

ბრ. ხაჭთასი

**კაინრის კაინუს  
სელოვნების  
თეორია**

სტალინის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

---

თბილისი — 1956 წ.



## ს ა კ ი თ ხ ი ს   ღ ა ს მ ა

პ. ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა ანალიზი, მათში გარკვეული სისტემითი მთლიანობის დაძებნა ორგანულად უკავშირდება მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების შესწავლას. ჰაინეს ჩამოყალიბება, როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატისა და ხელოვნების თეორეტიკოსისა, ხდება რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში, რომლის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია ვიქონიოთ წარმოდგენა ამ მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაზე, მის ესთეტიკურ თეორიაზე.

ჰაინე სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა ევროპაში პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში. გერმანია ამ პერიოდშიც წარმოადგენდა დესპოტურ, ფეოდალურ-მონარქიულ ქვეყანას, დაქუცმაცებულ მრავალწრილ ფეოდალურ სამთავროდ. კ. მარქსი აღნიშნავდა, რომ თავიანთ ბრძოლაში უცხოელებას წინააღმდეგ გერმანელებმა „ერთი ნაპოლეონი 36 მეტერნიხზე გაცვალეს“<sup>1</sup>. საზოგადოების პრივილეგიურ ნაწილს გერმანიაში კვლავინდებურად წარმოადგენდა ფეოდალური კლასი, რომელსაც აქ არ უგემნია ისეთი დაკვრა, რასაც შედეგად მისი ეკონომიური და პოლიტიკური უფლებების დაკარგვა უნდა მოჰყოლოდა.

პოლიტიკური დაქუცმაცება წარმოადგენდა ფრიად ხელშემშლელ მოკლენას ქვეყნის სამეურნეო განვითარებისათვის და, ბუნებრივია, აწვევდა მასების, მათ შორის გერმანიის სუსტი ბურჟუაზიის, უკმაყოფილებას. არ განხორციელებულა, როგორც გერმანიის სახელმწიფოებრივი გაერთიანება, ისე კონსტიტუციური მმართველობის შემოღება. რეაქციული კლასები მათთვის ხელსაყრელ პოლიტიკურ პირობებში კადადიან შეტევაზე, მიზნად ისახევენ ყოველივე იმის საფუძველშივე ქოსპობას, რასაც მიაღწია გერმანიამ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქაში.

ქვეყნის ბურჟუაზიული განვითარებისათვის ამ ფრიად ხელშემშლელი პირობების მიუხედავად, გერმანიის ბურჟუაზია XIX საუკუნის 20-იან წლებშიც არ გამოდის არსებულის წინააღმდეგ გაბედული პროტესტით. მის ოპოზიციას მთავრობის რეაქციული პოლიტიკისადმი გაუბედავი ასიათი აქვს. ყურადღებას იქცევს იმ ხანებში სტუდენტობის საპრო-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, 1929, стр. 263.

ტესტო გამოსვლები. რომელთა წინააღმდეგაც მთავრობა მიმართავს ერთობ მეტად ზომებს. ხურავს სტუდენტთა ორგანიზაციებს, აწესებს სასტიკ კონტროლს უნივერსიტეტებზე, აძლიერებს რეპრესიებს მოწინავე ადამიანთა წინააღმდეგ.

ჰაინე პირისპირ წადგა ფეოდალურ-იუნკერული გერმანიის წინაშე და იმთავითვე დაიკავა ფეოდალური წყობილებისადმი. რესტავრაციის რეჟიმისადმი მევეთრი უარყოფითი დამოკიდებულება. მან სატირის მძლავრი მახვილი მიმართა როგორც საერო და სასულიერო ფეოდალების, ისე კლასობრივად ალლო-მოჩლუნგებული გერმანიის ბურჟუაზიის წინააღმდეგ.

ნნიშვნელოვან პერიოდს ჰაინეს შემოქმედებითს განვითარებაში წარმოადგენს XIX საუკუნის 30-იანი წლები, პერიოდი საფრანგეთში ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვიდრებისა. ამ ეპოქის გერმანიაშიც ადგილი აქვს თვალსაჩინო ცვლილებებს. ქვეყნის დასავლეთ რაიონებში საფუძველი ეყრება რკინისა და ფოლადის დამუშავებას. სილეზიაში ვითარდება საფეიქრო მრეწველობა. მნიშვნელოვნად იზრდება ბერლინის ხეივანითი წონა ქვეყნის სავაჭრო-სამრეწველო ცხოვრებაში. საყურადღებო ცვლილებებს აქვს ადგილი აგრეთვე ტრანსპორტის განვითარებაში. კაპიტალისტური განვითარების ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენდა გერმანიაში 1834 წელს ე. წ. სატარიფო კავშირის შემოღება, რამაც შექმნა გარკვეული პირობები გერმანიის 18 სახელმწიფოს შორის საქონელბრუნვის განვითარებისათვის.

წარმოებაში ორთქლის მანქანების დანერგვას შედეგად მოჰყვა ხელოსანთა მასობრივი გაღატაკება, უმუშევრობა. სოფლად კაპიტალის შექრამ გამოიწვია გლეხთა მდგომარეობის კიდევ უფრო გაუარესება. პრუსიის მიწათმოქმედებაში კაპიტალიზმის განვითარების გამო ლენინი აღნიშნავს, რომ იქ „მიწათმფლობელობის შუასაუკუნებრივი ურთიერთობა კი არ ისპობა ერთბაშად, არამედ ნელა ეგუება კაპიტალიზმს“<sup>1</sup>.

საზოგადოებაში მომწიფებული პროტესტის გამოვლენას ბიძგი მისცა ივლისის რევოლუციამ. გერმანიის მოწინავე ადამიანებმა, და მათ შორის ჰაინემაც, ალტაცებით მიიღეს ცნობა „გალიის მამლის“ ყივილის შესახებ<sup>2</sup>. ჰაინეს გაგებით, ივლისის რევოლუციის გამარჯვება მოასწავებდა ლარიბი ხალხის განარჯვებას. ცნობამ ივლისის რევოლუციის შესახებ ბიძგი მისცა არსებულის წინააღმდეგ საპროტესტო გამოსვლებს გერმანიაში. აჯანყდნენ ბრაუნშვაიგის საჰერცოგოს გლეხები. მოძრაობა

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი. თხზ., ტ. XV, გამოცემა IV, 1950, გვ. 153.

<sup>2</sup> H. Heine. Einleitung zu „Kahldorf über den Adel“. H. Heines sämtl. Werke herausgeg. v. Elster, Leipzig und Wien, Bd. VII, გვ. 280. შემდეგში ეს გამოცემა დამოწმებულ იქნება ნაწარმოების სახელწოდების, თხზულების ტომისა და გვერდის აღნიშვნით, ხოგჯერ კი, მხოლოდ სახელწოდებისა და გვერდის აღნიშვნით. ოჯივ წესი იქნება დაცული სხვა გამოცემათა დამოწმების დროსაც.

მოედვა საქსონიას, ჰანოვერსა და სამხრეთ გერმანიას. მღელვარებამ თავი იჩინა რაინის პროვინციის მუშებს შორის.

იდეოლოგიის დარგში ეს პერიოდი მნიშვნელოვანი ცვლილებებით ხასიათდება. ფილოსოფიაში ადგილი აქვს ჰეგელის სკოლის დაშლას. მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგშიც. 20-იანი წლების მიწურულში დაწყებული კრიტიკა რომანტიზმის ესთეტიკური თეორიის და მსატერული პრაქტიკისა ამ პერიოდში კიდევ უფრო ძლიერდება. ბრძოლა დემოკრატიულსა და არისტოკრატიულ ტენდენციებს შორის ლიტერატურაში სულ უფრო მწვავე ხასიათს იღებს. ეს პერიოდი ფრიად მნიშვნელოვანია ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარების ისტორიაში, მისი ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებისათვის.

უმალეს პუნქტს ჰაინეს შემოქმედებითს ევოლუციაში. როგორც ეს დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა ჰაინელოგიის მიანცემებით, წარმოადგენს XIX საუკუნის 40-იანი წლები, მუშათა კლასთან, სოციალიზმთან ჰაინეს დაახლოების პერიოდი. ამ დროს გერმანიაში იწყება ფეოდალურ-აბსოლუტიზმური მონარქიის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლები. ქვეყნის ეკონომიური და პოლიტიკური განვითარებისათვის კვლავინდებურად დიდ ხელშეშლელ ფაქტორს წარმოადგენს გერმანიის პოლიტიკური დაქუცმაცება. მიუხედავად ამისა, ადგილი აქვს ამ განცალკევებული გერმანული სამთავროების კომერციულ კლასთა ინტერესების ურთიერთ დაახლოებას, მათი ძალის კონცენტრირებას<sup>1</sup>. ეკონომიურ გაძლიერებასთან ერთად გერმანიის ბურჟუაზია იწყებს გადასვლას ფეოდალური რეჟიმის მიმართ ოპოზიციაში. საფუძვლს უყრის ლიბერალურ მიმდინარეობას, მოითხოვს კონსტიტუციური რეფორმების გატარებას.

ამ პერიოდის გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აღსანიშნავია როლი წერილი ბურჟუაზიისა, რომელსაც თავისი მერყევი კლასობრივი მდგომარეობის გამო ახასიათებს „დაუოკებელი დემოკრატიზმის შეტევები, როგორც კი ბურჟუაზია ბატონობას აღწევს, მაგრამ უაღრესად საცოდავ სიმბაღლეს იჩენს, როცა მის ქვევით მდგომი კლასი, პროლეტარიატი რაიმე დამოუკიდებელ მოძრაობას იწყებს“<sup>2</sup>. ეს კლასი, რომელიც „პროლეტარიატსა და ბურჟუაზიას შორის მერყეობს“<sup>3</sup>, 40-იანი წლებში გამოდის როგორც ლიბერალური ბურჟუაზიის, ისე პროლეტარული მოძრაობის წინააღმდეგ.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии. Избранные произведения. К. Маркса, т. II, 1941, стр. 35.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, 1952,

უარესად დიდი მნიშვნელობის ფაქტორს ამ დროის გერმანიის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმოადგენს პროლეტარიატი, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება როგორც ფეოდალურ-მონარქიულ რეჟიმს, ისე ბურჟუაზიას. მისი პოზიციის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არ კმაყოფილდება მხოლოდ მონარქიული რეჟიმის მოსპობის მოთხოვნით. არამედ მზადაა, რომ ამის შემდეგ ჩამოაგდოს თვით ბურჟუაზია<sup>1</sup>. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ამ ხანებში მუშათა მოძრაობა ლებულობს შეგნებულ, დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის ხასიათს. რის ბრწყინვალე მაგალითსაც გერმანიაში წარმოადგენს სილფიხის ფეიქართა აჯანყება 1844 წელს. ამ პერიოდში ადგილი აქვს მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენას, მეცნიერული სოციალიზმის წარმოშობას. რევოლუციური მოძრაობის ცენტრი გერმანიაში გადადიოდა. ეს ქვეყანა გახდა მეცნიერული სოციალიზმის სამშობლო.

მარქსი და ენგელსი აჩაღებენ მძლავრ შემოქმედებითს მუშაობას პროლეტარიატის შესაიარაღებლად მოწინავე რევოლუციური თეორიით. ლენინი აღნიშნავს, რომ მათ „წვრილბურჟუაზიული სოციალიზმის სხვადასხვა მოძღვრებასთან მკაცრი ბრძოლის გზით შეიმუშავეს რევოლუციური, პროლეტარული სოციალიზმის ანუ კომუნისმის (მარქსიზმის) თეორია და ტაქტიკა“<sup>2</sup>. მეცნიერული სოციალიზმის იდეებმა ფართოდ გაიკაფეს გზა გერმანიის მუშათა კლასში. მარქსი აღნიშნავდა, რომ მისმა „კაპიტალმა“ გერმანიის მუშათა კლასის წრეებში მალე პოვა გაგება<sup>3</sup>.

XIX საუკუნის 40-იან წლებში შექმნილ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას ჰქონდა ფრიად დიდი, განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ამ პერიოდის იდეოლოგიის, ლიტერატურის განვითარებისათვის. მოწინავე გერმანელი მწერლები იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ მათი მოწოდებაა მხარში ამოუდგნენ მუშათა კლასს. ამ მწერალთა შორის საპატიო ადგილი უკავია ჰ. ჰაინეს, რომლის შემოქმედებაშიც 40-იან წლებში მარქსის იდეური გავლენის შედეგად გაისმის ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ გაბედული ბრძოლის ხმა.

ჟ. მარქსის, მეცნიერული სოციალიზმის თეორიის გავლენა მოჩანს ჰაინეს იმ მხატვრულსა და თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებზე, რომლებშიც მწერალი იხილავს ამ პერიოდის გერმანიისა და სხვა ქვეყნების საზოგადოებრივ ვითარებას, კერძოდ, გერმანიის ლიბერალური ბურჟუაზიის პოზიციას. ჰაინეს მკვეთრი გამოსვლა 40-იან წლებში ლიბერალური ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ნაკარნახევი იყო იმის შეგნებით, რომ ლიბე-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии, стр. 48—49.

<sup>2</sup> ჯ. ლენინი. თხზ., ტ. XXI, 1951, გვ. 40.

<sup>3</sup> К. Маркс. Капитал, т. I, 1950, стр. 11.

რალური ბურჟუაზია ვერ გახდებოდა ბოლომდე გერმანელი ხალხის თანამგზავრი რეაქციული რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამით იყო პირობადებული მარქსის მხარდაჭერა ჰაინესათვის ბოერნეს წინააღმდეგ ბრძოლაში.

40—50-იანი წლების გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში უნდა ვეძიოთ ასხნა ჰაინეს მსოფლმხედველობის და შემოქმედების როგორც სიძლიერის, ისე სისუსტისა. მისლერი აღმავლობა მწერლის შემოქმედებაში, ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თეორიული საკითხების ახლებურად დასმა, ზოგ შემთხვევაში მიახლოება მათ სწორ, მეცნიერულ გადაწყვეტასთან, გამოწვეული იყო იმით, რომ მწერალი რევოლუციურ დემოკრატიას, მეცნიერულ სოციალიზმს დაუახლოვდა. „ჰაინე, უდიდესი დღეს ცოცხალ გერმანელ მწერალთა შორის, წერდა ენგელსი 1844 წელს, შემოუერთდა ჩვენს რიგებს და გამოაქვეყნა ტომი პოლიტიკური ლექსებისა, მათ შორის ისეთებისა, რომლებშიც სოციალიზმი აღიარებული“<sup>1</sup>.

სისუსტე, მისტიკურ-რომანტიკული განწყობილებები 50-იანი წლების ჰაინესთან, იდეალიზმის კვალი მის ამდროინდელ თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებში გამოწვეულია იმით, რომ რევოლუციურ პროლეტარიატთან დაახლოებული მწერალი საბოლოოდ ვერ გათავისუფლდა წერილი ბურჟუაზიის გავლენისაგან, იმ კლასის გავლენისაგან. რომელიც შიშმა შეიპყრო, როცა პროლეტარიატი გერმანიისა და სხვა ქვეყნებში დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის პროგრამით გამოვიდა.

წერილი ბურჟუაზიის ასეთ მერყევ მდგომარეობას ამომწურავად გვიხასიათებს ლენინი. „წერილი ბურჟუაზია, რომელიც რიცხობრივად ქარობდა,—წერს ლენინი,—იყო და რჩებოდა ბურჟუაზიის პოლიტიკურად უძლურ მაჩანჩალად, ხოლო სანი წლის შემდეგ საფრანგეთში ისევ აღდგენილ იქნა ცეზარისტული მონარქია განსაკუთრებით საზიზღარი ფორმით“<sup>2</sup>. მერყევი, შემარიგებლური როლი ითამაშა წერილმა ბურჟუაზიამ 1848 წლის მარტის რევოლუციის დროსაც. „ახლანდელი სახელმწიფო წესწყობილება,—წერდა ენგელსი,—სხვა არაფერია, თუ არა კომპრომისი აზნაურობასა და წვილ ბურჟუაზიას შორის“<sup>3</sup>.

ჰაინემ რომ თავი ვერ დააღწია წვილიბურჟუაზიულ სტიქიას, ეს ნათლად ივრძნობა 1848 წლის რევოლუციის დროს მწერლის იმ შიშა და მერყეობაში, რომლის შესახებაც მქვერმეტყველურად გვემოწმება „რომანცერო“-ს ბოლოსიტყვაობა, „აღსარებანი“ და „ლუტეცია“-ს ფრანგული გამოცემის წინასიტყვაობა. ჰაინეს მსოფლმხედველობის ეს

<sup>1</sup> Marx — Engels. Über Kunst und Literatur, Moskau, 1947, S. 172.

<sup>2</sup> ე. ლენინი. რა კლასობრივი სათაუდან მოდიან და „მოვლენ“ კავენიაკები? ტ. XXV, 1952, გვ. 101.

<sup>3</sup> Ф. Энгельс. Конституционный вопрос в немецкой социалистической литературе. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, стр. 521.

სუსტი მხარე თავს იჩენს მწერლის როგორც მხატვრულ, ისე თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებშიც.

ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუციის ამ ფონზე უნდა დაისვას და გადაწყდეს წინამდებარე შრომაში აღძრული საკითხი, ჰაინეს მხატვრულ შეხედულებათა შესწავლისა და დასისტემების საკითხი.

ჰაინეს მხატვრული შეხედულებანი ყალიბდება იმ დროს, როცა ევროპის სინამდვილეში ადგილი აქვს ფეოდალური წყობილების ბაზისის ნგრევას და ახალი კაპიტალისტური ბაზისის წარმოშობას; იგი ყალიბდება ევროპაში კაპიტალისტური ურთიერთობის განვითარების ეპოქაში, იმ პერიოდში, როცა ბურჟუაზია უარს აცხადებს ადრინდელ საბრძოლო რომანტიკაზე. გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარება სპეციფიკურია, გერმანიაში ამ დროს ადგილი არა აქვს ფეოდალური წყობილების ბაზისის დანგრევას და კაპიტალისტური ბაზისის წარმოშობას, ჰაინეს დროის გერმანია კვლავ ფეოდალურ-მონარქიულ სახელმწიფოს წარმოადგენს. მაგრამ ეს. ცხადია. არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ კაპიტალისტური ურთიერთობა გერმანიაშიც გზას იკაფავს. ჰაინეს დროის გერმანია დვას ბურჟუაზიული რევოლუციის, ფეოდალური წყობილების საფუძვლების დანგრევისა და კაპიტალისტური წყობილების საფუძვლების წარმოშობის წინაშე. უნდა აღინიშნოს, რომ გერმანიაში რევოლუციისათვის არსებობდა განსხვავებული პირობები, განსხვავებული იმისაგან, რაც იყო საფრანგეთში ბურჟუაზიული რევოლუციის წინ. მარქსი და ენგელსი მიუთითებენ, რომ „გერმანია ამ გადატრიალებას მოახდენს საერთოდ ევროპის ცივილიზაციის უფრო განვითარებულ პირობებში და გაცილებით უფრო განვითარებული პროლეტარიატის დროს, ვიდრე ეს მოხდა ინგლისში XVII საუკუნეში და საფრანგეთში XVIII საუკუნეში“<sup>1</sup>.

ეს გარემოება ახდენს მძლავრ გავლენას ამ პერიოდის გერმანულ იდეოლოგიაზე, კერძოდ, ლიტერატურაზე. ამ დროის გერმანიის მოწინავე მწერლები თავიანთი მხატვრული თუ თეორიულ-კრიტიკული ნაწერებით უპირისპირდებიან არა მხოლოდ ფეოდალურ წყობილებას, არამედ ბურჟუაზიულ კლასსაც. ისინი არ შემოიფარგლებიან მარტოოდენ თავიანთი ქვეყნის ბურჟუაზიის კრიტიკით, არამედ აკრიტიკებენ ინგლისის, ამერიკის, საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების ბურჟუაზიასაც, საერთოდ, ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. მათი შემოქმედება აქტიურად ეხმარება რევოლუციურ კლასს ფეოდალური და აგრეთვე ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ამ მოწინავე მწერალთა შორის ჰაინეს ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მისი ესთეტიკური შეხედულებების შესწავლაც იმ რთულ

<sup>1</sup> კ. მარქსი და ე. ენგელსი. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, გვ. 87.



სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას უნდა დაუკავშირდეს, რომელიც შეიქმნა XIX საუკუნის I ნახევრის გერმანიასა და ევროპის სხვა ქვეყნებში. იგი უნდა დაუკავშირდეს იმ ეპოქას, როცა განწყავდა ბურჟუაზიული საზოგადოების შინაგანი წინააღმდეგობანი, როცა ევროპაში დადის „აჩრდილი კომუნისმისა“, როცა არსებობდა იმის მონაცემები, რომ გერმანიის ბურჟუაზიული რევოლუცია პროლეტარული რევოლუციის უშუალო პროლოგად ქცეულიყო<sup>1</sup>.

უნდა აღინიშნოს, რომ თვით ჰაინეს არა აქვს ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც თავისი ესთეტიკური შეხედულებების მთლიანი სახით მოცემას ცდილიყო. წარმოადგენს თუ არა ეს გარემოება გადაულახავ დაბრკოლებას მისი ესთეტიკური შეხედულებების დასისტემებისათვის? საკითხის დედაარსი ის კი არაა, მოგვცა თუ არა მწერალმა ესთეტიკური ტრაქტატები, არამედ ის, თუ რამდენად ხელსაყრელ მასალას წარმოადგენს ჰაინეს შემოქმედებითი რეალიები მისი ესთეტიკური სისტემის დასადგენად. გამოსარკვევი ისაა, მოიპოვება თუ არა ჰაინესთან ხელოვნების შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებსა და აგრეთვე მხატვრულ ნაწარმოებებში ჩაქსოვილ შეხედულებებში შინაგანი სიმწყობრე, ერთიანი ხაზი გასდევს თუ არა მათ, მთლიანობის ორგანულ ნაწილს შეადგენენ ისინი, თუ ფრაგმენტებს, შემთხვევითს, არაკანონზომიერ მოკლენას.

ეს საკითხი მთელი სიმწვავეითაა დასმული ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში და უნდა ითქვას, რომ მრავალი ცდა, მიმართული პირდაპირი თუ ირიბი გზით მის გადასაწყვეტად, არსებითად იმის აღიარებით დაგვირგვინდა, რომ ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში არ არის შინაგანი სიმწყობრე და, მაშასადამე, სისტემურობა. საკითხის ამგვარი გადაწყვეტისათვის ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში გამოსაველ პუნქტს წარმოადგენს დებულება ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის (Zerissenheit) შესახებ. ასე, მაგალითად, კაიტერის აზრით, ჰაინე ეპეიანობით დაცარული სულია, რომელსაც არ გააჩნია შინაგანი ჰარმონია<sup>2</sup>. ნიტცკიც იმის დამტკიცებას ცდილობს, რომ ჰაინესთან არაა „შინაგანი სიღრმე“ და „შინაგანი კავშირი“<sup>3</sup>. ჰაინეს აკლია განვითარების მთლიანობა, აღნიშნავს ეკერტი; იგი არის ხტომია, არეული და არამყარი<sup>4</sup>. როკას აზრითაც, ჰაინეს არ გააჩნია შინაგანი სიმტკიცე<sup>5</sup>. მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილად მიიჩნევს ჰაინეს ლ. ბერგი. მისი აზრით, ჰაინე არის „ახალი ნარევი“ პოლიტიკოსისა და პოეტის, მსოფლ-

<sup>1</sup> კ. შარქსი და ფ. ვნგელსი. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, გვ. 87.

<sup>2</sup> Keiter. Heinrich Heine, Köln, 1906, S. 40.

<sup>3</sup> M. Nietzki. Heinrich Heine als Dichter und Mensch., Berlin, 1895, S. 40.

<sup>4</sup> E. Eckertz. Heine und sein Witz, Berlin, 1903, S. 25.

<sup>5</sup> Fürstin della Rocca. Skizzen über H. Heine, Wien; Pest. Leipzig. S. 12.

კაცისა და ინდივიდუალისტიკის<sup>1</sup>. ამ რიგის წინააღმდეგობას ნახულობს ჰაინესთან ა. ლუთერიც<sup>2</sup>.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების შესწავლაში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის დამოკიდებულების გამორკვევას ელინიზმისა და სპირიტუალიზმისადმი. ბურჟუაზიული ჰაინელოგია ამ შემთხვევაშიც ყალბი გზით მიდის, ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის აღიარებიდან გამოდის. ასე, მაგალითად, კარპელსი ფიქრობს, რომ ჰაინეს სწრაფვა ელინური სიცოცხლითა და სიხარულით დატკობისადმი არაა მყარი ხასიათისა, რადგან მწერალს თურმე საწინააღმდეგო მხრით ეწევა სპირიტუალისტური გრძნობა<sup>3</sup>. ეკერტიც ჰაინესთან ელინურსა და სპირიტუალისტურ საწყისებს ნახულობს<sup>4</sup>. ამ საპირისპირო საწყისთა გამოვლენას ხედავს იგი ჰაინეს ირონიაშიც<sup>5</sup>. ასევე წინააღმდეგობათა ხლართში გაბმულად მიიჩნევს ჰაინეს ზელდენი<sup>6</sup>.

პიუტცფელდიც ფიქრობს, რომ ჰაინესთან არის მუდმივი განხეთქილება. მისი აზრით, „განადგურების სურვილს“ ჰაინესთან მისი სულიერი დაფლეთილობა ასაზრდოებს<sup>7</sup>. ჰარტვინგიც ჰაინეს სულიერად დაფლეთილი სახით წარმოიდგენს<sup>8</sup>. ამგვარი დაფლეთილობის აღიარების ფაქტიდან გამოდის ბრანდესიც, როცა მწერალში ერთი მხრით თავისუფლების დიდ თავჯანსმცემელს ხედავს, მეორე მხრით კი—„გადანწყვეტ არისტოკრატს“<sup>9</sup>. ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის აღიარებიდან გამოდის მიუკე, როცა იგი ჰაინეს პიროვნებაში ერთიმეორეს უპირისპირებს სოციალურ-პოლიტიკურსა და რომანტიკულ მწერალს<sup>10</sup>.

რომანტიკულ და რაციონალისტურ საწყისებად დაფლეთილობას ხედავს ჰაინესთან კ. შტერნბერგი. რაციონალისტური საწყისების ძიებას ჰაინეს შემოქმედებაში იგი აკავშირებს რეალიზმის ძომენტებთან. ამგვარი ცდაც აბუნდოვნებს საკითხის არსს, რადგან რაციონალისტურ-რეალისტური მხარე ჰაინეს მსოფლმხედველობისა შტერნბერგის მიერ დანახულია

<sup>1</sup> L. Berg. Heine. Nietzsche. Ibsen, Berlin, 1909, S. 25.

<sup>2</sup> A. Luther. Byron. Heine. Leopardi, Moskau, 1904, S. 43.

<sup>3</sup> G. Karpelcs. Heinrich Heine und seine Zeitgenossen, Berlin, 1898, S. 169.

<sup>4</sup> Eckertz. I.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> C. Selden. Les derniers jours de Henri Heine, Paris, 1884, p. 59.

<sup>7</sup> C. Puetzfeld. H. Heines Verhältnis zur Religion, Berlin, 1912.

<sup>8</sup> „Bonner Forschungen“, Bd. III, S. IX.

<sup>9</sup> H. Hartwing. Heinrich Heine, Leipzig, S. 69.

<sup>10</sup> Г. Брандес. Верне и Генрих Гейне, Петербург, 1899, стр. 97.

<sup>11</sup> G. Mücke. H. Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter, Berlin, 1908, S. 80.

ჰაინეს ტენდენციურობაში, პოლიტიკურ ცალმხრივობაში<sup>1</sup>. ჰაინე, შტერნბერგის აზრით, ვერ ახერხებს წინააღმდეგობათა რკალიდან გასვლას, ჰარმონიის აღდგენას. ჰარმონიის უქონლობის მიზეზი ჰაინესთან, შტერნბერგის აზრით, ისაა, რომ მწერალს არ ეკავა კლასიციზმისადმი ცოტად თუ ბევრად პოზიტური დამოკიდებულება<sup>2</sup>. გოეთეს გენიას შეეძლო თურმე მოხსენებულ წინააღმდეგობათა დაკავშირება, ჰაინესას კი არა<sup>3</sup>. ჰაინესთან მსოფლმხედველობრივ დაფლეთილობას, შტერნბერგის აზრით, აპირობებს ის ფაქტი, რომ ჰაინეში არ არის ე. წ. მესამე, კლასიციტური ელემენტი<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, შტერნბერგი ჰაინეს მსოფლმხედველობრივ დაფლეთილობას აღიარებს იმის გამო, რომ მასში ვერ ხედავს ე. წ. ოლიმპიელობას, ე. ი. იმას, რაც თანადროულობის აქტიური საკითხებისათვის ზურგის შექცევას წარმოადგენს; თანაც შტერნბერგი იმ ფაქტსაც უგულვებელყოფს, რომ გოეთე არ მიჰყავს ე. წ. ოლიმპიელობას არსებულთან შერიგებამდე. ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის საილუსტრაციოდ შტერნბერგს სჭირდება მშვიდი და ჰარმონიული გოეთეს ლეგენდის შექმნა.

გოეთესადმი ჰაინეს დაპირისპირება შტერნბერგთან მიზნად ისახავს უჩვენოს, რომ ჰაინესთან, განსხვავებით გოეთესაგან, „არ არის შემაკავშირებელი ნაწილი (das Bindeglied) განმანათლებლობასა და რომანტიკას შორის, რის შედეგადაც დარღვეულია მთლიანობა და ჰარმონია“<sup>5</sup>. „ასე წარმოიშობა, ასეცნის შტერნბერგი, შთაბეჭდილება გატეხილობისა, დაფლეთილობისა, დისჰარმონიის და განხეთქილებისა მთლიანში“<sup>6</sup>. ასევე მეთოდოლოგიურად ყალბი გზით მიდის ე. შარპი, რომელიც ახდენს ჰაინეს მსოფლმხედველობის სპირიტუალისტურ და ელინურ საწყისებად დაფლეთილობის კონსტატაციას და ცდილობს მის ახსნას ბიოლოგიური მიზეზებით<sup>7</sup>. ასევე იქცევა უნტერჰაიფერცი, რომელიც გაკვირვებით სვამს კითხვას, თუ რამდენი ჰაინე არსებობსო („How many Heines can there be?“)<sup>8</sup>. გადაუწყვეტელ ანტირომანტიკებს ჰაინესთან ბუქე<sup>9</sup>. ასეთივე ყალბი წინამძღვრიდან გამოდის შაიერჰოფერიცი<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> K. Sternberg. Heinrich Heines geistige Gestalt und Welt, Berlin—Grünwald, 1929, S. 312.

<sup>2</sup> იგივე, 333.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> K. Sternberg, 312.

<sup>6</sup> იგივე, 334.

<sup>7</sup> W. Sharp. Life of Heinrich Heine, London, 1888, p. 12.

<sup>8</sup> L. Untermeyer. H. Heine Paradox and Poet. New-York, 1937, p. XII.

<sup>9</sup> Bucke. Heine im Dienste der „Jude“. „Euphorion“, Bd. XVII, 1909, Leipzig u. Wien; zweites und drittes Heft, S. 451.

<sup>10</sup> A. Meyerhofer. Heinrich Heines Literaturkritik. 1929, München. S. 46; შად. E. Faguet. Propos littéraires, Paris, 1902, p. 162.

ფილსტო ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის საკითხს წყვეტს ჰაინესთან ელინურობის უარყოფით. იხილავს რა საკითხს ე. წ. „ახალი ბერძნობისას“, ფილსტო იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰაინეარის ამ ახალი მოვლენის მეთაური, მაგრამ მაინც არაბერძნული ნატურა. ჰაინე, ფილსტოს აზრით, მაინც რომანტიკოსია, მაინც „რომანტიკულ წინაწყაროებს უბრუნდება“<sup>1</sup>. იგი თავისი სულიერი კონსტიტუციით ელინელი გოეთეს უარყოფაა, ტრაგიკული, ავადმყოფი, საფუძველმომილილი და დაფლეთილია<sup>2</sup>.

ამ ნიადაგზე ფილსტო გამართლებულად მიიჩნევს ჰაინეს ბრძოლას გოეთეს წინააღმდეგ, რადგან ჰაინე და გოეთე, მისი აზრით, ორი, ამსოლუტურად სხვადასხვა, ერთიმეორისათვის მუდამ ემს უცხო ადაწიანთა ტიპს წარმოადგენენ<sup>3</sup>. ელინურსა და სპირიტუალისტურ საწყისთა შორის წინააღმდეგობას ჰაინესთან ფილსტო პარალელს უძებნის არისტოკრატიულ-ინდივიდუალისტურსა და „ფრანგულ დემოკრატიულ“ ტენდენციათა შორის წინააღმდეგობასთან<sup>4</sup>. ისე გამოდის, რომ ფილსტო სწორედ იმ ბრძოლას არ იღებს მხედველობაში, უკეთ, უგულბებლყოფს, რომელსაც ეწეოდა ჰაინე ხელოვნების საშუალებით მოწინავე საზოგადოებრივი იდეალების დასაცავად. პირიქით, ჰაინეს, როგორც მებრძოლი პოეტის, თავისებურებად იგი იმ ბრძოლას თვლის, რომელსაც მწერალი ზოგჯერ მოწინავე სოციალური იდეალის წინააღმდეგ ეწეოდა.

ყალბი წანამძღვრიდან გამოსული, ფილსტო არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ჰაინესთან ხედავს არა სოციალურად გამიზნულ ბრძოლას, არამედ ბრძოლას მარტვილისას, რომელიც თურმე იძულებულია იბრძოლოს იმიტომ, რომ ასეთია მისი ტრაგედია, იძულებულია იბრძოლოს „იმისათვის კი არა, რომ გაიმარჯვოს, დასძლიოს, არამედ მხოლოდ იმისათვის, რომ იტანჯოს“<sup>5</sup>. ფილსტო არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ჰაინეს სპირიტუალისტად გამოცხადებისათვის ზევით აღნიშნულ საბუთს აყენებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი არ ეწინააღმდეგება ჰემმარიტებას.

როგორც ვხედავთ, მთელი რიგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგი დგას ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის აღიარების თვალსაზრისზე. ამ წანამძღვრიდან გამოსულნი, ბურჟუაზიული ჰაინელოგები, ბუნებრივია, უარყოფითად პასუხობენ ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასისტემების შესაძლებლობის საკითხს. ასე, მაგალითად, ეკერტი

<sup>1</sup> Marie Filsto. Heinrich Heine und die Antike, München, 1928, S. 9; ზეად. Untermeyer, 187.

<sup>2</sup> Filsto, 9—10.

<sup>3</sup> იგივე, 13.

<sup>4</sup> იგივე, 16.

<sup>5</sup> იქვე.

ჰაინესთან უარყოფს სისტემის შექმნისათვის საჭირო მონაცემებს, ლოკიკური აზროვნების უნარს. ჰაინესთან იგი ხელაფს უცაბედ აზრებს (Einfälle), საშენ ქვებს და არა შენობას<sup>1</sup>. 'მინაგანი სიმწყობრის მოცემულობას უარყოფს ჰაინესთან ლიბტენბერგერიც<sup>2</sup>.

ასევე მსჯელობს ჰაინეს შესახებ შტერნბერგერიც. მართალია, ერთგან იგი აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ჰაინე სიპათიურადაა განწყობილი ლუთერისა და ლაიბნიცისადმი ინიტომ, რომ ეს უკანასკნელები სინთეტიკოსებია, მაგრამ ამის აღნიშვნა შტერნბერგს სჭირდება ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის საილუსტრაციოდ. სისტემურობისადმი ჰაინეს სიპათია, შტერნბერგის აზრით, არ ნიშნავს მწყრალთან სისტემის არსებობას. შტერნბერგი ფიქრობს, რომ ჰაინესთან წინა პლანზეა წამოწეული არა მეცნიერული თვალსაზრისი, არამედ პოლიტიკურ-მსოფლმხედველობრივი მომენტი (der wissenschaftliche Gesichtspunkt ist aber eben für Heine nicht der entscheidende sondern der weltanschauliche, speziell der politische)<sup>3</sup>. მსოფლმხედველობრივ პოლიტიკურ მომენტში შტერნბერგს სურს გვანიშნოს ჰაინეს კავშირი ეპოქის აქტიურ პოლიტიკურ საკითხებთან. ეს აზრი უღევს საფუძვლად შტერნბერგის მიერ მეცნიერულისა და პოლიტიკური თვალსაზრისის დაპირისპირების ყალბ თეორიას.

იმარჯვებს რა თავის მექანისტურ სქემას ჰაინეს მსოფლმხედველობის რომანტიკული და რაციონალისტური ტენდენციებით დაცარვის შესახებ, შტერნბერგი უარყოფს სისტემურობას ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნაზრევში, ასკენის, რომ ჰაინე არ ვარგა ესთეტიკოსად ამ სიტყვის მეცნიერული მნიშვნელობით. ანალოგიურ დასკვნამდე ნიღის ბ. კროჩეც. მისი აზრითაც, ჰაინე არ არის სისტემატიკოსი იმიტომ, რომ არ არის მოაზროვნე. გაკვირვებული იმიტ, რომ ლისტენბერგერის ცდას, დაენახა ჰაინეში მოაზროვნე, გერმანიაშიც გამოეხმეაურენ, კროჩე მწერლის შესახებ წერს: „Eine ernsthafte, philosophische, politische, oder sittliche Durchdringung hat sich niemals in ihm vollzogen“<sup>4</sup>.

ჰაინეს შესახებ ამგვარი მსჯელობის საფუძვლად კროჩესთან ის დებულებაა მიჩნეული, რომ ჰაინე არაა პრინციპებისათვის მებრძოლი, არამედ დამცინავია (Spotter)<sup>5</sup>. სატირიკული უნარი, აი რა უშლის ხელს ჰაინეს, კროჩეს აზრით, გახდეს მოაზროვნე-სისტემატიკოსი. ჰაინეს სა-

<sup>1</sup> Eckertz, 61—62.

<sup>2</sup> H. Lichtenberger. Heine als Denker, 1935, S. 9. წინ წამოწევის რა ჰაინესთან ფორმალურ-სტილისტურ ხზარეს, ეუღიე არ თვღის ჰაინეს მოაზროვნე-სისტემატიკოსად (Frank Higley Wood. Heine as a Critic of His Own Works. New-York, p. 177).

<sup>3</sup> Sternberg, 175.

<sup>4</sup> B. Croce. Poesie und Nichtpoesie. Zürich. Wien. Leipzig, 1922, S 276.

<sup>5</sup> იგივე, 276—277.

ტირასა და ირონიას კროჩე აცლის სოციალურ ფუნქციას, მიიჩნევს მას თვითმიზნად, კაპრიზებით გამოწვეულ მოვლენად. ჰაინეში მოაზროვნე-სისტემატიკოსის უარყოფის დასაბუთებას კროჩე იმითაც ცდილობს, რომ ჰაინე მას არ მიაჩნია ნამდვილ პოეტად, სერიოზულ ადამიანად, როგორც თავის თეორიულ განზოგადებებში, ისე მოვლენების მხატვრულ ასახვაში. იგი, ჰაინე, კროჩეს აზრით, ორივე შემთხვევაში გვევლინება როგორც დამცინავი, რომელიც შეუძლებელია მიჩნეულ იქნას მოაზროვნედ. ამგვარად, ჰაინე, კროჩეს გაგებით, არც მოაზროვნე-სისტემატიკოსია და არც ქეშმარიტი პოეტი. მისი აზრების დასისტემება, გამოდის, შეუძლებელია, რადგან ისინი არაა აღმოცენებული პრინციპებისათვის ბრძოლით.

ანალოგიური, საფუძველშივე ყალბი არგუმენტებით უარყოფს ჰაინესთან სისტემურობას ბუჟე. მისი აზრით, ჰაინესთან მსოფლმხედველობის არსებობის ფაქტზე „არ შეიძლება ვილაპარაკოთ არც ფილოსოფიური და არც სხვა პრაქტიკული აზრით“<sup>1</sup>, რადგან ჰაინე თურმე მომენტების მწერალია, განწყობილებათა ვირტუოზი და ესთეტიკა. ვენდელი ჰაინეს ნააზრევში სისტემურობის უარყოფის უცნაურ არგუმენტაციას ახდენს. მისი აზრით, ჰაინე ვერ გახდებოდა სისტემატიკოსი იმიტომ, რომ იყო სინამდვილით გასარებული<sup>2</sup>. ზიბერტიც იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ ჰაინე არაა სისტემატიკოსი, რადგან მასში თურმე არაა თანაზომიერად განვითარებული კომბინირების უნარი<sup>3</sup>. ჰაინესათვის, ზიბერტის აზრით, დამახასიათებელია ფრაგმენტულობა მოვლენათა დახატვისას<sup>4</sup>. ლიხტენბერგერიც ჰაინეში მაწესრიგებელი, მარეგულბელი ცენტრალური ძალის შესუსტებას ხედავს, რითაც აშკარაა, მწერლის მსოფლმხედველობრივ დაფლეთილობას, მის ნააზრევში სისტემის უქონლობას გვანიშნებს. ჰაინეს ნააზრევში სისტემურობის უარყოფა უდევს საფუძვლად ბარტელის გალაშქრებას პფაიცერის წინააღმდეგ<sup>5</sup>.

თეორეტიკოსსა და სისტემატიკოსს ვერ ხედავს ჰაინეში მაიერ-ჰოფერიც. მისი აზრით, ჰაინესთან მოიპოვება ინგრედიენტები მთლიანი მსოფლმხედველობისა, მაგრამ მათი გამოხატვა არ აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებს, რომელთაც სისტემატიკოსს ვუყენებთ. ჰაინე ამიტომ.

<sup>1</sup> Boncke, 116.

<sup>2</sup> H. Wendel. H. Heine und der Sozialismus, Berlin, 1919, S. 24.

<sup>3</sup> W. Siebert. Heines Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann. Marburg, 1908, S. 33; შეად. რახელის შეზღვევა სიტყვები: „Aber begründete Kritik hat er nicht, weil ihm in der Tiefe der Ernst und das höchste Interesse fehlt (Sieber. H. Heines Briefe. Berlin. Leipzig. Stuttgart. S. 99; იხ. აგრეთვე ვინბარგის ცნობა; იქვე, გვ. 117).

<sup>4</sup> Siebert, 33.

<sup>5</sup> A. Bartels. Heinrich Heine. Dresden. Leipzig, 1906, S. 213.

აიერჰოფერის აზრით, მარად დაფლეთილი, ცვალებადი და ზედაპირულად მოაზროვნე რჩება<sup>1</sup>. ჰაინე, მაიერჰოფერის შეხედულებით, თავის აკუთარ აზრებს აყენებს გარეგანი მოვლენების მასშტაბად; ჰაინე სუბიექტივისტია და, არსებითად, ამის მეოხებით აღწევს „მთლიან გაგებას აოფლიო ლიტერატურისას“<sup>2</sup>. შტერნბერგის აზრითაც, ჰაინე ვერ იცავს იბექტურ მიდგომას ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების არკვევისას<sup>3</sup>. ბეტციც იმ აზრს ავითარებდა, რომ ჰაინეს არ გააჩნია ტკიცე საყრდენები, რომ მას, როგორც კრიტიკოსს, არ შეუძლია დიდხანს საქმიანად დარჩენა, საენისათვის მტკიცედ ხელის ჩაელება<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჰაინესთან სისტემატიკოს-მოაზროვნის უარყოკის ერთ-ერთ არგუმენტად რიგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგისა აყენებს ებულებას ჰაინეს სუბიექტივისტობის შესახებ. ამ აზრს იზიარებს გრეთვე ჰესელი<sup>5</sup>, ხოლო უკიდურესობამდე იგი დაჰყავს მ. ბროდს, რომლის შეხედულებითაც ჰაინეს სწამს მხოლოდ თავისი თავის რეა-ლურად არსებობა, დანარჩენი აღამიანებისა კი არა. ბროლი ჰაინესთან ოლასიზმის სიმალღემდე მიღწეულ სიგიყეს ხედავს<sup>6</sup>.

მორიგ არგუმენტს ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასისტემე-ის შეუძლებლობის აღიარებისათვის ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში წარ-სოადგენს ჰაინეს მიჩნევა იმპრესიონისტ-დეკადენტ მწერლად. ასე, მაგა-ლითად, მაიერჰოფერს იზიარია, რომ ჰაინეს იმპრესიონისტული ნატურა-ათლად ჩანს მის ლიტერატურულ კრიტიკაში<sup>7</sup>. იმპრესიონისტულ-ომენტს მიაწერს ჰაინესთან გადამწყვეტ მნიშვნელობას ჩიბი, როცა ჰემდეგ დებულებას აყენებს: „იმპრესიონისტული აღნაგობა, როგორც აფუძველი მისი (ჰაინეს, გ. ხ.) გაორებისა“<sup>8</sup>. ასევე დეკადენტობის უკარად გამოხატული ნიშანი სურს დაინახოს ჰაინესთან ლიბტენბერ-

<sup>1</sup> Meyerhofer, 140.

<sup>2</sup> იგივე, 131; ზედ. L. Ducros. Henri Heine et son temps, Paris 1886, p. 252.

<sup>3</sup> Sternberg, 98.

<sup>4</sup> L. Betz. Die französische Literatur im Urteile Heinrich Heines. Berlin, 1897, S. 3.

<sup>5</sup> Hessel. Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst, Marburg, 1930, S. 10. ზედ. ლაუტეს შემდეგ დებულებას: „იმა (ჰაინეს—გ. ხ.) პირველ რიგში ჰულამ ეამს მხედველობაში ჰქონდა თავისი თავი, თავისი პირადი ბედი“ (Houben. Gespräche mit Heine, Frankf. a/Main, 1928, S. 563).

<sup>6</sup> M. Brod. Heinrich Heine, Amsterdam, 1934, S. 300. ასევე უკიდურეს სუბიექტივისტს ხედავს ჰაინეში ნიტკი (Nietzki, 41). ჰაინესთან, ნიტკის აზრით, უფრო მეტი ხეობრივი დანაშაული შეიძნევა, ვიდრე იმათთან, ვისაც იგი აკრიტიკებს (იქვე; ზედ. Della Rocca, 12).

<sup>7</sup> Meyerhofer, 140.

<sup>8</sup> G. Tschich. Der Impressionismus im Prosaatil von Heines „Reisebil-der“. Auszug aus der Dissertation, 1928.

გერს<sup>1</sup>. ანალოგიურ დასკვნამდე მიდის აგრეთვე ვეკმიულერი.<sup>2</sup> ბეტციც იმ აზრისაა, რომ ჰაინე სურათებს იმპრესიონისტულად ხატავს<sup>3</sup>, რომ მასთან მსაზღვრელი მნიშვნელობა მომენტურ განწყობილებებს ენიჭება<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ის აზრია გაბატონებული, რომ ჰაინეს არ გააჩნია მეცნიერული მსოფლმხედველობა. მყარი თეორიული საფუძვლები, სისტემა აზრებისა. ბუნებრივია, რომ ამგვარი წანამძღვრიდან გამოსული, ბურჟუაზიული ჰაინელოგია უარყოფითად პასუხობს ხელოვნების შესახებ ჰაინეს შეხედულებების დასისტემების საკითხსაც<sup>5</sup>. რა გვეთქმის ამის შესახებ? შესაძლებელია თუ არა ჰაინეს მხატვრულ შეხედულებებში გარკვეული სისტემა დაიძებნოს?

თავისთავად ცხადია, ამ საკითხის გადაწყვეტისათვის წარმართველს, მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს ჰაინეს შესახებ მარქსიზმის კლასიკოსების მიერ გამოთქმული შეხედულებები. ფრიად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საბჭოთა ჰაინელოგიის მიღწევებს. ამ საკითხის შესწავლისათვის ძალიან საგულისხმოა დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატების შეხედულებები ჰაინეს დროის გერმანიის სოციალურ-კულტურულ განვითარებაზე, თვით მწერლის შემოქმედებაზე.

დასმული პრობლემის განასერშიც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს იმ მიღწევებს, რომლებიც გააჩნია ჰაინეს შეფასების საქმეში ლიტერატურულ კრიტიკას თანამედროვე გერმანული დემოკრატიული რესპუბლიკისა. ამ კრიტიკის წარმომადგენლები ჰაინეში წინ წაშოსწევენ რევოლუციური გზების მწერალს, თავისი ქვეყნის პატრიოტსა და ფეოდალურ-ბურჟუაზიული კლასების მოწინააღმდეგეს; მაგრამ გერმანული ლიტერატურის შემკვიდრეობის ათვისების საქმეში ჩატარებული დად-

<sup>1</sup> Lichtenberger, 45.

<sup>2</sup> A. Weckmüller. Heines Stil, Breslau, 1934, S. 31.

<sup>3</sup> Betz, 299.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> ეს, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ ბურჟუაზიულ ჰაინელოგია შორისაც არ მოიპოვებინა ჰაინეს დაფლეთილობის თეორიის მოწინააღმდეგეები, მაგრამ მათთან ამ ყალბი თეორიის შესახებ მხოლოდ გაკვირთ გამოთქმულ აზრებს ვნახულობთ და არა ფაქტიური მასალებით განმტკიცებულ დებულებებს. ასე, მაგალითად, ბოულშე ჰაინეში ცდილობს მთლიანობის დანახვას, მაგრამ ამ თავისი დებულების დასაბუთებას კი იგი არ ახდენს (Hülsche. H. Heine, Berlin, 1897, S. 9; შეად. Wendel, 79). მთლიან ნატურად უზუსტ მიიჩნის ჰაინე პახესაც, მაგრამ წანამძღვრები მის მტკიცებისა ყალბია, რადგან იგი ჰაინესთან წინააღმდეგობის გადაწყვეტას ხედავს სპირიტუალისტური მხარისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელობის მინიჭებით (Pache A. Die Literaturhistorische Stellung von Heines Natursymbolik, Hamb.—Leipzig, 1901 S. 26). ასეთივე ყალბ წანამძღვრებს ვმყარება ერნსტცი, რომელიც ფაქტობრივად ერთიბორონისაგან თიშავს მოაზროვნესა და მხატვარ ჰაინეს, აცხადებს, რომ მოაზროვნე ჰაინეს შეფლო ქვეყნის მთლიანობის დანახვა, მხატვარი ჰაინე კი უუნარო იყო დაეხატა იგიო (Ernst O. Blühender Lorbeer, Leipzig, S. 203). ჰაინეში ერნსტი ვერ ნახულობს იმ აუცილებელ ნიშნებს, რომლებიც, მისი აზრით, ქვეყნის მთლიანობის მხატვრული ასახვისთვისაა საჭირო, რადგან ამ მიზნის განხორციელებისათვის, ფიქრობს იგი, საჭიროა გოეთსებური და არა ჰაინესებური ნატურა (იქვე).



ბოთი მუშაობის გასწვრივ. გერმანიის ზოგიერთ დემოკრატიულ კრიტიკოსს ჯერ კიდევ ვერ დაუღწევია თავი არსებითი ხისიათის შეცდომისათვის.

ასე, მაგალითად, ზილაფი იზიარებს ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში დამკვიდრებულ შეხედულებას, რომ უკანასკნელი პერიოდი ჰაინეს შემოქმედებისა და ცემის პერიოდს წარმოადგენს; მაგრამ საგულისხმო ისაა, რომ ზილაფი ამ ვითომცდა და ცემის პერიოდში ნახულობს ჰაინესთან მორალურ სიმტკიცეს<sup>1</sup>. რითაც მკვეთრად ეწინააღმდეგება იმ შეფასებას, რომელიც მისცა მარქსმა „ანდერძის“ ავტორს („sollte er je was „Immoralisches“ geschrieben haben“)<sup>2</sup>.

შტერნი, აღნიშნავს რა ჰაინეს პროგრესულ მხარეებს, მაინც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰაინემ ვერ დასძლია „მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმი და მასებისაგან არისტოკრატიული განკერძოება“<sup>3</sup>. ჰაინე, შტერნის გაგებით, „არის ფაქიზი ესთეტი“, „რევოლუციის არისტოკრატი“, რომელსაც არ გააჩნია ერთიანი, თანმიმდევრული მსოფლმხედველობა<sup>4</sup>.

ბურჟუაზიული ჰაინელოგიის გავლენისაგან თავი ვერ დაუღწევია ვერც ვალტერ ფონტინს, რომელიც ჰაინეს ჩამოყალიბებაში გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერლის ებრაულ წარმოშობას<sup>5</sup>. მსგავსად ბურჟუაზიული ჰაინელოგებისა, ფონტინი თავს ესხმის ჰაინეს მისი კრიტიკის გამო გრაფ პლატენისა და ბოერნეს წინააღმდეგ. პლატენის წინააღმდეგ ჰაინეს კრიტიკას იგი უწოდებს ყველაზე უფრო საძულველსა და უტაქტო პოლემიკას<sup>6</sup>. ფონტინი იბილავს მარქსისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებას და იმის ნაცვლად, რომ უჩვენოს მარქსის დიდი გავლენა 40-იან წლების ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შენაკმედებაზე, საფუძველშივე მცდარად წარმოგიდგენს ამ დამოკიდებულებას. იგი მეცნიერებაში უკვე დადგენილი იმ შეხედულების დარღვევას ცდილობს, რომ ჰაინეზე მარქსის იდეური გავლენა ჩანს პოემა „გერმანიაში“.

ჰაინეს შემოქმედების ბუნების გარკვევის დარგში საყურადღებო ნაშრომს წარმოადგენს ვალტერ ვიქტორის შრომები პ. ჰაინეზე. იგი

<sup>1</sup> E. Sielaf. H. Heine, der Mensch und das Werk. „Heute und Morgen“ Heft 8. 1947, S. 497.

<sup>2</sup> Marx — Engels. Über Kunst und Literatur, Moskau, 1937, S. 173.

<sup>3</sup> L. Stern. H. Heine. Der Dichter der Revolution, Leipzig, 1948, S. 51.

<sup>4</sup> იქვე, არ შეიძლება ამიტომ მართებულად მივიჩნიოთ დმიტრიევის მიერ მოკლებული დახასიათება შტერნის ამ წიგნისა, როგორც პირველი სოლიდური ნაშრომისა ჰაინეზე გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში (Вестник Московского университета. 1953, № 1, стр. 143). ასევე ესთეტს სედავს ჰაინეში შ. ადლერი იგი წერს: „Heine l'esthète pur... Il a le culte de la seule beauté“ (Ch. Adler. La poésie de Heine, Lyon—Paris, 1943, p. 3)

<sup>5</sup> Vontin, Walter. Heinrich Heine, Berlin, 1949, S. 7.

<sup>6</sup> იგივე, 81.

ხაზს უსვამს ჰაინეს შემოქმედების პროგრესულ მხარეებს, მწერლის დაახლოებას სოციალიზმთან, კარლ მარქსთან, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციის სავსებით სწორ სურათს ვალტერ ვიქტორი მაინც ვერ იძლევა.

ჰაინეს როგორც მოაზროვნისა და მხატვრის საკითხი იმავეითვე იქცევა მწერლის როგორც მეგობრების, ისე მტრების ყურადღებას. სხვადასხვა ჯურის რეაქციონერები, რომელთაც ჰაინე დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებდა, ყოველნაირად ცდილობდნენ ხელი შეეშალათ გერმანელ ხალხში ჰაინეს პოპულარობის ზრდისათვის. მათ შექმნეს ლეგენდა თავისი ხალხიდან, სამშობლოდან ვითომცდა ჰაინეს განდგომის შესახებ. მაგრამ ჰაინეს იმავეითვე გამოუჩნდა მრავალი მეგობარი, რომელთა შორის, პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია მარქსი და ენგელსი. მათ გამოიჩინეს დიდი მზრუნველობა სახელოვანი მწერლისადმი, მისი იდეური აღზრდისადმი. ჰაინეს შესახებ გამოთქმულ აზრებში მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრებმა მოგვეცეს გასაღები ამ მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების შესწავლისათვის, მათ შორის ამ შრომაში დასწული პრობლემის გადაწყვეტისათვის.

ერთად დიდ ინტერესს იჩენდნენ ჰაინესადმი მწერლის სიციცხლეში და ერთდოვანად ჰაინეს შემდეგაც რუსეთის მოწინავე ადამიანები, განსაკუთრებით, დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატები. ისინი ესალმებიან ჰაინეს ნაწარმოებთა თარგმნას რუსულ ენაზე, დებულობენ ცხოველ მონაწილეობას მათ გარჩევაში. ასე, მაგალითად, პლეშჩეევს ჩერნიშევსკი უწუნებს ჰაინეს ლექსთა თარგმნისას საზოგადოებრივ-სოციალური მხარის გადმხეცემის უუნარობას<sup>1</sup>. დობროლიუბოვი გრძობს განსაკუთრებულ სიახლოვეს ჰაინეს პოეზიასთან, აღნიშნავს, რომ არც ერთ მწერალს არ მოუიღწია მასზე ისეთი „სრული, ღრმა და გულითადი შთაბეჭდილება, როგორიც მოახდინა ჰაინემ“<sup>2</sup>. ასეთივე სიმპათიები, განწყობილებათა ერთგვარობა აკავშირებს ჰაინესთან გერცენს<sup>3</sup>.

გრძობენ რა ჰაინესთან სულიერ სიახლოვეს, დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატები გვაწვდიან ფრიად მნიშვნელოვან მასალას ჰაინეს მხატვრული შემოქმედებისა და ესთეტიკური შეხედულებების შესასწავლად, დასასისტემებლად. ჰაინეში ისინი ხედავენ ეპოქის მოწინავე ადამიანს, მებრძოლ-რევოლუციონერს, თავისი ქვეყნის მოამაგეს. ასე, მაგალითად, ბელინსკი ჰაინეში ხედავს პრინციპებისათვის მებრძოლს.

<sup>1</sup> Чернышевский В. Собр. соч., Москва, т. VII, 1950, стр. 964.

<sup>2</sup> მისივე, ტ. XV, 58; დობროლიუბოვის ჩანაწერი მოყავს ჩერნიშევსკის.

<sup>3</sup> პარიზში ჰაინეს გადასვლის გამო გერცენი წერს: „Революция 1830 года и потом переезд Гейне в Париж сильно донесли его. Der Pan ist gestorben, горюит он с восторгом и торопится туда—туда, куда и и некогда торопился так болезненно—страстно“ (Герцен. Полное собр. соч. и писем под редакцией Ламзе, т. XII, Петербург, 1919, стр. 702).

კეშმარიტ პატრიოტს<sup>1</sup>. მართალია, ბელინსკი აღნიშნავს, რომ ჰაინესთან არ მოიპოვება შეხედულებათა სისტემა<sup>2</sup>, მაგრამ ძნელი არაა მივხედეთ, რომ ბელინსკი იმ გარემოებას გულისხმობს, რომ თვით ჰაინეს არ აუგია ასეთი სისტემა, რომ მას, ჰაინეს „არ შეუძლია და არ უნდა გერმანულ ყაიდაზე დასისტემდეს“<sup>3</sup>.

ფრიად მნიშვნელოვანია, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობის თავისებურებას ბელინსკი მწერლის წინააღმდეგობაში ხედავს. ამავე ასპექტში იხილავს ჰაინეს გერცენიც, რომელიც ამ მწერლის წინააღმდეგობებს სათავეს უძებნის დიდ სოციალურ მოძრაობებში. წინააღმდეგობათა ჩვენებისას გერცენი ავლენს ჰაინეს შემოქმედების წამყვან ტენდენციას. მწერლის ბრძოლას მოწინავე იდეალებისათვის, რევოლუციისადმი სიმპათიას<sup>4</sup>. ჰაინე, ჩერნიშევსკის გაგებით, თავისი დროის „ერთი უსერიოზულესი და უკეთილშობილესი პოეტთაგანია“<sup>5</sup>; იგი არის მხატვარი, რომელსაც აქვს „სერიოზული და კეთილშობილური მიმართულება“<sup>6</sup>. რომლითაც „ამაყობს ახალი ევროპული ლიტერატურა“<sup>7</sup>. როგორც მწერალს, ჰაინეს ჩერნიშევსკი ათავსებს კრიტიკული რეალისტების დიკენსისა და თეკერის გვერდით<sup>8</sup>, როგორც მოაზროვნეს კი, ფოიერბახის გვერდით<sup>9</sup>.

დასმული პრობლემის გადაწყვეტისათვის მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ჩერნიშევსკი ჰაინეში არა მხოლოდ მხატვარს ხედავს, არამედ მოაზროვნესაც, ვისი შეხედულებაც ხელოვნების დანიშნულების შესახებ მას ე. წ. წმინდა ხელოვნების კრიტიკისათვის მოჰყავს<sup>10</sup>. ასეთივე მოწინავე აღამიანსა და პატრიოტს ხედავს ჰაინეში დობროლიუბოვი, რომლის აზრითაც ჰაინე ილაშქრებს გაბატონებული კლასების წინააღმდეგ, შურს იძიებს მათზე გერმანელი ხალხისათვის<sup>11</sup>. ჰაინე, დობროლიუბოვის გაგებით, აღიარებს ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სოციალურ ფუნქციას, „ხალხის მთვლემარე ძალების“ გამოღვიძებაში რომ უნდა გამოიხატოს<sup>12</sup>.

დასმული საკითხისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს დობროლიუბოვის ნტკიცებას ჰაინეს ნაწერებში აზრისა და გრძნობის თავისე-

<sup>1</sup> Белинский И. Письма, СПб. т. II, стр. 207.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Герцен, 125.

<sup>5</sup> Чернышевский. Сочин., Москва. 1939. т. II. стр. 272.

<sup>6</sup> იგივე, 272—273.

<sup>7</sup> მისივე, ტ. III, 302.

<sup>8</sup> იქვე.

<sup>9</sup> მისივე, ტ. I, 383.

<sup>10</sup> მისივე, ტ. II, 272.

<sup>11</sup> Добролюбов. Избранные философские произведения. 1948, стр. 136

<sup>12</sup> Его же. Сочинения, 1934, т. I, стр. 367.

ბური შერწყმის, ურთიერთში შეუმჩნეველი გადასვლის შესახებ. ეს მოსახრება შუქს ფენს იმ დებულების სისწორეს, რომ მოაზროვნე ჰაინე, მისი თვალსაზრისი ერთბაშად არ იჩენს თავს მხატვრულ ნაწერებში, არამედ ცხადი ხდება მათი ღრმა ანალიზის შედეგად.

წინააღმდეგობათა ფონზე იხილავს ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების თავისებურებას აგრეთვე პისარევიც. იგი ჰაინეს ნაწერების ანალიზისას ხაზს უსვამს მათში ჯანსაღ ტენდენციას, წარმოგვიდგენს მწერალს კაცობრიობის ინტერესებისათვის მებრძოლ ჯარისკაცად<sup>1</sup>, რომელიც თავისი სარკავშებით „სმობს მის ირგვლივ არსებულ სისულელესა და სისაძაგლეს“<sup>2</sup>. ტურგენევი ჰაინეში ხედავს გენიალურ მწერალს, რომელიც, მისი აზრით, რუსეთში ცნობილ უცხოელ მწერლებს შორის თითქმის ყველაზე უფრო პოპულარულია<sup>3</sup>.

როგორც აღინიშნა, ფრიად დიდი მნიშვნელობა აქ დასმული პრობლემის გადაწყვეტაში ენიჭება საბჭოთა ლიტერატურის მეცნიერებას. მართალია, საკითხი ჰაინეს ესთეტიკური სისტემის დადგენისა დღემდე ჩვენში არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი, მაგრამ ასეთი ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლებელია ჰაინეს შემოქმედების საკითხთა კვლევის დარგში ჩვენში მიღწეული დიდი შედეგების გამოყენების გარეშე. ის გარემოება, რომ ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასისტემების საკითხი ჩვენში სპეციალურად არავის დაუსვამს, არ ნიშნავს, რომ ამ მიმართებით არაფერი გაკეთებულა. ჩვენ გავაზრნია რიგი სამეცნიერო სტატიისა, რომელიც მიზნად ისახავს ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა შესწავლას. ამასთანავე, ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური თეორიის საკითხებს დათმობილი აქვს გარკვეული ადგილი იმ საბჭოთა მეცნიერების შრომებში, რომლებიც სპეციალურად ამ საკითხის გარკვევას არ ისახავენ მიზნად.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების გამოკვლევა სცადა ა. ლუნაჩარსკიმ. მან სცადა დაერღვია დამკვიდრებული შეხედულება, რომლის შიხედვითაც ჰაინე მიჩნეული იყო პოეტად და არა მოაზროვნედ, წარმოგვიდგინა ნწერალი მოაზროვნე-მხატვრად<sup>4</sup>; მაგრამ, უნდა ითქვას, ლუნაჩარსკიც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰაინესთან მხოლოდ ცალკე აზრებია და არა სისტემა აზრებისა, რომ ჰაინეს ამ აზრების დასისტემება უიმედო საქმეა<sup>5</sup>. გამოსავალ პუნქტად ჰაინესთან შესხედულებათა სისტემის უარყოფისათვის ლუნაჩარსკისთან მიღებულია ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების მკდარი გაგება, ჰაინეს მიჩნევა იმპრესიონისტ მწერლად<sup>6</sup>, რომელსაც თურმე საგნების ობიექტური მოცემულობა:

<sup>1</sup> Писарев. Собрание сочин., СПб. 1894. т. I, стр. 259.

<sup>2</sup> იგივე, 263.

<sup>3</sup> Тургенев. Сочинения. 1933. т. XII, стр. 259.

<sup>4</sup> Луначарский. Гейне—мыслитель. „Лит. критик“, 1934. № 5, стр. 77

<sup>5</sup> იგივე, 76.

<sup>6</sup> იგივე, 77.

კი არ აინტერესებს, არამედ ეფექტების გამოწვევა. მიიჩნევს რა ჰაინეს დეკადენტობის იდეურ მამამსაჯრად, ლუნაჩარსკი, ცხადია, ვერ გვაძლევს ჰაინეს მსოფლმხედველობის სწორ სურათს. მარადიულ წინააღმდეგობას ნახულობს ჰაინესთან ფრიჩე, წარმოვეიდგენს რა მწერალს თვითდაზნაურული და ბიურგერული იდეოლოგიის მატარებლად<sup>1</sup>. საკითხის იმგვარი დაყენება, როგორსაც ფრიჩე იძლევა. გამორიცხავს ჰაინეს ესთეტიკურ ნააზრევში სისტემის ძიებას.

მეტალოგი წინ წამოსწევს ჰაინეში რეალისტურ, სიცოცხლისმადგინებელ მხარეს, იგი მიიჩნევს მწერალს ისტორიული პროგრესის. „კაცობრიობის რენესანსის“ დამცველად, მაგრამ არსებითად მეტალოვიც ჰაინეს სულიერი დაფლეთილობის აღიარების ნიადაგზე დგას. მისი აზრით, „მოგზაურობის სურათებში“ გვეცხადება „სულიერი დაბნეულობითა და დაფლეთილობით აღსავსე მწერალი“<sup>2</sup>. ლეენესაც სათუოდ არ მიაჩნია ჰაინეს დაფლეთილობა, რამდენადაც იზიარებს იმ დებულებას, რომ ჰაინეს არ შეუქმნია დასრულებული კონსტრუქციები<sup>3</sup>. ლეენეს სადავოდ მიაჩნია ჰაინეს პროზისათვის მსოლოდ შინაგანი მთლიანობის უქონლობის მიწერა, მაგრამ დებულება ჰაინეს ნაწარმოებებში საერთოდ კონსტრუქციული მთლიანობის უქონლობის შესახებ მას სადავოდ არ მიაჩნია<sup>4</sup>.

თუკი ჰაინეს პროზაში დაკულია შინაგანი მთლიანობა, მაშინ რა საფუძველი უნდა გააჩნდეს მწერლის დაფლეთილობის აღიარებას? ლეენევის მტკიცებაში მხედველობიდანაა გაშვებული ის გარემოება, რომ ნაწარმოების შინაგანი, კონსტრუქციული მთლიანობა ბადებს შესაფერისი გარეგანი გამოხატვის საკიროებას. მართალია, ჰაინეს პროზულ ნაწერებში ყოველთვის არა გვაქვს საქმე გარეგან დასრულებულობასთან, მაგრამ განა მხოლოდ ეს არგუმენტი საკმარისა ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის დასადასტურებლად? მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობა ორი საპირისპირო ტენდენციის ბრძოლას გულისხმობს, რაც პირველ რიგში უნდა ასახულიყო ჰაინეს პროზული ნიმუშების შინაგან კონსტრუქციებში და არა შინაგან და გარეგან კონსტრუქციათა წინააღმდეგობაში. თუკი ჰაინე, ლეენევის მტკიცების მიხედვით, სძლევს შინაგან წინააღმდეგობას პროზული ნიმუშების შინაგან კონსტრუქციებში, გაუგებარია, რატომ ვერ უნდა დაეძლია მას იგივე გარეგან კონსტრუქციებში.

როგორც ჩანს, ლეენევი იმ მცდარ თვალსაზრისს ადგას, რომ ჰაინე, მიყვება რა ერთ ტენდენციას, ახორციელებს თავის ნაწარმოებებში

<sup>1</sup> Фриче. Очерки развития западных литератур, Москва, 1931, стр. 150.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Путешье картины. Москва, 1937, вступит. статья Металова, стр. 3.

<sup>3</sup> Проза Гейне. Собр. соч. Гейне, Academia, 1935, вступит. статья Лейнева, стр. 49.

<sup>4</sup> იგივე, 50.

შინაგან მთლიანობას, მაგრამ მეორე, საწინააღმდეგო ტენდენცია, დაძლეული თვით შემოქმედებაში, ბოქავს მას და უნარჩუნებს მის ნაწერებს ფრაგმენტულ ხასიათს. ასეთი გავება დაფლეთილობის პრობლემისა ჰაინესთან უმართებულად უნდა მივიჩნიოთ იმიტომაც, რომ ჰაინეს ამა თუ იმ პროზული ხაწარმოების ფრაგმენტულობას არ შეაქვს ძირითადი დისონანსი ამ ნაწარმოებთა შინაგან დინამიურობაში.

დღიჩის აზრითაც ჰაინეს შემოქმედებას დაფლეთილობის ბეჭედი აზის. „პოეტის მთელი შემოქმედება,—წერს დღიჩი,—მთლიანად, ლექსებიცა და პროზაც, აღქმის გარეებით, დაფლეთილობით ხასიათდება“<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ. რიგი საბჭოთა ჰაინელოგი გამოდის ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის ფაქტის აღიარებიდან, რაც ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში სისტემურობის უარყოფას გულისხმობს. მართლა ასე უიმედო საქმედ უნდა მივიჩნიოთ ჰაინეს მხატვრულ შეხედულებათა დასისტემება?

წინამდებარე შრომა მიზნად ისახავს ჰაინეს მხატვრულ შეხედულებათა შესწავლას, მათ დაყვანას საერთო ფუნდამენტამდე, იმის ჩვენებას, თუ რა კავშირშია ისინი მწერლის მთელს მხატვრულ შემოქმედებასთან. დასმული საკითხის გადაწყვეტისათვის მასალად უნდა იქნას მიჩნეული ჰაინეს მთელი შემოქმედება, როგორც თეორიულ-კრიტიკული, ისე მხატვრული. ანავე პრობლემის განასერში ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების თითოეულ ნიმუშს უნდა მივუდგეთ იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ ავლენს იგი მწერლის ესთეტიკურ მრწამსს, მის შეხედულებას ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე. ჰაინეს მხატვრულ ნაწარმოებთა განხილვისას უნდა გამოკვლეულ იქნას, თუ იდეურად რა კავშირშია ისინი მწერლის მთელს შემოქმედებასთან, უნდა გამოკვლეულ იქნას, წარმოადგენს თუ არა ჰაინეს ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებში ჩაქსოვილი თვალსაზრისი მწერლის მთელი მსოფლმხედველობის ორგანულ ნაწილს.

როგორც აღინიშნა, ისინი, ვინც ჰაინეს შეხედულებათა დასისტემებას უარყოფენ, საბუთად მტკიცედ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში წინააღმდეგობის არსებობის ფაქტს აყენებენ. მართლაცა, ჰაინე არაა თავისუფალი წინააღმდეგობებისაგან, რომლებიც პირობადებულია გარკვეული სოციალურ-კლასობრივი მიზეზებით. იგი იხატება, ერთი მხრით, მწერლის გამოსვლაში ფეოდალურ-რეაქციული რეჟიმისა და ბურჟუაზიული ოლიგარქიის წინააღმდეგ, მეორე მხრით კი, მწერლის უუნარობაში, საბოლოოდ დაძლიოს წვრილბურჟუაზიული სტიქია და მტკიცედ დაუკავშირდეს რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლმხედველობას. ეს ასეა, მაგრამ ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა სისტემის აგებაზე უარის თქმა იმ მოტივით, რომ მწერალი წინააღმდეგობრივი ბუნების მქონეა, გაუნართლებლად უნდა ჩაითვალოს.

<sup>1</sup> Л е и ч. Г Гейне, Москва, 1911, стр. 43.

მთავარი მნიშვნელობა იმას აქვს, თუ როგორია ხასიათი ჰაინეს წინააღმდეგობისა, არის თუ არა იგი იმ რიგის წინააღმდეგობა, რომელიც მწერლის შეხედულებებში რაიმე სინწყობრის ძიების საკითხს იმთავითვე გამორიცხავს; არის თუ არა ჰაინე იმ ტიპის მოაზროვნე, რომელიც თავის თავს წამბაუწუმ ეწინააღმდეგება, რომელსაც არ გააჩნია მყარი პრინციპები, ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე.

დასმული პრობლემის განასერში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ჰაინეს მიერ თავისი წინააღმდეგობების ანალიზს. სხვა საკითხია, ცხადია, თუ რამდენად სწორად ესმის ჰაინეს თავისი წინააღმდეგობების ბუნება, მათი მსაზღვრელი მიზეზები. მწერლის შემოქმედების ეს სახე ჩვენი ძიებისათვის, ბუნებრივია, წარმოადგენს ერთ-ერთს და არა ერთადერთს მასალას მისი ესთეტიკური იდეალის შესასწავლად. იგი არ შეიძლება მივიჩნიოთ ყველაზე უტყუარ მასალად, რადგან იგიც ისეთივე წინააღმდეგობის შემცველია, როგორც ჰაინეს რომელიმე სხვა სახის შემოქმედება. როცა ჰაინეს თვითანალიზის შესწავლას ვახდენთ, მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ თუ რა კონკრეტული გარემოებანი უდევს მას საფუძვლად, რამდენად სწორად და მიუდგომლად გადმოგვეცემს ჰაინე დაკვირვებას საკუთარ თავზე.

განვიხილოთ, თუ როგორ ესმის ჰაინეს თავისი წინააღმდეგობანი. მწერალი ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ მას დაფლეთილ ადამიანად თვლიან და არც ცდილობს მის უარყოფას. გუმპელინოსთან საუბარში იგი აღნიშნავს, რომ ღმერთებმა პოეტური მარტვილობისათვის განაკუთვნეს<sup>1</sup>. თავისი დაფლეთილობის საკითხს შუქს ფენს ჰაინე გოეთეს შესახებ მსჯელობაშიც. იმ დროს, როცა გოეთეს ნატურის დამახასიათებელ მხარედ მას მიაჩნდა სიციცხლე, მისი გამშვენიერებისა და შენარჩუნებისათვის ზრუნვა<sup>2</sup>, თავისი ნატურის დამახასიათებელ მხარედ თვლიდა „სიციცხლის უარყოფას“, მის განწირვას იდეისათვის, „თანდაყოლილ მიდრეკილებას მეოცნებობისადმი“<sup>3</sup>.

თავისი დაფლეთილობის ფაქტს აღიარებს ჰაინე მაიერბერისადმი 1835 წლის 6 აპრილს გაგზავნილ წერილში, რომელშიც აღნიშნავს, რომ მასში ორი არსება ცხოვრობს<sup>4</sup>. ამავე აზრით ლაპარაკობს მწერალი თავისში ორი ვნების მოცემულობაზე, საფრანგეთის რევოლუციისა და

<sup>1</sup> J'talien. Bd. III, 304.

<sup>2</sup> Bieber. Heines Briefe, Berlin. Leipzig. Wien. Stuttgart, S. 169.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Г. Гейне. Письма, Академия, Москва—Ленинград. т. XI, 272, თავისი დაფლეთილობის კონსტატაციის ახდენს აგრეთვე ჰაინე შემდეგი სიტყვებით: „Mein Leben hindurch behielt ich ein geheimes Gelüste nach schönen Äpfeln, aber verbunden mit Respekt vor fremdem Eigentum und Abschou vor Diebstahl“ (Gedanken und Einfälle, Bd. VII, 400).

ლამაზი ქალებისადმი მიდრეკილებაზე. თავისი სულიერი დაფლეთილობის ფაქტს ხაზს უსვამს ჰაინე რომანტიზმისადმი დამოკიდებულების გარკვევისას, როცა, ერთი მხრით. თავის თავში რომანტიზმის წინააღმდეგ ამხედრებულს ხედავს, მეორე მხრით კი ისევ რომანტიკოსს.

ამგვარად, თითქოს სათუო არ უნდა იყოს, რომ ჰაინე დადგბითად პასუხობს კითხვას. არის თუ არა იგი მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილი და თავისი თვითნალიზით საფუძველს აკლის იმათ, ვინც მისი მხატვრული შეხედულებების დასისტემებას შეეცდება. შეიძლება კი ჰაინეს თვითნალიზიდან ამგვარი დასკვნის გამოტანა, ზურგს უმაგრებს თუ არა ჰაინესული თვითნალიზი იმათ, ვინც ჰაინეს ნააზრევში სისტემის ნაფლეთებს ნახულობს და არა სისტემას აზრებისას? გადაკრით შეიძლება ითქვას, რომ არა.

მთავარი მნიშვნელობა ჰაინეს თვითნალიზში დაფლეთილობის ტერმინის გამოყენებას კი არა აქვს, არამედ იმას, თუ რა შინაარსს ათავსებს მწერალი თავისი დაფლეთილობის ცნებაში. თუ ამ მხრით მიუვლდებით იმის შესწავლას. რაც ჰაინეს თავისი დაფლეთილობის შესახებ უთქვამს. დაინახავთ, რომ იგი თავისთავში არა მსოფლმხედველობრივ, არამედ პოეტურ დაფლეთილობას ხედავს. ჰაინე, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, არ აიგივებს ერთიმეორესთან ამ ორ ცნებას, რაშიაც მრავალი ფაქტობრივი მასალა გვემოწმება.

მნიშვნელოვანია ამ მხრით ქრ. ზეთესადმი 1825 წლის 26 მაისს გაგზავნილი წერილის ანალიზი. ამ წერილიდან ჩანს, რომ ჰაინე თავს თავს დაფლეთილად მიიჩნევს, მაგრამ არა როგორც მოაზროვნე, თეორეტიკოსი, არამედ მეოცნებე, ენთუზიაზმისადმი მიდრეკილებების მქონე ჰაინე. გოეთეზე დაკვირვება მას იმპულსს აძლევს ჩახედოს თავის სულში და შენიშნოს შინაგანი განხეთქილება, „განუწყვეტელი ომი“ მის განსჯასა და თანდაყოლილ მეოცნებეობას, ანუ წმინდა პოეტურ მიდრეკილებას შორის<sup>1</sup>.

ამასვე გვემოწმება ჰაინეს აზრები პეტრეს ტაძრის შესახებ. როგორც რომანტიკული მიდრეკილებების მატარებელ მწერალს, ჰაინეს, საკუთარი აღიარებითვე, განიზიდავს პეტრეს ტაძარი, რადგან იგი მას სულის ბასტილიად მიაჩნია; მაგრამ, როგორც მოაზროვნე, ჰაინე იხიბლება აღნიშნული ტაძრით, რამდენადაც მის ჩანაფიქრში ლოგიკურ თანმიმდევრობას ხედავს<sup>2</sup>. ამ შემთხვევაშიც ჰაინე ხაზს უსვამს თავის თავში მოაზროვნისა და პოეტის დაშორებას, წინააღმდეგობას.

იჩვევა, რომ თავისი დაფლეთილობა ჰაინეს მიაჩნია გონებისა და პოეტური მიდრეკილებების ურთიერთბრძოლის შედეგად, რითაც გვანიშნებს, ერთი მხრით, იმას, თუ სად არის შეხვედრის წერტილი, უკეთ, რა მხრითაა დაკავშირებული მისი ხელოვნების იდეალი ხელოვნების

<sup>1</sup> Bieber, 169.

<sup>2</sup> Gest&ndnisse, VI, 66



რომანტიკულ იდეალთან, მეორე მხრით კი გეანიზნებს. თუ რით უკავშირდება მისი თვალსაზრისი ასალ ეპოქას.

გოეთეზე დაკვირვება ჰაინეს აძლევს აგრეთვე მასალას დააკონკრეტოს გაგება თავისი დაფლეთილობისა, როგორც თითქოს გონებისა და პოეტურ მიდრეკილებათა წინააღმდეგობის შედეგად აღმოცენებული მოვლენისა. ირკვევა, რომ ჰაინესა და გოეთეს თვალსაზრისი, მათი თეორიული შეხედულებანი თითქოს ერთიმეორეს თანხედენილია. თვით ჰაინე მიუთითებს, რომ მისი ჩვეულებრივი შეხედულებანი ცხოვრებაზე ყოველთვის ემთხვეოდა ხოლმე გოეთეს შეხედულებას. რა შეხედულებებია ეს? ესაა გოეთესთან წინ წამოწევა რეალისტური საწყისებისა, მასთან ყველაზე ფასეულად სიცოცხლის, მისი გამშენიერებისა და შენახვის მიჩნევა<sup>1</sup>. მაგრამ ჰაინე ანგარიშს აძლევს თავს იმაში, რომ ის, რაც მას გოეთესთან აახლოებს, წინააღმდეგობაში ავდებს თავის პოეტურ მიდრეკილებებთან, რომლისთვისაც თურმე „საძულველია ყველაფერი ის, რაც პრაქტიკულია, რომელიც არსებითად ნაკლებად აფასებს სიცოცხლეს და შეუძლია კიდევაც ჯიუტად გაწიროს იგი იდეისათვის“<sup>2</sup>. აქედან ის დასკვნა გამოდის, რომ თავისი თავი ჰაინეს ბუნებით რომანტიკოსად წარმოუდგენია, რომ იგი, როგორც მოაზროვნე. გოეთეს რეალისტურ თვალსაზრისს უახლოვდება, როგორც ხელოვნების თანდაყოლილი ენთუზიასტი კი, გოეთესთან მუდმივ ბრძოლაში იმყოფება.

განვითარების მომდევნო საფეხურზედაც ჰაინე თავისი შინაგანი წინააღმდეგობის ამგვარივე ახსნას გვაწვდის. ბელჯიოზასადმი 1836 წლის 10 ოქტომბერს გაგზავნილ წერილშიც მწერალი მიუთითებს თავის შინაგან წინააღმდეგობაზე, მისი გონების, რწმენისა და გრძნობების ერთიმეორისაგან დაშორებაზე. „ჩემი მრწამსი, -- წერს პოეტი, -- ეწინააღმდეგება ჩემს გრძნობებს. მე თავზე ვარდის ყვავილწნული მაქვს, გულში კი ტანჯვა“<sup>3</sup>. თავისი შინაგანი წინააღმდეგობის დაახლოებით ასეთსავე ახსნას იძლევა ჰაინე ლექსში — „პროლოგი“, როცა წარმოგვიდგენს თავის თავს ისეთ ადამიანად, რომელიც შეუპყრია როგორც სიამოვნების, ისე ტანჯვის გრძნობას იმ დროს, როდესაც „სხვები თანადროელობის დიდ ბრძოლებში მონაწილეობენ“<sup>4</sup>.

როგორც ირკვევა, თავისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობის საკითხს ჰაინე იხილავს მისი რომანტიკული და ჯანსაღი მიდრეკილებების დაპირისპირების საფუძველზე. ჰაინეს მიერ თავისი თავის ამგვარ შეფასებას ზედმეტად ჰფენს შუქს მწერლის აზრები რომანტიზმთან თავისი დამოკიდებულების შესახებ. ჰაინეს თვითანალიზში ამკარად შეი-

<sup>1</sup> H. Heine. Ausgewählte Werke, Bd. IV, 1940, Moskau, S. 395.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, Москва—Ленинград, 1935, стр. 308; შეად. ძმ. სადმი 1851 წლის 21 იანვრის თარიღით გაგზავნილი წერილი (იქვე).

<sup>4</sup> H. Heine, Bd. 1, 203.

ნიშნება, რომ სულიერი მონაცემების მიხედვით მწერალი თავის თავს რომანტიკოსად თვლის. ამგვარ შეფასებას აძლევს იგი თავისთავს არა მხოლოდ იმ პერიოდში, როცა რომანტიკულ ტენდენციას მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა, არამედ იმ პერიოდშიც, როცა დომინანტური წინაშეწინააღმდეგობა რეალისტურ ტენდენციას ეკუთვნოდა.

ასე, მაგალითად, მწერალი ნახულობდა მსგავსებას თავის თავსა და როსინის შორის, აღნიშნავდა, რომ „ბუნებით იჩენს მიდრეკილებას სასიამო უმოქმედობისადმი“<sup>1</sup>, უყვარს „ყვავილოვან მდელოზე წოლა, ღრუბელთა თავისუფალი მოძრაობისათვის ცქერა“<sup>2</sup>. მაგრამ, თუ თავისი სულიერი მიდრეკილებით ჰაინე ნათესაობას გრძნობდა როსინთან, რომანტიკოსებთან, გონებით, თავისი შეგნებით იგი შორდებოდა მათ. მოაზროვნე მწერალი იმას, რაც მას როსინთან ანათესავებს, თავის ნაკლოვან მხარედ თვლის და გამართლებულად მიიჩნევს თანადროულობის აქტიურ საკითხებზე გადასვლას. ამ საბუთის გამოც შეუძლებელია გაზიარებულ იქნას კოპუტის აზრი, რომ ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარების მთავარ მიზეზს სიყვარული და პოეზიის გენია წარმოადგენსო<sup>3</sup>. კემმარტიტებასთან უფრო ახლო დგას პოეტის ძმა, მაქსიმილიანე, რომელიც ჰაინეს განვითარებაში გარკვეულ როლს ანიჭებს საზოგადოებრივ ფაქტორებს<sup>4</sup>.

ჰაინე, საკუთარი გაგებითვე, უმხედრდებდა თავის რომანტიკულ მიდრეკილებებს, „სურს თუ არა, უხდება მონაწილეობის მიღება საუკუნის ბრძოლებსა და ტანჯვაში, მასში პატიოსნად მონაწილეობა და მამაცთა რიგებში ბრძოლა“<sup>5</sup>. მას შეგნებული აქვს ეპოქის ძირითადი ამოცანები და იბრძვის მათი განხორციელებისათვის. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ჰაინე-მოაზროვნე განსაკუთრებულ სიმპათიას გრძნობს არა როსინისადმი, არამედ მაიერბერისადმი; ასევე ბუნებრივია, რომ „მინც რომანტიკოსი“ ჰაინე, თავისივე აღიარებით, სიმპათიას გრძნობს სწორედ როსინისადმი, თუმცა თეორეტიკოსი ჰაინე ამგვარ სიმპათიას თავის ნაკლოვან მხარედ თვლის; ეს იმიტომ, რომ მას შეგნებული აქვს, — გონების ამხედრებას მწერლის რომანტიკული მიდრეკილებების წინააღმდეგ საბოლოოდ არ ჩაუკლავს მასში წარსულის მადიდებელი მწერალი, რომ მასში მინც დარჩა „გარკვეული განკერძოება დანარჩენ ადამიანთა გრძნობებისაგან“<sup>6</sup>. ზემოთქმულიდან გამომდის, რომ თავის შინაგან წინააღმდეგობას ჰაინე XIX საუკუნის 30-იან წლებშიც იმგვარად აშუქებს, როგორც 20-იან წლებში აშუქებდა.

<sup>1</sup> Über die franz. Bühne, Bd. VI, 542.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Kohut. Heinrich Heine und die Frauen, 1888, Berlin, S. 52.

<sup>4</sup> Maximilian Heine. Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie, Berlin, 1868, S. 18—19.

<sup>5</sup> Über die franz. Bühne. 542.

<sup>6</sup> იქვე.

თავისი შინაგანი წინააღმდეგობის ასეთივე გაგებას იძლევა ჰაინე XIX საუკუნის 40-იან წლებში. ფარნაჯენ ენზესადმი 1846 წლის 3 იანვარს გაგზავნილი წერილი ამ საკითხზე გამოკვეთილ პასუხს იძლევა. ამ წერილშიც ჰაინე იმის კონსტატაციას ახდენს, რომ იგი, ფარნაჯენ ენზესთან ერთად, აღზრდილი რომანტიზმის ეპოქაში, თავისი სულიერი მიდრეკილებებით რომანტიკოსი იყო, მისებრ თავს იხრიდა უხილავი ძალის წინაშე, იჭერდა ცისფერი ყვავილების ჰაეროვან ამბორს<sup>1</sup>. ახალმა ეპოქამ ჰაინეში, მისივე გაგებით, მოაზროვნე გამოაღვიძა, მასში სიახლის შუქი შეიტანა. მოაზროვნემ, ცხოვრების მოწინავე ტენდენციების მხარის დამკვირვა მწერალმა იგრძნო რომანტიზმის წინააღმდეგ ამხედრების აუცილებლობა. იგი დარწმუნდა, რომ თუ ტრადიციული გზით წავიდოდა, თავიდან არ ჩამოიშორებდა რომანტიზმის გვირგვინს და ახალი ღროის შესაფერის ტანსაცმელს არ ჩაიცვამდა, ეპოქა მას უთუოდ თავს წააცილდა<sup>2</sup>. ამიტომ განუდგა იგი რომანტიზმს<sup>3</sup>, შეიქმნა მისი უკანასკნელი და გამდგარი ზღაპრული მეფე<sup>4</sup>.

ჰაინე ხედავს, რომ არა ადამიანები უკარნახებენ კანონს სინამდვილეს, არამედ, პირიქით, სინამდვილე განსაზღვრავს მათ მოქმედებას. სინამდვილის ამ წარმართველ, ამავე დროს გამომაფხიზლებელ გავლენას ადამიანებზე მწერალი ფარნაჯენ ენზესადმი 1831 წლის 27 მაისს გაგზავნილ წერილში უწოდებს *la force de chose*. ჰაინე ხედავს, რომ „გარემოების ძალა“ ერეკება ადამიანს წინ, იძულებულს ხდის ყური დაუგდოს ცხოვრების ხმას. „მე კი არ მიმიყვანია საქმეები უკიდურესობამდე, არამედ საქმეებმა მიმიყვანა მე უკიდურესობამდე“, — წერს ჰაინე<sup>5</sup>.

რას ნიშნავს, ჰაინეს გაგებით, ეს უკიდურესობამდე მიყვანა თავისი თავისა? ნათლად ჩანს, რომ მას მხედველობაში აქვს თავისი თავის გამოყვანა რომანტიკული ბურჟუიდან და ცხოვრების აქტიურ საკითხებზე გადასვლა. ცხადად ჩანს, რომ ჰაინეს, ვიდრე იგი „მამაცთა შორის“ ჩადგებოდა, სამხედრო ხელოვნებას დაეუფლებოდა<sup>6</sup>, თავისი თავი მხოლოდ პოეტად წარმოედგინა, პოეტად ძველი ნიშნელობით, პოეტად, რომელიც „ბულბულებისა და ვარდების პარტიას“ უმღეროდა. ამისვე დადასტურებას წარმოადგენს დეტმოლდისადმი 1837 წლის 3 ოქტომბერს გაგზავნილი წერილი, საიდანაც ნათელი ხდება, რომ ჰაინეს თავისი აღრინდელი დრამატურგია ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის ეპოქაში შეაქვს<sup>7</sup>. აღსანიშნავია, რომ ჰაინე 20-იან წლებშივე მისულა იმ შეგნე-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 32.

<sup>2</sup> იქვე; შტრ. Zur Geschichte der Relig. und Philosophie in Deutschland, Bd. IV, 249.

<sup>3</sup> Письма, XII, 82.

<sup>4</sup> იგივე, 83.

<sup>5</sup> Письма, XII, 253—257.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 339.

ბამდე, რომ პოეტმა თავისი შემოქმედება ეპოქის მოთხოვნებს უნდა შეუთავსოს, რის შესახებაც სპეკრემეტყველურად გვემოწმება მიუღერი-სადში 1825 წლის 7 ივნისს გაგზავნილი წერილი<sup>1</sup>.

ეპოქის მოთხოვნებისათვის ეს მხარის დაქვერა ჰაინეს კონკრეტულად პოეზიიდან პროზულ ენაზე გადასვლაში, ლირიკისათვის წერტილის დასწავში დაუსახავს. თავის თავზე დაკვირვება 30-იანი წლების ჰაინეს აძლევს ერთგვარ საფუძველს დაასკვნას, რომ საერთოდ სალირიკო პოეზიის ერა დასრულებულია<sup>2</sup>. დასკვნა ნათელია: ეპოქის ნოწინავე ტენდენციის შილება, ხელოვნების არისტოკრატიულ-რომანტიკული გაგების უარყოფა ჰაინეს ეპოქის თვალსაზრისით გამართლებულად მიაჩნია. იგი მას ამასთანავე წარმოუდგენია როგორც სალირიკო პოეზიის მნიშვნელობის დამცირება.

რომანტიკული პასიურობისათვის თავის დაღწევას ჰაინე გამართლებულად მიიჩნევს, მაგრამ კანონზომიერად მიიჩნევს იმასაც, რომ ეს ფაქტი მის სულში ტოვებს მწარე დანალექს, რომ იგი წუწუნს იწყებს, რადგან ეს პროცესი მწერალს „საკუთარი თავისაგან განდგომად“ წარძოლდგენია<sup>3</sup>. როგორც ენზემ, ისე ჰაინემ, ფიქრობს ეს უკანასკნელი, შეასრულეს მესაფლავის როლი ძველი ეპოქის დამარხვის საქმეში; მათვე ხვდათ თურქე წილად შეესრულებინათ ბებიაქალის როლი ახალი ეპოქის განვითარებაში<sup>4</sup>. თეორეტიკოსი ჰაინე, როგორც აღინიშნა, გამართლებულად მიიჩნევს მის ასეთ მეტამორფოზას, „გედის სიმღერის“ თქმას ხელოვნების ჩამავალი ეპოქისათვის; მაგრამ პოეტი, თავისი მიდრეკილებით რომანტიკოსი მწერალი, საკუთარი გაგებითვე, შიშს ეძლევა ამგვარი მეტამორფოზის გამო. მას, თავისივე აღიარებით, აშინებს ის ახალი, რომლის წარმოშობაშიც გარკვეული როლი შეასრულა, თავს ადარებს იმ საცოდავ ქათამს, რომელმაც გამოჩეკა იხვის წიწილები და შიშმა შეიპყრო, როცა ეს უკანასკნელები წყლისაყენ გაეშურნენ<sup>5</sup>.

გონების ხმა, მოაზროვნემ დასძლია მეოცნებე რომანტიკოსი, — ასე ესახება ჰაინეს თავისი განვითარება. მაგრამ წინააღმდეგობა თავისი ბუნებისა მას მაინც მოხსნილად არ მიაჩნია. მისტიკურ-რომანტიკული

<sup>1</sup> Письма, 174.

<sup>2</sup> ასე, მაგალითად, მიუღერს იგი წერს: „თქვენ თითონ გრძნობთ, რომ მე როგორც პოეტი-მომღერალი დამთარებელი ვარ. პროზა მღებულობს და მიკრავს მე ჯულში“ (Письма, XI, 74); მოიხურობს იგი გაგზავნილ წერილში კი ვკითხულობთ: „პოეზია, როგორც ჩანს, დამთარებელია, მაგრამ, იმედი მაქვს, მით უფრო დიდხანს ვიარსებებ, როგორც პროზაიკოსი“ (იგივე, 235); ფარმაგვენ ვნხესაღში 1831 წლის 4 იანვარს გაგზავნილ წერილში კი ვკითხულობთ: „მე გავეუგავებები პარიზში, სადაც, სამწუხაროდ, ისეთი როლის თამაში მომიხდება, როცა მთელი ჩემი ნაჭერულ-პოეტური სინდიღრე დაიღუბება“ (იგივე, 250). იგივე აზრია ჩაქსოვილი კამპესადში 1837 წლის 19 დეკემბერს გაგზავნილ წერილში, სადაც ვკითხულობთ: „ლირიკული პოეზია დასრულებულია და თქვენ, ძვირფასო კამპე, ვერ დააყენებთ მას ფეხზე“ (იგივე, 343—344).

<sup>3</sup> Письма. XII, 83.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

მისწრაფებები: გონების მიერ დაოკებულნი, მაინც თავს იჩენს მწერლის განვითარების სწავლასევა საფეხურზე; რომანტიკული მიდრეკილებების მატარებელი მწერალი უპირისპირდება ჯანსაღად შოაზროვნეს; რეალური სინამდვილის პრიმატის მალიარკებელი მწერალი ბოლომდე ვერ თავისუფლდება რომანტიკული დარდისაგან და მას დროდადრო დაუფლდება ხოლმე ძლიერი სურვილი „გაიჯირითოს მთეარის სინათლეზე ოცნების ძველ ამხანაგებთან ერთად“<sup>1</sup>.

თავისი განვითარების თავისებურებას ჰაინე იმაში ხედავს, რომ შოძველებულის უარყოფის მიუხედავად, იგი ვერ გათავისუფლდა წარსულის ტვირთისაგან, შეინარჩუნა ერთგვარი სიმპათია იმისადმი, რასაც აუჯანყდა. ისიც უნდა აღნიშნოს, რომ ჰაინეს, აღნიშნავს რა თავისი წინააღმდეგობის დაუძლეველობას, არ მიაჩნია სააუგოდ, რომ არ გათავისუფლებულა რომანტიკული მიდრეკილებებისაგან. ეს იმიტომ, რომ ახალი ხელოვნება, მწერლის გაგებითაც, არ წარმოადგენს ძველის. რომანტიკული ხელოვნების აბსოლუტურ უარყოფას. მართალია, ჰაინე იბრება თავისი სულიერი დაფლეთილობის აღიარებისაკენ, მაგრამ იგი თავს გაცილებით უფრო ბედნიერად თვლის, ვიდრე ის „ურყევი გლადიატორები“<sup>2</sup>, რომლებიც აღიზარდნენ ახალ დროში და რომელთაც არაფერი სურთ იწამონ იმ განდგომისა და შორჩილებისა, რაც ჰაინესა და მის მსგავსთ წილად სვდათ.

ასეთ გაწონასწორებულ, დაუფლეთულ ნატურად ჰყავს ჰაინეს წარმოდგენილი ფ. ლასალი, ახალი ეპოქის მწმმარიტ შეილად. წარმომადგენლად იმ თაობისა, რომელსაც სურს დატეობა და თავისი თავის გამოვლენა ხილულ ქვეყანაში. თავის თავს ჰაინე ასეთი ბუნების ადამიანებზე ბედნიერად თვლის იმიტომ, რომ თავის თავში დაძლეულად მიაჩნია ის ცალმსარიოება, რაც ახალი მოძრაობის ტრუბადურებს მიაწერა.

ჰაინე არ არის განწყობილი ერთი რიგის მოვლენად მიჩნისოს შინაგანი მთლიანობა გუმეაღლინო-ჰიაციტ-პლატენისა და ფ. ლასალისა. მაგრამ იგი მაინც ხაზს უსვამს თავისი სულიერი წყობის განსაუკუებას ფ. ლასალის სულიერი წყობისაგან და იჩენს ტენდენციას განიხილოს თავისი დაფლეთილობა, როგორც ღრმა ისტორიული მიხეზების მქონე მოვლენა. თავისი ბუნების ანალიზის საფუძველზე ჰაინე აყენებს დებულებას. რომ მწერლის სულიერი დაფლეთილობა თვით ქვეყნის დაფლეთილობაში უნდა იქნას დანახული<sup>3</sup>. რამდენადაც მწერალი „შუა პუნქტია ქვეყნისა“. რამდენადაც მის გულში გაივლის ხოლმე დიდი Weltriss, ამდენად, ასევეინს ჰაინე, მწერლის გული დღეს შეუძლებელია არ იყოს „უმოწყალოდ დაფლეთილი“<sup>4</sup>. ასეთი ბედი ხედა წილად, მწერლის აზრით, ბაირონსაც<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Письма: შტრ Lesarten. Bd VII.

<sup>2</sup> Письма, т. XI, 82

<sup>3</sup> Reisebilder, Bd. III, 294.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

ამრიგად, დაფლეთილობა, ჰაინეს გაგებით, ისტორიული ხასიათის მოვლენაა; იგი მხოლოდ რჩეულთა, ქეშმარიტ მწერალთა ხვედრია, იმათი, ვინც გულით იგრძნო და გონებით მიხედა ეპოქის მაჯისცემას, ვინც თავისი თავი კაცობრიობის საქმისათვის მარტვილად აქცია. თუ ჰაინეს აზრს მწერლის სულიერი დაფლეთილობის შესახებ მივიყვანთ თავის ლოგიკურ დასკვნამდე, გამოვა, რომ იგი, დაფლეთილობა, წარმოიშობა სოციალური გარდატეხების, კრიტიკული აზროვნების განვითარების ეპოქაში. ვინც ასეთ ეპოქაში აღიზარდა, ვინც მიეკვდლა ახალს, მაგრამ საბოლოოდ ვერ გათავისუფლდა წარსულის გავლენისაგან, იგი, ჰაინეს გაგებით, არ შეიძლება არ იყოს სულიერად დაფლეთილი. თავისი თავიც მწერალს შეჰყავს ასეთთა კატეგორიაში, გამოდის იმ წანამძღვრიდან, რომ მის აკვანს ორი საუკუნე ურწევდა<sup>1</sup>. ამიტომ ფიქრობს ჰაინე, რომ ახალი დროის მოწინავე მწერალმა, შეუძლებელია, თავი დააღწიოს სულიერ დაფლეთილობას. ვინც იცევხნის, რომ მისი გული ღთვლიანი დარჩა, იგი, ჰაინეს აზრით, მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ პროზული ნატურაა<sup>2</sup>. როგორც ირკვევა, ჰაინეს გაგებით, სულიერ დაფლეთილობას თავს აღწევენ ისინი, ვინც ვულგარული თვალსაზრისის მატარებელნი არიან, ვინც მიუღებელ სოციალურ სინამდვილესთან საერთო ენას ნახულობენ. ხელოვნების ძირეულ საკითხთა ამგვარ დაყენებაში ჩანს ეპოქის მოწინავე მწერალი, რომელსაც XIX საუკუნის 20-იან წლებშივე შეუგნია ხელოვნების წინაშე დასმული ახალი ამოცანები, მწერალი, რომელიც იქერს მკვეთრად გამოხატულ უარყოფით დამოკიდებულებას ფეოდალურ-რეაქციული რეჟიმისადმი, ასევე ბურჟუაზიისადმი. მწერლის ეს კრიტიკული პოზიცია კიდევ უფრო მძლავრი ხდება XIX საუკუნის 40-იან წლებში, როცა გერმანიაშიც აშკარად ისმება ფეოდალურ-აბსოლუტიზტური რეჟიმის დამხობის საკითხი.

ჰაინეს შიერ ლიტერატურის წინაშე ასეთი ამოცანების დასმა გამოძახილია იმ ცვლილებებისა, რომელთაც ადგილი აქვთ გერმანიისა და სხვა ქვეყნების საზოგადოებრივ ცხოვრებაში XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მანძილზე, გამოძახილია იმ ბრძოლებისა, რომლებიც გაიშალა ფეოდალურ-მონარქიული რეჟიმისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. ჰაინეს დამსახურება მდგომარეობს იმის მიხედვრაში, რომ ხელოვნება უნდა ჩაერიოს ცხოვრების ამ აქტიური საკითხების გადაწყვეტაში, რომ ახალი ხელოვნება არ შეიძლება იყოს თვითმიზნობრივი, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან გათიშული. სოციალურ წინააღმდეგობათა შემდგომ გამწვავებასთან ერთად ჰაინე კიდევ უფრო მკვეთრად აყენებს ხელოვნების ამგვარ გაგებას, განსაკუთრებით იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორების შედეგად, რომელთაც ადგილი აქვთ XIX საუკუნის 40-იან წლებში.

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle. Bd. VII, 400.

<sup>2</sup> Reisebilder, 304.

ამასთანავე, მხედველობიდან არ შეიძლება გაშვებულ იქნას, რომ ჰაინეს მიერ თავისი წინააღმდეგობის კონსტატაციაში მოჩანს მწერალი, რომელსაც დაახლოებით სწორად გაუგია თავისი მდგომარეობა, მდგომარეობა იმ მწერლისა, რომელიც ახალს მიეკედლა, მაგრამ ძველს მაინც საბოლოოდ ვერ გაეთიშა. ჰაინე მართლაც არ შეადგენს გამონაკლისს მისი დროის იმ მოწინავე მწერალთაგან, რომლებიც რევოლუციურ დემოკრატიას მიეკედლნენ, მაგრამ საბოლოოდ ვერ დასძლიეს თავიანთი წვრილბურჟუაზიული სტიქია, ვერ ამაღლდნენ პროლეტარიატის რევოლუციური მსოფლმხედველობის გაგებამდე. მაგრამ, თუ თავისი წინააღმდეგობის კონსტატაციას ჰაინე დაახლოებით სწორად ახდენს, ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი სწორად ახდენს მის ახსნას. მწერალი ფიქრობს, რომ მის წინააღმდეგობებში ისახება თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობა, მაგრამ ეს უკანასკნელი მას ბუნდოვნად ესმის და, რაც მთავარია, არა აქვს წარმოდგენილი, როგორც საზოგადოებრივი კლასების ურთიერთობის გამოხატულება.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე არ უაჩყოფს თავის სულიერ დაფლეთილობას. შთაბეჭდილება იქნება, რომ მისი ანალიზი საკუთარი მსოფლმხედველობისა ამაგრებს იმათ პოზიციას, ვინც ჰაინეს დაფლეთილობის თეორიის დამცველად გამოდის. შეიძლება კი ამგვარი დასკვნა მართებულად მივიჩნიოთ, ჰაინესა და მთელ რიგ ბურჟუაზიულ ჰაინელოგის მტკიცებას შორის თანხედენილობა დავინახოთ? ასეთი თანხედენილობის აღიარება მაშინ იქნებოდა გამართლებული, თუ გამოირკვეოდა, რომ თავისი თავის დაფლეთილობის ცნებაში მწერალი ისეთსავე შინაარსს დებს, როგორსაც ბურჟუაზიული ჰაინელოგები, აგრეთვე მაშინ, თუ გამოირკვეოდა, რომ ჰაინესაც, მსგავსად მთელი რიგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგისა, გამოორიცხულად მიაჩნია ხელოვნების შესახებ თავის ნააზრევში რაიმე შინაგანი სიმწყობრის, სისტემურობის არსებობა. მაგრამ ფაქტობრივი მასალა მოწმობს, რომ თავისი შინაგანი წინააღმდეგობის გაგებაში ჰაინესა და ბურჟუაზიულ ჰაინელოგებს შორის მკვეთრი განსხვავებაა; ფაქტები მოწმობს, რომ თავისი დაფლეთილობა ჰაინეს წარმოუდგენია არა როგორც ყოველგვარი შინაგანი სიმწყობრის გამოორიცხვა, არამედ როგორც შინაგანი წინააღმდეგობა, რომელიც არ გამოორიცხავს სისტემის, შინაგანი სიმწყობრის არსებობას.

სულიერი დაფლეთილობა იმ სახით, როგორც მას წარმოგვიდგენს ბურჟუაზიული ჰაინელოგია, გულისხმობს მწერალთან არა მყარი მეცნიერული თვალსაზრისის არსებობას, არა სისტემას აზრებისას, არამედ ნაფლეთებს, ფრაგმენტებს; ჰაინეს გაგებით კი, მისი სულიერი დაფლეთილობა გულისხმობს შეხედულებათა გარკვეულ სისტემას. ამიტომ, რომ ჰაინე, რომელმაც თავისი თავი დაფლეთილად მიიჩნია, არ უაჩყოფს მწერლის მიერ თავისი დაფლეთილობის დაძლევის ანდა მისთვის გვერდის ავლის შესაძლებლობას. ჰაინეს ნააზრევში ამ სა-

კითხვის გადაწყვეტის ორი შესაძლებლობა ისახება: ა) მწერლის გაბედული დადგომა ეპოქის მოწინავე ტენდენციის ასახვის ნიადაგზე და ბ) პროზულ-ველგარული მისწრაფებებით გამსჭვალვა. პირველის ნიმუშს იგი ლასალთან ნახულობს, მეორისას კი—გუმპელინო-ჰიაცინტ-პლატენთან. ეს უკანასკნელები ჰაინეს მიაჩნია მთლიან, გაწონასწორებულ ნატურებად, მაგრამ ეპკი არ რჩება, რომ მის თვალსაზრისს არამც და არამც აზრ უდგება ის სულიერი ჰარმონია, რომელსაც იგი გუმპელინო-ჰიაცინტ-პლატენთან ნახულობს. გუმპელინოსთან ჰაინეს სრულიადაც არ ევლება ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომელსაც თავისი დროის მოწინავე ადამიანებთან ნახულობდა და რომლის დიძლევის შედეგადაც უნდა განხორციელებულიყო სულიერი ჰარმონია.

მაართალია, ჰაინე ლაპარაკობს ხოლმე გუმპელინოს კონტრასტებზე, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მან გუმპელინოში წინააღმდეგობანი, დაფლეთილობა დაინახა. დაფლეთილობა, ჰაინეს გაგებით, თავს იჩენს ერთიმეორის საწინააღმდეგო ტენდენციების ბრძოლაში და არა პანერულობაში. გუმპელინოსათვის დამახასიათებელი კონტრასტები კი წარმოადგენს ხელოვნურობის, თავის თავზე ძალდატანების შედეგს. ვუპელინო პროზულ-ველგარული ბუნებისაა და ამიტომაც მის მიმართ არ ისმის დაფლეთილობის დიძლევის, შინაგანი ჰარმონიის განხორციელების საკითხი, რადგან დაფლეთილობის ფაქტს მასთან ადგილი არ აქვს.

ჰაინეს თვალსაზრისს არ ემთხვევა აგრეთვე სულიერი ჰარმონიის აღდგენის ის გზა, როგორსაც იგი ფ. ლასალთან ხედავს. იგი არ ეთანხმება ლასალს, ახალი მოძრაობის „ქეშმარიტ შეილებს“ იმაში, რომ ისინი, მისი შეხედულებით, წარსულის საგანწერიდან არაფერს იღებენ. ამგვარ ადამიანებთან შედარებით იგი თავის თავს ბედნიერად გრძნობს. რადგან ეპოქის მოწინავე ტენდენციის მხარდაჭერა მასთან არ გამოხატულა იმის უარყოფაში, რაც ფასეულად მიაჩნდა რომანტიზმის ხელოვნებაში.

შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევა და სულიერი ჰარმონიის აღდგენა რომანტიკის ხელაღებით უარყოფის საფუძველზე ჰაინეს არ მიაჩნდა გამართლებულად. იგი ფიქრობდა, რომ ახალ-ეპოქისაც დასკირდებოდა ხოლმე „ბუღბუღებისა და ვარდების პარტია“. იგი შიშობდა, რომ ეპოქის ახალი ტენდენციით განსჭვალვას შეეწლო გამოეწვია წასში ე. წ. წმინდა ლირიკოსის დადუმება და სიხარულს ეძლეოდა. როცა საფრანგეთში, სოციალური მოძრაობის ფერხულში ჩაბმული ანდა „სასიკვდილო ლეიბზე“ დაკრული, თავის ჩანგს ძველ პოეტურ ჰანგებზე აყვებდა. ჰაინე იმ აზრის იყო, რომ ახალ ლიტერატურას „შეუძლია და იგი ვალდებულიცაა შეითვისოს წარსულის ელემენტები“. ამიტომ მიიჩნევდა იგი გამართლებულად „ატატროლის“ მეორე

\* Г. Гейне. Письма, XI, 455.



ნაწილში რომანტიკის აღდგენის ცდას, იმ რომანტიკის, „რომლის სიკვდილამდე მიყვანა განუზრახავთ ცემის საშუალებით“<sup>1</sup>.

ჰაინეს ანალიზში თავისი წინააღმდეგობისა, რომანტიკისადმი მისი დამოკიდებულებისა შეცდომას წარმოადგენს არა საერთოდ რომანტიკისადმი გამოსარჩლება, არამედ მცდარი შეფასება მშრომელი ხალხის როლისა წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის ათვისების საქმეში. ჰაინე მართებულად ესარჩლება რომანტიკას ბოერნეს ტიპის ლიბერალურ მოაზროვნეებთან ბრძოლაში, მაგრამ სრულიად უსაფუძვლოდ მიაწერს საერთოდ რომანტიკის უარყოფას რევოლუციურ პროლეტარიატს. მას სრულიად უსაფუძვლოდ მიაჩნია, რომ სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვება თითქოს რომანტიკის აბსოლუტურ უარყოფას გულისხმობდეს. თვით მისდამი მარქსის დამოკიდებულების მაგალითზე შეეძლო დაენახა ჰაინეს, თუ როგორ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ პროლეტარიატის დიდი მასწავლებლები რევოლუციურ რომანტიკას.

ახალ დროში რომანტიკის ბედის შეფასებისას ნათლად ჩანს ჰაინეს წინააღმდეგობანი, რომლის კონსტატაციასაც მწერალი მართებულად ახდენს; მაგრამ ამ წინააღმდეგობების ბუნების გაგებაში იგი, როგორც დაინახეთ, შორდება ქეშმარიტებას, განწყობილია ირწმუნოს, რომ ისინი ეკუთვნის მისი მხატვრული შემოქმედების და არა მსოფლმხედველობის სფეროს. ჰაინეს მიერ მოცემული შეფასება თავისი წინააღმდეგობებისა ექვს არ ტოვებს, რომ ეს წინააღმდეგობანი მკლავდებამწერლის არა მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ მსოფლმხედველობაშიც, საკუთარი წინააღმდეგობების ანალიზშიც.

ჰაინეს ანალიზს საკუთარი წინააღმდეგობებისას, მათი ბუნების გარკვევის ცდას ჩვენთვის მნიშვნელობა აქვს იმ მხრით, რომ იგი კიოხვის ქვეშ აყენებს იმათი დებულების სისწორეს, ვინც ჰაინეში არა შეხედულებათა სისტემას ხედავს, არამედ ნაფლეთებს სისტემისას. ასევე მნიშვნელობას არაა მოკლებული იმის გამორკვევა, თუ როგორ ესმის თვით ჰაინეს მის ნააზრევში სისტემური სიმწყობრის საკითხი.

თუ გამოვალთ ჰაინეს შემოქმედების თვით ჰაინესეული ანალიზიდან, სისტემის ძიება მის ესთეტიკურ ნააზრევში გამართლებულად უნდა მივიჩნიოთ. დაფლეთილობა, ჰაინეს კონცეფციით, არ გულისხმობს მწერალთან მყარი პრინციპების უქონლობას, მისი შემოქმედების ქაოსურობას. სულიერად დაფლეთილი მწერალი ახალი ეპოქისა, ჰაინეს აზრით, ქეშმარიტი ხელოვნების იდეალთან უფრო ახლო დგას, ვიდრე მთლიანი, მაგრამ პროზული ნატურა. ჰაინე არ ცდილობს დაუძებნოს თავის დაფლეთილობას მსოფლმხედველობრივი ძირები. როგორც მოაზროვნესა და მოქალაქეს, მას თავისი თავი მთლიანი მიაჩნია. იგი წინა-

<sup>1</sup> P. P e r n e. H i n s e n , X I , 4 6 5 .

აღმდევობას ნახულობს მხოლოდ თავის მხატვრულ შემოქმედებაში. თავისი თვითნაღიზით ჰაინე უარყოფს ბურჟუაზიული ლიტერატურის მეცნიერებაში დამკვიდრებულ აზრს მისი მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის, უსისტემობისა და უპრინციპობის შესახებ. იგი არა მხოლოდ სხვებისაგან მოითხოვს მასალისადმი პრინციპულ დამოკიდებულებას, არამედ თავის თავისაგანაც. როგორც მოქალაქე, იგი, მისივე გაგებით, ისე იქცევა, როგორც მას გონება კარნახობს; მაგრამ, როგორც მხატვარი, იგი დროდადრო მოდის წინააღმდეგობაში თავის თეორიულ შეხედულებებთან. ასე ესახება ჰაინეს თავისი ბუნების წინააღმდეგობა.

პრინციპებისათვის თავდადებულ მებრძოლად გამოყავს ჰაინეს თავისი თავი ქრ. ზეთსადმი გაგზავნილ წერილში, რომელშიც ვკითხულობთ: „თავისი სიტყვისადმი ერთგულება ჩვეულებრივად ეკუთვნოდა ჩემს სათნობათა რიცხვს“<sup>1</sup>. ამავე მხარეს აღნიშნავს იგი კამპესადმი გაგზავნილ წერილში, რომელშიც ვკითხულობთ: „ერთი კი ჩემთვის ნათელია: მე არ გავყიდი წიგნის ჰონორარში ჩემს სინიღისს, არ დავაჩენ იოტის ოდნავ ლაქას ჩემს მშვენიერ, პატოხან სახელს. მე არ დავემორჩილები პრუსიის ცენზურას“<sup>2</sup>. „მე მძაგს ყოველგვარი უკანდახეიანი“, წერს ჰაინე „ლუტეციაში“<sup>3</sup>.

თავისი პრინციპულობის ხაზგასმაში ჰაინე ისე შორს მიდის, რომ ზოგჯერ სრულიად უარყოფს მის პიროვნებაში წინააღმდეგობის რაიმე ნიშანს. „იმათთვის, ვინც სიტყვას ჩაუყირკიტდება, წერს იგი, ჩემს ნაწერებში აღეილი დასანახი იქნება... მრავალი წინააღმდეგობა..., მაგრამ ის, ვინც ჩემი სიტყვის აზრს დაიჭერს, ყველგან დანიხავს უმკაცრესი ერთიანობის წრეს, ანდა უცვლელ კავშირს კაცობრიობის საქმესთან, რეველუციის დემოკრატიულ იდეებთან“<sup>4</sup>. ჰაინეს მიერ თავის პიროვნებაში წინააღმდეგობის უარყოფას გვემოწმება ლევალდის ცნობა. ლევალდის გადმოცემით, ჰაინემ მას შემდეგი განუცხადა: „გადაეციოთ გერმანიაში იმათ, რომლებიც დაფლეთილად მთვლიან, რომ მე აღბათ ყველაზე უფრო მთლიანი ვარ“<sup>5</sup>. იგივე აზრია ჩაქსოვილი ბოერნეს შესახებ ჰაინეს შემდეგ გამოთქმაში: „როცა მან (ბოერნემ—გ. ხ.) ერთხელ ჩემს ნაწერებშიც წინააღმდეგობის აღმოჩენა მოინდონა, მე შემოვიფარგლე შემდეგი ირონიული პასუხით: „თქვენ ცდებით, გეთავუვა, ასეთები ჩემს ნაწერებში არ მოიპოვება“<sup>6</sup>. თავის პიროვნებაში პრინციპულობის ხაზგასმას ახდენს ჰაინე გერმა-

<sup>1</sup> Письма. XI, 30.

<sup>2</sup> H. Heine. Correspondance, 1867, Paris, p. 202.

<sup>3</sup> Lutezia, Bd. VI, 390.

<sup>4</sup> Предисловие к французскому изданию „Лютэци“. Сочинения Г. Гейне, Academia, т. XI, стр. 6.

<sup>5</sup> Houben, 227.

<sup>6</sup> L. Bérne, Bd. VII, 104.

წელი აზნაურების შესახებ მსჯელობაში. „ვფიქრობ, უკანასკნელ დროს დავამტკიცე, გადმოგვეცემ ჰაინე, რომ გამოვდივარ მხოლოდ პრინციპებისათვის“<sup>1</sup>; ანდა: „მე, პრინციპებში ურყევი, იაკობინიზმის მაქინაციებმა თვით აქ, პარიზშიც ვერ ჩამითრია მღვრიე ტალღებში“<sup>2</sup>.

ჰაინეს მიერ თავისი მსოფლმხედველობის ბუნების გაგების საკითხს შუქს ფენს მწერლის ნიერ ბელჯიოზასადმი გაგზავნილი წერილი. მიუთითებს რა ამ წერილში წინააღმდეგობაზე თავის რწმენებსა და მიდრეკილებებს შორის, ჰაინე წინ წამოსწევს ე. წ. მორალური მთლიანობის საკითხს. „მე მწყურია მორალური მთლიანობა“, წერს აქ ჰაინე<sup>3</sup>. ადვილი მისახვედრია, რომ მწერალი ამ შემთხვევაში რომანტიკული და რაციონალისტური მომენტების მთლიანობისადმი სწრაფვას გულისხმობს. როგორ ესახება მას ამგვარი მთლიანობის განხორციელება? თუ ჰაინეს მსჯელობას ე. წ. მორალური მთლიანობის შესახებ მივიყვანთ ლოგიკურ დასკვნამდე, გამოვა, რომ მისი განხორციელება მწერალს რომანტიკული მეოცნებობის დაძლევაში, ანუ, როგორც თვითონ ფიგურულად იტყვოდა, ვარდისათვის ფურცლების დაცლაში აქვს დანახული. თუ ერთი მხრით ეს პროცესი მწერალში სინანულის გრძნობას ბადებდა, მეორე მხრით კი ზგი, მისი აზრით, უნდა გამოხატულიყო ტანჯვის პოეზიის მოსპობაში, გულის ავისებაში „ახალი სიხარულით“<sup>4</sup>.

ის გარემოება, რომ ამგვარი მთლიანობის განხორციელებას სრული სახით ჰაინე ვერ ხედავს თავის თავში, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი, თავისივე გაგებით, მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილი დარჩა. არა, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ჰაინე ამგვარ მთლიანობას ვერ ხედავდა მხოლოდ თავის მხატვრულ შემოქმედებაში, თეორიაში კი მეოცნებე რომანტიკოსი მას დაძლეულად მიაჩნდა. რაც შეეხება მხატვრული შემოქმედების სფეროს, აქ მეოცნებე რომანტიკოსის, ტანჯვის პოეზიის საფუძვლით დაძლევა ჰაინეს განუხორციელებლად მიაჩნდა, რადგან იგი „ჯავშანშია ჩასმული და მასთან შეხებისას გონების ყველაზე მახვილი იარაღი ბლაგვდება ხოლმე“<sup>5</sup>.

როგორც დავინახეთ, ჰაინე უარყოფითად პასუხობს მასთან მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის არსებობის საკითხს. იგი ფიქრობს, რომ გააჩნია მტკიცე თეორიული პრინციპები, ურყევი რწმენები, რომელთაგან გადახვევას არ ახდენს. თუ მწერლის ამ თვითნაღლის დავეყრდნობით, საკითხი მის მხატვრულ შეხედულებებში შინაგანი სიმწყობრის ძიებისა, ცხადია, დადებითად უნდა გადაწყდეს. მაგრამ საკითხს არათულებს ის გარემოება, რომ ჰაინეს შეხედულებები თავის თავზე

<sup>1</sup> Französische Zustände, Bd. V., 149.

<sup>2</sup> იგივე, 153.

<sup>3</sup> Иисия, XI, 308.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

არ შეიძლება ჩაითვალოს ერთადერთ და ამასთან უცილობლად საიმედო გზად ამ შრომაში დასმული საკითხის გადაწყვეტისათვის. ეს იმიტომ, რომ წინააღმდეგობანი თავს იჩენდა მწერლის არა მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ მის მსოფლმხედველობაშიც, რომ ჰაინე ყოველთვის ვერ ახერხებდა ხოლმე ყოფილიყო თავისი პრინციპების ერთგული.

როგორია დასკვნები?

ა) ბურჟუაზიული ლიტერატურის მეცნიერებაში ჰაინე მეტწილად მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილ მწერლადაა აღიარებული და ამ საფუძველზე უარყოფილია მისი მხატვრული შეხედულებების დასისტემების შესაძლებლობა;

ბ) საბჭოთა ჰაინელოგიამ ჩაატარა დიდი მუშაობა ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების მეცნიერული შესწავლის დარგში, მაგრამ საკითხი ჰაინეს მხატვრულ შეხედულებათა სისტემის აგებისა ჩვენში სპეციალური კვლევის საგანი არ გამხდარა. ისიც აღსანიშნავია, რომ რიგი საბჭოთა ჰაინელოგი უარყოფს ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასისტემების შესაძლებლობას;

გ) თვით ჰაინეც აღიარებს თავის თავში წინააღმდეგობათა არსებობის ფაქტს, მაგრამ ჰაინესეული ანალიზი საკუთარი წინააღმდეგობებისა არ აძლიერებს იმათ პოზიციას, ვინც ამ მწერლის სულიერ დაფლეთილობას აღიარებს;

დ) ჰაინეს მიერ მოცემული ანალიზი თავისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების, მიუხედავად იმისა, რომ კემმარტებასთან იგი უფრო ახლოა, ვიდრე ანალიზი ჰაინეს სულიერი დაფლეთილობის დამკველებისა, მაინც შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველია. მიუხედავად გარკვეული მნიშვნელობისა, ეს ანალიზი არ წარმოადგენს გასაღებს წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის გადაწყვეტისათვის. ეს პრობლემა ხელოვნების შესახებ ჰაინეს მთელი ნააზრევის, მთელი მისი შემოქმედების შესწავლის გზით უნდა გადაწყდეს.

---

## თ ა ვ ი

### მაგარიკალიზური ესთაჟიის ძირითადი პრინციპების დასაბუთება ჰაინრიხ ჰაინესთან

ჩვენ განვიხილეთ ის საზოგადოებრივ-კულტურული ფაქტორები, რომლებმაც გადაწყვეტი როლი შეასრულა ჰაინეს მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში; მათ შორის, ცხადია, მთავარი მნიშვნელობა ეკუთვნის იმ მოვლენებს, რომელთაც ადგილი აქვს XIX საუკუნის I ნახევრის გერმანიაში. რიგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგი ცდილობს წარმოადგინოს ჰაინე როგორც თავისი ხალხის გარეწარი. ჰაინეს პიროვნების ასეთ გაგებას ქეშმარიტებასთან არაფერი აქვს საერთო. ამ მწერლის ცხოვრება და შემოქმედება მჭევრმეტყველურად გვიდასტურებს, თუ როგორ ძლიერად უყვარდა მას თავისი ხალხი. ჰაინეს სატირის მახვილი მიმართულია არა გერმანელი ხალხის, არამედ ამ ხალხის მტრების წინააღმდეგ.

ბუნებრივია, ჰაინე ვერ დარჩებოდა გულგრილი მისი დროის დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენებისადმი, რომ ამ უკანასკნელისადმი მიმართებაში ხდებოდა მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება. ჰაინეს პერიოდი ჰაინეს განვითარებისა იმ დროს დაემთხვა, როცა ჯერ კიდევ ძლიერი იყო რეზონანსი საფრანგეთის რევოლუციისა, როცა რევოლუციის იდეალებს ჯერ კიდევ ცხოველი გამოხმაურება ჰქონდა სხვადასხვა ქვეყანაში. ამ იდეალებმა ცხოველი გამოხმაურება პოვეს აგრეთვე ახალგაზრდა ჰაინეს შემოქმედებაში.

ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების განვითარებაში ფრიად მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის XIX საუკუნის 20—30-იანი წლების გერმანიის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებს. ამ დროს ადგილი აქვს რეაქციის შეტევას საზოგადოების პროგრესულ ძალთა წინააღმდეგ, აზრის თავისუფლების წინააღმდეგ, რეაქციული კლასის ცდას—ძირშივე მოსპოს საფრანგეთის რევოლუციის დადებითი შედეგები. ივლისის რევოლუციის ეპოქაში, როცა გერმანიის მოწინავე ადამიანები ოპტიმისტურად უტყვიან კაცობრიობის მომავალს, როცა გერმანიის სხვადასხვა მხარეში ადგილი აქვს არსებული რეჟიმის წინააღმდეგ საპროტესტო გამოსვლებს, რეაქციის ძალები შეტევაზე გადადის, სას-

ტიკად დევნის აზრის თავისუფლების დამცველებს. ამის კონკრეტულ მაგალითს წარმოადგენს საკავშირო სემინის მიერ ჰაინეს და აგრეთვე „ახალგაზრდა გერმანიის“ მწერალთა ნაწარმოებების აკრძალვა.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. როგორც აღინიშნა, გადაწყვეტი როლი შეასრულა XIX საუკუნის 40-იანი წლების გერმანიის ამბებმა, კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებამ, მუშათა კლასის დამოუკიდებელმა პოლიტიკურმა გამოსვლებმა მონარქიული რეჟიმისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების დიდი ნაწილი ჰაინემ სამშობლოს გარეთ გაატარა, გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ მის განვითარებაში მთავარი მნიშვნელობა ეკუთვნის თავისი ქვეყნის ამბებს, რომლებშიც მწერალი, მრავალი ხელშემშლელი გარემოების მიუხედავად, მაინც აქტიურად იყო ჩაბმული. მეორე მხრით, ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების შესწავლისას შეუძლებელია უგულვებლევყოთ მნიშვნელობა იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული მოვლენებისა, რომელთა მოწამე საფრანგეთში მყოფი მწერალი იყო.

ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა შესწავლა ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს მწერლის მთელი მსოფლმხედველობის, პირველ რიგში მისი ფილოსოფიური და პოლიტიკური შეხედულებების შესწავლას. ჰაინეს არ მოუცია ფილოსოფიური ტრაქტატები, მაგრამ ეს არ უარყოფს იმას, რომ მის ნაწერებში გარკვეული მიმართულების მოაზროვნე ჩანს. ცნობილია, თუ როგორ ინტერესს იჩენდა მწერალი სხვადასხვა ფილოსოფიური სისტემისადმი, ფილოსოფიის ისტორიისადმი; ცნობილია, თუ როგორ აფასებდა ენგელსი ჰაინეს, როგორც ფილოსოფიური საკითხების მკვლევარს<sup>1</sup>.

ჰაინეს, როგორც მოაზროვნის, დამსახურება მდგომარეობს იმის მიხედვრაში, რომ მატერიისა და იდეის ურთიერთობის საკითხი წარმოადგენს ძირითად საკითხს, წყალთვამყოფს მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის. მატერიალიზმი ჰაინესათვის ისეთი ფილოსოფიური მიმდინარეობაა, რომელიც ეყრდნობა ცდას, რომლისთვისაც ცნება არის აპოკრიფიკური რიგის მოვლენა<sup>2</sup>. დიამეტრულად სხვაგვარია, ჰაინეს აზრით, გარე ქვეყნისადმი სუბიექტის დამოკიდებულების გაგება იდეალიზმში. იგი, იდეალიზმი, დასაბამად აღიარებს თანდაყოლილ იდეებს, მათზე, თანდაყოლილ იდეებზე მოძღვრებაა. მისთვის შემეცნების პროცესი აპრიორული რიგის მოვლენაა<sup>3</sup>.

მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის ურთიერთობის ამგვარ გაგებაზე ჰაინე, ცხადია, არ მისულა ერთბაშად, არამედ—საზოგადოებრივ

<sup>1</sup> Энгельс, Л. Фейербах. Изд. второе, Москва-Ленинград, 1931, стр. 35.

<sup>2</sup> H. Heine. Zur Geschichte der Relig. u. Philosophie in Deutschland, Bd. VII, 208.

<sup>3</sup> იქვე.

ცხოვრებაზე ხანგრძლივ დაკვირვების შედეგად. ჰაინეს დროში ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის არა თუ შენედა, არამედ ერთობ გაძლიერდა. ჰაინეს დროს გამოდის გერმანული კლასიკური იდეალიზმის რიგი წარმომადგენელი. ეს დრო აღინიშნება „უკანასკნელი დიდი მეტაფიზიკოსის“—ჰეგელის სკოლის დაშლით, უტოპისტურ-სოციალისტური თეორიების შექმნით, ფოიერბახის ფილოსოფიური შრომებით, დაბოლოს, ისეთი მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენით, როგორცაა წარმოშობა მარქსისტული ფილოსოფიისა.

ჰაინე, როგორც ამ ეპოქის მოწინავე ადამიანი, შემდეგში მუშათა კლასის რიგებთან შეერთებული, ჰაინე—მარქსის მეგობარი და მისი იდეური გავლენის ქვეშ მყოფი, ბუნებრივია, ეხმაურება იდეოლოგიის დარგში მომხდარ ამ ცვლილებებს და გამოთქვამს მათდამი თავის დამოკიდებულებას. ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, როცა მწერალი უახლოვდება იმ ქვეშაირიტების გაგებას, რომ მატერიალიზმი და იდეალიზმი ორი ურთიერთ საპირისპირო ფილოსოფიური მიმდინარეობაა, რომელთა შორის საუკუნეების მანძილზე წარმოებული ბრძოლა აირეკლება მთელს იდეოლოგიაში.

ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაც ჰაინესთან მიჩნეულია ამ ორი საპირისპირო მსოფლმხედველობის შეუწყვეტელ ბრძოლად, რომელიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა სახით ვლინდება. ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის, არისტოტელესა და პლატონს შორის ჰაინეს მიაჩნია დაუსრულებლად, მათი მორიგება შეუძლებლად<sup>1</sup>. ეგვიპტესა და აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ფიქრობს მწერალი, ბატონობდა მატერიალური საწყისი; ანტიკური ეპოქა მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობით აღინიშნებოდა. ანტიკურობის მოძღვენო ეპოქა, მწერლის აზრით, წარმოადგენდა მატერიის დისკრედიტაციის, სულის მიერ მატერიის დათრგუნვის ეპოქას. ამის მიუხედავად, სიცოცხლის პრინციპი, ქრისტიანული რელიგიის მიერ უგულვებელყოფილი, მაინც ინარჩუნებდა მნიშვნელობას. ეკლესიამ და ხელისუფლებამ ვერ შეძლეს ანტიკურ-წარმართული მსოფლმხედველობის საბოლოოდ მოსპობა, წარმართი ღმერთები მაინც განაგრძობენ არსებობას შეცვლილი სახით შეცვლილ ვითარებაში<sup>2</sup>.

თვით ქრისტიანული ეკლესიაც, ფიქრობს ჰაინე, ვერ ახერხებს სენსუალიზმის მოსპობას, სარფიან საქმედ თელის მასთან ზავის ჩამოგდებას. იგი სენსუალიზმს იყენებს როგორც ტაძრების მშენებლობაში, ისე მღვდელთმსახურებაში. ისინიც კი, ვინც რომის ეკლესიას აუმხედრდნენ, გერმანელი პროტესტანტები. რომლებიც რომის ეკლესიას თავდაპირველად სპირიტუალიზმის პოზიციებიდან უტევდნენ, შემდეგში

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 213.

<sup>2</sup> Elementargeister, Bd. IV, 409.

სენსუალიზმის პოზიციაზე დაქანდნენ<sup>1</sup>. მიუხედავად ამისა, შუა საუკუნეები ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში ჰაინეს მაინც სპირიტუალიზმის ბატონობის ერთ მიაჩნია.

რენესანსის ეპოქაში ჰაინე ხედავს სენსუალიზმისაკენ გადახრის ტენდენციას, თუმცა არაძლიერი სახით გამოხატულს. ამ ეპოქის გენიოსი მხატვრები, მწერლის აზრით, ახერხებენ თავიანთი ამოცანის გადაჭრას, სპირიტუალიზმის ეპოქაში სიცოცხლისა და სიხარულის იდეალის დახატვას თვით სპირიტუალიზმის ხარჯზე. ასეთ ამოცანას ჰაინე მიიჩნევს არაბუნებრივ მოვლენად, უნდა ვიფიქროთ, იმიტომ, რომ სპირიტუალისტური იდეების ბატონობის პირობებში ხელოვნებისაგან სპირიტუალისტური ხასიათის ძეგლებს უნდა მოველოდეთ. ამასთან ისიც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რომ კათოლიციზმში ჰაინე ხედავს ცდას, გამოიყენოს თავისი მერკანტილისტური მიზნებისათვის როგორც სენსუალისტურ-წარმართული ტენდენციები საერთოდ, ისე ერთეული გენიალური მხატვრების ცდა, გადაწყვიტონ „არაბუნებრივი“ ამოცანა, სპირიტუალიზმის ეპოქაში განადიდონ მატერია ისევ სპირიტუალიზმის ხარჯზე. ამ ასპექტში გასაგები ხდება ჰაინეს მტკიცება, რომ კათოლიკური ეკლესია თავისი მიზნისათვის იყენებს რაფაელის გენიალურ ქმნილებებს. აქვეყნს რა მადონას შუა საუკუნეების „დახლის ქალად“.

გამოდის, რომ რენესანსის ეპოქაში ჰაინე ხედავს მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის ახლებურ დასმას და ახლებური გადაწყვეტის ცდას. ეს სიახლე იმაშია დანახული, რომ მატერიალური ამ ეპოქაში მაინც თავისი დადგინებისაკენ ისწრაფვის. სპირიტუალიზმის შევიწროების ხარჯზე სიცოცხლის პრინციპის განდიდებას ახდენს. მაგრამ, რამდენადაც მატერიალურსა და იდეალურს შორის ურთიერთობის ამგვარი გადაწყვეტა, ჰაინეს აზრით, სპირიტუალიზმისათვის არამცთუ მოსათმენია, არამედ ერთგვარად სარფიანიც, ამდენად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ ურთიერთობის გადაწყვეტა რენესანსის ეპოქაში ჰაინეს მაინც არ მიაჩნია მის ჯეროვან გადაწყვეტად. ირკვევა, რომ ამ საკითხის გადაწყვეტას მწერალი აკავშირებს საზოგადოებრივი ცხოვრების რადიკალურ გარდაქმნასთან, რევოლუციასთან.

ახალი დრო ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში ჰაინეს მიაჩნია მატერიის თავის უფლებაში აღდგენის, მისი რეაბილიტაციის ეპოქად<sup>2</sup>. ამ დასკვნამდე მიჰყავს მწერალი ადამიანთა ისტორიის, იდეოლოგიის ისტორიის შესწავლას. მატერიალიზმისა და იდეალიზმის მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლის ისტორიის გათვალისწინებით იგი ობიექტურად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ იდეოლოგიის განვითარება მატერიალურის

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 192.

<sup>2</sup> იქვე.



რეაბილიტაციის გზით უნდა წარიმართოს. საკითხის ამგვარ გაგებაში ჩანს სენსიმონისტური მოძღვრების გავლენის კვალი, მაგრამ ეს გავლენა, როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, არაა არსებითი ხასიათის და თანაც ჰაინეს განვითარების ადრინდელ პერიოდს შეეხება. არსებითად, ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის გაგებაში ჰაინე 30-იან წლებში, მით უფრო 40-იან წლებში, სენსიმონისტთა საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგას.

მატერიის რეაბილიტაციის ჰაინესეული პროგრამა, განსხვავებით სენსიმონისტების პროგრამისაგან, ორგანულად უკავშირდება უმნიშვნელოვანესი სოციალური საკითხების გადაწყვეტას XIX საუკუნის პირველ ნახევარში<sup>1</sup>. 40-იან წლებში, სოციალიზმთან დაახლოების ეპოქაში ამ თვალსაზრისს მწერალი კიდევ უფრო მკვეთრად გამოთქვამს. აკავშირებს აღნიშნული პროგრამის განხორციელებას ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ მუშათა კლასის რევოლუციურ გამოსვლებთან.

ფილოსოფიის ისტორიის საკითხთა გაგება ჰაინეს მიერ ნათლად გვიდასტურებს, რომ მწერალი არსებითად მატერიალიზმის ნიადაგზე დგას. იგი არ იხილავს რომელიმე ფილოსოფიურ მიმდინარეობას საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან იზოლირებულად. ასე იხილავს იგი მატერიალისტური და იდეალისტური ფილოსოფიის ისტორიას, ცალკე ფილოსოფოსთა სისტემებს. ამ განასერში გასაგები ხდება, რომ კანტი ჰაინესთან მიჩნეულია გერმანელ რომესპიერად, მისი ფილოსოფია კი, თავისებურ პასუხად საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციაზე<sup>2</sup>. ამავე საფუძველზე გასაგები ხდება, რომ ფიხტე ჰაინესთან მიჩნეულია გერმანელ ნაპოლეონად, რომ მის ფილოსოფიაში სუბიექტის ისეთივე პრეტენზიაა დანახული, როგორც ახასიათებდა მსოფლიოს დაპყრობის სურვილით შეპყრობილ ნაპოლეონს.

კანტის ფილოსოფიის შეფასებაში ნათლად იგრძნობა ჰაინეს მატერიალისტური შეხედულებები. ეს ჩანს, მაგალითად, იმის აღიარებასა და მოწონებაში, რომ კანტი გამოდის მეტაფიზიკის წინააღმდეგ. „წმინდა გონების კრიტიკის“ ნიშანდობლივ მხარედ ისაა მიჩნეული, რომ მისი ავტორი, ჰაინეს აზრით, გერმანულ სინამდვილეში იმავე როლს ასრულებს, რომელიც შეასრულა საფრანგეთში რომესპიერმა<sup>3</sup>. საკითხის ანგვარ გაშუქებაში ჩანს მეტაფიზიკის წინააღმდეგ ამხედრებული ჰაინე, რომელიც „აზრის ამ ძველი რეჟიმის ქვაკუთხედის“<sup>4</sup> დაძლევაში ხედავს გონებრივი რევოლუციის საწინდარს.

მეორე მხრით, ჰაინეს მატერიალისტურ თვალსაზრისს კანტზე მსჯელობისას შუქს ფენს ის გარემოება, რომ მწერალი უქმაცოფილოა

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 205.

<sup>2</sup> Einleitung zu „Kahldorf über den Adel“, Bd. VII, 281.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 245.

<sup>4</sup> იქვე.

მეტაფიზიკისადმი კანტის დათმობის გამო. ჰაინეს არ მოსწონს. რომ მეტაფიზიკის კრიტიკა კანტთან არაა თანმიმდევრული ხასიათის. რომ იგი შეზღუდულ ხასიათს ატარებს. ნათლად ჩანს ჰაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება იმ ფაქტისადმი, რომ კანტი გადაჭრით არ ილაშქრებს მეტაფიზიკის წინააღმდეგ, რომ იგი, ძირითადად, თავს კვეთს მეტაფიზიკას, მაგრამ თავს კვეთს გერმანულად<sup>1</sup>, ე. ი. შესაძლებლობას ტოვებს წინა კარებიდან გაძევებული მეტაფიზიკის უკანა კარებიდან შემოშვებისათვის<sup>2</sup>, რომ მან „წმინდა გონების კრიტიკაში“ მოკლული ღმერთი გააცოცხლა „პრაქტიკული გონების კრიტიკაში“. ასე მოიქცა კანტი, ფიქრობს ჰაინე, არა იმიტომ, რომ ეს გამომდინარეობდა საკითხის თეორიული დაყენებიდან, არამედ იმიტომ, რომ ამას მოითხოვდა გერმანელი ბიურგერის, კანტის მსახურის — ნოხუცი ლანჰეს ინტერესები<sup>3</sup>.

გამოდის, რომ მეტაფიზიკისადმი დათმობაში კანტი, ჰაინეს შეხედულებით, შორდება ქეშმარიტებას, კურსს იღებს რა ლანჰეს მსგავს შეზღუდულ ადამიანებზე. საკითხის ამგვარ გაშუქებაში ცხადად ჩანს იდეალიზმის წინააღმდეგ განწყობილი ჰაინე, რომელიც აღიარებს გერმანიის განვითარების თავისებურებას, მატერიალური ინტერესების შებუროვას და კრიტიკულად უცქერის იმ ფილოსოფიურ სისტემებს, რომლებიც ამ შეზღუდულობისა და აბსტრაქტულობის დაღს ატარებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ კანტის შესახებ მსჯელობაში ჰაინე თავს ვერ აღწევს წინააღმდეგობას. ასე, მაგალითად, იგი არ იხდის კრიტიკის საგნად კანტის დუალიზმს, „საგნების თავისთვის“ შეუცნობადად მიჩნევს, კანტის მიერ მეტაფიზიკისადმი დათმობის სათავეებს იგი არ ეძებს კანტის ფილოსოფიის დუალისტურ ხასიათში. „კანტის ფილოსოფიის ძირითადი ნიშანია, აღნიშნავს ლენინი, მატერიალიზმის შერიგება იდეალიზმთან, კომპრომისი მათ შორის“<sup>4</sup>. ჰაინე არ აყენებს ეჭვის ქვეშ კანტის დებულებას ნოუმენტა შეუცნობადობის შესახებ, პირიქით, მას მიაჩნია, რომ ჩვენი შეშეცნებითი შესაძლებლობის შეზღუდვა კანტის მიერ არის თუმცა სამწუხარო, მაგრამ მაინც სასარგებლო დასკვნა, რადგან იგი თვალს გვიხელს იმაზე, თუ ადამიანს რისი ცოდნა არ შეუძლია<sup>5</sup>. ამიტომ მიაჩნია ჰაინეს წიგნის ის ნაწილი, სადაც ფენომენებსა და ნოუმენებზეა ლაპარაკი, კანტის ფილოსოფიის შუაგულად<sup>6</sup>.

კანტის აგნოსტიციზმის შესახებ ამგვარ მსჯელობისას ჩანს ბუნდოვანობა ჰაინეს ფილოსოფიურ შეხედულებებში, იდეალიზმის გავ-

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 259.

იქვე

იქვე.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლეხინი. თხზულებანი, სახელგამო, ტ. 14. გამოცემა მეოთხე, 1950, გვ. 244.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 254.

<sup>4</sup> იგივე, 255.

ლენისაგან თავისდაუღწევლობა, იმის გაუთვალისწინებლობა, როცა „საგანი თავისთვის“ მეცნიერების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ხდება „საგანი ჩვენთვის“<sup>1</sup>. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ კანტის ფილოსოფიის შეფასების საკითხშიც ჰაინე ძირითადად მატერიალისტურ თვალსაზრისზე დგას.

ჰაინეს ეს თვალსაზრისი თავს იჩენს აგრეთვე ფიხტეს სუბიექტივისტური ფილოსოფიისადმი დაძოკიდებულებაში. ფიხტესთან ჰაინე ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის იდეალისტურ გადაწყვეტას ნახულობს და მას კრიტიკის საგნად იხდის. ფიხტე, ჰაინეს გაგებით, სუბიექტივისტია, რომელიც ფილოსოფიაში ისეთივე თვითმპყრობელობისა და ეგოიზმის დამკვიდრებას ცდილობს, რასაც პოლიტიკურ ცხოვრებაში ნაპოლეონი ესწრაფოდა. ჰაინე ირონიის საგნად იხდის ფიხტეს ცდას. გამოიყვანოს ობიექტური სინამდვილე სულის არსებობიდან, ირონიის საგნად იხდის „მე“-ს დაკვირვებას თავის ინტელექტუალურ მოქმედებაზე და ამ ნიადაგზე გაკეთებულ განზოგადებებს<sup>2</sup>. ასეთი ოპერაცია მწერალს იმ მაიმუნს აგონებს, რომელიც „კერასთან ზის და სპილენძის ქვაში საკუთარ კუდს ხარშავს“<sup>3</sup>. ფიხტეს იდეალიზმის კრიტიკაში ჰაინე იმის აღიარებიდან გამოდის, რომ მატერიალური ქვეყანა რეალურად არსებობს, რომ იგი პირველადია და არა მეორადი.

მატერიის რეალობის უარყოფა იდეალისტებთან ჰაინეს მეტად შორს წასულ ხუმრობად მიაჩნია. „ჩვენ ცოტას არ ვიცინოდით, წერს ჰაინე, ფიხტეს „მეს“ გამო, რომელიც მოვლენათა მთელს ქვეყანას წმინდა გონების მეოხებით აგებს“<sup>4</sup>. ჰაინე დასცინის ფიხტეს ცდას უარყოს „მე“-ს გარდა სხვების არსებობა, უარყოს, რომ არსებობენ სხვა მასზე უფრო ჩასუქებული ადამიანები, ის ფაქტიც, რომ რეალურად არსებობს ქ-ნი ფიხტე<sup>5</sup>. როგორც ვხედავთ, ფიხტეს შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე მატერიალური ქვეყნის პრიმატს აღიარებს.

ასეთივე დასკვნა გამომდინარეობს შელინგის შესახებ ჰაინეს მსჯელობიდანაც. როცა შელინგის ფილოსოფიის ჰაინესეულ გაგებაზე ვლადპარაკობთ, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჰაინეს სწორად არ აქვს შეფასებული შელინგის ფილოსოფიის ბუნება, აიგივებს შელინგის ნატურფილოსოფიას სპინოზას ფილოსოფიასთან, მიაჩნია, რომ შელინგიც პანთეისტია. ეს გარემოება უდევს საფუძვლად ჰაინეს გარკვეულ სიმპათიას შელინგის ნატურფილოსოფიისადმი. საკითხის ამგვარი მცდარი გაგების მიუხედავად, ჰაინეს მსჯელობა შელინგზე მაინც გვიჩვენებს მის

<sup>1</sup> Ф. Шлегель. Людвиг Фейербах, Москва-Ленинград, 1931, стр. 46.

<sup>2</sup> Zur Geschichte. 263.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 264.

<sup>5</sup> იქვე.

ქვეთრად უარყოფით დამოკიდებულებას შელინგის ფილოსოფიური სისტემისადმი, იდეალიზმისადმი საერთოდ. ეს პირველ ყოვლისა ჩანს შელინგის ფილოსოფიის სოციალური საფუძვლის გამონახვის ცდაში, მის დაკავშირებაში რესტავრაციის ეპოქის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან.

შელინგი, ჰაინეს გაგებით, რესტავრაციის ეპოქის მოაზროვნეა, მისი ნატურფილოსოფია „ახალი რესტავრაციის ქვეყანაა“. შელინგი იმათ შორისაა, რომლებიც „ეძებდნენ დასაბუთებებს არსებულის გასამართლებლად“, რომლებიც „გახდნენ სახელმწიფო ფილოსოფოსები და შეუდგნენ ფილოსოფიური გამართლების გამოგონებას სახელმწიფოს ყველა ინტერესისა“<sup>1</sup>, რომლებიც იმყოფებიან „ხუცების პარტიასთან კავშირში“<sup>2</sup>.

შელინგის ნატურფილოსოფიაში, ზოგიერთი დადებითი ნიშნის დანახვის მიუხედავად, ჰაინე ამჩნევს რეალური ქვეყნის, ბუნების უგულვებელყოფას, ბუნების „უნაშთოდ გათქვეფას იდეალში“, მის გადაქცევას აზრად, მოვლენათა ქვეყნის წმინდა იდეების სახით გადმოცემას<sup>3</sup>. ამ ფილოსოფიაში ჰაინე ხედავს გზის გახსნას მისტიკის, პიეტეზმისათვის, იმის ცდას, რომ „მისტიკური ინტუიციის მეოხებით მიღწეულ იქნას თვით აბსოლუტის კვრეტა“. „აქ თავდება შელინგთან, წერს ჰაინე, ფილოსოფია და იწყება პოეზია, სისულელე, მინდა ვთქვა“<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, შელინგის ფილოსოფიის საკითხთა გაგებაშიც ჰაინე რეალური ქვეყნის პრიმატს აღიარებს. აღსანიშნავია, რომ იგი ამ დასკვნამდე მიდის მანამ, ვიდრე გამოქვეყნდებოდა ფოიერბახის შრომები — „ჰეგელის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის“ და „ქრისტიანობის არსი“. ცხადია, თავის ამ ფილოსოფიურ დასკვნებში ჰაინე ემყარებოდა მარქსამდელი მატერიალისტური ფილოსოფიის მონაცემებს, თუმცა ეს მას ხელს არ უშლიდა ზოგჯერ გამოსულიყო XVIII საუკუნის მატერიალისტური ფილოსოფიის წინააღმდეგაც.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის მატერიალისტურ ხასიათს შუქს ფენს პწერლის დამოკიდებულება ჰეგელის ფილოსოფიისადმი. უნდა ითქვას, რომ რიგი საკითხის გაშუქებისას ჰაინე გარკვეულ იმპულსს ლებულობს ჰეგელისაგან. ეს პირველ რიგში ჩანს ხელოვნების საკითხთა დაკავშირებაში ისტორიულ ეპოქებთან. მაგრამ თვით ისტორიის გაგება ჰაინესა და ჰეგელთან არსებითად სხვადასხვაგვარია. ჰეგელისათვის ისტორია მსოფლიო სულის თვითგანვითარებას წარმოადგენს; ჰაინესათვის, როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, ადამიანთა ისტორიის ამგვარი გაგება საფუძველშივე მიუღებელია.

<sup>1</sup> Die romantische Schule, Bd. V, 129.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 282.

<sup>4</sup> იგივე, 286—287.

ჰაინეს დანსახურებად უნდა ჩაითვალოს, როგორც ამას ენგელს ალნიშნავს, ის გარემოება, რომ მან ჰეგელის ფილოსოფიაში დაინახა დადებითი მომენტიც. ამასთანავე იგი ჰეგელის ფილოსოფიაში ხედავს აშკარად გამოხატულ კონსერვატიზმს. ჰეგელი თავისი ფილოსოფიით, ჰაინეს აზრით, იცავს არსებულ რეჟიმს, იგი სახელმწიფო ფილოსოფოსია, ხუცების პარტიასთან კავშირში იმყოფება, ფილოსოფიაში ისეთივე როლს თამაშობს, როგორც პოლიტიკაში ორლეანელმა ჰერცოგმა ითამაშა.

მართალია, 30-იან წლებში ჰაინე ალნიშნავდა, რომ ჰეგელმა მოახდინა ფილოსოფიური რევოლუცია, დაასრულა ფილოსოფიის განვითარების ციკლი, მაგრამ 40-იან წლებში, მეცნიერულ სოციალიზმთან დაახლოების ეპოქაში, იგი უკვე აღარ შეიძლება ჩაითვალოს ამ დებულების დამცველად. ჰაინეს აზრები ჰეგელის ფილოსოფიაზე, მასში კონსერვატიული მხარის დანახვა სხვა იდეალისტ ფილოსოფოსთა კრიტიკის ფონზე ექვს არ ტოვებს, რომ მწერალი კრიტიკულადაა განწყობილი ჰეგელის ობიექტური იდეალიზმისადმი. მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელის, ამ თავისი „დიდი მასწავლებლის“ მიძღვრებაში იგი დადებით მომენტებსაც ნახულობს.

50-იან წლებში ჰეგელისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში ადგილი აქვს გარკვეულ ცვლილებებს. მწერალი ახლა არ იგულისხმებს ჰეგელთან კონსერვატიზმს იმ სახით, როგორადაც მას წინათ ნახულობდა. ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში ან დროს ადგილი აქვს საერთოდ ცვლილებას, ერთგვარ უკან დახევას ადრინდელი შეხედულებებიდან, მაგრამ 50-იანი წლების ჰაინეც, როგორც ამას თავის ადგილას ვნახავთ, ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის გაგებაში დგას არსებითად თავის ადრინდელ თვალსაზრისზე. ემიჯნება იდეალიზმს და იჭერს რეალური სინამდვილის მხარეს.

გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის საკითხთა გაშუქებაში ჰაინეს გააჩნია გარკვეული თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც იგი ალაგებს იდეალისტურ სისტემებს. ეს თვალსაზრისი მსკვალავს მწერლის იმ თეორიულ შრომებს, რომლებიც ფილოსოფიის საკითხებს ეხება. ამ სახის შრომებშიც, ცხადია, ადგილი აქვს წინააღმდეგობებს, მაგრამ ეს არამც და არამც არ მოწმობს თვალსაზრისთა აღრევას. როგორც 20-იანი, ისე 30-იანი წლების ჰაინეს თეორიულ-კრიტიკულ შრომებში მოჩანს გარკვეული თვალსაზრისის მწერალი, რომელიც აღიარებს მატერიალური ქვეყნის პრიმატს და უარყოფს იდეალიზმს, მისტიკას.

მწერლის ეს თვალსაზრისი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის 40-იან წლებში, როცა იგი დაუახლოვდა მუშათა კლასს და თავის

ქემოქმედებაში განიცადა მარქსის გავლენა. ამ პერიოდში, გაცილებით უფრო მკვეთრად, ვიდრე წინათ, ჰაინე ავითარებს მატერიალისტურ თვალსაზრისს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხებზე. იგი ამ ხანებშიც ვერ აღწევს თავს წინააღმდეგობებს, მაგრამ მატერიალისტური ჟილოსოფიის ძირითად საფუძვლებს ახლა გაცილებით უფრო მკვეთრად აცავს, ვიდრე წინა პერიოდებში.

\* \* \*

ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიის ჰაინესეული ანალიზი ცხად-კოფს, რომ იდეოლოგია, მწერლის გაგებით, წარმოებითი რიგის მოვლენაა. მისი განვითარების მთავარ ფაქტორად ჰაინესთან მიჩნეულია ადამიანთა მატერიალური ინტერესები, საწარმოო ძალთა განვითარების დონე, პოლიტიკური ისტორია, სახელმწიფოებრივი წყობა და აგრეთვე ჰაეა და ნიადაგი<sup>1</sup>. ჰაინე ლოგიკურ მახვილს უშვებს ლოკალურსა და ტემპორალურ ფაქტორებზე. იდეოლოგიური რიგის ყოველი მოვლენა, მისი აზრით, გარკვეულ ადგილსა და დროში აღმოცენდება. აღზრდა, რომელიც ადამიანთა ხასიათს იმუშავებს, თვითონაა ყოველთვის განსაზღვრული ადგილითა და დროით, ნიადაგითა და პოლიტიკური ისტორიით<sup>2</sup>.

ადამიანის ჩამოყალიბებაში სკოლის გასწვრივ ჰაინე დიდ როლს ანიჭებს ცხოვრებას. სპინოზა, ფიქრობს იგი, ჩამოაყალიბა არა მხოლოდ სკოლაშ, არამედ ცხოვრებამაც<sup>3</sup>. ლოკალურ-ტემპორალურ ფაქტორებს ახიკებს ჰაინე მთავარ როლს თავისი ხასიათის, მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. ამგვარი მიზეზებით ხსნის იგი იმ ფაქტს, რომ მის მსოფლმხედველობაში აირეკლა XIX საუკუნის მოწინავე იდეები<sup>4</sup>. ასეთივე მიზეზებით ხსნის იგი პოლონელი ხალხის სულისკვეთებას<sup>5</sup>. მატერიალური ქვეყანა, ფიქრობს მწერალი, შეიცავს გარკვეულ კანონზომიერებას. ყოველი მოვლენა თავისი ადრინდელი საწყისიდან მომდინარეობს<sup>6</sup>; ერთნაირ მიზეზებს ერთნაირი შედეგები მოაქვს<sup>7</sup>. სულიერი ატრიბუტები არაფერს ნიშნავს და სასაცილოა სხეულებრიობის გარეშე<sup>8</sup>.

ფილოსოფიის, საერთოდ ზედნაშენის ბაზისით დაპირობებას გვიდასტურებს ჰაინე ფილოსოფიური აზროვნების განვითარების მის მიერ. მოცემული სქემით. ე. წ. ანტიკური იდენტივობის დარღვევა მას მიანიხნია საზოგადოებრივი მიზეზებით გამოწვეულ მოვლენად. ასეთივე მიზე-

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, Bd. VII, 411.

<sup>2</sup> Über Polen, 196.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 216.

<sup>4</sup> Memoiren, Bd. VII, 461.

<sup>5</sup> Über Polen, 207.

<sup>6</sup> Gedanken und Einfälle, 461.

<sup>7</sup> Einleitung zu „Kahldorf“, 262.

<sup>8</sup> Gedanken und Einfälle, 422.

ხებით გამოწვეულად მიაჩნია მას ის ძვრები, რომლებიც მოხდა ადამიანის აზროვნებაში რენესანსის ეპოქაში. ასევე საზოგადოებრივი მიზეზებით ხსნის ჰაინე გერმანული რეფორმაციის გამოსულას სპირიტუალიზმის დროშით თავისი განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, შემდეგში კი მის გადასვლას სენსუალიზმის პოზიციასზე<sup>1</sup>.

იდეალიზმში, როგორც ითქვა, ჰაინე უმხედრდება სულისათვის დემიურგული მნიშვნელობის მინიჭებას. იდეალიზმი, მისი გაგებით, ბუნდოვანი და მისტიკურია<sup>2</sup> მაშინ, როდესაც მატერიალიზმზე პირიქით უნდა ითქვას<sup>3</sup>. რასაც კი გავიფიქრებთ, იგი არ წარმოადგენს აზრის ნაბოლდვარს, არამედ მას საფუძველი რეალობაში აქვს<sup>4</sup>. „მოგზაურობის სურათებში“ ჰაინე აღნიშნავს, რომ მატერიალურ მხარეს იგი იმდენად შეეხება, რამდენადაც მით „სულიერი მხარეების ახსნა შეიძლება“<sup>5</sup>.

რეალისტური საწყისები ჰაინეს მსოფლმხედველობისა თავს იჩენს მის მიერ ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობის გახსნილვისას. ადამიანის ხასიათს, როგორც აღინიშნა, იგი ლოკალური და ტემპორალური ფაქტორებით ხსნის. ასე, მაგალითად, ლოკალური ფაქტორის მნიშვნელობას უსვამს იგი ხაზს. როცა აღნიშნავს, რომ უნდა გაემგზავროს პირენეს მთებში „ატა ტროლისათვის“ სრულყოფილი სახის მისაცემად<sup>6</sup>. გარემოს მიაწერს ჰაინე, როგორც ითქვა, მთავარ როლს ადამიანის ხასიათის გამომუშავებაში. ცალკე ადამიანის ხასიათი, ფიქრობს იგი, ადამიანთა კრებადობით აიხსნება. ადამიანთა აღზრდის ისტორიის გათვალისწინება ამიტომ იძლევა ცალკე ადამიანთა ხასიათის მთავარ ხაზებსაც<sup>7</sup>. შესაფერისი პირობების უქონლობის შემთხვევაში ადამიანი ილუპება სხეულებრივადაც და სულიერადაც. პოეტი ბულბულსა ჰგავს, რომელიც მით უფრო „ტკბილად გალობს, რაც უფრო კარგადაა გამოკვებილი“<sup>8</sup>. ადამიანის ხასიათი სტერეოტიპული წარმოშობისაა: თუ საფუძველი მცდარია, მაშინ ადამიანის მთელი სიცოცხლაც გაბმული შეცდომაა<sup>9</sup>.

ადამიანის ნიჭი განსაზღვრულ საფეხურზე ვლინდება და ვითარდება, რაშიაც მთავარი მნიშვნელობა აქვს დროსა და პირობებს. ნიჭი, ფიქრობს მწერალი, მოცემულია ადამიანის დაბადებიდანვე, მაგრამ მას გამოვლენა და განვითარება ესაპირობება. კარლ ლებრენი ბუნებამ დააჯილდოვა აქტიორის ტალანტით, მაგრამ ხელოვნებამ, იგულისხმება ვარ-

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 188, 192.

<sup>2</sup> იქვე, 213.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Gedanken und Einfälle, 411.

<sup>5</sup> Die Bilder von Lucca, Bd. III, 347—348.

<sup>6</sup> Письма, XII, 53.

<sup>7</sup> Über Polen, 196.

<sup>8</sup> Bieber, 298.

<sup>9</sup> Über Polen, 201.

ჯიშობა, დამუშავა და გამოავლინა ეს ტალანტი. გარემო და ადამიანთა ურთიერთობა განსაზღვრავს ადამიანის ხასიათის ნაირობას. აზრსა და მიმართულებას ააღწევს ადამიანის მთელს ისტორიას. ეს ურთიერთობა შესაძლოა მოცემული იყოს ადამიანსა და საზოგადოებას შორის ან კონფლიქტის, ან ჰარმონიის ფორმაში. როგორც ერთი, ისე მეორე შემთხვევა შეადგენს ისტორიის ფონდს<sup>1</sup>.

ადამიანთა სულიერი ცხოვრების გარეგან განსაზღვრულობას უსვამს ხაზს ჰაინე პოლონელთა შესახებ მსჯელობისას. პოლონელთა ხასიათის თავისებურებას იგი ხსნის იმ ეკონომიური და პოლიტიკური პირობებით, რომლებშიც უხდებოდათ ცხოვრება საუკუნეთა მანძილზე პოლონელებს<sup>2</sup>. ასევე ქვეყნის განვითარების საერთო მდგომარეობით ხსნის იგი ინგლისელთა ნაციონალური ხასიათის თავისებურებას.

ჰაინე იმ აზრისაა, რომ ადამიანთა ისტორიაში ყველაფერს თავისი შინაგანი გამართლება აქვს<sup>3</sup>. თუ მოვლენის განვითარება იდგება ამ შინაგანი კანონის მიხედვით, მაშინ იგი ისტორიულად გამართლებულია. ისტორიაში ყველაფერს თავისი დრო აქვს; სულიერი შემოქმედების ნიმუშის შექმნისა და წარმატებისათვის საჭიროა შესაფერისი დრო. ჰაინე ადამიანის ნებისყოფის დეტერმინიზმს აღიარებს. ადამიანები, მისი აზრით, მცდარად ფიქრობენ, რომ მათი საქციელი თავისუფალი არჩევის შედეგია. ჩვენ გვგონია, ამბობს მწერალი, რომ იდეათა მარაგიდან იმას ვარჩევთ, რაც გვსურს. ჰაინე უარყოფს ასეთი თავისუფალი არჩევის შესაძლებლობას და იმ აზრს გამოთქვამს, რომ იდეა თვით ჩაგვეჭიდება ხოლმე და გვერეკება წინ. მოცემულ შემთხვევაში მწერალი ადამიანის ნებისყოფის განსაზღვრულობას, ანუ, როგორც თვითონ იტყვოდა, „მისტიკურ დაშოკიდებულებას“ აღიარებს<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 411.

<sup>2</sup> Über Polen, 196.

<sup>3</sup> Schakespeares Mädchen und Frauen. Bd. V, 373.

<sup>4</sup> Französische Maler, Bd. IV, 43.

ნებისყოფის თავისუფლების საკითხი ჰაინეს მოცემულ შემთხვევაში გადააქვს იდეების სფეროში. ორი კომპონენტის, ადამიანისა და გარემოს, გარდა იგი გამოყოფის შესაშვე კომპონენტს, იდეას (Gedanken und Einfälle, 411). როგორ შეეფუთო საკითხის ამგვარი გაგება დებულებას ადამიანის ნებისყოფის დეტერმინიზმის შესახებ? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა ვიკიდეთ თუ როგორ ესმის ჰაინეს ამ შესაშვე კომპონენტის ბუნება. ბუქს აზრით, ჰაინესეული გაგება იდეის, როგორც შესაშვე კომპონენტისა, მოწმობს ამ მწერლის გადახრას სუბიექტივიზმისაკენ. გარეგანი მოვლენების ქვეყანა ჰაინესათვის „იდეათა დინამიკით არის გამოწვეული“ (Boucke, 127). იმ ფაქტში, რომ ჰაინე გარკვეულ ეპოქაში გარკვეული იდეების აღმოცენებას აღიარებს, ბუქს ხელდას „ისტორიის წმინდა ინდივიდუალისტურ“ გაგებას (იქვე, 128). რა გვეთქმის ამის შესახებ? ჰაინე შემეცნების პროდუქტში არა მხოლოდ ობიექტის სუბიექტზე ზემოქმედებას ხედავს, იდეალური, მისი კონცეფციით, არა მხოლოდ ობიექტის სუბიექტზე ზემოქმედების ასანვაა, არამედ, თავის მხრით, ობიექტზე ზემოქმედი ფაქტორიცაა (Gedam-



ადამიანის ნებისყოფის ჰაინესიული გაგების ერთ-ერთ ნაკლოვანებად უნდა იქნას მიჩნეული ის გარემოება, რომ აუცილებლობა იქ რაღაც ფატალური, მისტიკური მნიშვნელობის მოვლენადაა ჩათვლილი, რომელიც ადამიანს ხელს ავლებს, ერეკება იქითკენ, საითკენაც სურს; იგი ადამიანებს იმორჩილებს, უკეთ, იმონებს მათი სურვილისა და შეგნების გარეშე. როგორც ჩანს, აუცილებლობის ცნებაში ჰაინეს მიაჩნია მნიშვნელოვნად შემცირებული, თუ სრულიად უგულებელყოფილი არა, თავისუფლების როლი. აუცილებლობისა და თავი-

ken und Einfälle, 411); კიდევ მეტი: იდეა ზემოქმედებს არა მხოლოდ ობიექტზე, არამედ სუბიექტზედაც. იგი, იდეა „მოქმედებს მათზე (ოვლისხმება ადამიანი და გარემო — გ. ხ.) როგორც მესამე“ (იქვე). იდეას უკუმოქმედების უნარი აქვს. რისი ხარისხიც ისტორიულად განაპირობებულია. ანტიკურ ეპოქაში, ფიქრობს მწერალი, იდეა არ გამოდიოდა მესამე კომპონენტის როლში, რადგან ამ ეპოქაში მატერიალურსა და იდეალურს შორის იდენტიუობა არსებობდა. შუა საუკუნეებში კი, ჰაინეს აზრით, ერთობ გაზრდილია როლი ე. წ. მესამე კომპონენტისა, რომელიც ფაქტიურად გამოდის არა მესამე, არამედ მთავარი კომპონენტის როლში. ბუნებრივია, რომ ამ ეპოქაში ჰაინეს არ მიუჩნევია იდეა გარეგანი აუცილებლობით შებოჭილად.

როცა იდეას მესამე კომპონენტად წარმოადგენს და ამასთანავე ადამიანის ნებისყოფის განსაზღვრულობაზე ლაპარაკობს. ჰაინეს მხედველობაში უნდა ჰქონდეს თავისი დრო, როცა, მისი აზრით, მატერია თავის უფლებაში აღდგენის პრეტენზიას აყენებს, მაგრამ იდეალურის მნიშვნელობის დაკნინებასაც არ ცდილობს. ასეთ პირობებში იდეალური გამოდის როგორც მნიშვნელოვანი ფაქტორი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საქმეში. მისი კმედიითი ძალა ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ იდეა, მოწინავე აზრად ქცეული, ეუფლება ადამიანებს. ადამიანები ხდებათ იდეების მსახურნი, საქმე იქცევა აზრად, აზრი ისწრაფვის გადაიქცეს საქმედ (Zur Geschichte, 248). არსებითი მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ იდეა ჰაინესთან არაა წარმოდგენილი მისი საფუძვლისაგან მოწყვეტილად, არამედ წარმოდგენილია როგორც რეალური ქვეყნისადმი ადამიანის დამოკიდებულების ანაბეჭდი. იგი რეალური ქვეყნის მართალი გამოხატულებაა. იდეა განსაზღვრულია მატერიალური ქვეყნის კანონზომიერებით. მასში მატერიალურ საფუძველზე ზემოქმედების უნარის დანახვა არ გულისხმობს იდეის დემიურგული ფუნქციის აღიარებას. ამდენად, იდეა ჰაინესთან არსებითად გამოდის არა მესამე კომპონენტად. არამედ როგორც ორი კომპონენტის, გარემოსა და ადამიანის ურთიერთობის შედეგი. ამიტომ საფუძველი არ არის, რომ ამ პუნქტში დავინახოთ ჰაინეს გადახვევა სუბიექტივიზმისაკენ.

რომ იდეის ბუნების ასეთი გაგება მოწმობდეს ჰაინეს გადაჩეხვას სუბიექტივიზმში, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა თუ რატომ არ მიაწერს ჰაინე იდეას დემიურგულ ფუნქციას, გაუგებარი იქნებოდა თუ რატომ აღიარებს იგი იდეის გარეგან განაპირობებას, ნებისყოფის განსაზღვრულობას. იდეის მესამე კომპონენტად მიჩნევას კი ჰაინესათვის ხელი არ შეუშლია გაეზიარებინა ადამიანის ნებისყოფის დეტერმინიზმი. რადგან უმრავლესობას, წერს ჰაინე, ის სურს, რაც მის გარემოს, ამიტომ ჩვეულებრივად ეს უკანასკნელი ბატონობს ხოლმე, ნაცულად განუსაზღვრელი უფლების მქონე მეფეებისა. მონარქები თავიანთი გარემოს საცოდავ მსახურს წარმოადგენენ, „თვითონ მოვლენები არიან ხოლმე ყოველთვის საუკეთესო შემსწორებლები“ (Französische Zustände, Bd. V, 95).

სუფლების ურთიერთობის ამგვარი გავების მიუხედავად, ჰაინეს შემეცნების ფაქტში ეგულის რეალური ქვეყნის ასახვა.

როგორც აღინიშნა, ჰაინე უარყოფითადაა განწყობილი სპირიტუალიზმისადმი და იმ კომპრომისისადმიც, რომელსაც იჩენდა ქრისტიანული სპირიტუალიზმი სენსუალიზმისადმი. იგი ფიქრობს, რომ აღმშოთებელი იქნებოდა სულისათვის სხეულის უგულვებელყოფა, შენიშნავს რა ირონიულად, რომ ანგელოზები განუქრანვენ ადამიანებს იმ სილურჯისაგან, რომელიც ამქვეყნად ცემითაა გამოწვეული<sup>1</sup>, რომ ის, ვინც ამქვეყნად სიხარულის ფიალა გამოცალა, ზეცაში მიიღებს ნაბახურევს<sup>2</sup>. თანამედროვე ეპოქას მოწყინდა სპირიტუალისტური საკმელები, იგი რაიმე პრაქტიკულს, სარგებლიანს მოითხოვს<sup>3</sup>. სხეულის ქირვეულობა ვნებს და ლუპავს სულსაც<sup>4</sup>.

სპირიტუალიზმის ეპოქაში, ფიქრობს ჰაინე, მარხავენ სხეულს და ამნაირად გზას უხსნიან სულს, ე. ი. სხეულებრივი სულიერს ეწირება, სპირიტუალიზაცია ხდება<sup>5</sup>. მაგრამ სიკვდილის შემდეგ რომ რაიმე არაებობდეს, ამის შესახებ ღმერთს არაფერი უთქვამს<sup>6</sup>. სპირიტუალიზმი გამორიცხავს ხორციელ სიყვარულს<sup>7</sup> და ბერძნული სიციცხლის სიყვარულსაც<sup>8</sup>. იგი ბოროტებად აცხადებს მატერიას, რაც ცილისწამებაა, „საშინელი ღვთისმავყედრობაა“<sup>9</sup>. საღი გონება ცნობს მატერიის უფლებას, ამ დებულების სისწორეს ჰაინე ნათელყოფს მეფისტოფელის პერსონაჟის ანალიზითაც<sup>10</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე დგას მიწიერი, ხელშესახები დიდების აღიარების ნიადაგზე. იგი ამიტომ თავისთვის უწოდებს „მიწიერ არისტოფანეს“. სიციცხლისა და სილამაზის ძომენტი იზიდავს მას ბერძნულ ქანდაკებებში, ზეფქენის პერსონაჟში და ტანპოიზერის სიუჟეტის საკუთარ დამუშავებაშიც<sup>11</sup>.

ამ წანამძღვრიდან თუ განოვალთ, ჰაინესთან გამართლება ეძლევა რაციონალიზმის დადებითი მნიშვნელობის აღიარებას. მიუხედავად იმისა, რომ რაციონალიზმი საერთოდ ჰაინეს არ აკმაყოფილებს, იგი მაინც

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 404.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 221.

<sup>4</sup> იგივე, 223.

<sup>5</sup> Gedanken u. Einf., 402.

<sup>6</sup> იგივე, 403.

<sup>7</sup> Lesarten, Bd. V. 530.

<sup>8</sup> Memoiren, 413; შდრ. Elementargeister, 422.

<sup>9</sup> Zur Geschichte, 222.

<sup>10</sup> Elementargeister, 414.

<sup>11</sup> იგივე, 413.

ალიარებს მის „დაუფასებელ ღირსებებს“<sup>1</sup>. რაციონალიზმში მწერალს იზიდავს უარყოფა სპირიტუალიზმისა, ის გარემოება, რომ რაციონალისტები ასუფთავებენ სპირიტუალისტთა მიერ მოწამლულ ჰაერს<sup>2</sup>.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ამ ჯანსაღ მხარეს, სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ გალაშქრებას ალიარებდა. ბელინსკი სტანკევიჩისადმი გავ-ხაენილ წერილში<sup>3</sup>. მისტიკოს-სპირიტუალისტებში ჰაინეს ამხედრებს სიცოცხლის უარყოფა და სულის განდიდება. ზ. ვერნერიც მით იმსა-აურებს მწერლის კრიტიკას, რომ იგი მთელი მიწიერის არაარობას ქადაგებს<sup>4</sup>. ქრისტიან-სპირიტუალისტებისათვის, ფიქრობს ჰაინე, ეს ქვე-ყანა არის „ღრუბლიანი და მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ იწყება მზი-არული და ყვავილოვანი სიცოცხლე“<sup>5</sup>. ირონიულად შენიშნავს მწერალი, რომ ამას „შეუძლია ნუგეშისცემა უბედურებაში, მაგრამ სრულიად უფარ-ვისია პლასტიკოსი მწერლისათვის“<sup>6</sup>.

ადამიანის სულს, ფიქრობს ჰაინე, ვერ მიიზიდავ ეკლესიის ზარე-ბით<sup>7</sup>, მისთვის საჭიროა რეალური საკვები. „მე ვარჩევდი, აღნიშნავს მწერალი, სანახევროდ უკვდავებას, მაგრამ სრულყოფილ სიმამღრეს; თუ ვოლტერი თანახმა იყო თავისი ამქვეყნიური დიდების სამასი წელი გაელო საქმლის მონელების კარგი უნარისათვის, მე ორჯერ მეტს გავ-ცემდი თვით საქმლისათვის“<sup>8</sup>. ადამიანების გამოკვება აღარ შეიძლება ხეცაზე მინიშნებით. ისინი მიხვდნენ, რომ მატერია არაა მთლად ეშმა-კისეული, რომ მასშიაყაა „რალაც სიკეთე და ისინი ახლა მიწიერი დატებობის უფლებას მოითხოვენ“<sup>9</sup>. სპირიტუალისტური საზრდო ვერ შეცვლის ამქვეყნიურს. ვარდის ზეთი ძვირფასი რამაა, მაგრამ „ჩვენ არ გვინდა, რომ ამქვეყნიური ყველა ვარდი გათელილ და გასარესილ იქნას რალაც რამდენიმე წვეთი ვარდის ზეთისათვის“<sup>4</sup>.

სიცოცხლე, ფიქრობს მწერალი, საკმარისად მომხიბვლელია, რომ ადამიანმა უარი თქვას მის მხარის დაქერაზე. სიკვდილი არაა სიცო-ცხლეზე უფრო პოეტური<sup>10</sup>. სიცოცხლე მეტად ტკბილია. იგი არის უმაღ-ლესი ყველა სიკეთეს შორის. სიკვდილი არის უსაშინელესი რამ ბორო-ტებათა შორის<sup>11</sup>. ჰაინე ღმერთს მადლობას წირავს, რომ მის ძარღვებში

<sup>1</sup> Reisebilder, Bd. III. 515.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Беллинский. Соч., т. II, СПб, 1914. стр. 207.

<sup>4</sup> Die romant. Schule, 335.

<sup>5</sup> Gedanken u. Einf. 412.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> Reisebilder, 92.

<sup>8</sup> იგივე, 177.

<sup>9</sup> Die romant. Schule, 217—218.

<sup>10</sup> იგივე, 274.

<sup>11</sup> Reisebilder, 136.

წითელი სიცოცხლე ჩქეფს<sup>1</sup>. საფრანგეთის მშრომელების ბრძოლაში მას იზიდავს მშუღვარება სიკვდილისა<sup>2</sup>. სადაც სიცოცხლის გრძნობაა ჩაქსოვილი, იქ გაადვილებულია მიზნისაკენ სვლა. „თუ სიტყვა ცოცხალია, მას ქონდრის კაციც ეზიდება; თუ იგი მკვდარია, მას ფეხზე ბუმბერაზიც ვერ დააყენებს“<sup>3</sup>; „წმინდა სულები უუნარონი არიან მოქმედებისათვის, მათ არ შეუძლიათ დამრან ადგილიდან რაიმე საგანი, თუგინდ პატარა ღამის მაგიდა“<sup>4</sup>.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის მატერიალისტური ხასიათი კიდევ უფრო მკვეთრად ჩანს XIX საუკუნის 40-იან წლებში, მუშათა კლასთან, მარქსთან მწერლის დაახლოების ეპოქაში. ეს დაახლოება რაიმე შემთხვევითი გარემოების შედეგი კი არ იყო, არამედ ისტორიულად ღრმად შენჯადებული მოვლენა. ამ დაახლოებაში დიდი როლი შეასრულა ფეით-მარქსმა. ჰაინეს მისვლა მუშათა კლასთან გამოწვეული იყო არა მხოლოდ იმით, რომ მარქსი მისდამი ერთობ გულსხმიერ დამოკიდებულებას იჩენდა, არამედ იმის შეგნებითაც, რომ მარქსიზმი ერთადერთი სწორი მოძღვრებაა, რომ ეს სისწორე დადასტურებულია როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი არაა ორგანულად დაკავშირებული მარქსიზმთან, არაა ამოღლებული მისი მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის გაგებამდე, იგი მაინც ხედავს, რომ სიმართლე მარქსიზმის მხარეზეა, რომ კომუნიზმის თეორია სწორია და ისტორიულად გამართლებული.

ალსანიშნავია, რომ ამგვარ თვალსაზრისს აშკარად გამოთქვამს ჰაინე XIX საუკუნის 50-იან წლებში, ე. ი. იმ პერიოდში, როცა მის მსოფლმხედველობაში უფრო მძლავრად, ვიდრე ოდესმე, თავი იჩინა წინააღმდეგობებმა. მით უფრო მკვეთრად დგას ჰაინე ამ თვალსაზრისზე 40-იან წლებში, როცა იგი დაუახლოვდა რევოლუციურ პროლეტარიატს და მარქსის გავლენით თავისი შემოქმედების ზენიტს მიაღწია. მარქსისტული ფილოსოფიისადმი, კომუნიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულება ამ პერიოდში ნათლად გვიდასტურებს, რომ მწერალს არა თუ ხელი არ აუღია მატერიალისტურ შეხედულებებზე, არამედ გადაუდგამს გარკვეული ნაბიჯიც მექანისტური მატერიალიზმის დასაძლევად და მარქსისტულ მატერიალიზმთან დასახლოებლად. მართალია, მას ამ ხანებში არ მოუცია ფილოსოფიის საკითხებისადმი სპეციალურად მიძღვნილი შრომები, მაგრამ ამდროინდელი მთელი მისი შემოქმედება იმას გვიდასტურებს, რომ 40-იან წლებში მწერალი მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას უფრო მკვეთრად ამტკიცებს, ვიდრე წინა პერიოდებში.

<sup>1</sup> Reisebilder, 136.

<sup>2</sup> Die Februarrevolution, Bd. VII, 378.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 272.

<sup>4</sup> იგივე, 191.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში ადგილი აქვს გარკვეულ ცვლილებებს, ზოგიერთი ადრინდელი შეხედულების გადასინჯვის ცდას, მისტიკა-იდეალიზმის მომენტებს. მაგრამ ეს ცვლილება, როგორც თავის ადგილას ენახავთ, არ გამოხატულა მწერლის მხრივ თავისი ნატერიალისტური შეხედულებების პრინციპულ უარყოფაში. ჰაინეს ფილოსოფიურ შეხედულებათა ევოლუცია ამდენად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც ერთიანი ხაზი, რომლის უმაღლეს პუნქტს წარმოადგენს XIX საუკუნის 40-იანი წლები.

ჰაინეს ფილოსოფიური შეხედულებების აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო ის, რაც ჰაინეს აკავშირებს მატერიალისტურ ფილოსოფიასთან. მაგრამ მწერლის მსოფლმხედველობის მხოლოდ ამ მხარის ჩვენება და იმის გვერდის ავლა, რაც მას მატერიალიზმისაგან აშორებს, რასაკვირველია, სწორი არ იქნება. ჰაინეს ფილოსოფიური შეხედულებების სრული სურათის მოსაცემად აუცილებელია მისი მსოფლმხედველობის ამ ანტიმატერიალისტური მომენტების შესწავლა, მისი მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრიობის შესწავლა. მხოლოდ ამ საფუძველზე გახდება შესაძლებელი ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა ხასიათის გამორკვევა, მათი დაყვანა საერთო ფუნდამენტამდე. მაგრამ შრომის ამ ნაწილში დასმული საკითხის განასერში ჩვენ აქ უნდა გამოვარკვიოთ ის, რაც ჰაინეს აახლოებს მატერიალისტურ ფილოსოფიასთან, რადგან ამ საფუძველზე იქნება შესაძლებელი ჩვენება იმისა, რაც ჰაინეს აახლოებს მატერიალისტურ ესთეტიკასთან. სხვა ადგილას ჩვენ ენახავთ თუ სად შორდება ჰაინე მატერიალისტურ მსოფლმხედველობას და იხრება იდეალიზმისაკენ. ამ საფუძველზე გამორკვეულ იქნება ის, რაც ჰაინეს, როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსს, აახლოებს იდეალისტურ ესთეტიკასთან.

როგორია დასკვნები?

რეალური ქვეყანა, ჰაინეს კონცეფციით, არსებობს შემშვენიერებლისაგან დამოუკიდებლად. მოვლენები ერთიმეორესთან გარკვეულ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირში იმყოფება.

სულიერი სამყარო, ცნობიერება, ჰაინეს აზრით, წარმოებითი რიგის მოვლენაა. ობიექტ-სუბიექტის ურთიერთობაში მსაზღვრელი როლი ობიექტურ ქვეყანას ეკუთვნის.

\* \* \*

წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის გადასაწყვეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის გამორკვევას, თუ როგორ ესმის ჰაინეს ადამიანთა ისტორიის საკითხები, ღვას თუ არა იგი ადამიანთა ისტორიის გაგების საკითხში მატერიალისტურ თვალსაზრისზე. როგორია ჰაინეს შეხედულება ისტორიის მამოძრავებელ ძალებზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების

კანონზომიერებაზე, საზოგადოებრივ კლასებზე, პარტიებზე, რევოლუციებზე, ცალკე საზოგადოებრივ ფორმაციებზე—აი ძირითადი საკითხები. რომლებიც პასუხის გაცემას მოითხოვს. უნდა აღინიშნოს, რომ ჰაინეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებათა შესწავლის დარგში დიდი მუშაობა ჩაატარა საბჭოთა მეცნიერებამ, რომლის მონაცემთა გამოყენების გარეშე შეუძლებელია ჩვენს წინაშე დასმული პრობლემის საბოლოო გადაწყვეტა.

ჰაინეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა შეხედულებებმაც ისეთივე ევოლუცია განიცადა, როგორც მისმა ფილოსოფიურმა და მხატვრულმა შეხედულებებმა. მოწინავე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეების მატარებელი ჰაინე რესტავრაციის ეპოქაში იკავებს მკვეთრად გამოხატულ კრიტიკულ პოზიციას ფეოდალურ-კლერიკალური კლასებისადმი, პრუსიის ბიუროკრატიული მანქანისადმი. ამ დროს მას, მართალია, არ გააჩნია სოციალური საკითხების გადაწყვეტის ნათელი პროგრამა, მაგრამ ყველაფერი მოწმობს, რომ იგი ისწრაფვის დემოკრატიული იდეების განხორციელებისაკენ.

მწერლის პოლიტიკური შეხედულებები შემდგომ ევოლუციას განიცდის 30-იან წლებში, გერმანიაში სოციალური მოძრაობის გაჩაღების, მასების პოლიტიკური აქტივიზაციის, საფრანგეთში ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვიდრების ეპოქაში. საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ სახეს ჰაინეს პოლიტიკური შეხედულებები ღებულობს 40-იან წლებში, მუშათა დამოუკიდებელი პოლიტიკური მოძრაობის გაშლის, მეცნიერული სოციალიზმის წარმოშობის ეპოქაში.

როგორია ჰაინესეული გაგება ისტორიის კანონზომიერებისა? ბევრი თავისი თანამედროვისაგან განსხვავებით, ჰაინე ადამიანთა ისტორიაში ხედავს ობიექტური კანონზომიერების არსებობას, ეპოქის მოთხოვნების და არა ერთეული ადამიანის სურვილის განხორციელებას. ადამიანთა ისტორიაში იგი ნახულობს იმ ფაქტორთა მოქმედებას, რომლებიც, მისივე გამოთქმით, ისტორიის ფონდს შეადგენს, სახელდობრ. გარემოსა და ადამიანის ურთიერთმოქმედებას. პირველში იგი გულისხმობს იმ პირობებს, რომლებშიც ადამიანს უხდება მოღვაწეობა. მათში ჰაინე მნიშვნელოვან ადგილს აკუთვნებს ლოკალურსა და ტემპორალურ ფაქტორებს, ბუნებას<sup>1</sup>.

ეს გარემოება საფუძველს აძლევს ბუკეს ისტორიის ჰაინესეულ გაგებაში იგულისხმებულ ელემენტებს ჰეგელის ისტორიის ფილოსოფიისა, ერთი მხრივ<sup>2</sup>, და ი. ტენის თეორიის წინამორბედი, მეორე მხრივ<sup>3</sup>. მაგრამ ამგვარი დასკვნისათვის საფუძველი არ არსებობს, რადგან პრინცი-

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 411.

<sup>2</sup> Boucke, 125.

<sup>3</sup> იგივე, 126.

პულად სხვადასხვაგვარია ისტორიის კანონზომიერების გაგება ჰაინესა და ჰეგელთან, ერთი მხრით, ჰაინესა და ი. ტენთან, მეორე მხრით. ჰაინესეული გაგება ისტორიისა განსხვავდება ჰეგელისებური გაგებისაგან. რადგან ჰაინე ისტორიაში მასების მოქმედებას, მათ საარსებო ინტერესებისათვის ბრძოლას ხედავს და არა მსოფლიო სულის გამოვლენას. ასევე არ მიაჩნია ჰაინეს ფიზიკური და მორალური ფაქტორები პირველი მნიშვნელობის მოვლენებად ადამიანთა ისტორიის და ხელოვნების შესასწავლად. ლოკალური და ტემპორალური ფაქტორების მნიშვნელობის გაგება ჰაინესთან საფუძველშივე განსხვავდება ტენის მიერ ფიზიკური და მორალური ფაქტორების როლის გაგებისაგან. ტენისაგან განსხვავებით, ჰაინე მორალურ ფაქტორებს ადამიანთა ისტორიასთან აკავშირებს, ურომლისოდაც იგი მათ ჰაერში გამოკიდებულად მიიჩნევს.

საზოგადოებრივი მოვლენების გაგების საქმეში ჰაინე სამ თვალსაზრისს არჩევს: პარტიულს, პიროვნულსა და ინდიფერენტულს. ჰაინეს ისტორიული კონცეფციის გასაგებად მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორ დამოკიდებულებას იჩენს იგი თითოეული ამ თვალსაზრისისადმი. „პარტიათა სახელოსნოდან მე არ ვესხულობ მათ ბანალურ მასშტაბებს“. ამ სიტყვებით იწყება მეექვსე სტატია „ფრანგული ვითარებებისა“<sup>1</sup>. ტყუიან სალონები, თუმცა არა წინასწარგანზრახულად, რადგან მქონებელთა საზოგადოებას ნამდვილად სწამს მარადიულობა თავისი ხელისუფლებისა. მეფეები, ფიქრობს ჰაინე, იძულებულნი არიან დაუპირისპირდნენ ხალხის ინტერესებს, მათ არ შეუძლიათ ერთგულება გამოიჩინონ კონსტიტუციისადმი<sup>2</sup>.

სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოს, ჰაინეს გაგებით, მსაზღვრელი როლი ეკუთვნის ადამიანის ფსიქიკისა და საქციელის განსაზღვრებაში. ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს გრაფ მოლტკესა და ჰერ ფონ ნულის შესახებ მსჯელობიდანაც. მოხსენებული გარემოება უკარნახებს თურმე მოლტკეს ჩათვალოს მონებით ვაქრობა უკანონოდ, ხოლო ჰერ ფონ ნულს კი უკარნახებს ჩათვალოს იგი სრულიად ბუნებრივად და წესიერად<sup>3</sup>. ასევე ადამიანის მოღვაწეობის სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზებით განპირობებას აღიარებს ჰაინე თ. მიუნცერის საქმიანობის განართლებიას<sup>4</sup>. იმის აღნიშვნისას, რომ თვალმეტყველები გლეხები მოწყალებას თხოულობდნენ და მართალი იყვნენ<sup>5</sup>. რომ გლეხები

<sup>1</sup> Franz. Zustände, 9.

<sup>2</sup> იგივე, 149.

<sup>3</sup> იგივე, 152, 153.

<sup>4</sup> იგივე, 156, 157.

<sup>5</sup> იგივე.

შეაბიასა და ზემო ავსტრიაში აკუწული იქნენ მათი უფროსების მიერ<sup>1</sup>.

ისტორიული მოვლენების ახსნის საქმეში ჰაინე უარყოფს ე. წ. პიროვნულ თვალსაზრისსაც. „კიდევ უფრო ნაკლებად ვარ განწყობილი, წერს ჰაინე, ვაგზომო მათი (აღამიანებისა და მათი საქმეების—გ. ხ.) ღირსება და სიდიადე პირადი გრძობების მიხედვით“<sup>2</sup>. ასევე იმიჯნება მწერალი ისტორიული მოვლენების ახსნისას ინდიფერენტული თვალსაზრისის მალიარებლებისაგან, რომელთაც „არ გააჩნიათ საკუთარი შეხედულება. გულგრილი არიან თანადროულობის ინტერესებისადმი“<sup>3</sup>.

ინდიფერენტული თვალსაზრისის მალიარებლებში ჰაინეს აამხედრებს მათი „სრული თვითრწმენა“, რაც ყველა პარტიასთან შეხებაში მყოფი აღამიანის მსჯელობას უმოწყალოდ ანეიტრალებს<sup>4</sup>. რადგან ინდიფერენტები არა მოვლენათა არსით, არამედ ცალკე ფაქტებით ინტერესდებიან, ამიტომაც ჰაინე მათში ზოგადის კერძოზე დახურდავენას ხედავს, ისტორიაში მათ მხოლოდ პიროვნებების და არა საქმეების დანახვას მიაწერს<sup>5</sup>. ინდიფერენტები, ფიქრობს მწერალი, საქმეებში მხოლოდ პიროვნებებს ხედავენ.

როგორც ჩანს, ჰაინეს დამოკიდებულება საზოგადოებრივ მოვლენათა ახსნის სამივე თვალსაზრისისადმი უარყოფითია. ეს გარემოება კი შუქს ფენს თვით ჰაინეს ისტორიულ მრწამსს, გვიჩვენებს მისი მსოფლმხედველობის საწყისებს, საზოგადოებრივი მოვლენებისათვის, ჰაინეს გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, „საქმისათვის“ დომინანტური როლის მინიჭებას. გამოსავალ პუნქტად ისტორიულ მოვლენებზე მსჯელობისას მიჩნეულია თვით ისტორიული სინამდვილე, რომელიც, მწერლის აზრით, სწორად და მიუკერძოებლად უნდა გაშუქდეს.

„მე მინდა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, წერს ჰაინე, მიუკერძოებლად ხელი შევეწყო თანადროულობის გაგებას“<sup>6</sup>. ამ სიტყვებით იმიჯნება ჰაინე მოხსენებულ სამი თვალსაზრისის წარმომადგენლებისაგან. პარტიული თვალსაზრისის მალიარებლებში მას არ მოსწონს ის, რომ ისინი თავიანთ სურვილებს, ნაკარნახევთ კლასობრივ-ქონებრივი მდგომარეობით, მწერლის აზრით, თვით ისტორიას ახევენ თავს და სუბიექტივიზმის თვალსაზრისზე დგებიან; პიროვნული თვალსაზრისის მალიარებლებში მას

<sup>1</sup> Franz. Zustände, 9.

<sup>2</sup> ი გ 0 ვ ე, 90.

<sup>3</sup> ი გ 0 ვ ე, 91.

<sup>4</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>5</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>6</sup> ი ქ ვ ე.

ი ქ ვ ე.



არ მოსწონს ის, რომ ისინიც ისტორიაში სუბიექტივისტები რჩებიან, რასაც ისინი არც კი მალავენ. ინდიფერენტიზმის მალიარებლები მას არ მოსწონს იმიტომ, რომ ინდიფერენტებს არ გააჩნიათ გარკვეული მსოფლმხედველობა, უხერხემლონი არიან და ბოლოს და ბოლოს ისევ სუბიექტივიზმის გზას ადგებიან. გამოდის, რომ დასახელებული სამივე თვალსაზრისის მალიარებლებში ჰაინე სუბიექტივისტებს ხედავს და მათ წინააღმდეგ ილაშქრებს\*.

აღაშინათა ისტორიის ახსნის დაახლოებით ასეთივე ცდას ენახულობთ სტატიაში — „verschiedenartige Geschichtsauffassung“. აქ ჰაინე ორ ძირითად სკოლას იხილავს. პირველის სათავეს იგი გოეთეანელებში ეძებს, მეორესას კი ევოლუციონისტებში. პირველი თვალსაზრისის მალიარებლებთან იგი ისტორიაზე ფატალისტური თვალსაზრისის მომარჯვებას ხედავს. ამიტომ, ჰაინე თანმიმდევარია, როცა აღნიშნული სკოლის მიმდევრებს ინდიფერენტებს უწოდებს. მეორე სკოლის ნიშანდობლივ მხარეს, ჰაინეს აზრით, შეადგენს მომავალზე კურსის აღება. ეს სკოლა. შწერლის აზრით, „mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist“ (Ibid. VII, 295). ჰაინე იმიჯნება ორივე სკოლის წარმომადგენლებისაგან, ისინი მას ცალმხრივად მიაჩნია<sup>1</sup>. პირველს იგი საყვედურობს აღმაფრენის უქონლობას, მეორეს კი თანადროულობის ინტერესების დაეწეებას. სახელდობრ იმას, რომ თანადროულობა მეორე სკოლის წარმომადგენლებთან მიჩნეულია მხოლოდ საშუალებად მიზნისათვის. ჰაინე კი თანადროულობას თვლის თავისთავად ფასეულად. „ცხოვრება არც მიზანია და არც საშუალება, წერს იგი, ცხოვრება უფლებაა“<sup>2</sup>.

ორივე სკოლა ცალმხრივია იმიტომაც, რომ ისინი ზღუდავენ თანადროულობის ინტერესებს. ინდიფერენტიზმის სკოლა თანადროულობის გაუმჯობესებისაკენ წარმართულ ჩვენს ენერჯიას დამბლას ცემს, ხოლო ევოლუციონისტები კი, ეს „მომავლის ბედნიერების მეოცნებენი“<sup>3</sup>, ისწრაფვიან დაგვაიწყოთ თანადროულობის ინტერესები, ცხოვრების უფლება<sup>4</sup>.

ჰაინეს მიერ თანადროულობაზე კურსის აღებას შტერნბერგი თანადროულობის გაყალბებას უწოდებს<sup>5</sup>. ჰაინესებურად გაგებული ისტორია შტერნბერგისათვის არის „თანადროულობის ისტორია“ (Zeitgeschichte). ჰაინე კი, როგორც ისტორიკოსი, თანადროულობის ისტორიკოსია. რა გვეთქმის ამის შესახებ? ჰაინეს ისტორიული კონცეფციის არსი შტერნბერგს ყალბად აქვს გაგებული. მისი აზრით, ჰაინეს მიერ ცხოვრების

\* ეს გარემოება საფუძველს აცლის მიუკეს დებულებას ისტორიისადმი ჰაინეს სუბიექტივისტური დამოკიდებულების შესახებ (Mücke, 162).

<sup>1</sup> Verschiedenart. Geschichtsauffassung., 296.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Sternberg, 84.

საშუალებად და მიზნად გამოცხადების უარყოფა გვაშორებს ქვემარტისტობას; მაგრამ თუ ჩაუუკვირდებით ჰაინესთან ამ უარყოფის არგუმენტაციას, შევნიშნავთ, რომ ევოლუციური სკოლისაგან იგი იმიტომ იმიჯნება, რომ მასში ისტორიის რომანტიკულ-იდეალისტურს, მამასადამე, სუბიექტივისტურ გაგებას ხედავს.

ამოსავალი პუნქტი ევოლუციონისტების კრიტიკისას ისე, როგორც პიროვნული და ინდიფერენტიზმის თვალსაზრისის მალიარებელთა კრიტიკისას, ჰაინესთვის რეალიზმის საწყისებია. თანადროულობის გამოცხადება რაღაცას მიზნად ანდა რაღაცას საშუალებად, მისი გაგებით, არსებითად თანადროულობის მნიშვნელობის უგულვებელყოფას მოასწავებს. იგი ჰაინეს იმის აღიარებადაც უნდა მიაჩნდეს. რომ საზოგადოების განვითარებას ფაქტობრივად არა არსებული ურთიერთობა იწვევს, არამედ მიზანი, სრულყოფის იდეა, რომლისაკენაც არსებული თითქოს უნდა ისწრაფოდეს. როცა ჰაინე ამგვარი თვალსაზრისისაგან იმიჯნება, მას გარკვეული წინამძღვრებიც გააჩნია: მისთვის ცნობილია, რომ რეალურ ქვეყანაში მიზან-მიზეზობრიობა თავისთავად მოცემულია, რაც თავს შეუმჩნეველად იჩენს<sup>1</sup>, ხოლო ის მიზან-მიზეზობრიობა, რომელსაც ევოლუციონისტები აღიარებენ. ამ ობიექტურად არსებულს არ გაავს.

ჰაინესათვის მიზან-მიზეზობრიობა რეალობის კატეგორიაა, ევოლუციონისტებისათვის კი, რეალობაში გარედან შემოტანილი, რომელსაც მოვლენათა განვითარება უნდა უსწოდდეს; მამასადამე, წინააღმდეგ შტერნბერგისა, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ევოლუციონისტთა კრიტიკისას ჰაინეს არა თუ არ გაუყვალბებია თანადროულობის ბუნება, არამედ დგას მის საფუძველზე და მას იღებს გამოსავალ პუნქტად ისტორიული მოვლენების შეფასებისას. იგი აღიარებს ადამიანთა ისტორიაში საზოგადოებრივი ფაქტორების როლს, ადამიანის უფლებას ცხოვრობდეს. მაგრამ არ შეყურებდეს მხოლოდ თანადროულობას, არამედ ესწრაფოდეს მის გაუმჯობესებას, რის მთავარ საშუალებასაც პოლიტიკური რევოლუცია წარმოადგენს.

ჰაინეს ამ აზრებს ძირეული მნიშვნელობა აქვს მისი ისტორიული კონცეფციის დასადგენად, მაგრამ, რამდენადაც ისტორიული მოვლენების მართალი და მიუკერძოებელი ასახვის საჭიროების აღიარებას გადაეყვართ ჰაინეს მხატვრული პრაქტიკის სფეროშიც, ამდენად მათ დიდი მნიშვნელობა უნდა მიეცეს მისი ესთეტიკური მრწამსის დასადგენად.

„შექსპირის ქალებსა და ქალიშვილებში“ ჰაინე მართალია, ასხევებდა მოვლენათა ისტორიულ ასახვას მათი მხატვრული ასახვისაგან. მაგრამ ამ განსხვავების აღიარება თვით ასახვის პრინციპებს როდი შე-

<sup>1</sup> Verschiedenartige Geschichtsauffassung. 296.

ეხება. იქ მხოლოდ იმ სპეციფიკურობაზეა მინიშნება, რომელიც ასასუის ფორმების და არა მისი სათავეების განსხვავებას გულისხმობს. ისტორიისა და ხელოვნების სფეროების ურთიერთისგან გამიჯნისას პაინეს არ განუფიქრებია ის აზრი, რომ ისტორიისა და ხელოვნების სათავეები სხვადასხვაა. ამდენად, საფუძველი არა გვაქვს „ფრანგულ ვითარებებშიაიკ“ ასახვის თეორიის საკითხთა შესახებ გაბნეული აზრები მართოდენ ისტორიის სფეროზე გავავრცელოთ. ამისი საფუძველი იმიტომაც არ არსებობს, რომ „ფრანგული ვითარებები“ მხატვრული პროზის ნიმუშს წარმოადგენს და არა ისტორიულ ნარკვევს.

ამგვარად, ისტორიის გაგებაში პაინემ მსახლერელი როლი რეალურ ფაქტორებს, საქმეებს და არა პიროვნებებს მიანიჭა. ისტორია და მისი კანონზომიერება თვითაა მიზეზი თავისი განვითარებისა, ფიქრობს შწერალი. „ისტორიაში, ვადმოგვეცემს იგი, ყველანი მართალია. ვინც თავისი შინაგანი პრინციპის ერთგულია“<sup>1</sup>. ისტორიული მასალა. ფაქტები თითონ განსაზღვრავს ფორმებს, კონტურებს თავისი გამოხატვისას. ამ აზრს პაინე რუსოს შესახებ მსჯელობაშიც ავითარებს<sup>2</sup>. თვით ზოგიერთ ხარვეზს, მცდარ წინასწარმეტყველებას თავისი სტატიებისას პაინე ახსნას ისტორიაში უძებნის იმ საბუთით, რომ „თვით მოვლენებია ხოლმე ყოველთვის საუკეთესო შენსწორებლები“<sup>3</sup>. ხალხს, როგორც ისტორიის მთავარ მოქმედ პირს, მიწერილი აქვს უნარი მხოლოდ საქმეების ფაქტების ენით ლაპარაკისა<sup>4</sup>. ხალხის ბრძოლას საფუძვლად ფაქტები. მატერიალური მიზეზები აქვს<sup>5</sup>. ხალხთა ისტორია შინაგანი აუცილებლობითაა განპირობებული და ამიტომ ხალხი არასდროს არაა დამნაშავე, რადგან მისი ბედი ყოველთვის შინაგანი აუცილებლობის შედეგია<sup>6</sup>.

ისტორიულ პიროვნებებს წარმართავს არა რაიმე შემთხვევითი. პიროვნული, არამედ ზოგადი, ფაქტების ლოგიკა. იულიოს კეისრის იმპერიის დაღუპვის მიზეზად შეუძლებელია კეისრის ვალები ჩაითვალოს. ასევე ნაპოლეონის განდიდების მიზეზად შეუძლებელია ჩაითვალოს ფულადი გასაკიჩი, ხოლო საფრანგეთის მონარქიის დამშობის მიზეზად მირაბოს ვალები<sup>7</sup>. მირაბოს, როგორც ისტორიული პიროვნების. გამარჯვების საწინდარს არა ეს კერძობითი ფაქტი წარმოადგენდა, არამედ ისტორიის კანონზომიერების გაგების უნარი, უნარი თანადროულობის საფუძველზე მომავლის განჭვრეტისა. მათემატიკური სიზუსტე ისტორიული პერსპექტივის გაგების საქმეში<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 373.

<sup>2</sup> Gedichte von J. Baptist Rousseau, Bd. VII, 220.

<sup>3</sup> Fr. Zustände, 95.

<sup>4</sup> იგივე, 82.

<sup>5</sup> იგივე, 138.

<sup>6</sup> Über Polen, 204.

<sup>7</sup> Fr. Zustände, 162.

<sup>8</sup> იგივე, 164.

ამ საფუძველზე ჰაინეს გამართლებულად მიაჩნია ზოგიერთი ერთი-  
ჯეორის საწინააღმდეგო მსჯელობა „ფრანგულ ვითარებებში“ ინიტომ,  
რომ ეს მსჯელობები მხოლოდ პიროვნებებს შეეხება და არა ფაქტებს<sup>1</sup>.  
თუ განვავითარებთ ჰაინეს აზრს, გამოდის, რომ ისტორიული პიროვნებები  
ყოველთვის ვერ უღებენ ხოლმე ალლოს ისტორიას, ხშირად  
წოდებიან ისტორიასთან წინააღმდეგობაში. ამიტომ გამართლებულად  
მიაჩნია მწერალს მათ შესახებ სხვადასხვაგვარი მსჯელობა სხვადასხვა  
პერიოდში. თავის შრომებშიც ჰაინე ამგვარ ვითარებას ხედავს, წინა-  
აღმდეგობებს. მაგრამ არსებითად ეს არაა, ჰაინეს გაგებით, წინააღ-  
მდეგობა. მწერალს მიაჩნია, რომ ისტორიული მოვლენებისადმი მის  
წილგომას არ განუცდია პრინციპული ცვლილება და თუ სხვადასხვა  
დროს ამა თუ იმ ისტორიულ პიროვნებაზე იგი სხვადასხვა შეხედუ-  
ლებას გამოთქვამდა, ამის მიზეზი თვით ამ ისტორიულ პიროვნებებში  
უნდა ვეძიოთ.

ცხადია, ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ საქმეებისათვის უპი-  
რატესობის მინიჭებით ჰაინეს ადამიანი ისტორიიდან გააყავს. ფ. ენზე-  
სადმი გაგზავნილი წერილიდან ვგებულობთ, რომ საქმეების თავისთავადი,  
ცალკე პიროვნებათა მონაწილეობის გარეშე განვითარების საკითხი ჰაინეს  
მთავარ საკითხად მიაჩნია<sup>2</sup>. მაგრამ იმავე წერილიდან ვგებულობთ,  
რომ აღნიშნულ საკითხს ჰაინე წყვეტს ხან დადებითად, ხან კი უარყოფითად,  
ე. ი. ირკვევა, რომ ზოგჯერ, კონკრეტულ-ისტორიულ პირო-  
ბებში, ისტორიის განვითარება მას ცალკე ადამიანთა მონაწილეობის  
გარეშე წარმოუდგენია, ზოგჯერ კი მხოლოდ მათი მონაწილეობის  
საფუძველზე.

ჰაინე ხედავს, რომ მის დროში საქმეებსა და პიროვნებათა შორის  
კოლიზიაა<sup>3</sup>, რომ ახლა დიადი საქმეებისა და დიადი ადამიანების წარმო-  
შობაში ადგილი არ აქვს იმ ჰარმონიულობას, რასაც რევოლუციის  
ეპოქაში ჰქონდა ადგილი<sup>4</sup>. ეპოქა ენთუზიაზმისა, დიადი საქმეები დიად  
ადამიანებს წარმოშობდა. ამ წინამძღვრიდან გამოსული ჰაინე უარყოფს  
ქ-ნ როლანის საყვედურს, რომ მის დროში არ იყო არც ერთი გამო-  
ჩენილი პიროვნებაო. თვით ქ-ნ როლანის მაგალითზე ასკვნის ჰაინე  
საფრანგეთის მაშინდელ საზოგადოებაში ასეთი ადამიანების არსებობის  
ფაქტს.

ამ განასერში შუქი ეფინება ჰაინეს აზრებს ივლისის მონარქიის  
ეპოქაზე. საქმეებსა და პიროვნებათა შორის კოლიზიაზე მითითება

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 165.

<sup>2</sup> P. Pейне. Письма. Academia, XI, 254

<sup>3</sup> Fr. Zustände, 91.

<sup>4</sup> Fr. Zustände, 91.

ამ ეპოქაში ჰაინეს საფუძველს არ აძლევს მიაწეროს სინამდვილეს, საფრანგეთის ხალხს ჩამორჩენილობა და შეზღუდულობა<sup>1</sup>. ჩამორჩენილობასა და შეზღუდულობას იგი ხედავს მმართველ კლასებში, სახელდობრ, განხეთქილებას საქმეებსა და პიროვნებათა შორის, სულიერ-მატერიალურ ინტერესებსა და იმათ შორის, ვინც ან ინტერესებს წარმოადგენენ<sup>2</sup>.

ახალი ეპოქის თავისებურება მწერალს იმაში აქვს დანახული, რომ მასები არაჩვეულებრივად გაიზარდნენ, რასაც ვერ უსწრებს მათი საზოგადოებრივი წარმომადგენლების ზრდის ტემპები<sup>3</sup>. ახლა საქმეები და მასები წინ უსწრებენ ხოლმე ერთეულ ადამიანებს. „საერთოდ განვლო მსოფლიო ისტორიის იმ ეპოქამ, როდესაც ყველაფერში ცალკე პირთა საქმიანობა ჩანდა. თვითონ ხალხები, პარტიები, მასები არიან გმირი ახალი დროისა“<sup>4</sup>. გერმანიაში ჰაინე სპეციფიკურ ვითარებას ხედავს. იქ, წინააღმდეგ საფრანგეთისა, კარბობენ ერთეულები. ტყეებს კარბობენ ხეები. მახინჯი ხეები, ხოლო აქა-იქ აღიმართება ხოლმე ვეებერთელა ნუხები. რომელთა ტოტებსაც კიები ღრღნიან<sup>5</sup>.

ამგვარად, საქმეებსა და ადამიანებს შორის დამოკიდებულების გარკვევისას ჰაინე საქმეების მსაზღვრელ როლს აღიარებს. ერთეული ადამიანის შესაძლო დაჩრდილვა ისტორიის მთავარ გმირად მასების გახდომის ეპოქაში მას არ მიაჩნია იმზომად საშიშ მოვლენად. როგორც ერთეულების მიერ მთლიანის დაჩრდილვა. საქმეებსა, მასებსა და ერთეულ ადამიანებს შორის ურთიერთობის ამგვარი წარმოდგენა ჰაინესთან არ უნდა ნიშნავდეს:

ა) ერთეული ადამიანების გათქვეფას საერთოში, გმირების ნაკლებობას. სენ მარტენის ქუჩის ანონიმური მებრძოლების შესახებ გამოთქმული აზრები ასეთი დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს. ის გარემოება, რომ აღნიშნულ მებრძოლთა შორის არ იყვნენ დიდი რეპუტაციის, განმაურებული სახელის მქონე პირები, ჰაინეს გაგებით, არ ნიშნავს, რომ საფრანგეთში ცოტალა დარჩნენ გმირები, რომ იქ გმირთა ნაკლებობაა<sup>6</sup>. მასების გაბატონების ეპოქა გზას არ უხშობს ერთეულ გმირებს, — ასეთია დასკვნა, თუ განვავითარებთ ჰაინეს აზრებს სენმარტენის ქუჩის გმირების შესახებ.

ამ დასკვნას ნიდაგს უმაგრებს ის სატირიკული დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს მწერალი გერმანიაში საქმეებსა და ერთეულ ადამიანთა

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 146.

<sup>2</sup> იგივე, 91.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 146.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იგივე, 146.

უამოკიდებულების საკითხისადმი. გერმანული სინამდვილის უარყოფით ჰზარეს ჰაინე სწორედ იმაში ხედავს, რომ იქ ერთეულები ჰარბობენ ზოგადს, ხეები ჰარბობენ ტყეებს. საერთოსა და კერძოს შორის ასეთი ჰინართება, ჰაინეს აზრით, თვით ცალკეულის უგულებელყოფას ნიშნავს. ცალკეული. გამოდის, მაშინ ინარჩუნებს თავის სპეციფიკურობას, ცალკეული ადამიანები--გმირობის პრეტენზიებს, როცა ისინი ორგანულად არიან დაკავშირებული მთელთან. საქმეებთან, როცა მსაზღვრელი როლი საერთოს ეკუთვნის და არა ცალკეულს. თუ ცალკეული დომინანტური როლის მქონეა, მაშინ იგი იმ სპეციფიკურობასაც კარგავს, რაც მას ცალკეულად აქცევს, კარგავს აგრეთვე სიდიადის ნიშანსაც. ასეთ მდგომარეობას ნახულობს ჰაინე გერმანიაში, სადაც ტყეებს ხეები ჰარბობენ, მაგრამ ნახინჯი ხეები<sup>1</sup>.

გამოდის, რომ ისტორიაში დიადი თავს იჩენს მაშინ, როცა ბატონობს საქმეები და არა პიროვნებები. ჰაინე გამორიცხულად არ თვლის საწინააღმდეგო შემთხვევებსაც, მაგრამ მათ საფუძველს არაჯანსაღად მიიჩნევს: მათ იგი იმ ხეებს ადარებს, რომლებიც თავიანთ წვეროებს ზეცას უწევენ, მაგრამ შინაგანად დაჩიავებული, ტოტებგამოხრული არიან<sup>2</sup>. დასკვნა ასეთია: ისტორიაში დიადი თავს მაშინ აღწევს შინაგან წინააღმდეგობას, როცა იგი ემყარება ჯანსაღ საფუძველს, როცა დომინანტური როლი საერთოს აქვს და არა კერძობითობას.

ბ) მასებსა და ერთეულ ადამიანთა შორის ურთიერთობაში ჰაინე არასასურველად მიიჩნევს კოლიზიის მდგომარეობას. როგორც აღინიშნა. კოლიზია საქმეებსა და პიროვნებებს შორის, მწერლის შეხედულებით, თავს იჩენს არა ყველა შემთხვევაში. არამედ კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში. მაგალითად, ე. წ. „ოქროს შუაგულის“ ბატონობის ეპოქაში. იგი თავს იჩენს საზოგადოების მატერიალურ ინტერესებსა და ამ ინტერესების წარმომადგენლებს შორის. ძნელი არ არის დანახვა, რომ ამ განხეთქილებას ჰაინე ხედავს ბურჟუაზიული საზოგადოების მმართველ კლასებში. რადგან საქმეებსა და პიროვნებებზე შორის განხეთქილების აღიარება მწერლისათვის წარმოადგენს სიდიადის არსებობის უარყოფის საფუძველს, ამიტომ, უნდა ვიფიქროთ, რომ ივლისის მონარქიის ეპოქაში იგი ვერ ხედავს დიდ ადამიანებს, ახალი ისტორიის გმირებს. რამდენად შეესაბამება ასეთი დასკვნა ჰემმარიტებას?

ისტორიაში სიდიადის შარავანდედს ჰაინე აცლის იმ პოლიტიკურ მოღვაწეებს, რომლებიც ისტორიის განვითარებას უპირისპირდებიან, ისეთებს კი, რომლებიც არ უპირისპირდებიან ისტორიულ პროგ-

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 91.

<sup>2</sup> იქვე.

ოესს, იგი სიდიადეში უარს არ ეუბნება. ხარისხი მათი სიდიადისა, ჰაინეს აზრით, დამოკიდებულია იმაზე თუ რამდენად მცირეა კოლიზია მათ საქმიანობასა და მოწინავე საზოგადოებრივ ტენდენციებს შორის. იმ შემთხვევაში კი, როცა ისტორიული მოღვაწე მიზნად დანახავს ისტორიაზე, საქმეებზე გაბატონებას, ან მისდამი დაპირდაპირებას. მის ქვეშაირტ სიდიადეზე ვერ ვილაპარაკებთ. ქვეშაირტი სიდიადე და გმირობა ისტორიაში საქმეებსა და პიროვნებებს შორის კოლიზიის მოსპობას გულისხმობს. ნაწილობრივი შესუსტება კი აქ კოლიზიის ისტორიაში ერთ-ერთ სიდიადის პრეტენზიის გაცხადების უფლებას იძლევა.

ამგვარად, ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის გარკვევისას ჰაინე აღიარებს თანადროულობის მსაზღვრელ როლს. მაგრამ როგორია მისი დამოკიდებულება თანადროულობისადმი? თანადროულობის მართალი და მიუკერძოებელი ასახვა, ჰაინეს კონცეფციით, არა უშუალოდ თანადროულობიდან გამოსვლაში უნდა მდგომარეობდეს, არამედ იმ მოვლენებიდან, რომლებიც თავის მხრით საფუძვლად დაედვა თანადროულობას. ეს იმას ნიშნავს, რომ თანადროულობის ბუნების გასაგებად ჰაინესთან საჭიროდაა მიჩნეული წარსულიდან ვამოსვლა. რადგან წარსული აზნადებს ნიადაგს თანადროულობისათვის. წარსულის გამოსავალ პუნქტად მიჩნევა ჰაინეს მით უფრო გამართლებულად უნდა მიაჩნდეს, რომ თანადროულობის მოვლენათა ქვეშაირტი სახის დადგენა, მისი გაგებით, ძნელია. რადგან პარტიები თავიანთი თვალსაზრისით უდგებიან მოვლენების გაშუქებას. წარსულიდან გამოსვლა, მწერლის აზრით, მითაა გამართლებული, რომ მასში, როგორც უკვე მკვლარში, ადგილი აღარა აქვს დაინტერესებას. სამარეები მართალს ამბობენო, წერს ჰაინე<sup>1</sup>; მკვლარები ისტორიის ცივი მომთხრობნი არიანო<sup>2</sup>.

თანადროულობის ახსნისთვის გამოსავლად წარსულის მიჩნევა მაინც არ ნიშნავს ჰაინეს მიჯრას სუბიექტივიზმთან, რადგან თანადროულობა მას მიაჩნია წინა ისტორიული მოვლენების განვითარების შედეგად; თანაც თანადროულობის ასახსნელად იგი აბსოლუტურად როდი უარყოფს თვით თანადროულობიდან გამოსვლის შესაძლებლობას, ოღონდ ეს პროცესი თანადროულობის მიუკერძოებელ შესწავლას უნდა ემყარებოდეს. თანადროულობის მსაზღვრელი როლის აღიარება ჰაინესთვის არ ნიშნავს მისი შესწავლის დაწყებას მხოლოდ თანადროულობიდან, არამედ მის წარმოდგენას მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთობის სახით, იმის დაშეებას, რომ ობიექტურ სამყაროში არაფერია ისეთი, რასაც თავისი მიზეზი და, მაშასადამე, წინა ისტორია არ გააჩნდეს.

აი ზოგიერთი არგუმენტი: „დღევანდელი დღე, წერს ჰაინე, გუშინდელი დღიდანაა წარმოშობილი“<sup>3</sup>; რომ გავიგოთ თუ რა სურს მას. უნდა

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 90.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 91.

გამოვიკვლიოთ რა სურდა გუშინდელ დღეს<sup>1</sup>. ისტორიაში უმიზეზოდ არაფერი ხდება. ძველი ურთიერთობა მაშინ ემხოება, როცა ხალხის სულიერი განვითარება და ზნეჩვეულებანი წინააღმდეგობაში მოდის ძველს ინსტიტუტებთან<sup>2</sup>, როცა აუცილებელი ხდება ბრძოლის დაწყება. ასე მსჯელობს ჰაინე საფრანგეთის რევოლუციის შესახებ. თანადროულობის წარსულით ახსნის საკიროებას აღიარებს. იგი, როცა საფრანგეთის რევოლუციის მიზეზების გარკვევას ასეთ მოტივაციას უკეთებს: „ეს ორმაგად სასარგებლო საქმეა, ვინაიდან, როცა ჩვენ ვცდილობთ წარსულით თანადროულობის ახსნას, მაშინვე ცხადი ხდება, რომ თავის ქემ-მარიტ ახსნას წარსული მხოლოდ თანადროულობაში ნახულობს და ყოველი ახალი დღე მას ახალ შუქს ფენს“<sup>3</sup>.

თანადროულობის ახსნისათვის წარსულის ნინიშენლობის აღიარებას ვნახულობთ იქ, როცა მწერალი ბურჟუაზიული სისტემის არსებობის საკითხს აკავშირებს წარსულთან და ამ უკანასკნელის მიხედვით ასკვნის თანადროულობისათვის საფრთხის არსებობას, როცა „ფრანგული ვითარებების“ მოხსენებელი მეექვსე სტატიის დასასრულში ლოგიკურ მახვილს ისევე წარსულზე უშვებს, აღნიშნავს, რომ „ნათქვანი საკმარისია გადავიდეთ იმ სტატიანზე, რომლის მიზანია წარსულის გაშუქება“<sup>4</sup>. ამავე თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე, როცა თანადროულობის მიერ მის წინაშე დასმულ საკითხს, საკითხს წარსულის გამოხატვისას, მიიჩნევს ისეთ საკითხად, რომლითაც „განისაზღვრება ხასიათი მთელი შემდგომი ნაწერებისა“<sup>5</sup>; როცა საფრანგეთის რევოლუციაში ვოლტერისა და რუსოს როლის განხილვიდან ასკვნის, რომ მათ განსაზღვრეს მისი, ე. ი. რევოლუციის შემდგომი გზები და ახლაც კიდევ ხელმძღვანელობენ სულიერად ფრანგ ხალხსო<sup>6</sup>; როცა მირზბოს მიაწერს განქვერტას თავისი დროის მისწრაფებისა, კონსტიტუციური მონარქიის შექმნისა და იქვე დასძენს, რომ ამ ფორმას ახლა ჩვენც ეთხოვლობთ გერმანიაშიო<sup>7</sup>.

ამგვარად, მიზნად თანადროულობის შესწავლის აღიარება, ამისათვის გამოსავალ პუნქტად წარსულის მიჩნევა, ხოლო წარსულისათვის კი საზომად თანადროულობის მიღწევათა მიჩნევა, აი ჰაინეს ისტორიული კონცეფციის ერთი ნიშანდობლივი მხარე. თანადროულობისა და წარსულის ამგვარი კავშირის აღიარება შუქს ფენს ჰაინესთან თანადროულობისა და მომავლის ურთიერთობის გაგებას. აწმყო ჰაინესათვის

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 92.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 93.

<sup>5</sup> იგივე, 93.

<sup>6</sup> იგივე, 159.

<sup>7</sup> იგივე, 165.



არა მხოლოდ იმის მაჩვენებელია, თუ რამდენადაა მიღწეული წარსულში ჩატარებული ძიებანი, არამედ იმისიც, თუ რა იქნება მომავალში. აწმყო იძლევა საშუალებას მომავლის კონტურების დანახვისა, ისტორიული პროგნოზის უნარის გამოჩენისა. როგორც წარსულისა და თანადროულობის, ისე თანადროულობისა და მომავლის ურთიერთობის ახსნისას ჰაინე რჩება რეალისტურ საფუძველზე.

ისტორიული მოვლენების შესწავლისას თანადროულობისათვის მსახვრელი როლის მინიჭებას ჰაინესთან მიზნად არა მხოლოდ თანადროულობის შესწავლა აქვს, არამედ მომავლის ჩვენებაც. ის წანაძღვრები, რომლებიც განსაზღვრავენ მწერლის პირველ მიზანსწრაფვას, განსაზღვრავენ მეორესაც. თანადროულობის, იგულისხმება თანადროულობის ჯანსაღი ტენდენცია, მხარის დაქვრა ამავე დროს მომავლისადმი სამსახურიცაა. ამგვარ მოტივაციას უკეთებს ჰაინე ი. კოტასადმი გაგზავნილ წერილში თავის წინადადებას ჩამოართვან მენცელს „ლიტერატურული გაზეთის“ რედაქტორობა<sup>1</sup>. თანადროულობის შესწავლის საფუძველზე მომავლის განქვრეტის შესაძლებლობას მიგვივითებს მწერლის მსჯელობა კომუნიზმის გამარჯვების აუცილებლობისა და მიზანშეწონილების შესახებ<sup>2</sup>, რწმენა იმისა, რომ ბრძოლა საფრანგეთში არ შეჩერდება შუა გზაზე, რადგან ჯერ მხოლოდ შესვენების პერიოდი<sup>3</sup>. მოხსენებულ შესაძლებლობაზე მიუთითებს ჰაინე, როცა მსჯელობს მომავლისათვის ტიერის მიერ მიცემული პესიმისტური შეფასების შესახებ.

საზოგადოებრივი მოვლენების გაგების საკითხში ნათლად ჩანს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისები. ამოსავალ პუნქტად აღაზიანთა ისტორიის გაგებისათვის იგი აღიარებს თვით ადამიანებს და მათ რეალურ, საარსებო ინტერესებს. ისტორიული მოვლენებისადმი მიდგომაში ჰაინეს მიერ პარტიული თვალსაზრისის უარყოფა არამც და არამც არ უნდა იქნეს გაგებული მისი პირდაპირი მნიშვნელობით, პოლიტიკური თვალსაზრისის უარყოფად საერთოდ. ჰაინე არა საერთოდ პოლიტიკურ თვალსაზრისს ემიჯნება, არამედ ისეთს, რომელიც სინამდვილის მიუდგომელ შესწავლას მისი მიკერძოებითი შესწავლით ცვლის. მწერალს არაერთგზის აღუნიშნავს, რომ იგი მომხრეა პოლიტიკური თვალსაზრისის, მაგრამ ისეთის, რომელიც მასალას მიუდგომლად, სწორად გადმოცემს. ჰაინე, როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, იბრძოდა როგორც მცდარად გაგებული მიუკერძოებლობის, ისე მოვლენებისადმი მცდარად გაგებული პოლიტიკური დამოკიდებულების წინააღმდეგ.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI. 342.

<sup>2</sup> Lutezia, 572.

<sup>3</sup> Fr. Zustände, 134—135.

ჰაინე უახლოვდება იმ გაგებას, რომ ისტორიის განვითარებაში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება საზოგადოებრივ კლასებს. არა საერთოდ საქმეები, ისტორიული პირობებია მიჩნეული მის მიერ ისტორიის განვითარების ტონის მიმცემად, არამედ სხვადასხვა საზოგადოებრივ კლასთა ურთიერთდამოკიდებულება. ეს, ცხადია, არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ ჰაინეს სწორად აქვს გაგებული კლასთა ბრძოლის მნიშვნელობა თავისი დროის საზოგადოებაში, სწორად აქვს შეფასებული როლი რევოლუციური პროლეტარიატისა<sup>1</sup>.

დასმული პრობლემის გადასაწყვეტად მნიშვნელოვანია იმის გამოკვლევა, თუ რამდენად თანმიმდევრია ჰაინე, როცა იგი მხატვრულად ხორკს ასხამს თავის პოლიტიკურს, ფილოსოფიურსა და ესთეტიკურ შეხედულებებს; ერთგულია თუ არა ჰაინე თავისი ფილოსოფიური მრწამსისა მხატვრულ-პუბლიცისტურ შრომებში, რეალისტურად ხატავს თუ არა იგი ისტორიულ მოვლენებს და ისტორიულ პიროვნებებს? ეხება რა ამ საკითხს, ბლოემერტი უპირისპირებს ერთიმეორეს „ფრანგულ ვითარებებსა“ და „ლუტეციას“, ხედავს რა მათში სოციალური საკითხებისადმი პრინციპულად განსხვავებულ დამოკიდებულებას<sup>2</sup>.

მსგავსად რიგი სხვა ჰაინელოგისა, ბლოემერტი უარყოფს ჰაინესთან მეცნიერული მსოფლმხედველობის არსებობას, ხედავს მწერალთან ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი ერთიმეორის გამომრიცხავ ორგვარ დამოკიდებულებას. მსგავსად ბლოემერტისა, ლიხტენბერგერიც ჰაინეში კაპიტალიზმის ერთგვარი სიძულვილის გვერდით ნახულობს კაპიტალიზმზე თავდასხმის უარყოფას<sup>3</sup>.

იმ მიზნით, რომ დაგვისახოს ჰაინე ერთ შემთხვევაში ბურჟუაზიული სინამდვილის მიმღებად, მეორე შემთხვევაში კი ამ სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებულად, ბლოემერტი, იმ საზოგადოებრივი ცვლილებების უგულებელყოფით, რომელთაც ადგილი აქვს 30—40-იან წლებში, უპირისპირებს ერთიმეორეს მოხსენებულ ნაწარმოებებს. ეს

---

<sup>1</sup> შეუძლებელია ჰაინეს დაახლოება მარქსთან აუხსნათ მწერლის რაღაც პანგერმანისტული მისწრაფებებით, როგორც ამის დამტკიცებას ვერძეი ცდილობს (Vermeil, 131). ასევე საფუძვლამდე მცდარია კალიშერი; როცა იგი ჰაინეს მარქსთან დაახლოების ახსნას უკავშირებს გერმანელებში ამ მწერლის მიერ რაღაც პროუდენციური მისიის დანახვას (Kalischer. H. Heines Verhältnis zur Religion, Dresden, 1890, S. 46).

<sup>2</sup> Bloemertz, W. Die Personenschilderung in Heines journalistischen Berichten, Ditseldorf, 1909, 42. „ფრანგული ვითარებებისა“ და „ლუტეციას“ ასეთი დაპირისპირების ნიადაგზე დგას არსებითად შტერნბერგიც, როცა მიიჩნევს პირველს ოპტიმისტური, მეორეს კი პესიმისტური განწყობილებებით გაუღწეოლ ნაწარმოებად (Sternberg, 118).

<sup>3</sup> Lichtenberger, 117.

ხდება ინიტომ, რომ ჰაინეს ევოლუცია 40-იან წლებში დასახულ იქნეს როგორც სამწუხარო ფაქტი, დამადასტურებელი იმისა, რომ მოვლენებისადმი თითქოს აპოლიტიკური დამოკიდებულების მქადაგებელმა მწერალმა ახლა პრინციპულად შეიცვალა თავისი თვალსაზრისი.

თქმა არ უნდა, ჰაინეს პოლიტიკურმა შეხედულებებმა „ლუტეციას“ ეპოქაში მარქსის იდეური გავლენით ღრმა ცვლილებები განიცადა, რომ მწერალი ახლა უფრო მკვეთრად და დაბეჯითებით აყენებს ბურჟუაზიული სისტემის ყოფნა-არყოფნის საკითხს. მაგრამ ეს არაერთაბს საფუძველს არ გვაძლევს უარყოფით ის ფაქტი, რომ ბურჟუაზიული სისტემისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას ჰაინე იჩენდა 30-იან წლებშიც, უფლებას არ გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ამ დროს იგი აპოლიტიკური, ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი ლოიალურად განწყობილი იყო. ჰაინეს პროგრესულობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან, მსგავსად მისი თანამედროვე კრიტიკული რეალისტებისა, 30-იან წლებშივე დაინახა ბურჟუაზიული წყობილების სოციალური მანკიერებანი და მისდამი იმთავითვე უარყოფითი პოზიცია დაიქირა. მწერალი ამ პერიოდშივე მივიდა დასკვნამდე, რომ ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ ვერ გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი სოციალური ხაკითხები; რის გამოც დღის წესრიგში დგას ახალი რევოლუციის აუცილებლობა.

ამიტომ რა საფუძველია, „ფრანგული ვითარებების“ ავტორი დავუპირისპიროთ „ლუტეციას“ ავტორს, დაეინახოთ ერთ შემთხვევაში ბურჟუაზიული სინამდვილისადმი არაკრიტიკულად, მეორე შემთხვევაში კი კრიტიკულად განწყობილი მწერალი? მართალია, „ფრანგული ვითარებებიდან“ „ლუტეციაზე“ ჰაინემ გარკვეული ევოლუცია განიცადა, მაგრამ იგი, როგორც თვითონ შენიშნავდა, იმთავითვე კრიტიკულად იყო განწყობილი „ოქროს შუაგულის“ ეპოქისადმი, ბურჟუაზიის წვრილმანურ-ევოლუციური ინტერესები მას 30-იან წლებშიც ამხედრებდა. მრავალი ფაქტობრივი მონაცემი იმას გვიდასტურებს. რომ ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი დამოკიდებულებაში „ფრანგული ვითარებების“ ავტორი არამც და არამც არ უპირისპირდება „ლუტეციას“ ავტორს.

ბლომერტის აზრით, მოხსენებულ ნაწარმოებებში პრინციპულად განსხვავებულადაა დახატული ისტორიული პიროვნებები. ასეთ განსხვავებას ხედავს ბლომერტცი „ლუტეციას“ ე. წ. პოლიტიკურსა და არაპოლიტიკურ სტატიებს შორის, ერთი მხრით, და „ლუტეციას“ პოლიტიკურ სტატიებსა და „ფრანგულ ვითარებებს“ შორის, მეორე მხრით<sup>1</sup>. ბლომერტს მიაჩნია, რომ „ფრანგულ ვითარებებში“ პოლიტიკური მოღვაწეები დახატული არიან პლასტიკურად, ხოლო „ლუტეციის“ პოლიტიკურ სტატიებში კი, ფსიქოლოგიურად<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, ბლოე-

<sup>1</sup> Bloemertz, 46.

<sup>2</sup> იგივე, 41.

მერტცი საერთო ხაზებს ნახულობს „ფრანგულ ვითარებებსა“ და „ლუტეციას“ იმ სტატიებს შორის, რომლებშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ხელოვნების საკითხთა ანალიზს უკავია.

ბლოემერტის დასკვნები მოცემულ შემთხვევაშიც ყალბ საფუძველზეა აგებული. საფუძველი ყალბია იმიტომ, რომ კემმარიტებასთან საერთო არა აქვს რა „ფრანგული ვითარებების“ არაპოლიტიკურ, წმინდა ესთეტიკური ხასიათის ნაწარმოებად მიჩნევას, იმ მოტივით, რომ იგი „ლუტეციას“ თითქოს არაპოლიტიკურ სტატიებს უნათესავდება. „ფრანგული ვითარებები“, როგორც ვუჩვენეთ, მთელი სიმკვეთრით აყენებს პოლიტიკურ საკითხს. ასევე გაუმართლებლად უნდა ჩაითვალოს „ლუტეციას“ რომელიმე ნაწილის წმინდა ესთეტიკურ, პოლიტიკური შინაარსისაგან დაცლილ ნაწარმოებად მიჩნევა, იმ მოტივით, რომ მასში ხელოვნების საკითხებზეა ლაპარაკი. იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ ხელოვნების მნიშვნელოვანი მოვლენები „ლუტეციაში“ სწორედ ეპოქის სოციალურ ტენდენციებთან კავშირშია განსილული.

საფუძველს მოკლებულად უნდა ჩაითვალოს ბლოემერტის მოსახრება, რომ „ფრანგულ ვითარებებში“ და „ლუტეციას“ ე. წ. არაპოლიტიკურ ნაწილში პერსონაჟები პლასტიკურად, იგულისხმება, რეალისტურადაა დახატული, ხოლო „ლუტეციაში“ პოლიტიკურ ნაწილში კი არარეალისტურად. ბლოემერტის განზრახვა შემდეგში მდგომარეობს: დაგვიხატოს ჰაინე რეალისტ მწერლად იმ მომენტში, როცა იგი თითქოს ხელოვნების წმინდა საკითხებით შემოიფარგლება. დაგვიხატოს რეალიზმის საწყისებიდან გამდგარად მაშინ, როცა იგი პოლიტიკაში იჩეხება. ამგვარ შეხედულებას არაერთი საბუთიანობა არ გააჩნია.

ვუჩვენეთ ჯონკრეტულ მასალაზე ბლოემერტის თეორიის უსაფუძვლობა. ამგვარ ექსკურსს შეუძლია შუქი მოფინოს ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების შესწავლას, რამდენადაც საქმე ეხება იმას, თანმიმდევარია თუ არა ჰაინე ეპოქის ძირითადი ტენდენციების გაგებაში, ერთგულია თუ არა იგი თავისი მოთხოვნის—ხელოვნებაში სინამდვილის მართალი ასახვისა. ბლოემერტის თეორიის განიარება კი იმის აღიარებას ნიშნავს, რომ თეორეტიკოსი ჰაინე შორდება მხატვარ ჰაინეს, რომ ისტორიის სუბიექტივისტური გაგების უარყოფელი მწერალი მხატვრულ შემოქმედებაში ვერ ინარჩუნებს ობიექტურ პოზიციას და სუბიექტივიზმში იჩეხება.

ბლოემერტცი იმ მცდარი თეორიის ახალ რედაქციას იძლევა, რომელიც ჰაინეში ერთიმეორეს უპირისპირებს მხატვარსა და მოქალაქეს, ხელოვნების საკითხებით გატაცებულს—პოლიტიკური ცხოვრებით დაინტერესებულს. იგი რეალისტ ჰაინეს ხედავს იქ, სადაც მწერალი ხელოვნების ავტონომიის შესახებ ლაპარაკობს, არარეალისტს კი იქ, სადაც მწერალი სოციალურ-პოლიტიკური საკითხებით დაინტერესებას იჩენს. მასალად თავისი მცდარი დასკვნისათვის ბლოემერტთან მხოლოდ „ფრანგული ვითარებები“ და „ლუტეცია“ გამოყენებული.

ბლომერტი საკითხის ამგვარი გაგების ნოეატორად არ შეიძლება ჩაითვალოს. უნდა აღინიშნოს, რომ მთავარი იერიშები ჰაინეზე სწორედ ამ მხრიდან მიაქვთ. ასე, მაგალითად, შენეი ჰაინეს შეცდომად უთვლის, რომ მან პოეზიის ბალი დატოვა და გავიდა ყოველდღიური რევოლუციური პოლიტიკის ბნელ ტყეში<sup>1</sup>. ასევე იქცევა ე. ფაგუ, როცა ჰაინეს შეცდომად უთვლის საფრანგეთში გადახვეწას<sup>2</sup>. ვოლფი იმ აზრისაა, რომ სამშობლოდან წასვლით ჰაინემ იქ „თავისი საუკეთესო ნაწილი დატოვა“<sup>3</sup>.

განსხვავებით ბურჟუაზიული მკვლევარებისაგან, დიდი რუსი რევოლუციური დემოკრატები ჰაინეში ხედავენ თავისი ქვეყნის მოამბაგესა და პატრიოტს. ასე, მაგალითად, სამშობლოსადმი ჰაინეს დამოკიდებულების შესახებ ბელინსკი წერს, რომ „მას უყვარს იგი ყველა პოფრატსა და მოაზროვნეზე უფრო კემშარიტად და ძლიერად“<sup>4</sup>. ჰაინეს სიყვარულზე თავისი ხალხისადმი მიუთითებს აგრეთვე დობროლიუბოვი, როცა აღნიშნავს, რომ ჰაინეს გალაშქრებას გაბატონებული პარტიების წინააღმდეგ საფუძვლად ედვა გერმანელი ხალხისათვის შურისძიების სურვილი. იგი წერს: „ამას წინათ ბოროტი სარკაზმებით შურს ძიობდა ხოლმე მოზიგმე პარტიებზე გერმანელი ხალხისათვის ჰაინრის ჰაინე“<sup>5</sup>. დებულებას ჰაინეს შემოქმედების ხალხური საწყისების შესახებ განსაკუთრებით მკვეთრად აყენებს საბჭოთა ჰაინელოგია, აგრეთვე თანამედროვე გერმანული დემოკრატიული კრიტიკა. ის გარემოება, რომ სხვადასხვა ჯურის რეაქციონერებს, „უგვანო სულებს“ სძაგდათ და სძაგთ ჰაინე, მიგვიითითებს ამ მწერლის ღრმა სიყვარულზე თავისი ხალხისადმი, მისი „სიდიადის დადასტურებას წარმოადგენს“<sup>6</sup>.

გავარკვიოთ, არის თუ არა საფუძველი ჰაინეს მიეაწეოთ ისტორიულ პიროვნებათა პრინციპულად განსხვავებულ დებატება „ფრანგულ ვითარებებსა“ და „ლუტეციაში“. ამ მხრით განსაკუთრებული ინტერესის შემცველია ლუი ფილიპეს მხატვრული სახე. „ლუტეციაში“ ეს მეფე „ოქროს შუაგულის“ ეპოქის მთავარ წარმომადგენლად გამოდის. მას ჰაინე ხატავს, როგორც უცხო სახელმწიფოთა წინაშე მავედრებელს, რომელიც ითხოვს აპატიონ დანაშაული და მისცენ ზავი<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Bieber, 91. პორიციუს ცდაში, მაღლა დააყენოს პოეტი ჰაინე პროზაიკოს ჰაინეზე, არსებითად ჩაქსოვილია ჰაინესადმი სამდურავი თანადროულობის საკითხებთან მისი დეკავშირების გამო (Porizky, 18). არსებითად ამ წანამძღვრიდან გამოდის ფილსტო, როცა ჰაინეს და გოეთეს მიერ კლასიციზმის განსხვავებულ გაგებაზე ლაპარაკობს (Filsto, 25; შდრ. Selden, 47—48).

<sup>2</sup> Faguet, E. Propos littéraires, Paris, p. 167.

<sup>3</sup> Wolff, 342.

<sup>4</sup> Белинский И. Письма, т. II, СПб, 1914, стр. 207.

<sup>5</sup> Добролюбов. Избранные философские произведения, т. I, 1934, стр. 136.

<sup>6</sup> Горький И. Материалы и исследования, т. I, 1934, стр. 134—135.

<sup>7</sup> Lutezia, 141.

ლუი ფილიპე წარმოდგენილია საფრანგეთის ხალხისაგან გამდგარ და უცხო სახელმწიფოთა წინაშე გართბმულ მეფედ, რომელიც თხოვს მიიღონ მხედველობაში, რომ იგი ცუდს, რესპუბლიკურ გარემოში აღიზარდა, რომ მას შემდეგ იგი გამოსწორდა. ასეთად მიიჩნევს ჰაინე ლუი ფილიპეს გრძელი სიტყვების აზრს<sup>1</sup>. „ფრანგულ ვითარებებშიც“ ლუი ფილიპე ასევე ხალხისაგან გამდგარ მეფედ არის დახატული. ეს განდგომა მის მომაკვდინებელ შეცდომად, მთელი სისტემისათვის უაღრესად სახიფათო ნაბიჯადაა ჩათვლილი.

„ლუი ფილიპეს, ვკითხულობთ „ფრანგულ ვითარებებში“, არ ესმის საკუთარი სიცოცხლის პრინციპი, რასაც მისი დაღუპვა შეუძლია. მას დააფიქვდა, რომ მისი მმართველობა ხალხის სუვერენიტეტის პრინციპიდან იშვა“<sup>2</sup>. ამიტომ გამართლებულადაა ჩათვლილი „ფრანგულ ვითარებებში“ ხალხის ბრძოლა ლუი ფილიპეს წინააღმდეგ. ეს შეფე, ფიქრობს ჰაინე, როვოლუციის ეპოქამ ამოატივტივა. იგი იყო „თანასწორობის ძე“<sup>3</sup>, „მეფე-მოქალაქე“<sup>4</sup>, მაგრამ მან ცუდად გაითამაშა თავისი როლი; ამიტომ, ფეხქვეშ მას მეტად არასაიმედო დასაყრდენი აქვს. მან თავისი მიზეზითვე გაიფუჭა საქმე, შეურაცხყოფა მიიყენა ხალხს, რომელსაც იმედები არ გაუმართლა.

ხალხი მასში ხედავდა თავისუფლების, დემოკრატიისათვის მებრძოლს<sup>5</sup>, მაგრამ მეფე არ ჩაუდგა სათავეში მთელი ევროპის თავისუფლების საქმეს, თავისი მოქმედებით არ განამტკიცა ღვეიზი — *la liberté c'est moi*<sup>6</sup>. ნაცვლად ხალხთან კავშირისა, იგი, ხალხზე გაბატონების მიზნით, იმიჯნება მისგან, ხალხსა და თავის თავს შორის უფსკრულს თხრის<sup>7</sup>. საფორტიფიკაციო სამუშაოებით მეფეს „პარიზისაგან თავის დაცვა სურს“<sup>8</sup>.

რაში გამოიხატა ლუი ფილიპეს ხალხისაგან განდგომა, ვისი მხარე დაიჭირა მან? ამ კითხვაზე „ლუტეცია“ ამომწურავ პასუხს იძლევა, სახელდობრ, შემდეგს: ლ. ფილიპე არ არის მყარი სისტემის წარმომადგენელი; იგი „ოქროს შუაგულის“ მეფეა, გრდემლსა და ჩაქუჩს შორისაა მოთაგსებული. ამიტომ, მისი პოლიტიკაც უხერხემლოა. ხალხისაგან გამდგარ მეფეს სწყურია არისტოკრატიასთან საერთო ენის მონახვა. გამომხატავს რა ბირჟისა და სპეკულანტების ინტერესებს, იგი ქანაოზს

<sup>1</sup> Lutezia, 142.

<sup>2</sup> Fr. Zustände, 30.

<sup>3</sup> იგივე, 31.

<sup>4</sup> იგივე, 79.

<sup>5</sup> იგივე, 82.

<sup>6</sup> იგივე, 85.

<sup>7</sup> იგივე, 33.

<sup>8</sup> იგივე, 33.

ხალხსა და არისტოკრატის შორის, თავისუფლების შარავანდდის ჩამოცლა არ სურს და არისტოკრატის წინაშეც გართმბულია. ამგვარივე ხაზებში გადმოცემს ლუი ფილიპეს „ფრანგული ვითარებებიც“. აქ რელიეფურადაა დახატული ორ ცეცხლს შუა მოთავსებული, შეშინებული და ამავე დროს ტახტის პრეროგატივით დიდად მოხიბლული მეფე, რომელიც ურიგებს *poignés de main*-ს ხალხს, ბირეის სპეკულანტებსა და არისტოკრატებს. იგი ჩათვლილია ბურჟუა მეფის მანტიაში გახვეულ მანეკენად, რომელსაც ფაქტები შეუბრალებელი ლოგიკით იქითკენ მიაქანებს, რომ ზურგი შეაქციოს ხალხს.

ლუი ფილიპე „ფრანგულ ვითარებებში“ ორ სკამზე მჯდომად გვევლინება. მაღლა მის თვალებს ბრწყინვალე სასახლე წარმოუდგება, დაბლა კი, ძეხვებით მოვაქრე ბატონი შვეე. იგი თითოეულ ვაქარსა და ხელოსანს ართმევს ხელს, მაგრამ თავის არისტოკრატულ ბუნებასაც არ ლახავს<sup>1</sup>. მას თითქოს ორი საპირისპირო ბუნება აქვს, ნათლია მეძებვისა და არისტოკრატის, ორი ხელთათმანი აქვს: ქუქციანი—ბურჟუებისათვის, სუფთა კი არისტოკრატებისათვის<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, „ფრანგულ ვითარებებშიც“ ლუი ფილიპე ისევე წინააღმდეგობრივ სახედ გვევლინება, როგორც „ლუტეციაში“.

ზემოთქმულიდან გამოდის, რომ ლუი ფილიპეს მთლიანი სახის დადგენაში „ფრანგულ ვითარებებსა“ და „ლუტეციას“ შორის სრული შესაბამისობაა, რომ საფუძველი არ არის ერთ შემთხვევაში მეფე პლასტიკურად დახატული ვიგულვოთ, მეორე შემთხვევაში კი, არაპლასტიკურად. ეს გარემოება საფუძველს აცლის იმ მოსაზრებასაც, რომ „ფრანგულ ვითარებებში“ ჰაინეს თითქოს ისტორიული მოვლენის მხოლოდ გარეგანი მხარეები იზიდავს, „ლუტეციაში“ კი შინაგანი—ფსიქოლოგიური მხარეები. ჰაინეს გარკვეული პოზიცია უკავია ივლისის მონარქიისადმი დამოკიდებულებაში და ეს პოზიცია მას ძირეულად არ შეუცვლია 40-იან წლებში, როცა „ლუტეცია“ იწერებოდა.

კ. პერიეს სახის დადგენაშიც ჰაინე წერის რეალისტურ მეთოდს იმარჯვებს. პერიეს, სხვების მსგავსად, განხილულია „ოქროს შუაგულთან“ დამოკიდებულებაში, როგორც ამ სისტემის ერთ-ერთი წარმომადგენელი. ჰაინეს არ აინტერესებს პერიესში გარეგნული მხარეების გადმოცემა, მისი პლასტიკური სახის დადგენა, როგორც ამას ფიქრობს ბლომერტიცი, არამედ მისი სრული სახის მოცემა, შინაგანი და გარეგანი მხარეების ერთიანობა. ლუი ფილიპეს მსგავსად, პერიესშიაც ჰაინეს უკანა პლანზე გადააქვს პიროვნული მხარეები და წინ წამოწევს მისი, როგორც სახელმწიფო მოღვაწის, საქციელის გამსაზღვრელ მხარეებს. რადგან პერიეს, ჰაინეს გაგებით, ორ სკამზე ზის, ამიტომ მისი სახეც არ არის ჰარმო-

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 29.

<sup>2</sup> იქვე.

ნიულ-პლასტიკური, არამედ სახეა უაღრესად შეშფოთებული, კალაპოტიდან ამოვარდნილი ადამიანისა, რომელიც გრძნობს, რომ ცეცხლს ეთამაშება, ვულკანზე ზის. პერიე ჰაინეს დახატული ყავს როგორც შეშფოთებული ადამიანი, რომელიც „გაბედულად დგება ხალსა და მზეს შორის“. პერიეს დაცემა, ჰაინეს აზრით, თავისუფლების ხის ხელახალი აყვავების მომასწავებელი იქნება<sup>1</sup>.

ასევე რეალისტურ ხაზებში გადმოცემს ჰაინე ნაპოლეონის სახეს. ნაპოლეონის შესახებ მსჯელობაშიც ჩანს ჰაინეს მისწრაფება დააკავშიროს პოლიტიკური მოღვაწეები გარკვეულ ისტორიულ გარემოს, ახსნას მათი წინააღმდეგობა ეპოქის წინააღმდეგობასთან კავშირში. თუ ნაპოლეონის გარეგნობა ჰაინეს აღწერილობაში ეპოქის წინააღმდეგობებს ისე რელიეფურად არ ავლენს, როგორც ლუი ფილიპეს, პერიეს, ლაფაეტის, კანინგისა და სხვების, სამაგიეროდ, მწერალი უფრო ძლიერ ფერებში გადმოცემს ხსენებულ წინააღმდეგობებს ნაპოლეონის საქმიანობის აღწერისას. ნაპოლეონი ჰაინესათვის ახლახან ილუსტრებული იმ დებულების დადასტურებას წარმოადგენს, თუ როგორ იღუპება ისტორიული პიროვნება სოციალურ სისტემასთან ერთად, როცა იგი წინააღმდეგობაში მოდის ეპოქის ძირითად, წამყვან ტენდენციებთან.

თუ ლუი ფილიპეს წინააღმდეგობა იმაშია დანახული, რომ ეს მეფე გაჟვია ბურჟუაზიულ-პროზულ მისწრაფებებს და უარყო დემოკრატიული ტენდენციები, თუ ამ წანამძღვრიდან გამოსული მწერალი შესაძლებლად აღიარებს ლუი ფილიპეს დინასტიის დამბობას, ნაპოლეონში იგი ხედავს უკვე ისეთ ადამიანს, რომელიც ალღოს ვერ უღებს სწორედ ამ ბურჟუაზიულ მისწრაფებებს და ისევ ძველი განწყობილებებით ხასიათდება. ნაპოლეონის სიკვდილი, ჰაინეს გაგებით, არის სიკვდილი „ძველებური სტილის გმირისა“, წინააღმდეგ „ფილისტერული სამყაროსი“, რომელმაც თავისუფლად ამოისუნთქა, როცა თავი იგრძნო მბრწყინავი შევიწროებისაგან გათავისუფლებულად“<sup>2</sup>.

ვინც ისტორიაში კურსს იღებს მხოლოდ წარსულზე, ან თანადროულობაზე და ვერ იჩენს თანადროულობაში მომავლის ტენდენციის დანახვის უნარს, იგი გადის ისტორიის სკენიდან,—ასე ფიქრობს ჰაინე. ნაპოლეონს ახასიათებდა მომავლის მხოლოდ ისეთი განკვერტის უნარი, რომელიც მას ეხმარებოდა თანადროულობის, ან წარსულის შეფასებაში, მაგრამ იგი სრულიად ბრმა იყო გავგო ის მოვლენები, რომლებშიც მომავალი იჩენდა თავს. მან ვერ შეძლო ეკონომიური ცხოვრების დარგში მომხდარი დიდი ცვლილების შეფასება, სრულიად დაფარული დარჩა მისთვის პირველი გემების გამოჩენა მდ. სენაზე<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 64.

<sup>2</sup> Lutezia, 243.

<sup>3</sup> იგივე, 313.



ამრიგად, ნაპოლეონის სისტემის დაღუპვა ჰაინეს მიაჩნია სავსებით კანონზომიერ მოვლენად, რადგან ნაპოლეონი ეპოქის ახალ, წამყვან ტენდენციებს აღარ უპასუხებდა. ამდენად, გამართლებულად მიაჩნია ზასის გარემოებაც, რომ ახალი ბურჟუაზიული ეპოქა პატივს აღარ სცენს ნაპოლეონს, ვაქრები და მეღუქნეები პატივს სცემენ არა ძველი სტილის გმირს, არამედ სრულიად სხვა გმირებს, კეთილმოქმედ ლაფაეტს ან ჯენს უატს<sup>1</sup>.

ნაპოლეონზე დაკვირვება საფუძველს აძლევს ჰაინეს დაასკვნას, რომ ბურჟუაზიულ-პროზული ტენდენციები არც XIX საუკუნის 20-იან წლებში წარმოადგენდა ეპოქის წამყვან ტენდენციებს, ისე, როგორც ასეთად არ მიაჩნია ისინი 30-40-იან წლებში. მაგრამ თუ მათი დანახვისა და შეფასების უნარის უქონლობა აღიარებულია ნაპოლეონის სისუსტედ და მისი დაღუპვის მიზეზად, ეს იმიტომ, რომ ისინი, ჰაინეს გაგებით, ტექნიკის დარგში მომხდარ ცვლილებებს ეწყარებოდა. მაგრამ აღნიშნული ტენდენციები ჰაინეს მაინც არ მიაჩნია ეპოქის წამყვან ტენდენციებად თვით 20-იანი წლებისთვისაც, რადგან ეს ეპოქა, ჰაინეს აზრით, თავისში შეიცავდა მათ სრულიად საპირისპირო ტენდენციებსაც. ჰაინეს უთუოდ მხედველობაში აქვს ჰუმანისტური, დემოკრატიული ტენდენციები, რომელთა გაუთვალისწინებლობაშიც ხედავს იგი აგრეთვე ნაპოლეონის დამხობის მიზეზს.

კოლიზია საქმეებსა და პიროვნებებს შორის, რომლის საფუძველზედაც ჰაინე ხსნის პიროვნების გასვლას ისტორიის სცენიდან, ნაპოლეონში წარმოდგენილია როგორც წინააღმდეგობა მასსა და ეპოქის ბურჟუაზიულ ტენდენციებს შორის, ერთი მხრით, მასსა და რევოლუციურ-დემოკრატიულ ტენდენციებს შორის, მეორე მხრით. ნაპოლეონის შესახებ ჰაინეს მსჯელობებში ხაზგასმულია უკანასკნელი სახის წინააღმდეგობაც. ნაპოლეონი, ჰაინეს აზრით, დაიღუპა ერთი მხრით ბურჟუაზიულ-პროზულ იდეალებთან, მეორე მხრით კი დემოკრატიულ-ჰუმანისტურ იდეალებთან შეჯახების შედეგად.

ნაპოლეონი, ჰაინეს გაგებით, ერთი მხრით რევოლუციასთანაა დაკავშირებული, ვინაიდან საფრანგეთის ხალხი ნაპოლეონში რევოლუციის შვილს ხედავდა<sup>2</sup>, ვანდომის კოლონაში „თავის საკუთარ გმირობას კითხულობდა“<sup>3</sup>. მას, ნაპოლეონს, შეეძლო გამხდარიყო „ევროპის ვაშინგტონი“<sup>4</sup>. „ნაპოლეონი, წერს ერთგან ჰაინე, არის რევოლუციის

<sup>1</sup> Lutezia, 243.

<sup>2</sup> Fr. Zustände, 86.

<sup>3</sup> იგივე, 86—87.

<sup>4</sup> Fr. Maler, 65.

შვილი, ერთადერთი ძალაღი, მპყრობელი სახე, მეფური გმირი“<sup>1</sup>; მან პროგრესული როლი ითამაშა გერმანიაშიც<sup>2</sup>.

მეორე მხრით, ნაპოლეონი, ჰაინეს გაგებით, უარყოფაა რევოლუციის, ჩახშობაა თავისუფლების. ლუი ფილიპეს მსგავსად, ნაპოლეონისადმი საყვედურსაც საფუძვლად უმთავრესად იმის შეგნება უდევს, რომ ნაპოლეონმა უარყო რევოლუცია. ნაპოლეონი დიადია, მაგრამ „მის გულში ანგარიშიანობის გველები ბუღბუღებ“<sup>3</sup>. მას, ნაპოლეონს, დაავიწყდა თავისი ძირითადი მოწოდება—„ზრუნვა რევოლუციის გამარჯვებისათვის ყველა ქვეყანაში“, მან მოინდომა მხოლოდ „თავისი თავის განდიდება რევოლუციის ნადავლის საფუძველზე“<sup>4</sup>. იგი აღარ გამოდის ხალხთა ინტერესებიდან, არამედ უპირისპირდება მათ, ცელავს მათ, მსგავსად ქოლერისა<sup>5</sup>. მან, ნაპოლეონმა, ჩაიდინა „მუხანათური საქციელი რევოლუციის, ამ თავისი დედის მიმართ“<sup>6</sup>. და ეს მაშინ, როცა ისტორია გვასწავლის, რომ „რევოლუციის ვაჟსა და წარსულის ქალიშვილს შორის ქორწინებას არასდროს არ მოუტანია სასიკეთო შედეგები“<sup>7</sup>.

ჰაინე მკვეთრად უპირისპირდება ნაპოლეონს, როგორც გვირგვინოსანს, რომელიც „თავისუფლების იმპერატორულ-პურპურულ მანტიაში გამოწყობილი თავს ყოველთვის უხერხულად გრძნობს“, რადგან თავისუფლება, როგორც „მოკლე დედის აჩრდილი, დასდევს მას“<sup>8</sup>. მწერალი მკვეთრად უპირისპირდება საერთოდ ბონაპარტისტებს, რომელთაც ათრობთ არა არაყი, არამედ „პატივმოყვარეობა, დაპყრობის წყურვილი,“ რის გამოც ისინი „ვერ ხედავენ საგანთა ნამდვილ ბუნებას“<sup>9</sup>.

ნაპოლეონის დესპოტურ ბუნებას უსვამს ხაზს ჰაინე, როცა პარალელს ატარებს ფიხტესა და ნაპოლეონს შორის<sup>10</sup>. ამჟამად საფუძველზე ადარებს იგი ერთიმეორეს ნაპოლეონსა და იულიოს კეისარს, აღიარებს რა შეუძლებლად, რომ რესპუბლიკელმა ისტორიკოსმა პირველი ნათელ ფე-

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 519.

<sup>2</sup> ეს გარემოება ცხადყოფს ვერმეის მტკიცების უსაფუძვლობას, რომ ჰაინეს ნაპოლეონში ამ უკანასკნელის გენია იტაცებდა და არა მისი მოქმედება (Vermeil, 60.).

ნაპოლეონისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ იმპერატორში მწერალი იხიბლებოდა იმით, რაც პროგრესულად მიაჩნდა და არა რაღაც დემონური თვისებებით. გაუმართლებლად უნდა ჩაითვალოს ჰაინეს შემოქმედებაში ნაპოლეონის კულტის ახსნა მწერლის საოჯახო პირობით, როგორც ამას იგივე ვერმეი ახდენს და რომლის ტენდენციასაც პ. ჰოლცჰაუსენი იჩენს (Holzhausen, P. Heinrich Heine und Napoleon, Frankfurt am Main, 1903, S. 60).

<sup>3</sup> Fr. Zustände, 40.

<sup>4</sup> იგივე, 87.

<sup>5</sup> იგივე, 95.

<sup>6</sup> იგივე, 195.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> Fr. Maler, 55.

<sup>9</sup> Über die französ. Bühne, 517.

<sup>10</sup> Zur Geschichte, 264.

რებში გადმოცეს<sup>1</sup>. ჰაინესათვის უდავოა, რომ ნაპოლეონი იყო დესპოტა, თავისუფლების მტერი, გვირგვინოსანი ეგოისტი, რევოლუციის გვირგვინოსანი მესაფლავე<sup>2</sup>.

ასეთივე დასკვნამდე მივყავართ ლაფაეტის შესახებ ჰაინეს მსჯელობასაც. ლაფაეტშიც ჰაინე ხედავს ეპოქის შესანიშნავს, ნაპოლეონის შემდეგ ყველაზე პოპულარულ ადამიანს<sup>3</sup>, მაგრამ მაინც ცალმხრივსა და შეზღუდულს. ცალმხრიობა ლაფაეტისა იმაშია დანახული, რომ იგი მხოლოდ წვრილი და საშუალო ბურჟუაზიის გზას მიყვება. წვრილი ბურჟუაზია მას პატივს სცემს, როგორც თავის მფარველ ანგელოზს<sup>4</sup>; იგი „ნაპოლეონია წვრილი ბურჟუაზიის“<sup>5</sup>, მუდამ იმას ცდილობს, რომ თავისუფლებისთვის ბრძოლაში არაფერი მოიპაროს, რომ „ყველამ შეინარჩუნოს თავისი საყვარელი კერძო საკუთრება“<sup>6</sup>. მართალია, ლაფაეტში ჰაინე არ ნახულობს ეპოქის პროზული იდეალებით იმ გატაცებას, რამაც ლუი ფილიპე მასებს დაუპირისპირა, მაგრამ მაინც ხედავს ჩამორჩენას, ეპოქის ძირითადი, წამყვანი ტენდენციების გაუთვალისწინებლობას.

ჰაინეს მსჯელობა ნაპოლეონის შესახებ ცხადყოფს, თუ როგორ აღლოს იჩენდა მწერალი მისი დროის რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში გარკვევისა. ცხადი ხდება, რომ ისტორიაში ნაპოლეონის როლის გარკვევისას მწერალი უახლოვდება საკითხის სწორ მეცნიერულ გადაწყვეტას. ხაზს უსვამს რა ნაპოლეონის საქმიანობაში როგორც პროგრესულს, ისე რეაქციულ მხარეს.

ნაპოლეონისა და ლაფაეტის შესახებ ჰაინეს მსჯელობა შუქს ფენს მის აზრებს ადამიანის როლის შესახებ ისტორიაში, ცხადყოფს ჰაინეს იმ დებულებას, რომ ახალი ეპოქის გმირები მასებია და არა ერთეული ადამიანები, ქვეყნის განვითარების მსაზღვრელი ფაქტორი თვით ისტორიული მოვლენებია და არა ერთეული, თუგინდ ნაპოლეონისებური ძლიერი ნებისყოფით დაჯილდოებული ადამიანები. მხოლოდ იმ ისტორიული მოღვაწის საქმიანობაა ჩათვლილი გამართლებულად, რომელიც ეპოქის პროგრესული ტენდენციების მხარეს იჭერს.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე უპირისპირდება ადამიანთა ისტორიის სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ გაგებას, ანიჭებს მსაზღვრელ მნიშვნელობას საზოგადოებრივ მოვლენებს, ქვეყნის სამეურნეო-პოლიტიკურ განვითარებას. ჰაინეს ეს ანტიიდეალისტური თვალსაზრისი, როგორც

<sup>1</sup> Die romantische Schule, 281.

<sup>2</sup> Lutezia, 179—180.

<sup>3</sup> Fr. Zustände, 39.

<sup>4</sup> Fr. Zustände, 41.

<sup>5</sup> იგივე, 42.

<sup>6</sup> იქვე.

დავინახეთ, ერთბაშად არ შემუშავებულა, იგი ყალიბდებოდა რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში; საბოლოო სახით კი ჩამოყალიბდა მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში, დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ მოძრაობათა ეპოქაში, მეცნიერულ სოციალიზმთან ჰაინეს დაახლოების ეპოქაში.

მაგრამ ჰაინეს დადგომა მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე ადამიანთა ისტორიის გაგების საკითხშიც არ გამოხატულა მატერიალიზმის პრინციპების თანმიმდევრული დაცვით, დიალექტიკური მატერიალიზმის გაგებამდე ამაღლებით. მიუხედავად პროგრესულობისა, ჰაინეს ისტორიული კონცეფცია ატარებს მაინც შეზღუდულობის ბეჭედს. ნათლად იგრძნობა, რომ მწერალს საბოლოოდ ვერ დაუძლევია წვრილბურჟუაზიული სტიქია, იდეალიზმის გავლენა. მწერალი არაერთგზის ლაპარაკობს ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებაზე, სოციალური საკითხის, ღარიბთა და მდიდრებს შორის დამოკიდებულების განწვევაზე, წინასწარმეტყველებს რევოლუციური პროლეტარიატის გამარჯვებას, მაგრამ მას არა აქვს შემუშავებული საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერების, კლასთა ბრძოლის მნიშვნელობის, რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლიო-ისტორიული მისიის კემზმართად მეცნიერული გაგება.

## **§ 1. მატერიალისტის მსაზღვრავი როლი ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების გაგებაში**

აქამდე ჩატარებული ანალიზი იმ მხრივაც მნიშვნელოვანი, რომ გვაძლევს წინამძღვრებს ხელოვნების შესახებ ჰაინეს მიერ გამოთქმულ შეხედულებებში გარკვეული სიმწყობრის, სისტემის ძიებისათვის. როგორცაა ჰაინეს გაგება ხელოვნების ბუნების, სპეციფიკის, ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობისა,—აი ძირითადი საკითხი, რომელსაც პასუხი უნდა გასცეს წინამდებარე შრომამ.

ხელოვნება ჰაინეს იდეოლოგიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ დარგად მიიჩნია. რა სპეციფიკური ნიშნები გამოყოფს მას სხვა დარგებიდან? ჰაინეს შეხედულებას ამ საკითხზე წარმოგვიდგენს შის მიერ ხელოვნებისა და ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთობის გარკვევა. მწერალი იმ აზრისაა, რომ ხელოვნებას თავისი სფერო, კანონზომიერება გააჩნია, რომლითაც იგი განსხვავდება მეცნიერებისაგან, ფილოსოფიისაგან. ამ გამასხვავებელ ნიშნებს იგი იმაში ხედავს, რომ მეცნიერება და ფილოსოფია ხელმძღვანელობენ მკაცრი ლოგიკური კანონებით, რომლებსაც ხელოვნებაში არ ენიჭება მთავარი მნიშვნელობა.

ჰაინეს ეს შეხედულება შეიძლება ნათელვყოთ ფიხტესა და ზელნგის შესახებ მისი მსჯელობიდან. ფიხტე, ჰაინეს აზრით, მალღდება ცივი გონების მწვერვალამდე. ამის გამო მწერალი მასთან ვერ ხედავს

ხელოვნებას<sup>1</sup>. ეს გარემოება ჰაინეს არ აძლევს საფუძველს უარყოფილს ფილოსოფიისა და ხელოვნების კავშირი, რადგან თვითველი მათგანის სპეციფიკურობას იგი ხედავს არა მასალაში, არამედ მისი დამუშავების ფორმაში. ფილოსოფოსთანაც შესაძლოა დაიძებნოს მასალის დამუშავების ისეთი ფორმები, რომლებიც ხელოვნების თავისებურებას შეადგენს და რომლებსაც ზიანი არ მოაქვს ფილოსოფიისათვის. ასეთ ფილოსოფოსად თვლი: ჰაინე შელინგს, რომელთანაც, მისი აზრით, პოეზია აბსტრაქტულ განზოგადებებზე ქორწინდება<sup>2</sup>. თუმცა შელინგთან პოეზიისა და ფილოსოფიის ეს შეუღლება ჰაინეს წარუმატებლად მიაჩნია, მაგრამ ეკვი არ რჩება, რომ წარუმატებლობა მხოლოდ პოეზიას ეხება და არა ფილოსოფიას. ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ამგვარი შეუღლების წყალობით შელინგი, ჰაინეს აზრით, კემმარიტ ხელოვნებამდე ვერ აღწევს მხოლოდ, პარნასის ქალწულს ვერ ანაყოფიერებს<sup>3</sup>, მაგრამ როგორც ფილოსოფოსი კი, იგი დიდი რჩება. აქედან გამომდის, რომ ფილოსოფიაში ხელოვნების ფორმების გამოყენება, მხატვრულ მიდრეკილებათა გამოჩენა, ჰაინეს აზრით, დასაშვებია თვით ფილოსოფიის ინტერესებისათვის.

ისეთი ვითარებაცაა შესაძლებელი, როცა ფილოსოფოსთან მხატვრული მიდრეკილებები ქარბობს მის მხატვრულ პოტენციას, ე. ი., როცა დარღვეულია ჰარმონია გრძნობებსა, როგორც გამოხატვის მასალასა, და სიტყვას, როგორც გამოხატვის საშუალებას, შორის, მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც მხატვრული მომენტების გამოყენება ფილოსოფოსს არ აცლის სიდიადის შარავენდღეს. ამგვარად, ხელოვნების სპეციფიკურ საშუალებათა გამოყენება შელინგთან ჰაინეს მიერ მიჩნეულია მის სიძლიერედაც და სისუსტედაც (Force und Schwäche)<sup>4</sup>, სიძლიერედ როგორც ფილოსოფოსისა, სისუსტედ როგორც მხატვრისა. გამომდის, რომ ის, რითაც შელინგი, ჰაინეს აზრით, ფიხტესაგან განსხვავდება, იმას შელინგისათვის, მწერლის აზრით, მოაქვს სარგებლობაც და ზიანიც. ასეთი ვითარება შელინგთან ჰაინეს გამართლებულად უნდა მიაჩნდეს, იგი მის თვალსაზრისსაც უნდა გამოხატავდეს ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთობის საკითხზე.

შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ამ პუნქტში ჰაინე ეწინააღმდეგება თავის თავს, მაგრამ წინააღმდეგობა მოცემულ შემთხვევაში მოჩვენებითი ხასიათისაა. რაში მდგომარეობს, ჰაინეს გაგებით, სისუსტე შელინგისა? იმაში, რომ იგი არ არის ფიხტეს მსგავსად ძლიერი აბსტრაქციებში, დემონსტრირებაში. რაში მდგომარეობს სიძლიერე შელინგისა? იმაში, რომ

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 283.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

იგი ხარბად ეწაფება სიმბოლიკის ყვავილოვან ველებს<sup>1</sup>, რომ მისი ფილოსოფია წარმოადგენს აბსტრაქტული ფილოსოფიის პოეტური განაყოფიერების ცდას, პოეტურ რეაქციას ადრანდელ აბსტრაქტულ ფილოსოფიაზე.

გამოდის, რომ ხელოვნებაზე კურსის აღებამ სასარგებლო შედეგები გამოიღო, და შელინგის, როგორც ფილოსოფოსის სიძლიერეც გამოაჩინა. გამოდის, რომ ხელოვნება და ფილოსოფია არაა ერთიმეორისაგან აბსოლუტურად გათიშული, რომ ფილოსოფია ესესხება ხელოვნების სპეციფიკურ ფორმებს, რასაც მისთვის ზიანი არ მოაქვს.

ჰაინე ამართლებს არა მხოლოდ ფილოსოფიური აბსტრაქციების მხატვრული საღებავებით განაყოფიერების ცდას, არამედ ფილოსოფიური მიდრეკილებების გამოჩენას პოეტების მხრივაც, მათ მისწრაფებას დაინახონ მოვლენათა განვითარებაში გარკვეული კანონი. უნდა შევნიშნოთ, რომ პოეზიაში ფილოსოფოსობის უნარს ჰაინე ხედავს პოეტთა უმნიშვნელო ნაწილში, ისე, როგორც ფილოსოფოსთა უმნიშვნელო ნაწილში ხედავს ხელოვნების ენით მეტყველების უნარს; მაგრამ, საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ეს მცირე ნაწილი მას ეგულის დიდ მხატვართა შორის ისე, როგორც დიდ ფალოსოფოსთა შორის ეგულის ისინი, ვინც ფილოსოფიაში პოეტურ მიდრეკილებებს იჩენს.

ხელოვნების განვითარება, ჰაინეს გაგებით, იმავე კანონებს ექვემდებარება, რასაც იდეოლოგიის განვითარება საერთოდ. ფილოსოფიისა და ხელოვნების ისტორია ერთიმეორესთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. ხელოვნებისა და ლიტერატურის გაგება შეუძლებელია იმ ეპოქის ფილოსოფიური აზროვნების შესწავლის გარეშე, რომელმაც ეს ხელოვნება და ლიტერატურა წარმოშვა. ფრანგებმა იმიტომ ვერ შეძლეს გერმანული ლიტერატურის ბუნების გაგება, რომ იგი არ დაუკავშირეს ფილოსოფიისა და რელიგიის საკითხების გაგებას<sup>2</sup>.

ხელოვნების საკითხების ფილოსოფიურ მოძრაობასთან კავშირში განხილვის ნიმუშს ჰაინე არა ერთგზის გვაძლევს თავის თეორიულ შრომებში. ასე, მაგალითად, ანტიკური ხელოვნების იდეალის გამორკვევას იგი აკავშირებს სამყაროზე იმდროინდელი ადამიანის წარმოდგენასთან. ასევე იხილავს იგი შუა საუკუნეების, რენესანსის, განათლების საუკუნისა და რომანტიზმის ხელოვნებას. „მხოლოდ ჩვენი ფილოსოფიური სისტემების დალაგება მოგვცემს საშუალებას, წერს ჰაინე, შევაფასოთ ეს დიდი ლიტერატურული რევოლუცია, რომელიც, დაიწყო რა თეორიიდან, ახალი კრიტიკის საფუძვლებიდან, კმნის რომანტიზმს“<sup>3</sup>. ხელო-

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 284.

<sup>2</sup> Lesarten, Bd. IV, 580; აკკითხვლობთ: „Mals l'art n'est qu'une seule face de cette pensée; et encore pour la comprendre, il faut reconnaître les deux autres faces de la pensée allemande: la religion et la philosophie“.

<sup>3</sup> იქვე.

ენებისა და ფილოსოფიის დამოკიდებულების საკითხის ჰაინესიული შეფასებიდან გამომდინარე, რომ ჰაინე არა მხოლოდ ფაქტად, არამედ სასურველად მიიჩნევს ისეთ მდგომარეობას, როცა ხელოვანს გააჩნია თეორიული განზოგადების უნარი; მაგრამ დასაშვებად მიაჩნია თუ არა მას ისეთი ვითარება, როცა ხელოვანი იჩენს თეორიულ მიდრეკილებებს მხატვრული შემოქმედების დარგში? ეს საკითხი ხელოვნების ბუნების გამორკვევის საკითხს ესაზღვრება.

როგორც აღინიშნა, ფილოსოფიას ხელოვნებისაგან, ჰაინეს აზრით, მკაცრი ლოგიკური კანონების გამოყენება ასხვავებს. ამ კანონებს გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ მიწერილი იმათთან, ვინც ხელოვანიცაა და ხელოვნების თეორეტიკოსიც. მაგრამ საკითხავია, ინარჩუნებენ თუ არა ისინი ხელოვნებაში ისეთივე მნიშვნელობას, როგორც მათ ფილოსოფიაში გააჩნია? ეს კითხვა ჰაინესათვის ადექვატურია კითხვისა: ეკუთვნის თუ არა გონებას მთავარი როლი ხელოვნების ნიმუშის შექმნაში?

დეკამპის „პატრულების“ განხილვიდან ექვი არ ჩრება, რომ გონებას ჰაინე არ მიაწერს პირველად როლს ხელოვნების ძეგლის შეფასებაში<sup>1</sup>. გონებას, ფიქრობს მწერალი, სრულებით არ შეფერის, რათა პირველმა მისცეს ტონი ხელოვნების ნიმუშის შეფასებას. მისი ნამდვილი შეფასება მხოლოდ იმას შეუძლია, ვისაც გააჩნია როგორც თეორიული, ისე მხატვრული შემოქმედების უნარი. ასეთთა შორის იგი თავის თავსაც იგულისვებს. გამომდინარე, რომ თვით ხელოვნების სპეციფიკა აყენებს საკითხს, რათა ხელოვნების შემფასებელი ბუნებით მხატვარიც იყოს. ამ პირობის გარეშე ხელოვნების ქმნილებისადმი მხოლოდ რაციონალისტურ მიდგომასთან გვექნებოდა საქმე, რაც საგნის ბუნებას სრულად ვერ გაგვირკვევდა.

მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას ჰაინე უარყოფს მასალისადმი რაციონალისტური მიდგომის პრიორიტეტს. რადგან გონებას, მისი აზრით, არ ეკუთვნის პირველადი როლი მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. მხატვრული ნაწარმოების იდეა, ფიქრობს მწერალი, წარმოიშობა ადამიანის სულის სიღრმეში, ხოლო შემოქმედებით დახმარებას სული ლებულობს არა გონებისაგან, არამედ ფანტაზიისაგან. ეს უკანასკნელი მოწოდებულია ხორცი შეასხას შემოქმედებით იდეას, მაგრამ მას სჭირდება შებოქვა, რათა არ იმსხვერპლოს მხატვრული იდეა. შემოქმედებითი პროცესის ამ საფეხურზე იწყება მომწიფების გზა, როლი გონებისა, რომელსაც ეკუთვნის, ჰაინეს გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ბუხპალტრის, ცივი მათემატიკოსის, პოლიციელის როლი ხელოვნების სამეფოში. გონება აცლის შემოქმედებით იდეას იმ ზედმეტ ყვავილებს, რომლებიც მას ფანტაზიამ დააყარა.

„პატრულების“ ანალიზიდან შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ, ჰაინეს კონცეფციით, ხელოვნება თავის სფეროში ჩაკეტილი და თავისივე კანონ-

<sup>1</sup> Französische Maler. Bd. IV, 42.

ნებით განსაზღვრულია, მაგრამ ასეთი დასკვნა უმართებულო იქნება. გონებისათვის მხოლოდ მომწესრიგებელი ფუნქციის მინიჭებას, აქცენტირებას ფანტაზიის რარლისას ჰაინესათვის მაინც არ შეუშლია ხელი მიახლოებით სწორ საფუძველზე დაყენებინა ხელოვნების ბუნების კვლევა, მიეთითებინა ხელოვნების ძირითად მსაზღვრელ ფაქტორებზე.

ჰაინეს მორიგ დამსახურებას ისიც შეადგენს, რომ ხელოვნების ბუნების კვლევის საკითხი მას ხელოვანისა და სინამდვილის დამოკიდებულების სფეროში გადააქვს. ძირითადი დებულება—ადამიანის სულიერი შემოქმედების მატერიალური პირობებით განსაზღვრულობა, ძალაში რჩება მოცემულ შემთხვევაშიც. ასეთ დასკვნამდე მივყავართ შელინგის შესახებ ჰაინეს აზრების განხილვას. შელინგის სახიერებითი აზროვნებისადმი ჰაინეს სიმპათია არსებითად იმითაა პირობადებული, რომ შელინგი, მისი მცდარი გაგებით, ბუნების, სინამდვილისაკენ გვახედებს. იგი „ყვავილთა და ვარსკვლავთა შორის ტრიალებს“. მან, ფიქრობს ჰაინე, გააღვიძა სიყვარული სიცოცხლისადმი და სიძულვილი მეტაფიზიკურ-წიგნური განათლებისადმი. შელინგის ფილოსოფიის დამსახურება ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ მისი გაელენით შელინგის მოწაფეები „გაიქრენ ბუნებაში, აყვავებულ მზიურ რეალობაში“<sup>1</sup>. როგორც ჩანს, ჰაინეს ერთგვარი სიმპათია შელინგისადმი იმით აიხსნება, რომ შელინგის მიერ ხელოვნების ფორმების გამოყენებაში იგი ხედავს ამ ფილოსოფოსის სვლას რეალიზმისაკენ. ჰაინეს, რასაკვირველია, მცდარად ესმის ბუნება შელინგის ფილოსოფიისა, ხედავს რა მასში რეალიზმისაკენ მიჯრას, მაგრამ დასმული პრობლემისათვის მნიშვნელობა იმ გარემოებას აქვს, რომ იგი საერთოდ სიმპათიურადაა განწყობილი რეალისტური მსოფლმხედველობისადმი.

ამიტომ არ ეწინააღმდეგება ჰაინე თავის თავს, როცა შელინგის პოეტურ მიდრეკილებებში ხედავს გარკვეულ საშიშროებასაც. თუ მხატვრულობის მომენტის გამოყენებას შელინგის მიერ იგი დადებით მოვლენად თვლის, ამ ფილოსოფოსის მისტიციზმში გადაჩეხვას შევეთრად უპირისპირდება. შელინგის მხრივ ფილოსოფიაში მხატვრული ელემენტის შეტანის ცდა მას დადებით მოვლენად მიაჩნია, მაგრამ ამ ფილოსოფოსის ცდა, შეექმნა პოეტური სკოლა, რომელშიც ყველა ცალკეული სულს უნდა დაქვემდებარებოდა, მას უარსაყოფად მიაჩნია. ეს უკანასკნელი გარემოება იმიტომ ხდება ჰაინეს კრიტიკის საგანი, რომ იგი, მისი გაგებით, ნიშნავს შელინგის გადახვევას რეალიზმის გზიდან და „წინასწარმეტყველური სკოლის“ დაარსებას<sup>2</sup>. ამ სკოლის წევრები მხოლოდ თავიანთი კაპრიზებით ხელმძღვანელობენ და არა რაიმე გარეგანი გავლენებით<sup>3</sup>. ძნელი არ არის მიხვედრა, რომ შელინგის სკოლაში ჰაინე ხედავს და იწუნებს რეალიზმის საწყისების უარყოფას.

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 284.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.



ხელოვნების ისტორიაში ჰაინე ნახულობს მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის წარმოებული მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლის ასახვას. სხვადასხვა ეპოქა, ფიქრობს მწერალი, სხვადასხვაგვარად წყვეტს მატერიასა და იდეას შორის დამოკიდებულების საკითხს, რის შესაბამისადაც თავისებურ ხასიათს ატარებს ხელოვნება სხვადასხვა ეპოქისა. ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევის განხილვა საფუძველს გვაძლევს შემდეგი სახით წარმოვიდგინოთ ხელოვნების განვითარების ჰაინესეული სქემა: ა) ეგვიპტურ-აღმოსავლური ეპოქა, ბ) ანტიკური ეპოქა, გ) შუა საუკუნეები და დ) ახალი ეპოქა. თითოეული ამ ეპოქის თავისებურება მდგომარეობს მატერიისა და იდეის ურთიერთობის საკითხის განსხვავებულ გადაწყვეტაში.

მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის ბრძოლას ჰაინე პარალელს უძებნის ელინურსა და სპირიტუალისტურ მსოფლმხედველობას შორის ბრძოლასთან, რის გამოხატულებასაც იგი მთელი სიმკვეთრით ნახულობს ხელოვნების ისტორიაში. ელინურსა და სპირიტუალისტურ მსოფლმხედველობას შორის ბრძოლას მწერალი ისე დიდ ადგილს უთმობს, რომ ეს გარემოება საფუძველსაც კი იძლევა გამარტივდეს ხელოვნების განვითარების ზევით დასახელებული ჰაინესეული სქემა და იგი დაყვანილ იქნეს ორ ფორმამდე: ხელოვნების განვითარების ანტიკური და სპირიტუალისტური ეპოქები. რა საბუთით?

როგორც აღინიშნა, ხელოვნების პერიოდიზაციის საფუძველად ჰაინეს მიჩნეული აქვს მატერიისა და იდეის ურთიერთობა. იმ საფეხურზე, რომელსაც ჰაინე ხელოვნების განვითარების ეგვიპტურ-აღმოსავლურ საფეხურს უწოდებს, ხელოვნებაში, მისი აზრით, ბატონობდა მატერიალური მხარე, იდეალური კი დაჩრდილული იყო. ანტიკური პერიოდი ხელოვნების განვითარებისა, მისი აზრით, მატერიისა და შემოქმედებითი სულის იდენტივობით აღინიშნება. ამგვარი იდენტივობის დანახვა ელინურ ხელოვნებაში ხელს არ უშლის მწერალს შენიშნოს მასში რეალისტური საწყისის, სიცოცხლისა და სიხარულის პრინციპის გაბატონება. ბუნებრივია, რომ ამგვარი წანამძღვრიდან გამოსულმა ჰაინემ მხოლოდ ფორმალურად გაიზიარა ტრადიციული დებულება ანტიკური ხელოვნების ობიექტურ ხელოვნებად მიჩნევის შესახებ, ახალი დროის ხელოვნებისა კი — სუბიექტურ ხელოვნებად. ეს იმიტომ, რომ ანტიკური ობიექტურობის გაგებაში მან ჩასდო სხვა შინაარსი, ვიდრე შილერმა და რომანტიკოსებმა.

ანტიკურობის მომდევნო საფეხური ხელოვნების ისტორიისა ჰაინესთან წარმოდგენილია როგორც საფეხური მატერიის დისკრედიტაციისა. სპირიტუალისტურმა მსოფლმხედველობამ ხელოვნებაც რეალური ქვეყნის უარყოფის სულით გამსჭვალა. რეალიზმის საწყისების მიჩნევა ანტიკურ ხელოვნებაში და მისი პრინციპული უარყოფა სპირიტუალისტურ ხელოვნებაში საფუძველს აძლევს ჰაინეს ხელოვნების ისტორია არსებითად ორი ძირითადი ეპოქის სახით წარმოადგინოს: ელი-

ნური და სპირიტუალისტური ეპოქების სახით. ხელოვნების ელინური ეპოქის სვეტში იგი უნდა ათავსებდეს, როგორც ანტიკურს, ისე ეგვიპტურ ხელოვნებას, რადგან მიაჩნია, რომ მათი ძირითადი საწყისები ერთი და იგივეა. იქვე უნდა ვარაუდობდეს ჰაინე თავისი დროის რეალისტურ ხელოვნებასაც.

სპირიტუალისტური ხელოვნების სვეტში ჰაინე ათავსებს ყველა დროის ხელოვნებას, რომელიც კი სამყაროზე იდეალისტურ შეხედულებას გამოხატავს. ამ წანამძღვარზე უნდა ახდენდეს ჰაინე ებრაული და ქრისტიანული ხელოვნების დაკავშირებას. სპირიტუალისტებთან აკავშირებს იგი პურიტანელებს, აგრეთვე თავის თანამედროვე ბოერნეს. პურიტანელებსა და ბოერნესთან იგი ხედავს სპირიტუალისტური მსოფლმხედველობის დამახასიათებელ ნიშანს—ანტიესთეტიზმს.

ეს ანტიესთეტიკური მიდრეკილება დანახულია პურიტანელთა სამოქმედო პროგრამაში, თეატრების წინააღმდეგ მათ გალაშქრებაში. დაახლოებით ამგვარი ანტიესთეტიზმის გამოვლენას ხედავს ჰაინე თავისი დროის რესპუბლიკელებსა და ბოერნესთან, რომელთაც მიწერილი აქვთ სპირიტუალისტური იდეით ალტკინების უნარი. ბოერნეს გალაშქრებაშიც გოეთეს წინააღმდეგ დანახულია ხელოვნების სპირიტუალისტური უარყოფა. ეს უარყოფა ჰაინესთან იმავე რიგის მოვლენადაა მიჩნეული, როგორადაც პარიზის არქიებისკოპოსის მიერ უარის თქმა გარდაცული მსახიობისათვის დაკრძალვის რელიგიური წესების აღსრულებაზე. ამ უარის თქმაში მწერალი ხედავს ხელოვნების წინააღმდეგ სპირიტუალიზმის ისეთივე ლაშქრობას, როგორსაც ბოერნეს მხრივ გოეთეს უარყოფისა და მენცელისათვის მხარის დაქერის ფაქტში. ამ წანამძღვარზე ბუნებრივად მოჩანს ის შეფასება, რომელსაც აძლევს ჰაინე ბოერნეს გადაჩეხვის ფაქტს ქრისტიანულ სპირიტუალიზმში, ლამენესთან მის იდეურ დაახლოებას.

ფილოსოფიისა და ხელოვნების განვითარების ჰაინესეული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მწერალი უარყოფითადაა განწყობილი იმ მოძღვრებისადმი, რომელიც თელავს მატერიის, სხეულის უფლებებს. „მიწიერი რეალობის“ მხარდაქერის ამ თელსაზრისს, „Fleischeslust“-ს, როგორც მას ენგელსი უწოდებდა<sup>1</sup>, მკვეთრად ავლენს ჰაინეს შემოქმედება. სინამდვილისადმი ეს ჯანსაღი, რეალისტური დამოკიდებულება უნდა დავინახოთ არა მხოლოდ XIX საუკუნის 30—40-იანი წლების ჰაინესთან, როგორც ამას გაკვირთ აღნიშნავს მეტალოვი<sup>2</sup>, არამედ 20-იანი წლების ჰაინესთანაც, რომელსაც მეტალოვი „გამოუვალი პესიმიზმისა“ და „კომპარული ფანტასტიკის“, მატარებლად მიიჩნევს<sup>3</sup>. ვუჩვენოთ ჰაინეს

<sup>1</sup> Marx-Engels. Über Kunst und Literatur, 1917, Moskau, S. 178.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Избранные произведения, Москва, 1933; предисловие Металова, стр. 15.

<sup>3</sup> იქვე, 8.

შემოქმედების კონკრეტულ მასალაზე მისი ესთეტიკური შეხედულებების მატერიალისტური პრინციპები.

როგორც აღინიშნა, ჰაინე უარყოფითადაა განწყობილი სპირიტუალიზმისადმი საერთოდ, სპირიტუალისტური ხელოვნებისადმი კერძოდ. ძნელი არ არის დაინახოთ, რომ ჰაინეს მათში ამბედრებს იდეისათვის დემიურგული ფუნქციის მინიჭება და მატერიის, სხეულის უგულვებლყოფა<sup>1</sup>. სხეულებრიობას უგულვებლყოფა სპირიტუალიზმის მიერ ჰაინეს სხეულის, მატერიალურის და შლად მიაჩნია (Auflösung der Materie), რასაც იგი შიშითა და ძრწოლით აღიქვამს. ამ შიშის საფუძველი ისაა, რომ სხეულებრიობის უარყოფას, მისი აზრით, ადგილი აქვს არა მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, არამედ მის დროშიაც, თანაც ხელოვნების არა ერთ რომელიმე დარგში, არამედ სხვადასხვა დარგში. ყველაზე ძლიერად მატერიის უგულვებლყოფას ჰაინე ნახულობს მუსიკაში, ყველაზე სუსტად, არქიტექტურაში. სახელმძღვანელო პრინციპს ამგვარი თანრიგის დაწესებისას მწერლისათვის წარმოადგენს ეპოქის მსაზღვრელი მნიშვნელობის აღიარება, მაგრამ იგი გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სპეციფიკას.

მუსიკა თვით თავისი ბუნების გამო მიაჩნია ჰაინეს ხელშემწყობად მატერიალურის უგულვებლსაყოფად. მუსიკა ბგერებს იყენებს, იგი „ხილულსა და უხილავს, მატერიასა და სულს შორისაა“<sup>2</sup>. იგი ორივეს გაეს, მაგრამ ორივესაგან განსხვავდება. იგი სულია, მაგრამ ისეთი, რომელსაც ტემპი ესაქიროება<sup>3</sup>, ე. ი. ესაქიროება ის, რაც უნდა ვიგულისხმოთ, შეადგენს მატერიალურის ატრიბუტს. იგი მატერიაა, მაგრამ მატერია, რომელსაც შეუძლია ფონს გავიდეს სივრცის, მატერიის ამ დამახასიათებელი ატრიბუტის გარეშე<sup>4</sup>. მუსიკა რეალობასა და წარშოსახვას შორისაა<sup>5</sup>; მასში ბატონობს აბსტრაქტული მომენტი, აბსტრაქტული აზროვნება, რომელიც „ჩაეკიდება ხოლმე ბგერებსა და ხმაურს, რათა უხვად გამოხატოს ტიტინი, რაც შესაძლოა სხვა არაფერი იყოს, თუ არა მატერიალურის დაშლა“<sup>6</sup>. მუსიკაში ანტირეალისტური მოქმედების მიჩნევა უნდა ედვას საფუძვლად იმ გარემოებას, რომ გერმანელებში ჰაინე ხედავს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას მუსიკისადმი. ანტირეალისტური მომენტების სიქარბეს ნათელყოფს აგრეთვე ჰაინე Opera buffa-ს შესახებ მსჯელობაში<sup>7</sup>. ვინაიდან მუსიკაში ყველაზე მეტი შესაძლებლობაა მატერიალურის დაშლისა, ამიტომ ჰაინე მას ხელოვნების ყველა სხვა დარგთან შედარებით ახალგაზრდა

<sup>1</sup> Lutezia, 13. 259; შდრ. „Gedanken und Einfälle“, 423.

<sup>2</sup> Über die französische Bühne, 640.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Lutezia, 259.

<sup>6</sup> იქვე, 457.

<sup>7</sup> იქვე, 459.

დარგად მიიჩნევს, რაც მისთვის აგრეთვე იმასაც ნიშნავს, რომ მუსიკა-  
„ხელოვნების უკანასკნელი სიტყვაა“<sup>1</sup>.

ფერწერაში, ჰაინეს აზრით, მატერიალურის დაშლის პროცესი უფრო ნაკლები სიძლიერით აღინიშნება, ვიდრე მუსიკაში, მაგრამ ისიც ვერ აცდა ხელოვნების განვითარების საერთო ხაზს, ისიც თავისი ბუნებით გარკვეულად ხელს უწყობს მატერიალური სინამდვილის დაშლას და სულის განდიდებას. ქრისტიანული ეკლესიის მესვეურთ, ჰაინეს აზრით, ამიტომ არ დასჭირდათ დიდი სიძნელის გადალახვა, რათა სახვითი ხელოვნება გამოეყენებინათ სიცოცხლის იდეალის უარსაყოფად. არქიტექტურა ხელოვნების სხვა დარგთა შორის, ფიქრობს მწერალი, ყველაზე მეტ სიძნელეს ქმნის მატერიალურის დაშლისათვის. მას ამიტომ ჰაინე ხელოვნების განვითარების დასაწყისს—ე. წ. ეგვიპტურ საფეხურზე იგულებს. ამდენად, ხელოვნების დარგობრივი განვითარების სქემა ჰაინესთან ისტორიულ ასპექტში შემდეგი სახით წარმოგვიდგება: არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა და მუსიკა.

ჰაინეს დამოკიდებულება ხელოვნებაში მატერიალურის დაშლის ფაქტისადმი გარკვევით უარყოფითია. ამითაა გამოწვეული მწერლის შიში პარიზში 1841 წლის მუსიკალური სეზონის წარმატების გამო<sup>2</sup>. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ წარმატებაში ჰაინეს აზინებდა ხელოვნების დაშორება თავისი მატერიალური საწყისისაგან, მისი განვითარების დასასრულის დანახვა. ხელოვნების განვითარების ამ უკანასკნელ საფეხურს, მუსიკას იგი ხელოვნების სიკვდილს უიგივებს<sup>3</sup>, რაც, ცხადია, შეცდომაა. დებულებას, რომ მუსიკა უკანასკნელი სიტყვაა ხელოვნების, იგი დასძენს შემდეგ სიტყვებს: „როგორც სიკვდილი უკანასკნელი სიტყვაა სიცოცხლისა“<sup>4</sup>.

მუსიკის ანალიზი: ჰაინეს არწმუნებს იმაში, რომ ხელოვნების ისტორია წარმოადგენს ხელოვნებაში მატერიალური ქვეყნის მიღებისა და დაშლის ხანგრძლივს, შეუწყვეტელ პროცესს. ხელოვნების განვითარების იმ საფეხურზე, როდესაც, მწერლის აზრით, დომინანტური როლი არქიტექტურას ენიჭებოდა, მას განიზიდავდა ხელოვნების ძეგლებში მატერიალურის წარმოდგენა ვეებერთელა მასშტაბებით, მატერიალურის მიერ იდეალურის დაჩრდილვა; მაგრამ მწერალს მაინც გარკვეული სიმბათია აქვს ამ ხელოვნებისადმი, რადგან მასში რეალისტურ საწყისს ხედავს. ხელოვნების განვითარების ე. წ. ქანდაკების საფეხურზე ჰაინე ხედავს მატერიალურის დაწყებულ დაშლას, რაც ჯერ კიდევ სრული სახით არ იყო გამოხატული. განვითარების ე. წ. ფერწერულ საფეხურზე მწერალი უფრო მკვეთრი ფორმით ნახულობს ხელოვნებაში მატერია-

<sup>1</sup> Lucezia, 259.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

ლურის დაშლის პროცესს, რადგან შემოქმედებითი სული ახლა ახრის გამოსახატავად ქვისა და მისი შვავისი მაგარი მასივის ნაცვლად ფერებსა და საღებავებს იყენებს. ფერები და საღებავები თავიანთი ბუნებითაც ჰაინეს მიაჩნია ხელსაყრელ საშუალებად შეცვლილი განწყობილების ვად-მოსაცემად, საერთოდ ხელოვნების დასაშორებლად მატერიალური საწყისისაგან.

ხელოვნების ეს დაშორება თავისი ბუნებრივია, რეალისტური საწყისიდან ჰაინეს მიაჩნია ხელოვნების სიკვდილის აშკარა ნიშნად, რაც განვითარების ე. წ. მუსიკალურ საფეხურზე კიდევ უფრო აშკარა ხდება<sup>1</sup>. ამიტომ არ სჯერა მას აღმავლობა და ნამდვილი გაზაფხულის დადგომა მისი დროის პლასტიკური ხელოვნებისათვის. „პირდაპირ შეიძლება იფიქრო, წერს ჰაინე, რომ ჩვენში პლასტიკურ ხელოვნებათა აღორძინებას ბოლო ეღება“<sup>2</sup>. 1848 წლის სალონები ჰაინეს არწმუნებენ იმაში, რომ პლასტიკურ ხელოვნებაში საქმე გვაქვს არა ახალ გაზაფხულთან, არამედ საცოდავ, ბებრუხანა ზაფხულთან<sup>3</sup>. იელისის რევოლუციამ თითქოს ერთგვარი სიცოცხლე და გაზაფხულის ძალა შემატა პლასტიკურ ხელოვნებას, მაგრამ, რამდენადაც მას პროზული სულის დამკვიდრება მოყვა, ამდენად ხელოვნების ეს გამოცოცხლებაც მწერალს არაჯანსაღ, ხელოვნურ მოვლენად მიაჩნდა. ბურჟუაზიული ანტიესთეტიზმის დამკვიდრება, რასაც ადგილი აქვს იელისის მონარქიის ეპოქაში, მწერლის აზრით, ქმნის ხელოვნების უარყოფის წანამძღვარს; მეორე მხრით, ეს ეპოქა საზოგადოების განსაზღვრულ ნაწილში აძლიერებს ცხოვრებიდან განდგომის, ესთეტიზმის ტენდენციებს და ამდენად განსაზღვრავს ხელოვნების დაშორებას თავისი მატერიალური საწყისიდან, მუსიკის დაწინაურებას.

ჰაინე არ ცდილობს იმის დამტკიცებას, რომ მატერიალური საწყისის უგულვებელყოფა ხელოვნებას თითქოს პოპულარობას უხვევს მასებში; 1841 წლის მუსიკალური სეზონის ანალიზი ამას გვიდასტურებს. ამ სეზონს წარმატება ხედა წილად, უნდა ვიფიქროთ, არა იმიტომ, რომ მასები ხელოვნებაში მატერიალურის უგულვებელყოფას იწონებენ, არამედ იმიტომ, რომ ამ სეზონში მეტწილად წარმოდგენილი იყვნენ ხელოვნების დიდი ვირტუოზები, რომლებიც, მიუხედავად იმისა, რომ მცდარ საფუძველს ემყარებოდნენ, მაინც ახერხებდნენ ხელოვნების შესანიშნავი ძეგლების შექმნას. რა არის ის ძალა, რომელიც დიდ მხატვარს მაინც ხელოვნების მნიშვნელოვან ძეგლს შეაქმნევიანებს? ეს არის ინსტინქტი ხელოვნებისა, ინსტინქტი გენიისა. გენიოსის ინსტინქტმა, ფიქრობს ჰაინე, იხსნა შექსპირი სპირიტუალიზმის ტყვეობიდან; უნდა ვიფიქროთ,

<sup>1</sup> Lutezia 259.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 258—259.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 259.

1841 წლის მუსიკალური სეზონის ანალიზშიაც ჰაინე ამ წანამძღვრიდან გამოდის.

ამავე წანამძღვრიდან გამოსული, ჰაინე თანმიმდევარიცა, როცა მენდელსონ-ბართოლდეს სიმფონიას იხილავს. იმის მიზეზად, რომ ამ სიმფონიას პარიზის კონსერვატორიაში 1841 წელს წილად არ ხვდა ის წარმატება, რაც სხვა ვირტუოზების ნაწარმოებებს, ჰაინე თვლის იმის უქონლობას, რაც გააჩნდათ სხვა ვირტუოზებს. მენდელსონ-ბართოლდესთან ჰაინე ხედავს მატერიალურის ისეთივე უგულვებლყოფას, როგორსაც, სხვა ვირტუოზებთან; მაგრამ იმ დროს, როცა გენიოსის ინსტინქტი ამ უკანასკნელებს მაინც საშუალებას აძლევდა შეექმნათ მაღალხარისხოვანი, მასებისათვის სასიამო ნიმუშები, მენდელსონთან ამგვარი შესაძლებლობა გამორიცხული იყო. მენდელსონი, ჰაინეს გაგებით, რჩება მცდარ საფუძველზე და არც იჩენს რეალობასთან დაახლოების მიდრეკილებას. ამიტომ ხვდა წილად მის სიმფონიას წარუმატებლობა.

დიდი ნიჭი, გამოდის მენდელსონის შესახებ ჰაინეს მსჯელობიდან, აუცილებელი პირობაა მაღალი მხატვრული ნიმუშის შესაქმნელად, მაგრამ იგი არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ ასეთი ნიმუში აუცილებლად შეიქმნება. შესაძლოა ხელოვანი დაჯილდოებული იყოს დიდი ნიჭით, მაგრამ მისი ქმნილება მასამ მაინც არ მოიწონოს. ჰაინე უშვებს მეორე შესაძლებლობასაც, როცა ხელოვნების ნიმუში თავისთავად ლამაზია და იმსახურებს ხელოვნების მცოდნეთა მოწონებას, მაგრამ მასების მხრივ მოწონებას კი ვერა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ წანამძღვრიდან გამოდის მწერალი, როცა მენდელსონ-ბართოლდეს სიმფონიის ჩავარდნაზე მოგვითხრობს<sup>1</sup>.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: ის ხელოვნება, რომელიც არ მოსწონს მასებს, თანაც გემოვნებით განვითარებულ მასებს, როგორ შეიძლება თავისში ატარებდეს ქეშმარიტი ხელოვნების ნიშნებს? ჰაინეც გრძნობს მის მიერ აღძრული საკითხის უხერხულობას და ამ უკანასკნელის გადაწყვეტას ხელოვნების თეორიის საკითხით ფარგლავს. ქეშმარიტად ლამაზის, მაგრამ შესრულებისას მარცხით დამთავრებული მუსიკის საკითხის განხილვას იგი პარალელს უძებნის ხელოვნებასა და სიყალბეს შორის ურთიერთობის საკითხთან<sup>2</sup>, რასაც „დიად საკითხს“ უწოდებს. მწერალი არ იძლევა ამ „დიადი საკითხის“ ანალიზს, მაგრამ მენდელსონისა და ტიკის შესახებ მომდევნო მსჯელობაში ირიბად ამ საკითხსაც არკვევს. ამ მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ ლამაზი, ჰაინეს გაგებით, კიდევ არ ნიშნავს ქეშმარიტად მხატვრულს. უკანასკნელი, საფიქრებელია, მაშინ გვაქვს, როცა ლამაზი ამავე დროს ნამდვილიცაა. უნდა ვიფიქროთ, რომ, ჰაინეს აზრით, ხელოვნების მხო-

<sup>1</sup> Lutezia, 442-443.

<sup>2</sup> იქვე.

ლოდ იმ კმნილებას აქვს პრეტენზია იწოდებოდეს ქეშმარიტ ხელოვნებად, რომელშიც ასახულია არა სიყალბე, არამედ სიცოცხლე და სიმართლე. ასეთ პირობებში ხელოვნების ნიმუშს მასებში მარცხი არ მოეღოს. როგორც ვხედავთ, მენდელსონის შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე კურსს იღებს ხელოვნებაში რეალიზმის, ხალხურობის საწყისზე.

თუ მენდელსონის სიმფონიის ჩავარდნის მიზეზს ჰაინე პირდაპირ არ ასახელებს, მისი მუსიკის ანალიზიდან აშკარად ჩანს, რომ მენდელსონთან იგი ვერ ხედავს და საყვედურობს ქეშმარიტი ხელოვნების აუცილებელი ნიშნის— იმართლისა და ნამდვილობის უქონლობას. მენდელსონთან იგი ხედავს მხოლოდ „ფორმალურ-სტილისტურ ტალანტს, უნარს ყველაზე განსხვავებულის ათვისებისას, გულგრილობას“<sup>1</sup>. ეს ის ნიშნებია, რომლებიც მენდელსონს აშორებს ცხოვრების აქტიური საკითხებიდან, ხალხთა ფართო მასებისაგან და რომანტიკული ირაციონალიზმისაყენ იზიდავს. ამ ნიადაგზე გამართლება ეძლევა მენდელსონისა და ტიკის ერთ რიგში მოთავსებას<sup>2</sup>.

ამრიგად, მენდელსონის მუსიკაში ჰაინემ შენიშნა ხელოვანის განდგომა რეალიზმის პრინციპებიდან, რითაც ახსნა მისი სიმფონიის ჩავარდნა. ამ წანამძღვრიდან თუ გამოვალთ, გასაგები გახდება ის შეშფოთება, რომელსაც ჰაინეში იწვევს ინსტრუმენტური ხელოვნების განვითარება საერთოდ, ფრანც ლისტის წარმატებები კერძოდ<sup>3</sup>. ამ ხელოვნების განვითარებაში ჰაინე ორ საშიშროებას ხედავს, რომელთა შორის ერთი იმის აღიარებას ემყარება, რომ ეს ხელოვნება წარმოადგენს რეალისტური საფუძვლიდან გადახვევას, მეორე კი პოეტურის, მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფას.

ლისტის შემოქმედებაში ჰაინე ხედავს მოხსენებულ პირველ საშიშროებას, მატერიალურის დაშლის გენიალურ ოსტატს. ლისტის განვითარებაც მწერალს დანახული აქვს მის მიერ მატერიალურ საწყისზე თანდათან უარის თქმასა და იდეალურზე გადასვლაში. მატერიალურის დაშლის ამ უნარს ლისტთან ჰაინე აკავშირებს ამ ხელოვანის მეორე დამახასიათებელ თვისებასთან, სიმშვიდესთან, რასაც იგი მასთან აღრე ვერ ამჩნევდა. თუ განვაზოგადებთ ლისტის შესახებ ჰაინეს აზრებს,

---

<sup>1</sup> Lutezia, 442—448. ჰაინე მოცემულ შემთხვევაში უარყოფს როგორც სუბიექტივისტურ, ისე ე. წ. ობიექტივისტურ თვალსაზრისს. მენდელსონთან გულგრილობის მომენტის კრიტიკისას იგი სუბიექტივიზმსაც აკრიტიკებს. შრდ. Max. Heine. Erinnerungen, 18; შრდ. აგრეთვე ჰაინეს შემდგომი სიტყვები: „ე. წ. ობიექტივობა, რომლის შესახებაც დღეს ასე ბევრს ლაპარაკობენ, სხვა არაფერია თუ არა მტკნარი სიცრუე“ („Shakespeare's Mädchen und Frauen“, 377); ანალოგიურ აზრს ენახულობთ აგრეთვე მაღამ დე სტალის შესახებ მსჯელობაშიც (Geständnisse, Bd. VI, 26; შრდ. Born. Heinrich Heine, Basel, 1875, S. 22).

<sup>2</sup> Lutezia, 443.

<sup>3</sup> იგივე, 260.

გამოვა, რომ ლისტთან ჰაინე მატერიალურის დაშლის უნართან ერთად ნახულობს მატერიალურზე ამალღების უნარსაც, რაც მას ლისტთან ერთი და იმავე რიგის მოვლენად უნდა მიაჩნდეს. ამის გამო მას შეუძლია ლისტთან იგუღვოს კარგი მელოდია, როგორც ეს როსინთან ნახა, მაგრამ ჰარმონია კი არა. რატომ? იმიტომ, რომ ჰარმონია, ჰაინეს კონცეფციით, გულისხმობს მთელს, მელოდია კი მთელის ნაწილს. ის ხელოვანი, რომლის შემოქმედებაში უარყოფილია რეალიზმის პრინციპი, შესაძლოა ქმნიდეს ლამაზ მელოდიებს, მაგრამ ჰაინე მათ მიიჩნევს ცალკე, წარმტაც ნაწილებად, რომლებშიც მთელი სინამდვილის კანონზომიერება არ დაინახება. სადაც ეს კანონზომიერება არ არის, იქ არ არის ჰარმონია. ასეთია მელოდიისა და ჰარმონიის ბუნების ჰაინესეული გაგება.

ჰაინეს დამოკიდებულება ლისტთან მატერიალურის დაშლის ფაქტისადმი გარკვეულად უარყოფითია. ამაში გვარწმუნებს მის მიერ როგორც დალაგება ლისტის შემოქმედების საკითხებისა, ისე ლისტისადმი აშკარად გამოთქმული უკმაყოფილება. „ასეთ პირობებში, წერს ჰაინე, ნულარ ელიან ჩემგან დიდად სასიხარულო და საქებაარ სიმღერებს იმ ადამიანზე, რომლის გარშემოც ახლა თავმოყრილია თავბრუდახვეული რჩეული საზოგადოება, განსაკუთრებით კი, ისტერიული ქალები“<sup>1</sup>. ლისტზე მსჯელობიდან შუქი ეფინება თვით ჰაინეს ესთეტიკურ კრედოს: ხელოვნება თავის მატერიალურ საფუძველს არ უნდა ეთიშებოდეს<sup>2</sup>.

ხელოვნების ბუნების ასეთივე გაგება უღვეს საფუძვლად ჰაინეს მსჯელობას ბეთჰოვენის შესახებ. შემთხვევითად არ მიაჩნია ჰაინეს ის გარემოება, რომ ბეთჰოვენი განსაკუთრებით პასუხობს ლისტის გემოვნებას, რადგან ბეთჰოვენის მუსიკაშიც მწერალი ხედავს მატერიალურის დაშლას, „გრძნობითი მოვლენების მუსიკალურ აგონიას“, „ბუნების მოსპობას“<sup>3</sup>. მუსიკალურ ბგერებს, ჰაინეს გაგებით, მიუხედავად თავიანთი უჩინარობისა, რეალობა გააჩნიათ, მაგრამ ბეთჰოვენთან კი მათ დაუკარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა როგორც რეალობის კატეგორიას. ასეთ დასკვნამდე მიყავს მწერალი იმ ფაქტს, რომ ბეთჰოვენი შემოქმედებას აგრძელებს დაყრუების შემდეგაც. დაყრუებულ ბეთჰოვენს სიყრუე ხელს არ უშლის შემოქმედებაში, რადგან მასთან მუსიკალური გაბგერება თურმე მანამდეც არ ყოფილა მკიდროდ დაკავშირებული რეალობასთან.

იმის თქმა შეუძლებელია, რომ ბეთჰოვენთან ჰაინე აბსოლუტურად უარყოფდეს რეალურის დახატვის უნარს, განსაკუთრებით იმ დროს,

<sup>1</sup> Lutezia, 260.

<sup>2</sup> შდრ. Born, 24; შდრ. აგრეთვე, Ducros, 253.

<sup>3</sup> Lutezia, 261



როცა ბეთჰოვენს არ ჰქონდა სმენა დაკარგული. ამაში გვარწმუნებს მწერლის მსჯელობა სმენადაკარგულ ბეთჰოვენზე, აღნიშვნა იმის, რომ ბგერები ამ პერიოდის ბეთჰოვენის შემოქმედებისა წარმოადგენენ მოგონებებს ბგერებზე, დავიწყებული მელოდიების აჩრდილებს<sup>1</sup>. ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება ბეთჰოვენისადმი გამოწვეულია იმ გარემოებით, რომ ბეთჰოვენის მუსიკაში იგი ხედავს ანტირეალისტურ ტენდენციას, ბუნების დაშლას. ბეთჰოვენის მუსიკა ჰაინეზე, როგორც თითონ აღნიშნავს, შემადრწუნებლად მოქმედებს („mit einem Grauen erfüllt“)<sup>2</sup>. ამ ხელოვანის უკანასკნელი ქმნილებანი, მისი აზრით, ატარებენ „სიკვდილის თვალბედითს ბეჭედს“<sup>3</sup>.

მუსიკალურ ხელოვნებაში რეალიზმის უარყოფისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება შეუქს ფენს ჰაინეს პოზიტურ შეხედულებებს ხელოვნების ძირითად საკითხებზე საერთოდ. ამ მწერლის პოზიტურ შეხედულებებს მუსიკალურ ხელოვნებაზე შეუქს ფენს მისი მსჯელობა პაგანინის შესახებ, გამოთქმული ნოველის გმირის მაქსიმილიანეს მიერ. პაგანინი, ჰაინეს გაგებით, ჰეშმარიტი ხელოვანია; მის შემოქმედებაში იგი ნახულობს ყველა იმ მონაცემს, რაც ჰეშმარიტ ხელოვანს უნდა გააჩნდეს. ჰეშმარიტი მუსიკისაგან ჰაინე მოითხოვს, რათა მან მსმენელსა და შემფასებელს თვალწინ გადაუშალოს სახეები და სურათები, ბგერების მეშვეობით მიაწოდოს უხილავი ნიშნები<sup>4</sup>, თავისებურად გაბგერებული იეროგლიფები, მათწყებელი გარკვეული აზრებისა<sup>5</sup>. მუსიკალური ხელოვნების ბუნების ამგვარი გაშუქებით ჰაინე გარკვეულ ხარკს უხდის იდეალიზმს, მაგრამ თუ ღრმად ჩავწვდებით ჰაინეს აზრებს მუსიკალური ხელოვნების, პაგანინის მუსიკის შესახებ, დავრწმუნდებით, რომ იგი ამ შემთხვევაშიც რეალიზმის პრინციპის ერთგული რჩება, მუსიკალურ ხელოვნებაში სპეციფიკური ფორმით რეალურის დახატვას მოითხოვს. ყველას როდი შეუძლია მუსიკაში რეალურის ეს გაბგერება დაინახოს, იგი მხოლოდ იმათ შეუძლია, ვინც თვითონაა დაჯილდოებული მხატვრული ნიჭით. პაგანინის მუსიკის აზრის გახსნას ცდილობს როგორც მაქსიმილიანე, ისე ბეწვეულობით მოვაკრე ჰამბურგელი, მაგრამ მიზანს მხოლოდ პირველი აღწევს. მუსიკის ბუნების გასაგებად ჰაინეს არ ნიაჩნია აუცილებლად მისი ათვისება მაინცდამაინც სმენითი გზით; იგი უშვებს მისი მხედველობითი გზით ათვისების შესაძლებლობასაც. მუსიკის შემფასებელი შესაძლოა სმენადაკარგულიც იყოს, როგორცაა, მაგალითად, ლიზერი, მაგრამ ეს ფიზიკური ნაკლი, ჰაინეს გაგებით,

<sup>1</sup> Lutezia, 261.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Florentinische Nächte, Bd. IV, 339—340.

<sup>5</sup> იქვე.

თითქოს არ წარმოადგენს გადაულახავ დაბრკოლებას მუსიკის გაგების საქმეში. სიყრუეს, ფიქრობს მწერალი, ხელი არ შეუშლია ლიზერისათვის გაეგო პაგანინის მუსიკა, რადგან ამ უკანასკნელის არსი თავს იჩენს არა მხოლოდ ბგერებში, არამედ შემსრულებლის სახის ხაზებსა და ხელების მოძრაობაში<sup>1</sup>. სიყრუის მიუხედავად, ლიზერი გახდა ჰამბურგის ოპერის კრიტიკოსი და პაგანინის შესანიშნავი სურათის ავტორი.

იმის აღნიშვნა, რომ მუსიკის აღქმა შეიძლება მხედველობითი გზითაც, თითქოს ეწინააღმდეგება იმას, რასაც ჰაინე ბეთჰოვენის შცსახებ ამბობდა, მაგრამ თუ საკითხში ღრმად ჩავისხედავთ, ასეთ ექვს საფუძველი არ აღმოაჩნდება. მართლაც, ჰაინე მუსიკის მხოლოდ სმენითი აღქმის აუცილებლობას უარყოფს არა საერთოდ, არამედ მისი შემთავსებლისათვის. სმენითი აღქმა მოცემულ შემთხვევაში არ არის აუცილებლად ერთადერთი საშუალება იმიტომ, რომ კემზარიტი ხელოვნება თვით უადვილებს შემფასებელს ხელოვნების შინაარსის წედომას, უადვილებს იმით, რომ იგი, კემზარიტი ხელოვნება, მეღვენდება ხელოვანის სახეზე და აგრეთვე, მისი ხელების მოძრაობაში. შემფასებლისათვის ამიტომ სმენითი აღქმა აღარ წარმოადგენს ერთადერთ გზას მუსიკის შინაარსის აღსაქმელად, მას შეუძლია მიმართოს მხედველობითი აღქმასაც, ასეთია პაგანინის შესახებ ჰაინეს მსჯელობის აზრი.

თუ მუსიკალური ხელოვნების კრიტიკოსს, ჰაინეს აზრით, შეუძლია გვერდი აუაროს სმენით აღქმას, ეს არ ნიშნავს, რომ მუსიკოსსაც ასე შეუძლია იმოქმედოს. თუ მუსიკის შემფასებელი შეიძლება იყოს ყრუ, მაგრამ მუსიკის აზრს მაინც წუღებოდეს, ეს როდი ნიშნავს, რომ თვით მუსიკოსიც შეიძლება იყოს ყრუ და ამავე დროს ქმნიდეს კემზარიტი ხელოვნების ნიმუშებს. ბეთჰოვენის შესახებ მსჯელობაში ჰაინემ ნათელყო თუ რა როლი ენიჭება მუსიკისათვის ბგერებს, სმენითი აღქმას. მან აღნიშნა, რომ ბგერების აღქმის უნარის დაკარგვა გულისხმობს ხელოვნების დაშორებას მატერიალური სინამდვილისაგან, ხელოვნების აგონიას. ჯანსაღი სმენა მუსიკოსისათვის, ჰაინეს აზრით, აუცილებელი პირობაა ხელოვნების კემზარიტი ნიმუშის შესაქმნელად, მაგრამ იგი არაა აუცილებელი პირობა მუსიკის თეორეტიკოსისათვის.

ჰაინეს მიერ მოცემული შეფასება მუსიკალური ხელოვნებისა არ შეიძლება ჩაითვალოს მისი ბუნების კემზარიტ-მეცნიერულ შეფასებად. სწორად არ შეიძლება მივიჩნიოთ ჰაინესეული შეფასება ბეთჰოვენის, ლისტის და სხვათა შემოქმედებისა. მცდარია ჰაინეს დებულება, რომ მუსიკის სპეციფიკურობა თავს იჩენს მატერიალურის დაშლაში; მაგრამ დასმული პრობლემის განასერში მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ მუსიკის, მისი გენიალური წარმომადგენლების შესახებ მსჯელობაში, დამოუკიდებლად იმისა, თუ რამდენადაა ეს მსჯელობა

<sup>1</sup> Florentienische Nächte, Bd. IV, 339.

დაახლოებული ქეშმარიტებასთან, შუქი ეფინება ჰაინეს მსოფლმხედველობის ძირითად საწყისებს, იმ დებულებას, რომ ხელოვნების საფუძველია მატერიალური ქვეყანა და ამ უკანასკნელისაგან განდგომა მას ვერ აქცევს ქეშმარიტ ხელოვნებად.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის მატერიალისტური მხარე თავს იჩენს იგარეთვე მწერლის აზრებში ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესახებ. წარმართული ცეკვა, ჰაინეს კონცეფციით, აღიარებდა სიცოცხლის პრინციპს. შემდგომი საფეხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებისა ჰაინეს ესახება როგორც ამ ხელოვნების გაელენთვა ქრისტიანული სულით, რაც, მწერლის გაგებით, გულისხმობს ცეკვის დაშორებას გრძნობითი-რეალისტური საწყისისაგან, მის დაშლას. თავისი დროის ცეკვებში ჰაინე ნახულობს წარმართულ-რეალისტური ტენდენციის უარყოფის მკვეთრად გამოხატულ ნიშანს. „ცეკვები „Académie royale de musique“, ამბობს ჰაინე, თუ მათ ცოტა ღრმად ჩაუუვირდებით, წარმოგიდგება ცდად, გადააქციოს ქრისტიანობად ეს უძველესი წარმართული ხელოვნება“<sup>1</sup>.

ჰაინე კრიტიკის საგნად იხდის პარიზის ბალეტს, რადგან მასში ხედავს გრძნობითი-რეალისტური მხარის უგულვებელყოფას. ამ უგულვებელყოფაში მწერალი ხედავს ზნეობრივი დაცემის სიმპტომსაც<sup>2</sup>. აღიარებს რა, რომ ქრისტიანობამ ვერ შეძლო მოცეკვავეებში გრძნობითი-რეალისტური მხარის მთლიანად ჩაკვლა, ჰაინეს მიაჩნია, რომ ქრისტიანული ხასიათის მატარებელი ბალეტი შეიცავს წინააღმდეგობას. ეს წინააღმდეგობა იმაში მდგომარეობს, რომ აღნიშნულ ბალეტს მსქველავს სპირიტუალისტური ტენდენცია და ამასთანავე მასში გადანაშთის სახით შენარჩუნებულია გრძნობითი-რეალისტური მხარეც. ამ წინააღმდეგობის კონკრეტულ გამოვლენას მწერალი ხედავს მოცეკვავეთა ფეხების მოძრაობასა და სახეზე აღბეჭდილ განცდებს შორის წინააღმდეგობაში. მოცეკვავის ფეხთა რიტმული მოძრაობა მას სწორედ ცეკვის გრძნობითი შინაარსიდან დაკლას ნოაგონებს, სახეზე ათამაშებული „გარყვნილებითი ღიმილი“ კი გრძნობითი-რეალისტური მხარის შემონახვას<sup>3</sup>.

ამრიგად, ახალმა სპირიტუალისტურმა შინაარსმა, ჰაინეს აზრით, ხელოვნების ფაქტში ახალი ფორმა მიიღო, მაგრამ ძველ შინაარსს მაინც თავისი გააქვს. მართალია, ის ფორმა, რომელშიც ეს ძველი შინაარსი ეხვეოდა, ჰაინეზე არასასიამოვნოდ მოქმედებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მწერლის სიმპათია მაინც ამ ფორმისადმი. საფიქრბელია, რომ მოცეკვავეთა „გარყვნილებითს ღიმილში“ გამოხატულ

<sup>1</sup> Lutezia, 296.

<sup>2</sup> იგივე, 297.

<sup>3</sup> იგივე, 296.

:გრძნობით-რეალისტურ მხარეს ჰაინე მიიჩნევს ცეკვის სპირიტუალისტური შინაარსით დაპირობებულ მოვლენად, როგორც ბუნებრივი მისწრაფების ხელოვნურად შეკავების ცდას.

გრძნობით-რეალისტური საწყისიდან დაშორებულ ცეკვას ჰაინე უპირისპირებს ისეთ ცეკვას, რომელშიც რეალისტური მხარე არა გადანაშთის, არამედ არსის სახით გვევლინება. ასეთად მიაჩნია მწერალს ნაციონალური ცეკვები, რომლებიც ფორმით „ერთობ გრძნობითი, ერთობ უწმაწური არიან“<sup>1</sup>, მაგრამ ჰაინეს ხელოვნების იდეალს მაინც უახლოვდებიან. მათ შესახებ მწერალი აღნიშნავს, რომ ისინი მისთვის „ათასჯერ უფრო სასიამოა, ვიდრე დიდი ოპერის ბალეტი“<sup>2</sup>. ჰაინეს სიმპათია ნაციონალური ცეკვებისადმი პირობადებულია არა მხოლოდ იმ ფაქტით, რომ მათში იგი ხედავს რეალისტური მხარის გაბატონებას, არამედ იმითაც, რომ იგი იწონებს იმ ფორმას, რომელიც გამოყენებულია ნაციონალურ ცეკვებში შინაარსის გასახსნელად. თუ სპირიტუალისტური ხასიათის მატარებელ ცეკვაში გრძნობით-რეალისტური მხარე გარყვნილების მანიშნებელ ფორმაში გამოიხატა, ნაციონალურ ცეკვაში იგი, ჰაინეს აზრით, ზნეობრივადაც გამართულ ფორმაში მელავენდება.

თვით ლოკალიზაციაც გრძნობით-რეალისტური მხარისა სპირიტუალისტურსა და ნაციონალურ ცეკვებში ჰაინეს განსხვავებულად ესახება. სპირიტუალისტური ხასიათის მატარებელ ცეკვაში იგი მელავენდება არა მთლიანში, მოძრაობაში, არამედ მოცეკვავის სახეზე; ნაციონალურ ცეკვაში კი იგი მელავენდება მოცეკვავის ფეხების მოძრაობაში, გრაციაში. ეს განსხვავებულობა გრძნობით-რეალისტური მხარის გამოვლენის ადგილისა სპირიტუალისტურსა და ნაციონალურ ცეკვებში, ჰაინეს აზრით, პირობადებულია იმით, რომ პირველ შემთხვევაში გრძნობით-რეალისტური საწყისი გადანაშთის სახით გვევლინება, მეორე შემთხვევაში კი არსის სახით. ამიტომაც, რომ სპირიტუალისტური ხასიათის ცეკვაში გრძნობით-რეალისტური მხარის გამოვლენას ჰაინე ეძებს არა მოცეკვავეთა ფეხების მოძრაობაში, ე. ი. არა იმ სფეროში, რომელიც უნდა შეადგენდეს ძირითადს ხელოვნების ამ ღარგისათვის, არამედ მოცეკვავის სახის ხაზებში; ნაციონალურ ცეკვებში კი იგი მას ნახულობს მოცეკვავის ფეხების მოძრაობაში.

რადგან გრძნობით-რეალისტური მხარე ნაციონალურ ცეკვაში გამოხატავს მოვლენის არსს, ამიტომ ჩვენ ვიმყოფებით ბუნებრიობისა და ქვეშაობის გარემოში<sup>3</sup>. ასეთ პირობებში გრძნობებიც, შეუძლებელია, ატარებდეს ზნეობის დაცემის სიმპტომებს. რაც

<sup>1</sup> Lutezia, 297.

<sup>2</sup> იგივე, 296—297.

<sup>3</sup> იგივე, 297.

შეეხება სპირიტუალისტური ხასიათის ცეკვას, მასში გრძნობით-რეალისტურის გამოვლენა წარმოებს მაინც არაბუნებრივ პირობებში. ეს ხდება, ცხადია, არა იმიტომ, რომ ამ სახის ცეკვაში, ჰაინეს აზრით, თითქოს გრძნობითის გამოვლენა წარმოადგენს არაბუნებრივ მოვლენას; პირიქით, მწერალი არაორაზროვნად გვანიშნებს, რომ სწორედ გრძნობით-რეალისტურის გამოვლენა მიაჩნია მას სპირიტუალისტური ხასიათის მატარებელ ცეკვაში ბუნებრივ მოვლენად. არაბუნებრივად მწერალს ამ შემთხვევაში მიაჩნია არა გრძნობით-რეალისტურის გამოვლენა, არამედ მისი შეკავების ცდა.

რამდენადაც სპირიტუალისტური ხასიათის ცეკვაში ჩვენ არაბუნებრიობას ვგრძნობთ, ამიტომ, ზნეობის დაცემის სიმპტომებსაც მწერალი სწორედ ამ სახის ცეკვაში ხედავს, ვინაიდან ეს ხელოვნება მიზნად სხეულის დათრგუნვას ისახავს, მაგრამ პრაქტიკულად კი მის განხორციელებას ვერ ახერხებს. ჩვენშიო, აღნიშნავს ჰაინე, "შეუძლებელია არასასიამოვნო რეაქცია არ გამოიწვიოს იმ პიროვნებამ, რომლის მიზანი იყო სხეულგებრივის დათრგუნვა და რომელსაც, მიუხედავად ამისა, გრძნობითი გარყვნილების იერი გადაჰკრავს.

ამ საფუძველზე ასხვავებს მწერალი ზევით მოხსენებული ორი სხვადასხვა განწყობილების მატარებელ მოცეკვავეს და ამ განსხვავებას თვით მათ სახეზე აღბეჭდილ განცდებში ხედავს. თუ სპირიტუალისტური ხასიათის ცეკვის შემსრულებლის სახეზე მან გარყვნილების გამომხატველი ღიმილი ამოიკითხა, ნაციონალური ცეკვების შემსრულებლის სახეზე იგი "წმინდა სერიოზულობის" აღბეჭდვას ნახულობს. თუ პირველ შემთხვევაში ცეკვამ, წინააღმდეგ მოლოდინისა, მატერიალურის დაშლის შედეგად უკიდურესი ვენებიანობის განწყობილება გამოიწვია, მეორე შემთხვევაში ხელოვნებამ ადამიანის ზნეობრივი სიმაღლე ცხადყო.

ჰაინე პოზიტიურადაა განწყობილი იმ ცეკვისადმი, რომელშიც თავიდანაა აშორებული მატერიალურის, გრძნობით-რეალისტურის დაშლა. მოტანილ არგუმენტთა გარდა ამაში გვარწმუნებს მწერლის დათანხმება ვესტრისის დებულებისადმი, რომ დიდი მოცეკვავე კეთილისმქმნელიც უნდა იყოს<sup>1</sup>. ამ დებულების გაზიარება ჰაინეს მიერ ნიშნავს ხელოვნებაში მატერიალურის დაშლის პრინციპის უარყოფას, რადგან, თუ განვაფიქრებთ მის აზრს მოხსენებულ საკითხზე, გამოვა, რომ მატერიალური საწყისის უარყოფელი ხელოვანი არ არის კეთილისმქმნელი იმ დროს, როდესაც მისი მხარის დამკვირი ხელოვანი ზნეობრივადაც არ ცოდავს.

<sup>1</sup> Lutezia, 297.

ჰაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება ხელოვნებაში მატერიალურის უგულვებელყოფისადმი გამოთქმულია ნოველაში — „ფლორენციის დამეებები“, რომელშიც მწერალი თავისი აზრების გამოთქმას ნოველის გმირს, მაქსიმელიანეს აკისრებს<sup>1</sup>. ამ ნოველის ანალიზი საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ ჰაინეს ხელოვნების იდეალს ლორენსის ცეკვა უდგება. მაქსიმელიანეს, იგივე ჰაინეს, ლორენსში უპირველეს ყოვლისა იზიდავს ჰემმარიტი ხელოვანი და არა მშვენიერი სხეული. ამ გოგონას ცეკვის ანალიზიდან ირკვევა, რომ ჰემმარიტ ხელოვნებას ჰაინე მთავარ პირობად უყენებს სიმართლისა და ბუნებრიობის პრინციპის დაცვას, ე. ი. მატერიალურის მხარდაჭერას. ლორენსი ჰაინესათვის ჰემმარიტი ხელოვანის იმიტომ, რომ იგი აკმაყოფილებს ერთერთს და არა ერთადერთ პირობას, წაყენებულს მწერლის მიერ ქორეოგრაფიული ხელოვნებისადმი; მისი ცეკვა გრძნობით-რეალისტური ტენდენციის მატარებელია. იგი უარყოფაა ცეკვის იმ კლასიკური სტილის, რომელიც დამკვიდრდა პარიზის დიდი ოპერის თეატრში. იგი არ გავს არც შუა საუკუნეების ცეკვას, რადგან მასში ძირითადი არაა სპირიტუალისტური ტენდენცია. ამავე საბუთის გამო იგი არც რომანტიკული ხასიათის ცეკვაა<sup>2</sup>.

ლორენსი, ჰაინეს აზრით, არ იმეორებს ხელოვნების არც ერთ მოხსენებულ სტილს; იგი არ ცეკვავს ფრანგული კლასიკური ბალეტის მანერაზე, იმ წესების მიხედვით, რომლებსაც ვესტრისი აკანონებდა, არამედ ცეკვავს ისე, როგორც ამას ბუნება მოითხოვს. ლორენსის ცეკვა მისი საკუთარი შემოქმედებაა. მას იგი არც ერთ სკოლაში არ შეუსწავლია, იგი მის მიერ განცდილისა და გააზრებულის მხატვრული გამოხატვაა, გამოხატვაა მისი ფანტასტური, სათავგადასავლო ამბებისა. ის გარემოება, რომ ლორენსის ცეკვაში თვით ჰაინე-მაქსიმელიანესთვისაც არის ზოგი რამ გამოუცნობი, არ აცლის მის ხელოვნებას ნამდვილობისა და სიმართლის მარაგანდებს, რადგან თვით ცხოვრებაა ლორენსისასეთი გამოცანა. ცეკვა მისი ამ გამოცანის მხატვრულად მართალი ასახვის კლას წარმოადგენს. ლორენსის ცეკვის თითოეული დეტალი წარმოადგენს მინიშნებას მისი თავგადასავლის ამა თუ იმ მომენტზე. საერთოდ, ლორენსის ცეკვა, ჰაინეს გაგებით, ამ ქალის ცხოვრების ნამდვილი ისტორიის მართალ ასახვას წარმოადგენს. ეს სიმართლე და ნამდვილობა იზიდავს მწერალს ლორენსის ოსტატობაში.

ლორენსის ხელოვნება უდგება ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს იმიტომ, რომ მასში ანტიკურობის იმგვარივე გაგებაა, როგორიც თვით ჰაინესთან. იგი არ წარმოადგენს ხელოვნების ანტიკური იდეალის რესტავრაციას, მაგრამ არც მისი აბსოლუტური უარყოფაა. ლორენ-

<sup>1</sup> შტრ. Sternberg, 221.

<sup>2</sup> Fl. Nächte, 357.

სის თვით დაუოკებელი მოქარობანიც კი ჰაინეს მოაგონებს ანტიკური ვაზების ბარელიეფებზე აღბეჭდილ ბახუს ქალებს. ამ ქალის სახეც თავისი ხაზებითა და ნზიური კოლორიტით მას წარმოუდგენს ანტიკურ ქანდაკებებს, თუმცა ეს უკანასკნელი არაა „ადრინდულად მარმარილოსებრ მოლიპული და მარმარილოსებრ სუფთა“<sup>1</sup>.

ლორენსის ცეკვა ჰაინეს ხელოვნების იდეალს იმითაც აკმაყოფილებს, რომ იგი ბუნებრივი ხასიათისაა, უარყოფაა იმ ბალეტისა, რომელშიც ბუნებრიობის ადგილი სიყალბეს უკავია. ჰაინეს მიაჩნია, რომ ლორენსი ცეკვავს სრულიად განსხვავებულად მადმუაზელ დელამისაგან, ცეკვავს ისე, როგორც ამას ბუნება უკარნახებს<sup>2</sup>. მწერალს მიაჩნია, რომ მასთან თავიდანაა აცილებული ის კონტრასტები, რომლებსაც იგი სააუგოდ მიიჩნევდა ფრანგულ ბალეტში და რომელიც თავს იჩენდა მოცეკვავის ფეხების ნოდრახობასა და სახის გამომეტყველებას შორის წინააღმდეგობაში. ლორენსის ხელოვნებაში მწერალი ხედავს სრული ჰარმონიის განხორციელებას. ამ ქალთან, ფიქრობს იგი, ცეკვავს არა მხოლოდ ფეხები, არამედ მთელი სხეული, თვითველი ნაკვთი. მის ცეკვას აზის ბუნებრიობისა და ნამდვილობის ბეჭედი; მასში თავიდანაა აშორებული მატერიალურის დაშლა.

ხელოვნებისა და მატერიალური ქვეყნის დამოკიდებულების ასეთივე გაგებას შუქს ფენს ჰაინეს აზრები ფერწერასა და ქანდაკებაზე. ფერწერაში გამოყენებული მასალა, საღებავები ჰაინეს მიაჩნია ერთგვარად ხელშემწყობ მოვლენად მატერიალურის უგულვებელსაყოფად, დასაშლელად<sup>3</sup>. ქანდაკებაში კი, როგორც აღინიშნა, მატერიალურას დაშლა, მწერლის აზრით, ძნელდება თვით მასალის სიმაგრის გამო<sup>4</sup>. ნიუხედავად ამისა, ზოგიერთი მოქანდაკე სპირიტუალიზმის ბატონობის დროს, ჰაინეს აზრით, მაინც ახერხებს თავისი ამოცანის გადაწყვეტას, იგულისხმება, სპირიტუალიზმის დაკვეთის შესრულება<sup>5</sup>. საქმე იმაშია, რომ ხელოვნების მატერიალური ქვეყნით განპირობების აღიარებას ჰაინე იმ დებულების აღიარებამდე მიყავს, რომ სპირიტუალიზმის ბატონობის ეპოქაში გაბატონებული იდეები სპირიტუალისტური ხასიათისაა და რომ ამ ეპოქის მხატვრებსა და მოქანდაკეებს თავიანთი ქმნილებანი სპირიტუალისტური თვალსაზრისით უნდა გაეღენათ. ამიტომ უნდა მიაჩნდეს მწერალს საჩნლოდ იმათი მდგომარეობა, ვისაც ხელოვნების ძეგლში მატერიალურის დაშლა უნდა განხორციელდებინა თვით მატერიალურის, ნივთიერი მასალის გამოყენების საფუძველზე. ასეთ ამოცანას მწერალი ბუნების საწინააღმდეგოს უწოდებს<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Fl. Nächte, 366.

<sup>2</sup> იგივე, 357.

<sup>3</sup> Die romantische Schule, 225.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

ჰაინეს დამოკიდებულება შუა საუკუნეების ხელოვნების იმ ძეგლებსადმი, რომლებშიც ამ ბუნების საწინააღმდეგო ამოცანის გადაწყვეტა ხდება, აშკარად უარყოფითია. ამ უარყოფას ორი გარემოება უნდა განსაზღვრავდეს: ა) იმის მიჩნევა, რომ ხელოვნების ასეთ ძეგლებში ჩაქსოვილ იდეასა და მისი განხორციელების საშუალებებს შორის არსებობს წინააღმდეგობა; ბ) იმის მიჩნევა, რომ ხელოვნების ასეთ ძეგლებში ხდება მატერიალური სინამდვილის უგულვებლყოფა. თუ განვაზოგადებთ დასმულ საკითხზე ჰაინეს შეხედულებებს, გამოვა, რომ პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხელოვნების ძეგლში მხატვრის წინაგანი წინააღმდეგობის გამოვლენასთან, სპირიტუალისტური იდეის არათანმიმდევარ და არახუნებრივ გამოხატვასთან; მეორე შემთხვევაში კი სპირიტუალისტური იდეის ამ არათანმიმდევრული გამოხატვის საფუძველზედაც საქმე გვაქვს ხელოვნების ნიმუშში მატერიალურის დამლა-უგულვებლყოფასთან.

თუ ამ წინამძღვრიდან გამოვალთ, გამართლება ეძლევა სპირიტუალიზმის იდეის ამ არათანმიმდევრულად გამოხატველი მხატვრებისადმი მწერლის არა მხოლოდ კრიტიკულ დამოკიდებულებას, არამედ მათდამი სიბრალულის გრინობის გამოხატვასაც. ასეთი მხატვრული ნიმუშები ჰაინეს ავსებს „იმ დროის მხატვრებისადმი გამოუთქმელი სიბრალულით“<sup>1</sup>. ამ მხატვართა მდგომარეობის ასე დახატვისას ჰაინეს მხედველობაში აქვს მათ ქმნილებებში ისეთივე დისონანსების არსებობა, როგორც მან პარიზის დიდი ოპერის ბალეტის განხილვისას აღნიშნა, როცა მოცეკვავეებთან სპირიტუალისტურსა და გრძობით-რეალისტურ ტენდენციებს შორის წინააღმდეგობის არსებობაზე მოგვითხრობდა. მაგრამ არა სიბრალულის გრძობა წარმოადგენს ჰაინესთვის მთავარ მომენტს ფერწერის ხელოვნების მოხსენებულ ნიმუშთა შეფასებისას, არამედ იმის შეგნება, რომ ასეთ ნიმუშებში უგულვებლყოფილია რეალიზმის პრინციპი, დარღვეულია სხეული. ხელოვნების ამ ნიმუშებში ჰაინეს განიზიდავს სწორედ ეს „დარღვევა სხეულისა“, იმის წარმოდგენა, რომ ისინი თითქოს ჯალათის სურათთა გალერეისათვისაა განკუთვნილი<sup>2</sup>.

თუ შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლები „ბუნების საწინააღმდეგო“ ამოცანის გადაწყვეტისას, ჰაინეს შეხედულებით, ვერ აღწევენ კეშმარტი ხელოვნების მწვერვალს, ნიშნავს ეს თუ არა იმას, რომ ჰაინე მათ ქმნილებებში ვერ ნახულობს იდეასა და მხატვრულ საშუალებათა შორის ჰარმონიას? ჰაინე არ იძლევა ამ საკითხზე პირდაპირ პასუხს, მაგრამ მისი მსჯელობა ხელოვნების მოხსენებულ დარღვების შესახებ ირიბად შუქს ფენს ამ საკითხსაც. ჰაინე იმის აღიარებისაგან იხრება, რომ იდეასა და მხატვრულ საშუალებათა შორის

<sup>1</sup> Die romantische Schule, 225.

<sup>2</sup> იქვე.



პარმონია განხორციელებულია შუა საუკუნეების სახვითს ხელოვნებაშიც. მას არა ერთგზის აღუნიშნავს, რომ შემოქმედებითი მარტვილობის გვერდით, ე. ი. იმათ გვერდით, ვის შემოქმედებაშიც რეალისტური ტენდენციის გასწვრივ ისახება სპირიტუალისტური ტენდენცია, შუა საუკუნეებში არსებობენ ისეთი მხატვრები, რომლებიც არ არიან სულღირად დაფლეთილი, რომლებთანაც სპირიტუალისტურ იდეას შესაფერისი მხატვრული ფორმები გამოუნახავს.

შემოქმედებით იდეასა და მის მხატვრულად განხორციელების საშუალებათა შორის პარმონია ასეთ შემთხვევაში, მწერლის აზრით, მიიღწეოდა მაშინ, თუ მასალაზე ზემოქმედების საშუალებანი არ იქნებოდა მხატვრული გააზრების საპირისპირო, თუ ისინიც მატერიალური საწყისისაგან დაცილებული იქნებოდა; ასეთი მდგომარეობის შედეგად ხელოვნების ქმნილება სპირიტუალისტური ხასიათისაც იქნებოდა და ბუნებრივიც. ასეთ დასკვნამდე მივყავართ ჰაინეს აზრთა განვითარებას შუა საუკუნეების ფერწერასა და ქანდაკებაზე. მაგრამ საკითხაყია, იქნებოდა თუ არა კემარიტად მხატვრული ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც სპირიტუალისტური გააზრების დაუბრკოლებელსა და ბუნებრივ განხორციელებას წარმოადგენენ? თუმცა ჰაინე პირდაპირ არც ამ საკითხს სვამს, მაგრამ საფუძველი გვაქვს ვფიქროთ, რომ იგი არ თვლის კემარიტე ხელოვნების ნიმუშად ამ რიგის ნაწარმოებებს, რადგან მათში ნახულობს შემოქმედებითი სულის თავისუფლებას, წინააღმდეგ შუა საუკუნეების ხელოვნების იმ ძეგლებისა, რომლებშიც „ბუნების საწინააღმდეგო“ ამოცანის გადაწყვეტას ნახულობდა. უნდა შევნიშნოთ, რომ შემოქმედებითი სულის თავისუფლება სპირიტუალისტური ხელოვნების ძეგლებში ჰაინეს ესმის როგორც შემოქმედებითი იდეის დაშორება, მოწყვეტა მატერიალური საფუძვლისაგან.

სპირიტუალიზმის ბატონობის დროს ჰაინეს არა მხოლოდ იმათი ამოცანა მიაჩნია საძნელოდ, ვისაც სპირიტუალიზმის ხარჯზე სენსუალიზმი უნდა ექადაგნა, არამედ იმათი ამოცანაც, ვისაც სამშენებლო ქვის გასულიერება, მისი ბრახანტული მინანქრის მსგავსად გარდაქმნა უნდა მოეხდინა, რათა გაეყენათ იგი სპირიტუალისტური სულით. მაგრამ ეჭვი არ არის, რომ ჰაინეს სიმპათია იმ მხატვრების მხარეზეა, რომლებიც სპირიტუალიზმის ეპოქაში მაინც მატერიის სიდიადეს გვიხატავენ და არა იმათ მხარეზე, ვისაც შემოქმედებითი პროცესის შედეგად მასალა ხელში უჭრებათ. ამაში გვარწმუნებს ჰაინესული გაშუქება გერმანულ რეფორმაციასა და კათოლიკურ რომს შორის ურთიერთობისა. მწერლის დამოკიდებულება იმ მოვლენებისადმი, რომლებშიც აღიბეჭდა სპირიტუალიზმის იდეების კენობა როგორც ხელოვნებაში, ისე პრაქტიკულ ცხოვრებაში, თანაგრძნობითია. იგი სასიკეთოდ თვლის იმ ფაქტს, რომ რეფორმაციის ეპოქაში ხელოვნების სპირიტუა-

ლისტურ იდეალს უპირისპირდება ხელოვნების ბერძნული იდეალი<sup>1</sup>. ეს გარემოება მიაჩნია მას გერმანული ხელოვნების გაზაფხულად. მაგრამ ანგარიშს უწევს რა იმ ფაქტს, რომ ანტიკურობის აღორძინება რეფორმაციის დროის გერმანიაში შემოიფარგლა აკადემიური აუდიტორიებით, ჰაინე მას მიიჩნევს ხელოვნურ გაზაფხულად.

ანტიკურობის რენესანსს, ფიქრობს მწერალი, მოჰქონდა ხელოვნებაში სიცოცხლისა და სიხარულის კულტის დამკვიდრება. იგი მოასწავებდა მატერიალურის რეაბილიტაციის დაწყებას. ამიტომ იმსკველება მწერალი სიმპათიით იმ მხატვრებისადმი, რომლებიც კათოლიკურ იტალიაში პროტესტს აცხადებდნენ სულის მიერ მატერიის უზურპაციის წინააღმდეგ<sup>2</sup>; იგი თანაგრძნობითაა გამსკვალული რეფორმაციის დროის გერმანიაში იმათადმი, ვინც მატერიალურის მხარეს იჭერს. ამ საფუძველზე გამართლებულად მოჩანს ჰაინეს მიერ ლუთერსა და მედინს შორის საერთო ხაზის დადგენა, რამდენადაც მათთან იგი ხედავს მატერიის პროტესტის გამოხატვას მისი დისკრედიტაციის გამო<sup>3</sup>. თუ ვიტენბერგში სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ეს პროტესტი ლათინურად დაწერილ პროზულ ნიმუშებშია დანახული, კათოლიკურ იტალიაში იგი ქვასა და საღებავებშია ამოკითხული<sup>4</sup>. ასევე არ ეწინააღმდეგება თავის თავს ჰაინე, როცა მიქელანჯელოს ქანდაკებებში, ჯულიო რომანოს ნიმუშებსა და მაესტრო ლოდოვიკოს სიცოცხლისა და სიხარულის შემცველ ლექსებში ხედავს სენსუალიზმის ბრძოლას ბებრუხანა და დაღვრემილი კათოლიციზმის წინააღმდეგ<sup>5</sup>.

აღსანიშნავია, რომ პროტესტს მატერიალურის დაშლის წინააღმდეგ ჰაინე უფრო ძლიერი სახით ნახულობს იტალიელ მხატვრებთან, ვიდრე გერმანული რეფორმაციის წარმომადგენლებთან. მას მიაჩნია, რომ ეს უკანასკნელები რომის სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ სენსუალისტური მოთხოვნებით შედარებით გვიან გამოვიდნენ და ისიც, დიდი სოციალური მოვლენების გავლენით. არსებითად, ისინი ჰაინეს სენსუალიზმის მოწინააღმდეგეებად უნდა მიაჩნდეს. საფიქრებელია, რომ ამიტომ მიაჩნია მას იტალიელი მხატვრების გამოსვლა სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ უფრო მკვეთრი ხასიათის მქონედ, ვიდრე საქსონიის თეოლოგების გამოსვლა, ტიციანის სურათებზე აღბეჭდილი სიცოცხლე, მისი ვენერას თეძოები, გაცილებით უფრო დამაჯერებლად, ვიდრე ვიტენბერგის ტაძრის კარებზე გაკრული თეზისები<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Die romantische Schule, 226.

<sup>2</sup> ზდრ. Pützfeld. Heinrich Heines Verhältnis zur Religion, Berlin, 1912, S. 15.

<sup>3</sup> Die romant. Schule, 227.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

როგორც ვხედავთ, ჰაინეს სპირიტუალიზმის ეპოქის ხელოვნება-შიც მიაჩნია შესაძლებლად ხელოვნების მაღალი ნიმუშის მიღება, სახელოდობრ, სინამდვილისადმი არა სპირიტუალისტური მიდგომის ნიადაგზე, იგულისხმება, არა მატერიალურის დაშლის, არამედ შემოქმედებით აქტში რეალისტურ-სენსუალისტური ნაკადის შეტანის გზით. მაგრამ მიაჩნია თუ არა მას ასეთი ნიმუშები სპირიტუალისტური მსოფლგაგების აბსოლუტურ უარყოფად? ჰაინეს დებულება, რომ სპირიტუალიზმის ეპოქაშიცაა შესაძლებელი შეიქმნას ხელოვნების მაღალი ნიმუშები, თითქოს ამ კითხვაზე დადებითი პასუხის უფლებას იძლევა. მაგრამ თუ ღრმად ჩაუწვდებით ჰაინეს აზრებს იტალიური რენესანსის დროის ხელოვნების შესახებ, აღმოჩნდება, რომ ასეთი დასკვნა უსაფუძვლოა. მართალია, მწერალი ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენად თვლის სპირიტუალისტური იდეის წინააღმდეგ გალაშქრებას რენესანსის მხატვრებთან, ასევე ანტიკურობის აღორძინების ტენდენციას, მაგრამ ეს მაინც არ იძლევა საფუძველს მიეაწეროთ მას სპირიტუალისტური განწყობილების პრინციპული უარყოფა რენესანსის მხატვრობაში. ქრისტიანული სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ რენესანსის მხატვრობის გამოსვლას ჰაინე თვლის ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენად, მაგრამ მას მაინც ნათლად აქვს წარმოდგენილი ეპოქური შეზღუდულობა რენესანსის მხატვრობისა, თვით მისი გენიალური წარმომადგენლებისა, რომ მასში სპირიტუალისტური თვალსაზრისის აბსოლუტური უარყოფა დაინახოს.

ჰაინეს ესთეტიკური თეორიის რეალისტურ პრინციპებს ნათელს ფენს რომანტიკული ლიტერატურისადმი მწერლის დამოკიდებულების გამორკვევა. ხელოვნების აგონიის სიმპტომებს ჰაინე არ ხედავს მხოლოდ პლასტიკურ ხელოვნებაში. ხელოვნების განვითარების ე. წ. მუსიკალური საფეხური მის გზაგებაში თავისი ფართო მნიშვნელობით მოიცავს არა მხოლოდ ინსტრუმენტურსა და ვოკალურ მუსიკას, არამედ, მეტი თუ ნაკლები ინტენსივობით, ხელოვნების სხვა დარგებსაც. მისთვის ნათელია, რომ ძირითადი საზოგადოებრივ-კულტურული ფაქტორები, რომლებიც განსაზღვრავენ პლასტიკური ხელოვნების ხასიათს XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, განსაზღვრავენ მხატვრული ლიტერატურის ხასიათსაც. ხელოვნებაში მატერიალურის დაშლის ტენდენციის გამომტლავების მხრით მხატვრული ლიტერატურა, ჰაინეს კონცეფციით, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით არაა გამოწვეული. იგი ერთ-ერთი ძლიერი და მგრძნობიარე იარაღია შეცვლილ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში შეცვლილი განწყობილების გამოსახატავად. თვით ბუნება მხატვრული ლიტერატურის მიერ გამოყენებული მასალისა ჰაინეს არ უნდა მიაჩნდეს იმაზე უფრო მეტი წინააღმდეგობის უნარის მქონედ, ვიდრე ქვა ქანდაკებაში და საღებავი მხატვრობაში. ჰაინე ბუნებრივად აკავშირებს რომანტიზმის

წარმოშობას სპირიტუალიზმის ეპოქასთან, კათოლიციზმთან, იეზუიტობასთან<sup>1</sup>.

რომანტიზმი, ჰაინეს გაგებით, ისევე ძველია, როგორც სპირიტუალიზმი. მოქალაქეობრივ უფლებას იგი იღებს მას შემდეგ, რაც სპირიტუალისტური იდეა ამარცხებს ანტიკური სიციცხლის იდეალს. განსაკუთრებით ხელშემწყობ პირობებს რომანტიკული ლიტერატურის განვითარებისათვის მწერალი ხედავს შუა საუკუნეებში. ამდროინდელი ლიტერატურა, ფიქრობს ჰაინე, შეიძლება იყოს მხოლოდ რომანტიკული ხასიათის მქონე. ამ ლიტერატურას ახასიათებს სინამდვილის უარყოფა, მატერიალურის დაშლა. სულსა და მატერიას შორის ანტიკური ჰარმონია აქ დარღვეულია, მატერია დამარცხებულია, მაგრამ არა განადგურებული. ჰარმონიის განხორციელებას შუა საუკუნეები ცდილობს იმის გამორიცხვით, რასაც მსაზღვრელი როლი ეკუთვნის; მაგრამ, რამდენადაც მატერია მაინც წინააღმდეგობას წევს, ამდენად, ჰარმონია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში არ არის განხორციელებული, ჰარმონიას აქ სულიერი დაფლეთილობა ცვლის, ასეთია ძირითადი ნიშანი შუა საუკუნეების, რომანტიზმის ლიტერატურისა. მასშიც ჰაინეს მატერიალურის დაშლის ის პროცესი აქვს დანახული, რაც ხელოვნების სხვა დარგებში.

ამ წანამძღვარზე აგებს ჰაინე თავისი დროის რომანტიკული ლიტერატურის შეფასებასაც. მის ძირითად ნიშნადაც მწერალს მიჩნეული აქვს მატერიალურის დაშლა. XIX საუკუნის რომანტიზმში მწერალი ხედავს შუა საუკუნეების სპირიტუალისტური იდეების რესტავრაციას; ახალი დროის რომანტიკოსებს იგი სპირიტუალისტებად, კათოლიკებად თვლის. მიუხედავად ავეუსტ შლეგელის მიერ გაწეული ამბავისა, ჰაინე, მაინც არ ინდობს თავის ადრინდელ მასწავლებელს, რადგან მისი აზრით, საქმე ცხოვრებისა და ხელოვნების დამოკიდებულების პრინციპულ საკითხს შეეხება.

მასწავლებლის წინააღმდეგ მოწაფის ეს გალაშქრება პირობადებულია იმით, რომ შლეგელი, ჰაინეს გაგებით, ტიპური სპირიტუალისტია. მის გამხდარ გარეგნობაშიც ჰაინე სპირიტუალიზმის ნიშნებს ამოიკითხავს. იგი, მწერლის აზრით, განსახიერებაა ცხოვრების სიტკბოებათა უარყოფისა\*. შლეგელის წარმოდგენა სამყაროზე მას მიიჩნია სპირიტუალის-

<sup>1</sup> Über die franz. Bühne, 512.

\* მკვეთრი დამოკიდებულება შლეგლისადმი, რომელსაც ჰაინე არ არბილებს თავისი სიციცხლის მთელს მანძილზე, არ იძლევა საფუძველს გაეზიაროთ დიუკროს აზრი, რომ შლეგლის წინააღმდეგ ამხედრებული ჰაინე გულის სიღრმეში მოხიბლულია შლეგლით („mais il ne cessera pas d'adorer au fond du coeur ce qu'il vient de brûler“. Ducros, 207; შდრ. Beyer. Der junge Heine, Berlin, S. 95). ჰესელიც იმ აზრს აეთარებს, რომ ჰაინე რომანტიზმის გაგების საკითხში შლეგელს ეჟიდლება, თუმცა ამ დამოკიდებულებაში მდგომარეობის ერთგვარ გამწვავებასაც აღნიშნავს (Hes - sel. H. Heines Verhältnis zur bildenden Kunst, Marburg. 1930, S. 10, 12). ვალენტინი ჰაინეს გატაცებას რომანტიზმით, მართალია, ახალგაზრდობის პერიოდით.

ტურ წარმოდგენად. ამიტომ, მას ბუნებრივად მიაჩნია რომანტიკოსთა გადასვლა, უკეთ, დაბრუნება კათოლიციზმში, რადგან ისინი თავიანთი ბუნებითა და მსოფლმხედველობით იმთავითვე კათოლიკ-მისტიკოსები იყვნენ<sup>1</sup>.

მატერიალურის უგულვებლყოფა რომანტიზმის თეორეტიკოსების მხრით ჰაინეს დანახული აქვს მყოფობის საკითხების მკდარ გაგებაში, აწყყოსა და მომავლის უარყოფაში, მხოლოდ სიკვდილის აგონიის დანახვაში<sup>2</sup>. ისინი ჰაინეს სპირიტუალისტებად მიაჩნია როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე ხელოვნების თეორიაში. ფრ. შლეგელის თვალსაზრისი ხელოვნების საკითხთა შესწავლაში მწერალს ისეთივე „მაღალ თვალსაზრისად“ აქვს მიჩნეული, როგორადაც თვალსაზრისი, ჩაქსოვილი „ლუციდაში“, რომლის ჩათვლა სანიმუშო ნაწარმოებად მხოლოდ იმას შეუძლია, ვინც საზოგადოების უშიშროების მიზნით ციხეში უნდა ჩაისვას<sup>3</sup>. ლიტერატურის საკითხთა კვლევის დარგშიც ფრ. შლეგელის ეს „მაღალი თვალსაზრისი“, ჰაინეს აზრით, უზრუნველყოფს სამყაროს დანახვას „კათოლიკური სამრეკლოს კენწეროდან“.

შლეგელები და რომანტიზმის ბევრი სხვა წარმომადგენელი ჰაინეს უდასტურებენ იმ დებულების სისწორეს, რომ სპირიტუალიზმიც არაა გულგრილად განწყობილი მატერიალურის გამოყენებისადმი, რომ კათოლიკური რომი გარკვეულ კავშირს ამყარებს სენსუალიზმთან ისევე სპირიტუალიზმის ინტერესებისათვის. ა. შლეგელის სპირიტუალიზმშიც მწერალი ხედავს გარკვეულ ტენდენციას, გამოიყენოს მატერიალური სპირიტუალიზმის ინტერესებისათვის. მართალია, შლეგელის პირად ცხოვრებაში სპირიტუალიზმისა და სენსუალიზმის ეს დაკავშირება ჰაინეს წარუმატებლად მიაჩნია<sup>4</sup>, მაგრამ საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სფეროში კი სპირიტუალისტი შლეგელი წარმატებით ახერხებს ცხოვრებიდან პრაქტიკული სარგებლის მიღებას.

რაში ხედავს ჰაინე ა. შლეგელის მიმართ სპირიტუალიზმის კავშირს სენსუალიზმთან, ამ რომანტიკოსის „წვრილი, სპირიტუალისტური ფეხების ისევე ხორციით შემოსვას?“—შლეგელის მკიდრო კავშირში საზოგადოების დრომოქმულ ტენდენციებთან, კათოლიციზმთან, პოლიტიკურ რეაქციასთან. ბუნებრივია, რომ რომანტიკული სპირიტუალიზმის ამგვარი კავშირი სენსუალიზმთან, ჰაინეს აზრით, თავიდან ვერ გვაშორებს მატერიალურის დაშლას. რადგან ამ კავშირის აზრი სწორედ ისაა, რომ სინამდვილე,

---

<sup>1</sup> შემოფარგლავს, მაგრამ მაინც საკითხის არსის გაყალბებას ახდენს, რამდენადაც ჰაინეს ბრძოლას რომანტიზმის წინააღმდეგ ამ მწერლის ებრაულ წამოშობასთან აკავშირებს (Valentin. H. Heine. Paris, 1934, p. 68; შდრ. Boucke, 122).

<sup>1</sup> Die romant. Schule, 239.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 268, 274.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 269.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 280.

მოწინავე სოციალური იდეები უარიყოს. ამიტომ არ მიაჩნია ჰაინეს რომანტიკოსებთან სინამდვილეზე დროდადრო კურსის აღება სინამდვილისა და იდეალის ურთიერთობის საკითხის სწორ გადაწყვეტად.

ხელოვნებაში გამოსახატავისა და გამოხატულის ურთიერთობის რომანტიკულ გადაწყვეტას ჰაინე არ ავრცელებს მხოლოდ გერმანულ რომანტიკოსებზე, მაგრამ ტიპური სახით რომანტიკულ სპირიტუალიზმს იგი მაინც გერმანიაში უნდა ნახულობდეს. ჰაინეს ვერ მივაწეროთ, რომ ყველა ქვეყნის რომანტიზმის ლიტერატურას იგი ერთი მასშტაბით ზომავს, რომ ამ ლიტერატურაში იგი ყველგან სიკვდილის აპოლოგიას ხედავს. მწერალი ასხვავებს რომანტიკულ ლიტერატურაში პროგრესულსა და რეაქციულ მიმართულებას, რაც ხელოვნების საკითხებში მისი მახვილი ხედვის მაჩვენებელია. შლეგელბის, ნოვალისის, ტიკის, ბრენტანოს, შატობრიანისა და სხვათა გასწვრივ იგი ხედავს ფოსს, ულანდსა და სხვებს, რომელთა შემოქმედებაში ისეთ ნიშნებსაც ნახულობს, რომლებიც არ ახასიათებს რეაქციულ რომანტიზმს. ამ პროგრესულ რომანტიკოსთა შორის იგულებს მწერალი ბაირონს, ჰიუგოს, ე. ზანდს, ე. სუსს და, განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, თავის თავსაც.

თუ ღრმად შევისწავლით იმას, რაც ჰაინეს რომანტიკოსთა შესახებ უთქვამს, აგრეთვე თავისი თავის შესახებაც, იმ ურთიერთობას, რომელიც ჰაინესა და საუკუნის სხვა დიდ მწერლებს შორის არსებობდა, უნდა ვალიაოთ, რომ მოხსენებული მწერლები და აგრეთვე თავისი თავიც ჰაინეს არ შეჰყავს რეაქციული რომანტიზმის ბანაკში, რადგან არ ხედავს მათთან იმ ნიშნებს, რომლებიც ტიპურია რეაქციული რომანტიკოსებისათვის. ამ ბანაკს არ მიეკუთვნებიან, ჰაინეს აზრით, ის მწერლები, რომლებიც, მართალია, გამოვიდნენ მისტიკური რომანტიზმის სკოლიდან, მაგრამ შემდეგში აუშხედრდნენ მას. ასეთი მწერლები რომანტიზმიდან გამდგარნი არიან; მათ ახასიათებთ სამყაროზე ჯანსაღი, რეალისტური წარმოდგენები. ისინი თავიანთ სიძლიერეს ხედავენ არა სინამდვილის უარყოფაში, არამედ მასთან კავშირში.

შეიძლება საკამათოდ გავიხადოთ დებულება, რომ ჰაინე იძლევა რეაქციული რომანტიზმის სრულყოფილ დახასიათებას, მაგრამ ის კი არ შეიძლება საკამათოდ ვაქციოთ, რომ რეაქციული რომანტიზმის გასწვრივ მწერალი ამჩნევს პროგრესულ რომანტიზმსაც, რომელშიც არსებითად სინამდვილისადმი რეალისტურ დამოკიდებულებას ხედავს. ეს განსაკუთრებით დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას თვით ჰაინეს შესახებ, რომლის შემოქმედება რეალისტურ ხასიათს ატარებს. ამიტომ მათ, რომ ჰერნიშევსკი ჰაინეს ათავსებდა ბერანეს, დიკენსისა და თექერის გვერდით<sup>1</sup>. ჰაინე უნდა ვიგულოთ არა რეაქციულ რომანტიკოსთა

<sup>1</sup> Чернышевский. Очерк гоголевского периода русской литературы, соч., 1939, т. I, стр. 302.

შორის, არამედ იმ „საუკეთესო დემოკრატებს“<sup>1</sup> შორის, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს კრიტიკულ რეალიზმს.

ამ საფუძველზე ეძლევა გამართლება ჰაინეს მიერ შეფასებას თავისი თავის, როგორც „გაქრეპილი რომანტიკოსისა“, რომელიც ამთავრებს რომანტიზმს, გედის სიმღერას უმღერის მას<sup>2</sup> და მიწიერი რეალობის მიღების ნიადაგზე დგება. თავისი დამსახურებაც მწერალს დანახული აქვს „სულის დაბრუნებაში მტკიცე რეალობისადმი“<sup>3</sup>. ამიტომ თვლის ჰაინე, რომ რომანტიზმი არ შეესაბამება მისი აზროვნების წესს, მის ბუნებას. „მემუარებში“ ვკითხულობთ, რომ დიდი ბიძისაგან ნამემკვიდრევე ზოგიერთ რომანტიკულ თვისებას ჰაინე იდოსინკრაზიად თვლიდა<sup>4</sup>, რაც თვით მწერლის აღიარებით არ შეესაბამება მის სულს. ცხადი

<sup>1</sup> Горький. Несобранные литературно-критич. статьи, Москва, 1941, стр. 91.

<sup>2</sup> Geständnisse, Bd. VI, 19; შდრ. ვინბარგის ცნობას (Bieber, 115—116).

<sup>3</sup> Euleitung zum Don Quichotte, Bd VII, 316). ჰაინეს მხატვრული სტილის შესახებ საფუძველშივე მცდარ შეხედულებას აწვითარებს ვეკმიულერი. მართალია, იგი ხედავს განსხვავებას რომანტიკოსთა და ჰაინეს მხატვრულ სტილს შორის, მაგრამ ამ განსხვავების ჩვენებისას მწერლის შემოქმედების გაყალბებას ახდენს. რაც ჰაინეს სტილში უდავოდ პროგრესულია, ვეკმიულერს მიაჩნია არა რეალიზმის, არამედ იმპრესიონიზმის ნიშნად (Weckmüller, 55). ამ ძირშივე მცდარი დასკვნის გაკეთების საფუძველს ვეკმიულერს აძლევს ასევე მცდარი გაგება ჰაინესთან რეალიზმის ტენდენციებისა. ნაცვლად იმისა, რომ მოგვცეს ჰაინეს მხატვრული სახეების ახსნა, ვეკმიულერი მწერლის შემოქმედების ფალსიფიკაციის გზით მიდის, უკავშირებს რა ამ მხატვრულ სახეებს ჰაინეს ნაციონალურ წარმოშობას, მის „ნერვიულ ნატურას“ (იქვე; შდრ. Scheuer. H. Heine als Student. Bonn, 1922, S. 31; შდრ. აგრეთვე Stephanni, 11). გოეთესაგან განსხვავებით, ჰაინე, ვეკმიულერის აზრით, კი არ იჭრება მოვლენების სიღრმეში, არამედ „ziehet die Dinge zusammen, wie sein Atem den Satz“ (Weckmüller, 55). ჰაინეს რეალიზმი, ვეკმიულერის აზრით, არ არის ნამდვილი რეალიზმი, არამედ კონსტრუქტიული რეალიზმი. რომანტიზმისაგან განსხვავებულ თავისებურებას ჰაინესთან ვეკმიულერი ხედავს აზრის თამაშში, გონებაშეხილობასა და ეფექტებისადმი გამოდევნებაში, რისთვისაც ჰაინეს თურმე სურათების არა სინამდვილისდაგვარად გაფორმება სჭირდება, არამედ „თავისი გონების“ მიხედვით გაფორმება; ე. ი. ვეკმიულერთან რომანტიზმისაგან ჰაინეს გამსხვავებელი თავისებურება დანახულია არა მწერლის რეალიზმში, არამედ მოვლენების მიკერძოებით დახატვაში, „ხელოვნურ კონსტრუქციებში“ (იქვე, 32). ვეკმიულერი აღიარებს, რომ ჰაინე ხშირად ახდენს საგნის სინამდვილისგვარად აღწერას, მაგრამ ამ ხერხს იყენებს „für seine buntscheckig witzigen Einfälle“. არსებითად კი, ჰაინე, ვეკმიულერის აზრით, გვერდს უვლის საგნებისა და მათი ნამდვილი გამოვლენის ბუნების გამოკვლევას. (იქვე, 33). ვეკმიულერის ე. წ. კონსტრუქტიული რეალიზმის თეორია უკარს უსვამს იმ ქეშმარიტად დიადსა და პროგრესულს, რაც ჰაინეს მხატვრულ სტილს ჰყოფს რომანტიკული სტილისაგან.

<sup>4</sup> Memoiren, 477. პროელსს კი, მიუხედავად იმისა, რომ ფაქტები მისი დებულების წინააღმდეგ მტკიცებულებს, მიაჩნია, რომ ჰაინესთან სწორედ რომანტიკული მეოცნებობის მომენტია მთავარი (Pröls. H. Heine. Stuttg. 1886, S. 27; შდრ. Weidkamp. Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine, Weimar, 1932, S. 36).

ხდება, რომ ამა თუ იმ ხელოვანის რომანტიზმისადმი მიკუთვნების საკითხს, ჰაინეს აზრით, განსაზღვრავს ის, თუ რადამოკიდებულებას იჩენს თვით ეს ხელოვანი რეალური სინამდვილისადმი.

თუ რომანტიზმის სკოლისადმი მიკუთვნების ძირითად პირობად ჰაინეს რეალური სინამდვილისადმი მწერლის სპირიტუალისტური დამოკიდებულება აქვს მიჩნეული, მაშინ რატომ ათავსებს იგი ამ სკოლაში ისეთ მწერლებსაც, რომლებიც, მისივე გაგებით, არ აკმაყოფილებენ ამ ძირითად პირობას? რა საფუძველი აქვს მწერალს გააცხადოს, რომ რომანტიზმის წინააღმდეგ გალაშქრების მიუხედავად მაინც რომანტიკოსი დავრჩიო? საკმარისია შემოვიფარგლოთ მხოლოდ უკანასკნელი კითხვით\*. ჰაინეს საფუძველი ჰქონდა თავისი თავისთვის ეწოდებინა „მაინც რომანტიკოსი“ შემდეგი გარემოების გამო: რომანტიზმი, მისი აზრით, არ ატარებს მხოლოდ ერთ ნიშანს. გარდა ძირითადი ნიშნისა, რომელიც ახასიათებს ტრადიციულ, მისტიკურ რომანტიზმს, ჰაინე ამ ლიტერატურაში ხედავს სხვა, არაძირითად ნიშნებსაც, რომლებიც სრულიადაც არ შეადგენს დამახასიათებელს მხოლოდ რომანტიზმისას, იგულისხმება მისტიკური რომანტიზმი.

ჰაინეს ნააზრევში უნდა გავასხვავოთ ერთიმეორისაგან რომანტიზმი და რომანტიკა. რომანტიზმის, როგორც მსოფლმხედველობის, უარყოფა მისთვის არ ნიშნავს რომანტიკის უარყოფასაც. მწერალი ფიქრობს, რომ ახალ ხელოვნებასაც დასჭირდება ხოლმე რომანტიკა. ლასალის შესახებ გამოთქმული მისი აზრები ამ დებულების ილუსტრაციას წარმოადგენს. თავის მხატვრულ შემოქმედებაშიც იძლევა ჰაინე ამ დებულების გამართლებას, სიცოცხლისა და სიხარულის დაკავშირებას რომანტიკული ფერებისა და სახეების გამოყენებასთან. მხოლოდ ამ მნიშვნელობით შეეძლო მწერალს ჩაეთვალა თავისი თავი მაინც რომანტიკოსად, მაგრამ არა ტრადიციულ, მისტიკურ რომანტიკოსად.

\* მთელი რიგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგი ჰაინეს რომანტიკოსად მიიჩნევს. ასე მაგალითად, ბორნი ჰაინეს უწოდებს რომანტიზმის ბავშვს (Born, 11). ემბდენის აზრით ჰაინეს მიერ შექმნილი სახეები „S'encandrait noblement dans la galerie romantique de 1830 (Em b d e n. Heine intime, Paris, 1893, p. III). მისტიკური რომანტიზმისაკენ ეწევა ჰაინეს ჰაგემანი (H a g e m a n n, P. H. Heine in Dorpart, Berlin, 1886, S. 38; შდრ. Nietzsche, 22). თანდაყოლილ რომანტიკოსად მიიჩნევს ჰაინეს დიუკრო. იგი წერს: „Heine fut, dès ses débuts, un romantique“ (Ducros, 207). ბორნს ჰაინეს მიკუთვნება რომანტიზმისადმი სურს გაანართლოს იმით, რომ მწერალს არ შეეძლო უარყოფა „თავისი რომანტიკული წარმოშობა“ (Born, 47). ის, ვინც ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის ყალბ თეორიას იზიარებს, მწერალს მისტიკური რომანტიზმისაკენ ეწევა. ასე, მაგალითად, ბაიერს ჰაინე მიაჩნია „ჰიპერნერვიულ სანჯივინიკად“, რომელშიც თურმე მეოცნებე იდეალისტი ებრძვის და იმპარჯებებს გამოღვიძებულ რეალისტურ ტენდენციას (Beyer, 199—200). ასევე რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ ნატურად მიაჩნია ჰაინე ფილსტოს, რომლის აზრითაც მწერალში საბოლოოდ იმარჯვებს რომანტიკული ტენდენცია (Filsto, 9—10; შდრ. Kaufmann. H. Heines Ahnensaal, Breslau, 1896, S. 9—10).



არამედ „გაკრეპილ რომანტიკოსად“\*. ჰაინე ამ შემთხვევაში იმ კვლევ-რიტების გაგებას უახლოვდება, რომ იგი წარმომადგენელია რევოლუ-ციურ-დემოკრატიული ლიტერატურისა, რევოლუციური რომანტიზმისა, რომ მისი შემოქმედებითი მეთოდი არის არა რომანტიკული, არამედ რეალისტური.

ჰაინეს მიერ მოცემული შეფასება თავისი თავისა, როგორც „მანც რომანტიკოსისა“, შეეხება მატწილად მისი მხატვრული შემოქმედების სფეროს, გაცილებით ნაკლებად კი მისი ხელოვნების თეორიას. თეორე-ტიკოსი ჰაინე არ იცვლის, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, პრინციპუ-ლად თავის დამოკიდებულებას მისტიკური რომანტიზმისადმი. მხატვ-რული შემოქმედების დარგში მისტიკური რომანტიზმის გავლენისაგან თავდაუღწვეველი მწერალი თეორიულად საფუძველშივე უპირისპირდება ამ ლიტერატურას\*\*.

\* კ. შტერნბერგი ჰაინესთან ნახულოვს რომანტიკული და რაციონალისტური საწყისების დიალექტიკას რომანტიკულისათვის მანც მსახურელი მნიშვნელობის მინი-კებით. გამოდის რა ჰაინეს თეოდანასიათებიდან, შტერნბერგი ფიქრობს, რომ ჰაინე იყო და დარჩა მანც რომანტიკოსი... „Ein romantique defroqué, წერს იგი, ist ein Romantiker, der sein romantisches Kleid ausgezogen hat und dennoch Roma-ntiker ist und bleibt“ (Sternberg, 312). შტერნბერგი მოცემულ შემთხვევაში უგუ-ლებელყოფს იმ გარემობას, რომ „გაკრეპილი რომანტიკოსი“, ჰაინეს გაგებით, და სინამდვილეშიც, მართალია, ნიშნავს მანც რომანტიკოსს, მაგრამ არა ტრადიციულ-მისტიკურ რომანტიკოსს, არამედ რევოლუციურ რომანტიკოსს, რომელიც რეალიზმის ნიადაგზე დგას. წინააღმდეგ შტერნბერგის მტკიცებისა, ჰაინესთან უნდა ვიგულოთ წამყვან ტენდენციად არა ის, რაც წა რ ს უ ლ ი ს ა კ ე ნ გვახედებს, არა მისტიკურ-რო-მანტიკული, არამედ რევოლუციურ-რომანტიკული ტენდენცია, რომელიც არამც და არამც არ ნიშნავს რეალიზმის უარყოფას. გაკრეპილ რომანტიკოსთან, როგორადაც ჰაინე თავისთავს თვლის, ნიშანდობლივია სწორედ ის გარემოება, რომ იგი გაკრეპილია. მისტიკური რომანტიზმიდან გამიჯნულია და არა ის გარემოება, რომ იგი „მანც რო-მანტიკოსია“. როგორც „გაკრეპილი რომანტიკოსი“ ჰაინე მკვეთრად ილაშქრებს მისტი-კურ-რეაქციული რომანტიზმის წინააღმდეგ და რეალიზმის ნიადაგზე დგება. „მანც რომანტიკოსი“ მწერალი რჩება ერთი მხრით იმ მნიშვნელობით, რომ იგი, მისტიკური რომანტიზმის თეორიული უარყოფის მიუხედავად, მხატვრულ შემოქმედებაში მანც ეერ ახერხებს მისგან საბოლოოდ გათავისუფლებას, მეორე მხრით კი იმ მნიშვნელობით, რომ ხდება წარმომადგენელი რევოლუციური რომანტიზმისა. როგორც ვხედავთ, ჰაინეს მთავრ მოცემული თეოდანასიათება არ იძლევა საფუძველს გავიხიაროთ შტერნბერგის დებულება ჰაინესთან რომანტიკული და რაციონალისტური დაფლუგითობის, რო-მანტიკულის მსახურელი მნიშვნელობის აღიარების შესახებ. ლიხტენბერ-გერიც, ყალბი მეთოდოლოგიური საფუძელიდან გამოსული, რომანტიკულ ტენდენციას ანიჭებს მსახურელ მნიშვნელობას ჰაინესთან (Lichtenberger, 14); გამოკლე-ნას უკიდურესი რომანტიკული სუბიექტივიზმისა; რომელიც სოლიპსიზმში გადადის, ხედავს ჰაინესთან მ. ბროლი. მისი აზრით, თეორეტიკოს ჰაინესთვის არაა დამახასია-თებელი რეალისტურ-ობიექტური კრიტერიუმი. მას თურმე სწამს რეალიზმ მხოლოდ საკუთარი თავისა, სხვა ადამიანებისა კი, არა (Broad, 300).

\*\* მსგავსად სხვა ბურჟუაზიული ჰაინელოგებისა, ჰიესიც ფიქრობს, რომ ჰაინე არასდროს არ გასცილებია რომანტიზმის პოეზიას, რომ ყველგან, სადაც რომანტიზმს

რომანტიკული ხელოვნების ანალიზი, როგორც დავინახეთ, შუქს ფენს ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებებს. ხელოვნებაში მატერიალურის დაშლის პრინციპის უარყოფა, მწერლის გავებით, ნიშნავს სიცოცხლის და „მიწიერი რეალობისათვის“ მხარის დაქერას. ხელოვნება, რომელიც მატერიალურს უგულვებლყოფს და სულს განადიდებს, ჰაინეს მიერ არაჯანსაღ ხელოვნებადაა მიჩნეული. ამიტომ ემიჯნება მწერალი სპირიტუალისტური შეხედულებებით გამსჭვალულ ხელოვნებას. ასე, მაგალითად, სიცოცხლისა და მიწიერი რეალობის უარყოფას საყვედურობს ჰაინე არნიმს. მიზეზად იმისა, რომ ხალხმა პირი იბრუნა არნიმისაგან, მას მიაჩნია იმ „რალაცას“ უქონლობა, რომელსაც მოითხოვს ხალხი წიგნისაგან და რომელსაც სიცოცხლე ეწოდება<sup>1</sup>. არნიმი კი, ჰაინეს გაგებით, „სიკვდილის პოეტია“<sup>2</sup>. მის მიერ შექმნილი სახეები გვეჩვენება მხოლოდ რომ მოძრაობენ, ისინი ილუზიას ქმნიან მხოლოდ რომ მოძრაობენ და ლაპარაკობენ<sup>3</sup>. მათი საუბარი მინიშნებაა სიკვდილზე<sup>4</sup>. სიკვდილის აპოლოგია არნიმთან ჰაინეს მეტად საშინელ და სამძიმო მოვლენად მიაჩნია. იგი მას სრულიად აუტანელად მიიჩნევდა, რომ საქმეს ერთგვარად არ შეელოდეს მხატვრული მომხიბლაობა, რომელიც ამ სიკვდილის განწყობილებას ასვამს ბავშვური ღიმილის ბეჭედს<sup>5</sup>. მაგრამ ამ გარემოებასაც ვერ შეაქვს, ჰაინეს აზრით, დისონანსი არნიმის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების სამგლოვიარო გარემოცვაში, სიცოცხლე, სიკვდილის გარემოცვაში; ეს იმიტომ, რომ მოხსენებული ბავშვური ღიმილი წარმოადგენს არა სიცოცხლის, არამედ სიკვდილის ღიმილს, „ღიმილს მკვდარი ბავშვისა“<sup>6</sup>.

არნიმის მხატვრული სახეები ჰაინეს განიზიდავს იმიტომ, რომ არნიმი გრძნობით-მატერიალური მხარის გამოხატვის დროსაც სიკვდილის და არა სიცოცხლის განწყობილებას იწვევს. მის მიერ დახატული მშვენიერი სხეული, ამაღლევებელი გულმკერდი, ჩარგვალებული თქმობები მწერალს მიაჩნია ცივსა და სველ სუდარაში გახვეულად. სიცილი არნიმთან არაა ჯანსაღი სიცილი, არამედ სიკვდილის ღიმილით გამოწვეული მოვლენა<sup>7</sup>.

გება, „erweist er sich als Romantiker, dessen Herz innerlich beteiligt ist“ (J. H. H. Heine, Leipzig, S. 111); შდრ. Feist, L. Rachel Varnhagens Stellung zwischen Romantik und Jungen Deutschland, 1926, S. 58).

<sup>1</sup> Die romant. Schule, 318.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იქვე.

ასევე სიცოცხლის უარყოფა აზნებდრებს ჰაინეს შატობრიან-თან, რომელთანაც ნახულობს „აფექტებულ ფიქრებს სიკვდილზე“<sup>1</sup>. ამიტომ ეძლევა მას შესაძლებლობა ცოცხალი შატობრიანი იგულის მკედართა შორის<sup>2</sup>. ამავე საფუძველს ეწყარება ჰაინეს გამოსვლა მადამ დე სტალის წინააღმდეგ, რომელთანაც იგი ნახულობს რეალიზმიდან გადახრას. სტალით მის უკმაყოფილებას განსაკუთრებით ის აძლიერებს, რომ „კორინას“ ავტორი გამოდის საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ, რომ იგი, ბუნებით კლასიკოსი, რომანტიზმის აპოლოგიას ახდენს<sup>3</sup>, შლეგელების, ვერნერისა და სხვათა სპირიტუალიზმით იხიბლება. მწერალ ქალში ჰაინე სწორედ სპირიტუალიზმისაკენ გადახრას აკრიტიკებს<sup>4</sup>, რადგან ამ გადახრამ სტალი მიიყვანა სულის პრიორიტეტის აღიარებამდე, მიიყვანა „აზრის ხონთქრად“ გადაქცევამდე და დაუპირისპირა იგი „მატერიის ხონთქრას“, ნაპოლეონს<sup>5</sup>. „აზრის ხონთქრობა“ კი, ჰაინეს გაგებით, გერმანიისათვის უფრო მძიმე ასატანი იყო, ვიდრე „მატერიის ხონთქრობა“, სპირიტუალიზმი უფრო სამძიმო იყო, ვიდრე ნაპოლეონის ბატონობა.

ქეშმარიტ ხელოვნებაში უნდა იხატებოდეს რეალურის, სიცოცხლის კანონზომიერება, ასეთია აზრი ჰაინეს შეხედულებათა აქამდე ჩატარებული ანალიზისა. ამ თვალსაზრისს არა ნაკლები სიმკვეთრით გამოთქვამს ჰაინე „შექსპირის ქალებსა და ქალიშვილებში“. როცა ამ შრომაში იგი წერს, რომ ელინიზმი სიცოცხლის პროპაგანდას ახდენდაო, ძნელი არ არის დანახვა, რომ მისი სიმპათიები ელინისტურ-წარმართული მსოფლმხედველობის მხარეზეა<sup>6</sup>. ასევე სიცოცხლის პრინციპის დამკველ ჰაინეს ვხედავთ იმათ კრიტიკაში, ვისაც „ტროილუს და კრესიდაში“ არ მოსწონდათ სიცოცხლის პრინციპი<sup>7</sup>; იგივე ჰაინე ჩანს იმის აღნიშვნისას, რომ პიეტისტ ფრ. ჰორნს უნდა შესძლებოდა ცხოვრების მაღიარებელი შექსპირი<sup>8</sup>. ჰაინეს იგივე თვალსაზრისი ამოიკითხება მის სიტყვებში, რომ „ტროილუს და კრესიდას“ კომედიად გასალება ვერ შეძლეს, რადგან „vollströmig floss darin das Blut“. სიცოცხლის პრინციპის მაღიარებელი ჰაინე ჩანს კლეოპატრას დასახასიათებლად გამოყენებულ ეპითეტებსა და შედარებებში („ანტიკური პარიზელი ქალი“, „სიცოცხლის ღმერთქალი“)<sup>9</sup>. სიცოცხლის პრინციპის უგულებელყოფას

<sup>1</sup> Lutezia, 178.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 216.

<sup>4</sup> Geständnisse, 25.

<sup>5</sup> იგივე, 24.

<sup>6</sup> Shakespeares Mädchen und Frauen, 374.

<sup>7</sup> იგივე, 392.

<sup>8</sup> იგივე, 386.

<sup>9</sup> იგივე, 408.

ებრძვის ჰაინე, როცა ლაპარაკობს „ვეგიპტის—ამ გაქვავებული მკვდრების ქვეყნის“ შესახებ, ანდა შესახებ „ნილოსის დაბლობისა“, კუბოსებრ რომ „გამოიყურება“<sup>1</sup>. აქ, მწერლის აზრით, ყველგან სიკვდილი, ქვა და საიდუმლოებაა<sup>2</sup>. სიკოცხლეს, სიჯანსაღესა და სიმართლეს იწონებს მწერალი შექსპირის გმირის—ჯულიეტას სიყვარულში რომეოსადმი<sup>3</sup>.

რეალურ სინამდვილეს ანიჭებს ჰაინე დომინანტურ როლს ანტიკური ხელოვნების საკითხთა რკვევისას. წინააღმდეგ შექსპირისა, რომელსაც მიწერილი აქვს „მოვლენათა სიღრმეში წვდომის“, ქეშმარიტების „სულიერი ნიჩბებით“ ამოჩიჩქნის უნარი<sup>4</sup>, ბერძნებთან ჰაინე ვერ ხედავს მოვლენათა სიღრმეში წვდომას<sup>5</sup>. მათ, როგორც პლასტიკოსებს, ფიქრობს მწერალი, უფრო მოვლენათა გარეგანი მხარეები იტაცებთ. შექსპირსა და ბერძნებს შორის იგი საერთოს იმაში ხედავს, რომ ბერძნები სცნობენ რეალური სამყაროს არსებობას, მაგრამ რეალობიდან გამოსულნი, ისწრაფვიან „nach erhabenster Verklärung ihrer Wirklichkeit“<sup>6</sup> იმ დროს, როდესაც შექსპირი მოვლენების სიღრმეში იჭრება. თუმცა ჰაინეს სიმპათიები მეტწილად შექსპირის მხარეზეა, მაგრამ ძნელი არ არის იმის შენიშვნა, რომ ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპი ბერძნული ხელოვნებისა მის თვალსაზრისსაც უღებდა\*.

ელინურ ხელოვნებაში ჰაინე ხედავს და იწონებს რეალური ქვეყნის მხარის დაქერას. ასე, მაგალითად, „შექსპირის ქალებსა და ქალიშვილებში“ კლასიკურობა გააგებულია როგორც სიჯანსაღის განსახიერება, რომანტიკულის წინააღმდეგობა. ელინურ და სპირიტუალისტურ მსოფლმხედველობათა დაპირისპირებისას მწერლის სიმპათია ელინური სიკოცხლისმადგინებლობის მხარეზეა. ბრძოლაში სიკოცხლისა და სიკოცხლის უარყოფის პრინციპებს შორის ჰაინე იცავს ელინურ-წარმართულ მსოფლმხედველობას და ერთობ მუქ ფერებში წარმოგვიდგენს სპირიტუალისტურ, ანტიესთეტიკურ მისწრაფებებს. შექსპირი, რომელსაც, მისი აზრით, ერთობ ეხერხება ანტიკური სულის გაგება, სწორედ სიკოცხლის

<sup>1</sup> ი გ ი ვ ე, 408.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 409.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 444.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 392.

<sup>5</sup> შდრ. Stephan, 9.

<sup>6</sup> Shakespeares Mädchen, 392.

\* შდრ. Pützfeld, 62. ჰაინეს არა ერთჯერ ალუნიშნავს თავისში ელინური საწყისი. ასე, მაგალითად, მოსე წინასწარმეტყველის შეუფასებლობას იგი ხსნიდა თავისში ელინური საწყისის სიკარბით (Geständnisse, 55). ასევე ელინური მსოფლმხედველობისადმი თანაგრძნობას ამეღავენებდა ჰაინე გოეთეს შესახებ მსჯელობისას. ელინურ სულს ნახულობდნენ ჰაინესთან მისი თანამედროეები. შუმანს, მაგალითად, არ წარმოედგინა ჰაინე ელინულად, მაგრამ გაოცებული დარჩა, როცა იხილა მწერალი (Schnap. H. Heine und Robert Schoumann, Hamb/Berlin, S. 16; შდრ. V a - l e n t i n, 192).

პრინციპის აღიარებისა და სიკვდილის უარყოფის გამო უნდა შესძულე-ბოლათ პიეტისტებს, რადგან შექსპირს არაფერი სურს იწანოს „von der traurigen Seligkeiten der Demüt und der Entsagung“<sup>1</sup>. ბერძნებიცა და რომაელებიც ჰაინეს სიმპათიას იმით იმსახურებენ, რომ ისინი აღფრთოვანებით იჭერენ დედამიწის, სამშობლოს მხარეს.

შექსპირთან ელნიური ტენდენციის გამოვლენას ჰაინე ხედავს მის არა მხოლოდ მსოფლმხედველობაში, არამედ ცალკე მხატვრულ პერსონაჟებშიც. იგი სიმპათურადაა, მაგალითად, განწყობილი პორციას პერსონაჟისადმი, რომელიც მატარებელია სიცოცხლის პრინციპისა, ბედნიერების მომნიჭებელია, რომლის აზრები არის „blüheud“, „rosig“, „reinklingend“, წინააღმდეგ შეილოკის პერსონაჟისა<sup>2</sup>.

მატერიალური სინამდვილიდან განდგომის უარყოფას ეხედავთ ჰაინესთან, როცა იგი ცხადყოფს ფაუსტისა და მშვენიერი ელენეს ნათესაობას გერმანულ სულთან. ბერძნული ელენე მას შიაჩნია ისეთ მოვლენად, რომელსაც გერმანელები ბავშვობიდანვე შეეჩვივნენ<sup>3</sup>. ფაუსტი ჰაინეს იმიტომ შიაჩნია ნაციონალურ გმირად, რომ იგი ატარებს რეალური ცხოვრებიდან განდგომის იმ ნიშნებს, რომლებიც მწერალს გერმანელთა სულიერი ცხოვრების თავისებურებად შიაჩნია. იგი, ფაუსტი, არა ცხოვრებაში, არამედ ცოდნაში იკმაყოფილებს თავის სურვილებს. იგი განცხრომისადმი შიისწრაფვის, მაგრამ ეს შიისწრაფება თავისებური ხასიათისაა. ფაუსტი, ჰაინეს აზრით, არ ეძებს გრძნობით კმაყოფილებას „auf den blühenden Fluren der Wirklichkeit, sondern im gelehrten Moder der Bücherwelt“<sup>4</sup>. იმ დროს, როცა ფრანგი, ან იტალიელი მეფისტოფელისაგან „მოითხოვდა თანადროულობის უმშვენიერეს ქალს“, გერმანელი ფაუსტი მოითხოვს ისეთს, რომელიც ათასი წლის უკან გარდაცვლილა და „მშვენიერ აჩრდილად“ ქცეულა. ის ირონია, რომლითაც ვადმოცემს ჰაინე გერმანელთა ხასიათს, უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მის ესთეტიკურ მრწამსს აკმაყოფილებს ხელოვნების ისეთი ნიმუში, რომელშიც გრძნობით-მატერიალურ მხარეს ძირითადი მნიშვნელობა ენიჭება.

ამ წინამძღვარზეა დამყარებული რობერის შემოქმედების ჰაინესეული ანალიზი. რობერის შემოქმედებაში ჰაინეს იზიდავს ამ მხატვრის მართალი ხედვა, ბუნებისადმი მართალი დამოკიდებულება<sup>5</sup>. მის „მკვლევებში“ იგი ხედავს და იწონებს სიცოცხლის აპოთეოზს<sup>6</sup>. ამ სურათის ცქერისას, ფიქრობს მწერალი, ადამიანს ავიწყდება აჩრდილთა სამეფოს.

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen, 366—387.

<sup>2</sup> იგივე, 459.

<sup>3</sup> იგივე, 395.

<sup>4</sup> იგივე, 396.

<sup>5</sup> Lutezia, 282.

<sup>6</sup> Franz. Maler, 51.

არსებობა და რწმუნდება, რომ იმაზე ლამაზი და ნათელი არაფერია, ვიდრე ამქვეყნად ცხოვრება<sup>1</sup>. ამ სურათის შესრულებაში ჰაინე ნახულობს რაფაელის გავლენის კვალს, მაგრამ ეს გავლენა მწერალს რობერის მიერ მხოლოდ მატერიალური ფორმების გამოყენების დარგში აქვს დანახული, სულიერად კი ეს ორი მხატვარი მას განსხვავებულ ოსტატებად მიაჩნია.

რობერის უპირატესობა რაფაელთან შედარებით ჰაინეს დანახული აქვს იმაში, რომ რაფაელთან დომინანტობს ზეცისათვის დედამიწის მსხვერპლად მიტანის იდეა<sup>2</sup> მაშინ, როდესაც რობერთან მთავარია ხალხური საწყისი: რობერი, ჰაინეს აზრით, იმათ რიცხვს ეკუთვნის, ვისაც არაფერი სურს იწამოს მატერიის წინააღმდეგ სულის ბრძოლისა, ვინც ადამიანის ყურადღებას ამ ქვეყანას მიაპყრობს და ამქვეყნადვე პირდება ყოველგვარ ნეტარებას. „მკვლები“ ჰაინეს ესთეტიკურს მრწამსს აკმაყოფილებს იმიტ, რომ მასში „განდიდებულია მატერია“ და „ადამიანი მთლიანად, როგორც თავი, ისე სხეული გასხვიონებულია შარავანდედისებური ზეციური სინათლით“.

რეალურის მხარდაჭერას იწონებს ჰაინე აგრეთვე შეფერის „გრეთჰენში“, რომელშიც ხედავს რალაც ისეთ დადებითს, ისეთ რეალურს, როგორცაა ლუიდორი, რომელიც კაცს ჯერ კიდევ ჯიბეში შეგრჩენია<sup>3</sup>. ამავე წანამძღვარზეა აგებული ჰაინეს თანაგრძნობითი დამოკიდებულება ფოსისადმი, რომელთანაც იგი ნახულობს და იწონებს მდებრიო ხალხის ცხოვრების გადმოცემას რეალისტურ ხაზებში<sup>4</sup>.

მატერიალური ქვეყნის უგულვებელყოფას საყვედურობს ჰაინე პეტრე კორნელიუსისა და რუბენსის მხატვრობასაც. კორნელიუსთან მწერალს არ მოსწონს თანადროულობისადმი ამ მხატვრის დაპირისპირება. თვით ფიგურაც კი კორნელიუსისა მწერალს წარსულის განსახიერებად მიაჩნია<sup>5</sup>. მის სურათებში იგი ვერ ნახულობს სიმართლეს, სისხლს, მაჯისცემას<sup>6</sup>, არამედ ხედავს სიკვდილის დაღვრემილ წინათგრძნობას<sup>7</sup>. ამავე ნიადაგზეა დამყარებული ჰაინესეული კრიტიკა რუბენსის შემოქმედებისა.

ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებების რეალისტური მხარე განსაკუთრებული სიცხადით თავს იჩენს მის დამოკიდებულებაში გოეთესადმი. შეიძლება ითქვას, რომ ჰაინეს თვალსაზრისი ხელოვნების საკანძო საკითხების გადაწყვეტაში ისე ცხადად არსად არ გამოსჭვივის,

<sup>1</sup> Franz. Maler, 52.

<sup>2</sup> იგივე, 54.

<sup>3</sup> იგივე, 28.

<sup>4</sup> Die romant. Schule, 241.

<sup>5</sup> Reisebilder, 285.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იქვე.

როგორც გოეთეს შესახებ მსჯელობაში. გოეთეს შესახებ ჰაინეს აზრები, გაბნეული მის სხვადასხვა ნაწერებში, წარმოადგენენ დიდ ლიტერატურულ-ისტორიულ ინტერესს პირველ რიგში თვით ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი მრწამსის დასადგენად.

ამებმად შემოვიფარგლოთ გოეთესადმი ჰაინეს დამოკიდებულების მხოლოდ ერთი მხარის ჩვენებით, სახელდობრ იმის, რითაც ჰაინე გოეთეს უახლოვდება. სხვა ადგილას ნაჩვენები იქნება ამ დამოკიდებულების მეორე მხარეც, ის, რითაც ჰაინე გოეთეს შორდება. ჰაინესთან ვნახულობთ გოეთესადმი როგორც თანაგრძნობის, ისე მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულების გამოხატულებას. ორივე შემთხვევაში, როგორც მაშინ, როცა საეიზიტო ბარათს უგზავნიდა „ვაიმარელ აპოლონს“, ისე მაშინაც, როცა მის წინააღმდეგ გამოდიოდა, ჰაინე ხელმძღვანელობდა პრინციპული მოსაზრებებით. გოეთესადმი სწორი დამოკიდებულების დამყარება, მისი „ხელოვნების ეპოქის“ ჯეროვანი შეფასება, მასში იმის ხაზგასმვა, რაც ხელს უწყობდა მოწინავე სოციალური ტენდენციების გამარჯვებას, ამ ახალი ხელოვნების ორგანულ ნაწილადაც გამოდგებოდა.

ეს პრინციპული მოსაზრებები ამოქმედებს ჰაინეს არა მხოლოდ მაშინ, როცა იცავს გოეთეს სხვადასხვა მოწინააღმდეგეებისაგან, არამედ მაშინაც, როცა პირისპირ წარუდგება მას და აგრძნობინებს, რომ ფაუსტის ტრაგედია გადაწყვეტილი არაა, რადგან არაა გადაწყვეტილი ის ძირითადი სოციალური საკითხები, რომლებიც ფაუსტის ტრაგედიის სოციალურ ფონს წარმოადგენენ. არა გოეთეს სახელი იზიდავს ჰაინეს, არამედ გოეთეს აზრებისა და გულისთქმების სიდიადე. გოეთეს მსოფლმხედველობაში იგი ისეთ ნიშნებს ნახულობს, რომლებიც მის მოწონებას იმსახურებს.

გოეთეს მსოფლმხედველობაში ჰაინეს განსაკუთრებით იზიდავს მატერიალურის მხარდაჭერა და სპირიტუალიზმის უარყოფა. ამას ჰაინე ამჟღავნებს გოეთესა და რომანტიკოსთა დამოკიდებულების ანალიზშიაც. გოეთეს პერიოდი, ჰაინეს აზრით, ამავე დროს არის რომანტიზმის პერიოდიც, რაც სათავეს გოეთესაგან იღებს. მაგრამ შემდეგ რომანტიკოსთა და გოეთეს შორის, ფიქრობს მწერალი, გაითხარა უფესკრული, რომანტიზმს გოეთეს სახით სასტიკად აუშხედრდნენ „თავისივე ტაძარში“, რამაც გაფანტა ყოველი ჯადო, ყოველი აჩრდილი შუა საუკუნეებისა<sup>1</sup>.

გოეთე, ჰაინეს გაგებით, რომანტიზმისათვის ნიადაგის შემმზადებელი, მაგრამ ამავე დროს ნიადაგის შემრყვევიცაა. გოეთესა და რომანტიკოსების სკოლები, ამიტომ ორი სხვადასხვა სკოლაა, რადგან სხვადასხვაა მათი მსოფლმხედველობრივი კრედო. ამ განსხვავებას შუქს ფენს ჰაინე რიხტერის შესახებ მსჯელობაში<sup>2</sup>. ეკვი არ ჩიება,

<sup>1</sup> Die romant. Schule, 246.

<sup>2</sup> იგივე, 328.

რომ გოეთესა. და რომანტიკოსთა შორის ატეხილ ბრძოლაში ჰაინე იჰერს გოეთეს მხარეს, რადგან გოეთესთან იგი ხედავს სიცოცხლის ბრძოლას სიცოცხლის უარყოფის წინააღმდეგ.

მაგრამ ასეთი დასკვნის გაკეთებას თითქოს შეუძლებლად ხდის გოეთესადმი საძღურავის გამომხატველი სიტყვები იმ უმადურობისათვის (Undank), რომელიც გოეთემ თითქოს გამოიჩინა რომანტიკოსთა მიმართ. რომანტიკოსებმა, აღნიშნავს ჰაინე, გოეთეს აღუმართეს საკურთხეველი და აიძულეს ხალხი მის წინაშე მუხლი მოეყარათ<sup>1</sup>. გოეთემ თურმე არც იმ გარემოებას გაუწია ანგარიში, რომ იგი რომანტიკოსთა მახლობელი მეზობელი იყო<sup>2</sup>. მაგრამ თუ საკითხში უფრო ღრმად ჩავიხედავთ, შევნიშნავთ, რომ ჰაინეს საყვედური იმით კი არაა გამოწვეული, რომ მას არ მოსწონდა გოეთეს რეალისტური მსოფლგაგება, არამედ იმით, რომ იგი არ იზიარებდა ბრძოლის იმ ფორმას, რომელსაც მიმართავდა გოეთე რომანტიკოსთა წინააღმდეგ<sup>3</sup>. ამ ნხრით შილერთან იგი უფრო მეტ გულახდილობას ხედავს<sup>4</sup>.

ასხვაგვებს რა ერთიმეორისაგან გოეთესა და მისტიკოს-რომანტიკოსთა სკოლას, ჰაინე არ უპირისპირდება გოეთეს იმ პრინციპულ საკითხებში, რომლებიდანაც გამომდინარეობდა გოეთე რომანტიკოსთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. იგი მას უპირისპირდება მხოლოდ იქ, სადაც ხედავს გოეთეს მედიდურობის, დიპლომატიურობის გამოვლენას. მაგრამ ჰაინე ამასთანავე ხედავს, რომ გოეთეს ეს ნაკლი არ შეიძლება გამოყენებულ იქნას მისი პოზიციის შესასუსტებლად რომანტიკოსთა წინააღმდეგ ბრძოლაში, ვინაიდან, ირკვევა, ამ ბრძოლას ჰქონია პრინციპული ძნიშვნელობა, როგორც გოეთეს, ისე მთელი ხელოვნებისათვის. ჰაინესთვისაც არ იყო დაფარული თუ რა საფრთხეს უმზადებდნენ გოეთეს რომანტიკოსები, ცდილობდნენ რა მისი სახელის გამოყენებასა და კომპრომეტირებას. უდავოა, რომ აღნიშნულ ბრძოლაში ჰაინე მხარს უჭერს ავტორს იმ სტატიისა, რომელმაც გამოიწვია თავისებური „მე-18 ბრიუმერი გერმანულ ლიტერატურაში“, ე. ი. მხარს უჭერს გოეთეს. ეს მხარდაჭერა ცხადყოფს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტურ საწყისებს.

ამრიგად, გოეთესთან ჰაინეს იზიდავს ამ მწერლის მსოფლმხედველობის რეალისტური მხარე, სინამდვილის ასახვის მეცნიერულ-მხატვრული მეთოდი. გოეთეს მეთოდის თავისებურება, ჰაინეს აზრით, მის ობიექტურობაში მდგომარეობს, სინამდვილის გაშუქებაში „ნათელი ბერძნული თვალებით“, მისტიკისა და იდეალიზმის უარყოფაში<sup>5</sup>. გოეთეს

<sup>1</sup> Die romant. Schule, 246.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 247.

<sup>5</sup> Reisebilder, 99.



მხატვრული განზოგადებანი წარმოდგენს რეალობის სურათს, „ბუნების სარკეს“—ასეთ დასკვნამდე მივიდა ჰაინე იმ ადგილის გაცნობისას, რომელიც აღწერილია გოეთეს „იტალიურ მოგზაურობაში“. „ამ წიგნში ვხედავთ, წერდა ჰაინე, ყველგან ნამდვილ ფაქტებზე დამყარებულ გაგებას და სიმშვიდეს ბუნებისას“<sup>1</sup>. ეს ნაწარმოები ჰაინეს ბუნების სარკედ მიაჩნია<sup>2</sup>. ბუნებამ, ამბობს იგი, მოისურვა თავისი სახის გაგება და ამ მიზნით შექმნა გოეთე. ეს მწერალი ფლობს უნარს ბუნების აზრისა და განზრახვების გამოსახატავად<sup>3</sup>. გოეთეს მხატვრული სახე რეალური ქვეყნის ადექვატურია; მისი ასახვისას გოეთე თავის რეალისტურ ალლოს მიჰყვება. რომ ღმერთს გოეთესთვის წინადადება მიეცა, იგი შეძლებდა ქვეყნის იმნაირადვე გაფორმებას, როგორც ეს სინამდვილეშია. „იგი შეამკობდა ფრინველებს ბუმბლით, ხოლო მცენარეებს—მწვანე ფერით“<sup>4</sup>.

გოეთეს გაგებისათვის, ფიქრობს ჰაინე, გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიეკუთვნოს მის აზრებს საგნების შესახებ; გოეთეს მხედველობის არეში ყველაფერი ექცევა. იგი ხედავს მოვლენის როგორც ნათელ, ისე ჩრდილოვან ადგილებს, არ ფერავს მას თავისი განწყობილებებით. იგი აღამიანებს ხატავს „იმავე ქეშმარიტი ხაზებითა და საღებავებით, რომლებითაც დაჯილდოებულია ისინი ღმერთის ნიერ“<sup>5</sup>. მართალია წერა, აი გოეთეს მხატვრული მეთოდის არსებითი ნხარე. გოეთე არასდროს არ მალავდა სიმართლეს და როცა მის ჩვენებას ვერ ახერხებდა მთელი თავისი ღვთაებრივი სიტიტულით, მაშინ მას იუმორსა და ირონიაში ხვევდა. სიმართლის გარდა გოეთეს მხატვრული მეთოდის დამახასიათებლად ჰაინე აღიარებდა სიცხადესა და ზომიერებას.

გოეთე ჯანსაღი, პლასტიკური და ჰარმონიული ნატურაა. რეალურისადმი მიდრეკილებისათვის მას, ჰიუგოს მსგავსად, თავს ესხმიან „კეთილმსახურების დამცველები“<sup>6</sup>. გოეთეს დადებითი მხარე ელინურ სიკოცხლისმადგინებლობაშიცაა დანახული. გოეთე ჰაინესთვის ელინელია „ნათელი ბერძნული თვალებით“<sup>7</sup>, „სიკოცხლით გახარებული ელინელია“<sup>8</sup>, „დიდი იუპიტერია“<sup>9</sup>. თვით გარეგნობაც კი გოეთესი ჰაინეს მოაგონებს

<sup>1</sup> Reisebilder, 265.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე, 99.

<sup>6</sup> Über d. fr. Bühne, 525.

<sup>7</sup> Reisebilder, 99.

<sup>8</sup> იქვე; შდრ. „L. Börne“, 23.

<sup>9</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 156.

ბერძნულ ქანდაკებას. გოეთეს სახე მას მიაჩნია ისე ნათლად, ჰარმონიულად, გახარებულად, კეთილშობილურ-ზომიერად, რომ მასზე, როგორც ბერძნულ ქანდაკებაზე, შეიძლება ბერძნული ხელოვნების შესწავლა<sup>1</sup>. ჰაინე გოეთეს უწოდებს ბერძნულ აპოლონს და ვაიმარში შეხვედრისას მას კინალამ ბერძნულად დაელაპარაკება<sup>2</sup>.

ამავე წანამძღვრებს ემყარება ჰაინეს დამოკიდებულება სერვანტესისადმი. დონკიხოტის ანალიზშიც ნაჩვენებია, ჰაინეს თვალსაზრისი ხელოვნებისა და მატერიალური ქვეყნის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. ის, რაც ჰაინეს სიმპათიურად განაწყობდა გოეთესადმი, გვიხსნის მის სიმპათიას სერვანტესისადმიც. როგორია ჰაინესეული ვაგება „დონკიხოტისა“? ხარკს უზღავს რა ტრადიციულ შეხედულებას, ჰაინეც „დონკიხოტში“ რაინდულ რომანზე რეაქციას ხედავს<sup>3</sup>.

შეიძლება თუ არა ჰაინეს მივაწეროთ დონკიხოტობის პრინციპული უარყოფა? ფაქტობრივი მონაცემები ამის წინააღმდეგ ლაპარაკობს. როგორც ვალტერ სკოტთან, ისე სერვანტესთან ჰაინე მიუთითებს წარსულზე ორიენტაციის შედეგად მიღებული სარგებლიანობის შესახებ. მიუხედავად ამისა, ჰაინესთან დონკიხოტობისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება უნდა დაინახოთ. დონკიხოტობაში ჰაინეს ამხედრებს სინამდვილისადმი იდეალისტური დამოკიდებულება. დონკიხოტი, მისი გაგებით, იმათი ტიპია, ვინც ცარიელ, უსაგნო და უსარგებლო ოცნებას მისცემია, ვინც წარსულით ცხოვრობს და ანგარიშს არ უწევს სინამდვილეს. წარსულისადმი დონკიხოტური მიდგომის კრიტიკით ჰაინე იმას გვეუბნება, რომ უგუნურებაა წარსულის თანადროულობაში გადმონერგვის ცდა ისე, როგორც უგუნურებაა მომავლის უდროოდ თანადროულობაში გადმონერგვის ცდა.

დონკიხოტობის სპირიტუალისტური ტენდენცია ჰაინეს დანახული აქვს ლამანჩელი რაინდის მუდმივ მისწრაფებაში განადიდოს სული და დაჩრდილოს სხეული. დონკიხოტური სპირიტუალიზმი ჰაინეს გაგებაში იგივე პოეტური იდეალიზმია<sup>4</sup>. დონკიხოტი სპირიტუალისტური იდეის მარტივია, მასში დაცინვაა იდეალისტურ ენთუზიაზმზე.

ამ განასერში გასაგები ხდება დონკიხოტობის დაკავშირება რომანტიზმთან. ის, რაც ჰაინეს განიზიდავს დონკიხოტში, ასოციაციით მას მოაგონებს რომანტიზმის სკოლას<sup>5</sup>. სიმპტომურია ჰაინესთვის, რომ

<sup>1</sup> Die rom. Schule. 265.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Einl. z. D. Quichotte. 313.

<sup>4</sup> იგივე, 300.

<sup>5</sup> იგივე, 291.

რომანტიზმის სკოლიდან გამოვიდა ის მწერალი, რომელმაც შეასრულა მშვენიერი გერმანული თარგმანი დონკიხოტისა, ე. ი. თარგმნი ის ნაწარმოები, რომელშიც დაცინვის საგნადაა ქცეული თვით რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი უგუნურება. ტიკის თარგმანზე მინიშნება ამდენად საფუძველს აძლევს ჰაინეს დაამყაროს იდეური ნათესაობა რომანტიზმსა და დონკიხოტობას შორის და დასცინოს ორივეში მკვლარი წარსულის გაცოცხლების მისწრაფებას<sup>1</sup>. ასეთ დასკვნამდე მიღის ჰაინემ შესაბამისობის ჩვენების მაგალითზე, რომელიც ამადისის რომანებით გატაცებულ ეპოქასა და რომანტიზმის ეპოქას შორის არსებობს. ეს გარემოება საფუძველს აძლევს მას ფუჟეშიც დაინახოს მხოლოდ „Nachzügler jener Dichter, die den Amadis von Gallien und ähnliche Abenteuerlichkeiten zur Welt gebracht“<sup>2</sup>; მწერალს აოცებს ფუჟეს უნარი და გაბედულება, რომ იგი „დონკიხოტის“ გამოსვლიდან ორასი წლის შემდეგ რაინდულ რომანებს წერს.

აქედან შემდეგი დასკვნა გამომდინარეობს: რაინდული რომანების ეპოქა გასული იყო როგორც ფუჟეს, ისე სერვანტესის დროსაც, რომ კრიტიკა აღნიშნული რომანებისა სერვანტესთან ისტორიულად განპირობებულია. რაინდულ რომანთა სულის აღდგენის წინააღმდეგ გალაშქრებისას, ბუნებრივად იმ წანამძღვრებს ვადგებით, რომელთა მიხედვითაც სერვანტესმა ბრძოლა გამოუცხადა რომანტიკულ იდეალიზმს, იდეალურის დაშორებას რეალურისაგან, მისთვის თვითმყოფი მნიშვნელობის მინიჭებას.

დონკიხოტობასთან რომანტიზმის იდეური ნათესაობის დაძებნის ცდაშიც ჩანს ის საერთო, რაც სერვანტესისა და ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალებს ანათესავენს,—რეალურის მსაზღვრელი როლის აღიარება და უსაგნო მეოცნებობის კრიტიკა. არა მხოლოდ სატირიკული უნარის მოცემულობაში ხედავს ჰაინე საერთოს მასსა და სერვანტესს შორის, არამედ ესთეტიკურ შეხედულებებშიც. ეს საფუძველი უნდა ჰქონდეს მის ალტაცებითს დამოკიდებულებას სერვანტესისადმი. თუმცა სერვანტესის გვერდით პოეტურ ტრიუმფირატში შექსპირი და გოეთეა წარმოდგენილი, მაგრამ ეს გარემოება ხელს არ უშლის ჰაინეს თავის ყველაზე საყვარელ მწერლად სერვანტესი გამოაცხადოს<sup>3</sup>. ამ საფუძველს უნდა ემყარებოდეს სერვანტესის რომანების უპირატესობის აღიარებაც ვ. სკოტის რომანებთან შედარებით<sup>4</sup>.

სერვანტესისადმი რომანტიკოსთა დამოკიდებულების გაშუქება ამდენად შუქს ფენს თვით ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს, რეალობის

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 231.

<sup>2</sup> Einl. zum Don Quichotte, 315.

<sup>3</sup> Lesarten. Bd. V, 545.

<sup>4</sup> Einl. z. D. Quichotte, 315—316.

პრიმატის აღიარებას ხელოვნებაში. სერვანტესი მას იმიტომ იზიდავს, რომ მასში ცალმხრივი იდეალიზმის კრიტიკას და რეალიზმის საწყისებზე დგომას ხედავს. ამდენად საფუძველი ეძლევა მას სერვანტესს ახალი დროის ადამიანი უწოდოს<sup>1</sup>. რამდენადაც დონკიხოტოზა ჰაინეს გაგებაში წარმოადგენს წარსულის აპოლოგიას, ამდენად მისი კრიტიკა სერვანტესთან გულისხმობს ლაშქრობას იმ ლიტერატურის წინააღმდეგაც, რომელიც ახალ დროში წარსულის ლანდებს მისდევს. თუმცა ჰაინე პირდაპირ არ ასახელებს ამ ლიტერატურას, მაგრამ ექვი არ რჩება, რომ ეს „სანტიმენტალური პეტრარკიზმი“, ეს „ლირიკული დონკიხოტოზა“ რომანტიზმის ლიტერატურას შეეხება.

სიმპათიითაა რა განწყობილი იმ ფაქტისადმი, რომ სერვანტესი თანადროულობიდან გამოდის და რეალურის პრიმატს აღიარებს, ჰაინე მოხაზავს პოეზიაში თავის სამოქმედო პროგრამას. ეს პროგრამა გულისხმობს გერმანული ლექსის იმ ცალმხრივი იდეალიზმის დაძლევას, რაც მიწერილი აქვს შვაბურ სკოლას, „სანტიმენტალური პეტრარკიზმისა“ და „ლირიკული დონკიხოტოზის“ ფესვების ამოგლეჯას<sup>2</sup> და პოეზიის დაბრუნებას „მტკიცე რეალობისაკენ“<sup>3</sup>.

მოხსენებულ პოეტურ ტრიუმფირატში ჰაინე აღიარებს ესპანელის დამსახურებას რომანის ხაზით, ინგლისელისას დრამის, ხოლო გერმანელისას ლირიკის დარგში. ეს დამსახურება იმის აღიარებას ემყარება, რომ აღნიშნული მწერლების შემოქმედება, უნდა ვიფიქროთ, რეალისტური საწყისების შემცველია. მაგრამ, როცა ჰაინე გოეთეს ათავსებს შვაბურ სკოლასა და თავის, იგულისხმება, ჰაინეს სკოლას შორის<sup>4</sup>, ამით ბუნებრივად იმასაც გვანიშნებს, რაც გოეთესა და ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს განასხვავებს. განზე ვტოვებთ რა ამჯერად იმ საკითხს, რაც ჰაინეს საფუძველს აძლევს თავისი სკოლა გერმანულ პოეზიაში გოეთეს სკოლის გვერდით დააყენოს, უკეთ, გოეთე ჩააყენოს თავისსა და შვაბური სკოლის შუა, ჩვენ ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმას, რაც ჰაინეს ანათესავებს გოეთეს, სერვანტესსა და შექსპირთან. ეს საერთო, როგორც ვუჩვენეთ, ხელოვნებაში სინამდვილის მსაზღვრელი როლის აღიარებასა და პოეტური იდეალიზმის კრიტიკას გულისხმობს. „დონკიხოტოზი“ მწერალი იწონებს მოვლენების ჯანსაღ, რეალისტურ ხედვას, იმ გარემოებას, რომ ეს რომანი „მტკიცე, მიწიერ სინამდვილეს ეფუძნება“<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Lesarten, Bd. V, 545.

<sup>2</sup> Einleitung z. D. Q., 316.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 321—322.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების ბუნების გაგებისას ჰაინე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხელოვნებაში მატერიალური ცხოვრების კანონზომიერება უკუიფინება, რომ ხელოვნების ფაქტში მსაზღვრელი როლი მატერიალურ სამყაროს მიეკუთვნება. ჰაინე ამდენად მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე დგას, რეალისტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპების მალიარებლად და დამცველად გვევლინება.

## **§ 2. ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დამოკიდებულების ძირითადი საკითხები ჰაინესთან**

ახლა გამორკვეულ უნდა იქნეს თუ კონკრეტულად როგორ ესმის ჰაინეს ხელოვნების მატერიალური ქვეყნით განსაზღვრულობის, ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის საკითხი. ჩვენ განვიხილეთ ის სოციალურ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური გარემო, რომელშიც წარმოებდა ჰაინეს მსოფლმხედველობის, მისი ფილოსოფიური და პოლიტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბება. იგივე საზოგადოებრივ-კულტურული ფაქტორები ასრულებს მთავარ როლს ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებების განვითარებაში.

ჰაინეს გამოსვლა შემოქმედებით სარბიელზე მოხდა გერმანიასა და მის მეზობელ ქვეყნებში პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში. რეაქცია მძვინვარებს იმ დროს იდეოლოგიის, ლიტერატურის დარგშიც. შესაბამისად იმ ბრძოლისა, რომელსაც გერმანიის მოწინავე ადამიანები ეწეოდნენ რეაქციული რეჟიმის წინააღმდეგ, ლიტერატურაშიც იწყება ბრძოლა რეაქციული რომანტიზმის წინააღმდეგ. ამ ბრძოლაში ჰაინეს არ დაუპერია განურჩეველი პოზიცია, სწამდა, რომ საქმე ეხებოდა გერმანელი ხალხის ცხოვრების, ხელოვნებისა და ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს საკითხებს. მწერალი აქტიურად ჩაერია ამ ბრძოლაში და შეიტანა თავისი წვლილი ახალი ლიტერატურის განვითარებაში.

დაიკავა რა საზოგადოების მოწინავე ნაწილის, რევოლუციური დემოკრატიის მხარე, ჰაინემ ახლედ ურად დასვა ხელოვნების რიგი თეორიული საკითხი და მწერლის სიცოცხლეც, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ზოგიერთ კლაკნილს, წარმოადგენდა გაბედულსა და შეგნებულ ბრძოლას ხელოვნებაში ამ მოწინავე იდეალების დასამკვიდრებლად.

ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებები განხილულ უნდა იქნას ისტორიულ ასპექტში. ეს შეხედულებები ვითარდება და ღრმავდება XIX საუკუნის 30-იან წლებში, როცა მწერალი ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერების დანახვის ფონზე უფრო მკვეთრად, ვიდრე ოციან წლებში, აყენებს საკითხს ხელოვნების სოციალურ-პოლიტიკური დანიშნულების შესახებ. კიდევ უფრო მკვეთრად და ღრმად აყენებს ამ საკითხს მწერალი 40-იან წლებში, მეცნიერულ სოციალიზმთან, მარქსთან დაახლოების ეპოქაში.

როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, ჰაინეს მსოფლმხედველობა არც 40-იან წლებშია თავისუფალი წინააღმდეგობებისაგან, რაც იმით აიხსნება, რომ მწერალმა ვერ დაძლია წვრილბურჟუაზიული მერყეობა. მაგრამ ხელოვნების სოციალური დანიშნულება მას არასდროს უარუყვია. ხელოვნების ამგვარი გაგების საჭიროებას მთელი სიმწვავეთ აყენებდა ეპოქა და მწერალიც, მსგავსად ბევრი მისი თანამედროვისა, ეპოქის ამ მოთხოვნას პასუხობდა.

ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ეს მოწინავე მხარეები ცხადყვეს და შეაფასეს რუსმა რევოლუციურმა დემოკრატებმა. ასე, მაგალითად, ბელინსკის აზრით, ჰაინე „მთლიანად გაიტაცა „პიროვნების ღირსების“ იდეამ, ე. ი. კაცობრიობის გათავისუფლებამ“<sup>1</sup>. ჩერნიშევსკი ჰაინეს ლექსების პლემჩეევის მიერ შესრულებული თარგმანის გარჩევისას აღნიშნავს მისი პოეზიის საზოგადოებრივ-სოციალურ მხარეს<sup>2</sup>. მისი გაგებით, ჰაინე თავისი დროის კეთილშობილი და სერიოზული პოეტია<sup>3</sup>. მისი ნაწარმოებები ჰუმანურობის, კაცობრიობის ხედრის გაუმჯობესების იდეით შთაგონებულია<sup>4</sup>.

ჰაინეს ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებების ამ პროგრესულ მხარეს აღნიშნავს აგრეთვე დობროლიუბოვი. მისი აზრით, ჰაინე ხელოვნებასა და ფილოსოფიას უსახავს ხალხისადმი სამსახურის ამოცანას. ჰაინე, ამბობს დობროლიუბოვი, ხელოვნებისა და ფილოსოფიის აზრს იმაში ხედავს, რომ „გამოაღვიძოს ძილისაგან ხალხის ჩათვლემილი ძალები“<sup>5</sup>. პისარევიც ჰაინეში ხელოვნების სოციალურ-პოლიტიკურ დანიშნულობას ნახულობს და იწონებს<sup>6</sup>.

ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის რაკონკრეტული ფორმები შეიძლება დადგენილ იქნეს ჰაინეს ნააზრევში? შევნიშნავთ, რომ ამ ძირითად საკითხზე ჰაინეს არ დაულაგებია მწუბორი სახით თავისი შეხედულებები, მაგრამ მის მიერ გამოთქმული აზრები ხელოვნებაზე გვაძლევს მასალას ამ შეხედულებათა სისტემაში მოსაყვანად.

ხელოვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხი ჰაინესთან ისტორიულ სიბრტყეზეა გადატანილი. ადამიანთა ისტორიის განვითარებასთან ერთად იცვლება ადამიანის საზოგადოებასთან დამოკიდებულების ფორმები. ამავე დროს, ჰაინესთან შეიძლება დადგენილ იქნას

<sup>1</sup> Белинский И. Письма, т. II, СПб, 1914, стр. 207.

<sup>2</sup> Чернышевский И. Собр. соч., Москва, т. VII, 1950, стр. 964.

<sup>3</sup> Миссиვე, т. II, 1939, стр. 272—273.

<sup>4</sup> Миссиვე, т. III, 1947, стр. 302.

<sup>5</sup> Добролюбов. Избранные философские произведения, т. I, 1948.

стр. 136

<sup>6</sup> Писарев В. Реалисты, литературно-критические статьи, Москва, 1940.

стр. 144.

ორი ძირითადი ფორმა ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის გაგებაში. პირველი, როცა ხელოვნებასა და საზოგადოებას შორის არის მდგომარეობა. ჰარმონიის, მეორე — დისჰარმონიისა. პირველ შემთხვევას ჰაინე მიიჩნევს ხელოვნების განვითარებისათვის ხელშემწყობ ფაქტორად და სარგებლობის მომტანად თვით საზოგადოებისათვის; მეორე შემთხვევას იგი მიიჩნევს ხელოვნების განვითარების შეეშვებელ მოვლენად. პირველის საილუსტრაციოდ შეიძლება დავიმოწმოთ ჰაინეს მსჯელობა ათენისა და ფლორენციის მხატვრობის შესახებ.

რა კონკრეტულ შინაარსს ათავსებს მწერალი ხელოვანსა და საზოგადოებას შორის ჰარმონიის ცნებაში? ხელოვნების რეალისტური საწყისების მსაზღვრელი როლის აღიარება უცილობლად როდი ნიშნავს ხელოვანსა და საზოგადოებას შორის ჰარმონიას. ჰაინე გამორიცხულად არ თვლის შესაძლებლობას, რომ ხელოვნება რეალისტურ საფუძველს ეყრდნობა მაშინაც, როცა არ იმყოფება არსებულთან ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში. საკითხის დედაარსი იმაშია, თუ როგორაა გაგებული ის გარემო, რომელთანაც ხელოვნება „წმინდა თანხმობაში“ უნდა იმყოფებოდეს, რათა მიღწეულ იქნას მაღალი მხატვრული ქმნილება და თვით გარემოს გაუმჯობესება.

ხელოვნების ჯანსაღი განვითარების საფუძველად ჰაინესთან არაა მიჩნეული ყოველგვარი საზოგადოებრივი გარემო. მწერლისათვის ცნობილია, რომ საზოგადოება არ წარმოადგენს ერთფეროვან ორგანიზმს, არამედ სხვადასხვა ინტერესის მატარებელი ნაწილებისაგან შედგება. მისთვის ცნობილი უნდა იყოს ისიც, რომ სხვადასხვა ეპოქაში იბრძვის სხვადასხვა სოციალური ტენდენციები, გამომხატველნი სხვადასხვა საზოგადოებრივი კლასის ინტერესებისა და რომ თვითვე ეპოქას თავისი გაბატონებული იდეები გააჩნია. ამიტომ, როდესაც ჰაინე ხელოვანსა და საზოგადოებას შორის ჰარმონიის შესახებ ლაპარაკობს, ძნელი არ არის შეენიშნოთ, რომ მას მხედველობაში აქვს ხელოვანის კავშირი ეპოქის მხოლოდ პროგრესულ ტენდენციებთან. მის ხელოვნების იდეალს ჰარმონიის მხოლოდ ასეთი მდგომარეობა უნდა გამოხატავდეს.

ბერძენ და ფლორენციელ მხატვართა საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ჰარმონიული დამოკიდებულება ჰაინეს სწორედ იმგვარად უნდა ესმოდეს, რომ მოხსენებული მხატვრები არ თიშავენ ხელოვნებას მათი დროის პოლიტიკისაგან<sup>1</sup>. ასეთებად, ჰაინეს გაგებით, გვევლინებიან ესქილე, დანტე და მიქელანჯელო. გამოდგებიან კი ორი უკანასკნელი ჰაინეს მოხსენებული დებულების საილუსტრაციოდ? თუ ხელოვანისა და საზოგადოების ჰარმონიის ფორმალური მნიშვნელობით გავიგებთ, მაშინ

<sup>1</sup> Fr. Maler, 72

ისინი ჰაინეს მოხსენებული დებულების საილუსტრაციოდ არ გამოდგებიან, რადგან დანტე და მიქელანჯელო დიადი არიან იქ, სადაც არსებულთან წინააღმდეგობაში იმყოფებიან. ეს იმიტომ, რომ ის საზოგადოებრივი გარემო, რომელიც გაბატონებულ იდეებს იმუშავებდა, დანტესა და მიქელანჯელოს ეპოქაში აღარ წარმოადგენდა ხელოვნების ჯანსაღი განვითარებისათვის ისეთ ხელსაყრელ პირობას, რასაც წარმოადგენდა ჰუმანიტური იდეების წარმომშობი სოციალური გარემო. ამიტომ, როცა ჰაინე ფლორენციელ მხატვართა გარემოსადმი პარმონიულ დამოკიდებულებაზე ლაპარაკობს, მას მხედველობაში უნდა ჰქონდეს სწორედ ეს მოწინავე იდეები და ის პოლიტიკური ბრძოლები, რომლებიც ამ იდეების სამკვლავს წარმოადგენდა.

დანტესა და მიქელანჯელოს ეპოქაში ეს იდეები ჯერ კიდევ არ ქცეულიყო გაბატონებულ იდეებად, მაგრამ მათდამი მხატვართა პარმონიული დამოკიდებულება წარმოადგენდა სასიკეთო მოვლენას ხელოვნებისა და საზოგადოების განვითარებისათვის. ეს აზრი შეიძლება გამოვიტანოთ ბერძენ და ფლორენციელ მხატვართა შესახებ ჰაინეს მსჯელობიდან. ამგვარად, ჰარმონია საზოგადოების მოწინავე, ისტორიულად გამართლებულ ტენდენციებთან, რის ობიექტურ შედეგსაც შესაძლოა წარმოადგენდეს დისჰარმონია ეპოქის ჯერ კიდევ გაბატონებულ იდეებთან, ოფიციალურ საზოგადოებასთან, აი ძირითადი აზრი ჰაინეს მოძღვრებისა ხელოვნისა და საზოგადოებას შორის ჰარმონიის მდგომარეობაზე. ამ საფუძველზე გამართლება ეძლევა ჰაინეს ირონიას გერმანელ პანგლოსზე, რომელიც კმაყოფილებით დებულობს ჰეგელის დებულებას ყოველი არსებულის გონივრულად მიჩნევის შესახებ<sup>1</sup>.

რა უპირატესობა გააჩნია გარემოსადმი ხელოვნის პარმონიულ დამოკიდებულებას მისდამი დისჰარმონიულ დამოკიდებულებაზე? ის, რომ პირველ შემთხვევაში ხელოვანი მთლიანი და ჯანსაღად მხედველია, მეორე შემთხვევაში კი, შესაძლოა, იგი სულიერად დაფლეთილი და მისტიკოსი იყოს. ამგვარად, ჰაინესეული გაგება გარემოსადმი ხელოვნის ურთიერთობისა ორ შემთხვევას გულისხმობს: ა) როცა გაბატონებული ტენდენციები ამავე დროს გონივრული და ისტორიულად გამართლებულია; ბ) როცა ისინი ისტორიულად დრომოქმული და არაგონივრულია. პირველ შემთხვევაში ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს ის ხელოვნება გამოხატავს, რომელიც გარემოსთან პარმონიულ დამოკიდებულებაშია; მეორე შემთხვევაში კი ის ხელოვნება, რომელიც პარმონიაშია გონივრული და ისტორიულად გამართლებული ტენდენციების წარმომშობ გარემოსთან, ხოლო დისჰარმონიაშია იმ გარემოსთან, რომელიც მოხსენებულ დრომოქმულ ტენდენციებს ასაზრდოებს.

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 231—232.



სპონტიინისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებასაც ჰაინე ამ თეორიულ წინამძღვარზე აცებს. სპონტიინში მას ორ მოსწონს სწორედ ის, რომ სპონტიინის მუსიკის აქტიურ მხარდამკერ ძალას მოძველებული სოციალურ-არისტოკრატიული ტენდენციები წარმოადგენს<sup>1</sup>.

პირველი სახის ჰარმონიას ჰაინე ნახულობს ანტიკურ საზოგადოებაში, მეორესას კი შუა საუკუნეებში. უნდა შევნიშნოთ, რომ ჰარმონიის განხორციელება იმ პირობებში, როცა ხელოვანი კონფლიქტშია გაბატონებულ შეხედულებებთან, ჰაინეს ძნელ საქმედ მიაჩნია. ამგვარი ჰარმონიის მიღწევის უნარს იგი მხოლოდ გენიოს მხატვრებთან ნახულობს. როგორც ვხედავთ, ჰაინე ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, თანადროულობასთან კავშირის აუცილებლობას აღიარებს.

ხელოვნების თანადროულობასთან კავშირის მოთხოვნა უდევს საფუძვლად ულანდის შესახებ ჰაინეს მსჯელობას. ამ მწერლის „ჰერცოგ ერნსტ შვაბელის“ ჩაყარნა მას მოაგონებს ხელოვნების კავშირის აუცილებლობას ხალხის მოთხოვნებთან, თანადროულობის ინტერესებთან. მხატვრული ღირსების მხრივ მოხსენებული ტრაგედია ჰაინეს მიჩნეული აქვს გერმანული ლიტერატურის „ულამაზეს მარგალიტად“<sup>2</sup>, მაგრამ იგი მას მიაჩნია იმ სავალდებულო მოთხოვნის დაეწეებად, რომ პოეტური ქმნილება არა მხოლოდ პოეტთა გულის მისწრაფებებს უნდა შეესაბამებოდეს, არამედ „ხალხის სურვილებს“<sup>3</sup>.

ეს ხომ არ ნიშნავს, რომ ჰაინე ხელოვანისაგან დაბალ მოთხოვნე-ზამდე ჩამოქვეითებას მოითხოვდეს? ულანდის ტრაგედიაზე მსჯელობიდან ასეთი ეჭვი ბუნებრივად იბადება. ეს ეჭვი კიდევ უფრო მატულობს მომდევნო სტრიქონებში, როცა ჰაინე ირონიით ლაპარაკობს დაბალი გემოვნების ხალხზე, აღარებს რა მათ იმ მშიერ ბედუინს, რომელიც დაალონა იმ ფაქტმა, რომ მის მიერ უდაბნოს ველზე ნაპოვნ ტომარაში მარგალიტები აღმოჩნდა და არა მუხუდოები<sup>4</sup>. ასეთი გემოვნების ადამიანებს, ჰაინეს წარმოდგენით, მაღიანად შეუძლიათ შეექცნენ რაუპახისა და მის მსგავსთა მიერ მოწოდებულ ხმელ მუხუდოებს, ვიდრე ულანდის ტრაგედიას. ნუთუ ჰაინე არ ეწინააღმდეგება თავის თავს, როცა ულანდის ერთი მხრით თანადროულობის ანგარიშის გაუწევლობას საყვედურობს,

<sup>1</sup> Lesarten. Briefe aus Berlin. Bd. VII, 573.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 340.

<sup>3</sup> იქვე. საფუძველი არ არსებობს დავთანხმობთ შიფს იმაში, რომ ჰაინესა და მის ეპოქას შორის სრული ურთიერთგაგება სუფევდაო (S e h i f f. Briefe an A. Strodtmann, Hamb. Leipz., 1866, S. 56). რომ შიფს ჰარმონიის ცნებაში ეპოქის მოწინავე ტენდენციებთან ჰაინეს მიმართება ესმოდეს, მაშინ მისი დებულება გასაზიარებელი იქნებოდა, მაგრამ შიფი ასეთ დიფერენციაციას არ ახდენს და ბუნებრივად იმათ ეხმაურება, ვინც შეცდომადა აღიარებს ჰაინეს ბრძოლას მოძველებული სოციალური ტენდენციების წინააღმდეგ.

<sup>4</sup> Die rom. Schule, 340.

შეორე მხრით კი თანადროულობას ისეთ ხაზებში ხატავს, როცა იგი, გამოდის, არცაა ღირსი ანგარიშის გაწევისა? უნდა ვფიქროთ, რომ წინააღმდეგობა აქ მოჩვენებითია. თანადროულობის იუმორისტულ ხაზებში გადმოცემის მიუხედავად, ჰაინე მაინც იმ აზრისაა, რომ ხელოვანი საზოგადოების მოთხოვნებს უნდა პასუხობდეს.

რა სახის მოთხოვნები აქვს ჰაინეს მხედველობაში? საფიქრებელია, ისეთი მოთხოვნები, რომლებიც თანამედროვე ხელოვანს მიუთითებს თავისი მთავარი მოწოდებისაკენ, ხალხთა საარსებო ინტერესების დანახვისა და გამოხატვისაკენ. მასების, თუნდა ჩამორჩენილის, ამ საარსებო მოთხოვნებზე პასუხის გაცემა ხელოვნებას როდი უკარგავს მხატვრობის შარაყანდეს. კემმარიტი ხელოვნება, გამოდის, მასებს უნდა დაელაპარაკოს, მათი საარსებო ინტერესები გამოხატოს, ხელი შეუწყოს მათ ესთეტიკურ აღზრდას.

ხელოვანისა და მასების ამგვარი დამოკიდებულების ანალიზით ჰაინე ერთხელ კიდევ მიუთითებს, რომ მისი დროის ხელოვნების პერიოდი არის „ხელოვნების არისტოკრატიზმის“ პერიოდის დამთავრება, რომ თანამედროვე მწერალი არ შეიძლება არ გამოეხმაუროს ეპოქას. ულანდში იგი ისეთ მწერალს ხედავს, რომელიც ჯერ კიდევ არაა თავისუფალი წარსულის ტვირთისაგან, რომელიც მოხსენებული ტრაგედიის სახით ქმნის, მართალია, მაღალი ღირსების მხატვრულ ძეგლს, მაგრამ არათანადროულს. ულანდის ტრაგედიის ანალიზისას ჰაინე აღიარებს ხელოვნებასა და საზოგადოებას შორის კოლიზიის ფაქტს, რომლის განხილვის დროსაც მის მიერ დაციწვის საგნად ქცეული საზოგადოების მხარეს იჭერს<sup>1</sup>.

ულანდის შესახებ მსჯელობაში ვნახულობთ ჰაინეს იმ აზრის დადასტურებას, რომ მწერლისა და საზოგადოების დამოკიდებულება ისტორიული ხასიათის მოვლენაა, რომ საზოგადოებრივი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მათ შორის დამოკიდებულება სხვადასხვა ფორმით გვევლინება. განვითარების ერთ საფეხურზე მწერალი თანადროულობასთან ნებითსა და შეგნებულ კავშირშია, სხვა საფეხურზე კი იგი, შესაძლოა, არჩევდეს განდგომას ეპოქის ძირითადი ტენდენციებიდან. ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მწერლისა და საზოგადოების მისწრაფებათა თანხვედრილობასთან, ჰარმონიასთან, მეორე შემთხვევაში კი, დისჰარმონიასთან, გაორებასთან. ორივე შემთხვევაში, შესაძლოა, საქმე გვქონდეს მწერლის საზოგადოებრივ აქტიუობასთან, მაგრამ საპირისპირო მნიშვნელობით.

ხელოვანის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების არც ერთი მოხსენებული ფორმა, ჰაინეს გაგებით, არ უარყოფს ხელოვნების საზოგადოებრივ დაპირობებას. საზოგადოებრივად დაპირობებულია ხელოვანი

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 340.

იმ მომენტშიც, როცა იგი ეპოქის ძირითად და პროგრესულ ტენდენციებთან ნებით და შეგნებულ დამოკიდებულებაშია და მაშინაც, როცა იგი მათთან წინააღმდეგობაში მოდის. ასეთია ულანდის შესახებ ჰაიუნეს მსჯელობის აზრი.

ულანდის შესახებ ჰაინეს მსჯელობა ცხადყოფს ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დამოკიდებულების მესამე შესაძლებლობასაც, რაც ფრიალ მნიშვნელოვანია ჰაინეს ესთეტიკური იდეალის ბუნების დასადგენად. თანადროულობასთან ულანდის კავშირის ჰაინესეული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ულანდის დამოკიდებულება საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან არც პირველ შესაძლებლობას მოგვაგონებს და არც მეორეს. ულანდი, ჰაინეს გაგებით, აქტიურად ეხმაურებოდა XIX საუკუნის დასაწყისის სოციალურ ტენდენციებს, როცა ამ უკანასკნელთა ჯერ კიდევ სიახლის ფერი შერჩენოდათ. ულანდის მაშინდელი მიმართება თანადროულობისადმი, როგორც რომანტიკოსი მწერლისა, აქტიური იყო; მაგრამ ეს ეპოქა გავიდა, დამყარდა „ახალი მიმართება საგანთა შორის“ და ბევრი იმათგანი, ვინც ულანდთან ერთად ნაციონალურ-პატრიოტულ მოტივებს უმღეროდა, ახლა დრომოქმული საზოგადოებრივი ტენდენციების დამცველი გახდა.

ულანდში კი ჰაინე სხვაგვარ მეტამორფოზას ხედავს. ულანდი, მოწოდებითა და მიდრეკილებებით რომანტიკოსი, ჰაინეს მსგავსად, თანადროულობისაკენ დაიძრა. იგი მივიდა თანადროულობასთან გულითადად, პატროსნად<sup>1</sup>. მაგრამ ჰაინე თანადროულობასთან, ახალ ეპოქასთან მწერლის მისვლის ორ შესაძლო ფორმას ხედავს:

ა) ახალი ეპოქის პოლიტიკური იდეალების მიღება და თავისი აქტივობის მხოლოდ სამოქალაქო საზოგადოებით შემოფარგვლა;

ბ) ახალი ეპოქის იდეალების გამოხატვა მწერლის მოწოდების უშუალო სფეროში, ხელოვნებაში.

პირველი ფორმა მიუღია ულანდის მისვლას თანადროულობასთან, მეორის ნიმუშად ჰაინეს თავისი და „ახალგაზრდა გერმანიის“ ზოგიერთი მწერლის შემოქმედებითი განვითარება მიაჩნია. პირველის დანახასიათებლად ჰაინეს ახალი სოციალური ტენდენციის მხოლოდ რაციონალისტური მიღება მიუჩნევია, მეორე შემთხვევაში კი ახალის მიღება გამართლებულია არა მხოლოდ გონების, არამედ გულის მოთხოვნითაც. ულანდი გონებით, ანალიზის შედეგად მივიდა თანამედროვეობასთან, მაგრამ სულიერი მიდრეკილებებით რომანტიკოსი დარჩა. მასში მოაზროვნემ დაარწმუნა საკუთარი თავი, რომ წარსულის იდეალიზაცია უაზრობაა. მსგავს სურათს ხედავს ჰაინე თავის განვითარებაშიც, ფიქრობს რა, რომ მოაზ-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 347.

როვნემ სძლია პოეტს, დააოკა რომანტიკული მიდრეკილებები. ამის მიუხედავად, ჰაინეს განსხვავებულად ესახება თავისი და ულანდის გზა.

ულანდთან მოაზროვნე იმარჯვებს პოეტზე, ჰაინესთან კი მოაზროვნე და პოეტი ერთდებიან, თუმცა პოეტს წარსულის ტვირთიც თან მოაქვს. ულანდთან მოაზროვნე „დიდ პირად მსხვერპლს იღებს“<sup>1</sup>, ნაცვლად პოეტური გვირგვინისა სამოქალაქო გვირგვინის მიღებას ესწრაფვის. ასე არ ესახება ჰაინეს თანადროულობასთან თავისი მისვლა. თანადროულობასთან მისვლის შედეგად ულანდის მიერ გაღებული პირადი მსხვერპლი დუმბილში, მხატვრულ პასივობაში გამოიხატა. „იგი (ულანდი — გ. ხ.) ცრემლიანი ღიმილითა და დამწვიდებით ხდის უნაგირს თავის რაინდულ ცხენს და აგზავნის მას თავლაში“<sup>2</sup>. ამგვარად, ულანდის შესახებ მსჯელობაში ჰაინემ თანადროულობასთან ხელოვანის მისვლის ისეთი ფორმა გააკრიტიკა, რომელიც ეპოქის მოწინავე ტენდენციების მხოლოდ რაციონალისტურ მიღებას გულისხმობს, მხატვრულ შემოქმედებაში კი, მოდუნებას.

ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დამოკიდებულება ჰაინეს განსაკუთრებით მწვავე საკითხად მიაჩნია ახალ დროში, ხალხთა პოლიტიკური და იდეოლოგიური გამოღვივების ეპოქაში. დიდი სოციალური საკითხები ხელოვნების წინაშეც მთელი სიმწვავეით აყენებს თანადროულობის მხარის დაკერის, „ბულბულებისა და ვარდების პარტიის“ რევოლუციასთან გაერთიანების საკითხს. ხელოვანის ჰარმონია საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, როგორც აღინიშნა, ჰაინეს ეპოქის მხოლოდ ჯანსაღი ტენდენციების მხარდაჭერაში აქვს წარმოდგენილი. ამ მოთხოვნაში უნდა ეპოვნა თავისი კონკრეტული გამოხატულება ხელოვნებაში მატერიალური სინამდვილის დაშლის უარყოფას.

ხელოვნება, ჰაინეს აზრით, თავისი ეპოქის ბეჭედს ატარებს. ხელოვნების ისტორია მწერალს ამ დებულების სისწორეს უდასტურებს. ხელოვნების განვითარების ე. წ. ეგვიპტური პერიოდი ეპოქის ძირითად ტენდენციებს შეესაბამებოდა. ანტიკური ხელოვნების იდეალში ანტიკურობის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეალი იხატებოდა. შუა საუკუნეთა ხელოვნება ამ ეპოქის სპირიტუალისტურ წარმოდგენებს შეესაბამებოდა. გრძობით-მატერიალური მხარის წინ წამოწევა რენესანსის მხატვრობაში შუა საუკუნეთა ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების ანარეკლს წარმოადგენდა. ანტიესთეტიზმის მომენტების შემონახვა შექსპირთან ეპოქის პურიტანული ტენდენციების გავლენით აიხსნებოდა. მე-18 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურა ეპოქურად განპირობებული იყო. ე. წ. „ხელოვნების პერიოდი“ რევოლუციის თეორიაში იღლების, პარკტიკაში კი მისი უარყოფის მოთხოვნებს პასუხობდა. რომან-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 347.

<sup>2</sup> იქვე.

ტიკოსთა შეხიზუნა მისტიციზმში ეპოქის რეაქციულ-შოვინისტური ტენდენციების ანარეკლს წარმოადგენდა. ასევე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ტენდენციებით იყო განპირობებული ივლისისა და თებერვლის რევოლუციების ეპოქის ლიტერატურა.

ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების კავშირის საკითხებზე განსაკუთრებით იგრძნობა ახალ დროში. თანამედროვე ეპოქა, ფიქრობს ჰაინე, ძირეულად განსხვავდება წარსულისაგან, შეცვლილია ადამიანთა მსოფლგაგება, იდეათა სამყარო, დამყარებულია საგანთა შორის ახალი მიმართება<sup>1</sup>. წარმოიშენენ ახალი ფრინველები, რომლებიც „ახალ მელოდებს მოითხოვენ“<sup>2</sup>, წინ წავიდა ადამიანთა გონება, გამოიგონა რა მატერიალური სინამდვილის თავის უფლებებში აღდგენის საშუალებები. ცვლილებებმა ეკონომიურსა და იდეოლოგიურ ცხოვრებაში შეარყია სპირიტუალიზმის ავტორიტეტი. რევოლუცია ჩქეფს ადამიანთა გულსა და თავებში. გრინობები, აზრები და მოთხოვნები, შესაბამებულნი ეპოქის მოთხოვნებთან, ავსებენ ახალი ლიტერატურის შინაარსს<sup>3</sup>.

თანადროულობა აძლევს ტონსა და მიმართულებას ხელოვნების განვითარებას. 1833 წლის სურათების გამოფენა პარიზში ჰაინეს ამ დებულების სისწორეს უდასტურებს, სახელდობრ იმას, რომ „ფერწერა საფრანგეთში მიყვებოდა სოციალურ მოძრაობას და ხალხთან ერთად თვითონაც გაახალგაზრდავდა“<sup>4</sup>. ხელოვნებაშიც ჰაინე იმ ნაციონალურ ნაბახურეს ნახულობს, რასაც ნახულობდა ფრანგთა პოლიტიკურ ცხოვრებაში<sup>5</sup>. „კაენის“ ანალიზშიც შეინიშნება ხელოვნებისა და თანადროულობის კავშირის მალღარებელი ჰაინე. წინაისტორიული ხასიათი ამ სურათის სიუჟეტისა მას ხელს არ უშლის მოიხიბლოს აღნიშნულ სურათში თანადროულობის სულის გამოვლენით<sup>6</sup>.

ეტექსის ქმნილებათა თავისებურება მისი ხელოვნების სოციალურ სინამდვილესთან ფეხდაფეხ სვლაშია დანახული, რაც ამ ხელოვნის დამსახურებადაა მიჩნეული. 1841 წლის პარიზის სამხატვრო გამოფენის ანალიზშიც ნათლად მოჩანს ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების კავშირის მალღარებელი ჰაინე. ეს თვალსაზრისი განსაკუთრებით რელიეფურად მოჩანს „ხელოვნების არისტოკრატიზმის“ ეპოქის შეფასებაში, იმის დანახვაში, რომ ხსენებული ხელოვნება დაიღუპება, რადგან იგი „ფესვებს უშვებს დრომოკმულ, ძველ წყობაში“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Zur Geschichte., 204.

<sup>2</sup> Lutezia, 351.

<sup>3</sup> Zur Geschichte., 204.

<sup>4</sup> Franz. Maler, 75.

<sup>5</sup> იგივე, 79—80.

<sup>6</sup> Zur Geschichte., 204.

<sup>7</sup> Fr. Maler, 72.

რევოლუცია და ხელოვნება მხარდამხარ მიდიან. ჰაინე იმ ხელოვნების მხარეს იჭერს, რომელიც რევოლუციას იღებს. ეს აზრი აქვს იმის სიამაყით გაცხადებას, რომ ფოსის შემდეგ იგი, ჰაინეა ერთადერთი წარმომადგენელი რევოლუციისა ლიტერატურაში. ამ საფუძველზეა დამყარებული ჰაინეს სიმპათია მომავლის ხელოვნებისადმი, რადგან მომავლის ხელოვნება, ფიქრობს იგი, გადაწყვეტს სოციალურ წინააღმდეგობებს.

ახალი დრო, ფიქრობს ჰაინე, შექმნის ახალ ხელოვნებას, საეეს შინაგანი ჰარმონიით<sup>1</sup>. მას, მომავლის ხელოვნებას, არ დაჰირდება ძველი ნეატროული ტექნიკის დასესხება<sup>2</sup>. იმ ფაქტში, რომ ხელოვნების ამგვარი იდეალის განხორციელება პოლიტიკურ რევოლუციასთანაა დაკავშირებული, შეინიშნება ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ჯანსაღი ტენდენციების კავშირის მალაირებელი ჰაინე.

ამგვარად, ხელოვანის კავშირი თანადროულობასთან ჰაინეს მიერ ნათავარ მოთხოვნადაა წამოყენებული. არა უარყოფა სინამდვილისა, არამედ მისთვის თვალის გასწორება, არა მეოცნებობა, არამედ სინამდვილის ჯანსაღი ხედვა. „ჩვენ არა გვაქვს თამაშობის, ანდა წარსულის ოცნებების აგების დრო“<sup>3</sup>. „ჩვენი დრო მოითხოვს რეალურ სახეებს, იგი ერაყება უოველ ასეთ წყლისებურ, თუგინდ უმშვენიერეს არსებებს (ლაპარაკია უნდინეს შესახებ—გ. ხ.). იგი მოითხოვს, ნამდვილად ცოცხალ სახეებს და ძალიან ნაკლებად ფერიებს, კეთილშობილ რაინდებზე რომ არიან შეყვარებულნი“<sup>4</sup>.

ძნელი არ არის დანახვა, რომ ჰაინეს სინაპათია არაა იმ ხელოვნების მხარეს, რომელიც თავისაგან „ერაყება რეალურ სახეებს“, არამედ იმ ხელოვნების მხარეზეა, რომელიც ყურს უგდებს ეპოქის ჯანსაღ ხმას, ნაცვლად ფერიებისა, რეალურ სახეებს ქმნის. „ამაშია მთელი საქმე“-ო, შენიშნავს მწერალი ფუკეს შესახებ მსჯელობისას<sup>5</sup>.

თანადროულობიდან ხელოვნების განდგომის კრიტიკას ვნახულობთ ბრენტანოს შესახებ მსჯელობაში. ბრენტანოს ჰაინე კათოლიციზმში ჩატანებულ მწერლად წარმოგვიდგენს<sup>6</sup>. ხელოვნებაში თანადროულობის ეს უარყოფა ამხედრებს ჰაინეს ა. შლეგელში, სახელდობრ, შლეგელის მანერა თანადროულობის გაზომვისა წარსულის მასშტაბით,<sup>7</sup> უნარი

<sup>1</sup> Fr. Maler, 73.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Gedanken u. Einf., 431.

<sup>4</sup> Die rom. Schule, 337.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Die rom. Schule, 308.

<sup>7</sup> იგივე, 276.

წარსულის მშვენიერების დახატვისა<sup>1</sup>, თანადროულობის მხოლოდ ზოგიერთი გარეგანი მხარის შენიშვნისა<sup>2</sup>, მაგრამ უუნარობა შენიშნოს ის, რაც შეადგენს თანამედროვეობის არსს<sup>3</sup>. ჰაინეს ამხედრებს შლეგელთან წარსულის აპოლოგია თანადროულობის ხარჯზე<sup>4</sup>. ის ფაქტი, რომ შლეგელმა ვერ შეძლო ბიურგერის პოეზიის შეფასება, ჰაინეს აძლევს ზედმეტ მასალას გახაზოს თავისი ანტიპათია თანადროულობის გაგების უნარმოკლებულ შლეგელისადმი და სიმპათია „ეპოქის სულის ამსახველი“ ბიურგერის პოეზიისადმი. ამავე წანამძღვრიდან გასაგები ხდება ჰაინეს კრიტიკა ფრანგული პოეზიის შლეგელისებური გაგებისა<sup>5</sup>.

ამავე საფუძველზე გამართლება ეძლევა ფოსისადმი ჰაინეს სიმპათიას, რადგან ფოსი, მისი გაგებით, არ გარბის თანადროულობიდან, არამედ უმღერის გულუბრყვილო ენით წვრილ ობიექტელთა ცხოვრებას და თავისი პოემების გმირებად გამოჰყავს არა შუა საუკუნეების მადონები და რაინდები, არამედ თავდაბალი პროტესტანტი პასტორი თავისი ოჯახითურთ<sup>6</sup>. ამავე საფუძველს ემყარება კრიტიკა „ლუცინდეს“ ავტორისა, ფოსის წინააღმდეგ მისი ბრძოლის ახსნა იმით, რომ ფოსი ცხოვრებაში ჩახედული და ბუნებრივი ადამიანია. ამავე წანამძღვრებს ემყარება სიმპათია ე. პ. რინტერისადმი, იმ მოტივით, რომ იგი მთლიანად იჭერს ეპოქის მხარეს და, მსგავსად „ახალგაზრდა გერმანელებისა“, მთლიანად იმსჯელება ეპოქის მოთხოვნილებებით<sup>7</sup>.

ხელოვნების ობიექტურ-რეალისტური ფაქტორებით დაპირობების თვალსაზრისზე დგას ჰაინე ხელოვნების სხვადასხვა ეანრის შესახებ მსჯელობაში, ლებულობს რა ჰერდერის აზრს, რომ პოეტური წარმოქმნის უძველესი სახე არის ლირიკა<sup>8</sup>, შემდეგი საფეხურები კი, ეპოსი და დრამა. ამ გარემოებას ჰაინე უკავშირებს პოეტის სულიერ ასაკს, მის უნარს ღრმად შეიქრას საგნებსა და მოვლენებში და გამოიმუშაოს კრებადი წარმოდგენა სამყაროზე, გარეშე ყოველგვარი სუბიექტური შიშატებისა<sup>9</sup>. ამ თვისებათა შემონახვა ჰაინეს ყველაზე სრულყოფილად დანახული აქვს დრამატულ ხელოვნებაში. სუბიექტურობის უარყო-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 273.

<sup>2</sup> იგივე, 274.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იგივე, 279.

<sup>7</sup> იგივე, 241.

<sup>8</sup> იგივე, 328.

<sup>9</sup> Tassos Tod, Bd. VII, 153.

<sup>10</sup> იგივე, 154.

ფას ეპიკური ხელოვნებისათვის იგი არ მიიჩნევს იმზომად აუცილებელ მოვლენად, როგორც დრამატული ხელოვნებისათვის. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჰაინე ობიექტურობის მომენტს ეპოსში უფრო ნაკლები სიძლიერით ნახულობს, ვიდრე დრამაში, რომლისთვისაც აუცილებლობადაა მიჩნეული ზუსტი და ცოცხალი აღწერილობა „მოვლენების, სიტუაციების, ვნებებისა და ხასიათებისა“<sup>1</sup>.

ობიექტურობის მომენტებს უნდა იგულებდეს ჰაინე ეპიკურ პოეზიაშიც, სახელდობრ, ადგილის, დროის, გმირთა კოსტიუმების გულდაშვიდებულ აღწერილობას<sup>2</sup>, მაგრამ მაინც ბოლომდე მიუკერძოებელი თხრობის გამართვის შეუძლებლობას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ობიექტურობა ეპოსისა, ჰაინეს კონცეფციით, არაა სრულყოფილი, სუბიექტივიზმის გამოვლენისაგან დაზღვეული. ქეშმარიტ დრამაში კი ობიექტურობის პრინციპი ჰაინეს სრულყოფილად დაცული უნდა მიაჩნდეს იმ მოტივით, რომ ამას თვით დრამის სპეციფიკა მოითხოვს. ამ განასერში გასაგები ხდება მინიშნება იმაზე, რომ ეპიკური მომენტის შეტანა დრამაში საზიანოა ამ უკანასკნელისათვის და გასაგები ხდება ის დებულებაც, რომ თუ ლირიკის სფეროში შეჭრილ ეპოსს მთლიანად არ სჭირდება სუბიექტურობაზე უარის თქმა, ეპოსიდან დრამაში გადასულს კი ასეთი მოეთხოვება<sup>3</sup>.

როგორც ირკვევა, ლირიკის, ეპოსისა და დრამის ურთიერთისაგან განსხვავებისას ჰაინე აქცენტირებას ახდენს ხელოვნების მსაზღვრელ გარეგან ფაქტორებზე. ამავე წინამძღვარზე აგებს იგი თავის მსჯელობას ხელოვნების ერთი და იმავე ჟანრის განსხვავებაზე სხვადასხვა ქვეყანაში. ასე, მაგალითად, იგი ღებულობს და შესაფერის ახსნას აძლევს ფრანგული და გერმანული დრამის განსხვავებას, აკავშირებს თვითველ მათგანს ქვეყნის შინაგან პირობებთან, ხალხთა ცხოვრებასთან<sup>4</sup>. ის, რაც ფრანგულ დრამაში გერმანელს გადაჭარბებულად ეჩვენება, იგი შესაძლოა უფრო სრულად გამოხატავდეს ნამდვილ ცხოვრებას<sup>5</sup>. ის, რაც თეატრულ სამოსელში ეგზომ არაბუნებრივად გვეჩვენება, იგი „ყოველდღიურად და ყოველსაათობით ხდება ხოლმე საფრანგეთში“<sup>6</sup>.

ანრივად, დრამა, ჰაინეს კონცეფციით, სინამდვილეს ობიექტურად უნდა გამოხატავდეს. მის სპეციფიკურობას განსაზღვრავს თვითვეული ქვეყნის განვითარების თავისებურება. ვისაც დრამის ბუნების გაგება უნდა, იგი იმ სინამდვილის ანალიზიდან უნდა გამოვიდეს, რომელმაც დრამა წარმოშვა. საკმარისი არაა, ფიგურულად შენიშნავს

<sup>1</sup> Tasso's Tod, Bd. VII, 154.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Über die fr. Bühne, 509.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.



ჰაინე, ცეცხლის შესახებ ვიქონიოთ წარმოდგენა იმ შთაბეჭდილების მიხედვით, რომელსაც დამწვარი კაცის დანახვა იწვევს. კიდევ უფრო გაუმართლებელია თუ ალის ბუნების შესწავლას ყურმოკრული ამბებიდან ან წიგნებიდან დავიწყებთ. საჭიროა ხელი ჩავყოთ თვით ცეცხლში<sup>1</sup>.

დრამის განვითარება უნდა ვეძიოთ ამა თუ იმ ქვეყნის თავისებურებაში, ხალხთა ბუნებაში. არ შეიძლება, მაგალითად, ვაქოთ ან ვაძაგოთ ერთი რომელიმე ქვეყნის დრამა მეორის საზიანოდ, რადგან თვითეული ქვეყნის „ხელოვნება და ლიტერატურა განპირობებულია ადგილობრივი მოთხოვნებით: რომლებიც მათი შეფასებისას არ შეიძლება ანგარიშში არ ჩავაგდოთ“<sup>2</sup>. ფრანგული ტრაგედიის ამ კავშირს ხალხის ცხოვრებასთან ჰაინე კონკრეტულად იმაში ხედავს, რომ ფრანგული ტრაგედიის ცენტრში ქმრიანი ქალია, რაც, მწერლის გაგებით, ქმნის ხელსაყრელ პირობებს დრამაში ვნებათა თამაშისა და მოქმედების ძლიერი გამოხატვისათვის.

ფრანგული თეატრისაგან განსხვავებით, გერმანულ თეატრში ჰაინე ნახულობს ვნებათა და მოქმედებათა ნაკლებობას. თვით გოეთეს, შილერისა და კლაისტის დრამების ანალიზს მწერალი მიჰყავს ამგვარ დასკვნამდე. იგი თავს ანგარიშს აძლევს იმ ფაქტში, რომ ხალხთა რეალური ინტერესები მოითხოვს თეატრისაგან არა პოეზიის ელემენტის წინ წამოწევას, არამედ ვნებებისა და მოქმედების გამოხატვას, ე. ი. მასებზე ხელოვნების ზემოქმედებას. ამ მხრით ჰაინე ფრანგულ ტრაგედიას უფრო დაწინაურებულად მიიჩნევს, ვიდრე გერმანულს. იგი მზადაა ზიიჩნიოს ეს ვნებიანობა ფრანგთა თანდაყოლილ მხარედ, ცხოვრება ფრანგებისა, უფრო ტემპერამენტისადაც, იმ წყნარი და მღორე განწყობილებების საპირისპიროდ, რომლებიც გერმანულ თეატრს მიაწერა. თვით ცხოვრება ფრანგებისა მიაჩნია ჰაინეს დრამატიზმით აღსავსედ და თეატრში—„ცხოვრების ამ სარკეში“<sup>3</sup> ხედავს იგი უალრესად განვითარებულ მოქმედებასა და ვნებას. ძლიერი ემოციების გამოხატვასაც ფრანგული თეატრის მიერ ჰაინე ასევე საზოგადოებრივად განპირობებულ მოვლენად თვლის<sup>4</sup>. ამრიგად, სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნების ერთი და იგივე ენარის ანალიზშიც ჰაინე წინ წამოწევს ხელოვნების ობიექტურ-რეალისტურ საწყისებს, მის საზოგადოებრივ ფუნქციას, მასებზე ზემოქმედების უნარს.

მაგრამ ზევით თქმულიდან არ შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჰაინეს თვალსაზრისს მოქმედებისა და ვნებების ტრაგედია გამოხატავს.

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 509.

<sup>2</sup> იგივე, 507.

<sup>3</sup> იგივე, 508.

<sup>4</sup> იგივე, 508—509.

უპირატესობა, რომელიც ჰაინემ სცენაზე მოქმედებისა და ვნებების გამოხატვას მიაკუთვნა, შუქს ფენს მის შეხედულებას ხელოვნების სოციალურ განპირობებაზე. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს გამოხატავს მთლიანად მოქმედებისა და ვნებების ტრაგედია. ფრანგული და ანტიკური ტრაგედიების ჰაინესეულ ანალიზს იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მის ესთეტიკურ იდეალს უფრო ხასიათების ტრაგედია უდგება, ვიდრე მოქმედებისა და ვნებების ტრაგედია, რადგან ხასიათების ტრაგედიაში იგი სინამდვილის უფრო მართალ გამოხატვას ხედავს, ვიდრე მოქმედებისა და ვნებების ტრაგედიაში.

თავისი დროის ხელოვნებისაგან ჰაინე მოითხოვს ცოცხალი ხასიათების დახატვას და არა იმზომად მოქმედებისა და ვნებების გადმოცემას. ეს უქანასკნელი ახალ დროში, უნდა ვიფიქროთ, იმდენადაა გამართლებული, რამდენადაც იგი სინამდვილის მართალ და მიუყვარძობელ ასახვას ემყარება, მასებს ამ სინამდვილის გარდასაქმნელად აღაგზნებს. უნდა ითქვას, რომ ჰაინეს ხელოვნების იდეალს მთლიანად არც ხასიათების დრამა გამოხატავს. მას თითქოს უფრო გამოხატავს ერთიანობა მოხსენებული სამივე მოთხოვნისა. ამ მოსაზრების უფლებას გვაძლევს ის არგუმენტაცია, რომელსაც მიმართავს ჰაინე, რათა დასახოს შექსპირი თანამედროვე თეატრის უფუძემდებლად, აგრეთვე იმის აღნიშვნა, რომ ლესინგთან დაცულია, ლამაზად და თანაზომიერადაა დაკავშირებული სამივე მოთხოვნა.

ჰაინეს არ უნდა მიაჩნდეს ყველა შემთხვევაში აუცილებლად ამ სამი მომენტის ერთიანობის დაცვა. ახალი დროისათვის იგი გამართლებულად მიიჩნევს, რომ დრამატურგი ესწრაფოდეს ერთი რომელიმე მოთხოვნის დაცვას. იგი არ არის უარყოფითად განწყობილი იმ მწერლებისადმი, რომლებიც ხასიათების დრამას ქმნიან. გოეთეს „ტასოს“ ანალიზი ამ დასკვნის გაკეთების უფლებას იძლევა<sup>1</sup>. გოეთესთან ჰაინე იწონებს არა მხოლოდ ხასიათების ზოგადად გამოხატვას, არამედ განსაზღვრული კლასის ადამიანთა ხასიათების გამოხატვას. ამიტომ არ აკრიტიკებს იგი „ტასოს სიკვდილს“ მოქმედების ერთიანობის უქონლობის გამო<sup>2</sup>.

მხატვრულობის კრიტერიუმად ჰაინე მოცემულ შემთხვევაშიც აყენებს დებულებას, რამდენად მართლადაა ასახული ხასიათი და ვნებები. რადგან რუსოს დრამაში ეს მოთხოვნა მწერალს დაცული ეგულვის, ამიტომ მას იგი მხატვრულობის პრეტენზიას ანიჭებს. რუსოს დამსახურება იმაშია დანახული, რომ იგი თავისი გმირის ხა-

<sup>1</sup> Tassos Tod, 164.

<sup>2</sup> იქვე.

სიათს გასაოცარი სიმართლის ელფერს აძლევს<sup>1</sup>. ამრიგად, კემმარტი ტრაგედია შესაძლოა იყოს მხოლოდ ხასიათის ტრაგედია, ანდა ხასიათისა და ვნებების ტრაგედია ერთსა და იმავე დროს, ოღონდ კი ხასიათები მართლად იყოს გამოხატული. ის გარემოება, რომ ტასოს ხასიათი მართლადაა ჩაშოქნილი, ჰაინეს მიაჩნია „ულამაზესად, ყველაზე კარგად ტრაგედიაში“<sup>2</sup>. ჰერცოგშიაც იგი იმას იწონებს, რომ იგი „მრავალ სცენაში მეტად მართლადაა დახატული“<sup>3</sup>. ნამდვილობის ნიშნის უქონლობას იწუხებს ჰაინე პრინციის ქალის პერსონაჟში.

ხელოვნების ობიექტურ-რეალისტურ საწყისთა აქცენტირებას ახდენს ჰაინე რომანის ბუნების განხილვისას. ამ მხრით მნიშვნელოვანია ვ. სკოტისა და სერვანტესის რომანების ჰაინესეული ანალიზი. თუმცა ვ. სკოტი ჰაინეს მიაჩნია ინგლისში ისტორიული რომანის მამამთავრად, იგი მის რომანს მაინც უკან აყენებს სერვანტესის რომანთან შედარებით. არა სხვა ვინმეს, არამედ სერვანტესს მიიჩნევს ჰაინე ფუძემდებლად ახალი რომანისა. რა საბუთით? იმ საბუთით, რომ სერვანტესთან იგი ხედავს ეპიკურ სულს, რაც, მისი გაგებით, რომანის აუცილებელ ნიშანს წარმოადგენს<sup>4</sup> და, რასაც იგი სათანადო სიძლიერით ვერ ნახულობს ვ. სკოტთან. აღნიშნული თვისების სრულყოფილობას სერვანტესთან ჰაინე ხსნის ეპოქით, სერვანტესის კათოლიკურ მრწამსზე მითითებით, რაც არ უშვებდა ექვიანობის გამოვლენას. ეს სულიერი სიმშვიდე, რელიგიური ექვიანობის დაძლევა არ იყო დამახასიათებელი ვ. სკოტის ეპოქისათვის. ამიტომაც მის რომანებში მოცემულია ისეთი მომენტები, რომლებიც არ არის სერვანტესთან.

აქედან ის დასკვნაც გამოდის, რომ ეპიკური ელემენტის დამახასიათებელ ნიშანს არ წარმოადგენს მოქმედება და ექვიანობა. აღრმავებს რა თავის ანალიზს, ჰაინე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ვ. სკოტთან დრამატულ ელემენტს იმიტომ ენიჭება დომინანტური მნიშვნელობა, რომ დრამაში, რომანისაგან განსხვავებით, მოცემულია ექვიანობა, დისკუსია და მოქმედება. ვ. სკოტთან დრამატული მომენტის შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე კურსს იღებს გარე ფაქტორებზე, სახელდობრ, იმ გარემოებაზე, რომ ვ. სკოტი არის „ვექილი და შოტლანდიელი, შეჩვეული მოქმედებასა და დისკუსიას“.

ხელოვნების ეპოქური დაპირობების თვალსაზრისზე დგას ჰაინე, როცა აკრიტიკებს „ბედისწერის ტრაგედიებს“, რომელნიც, მისი გაგებით, მტრულ წინააღმდეგობაშია ეპოქის სულსა და მორალთან<sup>5</sup>. თუ ბერძნები ფატუმზე კურსის აღებით გრძნობითს მთლიანობას აღწევდნენ, ახალ დროში ფატუმზე კურსის აღებით ეს მთლიანობა უკვე არ

<sup>1</sup> Tassos Tod, 164.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 165.

<sup>4</sup> Einl. z. Don Quichotte, 316.

<sup>5</sup> Tassos Tod, 167.

მიიღწევა, რადგან საამისოდ გამოყენებული საშუალებები მიუღებელია. ჰაინე იმ აზრისაა, რომ ღრამაში ადამიანის კეთილი განზრახვის კრახი წარმოადგენს მისი ზნობრივი თავისუფლების ბუნებრივ შედეგს, ენებებისა და მიდრეკილებების შედეგს. გრძობითი მთლიანობა კი, ფიქრობს ჰაინე, მიიღწევა ზებუნებრივი გზით, ციურ სამეთოზე მინიშნებით, მიიღწევა მაშინ, როცა ტანჯვა სიხარულის ილუზიას ესაზღვრება<sup>1</sup>.

სოციალურ კრიტიკიუმს იმარჯვებს ჰაინე სხვადასხვა ქვეყნის კომედიის თავისებურების განხილვისას. ფრანგული და გერმანული კომედიის თავისებურებას იგი ხედავს ამ ქვეყნების განვითარების თავისებურებაში. ჰაინე აღიარებს გერმანული კომედიის ჩამორჩენის ფაქტს ფრანგულ კომედიისთან შედარებით. იგი უარყოფს, რომ ეს ჩამორჩენა გერმანელთა ე. წ. სერიოზული მოწყენილობით აიხსნება. იგი აგრეთვე იმათ აზრსაც უარყოფს, ვინც ფრანგული კომედიის წარმატებებს ფრანგი ხალხის მხიარული ბუნებით ხსნის. ზოგიერთ ისტორიულ ექსკურსს ჰაინე სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნამდე მიყავს, სახელდობრ, იმის აღიარებამდე, რომ შეცვლილმა საზოგადოებრივმა ურთიერთობამ ფრანგებიც სერიოზული და მოწყენილი გახადა<sup>2</sup>.

ჰაინეს არა ერთგზის აღუნიშნავს, რომ ფრანგთა დამახასიათებელი მხარეა მხიარულება, სიცოცხლე, პეპლისებური სიმსუბუქე, მაგრამ მწერალი თვალს უსწორებს იმ ფაქტს, რომ ფრანგმა ხალხმა ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად ვერ მიიღო ის, რასაც ესწრაფოდა და ამიტომაც იგი სერიოზული და მოწყენილი გახდა. ივლისის მონარქიის ეპოქაში ფრანგ ხალხს აკლია იუმორი, რადგან თვით საზოგადოებრივი ცხოვრებაა შეცვლილი. მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომლებიც საფრანგეთში ინდუსტრიული სულის დამკვიდრებამ გამოიწვია, ფრანგული კომედიის განვითარების მრუდე, ჰაინეს აზრით, მაინც დაბლა არ დაშვებულა. იუმორის ნაკლებობა არ წარმოადგენს ხელშემშლელ ფაქტორს კომედიის განვითარებისათვის, ისე, როგორც მისი მოცემულობაც არ წარმოადგენს კომედიის წარმატების უცილობელ პირობას. ივლისის მონარქიის ეპოქაში ჰაინე გერმანელებს იუმორისადმი უფრო განწყობილად მიიჩნევს, ვიდრე ფრანგებს, მაგრამ ეს გარემოება, მისი გაგებით, მაინც არ აძლევს იმპულსს გერმანული კომედიის განვითარებას.

გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრება, ჰაინეს წარმოდგენით, უხვ მასალას იძლევა იუმორისათვის. მასში უფრო მეტი სასაცილო. მხარე და ხასიათია, ვიდრე ფრანგთა ცხოვრებაში. სასაცილო თავისი დროის

<sup>1</sup> Tassos Tod, 168.

<sup>2</sup> Über die fr. Bühne, 498—499.

გერმანიაში, ფიქრობს ჰაინე, სისულელეშიც გადასულა. სისულელე გერმანიაში ტიტანურად იზრდება, გერმანია წარმოშობს კოლოსალურ სულელებს<sup>1</sup>. მიუხედავად ამისა, გერმანულ კომედიას ჰაინე მაინც ჩამორჩენილად მიიჩნევს. ამგვარად, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იუმორისტული მომენტების მოცემულობა არ წარმოადგენს კომედიის განვითარების მიზეზს. ჰაინე იმათ აზრსაც უარყოფს, ვინც გერმანული კომედიის ჩამორჩენილობას გერმანიაში პოლიტიკური თავისუფლების უქონლობას მიაწერს. გოლდონის, ლაბადასა და ხმლის პიესების, აგრეთვე მოლიერის კომედიების მაგალითზე იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ კომედია ვითარდებოდა პოლიტიკური თავისუფლების არმქონე ქვეყნებშიც.

ფრანგული კომედიის წარმატების მიზეზს ჰაინე საფრანგეთის საზოგადოების მდგომარეობაში ხედავს. ფრანგული კომედიის თავისებურება მას იმაში აქვს დანახული, რომ ფრანგი კომედიოგრაფი იშვიათად იღებს მასალად მთლიანს, მთელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას, არამედ იღებს მის ცალკე მომენტს, რომელშიც მთელი აირეკლება. წარმატების საწინდარი იმაშია, რომ ფრანგი კომედიოგრაფი ამ ცალკე ფაქტებში ხატავს იმ ძირითადს, რაც მთელი საზოგადოების ნიშანდობლივ მხარეს წარმოადგენს, ცალკეულში იმ კონტრასტებს ეხება, რომლებიც მოძველებული ინსტიტუტებისა და თანადროული ჩვეულებების დაპირდაპირების ნიადაგზე წარმოიშობა. გამოდის, რომ ჰაინე ფრანგული კომედიის წარმატებას ხედავს მის საზოგადოებრივ ხასიათში, სოციალური ტენდენციების ბრძოლაში<sup>2</sup>.

საფრანგეთის რევოლუციას ჰაინე მიიჩნევს ფრიად ხელშემწყობ ფაქტორად კომედიის განვითარებისათვის, რადგან რევოლუცია, მისი აზრით, ქმნის, არამყარობის, გარდამავლობის, ავტორიტეტების ნგრევის, შიშისა და სიცილ-ხარხარის განწყობილებას. თუ ასეთი განწყობილებების დამკვიდრებას განსაზღვრული მნიშვნელობით მწერალი „საშინელებას“ უწოდებს, კომედიის განვითარებისათვის იგი მას ფრიად ხელსაყრელად მიაჩნია. ამ ფონზე ჰაინე ფრანგ კომედიოგრაფს ქალაქის ნანგრევებში ჩამჯდარ მაიმუნსაც კი აღარებს, რომელიც იცინის და „იმანჭება მაშინ, როდესაც მეფის შეყვარებულის ყოფილ ბუღუარში ღორი გოკებს იგებს“<sup>3</sup>.

ხელოვნების სოციალური დაპირობების თეორიას ავითარებს ჰაინე, როცა ეხება ისტორიული და ეანრობრივი ფერწერის განვითარების საკითხებს. თვით ცნებასაც—ისტორიული ფერწერა“ ჰაინე ეკვის ქვეშ აყენებს<sup>4</sup>, რადგან განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ისტორიული

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 499.

<sup>2</sup> იგივე, 502.

<sup>3</sup> იგივე, 502.

<sup>4</sup> Fr. Maler, 48.

და ეანრობრივი ფერწერა მას ურთიერთში შერწყმულად ესახება. საზოგადოების განვითარების გარკვეულ პერიოდში ისტორიული ფერწერა ესესხება ხოლმე საერო ხასიათის სიუჟეტებს და წარმართულ მითოლოგიას. ამგვარი სიუჟეტების ამსახველი ძეგლები, ჰაინეს გაგებით, მაინც შეიცავენ ისტორიულ ინტერესს<sup>1</sup> და აქვთ პრეტენზია იწოდებოდეს ისტორიულ ფერწერად. რამდენადაც მათში ისახება მათი დროის სული, ამდენად ჩვენ ვიხედებით, ასე ვთქვათ, მე-16 საუკუნის ფანჯრებიდან და ვხედავთ იმ დროის საქმეებსა და კოსტიუმებს<sup>2</sup>.

ეანრობრივი ფერწერა, ფიქრობს ჰაინე, ერთგვარ მოქალაქეობრივ უფლებას პოულობს ნიდერლანდურ მხატვრობაში, სადაც პროტესტანტული სული არ უშვებდა კათოლიკურსა და მითოლოგიურ სიუჟეტებს<sup>3</sup>, ხოლო ყოველდღიური ცხოვრება ნიდერლანდლებისა კი ქმნიდა ხელსაყრელ პირობას ეანრობრივი ფერწერის განვითარებისათვის. ახალ დროში ჰაინე ვერ ნახულობს ისტორიული ფერწერის განვითარების პირობებს, რადგან საზოგადოებაში, ფიქრობს იგი, გაქრა რელიგიურ-მითოლოგიური სიუჟეტებისადმი სიმპათია. ცვლილებებმა ადამიანთა ფსიქოლოგიაში, საზოგადოებრივი ცხოვრებით დაპირობებულმა, გამოიწვია ცვლილებები ხელოვნებაშიც. ასევე საზოგადოებრივად დაპირობებულად მიიჩნევს მწერალი იმ მოვლენასაც, რომ ახალ დროში ქრება ეანრობრივი ხელოვნების განვითარების საფუძველი მისი ისტორიულ ფერწერაში შერწყმის გამო. ამის მიზეზად ჰაინეს მიაჩნია დამკვიდრება პროზული სულისა, იმის უკუგდება, რითაც წარმტაცი იყო ცხოვრება ფლამანდური ხელოვნების გაფურჩქვნის ეპოქაში. მე-16 საუკუნის საუცხოო კოსტიუმებს ახალ დროში ცვლის ფრაკი, რომელიც „მეტად არაწარმტაცია“<sup>4</sup>. თანადროულ ფრაკში ჰაინე ხედავს რაღაც უსასრულოდ პროზულს, რომელიც სურათში შეიძლება გამოყენებულ იქნას მისი მხოლოდ პაროდისათვის. ამ კრიზისულ მდგომარეობას ფერწერა თავს მით აღწევს, რომ ერთი მხრით წარსულში იჭრება, კათოლიკურ-ფეოდალური შუა საუკუნეების გარდერობში ეთებს წარმტაც კოსტიუმებს, მეორე მხრით კი იმით, რომ იჭრება იმ ხალხში, რომელსაც ცივილიზაციის ეპოქაში შემოუნახავს თავისი ორიგინალობა და ნაციონალური კოსტიუმები. ასეთ სურათს ნახულობს ჰაინე იმ ფერწერაში, რომელშიც ასახულია ტიროლის მიდამოები და იტალიის ხალხთა ცხოვრება.

ტანჯაცმულობის კულტურის განვითარებასაც ჰაინე ისტორიულ პირობებთან აკავშირებს. ასე იქცევა იგი, მაგალითად, დელაროშის სუ-

<sup>1</sup> Fr. Maier, 49.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 50.

რათის — მომავლადი მაზარინის განხილვისას. სურათზე აღბეჭდილ კოსტიუმებში იგი ამოიკითხავს ბექედს ფრონდას ეპოქისას, განსხვავებულს ლუი მე-14 ეპოქისაგან<sup>1</sup>.

ჰაინეს აზრებს ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის შესახებ შუქს ფენს 1843 წლის სურათების გამოფენის ანგარიში. ამ ანალიზიდან ჩანს, რომ მწერალი არ თიშავს ხელოვნებას სინამდვილისაგან, ნახულობს მასში სოციალური სინამდვილის ანაბეჭდს, გარკვეულ ისტორიულ კანონზომიერებას. ასეთ მიდგომას იჩენს იგი როგორც ცალკე მხატვართა შემოქმედების, ისე მხატვრული სკოლების თუ მიმართულებების ანალიზისას. სიძნელე ლუვრის დარბაზში გამოფენილ სურათებში გარკვეული წესრიგის შეტანისა მასზე ამიტომ მძიმე, არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს<sup>2</sup>. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულ სურათებშიც ჰაინე იმავე სოციალურ დეტერმინატებს ნახულობს, რასაც წარსულის ფერწერულ გამოხატულებებში. ხელოვნების ამგვარ მსაზღვრელ სოციალურ ფაქტორებს ნახულობს და იწონებს მწერალი ყველა დროის მხატვრობაში, სახელდობრ — „ფერწერულ ასახვას თავისი დროის სულისა“<sup>3</sup>. ეპოქის სულის ამგვარ გამოხატვას ხედავს და იწონებს მწერალი ვატოს, ბუშეს და მათი მოწაფეების ქმნილებებში<sup>4</sup>.

ივლისის მონარქიის დროის ხელოვნების მთავარ მსაზღვრელ ფაქტორად ჰაინე აღიარებს ინდუსტრიალიზმის ეპოქას. მას გამართლებულად ეჩვენება წინათგარძნობა პლასტიკური ხელოვნების ინდუსტრიალიზმის სულით გამსქვეალვის შესახებ, განსაკუთრებით რელიგიურ სიუჟეტებზე აგებული სურათების მაგალითზე. თუ როსინის *Stabat mater*-ის განხილვისას მწერალს იმ აზრის დაცვა უხდებოდა, რომ რელიგიური სიუჟეტების დამუშავება უნდა ხდებოდეს ნათელსა და ჯანსაღ ფერებში, ახლა ამ აზრის სისწორის დადასტურებას იგი ფერწერულ ხელოვნებაშიც ხედავს. მსგავსება მათ შორის იმაშია დანახული, რომ რეალისტური საწყისები თავს იჩენს როგორც ამ მუსიკალურ ნაწარმოებში, ისე 1843 წელს გამოფენილ სურათებშიც; განსხვავება კი იმაშია, რომ რეალისტური ტენდენცია *Stabat mater*-ში თავს იჩენს რელიგიური მასალის მხოლოდ სიმკაცრის შერბილებაში ნაშინ, როდესაც ლუვრის გამოფენაზე იგი ვულგარულ თვალსაზრისში გადაზრდის აშკარა ნიშნებს ამჟღავნებს.

ჰაინეს ამ შეხედულებას ცხადყოფს „გვემის“, წარმართობისა და შუა საუკუნეების ეპოქების ამსახველი ისტორიული სურათების ანალიზი. მოხსენებული ნიმუშები ჰაინეს კრიტიკის საგანი ხდება იმიტომ კი არა, რომ მათში მხატვრის ფუნჯის წარმართველად რეალური

<sup>1</sup> Fr. Maler, 57.

<sup>2</sup> Lutezia, 392.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

ქვეყანა აქვს მიჩნეული, არამედ იმიტომ, რომ მათში კურსია აღებული ვულგარულ-პროზულ სინამდვილეზე. ცენტრალური ფიგურა „გვემისა“ ჰაინეს მოაგონებს გაკოტრებული სააქციო საზოგადოების დირექტორს, რომელიც დგას აქციონერების წინაშე და იძულებულია ანგარიში ჩააბაროს მათ<sup>1</sup>.

ასევე, სურათები წარმართობისა და შუა საუკუნეების თემებზე ჰაინეს მოაგონებს წვრილ ღუქანს, საბირეო სპეკულაციებს, მერკანტილიზმსა და მეშჩანობას<sup>2</sup>. ასევე ანგარებითს გამოხედვას ნახულობს მწერალი გამოფენაზე წარმოდგენილ პორტრეტთა უმრავლესობაში, რასაც იგი იმით ხსნის, რომ მათი ორიგინალი სეანსის წინ ალბათ განუწყვეტილ ფულზე ფიქრობდა, მხატვარი კი დაკარგულ დროზე<sup>3</sup>. ანგარების განწყობილების გარდა, გამოფენაზე წარმოდგენილ ტილოებზე ჰაინე ნახულობს ცბიერების ნიშანსაც, მაგალითად, ქრისტესა და სამართლებელი ქალის შეხვედრის ამსახველ სურათში<sup>4</sup>.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება ამგვარი სურათებისადმი უცილობლად არ გულისხმობს მათი ავტორებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას. ასეთი დასკვნა სწორი არ არის, რადგან ჰაინე მოხსენებულ სურათებში ნახულობს მათი ავტორების არა კრიტიკულ დამოკიდებულებას გადმოსაცემი მასალებისადმი, არამედ მთელი ნაწარმოების გაელენთვის ბურჟუაზიულ-ანგარებითი სულით. ამ ავტორებთან ჰაინე ვერ ხედავს ბურჟუაზიული თვალსაზრისის წინააღმდეგ ამხედრებას. ამდენად, დებულება ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის შესახებ მოცემულ შემთხვევაშიც ძალაში რჩება.

ხელოვნების სოციალური დაპირობების ჰაინესეული მოძღვრების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს მწერლის მსჯელობა მაიერბერის შესახებ. მაიერბერისადმი ჰაინეს სიმპათიურ დამოკიდებულებას იმის შეგნება განსაზღვრავს, რომ მაიერბერი შეგნებულადაა მისული თანადროულობასთან. თანადროულობა მაიერბერთან, ფიქრობს ჰაინე, თავისი ტანჯვებისა და იმედების ასახვას ნახულობს<sup>5</sup>. მაიერბერის მუსიკის წარმატებანი ამ ხელოვანის თანადროულობასთან, რევოლუციასთან მისვლაშია დანახული. რევოლუციის ეპოქის აღამიანებს, ფიქრობს ჰაინე, სურთ „მოაწონ ახალი ეპოქა“<sup>6</sup> და ასეთ ეპოქაში „გამართლებულია

<sup>1</sup> Lutezia, 392.

<sup>2</sup> იგივე, 393.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Über die fr. Bühne, 543.

<sup>6</sup> იქვე.



მაიერბერის ვეებერთელა წარმატება<sup>1</sup>. ეპოქის ამ რეალური საკიროე-  
პით ამართლებს მწერალი მაიერბერის მუსიკაში ჰარმონიის ბატონობას  
მელოდიაზე<sup>2</sup>, რადგან ეპოქა აყენებს ცალკე აღამიანთა შეგრძნებების  
საერთო გრძობაში შთანთქმის მოთხოვნას<sup>3</sup>. თავის მხრით ჰაინე არაა  
განწყობილი, უარყოფს მელოდიის მნიშვნელობა, მაგრამ იმ საფრთხეზედაც  
მიუთითებს, რომელიც მასთანაა დაკავშირებული.

მაიერბერის როგორც პირად ცხოვრებაში, ისე მხატვრულ შემოქ-  
მედებაში ჰაინე საერთო ინტერესების სახელმძღვანელო პრინციპად  
გახდომას ხედავს და იწონებს. მაიერბერი იმითაც იმსახურებს მწერლის  
თანაგრძობას, რომ მას არ იზიდავს პირადი საკითხები, რომ იგი დიდ  
თავმდაბლობას იჩენს, სხვებისადმი დამოკიდებულებაში ნამდვილი გულ-  
უხეობის განსახიერებას წარმოადგენს<sup>4</sup>. მაიერბერი, ფიქრობს ჰაინე,  
თავის შემოქმედებაში დიდ ანგარიშს უწევს მთელს საზოგადოებას<sup>5</sup>.

თანადროულობასთან მაიერბერის მისვლას ჰაინე ისტორიულ  
ასპექტში იხილავს. განვითარების აღრინდელ საფეხურზე მაიერბერს  
იგი როსინინზმის დროშის ქვეშ იგულვებს, მის ამ პერიოდის ოპერებში  
ხედავს როსინის აყვანას „უტკბილეს განდიდებამდე“<sup>6</sup>. შემდეგ სა-  
ფეხურზე კი ჰაინე მაიერბერთან ხედავს საზოგადოებრივი მხატვრის  
გამოღვიძებას და თანადროულობასთან მისვლას. მაიერბერის დამსახუ-  
რებას მწერალი არა საერთოდ თანადროულობასთან მისვლაში ხედავს,  
არა დახაესებულ, მეშჩანურ, არამედ ახალგაზრდა, ახალი თაობის  
გერმანიასთან მისვლაში.

მაიერბერში ამგვარი მეტამორფოზის აღიარების საფუძველზე გა-  
საგები ხდება ანალიზი „რობერტ ეშმაკისა“, რომელშიც დანახულია  
მართალი სურათი ეპოქისა, ასევე გასაგები ხდება მსჯელობა „ჰუგენო-  
ტების“ შესახებ, რომელშიც მწერალი ხედავს როგორც მხატვრულ  
გამართულობას, ბუნების ტლანქი ხმების ტკბილ ჰარმონიად გადაქ-  
ცევას<sup>7</sup>, ისე სიმართლეს, სიყალბის უარყოფას<sup>8</sup>.

თანადროულობასთან მისულ მაიერბერის მუსიკაში რეალისტური  
საწყისების აღმოჩენით ჰაინე გასალებს უძებნის იმ ფაქტს, რომ მასე-  
ბისადმი დაქვემდებარებული მაიერბერი ახერხებს წინააღმდეგობი-

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 544.

<sup>2</sup> იგივე, 542.

<sup>3</sup> იგივე, 543.

<sup>4</sup> იგივე, 544.

<sup>5</sup> იგივე, 547.

<sup>6</sup> იგივე, 546.

<sup>7</sup> იგივე, 548.

<sup>8</sup> იგივე, 549.

დან გამოსვლას. წინააღმდეგობის გადაწყვეტა მაიერბერთან მწერალს დანახული აქვს კომპოზიტორის მიერ ბუნებაზე, რეალობაზე ორიენტაციაში. დღეტი „ჰუგენოტების“ მე-4 აქტში ჰაინეს არწმუნებს, რომ მაიერბერი „ამოცანას წყვეტს არა ხელოვნების, არამედ ბუნების მეშვეობით“<sup>1</sup>.

ხელოვნების სოციალური დაპირობების თეორიის დადასტურებას წარმოადგენს ჰაინეს მსჯელობა მისი დროის ფრანგული თეატრის შესახებ. კლასიკური პიესების დადგმას აღნიშნულ თეატრში იგი არ მიიჩნევს გამართლებულად. კლასიკური ტრაგედიების კრიტიკას ჰაინესთან საფუძვლად უდევს არა კლასიკური ტრაგედიების სიძულვილი<sup>2</sup>, არამედ იმის შეგნება, რომ ამ ტრაგედიებმა მოქამეს თავიანთი დრო, რომ მათი სიკვდილი ისტორიულად აუცილებელი გახდა. თუ წინა ეპოქებში ჰეროიზმის კულტი ჰაინეს ისტორიულად გამართლებულად ეჩვენება, მისი რესტავრაცია გაუმართლებლად მიაჩნია „ოქროს შუაგულის“ ბატონობის ეპოქაში, როცა ჰეროიკული იდეალები გაიცივთნენ, როცა ნაპოლეონის ტახტი მხოლოდ წითელი მაუდით გადაკრულ უბრალო ხის სკამად იქცა<sup>3</sup>.

როგორც ვხედავთ, კლასიციტური სტილის, მისი რესტავრაციის მიზანშეწონილობის განხილვისას ჰაინე ლოგიკურ მახვილს ეპოქის კანონზომიერებაზე უშვებს, იქიდან გამოდის, რომ თითოეული სტილი წარმოადგენს გარკვეული საზოგადოებრივი ურთიერთობის პროდუქტს და მისი შეფასებისას მთავარ კრიტერიუმად ეპოქა უნდა ვაღიაროთ. ამ წანამძღვრიდან გამოდის მწერალი, როცა უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენს სტილების აღრევისადმი.

თავისი დროის ტრაგედიებში ჰაინეს არ მოსწონს ორი საპირისპირო ტენდენციის შერწყმის ცდა, კლასიციტურ ნიადაგზე დგომა ერთი მხრით და „თანამედროვე რომანტიზმის ველური თამაშობისათვის ნების მიცემა“ მეორე მხრით<sup>4</sup>. ჰაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება სტილების აღრევისადმი მტკიცედდება ამგვარი ნაწარმოებისათვის თვით სახელწოდების მიცემაში, მისთვის „ტრაგიკული ოქროს შუაგულის“ სახელის შერქმევაში. სტილების ეს აღრევა, ჰაინეს აზრით, გულისხმობს ანარქიას გემოვნების დარღვევში<sup>5</sup>. ასეთი მკაცრი განაჩენი ფრანგულ ტრაგედიასზე იმიტოა პირობადებული, რომ მოვლენათა ისტორიული განვითარება, მწერლის გაგებით, არ ამართლებს სტილების ამგვარ დაკავ-

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 550.

<sup>2</sup> იგივე, 522.

<sup>3</sup> იგივე, 522—523.

<sup>4</sup> იგივე, 522.

<sup>5</sup> იგივე 523.

შირებას, რადგან თვითუწლი მათგანი სხვადასხვა სოციალური გარემოს პროდუქტს წარმოადგენს.

ხელოვნების სოციალურ განპირობებას აღიარებს ჰაინე, როცა „ვერთერის“ ავტორის მთავარ დამსახურებას სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებაში ხედავს<sup>1</sup>, როცა მოწინავე სოციალური იდეის მხარის დაქვრისათვის აქებს რობერტს<sup>2</sup>, როცა ასეთი იდეების თანაგრძნობისათვის ქებით იხსენიებს სხვა შემთხვევაში მის მიერ გაკრიტიკებულ რაუბახს<sup>3</sup>, როცა წერს, რომ ვაქებთ პოეტის შინაგან განვითარებასა და ფაქიზ გრძნობას, რომელიც მუდამ „auf das Prinzip der Hauptstreitfragen unserer Zeit hinleitet“<sup>4</sup>. მწერლის იგივე თვალსაზრისი ჩანს იმის აღნიშვნაში, რომ „პარიზში“ ეპოქის „რკინის ქუსლით გათელილი ჩაგრული კაცობრიობის გაჭირვების ხმა მოისმის“<sup>5</sup>, რომ „შტრუენზეში“ თანადროულობის აქტიური საკითხი—ჩაგრულთა ბრძოლა მჩაგვრელების წინააღმდეგ „ღირსეულ პროტესტს“ წარმოადგენს<sup>6</sup>.

ჰაინეს ეს თვალსაზრისი ჩანს იქ, სადაც მწერალი ემიჯნება იმათ, ვისაც „შტრუენზეში“ არ მოწონს თანადროულობის მხარდაქერა, როცა მათ შესახებ წერს, რომ ჩვენ სხვა აზრის ვართო<sup>7</sup>, როცა ბეერს უსურვებს შემდეგი მისი ტრაგედიებიც თავისუფლების იდეით იყოს გაელენთილი<sup>8</sup>, როცა ახდენს ხოლოვიცკის მაგიერ ერთგვარ მობოდიშებას იმის აღნიშვნით, რომ ეპოქა ხოლოვიცკისა „არ წყალობდა დონკიხოტის გაგებასო“<sup>9</sup>, როცა ე. ბ. რუსოსთან იწონებს რაინის მხარის სურათის სწორ გადმოცემას<sup>10</sup>, როცა თავისი რაბინის დადებით მხარედ „თანამედროვე ინტერესებისა და სიმპათიების“ აღძვრას აღიარებს<sup>11</sup>.

ხელოვნებისა და თანადროულობის კავშირის მაღიარებელი ჰაინე ჩანს მენცელის წიგნისა და შლეგელის ლექციების შესახებ მსჯელობაში, როცა წერს, რომ ეს შრომები მთლიანად ახასიათებს იმ ეპოქას, რომელშიც ისინი წარმოიშვენ<sup>12</sup> და რომ მათი შედარებისას

<sup>1</sup> Beers „Struensee“, Bd. VII, 226.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 227.

<sup>4</sup> იგივე, 228.

<sup>5</sup> იგივე, 229.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 230.

<sup>8</sup> იგივე, 230.

<sup>9</sup> Einl. z. D. Quichotte, 322.

<sup>10</sup> Gedichte von J. B. Rousseau, Bd. VII, 219.

<sup>11</sup> H. Heine. Correspondance inédite, Paris, 1867, p. 380.

<sup>12</sup> Die deutsche Literatur, Bd. VII, 246.

ეს გარემოება ჩვენში მომეტებულ კმაყოფილებას იწვევს<sup>1</sup>, როცა იწონებს მენცელის წიგნს იმის გამო, რომ მასში ლიტერატურა თანადროულობასთან კავშირშია განხილული<sup>2</sup>, როცა დეკარტის შესახებ შენიშნავს, რომ ახალი ეპოქა ახალ ცოცხს მოითხოვს<sup>3</sup>, როცა აღნიშნავს, რომ გოეთეს მომდევნო ეპოქამ განაპირობა თავისი დროის ლიტერატურა ამ უკანასკნელში ახალი პრინციპების წამოყენების გზით<sup>4</sup>. ამავე თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე საფრანგეთის შესახებ მსჯელობაში, როცა წერს, რომ იქ, შეცვლილი საზოგადოებრივი ურთიერთობის შედეგად, იბადება ახალი ხელოვნება<sup>5</sup>.

ჰაინეს ეს თვალსაზრისი ჩანს იქ, სადაც ლაპარაკია ლესინგის მიერ ხელოვნების ტრიბუნად გამოყენების შესახებ, აგრეთვე იქ, სადაც სინამდვილის მხარის დაქერას უწონებს გერმანიაში განმარტოებით მცხოვრებ მწერალს<sup>6</sup>, სადაც გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილის ანალიზის შედეგად ახალ ამოცანას აყენებს პოეტების წინაშე, სახელდობრ, რევოლუციასთან მისელის აუცილებლობას<sup>7</sup>. ეს თვალსაზრისი ჩანს აგრეთვე იმის აღნიშვნაში, რომ შუა საუკუნეების პოეზიის ეპიკური ხასიათი ისტორიული მიზეზებით აიხსნება<sup>8</sup>.

ხელოვნებისა და საზოგადოების დაშორების არასასურველობაზე მოუთითებს მაიერბერის მისამართით გამოთქმული სამდურავი<sup>9</sup>. ხელოვნებისა და საზოგადოების კავშირის აღიარების ნიადაგზე დგას მწერალი კოლბისადმი 1844 წლის აპრილში გაგზავნილ წერილში<sup>10</sup>. ამავე წინამძღვრიდან გამოსული ებრძვის იგი წარსულის იდეალიზაციას გერმანიის სინამდვილეში, ხოლო საფრანგეთისათვის კი მას მოსათმენ მოვლენად მიიჩნევს<sup>11</sup>. საფუძვლად ერთ შემთხვევაში წარსულის იდეალიზაციის უარყოფისა, მეორე შემთხვევაში კი მისი გამართლებისა, მიჩნეულია ეპოქის კანონზომიერება. საფრანგეთში წარსულის იდეალიზაცია იმიტომ არაა ჩათვლილი საშიშ მოვლენად, რომ იქ ამ იდეალიზაციის დროსაც არ ეპარებათ მხედველობიდან თანადროულობის ინტერესი<sup>12</sup>. თავისი „ბოერნეს“ ნიშანდობლივ და დადებით მხარედ ჰაინეს ის მიაჩნია, რომ ეს ნაშრომი გახდებდა მღელვარე და კირვეული ეპოქის სურათი<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> Die deutsche Literatur, Bd. VII, 246.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Zur Geschichte., 207.

<sup>4</sup> Die deutsche Literatur, 255.

<sup>5</sup> Fr. Zustände, 56.

<sup>6</sup> Zur Geschichte., 279.

<sup>7</sup> იქვე, 236.

<sup>8</sup> იქვე, 203.

<sup>9</sup> F. Heine, Письма, XII, 81.

<sup>10</sup> იქვე.

<sup>11</sup> Die rom. Schule, 354.

<sup>12</sup> იქვე, 355.

<sup>13</sup> F. Heine. Письма, XI, 40.

ხელოვნების იმავე სოციალურ დეტერმინატებს უსვამს ხაზს ჰაინე. როცა აღნიშნავს, რომ პოეზია სოციალურ მოძრაობასთან, ხალხთან ერთად აღორძინდება, იგი სოციალურად გამიზნულია<sup>1</sup>, როცა აღნიშნავს, რომ თანადროულობა გადაწყვეტ ბრძოლას მოითხოვს, რომ იაკობინიზმი საჭიროა ლიტერატურის ისტორიაშიც, პოეზიას პოლიტიკური თვალსაზრისით განხილვა ესაჭიროება<sup>2</sup>.

თანადროულობის მხარისდაქერის სურვილი ჰაინესთან ზოგჯერ ისე ძლიერ ხასიათს ღებულობს, რომ მწერალი მზად არის პოეზიის ინტერესი გამოაცხადოს დაქვემდებარებული მნიშვნელობის მოვლენად. ჯერ კიდევ კაბუკობის პერიოდში სწერდა იგი იმერმანს: „თუ მოისურვებთ ამ წმინდა ომში ჩემს წაყვანას მებრძოლ ამხანაგად, მე სიხარულით გამოგიწვდით ხელს: პოეზია ბოლოს და ბოლოს არის ეხოლოდ მშვენიერი საქმე, მაგრამ საქმე მეორეხარისხოვანი“<sup>3</sup>.

ჰაინე იმ აზრისაა, რომ ხელოვანი არა თუ მხარდამხარ უნდა მიყვებოდეს ცხოვრებას, არამედ წინ უნდა უსწრებდეს მას. ამ საფუძველზე ანსხვავებს იგი ხელოვანსა და ტრიბუნს. ტრიბუნი მასებს დიდად არ უნდა შორდებოდეს მაშინ, როდესაც მწერალი მთელი საუკუნით წინ უნდა უსწრებდეს თავის დროს<sup>4</sup>, მის იდეებში მომავლის იდეა უნდა იხატებოდეს<sup>5</sup>. თანადროულობა ქმნის და აყალიბებს ამა თუ იმ ენარის თავისებურებას. ამ საფუძველზე ამყარებს ჰაინე განსხვავებას ინგლისურ, ფრანგულ და გერმანულ რომანებს შორის<sup>6</sup>.

ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის აღიარებას ეხედავთ ე. რასინის შესახებ მსჯელობაში. ჰაინე არკვევს რასინისადმი ა. შლეგელის დამოკიდებულებას. ეკვი არ არის, რომ მას არ აკმაყოფილებს. შლეგელისებური გაშუქება რასინისა, რადგან შლეგელი რასინში სწორედ იმ მხარეს კიცხავს, რაც ჰაინეს ამ მწერლის ღირსებად მიაჩნია. შლეგელის მსჯელობაში ჰაინეს ამხედრებს ფრანგებთან პოეზიის უარყოფასაერთოდ. მისი მსჯელობიდან ცხადი ხდება შლეგელის ღებულების მცდარობა, რომ ფრანგებს თითქოს არა აქვთ პოეზია და რომ რასინი, როგორც პოეტი, არარაა. ამაში გვარწმუნებს მითითება იმ ზემოქმედებაზე, რომელსაც ახდენდა რასინი კონვენტის, აგრეთვე იმპერიის ეპოქაში<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Maler, 75.

<sup>2</sup> Correspondance, 353—354.

<sup>3</sup> F. Pfeiffer. Письма, XI, 39.

<sup>4</sup> Fr. Zustände, 142.

<sup>5</sup> Die rom. Schule, 327.

<sup>6</sup> Lesarten, Bd. VII, 596;

<sup>7</sup> Die rom. Schule, 275.

რასინის შემოქმედება, ჰაინეს აზრით, პოეტური ენთუზიაზმის შემცველია. მისი ლექსები ნაზია, მაგრამ ამ ნაზმა ლექსებმა მრავალი საგმირო საქმე შეა<sup>1</sup>. რასინთან პოეტური ენთუზიაზმის ცხადყოფას ისახავს მიზნად რასინის შემოქმედების პარალელად ევრიპიდეს გამოცხვანა. ამ პარალელის გავლებით ჰაინე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ რასინში არის დიდი პოეტური ენთუზიაზმი, რამაც სასმელი ასეა, მოაჯადოვა და აღაფრთოვანა მთელი ხალხი<sup>2</sup>. რასინის პოეტურმა სიტყვებმა შეასრულეს თავიანთი საზოგადოებრივი ფუნქცია და მწერლის სიკვდილის შემდეგ „დაუბრუნდნენ თავიანთ თავშესაფარს, ჰარმონიის სამშობლოს“<sup>3</sup>.

ბოგორია თვით ჰაინეს გაგება რასინისა? ამ კითხვაზე პასუხს გვაძლევს როგორც მისი პოლემიკა შლეგელთან, ისე დამოუკიდებელი შეფასება რასინისა. შლეგელის ჰაინესეული შეფასებიდან გაირკვა ერთი მხარე რასინისა, რომლითაც იგი ჰაინეს სიმპათიას იმსახურებს, ცხადი გახდა რასინის პოეტური ბუნება. ეს პოლემიკა აგრეთვე, გვიჩვენებს რასინის სხვა მხარესაც, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს ამ ტრაგიკოსის შემოქმედების და თვით ჰაინეს ესთეტიკური იდეალის გასაგებად. რა მხარეა ეს?

ჰაინეს მხედველობაში აქვს რასინის შემოქმედების ორგანული კავშირი თავის ეპოქასთან. რასინში იგი ხედავს კავშირს ეპოქის არა ყოველგვარ ტენდენციასთან, არამედ მოწინავე ტენდენციასთან, რაც რასინს ახალ ეპოქასთან აკავშირებს. რასინი, ჰაინეს გაგებით, „პირველი თანამედროვე პოეტია“<sup>4</sup>; მასში, წინააღმდეგ კორნელისა, საბოლოოდ ჩამქარალია შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობა; მასში იბადება მხოლოდ ახალი გრძნობები, იგი ახალი საზოგადოების რუპორია<sup>5</sup>. მის გულში სურნელებას აფრქვევს თანამედროვე საზოგადოების პირველი იები; მის გულში შეგვიძლია შევნიშნოთ პირველი კოკრებიც კი იმ დაფნის ხეებისა, რომლებიც ასე ძლიერად გაიფურჩქნა ახალ დროში<sup>6</sup>.

რასინის ტრაგედიის გმირებიც ჰაინეს მიაჩნია ახალ გმირებად, ისეთებად, რომლებიც, „ანტიკურ ტანსაცმელში გადაცმულნი, თანამედროვე ვნებებს გამოხატავენ“. რასინთან ჰაინე ნახულობს ანტიკურობით მხოლოდ ფორმალური გატაცების ნიშნებს, ნამდვილად კი რასინი მას თანადროულობის სულის გამომხატველად მიაჩნია. ამ ფონზე გასაგები ხდება მწერლის ირონია შლეგელზე, იმის აღნიშვნა, რომ შლეგელი ანტიკურ

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 275.

<sup>2</sup> იგივე, 276.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 275.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

ნიღბებს, საერთოდ ანტიკურ გატაცებას რასინთან უთუო მოვლენად აღებულობს.

ჰაინეს დამოკიდებულება რასინისადმი თანაგრძნობითია. უჩვენებს რა შლეგელის წინააღმდეგ კრიტიკის დროს რასინის შემოქმედების რეალისტურ ბუნებას, ჰაინე არაორაზროვნად იკერს რასინის მხარეს. თავის სიყვარულს რასინისადმი, ამ „სულმნათი გენიოსისადმი“, იგი აშკარად გამოხატავს<sup>1</sup>. ხელოვნების დაკავშირება თანადროულობის აქტუალურ საკითხებთან, ცხოვრების მადღინებლობა და წარსულის იდეალიზაციის უარყოფა, — აი რა იზიდავს და რა აახლოებს რასინთან ჰაინეს.

მსგავსად რასინისა, ევრიპიდეშიც ჰაინე თანადროულობის მხარდაჭერას გრძნობს. ევრიპიდეში იგი ამასთანავე დემოკრატიული სულის მატარებელ მწერალს ხედავს<sup>2</sup>. მასშიც, ფიქრობს ჰაინე, გამოიხატა ახალი ცხოვრება. ევრიპიდეც წარსულის იდეალიზაციის უარყოფაა, ამ შემთხვევაში „ბერძნული შუა საუკუნეებისა“<sup>3</sup>. მის შემოქმედებაშიც მწერალი ისტორიული სინამდვილის იმ მოწინავე ტენდენციასე მინიშნებას ხედავს, რომელიც აშკარად გამოვლინდა ე. რასინთან. ევრიპიდეს შემოქმედების ეს მოწინავე ტენდენცია ჰაინეს დანახული აქვს მის დაახლოებაში მეშჩანურ ტრაგედიებთან<sup>4</sup>.

ამ საფუძველზე ანსხვავებს ჰაინე ევრიპიდეს პოზიციას სოფოკლესა და ესქილეს პოზიციისაგან ისე, როგორც ანსხვავებს რასინის პოზიციას კორნელის პოზიციისაგან. ამ ფონზე გასაგები ხდება შეფარდების დამყარება რასინსა და ევრიპიდეს შორის ერთი მხრით, და კორნელსა და ესქილე-სოფოკლეს შორის მეორე მხრით. თუ რასინის შორეულ პარალელად ევრიპიდეა აღიარებული, კორნელის პარალელად სოფოკლე და ესქილეა ჩათვლილი. ასეთი თანაფარდობა გულისხმობს, რომ ის, რაც ჰაინეს არ მოსწონს კორნელთან, არ მოსწონს აგრეთვე სოფოკლესა და ესქილესთან, ხოლო ის, რაც მას იზიდავს რასინთან, იზიდავს ევრიპიდესთანაც.

ჰაინეს სიმპათია ევრიპიდეს მხარეზეა, რადგან მასთან ნახულობს არა წარსულისაკენ ტკეპრას, არამედ თანადროულობის მხარის დაქერას, თანადროულობის კირვეული საკითხებიდან გამოსვლას. ევრიპიდესთანაც ჰაინე ხელოვნების რეალისტურ პრინციპებს ხედავს და იწონებს. ეს იქ, სადაც ჰაინე ევრიპიდეს კრიტიკოსების, შლეგელისა და არისტოფანეს შესახებ ლაპარაკობს. ევრიპიდესადმი დამოკიდებულების საკითხშიც შლეგელს იგი თანადროულობის წარსულის მასშტაბით გაზომვას

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 522.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 277.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

საყვედურობს<sup>1</sup>. გარდა ამისა, საყვედურობს შლეგელს ევრიპიდეს დემოკრატიულ-პროტესტანტული სტიქიის, საერთოდ ახალი ცხოვრების დახატვის წინააღმდეგ გამოსვლას<sup>2</sup>. ამავე წანამძღვარს ეწყარება ჰაინე, როცა აკრიტიკებს არისტოფანეს, რადგან ამ უკანასკნელსაც ევრიპიდესადმი დამოკიდებულებაში, მწერლის გაგებით, ისეთივე მცდარი პოზიცია უკავია, როგორც შლეგელს. ჰაინეს გალაშქრებას არისტოფანეს წინააღმდეგ მიზნად არა აქვს არისტოფანეს პოეტური ღირსების დამცირება. ჰაინეს ნაწერებში საკმაო მასალას ვნახულობთ იმის საილუსტრაციოდ, რომ იგი ქედს იხრის არისტოფანეს მხატვრული ნიჭის წინაშე<sup>3</sup>.

არისტოფანეს ჰაინე იმას საყვედურობს, რომ ევრიპიდესადმი დამოკიდებულებაში იგი არ გამოდის ეპოქის მოწინავე მსოფლმხედველობიდან, რომ იგი თავის შემოქმედებაში უმხედრდება ამ მოწინავე მსოფლმხედველობის მატარებელ ევრიპიდეს. არისტოფანეს წინააღმდეგ ჰაინეს კრიტიკა იმის შეგნებითაა განპირობებული, რომ არისტოფანე უარყოფს რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს. ამიტომ არ მიაჩნია მას არისტოფანეს პოზიცია ევრიპიდეს გაგების საკითხში მოწინავე პოზიციად. არისტოფანეში იგი ხედავს და იწუნებს მისი შემოქმედების ანტირეალისტურ მხარეს. ამ მწერლის მსოფლმხედველობა მას რაინდულ-ოლიმპიურ მსოფლმხედველობას მოაგონებს<sup>4</sup>. მას იგი მიიჩნევს ბერძნული შუა საუკუნეების აპოლოგეტად<sup>5</sup>, ისეთად, ვინც მძულვარებით ეკიდება ახალი ცხოვრების ამსახველ პოეტებს.

ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის თეორიას ჰაინესთან შუქს ფენს მის მიერ შექსპირის შემოქმედების საკითხების კვლევა. ამ მხრით განსაკუთრებული ინტერესის შემცველია „შექსპირის ქალებისა და ქალიშვილების“ ანალიზი. ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა მარტო იმაში როდი მდგომარეობს, რომ იგი გარკვეულ პასუხს გვაძლევს შექსპირისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხზე, არამედ იმაშიც, რომ იგი მნიშვნელოვნად გვირკვევს ჰაინეს შეხედულებას ხელოვნების კვანძურ საკითხებზე. შეიძლება ითქვას, რომ „შექსპირის ქალების“ პრობლემატიკა ორგანულად უკავშირდება ჰაინეს მთელი ხელოვნებათმცოდნეობის პრობლემატიკას. თუმცა ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ეს ნაწარმოებიც ჰაინეს დაფლეთილობის ნიმუშადაა მიჩნეული, მაგრამ მის ობიექტურ განხილვას სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნამდე მივყავართ, ვიდრე მივიდა, მაგალითად, შტერნბერგი, როცა ამ ნაწარმოებშიც

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 275.

<sup>2</sup> იგივე, 277.

<sup>3</sup> იგივე, 282—283.

<sup>4</sup> იგივე, 277.

<sup>5</sup> იქვე.



ჰაინეს რაციონალისტური და რომანტიკული დაფლეთილობის სათავეების ძებნას შეუდგა<sup>1</sup>.

ადამიანის სულიერი შემოქმედების საკითხთა განხილვისას „შექსპირის ქალები“ არ სცილდება ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის აქამდე ცხადყოფილ რეალისტურ საფუძვლებს. ამ ნაწარმოებშიც წინაა წამოწეული ხელოვნების, საერთოდ იდეოლოგიის ობიექტურ-სხაზღვრული ფაქტორი. ეს ფაქტორი დასახელებულ ნაწარმოებში იხსენიება ეპოქის, გარემოს, ცხოვრების თუ ბუნების სახელწოდებით. იგი, ჰაინეს კონცეფციით, არსებობს ადამიანის ნებისაგან დამოუკიდებლად, სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა სახით ვლინდება და სხვაგვარად გამოვლინდება მომავალ საზოგადოებაში. ამ ფაქტორის გაგებაში ჰაინეს მოცემულ შემთხვევაშიც დიფერენციატია შეაქვს: იგი უშვებს ისეთ მდგომარეობას, როცა ადამიანის სურვილებსა და გარეგან ფაქტორებს შორის ჰარმონიაა, მაგრამ ისეთ მდგომარეობასაც უშვებს, როცა ასეთი ჰარმონია არ არსებობს.

„შექსპირის ქალებსა და ქალიშვილებში“ მთავითვე თვალში გვხვდება ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის რეალისტური გაგება. აქაც მწერალს არ ღალატობს მხატვრული შემოქმედებისადმი ისტორიულ-რეალისტური მიდგომის ალღო. ამ განასეჩაში გასაგები ხდება ჯერ შექსპირის შემოქმედების სოციალურ-ისტორიული ფონის გამოკვეთვა და ამ საფუძველზე ქალთა სახეებისა და ხასიათების გადმოცემა. ხელოვნების ამგვარ სოციალურ დეტერმინატებს აღიარებს ჰაინე, როცა ანტიციებს, რომ შექსპირში არ გამოხატულა ის ანტიესთეტიკური ტენდენციები, რომლითაც პურიტანული ბურჟუაზია გამოდიოდა.

ხელოვნებაში ამ რეალისტურ-ისტორიული თვალსაზრისის მომარჯვებას ვხედავთ როგორც შექსპირის შემოქმედების ცალკე მხარის, ისე მასთან დაკავშირებული საკითხების გარკვევისას. ამ თვალსაზრისის მომარჯვებას ვხედავთ პურიტანულ-ანტიესთეტიკური ტენდენციების რკვევისას, ასევე რესპუბლიკელთა და პურიტანელთა შორის იდეური ნათესაობის დაძვინის დროს<sup>2</sup>. ამ თვალსაზრისის მომარჯვებას ვხედავთ იქაც, სადაც შექსპირის ბიოგრაფიის სიღარიბის მიზეზად დრამატურგის სიკვდილის შემდეგ აღმოცენებული პოლიტიკური და რელიგიური ქარიშხალია მიჩნეული<sup>3</sup>.

ამავე თვალსაზრისის გამოყენებას ვხედავთ შექსპირის მხატვრული ენის ანალიზში<sup>4</sup>, მშენიერი ელენეს პერსონაჟის გერმანულ სინამდვი-

<sup>1</sup> Sternberg, 192.

<sup>2</sup> Shakespeares Mädchen., 372—373.

<sup>3</sup> იგივე, 381.

<sup>4</sup> იგივე, 384.

ლესთან დაკავშირებაში, „კორიოლანოსში“ თანადროულობასა და რომის საზოგადოებას შორის საერთო ნიშნების დაძებნაში<sup>1</sup>, იმის აღნიშვნაში, რომ იულიოს კეისარმა არისტოკრატიული იდეა კრახამდე მიიყვანა<sup>2</sup>, „ტიტ ანდრონიკუსში“ წარმართობის გარეგანი ნიშნის გამოვლენის დანახვაში<sup>3</sup>, იმის განცხადებაში, რომ იგი, ჰაინე, ინგლისის ისტორიიდან იღებს ისტორიულსა და ფილოსოფიურ აზრებს შექსპირის ტრაგედიების გასაგებად<sup>4</sup>. ამავე თვალსაზრისის მომარჯვებას ვხედავთ ხელოვნებაში პროზულ-ვეულგარული სულის დამკვიდრების დაკავშირებაში Crecy-სთან მომხდარ ბრძოლასთან<sup>5</sup>, იმის აღნიშვნაში, რომ შექსპირის წარმართი ღმერთები ქრისტიანულადაა გადათარგმნილი<sup>6</sup>, რომ იგლისის რევოლუციის შედეგად გერმანიაში შეხედულებათა მრავალმხრივ შეცვლას აქვს ადგილი<sup>7</sup>, პორციას ხასიათის ბერძნულ და რენესანსის ეპოქასთან დაკავშირებაში<sup>8</sup>, იმის მითითებაში რომ პოლიტიკურმა რევოლუციამ საფრანგეთში ლიტერატურული რევოლუციაც გამოიწვია<sup>9</sup>.

დასახელებული ფაქტები გვიჩვენებს, რომ ჰაინე „შექსპირის ქალებშიც“ სოციალურ გარემოს ანიჭებს მსაზღვრელ როლს ადამიანის სულიერ შემოქმედებაში. ასეთივე მსაზღვრელი როლი აქვს მიწერილი სინამდვილის კანონებს ინგლისის ლიტერატურაში შექსპირის ადგილის გარკვევისას. შექსპირის გამოსვლას ჰაინე ისტორიულად დაპირობებულ მოვლენად აღიარებს. ეპოქა შექსპირისა, ფიქრობს იგი, არ ჰგავდა მომდევნო ეპოქას, როცა პროზამ სძლია პოეზიას, არამედ თავისში ატარებდა წანამძღვრებს ამ დიდი მწერლის წარმოსაშობად. შექსპირის ე. წ. „მზიარულ ინგლისთან“ დაკავშირებაში ჰაინე, მართალია, არ არის ორიგინალური, მაგრამ ამ შეხედულების გაზიარებაც კი შუქს ფენს მისი ხელოვნებათმცოდნეობის პოზიტურ საწყისებს.

ისტორიულმა და სოციალურმა გარემომ წარმოშვა შექსპირი, ფიქრობს ჰაინე. შექსპირი ბედნიერი მოვლენაა იმიტომ, რომ იგი მარჯვე დროს მოვიდა, ელისაბედისა და იაკობის თანამედროვე იყო<sup>10</sup>,

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 397.

<sup>2</sup> იგივე, 399—400.

<sup>3</sup> იგივე, 410.

<sup>4</sup> იგივე, 423.

<sup>5</sup> იგივე, 426—427.

<sup>6</sup> იგივე, 436.

<sup>7</sup> იგივე, 437.

<sup>8</sup> იგივე, 459.

<sup>9</sup> Correspondance, II, 67—68.

<sup>10</sup> Shakespeares Mädchen., 372.

ე. ი. იმ დროს ეკუთვნოდა, როცა მეფობა ჯერ კიდევ პოეტური ბრწყინვალეობით იყო შემკული<sup>1</sup>, როცა კათოლიციზმი მხოლოდ თეორიაში იყო დანარცხებული<sup>2</sup>. შექსპირის დროს, როგორც რელიგიას, ისე მეფობას არ განუცდია, ჰაინეს აზრით, „matte Unwandlung“<sup>3</sup>. თუ ელისაბედის ეპოქამ მაღლიანად იმოქმედა შექსპირის გენიის წინ წამოწევაზე, პურიტანიზმის ეპოქაში „დიდი ხნით დიკარგა სახელი შექსპირისა და განვლო თითქმის მთელმა საუკუნემ, ვიდრე იგი ისევ სახელსა და პატიეს მოიპოვებდა“<sup>4</sup>.

ამიტომ, თუ შექსპირის გამოსვლას „მხიარული ინგლისის“ ეპოქას უნდა ვუხადლოდეთ, მისი ბიოგრაფიის ხარვეზები მომდევნო ეპოქას უნდა მიეწეროს<sup>5</sup>. არა მხოლოდ შექსპირის შემოქმედებას მიიჩნევს ჰაინე ეპოქით განსაზღვრულად, არამედ საზოგადოდ ყოველ მოვლენას და მათ შორის პურიტანობასაც. პურიტანელებს იგი დიდად არც კიცხავს, რადგან ისტორიაში ყველაფერს თავისი გამართლება აქვს<sup>6</sup>. პურიტანელთა ანტიესთეტიკური მიდრეკილებების ასახსნელად ჰაინე კვლავ ისტორიას მიმართავს და მიზეზად მიიჩნევს ყველთაგანვე მომდინარე შუღლს ელინიზმსა და სპირიტუალიზმს შორის<sup>7</sup>. ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის თეორია ჰაინეს არ უარუყვია არც 50-იან წლებში, რის დადასტურებასაც ვნახულობთ კამპესადმი 1852 წლის 7 ივნისს გაგზავნილ წერილში<sup>8</sup>, „ლუტეციას“ გმირად სოციალური მოძრაობის მიჩნევაში<sup>9</sup>, რაც „უპასუხებს დღევანდელ დღეს და იტოცხლებს შემდეგი თაობებისათვის“<sup>10</sup>.

ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის ამგვარი შეფასების ფონზე გასაგები ხდება ჰაინეს დამოკიდებულება ხელოვნების ე. წ. არისტოკრატიზმის ეპოქისადმი. ჰაინე არაა დაეჭვებული ამ ეპოქის დამთავრების გარდუვალობაში, რადგან ხედავს, რომ ამ ხელოვნების პრინციპები ფესვებს უშვებს დრომოქმულ ძველ წყობაში<sup>11</sup>; იმყოფება „თანადროულობასთან მეტად სამწუხარო წინააღმდეგობაში“<sup>12</sup>, რაც თვით ხელოვნებისათვის ვნების მომტანია<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> Shakesp. Mädchen..., 372.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 374.

<sup>5</sup> იგივე, 381.

<sup>6</sup> იგივე, 373.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> Г. Гейне. Письма, XII, 279.

<sup>9</sup> იგივე, 283.

<sup>10</sup> იგივე, 314.

<sup>11</sup> Fr. Maler, 72.

<sup>12</sup> იქვე.

<sup>13</sup> იქვე. შტრ. Zur Geschichte, 279—280.

თანადროულობის მხარის დაქერას შეეძლო ეხსნა ეს თვითმიზნადი ხელოვნება დალუპვისაგან, შეეძლო „კეთილმოქმედი“ გავლენის მოხდენა ისე, როგორც ახდენდა იგი გავლენას ათენსა და ფლორენციაში, სადაც: „სწორედ სამხედრო და პარტიულ ქარიშხალში იფურჩქნებოდა ხელოვნების შესანიშნავი ყვავილები“<sup>1</sup>. ასე ფიქრობს ჰაინე. ბერძენი და იტალიელი მხატვრები მწერლის მოწონების საგანია იმიტომ, რომ ისინი არ ეწეოდნენ ეგვიპტურად ჩაკეტილს, მხოლოდ ხელოვნებისათვის განკუთვნილ ცხოვრებას, ჰერმეტულად არ კეტავდნენ შემოქმედს, არ თიშავდნენ მას თავიანთი დროის საკირბოროტო საკითხებისაგან. ისინი იყვნენ „წმიდა დამოკიდებულებაში“ გარემოსთან, არ თიშავდნენ თავიანთ ხელოვნებას პოლიტიკისაგან<sup>2</sup>.

ამგვარად, ეპოქის საკიროებათა გამოხატვა უნდა შეადგენდეს თანამედროვე ლიტერატურის შინაარსს. რევოლუცია პოლიტიკაში იწვევს რევოლუციას ლიტერატურაში. „ახლა საქმე ეხება თვით ცხოვრების უმაღლეს ინტერესს, წერდა ჰაინე. რევოლუცია შემოდის ლიტერატურაში და ომიც უფრო სერიოზული ხდება“<sup>3</sup>. ახლანდელი ომი საზოგადოებრივი ცხოვრების უგვანობათა წინააღმდეგ არ გავს იმ კართოფილურ ბრძოლას, რომელსაც ეწეოდნენ გოეთე და შილერი თავიანთ „ქსენიებში“, რადგან მაშინ იყო პერიოდი ხელოვნებისა, „ზევსოლიმპიელობისა“; მაშინ საქმე ეხებოდა მხოლოდ „ცხოვრების აჩრდილს“, ხელოვნებას და არა თვით ცხოვრებას. ახლა კი მდგომარეობა სხვაგვარია, კართოფილური ბრძოლის პერიოდი გავიდა, ხელოვნების არისტოკრატიზმის პერიოდი გოეთეს მზესთან ერთად ჩაესვენა. ამიტომაც რევოლუციური მწერლის ახლანდელი გამოსვლა შეეხება ცხოვრების საფუძვლიან გარდაქმნას და არა მხოლოდ ამ „ცხოვრების აჩრდილის“, ხელოვნების გარდაქმნას<sup>4</sup>. როგორც ვხედავთ, მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე გამოდის ხელოვნების იმანენტისმის, მისი პოლიტიკური ცხოვრებისაგან გამოთიშვის წინააღმდეგ<sup>5</sup>.

ეხება რა გოეთეს მენცელისებურ გაგებას, ჰაინე კვლავ წინასწარმეტყველებს ესთეტიკური პერიოდის დამთავრებას და ახალი პრინციპების შემცველი ახალი ეპოქის დაწყებას<sup>6</sup>. გოეთეს ხელოვნების სკოლის და ახალი სკოლის პრინციპები მას საპირისპიროდ უნდამიჩნდეს. ჰაინე აღნიშნავს, რომ გოეთეს მომდევნო ეპოქა მის „ჰაინეს სახელთანაა დაკავშირებული. რომელია ხელოვნების ეს ახალი ეპოქა? ჰაინე ამ საკითხზე არ იძლევა პირდაპირ პასუხს, მაგრამ გოეთეს ხე-

<sup>1</sup> Fr. Maler, 72.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Correspondance, II, 67.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> შტრ. Born, 24.

<sup>6</sup> Die deutsche Literatur, 255.

ლოვნების ეპოქისადმი თავისი მიმართების ჩვენებით ირიბად პასუხი ამ კითხვაზეცაა გაცემული.

ჰაინესთან შესაძლებელია მოხსენებული საკითხის ორგვარი გადაწყვეტა ვივარაუდოთ: ა) გოეთეს ხელოვნების ეპოქის შემცვლელად რომანტიზმის ლიტერატურის მიჩნევა და ბ) შემცვლელად რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის მიჩნევა. საკითხის გადაწყვეტის მეორე შესაძლებლობას საფუძველს უმაგრებს ის გარემოება, რომ გოეთეს ხელოვნების მომდევნო ეპოქა ჰაინესთან წარმოდგენილია, როგორც გოეთეს „ხელოვნების ეპოქის“ პრინციპების საფუძვლიანი უარყოფა. მაგრამ ის წინამძღვრები, რითაც ახალი ეპოქის მიერ ძველის უარყოფაა ახსნილი, უფრო საკითხის გადაწყვეტის პირველი შესაძლებლობისაკენ გვახედებს, ვიდრე მეორისაკენ, რადგან ხელოვნების განვითარების გოეთეს შემდეგი ეპოქა ჰაინეს მიაჩნია დამკვიდრებელ დაუოკებელი სუბიექტივიზმისა<sup>1</sup>, წინააღმდეგ გოეთეს ობიექტივიზმისა<sup>2</sup>. გამოდის, რომ ჰაინე გოეთეს მომდევნო ეპოქაში ხედავს რომანტიზმის ხელოვნებას, რადგან დაუოკებელი სუბიექტივიზმი პირველ რიგში ამ უკანასკნელის ნიშანდობლივ მხარეს შეადგენდა.

საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა მაინც უსაფუძვლოდ უნდა ჩაითვალოს. ამაში გვარწმუნებს ის გარემოება, რომ ჰაინე არსებითად ერთიმეორისაგან არ თიშავს რომანტიზმისა და გოეთეს ხელოვნების ეპოქას. ხედავს რა გოეთესა და რომანტიკოსებს შორის მსოფლმხედველობრივ განსხვავებას, ჰაინე მაინც იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ ხელოვნების საზოგადოებრივი როლის გაგებაში გოეთე და რომანტიკოსები არ უპირისპირდებიან ერთიმეორეს. გოეთეს „ხელოვნების არისტოკრატიზმის“ ეპოქა ჰაინეს კონცეფციაში მოიცავს რომანტიკოსებსაც. სად არის შეხვედრის წერტილები? ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების გაგებაში. როგორც ერთთან, ისე მეორესთან ხელოვნება თვითმიზნადაა გამოცხადებული და არა საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის ფაქტორად. გოეთესთანაც და რომანტიკოსებთანაც ხელოვნების გაგებაში დაიწყოებულია როლი საზოგადოებრივი ცხოვრების, როგორც „პირველი საწყისისა“. როგორც ერთი, ისე მეორენი, პირს იბრუნებენ ისტორიულად გამართლებული სოციალური ტენდენციებისაგან. განსხვავება იმაშია, რომ გოეთე ხელოვნებასა და მეცნიერებაში შეიხიზნება, რომანტიკოსები კი მისტიკასა და კათოლიციზმში.

ამგვარად, ხელოვნების თვითმიზნად გამოცხადება გოეთეანელებთან რომანტიკოსთა თვალსაზრისისაც უნდა უდგებოდეს. ე. წ. ხელოვნების ეპოქაში განსაზღვრული მნიშვნელობით შეიძლება მოთავსდნენ რომანტიკოსებიც, გოეთე მათ შორის არის მხოლოდ pri-

<sup>1</sup> Die deutsche Literatur, 255.

mus inter pares<sup>1</sup>. ჰაინე იმ აზრისაა, რომ გოეთეს მიერ გაკრიტიკებული რომანტიზმის ბელადები გოეთეს სიკვდილის შემდეგ „შაინც შეუერთდებიან მას და დაიჭერენ მის გვერდით სამარადისო ადგილს გერმანული ლიტერატურის ვესტმინსტერში“<sup>2</sup>. ჰაინე უფლებამოსილად თვლის რომანტიზმის ბელადებს დაიქირონ ეს ადგილი ისე, როგორც უფლებამოსილი იყვნენ ვესტმინსტერში მეფის გვერდით დასაფლავებულიყვნენ სახელმწიფო მოღვაწეები, რომლებიც სიცოცხლეში ებრძოდნენ მეფეს<sup>3</sup>.

დასკვნა ასეთია: ჰაინე არ გულისხმობს გოეთეს ხელოვნების ეპოქის წინააღმდეგ ანხედრებულად რომანტიკოსებს, რადგან გოეთეს მიერ დამკვიდრებული ხელოვნების არისტოკრატიზმის ეპოქა მათ თვალსაზრისსაც უდგება. ამაში ის გარემოებაც გვარწმუნებს, რომ ახალი ხელოვნების წინააღმდეგ ბრძოლაში დაინტერესებას ჰაინე არა მხოლოდ გოეთეანელებთან ხედავს, არამედ რომანტიკოსებთანაც. ახალი ხელოვნების წინააღმდეგ ბრძოლაში რომანტიკოსებსა და გოეთეანელებს ჰაინე საერთო პოზიციაზე იგულებს. იგი წერს, რომ ამ ბრძოლაში „ფეხზე იქნა დაყენებული გოეთეს მხედრობა“<sup>4</sup> და „ძველი რომანტიკოსებიც, იანიჩარები, რომლებიც ვარჯიშობენ რეგულარულ არმიაში ჩასარიცხად“<sup>5</sup>. ისინი, რომანტიკოსები, ჰაინეს გადმოცემით, მოხერხებულად ინიღბებიან, გოეთეს მუნდირში იკაზმებიან, რომ დაუპირისპირდნენ ახალი ძალის გამოლაშქრებას. თუ ეს ასეა, თუ რომანტიკოსები გოეთეს ეპოქაში თავს მშვიდად გრძნობენ, თუ ახალი ხელოვნების წინააღმდეგ ბრძოლაში ისინი გოეთეანელებთან საერთო ფრონტით გამოდიან, მაშინ საფუძველი აღარ არსებობს გოეთეს ხელოვნების მომდევნო ეპოქა რომანტიზმის ეპოქად მივიჩნიოთ.

ხელოვნების ეს ახალი ეპოქა, ჰაინეს კონცეფციით, მოჩანს როგორც გოეთეს „ხელოვნების არისტოკრატიზმის“, ისე რომანტიზმის ეპოქის უარყოფად, მაგრამ იგი არ წარმოადგენს არც ერთისა და არც მეორის აბსოლუტურ უარყოფას. ახალი ხელოვნების შექმნაში თავისი წვლილი შეაქვს გოეთესაც და რომანტიკოსებსაც. ხელოვნების არისტოკრატიზმის დროშის ქვეშ გაერთიანება არ უნდა გულისხმობდეს მათი პრინციპების თანხედენილობას, მსოფლმხედველობრივ ნათესაობას. მსოფლმხედველობრივი საწყისები გოეთეს და რომანტიკოსთა სკოლისა, ჰაინეს გაგებით, მაინც პრინციპულად განსხვავებულნი რჩება.

თანადროულობის აქტიური საკითხებიდან გოეთეს განდგომა, ჰაინეს აზრით, არ გამოხატულა მისი მსოფლმხედველობის რეალისტური

<sup>1</sup> Die deutsche Literatur, 255.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

საწყისების უარყოფაში, როგორც ეს რომანტიკოსებთან მოხდა. მოწინავე საზოგადოებრივი ტენდენციებიდან გოეთეს განდგომა, ჰაინეს გაგებითაც, იმ თავისებურებითაა პირობადებული, რომელიც მათ მატარებლებს ახასიათებდათ გერმანიაში და არა გოეთეს მხრით საზოგადოების პროგრესის სიძულვილით. ეს მაშინ, როდესაც რომანტიკოსებთან იგი აღნიშნული ტენდენციების სიძულვილითაა ნაკარნახევი. გოეთე რჩება მიინც რეალიზმის საფუძველზე, თავს აფარებს ბუნებისმეტყველებასა და ხელოვნებას, რომანტიკოსები კი მისტიკაში იჩეხებიან. გოეთე რჩება სულიერად ჯანსაღი, ჰარმონიული და სიცოცხლით გახარებული ელინელი, რომანტიკოსები კი პათოლოგიურობამდე დადიან. ამიტომ ბუნებრივია, რომ გოეთეს ხელოვნება ახალმა ეპოქამაც უნდა გამოიყენოს. ასევე შესაძლებლად მიაჩნია ჰაინეს ახალ ხელოვნებაში რომანტიზმის ზოგიერთი მომენტის გამოყენებაც.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის გაგების საკითხში გოეთესა და რომანტიკოსთა თვალსაზრისის თანხვედნილობის აღიარების მიუხედავად, ჰაინემ ისინი გათიშა ერთიმეორისაგან. გოეთე მან მიიჩნია მიინც რეალისტად, რომანტიკოსები კი სუბიექტივისტ-სპირიტუალისტებად. ჰაინე იმიჯნება ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის როგორც რომანტიკული გაგებისაგან, ისე „ზევსოლიმპიელობისაგან“, ვინაიდან ასეთი გაგება, მისი აზრით, გულისხმობს ხელოვნების მოწყვეტას აქტიური საზოგადოებრივი საკითხებისაგან. ვერც გოეთეანელებთან და ვერც რომანტიკოსებთან იგი ვერ ხედავს ჰარმონიას საზოგადოების მოწინავე სოციალურ ტენდენციებთან, პირიქით, ამჩნევს მხოლოდ დისონანსებს<sup>1</sup>. მოწინავე სოციალურ იდეებთან დისჰარმონიას რომანტიკოსები მიყავს წარსულის იდეალიზაციამდე, კათოლიციზმამდე, გოეთეანელები კი თვითმიზნადი ხელოვნების სამყარომდე<sup>2</sup>.

გოეთეანელთა ხელოვნების თეორიაში ჰაინეს არ აკმაყოფილებს ხელოვნების დამოუკიდებელ, „მეორე სამყაროდ“ გამოცხადება<sup>3</sup> და დავიწყება პირველის, სინამდვილის ქვეყნისა, „რომელსაც მიინც პირველობა ეკუთვნის“<sup>4</sup>. ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების ჰაინესეული გაგება ლოგიკურ მახვილს უშვებს სინამდვილესა და მის კანონზომიერებაზე. მასთან კოლიზიას საყვედურობს იგი გოეთეანელებსაც და რომანტიკოსებსაც. ამითაა პირობადებული ჰაინეს სიმპათია შილერისადმი, რადგან შილერი, მისი აზრით, დადგა „პირველი ქვეყნის“ მხარეზე, აზრის ბასტილიებს<sup>5</sup> არღვევდა<sup>5</sup>, ეპოქის ფილოსო-

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 519—520.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 250.

<sup>3</sup> იგივე, 251.

<sup>4</sup> იგივე, 252.

<sup>5</sup> იქვე.

ფიური და ისტორიული ერთუზიანებით გაიმსჭვალა<sup>1</sup> მაშინ, როდესაც გოეთესთან ეს ერთუზიანში „წმინდა ისტორიულადაა გადმოცემული“. შილერი, ჰაინეს გაგებით, ჰარმონიაშია გარემოსთან, იგულისხმება, გარემოს გონივრულ ტენდენციებთან; მასში მოწინავე იდეებით ალტყინებაა მაშინ, როდესაც გოეთე დიდ ისტორიულ ამბებს ხატავს როგორც მხოლოდ მხატვარი და არა როგორც ერთუზიანტი.

გოეთე ისტორიაში იხედება თანადროულობის არა აქტუალურ მოთხოვნათა შედეგად, არამედ როგორც მხატვარი. იგი წარსულში იმას არჩევს, რაც ფასეული და გარდაუვალია ყველა დროისთვის. შილერის ჩაძირვა წარსულში კი სხვაგვარია: იგი, თანადროულობის მოწინავე იდეებთან ჰარმონიაში მყოფი, წარსულშიც იმას ეძებს, რაც ახალ ეპოქას უპასუხებს. წარსულის გამოხატვა შილერსა და გოეთესთან პირობადებულია თანადროულობისადმი მათი განსხვავებული დამოკიდებულებით. თანადროულობის მოწინავე იდეებთან ჰარმონიის უქონლობა გოეთესთან, ჰაინეს წარმოდგენით, განსაზღვრავს იმას, რომ გოეთეს სახეები ნიშენიერია, მაგრამ უნაყოფონი, რომ მის ქმნილებებს არ შესწევთ უნარი ჩვენსავით იტანჯონ და გაიხარონ. როგორც ვხედავთ, ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი გარემოს ურთიერთობის გაგების საკითხში ჰაინეს ხელოვნების თეორია გარემოს, პირველი სამყაროს მსაზღვრელ როლს აღიარებს. გოეთეს, რომანტიკოსებისა და შილერის შესახებ მის მსჯელობასაც ამ დასკვნამდე მივყავართ.

ბუნებრივად ისმება კითხვა: ნიშნავს თუ არა ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი გარემოს ურთიერთობის გოეთესებური გაგება, ჰაინეს კონცეფციით, ხელოვნების ავტონომიას, ე. ი. ხელოვნების თავისთავადობის მაღიარებელი რჩება თუ არა გოეთე? შემდეგ, ნიშნავს თუ არა შილერთან „პირველი სამყაროს“ მსაზღვრელად მიჩნევა ამ მწერლის მიერ ხელოვნებაში რეალურის პრინციპის აღიარებას და დაცვას? გოეთეანელების შეხედულებათა დალაგებიდან თითქოს ეკვი არ რჩება, რომ მათთვის ისე, როგორც მათი მასწავლებლისათვის, ხელოვნება წარმოადგენს თვითმიზანდასა და საზოგადოებრივი ცხოვრებისგან მოწყვეტილ მოვლენას<sup>2</sup>.

თუ ეს ასეა, რატომ რჩება გოეთე ჰაინესთვის მაინც ქება-დიდების ღირსი? როგორ შევუგუოთ ერთიმეორეს გოეთესათვის ხელოვნების თვითმიზანობრიობის მიწერა მასში პოეტისა და ადამიანის ერთიმეორისადმი დაპირდაპირებას, მოწონებას პირველისა და გამოიჯენას მეორესაგან<sup>3</sup>, როგორ უნდა იქნას გაგებული ჰაინე, როცა აცხადებს, რომ თავს ესხმოდა გოეთეში არა პოეტს, არამედ ადამიანს? ამის მსგავსს ვერ ვხედავთ რომანტიკოსების გოეთესადმი დამოკი-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 253.

<sup>2</sup> იგივე, 251.

<sup>3</sup> იგივე, 256.



დებულების გადმოცემაში. ისინი, რომანტიკოსები გოეთეში უპირის-პირდებოდნენ არა მხოლოდ ადამიანს, არამედ პოეტსაც. რატომ? იმი-ტომ, რომ ჰაინესებურად გაგებული პოეტი გოეთე რეალისტურ თვალ-საზრისზე დგას, მხატვრული განზოგადებისათვის ნიმუშად სინამდვი-ლეს იღებს. როგორც მხატვარი, გოეთე ჰაინესათვის მოსაწონია იმი-ტომ, რომ რეალისტია, მაგრამ იგი მოსაწონი არაა რომანტიკოსებისა-თვის, რადგან მასში არაა მოვლენებისადმი სპირიტუალისტური დამო-კიდებულება. გამოდის, რომ ჰაინე რომანტიკოსებსა და გოეთეს შორის ატეხილ ბრძოლაში გოეთეს მხარეს იქერს, რომ საყვედური ხელოვ-ნების ავტონომიის თვალსაზრისზე დადგომის გამო გოეთეს არა მთელს შემოქმედებას შეეხება, არამედ მის მიერ ისტორიული მოვლენების :გაგების სფეროს.

გოეთე, ჰაინეს გაგებით, არსებითად არ დგას ხელოვნების იმანენ-ტიზმის საფუძველზე, რადგან იმანენტიზმის გამოვლენად მას უნდა მიაჩნდეს არა მხოლოდ ფილოსოფიური ენთუზიაზმის დავიწყება, არამედ მხატვრული სახეების მოწყვეტა სინამდვილისაგან. ცხადია, ჰაინეს უფრო მეტი საფუძველი ჰქონდა ხელოვნების იმანენტიზმის დამცვე-ლებად რომანტიკოსები გამოიყვანა, რადგან რომანტიკოსების განდგომა თანადროულობის მწვავე საკითხებიდან მათი მსოფლმხედველობის ანტირეალისტური ხასიათის გამოვლენად მიაჩნდა. ის ფაქტი, რომ რომანტიკოსებისთვისაც არ არის უცხო ენთუზიაზმი. ჰაინეს გაგებით, არ ცვლის საქმის ვითარებას, რადგან მათი ენთუზიაზმი პირობადე-ბულია არა თანადროულობის მოწინავე იდეებით, არამედ წარსულის აპოლოგიის სურვილით. რომანტიკული ენთუზიაზმი, ჰაინეს გაგებით, ქრისტიანულ-სპირიტუალისტური ენთუზიაზმი და არა ეპოქის ფილო-სოფიური ენთუზიაზმი.

გოეთეს მიერ ხელოვნებაში „პირველი სამყაროს“ უგულებელყოფა ჰაინეს მაინც არ აძლევს საფუძველს მიაწეროს გოეთეს ხელოვნების ავტონომიის ქადაგება, რადგან გოეთეს განდგომა თანადროულობის აქტიური საკითხებისაგან მას არ მიაჩნია სამყაროზე ამ მწერლის სპი-რიტუალისტური წარმოდგენის პროდუქტად. ეპოქის ფილოსოფიური ენთუზიაზმის უქონლობა გოეთესთან არ გამოხატულა კათოლიკურ-მისტიკური ენთუზიაზმის მიღებაში, რადგან იდეალისა და სინამდვილის კოლიზია გოეთემ, ჰაინეს წარმოდგენით, იდეალურის მატერიალურთან გაიგივებით გადაწყვიტა, სულის სახით იგივე მატერია მოგვცა<sup>1</sup>.

თუ თანადროულობის მოწინავე საზოგადოებრივი ტენდენციები-საგან განდგომა ჰაინესათვის ყველა შემთხვევაში არ ნიშნავს ხელოვნე-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 253.

ბის მოწყვეტას რეალური საფუძვლისგან, მოწინავე ტენდენციების, „პირველი სამყაროს“ ნიადაგზე დგომა უცილობლად გულისხმობს თუ არა ხელოვნებაში რეალისტურ საფუძველზე დგომას? ეს კითხვა ადეკვატურია კითხვისა — ჯანსაღ, რეალისტურ საფუძველს ემყარება თუ არა ის ხელოვნება, რომელიც გოეთეს „ხელოვნების არისტოკრატიზმის“ ეპოქას ცვლის?

ამ კითხვას შუქს ფენს ჰაინეს მსჯელობა შილერის შესახებ. მიიჩნევს თუ არა ჰაინე ეპოქის პოლიტიკური ერთუზიანების გამომხატველ შილერს რეალისტ მწერლად? რამდენადაც შილერი თავის შემოქმედებას არ თიშავს ეპოქის საკირბოროტო საკითხებისაგან, ამდენად იგი, ჰაინეს გაგებით, მაღლა დგას გოეთეზე, მაგრამ ეს მაინც არ გვაძლევს საფუძველს ჰაინესებურად გაგებული შილერის მსოფლმხედველობაში რეალისტური საწყისების პრიმატი დავინახოთ. გოეთეს შემოქმედებაში ჰაინე რეალურის, ბუნების პრიმატს ხედავს, სულის მატერიალად გადაქცევას, ხორცის თავის უფლებაში აღდგენას, მაგრამ მსგავს მოვლენას ვერ ნახულობს იგი შილერთან. ამ უკანასკნელთან, ეპოქის მოწინავე, იდეებით აღტყინების მიუხედავად, ჰაინე იდეალურის მატერიალურზე გაბატონებას უნდა ხედავდეს. ამაში გვარწმუნებს შილერის მიერ დახატული სახეების შეფასება, როგორც „უალრესად იდეალური“ სახეებისა. ასეთი იდეალური სახეების შექმნა, ჰაინეს კონცეფციით, მოწმობს მწერლის ჰარმონიას საზოგადოებრივ გარემოსთან, მაგრამ იგი არ იძლევა საფუძველს უცილობლად დიდსა და ქეშმარიტ ხელოვნებაზე პრეტენზიის გაცხადებისათვის.

თანადროულობის მხარის დაქერა, ფიქრობს ჰაინე, ერთგვარ საფუძველსაც აძლევს შეზღუდულ მწერალს, თავისი შემოქმედება ქეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნის. შილერზე და მე-19 საუკუნის ზოგიერთ პოეტზე მსჯელობა გვარწმუნებს, რომ ჰაინე ქეშმარიტად ნამდვილსა და ქეშმარიტად დიად ხელოვნებაზე პრეტენზიის უფლებას არ ავრცელებს თანადროულობის მხარის დამკვერ ყველა მწერალზე. ამ განასერში ყურადსაღებია, რომ შილერის იდეალური სახეების წარმოქმნა მას უფრო ადვილ საქმედ მიაჩნია, ვიდრე გოეთეს მიერ უკვდავო-ფილი „კოდვილი, მანკიერი არსებისა“<sup>1</sup>.

გოეთე, ჰაინეს აზრით, მხატვრული შემოქმედების პროცესში აწყდება უფრო მეტ სიძნელეს, ვიდრე შილერი, რადგან შილერი ზოგადს ხატავს, გოეთეს კი ეხერხება სინამდვილის ცალკე ნაწილების დიდი სიმართლით დახატვა. რომ პატარა ტილოზე სიმართლითა და ტექნიკური სრულყოფით დახატულ იქნას რომელიმე ტილისკერია ესპანელი.

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 257.

მათხოვარი ან ნიდერლანდელი გლეხი, რომელსაც კბილებს აძრობენ, ანდა მახინჯი დედაბრები, ამისთვის, ფიქრობს ჰაინე, დიდი ხელოვანის ნიჟია საჭირო<sup>1</sup>. ეს იმიტომ, რომ „დიდი და საშიში ხელოვნებაში გაცილებით უფრო ადვილი დასახატავია, ვიდრე პატარა და სასაცილო“. შილერთან ჰაინე ზოგადის დახატვის დიდ ოსტატს: ხედავს, გოეთესთან კი ცალკეულის, სინამდვილის სურათთა დახატვის დიდ ოსტატს. სიდიადე შილერისა ზოგადის, იდეების დახატვაში მელანდებმა, გოეთეს სიდიადე კი—სინამდვილის, ბუნების დახატვაში მდგომარეობს.

შილერი, ჰაინეს აზრით, მატერიალურსაც იდეალურზე ახურდავებს, გოეთესთან კი იდეალურიც მატერიალურსა და ხელშესახებ სახეს იღებს. შილერი მწერალს იმ ეგვიპტურ ჯადოქრებს მოაგონებს, რომლებსაც „შეეწლოთ მიებაძნათ მოსესათვის მრავალი ოინის გამოყენებაში, მაგალითად, გველების, სისხლის, თვით გომბეშოს შექმნაში“<sup>2</sup>, მაგრამ უძღურნი იყვნენ ისეთი ადვილი სასწაულის განმეორებაში, როგორცაა მუმლი, გამოაცხადეს რა ეს უკანასკნელი ლეთაებრივ ბექდათ<sup>3</sup>. თანადროულობის თვალსაზრისზე დგომა ყოველთვის არ უზრუნველყოფს ხოლმე ამ საკითხის გადაწყვეტას მაშინ, როდესაც გოეთესთან იგი გადაწყვეტილია, რადგან კონკრეტულის დახატვა შეადგენს გოეთეს უნარს, „გოეთეს ბექედს“<sup>4</sup>.

რამდენად ანიჭებს ხელოვნებას სიდრადისა და ქეშმარიტების პრეტენზიას ცალკეულის დახატვა? უარყო რა შილერისა და გოეთეს შედარება ერთი რომელიმეს მალა დაყენების თვალსაზრისით, ჰაინემ ირბიად მოგვცა პასუხი აღნიშნულ კითხვაზე. ამ შედარების აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ზოგადის დახატვის მიუხედავად, შილერი მაინც დიადია და ასევე დიადია კონკრეტულის, ცალკეულის დასრულებული სურათების მომცემი გოეთე.

როგორც აღინიშნა, ჰაინესეული გაგება სოციალური სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულებისა გულისხმობს როგორც ჰარმონიის, ისე დისჰარმონიის მომენტს. ეპოქის მოწინავე ტენდენციების მხარის დაქვრა ქმნის ჰარმონიის მდგომარეობას, მაგრამ თუ ისინი არ არის ქცეული გაბატონებულ ტენდენციებად, მაშინ ხელოვანთან, რომელიც სინამდვილის მიღების თვალსაზრისზე იდგა, ფესვებს უშეებს დისჰარმონიის მომენტიც, რაც გაბატონებული საზოგადოებისადმი მის დაპირისპირებაში გამოვლინდება. ჰარმონია ეპოქის მოწინავე ტენდენციებთან, დისჰარმონია ეპოქის დრომოკმულ ტენდენციებთან—აი, ჰაინეს

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 257.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

აზრით, ხედრი დიადი ხელოვანისა ადამიანთა ისტორიის სხვადასხვა საფეხურზე.

ანტიკურ საზოგადოებაში იგულვებდა ჰაინე სინამდვილისადმი მწერლის ჰარმონიულ დამოკიდებულებას, რომელსაც თან არ ახლდა მომენტი დისჰარმონიისა. შემდგომ ეპოქებში კი მდგომარეობა მას ძირეულად შეცვლილი ესახება. მართალია, ანტიკური მხატვრების გვერდით მწერალი იხსენიებს ფლორენციის მხატვრებსაც, როცა სინამდვილისადმი ხელოვნების ჰარმონიული დამოკიდებულების სასიკეთო შედეგზე ლაპარაკობს, მაგრამ იგი არ უნდა აიგივებდეს სინამდვილისადმი მათ მიდგომას. ანტიკურ საზოგადოებაში ჰაინე საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან ხელოვნების ჰარმონიის ისეთ ფორმას ხედავს, როცა მოწინავე ტენდენციებზე კურსის აღება ხელოვანს არ აგდებს საზოგადოებასთან წინააღმდეგობაში, ფლორენციელ მხატვართან კი მწერალი ჰარმონიის ისეთ ფორმას ნახულობს, როცა მოწინავე იდეებთან ჰარმონია მხატვრებს დისჰარმონიაში აგდებთ ოფიციალურ საზოგადოებასთან. მოწინავე მწერალი შუა საუკუნეებისა, ეპოქის ჯანსაღ ტენდენციასთან ჰარმონიაში მყოფი, შეუძლებელია არ იყოს არსებულთან წინააღმდეგობაში, იყოს სულიერად მთლიანი — ასეთია ჰაინეს თვალსაზრისი. ჰარმონია გარემოსთან არ იძლევა სულიერი დაფლეთილობის თავიდან აცილების გარანტიას.

ჰაინე არჩევს სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულების სხვა ფორმასაც, სახელდობრ ისეთს, როცა ჰარმონია მდგომარეობს ეპოქის არა მოწინავე, არამედ დრომოკმულ ტენდენციებთან კავშირში. ამგვარ ვითარებას იგი ხედავს რომანტიკოსებთან. ამ უკანასკნელთა დამოკიდებულება სოციალური გარემოსადმი ჰარმონიულია, მაგრამ ეს გარემო კი მოძველებული და უარსაყოფი. რომანტიკული ჰარმონია ამდენად ხელს უწყობს რეაქციული ინსტიტუტების გამაგრებას, რომანტიკოსები ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან მიუღებელ სოციალურ სინამდვილესთან, დისჰარმონიაში კი ეპოქის მოწინავე იდეებთან. ამდენად, რომანტიკოსები, ჰაინეს აზრით, არ შეიძლება იყვნენ შინაგანად მთლიანი, რადგან ჰარმონიის გვერდით მათთანაც თავს იჩენს დისჰარმონია. რომანტიკული ჰარმონია არა თუ ხელს უშლის, არამედ ხელს უწყობს მისტიკურ-პათოლოგიური განწყობილებების წარმოშობას მაშინ, როდესაც ახალი საუკუნის მოწინავე მწერალი მათ თავს აღწევს. მომავლის ხელოვნება, რომლის ფუნდამენტის ჩაყრას ჰაინე ცდილობს, შექმნის ხელოვნისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის ნამდვილი ჰარმონიის პირობებს.

გავარკვიოთ, როგორ ესახება ჰაინეს ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ჰარმონია იმ ხელოვნებაში, რომელიც გოეთეს ეპოქის ცვლას წარმოადგენს.

როგორც გაირკვა, ჰაინე იმიჯნება ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის როგორც გოეთესებური, ისე რომანტიკული გაგებისაგან. აქედან ის დასკვნა გამოდის, რომ ჰაინეს თეალსაზრისით ხელოვნება, ობიექტურად საზოგადოებრივი ფაქტორებით განპირობებული, თვით უნდა იყოს საზოგადოებრივი ფუნქციის მატარებელი, აქტიურად უნდა მონაწილეობდეს თანადროულობის მწვავე საკითხების გადაწყვეტაში. ხელოვნება მუდამ ეამს ისტორიითაა განპირობებული, მასში საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეპოქა იხატება, მათ შორის იმ ხელოვნებაშიც, რომელიც არ დგას თანადროულობის მიღების თელსაზრისზე. ჰემარიტი ხელოვნება აქტიურად უნდა მოქმედებდეს ცხოვრების განვითარებაზე, პარმონიაში უნდა იყოს მოწინავე საზოგადოებრივ ტენდენციებთან. თუ ეს პირობა დაცული არაა, მაშინ ხელოვნება თვითმიზნადი მოვლენა ხდება, მისტიკურ-ავად-მყოფურ ხასიათს ღებულბს. ხელოვანის დისპარმონია ეპოქის მოწინავე ტენდენციებთან ბადებს მის შეზღუდულობასა და შინაგან დაფლეთილობას — ასეთ დასკვნამღე მიყყაუართ ჰაინეს აზრთა თანმიმღევრობას.

გოეთეს ჰაინესეული ანალიზიდან დავინახეთ, რომ ეპოქის სოციალური ტენდენციებიდან განდგომა, ჰაინეს აზრით, ყოველთვის არ მოასწავებს ხელოვნების რეალისტური საფუძელის უარყოფას. ასევე, შილერის შემოქმედების ჰაინესეული ანალიზიდან დავინახეთ, რომ მოწინავე ტენდენციების მხარის დაჰერა არ წარმოადგენს უცილობელ გარანტიას ჰემარიტი ხელოვნების ნიმუშის შექმნისათვის.

ამ წანამძღვრებზე შუქი ეფინება ჰაინეს შეხედულებას იმ ხელოვნებაზე, რომელიც გოეთეს ეპოქის სანაცვლოდ მოდის. ჰაინეს მსჯელობიდან გოეთეს შესახებ ის აზრი გამოდიოდა, რომ გოეთეს მომღვენო. ეპოქა მას მიაჩნია საპირისპირო მოვლენად გოეთეს ხელოვნების ეპოქისა. შილერის შესახებ მსჯელობიდან კი ირკვევა, რომ ახალ ეპოქას ჰაინე შილერის ხელოვნების იღეალთან აკავშირებს. საკითხავია, რამღენად გამოხატავს ხელოვნების ეს ახალი ეპოქა თვით ჰაინეს ესთეტიკურ იღეალს? ეს საკითხი თითჰოს თავისთავად ნათელია, რადგან ჰაინეს არა ერთგზის აღუნიშნავს, რომ დაწყება ხელოვნების განვითარების იმ ახალი ეპოქისა, რომელიც გოეთეს სანაცვლოდ მოდის, მის სახელთანაა დაკავშირებული. მაგრამ საკითხში თუ უფრო ღრმად ჩავიხედავთ, შევნიშნავთ, რომ ხელოვნების განვითარების ეს ეპოქა ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს მთლიანად არ შეესაბამება.

რით პასუხობს ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს ხელოვნების განვითარების ეს ახალი ეპოქა? იმით, რომ მასში მწერალს თითჰოს განხორციელებულად მიაჩნია ის მოთხოვნა, რომელსაც იგი ყველა ღროის და, განსაკუთრებით, ახალი ღროის ხელოვნებას უყენებდა, სახელღობრ, პარმონია ხელოვანსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის, უარყოფა-

ხელოვნების იმანენტისმისა. შთაბეჭდილება იბადება, რომ ახალ ხელოვნებაში ჰაინეს სწორად გადაწყვეტილი მიაჩნია მატერიისა და იდეის ურთიერთობის საკითხი. მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება სინამდვილეს როდი შეესაბამება. ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთობის ძირითადი საკითხის გადაწყვეტა ახალ ხელოვნებაში ჰაინეს მაინც საკითხის მკაფიოდ გადაწყვეტად მიაჩნია. ჰარმონიამ ხელოვნებასა და გარემო სინამდვილეს შორის, ფიქრობს იგი, ვერ უზრუნველყო ახალ ხელოვნებაში წინააღმდეგობის მოხსნა მატერიისა და იდეას შორის, საკითხი მაინც იდეალურის სასარგებლოდ გადაწყვიტა.

ახალი ხელოვნების წარმომადგენლებთან ჰაინე ხედავს იდეით აღტყინებულებს, რომლებიც იდეისათვის მზად არიან ყველაფერი განწირონ, მათ შორის ხელოვნებაც. იდეას ახალ ხელოვნებაში ეწირება მატერიალური მხარე, სილამაზე და ხელოვნება. ახალი ხელოვნების და ახალი ეპოქის მებაიარაღტრები მწერლის წარმოდგენაში იდეის მარტვილები არიან. იდეის ასეთ მარტვილად მიიჩნევს ჰაინე ბოერნეს, რომელთანაც, მისი აზრით, ჰარმონიაა თანადროულობის ჯანსაღ ტენდენციებთან. იდეის ასეთ მარტვილად გამოიყურება ა. ვეილი, რომელიც აგრეთვე სოციალური სინამდვილის მხარეს იჭერს, რომელიც „für die grosse Sache unserer Gegenwart aufs löblich tollste Partei ergreift“<sup>1</sup>.

ახალ ხელოვნებაში ჰაინეს იზიდავს ძირითადი საკითხის, ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის სწორად დაყენება, მაგრამ მას არ აკმაყოფილებს ამ საკითხის გადაწყვეტა ახალ ხელოვნებაში, რამდენადაც ეს უკანასკნელი იდეას გადაჭარბებულად აფასებს. არსებითად, ახალი ხელოვნებაც, ჰაინეს შეხედულებით, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის სპირიტუალისტურ გადაწყვეტას გვთავაზობს. ახალი ეპოქის მიერ გადმოსროლილი ლოზუნგი მატერიის რეაბილიტაციის შესახებ, ფაქტობრივად მატერიის უგულვებელყოფით იცვლება, პრინციპი ობიექტურობისა—მიკერძოებულობითა და სუბიექტივიზმით.

მოწინავე სოციალურ იდეებთან ჰარმონიას ახალ ხელოვნებაში, ჰაინეს აზრით, მაინც არ მოაქვს ამ ხელოვნების წარმომადგენლებისათვის სულიერი ჰარმონია, რადგან დამოკიდებულება მატერიისა და იდეას შორის რჩება მაინც დისჰარმონიული. ეს იმიტომ, რომ იდეას ყოვლისშემძლე როლი ენიჭება. ამიტომ ესახება ჰაინეს სულიერად დაფლეთილი ვეილი, ეს „zerissene europamüde Sohn der Bewegung“<sup>2</sup>. თანადროულობაზე კურსის აღება ახალ ხელოვნებაში ჰაინეს მოწონების საგანია, მაგრამ, მწერლის გავებით, ეს კიდევ არ ნიშნავს ხელო-

<sup>1</sup> Die Februarrevolution. Bd. VII, 375.

<sup>2</sup> იქვე.

ნების ამოცანების ზუსტად გააზრებას. ასეთ შემთხვევაში თანადროულობის გარდაქმნის რეალური გზები დაიწყოებულია, უგულბეულოფილია როლი ხელოვნებისა, როგორც ეს ბოერნეს შესახებ მსჯელობიდან ირკვევა, კერძოდ, როლი პოეზიისა, როგორც ეს „ახალგაზრდა გერმანიის“ მთავარ წარმომადგენლებს ახასიათებდათ.

რამდენადაც ამ ახალ ხელოვნებაშიც 30-იანი წლების ჰაინე ხედავს ხელოვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხის ისევე მკლარ გადაწყვეტას, ამდენად ეს ხელოვნება, რომლის პრინციპებსაც „ახალგაზრდა გერმანია“ ამკვიდრებდა, მას უნდა მიაჩნდეს ხელოვნების ისტორიაში არა ნამდვილად ახალ, არამედ გარდამავალ ეპოქად. ხელოვნების განვითარების ქვეშარითად ახალი ეპოქის დასაწყისს მწერალი უნდა ხედავდეს 40-იანი წლების ხელოვნებაში, რაშიც თვითონ მასაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. ამ ფონზე უნდა იქნას გაგებული ჰაინეს სიმპათია-ანტიპათიები „ახალგაზრდა გერმანიის“ ლიტერატურისა და ესთეტიკისადმი.

როგორც დავინახეთ, თავისი მხატვრული შემოქმედების ანალიზშიც ჰაინე იმავე კრიტერიუმით ხელმძღვანელობს, რითაც სხვათა შემოქმედების ანალიზში. არა მხოლოდ სხვებს უყენებდა იგი სავალდებულოდ მოვლენათა მიუკერძოებელ და სინდისიერ ასახვას, არამედ თავის თავსაც. მართალია, იგი, როგორც ვნახეთ, ასხვავებდა სინამდვილისადმი თავის დამოკიდებულებას მისდამი ბალზაკისეული დამოკიდებულებისაგან, მაგრამ ექვი არ რჩება, რომ ძირითადი ნიშნები ბალზაკის მხატვრული მეთოდისა მის თვალსაზრისსაც უდგებოდა.

ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების რეალისტური მხარე ლიტერატურის მეცნიერებაში ხანგრძლივი შესწავლის საგნადაა გამხდარი. ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების კვლევის საკითხიც ისეთივე ყალბ საფუძველზეა აგებული, როგორც მისი თეორიული შეხედულებების გამოკვლევის საკითხი. ასე, მაგალითად, კარპელესი ჰაინეს რეალისტური ხედვის უნარს აკავშირებს პოეტის სპირიტუალისტურ-რომანტიკულ ბუნებასთან. ნიტცკი ჰაინესთან ხედავს სურათთა რეალისტური ხატვის ოსტატს, უნარს შტრიხების უმციურესი რაოდენობით გამოაცალკევოს არსებითი არაარსებითისაგან<sup>1</sup>; მაგრამ რა ფასი აქვს ამგვარად გაგებულ რეალიზმს, როცა ამის გასწვრივ „თანადროულ ლექსებში“ დანახულია მგრძნობელობისა და თვითმოყვარეობის ნარევი, „ein Mass des Schmutzes und der Gemeinheit“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nietzsche, 4—5.

<sup>2</sup> იგივე, 33—34; შტრ. Pache. 42; შტრ. აგრეთვე Blank. H. Heine und die Frau, München, 1911, S. 8.

არა ერთ ბურჟუაზიულ ჰაინელოგს აღუნიშნავს ჰაინეში თანადროულობის დახატვის უნარი, მაგრამ საფუძველშივე ყალბად გაგებულნი. ასე, მაგალითად, შტერნბერგთან ამ უნარის აღნიშვნა მიზნად ისახავს უჩვენოს ჰაინეს შეზღუდულობა, მის მიერ მომავლის, საკაცობრიო საკითხების გაგების უუნარობა. ბეტცი ჰაინეს რეალისტობაზე იმიტომ ლაპარაკობს, რომ მწერალი იმპრესიონისტად გამოაცხადოს<sup>1</sup>. ასევე იქცევა გორდონი, რომელიც ჰაინეს კალეიდოსკოპურ გენიად მიიჩნევს<sup>2</sup>. ამავე საფუძველს ემყარება ზიუჟე, როცა ჰაინესთან რაინდულისა და ნაპოლეონის კულტს ნახულობს<sup>3</sup>. კულშეკეცილ რეალისტად აცხადებს ჰაინეს პ. ჰოლცჰაუზენი, რომელიც „ფრანგულ სცენას“ და „ფლორენციის ლანგებში“ ხედავს ბალზაკის გავლენას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჰაინეს მაინც ესთეტიკურ არისტოკრატად აცხადებს<sup>4</sup>. ასევე კულშეკეცილ რეალისტს ხედავს ლეგრასი ჰაინეს „ჩრდილოეთის ზღვაში“, ე. ი. იმ ნაწარმოებში, რომელშიც ჰაინე ყველა სხვა ადრინდელ ნაწარმოებზე უფრო ძლიერად გვევლინება რეალისტ მწერლად<sup>5</sup>.

რა გვეთქმის ამის შესახებ? როგორც აღინიშნა, ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარება ზიმიდინარეობს სოციალურ გარდატეხათა ეპოქაში. ეპოქის პერიოდი მისი განვითარებისა დაემთხვა იმ ხანას, როცა ევროპაში ძლიერი იყო საფრანგეთის რევოლუციის რეზონანსი, როცა საფრანგეთის ბურჟუაზია ნაპოლეონის სახით მსოფლიოს დაპყრობის გეგმებს თხზავდა. ევროპის სხვა მოწინავე ადამიანების მსგავსად, ჰაინემაც დიდი გულის ტვილით აღიქვა რესტავრაციის რეჟიმი. მისი ამ პერიოდის შემოქმედება, როგორც ეს დამტკიცებულად შეიძლება ჩაითვალოს, ჯერ კიდევ რომანტიზმის ნიშნის ქვეშ ვითარდება, მაგრამ იგი ძალუმად შეიცავს ანტირომანტიკულ ტენდენციებსაც.

„სიმღერათა წიგნის“ მრავალმხრივმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ჰაინე ოციან წლებში ახალს, რეალისტურ გზას ირჩევს. თვით ჰაინესაც არაერთგზის აღუნიშნავს, და მართებულადაც, რომ სოციალურმა მოძრაობამ გამოიყვანა იგი „საამო უმოქმედობის“ მდგომარეობიდან და შთაუწერა აზრი, რომ მოწინავე ხელოვანი ეპოქის მოწინავე იდეების ნიადაგზე უნდა დადგეს. ცხოვრებამ აიძულა ჰაინე გაეხადა რომანტიზმის ანაფორა და „გაკრეჭილ რომანტიკოსთა“ შორის ჩამდგარიყო. მას კარგად ჰქონდა წარმოდგენილი ის სიძნელე, რომელიც ამ ახალი გზის არჩევასთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ სიდიადე მისი სწორედ იმაშია, რომ ამ ბრძოლაში მოწინავე პოზიცია დაიჭირა, პოეზიის თავისთავადობის ფეორიის გაბედულ უარზყოფელად მოგვევლინა.

<sup>1</sup> Betz, 300.

<sup>2</sup> Normley. Heine in England, 1943, P. 64.

<sup>3</sup> Muke, 84.

<sup>4</sup> Holzhausen. H. Heine und Napoleon. Frankf. a/M, 1903, S. 169.

<sup>5</sup> Legras. Henri Heine. Poète, Paris, 1897, P. 167.



ჰაინემ გაიგო, რომ ახალი დროის მოწინავე მწერალი შეუძლებელია არ დადგეს სინამდვილის დახატვის ნიადაგზე, ხელოვნება ცხოვრების აქტიური საკითხების დამუშავებას არ დაუკავშიროს. ამიტომ დაუპირისპირდა იგი თავისი დროის ღირსშესანიშნავ მოვლენებს, რომანტიზმს, გოეთეს ხელოვნების ეპოქას, მიუხედავად იმ დამსახურებისა, რომელიც მის წინაშე თვითველ მათგანს მიუძღოდა. ამიტომ იგრძნო მან სულიერი ნათესაობა იმ ადამიანებთან, რომლებიც ერთ დროს მისებრ რომანტიზმის გზით მიდიოდნენ; ამიტომ გააკრიტიკა მან ისინი, ვინც რომანტიზმიდან ცხოვრების მართალი გამოხატვისაკენ დაიძრა, მაგრამ ახალი მხოლოდ თეორიულად მიიღო. ულანდის შესახებ ჰაინეს მსჯელობის ანალიზის შედეგად ვუჩვენეთ, რომ მწერალი საქმარისად არ თვლიდა ახალი სოციალური იდეების მხოლოდ თეორიულად მიღებას, არამედ მოითხოვდა შესაფერის აქციასაც მხატვრული შემოქმედების სფეროში. ამ ახალი ტენდენციების ნიადაგზე დგას ჰაინე ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ოციან წლებში.

ჰაინეს შემოქმედებაში რომანტიკული და ანტირომანტიკული ტენდენციების კიდილის საკითხი მთელი სიმწვავეითაა დასმული ლიტერატურის მეცნიერებაში. ბურჟუაზიული ჰაინელოგია იძულებულია ანგარიში გაუწიოს იმ ფაქტს, რომ ჰაინეს შემოქმედება 20-იანი წლების მანძილზე მრავლად ამჟღავნებს ისეთ მომენტებს, რომლებიც არ თავსდება ტრადიციული რომანტიზმის ჩარჩოებში. ამ წანამდღვარზე არაერთ ბურჟუაზიულ ჰაინელოგს აღუნიშნავს სპეციფიკურობა ჰაინეს რომანტიზმისა, რომანტიზმიდან თანადროულობისაკენ დაძვრის აშკარად გამოხატული ტენდენცია, მაგრამ, როგორც ვუჩვენეთ, ამ მოვლენის ბუნება ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში არსებითად გაყალბებულია.

მხოლოდ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებმა მოგვეცეს გასაღები ჰაინეს შემოქმედების ევოლუციის გასაგებად, მხოლოდ საბჭოთა ლიტერატურის მეცნიერებამ აიყვანა ჯეროვან მეცნიერულ სიმაღლეზე ჰაინეს შემოქმედების სპეციფიკურობის, კერძოდ, ოციანი წლების ჰაინეს შემოქმედების სპეციფიკურობის კვლევის საკითხი. ამიტომ, წინამდებარე შრომაში საქმარისად უნდა ჩაითვალოს ამჯერად ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუციის მხოლოდ ზოგიერთი საკითხით შემოფარგვლა.

როგორც ითქვა, „სიმღერათა წიგნი“ მოჩანს ტრადიციული რომანტიზმის გზიდან დაძვრული მხატვარი. ეს სპეციფიკურობა იგრძნობა თვით პირველ თავებშიც. ასე, მაგალითად, „ჰაბუჟურ ვენებათა“ ციკლში რომანტიკულის გასწვრივ აშკარად თავს იჩენს ანტირომანტიკული განწყობილებებიც. ცენტრში ამ ციკლის ლექსებისა ცხოვრებით განაწამები პოეტია, რომელსაც იდეალი წაართვის, ე. ი. ამქვეყნიური სიხარული. სიყვარულის გაგების საკითხშიც „ჰაბუჟურ ვენებებს“ შემოაქვს სიცოცხლით დატკბობის განწყობილებები. ასე, მაგალითად, ლექსში № 5 პოეტი თავისი ტანჯვის მიზეზად ხატავს მისი სულისათვის მიყენებულ

ვნებას, მისი შეყვარებულის სხეასთან დაახლოებას. იგივე განწყობი-  
ლებაა ჩაქსოვილი მომღვენო ლექსშიც. № 8 ლექსშიც თვალში გვე-  
ცემა ეს ახალი განწყობილება. გვიხატავს რა საფლავეებიდან ამდგარ  
აჩრდილებს, ავტორი სრულიადაც არ ცდობლობს ზურგი შეაქციოს რეა-  
ლურ ქვეყანას, სიხარულსა და სილამაზეს და მოგვეცეს სიკვდილის აპო-  
ლოგია. პირიქით, ლექსის თვითთული პერსონაჟი სხვადასხვა მხრით  
გვიხატავს ავტორის თვალსაზრისს. ისინი ყვებიან იმას, რაც მათ ნახეს  
ამქვეყნად, შეიყვარეს და დააფასეს, რაც მათ ხელიდან გამოსტაცეს.  
მკვდრების ამ ქოროში მწელი არ არის ვიგრძნოთ ყოველდღიური  
ცხოვრების პულსი თავისი მიწიზიდველი მხარეებით, შინაგანი წინა-  
აღმდეგობებით. აქ მოხაზულია ის გარემო, რომელთანაც ადამიანს  
უხდება შეხლა-შემოხლა, რის შედეგადაც იგი ზოგჯერ დამარცხებული  
გამოდის.

„ქაბუჯურ ვნებებში“ ერთიმეორეს უპირისპირდება რეალური და  
რომანტიკული სამყარო, მაგრამ სჩანს, რომ პოეტს გაბედული ნაბიჯი  
გადაუდგამს რომანტიზმისაგან თავის დასაღწევად. ასე, მაგალითად, № 10  
ლექსში ჰაინე აგვიწერს თავის შინაგან ბრძოლას, მოგვითხრობს, რომ „სა-  
კუთარი სულელები ეწვევიან ღრუბლიან სახლში“, მაგრამ პოეტი ნახულობს  
თავისში მონაცემებს, რათა დაუპირისპირდეს რომანტიკულ მისწრაფებებს.  
იგი იმ აზრისაა, რომ უნდა დასტკბეს „ზოგიერთი სიხარულით“, „მშვე-  
ნიერი ყვავილებით“, ვინაიდან, ამის გარეშე მისი ცხოვრება არა-  
ფრად ეღირება. პოეტი ფიქრობს, რომ შეუძლია გაყვეს რომანტიკულ  
სულებს მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა შეასრულებს თავის ამქვეყნიურ  
მოვალეობას.

რეალისტური ტენდენცია ძალუმად იკრება ჰაინეს რომანტიზმის  
ციტადელად მიჩნეულ ისეთ ნაწარმოებში, როგორცაა ციკლი „ჰარცხე  
მოგზაურობიდან“. იგი თავს იჩენს თვით მთის იდილიისა და მწყემსი  
ბიქის აღწერილობაში, ოჯახური იდილიისადმი მისწრაფებაში. ჩანს, რომ  
თვით ავტორიც არაა გულგრილად განწყობილი იმისადმი, რასაც ეს ყმა-  
წვილი ესწრაფვის. რეალისტური განწყობილება უფრო ძლიერადაა წარ-  
მოდგენილი და, შეიძლება ითქვას, დომინანტური მნიშვნელობისაა, ლექსში  
„ილზე“. აქ ილზე წარმოდგენილია ისეთ ძალად, რომელიც ადამი-  
ანებს ანიჭებს სიხარულს, ავიწყებს მათ ტანჯვებს. მისი ტალღები ადამი-  
ანებს ამ ქვეყნით დატკბობისაკენ მოუწოდებს.

კიდევ უფრო ძლიერია რეალისტური ტენდენცია „ჩრდილოე-  
თის ზღვაში“. ამ ციკლში, როგორც ზღვა, ისე მასთან დაკავ-  
შირებული მოვლენები, როგორც ეს დამტკიცებულად შეიძლება ჩაითვა-  
ლოს, მეტწილად ჯანსაღ-რეალისტურ ხაზებშია გადმოცემული. ეს პირ-  
ველ რიგში მეთევზეებისა და მეზღვაურების მხატვრული სახეების შესახებ  
ითქმის. ლექსში „გაწმენდა“ პოეტი უმღერის რომანტიზმის ტყვეობი-  
დან თავის დაღწევას. თავის ადრინდელ ზმანებებს იგი ახლა „გიჟურ

ზმანებებს“ უწოდებს. ეს ზმანებები მას მიაჩნია „ყალბი ბედნიერების“ განსახიერებად, „მწვალალებელ“ ძალად. პოეტს გულს ეშვება იმის შეგნებით, რომ ჩამოიხსნა წარსულის ტვირთი. ლექსში „Meeresstille“ დახატულია ზღვისა და გემის მცხოვრებნი, ბიჭი, გაბრაზებული კაპიტანი, რომელსაც ტარანი მოპარეს.

რეალისტური ტენდენციები იჭრება ოციანი წლების ჰაინეს არა მხოლოდ პოეზიაში, არამედ მხატვრულ პროზაშიც. კიდევ მეტი: მხატვრულ პროზაში იგი გაცილებით უფრო ძლიერადაა წარმოდგენილი, ვიდრე პოეზიის ნიმუშებში. „წერილები ბერლინიდან“ და „პოლონეთის შესახებ“ ამ დებულების ილუსტრაციას წარმოადგენს. თითქოს ნაკლებ მოსალოდნელი იყო, რომ აღნიშნულ კრებულში გამოკვეთილად ეჩინა თავი რეალისტურ ტენდენციას, რადგან იგი იმ პერიოდს ეკუთვნის, როცა პოეზიის დარგში ჰაინეს ჯერ კიდევ საბოლოოდ ვერ დაეღწია თავი რომანტიკული მეოცნებობისათვის. ეანრობრივად „ბერლინის წერილები“ „პოლონურ წერილებთან“ ერთად „მოგზაურობის სურათების“ ნიადაგის შემზადებად უნდა მივიჩნიოთ. მასში ჩანს, თუმცა დასაწყის ფაზაში, მოვლენების ის ნათელი ხედვა, რომლითაც ხასიათდება „მოგზაურობის სურათები“. ნაწარმოების ავტორი მსჯელობს იმ მოვლენებზე, რომლებიც მის თვალწინ ხდება ან რომელნიც მომხდარა მისი მონაწილეობის გარეშე, მაგრამ მასზე მაინც გავლენა მოუხდენია. ამ მოვლენებისადმი მწერალი იჩენს მიუყვარძობებელ, ზოგჯერ გულგრილ, ალაგ-ალაგ კი იუმორისტულ დამოკიდებულებას. მწერალი არ უღრმავდება საზოგადოებრივი მოვლენების შესწავლას, გადმოსცემს მათ შეკუმშულად.

„წერილები ბერლინიდან“ ნიადაგის შემზადებაა „მოგზაურობის სურათებისათვის“ არა მხოლოდ ეანრობრივად, არამედ თავისი ძირითადი დამიზნულობით, მოვლენათა ჯანსაღი ხედვით, სურათების, ფიგურების მართალი გადმოცემით. შეიძლება ითქვას, რომ მოგზაურობის ეანრი ჰაინეს ხელს უწყობს გაკლენთოს ნაწარმოები უფრო რეალისტური, ვიდრე რომანტიკული ტენდენციით. „ბერლინის წერილების“ ავტორი მიზნად ისახავს მისცეს თანამედროვეებს ბერლინის ცხოვრების დამახასიათებელი მხარეების აღწერილობა, დახატოს სურათები, ფიგურები. ამ გზას მიყვება ჰაინე პირველივე წერილში. მეორე წერილში იგი სამდღურავს გამოთქვამს, რომ მკითხველი საზოგადოება მის წერილში ხედავს ფიგურებს ბერლინისას, ცალკე პერსონაჟებს და არა სურათებს. იგი დაპირებას იძლევა, რომ დახატავს მხოლოდ სურათებს, ფიგურებს კი არა, დაპირება, რომელსაც იგი არ ასრულებს.

ადვილად მისახვედრია, რომ ცნებაში—„სურათი“ ჰაინე გულისხმობს ზოგადს, ტიპობრივ მხარეებს ბერლინისა. ცალკე მოვლენისა თუ ადამიანის დახასიათებაში ცხადად ჩანს ჰაინეს რეალისტური ხედვის, მოვლენათა შედარებით სწორი შეფასების უნარი. ეს უნარი მტლავნდება ბერლინის საზოგადოების დახასიათებაში, სპონტინის, ვებერის და სხვათა

ქმნილებების მოკლე, მაგრამ მოხდენილ გარჩევაში, ვ. სკოტის, ბაირონის, ე. ჰოპქინსონის როლის გაშუქებაში, რომანტიკოსთა დახასიათებაში.

„ბერლინის წერილებში“ ის აზრია ჩაქსოვილი, რომ ადამიანთა სულიერი სამყარო, მხატვრული შემოქმედება არაა თავისთავადი, არამედ გარე ქვეყნის კანონზომიერებითაა განსაზღვრული.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისები გამოკვეთილად ჩანს სტატიაში—„პოლონეთის შესახებ“. ამ ნაწარმოებშიც მწერალი ადამიანთა ისტორიის ახსნის საკითხში რეალისტურ თვალსაზრისს ამჟღავნებს. ეს რეალიზმი თავს იჩენს როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების, ისე საზოგადოების ცალკე სოციალური ფენის, ეროვნების, პროფესიის, ხასიათის გაგებაში. ამ ნაწარმოების რეალიზმს საერთო არაფერი აქვს იმასთან, რისი დანახვაც სურს შტერნბერგს. იგი ჰაინეს რეალიზმს ხედავს იქ, სადაც მწერალი ტენდენციას იჩენს მალლა დაყენოს ევოლუციური განვითარება რევოლუციურ განვითარებაზე<sup>1</sup>.

შტერნბერგი ფიქრობს, რომ ჰაინე რეალიზმის ნიადაგზე დგას იმ მომენტში, როცა აღიარებს, რომ უცაბედი გათავისუფლება პოლონეთის გლეხობას უფრო მეტ ზიანს მოუტანს, ვიდრე სარგებლობას. „აქ მოჩანს, წერს შტერნბერგი, ჰაინეს ისტორიული შეხედულება“<sup>2</sup>. რეალიზმის საწყისთა ძიების საკითხი პოლონურ წერილებში შტერნბერგთან, ამდენად, თავდაყირაა დაყენებული. იგი საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი ჰაინეს მეცნიერულ-პოზიტიურ დამოკიდებულებას ხედავს სწორედ იქ, სადაც მწერალი საკითხისადმი სუბიექტივისტურ, არამეცნიერულ მიდგომას ამჟღავნებს. მეცნიერულ თვალსაზრისთან საერთო არაფერი აქვს ჰაინეს მიერ გლეხთა თანდათანობითი გათავისუფლების უპირატესობის ხაზგასმას რევოლუციურ გათავისუფლებასთან შედარებით ან; როგორც თვითონ პოეტი იტყოდა, „კეთილმოქმედ თანდათანობას“ შედარებით „დამშლელ“ უეცრობასთან იმის მომიჯნავეთ, რომ პოლონელი გლეხი თითქოს ბავშვობიდანვე შეეჩვია სრულ უღარდებლობას, ცხოვრების ელემენტურ საარსებო საშუალებათა უქონლობას.

ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ ჰაინე იძლევა მოვლენების არაჯანსაღ-რეალისტურ, არამედ სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ შეფასებას, როცა თითქოს პოლონელი გლეხისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებას, უღარდებლობას, გლეხის ამ „მეორე ნატურას“ მიიჩნევს საფუძვლად მისი ერთბაშად გათავისუფლების მიზანშეწონილობის უარსაყოფად. საკითხისადმი იდეალისტურ-სუბიექტივისტური მიდგომის კვალი უნდა დავინახოთ იმ დებულების წამოყენებაშიც, რომ პოლონეთის

<sup>1</sup> Stornberg, 44.

<sup>2</sup> იქვე.

თავდაზნაურობა პოლონელი გლეხის „ნამდვილი მეურვეა“ და თავის ამ „მოვალეობას ერთობ კეთილსინდისიერად ასრულებს“<sup>1</sup>, რომ ბევრ აზნაურს ახლა სურს კიდევაც გლეხის გათავისუფლება.

ჰაინეს რეალისმი, ცხადია, არ შეიძლება დავინახოთ ევოლუციური განვითარების უპირატესობის აღიარებაში რევოლუციურ განვითარებასთან შედარებით; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი სუბიექტივისტური მიდგომა ჰაინესათვის არაა საერთოდ ძირითადი და ნიშანდობლივი. მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე ცდილობს პრინციპულად არ დაშორდეს მატერიალიზმს. ამას გვიდასტურებს ის გარემოება, რომ ევოლუციის მომენტის წინ წამოწვევის მიუხედავად, მწერალს განვითარების ამ საფეხურზედაც არ უარუყვია რევოლუციური განვითარების მნიშვნელობა. ისიც აღსანიშნავია, რომ ჰაინე არ ამჟღავნებს ტენდენციას წინ დააყენოს ევოლუცია ყველა დროსა და ყველა პირობაში. ადვილი შესამჩნევია, რომ მწერალს მხედველობაში აქვს თანდათანობითი განვითარების უპირატესობა რევოლუციურობაზე მხოლოდ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში, საზოგადოების რეალურ ძალთა განსაზღვრული შეფარდების პირობებში. ჰაინე ოდნავადაც არ ცდილობს განაზოგადოს თავისი მცდარი დასკვნა პოლონელი გლეხობის გათავისუფლების საკითხზე, უპირატესობა მიანიჭოს ევოლუციას რევოლუციაზე.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისები ნათლად ჩანს პოლონელთა ნაციონალური ხასიათის დაკავშირებაში ქვეყნის პოლიტიკურ ისტორიასთან, ლოკალურსა და ტემპორალურ ფაქტორებთან<sup>2</sup>. იგი მელაენდება ცალკე აღებული პოლონელი გლეხის ხასიათის კონკრეტულ-ისტორიულ გარემოებებთან დაკავშირების ცდაში. პოლონელ აზნაურთა ხასიათის დადგენისას, მიუხედავად ზოგიერთი პრინციპული შეცდომისა, მაინც იგრძნობა ჰაინეს რეალისტური თვალსაზრისი<sup>3</sup>. ეს უკანასკნელი კიდევ უფრო ნათლად ჩანს იქ, სადაც ჰაინე მკვეთრად იმიჯნება იმათგან, ვინც ზოგადი დახასიათებებით, იგულისხმება, მშრალი განზოგადებებით მიუღდება ამა თუ იმ სოციალური ფენის ფსიქოლოგიის დადგენას.

ამგვარი განზოგადებები ჰაინეს მიაჩნია ყოველგვარი ბოროტების<sup>4</sup> წყაროდ. ირკვევა, რომ ადამიანთა თუ ადამიანთა ცალკე ჯგუფის სულიერი ცხოვრების შესასწავლად „პოლონური წერილების“ ავტორი მიზანშეუწონლად აღიარებს ცალკე ადამიანის ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდის აღწერილობიდან გამოსვლას. ასეთი მეთოდი, მისი აზრით, არ

<sup>1</sup> Über Polen, Bd. VII, 192.

<sup>2</sup> იგივე, 196.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

გამოდგება ერთეული ადამიანის ხასიათის გასაგებადაც; მით უფრო არ გამოდგება იგი მთელი საზოგადოების თუ წოდების ხასიათის დასადგენად.

კიდევ მეტი: ცალკე ადამიანის ხასიათის დასადგენად მწერალს არასაკმარისად მიაჩნია მისი ცხოვრების არა თუ ერთი ეპიზოდის, არამედ მთელი ცხოვრების დახასიათებაც. ცხადად ჩანს, რომ ჰაინე როგორც ცალკე ადამიანის, ისე საერთოდ ადამიანთა ხასიათის შესწავლისათვის საჭიროდ თვლის მივმართოთ ადამიანთა ისტორიას, აღზრდის ისტორიას. ეს უკანასკნელი მწერალს თავისი მხრით ლოკალურ-ტემპორალური ფაქტორებით, ნიადაგითა და პოლიტიკური ისტორიით განპირობებულ მოვლენად მიაჩნია<sup>1</sup>. ადამიანთა ხასიათის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ ფაქტორად ნიადაგის მიჩნევა არსებითად მაინც ვერ აყენებს ჩრდილს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტურ საწყისებს, რადგან ირკვევა, რომ ამ ნომენტს ჰაინე დაქვემდებარებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, წინა რიგზე წამოწევს რა პოლიტიკურ-ისტორიულ ფაქტორებს. „მისი (ე. ი. პოლიტიკური ისტორიის—გ. ხ.) გავლენა პოლონელთა აღზრდაზე, წერს ჰაინე, და ამგვარად მათ ხასიათზე, თითქმის იმაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ზემოაღნიშნული გავლენა ნიადაგისა“<sup>2</sup>.

მწერლის რეალისტური თვალსაზრისი ასევე მკვეთრად იგრძნობა პოლონელი ებრაელებისა და პოლონელი მაგნატების ცხოვრებისა და ხასიათის ანალიზში<sup>3</sup>. ეს თვალსაზრისი ასევე მკვეთრად იჩენს თავს პოლონელი ქალების ხასიათის ანალიზში, მათი და გერმანელი ქალების ხასიათთა შორის განსხვავების ძიებაში<sup>4</sup>.

„პოლონური წერილების“ მეორე ნაწილის შესწავლასაც იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მასშიც რეალისტური თვალსაზრისია ჩაქსოვილი. შტერნბერგის ცდას, დაუპირისპიროს ერთიმეორეს ნაწარმოების ეს ორი ნაწილი, დაინახოს პირველში ობიექტური, მეორეში კი „ეურნალისტურ-ფელეტონისტური“ თვალსაზრისი, მეცნიერული საბუთიანობა არ გააჩნია. ამგვარი დაპირისპირება შეიცავს შინაგან წინააღმდეგობას და აშკარად ტენდენციურობის ბეჭედს ატარებს.

შტერნბერგის კონცეფციის თანახმად, წინააღმდეგობა ნაწარმოების პირველსა და მეორე ნაწილს შორის შემდეგი სახით წარმოგვიდგება: პირველი ნაწილი შეიცავს მოვლენებისადმი რაციონალისტურ მიდგომას, მეორე ნაწილი კი რომანტიკულს; პირველ ნაწილში უნდა დავინახოთ ობიექტივიზმის პრინციპი, მეორე ნაწილში კი სუბიექტივიზმისა. მაგრამ, როცა შტერნბერგი ნაწარმოების პირველ ნაწილში საკითხისადმი ჰაინეს მეცნიერულ-ობიექტურ მიდგომას ნახულობს და მას უპირისპირებს მეორე ნაწილს, რომელშიც რაციონალიზმს ხედავს, ამით საკითხი

<sup>1</sup> Über Polen. Bd. VII, 196.

<sup>2</sup> ივ. 33, 198.

<sup>3</sup> ივ. 33, 192—195.

<sup>4</sup> ივ. 33, 201—202.

აშკარად დაბნეულია. აქამდე ჰაინესთან წინააღმდეგობათა ძიებისას შტერნბერგი რაციონალიზმს ხედავდა იქ, სადაც, მისი აზრით, თავს იჩენდა ჰაინეს ობიექტივიზმი, რომანტიზმს კი იქ, სადაც, მისი აზრით, თავს იჩენდა ჰაინეს სუბიექტივიზმი. მოცემულ შემთხვევაში კი ამგვარი ხელოვნური სქემისადმი გამოდევნებამ შტერნბერგი თავისთავთან აშკარა წინააღმდეგობაში ჩააგდო. მან დააშორა ერთიმეორეს რაციონალიზმი და ობიექტივიზმი, რომლებიც აქამდე ერთიმეორეს იდენტურად მიაჩნდა. ნაწარმოების პირველ ნაწილში მან დაინახა ობიექტივიზმი, მაგრამ რაციონალიზმი კი არა; მეორე ნაწილში ნაწარმოებისა დაინახა სუბიექტივიზმი, რაც ამასთანავე რაციონალიზმად გამოაცხადა. ამგვარად, შტერნბერგის გაგების თანახმად, ჰაინე რაციონალისტად გვევლინება იქ, სადაც ისტორიის სუბიექტივისტური გაგების ნიადაგზე დგას, ხოლო რომანტიკოსად გვევლინება იქ, სადაც ისტორიის ობიექტურ-მეცნიერული გაგების ნიადაგზე დგას. პოლონურ წერილებში ჩაქსოვილი თვალსაზრისის ამგვარ გაგებას არამარტო კემპარიტებასთან არა აქვს რაიმე საერთო, არამედ მკვეთრი დისონანსი შეაქვს ჰაინეს შესახებ თვით შტერნბერგის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებში.

საკითხის მიუყვარძობელი განხილვა კი იმას გვიჩვენებს, რომ „პოლონური წერილების“ პირველსა და მეორე ნაწილს ერთი ხაზი გასდევს და მათი ერთიმეორისადმი დაპირისპირება ხელოვნურია. მართალია, ზოგიერთი საკითხის შესახებ ნაწარმოების მეორე ნაწილში მწერალი სხვაგვარ მოსაზრებებს გამოთქვამს, ვიდრე პირველ ნაწილში, მაგრამ ეს მხოლოდ იმითაა გამოწვეული, რომ მას მოვლენათა შეცვლილ ხასიათზე აქვს მსჯელობა და არა იმით, რომ მისი თვალსაზრისია შეცვლილი. ასე, მაგალითად, მეორე ნაწილში ჰაინე აღარ მიიჩნევს პოლონელი აზნაურების მთავარ მისწრაფებად სამხედრო საქმეს, მაგრამ ამას იგი ხსნის თვით ისტორიისა და ადამიანთა ფსიქიკაში მომხდარი ცვლილებით.

ჰაინე აშკარად სიმპათიურადაა განწყობილი იმ ფაქტისადმი, რომ პოლონელი ახალგაზრდობა საქმეს ითხოვს და მეცნიერებას ეწაფება<sup>1</sup>. იგი დარწმუნებულია, რომ ასეთი მისწრაფება ზემოქმედებს პოლონელთა ნაციონალურ ხასიათზე<sup>2</sup>. ჰაინე სასიამოვნო მოვლენად თვლის ახალგაზრდობის გატაცებას ფილოსოფიის შესწავლით. ეს გარემოება მას იმის დამამტკიცებელ საბუთად მიაჩნია, რომ პოლონელმა ახალგაზრდებმა გაიგეს ეპოქის სული, მეცნიერება. ამ საფუძველზე ამართლებს იგი პოლონელთა თავის დაღწევას საფრანგეთის ლიტერატურისადმი ბრმა მიბაძვისაგან და მშობლიური ლიტერატურით დაინტერესებას<sup>3</sup>. მას სწამს, რომ პოლონელი ისევე „კარგად დაეუფლება კალამს,

<sup>1</sup> Über Polen, Bd. VII, 204.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 205.

როგორც შუბს და ცოდნის დარგში ისეთივე მამაცობას გამოიჩენს, როგორსაც იჩენს მისთვის ნაცნობ ბრძოლის ველზე“.

პოლონელთა ხასიათის, მათი მისიის, მათთვის ხელშემწყობი პირობების დახასიათებისას მაინც იგრძნობა ჰაინეს რეალისტური მიდგომა ადამიანთა ისტორიის საკითხების გაშუქებისადმი.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე რეალიზმის ნიადაგზე დგას, როგორც თავის თეორიულ-კრიტიკულ შრომებში, ისე აქამდე განხილულ მხატვრული შემოქმედების ნიმუშებში. მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გავუშვათ, რომ ჰაინეს რეალისტური შეხედულებები არ წარმოადგენს ერთხელ და საბოლოოდ მოცემულს, რომ ისინი ყალიბდება და ვითარდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების შესაბამისად. ჰაინეს რეალიზმი 30-იანი წლებისა, ცხადია, მნიშვნელოვნად განსხვავდება 20-იანი წლების მისი რეალიზმისაგან, როცა მწერალს ჯერ კიდევ თავი არა აქვს დაღწეული რომანტიზმის გავლენისაგან. კიდევ უფრო მკვეთრია განსხვავება 20—30-იანი წლებისა და 40-იანი წლების ჰაინეს რეალიზმს შორის.

ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედებითს პრაქტიკაში მომხდარ ამგვარ ევოლუციას განსაზღვრავდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში. ოციანი წლებში, პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში ჰაინეს მხატვრულ და თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებში გაისმის პროტესტი რეაქციულ-ფეოდალური კლასების წინააღმდეგ, პედანტებისა და ფილისტერების წინააღმდეგ. მწერალი ამ პერიოდშივე უპირისპირდება ფეოდალური-იუნკრულ გერმანიას, ხდება მისი სასტიკი ნამხილებელი.

ჰაინე რწმუნდება, რომ რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში მოწინავე მწერლის ადგილი რეაქციის წინააღმდეგ მებრძოლთა რიგებშია. ასეთი შეხედულებები, რეალისტური თვალსაზრისი მსკველავს 20-იანი წლების მის პოეზიასა და მხატვრულ პროზას. ეს თვალსაზრისი, როგორც დავინახეთ, თანდათანობით წინა პლანზე იწევს „სიმღერათა წიგნში“, განსაკუთრებით მის უკანასკნელ თავებში, „წერილებში ბერლინის შესახებ“, აგრეთვე „წერილებში პოლონეთის შესახებ“. ჰაინეს ეს რეალისტური თვალსაზრისი განსაკუთრებით მკვეთრად მტკიცდება „მოგზაურობის სურათებში“, რომელშიაც მწერალი იძლევა მისი დროის გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალ სურათს, გერმანიის, ინგლისისა და სხვა ქვეყნების სოციალური სიღუბნების მამხილებლად გამოდის.

ჰაინეს რეალიზმი 20-იან წლებში თავს იჩენს მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში როგორც ფეოდალური-იუნკრული კლასისადმი, ისე ბურჟუაზიისადმი, ბურჟუაზიული საზოგადოებისადმი. გერმანიაში კაპიტალისტური სამეურნეო წესის სუსტი განვითარების მიუხედავად,



ჰაინემ XIX საუკუნის 20-იან წლებშივე დაინახა ბურჟუაზიის ექსპლოატატორული ბუნება.

ჰაინეს რეალიზმი მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში თავს იჩენს მწერლის მიერ არა მხოლოდ სოციალური სიბედშავის მართალი სურათის მოცემაში, არამედ გარკვეული სოციალური პროგრამის წამოყენებაში. „მოგზაურობის სურათების“ ავტორი მიდის პოლიტიკური რევოლუციის აუცილებლობის შეგნებამდე. იგი ამ პერიოდშივე, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობისა, მიდის ხელოვნებისა და პოლიტიკის დაკავშირების, ხელოვნების პოლიტიკური რევოლუციისადმი დაქვემდებარების აღიარებამდე.

ჰაინე გრძნობს, რომ მოწინავე მწერალი ახალი გზით, დემოკრატიისადმი, რევოლუციისადმი სამსახურის გზით უნდა წაეიდეს. მაგრამ მწერლის ეს გრძნობა ერთბაშად ვერ რიყავს მისი შემოქმედებიდან ტრადიციული რომანტიზმის მოტივებს. მწერალი ცდილობს თავი დააღწიოს იმას, რაც მას წარსულთან აკავშირებს, მაგრამ ამას იგი მთლიანად ვერ ახერხებს არა თუ 20-იან წლებში, არამედ მომდევნო პერიოდშიც. მიუხედავად ამისა, 20-იან წლებში ნათლად შეინიშნება ძირითადი რეალისტური ხაზი ჰაინეს შემოქმედებითს განვითარებაში.

ეს ხაზი გრძელდება მწერლის შემოქმედების მომდევნო პერიოდში, 30-იან წლებში. ამ დროს ჰაინე კიდევ უფრო მკვეთრად უპირისპირდება გერმანიის რეაქციულ კლასებს, პრუსიის რეაქციულ რეჟიმს და გაბედულად დგება დემოკრატიის პოზიციაზე.

საფრანგეთის ცხოვრებაზე დაკვირვება ჰაინეს მდიდარ მასალას აძლევს ბურჟუაზიული საზოგადოების სოციალური მანკის შესამჩნევად და გასაკრიტიკებლად. თავის ამ დროის შრომებში, მწვავედ ილაშქრებს რეაქციული კლასების იდეოლოგიის წინააღმდეგ, მკვეთრად ემიჯნება იდეალისტურ ფილოსოფიას და დგება მატერიალიზმის ნიადაგზე. ამის თვალსაჩინო დადასტურებაა შრომა — „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში“.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის მატერიალისტური საწყისები 30-იან წლებში ნათლად ჩანს მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის საკითხების გაშუქებაში, მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებაში როგორც გერმანიის ფეოდალურ-იუნკრულ რეჟიმისადმი, ისე საფრანგეთის ბურჟუაზიული მონარქიისადმი. ამ მხრით საყურადღებოა „ფრანგული ვითარებაანი“, რომელშიც ვეცნობით არა მხოლოდ მწერლის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ იდეალებს, არამედ მისი წერის რეალისტურ მეთოდს, მეთოდს კრიტიკული რეალიზმისას. რეალიზმის საწყისები ასევე გამოკვეთილად ჩანს 30-იანი წლების ჰაინეს შრომებში — „რომანტიკული სკოლა გერმანიაში“, „ფრანგი მხატვრები“, „ფრანგული სცენის შესახებ“, „შექსპირის ქალები და ქალიშვილები“ და სხვა, რომლებიც ცხადყოფენ მწერლის კრიტიკულ

დამოკიდებულებას იდეალისტური ესთეტიკისადმი, რეაქციულ რომანტიკოსთა შემოქმედებისადმი.

კიდევ უფრო რელიგიურად, შეიძლება ითქვას, თავისი საბოლოო სახით ჰაინეს კრიტიკული რეალიზმი ჩანს მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში. თავის მხატვრულ შემოქმედებაში, როგორც ეს გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა ჰაინელოგიის მონაცემებით, მწერალი განვითარების უმაღლეს საფეხურს აღწევს სწორედ ამ ხანებში. ამ პერიოდშივე მოჩანს დასრულებული სახით მისი ესთეტიკის მატერიალისტური პრინციპები. ჰაინეს თეორიულ-კრიტიკული და მხატვრული შემოქმედების ეს მძლავრი აღმავლობა გამოწვეულია იმდროინდელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარებით. 40-იანი წლების გერმანია იმყოფება ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის წინ. ბურჟუაზია ოპოზიციაში უდგება ფეოდალურ ხელისუფლებას, ესწრაფვის რა ბურჟუაზიული მმართველობის შექმნას, ხოლო პროლეტარიატი, შეიარაღებული მეცნიერული სოციალიზმის თეორიით, მისწრაფვის არა მხოლოდ მონარქიული რეჟიმის, არამედ ბურჟუაზიის ბატონობის დაშობისაკენაც.

შესაბამისად ამ ისტორიული ცვლილებებისა, ჰაინეს შემოქმედებაც ღებულობს გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოხატულ პოლიტიკურ, ამასთან რეალისტურ ხასიათს, ვიდრე წინა პერიოდში. მწერალი ხედავს, რომ მოწინავე ხელოვნების მოწოდებაა არა ლიბერალური ბურჟუაზიის ბანაკში, არამედ რევოლუციის, დემოკრატიის ბანაკში ყოფნა. იგი გადაჭრით ემიჯნება ლიბერალურ ბურჟუაზიას, რასაც გვიხატავს შრომაში „ლ უ დ ვ ი გ ბ ო ე რ ნ ე“ და აგრეთვე პოემაში—„ატატროლი“. ამ ნაწარმოებებში ჩანს მწერალი, რომელიც დგას მოვლენებისადმი ჯანსაღი, რეალისტურ-პოლიტიკური დამოკიდებულების თვალსაზრისზე, ბოერნეს ტიპის მოაზროვნეებისაგან პრინციპულად განსხვავებულ თვალსაზრისზე.

ილაშქრებს რა ბოერნეს ტიპის მოაზროვნეების წინააღმდეგ, 40-იანი წლების ჰაინე მარქსის იდეური გავლენით მთელი სიმწვავეთ აყენებს ხელოვნების სოციალურ-პოლიტიკური დანიშნულების საკითხს და უფრო მკვეთრად, უფრო დასაბუთებულად, ვიდრე ოდესმე, უქვემდებარებს ხელოვნების მიზანს კაცობრიობის გათავისუფლების ამოცანას. ამიტომაც, რომ 40-იან წლებში მწერალი კვლავ უბრუნდება პოეზიას, რომელზედაც 20-იანი წლების შემდეგ მან თითქოს საბოლოოდ აიღო ხელი.

ეს რეალისტური თვალსაზრისი მსკეალავს 40-იანი წლების ჰაინეს როგორც თეორიულ-კრიტიკულ, ისე მხატვრულ შემოქმედებას. ეს პერიოდი ჰაინეს შემოქმედებითი ევოლუციისა აღინიშნება მწერლის მიერ სალირიკო პოეზიის ფანრისადმი დაბრუნებით. მაგრამ ეს პერიოდი ჰაინეს შემოქმედების ისტორიაში წარმოადგენს არა უბრალოდ პოეზიის ფანრისადმი დაბრუნებას, არამედ უმაღლეს პუნქტს მის პოეტურ განვი-

თარებაში. ჰაინეს მიერ ამ პერიოდში დაწერილი მხატვრული ნიმუშები-როგორც იდეურ-შინაარსობლივი, ისე მხატვრული ფორმის მხრივ ეპოქის შესანიშნავ ძეგლებს წარმოადგენენ.

ამ პერიოდის ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების კულტურულ-ისტორიული ღირებულება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი წარმოადგენს პასუხს თანადროულობის მიერ დასმულ მწვავე საკითხებზე, რომ მასში ისახება გერმანიის რევოლუციური დემოკრატიის პოლიტიკური მიზანსწრაფვანი და იდეალები. 40-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებაში ობიექტურად ისახება ის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ამბები, რომელთაც ადგილი აქვთ ამ დროს გერმანიაში, სხვადასხვა საზოგადოებრივი კლასების გამოფხიზლება პოლიტიკური ბრძოლისათვის, პრუსიულ-მონარქიული რეჟიმისადმი ოპოზიცია, პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლა. ამ მხრით აღსანიშნავია პოემა „ატა ტროლი“, ლექსთა კრებული — „თანადროული ლექსები“ და, განსაკუთრებით, პოემა „გერმანია“. ამ ნაწარმოებებს მსჭვალავს რეალისტური თვალსაზრისი, ხელოვნების აქტიური, საზოგადოებრივი ფუნქციის აღიარება ფეოდალურ-აბსოლუტისტური მონარქიისა და ბურჟუაზიული წყობილების წინააღმდეგ დაწყებულ ბრძოლაში.

კრებულში — „თანადროული ლექსები“ მწერალი გვევლინება არა მთვარიანი ღამეების მომღერლად, „ბუღბუღებისა და ვარდების პარტიის“ მწერლად, არამედ პოლიტიკურ პოეტად, რომელსაც უფრო ნათლად და გარკვეულად, ვიდრე ოდესმე, შეგნებული აქვს პოეზიის დანიშნულება სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ, თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის ბრძოლაში. ამ ლექსთა კრებულშიც ისე, როგორც ამ პერიოდის სხვა პოეტურ ნიმუშებში, ჰაინე არა თუ უგულვებელყოფს მხატვრულ ფორმას, არამედ აქცევს მას განსაკუთრებულ ყურადღებას, კარგად ესმის, რომ ახალი, მოწინავე იდეების პროპაგანდისათვის საჭიროა მაღალი, დახვეწილი მხატვრული ფორმები, მგზნებარე პათოსი, საბრძოლო რომანტიკა.

„თანადროული ლექსების“ ავტორი გამოდის იმათ წინააღმდეგ, ვინც პოეზიის ამოცანას სწევტს ქვეყნის პოლიტიკური გათავისუფლების საქმეს, ვინც ეძლევა ილუზიებს, რომ ფეოდალურ-აბსოლუტისტური რეჟიმის პირობებში თითქოს შესაძლებელია ადამიანთა თავისუფლების მიღწევა. აღსანიშნავია ამ მხრით ჰერვეგისადმი მიძღვნილი ლექსი „გეორგ ჰერვეგი“, რომელშიც პოეტი უჩვენებს გულუბრყვილობას ჰერვეგისას, ამ „რკინის ტოროლასი“, რომელსაც 1842 წელს აუდიენცია მოუწყო პრუსიის მეფემ.

ჰაინე უჩვენებს დაბნეულობას ჰერვეგისას, რომელსაც სჯეროდა მეფეებისა და ხუცების, ეგონა, რომ გერმანიას ძველი წყობილების წიაღშივე დაუდგებოდა გაზაფხულის ღდეები. ირონიულად ეკითხება მწერალი ჰერვეგს:

„Wird wirklich der Winter zu nichte?  
Steht wirklich Deutschland im Frühlingsflor?“.

ჰერვეგისადმი გამოთქმულ სამღერავში ნათლად იგრძნობა მწერლის რეალისტური თვალსაზრისი, მისი მისწრაფება შეხედოს მოვლენებს პირდაპირ, გარკვეული პოლიტიკური თვალსაზრისით. ჰერვეგის პოზიცია მწერალს არ მოსწონს იმიტომ, რომ ჰერვეგს დაუკარგავს რეალობის გრძნობა, როცა ტირანებთან გარკვეულ დათმობაზე მიდის, როცა იგი ტოროლასავით მალალ სფეროებში დაფრინავს, დედამიწასთან კავშირს სწყვეტს. ამ აზრითაა ნათქვამი ჰერვეგის მისამართით შემდეგი სიტყვები:

Weil du so himmelhoch dich schwägst,  
hast du die Erde aus dem Gesichte  
verlorn—Nur in deinen Gedichte  
lebt jener Lenz, den du besingst“.

დასკვნა, თვალსაზრისი მწერლისა ნათელია: პოეზია რეალობას არ უნდა შორდებოდეს, პოეტური აღმაფრენა ცარიელ აღმაფრენას არ უნდა წარმოადგენდეს, არამედ ხელს უწყობდეს ადამიანთა ნამდვილ გათავისუფლებას; იგი სოციალური წინააღმდეგობის მოხსნას უნდა ესწრაფოდეს არა წარმოსახვაში, არამედ რეალობაში.

ამავე თვალსაზრისის ატარებს მწერალი ლექსში—„ღამის დარაჯის მოსვლისათვის პარიზში“, რომელშიც ერთიმეორეს უპირისპირებს საფრანგეთისა და გერმანიის განვითარების გზებს, მწარედ კბილავს იმათ, ვინც ილუზიებს ეძლევა.

ნაღვლიანი ირონიით აღნიშნავს მწერალი, რომ ქვეყნის მშვიდობიანი გზით გათავისუფლების ილუზიას გერმანიაში ჯერ კიდევ გასავალი აქვს. იგი სასტიკად აკრიტიკებს იუნკრების გერმანიას, იმათ, ვინც მიზნად ისახავს კოელნის ტაძრის დასრულებას, ვინც ხალხს კონსტიტუციასა და თავისუფლებას პირდება და მხოლოდ დაპირებით იფარგლება, ვინც ცდილობს დააჯეროს ხალხი, რომ მეფის დაპირებას ისეთივე ფასი აქვს, როგორც ნიბელუნგების განძს, აკრიტიკებს იმათ, ვინც ცენზურის გაუქმების განხორციელებას აკავშირებს საერთოდ ბეჭდვითი სიტყვის აკრძალვასთან.

მწერალი აკრიტიკებს დესპოტებს, სამშობლოს მტრებს, იმათ, ვინც ხალხს გამოფხიზლებისაკენ მოწოდების ნაცვლად, აღუწებს. იგი ებრძვის გაბატონებული საზოგადოების საყოფაცხოვრებო ნორმებს, შორალს. ლექსში „გაფრთხილება“ მწერალი გვიჩვენებს, რომ მისი დროის საზოგადოებაში არ არსებობს აზრის თავისუფლება; აქ ადამიანებისაგან მოითხოვენ, ვისაც სახელისა და სიმდიდრის მოპოვება სურს, იყოს უფროსების გამგონე („Willst du Geld und Ehre haben, muss du dich gehörig ducken“), ხმა არ დაძრას ხუცებისა და მალალი თანამედრობის

პირთა წინააღმდეგ. ეს იმიტომ, ირონიულად შენიშნავს მწერალი, რომ თავადებს აქვთ გრძელი ხელები, ხუცებს კი გრძელი ენა.

თავისი დროის საზოგადოების ასეთივე რეალისტურ სურათს იძლევა ჰაინე ლექსებში „Der Tamburmajor“, „Eutartung“, „Heinrich“, „Verkehrte Welt“ და სხვა. ლექსში—„Zur Beruhigung“ მწერალი გულსტკივილით აღნიშნავს, რომ გერმანია ჯერ კიდევ არაა სათანადოდ გამოფხიზლებული პოლიტიკური ბრძოლისათვის. გერმანელთა ნაკლოვან მხარედ მას მიაჩნია ის, რომ გერმანელები გადაქრით არ იბრძვიან ტირანების წინააღმდეგ, რომ მათ არ შეუძლიათ გაითამაშონ ბრუტუსის როლი.

„Im Land der Eichen und der Linden,  
wird niemals sich ein Brutus finden“.

მართებული არ იქნება თუ ამ ლექსის მიხედვით დავასკვნით, რომ ჰაინე საერთოდ ვერ ხედავს 40-იან წლებში გერმანელი ხალხის გამოფხიზლებას პოლიტიკური ბრძოლისათვის, რადგან კრებულში მოთავსებული სხვა ლექსები საწინააღმდეგოს გვემოწმება. მოცემულ შემთხვევაში მწერალი უნდა დასცინოდეს არა საერთოდ გერმანელ ხალხს, არამედ იმათ, ვინც ტირანიისადმი შემარბიებლური განწყობილებებით ხასიათდება, ვინც გაბატონებული კლასების იდეურ გაველენას ემორჩილება. კრიტიკა ამ ლექსში მიმართულია გერმანელი ტირანების და არა გერმანელი ხალხის წინააღმდეგ.

რომ ეს ასეა, გვარწმუნებს კრებულში წარმოდგენილი სხვადასხვა ნიმუში. ასე, მაგალითად, ლექსში „გერმანია“ მწერალი აქსოვს გერმანელი ხალხისადმი ღრმა რწმენას. იგი თავის სამშობლოს აღარებს ზიგფრიდს. გერმანია, ფიქრობს იგი, ბოლოს მოუღებს ხოლმე ტირანიას ისე, როგორც ზიგფრიდმა მოუღო ბოლო გველეშაპს. მწერალი ასე მიმართავს გერმანიას:

„Ja, du wirst einst wie Siegfried sein  
und töten den hässlichen Drachen“.

გერმანელი ხალხისადმი იგივე ღრმა რწმენა ჩაქსოვილი ლექსში—„Heinrich“, რომელშიც მწერალი გამოთქვამს იმედს, რომ მისი სამშობლო წარმოშობს ისეთ ადამიანს, რომელიც განახორციელებს მის სანუკვარ ოცნებას.

„Du mein liebes, treues Deutschland,  
du wirst auch den Maun gebären,  
der die Schlange meiner Qualen  
niederschmettert mit der Streitaxt“.

როგორც ვხედავთ, პოეტი ხატავს მისი დროის საზოგადოების რეალისტურ სურათს. იგი ხატავს რეალისტურ სურათს მისი დაბეჩავებული, პოლიტიკურად დაქუცმაცებული სამშობლოსი. მწერალი არ იძლევა ფაქტების უბრალო კონსტატაციას, არამედ გვიჩვენებს მათდამი თავის დამოკიდებულებას. განხილულ ლექსთა კრებულში ნათლად იგრძნობა მოვლენებისადმი მწერლის პოლიტიკური დამოკიდებულება, მწერლის დემოკრატიული თვალსაზრისი. ჰაინე არ კმაყოფილდება მარტოდენ სინამდვილის აღწერით, არამედ იძლევა მოქმედების გარკვეულ პროგრამას, მოითხოვს, რომ პოეზია ჩაებას ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლაში, სოციალური ცხოვრების აქტიურ საკითხებს გამოეხმაუროს. ლექსში—„წინანდელ გოეთანელს“, ჰაინე იმიჯნება იმათგან, ვინც პოეზიის დანიშნულებას პოლიტიკურ ინდიფერენტობაში ხედავს. ლექსში „Die Tendenz“ იგი ილაშქრებს იმათ წინააღმდეგ, ვინც აქტიურ მოქმედებას ცვლის ვერთერული სანტიმენტალიზმით.

დემოკრატიის ბანაკში გადასული რეალისტი მწერალი ხედავს, რომ პოეზიის წინაშე ისმება ახალი ამოცანები. ლექსში—„ცხოვრების გზა“ იგი გვანიშნებს მკვეთრ მობრუნებას თავის ცხოვრებაში, ახალი გზის არჩევას, ახალ გეგმაში ჩასხდომას ახალი ამხანაგებითურთ („Ich hab' ein neues Schiff bestiegen, mit neuem Genossen“). მწერალი უფრო მტკიცედ და უფრო გადაკრით, ვიდრე ოდესმე, გამოდის ახლა ტირანების წინააღმდეგ, მოუწოდებს გერმანელ მწერალს გაბედული ბრძოლისაკენ, მოუწოდებს იბრძოლოს მანამ, ვიდრე არ გამქრალა უკანასკნელი ტირანი („Blase, schmettre, donne täglich, bis der letzte Dränger flieht“).

რეალიზმი „თანადროულ ლექსებში“ თავს იჩენს ისეთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენის დახატვაში, როგორცაა შრომასა და კაპიტალს შორის დამოკიდებულების საკითხი. ამ ხანებში გერმანიაშიც ადგილი აქვს პროლეტარიატის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის დაწყებას. ამ უდიდესი მოვლენების შთაბეჭდილებათა ქვეშ, მარქსის იდეური გავლენით, ჰაინემ დაწერა „სიღებელი ფიქრები“, რომელშიაც, მოგვცა მართალი სურათი თავის კლასობრივ შეგნებამდე ამალეებული გერმანელი პროლეტარებისა. ავტორი არ ხატავს უმწეო მუშას, იგი არ იღებს კურსს მექარხნების მხრივ მუშისადმი რაიმე სიბრალულის გამოწვევაზე, არამედ ხატავს პოლიტიკურად გათვითცნობიერებულ მუშებს.

ლექსის ავტორი წყველა-კრულავს უგზავნის ჩაგვრის მთელ სისტემას, „ყალბ სამშობლოს“, ღმერთს, ხელმწიფეს მდიდრებისას, რომლებიც არიან მუშების აუტანელი ცხოვრების მიზეზი. ჰაინეს მუშა არაა მოწუწუნე, პოლიტიკურად პასიური მუშა, არამედ შეგნებული პროლეტარია, რომელიც აქტიური, ქმედითი ბრძოლისათვის, ჩაგვრის სისტემის დაშლისათვის ემზადება („Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, wir weben hinein dein dreifachen Fluch“).

როგორც ვხედავთ, ლექსთა კრებულში—თანადროული ლექსები“ მწერალი დგას რეალიზმის პოზიციაზე, ლიტერატურაში თანადროულობის მწვავე საკითხთა ასახვის პოზიციაზე. მწერალი არ იმერებს აქ კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციას, არამედ აღრმავებს მას რევოლუციურ-დემოკრატიული ტენდენციებით. ამ ხაზს აგრძელებს და აღრმავებს ჰაინე პოემაში—„გერმანია, ზამთრის ზღაპარი“. როგორც იდეურ-შინაარსობლივი, ისე მხატვრული ფორმის მხრივ ეს ნაწარმოები უნდა ჩაითვალოს ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების მწვერვალად, მწვერვალად ჰაინეს რეალიზმისა.

აქ პოეტი უხვად იყენებს რომანტიკული პოეზიის მხატვრულ ხერხებს, სიზმრებს, ალეგორიებს, გაბაასებას ცოცხალ თუ მკვდარ ბუნებასთან; მაგრამ ეს გარემოება არამც და არამც არ გულისხმობს, რომ მწერალი თითქოს აცოცხლებს რომანტიზმის ლიტერატურას, რომანტიკულ მსოფლმხედველობას. რომანტიკა მოცემულ შემთხვევაშიც მწერალს გამოყენებული აქვს როგორც მხატვრული ხერხი და არა როგორც მსოფლმხედველობრივი ნაირობა. იგი, რომანტიკა, მშვენიერად უთავსდება ნაწარმოების ძირითად ხაზს, რეალისტურ ხაზს, მწერლის რეალიზმის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ჰაინე ამ ნაწარმოებში პრაქტიკულად ახორციელებს თავის თეორიულ დებულებას რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიკის ორგანული მთლიანობის შესახებ.

ეს პოემა რელიეფურად ავლენს ჰაინეს მსოფლმხედველობის ჯანსაღ მატერიალისტურ მხარეს, მისი ესთეტიკის რეალისტურ საწყისებს. მწერალი მკვეთრად იმარჯვებს საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი რეალისტურ-პოლიტიკური დამოკიდებულების თვალსაზრისს, მკვეთრად აკრიტიკებს პრუსიის რეაქციულ რეჟიმს, სოციალური უსამართლობის კონკრეტულ წარმომადგენლებს, გერმანელი ხალხის მჩაგვრელებს და მიდის გაბედულ რევოლუციურ დასკვნამდე, ტირანიის დამხობის აუცილებლობის აღიარებამდე. პოემაში ნათლად იგრძნობა კრიტიკული რეალიზმის ნიადაგზე მდგომი მწერალი, რომელიც ამასთანავე დგამს გაბედულ ნაპიჯს ამ რეალიზმის შეზღუდულობის დასაძლევად დადებითი სოციალური პროგრამის, მოვლენათა განვითარების ტენდენციის ჩვენების გზით.

ჰაინე არ იფარგლება მარტოოდენ სინამდვილის კრიტიკული სურათის მოცემით, არამედ გვაწვდის დადებით სოციალურ პროგრამას, ცდილობს გაიგოს და უჩვენოს ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების არსი, მიუთითოს შექმნილი ვითარებიდან გამოსავალზე. როგორია ეს გამოსავალი? ეჭვი არ რჩება, რომ ასეთ გამოსავლად რეალისტ მწერალს მიაჩნია ქმედითობა, პოლიტიკური ინდიფერენტიზმისა და უსაგნო მეოცნებობის დაძლევა, დაძლევა იმ მსოფლმხედველობისა, რომელიც

მიზნად ისახავს დააშოროს ადამიანი რეალურ ქვეყანას, მისი გაუმჯობესების მიზანს, მიაპყროს ადამიანის ყურადღება ზეცას.

პოემის ავტორი მკვეთრად უპირისპირდება იმათ, ვინც დგას სამყაროსადმი სპირიტუალისტური დამოკიდებულების ნიადაგზე, მკვეთრად აკრიტიკებს იმ სიმღერას, რომელსაც ასრულებს პატარა გოგონა, რადგან მიაჩნია, რომ ეს არ არის ჯანსაღი სიმღერა, არამედ „განდგომის სიმღერა“ (Lutsagusslied), რომლის ძირითადი აზრი იმაშია, რომ ადამიანებმა დათმონ ეს ქვეყანა. მწერალი დარწმუნებულია, რომ ამ სახის სიმღერათა ავტორები ხალხს მოუწოდებენ ქვეყნის დათმობას, მოუწოდებენ სვან წყალი, თვითონ კი მალულად ღვინოს შექცევიან.

სამყაროსადმი ამგვარი დამოკიდებულების საპირისპიროდ რეალისტი მწერალი აყენებს და იცავს მატერიალისტურ დებულებას, ფილოსოფიას ადამიანის ამქვეყნად დარჩენის და ამქვეყნად გახარებისა, საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლისა. სპირიტუალისტურ-მისტიკური ხასიათის პოეზიის საპირისპიროდ მწერალი აყენებს რეალისტურ-დემოკრატიული პოეზიის შექმნის მოთხოვნას, ახალი, თავისუფალი პოეზიის შექმნის აუცილებლობას, რომელიც ადამიანის ყურადღებას ამ ქვეყანას მიაპყრობს. პოეტს სურს თავისი თავი სწორედ ასეთ მომღერლად დასახოს („Ein neues Lied, ein besseres Lied, o Freunde, will ich euch dichten! Wir wollen hier auf Erden schon das Himmelreich errichten“).

მწერალი მთელი სიმკვეთრით ილაშქრებს იმათ წინააღმდეგ, ვინც პოეზიას იყენებს ექსპლოატატორი კლასების მიზნებისათვის, ასევე იმათ წინააღმდეგაც, ვინც მისცემია უსარგებლო ოცნებებს, არ ცდილობს თავი დააღწიოს მისტიკა-იდეალიზმის ბურუსს. მწერალს სურს გამოიყვანოს გერმანელები სუბლიმაციის მდგომარეობიდან, გახადოს ისინი სამყაროს რეალისტურად მხედველნი.

როგორც აღინიშნა, „გერმანიის“ ავტორი არა მხოლოდ ფაქტების კონსტატაციას ახდენს, არა მხოლოდ აკრიტიკებს გერმანიის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ წყობას, ძველი წყობილების დამცველ იდეოლოგიას, არამედ სახავს გარკვეულ პროგრამასაც. იგი ლაპარაკობს ახალი პოეზიის შექმნის აუცილებლობაზე, პოეზიისა, რომელიც თავისი ხასიათით ღრმად რეალისტური იქნება. მწერალს გათვალისწინებული აქვს, რომ ამ ახალ პოეზიას შეუძლია დიდი როლის შესრულება საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლებაში, მაგრამ შეგნებული აქვს ისიც, რომ ახალი პოეზიის შექმნა ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს სოციალურ-პოლიტიკურ ბრძოლას ტირანების წინააღმდეგ, პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლას. მწერალს გათვალისწინებული აქვს, რომ ეს ბრძოლა არ იქნება მხოლოდ გერმანული მნიშვნელობის მქონე,



იგი გახდება ევროპული მნიშვნელობისა, გათვალისწინებული აქვს, რომ „ქალწული ევროპა“ დანიშნულია თავისუფლებაზე, რომ ამ ქორწინების შედეგად წარმოიშობა ბედნიერი თაობა.

მწერლის ჯანსაღი რეალისტური ხედვა განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს იქ, სადაც მას გამოჰყავს თავისი ორეული, მისი მიზნის პრაქტიკულად განმხორციელებელი. ორეულთან საუბრით მწერალი ნათელს ხდის, რომ აუცილებელია თეორიის პრაქტიკისაგან გათიშვის დაძლევა, პრაქტიკულ მოქმედებაზე გადასვლა. ეკვი არ რჩება, რომ ჰაინეს მხედველობაში აქვს პოლიტიკური რევოლუცია, რომელსაც შედეგად უნდა მოჰყვეს ტირანიის მოსპობა.

„გერმანიის“ ავტორი ხედავს, რომ საზოგადოების განვითარება შევიდა ისეთ პერიოდში, როცა წინანდელი სახის რევოლუცია არ არის საკმარისი. აქ ჩანს მთელი სისავსით ჰაინეს რეალიზმი, მისი კრიტიციზმი, მოწინავე დემოკრატიული იდეალები, ხელოვნების მაღალი სოციალური დანიშნულების აღიარება. შემდგომ პერიოდში ჰაინეს რეალიზმში გარკვეული ბზარი ჩნდება. მწერალი ვერ ახერხებს თანმიმდევრულად წაეიდეს რეალიზმის გზით, მაგრამ ამის მიუხედავად, როგორც თავის ადგილას ენახავთ, იგი თავისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდშიც არ ლაღატობს რეალიზმის პრინციპს, არ იქრება მისტიკა-ირაციონალიზმში.

ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობის ჰაინესეული გაგების ცხადყოფას, იმის გამორკვევას, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნების დამოკიდებულება თანადროულობისადმი ფრიად დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის ბუნების გასაგებად. ჩატარებულმა კვლევამ ცხადყო, რომ ჰაინე მოითხოვს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან ხელოვნების ორგანულ კავშირს, კემშარიტი ხელოვნების აუცილებელ პირობად აყენებს, რათა იგი ემსახურებოდეს თავის ეპოქას, თანადროულობის ჯანსაღი ტენდენციით განიმსჭვალოს; გამორკვეულ იქნა, რომ თანადროულობის ნიადაგზე დგომას ჰაინე საჭიროდ და შესაძლებლად თვლის არა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მასალა უშუალოდ თანადროულობიდანაა აღებული, არამედ იმ შემთხვევაშიც, როცა იგი წინა ეპოქებიდანაა ნასესხები. პოეტის აზრით, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება არა იმას, თუ რას ხატავს მწერალი, არამედ იმას, თუ როგორ ხატავს ის, იცავს თუ არა ყველა შემთხვევაში იმ მოთხოვნებს, რომელთაც თანადროულობა აყენებს.

სახავს რა საქმის ვითარებას ამგვარად, ჰაინე, ცხადია, არ შორდება კემშარიტებას, რადგან მისთვის თანადროულობის ჯანსაღი ტენდენციების მხარის დაკერა ნიშნავს და, სრულიად მართებულადაც, რეალიზმის ნიადაგზე დგომას. იცავს რა ხელოვნებაში თანადროულობის

ასახვის პრინციპს, ჰაინე ავლენს თავისი მსოფლმხედველობის, ხელოვნებათმცოდნეობის მატერიალისტურ საწყისებს.

როგორც დავინახეთ, ხელოვნების, ლიტერატურის ძირითადი საკითხების გაგებაში ჰაინე მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე დგას, მხატვრულ შემოქმედებაშიც ერთგულია თავისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მრწამსისა; მაგრამ, როგორც დავინახეთ, ჰაინეს რეალიზმი არ არის ადექვატური იმ რეალიზმისა, რომელიც დამკვიდრდა მაშინდელ დასავლეთ ევროპაში. ჰაინეს შეხედულებებიც რეალიზმის შესახებ, მისი რეალიზმის თეორიაც, ასევე განსხვავდება რეალიზმის იმ თეორიისაგან, რომელიც მოგვცეს ამ პერიოდის კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა.

ჰაინეს რეალიზმის ძირითადი თავისებურება მდგომარეობს მის რევოლუციურ-დემოკრატიულ ხასიათში. ჰაინე მახვილს უშვებს რეალობაზე, ხაზს უსვამს სინამდვილის, საზოგადოებრივი ცხოვრების მსაზღვრელ როლს ხელოვნების ფაქტის, მხატვრული სახეების წარმოქმნაში, უარყოფს რეალობიდან მოწყვეტილ ხელოვნებას; მაგრამ იგი არ კმაყოფილდება ხელოვნებაში სინამდვილის უბრალო ასახვით, არამედ მოითხოვს მათდამი ხელოვანის გარკვეული თვალსაზრისით მიდგომას. მწერალს მიაჩნია, რომ ყველა ხელოვანი და მათ შორის ისინიც, ვინც ე. წ. ობიექტივიზმის ყალბ სამოსში ეხვევა, გამოთქვამს თავის გარკვეულ თვალსაზრისს.

ჰაინეს სიმპათიას იმსახურებს ისეთი ხელოვნება, რომელიც რეალისტურია თავისი ხასიათით, მაგრამ ფაქტების უბრალო კონსტატაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ აქტიურად ზემოქმედებს ცხოვრებაზე, აქტიურად ერევა სოციალურ ბრძოლაში და იჭერს საზოგადოების პროგრესული ფენის, რევოლუციური დემოკრატიის მხარეს. თეორიულად და თავისი მხატვრული შემოქმედებით ჰაინე ხელს უწყობს გერმანული კრიტიკული რეალიზმის დადგენას და მის შემდგომ განვითარებას.

თავის თეორიულ-კრიტიკულ და მხატვრულ ნაწერებში ჰაინე იმთავითვე დადგა დემოკრატიის თვალსაზრისზე, რაც შემდეგ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებთან ერთად, სულ უფრო წინა პლანზე გამოდის. ჰაინეს ეს თვალსაზრისი მელანდებმა მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში, როცა მწერალი მკვეთრად უპირისპირდება ბურჟუაზიის ოლიგარქიას, ბურჟუაზიულ და ფეოდალურ კლასებს გერმანიასა და სხვა ქვეყნებში. დასრულებული სახით მწერლის ეს რევოლუციურ-დემოკრატიული შეხედულებები თავს იჩენენ 40-იან წლებში, მწერლის მეცნიერულ სოციალიზმთან დაახლოების პერიოდში.

ამ პერიოდში იმუშავებს ჰაინე მარქსის იდეური გავლენით დასრულებული სახით რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს, თავის ხელოვნების თეორიას. ამ დროს გადადის იგი მხატვრულ შემოქმედებაში მტკი-

ცედ და გაბედულად ისეთ თემებზე, რომლებიც თანადროულობის მწვავე საკითხებს ეხმაურებიან.

ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულების აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ მწერალი მატერიალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე დგას, მისი პრინციპების, რევოლუციური დემოკრატიის ესთეტიკური პრინციპების დადგენისათვის ილწვის.

ამ მხრივაც ჰაინე განიცდის მეცნიერული სოციალიზმის, კარლ მარქსის გავლენას. ნათლად ჩანს მარქსის მზრუნველი და წარმმართველი ხელი 40-იანი წლების ჰაინეს როგორც მხატვრულ, ისე თეორიულ-კრიტიკულ შემოქმედებაში. შრომის მომდევნო თავებში, ჰაინეს ხელოვნების თეორიის საბოლოო სახით დადგენის პროცესში, გამორკვეული იქნება ისიც თუ რამდენად შეძლო მწერალმა ამალემა მარქსიზმის ფილოსოფიის, ესთეტიკის გაგებამდე, რამდენად შეძლო მან თავის მხატვრულ შემოქმედებაში მტკიცედ დადგომა რევოლუციური დემოკრატიის პოზიციაზე.

როგორია დასკვნები?

ხელოვნების ბუნების გაგება ჰაინესთან მატერიალური ქვეყნის კანონზომიერებასთანაა დაკავშირებული. იდეოლოგიის, ხელოვნების განვითარების იმანენტურობა საფუძველშივე უარყოფილია.

როგორც მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის, ისე ხელოვნების, ლიტერატურის ძირითად საკითხთა გაგების დარგში ჰაინე დგას რეალური ქვეყნის მიღების, მისი შემეცნების შესაძლებლობის აღიარების თვალსაზრისზე.

ჰაინე მკვეთრად ემიჯნება იდეალისტური ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს და ამის საპირისპიროდ ავითარებს მატერიალისტური ესთეტიკის ძირითად თეზას ხელოვნებაში რეალური სინამდვილის ასახვის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის შესახებ.

ჰაინეს ესთეტიკის მატერიალისტური მხარე თავს იჩენს ხელოვნებაში მატერიის რეაბილიტაციის მოთხოვნის წამოყენებაში, მიწიერი რეალობის, სიცოცხლის, სიბარულისა და სილამაზის კულტის წინ წამოწევაში.

მატერიალისტური ბუნება ჰაინეს ესთეტიკისა მელავნდება ხელოვნების სოციალური დეტერმინაციის აღიარებაში, ხელოვნებაში სხვადასხვა სოციალური ფენის ინტერესთა ჰიდილის დანახვაში, იმ მოაზროვნეთა, მწერალთა, პოლიტიკურ მოღვაწეთაგან გამიჯვნაში, რომლებიც არ იქერენ ცხოვრების რეალურ-წამყვანი ტენდენციის მხარეს, იმათ განდიდებაში, ვინც სინამდვილის ნიადაგზე დგომით სინამდვილის გაუმჯობესებას ესწრაფვის.

მატერიალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები ჰაინესთან ერთბაშად არ გამომუშავებულა. ისინი უაღიბდებოდა რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში და საბოლოო სახით გაფორმდა მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში, მუშათა კლასთან, მეცნიერულ სოციალიზმთან

მწერლის დაახლოების ეპოქაში. ასევე ისტორიულად ყალიბდებოდა ჰაინეს შემოქმედებითი მეთოდი, მეთოდი რეალიზმისა. თავისი თეორიულ-კრიტიკული და მხატვრული შემოქმედებით ჰაინეს შეაქვს მნიშვნელოვანი ცვლილებები კრიტიკული რეალიზმის თეორიასა და შექმედებითს პრაქტიკაში ხელოვნების ისეთი იდეალის წამოყენებით, რომელიც საზოგადოების მოწინავე ნაწილის, რევოლუციური დემოკრატიის თვალსაზრისს უახლოვდება.

ჰაინეს მიერ გამოთქმულ შეხედულებებში იდეოლოგიის, ხელოვნების შესახებ ბევრი რამ არის ისეთი, რაც შორდება საკითხის ჰემმარიტ მეცნიერულ გაგებას. შეუძლებელია გაზიარებულ იქნას მწერლის მიერ გამოთქმული რიგი შეხედულება ხელოვნების სპეციფიკის, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების შესახებ; შეუძლებელია მთლიანად გაზიარებულ იქნას ჰაინეს შეხედულებები ხელოვნების ზოგიერთი წარმომადგენლის შემოქმედების შესახებ, ბეთხოვენის, ლისტის, შექსპირის, გოეთეს, ზოგიერთი რომანტიკოსის შემოქმედების შესახებ, მაგრამ მწერლის ამგვარი შეხედულებების შესწავლასაც წინამდებარე შრომის პირველ თავში დასმული საკითხის განასერში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება, ღადგან ისინი მაინც შუქს ფენს ჰაინეს ესთეტიკური თეორიის ძირითად საწყისებს. ჰაინე, თქმა არ უნდა, ჰემმარიტებას შორდება, როცა ლისტის ან ბეთხოვენის მუსიკაში ხედავს მატერიალურის დაშლას, ანდა, მაშინ, როცა გოეთეს ე. წ. ხელოვნების პერიოდთან აკავშირებს, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ ამ მცდარი შეხედულების გამოთქმითაც შუქი ეფინება მწერლის ესთეტიკურ იდეალს, იმის მოთხოვნას, რომ ხელოვნება არ უნდა ეთიშებოდეს მატერიალურ საწყისს, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კმედით როლს უნდა ასრულებდეს.

იდეალისტური ესთეტიკის გაღმონათობი პაინეს ნააზრევში

აქამდე ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ მხატვრული შემოქმედების პროცესს პაინე მატერიალური ქვეყნის კანონებით ხსნის. ანით ნაჩვენებია ხელოვნების შესახებ პაინეს მოძღვრების ერთი, თუმცა ძირითადი, მაგრამ არა ყველა მხარე. ხელოვნების შესახებ პაინეს ნააზრევში ვნახულობთ ისეთ მომენტებსაც, რომლებიც თითქოს კითხვის ქვეშ აყენებს მოხსენებულ ძირითად მხარეს. დასმული საკითხის გადასაწყვეტად ამიტომ მათი შესწავლაც აუცილებელია. როგორც ნაჩვენები იყო, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხს მწერალი წყვეტს მატერიალურზე აქცენტირებით, მაგრამ კრიტიკა მატერიალიზმისა, რომელსაც პაინესთან აქა-იქ ვხვდებით, თითქოს ამ დებულების წინააღმდეგ ლაპარაკობს.

პაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება იდეალისტური ფილოსოფიისადმი არ გამოხატულა ამ მოძღვრების ყველა მხარის უარყოფაში. უარყო რა იდეალიზმში იდეისათვის დემიურგული მნიშვნელობის მინიჭება, პაინემ მასში დადებითი მომენტიც დაინახა. ასეთად მას მიაჩნია ეგვიპტურ-რომული მატერიალიზმის სიტლანქის ერთგვარად შერბილება<sup>1</sup>. ილაშქრებს რა სპირიტუალიზმის მიერ მატერიის დისკრედიტაციის წინააღმდეგ, პაინე არ არის განწყობილი ჯვარი დაუსვას სპირიტუალიზმში მის მიერ გაკრიტიკებულ „განსულიერების“ მომენტის მნიშვნელობას<sup>2</sup>. ირკვევა, რომ მწერალი სპირიტუალიზმში ხედავს იდეის, სულიერი მხარის მნიშვნელობის ხაზგასმას. სპირიტუალიზმის ამ მხარის დადებითი შეფასება უნდა ედვას საფუძვლად პაინეს საყვედურს გოეთესა და გოეთეანელებისადმი, რომ ისინი სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ გაათრებულ ბრძოლას ეწევიან.

ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს კითხვის ქვეშ დავაყენოთ პაინესთან მსოფლმხედველობის მთლიანობის საკითხი, ვალიაროთ ნისი წინააღმდეგობითი ხასიათი. ეს წინააღმდეგობანი წარმოადგენს არა

<sup>1</sup> Die romantische Schule, 218.

<sup>2</sup> L. Börne, 92.

მემკვიდრეობითი ფაქტორებით შეპირობებულ მოვლენას, როგორც ამის დამტკიცებას ლამობს რიგი ბურჟუაზიული მკვლევარი, არამედ სოციალური რიგის მოვლენას, განსაზღვრულს გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების თავისებურებით.

ეს წინააღმდეგობანი ახასიათებს არა მარტო ჰაინეს, არამედ მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის იმ მწერლებსაც, რომლებიც გამოვიდნენ წვრილი ბურჟუაზიის რიგებიდან და რომლებმაც ვერ შესძლეს თავიანთი წვრილბურჟუაზიული შეზღუდულობის საბოლოოდ დაძლევა, გაბედულად და უკან დაუხვევლად გადასვლა რევოლუციური პროლეტარიატის პოზიციაზე. ჰაინეს დროს გერმანიის წვრილი ბურჟუაზია ჯერ კიდევ მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. „ეს კლასი, რომელიც ყოველ თანამედროვე სახელმწიფოში და ყოველ თანამედროვე რევოლუციაში,—წერენ მარქსი და ენგელსი,—თამაშობს მეტად მნიშვნელოვან როლს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გერმანიაში, სადაც ამასწინანდელი ბრძოლის განმავლობაში მან საერთოდ გადამწყვეტი როლი ითამაშა“<sup>1</sup>.

თუ ასეთი მნიშვნელოვანი იყო წვრილი ბურჟუაზიის როლი ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში, თავისთავად ცხადია, მნიშვნელოვანი იქნებოდა მისი გავლენა იდეოლოგიაზედაც. ამას მოწმობს ის გარემოება, რომ ამ პერიოდის გერმანიის მთელმა რიგმა შესანიშნავმა მწერალმა თავი ვერ დააღწია წვრილი ბურჟუაზიის გავლენას, მკვეთრ წინააღმდეგობებს თავიანთ მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში.

ჰაინეც ერთი იმათთაგანია, ვინც გამოვიდა წვრილი ბურჟუაზიის წრიდან და გაბედულად დაიძრა რევოლუციური დემოკრატიისაკენ, ვინც 40-იან წლებში მუშათა კლასის რიგებს შეუერთდა, მაგრამ საბოლოოდ ვერ დასძლია თავისი წვრილბურჟუაზიული სტიქია.

ამ განასერში უნდა იქნას განხილული ჰაინეს მსოფლმხედველობა და შემოქმედება. მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავრები, ალიარებდნენ რა ჰაინეს დიდ მნიშვნელობას, ამავე დროს აღნიშნავდნენ და აკრიტიკებდნენ მის წინააღმდეგობებს, რომლებიც თავს იჩენდა მწერლის როგორც შემოქმედებაში, ისე პრაქტიკულ საქმიანობაში. მარქსი ჰაინეს თვლიდა თავის მეგობრად<sup>2</sup>, ისეთ ადამიანად, რომელთანაც დამორება მას ყველაზე სამძიმოდ მიაჩნდა<sup>3</sup>.

მიუხედავად იმ მაღალი შეფასებისა, რომელსაც აძლევდა მარქსი ჰაინეს პოეზიას, იგი ხედავდა, რომ მწერალი არაა ამაღლებული მუშათა

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. II, 1940, стр. 36.

<sup>2</sup> კ. მარქსი. კაპიტალი, ტ. I, 1954, გვ. 769.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV, 1934, стр. 5.

კლასის მსოფლიო-ისტორიული მისიის გაგებამდე, რომ მასში ადგილი აქვს წინააღმდეგობებს. ამის ბრწყინვალე დადასტურებას წარმოადგენს მარქსის მიერ ჰაინეს მკვეთრად გაკრიტიკება იმის გამო, რომ მწერალი პენსიას ლეზულობდა საფრანგეთის მთავრობისაგან. მარქსი მკვეთრად აკრიტიკებდა „ანდერძის“ ავტორს მისი მერყეობის გამო 1848 წლის რევოლუციის მომდევნო ეპოქაში.

ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და „შემოქმედების ასეთივე შეფასებას იძლევა ფრ. ენგელსი. მართალია, ენგელსი 1844 წელს ჰაინეს შესახებ წერდა, რომ მწერალი „შეუერთდა მუშათა კლასს, რომ იგი თავის ზოგიერთ ნაწარმოებში სოციალიზმს ქადაგებს, მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამომდინარეობს, რომ ენგელსს ჰაინე მუშათა კლასთან, სოციალიზმთან საბოლოოდ მისულად მიაჩნდა.

ენგელსი ჰაინეში ხედავს უდიდეს მწერალს, მას იგი 1844 წელს უწოდებს უდიდეს იმდროინდელ გერმანელ მწერალთა შორის<sup>1</sup>, მაგრამ ამის მიუხედავად, ენგელსი უჩვენებს და აკრიტიკებს ჰაინეს მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობას, მის წვრილბურჟუაზიულ მერყეობას. ის გარემოება, რომ ენგელსმა ჰაინე 1844 წელს მიიჩნია მისი დროის გერმანელ მწერალთა შორის უდიდესად, სრულებით არ ნიშნავს, რომ იგი ჰაინეში ხედავდა მუშათა კლასთან ყველაზე უფრო დაახლოებულ მწერალს. ასეთად ენგელსი მიიჩნევდა არა ჰაინეს, არამედ ვეერთს, რომელსაც იგი გერმანიის პროლეტარიატის უმნიშვნელოვანეს მწერალს უწოდებდა<sup>2</sup>.

ეს გარემოება იმაზე მიგვითითებს, რომ ჰაინე არაა საბოლოოდ და მტკიცედ დაკავშირებული რევოლუციურ პროლეტარიატთან, რომ მასში არსებობს წინააღმდეგობანი, რომლებიც წვრილბურჟუაზიული სტიქიის გავლენით აიხსნება. ამიტომაც, რომ ენგელსი, უდარებს რა ერთიმეორეს სიცოცხლისმადგინებლობის მომენტს ჰაინესა და ვეერთთან, აღნიშნავს მეორეს უპირატესობას პირველზე, მის უფრო მეტ სიჯანსაღესა და ბუნებრიობას პირველთან შედარებით<sup>3</sup>.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ამ წინააღმდეგობებზე გვანიშნებს ენგელსი 1888 წელს, როცა მალალ შეფასებას აძლევს ჰაინეს მიერ ფილოსოფიის საკითხების გაშუქებას<sup>4</sup>. ჰაინეს მსოფლმხედველობის ამ წინააღმდეგობებზე მიუთითებს აგრეთვე ენგელსი კ. მარქსისადმი 1866 წლის 21 დეკემბერს გაგზავნილ წერილში.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობა მელანდებდა მწერლის განვითარების არა ერთ რომელიმე საფეხურზე, არამედ მთელი მისი

<sup>1</sup> K. Marx—Fr. Engels. Über Kunst und Literatur, Moskau, 1937, S. 172.

<sup>2</sup> იგივე, 177.

<sup>3</sup> იგივე, 178.

<sup>4</sup> იგივე, 174.

ცხოვრების მანძილზე. ეს წინააღმდეგობა თავს იჩენს 20-იან წლებში, როცა მწერალი გაბედულად დაადგა აველი, დრომოქმედი სოციალური ინსტიტუტების კრიტიკის გზას. იგი თავს იჩენს 30-იან წლებში, როცა მწერალი დიდი სოციალური მოვლენების კარნახით კიდევ უფრო მკვეთრად დაუპირისპირდა როგორც ფეოდალურ-მონარქიულ, ისე ბურჟუაზიულ რეჟიმს და მათ დამცველ იდეოლოგიას. იგი თავს იჩენს 40-იან წლებშიც, 1848 წლის რევოლუციის პერიოდში, როცა პოლიტიკური ცხოვრების საარბიელზე დამოუკიდებელი ბრძოლის პროგრამით გამოდის რევოლუციური პროლეტარიატი.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივი ხასიათის კვლევის საკითხი ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში არამეცნიერულ ნიადაგზეა აგებული. როგორც აღინიშნა, ჰაინეს შემოქმედების მეცნიერული შესწავლის საქმეში პრიორიტეტი ეკუთვნის საბჭოთა მეცნიერებას. დიდწარუსმა რევოლუციურმა დემოკრატებმა ცხადყვეს ჰაინეს არა მხოლოდ ძლიერი, არამედ სუსტი მხარეებიც, მისი წინააღმდეგობანი. ამ სუსტ მხარეზე მიუთითებდა, მაგალითად, ჩერნიშევსკი ა. ნ. ჩერნიშევსკისადმი გაგზავნილ წერილში<sup>1</sup>. ჰაინეში ეპოქით შეპირობებულ წინააღმდეგობაზე მიუთითებდა აგრეთვე გერცენი<sup>2</sup>.

საბჭოთა ჰაინელოგიამ ქვეშარიტ მეცნიერულ საფუძველზე დააყენა ჰაინეს შემოქმედების შესწავლის საქმე; მან უჩვენა ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების არა მხოლოდ ძლიერი, არამედ სუსტი მხარეც, ამ მწერლის წინააღმდეგობრიობა. მან ცხადყო, რომ წინააღმდეგობრიობა ჰაინესი სრულიადაც არ გამოირიცხავს ამ მწერლის სიდიადეს, მისი შემოქმედების დიდ შემეცნებით-კულტურულ ღირებულებას.

რადგან ჰაინემ თავისი განვითარების არა თუ ადრინდელ, არამედ უმაღლეს საფეხურზედაც ვერ შეძლო წვრილბურჟუაზიული სტიქიის საბოლოოდ დაძლევა, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მან თავი ვერ დააღწია მისი მსოფლმხედველობის შინაგან წინააღმდეგობებზე, ვერ შეძლო განმტკიცება მატერიალისტური ფილოსოფიის ნიადაგზე, ვერ ამაღლდა დიალექტიკური მატერიალიზმის რევოლუციური მნიშვნელობის შეფასებამდე და ვერ დაძლია საბოლოოდ იდეალიზმის გავლენები.

ამ ასპექტში უნდა იქნას განხილული ჰაინეს მსოფლმხედველობა, მისი დამოკიდებულება სხვადასხვა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემისადმი, კერძოდ მატერიალისტური ფილოსოფიისადმი. როგორც აქამდე ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის გაგებაში ჰაინე მატერიალიზმის მხარეს იჭერს. მაგრამ, როგორც აღინიშნა, იგი ვერ დგას მტკიცედ მატერიალისტური ფილოსოფიის ნიადაგზე, დრო და დრო იმიჯნება მისგან.

<sup>1</sup> Чернышевский. Собр. соч., т. XV, Москва, 1950, стр. 508—509.

<sup>2</sup> Герцен. Полное собр. соч. и инсерт., т. XII, 1919, стр. 701—703.



მატერიალისტური ფილოსოფიისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება ჰაინეს ახასიათებს განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, განსაკუთრებით მკვეთრად—თებერვლის რევოლუციის მომდევნო პერიოდში. ამ უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებები—„რომანცერო“, „ალიარებანი“ და სხვა მოწმობს მატერიალიზმის, ათეიზმის მიმართ მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულების უფრო გაძლიერებას, ვიდრე შესუსტებას. მწერალს ამ პერიოდში გარკვეულად შიშს გვრის მატერიალიზმი, შიშს გვრის პანთეიზმი, რომელიც ახლა მორცხვ ათეიზმად მიაჩნია. როგორც თავის ადგილას ვნახავთ, ჰაინეს სკეპტიციზმი თუმცა წარმოადგენს გარკვეული ხარკის მიზლვას იდეალიზმისათვის, მაგრამ იგი არ იქცევა მისი მსოფლმხედველობის არსებით მხარედ, მატერიალიზმის, რეალიზმის ძირითადი საწყისების უარყოფად. ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი, სკეპტიციზმი ჰაინესთან არაა მოცემული და არ ახდენს გაელენას მის მსოფლმხედველობაზე. ამ ასპექტში გასაგები ხდება იდეალისტური ესთეტიკის ზოგიერთი გადმონაშთის მოცემულობა ჰაინეს ნააზრევში.

ხელოვნების სოციალური დაპირობების თეორია ჰაინესთან, ამდენად, ერთგვარ ბზარს, შინაგან წინააღმდეგობას შეიცავს. ჰაინეს ნააზრევში ვხვდებით ისეთ მომენტებსაც, რომლებიც ეკვის ქვეშ აყენებს თვით მოხსენებული თეორიის არსობას. ხელოვნების სოციალური დაპირობების აღიარებას ჰაინესათვის ალაგ-ალაგ ხელი არ შეუშლია ელაპარაკნა ხელოვნების ავტონომიის შესახებ. „როგორც თქვენ იცით, წერდა ჰაინე, მე ხელოვნების ავტონომიას ვუქერ მხარს. ხელოვნება არ უნდა იყოს მსახური არც რელიგიისა და არც პოლიტიკის. იგი თვითონაა თავისი თავის მიზანი ისე, როგორც ქვეყანა თავისი თავის მიზანია“<sup>1</sup>.

დეკამპის შესახებ მსჯელობაში ჰაინე იმ აზრს ავითარებდა, რომ ხელოვნების იდეა მხატვრის სულში იმ დროს იბადება, როცა მას წმინდა მსოფლიო სული დაეუფლება. თავისი მხატვრული იდეის გაცხადებისათვის მხატვარს ესაჭიროება სპეციფიკური ხერხები და საშუალებები, რომელთა მეშვეობითაც იგი თავის იდეებს სხვებს უზიარებს. მხატვრის ეს ხერხები და საშუალებები ჰაინეს ღვთისაგან ნაბოძები მიაჩნია<sup>2</sup>.

მწერალს არა ერთგზის აღუნიშნავს, რომ მხატვრული საშუალებანი მხატვრის თანდაყოლილ თვისებას წარმოადგენს, რომ ქეშმარიტი მხატვარი დაბადებითა და მოწოდებითაა ქცეული მხატვრად და არა სკოლური გზით. ნუსიკალურ ხელოვნებაში ასეთ საშუალებად ხმა და სიტყვაა გამოყენებული, პლასტიკურ ხელოვნებაში—საღებავები და ფერები<sup>3</sup>. ეს სპეციფიკური საშუალებები სხვა არაფერია თუ არა იდეის სიმბოლოები, რომლებიც მხატვრის სულში მაშინ ჩნდება, როცა სული მხატვრულ

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 525.

<sup>2</sup> Fr. Maler, 43.

<sup>3</sup> იქვე.

შემოქმედებას იწყებს. ამგვარად, იღვა თავისი გაცხადებისათვის სიმბოლოებს იყენებს, რომლებიც შემოქმედებითი პროცესის დროს ჩნდება. უმაღლესი მხატვრობა იქაა, სადაც ღიადის სათქმელად გამოყენებულია სიმბოლოების უმცირესი რაოდენობა. უმაღლესი მნიშვნელობის მქონე ის სიმბოლოებია, რომლებიც თავისთავად, დამოუკიდებლად არსისა, ახარებს ჩვენს სულს. ტურფა და სასიამოვნო არის და ქმნის შესანიშნავ თაიგულს, ჰარმონიას<sup>1</sup>.

ანრივად, გამოდის, რომ ჰაინე ხელოვანის შინაგანი თავისუფლების აღიარებისკენ იხრება. მისი აზრით, ხელოვნებაში უმაღლესი ისაა, რაც უმაღლესია ცხოვრების სხვა დარგში. შეგნებული თავისუფლება სულისა<sup>2</sup>. ბერძნულ ხელოვნებაში მწერალი ვერ ნახულობს სრულყოფილად მხატვრის შინაგან თავისუფლებას. ბერძენი მხატვრები მას არ მიაჩნია თავისუფლად იმდენად, რამდენადაც ღმერთების სახეები მათთვის წინასწარ მოცემული იყო. ასევე ვერ ხედავს მწერალი მხატვრის შინაგან თავისუფლებას ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რადგან ქრისტიანობაში თუ სახეები არ არის წინასწარ განსაზღვრული, სამაგიეროდ წინასწარ განსაზღვრულია თვით ფაქტები<sup>3</sup>.

ჰაინის თანაშობი ჰაინეს ხელოვანის შინაგანი თავისუფლების გამოვლენა იზიდავს<sup>4</sup>. ამავ თავისუფლებას იწონებს იგი ჰაინის დედის თანაშობიც. ხელოვნების ამ შინაგან თავისუფლებაზე მიუთითებს ჰაინე აგრეთვე „ტასოს სიკვდილის“ ანალიზში<sup>5</sup>.

შემოქმედების თავისუფლება სხვადასხვაგვარია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ინსტრუმენტურ ხელოვნებაში იგი თავს იჩენს როგორც მასალის, ისე მისი შესრულების მხრივ. იგი მელავნდება, როგორც კონპოზიტორის, ისე შემსრულებლის ხელოვნებაში. მაგრამ შემოქმედი სულის ეს თავისუფლება თავს იჩენს ნაწარმოების არა შინაარსობლივ მხარეში, „არამედ სიუჟეტის დამუშავებაში, ფორმაში“<sup>6</sup>.

ჰაინე მხატვრის თავისუფლებას ხედავს არა სიუჟეტის არჩევაში, არამედ მის დამუშავებაში. თუ სიუჟეტი თავისთავად შეიცავს „თავისუფლებას და გათავისუფლებას“, მაშინ შემოქმედი იზღუდება და არათავისუფალი ხდება. ასეთებად მიაჩნია ჰაინეს თავისუფლების ის ნეამბოხე მომღერლები, რომლებიც ახლო განხილვისას შეზღუდული ფილისტერები აღმოჩნდებიან<sup>7</sup>. ამგვარად, ხელოვნების მიზანს ჰაინე მაშინ თვლის მიღწეულად, როცა მხატვრის თავისუფლება იწყება მასალის არა არჩევისას, არამედ დამუშავებისას. კემბარტად მხატვრული ქმნილები-

<sup>1</sup> Fr. Maler, 43.

<sup>2</sup> Lutezia, 348.

<sup>3</sup> Zur Geschichte..., 202—203.

<sup>4</sup> Über Polen, 210.

<sup>5</sup> Talsos Tod, 154—155.

<sup>6</sup> Lutezia, 343.

<sup>7</sup> იკვპ.

სათვის საჭიროა არა ყოველდღიური სიუჟეტი, არამედ ისეთი, რომელშიც „თავისი დროის დიდი ინტერესებია“ გამოხატული<sup>1</sup>. ამგვარად, მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური მხარეების განხილვისას ჰაინე ტენდენციას იჩენს გამოაცხადოს იგი შინაგანად თავისუფალ პროცესად, იმის გაცხადებად, რაც მწერალს გულს აწვა და გამოხატვას ითხოვდა. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომის თეორიული საფუძველი უნდა ვეძიოთ მწერლის მიერ გონების პირველობის უარყოფაში.

გონების როლს ჰაინე ხედავს შემოქმედების მხოლოდ დასაწყის და უკანასკნელ საფეხურებზე. დასაწყის საფეხურზე გონებას იგი მნიშვნელოვან როლს უნდა აკისრებდეს, როცა ხელოვნებაში მასალის ისეთივე ზუსტ შესწავლას მოითხოვს, როგორსაც მეცნიერებაში. მას შემდეგ, რაც მასალა შესწავლილია, როლი გონებისა უკანა რიგზე გადადის. ემპირიკული მასალა, შესწავლილი და გააზრებული მხატვრის მიერ, იღექება მხატვრის სულში. მისი შემდგომი გარდაქმნა შეუგნებელი პროცესია და, ამდენად, ბუნებრივი და თავისუფალი. თავისუფლება და ნებისმიერობა მხატვრისა თავს იმაში იჩენს, რომ მხატვარი იწას ხატავს, რაც გულს აწევს და არა იმას, რასაც გარემო აიძულებს.

ძნელი არ არის შეგნიშნოთ, რომ ჰაინე მოცემულ შემთხვევებში ხელოვნების თავისთავადობის, იმანენტობის აღიარებისაკენ იხრება, აღნიშნავს რა, რომ პოეტი უნდა ხატავდეს გარეგანი იმპულსების გარეშე. ამ ნიადაგზე გასაგები ხდება ჰაინეს ზიერ პოეზიის მიჩნევა ერთგვარ ავადმყოფობად, მსგავსად მარგალიტისა, რომელიც წარმოადგენს ავადმყოფურ კორძს<sup>2</sup>. ამავე წინამძღვრიდან უნდა გამოდიოდეს ჰაინე, როცა მხატვრულ შემოქმედებას მწერლის სულიერ ბავშვად მიიჩნევს<sup>3</sup>, მუზის სისხლში ვერსიფიციკობულ წვეთად<sup>4</sup>. ამავე საფუძველზე შუქი ეფინება მსგავსების დაძებნას კამპესა და პოეტებს შორის, ვინაიდან „კამპე ისევე ძუნწობისათვის ძუნწობს, როგორც კემზარიტ მხატვარს ხელოვნება ხელოვნების გულისათვის გაიტაცებს ხოლმე“<sup>5</sup>. ამ ფონზე გასაგები ხდება, რომ მხატვრის გარეგანი დეტერმინაცია ჰაინეს მისტიკური ხასიათის მოვლენად მიაჩნია.

ამავე საფუძველზე გასაგები ხდება ჰაინესთან მხატვრული ნიქისა და გენიის საკითხის გაშუქება. აქამდე მოტანილი საბუთები იმას გვიძ-

<sup>1</sup> Lutezia, 349.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 302.

<sup>3</sup> P e f i n e. Письма, XI, 369, 370.

<sup>4</sup> იგივე, XII, 143, 163.

<sup>5</sup> იგივე, 284.

ტიცებდა, რომ სულიერი მოვლენები, ჰაინეს კონცეფციით, წარმოებითი რიგისაა, რომ გენია, ნიჭი განსაზღვრულ საზოგადოებრივ პირობებს გულისხმობს. ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ჰაინე იდეალისტურ ფილოსოფიაში იდეის აპრიორულობას უპირისპირდება, უარყოფს თანდაყოლილ იდეებს. მაგრამ ჰაინეს ნააზრევში ისეთი მომენტებიც შეინიშნება, რომლებიც სათუოდ ხდიან მისი მსოფლმხედველობის აქამდე ცხადყოფილ, ძირითადად მიჩნეულ მხარეს. ეს განსაკუთრებით ითქმის მხატვრული ნიჭისა და გენიის ბუნების გაგების შესახებ.

ხელოვნების, მხატვრული ნიჭისა თუ გენიის სოციალური განპირობების აღიარების გასწვრივ ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში ისეთი მაგალითებიც მოიძებნება, რომლებიც გვემოწმება, რომ მწერალი გენიის თანდაყოლილობას აღიარებს. ამგვარ დასკვნამდე მიყვავართ ჰაინეს მსჯელობას დეკამპის „პატრულების“ შესახებ<sup>1</sup>. ეს აზრი კიდევ უფრო გამოკვეთილად ჩანს შექსპირის შესახებ მსჯელობაში, სადაც აღნიშნულია, რომ პოეტი თავისში ატარებს „მოვლენათა მსგავს სურათებს“<sup>2</sup>.

ამ საფუძველზე ვასაგებია, რომ ჰაინე ილაშქრებს ნორმატიულობის წინააღმდეგ ხელოვნებაში, რადგან ნორმატიულობა, მისი გაგებით, ნიშნავს აღიარო იმის სწავლებისა და შესწავლის შესაძლებლობა, რაც უმაღლესია ხელოვნებაში. ნორმებს ჰაინე თვლის „მოთილოსოფოსო ესთეტიკოსების“ მიერ შემოტანილად და არა კემზარიტი და დამოუკიდებელი სახის მქონე მხატვრების ხელშემწყობ მოვლენად. ნორმები მხოლოდ იმ მწერლებისთვისაა მიჩნეული საჭიროდ, რომელთაც არ გააჩნიათ სულის საკუთარი კანონები და სხვების მიმბაძველებად გამოდიან<sup>3</sup>. ვინც ნორმებსა და წესებს სწავლობს და ამ საფუძველზე აგებს მხატვრულ განზოგადოებებს, იგი იფიწყებს შემოქმედებითი პროცესის ძირითად თავისებურებას, სახელდობრ იმას, რომ შემოქმედებითს პროცესში არა გონებას, იგულისხმება, არა შესწავლას ეკუთვნის პირველობა, არამედ ერთხელ შესწავლილის მხატვრულად გამოთქმას ფანტაზიისათვის აქტიური როლის მინიჭების პირობებში. ასე ფიქრობს მწერალი.

ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ მოცემულ შემთხვევაში ჰაინე აღიარებს მხატვრული გენიისა და რიგითი მხატვრული ნიჭის ერთიმეორისაგან განსხვავებას. ლესინგის შესახებ მსჯელობა, ერთი მხრით, და რაფაელ-მოცარტ-შექსპირის შესახებ მსჯელობა, მეორე მხრით, გვიდასტურებს, რომ მწერალი ასხვავებს მხატვრულ ტალანტსა და მხატვრულ გენიას. პირველის ნიმუშად ლესინგია წარმოდგენილი, მეორისა — რაფაელ-

<sup>1</sup> Fr. Maler, 44—45.

<sup>2</sup> Shakespeares Mädchen, 371. ერთგან ჰაინე წერს: „Das Genie trägt im Geiste ein Abbild der Natur („Gedanken und Einfälle“, 413).

<sup>3</sup> Fr. Maler, 42.

მოკარტ-შექსპირი. ლესინგთან, როგორც მხატვართან, იგი ხედავს შემოქმედებითი პროცესის უშუალოდ გარეგან განპირობებას, მიბაძვას გარეგანისადმი<sup>1</sup>; დანარჩენებთან კი ხედავს გამოსვლას თავიანთი ბუნებიდან. ტალანტთან, გამოლის, შემოქმედებითი უნარი გარეგანად განპირობებულია; გენიოსთან კი შინაგანად განპირობებულია და, ამდენად, თავისუფალი. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სინაზდვილის მხოლოდ მონურ მიბაძვასთან<sup>2</sup>, მეორე შემთხვევაში კი შემოქმედება შინაგან წვას წარმოადგენს. პირველ შემთხვევაში შემოქმედება უსიცოცხლო ქმნადობაა, მექანიკური პროცესია, მეორე შემთხვევაში კი იგი „ორგანულ პროცესს“ წარმოადგენს<sup>3</sup>. ახალ აზრებს რომ ახალი ფორმა მისცენ, ამის შესაძლებლობა მხოლოდ გენიოსებს გააჩნიათ<sup>4</sup>.

ქეშმარიტი მხატვრული შემოქმედება, გამოლის, უნდა შეძლითარგლოს თავისი შინაგანი კანონებით. გარემოს აქ არ მიეკუთვნება დომინანტური როლი. ქეშმარიტი ხელოვანი შინაგანად თავისუფალია, იგი თვითონაა საკუთარი თავის კანონმდებელი, ანგარიშს არ უწევს ნორმებს. ქეშმარიტი ხელოვნება არ მიიღწევა შესწავლის გზით. უმაღლესი შემოქმედება მიუბაძველია. „პაგანინს არასდროს არ ჰყოლია მოწაფე, რადგან საუკეთესო, რაც მას ეხერხებოდა, ე. ი. ის, რაც უმაღლესია ხელოვნებაში, არ შეიძლება ვასწავლოთ ან ვისწავლოთ“<sup>5</sup>. ჰორაცე ვერნეს როგორც მხატვრის სიდიდეც იმაშია დანახული, რომ იგი ბუნებით, თანდაყოლილი ნიჭით მხატვარია და არა შესწავლის გზით. „ფერწერის ნიჭი მას ბუნებიდან აქვს ნაბოძები ისე, როგორც ბუნებიდან აქვს ნაბოძები ხვევის უნარი აბრეშუმის. ქიას, გალობის უნარი ფრინველებს“<sup>6</sup>. მართალია, ჰაინე იქვე დასძენს, რომ ვერნეს სურათები აუცილებლობის პროდუქტად მიგვაჩნიაო, მაგრამ ადვილი მისახვედრია, რომ მას მხედველობაში აქვს შინაგანი და არა გარეგანი აუცილებლობა, ე. ი. იმის თქმა სწადია, რომ ვერნეს სხვაგვარად არ შეუძლია მოიქცეს, თუ არა ისე, როგორც იქცევა, არ შეუძლია არ ხატოს.

ქეშმარიტი მხატვრული ნიჭის ასეთივე მოცემულობას იწონებს ჰაინე ჰალევისა და დელაგინთან<sup>7</sup>. მხატვრობის თანდაყოლილ უნარს ხედავს და იწონებს იგი აგრეთვე ა. დიუმასთან<sup>8</sup>. „ი. ბ. რუსოს

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 418.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Zur Geschichte, 252.

<sup>5</sup> Lutezia, 348.

<sup>6</sup> იგივე, 396.

<sup>7</sup> იგივე, 353.

<sup>8</sup> Über die fr. Bühne, 526.

ზოგიერთი ლექსის ღირსებაც აგრეთვე პოეტურ გენიოსობაშია დანახული<sup>1</sup>. ამიტომ აყენებს ჰაინე სტილზე მაღლა ბუნებას, გარეგან აუცილებლობაზე მაღლა შინაგან აუცილებლობას, ბუნებრივ მოცემულობას სტილურ ვარჯიშზე მაღლა<sup>2</sup>.

უმალესი ხელოვნება არ მიიღება სკოლური ვარჯიშის გზით. გენიოსებს თავიანთი საკუთარი ქვეყანა, საკუთარი ესთეტიკა გააჩნიათ. შექსპირის თვითეულ ნაწარმოებს თავისი განსაკუთრებული კლიმატი, ლოკალური და ტემპორალური თავისებურება აქვს<sup>3</sup>. თვითეულ ახალ გენიოსზე იმ კანონების მიხედვით უნდა ვიმსჯელოთ, რომლებიც მან თან მოიტანა<sup>4</sup>. ამ ძირითადი პრინციპის დავიწყება უღვეს საფუძვლად ეალისადმი სამდურავს<sup>5</sup>. სხვებზე აბსტრაგირების შედეგად გამოჩნუშავებული კანონი არ გამოდგება კონკრეტულ მხატვარზე მსჯელობისას. ვინც ამგვარი მზა ფორმულებით მიუღებოდა დეკამპს, მათთვის ამ უქანსკენს შეეძლო ეპასუხნა, რომ მისი ფერწერა „ზღაპრისებრ მართალია და რომ იგი ერთგული იყო შინაგანი განუკერტის, ძილის“<sup>6</sup>. არც ერთ ქეშმარიტ გენიოსს არ შეიძლება დაეუდგინოთ განსაზღვრული წესები<sup>7</sup>. „კალამი გენიოსისა უფრო დიდია, ვიდრე თვითონ გენიოსი. იგი ყოველთვის შორს უსწრებს დროის განზრახვებს. იგი უფრო შორს იხედება, ვიდრე მისი თანამედროვეები<sup>8</sup>. გენიოსი ყოველთვის მარტოკაა, კანონები და წესები იმათ მიერაა მოგონილი, ვისთვისაც უცხოა ყოველგვარი პოეზია. გენიოსებს არ ჰქირდებათ კანონების შესწავლა. ახალგაზრდა ბუმბერაზებისთვის არ არსებობს ფარიკაობის ხელოვნება<sup>9</sup>.

ხელოვანთ, ჰაინეს აზრით, რჩეული საზოგადოება სპირდებათ. ბულბულებს ეპატიებათ თუ მათ მხოლოდ ოქროს ფაზანებისა და არწივების წრეში სურთ იგალობონ<sup>10</sup>. გენიოსს მეტი ეპატიება, ვიდრე ჩვეულებრივ მომაკვდავს<sup>11</sup>. გენიოსები ფლობენ მასალას იმ დროს, როდესაც ჩვეულებრივ მხატვრებს უმაღლესი, რისი მიღწევაც შეუძლიათ, ესაა მასალის დამორჩილება<sup>12</sup>.

პოეტური გენია არ გაიზომება. „იმზე სულელური არაფერია, როგორც დასმა კითხვისა—ეს მწერალი უფრო დიდია თუ ის. ალი არის

<sup>1</sup> Gedichte von J. B. Rousseau, Bd. VII, 220.

<sup>2</sup> Lutezia, 396.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 442.

<sup>4</sup> Fr. Maler, 43.

<sup>5</sup> იგივე, 42.

<sup>6</sup> იგივე, 45.

<sup>7</sup> Reisebilder, 117.

<sup>8</sup> Lutezia, 156.

<sup>9</sup> Fr. Maler, 42—43.

<sup>10</sup> Lutezia, 264—265.

<sup>11</sup> იგივე, 396—397.

<sup>12</sup> Письма, XI, 238—239.

ალი და იგი არ აიწონება გირვანქობითა და უნცობით<sup>1</sup>. „მხოლოდ ვაქრული სულის მქონეთ შეუძლიათ მიუყენონ გენიოსს თავიანთი სასწორი<sup>2</sup>.“ ამავე აზრს ავითარებს ჰაინე გოეთესა და შილერის შედარების შეუძლებლობის აღიარებისას<sup>3</sup>. პოეტური გენია უსქესოა, ამ აზრს გამოთქვამს ჰაინე მაღამ ღე სტალის შესახებ მსჯელობაში \*

ეს აზრი უღვევს საფუავლად სერვანტესის, შექსპირისა და გოეთეს ერთ ტრიუმვირატში ჩაყენებას, რამდენადაც ტრიუმვირატის გამაერთიანებელ ფერმენტად მიჩნეულია ewige Milde, რალაც „ღვთაებრივი სუნთქვის“ ნაგვარი. პოეტები, ამდენად, განსხვავებულ აღამიანებადაა მიჩნეული, ისეთებად, რომლებიც საუკუნეებში იცოცხლებენ. მათ შესახებ ჰაინე შევლევს წერს:

„Die kann der Tod nicht gänzlich töten  
uns trifft nicht weltliche Vernichtung.  
wir leben fort im Land der Dichtung“ (Bd. II. 45)

როგორც ღავინახეთ, მხატვრულ შემოქმედებაში გენიალობის საკითხი ჰაინესთან მხატვრული ნიჭის მოცემულობის აღიარებას უკავშირდება. მაგრამ ჰაინე ისეთ შესაძლებლობასაც უშვებს, როცა მხატვრული ნიჭის ნაცვლად გვაქვს მხოლოდ მხატვრული მიდრეკილებები. ასეთი მდგომარეობა არ უნდა პასუხობდეს ჰაინეს ხელოვნების იდეალს. ამის დადასტურებას შელინგის შესახებ მსჯელობა წარმოადგენს. შელინგს ჰაინე იმიტომ თვლის უუნაროდ გაანაყოფიეროს „პარნასის ქალწული“, რომ მასში ხედავს მხატვრული მიდრეკილების სიჭარბეს მხატვრულ პოტენციაზე. შელინგის წარუმატებლობა მხატვრული ექსპრესიის გამოწვევის დარგში იმიტოა ახსნილი, რომ მასთან მხატვრული მიდრეკილება ფორმისა და შინაარსის წინააღმდეგობის ფონზეა დანახული. შელინგთან, ჰაინეს გაგებით, მხატვრულია მხოლოდ გრძნო-

<sup>1</sup> Einleit. z. „Don Quichotte“, 317.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Reisebilder, 98.

\* განსხვავებას გენიასა და ტალანტს შორის ჰაინე იმაშიც ხედავს და ამატოლებს, რომ გენიოსი, მისი აზრით, სიკვდილამდე დიდი ხნით ადრე აღწევს მიზანს და წყვეტს მუშაობას, რის დადასტურებასაც იგი როსინის მაგალითზე ნახულობს. ამ მხრით განსხვავებულ მდგომარეობას ხედავს ჰაინე ტალანტთან, რომელიც, ფიქრობს იგი, თავის ნიჭს სიკვდილამდე ავარჯიშებს. ჰაინეზე დაკვირვების შედეგად ო. კულიკოვსკი ანვითარებს მტდარ შეხედულებას, რომ დიდი მხატვრები თითქოს სიცოცხლის ბოლოს იძლევიან უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებებს (О в с и и. - К у л и к о в с к и й. Познани Г. Гейне, С. Петербург, 1909, стр. 73—74). ასეთი დასკვნა არც ჰაინეს ევით მოტანილ მოსახრებას შეესაბამება, თუ თავისი ცხოვრების რომელ პერიოდში აღწევს მხატვარი უმაღლესს, რისი მოცემაც მას შეუძლია.

ბა, მაგრამ საშუალება მისი გამოხატვისა, სიტყვა მხატვრულად სუსტია<sup>1</sup>. ამიტომ უწარმატებო გამოდის შელინგთან აზრებისა და შეგრძნებების მხატვრულ ფორმაში გახვევის ცდა<sup>2</sup>. დასკვნა ასეთია: პოეტურ მიდრეკილებას არ გააჩნია შელინგთან ქეშმარიტად პოეტურის პრეტენზია.

ამ წანამძღვარზე გამართლება ეძლევა ჰაინესთან იმ ფაქტს, რომ კონსტრუირების უნარი, რაშიაც ფიხტესთან შედარებით შელინგის უპირატესობაა დანახული, არა მართო გენიოსების, არამედ უმნიშვნელო მხატვრების დამახასიათებელ მხარედაა აღიარებული. გამოდის, რომ პოეტურმა მიდრეკილებებმა შელინგი ვერ აამალა უმნიშვნელო მწერლების ზეით.

ამ საკითხს უკავშირდება გენიალობისა და მხატვრული ტალანტის ურთიერთობის საკითხი. კონსტრუირების უნარს ჰაინე ხედავს დიდ ფილოსოფოსებთან, რადგან ეს უნარი შეხედულებათა დასისტემების უნარადაა ჩათვლილი. გენიალობაც ბოლომდე გააზრებული და დასისტემებული ცოდნის კომპლექსშია წარმოდგენილი<sup>3</sup>. აქედან ისიც გამოდის, რომ გენიალობა ხელოვნებაში ჰაინეს მიერ განსხვავებულია ქეშმარიტი მხატვრული გენიის შემოქმედებისგან.

გენიალობა, ჰაინეს გაგებით, კონსტრუირებას გულისხმობს, ე. ი. ფილოსოფოსობას ხელოვნებაში. თუ კი გენიალობა, კონსტრუირების უნარში გაცხადებული, ფილოსოფიაში სასურველ შედეგს აღწევს, ასეთივე წარმატებას იგი ვერ მოგვეცემს ხელოვნებაში. ჰაინე არ მალავს, რომ გენიალობა პოეზიაში მას „მეტად ორმაგ მოვლენად“ მიაჩნია<sup>4</sup>. თქმა არ უნდა, მის ამ ანტიპათიას საფუძვლად იმის შეგნება უდევს, რომ გენიალობა ხელოვნების ბეჭედს ატარებს იმ დროს, როდესაც ქეშმარიტი მხატვრული შემოქმედება ბუნებრივსა და თავისუფალ პროცესს უნდა წარმოადგენდეს. გენიალობის მომენტი ხელოვნებაში ჰაინეს ხელოვნების გარეგან დაპირობებას უნდა მოაგონებდეს. ცხადია, მწერალი აბსოლუტურად არ გამოირიცხავს გენიალობის მომენტს ხელოვნებაში, ე. ი. კონსტრუირების მომენტს, მაგრამ მას იგი მხოლოდ უმნიშვნელო მხატვრებზე ავრცელებს. ხელოვნებაში კონსტრუირების მეთოდის გამოყენება, გამოდის, გულისხმობს მისთვის ბუნებრიობის ნიშნის წართმევას. ასეთ მდგომარეობას ხედავს ჰაინე ფრაილიგრატსა და პლატენტანს, რასაც ამ მწერლების უარყოფით მხარედ მიიჩნევს.

ჩანს, ჰაინე ასხვავებს გენიალობას ფილოსოფიაში და გენიალობას ხელოვნებაში. გენიალობა ფილოსოფიაში დასისტემების უნარს

<sup>1</sup> Zur Geschichte, 263.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Г. Г е џ н е. Письма, т. XI, 137.

<sup>4</sup> იქვე.



გულისხმობს. ამ სახის გენიალობა ხელოვნებაში არ გადმოიტანება, რადგან იგი ხელოვნების ძეგლს არაბუნებრიობის ბეჭედს მისცემს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ჰაინე უარყოფს საერთოდ გენიოსობას ხელოვნებაში. გენიოსებს იგი არა მხოლოდ ფილოსოფოსთა შორის ნახულობს, არამედ მხატვრებს შორისაც. გენიოსობას ხელოვნებაში იგი ხედავს მასალის სრულყოფილი გამოხატვით. გენიალობა ფილოსოფიაში, ფიქრობს ჰაინე, მიიღწევა პოეტურ მიდრეკილებათა მოცემულობის, იგულისხმება, მხატვრული ნიჭის გარეშეც. ამ სახის გენიალობა არ გადმოიტანება ხელოვნებაში, რადგან იგი მასალის მხოლოდ სისტემატიზაციას გულისხმობს და არა მის ჯეროვან მხატვრულ ასახვას. ხელოვნებაში ნაძდვილი გენიალობისათვის, გამოოდის, არ კმარა კონსტრუირების უნარი, არამედ საჭიროა მხატვრული ნიჭი, ტალანტი. ეს უკანასკნელი საჭიროა ყოველგვარი წარმოქმნისათვის<sup>1</sup>. გენიალობა ფილოსოფიაში უცილობლად არ გულისხმობს შემოქმედებით ტალანტს და, მაშასადამე, გენიალობას ხელოვნებაში. გენიალური ყოველთვის არ არის მხატვრული ბუნების. გალეის ოპერა „გვიღო“ ჰაინეს ამ დებულების სისწორეს უდასტურებს. მასში იგი ნახულობს მხატვრულ ღირსებებს, გენიალობის ყოველგვარი ნაპერწყლის გარეშე<sup>2</sup>.

როგორც ვხედავთ, მხატვრულ გენიასა და მხატვრულ ტალანტს შორის ძირითადი განსხვავების დამყარების მიუხედავად, ჰაინე არ უპირისპირებს მათ ერთიმეორეს. კეშმარიტი მხატვრული ძეგლის მისაღებად მხატვრულ გენიასთან ერთად იგი საჭიროდ თვლის მხატვრულ ტალანტს. გოეთეს სიდიადეც მას იმაში აქვს დანახული, რომ გოეთესთან ეგულისხმება როგორც გენია, ისე ტალანტი. ამ საფუძველზეა გამართლებული გალაშქრება მენცელის წინააღმდეგ, რომელიც გოეთესთან ხედავს ტალანტს და არა გენიას<sup>3</sup>. ტალანტი ჰაინეს მიაჩნია აუცილებელ წინამძღვრად მხატვრული გენიისათვის. თუ ის არ არის, მაშინ მხატვრულ-გენიალური არ მიიღწევა და ასეთი მხატვრები იღუპებიან\*.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 137.

<sup>2</sup> იგ.ვე, 383.

<sup>3</sup> Die deutsche Literatur, 254.

\* ჰაინე თითქოს უარს ეუბნება თავის გენიალობაში, მაგრამ ეს არ აძლევს მას საფუძველს უარყოფს თავის თავში მხატვრული გენიის დამახასიათებელი თვისებები. ასე, მაგალითად, სალომონ ჰაინესადმი გაგზავნილ წერილში იგი აღნიშნავს თავისში „დიდ გენიალობას“, მოცემულობას „მაღალი სულისას“ (Письма, XI, 335). ფ. ნენესადმი გაგზავნილ წერილში პოეტი თავის თავს უწოდებს გენიოსს (Письма, XII, 83), ლასალისადმი წერილში—შეურაცხყოფილ გენიოსს (Письма, XII, 34), ძმისადმი გაგზავნილ წერილში—გერმანიის უკეთილშობილესსა და უდიდეს ადამიანს (Письма, XI, 331). ეს არ ნიშნავს, რომ ჰაინე თავის თავში მხოლოდ გენიას ხედავს

როგორც ითქვა, მხოლოდ მხატვრულ ნიდრეკილებათა მოცემულობა, ჰაინეს აზრით, არ უზრუნველყოფს ქეშმარიტი ხელოვნების შექმნას. საქმეს ვერ შევლის ვერც კონსტრუირების უნარი, რადგან ეს უკანასკნელი იმ შეზღუდული მწერლებისავე გვახედებს, რომელთათვისაც მხატვრული შემოქმედება „გამოჩვევის“ პროცესს წარმოადგენს, აგრეთვე იმ მოაზროვნეებისავე, რომლებიც წარუმატებლობას იჩენენ ხელოვნებაში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რომ ქეშმარიტი ხელოვნების ძეგლის მიღება ჰაინეს მხატვრული ნიჭის მოცემულობის, უკეთ, თანდაყოლილობის პირობებში წარმოუდგენია და არა მხოლოდ მხატვრულ მიდრეკილებათა მოცემულობის პირობებში. აქედან, ცხადია, არ გამომდის, რომ ჰაინე მხატვრული ნიჭის მოცემულობის საკითხს თითქოს თიშავდეს მხატვრული მიდრეკილებებისაგან. მოცემულ შემთხვევაში მწერალი მხოლოდ ისეთი ვითარების წინააღმდეგ ილაშქრებს, როცა მხატვრული მიდრეკილებანი არ არიან შესაფერისად გამაგრებულნი მხატვრული წარმოქმნის უნარით.

ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევინ განხილვას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ქეშმარიტი მხატვრული ძეგლის წარმოსაქმნელად საჭიროა როგორც მხატვრული ნიჭი, ისე მხატვრული მიდრეკილებანი. საკითხის არსი ჰაინეს მხატვრის სურვილებისა და შესაძლებლობის ურთიერთობის სფეროში უნდა გადაჰქონდეს. ნოვლენის მხატვრული აღქმის სურვილი უნდა იყოს გამაგრებული მხატვრული შესაძლებლობით, უნარით. თუ სურვილი მეტია შესაძლებლობაზე, თუ მხატვრული ნიჭის უქონლობის ან სისუსტის შედეგად წარმოშობილი ხარვეზის სალიკვიდაციოდ მოშველებულია კონსტრუირების უნარი, ასეთ შემთხვევაში ქეშმარიტად მხატვრული ქმნილება არ წარმოიშობა. მით უფრო არ მიიღწევა ხელოვნების ქეშმარიტი ქმნილება, თუ რჩება მხოლოდ მხატვრული მიდრეკილება, თუ არ არსებობს არც მხატვრული ნიჭი და არც კონსტრუირების უნარი, ე. ი. თუ ადამიანს არც მხატვრული ნიჭი გააჩნია და არც მოაზროვნე-სისტემატიკოსის ნიჭი. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხოლოდ მანერულობასთან, შინაგან სიცარიელესთან, ზედაპირულობასთან. ამ დებულების სისწორეს ჰაინეს უდასტურებს გუშპე-ლინოს პერსონაჟის ანალიზი<sup>1</sup>.

---

ტლანტს კი არა. ლაუბესადმი გაგზავნილ წერილში იგი თავის თავს „ძლიერი ნიჭით“ დაჯილდოებულად წარმოგვიდგენს (ი გ ი ვ ე, XI, 285). მ. ჰაინესადმი გაგზავნილ წერილშიც იგი ლაპარაკობს თავისი ტლანტის შესახებ (ი გ ი ვ ე, 328). წერილში სალომონ ჰაინესადმი იგი თავის თავში აღნიშნავს თანდაყოლილ სიამაყეს „უმალღესი სულიერი ხელისუფლებისას“ (XI, 335).

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca, 303.

ამგვარად, შემოქმედებითი პათოსი, მიდრეკილება უცილობლად შემოქმედებითი ნიჭით უნდა იყოს გამაგრებული. თავისთავად ეს დებულება, ცხადია, დავას არ იწვევს, სადავოა ის, რომ ჰაინე შემოქმედებითი ნიჭის თანდაყოლილობის ისეთი აღიარებისაკენ იხრება, როცა არსებითად მოხსნილი რჩება განვითარების, ვარჯიშის მნიშვნელობა. თუ შელინგსა და გუმპელინოს შესახებ მსჯელობაში ეს აზრი რელიგიურად არ მოჩანს, სამაგიეროდ პლატენის შესახებ მსჯელობაში სავსებით გამოკვეთილად ჩანს. პლატენის ჰაინესეულ კრიტიკაში ის კი არაა სადავო, რომ ჰაინე შემოქმედებაში ბუნებრიობის პრინციპის დაცვას მოითხოვს, ან ის აზრი, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში მხატვრული ნიჭი და მხატვრული მიდრეკილებანი მთლიანობაში უნდა იქნას განხილული, არამედ ის თეორიული წინამძღვარი, რომელსაც ხსენებული მოთხოვნა ემყარება, სახელდობრ, მხატვრული ნიჭის თანდაყოლილობის აღიარება, მისი განვითარების უარყოფა. ცხადია, ჰაინეს იმას ვერ ვუსაყვედურებთ, რომ იგი აკრიტიკებს მექანიციზმს, არაბუნებრიობას, მოვლენათა შეკოწიწების პრაქტიკას, მანერულობას, არამედ იმას, რომ მას ამ საფუძველზე საერთოდ უარყოფილი გამოუდის სკოლის, წერტენის, საერთოდ გარემოს მნიშვნელობა მხატვრული ნიჭის განვითარებაში.

ნათქვამიდან შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ მხატვრული ნიჭი, ჰაინეს კონცეფციით, უთუოდ უზრუნველყოფს ქეშმარიტი მხატვრული ქმნილების მიღებას. ასეთი დასკვნა უსაფუძვლოდ უნდა მივიჩნიოთ. მხატვრული მოცემულობა, ჰაინეს კონცეფციით, გამოხატვის ფორმისაკენ გვახედებს და არა გამოხატვის მასალისაკენ. შელინგზე მსჯელობიდან ჩანს, რომ ქეშმარიტად მხატვრულის მიღწევის მთავარ პირობას მწერალი მასალისა და მისი გამოხატვის ფორმის შესაბამისობაში ხედავს. ჰაინესთვის მნიშვნელოვანია ორივე მომენტი, მასალა, რომელიც სათავეს მხატვრულ მიდრეკილებებში იღებს<sup>1</sup> და ფორმა, საშუალება, რომელიც მხატვრულ შესაძლებლობათა სფეროს ებჯინება. როგორც ვხედავთ, მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე მასალისა და ფორმის პარამონიის ნიადაგზე დვას, რასაც შესაბამისობა მხატვრული მიდრეკილებებისა და მხატვრული მოცემულობის პარამონიაში აქვს დატენილი. ამაში გვარწმუნებს ჰაინეს მიერ მრავალგზის გამოთქმული მოსაზრება იმ მხატვართა შესახებ, რომლებიც ხასიათდებიან დიდი მხატვრული მოცემულობით, მაგრამ სხვადასხვა გარემოებათა გამო იძირებიან თავიანთ თავში, ე. ი. თავისში იკლავენ მხატვრულ მიდრეკილებებს.

ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის იდეალისტურ გადმონაშთზე მიგვითითებს აგრეთვე ალაგ-ალაგ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის შესახებ გამოთქმული ყალბი მოსაზრებანი. ხელოვნებაში, წერს ჰაინე, ყველაფერია ფორმა, მასალა არაფრის მაქნისია<sup>2</sup>. შემოქმედებითი სულის

<sup>1</sup> Zur Geschichte., 283.

<sup>2</sup> Gedanken und Einfälle, 413.

თავისუფლება მელაგნდება არა სიუჟეტში, არამედ ამ უკანასკნელის<sup>1</sup> დამუშავებაში, ფორმაში<sup>1</sup>. კიდევ უფრო მეტი საფუძველი გვაქვს იდეალისტური ესთეტიკის გადმონაშთი დავინახოთ ჰაინეს მიერ ხელოვნებაში. ისტორიის ე. წ. ხარვეზების შევსების თეორიის განვითარებაში. ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს. ბუნებრივია, ამ საკითხის გადაწყვეტის მეთოდოლოგიურ საფუძველად ჰაინესთან მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის ძირითადი საკითხების გაგება უნდა მივიჩნიოთ. მწერლის მიერ იდეოლოგიის, კერძოდ, ხელოვნების სოციალური დაპირობების აღიარება, ცხადყოფილი წინამდებარე შრომაში, შეუძლებელია დაღს არ ამჩნევდეს მის მიერ ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთობის გაგებასაც. თუ თავისი დროის ხელოვნებას ჰაინე ძირითად ამოცანად უყენებს სინამდვილის ჯანსაღ, რეალისტურ ხაზებში გადმოცემას, ბუნებრივი იქნება, რომ მან ასეთივე ამოცანები წაუყენოს იმ ხელოვნებასაც, რომელიც ისტორიული წარსულის გადმოცემას შეეცდება.

მაგრამ ამ გარემოებას თითქოს კითხვის ქვეშ აყენებს ჰაინესთან ხელოვნებაში ე. წ. ისტორიის ხარვეზების შევსების თეორია. ხელოვნების რიგ უმნიშვნელოვანეს ქმნილებაში მწერალი ნახულობს „საოცარ პროცესს ქვეყნის შევსებისას“<sup>2</sup>. ასეთ მდგომარეობას ხედავს იგი შექსპირთან და იმერმანთან, განსაკუთრებით რელიეფურად კი პირველთან. ჰაინე იმ შეხედულებისაა, რომ ხარვეზები თვით ისტორიას გააჩნია. დიდი მწერალი, ვთქვათ შექსპირი, ერთსა და იმავე დროს არის დიდი მხატვარიცა და დიდი ისტორიკოსიც<sup>3</sup>. მწერალი ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ შექსპირის თხზულებებში მისი დროის ადამიანები ნახულობენ ისტორიის უფრო სრულყოფილ ასახვას, ვიდრე ჩვეულებრივ ისტორიულ წიგნებში.

ჩვენთვის ამჯერად მნიშვნელოვანია ჰაინეს ნააზრევში იმის აღნიშვნა, რაც მას აახლოებს ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთობის საკითხის იდეალისტურ გადაწყვეტასთან. სხვა ადგილას ჩვენ ვნახავთ, თუ როგორ აღწევს თავს მწერალი ამ პუნქტშიც იდეალისტურ ესთეტიკაში საბოლოოდ გადაჩვენის საფრთხეს. ამჯერად კი შემოვიფარგლოთ იმის ცხადყოფით, რაც ამ თეორიაში იდეალისტური ესთეტიკის კვალს წარმოადგენს. საკითხის თავისებურება იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ჰაინე ასხვავებს ისტორიული სინამდვილის ასახვის ფორმებს ისტორიკოსებთან და მხატვრებთან, არა ერთგვარი უპირატესობის მიწერაში მხატვრული ასახვისათვის, არამედ იმაში, რომ ისტორიული სინამდვი-

<sup>1</sup> Lutezia, 348.

<sup>2</sup> Shakespeares Mädchen., 379.

<sup>3</sup> იგივე, 376.

ლის მხატვრული ასახვის ეს სპეციფიკურობა და უპირატესობა ემყარება მხატვრული ნიჭის თანდაყოლილობის აღიარებას.

როცა ჰაინე გახაზავს შექსპირის უპირატესობას ველიზარიუსზე, ან მიშლეს უპირატესობას საფრანგეთის სხვა ისტორიკოსებზე, ან „მაჰაბჰარატას“ უპირატესობას სხვა რომელიმე წერილობითს ძეგლზე, ამათ იგი ბუნებრივად კარს ღიად ტოვებს იმის აღიარებისათვის, რომ ისტორიის სრულყოფილად დახატვის უნარი მხატვრებს წინასწარ აქვთ მოცემული და არა განვითარების შედეგად მიღებული.

შექსპირის შესახებ ჰაინეს მსჯელობათა ანალიზისას ეს დებულება თითქოს ექვს არ იწვევს. შექსპირს მწერალი მიაწერს განსაკუთრებული მხატვრული საშუალებების წინასწარმოცემულობას. შექსპირის სულში იგი ხედავს „მოვლენათა მსგავს სურათებს“, „ღვთაებრივ ზაღლს“. შექსპირს, მისი აზრით, იმიტომ ეხერხება ისტორიის ხარვეზების შეესება, ისტორიისათვის სულის შთაბერვა, რომ იგი „ნათელმხედველია“, თანდაყოლილი ნიჭის მქონეა<sup>1</sup>.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობანი, იდეალიზმის კვალი თავს იჩენს მწერლის არა მხოლოდ თეორიულ-კრიტიკული ხასიათის შრომებში, არამედ მის მხატვრულ შემოქმედებაშიც. ჩატარებულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ჰაინეს მხატვრულ შემოქმედებას მსკვალავს რეალისტური თვალსაზრისი, რომ რეალიზმი წარმოადგენს ჰაინეს შემოქმედების ძირითად, მაგისტრალურ ხაზს; მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ რეალიზმი მწერლის განვითარების ყველა საფეხურზე ერთნაირია ანდა თანმიმდევრული ხასიათისაა.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობანი კონკრეტულად მდებარეობს მწერლის მხრით მისტიკური რომანტიზმისადმი გარკვეულ დათმობაში. ამგვარ დათმობას, ერთგვარ შებრუნებას მისტიკური რომანტიზმისაკენ ადგილი აქვს მეტწილად ჰაინეს ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში. რომანტიზმის გავლენა ღიდად იგრძნობა, როგორც ეს დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს, მწერლის შემოქმედების პირველ საფეხურზე; მაგრამ ჰაინე ძლევს თავისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ამ მხარეს და ახდენს მობრუნებას რეალიზმისაკენ, ხდება რა მისი ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი.

30—40-იანი წლების ჰაინეს მხატვრულ შემოქმედებაში ერთობ მკრთალად ისახება მისტიკურ-რომანტიკული მოტივები. რომანტიკას, რომელსაც ხარბად ეწაფება ამ პერიოდის პოეტი, საერთო არაფერი აქვს იმ რომანტიკასთან, რომელსაც მისტიკურ-რეაქციული რომანტიზმი იყენებდა. რომანტიკა 40-იანი წლების ჰაინეს მხატვრულ ნაწერებში საბრძოლო რომანტიკაა და, როგორც ასეთი, რეალიზმის ორგანულ წაწილს წარმოადგენს.

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 379.

მაგრამ ისე, როგორც თავის თეორიულ-კრიტიკულ შრომებში, მხატვრულ შემოქმედებაშიც ჰაინემ საბოლოოდ ვერ დაძლია მისტიკა-იდეალიზმი, მისტიკური რომანტიზმის დამახასიათებელი ნიშნები. ეს განსაკუთრებით ითქმის მწერლის შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდის შესახებ. მწერლის წვრილბურჟუაზიულმა მერყეობამ თავი იჩინა, როგორც მატერიალისტური ფილოსოფიისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაში, „პიროვნული ღმერთისადმი“ დაბრუნებაში, ისე მისტიკური რომანტიზმის ზოგიერთი მომენტის რესტავრაციაში.

იდეალისტური თვალსაზრისისადმი გარკვეული ხარკის მიზღვა ჩანს ჰაინესთან განსაკუთრებით ლექსთა კრებულში— „Romanisero“ და „Letzte Gedichte“. მართალია, როგორც ქვემოთ იქნება ნაჩვენები, ჰაინეს პოეზიის ეს ნიმუშები არ გვიდასტურებს მწერლის რადიკალურ გამიჯვნას მატერიალისტური თვალსაზრისისაგან, რეალიზმისაგან, მაგრამ იმის უარყოფა შეუძლებელია, რომ აქ თავს იჩენს და, საკმაო სიძლიერითაც, მწერლის, მისტიკურ-იდეალისტური განწყობილებები.

ამ ლექსთა კრებულში რეალისტური ხასიათის ნაწარმოებთა გასწვრივ არაიშვიათად გვხვდება ისეთებიც, რომლებიც გამსჭვალულია სასოწარკვეთის განწყობილებებით, შიშით მოახლოებული სიკვდილის წინაშე, სულის სხეულთან ბრძოლის, მისგან განშორების განწყობილებებით.

რომანტიკული განწყობილების შემცველია ამ კრებულში წარმოდგენილი ლექსები— „König David“, „König Richard“, „Der Asra“, „Himmelsbräute“ და სხვა. უკანასკნელში აღწერილია პროცესია გარდაცვლილთა სულებისა, რომლებიც პატიებას შეთხოვენ ღმერთს. ასევე, სასაფლაოს პოეზიის გარემოში გადაყვავართ ლექსებს: „Pfalzgräfin Jutta“, „Der Scheidende“ „Morphine“ და სხვა. მწერალი მისტიკის რომანტიკას, რომლის კატაკომბებშიც მას, საკუთარი აღიარებითვე, თავისი ცხოვრების საუკეთესო პერიოდი გაუტარებია, იხიბლება რომანტიკოსთა დამახასიათებელი მისწრაფებით განმარტოებისადმი (Waldesamkeit). ნაღვლიანად აღნიშნავს მწერალი, რომ წავიდა მისთვის ის მშვენიერი დრო, როცა გარს ეხვეოდნენ ბუნების სულები, ფერიები. რომ ახლა მას აღარ შერჩენია მშვენიერი გვირგვინი, სული მისი დაცარიელებულია, დაცარიელებულია ზეცა, ხატებისაგან დაცლილია ეკლესია, ფერიები გამჭრალან და ქვეყნად დაძრწის პრაქტიკოსი მონადირე თავისი ძაღლებით:

„Die schöne Zeit sie ist verschwendert  
Und alles hat sich seitdem verändert,  
Und ach! mir ist der Kranz geraubt.  
Den ich getragen auf meinem Haupt“  
(„O schöne Zeit“).

ასეთივე ანტირეალისტური ხასიათისაა ლექსი „Verlorene Wünsche“, რომელშიც პოეტი მოთქვამს მისი „ტყბილი იმედებისა“ და „ოკროს სურვილების“ დაღუპვაზე. იგი მოთქვამს იმის გამო, რომ ყველაფერი, რაც ადამიანის ცხოვრებაში სანუკვარია, კენება და სამარისაკენ მიისწრაფის („Ach, alles, was hold und lieblich, verwelkt und sinkt ins Grab“).

ზოგჯერ მწერალი აგვიწერს სიკვდილის საშინელებას, ზოგჯერ კი სიკვდილს უტყერის, როგორც ადამიანის დახსნას მიძიმე ფიზიკური ტანჯვისაგან. ასე, მაგალითად, ლექსში „Alles“ მწერალი წერს:

„In des Todes kalten Armen  
kann das Leben erst erwarmen“.

სევდიანად შენიშნავს პოეტი, რომ მის საკანში არ ანათებს მზის არც ერთი სხივი, არსად ჩანს იმედის რაიმე ნაპერწკალი, რომ მალე იგი სამარეზე გაცვლის თავის ფატალურ ოთახს. პოეტი მიმართავს ღმერთს, წარმოუვლინოს მას სულის სიმშვიდე და ბოლო მოუღოს მის ტრაგედიას. იგი თხოვს ქალს, რომელსაც ხელში მაკრატელი უჭირავს, გასჭრას ძაფი, რომელიც მწერალს ცხოვრებასთან აკავშირებს. ალაგ-ალაგ მწერლის ეს ანტირეალისტური განწყობილება სიკვდილის აპოლოგიამდე მიდის. ასე, მაგალითად, ლექსში — „Morphine“ მწერალი წერს:

„Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser—freilich  
das beste wäre nie geboren sein“.

ლექსში „Ruhelechend“ მწერალი წერს:

„O Grab, du bist das Paradies  
für Pöbelschene, zarte Ohren—  
Der Tod ist gut, doch besser wärs  
Die Mutter hatt'uns nie geboren“.

როგორც დავინახეთ, ჰაინეს მხატვრულ შემოქმედებაში თვალსაჩინო ადგილი უკავია ანტირეალისტურ მომენტებს. მოტანილი ფაქტები გვემოწმება, რომ ცხოვრების აზრის გაგების საკითხში მწერალი არაა თავისუფალი მისტიკა-იდეალიზმის გავლენისაგან. ჯანსაღი, მატერიალისტური შეხედულებების გვერდით ჰაინეს შემოქმედებაში არაიშვიათად ვხვდებით ხოლმე ავადმყოფურ განწყობილებებს, სასოწარკვეთილების გრძნობას, გარკვეულ დათმობას რელიგიური მსოფლგაგებისადმი, ხარკის მიზღვას იდეალისტური ესთეტიკისადმი, პოეტიკის, პოეტური გენიის ღვთაებრიობის აღიარებას, ხალხის ინტერესებისადმი მისი დაქვემდებარების უარყოფას.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, იდეალიზმის გადმონაშთთა არსებობა ჰაინესთან აიხსნება გარკვეული სოციალურ-კლასობრივი მიზეზებით. იგი

ახსნას პოულობს იმ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში, რომელშიც უხდებოდა მოღვაწეობა ჰაინეს, იმ გარემოებაში, რომ რეაქციული კლასების წინააღმდეგ ბრძოლაში გერმანელი ხალხის საყვარელი მწერალი ჰაინე ბოლომდე ვერ გათავისუფლდა წვრილბურჟუაზიული მერყეობისაგან, შეზღუდულობისაგან. პროლეტარიატის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლების ეპოქაში ჰაინე დაუახლოვდა რევოლუციურ დემოკრატას, მაგრამ ვერ შეძლო მისი მსოფლიო-ისტორიული მისიის ჯეროვანი შეფასება, მტკიცედ დადგომა მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე. ამ გარემოებამ განსაზღვრა მისი მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ხასიათი, მისი წინააღმდეგობები.

რა გამოდის? გამოდის, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების გარკვევისას, ხელოვნების ბუნების, მხატვრული გენიისა და ნიჭის საკითხთა გარკვევისას ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში შეინიშნება იდეალისტური ესთეტიკის მომენტები. ყურადსაღებია, რომ ეს მომენტები არ ახასიათებს მწერლის განვითარების ერთ რომელიმე საფეხურს, ვთქვათ, უკანასკნელ საფეხურს, არამედ, მეტი თუ ნაკლები სიძლიერით, შეინიშნება მისი შემოქმედებითი განვითარების მთელს მანძილზე.

---



**ხელოვნების სპეციფიკის ჰაინესეული  
თეორია**

**§ I. სპეციფიკარ-მხაჯვრულის საკითხი ჰაინესთან პულგარული  
კაპალიზმიანადმი მის დამოკიდებულებაში**

ჩატარებულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში რეალისტური საწყისების გასწვრივ მოიპოვება ისეთი მომენტები, რომლებიც იდეალისტური ესთეტიკისაკენ გვახედებს. ამ საფუძველზე ბუნებრივად ისმება ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში სისტემის დაძებნის შესაძლებლობის საკითხი. თუ აღმოჩნდა, რომ ამ მომენტებს ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში უკირავთ ისეთივე მნიშვნელოვანი ადგილი, როგორც ცხადყოფილ რეალისტურ საწყისებს, მაშინ, ბუნებრივია, ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასისტემების საკითხი ირიცხება და ისინი წარმოგვიდგება არა შეხედულებათა სისტემად, არამედ ფრაგმენტებად.

ამ საკითხის გამორკვევა ორგანულად უკავშირდება იმ სპეციფიკურობის შესწავლას, რომელიც ხელოვნებას იდეოლოგიის სხვა დარგებისაგან გამოყოფს, რადგან აშკარაა, რომ ჰაინეს გადახვევას ხელოვნების იირითად საკითხთა მატერიალისტური გაგებიდან ადგილი აქვს სპეციფიკურ-მხატვრულის ზუნების გაგებისას. საჭიროა, ამიტომ, ჰაინეს აზრების შესწავლა ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ.

რეალური ქვეყნის კანონზომიერებისათვის მსაზღვრელი როლის მინიჭება, ჰაინეს კონცეფციით, არ ნიშნავს ყოველ გვარი რეალობის მსაზღვრელი როლის სასურველობის აღიარებას. ირკვევა, რომ ის რეალური, რომლის უარყოფაშიც დანახულია სპირიტუალიზმის დადებითი როლი, არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს. ძნელი არ არის დაერწმუნდეთ, რომ ამ სახის რეალიზმში ისე, როგორც ეგვიპტურ-რომაულ მატერიალიზმში, ჰაინეს ამხედრებს მატერიალურის მიერ იდეალურის უგულვებელყოფა. ჟობერთან საუბარში ჰაინე აღნიშნავდა, რომ ეგვიპტელებს არ გააჩნდათ ხელოვნების ალლო<sup>1</sup>. ხელოვნების ალლოს უქონლობა ეგვიპტელებთან, ჰაინეს აზრით, შედეგია მატერიალურის მიერ

<sup>1</sup> Madame Jaubert. Souvenirs. Lettres et correspondance, Paris, 1881, p. 972

იდეალურის უგულვებელყოფისა. ეგვიპტურ ხელოვნებაში მწერალი ვეება მასშტაბების ბატონობას ხედავდა. მის წინააღმდეგ ჰაინეს გალაშქრებას, მიუხედავად ამისა, საფუძვლად არ უდევს იდეალურის რალაც თავის-თავადი როლის აღიარება და მატერიალურის, თუგინდ გრანდიოზული მასშტაბებით წარმოდგენილის, მნიშვნელობის უარყოფა. ვანდომის სვეტის შესახებ მწერლის მსჯელობიდან ნათლად ჩანს, რომ იგი ხელოვნებაში აბსოლუტურად არც გრანდიოზულობის მომენტის უარყოფას ახდენს<sup>1</sup>. მწერალი მხოლოდ იმას მოითხოვს, რომ მატერიალურმა მხარემ არ დაამციროს და არ განორიციხოს იდეალური.

იდეალურის უარყოფა, ჰაინეს გაგებით, ნიშნავს პოეზიის უარყოფას და ვულგარულ-რეალისტურ თვალსაზრისზე დადგომას. ვულგარული რეალიზმის ძირითადი დამახასიათებელი მხარეც ჰაინესთან ამალღებულის, პოეზიის უქონლობაშია დანახული. სპირიტუალისტური მსოფლმხედველობა, ფიქრობს ჰაინე, ექომაგება იდეალურ მხარეებს. მის ერთ-ერთ დამსახურებას მწერალი საგმირო ეპოსის „ცივი რეალიზმის“ რაინდულ-გალანტური განწყობილებებით შერბილებაში ხედავს<sup>2</sup>.

ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკა ჰაინესთან ღრმად ისტორიული ხასიათის ზოვლენაა. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის საზოგადოებრივმა მოვლენებმა მიიყვანეს იგი ამგვარ დასკვნამდე. ცნობილია, თუ როგორი მკვეთრი დამოკიდებულება ექირა ჰაინეს მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში როგორც რეაქციულ-ფეოდალური კლასის, ისე ბურჟუაზიისადმი. მართალია, ამ პერიოდის გერმანია კაპიტალისტური განვითარების მხრით მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა მეზობელ ქვეყნებს, მაგრამ გერმანიაშიც ამ დროს გზას იკაფაედა წარმოების კაპიტალისტური წესი, ხდებოდა ორთქლის მანქანის შემოღება და ხელოსნური წარმოების გამოჩენა. გოეთეს მსგავსად, ჰაინეც 20-იან წლებში ეძებდა გამოსავალს იმ მდგომარეობიდან, რომელშიც მოექცა გერმანია ფეოდალურ-რეაქციული რეჟიმის ბატონობისა და წარმოების ბურჟუაზიული წესის განვითარების ეპოქაში. მაგრამ იმ დროს, როცა გოეთე ამ გზების ძიებისას არ გასცილებია უტოპიურ პროგრამას, ჰაინე 20-იანი წლების გასულსავე ჰივიდა პოლიტიკური რევოლუციის აუცილებლობის აღიარებამდე.

ვიდრე წარმოების ბურჟუაზიული წესი დადგინდებოდა, ჰაინე იმედინად შეეურება მომავალს, რევოლუციას, მოელოდა მისგან იმის განხორციელებას, რაც ვერ განახორციელა წინა საუკუნეების ბურჟუაზიულმა რევოლუციებმა. არც იმის საფუძველი არსებობს ვამტკიცოთ, რომ 20-იანი წლების ჰაინე ხსნას ახალ ბურჟუაზიულ რევოლუციაში ხედავდა. მისი ამ პერიოდის შემოქმედებითი რეალიების, პირველ რიგში

<sup>1</sup> Fr. Zustände. 86—87.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 221—222.

„მოგზაურობის სურათების“ განხილვა და შედარება ჰელგოლანდის ქუნძულზე დაწერილ წერილებთან საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ ჰაინეს იდეალს შეადგენდა ისეთი რევოლუცია, რომელიც გადაწყვეტდა მშრომელი ხალხის საკიბობოროტო სოციალურ საკითხებს.

იელისის რევოლუციის დღეებში დაწერილი წერილებიდან აშკარად ჩანს, რომ ჰაინეს იტაცებდა დემოკრატიის, ღარიბი ხალხის სასარგებლო რევოლუცია. „ვისაც სურს გაგება—წერდა გერცენი—თუ როგორ ძლიერად იმოქმედა ახალ თაობაზე იელისის გადატრიალების ამბავმა, მან წაიკითხოს აღწერილობა ჰაინესი, რომელმაც ჰელგოლანდზე გაიგონა, რომ „მოკვდა დიდი, წარმართი პანი“. აქ არაა ნაკეთები გზნება; ოცდაათი წლის ჰაინე ისევე გატაცებული, ისევე ბავშვურად აღფრთოვანებული იყო, როგორც ჩვენ, თერამეტი წლისა“<sup>1</sup>.

რევოლუციურად განწყობილ ბევრ სხვა მწერალთან ერთად ჰაინე ფიქრობდა, რომ რევოლუცია გადაწყვეტდა უმნიშვნელოვანეს სოციალურ საკითხებს არა მხოლოდ საფრანგეთისათვის, არანედ სხვა ქვეყნებისთვისაც. მაგრამ ეს იმედები არ გაუმართლდა მწერალს და იგი, საფრანგეთის ცენტრში მისული, რწმუნდება სრულიად საწინააღმდეგოში, სახელდობრ იმაში, რომ რევოლუციას შედეგად არ მოყოლია მშრომელი ხალხისათვის ტვირთის შემსუბუქება, მტკივნეული სოციალური საკითხების გადაწყვეტა.

ჰაინე ნათლად ხედავს, რომ იელისის რევოლუცია ატარებს მკვეთრად გამომხატულ ბურჟუაზიულ ხასიათს, რომ რევოლუციის შედეგები მოიმკო არა ხალხმა, არამედ ბურჟუაზიამ, რომელსაც აღარ სურს სოციალური საკითხის გადაწყვეტა, რომელიც ახლა უფსკრულს თხრის მასსა და ხალხს შორის, რომელიც უმალ დამარცხებულ არისტოკრატის შეურიგდება, ვიდრე მშრომელი ხალხის მიმართ რაიმე დათმობაზე წავა.

მსგავსად მისი ბევრი თანამედროვისა, მათ შორის იმ მწერლებისა, რომლებიც საფუძველს უყრიან კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურას, ჰაინე გამოდის ბურჟუაზიის, „ოქროს შუაგულის“ ეპოქის დაუზოგავ მამხილებლად. მაგრამ მისი თანამედროვე ბევრი კრიტიკული რეალისტიისაგან განსხვავებით, იგი გაბედულად იჭერს დემოკრატიის მხარეს, აყენებს ახალი, სახალხო რევოლუციის აუცილებლობას.

ბურჟუაზიული კლასის ანგარებითი ბუნების, ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებათა შეცნობას ჰაინე მიყავს ახალი რევოლუციის აუცილებლობის აღიარებამდე ჯერ კიდევ 30-იან წლებში; მაგრამ ამ პერიოდში მას ნათლად არ ესმის ან ახალი რევოლუციის ხასიათი. მხოლოდ 40-იან წლებში, მუშათა დამოუკიდებელი პოლიტიკური მოძრაობის გაშლის, მეცნიერული სოციალიზმის წარმოშობის ეპოქაში.

<sup>1</sup> Герцен. Сочинения, т. XII, Петербург, 1919, стр. 126.

დანიხა ჰაინემ მშრომელი კაცობრიობის გათავისუფლების ნამდვილი გზა.

ჰაინეს პოლიტიკურ შეხედულებათა ამგვარი ევოლუციის ფონზე გასაგები ხდება ის კრიტიკული დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს მწერალი ბურჟუაზიისადმი, მისი ფილოსოფიური, პოლიტიკური თუ ესთეტიკური იდეალებისადმი. თავისი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ბურჟუაზია ჰაინეს წარმოდგება, როგორც ექსპლოატატორული კლასი, რომელსაც მხოლოდ თავისი ეგოისტური, ანგარებითი ინტერესები ამოძრავებს, რომლისთვისაც უცხოა პოეტური აღმაფრენა, რომელიც თავისი ბუნებით ღრმად ანტიესთეტიკურია. ბურჟუაზიის გამარჯვება, ჰაინეს გაგებით, მოასწავებს პროზის გამარჯვებას პოეზიაზე, რეალიზმის სულის დამკვიდრებას, მაგრამ არა ქეშმარიტი, არანედ ვულგარული რეალიზმისა. ბურჟუაზიის ბატონობის ეპოქაში ჰაინეს განიზიდავს ხალხთა ფართო მასების გაყვლეფის პოლიტიკა. ხალხი, რომელმაც მთელი ქვეყანა გაათავისუფლა, ფიქრობს მწერალი, მოტყუებული აღმოჩნდა<sup>1</sup>. ბურჟუაზიამ დააკანონა პრინციპი — „უფლისა უფალსა, კეისრისა კეისარსა“, სადაც ლაპარაკია ხალხის მხრით მხოლოდ გაცემაზე და არა რაიმეს მიღებაზე<sup>2</sup>. კაპიტალისტური საზოგადოების საფუძვლად ჰაინეს მიაჩნია კერძო საკუთრების ინსტიტუტი, რომელიც „პირდაპირ წინააღმდეგობაშია რელიგიასთან, ზნეობასა და გონებასთან“<sup>3</sup>. მდიდრები გულქვა არიან<sup>4</sup>, მათი უბედურებაც სიმდიდრეშია<sup>5</sup>. ბურჟუაზია ცდილობს დაფაროს ხალხთა შიმშილი და სიღარიბე<sup>6</sup>.

ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკა ჰაინესთან პირობადებულია იმ გარემოებით, რომ ბურჟუაზია ანტიესთეტიზმის კულტს ამკვიდრებს. ჰაინესათვის ცხადი ხდება, რომ მისი დროის ბურჟუაზიას მეტად ალარ იტაცებს წარსულის ანდა მომავლის რომანტიკა, რომ იგი მშრალი ფაქტების კულტს ამკვიდრებს. ბურჟუაზია, მწერლის გაგებით, პროზული იდეალების მატარებელია, პოეზიის უარყოფელია. ბურჟუაზია იფურჩქნება, ფიქრობს ჰაინე, სამრეწველო სულის დამკვიდრების მეოხებით, რომელიც მას დალუპვას მოუტანს<sup>7</sup>. დაუნინგ-სტრიტის კანცელარიაში ჰაინეს განიზიდავს იქ დამკვიდრებული პრაქტიკული სული, ფაქტებისა და ციფრების ენა, რომლის მეოხებით იმის გაგებასაც ახერხებენ, თუ რამდენი ცეხინი აქვს ჯიბეში და რამდენი ნაწლავი მუცელში ეკვიპტის ვიცე-მეფის, მახმედ

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 437.

<sup>2</sup> იგივე, 446.

<sup>3</sup> Memoiren, 446. შდრ. Lutezia, 331.

<sup>4</sup> Lutezia, 365.

<sup>5</sup> იგივე, 364.

<sup>6</sup> Fr. Zustände, 77.

<sup>7</sup> Lutezia, 235.

აღის<sup>1</sup>. ბურჟუაზია რეალობას იღებს, პრაქტიკულ-რეალისტური პრინციპით ხელმძღვანელობს, მაგრამ პოეზიასა და ამაღლებულს უარყოფს.

ბურჟუაზიის რეალისტური თვალსაზრისი არ ემთხვევა ჰაინეს თვალსაზრისს, რამდენადაც იგი ვულგარულ-ეგოისტურია, დაცლილი პოეტურ-ანაღლებულისაგან. ბურჟუაზიის ეპოქა, ფიქრობს ჰაინე, აკანონებს ეგოიზმს<sup>2</sup>, ფულის რელიგიას და მისდამი რწმენას<sup>3</sup>, რაც მწერალს მიუღებლად მიაჩნია. იგი აცხადებს, რომ არ შეუძლია ეთაყვანოს ფულის ღმერთს, არამედ ეთაყვანება ჩაგრულთა ღმერთს<sup>4</sup>.

ფულის საუკუნე სპობს პოეზიას, ამაღლებულს და აკანონებს ზექანიციზმს, ავტომატიზმს. ჰაინე მკვეთრად ილაშქრებს ადამიანის ცხოვრების ამგვარი გაშაბლონების წინააღმდეგ. ბურჟუაზიული ინგლისი მას აანებდრებს თავისი პროზული მისწრაფებით. მატრილდასთან საუბარში ჰაინე იმ აზრს ავითარებს, რომ ინგლისელი ქალები სილამაზით მზეს გვანან, მაგრამ მზეს, რომელიც ყინულისაგან შედგება; ისინი არიან მარმარილოსებრ თეთრი, მაგრამ მარმარილოსებრ ცივი<sup>5</sup>; ინგლისური პროზული სინამდვილისადმი ასეთივე კრიტიკულ დამოკიდებულებას ვხედავთ ირონიაში ინგლისში ნამყოფ იმ გერმანელზე, რომელმაც ბრიტანული ცივი მკერდის მეოხებით სურდო შეიძინა<sup>6</sup>. ამ პროზულ-პედანტურ სულს ებრძვის ჰაინე ბ-ნ დიუდევანში, ამართლებს რა ამ საფუძველზე ე. ზანდის საქციელს<sup>7</sup>.

ჰაინე ვერ შერიგებია იმ აზრს, რომ შექსპირი ინგლისელია და ეკუთვნის იმათ რიგებს, ვინც ღმერთს განრისხების მომენტში შეუქმნია<sup>8</sup>. ბურჟუაზიული ინგლისი მწერალს მიაჩნია „არასასიამოვნო ქვეყნად“<sup>9</sup>, რომელსაც მთელი ოკეანე გადაყლაპავდა, რომ არ ეშინოდეს, ვერ მოვინებო<sup>10</sup>. ასე ახასიათებს ჰაინე კაპიტალისტურ ინგლისს შექსპირისადმი დამოკიდებულებაში. ღმერთმა, გადმოგვცემს მწერალი, უარი უთხრა ინგლისელებს ყველაფერში, რაც მშვენიერი და საყვარელია, არ მისცა მათ არც სიმღერის ნიჭი და არც დატკობის გრინობა<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Lutezia, 186.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 332.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Lesarten, Bd. IV, 569.

<sup>5</sup> Die B&D. v. Lucca, Bd. III, Moskau, S. 159.

<sup>6</sup> იგივე, 159.

<sup>7</sup> Lutezia, 160—161.

<sup>8</sup> Shakespeares., 371.

<sup>9</sup> იქვე.

<sup>10</sup> იქვე.

<sup>11</sup> იგივე, 375.

ამის სანაცვლოდ დააჯილდოვა ისინი სამოქალაქო თავისუფლებითა და ფილიამ შექსპირით<sup>1</sup>. ინგლისის ბურჟუაზიას მხატვრობაც არ ეხერხება. ამ დარგშიც ისინი ისევე სასაცილო მოხალტურენი არიან, როგორც მუსიკაში.

ინგლისის ბურჟუაზიული განვითარება წარმართა ხელოვნების გამორიყვის გზით<sup>2</sup>. ასეთი დროშით გამოვიდა პურიტანული ბურჟუაზია. კარლოს პირველის სიკვდილით დასჯასთან ერთად გაქრა ინგლისელთა ძარღვიდან ყოველი პოეზია<sup>3</sup>. შექსპირი ხედავდა პურიტანული ეპოქის მოახლოებას, რომელიც მეფობასთან ერთად „ბოლოს მოუღებდა სი-  
ცოცხლის ყოველგვარ სიხარულს, ყოველგვარ პოეზიას და მხიარულ ხელოვნებას“<sup>4</sup>. ინგლისელებისათვის ისე, როგორც ძველი რომაელებისათვის, დამახასიათებელია „უპოეზიო გულქვაობა და გაუმადლობა“. ინგლისელთა გამარჯვება ეს არის პროზის გამარჯვება პოეზიაზე. ამ სამწუხარო ფაქტს ხედავს ჰაინე კაპიტალისტური ტექნიკის განვითარებაში, ზარბაზნების მიერ ძველი იარაღების გამორიყვაში<sup>5</sup>, იმ ბრძოლაში, რომელიც ამ მოწინავე ტექნიკით შეიარაღებულმა ინგლისმა გადაიხადა. ამ ბრძოლაში, ფიქრობს მწერალი, ერთიმეორეს დაეჯახა ორი ძალა, ერთის მხრით, ძალა მოწინავე ტექნიკით აღუჭრელი, მეორე მხრით, ძალა რომანტიკული, შუასაუკუნოებრივი, რომლის ტექნიკის სინბოლურ გამოხატულებას ცხენზე მსხდომი ბაეარისი მეფე წარმოადგენს.

ჩვენთვის ამჯერად იმას აქვს მნიშვნელობა, რომ ეს ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის ჰაინეს წარმოუდგენია ბრძოლად პროზასა და პოეზიას შორის. ამ ბრძოლაში, —წერს იგი, —ეს რომანტიკული კაუ-  
ლერია, ეს პოეზია სამარცხვინოდ განგმირულ იქნა თანამედროვე ინფანტერიის, პროზის მიერ“<sup>6</sup>. ამ ბრძოლის დასასრულის გამო ჰაინე წუხს, იმიტომ კი არა, რომ მას არ იტაცებს ტექნიკის პროგრესი, ანდა შუა საუკუნეების კულტის აღდგენას ცდილობს, არამედ იმიტომ რომ თანადროულობის ამგვარ გამარჯვებაში, იგულისხმება, ბურ-  
ჟუაზიული ურთიერთობის გამარჯვება, იგი ხედავს პოეზიის, ენთუზიაზ-  
მისათვის ჯვარის დასმას და პროზის გაბატონებას თავისი წვრილმანური ანგარიშინაობით. ამიტომ მიაჩნია მას, რომ ეს ბრძოლა ინგლისელებისათვის გამარჯვებას ნიშნავდა, ფრანგებისათვის კი სახელს, მიაჩნია, რომ ფრანგებმა თავიანთი დამარცხებითაც დაჩრდილეს მოწინააღმდეგეები. ინგლისელების ეს ტრიუმფი ჰაინეს კაცობრიობისათვის სირცხვილის ჭმევად მიაჩნია<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Shakespeares..., 371.

<sup>2</sup> იგივე, 372.

<sup>3</sup> იგივე, 373.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 426.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 427.

კაპიტალისტური ურთიერთობის გამარჯვებამ, ფიქრობს მწერალი, დაამკვიდრა ინგლისში პრაქტიციზმის სული, ინგლისელები გადააჩნია ჰოეზიასა და ხელოვნებას, მაგრამ სამაგიეროდ მათში დიდად განავითარა სპილენძსა და ფოლადზე ამოქრის ხელოვნება<sup>1</sup>, საერთოდ, პრაქტიკული დარგები. ამიტომ ეთანხმება იგი ნიშლეს ინგლისელთა საქციელის მანქანურ მოძრაობასთან შედარებაში<sup>2</sup>.

კაპიტალიზმის განვითარება სპობს პოეზიას, მასთან ერთად, ნაზ გრძნობას, სიყვარულს. დადგება დრო,—წერს ჰაინე,—როცა დაილექება ჩვენი გიჟური და დიდებული გრძნობები, როცა თვალებს, ტუჩებს, თეძოებს... გულგრილად დავუწყებთ ცქერას. ამის წარმოდგენა მწერალს შიშსა და ძრწოლვას აღუძრავს<sup>3</sup>. კაპიტალიზმი რიყავს პოეზიას, სასწოროზე დებს მშვენიერებას, ამ აზრს გამოათქმევენებს ჰაინე შნაბელე-ვოპსკის<sup>4</sup>. ამავე აზრს გამოათქმევენებს იგი ლეონარდოს, რომელიც მისტირის დამქნარ ვარდს<sup>5</sup>.

თუ რომანტიზმის ეპოქაში ჰაინე ხედავდა დამკვიდრებას პრინციპისას—მშვენიერება მშვენიერებისათვის, ბურჟუაზიული მონარქიის ეპოქაში იგი ხედავს, მხოლოდ ანგარების, სარგებლიანობის პრინციპის დამკვიდრებას, პოეზიისა და მშვენიერების უარყოფას. რომანტიზმის დროს ყვავილში იტაცებდათ ხოლმე სურნელება (Duft), ინდუსტრიული პროზის ეპოქაში კი მზარდი ნაყოფი<sup>6</sup>. ამაში ხედავს ჰაინე გამოვლენას საზოგადოებაში არსებული მიდრეკილებისა პრაქტიკულისადმი, პროზისადმი<sup>7</sup>. ინდუსტრიულმა პროზამ, ფიქრობს იგი, ჩაკლა პოეზია; ფრინველთა გალობა, მთვარიანი ლამეები<sup>8</sup>. ბურჟუაზიას არა აქვს ამაღლებული გრძნობები, იგი ანგარებიანია<sup>9</sup>.

ჰაინეს დამოკიდებულება კაპიტალისტური ტექნიკისადმი ორგვარია: ერთი მხრით მასში იგი ხედავს ცხოვრების პროგრესს<sup>10</sup>; მაგალითად, რკინიგზები, ჰაინეს აზრით, ახალ პერიოდს შექმნის მსოფლიო ისტორიაში და ჩვენს თაობას შეეძლება დაიკეხოს, რომ ამ დროს ცხოვრობდა<sup>11</sup>; მეორე მხრით, კაპიტალისტურ ტექნიკაში ჰაინე ხედავს პროზიის გამორიყვას, ნხოლოდ შიშველი ფაქტების კულტის დამკვიდრებას, მონოტონობას. ამიტომ შიანია მას მანქანათა გაუმჯობესება

<sup>1</sup> Shakespeares., 390.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 425.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 443.

<sup>4</sup> Aus den Memoiren des Herren von Schuabelovopski, Bd. IV, 106.

<sup>5</sup> Gedanken und Einfälle, 417.

<sup>6</sup> ი გ ი ვ ე, 417—418.

<sup>7</sup> ი ქ ე ე.

<sup>8</sup> Lutezia, 265.

<sup>9</sup> ი გ ი ვ ე, 289.

<sup>10</sup> ი გ ი ვ ე, 360.

<sup>11</sup> ი ქ ე ე.

ინგლისში რალაც თვალმედითი ხასიათის მოვლენად. მანქანათა ბორბლების ტრიალი, ღერძების მოძრაობა შეძრწუნებას იწვევს მასში. მწერალს ალაშფოთებს მანქანათა შემოღების შედეგად დამკვიდრებული კულტი სიზუსტისა, ყველაფრის სასწორზე აწონ-დაწონებისა; იგი ფიქრობს, რომ ინგლისში ადამიანები მანქანებს დამსგავსებთან, რომ ხეს, რკინასა და სპილენძს იქ უზურპაცია მოუხდენია ადამიანთა სულისათვის<sup>1</sup>. ბურჟუაზია პრაქტიციზმის სულს ამკვიდრებს, „ხმაური რიცხავს ნაზ ოცნებას“<sup>2</sup>, „ენდარჩმის დანახვა სპობს ოცნებითს გრძნობას“<sup>3</sup>, *Iuste milieu* აკანონებს მოწყენილობას<sup>4</sup>.

კაპიტალისტური ქვეყანა ერთფეროვანი ქვეყანაა, ერთფეროვნად მოისმის იქ პროცენტების წვეთ-წვეთად მატება; იქვეა ჩუმი ქვითინი ღარიბი ხალხისა<sup>5</sup>. ბურჟუაზიული ცხოვრების ამ ერთფეროვნებას არღვევს მხოლოდ ის ხმა, რომელიც გვესმის ღარიბთა მიერ დანის ლესვის შედეგად<sup>6</sup>. „ბირჯის სპექულანტისათვის უცხოა ყოველგვარი სულიერი ნიღვლარება, მისი მთელი ყურადღება მხოლოდ ფაქტებზეა კონცენტრირებული“<sup>7</sup>. ბურჟუაზიას არა აქვს ენთუზიაზმი. კაზიმირ პერიეს დაკრძალვა, ჰაინეს გაგებით, „ენტუზიაზმის მტრის“ დასაფლავებაა, ხოლო მისი ცხედრის გამცილებელი კი გულგრილობაა<sup>8</sup>. ასეთივე უგულობასა და ენთუზიაზმის უქონლობას იხდის მწერალი დაცივნის ობიექტად სულტში<sup>9</sup>. ენთუზიაზმის ეს უქონლობა და მექანიზმის სულის დამკვიდრება ამხედრებს მას ბურჟუაზიულ ინგლისში, რომლის აღწერაც უმაღლესი მექანიკის სახელმძღვანელოს სტილით შეიძლებოდა, დაახლოებით იმგვარად, როგორც აღწერენ ხოლმე რთულ ფაბრიკას<sup>10</sup>. იქჰაინეს ეგულის „უტილიტარიზმის ბორბლები“, ცივი ხის ხელები<sup>11</sup>.

ბურჟუაზიული ინგლისი ჰაინეს წარმოუდგენია ამალღებული გრძნობებისაგან დაცლილად, ისეთ სხეულად, რომელიც სულს ითხოვს<sup>12</sup>. თუმცა მწერალს უფრო საშიშად ისეთი მდგომარეობა მიაჩნია, როცა სული ითხოვს სხეულს<sup>13</sup>, მაგრამ ენელი არ არის შევნიშნოთ, რომ როგორც

<sup>1</sup> Fl. Nächte, Bd. IV, 353.

<sup>2</sup> Lutezia, 440.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Fr. Zustände, 44.

<sup>5</sup> Lutezia, 336.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> Fr. Zustände, 420.

<sup>8</sup> იგივე, 121.

<sup>9</sup> იგივე, 125.

<sup>10</sup> Fr. Zustände, 58.

<sup>11</sup> იქვე.

<sup>12</sup> Zur Geschichte., 248.

<sup>13</sup> იქვე.



ერთი, ისე მეორე მდგომარეობა მას ცალმხრივობად მიაჩნია. იმავე მონოტონობის, ეგოიზმისა და მეჭმანობის კრიტიკას იძლევა ჰაინე თავისი დროის ბურჟუაზიული ამერიკის დახასიათებისას<sup>1</sup>.

ამ განასერში გასაგები ხდება მწერლის ირონია „ოქროს შუაგულზე“, რომლისთვისაც ფულის მუზეუმის დანაკლისში ყველაზე მტკივნეულია ამ დაკარგვით გამოწვეული მატერიალური ზარალი და არა ხელოვნებისა და ისტორიისათვის მიყენებული ზიანი<sup>2</sup>. ასევე გასაგები ხდება გიზოს პლუსად იმის მიჩნევა, რაც გიზოს პურიტანებისაგან გამოყოფს, სახელდობრ ის გარემოება, რომ გიზოს „ქეჟა არაა პოეზიისადმი მტრულად განწყობილი“<sup>3</sup>.

მოტანილი ფაქტების მიხედვით შეიძლება გვეფიქრა, რომ ჰაინე უარყოფითადაა განწყობილი ინგლისელი ხალხისადმი, როგორც ეს ნიკოლსონს მიაჩნია<sup>4</sup>. ასეთ დასკვნას ქეშმარიტებასთან საერთო არაფერი აქვს. ჰაინე კრიტიკას მიმართავს არა საერთოდ ინგლისელი ხალხის მიმართ, არამედ ინგლისის ბურჟუაზიის, ამ უკანასკნელის მევახშურ-ეგოისტური სულის წინააღმდეგ<sup>5</sup>.

ბურჟუაზიული ეპოქის კრიტიკა შუქს ფენს ჰაინეს მსოფლმხედველობას, მის ესთეტიკურ კონცეფციას. ირკვევა, რომ მწერლის თვალსაზრისს არ გამოხატავს ისეთი მდგომარეობა, როცა მატერიალურისა და იდეალურის დამოკიდებულება წყდება იდეალურის გამორიცხვის ნიშნის ქვეშ. მხატვრულ-ამალებულის როლის ხაზგასმა ჰაინესთან იმ-ზომად ძლიერია, რომ ამ გარემოებამ საფუძველიც მისცა ზოგიერთებს მწერლის პოზიცია ბურჟუაზიული შეზღუდულობის წინააღმდეგ ბრძოლაში ე. წ. ესთეტიზმის პრინციპების დაცვად მიეჩნიათ. ვიდრე საკითხის ამ მხარეს გავარკვევდეთ, საჭიროა უფრო ღრმად შევისწავლოთ ჰაინეს დამოკიდებულება ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისისადმი.

სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობის ხაზგასმას ახდენს ჰაინე შეფერის იმ სურათის ანალიზში, რომელშიც ფაუსტისა და გრეთ-ჰენის შეხვედრაა აღბეჭდილი<sup>6</sup>, მიშლეს შესახებ მსჯელობაში<sup>7</sup>, დე-

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 38.

<sup>2</sup> იგივე, 53—54.

<sup>3</sup> Lucezia, 275.

<sup>4</sup> Никольсон. Дипломатия. Огни, 1941, стр. 85. მსგავსად ნიკოლსონისა, ბეტციკ ჰაინეში ინგლისელების იდიოსინკრაზიამდე მისულ სიძულვილს ხედავს (Betze, 4).

\* ლედი ლ. შტროდტმანთან საუბარში ჰაინეს შემდეგი უთქვამს: „არსებითად მე ისინი (ე. ი. ინგლისელები—გ. ხ.) არ მძაგდა“ (Karpelos, 152—153).

<sup>5</sup> Fr. Maler, 29.

<sup>6</sup> Lucezia, 401.

ლაკრუას იმ სურათის გარჩევაში, რომელშიც დაბალი წრიდან გამო-  
სული ქალია ასახული, ხელთ იარაღი რომ უპყრია<sup>1</sup>, იმის აღნიშვნაში,  
რომ ტიერს ადამიანთა მხოლოდ მატერიალური მოთხოვნების გაგება  
ეხერხება და არა იდეალურის<sup>2</sup>, იმის საჭიროების აღიარებაში, რომ ხე-  
ლოვნებაში ადამიანური ღვთაებრივისაქენ უნდა ისწრაფოდეს<sup>3</sup>, იმგვარი  
შესაძლებლობის აღიარებაში, როცა, მთლიანად აღებული, რომანი შე-  
საძლოა უგვანო იყოს, მაგრამ ამავე დროს ღვთაებრივად დაწერილი<sup>4</sup>.

მხატვრულის მნიშვნელობის ხაზგასმას ახდენს ჰაინე, როცა საფ-  
რანგეთის რევოლუციის ნაწილობრივ მწერლების ნამოკმედარად მიიჩ-  
ნევს<sup>5</sup>. ჰაინეს იმ აზრის განვითარება სურს, რომ მატერიალურ ინტე-  
რესებს ხალხისას იდეალური გამოხატულება უნდა მიეცეს<sup>6</sup>. იდეალურის  
ბომენტის გამორიცხვას ხედავს და იწუნებს ჰაინე იმ რევოლუციებში,  
რომლებშიც, მისი აზრით, მწერლები კი არ მონაწილეობენ, არამედ მხო-  
ლოდ ის ხალხი, რომელთა სურვილია არ გადაიხადოს ქალაქში შესასვ-  
ლელი გადასახადი, ანდა თავიდან მოიშორონ მეფის ფავორიტი<sup>7</sup>. ჰაინე  
აღნიშნავს, რომ რევოლუციის საფუძვლად აქვს პრაქტიკული, ხალხ-  
თა საარსებო ინტერესები, რომ ზოგიერთ რევოლუციაში პოეტური  
მხარე დაჩრდილულია, მაგრამ კრომველისა და კარლ სტიუარტის შე-  
სახებ მსჯელობაში იგი გვანიშნებს, რომ იდეალური მხარე არ უნდა  
ირიცხებოდეს. ამ მოთხოვნის დაცვის საჭიროებას ცხადყოფს იგი,  
როცა ლაპარაკობს რევოლუციური პათოსის მნიშვნელობაზე, რომლის  
წინააღმდეგ ბრძოლაში სიტყვას უძლურად აღიარებს.

სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობის ხაზგასმას ახდენს ჰაინე  
შეშლილობის შესახებ მატრილდას მსჯელობაშიც<sup>8</sup>. მატრილდას აზრი  
ჰაინეს შეხედულებასაც უნდა გამოხატავდეს, რაშიაც ზედმეტად გვარწ-  
მუნებს „პარცზე მოგზაურობისათვის“ წამძღვარებული ეპიგრაფი. მა-  
ტილდასა და ჰაინეს შეხედულებათა თანხვედნილობას მოწმობს იმის  
აღნიშვნა, რომ მატრილდას განწყობილებები მუდამ კარგ ეხოს პოულობს  
თვით ჰაინეს გულში<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Maler, 37.

<sup>2</sup> Lutezia, 148.

<sup>3</sup> Gedanken und Einfälle, 413.

<sup>4</sup> Письма, XII, 184.

<sup>5</sup> Fr. Zustände, 158—159.

<sup>6</sup> იგივე, 159.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, Moskau, 1939, S. 157.

<sup>9</sup> Reisebilder, 14.

მატილდას ექსტრავეგანტური ბუნება ჰაინეს იმდენად იზიდავს, რამდენადაც ამ ქალთან ნახულობს ისეთ სულიერ მონაცემებს, რასაც ვერ ნახულობს გუმპელინოსთან, სახელდობრ, უნარს ჩვეულებრივიდან ამაღლებინა, მხატვრულ ალღოს. მხატვრულ-ამაღლებულის როლის ხაზგასმას ახდენს ჰაინე აგრეთვე რაფაელის შესახებ მსჯელობაში<sup>1</sup>.

ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკას იძლევა ჰაინე ფოსის შესახებ მსჯელობაშიც. ფოსისა და შლეგელების დამოკიდებულების ანალიზში მან ფოსის უპირატესობად მისი შემოქმედების რეალისტური საწყისი მიიჩნია. ამ გარემოებას მისთვის მაინც ხელი არ შეუშლია ის მხარეებიც ეჩვენებინა, რომლითაც ფოსი შლეგელებს ჩამორჩება. რა არ მოსწონს ჰაინეს ფოსში? სიტლანქე, სიმაგრე მასალისა. რეალისტური ფოსთან ტლანქი ხასიათისაა. ფოსის მხატვრულ-ენობრივ მასალაში ჰაინე ვერ ნახულობს დახვეწილობას, სიმსუბუქეს<sup>2</sup>. ფოსის ლექსები მას ქვასავით მაგრად მიაჩნია, რომელზედაც ადამიანმა შეიძლება ყბა მოიმტვრიოს<sup>3</sup>. ისინი ჰაინეს მიერ შედარებულია მარმარილოს ნამსხვრევებთან, რომლებზედაც ადვილად შეიძლება წაბორძიკდე<sup>4</sup>. ამიტომ ეთანხმება ჰაინე მენცელს ფოსისათვის ქვემოსაქსონელი გლეხის შერქმევაში<sup>5</sup>. ფოსის სიმკაცრე ჰაინეს მოაგონებს ჩრდილოეთის წარმართი ღმერთების სიკერპეს, ხოლო ფოსი კი ამ ღმერთთა შორის, ცალთვალა ოდინს<sup>6</sup>. ამგვარად, ფოსი, ჰაინეს გაგებით, განსახიერებაა მკაცრი, ყამირი და დაუძლეველი სინამდვილისა.

როგორც დავინახეთ, ფოსისა და შლეგელების დამოკიდებულების განხილვა ჰაინესთან არა მხოლოდ ფოსის განდიდების ხაზით მიდის, არამედ მისი კრიტიკის ხაზითაც. ის, რაც ჰაინეს არ მოსწონს ფოსში, გვიჩვენებს რომანტიკოსებისადმი მის დამოკიდებულებასაც. ფოსის უპირატესობას რომანტიკოსებზე ჰაინე ხედავს ფოსის მიერ რეალურისა და ბუნებრიობის პრინციპის დაცვაში, რომანტიკოსების უპირატესობას ფოსზე კი მხატვრულ-ამაღლებულის როლის ხაზგასმაში. იგი ხედავს, რომ შლეგელების ნაწერებში მხატვრულ-ამაღლებული უფრო მძლავრადაა წარმოდგენილი, ვიდრე ფოსის ტლანქ რეალიზმში. ამიტომ მიაჩნია მას ფოსი და შლეგელები ანტაგონისტურ ნატურებად, შლეგელების თარგმანების ენაც უფრო ნაზად და მსუბუქად, ვიდრე ფოსის ენა<sup>7</sup>.

ამავე საფუძველზე ილაშქრებს ჰაინე თეატრში ნატურალისტური პრინციპის დანერგვის წინააღმდეგ. ნოვატორებს დრამის დარგში იგი

<sup>1</sup> Fr. Maler, 54.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 242.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 243.

<sup>6</sup> იგივე, 243, 247.

<sup>7</sup> იგივე, 242.

უწუნებს ნატურალიზმისაკენ გადახრას, რაც, მისი აზრით, კეშმარიტ ტრაგედიას ისევე ნაკლებად უდგება, როგორც კლასიციტური დრამისათვის დამახასიათებელი პათოსისადმი მიბაძვა<sup>1</sup>. სიმართლისგვარობაზე პრეტენზიის მქონე დრამის ამ თანადროულ სისტემას ჰაინე პარალელს უძებნის იფლანდიზმში, რომლის დამარცხებასაც გა მ ა რ თ ლ ე ბ უ ლ ა დ მიიჩნევს<sup>2</sup>. როგორც იფლანდიზმის, ისე მისი ანალოგის, ნატურალიზმის სისტემის წინააღმდეგ გალაშქრებას ჰაინესთან საფუძვლად იმის შეგნება უდევს, რომ მათთან რეალისტური მხატვრულ-ამბლლებულის მნიშვნელობის დამცირებას ახდენს.

კლასიციტურ ტრაგედიაში ნატურალისტური პრინციპის დამცველთა მიერ გამოყენებული საშუალებების, მეტრიკული ფორმისა და დეკლამაციის უარყოფა ჰაინეს კეშმარიტი ტრაგედიის სიკვდილად მიაჩნია<sup>3</sup>. კეშმარიტი ტრაგედია, რომელიც ჰაინეს შეხედულებით არ შეიძლება გავუიგივეოთ კლასიციტურ ტრაგედიას, გვერდს ვერ აუქცევს ამ უკანასკნელის ზოგიერთ დამახასიათებელ ნიშანს— „რიტმულ სიტყვასა და დეკლამაციას, სასაუბრო ტონისაგან რომ განსხვავდება“<sup>4</sup>. სცენაზე სინამდვილე უნდა იხატებოდეს, მაგრამ უნდა იხატებოდეს არა უგვანოდ, არამედ კეთილშობილურად. ეს იმიტომ, რომ თეატრი განსაკუთრებული საშუალებაა, მასში უნდა გაისმოდეს მომაჯადოვებელი, ცეცხლოვანი ხმები და ჩანდეს მომაჯადოვებელი ბრწყინვალეობა; სინამდვილე თეატრში პოეზიად, გარდაქმნილი სახით უნდა გვეჩვენებოდეს<sup>5</sup>.

როგორც ვხედავთ, კეშმარიტად ტრაგიკული შთაბეჭდილების გამოწვევისათვის ჰაინემ ლოგიკური მახვილი მხატვრულ-ამბლლებულზე დაუშვა. ამიტომ კლასიციტური ტრაგედიის მხატვრული საშუალებების გამოყენება მან ახალი დროისთვისაც მიზანშეწონილად აღიარა. ამ საფუძველზე ილაშქრებს მწერალი სიყალბისა და არაბუნებრიობის მომენტის წინააღმდეგ მაღამ დე სტალთან, როცა აღნიშნავს, რომ „კორინა“-ს ავტორს ნაპოლეონის მიერ მისი ფინანსური პრეტენზიების დაუკმაყოფილებლობის გამო არ აღმოაჩნდა სათანადო ენთუზიაზმი, შეესრულებინა იმპერატორის მიერ შეთავაზებული წინადადება<sup>6</sup>. ამავე თვალსაზრისის გამოთქვამს ჰაინე „ინდუსტრიული რაინდების“ შესახებ მსჯელობაში, როცა ერთი მხრით მათთან პიანისტებისა და ეურნალისტების მფარველობას ხედავს, მეორე მხრით კი მათ გულში ნახულობს „den nagenden Bandwurm des Weltschmerzes“ (Bd. III, Moskau, 1939, S. 318).

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 523.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Lutezia, 179.

ამავე საფუძველზე აკრიტიკებს ჰაინე ოლდენბურგს კომედიაში, ხოლო „როზამუნდში“ კი მას იწონებს, რადგან ყალბი პათოსი თვით ამ ტრაგედიის დამახასიათებელ ნიშნად მიაჩნია<sup>1</sup>.

ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისიდან მკვეთრად იმიჯნება ჰაინე ჰიაცინტის მხატვრულ სახეში. ჰიაცინტი ჰამბურგის სპეკულანტია, იცის ძვირფასი ქვის ზუსტი ნიხრი. გარეგნობითაც ჰიაცინტი ტიპობრივი საქმოსანი ადამიანის შთაბეჭდილებას ახდენს. მისი საქციელი უხეში და არაკორექტულია. იგი არ არის გუმპელინოსებრ რაფინირებული, უხეშად ჩაერევა ხოლმე საუბარში, არ იცავს საზოგადოებაში მიღებულ ტაქტს. ჰიაცინტში არ არის პოეზია, აღმაფრენა. მას ვერ მოუძებნია გამართლება იმ ფაქტისათვის, რომ ადამიანები ხშირად მალდებიან ხოლმე თავიანთი ეგოისტურ-პრაქტიკული ინტერესების ზევით, აყენებენ რალაც ესთეტიკურ მოთხოვნებს. მას აოცებს იმ ჰამბურგელის საქციელი, რომელიც ჰამბურგის მთაზე ხედავს მრავალ სანახაობას, მაგრამ მაინც ბადრანგებისა და ნარინჯების ქვეყანაზე ოცნებობს, ე. ი. მაინც პოეტურ იდეაში იჩეხება. მას აოცებს გუმპელინოს სიტყვები, რომ იულიასთან გატარებულ ერთ ღამეს ჰამბურგის ლატარიის დიდ მოგებაზე მალა დააყენებდა. ჰიაცინტი მოგებაზე მალა სიყვარულს არასდროს არ დააყენებს, მას მოგების ერთ მერველსაც კი არ ანაცუალებს<sup>2</sup>.

ჰიაცინტი პროზული ნატურაა. პროზისა და პოეზიის ქვეყანა მასთან ჰამბურგისა და იტალიის სიმბოლურ დაპირისპირებაში იხატება. ჰიაცინტისთვის ჰამბურგია სანუკვარი ოცნების ქვეყანა; იქ საბირკო ცხოვრება ჰყვავის, იქ ხდება ადამიანთა დაწინაურება, ერთბაშად გამდიდრება. იტალია—ეს ოცნებისა და აღმაფრენის, ბადრანგებისა და ნარინჯების ქვეყანაა; იქ ადამიანები შეხარიან ცხოვრებას, ტკბებიან მშვენიერი ლანდშაფტებითა და ზღვის სილამაზით, წარმტაცი და ვენებიანი ქალებით, მუზითა და ხელოვნებით. მაგრამ ჰიაცინტს როდი იზიდავს იტალიის ცხოვრების პოეტური მხარე. იგი ისურვებდა ჰამბურგში დარჩენას, რომ პრაქტიკულ მოსაზრებებს იძულებული არ გაეხადა გაყოლოდა გუმპელინოს მალტას კუნძულზე. თუმცა იგი იტალიაშია, თავისი ბარონისაგან პოეზიის დარგში გაკვეთილებს ღებულობს, თუმცა გუმპელინო ყურადღებით ეპყრობა მისი „სრულყოფის“ საქმეს, მაგრამ მაინც პროზულ-ვულგარული ნატურა რჩება. პოეზიას ვერ იფუებს ჰიაცინტის ბუნება. იტალიაში ყოფნისას მას ისევე თავისი სავაჭრო ჰამბურგი აგონდება, თუმცა იტალიაში იგი ციტრუსების ზრდასაც აკვირდება<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Über Polen, 211.

<sup>2</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, S. 203.

<sup>3</sup> იგივე, 167.

პოეტური შემოქმედება, ჰიაცინტის წარმოდგენით, უსარგებლო საქმეა. თავისუფალ დროს იგი ლექსის წერას კი არ ახმარს, არამედ იმ მეგობრების სიას ადგენს, რომელთაც მის ლატარიაში უთამაშნიათ და რომელთაგან ზოგიერთს მისი კიდევაც მართებს<sup>1</sup>. მას ყველაფერი ფულზე გადააქვს; ჰამბურგის ერთ-ერთი დღესასწაულის დასახასიათებლად იგი სხვას ვერაფერს იტყვის, თუ არ იმას, რომ შეაფასო იგი 1500 მარკად და 8 შილინგად<sup>2</sup>. როცა პლატენის პოეზიის დასახასიათებლად გუმპელინო სიტყვა „ბრილიანტს“ იხმარს, ჰიაცინტი ან სიტყვას პირდაპირი მნიშვნელობით იგებს და ყურებს დაცქვეტს<sup>3</sup>.

ასევე მშრალი და უპოეზიოა ჰიაცინტის დამოკიდებულება ქალებისადმი. მას წილად ხედა ხელში სკეროდა იუღია მაქსფილდის ფეხი, მაგრამ იმ დროს, როცა ქალის ფეხის ხელში დაკავება გუმპელინოს პათეტურად განაწყობს, ჰიაცინტში იგი არავითარ ახალ განცდას არ ბადებს. ლედი მაქსფილდის ფეხი, ირკვევა, მას თურმე ხელში იმიტომ სკერია, რომ მასზე კოჟრი შენიშნა და მის აკრას შეეცადა. ჰიაცინტისთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ ვის ფეხი უჭირავს ხელში, მამაკაცის თუ დედაკაცის. ამ საქმეშიც იგი ანგარებითი ინტერესით ხელმძღვანელობს, სახელდობრ, გასამრჯელოს მიღების ინტერესით. ამიტომაც, რომ ბარონ როტილდის ფეხზე კოჟრის აცლა მას გაცილებით უფრო აღაფრთოვანებს, ვიდრე იუღია ფეხზე, რადგან იცის, რომ პირველ შემთხვევაში ხელში უკავია „ი ადამიანის ფეხი, რომელსაც ხელთ უპყრია მთელი ქვეყანა“<sup>4</sup>. მან იცის რომ საკმარისია დანას ოდნავი დახრილი მდგომარეობა მისცეს და კოჟრს ოდნავ მეტი ჩამოჰკრას, რომ ამით ბირეაზე ძლიერი რეაქცია გამოიწვიოს. ამ მომენტის განცდით სტკბება ჰიაცინტი, ეს არის მისი პოეზია. ეს ჩემი ცხოვრების უბედნიერესი მომენტი იყო, — ამბობს იგი<sup>5</sup>.

ასეთია ჰაინეს მიერ მოცემული სახე ჰიაცინტისა, რომლისადმი მწერალი აშკარად უარყოფითადაა განწყობილი. ჰიაცინტი იმ აზრისაა რომ მიუხედავად სენსუალისტური ტენდენციებისა, პროტესტანტული ეკლესია არაა თავისუფალი სპირიტუალისტური ტენდენციებისაგან ამ პუნქტში მას ჰაინე არ ეწინააღმდეგება. ჰიაცინტი, მართალია, ი აზრისაა, რომ პროტესტანტიზმში, როგორც განათლებულ რელიგიამი არაა „მეოცნებობა და სასწაული“<sup>6</sup>, მაგრამ იქვე შენიშნავს, რომ

<sup>1</sup> Die Bänder von Lucca, Bd. III, S. 191.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 193.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 214.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 193.

<sup>5</sup> ი გ ი ვ ე, 192.

<sup>6</sup> ი გ ი ვ ე, 197.

ცოტაოდენი მეოცნებობა მასშიც უნდა იყოს, ცოტაოდენი სასწაული მაინც უნდა გამოიწვიოს<sup>1</sup>, რათა იგი წესიერ რელიგიად ჩაითვალოსო. პროტესტანტულმა ეკლესიამაც, ჰიაცინტის აზრით, იმემკვიდრა ქორო, რომელიც მას ასევამს ამაღლებულობის ბექედს და ურომლისოდაც იგი რელიგიად ვერ გადაიქცეოდა. აქედან შეიძლება დაიბადოს შთაბეჭდილება, რომ მხატვრულ-ამაღლებულის როლის გაგებაში ჰიაცინტი თითქოს ჰაინეს თვალსაზრისს გამოხატავს, მაგრამ ასეთი დასკვნა უსაფუძვლოდ უნდა მივიჩნიოთ.

მეოცნებობისა და საერთოდ ამაღლებულობის მომენტის დაცვა პროტესტანტულ ეკლესიაში, ჰიაცინტის გაგებით, გამართლებულია პრაქტიკულ-ეგოისტური მოსაზრებებით, მოცემულ შემთხვევაში ლატარიის ნომრების სწორად გამოცნობის ინტერესით. ეკლესიის კედელზე გაკრულ დაფაზე აღნიშნულ ციფრებში იგი სასწაულის მოხდენის უნარს ხედავს და თავს საყვედურსაც კი ეუბნება, რომ აქამდე ამგვარი სასწაულები არ სწამდა<sup>2</sup>; მაგრამ, რადგან ეს ციფრები სასწაულს ვერ ახდენენ, რადგან ჰიაცინტს ლატარიიდან არც ერთი პროტესტანტული ნომერი არ ამოუვიდა, ამიტომ მას პროტესტანტულ ამაღლებულობასა და მეოცნებობაზე გარკვეული აზრი შეუმუშავდა, რასაც იგი ფიგურულად გამოთქვამს, აღარებს რა მას და მთელ პროტესტანტულ ეკლესიას სუფთა წყალს, რომელსაც არც რაიმე ვნება მოაქვს და არც სარგებლობა<sup>3</sup>. ამიტომ ემიჯნება იგი ყოველ რელიგიას, რომელიც არ უპასუხებს მის პრაქტიკულ-ეულგარულ ინტერესებს<sup>4</sup>.

ამგვარად, ამაღლებულის მნიშვნელობის ხაზგასმა ჰიაცინტთან და ჰაინესთან გამომდინარეობს სხვადასხვა წანამძღვრებიდან. ჰიაცინტთან იგი პროზულ-ეულგარული მისწრაფებებითაა პირობადებული, ჰაინესთან კი პრინციპულად განსხვავებული მოსაზრებებით.

ჰაინეს გამიჯვნა ჰიაცინტის ეულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისისაგან შეგვიძლია ნათელგყოთ ამ ჰამბურგელი სპექულანტის სხვა რელიგიებისადმი დამოკიდებულების მაგალითზეც, კერძოდ, კათოლიკური, ძველი და ახალი ებრაული რელიგიისადმი დამოკიდებულების მაგალითზე. როგორც ითქვა, კათოლიკურ ამაღლებულობაში ჰიაცინტი რეალისტური თვალსაზრისის უარყოფას აუმხედრდა, რითაც პირობით ჰაინეს თვალსაზრისიც გამოხატა ისე, როგორც პროტესტანტულ რელიგიაში დაინახა ზოგი დადებითი მხარე, რითაც აგრეთვე პირობით ჰაინეს თვალსაზრისი გამოხატა. მაგრამ წანამძღვრები ამ უარყოფისა

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, S. 197.

<sup>2</sup> იგივე, 197—198.

<sup>3</sup> იგივე, 197.

<sup>4</sup> იგივე, 198.

პირველ შემთხვევაში და მოწონებისა მეორე შემთხვევაში პრინციპულად სხვადასხვაა ჰიაცინტთან და ჰაინესთან.

რა წანამძღვრებია ეს? პროტესტანტული სპირიტუალიზმისადმი ჰიაცინტის დამოკიდებულების ჩვენებით ჰაინემ ცხადყო თუ საიდან იღებს სათავეს მისი ჯერ მოწონება და შემდეგ უარყოფა ჰიაცინტის მიერ. იმავე საფუძველზე ცხადყო მან თუ რა განსაზღვრავს ჰიაცინტთან პროტესტანტული და კათოლიკური რელიგიების როგორც სპირიტუალისტური მხარეების კრიტიკას, ისე მათში ზოგიერთი დადებითი მხარის დანახვას. პროტესტანტული რელიგიის დადებითი მნიშვნელობის აღნიშვნისას ჰიაცინტმა, როგორც ითქვა, მხოლოდ პირობით გამოხატა ჰაინეს თვალსაზრისი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ობიექტივიზმის მომენტი, რასაც პროტესტანტიზმში ნახულობს ჰიაცინტი, არ ემთხვევა მის ჰაინესეულ გაგებას.

ობიექტივიზმის მომენტის გასწვრივ პროტესტანტულ რელიგიაში ჰაინე ამალღებულსაც ხედავს. მაგრამ ხომ იმავეს ხედავს ჰიაცინტიც? სად შორდება აღნიშნულ საკითხში ერთიმეორეს მათი თვალსაზრისი? დაშორება თავს იმაში იჩენს, რომ ამალღებულის მომენტის შეფასებას ჰიაცინტი უდგება ანგარებითი მიზნით და მას ბოლოს და ბოლოს უარყოფს მაშინ, როდესაც ჰაინე მას იწონებს. პროტესტანტულმა ამალღებულობამ ჰიაცინტს ხელი ვერ მოუმართა საბირჟო სპეკულაციებში; ჰაინეს გაგებით კი მისმა არსებობამ ხელი შეუწყო საზოგადოებრივი აზრის განვითარებას.

პროტესტანტიზმის დამახასიათებელი მხარეების გაშუქებისას ჰიაცინტს მხოლოდ ერთი, ვულგარული საზომი გააჩნია. იმავე საზომს იყენებს იგი კათოლიკური სპირიტუალიზმის კრიტიკისას. კათოლიკური ამალღებულობის კრიტიკის საკითხშიც ჰიაცინტის თვალსაზრისი მხოლოდ გარეგნულად ჰგავს ჰაინეს თვალსაზრისს, არსებითად კი ჰაინე და ჰიაცინტი სხვადასხვა პოზიციაზე დგანან. კათოლიკურ სპირიტუალიზმს უარყოფს ჰაინეც და ჰიაცინტიც, მაგრამ ჰაინე მას ებრძვის, როგორც რეაქციულ მოვლენას, ჰიაცინტი კი, როგორც თითქოს ხელისშემშლელ ფაქტორს მის მევახშურ საქმიანობაში. ჰიაცინტი იმ აზრისაა, რომ კათოლიციზმი, როგორც რელიგია, არ ვარგა ჰამბურგელისათვის, იმ კაცისათვის, რომელსაც საქმე აქვს; იგი სრულებით არაა რელიგია ლატარიის კოლექტორისათვის<sup>1</sup>. ლატარიის თამაშის დროს კათოლიკური ეკლესიის ზარისათვის ყურის თხოვება, ჰიაცინტის გაგებით, ნიშნავს ლატარიის ნომრების დაბნეულად ამოწერას და ამიტომ დიდ უბედურებას<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, S. 196.

<sup>2</sup> იქვე.



იმავე წანამძღვარზეა დაფუძნებული ძველი ებრაული რელიგიონადმი ჰიაცინტის დამოკიდებულების განხილვა. ამ რელიგიას, ჰიაცინტის აზრით, ადამიანებისათვის მხოლოდ უბედურება მოაქვს. შესაძლოა თეორიულად ეს რელიგია არ იყოს სააუგო, მაგრამ ჰიაცინტი ამის, რკვევაში არ შედის. მისთვის მხოლოდ იმის ცოდნაა საკმარისი, რომ ეს რელიგია საზიანოა ჰამბურგელი კოლექტორისათვის. ამიტომ გაურბის ჰიაცინტი ყოველივე იმას, რასაც შეუძლია იგი ძველი ებრაული რელიგიის მიწდევრად წარმოგვიდგინოს; ამიტომ შეუცვლია მას ძველი ებრაული სახელი—„ჰირში“—„ჰიაცინტზე“. კმაყოფილებას ჰიაცინტი ახალ ებრაულ რელიგიაში ნახულობს.

ჰიაცინტის რელიგიური კრედოს ჰაინესეული გაშუქებიდან გამომდინარეობს, რომ სპირიტუალიზმის უარყოფა ჰაინესთან არ გულისხმობს მხატვრულ-ამალღებულის მნიშვნელობის უარყოფას. ის მსოფლმხედველობა, რომელსაც მხატვრულ-ამალღებული ვულგარულ-რეალისტურ საფუძვლამდე დაყავს, არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს.

როგორც დავინახეთ, ჰაინე უპირისპირდება ჰიაცინტის ვულგარულ-რეალისტურ თვალსაზრისს, მაგრამ პლატენისადმი ჰიაცინტის დამოკიდებულების განხილვას თითქოს საწინააღმდეგო დასკვნამდე მივყავართ. პლატენის შესახებ თავისი აზრების გამოთქმას ჰაინე მტყწილად ჰიაცინტის სახით ახდენს. ამ მოსაზრებებში ჰაინე ეხება ხელოვნების ბუნების საკითხს, რასაც იგი გამოთქვამს როგორც უშუალოდ, ისე გუმპელინოსა და ჰიაცინტის სახით. ჰიაცინტმა აღნიშნა ძირითადი ნაკლი პლატენის პოეზიისა, რითაც ჰაინეს შეხედულებებიც გამოხატა. უნდა ვიფიქროთ, რომ პლატენის ჰაინესეული კრიტიკის მთავარი ხაზები ჰიაცინტის მსჯელობაშია მოცემული. ჰიაცინტის ბედის ირონია ჰაინესთან. იმაში როდია დანახული, რომ ეს სპეკულანტი პლატენის ესთეტიკურ კონცეფციას უარყოფს, არამედ იმაში, რომ იგი სასაცილო მდგომარეობაში ჩაუყენებია პლატენის პოეზიით გაბრიყვებულ გუმპელინოს.

ჰიაცინტი ჰაინეს ესთეტიკურ თვალსაზრისს გამოხატავს, როცა იგი პლატენის პოეზიაში აღიარებს ფორმალურ-მეტრიკული მომენტების თავისთავადობას, როცა იგი პლატენის პოეზიას მარცვლებისა და სიტყვების მექანიკურ შეკოწიწებად მიიჩნევს<sup>1</sup>, როცა მას „კომიკურ პოეზიას“ უწოდებს, ქალთა სიყვარულის უარყოფად თვლის<sup>2</sup>. რა დასკვნები გამომდინარეობს ჰიაცინტისა და პლატენის დამოკიდებულების ჰაინესეული ანალიზიდან? ჰუმბარტი პოეზია მექანიკურ-ფორმალურ ნიშნებს კი არ უნდა წამოწვედეს, არამედ მოვლენის არსს. პოეზია არა სიტყვათა გამოვლენების ჯადოქრულ ოსტატობაში მდგომარეობს, არამედ პოეტურ გენიაში, პოეტური ნიჭის მოცემულობაში. პლატენთან, გამოდის, დავი-

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, S. 216—218.

<sup>2</sup> იგივე, 216.

წყებულთა პოეზიის ძირითადი ნიშანი, დავიწყებულია ის, რაც მას ჰქმნა-  
რიტ პოეზიად ქმნის. ჰიაცინტის სახით ჰაინემ აქცენტი მხატვრულ-ამალ-  
ლებულის მნიშვნელობაზე დაუსვა.

მაგრამ, საკითხავია, რატომ აკისრებს ჰაინე თავისი ესთეტიკური  
თვალსაზრისის გამოხატვას ჰიაცინტს, ამ ანტიესთეტიკურ ნატურას? ან  
იქნებ პლატენისადმი დამოკიდებულებაში ეთიშება ჰიაცინტი თავის  
ანტიესთეტიკურ ბუნებას? ასეთი კითხვა ბუნებრივად იბადება. ჰიაცინტი,  
რომელიც პოეტურ-ამალლებულს მედუქნის თვალსაზრისზე ახსრდავებს,  
პლატენზე მსჯელობაში თითქოს პოეტურად მალალისა და სპეტაკის  
დამცველად გვევლინება. თუ გამოვალთ იქიდან, რომ ჰიაცინტის მიერ  
დახატული პლატენი მხატვრულ-ამალლებულის ისეთივე უარყოფაა, რო-  
გორც თვითონ ჰიაცინტი, მაშინ გაუგებარი რჩება თუ რატომ აკრიტი-  
კებს ჰიაცინტი პლატენს? ვიკითხოთ, სინამდვილეში გვანან თუ არა ჰია-  
ცინტი და პლატენი ერთიმეორეს? თუ გვანან, მაშინ პლატენის წინააღმდეგ  
მიმართული კრიტიკა ჰიაცინტისა გაუმართლებელია, ჰიაცინტის ესთე-  
ტიკური მრწამსის შეუსაბამო; თუ არ გვანან, მაშინ კრიტიკა საფუძვ-  
ლიანია და ჰიაცინტი თავის თავს არ ეწინააღმდეგება.

ჰაინეს აზრთა თანმიმდევრობიდან ცხადი ხდება, რომ პლატენსა  
და ჰიაცინტს შორის საერთო ნიშნების გასწვრივ არის განმასხვავებელი  
ნიშანიც. ამაში გვარწმუნებს ის გარემოება, რომ პლატენი ჰაინესთან  
რომანტიკოსთა ტრიუმფირატშია ნაფარაუდვეი<sup>1</sup>. არისტოფანესადმი,  
ნაწილობრივ შექსპირისადმი პლატენის დამოკიდებულების ანალიზით  
ჰაინემ ცხადყო, რომ პლატენის ადგილი იქ კი არაა, საითკენაც იგი  
დაეინებოთ ისწრაფვის, ე. ი. კლასიციზმში, არამედ რომანტიზმში.  
შეუძლებელია ამიტომ ჰაინეს ელიარებიანა პლატენისა და ჰიაცინტის  
თვალსაზრისის სრული დამთხვევა, ბუნებრივი ტონის უქონლობა პლატენ-  
თან ამ უკანასკნელის მიერ მექანიკური კრიტერიუმის გამოყენება გაეი-  
გივეებინა ჰიაცინტის ანტიესთეტიზმისათვის; მაშინ აზრი აღარ ექნე-  
ბოდა პლატენის რომანტიკოსობის დებულების წამოყენებას.

მაგრამ განსხვავება, რომელსაც უნდა ამყარებდეს ჰაინე ჰიაცინტსა  
და პლატენს შორის, მაინც არაარსებითი ხასიათისაა. ძირითადი მსოფლ-  
მხედველობრივი საწყისი ჰიაცინტისა და პლატენისა ერთი და იგივეა.  
მიუხედავად პოეტურზე კურსის აღებისა, პლატენი, ჰაინეს გაგებით,  
ისეთივე ანტიესთეტიკურ ნატურად რჩება, როგორც ჰიაცინტი. იგი  
რჩება ჰიაცინტივით პროზული იმიტომ, რომ პოეტური უნარით კი არაა  
დაჯილდოვებული, არამედ, ისეთი უნარით, რომელიც მექანიკური  
ვარჯიშის შედეგად გამოუმუშავებია. ჰაინე გვანიშნებს, რომ ამ ვარჯი-  
შის შედეგად პლატენი ვერ მალდება პოეზიამდე, უკეთ, ვერ სძლევს  
თავის ანტიესთეტიკურ ბუნებას.

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca, Bd. III, S. 228.

მდგომარეობა არც იმით იცვლება, რომ პლატენი რომანტიკოსთა რიგებშია ნაგულისხმევი, რადგან ის ნიშანი, რომლის მიხედვითაც მისი რომანტიკოსობაა დადგენილი, არაბუნებრივობა, ნაძალადეობა, გვახედებს არა ქეშმარიტი პოეტური უნარისაკენ, არამედ ასეთის უქონლობისაკენ. პლატენის მაგალითზეც ჰაინე ცხადყოფს, რომ მისტიკურ-რომანტიკულსა და ვულგარულ-რეალისტურ თვალსაზრისს შორის არ არის პრინციპული წინააღმდეგობა, რომ პირველი იჩენს ხოლმე მეორეში გადაზრდის ტენდენციას.

როგორც დავინახეთ, ჰიაციენტისა და პლატენის დამოკიდებულების ანალიზში ჰაინე შეეხო ხელოვნების სპეციფიკის ერთ-ერთ საკითხს, საკითხს მხატვრულ-ამალღებულის როლისა ხელოვნებაში. მაგრამ ჰიაციენტში მან არა მხოლოდ პლატენის ესთეტიკური თვალსაზრისი გააკრიტიკა, არამედ ვულგარულ-პრაქტიკული თვალსაზრისი საერთოდ. ჰიაციენტი პლატენის მართებული კრიტიკის დროსაც კი ერთობ შორსაა ჰაინეს ხელოვნების იდეალისაგან. აქა-იქ შეხედულებათა თანხედენილობის მიუხედავად, ისინი პოეტურისა და იდეალურის ბუნების შეფასებაში ერთიმეორეს პრინციპულად უპირისპირდებიან. ერთი და მეორეც უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენს პლატენის ესთეტიკური მრწამსისადმი, მაგრამ იმ დროს, როცა პირველი არ უარყოფს პლატენის ძირითად მსოფლმხედველობრივ საწყისს, მეორე მას პრინციპულად უარყოფს.

პროზულ-ველგარული თვალსაზრისის კრიტიკა ჰაინესთან რელიეფურად ჩანს კრომველის შესახებ მსჯელობაში. კრომველი, დელაროშის მიერ დახატული, და კრომველი ისტორიულიც, ჰაინეს გაგებით. პურიტანულ-პროზული სულის მატარებელია. გარეგნობაც დელაროშის კრომველისა ჰაინეს მიაჩნია პოეზიისა და ამალღებულის უარყოფად<sup>1</sup>. ჩაცმულობაც კრომველისა მშვენიერად ეხამება პოეზიისაგან დაკლილ მის ბუნებას. იგი ჩაცმულია პურიტანულად უბრალოდ, ჯარისკაცივით<sup>2</sup>. კრომველი ჰაინეს გაგებაში პირმშოა „თანადროული ინგლისის ნოტიო პროზისა“<sup>3</sup>, პრაქტიციზმის განსახიერებაა. მასში არაა იდეალური, სუბმურული; მას არ აშინებს აჩრდილები, რითაც იგი განსხვავებულია ნაპოლეონისაგან. აბსოლუტიზმსა და პაპთან ზავის ჩამომგდებ ნაპოლეონში ჰაინე მაინც ნახულობს შიშს აჩრდილების წინაშე, იმის წინაშე, რასაც განუდგა; კრომველთან კი მწერალი ნახულობს შიშს არა აჩრდილების, არამედ ცოცხალი შურისმაძიებლების წინაშე, „თავისი მტრების რეალური ხანჯლების“ წინაშე<sup>4</sup>. კრომველს აშინებს იმის წარმოდგენა, რომ სტიუარტი ეგების მართლაც არ არის მკვდარი.

<sup>1</sup> Fr. Maier, 60.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 61.

<sup>4</sup> იგივე, 65.

კრომველის სული პროზული და აუშმღვრეველია და ასეთად ხატავს მას დელაროში იმ დროს, როცა კრომველი სახურავს ხდის მეფის კუბოს. კრომველის სახეზე, თავის მსხვერპლს რომ დასტკერის, ჰაინე შემდეგ სიტყვებს ამოიკითხავს: „იგი მაგარი აგებულების იყო და კიდევ დიდხანს შეეძლო ეცოცხლა“<sup>1</sup>. კრომველი ჰაინეს შიანია ურყევად, მსგავსად დედამიწისა, უხეშად, მსგავსად თვით სინამდვილისა<sup>2</sup>.

ეჭვი არ რჩება, რომ ჰაინეს არ ეოსწონს კრომველის ანტიესთეტიკური ბუნება. კრომველის პრინციპულ წინააღმდეგობად ის მიიჩნევს კარლ სტიუარტს, კუბოში რომ ასვენია. ამ ორ პიროვნებაში ჰაინე ორი საწინააღმდეგო პრინციპის შეჯახებას ხედავს. კრომველი მის გაგებაში ცოცხალი პურიტანელია, პურიტანულად შეზღუდული და პროზული; კარლ სტიუარტი კი წარმომადგენელია არისტოკრატიული ინგლისის, იმ ეპოქისა, რომელიც, ჰაინეს გაგებით, წარმოადგენდა პოეზიის ეპოქას. სტიუარტი იყო, გადმოგვცემს ჰაინე, „სინხარული კაცობრიობისა, მშვენება მისი“. მისი სიკვდილის შემდეგ ინგლისის ცხოვრება „შეიქნა კრელი, უგემური და პოეზია თავზარდაცემით გაიქცა ქვეყნიდან“<sup>3</sup>. კრომველმა „მშვიდად დაანარცხა მიწას ის მუხა, რომელიც ოდესღაც თავისი ტოტებით ასე ამაყად ამშვენებდა ინგლისსა და შოტლანდიას, დაანარცხა მიწას ეს მეფური მუხა, რომლის ჩრდილში ამდენი მშვენიერი თაობა გაიზარდა და რომლის გარშემოც პოეზიის ელფები ნეტარი ხმებით გვატკბობდნენ“<sup>4</sup>.

თავმოკვეთილი სტიუარტი ჰაინესათვის განსახიერებაა პოეზიის, კრომველი კი მშრალი პროზის. გარეგნობითაც კი ისინი ჰაინეს განსხვავებულად ყავს წარმოდგენილი. კრომველის გარეგნობა იუნისონშია მის უპოეზიო სულთან, სტიუარტის გარეგნობა კი მისი პოეტური ბუნების გამომხატველია. ასეთივე კონტრასტებს ნახულობს ჰაინე მათ ტანჩაცმულობაშიც<sup>5</sup>.

სტიუარტისადმი სიმპათიის გამომჟღავნებით ჰაინე მიზნად ისახავს არა სტიუარტების ეპოქის იდეალიზაციას, არამედ მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობის ხაზგასმას. პურიტანული ანტიესთეტიზმის კრიტიკით იგი როდი უპირისპირდება საზოგადოების პროგრესს, არამედ იმ საფრთხეზე მიუთითებს, რაც ბურჟუაზიული ურთიერთობის დამკვიდრებას მოყვა შედეგად, პოეზიის-გარიყვაზე, მხატვრულ-ამაღლებულის ეულგარულამდე ჩამოქვეითებაზე.

ამ საფუძველზე გამართლება ეძლევა ჰაინესთან კარლ სტიუარტის შედარებას ლუი მე-16, კრომველისა კი ნაპოლეონთან. ლუი

<sup>1</sup> Fr. Maier, 66.

<sup>2</sup> იგივე, 66—67.

<sup>3</sup> იგივე, 61.

<sup>4</sup> იგივე, 67.

<sup>5</sup> იგივე, 61.

მეთექვსმეტე ჰაინეში ვერ იწვევს სინმათიას. მისი თავის მოკვეთა პოეტს სინანულს არ გვრის. იგი, პირიქით, იმათ ესხმის თავს, ვინც ლუი მე-თექვსმეტეს წვალბულის შარავანდედით მოსავეს. ეს იმიტომ, რომ ლუი მეთექვსმეტეს ეპოქამ, ჰაინეს აზრით, უკვე ამოწურა თავისი თავი. მომაკვდავი მეფე უკვე აღარ იყო მეფე<sup>1</sup>. იგი მოკვდა მანამ, ვიდრე მისი თავი გილიოტინის დანის ქვეშ დაეარდებოდა<sup>2</sup>.

ლუი მეთექვსმეტეს ეპოქა განსხვავდებოდა კარლ სტიუარტის ეპოქისაგან. საფრანგეთის მეფის ავტორიტეტი შერყეული იყო. ლუის „მტკიცედ სწამდა რწმუნებები თავისი მოსამართლეებისა“<sup>3</sup>. მისი სიკვდილი ჰაინეს მხოლოდ სანტიმენტალური ხისიათის მოვლენად მიაჩნია. სხვაგვარია ეპოქა კარლ სტიუარტისა. ამ ეპოქას თავისი თავი ჯერ არ ამოეწურა. კარლი მოკვდა არისტოკრატიულად, ამაყად. იგი უარყოფდა მსაჯულებში უფლებას მისი გასამართლებისა, მან პროტესტი წარმოთქვა სასამართლოში. მისი სიკვდილი ჰაინეს ამიტომ ტრაგიკული ხასიათის მოვლენად მიაჩნია მაშინ, როდესაც სიკვდილი ლუი მე-16 არის la mort sans pitié<sup>4</sup>. თვით შენიღბული უაიტჰოლდის ჯალათი ჰაინეს მიაჩნია უფრო საშიშ და პოეტური შთაბეჭდილებების გამომწვევად, ვიდრე შეუნიღბავი სანსონი<sup>5</sup>. ამგვარად, კარლ სტიუარტისა და ლუი მე-16 შედარებისას ჰაინე ისევ მხატვრულ-ამალღებულის დამკველად გამოდის.

ამავე თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე კრომველისა და ნაპოლეონის შედარებისას. მათ შორის საერთოს იმაში ხედავს, რომ ორივემ ძირი გამოუთხარა პოეზიას და ამალღებული ვულგარულ საფუძვლაზე დაიყვანა. კრომველმა დაამხო სამეფო მუხა, ნაპოლეონმა კი კავშირი შეკრა პაპთან, ქვაზილეგეტიმიზმთან და რევოლუცია გააძევა<sup>6</sup>. ორივეს საქციელი ჰაინეს გაგებაში ანტიესთეტურია. ერთი აძევებს პოეზიას არისტოკრატიული ეპოქისას, მეორე კი პოეზიას რევოლუციის ეპოქისას. ორივე მათგანი პოეზიის მკვლელის როლში გამოდის, ორივეს მოქმედებაში საერთო მხარეებია, მაგრამ 'სხვადასხვა ხასიათისაა პროზულობა თვითელი მათგანისა. პროზულ საქციელს არ აუმღვრევია კრომველის სული, მას არ დასდევს აჩრდილი მის ზიერ თავმოკვეთილი პოეზიისა იმ დროს, როდესაც ნაპოლეონში შინაგანი ღელვაა, იგი თავს უხერხულად გრძნობს არისტოკრატიულ-პურპურულ მანტიაში. თავისუფლება, როგორც მოკლული დედის აჩრდილი, მას მუდამ სდევნის; მას ყველგან

<sup>1</sup> Fr. Maler, 61.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 62.

<sup>4</sup> იგივე, 63.

<sup>5</sup> იგივე, 64.

<sup>6</sup> იგივე, 65.

ესმის მისი ხმა, აშინებს რევოლუციური იდეოლოგია და დაღვრემილი ცხადდება ხოლმე სახელმწიფო საბჭოში.

ნაპოლეონის შიშში ჰაინე ვერ ხედავს სინანულის გრძნობას; ამიტომ მისდამი იგი მაინც უარყოფითადაა განწყობილი. ამის მიუხედავად, პოეტი აშკარად გვაგრძობინებს რევოლუციის იდეოლოგიით დაშინებული ნაპოლეონის უპირატესობას მტრებით დაშინებულ კრომველზე იმით, რომ ერთის შიშში ხედავს პოეზიის გამოვლენას, მეორისაში კი, ვულგარული პროზის გამოვლენას. ჰაინე იწონებს დელაროშის სურათს, რადგან მასში ჩაქსოვილი იდეა მის თვალსაზრისსაც გამოხატავს. დელაროშისადმი ჰაინეს სინაპათიას, უნდა ვიფიქროთ, საფუძვლად ის უდევს, რომ ამ მხატვარმა მართებულად გამოხატა არისტოკრატიული ესთეტიზმი სტიუარტებისა და პურიტანული რიგორიზმი კრომველისა.

ასეთივე წანამძღვარზეა აგებული ჰაინეს შეხედულებები ინსტრუმენტურ მუსიკაზე. ისტორიული პროგრესის დანახვა საწარმოო ძალების განვითარებაში, ჰაინეს გაგებით, არ ნიშნავს ყველა სფეროში მათ უცილობლად კეთილმოქმედ მნიშვნელობას. წარმოებაში ახლად დაწერგილი მანქანა, ჰაინეს გაგებით, ადამიანთა სულიერი განვითარების ხელშემშლელ ფაქტორსაც წარმოადგენს, რამდენადაც იგი ამკვიდრებს ავტომატიზმის, მექანიზმის სულს. ამ საფუძველზეა აგებული ჰაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება ფორტეპიანოსადმი. მასში იგი ხედავს არაბუნებრიობის ანაბეჭდს<sup>1</sup>, პროზულ ხმაურსა და გრავინვას, ადამიანის გრძნობებისა და აზრების მკვლელობას<sup>2</sup>. ჰაინინოზე დაკვრის ხელოვნების განვითარება „ნათლად მოწმობს სულზე მანქანის გამარჯვებას“<sup>3</sup>. ტექნიკური სრულყოფა და სიზუსტე,—აი რა ახასიათებს მოხსენებულ ინსტრუმენტს. ჰაინეს დამოკიდებულება აღნიშნული ინსტრუმენტისადმი უარყოფითია, იგი მას „გვემის იარაღს“ უწოდებს<sup>4</sup>.

ამიტომ მიიჩნევს ჰაინე მართებულად ოლე ბულისადმი მკვეთრ დამოკიდებულებას „შვედელი სტუდენტების მხრით“; ამიტომ დასცინის იგი ვირტუოზ დრაიშოკს<sup>5</sup>, ძველს, ახლა უკვე დაჩრდილულ პიანისტებს. ამავე საფუძველზეა აგებული კრიტიკა კალკბრენერისა, მისი „ბალზამისებური ლიმფისა“<sup>6</sup>, ბ-ნი პიკსისა და ჰერცის, ამ მუმიებად ქცეული ვირტუოზებისა<sup>7</sup>, მოხუც დესსაუერისა, ამ „ნაკელის ბუზისა“<sup>8</sup>. ეს მკვეთ-

<sup>1</sup> Lutezia, 345.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 347.

<sup>6</sup> იგივე, 349.

<sup>7</sup> იგივე, 349—350.

<sup>8</sup> იგივე, 352.

<sup>9</sup> იგივე, 357.

რი გამოსვლა პიანინოს ნამდვილი თუ ყალბი ვირტუოზების წინა-  
აღმდეგ იმის შეგნებითაა პირობადებული, რომ პიანინოზე დაკვრა, პიანეს  
გაგებით, ადამიანის მხოლოდ თითების მექანიკური მოძრაობის უნარზე  
აგებული ხელოვნებაა და არა ნამდვილი შემოქმედებითი პროცესი.  
ვირტუოზული ხელოვნება პიანეს გაგებაში უარყოფაა ენთუზიაზმის,  
ამაღლებულის და დადგინებაა ტლანქი რეალიზმის. პიანინო, ფიქრობს  
ჰაინე, არ უზრუნველყოფს ხელოვანის შეგნებულ თავისუფლებას, რაც  
სავალდებულოა, როგორც კომპოზიტორის, ისე შემსრულებლისათვის.  
პიანინო არ იძლევა საშუალებას ხელოვანის, კომპოზიტორისა თუ შემ-  
სრულებლის სულიერი თავისუფლების გამოსავლენად; იგი აჯაკვეებს მათ  
მანქანასთან. „როილის კლავიში, გადმოგვცემს ჰაინე, საშინელ გავ-  
ლენას ახდენს ჩვენს ნერვებზე“<sup>1</sup>.

ამგვარად, ინსტრუმენტური ხელოვნების შესახებ მსჯელობაში  
ჰაინე იმიჯნება იმ ხელოვნებისაგან, რომელშიც მიაჩნია, რომ იდეალურ-  
ამაღლებული ვულგარულ-პრაქტიკულამდეა დაყვანილი. მაგრამ პიანეს  
მინც არ შეიძლება მიეაწეროთ ის აზრი, რომ ინსტრუმენტულ ხელოვ-  
ნებაში მას მხატვრულ-ამაღლებული აბსოლუტურად გამორიცხული  
მიაჩნდეს. სივორის, ერნსტისა და პაგანინის ხელოვნებით მწერლის აღ-  
ფრთოვანებას ამ დასკვნამდე მივყავართ. განსხვავებით პიანინოს ვირ-  
ტუოზებისაგან, ვიოლონჩელოზე დაკვრის ხელოვნებაში პაინე არ ხედავს  
სრული სახით მექანიკურობის მომენტს და მხატვრულ-ამაღლებულის უგუ-  
ლებელყოფას. მასში პაინე არ იგულებს ადამიანის სულის შეგნებული  
თავისუფლების გამოსახატავად იმ შემზლუდავ პირობებს, რასაც პიანინოზე  
დამკვრელ ვირტუოზებთან ნახულობდა<sup>2</sup>. „საერთოდ ვიოლონჩელისტების  
ვირტუოზობა, — წერს პაინე, — არ წარმოადგენს სრულსახოვან შედეგს თი-  
თების მექანიკური მოძრაობისას, შედეგს ცარიელი ტექნიკისას, როგორც  
ამას ვხვდებით პიანისტ ვირტუოზებთან“<sup>3</sup>. ამ გარემოების მიზეზს პაინე  
თვით ვიოლონჩელოს თავისებურებაში ხედავს, იმაში, რომ იგი თითქმის  
ადამიანისებურ კაპრიზული ინსტრუმენტია. ადამიანსა და ვიოლონჩელოს  
შორის შესაბამისობას, ურთიერთგაგებას იგი ხედავს მხოლოდ ისეთ შემთ-  
ხვევაში, როცა მკერდთან ამ ინსტრუმენტის მიმტანს კემპარიტად პოეტუ-  
რი სული გააჩნია<sup>4</sup>. ამ საფუძველზე იხრის პაინე ქედს ერნსტისა  
და განსაკუთრებით პაგანინის ხელოვნების წინაშე. ამგვარად, ვიოლონჩე-  
ლოზე დაკვრის ხელოვნება პაინეს გაგებაში იმდენად შეადგენს გამოწაყ-  
ლისს ინსტრუმენტურ ხელოვნებაში, რამდენადაც ვიოლონჩელო უფრო  
ნაკლებ დაბრკოლებას ქმნის ხელოვანის სულის შეგნებული თავისუფ-

<sup>1</sup> Lutezia, 460.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 347.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ა.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 347—848.

ლების გამოსახატავად, ვიდრე პიანინო. ვიოლონჩელოს აღნიშნული უპირატესობის განაღდება მხოლოდ ქეშმარიტი მხატვრული მონაცემების მქონე ვირტუოზზეა მიწერილი.

ვიოლონჩელო, როგორც ითქვა, ჰაინეს გაგებით, უფრო ნაკლებ შესაძლებლობას ქმნის მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფისათვის, ვიდრე პიანინო, მაგრამ აბსოლუტურ უარყოფას მხატვრულ-ამაღლებულისას ჰაინე არც პიანინოს ვირტუოზებთან ხედავს. მათგან ჰაინე განსაკუთრებით გამოყოფს შოპენს — ამ „მომხიბლავ პოეტ-კომპოზიტორს“<sup>1</sup>, რომელშიც უფრო კომპოზიტორს ხედავს, ვიდრე ვირტუოზს. შოპენი, ჰაინეს გაგებით, გენიალური კომპოზიტორია, რომელიც ბეთჰოვენის, მოცარტისა და როსინის შორის უნდა მოთავსდეს<sup>2</sup>. დადებითად იხსენიებს ჰაინე აგრეთვე პიანისტ ჰალეს და ედუარდ ვოლფს, თუმცა უკანასკნელსაც იგი უფრო კომპოზიტორებს აკუთვნებს. ვიდრე პიანისტებს. ნწერალი შოსაწონ მხარეებს ხედავს აგრეთვე სტეფანე ჰელერის როგორც კომპოზიტორულ, ისე ვირტუოზულ ხელოვნებაში. ჰელერისადმი ჰაინეს პიანოპიანო პირობადებულია იმ გარემოებით, რომ ჰელერში არაა აფექტაცია, გადაკარბებანი. იგი ამიტომ ჰაინეს „ნამდვილ არტისტად“ მიაჩნია<sup>3</sup>. ასევე იწონებს ჰაინე „ნუსიკალური ჯენტლმენის“ — ტალბერგის დაკვრას როიალზე, რადგან ტალბერგი, განსხვავებით თავისი კოლეგებისაგან, ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც იჩენს თანდაყოლილ ტაქტს, უკრავს გარეშე ყოველგვარი მანქისა, ფუჟე გენიალობისა“<sup>4</sup>.

გამოდის, რომ ინსტრუმენტური ხელოვნების გენიალური თუ სხვა ვირტუოზები მაინც, მეტად თუ ნაკლებად, იძლევიან მიზიდველ მხატვრულ ნიმუშებს. მაგრამ ეს მხოლოდ გამონაკლისებს შეეხება და ჰაინეს დებულება, რომ პროზულ-ინდუსტრიული სულის დამკვიდრებამ ხელოვნებაში მეტად თუ ნაკლებად ვულგარული სულის დამკვიდრება გამოიწვია, ძალაში რჩება. სკრიბშიაც ჰაინეს ამაღლებულის, „წკრიალა რეალიზმის“ უარყოფა განიზიდავს. სკრიბი, მისი გაგებით, ერთგულია თავისი დევიზის — ოქრო ქიშკრიააო. იგი რეალისტური განწყობის ადამიანია, მაგრამ ისეთი, რომელიც „მაგრად ებლაუტება მიწიერი სინამდვილის ანგარიშთან ქორწინებას“<sup>5</sup>. სკრიბმა და ობერმა იციან ეპოქის მატერიალური ინტერესები, მათ აქვთ ძალზე დახვეწილი გემოვნება, იმის გაგების უნარი, რაც საინტერესოა<sup>6</sup>, მათ იციან თუ რით უნდა გაგვართონ<sup>7</sup>. მათ შესახებ წსჯელობისას ჰაინე მკვეთრად უპირისპირდება

<sup>1</sup> Lutezia. 353.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 352.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Lutezia 459.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იქვე.



საერთოდ ტლანქ რეალიზმს ხელოვნებაში. სკრიბი, ფიქრობს ჰაინე, ვერასდროს ვერ აღწევს თავს რომანტიკის მაღლობს, ღრუბლების უსარგებლო ქვეყანას<sup>1</sup>.

დონკიხოტობის საკითხის ჰაინესეული გაშუქებიდან თითქოს გამომდინარეობს, რომ ჰაინე უარყოფს იდეალურის როლს. ასეთი დასკვნა უსაფუძვლოა. კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, ჰაინე დონკიხოტობაში მაინც მიმზიდველ მხარეს ხედავს. დონკიხოტი მწერალს იზიდავს იმით, რომ ეს რაინდი დაჯილდოებულია რწმენით, სიმტკიცითა და პატიოსნებით, იდეის კაცია. ჰაინემ გაკიცხა დონკიხოტში რეალურიდან განდგომა, უსაგნო მეოცნებობა, მაგრამ დონკიხოტურ გატაცებას იგი არ უარყოფს აბსოლუტურად. ამაში გვიარწმუნებს არა მხოლოდ თავისი ბავშვობის იმ ნათელი პერიოდის აღწერილობა, როდესაც ჰაინეს პირველად წაეკითხა „დონკიხოტი“, არა მხოლოდ პატიოსნებისა და იდეურობის მომენტის დანახვა ლამაზი რაინდში, არამედ მის თანამგზავრ სანჩო პანსას დახასიათებაც.

სანჩო პანსას დახასიათებიდანაც ჩანს ის, რაც ჰაინეს იზიდავს დონკიხოტში. სანჩო, მწერლის გაგებით, პრაქტიკოსია<sup>2</sup>, დონკიხოტზე უფრო კომიკური სახეა, რადგან იგი მხოლოდ ვულგარულ-რეალურს ებღაუჭება, დადებითი განსჯის წარმომადგენელია<sup>3</sup>. დონკიხოტი იდეის მარტვილია, დაცინება იდეალისტურ ენთუზიაზმზე<sup>4</sup>; სანჩოში, პირიქით, დაცინება ვულგარულ-რეალისტურ განსჯაზე<sup>5</sup>. სანჩო და დონკიხოტი ერთიმეორეს ავსებენ. რაც აკლია ერთს, იგი გააჩნია მეორეს. დონკიხოტს აკლია რეალურის გაგების ალლო, სანჩოს კი იგი გააჩნია; დონკიხოტს აქვს ძლიერი ენთუზიაზმი, სანჩოს კი არა. დონკიხოტში სულია, სანჩოში მატერიაა; დონკიხოტი სპირიტუალისტია, სანჩო კი რეალისტი. ორივეს თვალსაზრისი ცალმხრივია; დონკიხოტისა იმიტომ, რომ რეალურს ეთიშება, სანჩოსი კი იმიტომ, რომ ვულგარულ-რეალურს იქით არ იხედება, პოეტურ-ამაღლებული არ ახასიათებს. დონკიხოტი ძლიერია თავისი იდეალური მხარით და, რადგან ეს უკანასკნელი წარმტაცია<sup>6</sup>, ამიტომ დონკიხოტი სანჩოზედაც გავლენას ახდენს, იმ სანჩოზე, რომელიც სხეულით ყნოსავს<sup>7</sup>, ფეხდაფეხ მიყვება თავის ბატონს, რომ აქედან რეალური სარგებელი მიიღოს. დონკიხოტისა და სანჩოს პერსონაჟების ჰაინესეული ანალიზიდან ცხადი ხდება, რომ მწერალი აკრიტიკებს სინამდვილისადმი ვულგარულ-რეალისტურ დამოკიდებულებას,

<sup>1</sup> Lutezia, Anhang, 459.

<sup>2</sup> Die rom. Schule, 291.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იქვე.

მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფას. სერვანტესის თვალსაზრისთან ჰაინეს აახლოებს კრიტიკა, როგორც რეალურისაგან მოწყვეტილი ღონ-კიხობისა, ისე სანჩო პანსას ტლანქი რეალიზმისა.

ვეულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკას გვაძლევს ჰაინე ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესახებ მსჯელობაშიც. როგორც აღინიშნა, პარიზის დიდი ოპერის ბალეტს მწერალი საყვედურობდა რეალურ-გრძნობითი საწყისიდან განდგომას, რაც მას აგრეთვე ადამიანთა ზნეობრივი დაცემის სიმპტომად მიაჩნდა. ასეთ ცეკვებში ჰაინე ქეშმარიტ ხელოვნებად წოდების უფრო ნაკლებ პრეტენზიას ხედავდა, ვიდრე ნაციონალურ ცეკვებში, რომლებიც არ უგულვებელყოფდნენ გრძნობით-მატერიალურ საწყისს. მაგრამ ეს რეალიზმი ხალხური ცეკვებისა ჰაინეს მაინც არ მიაჩნდა სასურველ მოვლენად<sup>1</sup>, რადგან ფიქრობდა, რომ იგი გამორიცხავს მხატვრულ-ამაღლებულს.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ბუნების გარკვევისას ჰაინე არა საერთოდ რეალისტური პრინციპის დაცვის მოთხოვნიდან გამოდის, არამედ სპეციფიკურ-მხატვრულის დაცვის მოთხოვნიდანაც. ამ პირობის დაუცველობას საყვედურობს იგი პარიზის დიდი ოპერის ბალეტს. ამ წანამძღვარზე აგებული მკვეთრი კრიტიკა ყავახანების ცეკვისა. ეს უკანასკნელი მწერალს მიაჩნია „დაცინვად ყოველივე იმისა, რაც კეთილშობილური და წმინდაა ცხოვრებაში“<sup>2</sup>, ამაღლებული აზრისადმი რწმენის დაკარგვის ნიშნად. ყავახანების ცეკვაში ჰაინე ხედავს დაცინვას ადამიანთა სამოქალაქო ურთიერთობაზე საერთოდ, ყველაფერზე, რაც კეთილი და მშვენიერია, აგრეთვე ყოველგვარ ენთუზიაზმზე<sup>3</sup>.

ვეულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისიდან იმიჯნება ჰაინე ჰორაც ვერნეს შესახებ მსჯელობაში. როგორც ითქვა, 1843 წლის სურათების გამოფენის ანგარიშში იგი რელიგიური სიუჟეტების ამსახველ ნიმუშებსაც სოციალურად დაპირობებულ მოვლენად მიიჩნევს. მაგრამ ეს ანგარიში იმასაც მოწმობს, რომ ქეშმარიტი მხატვრული, ჰაინეს გაგებით, არ მიიღწევა თუ მხატვარი „ოქროს შუაგულის“ ეპოქის თვალსაზრისზე დგას. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილ მხატვრებს ჰაინე არ თვლის მნიშვნელოვან მხატვრებად, საფიქრებელია, იმიტომ, რომ ისინი მას ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის მატარებლებად მიაჩნია. მხოლოდ ჰორაც ვერნეს თვლის მწერალი გამოფენაზე წარმოდგენილთა შორის ერთადერთ დიდ მხატვრად<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Lutetia, 299.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 393.

რა თეორიულ საფუძვლებს ემყარება ამ გამოთენის მონაწილეთა უმრავლესობის კრიტიკა? ვადაკრით შეიძლება ითქვას, რომ მათდამი ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება არაა პირობადებული იმ გარემოებით, რომ ეს მხატვრები რელიგიურ სიუჟეტებს ამუშავებენ. როსინის, ვერნეს და სხვათა შესახებ მსჯელობიდან ჩანს, რომ ჰაინე საერთოდ არ უარყოფს ხელოვნებაში რელიგიური სიუჟეტების დამუშავებას\*.

ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება მოხსენებული მხატვრები-სადმი არც იმ გარემოებითაა ნაკარნახევი, რომ მათი ნაწილი სიუჟეტს იღებს თავიანთი დროიდან, „ოქროს შუაგულის“ ეპოქიდან. მწერალს არა ერთხელ აღუნიშნავს, რომ ხელოვნებაში მთავარია არა სიუჟეტი, არამედ დამოკიდებულება სიუჟეტისადმი. „გვემის“ ანალიზიდან გამომდის, რომ მხატვარს შეუძლია სიუჟეტის აღება როგორც თანადროულობიდან, ისე წარსულიდან, ოღონდ კი მის ნაბატში ეპოქის მაჯისცემა იგრძნობოდეს. როდის მიიღწევა ეს? თუ განვავითარებთ ჰაინეს აზრებს რელიგიური სიუჟეტების ამსახველი მხატვრების შესახებ, გამოვა, რომ ასეთი მდგომარეობა მიიღწევა იმ შემთხვევაში, თუ მხატვარი თავისი დროის მოწინავე თვალსაზრისზე დადგება, თუ იგი გამოიჩინეს კრიტიკულ დამოკიდებულებას მის მიერ დახატული პროზულ-ველგარული სინამდვილისადმი, თუ იგი პროზული სინამდვილის ამსახველ ხელოვნებაში ზიზლსა და სიცილს იწვევს არა თავისი წერის მანერაზე, არამედ სურათში გახსნილ სინამდვილეზე. ეს მოთხოვნა ადექვატურია იმ მოთხოვნისა, რომ ენთუზიაზმისა და ამალღებულისაგან დაცლილი მასალის ამსახველი მხატვარი თვითონაც არ ჩავარდეს პროზულ-ველგარულ შეზღუდულობაში.

პორაც ვერნე იმით იმსახურებს ჰაინეს თანაგრძნობას, რომ იგი რელიგიური სიუჟეტის, იუდას და თამარის შეხვედრის სცენის დამუშავებისას კეშმარიტ მხატვრულ გზას ირჩევს. ეს კეშმარიტება და მხატვრულობა მდგომარეობს ვერნეს სურათის ისტორიულსა და ეთნოგრაფიულ სიმართლეში, ბუნებრიობაში. თამარისა და იუდას დაკავშირების ვერსია ჰაინეს სრულიად გამართლებულად მიაჩნია ძველი დროისათვის და ამდენად გამართლებულად, მისი გამოხატეაც ვერნესთან. მაგრამ ამ უკანასკნელის უპირატესობა სხვა მხატვრებზე მას მხოლოდ ისტორიული სიმართლის გადმოცემაში როდი აქვს დანახული, რადგან ისტორიული სიმართლის ასახვა სხვა მხატვრებთანაც შეინიშნება. ვერნეს უპირატესობა იმაშია, რომ სიმართლე მის მხატვრულ კმნილებაში მიიღწევა პოეტურ-ამალღებული ნხარის გამოხატვით მაშინ, როდესაც სხვა

\* როსინის Stabat mater-ის განხილვისას ჰაინე ამართლებს ავტორის მიერ რელიგიურ-ქრისტიანული სიუჟეტის არჩევას, იწონებს დამუშავების ფორმასაც (L u t e z i a, 306).

მხატვრებთან ეს მხარე დაჩრდილულია. ვერნეს სურათი მთლიანად დეტალებშიც სავსეა სიმართლის, ბუნებრიობის ნიშნებით, თანაც ისეთი ნიშნებით, რომლებიც ჯადოსნურ შთაბეჭდილებას ახდენენ<sup>1</sup>. ამგვარად, ვერნესადმი ჰაინეს სიმპათიას განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ ვერნესთან რეალურის დახატვა არ იწვევს მხატვრულ-ამაღლებულის შარყოფას<sup>2</sup>.

როგორც აღინიშნა, სპირიტუალიზმის დამსახურებას ჰაინე რომის უხემში მატერიალიზმის დაძლევაში ხედავდა. სპირიტუალისტური ხელოვნების ასეთივე დამსახურებას ხედავს იგი საგმირო ეპოსის „ცივი რეალიზმის“ დაძლევაში, რაინდულ-გალანტური განწყობილებებით მის შერბილებაში<sup>3</sup>. ქეშმარიტი ხელოვნება მიიღწევა არა ვულგარული რეალიზმის, არამედ მასალის შერბილებების ნიადაგზე. მასალის ასეთ შერბილებას ნახულობს და იწონებს ჰაინე „ვარლამ და იოსაფატში“, ბიზანტიის ხატებში<sup>4</sup>, როსინის Stabat mater<sup>5</sup>-ში. ეს გარემოება უდევს საფუძვლად მწერლის მიერ ეგვიპტურ-ასურული ხელოვნების კრიტიკას.

ბერლიოზის მუსიკის შეფასებიდანაც შუქი ეფინება ჰაინეს დამოკიდებულებას ხელოვნებაში ვეება, უკეთ, ტლანქი მასალისადმი, ე. ი. იმისადმი, რასაც იგი აღმოსავლურ-ეგვიპტური ხელოვნების ნიშანდობლივ თვისებად თვლიდა. მიუხედავად იმისა, რომ ბერლიოზში იგი გენიოსს ხედავს, მასში მაინც უკმაყოფილებას იწვევს ბერლიოზის ბუსიკა, რადგან იქ ნახულობს რაღაც პირველყოფილს, შეუძლებლის დაჯგუფებას, ბაბილონს, დაკიდებულ ბალებს, ნინევიას, ისეთს, რასაც ხელოვნების მასშტაბი არ მიუდგება<sup>6</sup>. მარტინი, ჰაინეს გაგებით, ეს ბერლიოზია მხატვრობაში. ვერც ერთ მათგანთან იგი ვერ ნახულობს იმას, რაც ქეშმარიტი ხელოვნების ნიშნად მიაჩნია. ერთს აკლია მელოდია, მეორეს კი საღებავი<sup>7</sup>. არც ერთ მათგანთან არაა სილამაზე და გულითადაობა<sup>8</sup>. სტილურად მათი ქმნილება არც ანტიკურია და არც რომანტიკული; ანტიკური არ არის, უნდა ვიფიქროთ, იმიტომ, რომ მათში არაა პლასტიკურობა, ჰარმონია, ზომიერი მასშტაბი; რომანტიკული არაა იმიტომ, რომ მათში არაა იდეალურ-ამაღლებულის მომენტები. მათი ქმნილება, ჰაინეს აზრით, გვახედებს ასურულ-ბაბილონური ხელოვნებისაკენ<sup>9</sup>. ამგვარად, ბერლიო-

<sup>1</sup> Lutezia, 395.

<sup>2</sup> მხატვრულ-ამაღლებულის მომენტს იწონებს ჰაინე მომღერალ ლოვეში (Lutezia, 265).

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 221.

<sup>4</sup> იგივე, 220—221.

<sup>5</sup> Lutezia, 306.

<sup>6</sup> იგივე, 44.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> იქვე.

<sup>9</sup> იქვე.

ზისა და მარტინის შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე მხატვრულ-ამაღლებულს მიჯნავს ვულგარულ-რეალურისაგან.

ბერლიოზის, მარტინისა და როსინის ქმნილებათა ანალიზი შუქს ფენს ჰაინესთან პაგანინის მუსიკის ზოგიერთი ჩაყარდნის კრიტიკას. რა ჩაყარდნებია ეს? პაგანინიში გენიალური მხარის გასწვრივ ჰაინე ამჩნევს მეტად მკვეთრ სინათლესა და ჩრდილს, ერთობ აშკარად გამოხატულ კონტრასტებს, გრანდიოზულ ბგერებს<sup>1</sup>. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ის ნაკლია, რომელსაც ჰაინე აკრიტიკებდა ბერლიოზსა და მარტინთან, აგრეთვე ეგვიპტურ-აღმოსავლურ ხელოვნებაში. პაგანიანთანაც მან ისეთივე ვეება მასშტაბები დაინახა, როგორიც ბერლიოზთან. „გრანდიოზული ბგერები, გადმოგვეცემს ჰაინე, რომლებიც შთააგონა მას ბუნებად, ხშირად მხატვრულ ჩაყარდნად გვეჩვენება“<sup>2</sup>. პაგანიანთან ჰაინე ვერ ნახულობს რეალურ-გრანდიოზულის სიმკვეთრის შერბილების იმ უნარს, რასაც როსინთან ხედავს. ამ საფუძველზე ეძლევა გამართლება პაგანიინზე მაღლა ერნსტის დაყენებას, იმ არგუმენტით, რომ ერნსტთან „რბილი ტონები ქარბობს“<sup>3</sup>.

ამგვარად, ქეშმარიტი ხელოვნება სინამდვილის ვეება მასშტაბებს კი არ უნდა იყენებდეს, არამედ მათ შერბილებას უნდა ახდენდეს. სადაც გამოყენებულია ვეება მასშტაბები, იქ საქმე გვაქვს ვულგარულ რეალიზმთან, მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფასთან,— ასე ფიქრობს ჰაინე.

ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკის ფონზე ჰაინესთან გამართლება ეძლევა სინამდვილისადმი მხოლოდ რაციონალისტური დამოკიდებულების კრიტიკას. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოყვანილ იქნას საულ აშერის შესახებ მსჯელობა. აშერი, ჰაინეს გაგებით, ამაღლებულისა და პოეტურის უარყოფის განსახიერებაა. ქეშმარიტებას აშერი მხოლოდ სილოგიზმებში ხედავს. მასში სწრაფვია პოზიტურისადმი, მაგრამ ამის შედეგად „საწყალმა ადამიანმა სიცოცხლიდან გააძევა ყოველი დიდებული“<sup>4</sup>; მან გააძევა მზის სხივი, რწმენა, ყვავილი და ხელთ შერჩა მხოლოდ ცივი, „პოზიტური სამარე“<sup>5</sup>.

პოზიტურობისადმი ამგვარი სწრაფვა ჰაინეს ცალმხრიობად და ვულგარობად მიაჩნია; აშერი მის გაგებაში მოვლენებისადმი ცალმხრივი დამოკიდებულების განსახიერებაა. მას აკლია პოეტურობის, სიყვარულისა და უბრალოების მომენტები. აშერმა ისიც ვერ გაიგო,

<sup>1</sup> Lutezia, 451.

<sup>2</sup> იქვე

<sup>3</sup> იქვე

<sup>4</sup> Reisebilder, 40.

<sup>5</sup> იქვე.

რაც იცის თვითულმა ბავშვმა, რადგან მას არა აქვს ის თვისებები, რაც ბავშვს გააჩნია, ბუნებრიობა, გულუბრყვილობა. ბავშვისა და ჩვეულებრივი ბიურგერის დამოკიდებულება მოვლენისადმი სხვადასხვაა, ბავშვი მოვლენაში იმაზე მეტს ხედავს, ვიდრე ჩვეულებრივი ბიურგერი, რომელშიც ჰაინე ამერსაც უნდა გულისხმობდეს; ბავშვი თავისი ფანტაზიით იღუმალ ქვეყანას აცოცხლებს. ასევე აფასებს ჰაინე თავისი ბავშვობის ხანას. როცა ბავშვი იყო, საფუძველი აქვს მას ამტიკოსი, იგი თვითულ ლამაზ ქულა ქალს ელფების დედოფლად თვლიდა<sup>1</sup>. სხვა არის, ჰაინეს აზრით, მოზრდილი ადამიანი, თვით იგი, ჰაინე. თავის-თავში იგი ახლა ვერ ხედავს ისეთ ძლიერ ფანტაზიას, როგორც ბავშვობის პერიოდში ჰქონდა, მაგრამ თავი მაინც ამერის წინააღმდეგობად წარმოუდგენია, რადგან მიაჩნია, რომ პოზიტურისადმი სწრაფვა არ გამოხატულა მასთან მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფაში.

მხატვრულ-ამაღლებულის როლს ხაზს უსვამს ჰაინე „ჰარცზე მოგზაურობაში“, როცა ვარდის შესახებ მსჯელობს. იგი უარყოფს იმათ თვალსაზრისს, ვინც ვარდის კლასიფიკაციას ახდენს სრულიად მშრალად, (*nach Staubfäden*)<sup>2</sup>. სინამდვილისადმი, ამ შემთხვევაში ვარდისადმი ასეთი დამოკიდებულება, ჰაინეს აზრით, ცალმხრივია, რადგან იგი რიცხავს პოეზიას. ჰაინეს ამხედრებს „ღვთაებრივი ვარდის“ კასტებად დანაწილება, მისი კლასიფიკაცია გარეგანი ნიშნების მიხედვით. კლასიფიკაცია ვარდის, როგორც განსაკუთრებული მასალისა, უნდა წარმოებდეს არა გარეგანი, არამედ შინაგანი ნიშნების მიხედვით, მასში უნდა მონაწილეობდეს არა მხოლოდ გონება, არამედ გრძნობებიც.

სინამდვილისადმი მხოლოდ რაციონალისტური დამოკიდებულების ცალმხრიობაზე მიგვიითბებს ჰაინე თავისი დედის დახასიათებისას<sup>3</sup>. იგი უპირისპირებს დედის პრაქტიკულ, რაციონალისტურ თვალსაზრისს თავის პოეტურ თვალსაზრისს. პრაქტიციზმმა, საქმოსნობამ ჰაინეში, მისივე აღიარებით, ფესვი ვერ გაიდგა იმიტომ, რომ იგი არასდროს არ შეესაბამებოდა მის ბუნებას<sup>4</sup>. იგი ჰაინეს მიაჩნია თავისი სულის „მეჭანიკურ მონაპოვრად“. დედის შესახებ მსჯელობაში ჰაინე ხაზს უსვამს სინამდვილისადმი მხატვრული დამოკიდებულების უპირატესობას მისდამი რაციონალისტურ დამოკიდებულებაზე. ამიტომაც, რომ იგი ბედნიერებად თვლის თავისი ამ პოეტური მხარის გადარჩენას, რის მიზნისავე მხოლოდ თავის თავში ხედავს, აღნიშნავს, რომ ჩვენშია ვარსკვლავი ჩვენივე ბედნიერებისაო<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Reisebilder*, 53.

<sup>2</sup> იგივე, 69.

<sup>3</sup> *Memoiren*, 466—467.

<sup>4</sup> იგივე, 463.

<sup>5</sup> იქვე.

მაიერბერის შემოქმედების ანალიზშიც ჰაინე ხაზს უსვამს მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობას. მისი დამოკიდებულება როსინიზმიდან თანადროულობისაკენ მაიერბერის დაძვრის ფაქტისადმი ორმაგია: მას მიაჩნია რომ ისტორიულად გამართლებულია ეს პროცესი, რადგან როსინიზმი, მისი გაგებით, ახალ საზოგადოებრივ-ეთარებას აღარ პასუხობს; მაგრამ მწერალი დიდ სინანულსაც ეძლევა ამ ფაქტის გამო, რადგან ფიქრობს, რომ მის შედეგად შეიღაბა ხელოვნების ინტერესები. ახალ საზოგადო მოღვაწეთა თვალში როსინიზმთან დაახლოება წარმოადგენდა მაიერბერის დანაშაულს<sup>1</sup>, სახელდობრ, დანაშაულს წარმოადგენდა ხელოვნებაში მხოლოდ თავისი პირადი გრძობების გამოხატვა<sup>2</sup>. ვიდრე მაიერბერი როსინიზმის გზით მიდიოდა, იგი, ჰაინეს გაგებით, ტყებოდა სიციცხლით და ქმნიდა შესანიშნავ ოპერებს. მაიერბერის ცხოვრების ამ პერიოდს ჰაინე თელის უბედნიერეს პერიოდად<sup>3</sup>.

რაში გამოიხატა მაიერბერთან ხელოვნების ინტერესების შელახვა? იმაში, რომ ახლა მაიერბერი აღარ არის თავისუფალი როგორც ხელოვანი. როგორც კომპოზიტორი, იგი ახლა აღარ ენდობა თავის გენიას, არამედ შიშობს, ცახცახებს მასების წინაშე. იგი ახლა ყურს უდევს საზოგადოების კაპრიზებს, აშინებს ადამიანთა უმცირესი საყვედურიც კი და მარჯენივ და მარცხნივ არიგებს *poignées de main*-ს. ისე გამოდის, რომ მუსიკის დარგში მაიერბერს თითქოს ელიარებიანოს ხალხის სუვერენიტეტი, წინააღმდეგ როსინისა, რომელიც მუსიკის დარგში ბატონობს, როგორც მეფე<sup>4</sup>.

იდეალურის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს ჰაინე, როცა სინანულით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ იდეისა და ენთუზიაზმის კაცი, ნაპოლეონი განადგურებულ იქნა იმათ მიერ, ვინც თვითონ დაკლილი იყო ყოველგვარი ენთუზიაზმისაგან<sup>5</sup>. მხატვრულობისა და ენთუზიაზმის უქონლობას მიიჩნევს ჰაინე გიზოს პიროვნების ერთ-ერთ ნაკლოვან მხარედ. გიზოში იგი ხედავს დოქტრინერს მაშინაც კი, როცა მასების აღზნებაა საჭირო<sup>6</sup>. ჰაინეს იგივე თვალსაზრისი ამოიკითხება პეტრონისა<sup>7</sup> და ფუკეს შესახებ მსჯელობაში<sup>8</sup>.

ხელოვნებას, ფიქრობს ჰაინე, შეუძლია შთაბეჭდილებათა მაქსიმუმის გამოწვევა, რასაც იგი სპეციფიკური საშუალებებით აღწევს. ამათ შორის მწერალი გარკვეულ ადგილს უთმობს სიყვარულს. სადაც არაა

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 545.

<sup>2</sup> იგივე, 546.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 547.

<sup>5</sup> Г. Гейне. Письма, XI, 195.

<sup>6</sup> Fr. Zustände, 273.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> Die rom. Schule, 333.

სიყვარული, იქ არც პოეზიაა. ასეთ შემთხვევაში მზე, ხეები, ყვავილები და წყალი სრულიად სხვაგვარად წარმოგვიდგება. მზე მაშინ მხოლოდ ამდენი და ამდენი მილის დიამეტრისაა, ხეები მხოლოდ სათბობ მასალადაა გამოსაყენებელი, ყვავილები Staubfäden-ის მიხედვით ნაწილდება, წყალი მხოლოდ თხევადი ნივთიერებაა<sup>1</sup>.

ხელოვნების ბუნების ამგვარივე გაგება უდევს საფუძვლად ჰაინეს მსჯელობას სტეფანეს ტაძარში დაცული ხის ჯვრის შესახებ<sup>2</sup>. ამ ჯვარზე აღბეჭდილი გამოხატულება მიაჩნია ჰაინეს გადახვევად ხელოვნების იდეალიდან, გადახვევად იმისაგან, რასაც თვით გამოსახატავი მასალა იძლევა. ვინც მიზნად დაისახავდა ამ მასალის მხატვრულ რეპროდუქციას, მას გამოხატულში იდეალურ-მხატვრული მხარე არ უნდა დაეჩრდილა ყოველდღიურ-რეალურით. იგი მაშინ გახდებოდა ქეშმარიტი მხატვარი, თუ კი ქრისტეს ხატში ამალღებულის მომენტს ტანჯვაში გამოხატავდა და არა სხეულებრივ-მატერიალურ ტანჯვას. მოხსენებულნი ძეგლის ავტორმა კი, განოდის, ყურადღება მიაქყო მატერიალურ ტანჯვას და არა ტანჯვის პოეზიას; ამიტომ, მისი ქმნილება არ ეკუთვნის ქეშმარიტ ხელოვნებას. იგი უფრო ანატომიის აულტიტორიას შეფერის, ვიდრე ღვთის ტაძარს<sup>3</sup>.

ნიშნავს ეს თუ არა, რომ ჰაინე მატერიალური ტანჯვის გამოხატვას საერთოდ ანტიესთეტიკურ მოვლენად აცხადებს? ზევით მოყვანილი მაგალითი თითქოს ამ საკითხზე დადებითად პასუხის უფლებას იძლევა, რამდენადაც მწერალი მიჯნავს მატერიალური ტანჯვის გამოხატვას ტანჯვის პოეზიისაგან. მაგრამ საკითხს თუ ღრმად შევხედავთ, დავრწმუნდებით საწინააღმდეგოში. ჰაინე არ თიშავს მოცემულ მაგალითშიც მატერიალურს პოეტურისაგან. მისი დებულება პოეტურის მატერიალური დაპირობების შესახებ მოტანილ მაგალითშიც არაა უკუგდებული. მოცემულ შემთხვევაში, მწერლის აზრით, თვით მასალა უკარნახებს ხელოვანს აირჩიოს გადმოცემის სხვა ფორმა, ვიდრე აირჩია სტეფანეს ტაძარში დაცული ნახატის ავტორმა. რადგან მასალა ამ ნახატისა, მწერლის აზრით, არ არის მატერიალური ხასიათის, ამიტომ მას შესაფერის ხაზებში გაშლა უნდოდა, სახელდობრ, წმინდა პოეტურ ხაზებში. ხელოვანს უნდა გადმოეცა ტანჯვა საერთოდ და არა სხეულებრივი ტანჯვა. მაგრამ ის გარემოება, რომ ასეთ მხატვარს საქმე აქვს თავისებურ მასალასთან, ჰაინეს გაგებით, სრულებით არ უარყოფს, რომ მისი ქმნილებაც სოციალურად დაპირობებულია. ჰაინეს შეცდომა მოცემულ შემთხვევაში უნდა ვეძიოთ არა მხატვრულ-ამალღებულის როლის ხაზგასმაში, არამედ ხელოვნების მასალის მცდარ კლასიფიკაციაში.

<sup>1</sup> Reisebilder, 25—26.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.



როგორც ვნახეთ, ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება რეალიზმისადმი არა ამ უკანასკნელის პრინციპების უარყოფას ნიშნავს. არა რეალიზმის უარყოფას საერთოდ, არამედ მისი იმ სახეობის უარყოფას, რომელშიც მხატვრულ-ამაღლებული ირიცხება. სხვა ადგილას გამორკვეულ იქნება კონკრეტულად თუ როგორ ესახება ჰაინეს სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკა, როლი სპეციფიკურ-მხატვრულისა; აქ მხოლოდ ის უნდა ითქვას, რომ კემზარიტ ხელოვნებაზე პრეტენზია, მწერლის აზრით, მხოლოდ იმ ხელოვნებას შეუძლია ვააცხადოს, რომელიც სინამდვილეს მოხსენებული სპეციფიკური ფორმით ასახავს.

## § 2. სპეციფიკურ-მხატვრულის სპიტიხი ელინური ხელოვნებისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში

ჰაინე ისეთ შესაძლებლობასაც უშვებს, როცა ადგილი არა აქვს სპეციფიკურ-მხატვრულის აბსოლუტურ გამორიცხვას, როცა არც მატერია ახდენს იდეის დისკრედიტაციას და არც იდეა მატერიისას, როცა მათ შორის იგივეობითი დამოკიდებულებაა. ასეთ ვითარებას ხედავს იგი ელინურ ხელოვნებაში. რამდენად უდგება მწერლის თეალსაზრისს ამგვარი ვითარება? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მნიშვნელოვნად მოფენს შუქს ჰაინეს მოძღვრებას სპეციფიკურ-მხატვრულზე. ელინიზმში ჰაინე იდეალურის არა გამორიცხვას ნახულობს, არამედ მისი აქტიური როლის, ობიექტზე ზემოქმედების უნარის უარყოფას<sup>1</sup>, წინააღმდეგ შუა საუკუნეებისა, სადაც იდეაში მატერიალურზე ზემოქმედების უნარს ხედავს<sup>2</sup>.

იდეალურის აქტიური როლის ხაზგასმა უდევს საფუძვლად ჰაინეს საყვედურს გუტკოვისადმი, რომ იგი, თავისი პოეზიით ვერ აძლევს იმპულსს საზოგადოებას<sup>3</sup>. თუ სპირიტუალიზმის ბატონობის ეპოქაში, ჰაინეს გაგებით, იდეა მესამე ფაქტორად გამოდის, ელინიზმის ეპოქაში იგი არ წარმოადგენდა მესამე ფაქტორს. იდეის, როგორც მესამე ფაქტორის უარყოფას ჰაინე ჰომეროსისა და შექსპირის ქმნილებებშიც ხედავს. შექსპირთან, მისი აზრით, მხოლოდ გარემოსა და ადამიანის ურთიერთობაა ნაჩვენები. იდეა, „როგორც მესამე“ ფაქტორი მის ტრაგედიებში არასდროს არ გამოდის<sup>4</sup>. ასეთივე მდგომარეობაა ჰომეროსთან. მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობის აღიარების საფუძველზე ხსნის ჰაინე ჰომეროსთან და შექსპირთან სახეების სიცხადეს, მარადიულობასა და გარდუვალობას<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 412.

<sup>2</sup> იგივე, 411.

<sup>3</sup> იგივე, 423.

<sup>4</sup> იგივე, 412.

<sup>5</sup> იქვე.

როგორია ჰაინეს დამოკიდებულება მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობის საკითხისადმი? სწორი იქნება თუ არა ჰაინეს მივარწროთ ანტიკური იდენტივობის აბსოლუტური უარყოფა? ჰაინეს ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებების აქამდე ჩატარებული ანალიზი არ იძლევა საფუძველს, რომ მწერალთან ანტიკური იდენტივობის მნიშვნელობის აბსოლუტური უარყოფა დაეინახოთ. საწინააღმდეგოს დაშვება გაუგებარს გახდიდა ელინური ხელოვნებისადმი იმ აღფრთოვანებულ დამოკიდებულებას, რომელსაც იჩენდა ჰაინე მთელი თავისი ცხოვრების მანაილზე. მაგრამ კეშმარიტებას დაეშორებით მაშინაც, თუ ჰაინეს მივარწროთ იდეის ზემოქმედებითი როლის უგულებელყოფას, როგორც ამას ბუჯე ჩადის, როცა ჰაინესთან ი. ტენის თეორიის წინამორბედს ხედავს<sup>1</sup>. ბუჯეს მტკიცებიდან გამოდის, რომ ჰაინე თითქოს იწონებს ხელოვნებაში იდეის უკუმოქმედებითი უნარის უქონლობას იმ მოტივით, რომ ასეთ მოვლენას იგი ხედავს შექსპირისა და ჰომეროსთან.

მართლაცდა, ჰაინეს მსჯელობა შექსპირისა და ჰომეროსის შესახებ ერთი შეხედვით თითქოს იძლევა ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას. მაგრამ ძნელი არ არის შევნიშნოთ მწერლის აშკარა უკმაყოფილება შექსპირისა და ჰომეროსთან საკითხის მოხსენებული გადაწყვეტის გამო. ამ აზრის დადასტურებას ვხედავთ ჰაინეს მომდევნო მსჯელობაში, სადაც აღნიშნულია, რომ ვერც შექსპირი და ვერც ჰომეროსი ასე ფონს ვერ გაცდებოდნენ, რომ მათ გამოხატვის ობიექტად აეღოთ ისეთი ეპოქა, სადაც იდეა წინ წამოწეული (მაგალითად, ქრისტიანობის წარმოშობა, რეფორმაცია და რევოლუცია)<sup>2</sup>. გამოდის, რომ ერთი მხრით ჰაინე იმიჯნება იდეალურ-ამალღებულის უარყოფელ პროზულ-ველგარული თვალსაზრისიდან, ხოლო მეორე მხრით, ასე არ იმიჯნება ბერძნული ხელოვნებისაგან, სადაც იდეალურისა და მატერიალურის იგივეობა დაინახა. ნუთუ მწერალი არ ეწინააღმდეგება თავის თავს? თუ ღრმად ჩავწვდებით მის შეხედულებებს ელინური ხელოვნების შესახებ, წინააღმდეგობაში მწერალს ბრალს ვერ დავდებთ.

ჰაინე იბრძვის მხატვრულ-ამალღებულის მნიშვნელობის როგორც უარყოფის, ისე დამკირების წინააღმდეგ და ამ მხრით იგი არც ელინურ ხელოვნებას ზოგავს. მაგრამ, განსხვავებით „ოქროს შუაგულის“ ეპოქისაგან, ელინიზმში იგი ნახულობს მხატვრულ-ამალღებულის არა უარყოფას, არამედ მისი მნიშვნელობის დამკირებას. მხატვრულ-ამალღებული ელინურ ხელოვნებაში, როგორც ითქვა, ჰაინეს სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობაში გათქვეფილად, სული მატერიაში გათქვეფილად ესახება<sup>3</sup>. ეს უნდა მიაჩნდეს მას იდეალურის მნიშვნელობის დამკირებად,

<sup>1</sup> Boucke, 126.

<sup>2</sup> Gedanken und Einfälle, 412.

<sup>3</sup> იქვე.

მაგრამ არა დისკრედიტაციად, როგორც ამას იგი აღმოსავლურ-ევგვიპტურისა და ინდუსტრიული პროზის საუკუნის ხელოვნებაში ნახულობს.

კონკრეტულად როგორ წარმოუდგენია ჰაინეს ამალღებულის მნიშვნელობის დამცირება ელინურ ხელოვნებაში? პანთეისტური მსოფლმხედველობის ბუნების დახასიათებისას მწერალი ფაქტობრივად ამ საკითხზედაც იძლევა პასუხს: პანთეიზმი, ჰაინეს გაგებით, არაა უარყოფა ამალღებულისა და იდეალურის, მაგრამ იგი ქმნის წანამძღვრებს ამგვარი უარყოფისათვის. პანთეიზმი ადამიანის, როგორც საზოგადოების წევრის, აქტივობის შემცირებას ახდენს. მან, ფიქრობს ჰაინე, ადამიანები არა ერთხელ გადაისროლა ხოლმე უმოქმედობაში, ქვეიტიზმში. ადამიანები ასე მსჯელობდნენ: თუ ყველაფერი არის ღმერთი, ხოლო ხილული ქვეყანა კი წარმოადგენს მის გამოვლენას, მაშინ მნიშვნელობა აღარა აქვს ადამიანის, როგორც საზოგადოების წევრის, ინიციატივას<sup>1</sup>. პანთეიზმი ამდენად ინდიფერენტიზმის კულტის დამკვიდრებას ახდენს, რადგან ფატალისტური თვალსაზრისი ცხოვრებაზე უაზროდ ხდის ადამიანის ჩარევას საზოგადოებრივი მოვლენების განვითარებაში.

მაგრამ პანთეიზმი, სწორად გაგებული, ჰაინეს აზრით, არ ნიშნავს მხატვრულის მნიშვნელობის უარყოფას. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხი ამდენად ჰაინესთან საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხია, მისი უარყოფა, ან მისი მნიშვნელობის დამცირება ნიშნავს ეულგარულ-პროზულ თვალსაზრისზე დადგომას. ხელოვნების იმანენტისმის თეორია ხელოვნებას სწორედ იმ ფუნქციას უკარგავს, რაც მას საზოგადოებაზე ზეგავლენის ფაქტორად ხდის. მხატვრული ხელოვნების იმანენტისმის დამცველებთან მხოლოდ სამკაულად ქცეული მოვლენაა და არა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ზემოქმედი ფაქტორი. როგორც ვხედავთ, იდეალურის, მხატვრულის გაგებაში ჰაინე სოციალურ შინაარსს ათავსებს და, ექომაგება რა მას, ქადაგებს ხელოვნების ზემოქმედებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე.

ბერძნულ ხელოვნებაში, როგორც ითქვა, ჰაინე აღნიშნავს ამალღებულის, იდეალურის მატერიალურ საწყისთან იდენტეობას. ეს, მწერლის აზრით, იდეალურის მნიშვნელობის დამცირებაა, მაგრამ არა უარყოფა-უარყოფას არ წარმოადგენს იგი იმიტომ, რომ ბერძნული ხელოვნება, ჰაინეს გაგებით, არაა თვითმიზნობრივი, თავისში ჰერმეტულად ჩაკეტილი მოვლენა, არამედ აქტიური საზოგადოებრივი ძალაა. ათენის ხელოვნება არაა გამოთიშული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრებიდან, არამედ მასში აქტიურადაა ჩარეული; იგი იმყოფება „გარემოსთან წმინდა პარმონიაში“<sup>2</sup>, იგი საუკეთესოდ იფურჩქნება პარტიულ ბრძოლებში,

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 259.

<sup>2</sup> Fr. Maier, 72.

არაა გამოთიშული „დღიური პოლიტიკისაგან“<sup>1</sup>. ესქილემ, ფიქრობს ჰაინე, თავისი „სპარსელები“ ისეთივე სიმართლით დაგვიწერა, როგორითაც იგი იბრძოდა მათ წინააღმდეგ მარათონზე? ხელოვნებასა და პოლიტიკურ ცხოვრებას შორის ასეთივე ჰარმონიას ნახულობს ჰაინე დანტესა და მიქელანჯელოსთან.

გამოდის, რომ იდეალური მხარე არ ირიცხება არც მაშინ, როცა მატერიალურსა და იდეალურს შორის იდენტურობაა. მაგრამ კონკრეტულად რაში მდგომარეობს იდეალურის, მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობის დამცირება ბერძნულ ხელოვნებაში? ამ საკითხზე ჰაინეს ნააზრევში ვერ ვნახულობთ გამოკვეთილ პასუხს, მაგრამ აქა-იქ გაბნეული აზრების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვუპასუხოთ დასმულ კითხვას. მხატვრულ-ამაღლებულის მნიშვნელობის შემცირება ელინურ ხელოვნებაში ჰაინეს დანახული აქვს მის არა საერთოდ უარყოფაში, არამედ ცალმხრივ გაგებაში. მხატვრულ-ამაღლებული ბერძნულ ხელოვნებაში, ჰაინეს აზრით, სინამდვილისადმი ე. წ. პლასტიკური დამოკიდებულების შედეგს წარმოადგენს. კლასიკური მწერლები, გადმოგვცემს იგი, ისწრაფვიან „nach erhabenster Verklärung der Wirklichkeit... und sich zur Identität emporschwingen“<sup>2</sup>. ფორმულა, რომლის თანახმადაც ხელოვნების ქმნილება ამაღლებულ ხასიათს ღებულობს მხოლოდ მაშინ, როცა ადანიანური ძალით მიისწრაფვის ღვთაებრივისაკენ<sup>3</sup>, ჰაინეს მიყენებული აქვს ბერძნული ხელოვნებისადმი. ბერძენი მხატვარი, მისი აზრით, სინამდვილეს უდგება როგორც პლასტიკოსი, მაგრამ არა როგორც პოეტი. ჰაინე გამოყოფს ხელოვნებაში სინამდვილის გახსნის სამ ხერხს ან, როგორც თვითონ იტყოდა, სისტემას: ბუნებითს, პლასტიკურსა და პოეტურს. გარიკის, შროფდერის, დერეიენტისა და ვოლფის თამაშის ანალიზში მან განასხვავა ერთიმეორისაგან სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულების სამი მოხსენებული ხერხი<sup>4</sup>. გარიკი და შროფდერი, ჰაინეს გაგებით, თავიანთ თამაშში მასალის ვერც პლასტიკური წვდომის უნარს იჩენენ და ვერც პოეტურის. ისინი მისდევენ მხოლოდ ე. წ. ბუნებრიობის სისტემას, იძლევიან ფოტოგრაფიას ბუნებისას, იმ ბუნებისა, რომელიც შექსპირის დრამებში „zunächst ausspricht“<sup>5</sup>. „როგორც გარიკმა, ისე შროფდერმა, წერს ჰაინე, ვერ გაიგეს ვერც პოეზია და ვერც ხელოვნება“<sup>6</sup>. აღნიშნული ხერხების განსხვავებულობას გვი-

<sup>1</sup> Fr. Mäler, 72.

<sup>2</sup> იგივე, 73.

<sup>3</sup> Shakespeares Mädchen., 392.

<sup>4</sup> Gedanken und Einfälle, 413.

<sup>5</sup> Shakespeares Mädchen., 389.

<sup>6</sup> იგივე, 388.

<sup>7</sup> იქვე.

დასტურებს აგრეთვე შრომდერის მიერ გადმოკეთებული ტრაგედიების ჰაინესიული შეფასება.

ამ განსხვავებაზე მიგვიითობს აგრეთვე დერვიენტისა და ვოლფის შესახებ მსჯელობა. ვოლფში, წინააღმდეგ გარიკ-შრომდერ-დერვიენტისა, ჰაინე მასალისადმი პლასტიკურ დამოკიდებულებას ნახულობს<sup>1</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ დერვიენტი, როგორც ბუნების სისტემის მალიარებელი, და ვოლფი, როგორც ხელოვნების სისტემის მალიარებელი, სხვადასხვა საწყისიდან გამოდიან, ჰაინე მათ შორის მინტ-თანხედენილობას ნახულობს, მათი შეხედრის პუნქტად პოეზიას აღიარებს<sup>2</sup>. ამ თანხედენილობით ხსნის იგი მათ გავლენას მაყურებლებზე. ცალკე აღებული სინამდვილისადმი ვერც ბუნებრივი და ვერც პლასტიკური დამოკიდებულება ვერ აქცევს ხელოვნებას დერვიენტისა და ვოლფის თამაშში მასებზე ზეგავლენის იმ ძლიერ ფაქტორად, რადაც იქცევა იგი პოეზიაში, როცა მხატვრულ-ამოღებული არ ეთიშება თავის რეალისტურ საფუძველს. ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს გარიკ-შრომდერის და დერვიენტ-ვოლფის თამაშის ჰაინესიული ანალიზიდან.

ამავე წინამძღვრიდან გამოდის ჰაინე, როცა ბერძნულ ხელოვნებაში ნახულობს სინამდვილისადმი პლასტიკურ და არა პოეტურ დამოკიდებულებას, როცა ამბობს, რომ ბერძნებს არ გააჩნდათ ისეთი დიდი პოეტი, როგორიც ჩვენ გაგვაჩნიაო<sup>3</sup>; როცა წერს, რომ ბერძენები იყვნენ დიდი ხელოვნები, მაგრამ არა პოეტები, რომ მათ უფრო მეტად ხელოვნების გრძნობა გააჩნდათ, ვიდრე პოეზიისა<sup>4</sup>; რომ შექსპირის ცერი უფრო მეტ პოეზიას შეიცავს, ვიდრე ყველა ბერძენი პოეტი<sup>5</sup>. ბერძენებთან ჰაინე, როგორც აღვნიშნეთ, პირველ რიგში ნახულობს სინამდვილის გამოხატვის პლასტიკურ უნარს, რაც მის ასლობრივ გადაღებას გულისხმობს<sup>6</sup>. ბერძენებთან იგი ხედავს ორიენტირებას გარეგანზე, ფორმაზე, ამ უკანასკნელის განდიდებას შინაარსის ხარჯზე<sup>7</sup>.

ამგვარად, სინამდვილისადმი პოეტურ დამოკიდებულებას ბერძნულ ხელოვნებაში, ჰაინეს აზრით, სჭარბობს მისდამი პლასტიკური დამოკიდებულება. ირკვევა, რომ ასახვის თვითუფლ ამ ფორმაში მწერალი ათავსებს განსხვავებულ შინაარსს. მასალისადმი პლასტიკურ მიდგომაში იგი ხედავს გარეგანი ჰარმონიის მიღწევას, ფორმის დასრულებულობას, შინაარსის ხარჯზე. ფორმის განდიდებას. მასალისადმი პოეტურ მიდ-

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 389.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Gedanken und Einfälle, 412.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> Shakespeares Mädchen., 392.

გომამი კი იგი გულისხმობს მწერლის შექრას მოვლენის სიღრმეში<sup>1</sup>, შინაგანი ჰარმონიის მიღწევასაც. სპეციფიკურ-მხატვრული ჰაინეს არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში არ მიაჩნია აბსოლუტურად გამო-რიცხული, ოღონდაც პირველ შემთხვევაში იგი მხატვრულ-ამალღებუ-ლის როლის შემეცირებას ნახულობს იმაში, რომ მასში ვერ ხედავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე აქტიური ზემოქმედების უნარს.

ვინც სინამდვილეს მხოლოდ ნატურალისტურს ან მხოლოდ ხელოვ-ნების საზომს მიუყენებს, ჰაინეს აზრით, იგი შორდება ჭეშმარიტი ხელოვნების გზას. ის, ვინც ნატურალისტური და პოეტური პრინცი-პების დაკავშირებას ახდენს, მას შესაძლებლობა აქვს შექმნას ეპოქის შესატყვისი და სოციალურად ღირებული მხატვრული ძეგლი. მართალია, ბერძნული ხელოვნების გაგება ჰაინეს ისტორიული განვითარების სიბრ-ტყეზე გადააქვს, მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ ამ ხელოვნებაში იგი სინამდვილის გარდაქმნის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს ხედავს. ჰაინეს მხოლოდ იმის თქმა უნდა, რომ ბერძნული ხელოვნება, მსგავ-სად სხვა ხელოვნებისა, არ ვითარდებოდა სოციალური და პოლიტიკური ამბებისაგან მოწყვეტილად და არა იმის თქმა, თუ რა ზემოქმედებით როლს ასრულებდა იგი, ბერძნული ხელოვნება, სოციალურ ბრძოლებში.

ყურადსაღებია, რომ დებულებას — ბერძნული ხელოვნების სოცია-ლურ-პოლიტიკურ ბრძოლებში გაფურჩქვნის შესახებ ჰაინე უკავშირებს დებულებას ამ ხელოვნების თანადროულობასთან „წმინდა კავშირში“ არსებობაზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ /იქ/ სინამდვილისადმი ხელო-ვანის დამოკიდებულებაში მწერალს მხოლოდ ჰარმონიის მდგომარეობა აქვს დანახული და არა წინააღმდეგობრიობის. / „ბერძნებთან ცხოვრე-ბისა და პოეზიის იდენტივობა არსებობდაო“, — წერს ჰაინე<sup>2</sup>. გამოდის, რომ ანტიკურ ეპოქაში, ჰაინეს აზრით, იმიტომ არ იყვნენ დიდი პოეტები, რომ იქ ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის არსებობდა იდენტივობა, ჰარ-მონია მაშინ, როდესაც თანადროულობაში, სადაც „ცხოვრებასა და პოეზიას შორის ხშირ შემთხვევაში წინააღმდეგობაა“<sup>3</sup>, დიდი პოეტები არ არიან<sup>4</sup>. /

ამგვარად, მხატვრულ-ამალღებულის მნიშვნელობის დამცირება ანტიკურობაში ჰაინეს დანახული აქვს პოეზიის სუსტად განვითარების, ეს უკანასკნელი კი, ხელოვნებასა და საზოგადოებას შორის მხო-ლოდ ჰარმონიის არსებობის ფაქტში. საფიქრებელია, რომ პოეზიის

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 39.

<sup>2</sup> Gedanken und Einfälle, 412.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე. პოეზიის მნიშვნელობაზე მოკვითხრობს ჰაინეს შემდეგი სიტყვები: „Aufhören der Poesie im Künstler—der Kranz schwindet ihm vom Haupte“ (Ged. u. Einfälle, 420).

გაფურჩქვნის, მის საზოგადოებრივ ფაქტორად გადაქცევის მიზნობრივ იარაღად ანტაგონისტურ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში ჰაინე მიიჩნევს სინამდვილისადმი მწერლის არა მხოლოდ ჰარმონიის, არამედ დისჰარმონიის მდგომარეობასაც. იგი არ უარყოფს პირველის მნიშვნელობას, ოღონდ იმ პირობით, რომ ამის შედეგად ჩრდილი არ მოეფინოს ხელოვნების სოციალურ ფუნქციას, არ დამციროდეს სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობა.

სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობის დამცირება ელინიზმში ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ ხელოვნება იქ, მწერლის აზრით, მოკლებულია საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე აქტიური ზემოქმედების უნარს, მასში ფორმის გარეგანი განდიდებაა და შინაარსის შებლაღვა. ეს ხელოვნება, ჰაინეს აზრით, არ ნერგავს საზოგადოებრივ ერთუზიანობას. როგორც ვხედავთ, ელინურ ხელოვნებაში ჰაინე მაინც სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობის დამცირებას ნახულობს\*. ამიტომ საფუძველი არ არის ჰაინეს მივაწეროთ ელინური ხელოვნების პრინციპების გაზიარება, ე. წ. მსუქანთა კატეგორიისადმი სიმპათია, როგორც ეს მეტალოვს აქვს წარმოდგენილი<sup>1</sup>.

სინამდვილის პლასტიკური და პოეტური გამოხატვის განსხვავების დადგენით ჰაინემ ისიც გვაძენო, რომ მეორე უფრო სრულყოფილია, ვიდრე პირველი, რომ მეორეში დაკულია როგორც მატერიალური, ისე იდეალური მხარე.

ჰაინეს აზრები ბერძნულ ხელოვნებაში სინამდვილის პლასტიკური ასახვის შესახებ არ გამოირჩევა ორიგინალობით, მაგრამ საკითხის ამ მხარეს როდი აქვს არსებითი მნიშვნელობა, არამედ იმას, რომ ამ წინამძღვრიდან გამოსული ჰაინე აკეთებს მცდარ დასკვნებს, უპირისპირებს რა ერთიმეორეს სინამდვილის ე. წ. პლასტიკურსა და პოეტურ ასახვას. საფუძველი არ არსებობს გავიზიაროთ ჰაინეს დებულება, რომ ბერძნებს თითქოს უფრო მეტად გააჩნდათ ხელოვნების გრძნობა, ვიდრე პოეზიისა, რადგან ასეთი დებულების სისწორეში არ გვემოწმება ბერძნულ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორია. ასევე მცდარად და ხელოვნურად უნდა მივიჩნიოთ ჰაინეს მოძღვრება ხელოვნებაში სინამდვილის გახსნის სამი სისტემის შესახებ, ვინაიდან იქ, სადაც სინამდვილის ქვეშაირიტად პოეტურ ასახვასთან გვაქვს საქმე, შეუძლებელია დავიწყებულ იქნას სინამდვილის ასახვის ის პრინციპები, რომელთაც, ჰაინე

\* ეს არ ნიშნავს, რომ, ჰაინეს გაგებით, ელინური ხელოვნება სილამაზის იდეალიდან უხვევს. ანტიკური რენესანსისა და გოეთეს ხელოვნების ჰაინესეული ანალიზიდან ნაჩვენებია იყო, რომ ანტიკური ჰარმონია, მწერლის აზრით, არ გამორიცხავს სილამაზეს. ამ აზრს ადასტურებს ჰაინე ლენონტრის ბაღისა და რასინის შესახებ მსჯელობაში („F. R. Zustände“, 32). ჰაინე არ გამოდის საერთოდ პლასტიკური სახეების შექმნის წინააღმდეგ, რასაც ვეიდასტურებს ჰიუგოს შესახებ შისი მსჯელობა („Über die F. B. h. n. e“, 525).

<sup>1</sup> Металов, 16—17.

ნეს აზრით, სინამდვილის ე. წ. ბუნებითი და პლასტიკური ასახვის სისტემები აყენებს.

ჰაინეს აზრები მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობის შესახებ გვაძლევს გასაღებს გოეთესადმი ამ მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულების გასაგებად. გოეთესადმი ჰაინეს, როგორც პოზიტური, ისე კრიტიკული დამოკიდებულების საკითხი ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში გადაუწყვეტელ საკითხად უნდა ჩაითვალოს. ლ. ბერგი ჰაინეს გოეთესადმი კრიტიკული დამოკიდებულების მიზეზად ამ მწერლის მსოფლმხედველობრივ დაფლეთილობას აყენებს, მის რომანტიკოსობას ბუნებით, ხოლო ჰეგელიანელობას გონებრივ მიდრეკილებათა მიზნდევით<sup>1</sup>. ჰაინე და გოეთე, ფიქრობს ბერგი, ისე შეეთარდებიან ერთიმეორეს, როგორც რიერაჟი—ბინდს<sup>2</sup>.

ბარტელსი გოეთესადმი ჰაინეს კრიტიკულ დამოკიდებულებაში გადაწყვეტ მნიშვნელობას აკუთვნებს ჰაინეს ნაციონალურ წარმოშობას<sup>3</sup>. ვეგა ამ ორი დიდი მწერლის ურთიერთდამოკიდებულებაში მსაზღვრელ ფაქტორად აღიარებს ჰაინეს სუბიექტურობას, მის სურვილს—არაფინ დააყენოს თავის ზევით, თვით გოეთეც კი<sup>4</sup>. ამ შეხედულებას კიდევ უფრო მკვეთრად გამოთქვამს ვოლფი. იგი ფიქრობს, რომ გოეთეს წინააღმდეგ ბრძოლაში ჰაინეს არ ამოძრავებდა შურიანობის გრძნობა, არამედ ის, რომ გოეთესთან შედარებით იყო სუსტი ნატურის და სპირიტუალური მისგან თავის დაცვა („Es war ein Art geistige Nothwehr wie die Goethe gegen Shakespeare übte“)<sup>5</sup>.

ფილსტოც, მსგავსად ვოლფისა, გამორიცხავს შურიანობის მომენტს გოეთესადმი ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულებიდან, მაგრამ ეს მას ხელს არ უშლის გააყალბოს ამ ურთიერთობის ბუნება, როცა აცხადებს, რომ ამ ბრძოლაში ავადმყოფი ნატურა დაუპირისპირდა ჯანსაღ ნატურას<sup>6</sup>. ფილსტოს მსჯელობიდან გამომდის, რომ ბრძოლა ჰაინესა და

<sup>1</sup> Berg. Heine—Almanach, Nürnberg, 1893, S. 63.

<sup>2</sup> იგივე, 62.

<sup>3</sup> Bartels, 193—194.

<sup>4</sup> Véga. Henri Heine. Peint par lui même et par les autres, Paris, 1936, P. 82.

<sup>5</sup> Wolff, 181.

<sup>6</sup> Filsto. 11—12; შდრ. Scharp, 76. გ. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ გოეთე წინააღმდეგობისაგან თავისუფალი მშვიდი მწერალია, ჰაინე კი შინაგანად გათიშული, ავადმყოფურად მგრძობიარე და მეტყვევი ნატურა. „ძნელია ორი ერთიმეორეს ისე დამორბეული პიროვნების წარმოდგენა, წერს იგი, როგორც გოეთე და ჰაინე იყვნენ. პირველი მათგანი მთლიანი, ჰარმონიული, ოლიმპიურად დამშვიდებული პოეტი და მოაზროვნე იყო. ჰაინე, პირიქით, შინაგანი წინააღმდეგობით გათიშული, ავადმყოფურად მგრძობიარე მეტყვევი ადამიანი იყო“ (ჰ. ჰაინე. გერმანია, ზამთრის ზღაპარი, თბილისი, 1942, შესავალი წერილი გ. ქიქოძისა, გვ. 3).



გოეთეს შორის გარდუვალია, რადგან გოეთე ელინელია, ჰაინე კი სუ-  
ლიერად დაფლეთილი.

ვერც ა. დეიჩი გასცდა გოეთესადმი ჰაინეს დამოკიდებულების  
ტრადიციულ გაგებას, გამოაცხადა რა ჰაინე სუბიექტივიზმის, ხოლო  
გოეთე ობიექტივიზმის თვალსაზრისის დამცველად<sup>1</sup>. რა გვეთქმის ამის  
შესახებ?

გოეთესთან ჰაინე ნახულობს ძირითად ელინურ მხარეებს. გოეთე  
ნისტის არის ელინელი „ნათელი, ბერძნული თვალებით“<sup>2</sup>, „სიცი-  
ცხლით გახარებული ელინელი“<sup>3</sup>. მაგრამ გოეთესთან იგი ელინიზმის  
არა მხოლოდ გარეგნულ მხარეებს ხედავს, არამედ შინაგან მხარე-  
ებსაც, მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობას. თუ გოეთეს  
დიდ დამსახურებას ჰაინე რეალური სინამდვილის თვალსაზრისზე  
დგომაში ხედავდა, იგი მანც არ ეთანხმებოდა გოეთეს იდეალუ-  
რისა და ამალღებულის მატერიალურთან ვაიგივებაში, რადგან ასეთი  
იგივეობა საბოლოო ჯამში მხატვრულ-ამალღებულის მნიშვნელობის  
დამცირობად წარმოედგინა. უნდა ვიფიქროთ, ჰაინე მხარს არ უჭერდა  
გოეთეს იმაში, რომ ამ უკანასკნელისათვის იდეალურიც მატერიალურია,  
რომ იგი მატერიას ხედავს იქაც, სადაც შილერი მხოლოდ იდეას ხე-  
დავდა<sup>4</sup>.

გოეთესთან ელინური საწყისის დანახვა შუქს ფენს იმ ფაქტს, რომ  
გოეთე, ჰაინეს გაგებით, სინამდვილისადმი ისეთივე პლასტიკურ დამო-  
კიდებულებას იჩენს, როგორსაც იჩენდნენ ბერძნები. ამ საფუძველზე მია-  
კუთვნებეს იგი გოეთეს ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის ეპოქას<sup>5</sup>. ამი-

---

როგორც ვხედავთ, გ. კიქოძე წინააღმდეგობას ხედავს ჰაინესთან, გოეთესთან  
კი არა. იგი მხედველობიდან უშვებს იმ გარემოებას, რომ გარეგანი სიმშვიდე და  
პარმონიულობა, რამაც ფორმალური საფუძველი მისცა მთელ რიგ ბურჟუაზიულ გოე-  
თელოგს შეექმნათ პარმონიული, შინაგანი წინააღმდეგობისაგან თავისუფალი გოეთეს  
ლექენდა, სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ გოეთე შინაგანი წინააღმდეგობისაგან თავისუ-  
ფალია. ასევე შორდება კემმარტებას გ. კიქოძე, როცა იგი ჰაინეს წინააღმდეგობებით  
გათიშულს, ავადმყოფურად მგრძობობარე და მერყეე ადამიანს უწოდებს. არსებითად,  
გ. კიქოძე იმას ამტკიცებს, რომ ჰაინესთან არაა რაიმე მყარი მსოფლმხედველობრივი  
საწყისი, რომ იგი მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილია. ასეთ შეხედულებას არც  
რაიმე მეცნიერული საბუთიანობა გააჩნია და არც სიახლის პრეტენზია.

თავის დროს ოკსიანიკო-კულიკოვსკიც ამ ორ მწერალს იმით ასხვავებდა, რომ გოე-  
თესთან ხედავდა სინამდვილის ოლიმპიური სიმშვიდით აღქმას, ჰაინეს მსოფლმხედველო-  
ბისათვის კი ასეთ ვითარებას იგი არ აღიარებდა ძირითად ნიშნად. ჰაინე, მისი აზრით,  
მხოლოდ ღროდადრო იჩენდა სინამდვილისადმი ოლიმპიურ დამოკიდებულებას (Общая  
ко - Куликовских II, 15).

<sup>1</sup> Денч. Г. Гельме. Поэт, 1914, стр. 14.

<sup>2</sup> Reisebilder, 99.

<sup>3</sup> L. Börne, 23.

<sup>4</sup> Г. Хавтаси. Гете в концепции Г. Гельме. თბილისის სახ. უნივერსიტე-  
ტის შრომები, ტ. 12, 1940, გვ. 81.

<sup>5</sup> Die rom. Schule, 215.

ტომ ეძლევა მას საფუძველი „ხელოვნების პერიოდის“ დამთავრებას დაუკავშიროს გოეთესთან და მათავრებას<sup>1</sup>.

როგორ წარმოუდგენია ჰაინეს იდეალურის როლის დამცირება გოეთესთან? როგორც ბერძნებთან, ისე გოეთესთან იგი არ ამჩნევს იდეალურის აბსოლუტურ უარყოფას, არამედ ხედავს მხოლოდ მისი მნიშვნელობის დამცირებას. იდეალური გოეთესთანაც, ჰაინეს გაგებით, მოკლებულია საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ზემოქმედების უნარს<sup>2</sup>. გოეთესთან ჰაინე ვერ ნახულობს ეპოქის მოწინავე სოციალური იდეებით ალტაცებას, რევოლუციურ ენთუზიაზმს. გოეთეს ეგოიზმი, ფიქრობს იგი, იძლევა ხელოვნებით შეუშფოთებლად დატკობის საშუალებას იმ დროს, როცა ხალხი ტანჯვას განიცდის<sup>3</sup>. გოეთემ ხელი შეუწყო „ხელოვნების ეპოქის“ წარმოშობას, უარყო რა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენთუზიაზმი. ამ მხრით მან ცუდად იმოქმედა შილერზე, რომელსაც იგი ბოლოს და ბოლოს თავის „თანაარისტოკრატიად“ გადააქცევდა.

შილერი, ჰაინეს აზრით, გოეთეს წინააღმდეგობას წარმოადგენს. იდეალური შილერთან არათუ არ უიგივდება მატერიალურს, არამედ ზემოქმედებს მასზე, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონეა. შილერი „აზრის ბასტილებს არღვევს“<sup>4</sup>, „თავისუფლების ტაძრის“ აგებაში მონაწილეობს. გოეთე იძირება უფრო ინდივიდუალურ გრძნობებში, ანდა ბუნებაში მაშინ, როდესაც შილერი მსოფლიო ისტორიას უმღერის.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე გოეთესთან იდეალურის არა აბსოლუტურ უარყოფას ხედავს, არამედ მის დაკლას სოციალური შინაარსიდან. იდეალურის ასეთი მცდარი გაგების მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ჰაინეს დანახული აქვს გოეთეს მიერ პანთეიზმის მცდარ გაგებაში. იმ დროს, როდესაც პანთეიზმი, მისი აზრით, არ გულისხმობს ადამიანის აქტივობის გამორიცხვას, მცდარად გაგებული, იგი ქვიეტიზმის, პოლიტიკური ინდიფერენტიზმის დამკვიდრების ხელშემწყობია.

პანთეიზმმა ხელი შეუწყო ისტორიაზე ფატალისტური შეხედულებების გამომუშავებას, იმის აღიარებას, რომ განვითარება არის *trastlosen Kreislauf*<sup>5</sup>. ჰაინე მკვეთრად იმიჯნება ადამიანთა ისტორიის ამგვარი ახსნისაგან, რომლის დამცველებსაც თანამედროვეთა შორის იგი ე. წ.

<sup>1</sup> Г. Гейне, Письма, XI, 239.

<sup>2</sup> ეს გარემოება საფუძველს აკლის ლიბტენბერგერის მტკიცებას, რომ გოეთეს კლასიციზმის შეფასებას ჰაინე უკეთ მოგვიანო პერიოდში ახდენსო (Lichtenberger, 54). გოეთესადმი ჰაინეს დამოკიდებულებას 50-იან წლებში რადიკალური ცვლილება არ განუტოდა.

<sup>3</sup> Fr. Maler, 71.

<sup>4</sup> Die rom. Schule, 252.

<sup>5</sup> Verschied. Geschichtsauff., Bd. VII, 294.

ისტორიულ სკოლაში ხედავდა\*. ობიექტურობის პრინციპის, რეალურის პრიმატის აღიარება ისტორიულ-ფატალისტური სკოლის მიერ ჰაინეს არ მიაჩნია საკმარისად, რადგან ეს სკოლა იდეალურის დამცირებას ახდენს. ისტორიული სკოლის მიმდევართა ობიექტურ-რეალისტური თვალსაზრისი, მწერლის გაგებით, ცალმხრივი და ვულგარულია, მას აკლია თავისუფალი გაქანება, იგი მიწაზეა მიკრული<sup>1</sup>. მასში ჰაინე ვერ ხედავს მომავლის განჭვრეტის უნარს, არამედ—დაცინევას პოლიტიკურ ენთუზიაზმზე<sup>2</sup>.

ძნელი არ არის მიხვედრა, რომ ისტორიული სკოლის წარმომადგენლებთან ჰაინეს არ მოსწონს მატერიალურთან იდეალურის გაიგივება. ასეთი მიდგომა ისტორიისადმი, ჰაინეს აზრით, უნდა ნიშნავდეს საზოგადოების განვითარების იდეის უარყოფას და პოლიტიკური ინდიფერენტისთვის თეორიულ დასაბუთებას. ამ წანამძღვარზე ჰაინესთან გამართლებულად უნდა მივიჩნიოთ ისტორიული სკოლისა და გოეთეს სკოლის ერთ მწკრივში ჩაყენება. ამიტომ ესხმის იგი თავს გოეთეს არა მხოლოდ როგორც ადამიანს, არამედ როგორც პოეტსაც. გოეთეს მხატვრული სახეები მას მიაჩნია მშვენივრად, მაგრამ უნაყოფოდ, დიდებულ ნაძერწად, მაგრამ მარმარილოსებრ ცივად. „ჩვენ არ მოგვწონდა უნაყოფობა მისი სიტყვებისა, წერს გოეთეს შესახებ ჰაინე, ესთეტიკში, რომელიც მისი მეოხებით დამკვიდრდა გერმანიაში, რომელმაც აღზარდა ახალგაზრდობა ქვიეტიზმის სულით, რაც ასე დამლუბველი გახდა ჩვენი სამშობლოს პოლიტიკური აღორძინებისათვის“<sup>3</sup>.

გოეთე „ინდიფერენტ-პანთეისტი“<sup>4</sup>. ანტიკური ქანდაკებები ჰაინეს მოაგონებენ გოეთეს ქმნილებებს, „ისევე დასრულებულს, ისევე დიადსა და დამშვიდებულს“<sup>5</sup>. სული „ჩვენი ეპოქისა“, „მოდრაობის მომხრეთა“ ეპოქის და გოეთეს პოეზიისა უპირისპირდება ერთიმეორეს. იქ აღფრთოვანებაა, მღელვარე ცხოვრებაა, ენთუზიაზმი; აქ კი გულგრილობა, შინაგანი სიმშვიდე და ქვიეტიზმი. რადგან გოეთესთან ჰაინე პოლიტიკური ენთუზიაზმის უქონლობას ხედავს, ამიტომ მიაჩნია მას, რომ „აღფრთოვანებისა და მოქმედების ეპოქა ვერ შეძლებს გოეთეს გამოყენებას“<sup>6</sup>. გოე-

\* ე. შიდის აზრით კი, ჰაინე და გოეთე არსებითად ერთგვარი ნატურებიანია, ორივე პანთეისტი. ის გარკვევითაა, რომ ჰაინე ერთგვარად იმიჯნებოდა გოეთესებურად გაგებული პანთეიზმისაგან, როგორც პოლიტიკური ინდიფერენტისათვის სტიმულის მიმცემი მოვლენისაგან. შიდს ჰაინეს შეცდომად მიაჩნია (Scheid., E. Heinrich Heine und das Buch von Staël „Über Deutschland“. Bonn, 1927, S. 34—35). ასევე საფუძველს მოკლებულად უნდა მივიჩნიოთ ჰაინეს გოეთეს მიმდევრად გამოცხადების უარყოფის ის საბუთი, რომელსაც ბუკე აყენებს, ხედავს რა გოეთეში აპოლონურს, ჰაინეში კი დიონისურ საწყისს (Boucke, 458).

<sup>1</sup> Verschied. Geschichtsauff 295.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 294.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 255.

<sup>4</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>5</sup> ი გ ი ვ ე, 254.

<sup>6</sup> Г. Гейне. Письма, XI, 239.

თეში არ არის როგორც ნაციონალური, ისე ფილოსოფიური ერთუზიანში<sup>1</sup>; გოეთემ ვერ გაიგო, ან არ უნდოდა გაეგო, ფილოსოფიური ერთუზიანში ჩვენი დროისა. ამიტომ ერთუზიანს იგი ისტორიულად აშუქებდა<sup>2</sup>.

გოეთესა და ისტორიული სკოლის ნაკლოვანებათა დახატვის ფონზე ჰაინე აღნიშნავს დადებით მხარეებს ფილოსოფიური სკოლისა, რომელიც ადამიანთა ისტორიის განსხვავებულ ახსნას იძლევა. ფილოსოფიურ სკოლაში მწერალი იწონებს იდეალურის როლის, ერთუზიანის მნიშვნელობის ხაზგასმას. ამ სკოლის მიმდევრები, ჰაინეს აზრით, არ ღვანან განზე მღელვარე საზოგადოებრივი მოვლენებისაგან, არამედ მონაწილეობენ მათში, ქადაგებენ ბრძოლას საზოგადოებრივი ცხოვრების სრულქმნისათვის, სამოთხის ამქვეყნად დამყარებისათვის. ისინი ჰაინეს სიმპათიას იმსახურებენ სწორედ იმით, რომ არიან „აღფრთოვანებული მებრძოლები“, რომ მათ ახასიათებთ „მაღალი მისწრაფებები“ იმ დროს, როდესაც ისტორიული სკოლის მიმდევრებისათვის დამახასიათებელია Windungen niedriger Rauken<sup>3</sup>.

ჰაინე სიმპათურადაა განწყობილი ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლებისადმი. იგი ფიგურულად წერს, რომ თუ ოდესმე მათი დაძლევა დაგვირდება — „ეს უძვირფასესი და საპატიო ხმლით მოხდება“ მაშინ, როდესაც ისტორიული სკოლის წარმომადგენლების დაძლევა მოხდება „nur mit der wahlverwandten Knute“<sup>4</sup>.

ზემოთქმულიდან იქნება შთაბეჭდილება, რომ გოეთე, ჰაინეს გაგებით, მთლიანად ელინურ პოზიციანზე დგას. რამდენად სწორია ასეთი გაგება? ანტიკურობისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საილუსტრაციოდ აქამდე მოტანილი მაგალითები ამ საკითხის მხოლოდ ერთ მხარეს გვიჩვენებს. სახელდობრ იმას, რაც ჰაინეს ელინიზმთან აახლოებს. ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ გოეთესა და ელინიზმს შორის საერთო მხარედ ჰაინეს მიაჩნია სინამდვილის პლასტიკური დახატვის უნარი, გარეგანი პარამონია, ფორმის სისავსე. უფრო ადრე ისიც აღინიშნა, რაც, ჰაინეს აზრით, გოეთეს სინამდვილის ელინურ გაგებასთან აკავშირებს სამყაროს მართალ და ჯანსაღ ფერებში დახატვა.

მაგრამ ჰაინეს არ შეიძლება ის აზრი მივაწეროთ, თითქოს იგი გოეთესა და ელინური მსოფლმხედველობის სრულ თანხედინილობას აღიარებს, თუმცა გოეთე მას ისევე „უგულოდ“ მიაჩნია, როგორც ბერძნები, თუმცა გოეთეს „შემთხვევით გერმანელს“ უწოდებს<sup>5</sup>. გოეთე ჰაინეს გაგებაში წარმართობის მოდერნიზებას ახდენს<sup>6</sup>. ამიტომ სახელწოდება — „დიდი წარმართი“ გოეთესათვის ჰაინეს საეცებით შესაბამისად არ მიაჩნია<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Die rom. Schule., 253.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Verschied. Geschichtsauff. 255.

<sup>4</sup> იქვე, 296.

<sup>5</sup> Bieber, 339.

<sup>6</sup> Zur Geschichte., 272.

<sup>7</sup> იქვე.

რაში ხედავს ჰაინე ანტიკურობის მოდერნიზებას გოეთესთან? იმაში, რომ წარმართობის გასწვრივ, რომელიც გარეგანის ნათელსა და მახვილ გამოხატვაში იჩენს თავს, გოეთესთან იგი ნახულობს მეორეს, წარმართობის საწინააღმდეგო, ქრისტიანულ-სპირიტუალისტურ ელემენტს. წარმართობას გოეთესთან, ჰაინეს აზრით, ცვლილება განუცდია თავისში ქრისტიანულ-სპირიტუალისტური მომენტების შერწყმის გზით. ეს იმასაც უნდა ნიშნავდეს, რომ ჰაინე გოეთესთან სინამდვილის არა მხოლოდ პლასტიკური დახატვის უნარს ხედავს, არანედ უნარს იდეალური მხარის დახატვისას, უნარს სინამდვილისადმი არა მხოლოდ ე. წ. პლასტიკური, არამედ ე. წ. პოეტური დამოკიდებულებისაც.

ამგვარი დაშვების საფუძველს გვაძლევს ჰაინეს მითითება იმაზე, რომ გოეთეს პანთეიზში დიდადაა შეცვლილი წარმართულ პანთეიზმთან შედარებით, რომ გოეთე „პოეზიის სპინოზაა“<sup>1</sup>. გამოდის, რომ გოეთესთან ანტიკურ პანთეიზმს ცვლილება განუცდია იმ მხრით, რომ იგი უფრო ძლიერად პოეზიაში ასახულა, ვიდრე პლასტიკაში; გამოდის, რომ გოეთესთან მოვლენების არა მხოლოდ პლასტიკური ასახვაა, არამედ პოეტურიც, არა მხოლოდ მატერიალურის პრიმატია, არამედ იდეალურის მნიშვნელობის ხაზგასმაც.

როგორ შევუვუთო ასეთ დასკვნას იმის მტკიცება, რომ იდეალური გოეთესთან არ არის აქტიური საზოგადოებრივი ფაქტორი, რომ ეს მწერალი ენთუზიაზმის უარყოფასა და პოლიტიკურ ინდიფერენტისმის დამკვიდრებას უწყობს ხელსო. აკი სინამდვილისადმი ე. წ. პოეტური დამოკიდებულების უქონლობით ახსნა ჰაინემ იდეალურის მნიშვნელობის დამცირება ბერძნებთან?

ბერძნული წარმართობის, პანთეიზმის მოდერნიზება გოეთესთან პოეტურის მნიშვნელობის განდიდების ნიშნით მიმდინარეობს. იგი ამავე დროს იდეალურის მნიშვნელობის გაზრდას, მის საზოგადოებრივ ფაქტორად გადაქცევას უნდა გულისხმობდეს. მაგრამ გოეთესთან ჰაინე განსხვავებულ მდგომარეობას ხედავს. წარმართული მსოფლმხედველობის მოდერნიზების შედეგად გოეთესთან იგი, მართალია, ხედავს, იდეალურის მნიშვნელობის ხაზგასმას და არა შემცირებას თანადროულობის მაჯისცემის გამოხატვისა, მაგრამ ეს გარემოება გოეთესთან, მისი აზრით, არ არის მწერლის საზოგადოებრივი ცხოვრების ფერხულში ჩაბმის შედეგი. იგი უფრო წარსულისაკენ გვახედებს, ვიდრე მომავლისაკენ.

გოეთესთან წარმართობის მოდერნიზებას, ჰაინეს გაგებით, შედეგად არ მოჰყოლია გოეთეს პოეზიის გაეღწევა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ენთუზიაზმით, არამედ შედეგად მოყუა ეპოქის სანტიმენტალური ტენდენციის გამოხატვა, რის დადასტურებასაც „ვერთერი“ წარმოადგენს. მაგრამ სანტიმენტალური ტენდენციის ასახვა გოეთესთან, ჰაინეს გაგებით, გვახედებს უკეთ რომანტიკული სპირიტუალიზმისაკენ, ვიდრე თანა-

<sup>1</sup> Zur Geschichte., 272.

დროულობის მოწინავე თვალსაზრისის მალიარებლებისავენ. ამაში ისიც გვარწმუნებს, რომ გზა, რომლითაც გოეთე თანადროულობის სანტიმენტალისტური ტენდენციის გამოხატვამდე მივიდა, ჰაინეს მიერ გაგებულია და შეფასებული, როგორც ქრისტიანულ-სპირიტუალისტური მომენტების შექცა გოეთეს მსოფლმხედველობაში<sup>1</sup>.

ამ საფუძველზე უნდა აიხსნას ჰაინეს დათანხმება ნიკოლაისადმი „ვერთერის“ შეფასების საკითხში. ჰაინე ფიქრობს, რომ ნიკოლაიმ ძალიან კარგად გაიგო „ვერთერის“ გავლენა, ამაჩუყებელი მეოცნებობა, უნაყოფო სანტიმენტალობა, რომელიც ამ რომანით იშვა და რომელიც წინააღმდეგობაში მოდიოდა სამყაროზე ყოველ გონივრულ შეხედულებასთან<sup>2</sup>. კრიტიკა „ვერთერისა“ ჰაინესთან გულისხმობს არა სანტიმენტალიზმის კრიტიკას საერთოდ, არამედ კრიტიკას ცალმხრივობამდე მიყვანილი სანტიმენტალიზმისა, სპირიტუალიზმისავენ რომ გვახედებს.

ხატავს რა საქმის ვითარებას იმგვარად, რომ სანტიმენტალისტური ტენდენცია გოეთესთან, პირველ ყოვლისა, „ვერთერში“, ნიშნავს ამ მწერლის შემოქმედებაში ქრისტიანულ-სპირიტუალისტური მომენტების შექრას, ჰაინე შორდება ქვეშარიტებას. საფუძველი არ არის მატერიალისტ გოეთესთან სპირიტუალისტურ-მისტიკური თვალსაზრისისავენ გადახრა დავინახოთ. აღსანიშნავია, რომ თავისი დებულების საილუსტრაციოდ ჰაინეს არ მოაქვს რაიმე არგუმენტი. მაგრამ ერთი რამ კი სწორად შენიშნა მწერალმა „ვერთერის“ პოზიციამატიკაში, ნაწარმოების გმირის ცალმხრივობა, მისი უკიდურესობამდე მიყვანილი სანტიმენტალიზმი. ცნობილია, რომ ფრ. ენგელსიც ამ მხარეს გახაზავდა ვერთერის პერსონაჟში, უწოდებდა რა მას „მეოცნებე ტირიას“<sup>3</sup>.

მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის, რომ ნაწარმოების მთავარი გმირის ეს ცალმხრივობა, უნაყოფო სანტიმენტალობა გამოხატავდა თვით მწერლის თვალსაზრისს, მოასწავებდა მის უკან დახვევას რეალიზმის პრინციპებიდან და სპირიტუალისტურ-მისტიკური თვალსაზრისისავენ გადახრას. გოეთე, მართალია, თანაგრძნობითაა განწყობილი თავისი უბედური გმირისადმი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ვერთერის თვალსაზრისი ემთხვევა მის თვალსაზრისს. მწერალი მიყვება მხოლოდ თავის შინაგან ხმას, ერთგულია წერის რეალისტური მეთოდის და ხატავს თავის გმირს ისე, როგორადაც ხედავს მას სინამდვი-

<sup>1</sup> ვერტეს საფუძველშივე მცდარად ვსმის გოეთესთან წარმართობის მოდერნიზების ჰაინესული გაგება (K e r t z, 337—38). ისე გამოდის, რომ ეს მოდერნიზება თითქოს შეადგენს ნიშანდობლივ მხარეს არა გოეთეს შემოქმედებისა საერთოდ, არამედ, მისი მხოლოდ ზოგიერთი ნიმუშისა.

<sup>2</sup> „ვერთერის“ სანტიმენტალიზმის წინააღმდეგ გამოდის ჰაინე ლექსში „ტენდენცია“ („Tendenzen“, Bd. I, 310—311). ხემოთქმული საფუძველს აცლის ვოტშალის ცდას უჩვენოს საერთო ნიშანი ვერთერსა და ჰაინეს შორის (G o t t s c h a l l. Literarische Charakterköpfe, Leipzig, 1870, S. 200).

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V, 1929, стр. 195.

ლენი. ხატავს ვერთერისებურად განწყობილ ნატურათა ტიპობრივ სააეს. ვერთერის ნაკლოვანებათა ნიწეზი უნდა ვეძიოთ არა მის ავტორში. არამედ იმ გარემოში, რომელმაც ანკვარ ნატურათა წარმოშობა განაპირობა. ვერთერის თვალსაზრისი არ არის თვალსაზრისი თვით ნაწარმოების ავტორისა, რომელიც ადამიანის ცნოვრებაში დარჩენასა და მისი გაუწეობებისათვის ბოძოლას ქადაგებს\*.

თუ სანტიმენტალისტური ტენდენცია გოეთეს შემოქმედებისა უფრო რომანტიკულ-სპირიტუალისტური მონენტებითაა განაპირობებული, ვიდრე ეპოქის ჯანსალი ტენდენციებით, მაშინ გასაგები ხდება ისიც, რომ ელინიზმის მოდერნიზებას გოეთესთან, ჰაინეს. გაგებით, შედეგად არ მოპყლია აწერლის დაკავშირება თანადროულობის აქტუალურ საკითხებთან, უარყოფა პოლიტიკური ინდიფერენტისმისა. ამიტომ წარმართული მსოფლმხედველობის ეს მოდერნიზება გოეთესთან. მწერლის გაგებით. მაინც იდეალურის მნიშვნელობის დამცირებას წარმოადგენს.

როგორია დასკვნები?

ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს არ გამოხატავს მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის იდენტივობის ნიშნის ქვეშ გადაწყვეტა.

\* ამის უგულვებლყოფას წარმოადგენს ნ. ურუშაძის მსჯელობა „ვერთერის“ შესახებ. იგი წერს, რომ „მთავარი გმირი ვერთერი მან (გოეთემ—გ. ხ.) გამოიყვანა თავისი იდეალების საყვირად, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო საჯანმანათლებლო ლიტერატურისათვის“ (ნ. ურუშაძე. დასავლეთ ევრ. ლიტ. ნიმუშების სწავლებისათვის სკოლაში, თბილისი, 1947, გვ. 57). ლაპარაკობს რა ნაწარმოების გმირების იდეათა საყვირად გამოყენების შესახებ, ნ. ურუშაძეს, უნდა ვითქობოთ, მხედველობაში აქვს მარქსის მოსაზრება, გამოთქმული ლასალის დრამის — „ფრანც ფონ ზიკინგენის“ განხილვისას, მაგრამ მას რატომღაც გამორჩა ორი რამ: ა) ის, რომ მარქსი ლაპარაკობს მწერლის მიერ მოქმედი პირების არა თავისი, არამედ დროის იდეების უბრალო რუპორებად გადაქცევის შესახებ (კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. რჩეული წერილები, სახელგამი, 1949, გვ. 114); ბ) ის, რომ მარქსს, როცა იგი ლაპარაკობს მოქმედი პირების დროის იდეების უბრალო რუპორებად გადაქცევის შესახებ, მხედველობაში აქვს შილერისა და ლასალის დრამები, მაგრამ არამედ და არამც გოეთეს „ვერთერი“, მით უფრო საჯანმანათლებლო ლიტერატურა, საერთოდ. საფუძველი არ არის და დღემდე სხვას ვისმეს არც მოსულია ახრად ემტყიცებინა, რომ „ვერთერი“, მთელს საჯანმანათლებლო ლიტერატურაში გამოყვანილი გმირები წარმოადგენენ მწერლების იდეათა საყვირს. ასეთი მტყიცება ნიშნავს ამ ლიტერატურის რეალისტური ბასიათის უარყოფას, უარყოფას განმანათლებლური რეალიზმისა.

აღსანიშნავია, რომ ნ. ურუშაძე მკვეთრად ეწინააღმდეგება თავის თავს. თუ ერთი მხრით იგი ჯვარს უსვამს „ვერთერის“, მთელი საჯანმანათლებლო ლიტერატურის რეალიზმს, მეორე მხრით იმავე „ვერთერს“, რომლის გამოსვლის თარიღიც კი შეუცდომით მოაქვს (1775 წ.), მიიჩნევს ისეთ ნაწარმოებად, რომლის გამოკვეყნებამ გოეთეს თურმე „თავის დროზე ევროპაში ყველაზე დიდი მწერლის სახელი მოუხვეჭა“ (გვ. 55), გერმანულ ლიტერატურას კი — „ვეროპაში დროებითი ჰეგემონის როლი“ (იქვე). თუ როგორ მოუხვეჭა ამ არარეალისტური ნაწარმოებად მიჩნეულმა „ვერთერმა“ მის ავტორს ევროპაში ყველაზე დიდი მწერლის სახელი, გერმანულ ლიტერატურას კი „დროებითი ჰეგემონის როლი“, ან რას ნიშნავს ეს დროებითი ჰეგემონია, ამის შესახებ მკითხველი პასუხს ვერ ნახულობს.

რამდენადაც ასეთი გადაწყვეტა, მწერლის გაგებით, სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობის დამცირებას წარმოადგენს.

ჰაინეს თვალსაზრისს არ გამოხატავს არც მე-18 საუკუნის ე. წ. მოდერნიზებული წარმართობა, რამდენადაც ამ უკანასკნელშიც მწერალი ნახულობს სუბიექტობიექტის ურთიერთობის კვლავ იდენტივობის ნიშნის ქვეშ გადაწყვეტას, ერთგვარად ხარკის მიზღვას სპირიტუალისტური მსოფლმხედველობისათვის.

ელინური ხელოვნების, ასევე ახალ ეპოქაში მისი მოდერნიზებული სახეობის კრიტიკას ჰაინესთან საფუძვლად უდევს ხელოვნებისათვის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე აქტიური ზემოქმედებითი როლის შენარჩუნების მოთხოვნა. ელინური ხელოვნების პრინციპებს ჰაინე აკრიტიკებს არა „წმინდა ესთეტიზმის“ პოზიციებიდან, არამედ თავისი საკუთარი პოზიციიდან, რომელიც ხელოვნებას აქტიურ-საზოგადოებრივ ფუნქციას ანიჭებს.

სინამდვილის ე. წ. პლასტიკური და პოეტური გამოხატვის ფორმების ურთიერთისგან გამიჯვნით ჰაინემ ცხადყო თავისი თვალსაზრისი ხელოვნების ბუნებისა და მიზანდასახულობის შესახებ. მან ცხადყო, რომ რეალისტურ საფუძველზე დგომა კიდევ არ უზრუნველყოფს მაღალი და ქეშმარიტად მხატვრული ნიმუშის შექმნას. ამ მიზნის განსახორციელებლად მწერალი საჭიროდ ცნობს, რომ ხელოვანი არ მოექცეს ყალბი ობიექტივიზმის ტყვეობაში, გვიჩვენოს თავისი მიმართება გადმოსაცემი მასალისადმი, განიმსქვალოს შემოქმედებითი ენთუზიაზმით.

სინამდვილის ე. წ. პლასტიკური და პოეტური ასახვა, ჰაინეს აზრით, წარმოადგენს მთლიან პროცესს. ჰაინე არ უარყოფს ცალკე აღებულს ასახვის არც ერთ ამ ფორმას, ამასთან, დგას მათი მთლიანობის აღიარების თვალსაზრისზე.

### **§ 3. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხის ჰაინესეული და ტრადიციულ-რომანტიკული გაგება**

აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკისას ჰაინე წინ წამოსწევს ხოლმე სპეციფიკურ-მხატვრულის მომენტს. ანტიკური ხელოვნებისადმი მწერლის დამოკიდებულების განხილვის მაგალითზე ცხადყოფილ იქნა აგრეთვე, რომ მხატვრულ-ამაღლებულის ცნების გაგებაში ჰაინეს შეაქვეს დიფერენციაცია, წარმოგვიდგენს რა განსხვავებულად ხელოვნებაში სინამდვილის ე. წ. პლასტიკურსა და პოეტურ ასახვას. მორიგ საკითხს წარმოადგენს იმის გამოკვლევა, თუ რა კავშირია სპეციფიკურ-მხატვრულის ცნების ჰაინესეულსა და ტრადიციულ-რომანტიკულ გაგებას შორის.

ასეთი კითხვა მით უფრო ბუნებრივია, რომ მხატვრულობის მომენტს ჰაინე წინ წამოსწევს როგორც ანტიკურობისა და ინდუსტრიული პროზის ხელოვნების კრიტიკისას, ისე საერთოდ რეალისტური ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მწე-



ჩალი დგას მის მიერ გაკრიტიკებული ტრადიციულ-რომანტიკული თუ გოეთეს „არისტოკრატიული ესთეტიზმის“ პოზიციასზე. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ სწორედ რომანტიკულ-სპირიტუალისტური მომენტი უნდა იყოს ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითადი მხარე და არა რეალიზმი.

ბურჟუაზიული ჰაინელოგია ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში სწორედ რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ მხარეს ანიჭებს ძირითად მნიშვნელობას, აცხადებს ჰაინეს სპირიტუალისტად. ასე, მაგალითად, ფილსტო ჰაინეში, როგორც ითქვა, ხედავს ელინიზმზე მხოლოდ დარდს და უგულბელყოფს იმ მრავალ ფაქტობრივ მასალას, რომლებიც ელინიზმით ჰაინეს გატაცებას გვიდასტურებს. იგი მცდარად წარმოგვიდგენს ელინიზმისადმი ჰაინეს ქეშმარიტი დამოკიდებულების ბუნებას.

ის ფაქტი, რომ ჰაინე ზოგიერთ პუნქტში აკრიტიკებს ელინურ მსოფლმხედველობას, საფუძველს აძლევს ფილსტოს დასახოს ჰაინე ანტი-ელინელად, რომანტიკოსად<sup>1</sup>. ასევე იქცევა კარპელსიცი. სინამდვილეში კი ჰაინეს გამიჯვნა ელინიზმისაგან არ გულისხმობს საერთოდ ელინური მსოფლმხედველობის პრინციპულ უარყოფას, არამედ ნიშნავს იმის უარყოფას, რაც „მოდრაობის მხარის დამკვირ“ არ აკმაყოფილებდათ ელინიზმში. ჩვენ ვუჩვენებთ, რომ ელინიზმში ჰაინეს არ აკმაყოფილებს მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის იდენტივობის ნიშნის ქვეშ გადაწყვეტა, მაგრამ იგი არსად არ იჩენს ტენდენციას პრინციპულად გაემიჯნოს ელინურ მსოფლმხედველობას. ფილსტოს შეცდომა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მას ელინიზმის კრიტიკა ჰაინესთან ამ მწერლის რომანტიკოსობის დამადასტურებელ ფაქტად სურს მიიჩნიოს. რომანტიკულის მსაზღვრელ ტენდენციად მიჩნევის გასწვრივ, ჰაინესთან იგი ელინურზე მხოლოდ დარდს ხედავს. ელინიზმისადმი მწერლის დამოკიდებულების ასეთი გაგება საფუძველშივე მცდარად უნდა ჩაითვალოს.

ჰაინეს შემოქმედებითი განვითარება იმას გვიმტკიცებს, რომ მისთვის არა ელინური წარმოადგენს განვლილ საფეხურს, გადმონაშთს, არამედ რომანტიკულ-მისტიკური. ელინური საწყისი ჰაინესთან არც იმ პერიოდში ირიცხებოდა, როცა მწერალი რომანტიზმის გზით მიდიოდა, რადგან, ცნობილია, რომ ამ ხანებშიც იგი ელინიზმის მომენტებით რომანტიზმის განაყოფიერების თვალსაზრისზე იდგა<sup>2</sup>. მით უფრო საფუძველს მოკლებულად უნდა ჩაითვალოს ანტიკურ კლასიციზმზე დარდი დავინახოთ 30—40-იანი წლების ჰაინესთან, როცა მწერალმა თეორიაშიც და მხატვრულ შემოქმედებაშიც პირი იბრუნა მოვლენების რეალისტური ასახვისაკენ და როცა მისთვის უკვე რომანტიზმი წარმოადგენდა განვლილ საფეხურს. არსებითად ამ პერიოდში ჰაინე დარდობს რომანტიკაზე და არა ელინიზმზე, რადგან იგი წარსულის ტვირთისაგან მთლიანად თავისუფალი არ არის. ამიტომ, საფუძველი არა გვაქვს

<sup>1</sup> Filsto., 16.

<sup>2</sup> Die deutsche Romantik, Bd. VII, 160—151.

30—40-იანი წლების ჰაინე დავსახოთ ანტიელინელად და სპირიტუალისტად, როგორც ამას ფილსტო ახდენს. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ფილსტო თავის თავს ეწინააღმდეგება, როცა ჰაინეს „ახალი ბერძნობის“ იდეურ ხელმძღვანელად აცხადებს<sup>1</sup> და ამავდროს მას არაბერძნულ ნატურად თვლის. ცხადია, „ახალი ბერძნობის“ მამამთავრად ჰაინე ვერ გახდებოდა, თუკი ის ელინური მსოფლმხედველობისადმი პრინციპულად უარყოფით პოზიციას დაიკავრდა.

ფილსტო არ ითვალისწინებს, რომ ელინიზმისაგან ერთგვარი დაშორებით ჰაინე უახლოვდება არა მისტიკურ რომანტიზმს, არამედ ხელოვნების ახალ ეპოქას, განსხვავებულს როგორც ტრადიციული რომანტიზმის, ისე გოეთეს ეპოქისაგან. ფილსტოს დებულებას კი იმის აღიარებამდე მივყავართ, რომ იმათივე არაელინელი ჰაინე უპირისპირდება ელინურ იდეალს როგორც გოეთესთან, ისე „ახალგაზრდა გერმანიის“ მწერლებთან, დგას რა მათთან შედარებით უფრო მოძველებულ თვალსაზრისზე. რომანტიკოსებიცა და „ახალგაზრდა გერმანიისადმი“ ჰაინეს დამოკიდებულების ასეთ გაგებას კეშმარიტებასთან საერთო არაფერი აქვს. კეშმარიტება იმაში მდგომარეობს, რომ ჰაინესათვის განვლილ საფუხურს წარმოადგენს როგორც რომანტიზმი, ისე „ახალგაზრდა გერმანია“.

მხატვრობის პრობლემის ჰაინესეული გაგების მცდარმა შეფასებამ მიიყვანა ფილსტო ჰაინესთან სპირიტუალისტური ტენდენციის გაბატონებულ ტენდენციად მიჩნევამდე. ელინიზმიდან ჰაინეს დაშორების მიზეზი ამ მწერლის სპირიტუალისტობაშია დანახული. ჰაინესთან სპირიტუალისტური ტენდენციის გაბატონებულ ტენდენციად მიჩნევა საფუძველს აძლევს ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიას მწერალში რომანტიკოს-მისტიკოსი დანახოს.

კარპელსიცი ჰაინეს მსოფლმხედველობაში გაბატონებულ მდგომარეობას ანიჭებს სპირიტუალისტურ მხარეს. ელინიზმის კრიტიკას ჰაინესთან იგი, მსგავსად ბევრი სხვა ჰაინელოგისა, ამ მწერლის სპირიტუალისტობით ხსნის. ელინიზმში ჰაინე, როგორც ვამბობდით, რეალიზმის საწყისებს ხედავდა, რაც მის თვალსაზრისსაც უახლოვდებოდა, მაგრამ მასში იგი ვერ ხედავდა პოეტურ-ამაღლებულს, ბრძოლის ენთუზიაზმს, რის გამოც იგი მას აკრიტიკებდა. მაგრამ ცნობილია, რომ ასევე უტყვევდა ელინიზმსა და მის მოდერნიზებულ სახეობას ბოერნე, რომლის წინააღმდეგაც ჰაინე გამოდიოდა. ელინურით ბოერნეს უკმაყოფილება-საც საფუძვლად ის ედვა, რომ მასში იგი ვერ ხედავდა ამაღლებულსა და რეკოლუციურ ენთუზიაზმს. თუ ელინიზმისა და მისი მოდერნიზებული სახეობის შესახებ ჰაინესა და ბოერნეს თვალსაზრისი თანხედენილია, რატომ მცდარად უნდა მივიჩნიოთ კარპელსის დებულება, რომ ჰაინეს განდგომა ელინიზმიდან ამ მწერლის სპირიტუალისტურ-რომანტიკულ ტენდენციას ავლენს?

<sup>1</sup> Filsto, 16.

საკითხის დედაარსი ინაშია, რომ კარპელესი აიგივეებს მხატვრულ-ამალღებულის ცნების გაგებას ბოერნესა და ჰაინესთან. სინამდვილეში კი მათი გაგება განსხვავებულია. ამალღებულის ბოერნესებური გაგება ჰაინეს საკითხის სპირიტუალისტურ გაგებად მიაჩნია. ამიტომ ებრძვის იგი ბოერნეს ელინიზმისა და გოეთეს გაგების საკითხში. თავისი მიდგომა ელინიზმისა და „ზევსოლიმპიელობის“ საკითხისადმი ჰაინეს მიაჩნია სრულიად განსხვავებულად ბოერნეს მიდგომისაგან. საკითხისადმი ბოერნეს მიდგომაში იგი ხედავს სპირიტუალისტური ანტიესთეტიზმის გამოვლენას, თავისი მიდგომა საკითხისადმი კი მიაჩნია ისეთად, რომელიც არც სპირიტუალისტურ საფუძველს ემყარება და არც ელინურს, მაგრამ აბსოლუტურად არც ერთს არ უარყოფს.

განზე ვტოვებთ რა კითხვას თუ რამდენად მართებულად ახდენს ჰაინე ბოერნეს თვალსაზრისისა და მიდგომის შეფასებას, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავისი პოზიციის დახასიათებაში იგი სწორ გზაზე დგას. ელინიზმის წინააღმდეგ თავისი გალაშქრება მას მიაჩნია ელინიზმის არა საფუძვლების უარყოფად, არამედ იმის უარყოფად, რაც, მისი აზრით, პოეტურ-ამალღებულის მნიშვნელობის დამცირებას წარმოადგენს. ბერძნობისა და „ზევსოლიმპიელობის“ საკითხში ბოერნეს პოზიციის კრიტიკა გვიჩვენებს თვით ჰაინეს თვალსაზრისს, სახელდობრ იმას, რომ მისი ბრძოლა ელინიზმის წინააღმდეგ არ წარმოებს სპირიტუალიზმის პოზიციებიდან. ბოერნეს წინააღმდეგ გალაშქრებას ის აზრი აქვს, რომ ბოერნე მას მიაჩნია იდეის მონად, რაც სპირიტუალისტური ყალიბის ადამიანებს ახასიათებთ<sup>1</sup>.

იდეისათვის ასეთი მნიშვნელობის მინიჭებაში ჰაინე ორ საფრთხეს ხედავს: ა) რეალურის უარყოფას და ბ) ხელოვნების უარყოფას. ამიტომ ეძლევა მას საფუძველი ბოერნეს აღმამფრენაში დაინახოს საშიშროება ქრისტიანული სპირიტუალიზმის და ანტიესთეტიზმის დაკავშირებისა<sup>2</sup>, ე. ი. ბუნებრივად მიიჩნის ლამენესთან ბოერნეს მსოფლმხედველობრივი დანათესავება, ერთი მხრით, ბიბლიის ანტიესთეტიკურ სტილზე გადასვლა, მეორე მხრით<sup>3</sup>. ბოერნეს გაკრიტიკება და გაძიჯვნა მისებრ გაგებული პოლიტიკური ენთუზიაზმისაგან იმაზე მივევითთებებს, რომ ელინიზმის კრიტიკისას ბოერნესა და ჰაინეს გზები იყრება. ამ კრიტიკას ჰაინე არ ეწევა სპირიტუალიზმის პოზიციებიდან. სპირიტუალისტურ თვალსაზრისზე დადგომას აღნიშნულ კრიტიკაში მწერალი ბუნებრივად უნდა მიეყვანა ელინიზმში როგორც რეალისტური საწყისის, ისე ხელოვნების იდეალის უარყოფამდე, რასაც ჰაინესთან ვერ ვხედავთ.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის, ელინიზმისადმი მისი დამოკიდებულების განხილვაში მცდარ თვალსაზრისზე დგას აგრეთვე ეკერტი. იგიც

<sup>1</sup> L. Börne, 15.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

ჰაინეში ხედავს სპირიტუალისტს და მით ხსნის გოეთესადმი ამ მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებას. გოეთე ეკერტის გაგებაში ელინელია, მსოფლიო იუმორისტია, ჰაინე კი სპირიტუალისტია და ირონიის მწერალი<sup>1</sup>. გოეთესა და შექსპირის შემოკმედებაში ჰაინეს, ეკერტის აზრით, პასუხობენ ის გმირები და მხატვრული ნიმუშები, რომლებშიც ელინურის გასწვრივ მოცემულია სპირიტუალისტური ტენდენცია. ასეთია შექსპირთან ფალსტაფი, გოეთესთან კი „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანი“. გოეთეს არც ერთი სხვა ნაწარმოები, ფიქრობს ეკერტი, არ უდგება ჰაინეს სულს. როცა გოეთე ხატავს პიროვნულ განწყობილებებს, მაშინ იგი პასუხობს ჰაინეს სულს, ხოლო ძალიან ნაკლებად მაშინ, როცა თავის ნაწარმოებში აქსოვს ელინურ სიხარულს, მაგალითად, „ელეგიებში“<sup>2</sup>.

გამოდის, რომ ის, რაც რეალისტური-ბუნებრივია გოეთესთან, წარმოადგენს ჰაინეს სულის კონტრასტს და არა ის, რაც მასთან აბსტრაქტულ-ამალღებულია. რატომ? იმიტომ, უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰაინესთან გაბატონებული მნიშვნელობა აქვს სპირიტუალისტურ საწყისს, რის გამოც მწერლისათვის მიუღებელია სიცოცხლისა და სიხარულის გრძობა „რომის ელეგიებისა“. ასეთია ეკერტის გაგება. მაგრამ ასეთ გაგებას საერთო არაფერი აქვს კეშმარიტებასთან. იგი წარმოადგენს გაყალბებას როგორც საერთოდ ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნებისა, ისე ელინიზმისა და გოეთესადმი მისი დამოკიდებულებისა. წინამდებარე შრომაში საკმაო მასალა იქნა მოტანილი იმის ნათელსაყოფად, რომ ელინიზმშიაც და გოეთეშიაც ჰაინეს იზიდავდა სწორედ რეალიზმის, სიხარულისა და სილამაზის პრინციპი. ჰაინესთან ელინიზმის ამ მხარის დადებითი შეფასება ამიტომ მტკიცებას აღარ საჭიროებს.

უნდა შევჩერდეთ მეორე საკითხზე: ეკერტი ჰაინეს სპირიტუალისტობის დამტკიცებას მწერლის არა მხოლოდ გოეთესადმი, არამედ შექსპირისადმი დამოკიდებულების განხილვითაც ცდილობს, სახელდობრ, ფალსტაფის პერსონაჟის ანალიზით. იგი ფიქრობს, რომ ჰაინე უახლოვდება და იახლოებს შექსპირს სწორედ იმ პუნქტში, რომელშიც შექსპირი მას, ეკერტს, სპირიტუალისტად ყავს წარმოდგენილი. რაც შეეხება გოეთეს, მას ჰაინე თურმე უახლოვდება „დივანში“<sup>\*</sup>.

<sup>1</sup> Eckertz, 38.

<sup>2</sup> იგივე, 47.

\* ეკერტისაგან განსხვავებით, ჰახე აღნიშნავს, რომ გოეთეს „დივანი“ ჯერაჯითარ გავლენას ვერ ახდენს ჰაინეზე (P a c h e, 11). თავისი დებულების არაგუმენტაციას ჰახე იმავე წინამძღვრიდან ახდენს, საიდანაც ეკერტი საერთო ბაზის დაძებნას ცდილობდა ჰაინესა და „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანს“ შორის, სახელდობრ, ჰაინეს სპირიტუალისტად მიჩნევიდან. ჰაინე, ჰახეს აზრით, არაა ჩვეულებრივი ტიპის რომანტიკოსი, არამედ „კლასიკური ორიენტალისტი“ (იგივე, 9). განსხვავება გოეთესა და ჰაინეს შორის ჰახეს იმაში აქვს დანახული, რომ გოეთეს სიმბოლოები ანტიკური ხასიათისაა, ჰაინესი

ჰაინეში ეკერტი ხედავს სპირიტუალიზმისა და ელინიზმის კომიკურ წინა სახემდე, ე. ი. ფალსტაფაიდე მიყვანის უნარს. ამ წინარე სახეში ერთიანდება, ფიქრობს იგი, ობიექტური და სუბიექტური მხარეები, პლასტიკა და სული. ასევე წინარე სახის დანახვას მიაწერს ეკერტი ჰაინეს „დივანში“. ის კი ცხადია, რომ ჰაინე შექსპირთან ხედავს ელინიზმისა და სპირიტუალიზმის მომენტების პარაფრაზს<sup>1</sup>, რომ იგი გოეთესთან ხელალებით არ უარყოფს ელინიზმის მოდერნიზებას, რაც ელინიზმში სპირიტუალიზმის ზოგიერთი მომენტის შერწყმის სახით წარმოუდგენია. მაგრამ აქედან არამც და არამც არ გამოდის, რომ მწერალი თითქოს სპირიტუალიზმისაკენ იხრებოდეს. ელინიზმიდან სპირიტუალიზმისაკენ გადახრა ჰაინეს მიაჩნია სამწუხარო ფაქტად მაშინ, როდესაც ეკერტის მსჯელობიდან სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნა გამოდის.

შექსპირის შემოქმედების ჰაინესეული ანალიზი საფუძველშივე უარყოფს ეკერტის მოხსენებულ დებულებას. ბიბლიის სტილის განხილვა ჰაინეს მოაგონებს შექსპირის შემოქმედებას, რომელშიც, მისი აზრით, თავს იჩენს სპირიტუალიზმის მომენტებიც, უპოეზიო სტილი<sup>2</sup>. შექსპირთან, ფიქრობს იგი, სიტყვა ზოგჯერ პოეტური სამოსელის გარეშე გამოდის (ohne Kunstgewaud). სპირიტუალიზმის ამ გამოვლენას შექსპირთან ჰაინე როდი ამართლებს, არამედ საშიშ და შემზარავ მოვლენად თვლის<sup>3</sup>.

ეკვი არ რჩება, რომ შექსპირთან სპირიტუალისტური მომენტის დანახვისას ჰაინე სპირიტუალიზმისაგან იმიჯნება და არა ელინიზმისაგან. ამაში ისიც გვარწმუნებს, რომ თუ სპირიტუალისტური ტენდენციის გამოძვლავნებას შექსპირთან ჰაინე თელის სამწუხარო მოვლენად, იგი სასიხარულოდ თელის იმას, რომ სპირიტუალიზმის ეს გამოვლენა „ნბოლოდ ცალკე მომენტებში მელავნდება“<sup>4</sup>, რომ ხელოვანი ბოლოს და ბოლოს მაინც პლასტიკურ სახეებს ქმნის, ე. ი. ელინურ საფუძველზე რჩება<sup>5</sup>. ჰაინეს მძიმე ტვირთი ეშვება გულს იმის დანახვისას, რომ შექსპირთან ხელოვანის გენიას ბოლოს და ბოლოს მაინც თავისი გააქვს და არა თუ არ ექცევა სპირიტუალიზმის ტყვეობაში, არამედ, პირიქით; „behauptet hernach um so

კი აღმოსავლურის. აღმოსავლურის სურათების მოცემაში ჰაინე, პახეს აზრით, უკან იტოვებს გოეთეს (ი გ ი ვ ე, 11). ეკერტისაგან განსხვავებით, პახე გამონაკლისს არც „დივანის“ მიმართ აეთებს, მიაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები არ შეესაბამება ჰაინეს მისწრაფებებს. სინამდვილეში კი ჰაინე „დივანში“ აშკარად გამოხატულ სენსუალისტურ ტენდენციას ხედავს, „გამხდარი“ სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ ვალაშკრებას (Die rom. Schule, 263; შდრ. Bartels, S. 193).

<sup>1</sup> L. Börne, 53.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 52.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>4</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>5</sup> ი გ ი ვ ე, 53.

eiferstüchtiger seine Herrschaft in der plastischen Gestaltung und in der witzigen Verknüpfung des Dramas“<sup>1</sup>.

სპირიტუალიზმის მომენტი შექსპირის შემოქმედებაში ჰაინეს მიაჩნია საშიშ მოვლენად; მაგრამ მწერალი ხედავს, რომ ხელოვნების გენია, გრძნობს რა საშიშ მდგომარეობას, დახმარებისათვის მიმართავს ბუნებას, რათა მან გასწიოს მისი მაგიერობა<sup>2</sup>. ამრიგად, შექსპირთან სპირიტუალიზმის საკითხის განხილვისას ჰაინემ ცხადყო სპირიტუალიზმისადმი თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება, უარყოფითად უპასუხა საკითხს — არის თუ არა სპირიტუალისტური ტენდენცია ძირითადი შექსპირის შემოქმედებაში.

როგორ შეეუგუოთ შექსპირის გაგების საკითხში ჰაინეს გამოიჯენა სპირიტუალიზმისაგან იმის დადებითად მოხსენიებას, რომ „შექსპირთან არის ორივე ელემენტი, ელინური და სპირიტუალისტური“<sup>3</sup>. არის თუ არა აქ წინააღმდეგობა? არა, წინააღმდეგობა აქ მოჩვენებითი ხასიათისაა. ჰაინე შექსპირთან აღნიშნავს და იწონებს არა სპირიტუალიზმს, არამედ მისი ზოგიერთი ელემენტის შერწყმას ელინიზმთან. ეს ელემენტი გადამუშავებული სახით ჰაინეს მიაჩნია შესაძლებლად შენარჩუნებულ და გამოყენებულ იქნას ახალ დროშიც, მაგრამ მისი გამოყენებისას თავიდან უნდა ავიცილინოთ ორი საშიშროება: ა) ანტიესთეტიზმი და ბ) ხელოვნების მოწყვეტა სინამდვილისაგან, ე. ი. ის, რაც ერთი მხრით ბოერნეს ახასიათებს, მეორე მხრით კი, მისტიკურ-რომანტიკულ ხელოვნებას. შექსპირთან ეს საფრთხე, ჰაინეს გაგებით, თავიდანაა აცდენილი, შექსპირი თავს აღწევს ანტიესთეტიზმის საფრთხეს, რომელიც მის შემოქმედებაში სპირიტუალიზმის ელემენტმა წარმოშვა. ბოერნე კი ამ საფრთხეს თავს ვერ აღწევს. ამიტომ, მხატვრულ-ამბალღებულის უარყოფა ბოერნესთან თავს იჩენს არა მხოლოდ ელინური ხელოვნების იდეალის უარყოფაში, არამედ — საერთოდ რეალიზმის საწყისების უარყოფაში.

როგორც ვხედავთ, ჰაინეს მსოფლმხედველობის შესწავლის საკითხი ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ყალბ საფუძველზეა დამყარებული. ასეთივე საფუძველზეა იქ დამყარებული სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხის შესწავლა ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში. მაგრამ იმისათვის, რომ რელიეფურად გამოჩნდეს ჰაინეს ხელოვნების იდეალი, გამოაკვეთულ იქნას სპეციფიკურ-მხატვრულის შესახებ მისი მოძღვრების ბუნება, საჭიროა ამ საკითხის უფრო ღრმა შესწავლა.

ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში მიღებულია ჰაინეს მსოფლმხედველობის სათავეების ძიება მემკვიდრეობით-ბიოლოგიურ ფაქტორებში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორების როლის უგულებელყოფით.

<sup>1</sup> L. Börne, 53.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

ასე, მაგალითად, ეკერტცი ჰაინეს მსოფლმხედველობის სენსუალისტურ და სპირიტუალისტურ საწყისებს მემკვიდრეობით ფაქტორებში ეძებს. სპირიტუალისტური საწყისი ჰაინეს მსოფლმხედველობისა, მისი აზრით, გვახედებს ბეტი ჰაინესაკენ. ხოლო სენსუალისტური კი--სამსონ ჰაინესაკენ. ჰაინესთან სპირიტუალისტური საწყისის ვითომლაც ტრიუმფი სენსუალისტურ საწყისზე ეკერტცს „ახსნილი“ აქვს იმ გარემოებით, რომ ჰაინე ებრაელია და მამისაგან სუსტი სხეულებრივი კონსტიტუცია აქვს ნამემკვიდრევი<sup>1</sup>. სამსონ ჰაინე, თუმცე თავისი სულით ჰაინეში სენსუალისტურ ტენდენციას აპირობებს, თავისი სხეულებრივი სისუსტით კი, სპირიტუალისტურს<sup>2</sup>. ბეტი ჰაინე კი, პირიქით, თავისი სულით ჰაინეში აპირობებს სპირიტუალისტურ ტენდენციას. ასე ფიქრობს ეკერტცი. ჰაინეს მსოფლმხედველობის შესწავლისადმი ასეთი მიდგომა ანტიმეცნიერულია, იგი ფაქტების გაყალბებას წარმოადგენს.

ბეტი ჰაინეში, თვით მწერლის მიერ მოცემული სურათის მიხედვით, წინა პლანზეა მოცემული რაციონალისტურ-სენსუალისტური ნიშნები. ბეტი ჰაინე. მწერლის გაგებით, არის „რუსოს მოწაფე“<sup>3</sup>, მისი პედაგოგიური იდეებით მოხიბლული<sup>4</sup>: იგი არა მხოლოდ გონების უფლების აღიარებას ემყარებოდა, არამედ გულის უფლებისაც<sup>5</sup>. მისი რაციონალიზმი არა თუ ეწინააღმდეგებოდა, არამედ ემყარებოდა კლასიციზმს, ელინიზმს. ჭკვიანი, საქმიანი, პრაქტიკული განსჯის უნარისა და მკაცრი გონების მქონე, ამავე დროს უხვი და გამკითხავი ვაგლახ-გაჭირვებულებისა, ასეთია შვილის მიერ დადგენილი სახე თავისი დედისა.

ერთგვარი საფუძველი ბეტი ჰაინეში სპირიტუალიზმის მომენტის დანახვისათვის იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ქალს, თვით ჰაინეს გადმოცემით, შიში იპყრობდა პოეზიის წინაშე<sup>6</sup>. ჰაინეს ეს აღიარება აძლევს საფუძველს ეკერტცს მიიჩნიოს ბეტი პოეზიისაგან დაკლილ ნატურად, რადგან სპირიტუალიზმის დამახასიათებელ მხარეს, ჰაინეს გაგებითვე, პოეზიის უარყოფა წარმოადგენს. ამიტომ შესაძლებლად თვლის ეკერტცი ბეტი ჰაინე მიიჩნიოს სპირიტუალისტური ნატურის ადამიანად, რომლისაგანაც სპირიტუალიზმი თითქოს ჰაინემაც იმემკვიდრა.

მაგრამ წანამძღვრები ეკერტცის ასეთი დასკვნისათვის ყალბია; ეს იმიტომ, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნება მას მემკვიდრეობით-

<sup>1</sup> Eckertz, 15.

<sup>2</sup> იქვე; ასევე ურთიერთის საპირისპიროდ მიიჩნია დედისა და მამის გავლენა ჰაინეზე შაარს (Scharp, 17).

<sup>3</sup> Memoiren, 466.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> შრდ. სტაიჯენდის შემდეგ სიტყვებს ჰაინეს შესახებ: „She was of a quick, impassioned, energetic nature, with a good deal of taste for literature, art, and music“ (Stigand, W. The Life—Worrek, and opinions of Heinrich Heine, London, 1875, p. 111).

<sup>6</sup> Memoiren, 467.

ბიოლოგიური ფაქტორებით სურს ახსნას. ამასთანავე იგი საფუძველშივე მცდარად ახასიათებს პოეტის მშობლებს, კერძოდ, ბეტი ჰაინეს. ამ უკანასკნელის თვალსაზრისი ცხოვრებაზე ელინურ თვალსაზრისს უახლოვდება და არა სპირიტუალისტურს. ამის შესახებ გვემოწმება თვით ჰაინე, როცა დედის შესახებ შემდეგს წერს: „მისი გონება და გრძნობა იყო თვით სიჯანსაღე“<sup>1</sup>. როგორ შევეუფოთ შეილის მიერ დედის ამგვარი შეფასება ეკერტის იმ მტკიცებას, რომ ბეტიში სპირიტუალისტური ტენდენცია ბატონობდაო? ცხოვრებისადმი ჯანსაღი დამოკიდებულება, რისი უნარიც ბეტი ჰაინეს აქვს მიწერილი, შეუძლებელს ხდის ეს ქალი სპირიტუალისტური ნატურის ადამიანად მივიჩნიოთ.

შეიძლება, ხელოვნების საკითხი. მართალია, ჰაინე ამბობს, რომ დედას პოეზიისადმი შიში ახასიათებდაო, მაგრამ ისევე არ არის დავინახოთ, თუ რომელ პოეზიაზეა აქ ლაპარაკი, ერთი რომელიმე სახის პოეზიაზე, თუ პოეზიაზე საერთოდ. ბეტი ჰაინე გაუბრუნდა არა საერთოდ პოეზიას, არამედ იმ პოეზიას, რომელიც სპირიტუალისტური ხასიათის მატარებელი იყო, უსაგნო მეოცნებობას, თავისი დროის მისტიკურ-რომანტიკულ პოეზიას. ჰაინე ამკარად გვაგრობობინებს, რომ დედის ჯანსაღი თვალსაზრისი არ უთანხმდებოდა სპირიტუალისტურ წარმოდგენას, რასაც მოწმობს პოეტის სიტყვები: „მისგან არ მიმემკვიდრნია აზრი ფანტასტურისა და რომანტიკისაო“<sup>2</sup>.

იმ ფაქტში, რომ ჰაინეს ადრევე გამოაჩნდა რომანტიკული მიდრეკილებანი, ბეტი ხედავდა საშიშ მოვლენას. ამიტომ აკონტროლებდა იგი სასტიკად თავისი ბავშვის აღზრდის საქმეს, არ ანებებდა მას ფანტასტური რომანების კითხვას, სანახაობებზე დასწრებას, კიცხავდა მსახურებს, რომლებიც ბავშვის თანდასწრებით მოჩვენებათა ისტორიას ყვებოდნენ<sup>3</sup>. ბავშვის საქციელის ამგვარ კონტროლში შეინიშნება ერთგვარი სიმკაცრე და პედანტიზმი, მაგრამ არა საერთოდ ხელოვნების სპირიტუალისტური უარყოფა. დედის საქციელში მოჩანს აღმზრდელი, რომელსაც გათვალისწინებული აქვს ცალმხრივი აღზრდის უარყოფითი შედეგები. ამგვარად, ხელოვნებისადმი ბეტის დამოკიდებულების ანალიზი არ იძლევა რაიმე საფუძველს მასში სპირიტუალისტური ბუნება დავინახოთ. ბეტი უპირისპირდება არა საერთოდ ხელოვნებას, არამედ სპირიტუალისტურ ხელოვნებას.

ასევე მეთოდოლოგიურად ყალბად უნდა მივიჩნიოთ ის არგუმენტი, რომელსაც იყენებს ეკერტი ჰაინეში ელინური საწყისის ნათესაყოფად. სამსონ ჰაინე, ეკერტის გაგებით, წარმოადგენს მწერალში ელინიზმისათვის როგორც ნიადაგის შემზადებას, ისე მის უარყოფასაც. თუ აღარათერს ვიძეყვით იმაზე, რომ უმართებულოა ჰაინესთან სპირი-

<sup>1</sup> Memoiren, 466.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 467.



ტულისტური თვალსაზრისის გამარჯვება დავინახოთ, მაინც თვალში გვეცემა ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომელშიც ჩაეარდა ეკერტიცი, როცა ჰაინეს მსოფლმხედველობის მსაზღვრელად შემკვიდრეობითი ფაქტორები აღიარა. ნამდვილად კი ჰაინეს ხასიათისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში მსაზღვრელი როლი ეკუთვნის ეპოქას, სოციალურ მოვლენებს. ეკერტიცის მიერ არჩეული გზა ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების შესწავლისა ერთობ სქემატურიცაა; მისი მიზანია, უჩვენოს ჰაინეს მსოფლმხედველობის ძირები მხოლოდ შებოღებში, რათა საბოლოოდ საკითხი მწერლის ნაციონალურ წარმოშობასთან დააკავშიროს. ასეთ ცდას ჰაინელოგიაში არამცთუ კემშარიტების, არამედ სიახლის პრეტენზიაც არ გააჩნია.

კაუფმანიც ჰაინეს მსოფლმხედველობის თავისებურებას ბიოლოგიურ-შემკვიდრეობითი ფაქტორებით „ხსნის“. ამ ფაქტორებით ცდილობს იგი ჰაინეს როგორც „ნათელი“, ისე „ჩრდილოვანი“ მხარეების ცხადყოფას. ეკერტიცისაგან განსხვავებით კაუფმანი მწერლის ამ ნათელ მხარეებს მიიჩნევს დედისაგან ნაშემკვიდრეულად, ჩრდილოვან მხარეებს კი, მანისაგან ნაშემკვიდრეულად<sup>1</sup>. პახეც ჰაინეს მსოფლმხედველობის ნაირობის ფესვებს მის ებრაულ წარმოშობაში ჰედავს. ამ აზრით აყენებს იგი ჰაინეს გოეთეზე მაღლა, ფიქრობს, რომ ჰაინეს, როგორც „კლასიკურ ორიენტალისტს“, გოეთეზე უკეთ ეხერხება აღმოსავლური სურათების მოცემა<sup>2</sup>. პახეს მსგავსად, ვერმეიცი ჰაინეს დედას თვლის პოეზიისაგან დაკლილ რაციონალისტად, დოგმატიკოსად, მაგრამ, ისეთად, რომელსაც თურმე საკმაო სიძლიერით უმემკვიდრნია რომანტიზმი<sup>3</sup>. როგორც კაუფმანი და ეკერტიცი, ისე ვერმეიცი ჰაინეს მსოფლმხედველობის შესწავლის გასაღებს ეძებს შემკვიდრეობით-ბიოლოგიურ ფაქტორში.

ჰაინეს მსოფლმხედველობაში რომანტიკულ-სპირიტუალისტური მხარის გაბატონებას ჰედავს ლ. ბერგიცი. მას ჰაინე მიაჩნია ინდივიდუალისტ-მხატვრად. ამ საფუძველზე ბერგიცი გამართლებულად თვლის ჰაინეს, ნიციშესა და იბსენის ჩაყენებას ერთ მწკრივში, ჰედავს რა პირველშიც „პიროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლს“<sup>4</sup>. ბერგის აზრით, მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილ ჰაინეში გამარჯვებული გამოდის ინდივიდუალისტური ტენდენცია.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების ორიგინალურ გაგებას იძლევა მ. ფიშერი. მისი აზრით, ჰაინეს ტრაგედია არის ტრაგედია შინაგანი განხეთქილებისა, მის სურვილებსა და შესაძლებლობას შორის განხეთქილებისა.

<sup>1</sup> Kaufmann, N. Heines Charakter und die moderne Seele, Zürich, 1902, S. 25.

<sup>2</sup> Pache. II.

<sup>3</sup> Vermeil., 68.

<sup>4</sup> Berg... 7.

ჰაინე, ფიქრობს ფიშერი, ისწრაფვის სიმკვიდრისაკენ, იქითკენ, რომ ფეხქვეშ ნიადაგი ჰქონდეს<sup>1</sup>, მაგრამ ეს რომანტიკოსად გახდომის მიწრაფებას წარმოადგენს. ამ მიზნის განხორციელების 'მეუძღვებლობა ჰაინესთან ფიშერს იმაში აქვს დანახული, რომ ჰაინე, მისი აზრით, არ ფლობს იმ ნიშნებს, რომლებიც რომანტიკოსებს რომანტიკოსებად აქცევს; იგი არ ფლობს, მაგალითად, „ფორმათა სიმკაცრეს ა. შლეგელისას“, „მისტიკურ გზებას ნოვალისისას“, „სამხრეთის განძს ბრენტანოსას“, „უბრალოებას აიხენდორფისას“<sup>2</sup>. რომანტიკულად მიჩნეული ჰაინეს ლექსები, ფიშერის გაგებით, მისწრაფებას ამჟღავნებს მხოლოდ ასეთად გახდომისა, ნამდვილად კი ისინი არ არიან რომანტიკული, რადგან მოწმობენ „von dem kramphafteu Suchen eines Ersehnten, aber nicht Besessenen“<sup>3</sup>. ჰაინეს „ლირიკული ინტერმეცო“ თურმე არის არა ნამდვილი რომანტიკა, არამედ „რომანტიკა მეორე ხელიდან“<sup>4</sup>. ჰაინესთან რომანტიკული სრულყოფის მიუღწევლობის მიზეზად ფიშერს მიაჩნია მისი ნატურის თავისებურება. ჰაინე, ფიშერის წარმოდგენით, არის ნატურა არამთლიანი (uneinheitlich), ნატურა „არასტოიკური“, უპრინციპო, რომელიც პარტიას სტოვეებს მაშინვე, როცა მიაჩნია, რომ მისი საქმე წაგებულა<sup>5</sup>.

დგას რა ჰაინეს მსოფლმხედველობის ასეთი მცდარი გაგების ნიადაგზე, ფიშერი არათანმიმდევარი როდია, როცა ჰაინეში ხედავს ბრძოლას რომანტიკოსად გახდომის ტენდენციისა და რეალისტურ ტენდენციას შორის, მაგრამ მას მცდარად აქვს გაგებული როგორც პირველი, ისე მეორე ტენდენციის ბუნება; პირველისა იმიტომ, რომ იგი ფაქტობრივად წამყვან ტენდენციადაა გამოცხადებული; მეორისა იმიტომ, რომ იგი ვულგარულ-რეალისტურ ტენდენციადაა მიჩნეული, რისი ძირებიც იმაშია დანახული, რომ ჰაინე თურმე იდეალურს უარყოფს, მას ვულგარულ შეზღუდულობას უქვემდებარებს. „რასაც ჰაინე ქადაგებს, წერს ფიშერი, იგი იდეალურის უარყოფაა, იდეალურის, რომელიც დღიურზე მალლა დგას“. ჰაინეს, ფიშერის აზრით, აღზრდის პირობები უწყობდა ხელს იდეალურის უარყოფაში; იგი ხედავდა მის ირგვლივ აღამიანებს, დაცლილთ დარდისაგან იდეალურზე<sup>6</sup>.

აღიარებს რა ჰაინეს შინაგან დაფლეთილობას, ბეტცი ინდივიდუალისტური მხარის გასწვრივ მწერალთან ნახულობს სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლ სულს. ბეტცის შეცდომა იმაშია, რომ იგი ჰაინეს მსოფლმხედველობის ამ ჯანსაღ მხარეს „მსოფლიო მწუხრის“ პრობლემას უკავშირებს<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Fischer, M., 15—16.

<sup>2</sup> იგივე, 25.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 26.

<sup>5</sup> იგივე, 15—16.

<sup>6</sup> იგივე, 19.

<sup>7</sup> Betz. H. Heine und Alfred de Musset, Zürich, 1697, S. 51.

ჰაინესთან რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ ტენდენციას გაბატონებულ მდგომარეობას ანიჭებს შტერნბერგი. მართალია, ჰაინეში იგი თანადროულობის მწერალს ხედავს, მაგრამ ეს გარემოება მას მიაჩნია ჰაინეს არა დადებით მხარედ, არამედ მისი ცალმხრივობისა და ტენდენციურობის მაჩვენებლად, მწერლის გადახვევად თავისი ნამდვილი მოწოდების გზიდან. ბუნებრივია, რომ საკითხისადმი ასეთი მიდგომა ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების საფუძველშივე მცდარ გაგებას წარმოადგენს. შტერნბერგი ჰაინეში ხედავს ხან რაციონალისტს, ხან რომანტიკოსს, ხან ელინელს, ხან სპირიტუალისტს, ხან ხელოვნებისა და ცხოვრების კავშირის მალიარებელს, ხან კი ე. წ. წმინდა ხელოვნების თვალსაზრისზე მდგომს. შტერნბერგთან უარყოფილია ის გარემოება, რომ არც რაციონალიზმი და არც რომანტიზმი, ცალკე აღებული, არ გამოხატავს ჰაინეს მრწამსს. შტერნბერგი ცდილობს ერთსა და იმავე ნაწარმოებში, როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებში ნახოს რაციონალისტი და რომანტიკოსი ჰაინე.

წინააღმდეგ შტერნბერგისა, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჰაინე შორდება რომანტიზმს, იგულისხმება მისტიკური რომანტიზმი, მაშინაც, როცა ებრძვის რაციონალიზმს. იგი ებრძვის რაციონალიზმს არა რომანტიზმის, არამედ რეალიზმის პოზიციიდან. იგივე ითქმის რომანტიზმის წინააღმდეგ ჰაინეს ბრძოლის შესახებაც. შტერნბერგის აზრით, ჰაინე წარამარა ეწინააღმდეგება თავის თავს, ხან რაციონალისტია, ხან კი რომანტიკოსი, მასში ერთიან თვალსაზრისზე დგომის უწარმატებო ცდა არის.

ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო იმ შეხედულების უსაფუძვლობა, რომელიც ჰაინეს მსოფლმხედველობაში გაბატონებულ მდგომარეობას სპირიტუალისტურ-რომანტიკულ ტენდენციას ანიჭებს, ცხადყო, რომ ზოგიერთ პუნქტში ელინური მსოფლმხედველობისადმი დაპირისპირების მიუხედავად, ჰაინე შეუძლებელია ელინიზმის პრინციპულ მოწინააღმდეგედ ჩაითვალოს. ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო აგრეთვე იმათი შეხედულების უსაფუძვლობა, რომლებიც აღიარებენ ჰაინეს დაფლეთილობას ელინურ და სპირიტუალისტურ საწყისებად. ეს გარემოება მნიშვნელოვნად ფენს შუქს ჰაინეს მოძღვრებას სპეციფიკურ-მხატვრულის შესახებ, გვიჩვენებს ამ პუნქტში წყალგამყოფს, ერთი მხრით, ჰაინესა და ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის მალიარებლებს შორის, მეორე მხრით კი, ჰაინესა და მისტიკოს-რომანტიკოსებს შორის. ეს ასეა, მაგრამ დასმული პრობლემის გადაწყვეტისათვის საჭიროა ამ საკითხის უფრო დაწვრილებით განხილვა.

წინამდებარე შრომაში ნაჩვენებია იყო, რომ ჰაინე ზოგჯერ კითხვის ქვეშ აყენებს ხელოვნებისათვის მის მიერ სავალდებულოდ წაყენებულ მოთხოვნას, რეალური სინამდვილის დახატვის აუცილებლობას.

როცა, მაგალითად, მწერალი ლაპარაკობს ფრანგების უუნარობაზე, გზა გაიკვლიონ შექსპირის კომედიის მომხიბლავ ბაღში, ძნელი არ არის შეენიშნოთ, რომ მწერალი მოვლენათა რომანტიკული თვალთახედვით განხილვის ნიჰანშეწონილობას აღიარებს. ფრანგთა დამახასიათებელ თვისებად მოცემულ შემთხვევაში მიჩნეულია რაციონალიზმი, ანალიტიკური განსჯის მეოხებით თვითეული ხასიათის თავის უწვრილეს შემადგენელ ნაწილად დანაწილების უნარი<sup>1</sup>, ე. ი. საგნებისადმი გონივრულ-ჯანსაღი დამოკიდებულება; მაგრამ ფრანგები ამ უნარს, ჰაინეს აზრით, შექსპირის ტრაგედიების გაგებაში იჩენენ<sup>2</sup>; გერმანელებს კი, ფიქრობს იგი, უკეთ ნებრსებათ შექსპირის კომედიების გაგება.

შექსპირის კომედიების გაგების საკითხში გერმანელთა უპირატესობის ხაზგასმა არ უნდა ნიშნავდეს ჰაინეს მსრით საერთოდ რომანტიკული თვალთახედვის უპირატესობის ხაზგასმას. იგი არსებითად გერმანელთა არა უპირატესობის, არამედ თავისებურების ხაზგასმას წარმოადგენს; სახელდობრ, იმის ხაზგასმას, რომ სოციალური საკითხები, დასმული საფრანგეთის სინამდვილეში, გერმანიაში შებურვილ სახეს ღებულობს. უპირატესობა გერმანელებისა ფრანგებთან შედარებით შექსპირის შეფასების საკითხში, ჰაინეს გაგებით, ის კი არ არის, რომ გერმანული ხელოვნება თითქოს უფრო ჯანსაღ საუფშველს ეწყობება, ვიდრე ფრანგული, რომ თითქოს მსატერულობის საკითხის რომანტიკული გაგება წარმოადგენს სწორ გაგებას, არამედ ის, რომ გერმანიაში, განსხვავებით საფრანგეთისაგან, არ უგულვებლყოფენ წარსულის პოეზიას.

რომანტიზმისადმი გარკვეული ხარკის მიზლის მიუხედავად, ჰაინე მაინც არ ღალატობს რეალისტურ თვალსაზრისს. ამის შესახებ თვითონ მწერალი ვვემოწმება, როცა იხილავს შექსპირის ტრაგედიებსა და კომედიებში სიყვარულის თემის გაშუქებას. რომანტიკული ამალღებულობა ჰაინეს გაგებაში იგივე სპირიტუალისტური ამალღებულობაა. სპირიტუალიზმი, ფიქრობს მწერალი, მატერიალიზმის დაძლევის დროშით გამოვიდა; ნისი ლაშქრობა წარმართული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ გულისხმობდა არა მხოლოდ სიცოცხლის პრინციპის უარყოფას, არამედ სიბარულის, სილამაზისა და ხელოვნების უარყოფასაც. სტილი სპირიტუალიზმისა ანტიესთეტიკური სტილია, ბიბლია ანტიესთეტიკური ძეგლია („in der Bibel erscheint auch keine Spur von Kunst“)<sup>3</sup>.

სპირიტუალიზმის ანტიესთეტიკურ მხარეზე მიგვიითიფებს ჰაინე შექსპირის შესახებ მსჯელობისას. ჯერ კიდევ „შექსპირის ქალებში“ შეეცადა იგი დაეკავშირებინა შექსპირის გამოსვლა სამოღვაწეო სარბიელზე.

<sup>1</sup> Shakespeares *Mädchen*..., 482.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> L. Börne, 52.

პურიტანულ ანტიესთეტიზმის ეპოქასთან. უფრო მკვეთრად კი ეს აზრი „ლუდვიგ ბოერნეშია“ გამოთქმული. ჰაინეს შიშს გვრის ის გარემოება, რომ შექსპირში ხედავს სპირიტუალისტურ ელემენტს, რომელიც თორმე ბიბლიის ანტიესთეტიკური სტილის გადმორტანაში წვლავნდება. შექსპირთან, ფიქრობს იგი, მხატვრული სიტყვა გვეცხადება „საშინელი სიტყვით“, კუშმარტება—„ხელოვნების ტანსაცალის“ გარეშე<sup>1</sup>. ჰაინეს თვალსაზრისის ცხადყოფისათვის ფრიალ მნიშვნელოვანია, რომ იგი საბედნიერო მოვლენად მიიჩნევს შექსპირის მიერ სპირიტუალისტური მომენტის დაძლევას<sup>2</sup>.

სპირიტუალიზმის ანტიესთეტიკურ მხარეზე ნიუთითებს ჰაინე აგრეთვე ბოერნეს შესახებ მსჯელობაში. მისი გაგებით, ბოერნე იდეის კაცია, მაგრამ იდეით ბოერნესებურ გატაცებაში მწერალი ხედავს სიწამ-დეილის სპირიტუალისტურ უარყოფას, იდეისათვის იმის მსხვერპლად მიტანას, რითაც მომხიბლავია ადამიანის სიცოცხლე, ხედავს სიხარულის, სიტკბოების, ხელოვნების მსხვერპლად მიტანას. ბოერნე. ჰაინეს გაგებით, სპირიტუალისტია, მას აშხედრებს ის, რაც ადამიანისათვის სიხარულის მომგვრელია. ბოერნეს წინააღმდეგ ჰაინეს ვალაშქრებას საფუძვლად უდევს იმის შეგნება, რომ იდეებით გატაცება არ უნდა გამოიხატოს სილამაზისა და ხელოვნების უარყოფით.

თვით ბოერნე ხელოვნებით ჰაინეს გატაცებაში არისტოკრატიული ესთეტიზმის გამოვლენას ნახულობდა; იგი წმინდა ესთეტიზმის გამოვლენად მიიჩნევდა რევოლუციის ეპოქაში ჰაინეს მიერ მარია ანტუანეტის თვალების შესახებ ლექსების წერას. ბოერნე, ჰაინეს გაგებით, ცდილობს ყველაფერი იდეას დაუქვემდებაროს, თვით სიცოცხლე და ხელოვნებაც. მისი თვალსაზრისი ჰაინეს თავისი თვალსაზრისის პრინციპულ წინააღმდეგობად მიაჩნია. ბოერნე იდეისათვის სწირავს ხელოვნებასა და სიხარულს, უმაღლეს სიტკბოებას, მშვენიერ კერპებს ჰაინეს პოლიტიკაზე საუბრით წაამწარებს<sup>3</sup>. ბოერნეს თვალსაზრისი, ჰაინეს გაგებით, ანტი-ესთეტიკური თვალსაზრისია, რაც ჩანს მის მსჯელობაში არა მხოლოდ ჰაინეს, არამედ გოეთეს შესახებაც.

რომანტიკულ-სპირიტუალისტური ამალღებულობის ბუნებას არ-კვევს ჰაინე ფოსისა და შლეგელების ურთიერთობის განხილვისას. ზე-ვით ნაჩვენები იყო, რომ შლეგელების უპირატესობას ფოსზე ჰაინე ხედავდა მათ მიერ ამალღებულის მნიშვნელობის ხაზგასმანი. მაგრამ ფოსზე მსჯელობისას შლეგელებისათვის ამ უპირატესობის მიწერა მხოლოდ სტრიქონთა შორის წაიკითხება, გამოკვეთილად კი იგი აღნიშნუ-

<sup>1</sup> L. Börne, 52.

<sup>2</sup> იგივე, 53.

<sup>3</sup> იგივე, 103.

ლი არ არის. უნდა ვიფიქროთ, რომ შლეგელების უპირატესობას ფოსზე ჰაინე წინ არ წამოწევს იმიტომ, რომ მათთან ამალღებულის მნიშვნელობის ხაზგასმას ყალბ საფუძველზე აღმოცენებულ მოვლენად მიიჩნევს.

ფოსისა და შლეგელების დამოკიდებულების ანალიზიდან ირკვევა, რომ ჰაინეს თვალსაზრისს არ გამოხატავს როგორც იდეალურ-ამალღებულობის უარყოფა, ისე რომანტიკულად გაგებულ იდეალღებულობა. ამ ცნების რომანტიკულ გაგებაში იგი ხედავს მატერიალური სინამდვილის დაშლის სიმპტომს. ამიტომ ფოსის ტლანქი რეალიზმის კრიტიკის ფონზე ჰაინესთან გამართლებულია შლეგელების რომანტიკული ამალღებულობის კრიტიკა. შლეგელების თარგმანებში იგი ხედავს არა ბუნებრიობას, არამედ ხელოვნურობას, მანერულობას<sup>1</sup>. ეს თარგმანები მას შოაგონებს ბრწყინვალედ დაფერილ, სრიალა პარკეტს<sup>2</sup>, რომელზედაც შეიძლება ფეხის დასხლეტა. ვულგარული რეალიზმი, ამალღებულის უქონლობა ფოსთან საფრთხეს ქმნის, რომ ადამიანი მის მარმარილოს ნამტვრევებზე წაბორძიკდეს. ასეთივე საფრთხეს ქმნის შლეგელების რომანტიკული ამალღებულობა.

ფოსისა და შლეგელების დამოკიდებულების ჰაინესეული გაშუქებიდან გამოდის: ა) ფოსი ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს იმდენად პასუხობს, რამდენადაც მასთან რეალურის პრიმატია აღიარებული; არ პასუხობს იმდენად, რამდენადაც მასთან რეალური მხატვრულ-ამალღებულს ჩრდილავს, ვულგარულამდე დადის; ბ) შლეგელები. ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს იმდენად პასუხობენ, რამდენადაც მათთან ხაზი ესმება მხატვრულ-ამალღებულის მნიშვნელობას, არ პასუხობენ, რამდენადაც მხატვრულ-ამალღებული მათთან რეალურს ეთიშება, მატერიალურის დაშლას წარმოადგენს. პეტეფის პოეზიის დადებითი მხარეების ხაზგასმაშიც შეინიშნება ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულება ამალღებულობის ცნების რომანტიკული გაგებისადმი<sup>3</sup>. ამრიგად, ირკვევა, რომ მხატვრულ-ამალღებულის ცნების ჰაინესეული გაგება პრინციპულად შორდება მის რომანტიკულ-იდეალისტურ გაგებას.

ჰაინე უარყოფს მხატვრულ-ამალღებულის რომანტიკულ-იდეალისტურ გაგებას არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი სინამდვილეს უგულუბელყოფს, არამედ იმიტომაც, რომ იგი, მწერლის გაგებით, არ წარმოადგენს ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისიდან პრინციპულ გათიშვას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჰაინე განსაზღვრულ პირობებში შესაძლებლად თვლის რომანტიკულ-სპირიტუალისტური თვალსაზრისის გადაზრდას ვულგარულ-რეალისტურში და, პირიქით. იდეალურ-ამალღებულის

<sup>1</sup> Die rom. Schule., 242.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 161.

როლის ხაზგასმა სპირიტუალისტ-რომანტიკოსთა მიერ, ჰაინეს აზრით, არ წარმოადგენს გადაულახავ ზღუდეს სპეციფიკურ-მხატვრულის გამო-რიცხვისთვის. მწერალი არა ერთგზის გვანიშნებს, რომ რომანტიკულად გაგებული მხატვრულ-ამალღებული არის ანტიესთეტიკური რიგის მოვლენა ისე, როგორც ანტიესთეტიკური ხასიათისაა სინამდვილი-სადმი ვულგარულ-რეალისტური დამოკიდებულება.

სპირიტუალისტურ-რომანტიკული და ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის ამ გადაზრდაზე მიგვითითებს ჰაინე, როცა პურიტანული მსოფლმხედველობის სათავეებს ეძებს სპირიტუალიზმში<sup>1</sup>, როცა იმავე ბო-ერნესთან სპირიტუალისტური ტენდენციის გასწვრივ ვულგარულ-რეალისტური ტენდენციის არსებობას ხედავს. ბოერნეს სპირიტუალიზმში, ფიქრობს ჰაინე, იგუებს პრაქტიკულ-ვულგარულ თვალსაზრისსაც. ბოერნე არა მხოლოდ იღვის თავდავიწყებითი მსახურია, არამედ Porzellan-ების კულ-ტის მალიარებელიც. იგი არა მხოლოდ „გამზდართა პარტიას“ ეუფენის, არამედ იმათაც, ვინც თანდათანობით გასუქებას იწყებს<sup>2</sup>. ბოერნეს შე-სახებ ჰაინეს მსჯელობიდან გამოდის, რომ მის მიერ იღვისთვის დემი-ურგული მნიშვნელობის მინიჭება ნიშნავს სიცოცხლისა და ხელოვნების უარყოფას. რაც ამავე დროს ვულგარულ-პრაქტიკულ თვალსაზრისამდე ჩანოქვეითებას წარმოადგენს.

რომანტიკულ-სპირიტუალისტური თვალსაზრისის ვულგარულ-პრაქ-ტიკულ თვალსაზრისში გადაზრდას ცხადყოფს ჰაინე პლატენის შესახებ მსჯელობაში. პლატენის პოეზიის ჰაინესეული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ვულგარულ-მექანისტური თვალსაზრისის წარმომადგენლებად გვევლინე-ბა არა მხოლოდ ის, ვინც ამალღებულსა და პოეტურს უგულუ-ბეყოფს, არამედ ისიც, ვინც ხელოვნების ავტონომიას ქადაგებს. ჰაინე არა მხოლოდ ჰიაცინტის ვულგარულ-შეხედულებებს აკრიტიკებს, არამედ რომანტიკოსების ესთეტიკურ კრედოსაც, რომელთა შორის პლატენსაც იგულვებს. ირკვევა, რომ სპეციფიკურ-მხატვრულის გაგების საკითხში ჰაინე პრინციპულად ეთიშება ტრადიციულ-რო-ნანტიკულ გაგებას. მხატვრულისა და ამალღებულის მნიშვნელობის ხაზ-გასმა, მისი გაგებით, უნდა განიხილოს სპირიტუალიზმისათვის ხარკის მიზღვაში.

სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხის შესწავლა ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში ორგანულად უკავშირდება მის ე. წ. არისტოკრა-ტიული ესთეტიზმის მიმდევრად გამოცხადების საკითხს. იმ გარემო-ებამ, რომ ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ზღვრია წაშლილი სპეციფიკურ-მხატვრულის ბუნების ჰაინესეულსა და ტრადიციულ-რომანტიკულ გაგებას შორის, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში დომინანტური როლი

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 373.

<sup>2</sup> L. Börne, 27.

რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ მხარეს აქვს მიწერილი, ნიადაგი შეამზადა გამოცხადებინათ ჰაინე ხელოვნების იმანენტისმის თეორიის დამცველად. ასე, მაგალითად, ბეტცი ჯვარს უსვაჲს ჰაინეში სოციალური საკითხების ამსახველ მწერალს, ხედავს მასში მხოლოდ და მხოლოდ მხატვარს. ჰაინეს შეფასებისას, ბეტცის აზრით, უნდა გამოვდიოდეთ ყოველთვის მხატვრიდან და მხოლოდ მხატვრიდან<sup>1</sup>. ჰაინეს შემოქმედების შეფასების ერთადერთ მასშტაბად ბეტცი მიიჩნევს ისეთ ვითარებას, როცა არასდროს არ ეძლევა დავიწყებას, რომ ჰაინე არის „მხატვრული ნატურა“<sup>2</sup>. ეს მასშტაბი უნდა მივუყენოთ ჰაინეს, რომელიც იყო „ხელოვანი, ხელოვანი თავისი კაპრიზებით“<sup>3</sup>.

ასევე მხოლოდ მხატვრად მიაჩნია ჰაინე მ. ვოლფსაც, რომელიც „ატა ტროლში“ ხედავს კაპრიზისა და გონებაშეხილობის, ჰუმორისა და ირონიის გაბატონებულ მდგომარეობას. ხელოვნება, ვოლფის აზრით, ჰაინეს მიაჩნია არისტოკრატიული და ეგოისტური ხასიათის მატარებლად, თანადროულობისა და ზევულებრიობის ინტერესის ნიშნით უცხოდ თუ მტრულად განწყობილად<sup>4</sup>. ესთეტსა და დიდ ნეოცნებეს ხედავს ჰაინეში ა. ლუთერიც<sup>5</sup>. პორციკი, რომელიც, მისივე აღიარებით, მწერლისადმი სუბიექტურ მიდგომას იჩენს, ჰაინეს ჯადოქარს უწოდებს<sup>6</sup>. გრიზებახი ფიქრობს, რომ ჰაინე ბოლომდე გოეთეს ჯადოსნურ რკალში რჩება<sup>7</sup>. შილსაც ჰაინე არსებითად გოეთეს არისტოკრატიული ესთეტიზმის მიმდევრად გამოყავს, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ მას იგი გოეთეს „ხელოვნების პერიოდის“ დასასრულში იგულვებს<sup>8</sup>. მაიერჰოფერიც იმ აზრისაა, რომ ჰაინე გოეთეს არისტოკრატიული ესთეტიზმის მიმდევარია, რომ გოეთეს „ხელოვნების პერიოდისაგან“<sup>9</sup> მისი გამიჯვნა მოჩვენებითი ხასიათისაა. ვულის აზრითაც, ჰაინე ე. წ. წმინდა ხელოვნების მიმდევარია, მისი მიდგომა იდეისადმი არა პოლიტიკური, არამედ ინდივიდუალისტური ხასიათისაა<sup>10</sup>. ჰაინესათვის, ვულის აზრით, მთავარია არა აზროვნებით - შინაარსობლივი, არამედ სტილისტური მხარე<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Botz J. P., Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit, Frankf. a./Main, 1902, S. 297.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Wolff..., 181.

<sup>5</sup> Luther..., 43—44.

<sup>6</sup> Poritzky, 14—16.

<sup>7</sup> Grisebach, E. Das goethesche Zeitalter der deutschen Dichtung, Leipzig, 1891, S. 156—157.

<sup>8</sup> Schied, 4.

<sup>9</sup> Moyerhofer, 117.

<sup>10</sup> Wood, 175.

<sup>11</sup> იგივე, 177.



ჰაინეს ესთეტიზმი აქვს ნაგდველობაში ლაუბეს, როცა მას „პოეტურ მინისტრს“ უწოდებს<sup>1</sup>. პეტრუსაკ ჰაინე მიაჩნია დამცველად თეორიისა—„ხელოვნება ხელოვნებისათვის“<sup>2</sup>. ამავე დოქტრინის დამცველს ხედავს ჰაინეში რატიხბონი<sup>3</sup>. ასევე „წმინდა ხელოვნების“ რომანტიკული იდეალის დამცველად თვლის ჰაინეს ბელარი, კერძოდ იმ ლექსთა კრებულში, რომელშიც ჰაინე თანადროულობის მწვავე საკითხებს ეხმაურება<sup>4</sup>. წმინდა ხელოვანს, ინდივიდუალისტს, „ჩემ არისტოკრატს“ ხედავს ჰაინეში ფილსტო<sup>5</sup>. თავიდან ბოლომდე არისტოკრატად მიიჩნევს მწერალს ვენდელი<sup>6</sup>.

არსებითად არისტოკრატიული ესთეტიზმის მიმდევრად საბავს ჰაინეს შახოვი. იგი ფიქრობს, რომ ჰაინე არის „კაცი მსატერული თამაშისა“ (человек хитропестривной игры)<sup>7</sup>. იგი, ფიქრობს შახოვი, ყოველ მოვლენას, და მათ შორის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონესაც, უდგება როგორც ნაატვარი<sup>8</sup>, როგორც „უკიდურესი სუბიექტივიზმის“ მატარებელი<sup>9</sup>. არსებითად სინამდვილისადმი ასეთ დამოკიდებულებას ნახულობს ჰაინესთან ო. კულიკოვსკი, კერძოდ, ელინიზმისა და სპირიტუალიზმისადმი მწერლის დამოკიდებულებაში<sup>10</sup>.

ა. კირპიჩნიკოვი ჰაინეს შეცოქმედებაში ხედავს სოციალურ ნაკადს, მაგრამ ამის გვერდით კი, წმინდა ხელოვნების ნაკადს. მართალია, კირპიჩნიკოვი ხაზს უსვამს ჰაინესთან პირველი ნაკადის უპირატესობას მეორეზე, მაგრამ ამით იგი ნიზნად ისახავს არა იმას, რომ ჰაინე ხელოვნების სოციალური ფუნქციის ზალიარებლად დაგვიბატოს, არამედ იმას, რომ ერთიმეორეს დაუპირისპიროს მწერლის მსატერულ-პუბლიცისტური და პოეტური ნიშნები, დაამტკიცოს, რომ ჰაინე „წმინდა პოეზიაში“ მხოლოდ გართობისა და დასვენების საშუალებას ხედავს<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Houben. Gespräche mit Heine, Frankfurt. a/Main, 1926, S. 563.

<sup>2</sup> Betz, 2—3

<sup>3</sup> Ratisbonne. Impressions littéraires, Paris, 1955, P. 102.

<sup>4</sup> Belart. Gehalt und Aufbau von Heines Gedichtsammlungen, Bern. 1928, S. 66. ბელარი აშკარა წინააღმდეგობაში ვარდება, როცა ჰაინეს ერთ შემთხვევაში აკვეშირებს რომანტიკოსებთან. მეორე შემთხვევაში კი ლექსთა კრებულის—„სხვადასხვას“ განხილვისას მწერალს საყვედურობს მასალის რომანტიკული დამკვიდრებისა (გვ. 81, შტრ. Vermeil. 61).

<sup>5</sup> Filsto, 45; მისსაკ ჰაინე მეტწილად არისტოკრატიულ ნატურად მიჩნია, რომლისთვისაც თურმე მთავარია გამოთქმის თვალისმომჭრელი ფორმები (Hess, J. A. Heines Views von German Traits of Characters, New-York, 1929, გვ. 148—149).

<sup>6</sup> Wendel. H. Heine und der Sozialismus, Berlin, 1919, გვ. 7.

<sup>7</sup> Шахов, А. Очерки литературного движения в первую половину 19-го века, 1913, გვ. 296.

<sup>8</sup> იგივე, 300.

<sup>9</sup> იგივე, 302.

<sup>10</sup> Овсянко-Куликовский, 14.

<sup>11</sup> Кирпичников. Две биографии. Ж. Занд и Г. Гейне, Москва, 1866, გვ. 4.

იმათგან განსხვავებით, ვინც ჰაინეში თვითმიზნადი ხელოვნების თავ-  
ვანისმცემელს ნახულობდა, ბელინსკი ხედავდა ხელოვნების სოცია-  
ლური დანიშნულების მალაჩებელს, კაცობრიობის გათავისუფლებისათ-  
ვის მებრძოლს<sup>1</sup>. ჰაინეს ესთეტიკის სოციალური მხარის ხაზგასმას ახდენს  
ჩერნიშევსკი, როცა პლემჰევეს საყვედურობს ჰაინეს სოციალური ხასია-  
თის ლექსების გადმოცემის უნარის უქონლობას<sup>2</sup>. სხვა ადგილას ჩერნი-  
შევსკი არა თუ მიჯნავს ჰაინეს თვითმიზნადი ხელოვნების თეორიის დამ-  
ცველებისაგან, არამედ იყენებს მის შეხედულებებს ამ თეორიის უსაფუძ-  
ვლობის ნათელსაყოფად. „ხელოვნებამ, აღნიშნავს ჩერნიშევსკი, უნდა და-  
აკმაყოფილოს საზოგადოების მოთხოვნა“ და ამ დებულების სისწორის საი-  
ლუსტრაციოდ იგი იმოწმებს ჰაინეს, რომელსაც თავისი დროის უსერიო-  
ოზულეს და უკეთილშობილეს პოეტს უწოდებს<sup>3</sup>.

ხელოვნების არისტოკრატიზმის იდეის პრინციპულ უარყოფელად  
თვლის ჰაინეს დობროლიუბოვი, რომლის აზრითაც, ჰაინე ხელოვნებისა  
და ფილოსოფიის დანიშნულებას ხალხისადმი სამსახურში ხედავდა<sup>4</sup>.

არისტოკრატიული ესთეტიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების გა-  
მოსარკვევად სახელმძღვანელო მითითებებს ვნახულობთ მეცნიერული  
სოციალიზმის მამამთავრების მიერ ჰაინეს შესახებ გამოთქმულ აზრებში.  
ჰაინეს მერყეობის მკვეთრი კრიტიკის მიუხედავად, მარქსი და ენგელსი  
მას საფუძველში მუშათა კლასთან, რევოლუციისთან დაახლოებულ  
მწერლად თვლიდნენ. ახალი თაობისათვის ჰაინეს დიდ მნიშვნელობას  
აღიარებდა ენგელსი ჯერ კიდევ 1839 წელს<sup>5</sup>, 1844 წელს კი იგი ჰაინეს  
უწოდებდა მუშათა კლასთან შეერთებულ, რიგ ნაწარმოებში სოციალი-  
ზმის მალაჩებელ მწერალს. მარქსი და ენგელსი დიდ მნიშვნელობას  
ანიჭებდნენ ჰაინეს შემოქმედებას მშრომელთა გათავისუფლების საქმეში.  
საფუძველშივე მცდარად უნდა მივიჩნიოთ იმათი მტკიცება, ვინც ჰაინე-  
სადმი მარქსის სიმპათიურ დამოკიდებულებას იმით ხსნის, რომ მარქსი  
თითქოს ითმენდა ჰაინეში ესთეტიზმის გამოვლენას, რომ პოეტებს იგი  
თითქოს საერთოდ უცნაურ ხალხად თვლიდა.

მერინგისა და ლუნაჩარსკის გაგებაში ჰაინე ესთეტიკა, რომლისადმი  
მარქსი თურმე დათმობაზე მიდიოდა. „ჰაინე საგნებს ყოველთვის პოე-  
ტის თვალთახედვით არჩევდა“, წერს მერინგი<sup>6</sup>. ლუნაჩარსკის აზრით,

<sup>1</sup> Белинский. Письма, т. II, СПб., 1914. стр. 207.

<sup>2</sup> Чернышевский. Соч., Москва, т. VII, 1950. стр. 964.

<sup>3</sup> Мисихев, Соч., т. II, Москва, 1939, стр. 272—273. ჰაინეს შემოქმედებს სოციალური მხარე აქვს მხედველობაში გერცენს, როცა წერს: „Гейне было против на ярко освещенной морозной высоте, на которой величественно дремал под старость Гете“ (Герцен. Соч. под редакцией Лемке, т. XIV, стр. 701—702).

<sup>4</sup> Добролюбов. Избранные философские произведения, т. I, 1948, стр. 136.

<sup>5</sup> Marx-Engels. Über Kunst und Literatur, 172.

<sup>6</sup> Фр. Мериног. Мировая литература и пролетариат, Москва, 1924. стр. 17

ჰაინე იყო „პირველი იმპრესიონისტი და პირველი მომენტალისტი“<sup>1</sup>, დასაწყისის მიმცემი „ყველა იმპრესიონისტის, ფუტურისტის, იმპრესიონისტისა და სხვა ფოკუსნიკისათვის“<sup>2</sup>. ჰაინესა და მარქსს შორის შეგობრული დამოკიდებულება არავითარ საფუძველს არ იძლევა ვითიქროთ, რომ მარქსი პოეტებთან დამოკიდებულებაში პრინციპულად რაიმე დათმობაზე მიდიოდა. ცნობილია, თუ როგორ მკვეთრად გამოდიოდა მარქსი იმ მწერლების წინააღმდეგ, რომლებიც პრინციპებიდან უხვევდნენ; ცნობილია, თუ როგორ მკვეთრად ილაშქრებდა იგი თვით ჰაინეს ცალკე გადახვევის წინააღმდეგ<sup>3</sup>, კერძოდ, პოეტის მიერ საფრანგეთის მთავრობისაგან პენსიის მიღების წინააღმდეგ. თუ ამის მიუხედავად, მარქსი არ მისულა ჰაინესთან აშკარა განხეთქილებამდე, ეს იმიტომ, რომ ამ გარემოებას იგი ჰაინეს ცალკე შეცდომად თვლიდა და არა შეცდომათა სისტემად.

ამიტომ უჭერდა მხარს მარქსი ბოერნესა და ჰაინეს შორის პოლემიკაში ჰაინეს, რადგან მის პოზიციას უფრო სწორად მიიჩნევდა. ის ფაქტი, რომ ამ პოლემიკაში მარქსი ჰაინეს მხრით, შესაძლოა, ზოგიერთ გადაჭარბებასაც ხედავდა, არ იძლევა საფუძველს დაეთანხმოთ მერინგს, რომ მარქსი ჰაინესა და ბოერნეს შორის ბრძოლაში თითქოს მხარს ბოერნეს უჭერდა<sup>4</sup>.

მერინგის დებულების გაზიარებისათვის საფუძველს არ იძლევა, ერთი ნხრით, გათვალისწინება იმ მზრუნველობითი დამოკიდებულებისა, რომელსაც მარქსი იჩენდა ჰაინესადმი, მეორე მხრით, მარქსის ცალკე გამოწვევებიც ჰაინეს შესახებ. მერინგს თითქოს ერთგვარი საფუძველი ჰქონდა ენგელსი მიეჩნია ბოერნეს დამცველად, მაგრამ ცნობილია, რომ ენგელსის მხრით ბოერნეს პოზიციის ეს მხარდაჭერა შედარებით ადრინდელ პერიოდს ეკუთვნის<sup>5</sup>. 40-იან წლებში კი, როგორც დავინახეთ, ენგელსი ჰაინეს რევოლუციისთან მისულ უდიდეს გერმანულ მწერლად თვლის, ბოერნეს კი ლიბერალად. ეს გარემოება ექვს არ ტოვებს, რომ ჰაინე, მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავართა შეხედულებით, არ მიეკუთვნება იმათ რიგებს, ვინც არისტოკრატიული ესთეტიზმის დროშით გამოდიოდა.

<sup>1</sup> Луначарский И. История зап. европ. литературы в ее важнейших моментах, т. II, Москва-Ленинград, 1930, стр. 134.

<sup>2</sup> Там же, 133. ლენინიც ჰაინეში იმპრესიონისტულ მანერას ხედავს (Ленин, 22). დეჩიც ჰაინეს მიიჩნევს პირველ იმპრესიონისტად მსოფლიო ლიტერატურაში (Деич, 73).

<sup>3</sup> Marx und Engels. Über Kunst und Literatur, 173.

<sup>4</sup> Меринг, 172. ამ პუნქტში მერინგი თავის თავთან აშკარა წინააღმდეგობაში ვარდება. აქამდე იგი იმას ატყობდა, რომ ჰაინეს წიგნი ბოერნეს შესახებ „გადაჭრით იკავებს უფრო ამაღლებული მსოფლმხედველობის მხარეს, წინააღმდეგ შეხედული წვრილბურჟუაზიული რადიკალიზმისა, რომლის წარმომადგენელიც ბოერნე იყო“ (იქვე, 171). თუ ჰაინეს თვალსაზრისი უფრო მოწინავეა, ვიდრე ბოერნისი, ცხადია, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მოხსენებულ პოლემიკაში მარქსი ბოერნეს მხარეს ვერ დაიჭურდა.

<sup>5</sup> K. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, 1929, стр. 254.

არისტოკრატიული ესთეტიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხი უშუალოდ უკავშირდება ამ მწერლის მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის საკითხს, რასაც მთელი სიმკვეთრით აყენებს შტერნბერგი. მისი აზრით, ჰაინეს ბრძოლა რომანტიზმის წინააღმდეგ ნიშნავს მისი როგორც ჟურნალისტის გამარჯვებას მეცნიერზე<sup>1</sup>. გამოდის, რომ ჰაინე იქ, სადაც ესთეტიზმს ებრძვის, თავის ბუნებასაც ეწინააღმდეგება. შტერნბერგის მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ ჰაინეს რეალისტურ-რაციონალისტური ტენდენციები მის ჟურნალისტობაში ნახულობს გამოსატულებას, ხოლო რომანტიკული ტენდენციები—მის მეცნიერულ მიდრეკილებებში. ნამდვილად კი, გოეთესა და რომანტიკოსთა შესახებ მსჯელობისას ჰაინე თანმიმდევარია როგორც მაშინ, როცა გოეთეს იცავს რომანტიკოსებისაგან, ისე მაშინაც, როცა მას რომანტიკოსებისადმი გამოჩენილ უმადურობას საყვედურობს. ასევე თანმიმდევარია ჰაინე, როცა შილერისა და გოეთეს შედარებას ახდენს.

შტერნბერგი ფიქრობს, რომ ამ შედარებისას ნათლად მოჩანს ჰაინეს „ორმაგი პოზიცია“<sup>2</sup>, რაციონალისტური და რომანტიკული, ხელოვნების ავტონომიის თეორიის კრიტიკაც და მისი ზილებაც. შტერნბერგი ასე მსჯელობს: თუ შილერზე მსჯელობისას ჰაინე შილერში ერთიმეორისაგან ჰყოფს პოლიტიკოსსა და ხელოვანს, მაშინ, განოდის, რომ ხელოვნება ჰაინესათვის პოლიტიკური ცხოვრების გარეშეც ინარჩუნებს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას.

როგორც ვხედავთ, ჰაინეს მსოფლმხედველობის თავისებურება შტერნბერგს იმაში აქვს დანახული, რომ ჰაინესთან იგი ორ მხარეს იგულვებს: ესთეტიკურსა და პოლიტიკურს<sup>3</sup>. ამ სქემის გასაძარტლებლად ფაქტები შტერნბერგთან საფუძველშივე უცდარადაა გაშუქებული.

შილერისა და გოეთეს შედარებისას შტერნბერგს სურს დაინახოს ხელოვანად და პოლიტიკოსად დაფლეთილი ჰაინე. ასეთი დაპირისპირება ჰაინეში ხელოვანისა და პოლიტიკოსისა საფუძველს მოკლებულად უნდა ჩაითვალოს. ამ დაპირისპირების საილუსტრაციოდ სრულიად არ გამოდგება ჰაინეს მსჯელობა შილერისა და გოეთეს შესახებ. შილერში ჰაინე იწონებს არა მხოლოდ თავისუფლების იდეას, რევოლუციურ ენთუზიაზმს, არამედ ხელოვნებისა და პოლიტიკის კავშირს<sup>4</sup>. შილერის სიდიადე და გოეთეზე უპირატესობაც მას იმაში აქვს დანახული, რომ შილერი არ წყვეტს ხელოვნებას დღიური ჰირვარამისგან,

<sup>1</sup> Sternberg., 150.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 151.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>4</sup> ჰაინე არ თიშავს ერთიმეორისაგან მშვენიერებას და პოლიტიკას. თავისი სანუკვარი ოცნების სახნად მას მიაჩნია არა მხოლოდ იდილიური ქობი, კარგი საწოლი და საკმელები, ფანჯარასთან ყვავილები, ხოლო ქობის წინ მშვენიერი ხეები, არამედ ამ ხეებზე ჩამოკიდებული შტრების დანახეაც (*Gedanken und Einfälle*, 409).

რომ იგი „მიწიერი რეალობის“ მხარეს იქერს. შტერნბერგი ჰაინეს მიაწერს შილერთან ხელოვნების პოლიტიკისაგან გამოცალკეების დანახვას. ჰაინე კი, პირიქით, შილერში ხელოვნებისა და პოლიტიკური ცხოვრების კავშირით იხიბლება. ამდენად, შილერზე მსჯელობა არ იძლევა საფუძველს ჰაინეში პოლიტიკოსისა და ხელოვანის დაპირისპირება დადინახოთ.

ასევე, არც გოეთესე გამოთქმული შეხედულებები იძლევა საფუძველს ჰაინეში პოლიტიკოსისა და ხელოვანის დაპირისპირებისთვის. რაოდენ ძლიერიც არ უნდა იყოს „ხელოვნების ეპოქის“ გავლენა ჰაინეზე, მაინც შეუძლებელია იგი ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობის წამყვან ტენდენციად ჩაითვალოს. ის, რაც ძირითადი და წამყვანია ხელოვნების შესახებ ჰაინეს მოძღვრებაში, პარალელს ნახულობს გოეთეს არა „არისტოკრატიზმის იდეაში“, არამედ მისი „სოფლმხედველობისა და შემოქმედების რეალისტურ საწყისში“. გოეთესთან ჰაინეს იზიდავს მოვლენათა ჯანსაღი ხედვა, მართალი მხატვრული განზოგადებები. ამდენად, საფუძველი არ არსებობს, რომ გოეთესადმი თანაგრძნობაში დავიწახოთ ჰაინეს არისტოკრატიული ესთეტიზმი.

როგორც გოეთესადმი თანაგრძნობაში, ისე მის კრიტიკაში ჰაინე რჩება თავისი თვალსაზრისის ერთგული. იგი გოეთესთან იხიბლება იმით, რაც სიცოცხლის, რეალურისაკენ გვასვლავს, მაგრამ იმიჯნება იმისაგან, რაც ეპოქის კირვეული საკითხებიდან გაქცევად მიაჩნია. იგი ქედს იხრის რეალურის პრიმატის მალიარებელი გოეთეს წინაშე, მაგრამ მკვეთრად უპირისპირდება მის „ხელოვნების არისტოკრატიზმს“\*.

გოეთეს ხელოვნების იდეალი ჰაინეს იმერ შეფასებულია, როგორც ცხოვრების ესთეტიზმი, რევოლუციური ენთუზიაზმის გამორიცხვა. გამოდის, რომ, ჰაინეს გაგებით, ქეშდარიტი ხელოვნება რეალურ საფუძველს ემყარება, მაგრამ ეს არ უნდა გამოიხატოს ერთი მხრით სპეციფიკურ-მხატვრულის უარყოფაში, მეორე მხრით კი ხელოვნების თვითმიზნად გამოცხადებაში, ხელოვნების არისტოკრატიზმში. გოეთესთან კი ჰაინე იგულვებს, თუმცა სრულიად უმართებულოდ, სპეციფიკურ-მხატვრულის ცნების არისტოკრატიულ-ესთეტიკურ გაგებას, რის გამოც მას საფუძველი ეძლევა გოეთესა და რომანტიზმის ეპოქა ხელოვნების განვითარების ერთ საერთო რიგში მოაქციოს. გოეთეს არისტოკრატიული ესთეტიზმის კრიტიკა არაერთარ შემთხვევაში არ იძლევა საფუძველს ჰაინე მივიჩნიოთ არისტოკრატიული ესთეტიზმის დამცველად.

---

\* გოეთეს წინააღმდეგ ჰაინეს გამოსვლას ამდენად გარკვეული საფუძველი გააჩნია. ამ ფონზე სრულიად მოჩანს შილის მოსაზრება, რომ გოეთესა და ჰაინეს პანთეიზმს, მათ პოლიტიკურ ენთუზიაზმს შორის განსხვავება უმნიშვნელოა (E. Schönd., 34—35); ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ჰაინეს საყვედური გოეთეს მიმართ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა.

ბურჟუაზიული ჰაინელოგია, როგორც ითქვა, ჰაინეში არისტოკრატი, ესთეტს, რომანტიკოსს ხედავს. მწერლის ბრძოლა რომანტიზმის წინააღმდეგ რიგ ბურჟუაზიულ მკვლევარს შეფასებული აქვს მის განდგომად საკუთარი ბუნებიდან. „იმით თავი არ უნდა მოვიტყოთ, წერს შტერნბერგი, რომ იგი (ე. ი. ჰაინე—გ. ხ.) გადაჭრით უარყოფს რომანტიკულ მისწრაფებებს“<sup>1</sup>; და შემდეგ: „მისი დამოკიდებულება რომანტიკული ფენომენისადმი თვითონაა მთლიანად რომანტიკული“<sup>2</sup>. მაიერ-ჰოფერის აზრითაც „რომანტიკულ სკოლაში“ არის „აზრები წმინდა ხელოვნებისა“<sup>3</sup>.

შტერნბერგის მსჯელობიდან ის აზრი გამოდის, რომ ჰაინესეული კრიტიკა რომანტიზმისა შეიცავს შინაგან წინააღმდეგობას: რომანტიზმის შეგნებულსა და მეცნიერულ უარყოფას მისი მიღება უკავშირდება, რომანტიზმისადმი დამოკიდებულებაში ჰაინეს თვალსაზრისის დაფლეთილობა მოჩანს. სინამდვილეში კი, ჰაინე, როგორც დავინახეთ, ისევე თანმიმდევარია ტრადიციული რომანტიზმის ზოგიერთი დამსახურების აღნიშვნაში, როგორც მისი მსოფლმხედველობრივი საწყისების უარყოფაში. საფუძველი არ არსებობს ამიტომ რომანტიზმისადმი ჰაინეს ამგვარი დამოკიდებულება ჩავთვალოთ ორ პრინციპულად განსხვავებულ დამოკიდებულებად.

ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ჰაინეს გალაშქრება ზოგიერთს, და მათ შორის შტერნბერგსაც, ჰაინესთან ესთეტიკური არისტოკრატიზმისა და ინდივიდუალიზმის გამოვლენად მიაჩნია. კრიტიკა ბურჟუაზიისა, შტერნბერგის აზრით, ჰაინეს არსების რომანტიკულ მხარეში უშვებს ფესვებს<sup>4</sup>. ჰაინე, ფიქრობს შტერნბერგი, მისტირის გარდასული ეპოქის ინდივიდუალურ ჰეროიზმს და ვერ აფასებს „ახლის წარმოშობას, ცხადია, სხვაგვარად მოცემულ ჰეროიზმს ტექნიკის რაციონალისტურ ქვეყანაში“<sup>5</sup>.

თუ ჰაინეს რაციონალიზმს რომანტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში შტერნბერგი ვულგარიზმად მიიჩნევდა, თვით რაციონალიზმის კრიტიკას იგი რომანტიკულ ესთეტიზმად აცხადებდა. ორივე შემთხვევაში ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნება ყალბადაა გაგებული. რომანტიზმის კრიტიკისას ჰაინე ვულგარული თვალსაზრისის მატარებლად მიიჩნეული, რაციონალიზმის კრიტიკისას კი რომანტიკული თვალსაზრისის მატარებლად. ნამდვილად კი, ბურჟუაზიულ-პროზული სინამდვილის კრიტიკისას ჰაინე არა რომანტიკულ-ესთეტიკური, არამედ თავისი თვალსაზრისიდან გამოდის, რომელშიც მოხსნილი სახით შემოდის მომენტები, როგორც რაციონალიზმის, ისე რომანტიზმისა. ბურჟუაზიული პროზუ-

<sup>1</sup> Sternberg., 144.

<sup>2</sup> იგივე, 146.

<sup>3</sup> Meyerhofer., 122.

<sup>4</sup> Sternberg., 104.

<sup>5</sup> იქვე.

ლობის კრიტიკაში ჰაინე არა სინამდვილის ესთეტიზაციის მოთხოვნას აყენებს, არამედ მხატვრულ-ამალღებულის უარყოფას ებრძვის.

ბურჟუაზიისადმი ჰაინეს დამოკიდებულება არ იძლევა სათუო დასკვნების გაკეთების უფლებას. როგორც იმის საფუძველი არ არსებობს, რომ ბურჟუაზიისადმი ჰაინეს კრიტიკული დამოკიდებულების ანალიზიდან მისი არისტოკრატიული ესთეტიკოსობა დაეასკვნათ, ისე არ არსებობს იმის საფუძველიც, რომ მასში ბურჟუაზიულ თვალსაზრისამდე ჩამოქვეითებული მწერალი დაეინახოთ. შტერნბერგის აზრით, ჰაინე ბურჟუაზიისადმი იჩენს როგორც ნეგატურს, ისე პოზიტურ დამოკიდებულებას. ბურჟუაზიის კრიტიკაში იგი ხედავს ჰაინეს არისტოკრატიულ-ესთეტიკურ ტენდენციას, კომუნისმის კრიტიკაში კი, — ბურჟუა ჰაინეს<sup>1</sup>. პარიზში გადასახლებული ჰაინე მას უკვე გაბურჟუებულ მწერლად მიიჩნია<sup>2</sup>.

მაგრამ შტერნბერგი თავის თავთან აშკარა წინააღმდეგობაშია, როცა ბურჟუაზიისადმი ჰაინეს ნეგატურ თუ პოზიტურ დამოკიდებულებაზე ლაპარაკობს. არსებითად, როგორც ერთს, ისე მეორე შემთხვევაში მას ჰაინე ესთეტად გაეჩაყავს. ამდენად, შტერნბერგს ფორმალური საფუძველიც ეცლება ჰაინესთან ბურჟუაზიისადმი დამოკიდებულების დიალექტიკაზე ილაპარაკოს.

ბურჟუაზიისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხის შტერნბერგისეული გაშუქება არსებითადაც მცდარია. ამ მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება ბურჟუაზიისადმი, როგორც ვუჩვენეთ, პირობადებულია არა მისი რომანტიკული ბუნებით, არამედ იმის შეგნებით, რომ ბურჟუაზია პროზული სულის მატარებელია. საფუძველი არ არის იმისათვის, რომ ბურჟუაზიისადმი მწერლის ამგვარი დამოკიდებულება ნიუიჩნით მისი ესთეტიზმის გამოვლენად. ბურჟუაზიის შესახებ მსჯელობაში ჰაინე ექომაგება პოეზიას. იგი ექომაგება პოეტურს არა როგორც თვითმიზნადს, არამედ როგორც სოციალურად დაპირობებულ მოვლენას. მით უფრო არ არის საფუძველი ცხოვრებით მოხიბლულ ჰაინეში ბურჟუა-ინდივიდუალისტი დაეინახოთ.

ასევე შეუძლებელია კაპიტალისტური ტექნიკის კრიტიკაში ესთეტი ჰაინე დაეინახოთ. შტერნბერგის აზრით, ჰაინეს დამოკიდებულება მანქანებისადმი ორგვარია: როგორც რაციონალისტი, იგი ნათ იღებს, როგორც რომანტიკოსი კი, უარყოფს<sup>3</sup>. სინამდვილეში ჰაინე აკრიტიკებს არა მანქანებს, არამედ იმ ურთიერთობას, რომელიც მათი გამოყენების

<sup>1</sup> Sternberg, 120

<sup>2</sup> იქვე. ასევე იდეალურის უარყოფელს და ბურჟუაზიული განცხრომის კაცს ზედავს ჰაინეში მ. ფიშერი (Fischer, M. 22). პორიტციკ. გამოსული არსებითად ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობის ფაქტიდან, მწერალში ალაგ-ალაგ ვულგარულ-პრაქტიკულ თვალსაზრისამდე ჩამოქვეითებას ხედავს (Poritzky., 41).

<sup>3</sup> Sternberg, 122.

საფუძველზე შეიქმნა და რომელსაც შედეგად ერთფეროვნება, პოეზიის უგულვებელყოფა მოყვა. ამ კრიტიკაში ჰაინეს უკაცია არა არისტოკრატიული ესთეტიკის პოზიცია; არამედ პოზიცია რეალისტისა, რომელიც ხაზს უსვამს სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობას.

როგორც დავინახეთ, სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების გაგებაში ჰაინეს პოზიცია პრინციპულად განსხვავდება მისტიკოს-რომანტიკოსთა პოზიციისაგან. განსხვავებით მისტიკოს-რომანტიკოსებისაგან, სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხს მწერალი იხილავს ორგანულ კავშირში სინამდვილესთან, მიიჩნევს რა ხელოვნებას თავის მხრით სინამდვილეზე შემოქმედების იარაღად. ირკვევა, რომ სპეციფიკურ-მხატვრული, ჰაინეს გაგებით, წარმოადგენს არა თვითმისწავლას, იმანენტური ხასიათის მოვლენას, არამედ სინამდვილის ასახვის სპეციფიკურ ფორმას.

#### § 4. მხატვრული ასახვის სპეციფიკური საკითხები ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში

როგორც დავინახეთ, სპეციფიკურ-მხატვრულის ცნების გაგებაში ჰაინე პრინციპულად დაუპირისპირდა მის იდეალისტურ-რომანტიკულ გაგებას. მაგრამ წინამდებარე შრომაში დასმული პრობლემის გადასაწყვეტად საჭიროა ამ საკითხის უფრო დაწვრილებითი შესწავლა. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხი არსებითად მხატვრული ასახვის ძირითადი საკითხის გამორკვევას გულისხმობს, იმის გამორკვევას, თუ როგორი მიმართებაა ხელოვნებაში გამოსახატავსა და გამოხატულს შორის. ამ მხრით აქამდე ჩატარებული ანალიზი მეტწილად იმის შესწავლით შემოიფარგლებოდა, რაც ხელოვნების განვითარების ზოგად საკითხებს წარმოადგენს. ახლა კი საჭიროა ჰაინეს ნააზრევში იმისი ჩვენება, რაც მხატვრული ასახვის სპეციფიკურ საკითხებს შეეხება. აქამდე ის ვუჩვენეთ, რომ ხელოვნება, ჰაინეს აზრით, საერთოდ ობიექტური სინამდვილის კანონითაა დაპირობებული. ახლა კი ის უნდა გაირკვეს, თუ კონკრეტულად როგორ წარმოუდგენია მწერალს სინამდვილის ასახვა ხელოვნებაში.

ჰაინე იმ აზრისაა, რომ მხატვრულ შემოქმედებას წინ უნდა უსწრებდეს ემპირიკული მასალის დაგროვება და შესწავლა. მხატვრული განზოგადებები მასალის ზუსტ შესწავლას უნდა ემყარებოდეს. ჰაინეს ხელოვნების თეორიის რეალისტური საფუძვლები მკლავნდება ხელოვნებისათვის სინამდვილის არა მხოლოდ მსაზღვრელი მნიშვნელობის აღიარებაში, არამედ იმ ხერხების შეფასებაშიც, რომელთა მეოხებით სინამდვილის მხატვრული ასახვა წარმოებს. ამ მიმართებით ჰაინესთან ყურადღებას იპყრობს წამოყენება ე. წ. დოკუმენტურების მეთოდისა. უწუნებს რა ფრ. შტაინმანის პიესას — „ანა კლევას“ ზოგიერთ მხატვრულ ხერხს, ჰაინე აცნობებს მეგობარს, რომ ნაწარმოებს



შეუძლია წარმატების მოპოვება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მას ჩაერთვის რაიმე მითითება ინგლისის დედოფლის პროცესზე. „შეიწავლე ეს პროცესი, ურჩევს ჰაინე შტაინმანს, მაგრამ მთავარია იყო კაცრი თავისი თავისადმი“<sup>1</sup>.

თავის თავში ჰაინე ხედავს დაკვირვებისა და დოკუმენტირების უნარს. „მე ჩინებულად შემიძლია მოძებნა, წერდა ჰაინე ლემანს, იმიტომ, რომ ჩემთვის კარგადაა ცნობილი ყოველი ბინძური და ავადმყოფური“<sup>2</sup>. „ცხოვრების დიდ უდაბნოში, წერდა ჰაინე იმავე ლემანს, მე ყველგან შემიძლია მშვენიერი ოაზისის აღმოჩენა“<sup>3</sup>. ჰაინეს სიხარულს გვრის სისულელის კონკრეტულ მატარებელთა დანახვა ჰამბურგში, რადგან ისინი მას შეუძლია გამოიყენოს თავისი ნაწარმოების მასალად. ასეთ ორიგინალებს იგი „წმინდა ჰონორარს“, „ნალდ ფულს“<sup>4</sup>, „კარგ მოსაველს“ უწოდებს<sup>5</sup>.

ჰაინე იმ აზრისაა, რომ მხატვრულ განზოგადებათა შესაქმნელად საჭიროა ცხოვრებაზე დაკვირვება, მოგზაურობა. მე ბევრი უნდა ვიმოგზაურო და ბევრი რამ უნდა ვნახო, ამას მოითხოვს ჩემი პოეზიაო, წერდა ჰაინე ფრ. რობერტს<sup>6</sup>. „მე ხალისით ვსწავლობ ისტორიას ადგილზე“, წერდა ჰაინე ავგ. ლეველდს<sup>7</sup>. „მოგზაურობის სურათების“ მეორე ტომის დასაწერად ჰაინე საჭიროდ ცნობს ნახოს ხალხი, სხვადასხვა წიგნები, იმუშაოს პარიზის ბიბლიოთეკაში. ამ საკითხზე იგი შემდეგს წერდა ფ. ენზეს: „პარიზში მინდა გამოვიყენო ბიბლიოთეკა, ვნახო ადამიანები და ქვეყანა, შევაგროვო მასალები წიგნისათვის, რომელიც ევროპული მნიშვნელობის უნდა გახდეს“.

ასევე საჭიროდ ცნობდა ჰაინე მოგზაურობას, ხალხსა და ბუნებაზე დაკვირვებას „ატა ტროლის“ დასაწერად. ასევე, მასალებსა და ცოცხალ ტიპებს „ზამთრის ზღაპრისათვის“ იგი აგროვებდა გერმანიაში ფარული მოგზაურობის დროს. მას მიაჩნია, რომ მასალა „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში“ გარკვეულ წილად შეკრებილია ქოხებში, ნაამბობია მათხოვრებისა და მოხუცების მიერ<sup>8</sup>.

მასალის ემპირიკული შესწავლის მეთოდი, ჰაინეს გაგებით, არ გულისხმობს შემოფარგვლას მარტოოდენ იმ შთაბეჭდილებებით, რომელთაც აწვდის ხელოვანს მოგზაურობა, ბუნებასა და ხალხზე დაკვირვება, ამბების თხრობა, არამედ გულისხმობს იმ წერილობითი ძეგლების შესწავლასაც, რომლებშიც ხელოვნების მიერ გამოსახატავი ობიექტი მეცნიერუ-

<sup>1</sup> F. Feine. Ideen, т. XI, 20.

<sup>2</sup> იგივე, 78.

<sup>3</sup> იგივე, 212.

<sup>4</sup> Reisebilder, 177.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> F. Feine. Ideen, т. XI, 157; შდრ. „Ideen“; Bd. III, 177.

<sup>7</sup> იგივე, 327.

<sup>8</sup> Lesarten, Bd. IV, 568.

ლადაა შესწავლილი. ჰაინე არაორაზროვნად გვანიშნებს, რომ მხატვრული შემოქმედების მეოთხედი სინამდვილის მეცნიერულ შესწავლას უნდა ეყრდნობოდეს. მწერლისთვის საინტერესო საკითხებზე არსებული მეცნიერული გამოკვლევები საფუძვლად უნდა დაედევს მხატვრული შემოქმედების პროცესს. ხელოვნება და მეცნიერება არ არის გათიშული ერთიმეორისაგან. „ტრაგედია თავში მზად მაქვს, წერდა ჰაინე მოეზერს... ხომ არ მეტყვი, რა უნდა წავიკითხო სიყვარულის მისნობის შესახებ? მინდა დავხატო იტალიელი ქალი, რომელიც მისნობას ეწევა. მე ბევრს ვკითხულობ იტალიაზე და თუ ხელთ რაიმე ჩაგივარდეს ვენეციის შესახებ, განსაკუთრებით ვენეციის კარნავალის შესახებ, არ დამივიწყო“<sup>1</sup>. ასევე მიმართავს ჰაინე სხვების რჩევას, წერილებს, მეცნიერულ გამოკვლევებს<sup>2</sup>.

„ბახერახელი რაბინისათვის“ ადგილისა და დროის კოლორიტის შესანარჩუნებლად ჰაინე, საჭიროდ ცნობს შესწავლას ყველაფერი, რასაც კი კავშირი აქვს მის ნოველასთან. „ცუნცი წწერდა პენი მეშვეობით, ვკითხულობთ მოეზერისადმი გაგზავნილ წერილში, თუ სად იმყოფებოდა მე-15 საუკუნის საუკეთესო ებრაული სკოლა; ტოლედოშიო, მწერდა იგი. მაგრამ მე მინდოდა გამეგო, შეიძლება თუ არა იგივე ითქვას საუკუნის დასასრულისთვისაც. მან დამისაბელა აგრეთვე სევილია და გრენადა, მაგრამ მგონი ბანაეთან უნდა წამეკითხოს, რომ ებრაელები აღრევე იყვნენ განდევნილი გრენადიდან. როგორც გწერდი, მინდოდა გამეგო აძარბანელების შესახებ ის, რაც ვერ შევიტყუე ქრისტიანული წყაროებიდან. ვოლფი ახდენს მათ ციტირებას თავის ბიბლიოთეკაში, ბაგლი მკლე მასალას იძლევა, შმიდტსაც ხელი მოუსყვია ყველაფრისთვის, რაც შეხვედრია. ბარტოლონი ჯერ არ წამიკითხავს. ცოტას, გასაოცრად ცოტას წწერენ ესპანელი ისტორიკოსები ებრაელთა შესახებ. საერთოდ აქ ეგვიპტური წყვდიადია“<sup>3</sup>.

1/ემპირიკული მასალის დაგროვება, დაკვირვება ან შესწავლა წარმოადგენს ჰაინესთვის მხატვრული შემოქმედების წინაპირობას\*. ) თავის თავს ჰაინე „კეთილსინდისიერ კორესპონდენტს“ უწოდებს<sup>4</sup>, ხელოვნების ძეგლების ანგარიშში იგი თავის თავს „კეთილსინდისიერ რეფერენტად“ თვლის<sup>5</sup>. კომპოზიტორ კონრადინ კროიციერის შესახებ ანგარიშშიც იგი თავის თავს კეთილსინდისიერ კორესპონდენტად იწინიებს\*.

<sup>1</sup> Г. Рейне. Письма. т. XI, 87.

<sup>2</sup> შტრ. Stigend, 196.

<sup>3</sup> Г. Рейне. т. XI, 148.

\* ბელარი კი ჰაინეს მოთხოვნაში, რომ მასალის შესწავლა წინ უსწრებდეს მხატვრულ ასახვას, მანერულობის გამოვლენას ზედავს (Belart, 40). ამავე წანამძღვრიდან გამოდის მელზიორიტი, როცა ჰაინესთან მსოფლიო სევედას არა შინაგანად დაპირობებულად მიიხწევს, არამედ მოდურ მოვლენად (Melchior..., 138-139).

<sup>4</sup> Lutezia, 445.

<sup>5</sup> Fr. Maler, 26.

<sup>6</sup> Lutezia, 354.

მის ნიერ მოცემული სურათები სწორედ ამ სიმართლის გამო მიაჩნია ჰაინეს ისტორიისათვის მნიშვნელობის მქონედ, სასარგებლო მასალად ფერწერის ისტორიისათვის<sup>1</sup>. „ლუტეციაში“ იგი იგულებს ბუნების სურათს<sup>2</sup>, რომელიც მომავალ ისტორიოგრაფს გამოადგება ისტორიულ წყაროდ, თვით შეიცავს რა საბუთს თავისი ნამდილობისა. ასევე აფასებს ჰაინე „ფრანგული ვითარებების“ მნიშვნელობას<sup>3</sup>. იენისის აჯანყების აღწერილობის დამახასიათებელ მხარედაც მწერალი თვლის ამბების კეთილსინდისიერ გამოკვლევას. ასევე ქემპარტების ინტერესებით ნაკარნახევად მიაჩნია ჰაინეს თავისი ანგარიში დამსაკის ამბების შესახებ<sup>4</sup>. ქოლერის გავრცელების შესახებ დაწერილი სტატიის ღირსებადაც მწერალი აღიარებს იქნას, რომ იგი წარმოადგენს მომხდარი ამბების ბიულეტენს; რომელიც „მართლად გადმოგვცემს წუთის კოლორიტს“<sup>5</sup>. ი. ბ. რუსოს დამსახურებად გადმოსაცემი მასალისადმი პატიოსანი დამოკიდებულებაა ჩათვლილი<sup>6</sup>.

ჰაინე იმ აზრისაა, რომ ხელოვანი ნასალისადმი მიუყვრებულ, პირდაპირ, სინდისიერ დამოკიდებულებას უნდა იჩენდეს. იგი თავის თავსაც სავალდებულოდ უსდის იმსჯელოს მოვლენების შესახებ მართლად და ნიუკრძობელად. ასე, მაგალითად, გიზოს შესახებ იგი წერდა: „მართლაცდა ამ ადამიანის შესახებ, რომელიც იმ დროს შეადგენდა ცენტრალურ საგანს ყოველგვარი მითქმა-მოთქმისა, მე ყოველთვის დამოუკიდებელი სინართლით ვმსჯელობდი და ყოველთვის მართლად გადმოვცემდი იმას, რასაც გავიგონებდი“<sup>7</sup>. ულანდის მეტამორფოზისა, იმ ფაქტს, რომ ულანდმა პირი იბრუნა ახალი დროისაკენ, ჰაინე იმ გარემოებით ხსნის, რომ ულანდი „სინდისიერად ეკიდება ახალ დროს და არ შეუძლია წინანდელი აღფრთოვანებით იმღეროს ძველი სიმღერები ძველი დროების შესახებ“<sup>8</sup>.

თუ ამ წანამძღვრიდან გამოვალთ, გასავები ბდება ჰაინეს დამოკიდებულება მაღამ სტალისადმი. ჰაინეს ამხედრებას „De l'Allemagne“-ის ავტორის წინააღმდეგ საფუძვლად არ უდევს პიროვნული მიზეზები. სტალის წინააღმდეგ მკვეთრი გამოსვლის მიუხედავად, ჰაინე მაინც იმ აზრისაა, რომ სტალი იმპერიის ეპოქის უდიდესი მწერალია, გენიოსია. ეს ლიბერალური რომანტიკოსი, ჰაინეს გაგებით, თავისი ბუნებითა და მისწრაფებით უარყოფა რეაქციული და ულტრაპროგრესული ტენდენციებისა. იგი

<sup>1</sup> Fr. Maler, 79.

<sup>2</sup> Lutezia, 136.

<sup>3</sup> იგივე, 155.

<sup>4</sup> იგივე, 94.

<sup>5</sup> Fr. Zustände, 94.

<sup>6</sup> Gedichte von J. B. Rousseau, Bd. VII, 2.9.

<sup>7</sup> Lutezia, 385.

<sup>8</sup> Die rom. Schule, 347.

მოწინავე მიმდინარეობას ეკუთვნის, განმანათლებლობას ეყრდნობა და უპირისპირდება შატობრიანს. „კორინას“ ავტორს ახასიათებს პირდაპირობა და სიმართლის სიყვარული. ამ ფონზე გამართლება ეძლევა მირაბოსადმი სტალის აღფრთოვანებითი დამოკიდებულების განხილვასაც<sup>1</sup>.

თავისი ბუნებრივი მონაცემებით, სულიერი კონსტიტუციით სტალს, ჰაინეს გაგებით, ახასიათებს სიმართლის გადმოცემა, პირდაპირი და მიუკერძოებელი დამოკიდებულება ხელოვნებაში გამოსახატავი მასალისადმი; მაგრამ სტალი ამ თვისებებს, ჰაინეს გაგებით, ვერ ინარჩუნებს ბოლომდე.

ეს გარემოება უდევს საფუძვლად ჰაინეს მკვეთრ გალაშქრებას სტალის წინააღმდეგ. სტალი, ფიქრობს იგი, ვერ დარჩა თავისი ბუნების ერთგული, ერთგული თავისი იმ თეზისა, რომ გენიოსი უსქესოა; იგი თვითონ გახდა სქესიანი გენიოსი<sup>2</sup>. ძნელი არ არის მიხვედრა, რომ ტერმინში — „უსქესობა“ ჰაინეს ხელოვნებით გადმოსაცემი მასალისადმი ობიექტურ-მიუკერძოებელი დამოკიდებულება ესმის. იმის მაგიერ, რომ თავის გულისხმას გაყვეს, სტალი ყურს უგდებს სხვის ჩურჩულს<sup>3</sup> და განადიდებს იმ სკოლას, „რომლის არსობა მისთვის სრულიად უცხოა და გაუგებარი“<sup>4</sup>. ბუნებით რაციონალისტი, განათლების საუკუნის შვილი, სტალი ჰაინეს თავისივე ბუნების წინააღმდეგ ამხედრებულად ესახება, რაც გამოისახა მწერალი ქალის რომანტიზმთან მისვლაში. სტალმა უღალატა საკუთარ ბუნებას, თვალსაზრისს, მხატვრული წერის საკუთარ მანერას. ნაცვლად იმისა, რომ გადმოსაცემი მასალისადმი „უსქესო“, ობიექტური დამოკიდებულება დაეკავებინა, იგი სუბიექტივიზმში გადავარდა.

მწერლის მიერ საკუთარ გულისთქმათა წინააღმდეგ გალაშქრების შედეგად, *De l'Allemagne* გამოვიდა „საცოდავი და უგემური“ ნაწარმოები და არა გერმანიის ცხოვრების ქეშმარიტი სურათი. სტალის შრომაში ჰაინეს განიხიდავს სინამდვილის რომანტიკული იდეალიზაცია, იმის დანახვა, რაც სტალს სურს რომ დაინახოს და არა იმის, რაც არის<sup>5</sup>. სტალის მოხსენებულ ნაწარმოებში ჰაინეს ამხედრებს გერმანიის წარმოდგენა მუზეუმის ქვეყნად და გვერდის ავლა ისეთი ფაქტებისათვის, როგორცაა გერმანული ყაზარმები, ციხეები და საროსკიპოები.

სინამდვილისადმი მიუკერძოებელ დამოკიდებულებას ნახულობს და იწონებს ჰაინე შექსპირსა და ბალზაკთან. იგი იზიარებს მათ მიერ ხნობრივად რეპუტაციაშერყეული ქალების მართალსა და

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 164.

<sup>2</sup> Geständnisse, 40.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 216.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Geständnisse, 25.

მიუკერძოებელ დასატყვის. შექსპირთან ამგვარი *reine entretenu*-ს ტიპს ჰაინე კლეოპატრაში ნახულობს. ბალზაკთან კი მსგავსი ქალები, ფიქრობს იგი, აღწერილია ნატურალისტურ-პათოლოგიური სიზუსტით. ისინი ჰაინეს მიაჩნია სინამდვილის მართალ განზოგადებად, ავტორის მხრით სიყვარულისა თუ ზიზლის გრძნობის გამომქლავების გარეშე. მიუკერძოებელი დამოკიდებულების ნაცვლად ბალზაკი სინამდვილის შესწორებას რომ ცდილიყო, მაშინ იგი, ჰაინეს აზრით, დაუპირისპირდებოდა იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც საზოგადოებრივი მორალი და ხელოვნება აყენებს. ბალზაკთან ჰაინეს იზიდავს წერის სწორედ ეს მართალი მანერა, რეალისტური მეთოდი. მაგრამ იწონებს რა საფუძველში ბალზაკის რეალისტურ მეთოდს, ჰაინე იმასაც გვანიშნებს, რაც არ მოსწონს ბალზაკის მეთოდში.

ჰაინეს ერთგვარი ანტიპათია ბალზაკის მეთოდისადმი იმიტოა პირობადებული, რომ ეს მეთოდი, მისი აზრით, ნატურალისტური ხასიათისაა, რომ ბალზაკი ადამიანებს ისე აღწერს, როგორც აღწერენ ხოლმე ცხოველთა ჯიშს, როგორც პათოლოგი ავადმყოფს აღწერს. ბალზაკის მხატვრულ მეთოდში ჰაინეს არ მოსწონს გადმოსაცემი მასალისადმი ავტორის სუბიექტური მიმართების გამოუმქლავებლობა, სიყვარულის, ასევე სიძულვილის გრძნობის უქონლობა, მოძხდარი ამბების მხოლოდ ფიქსაცია, მოვლენათა ნომენკლატურა, ე. ი. შეუფერავი გადმოცემა იშისა, რაც არის და რაც თავის არსებობას ამტკიცებს<sup>1</sup>.

ხელოვნების მასალისადმი ბალზაკისეული დამოკიდებულება მთლიანად არ პასუხობს ჰაინეს ხელოვნების იდეალს. ირკვევა, რომ იგი ხელოვნებაში მასალის არა უბრალოდ ფიქსაციის თვალსაზრისზე დგას, არამედ მხატვრის მისდამი განწყობის გამოხატვის აუცილებლობასაც აყენებს; ე. ი., ჰაინეს ხელოვნების იდეალს არ პასუხობს მასალისადმი ობიექტური დამოკიდებულების ისეთი ფორმა, რომელიც გულისხმობს სუბიექტურობის მომენტების გამორიცხვას.

აქედან არამც და არამც არ გამოიყვანება დასკვნა, რომ ჰაინე სუბიექტურობის მომენტს ხელოვნებაში ისეთივე მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორსაც ობიექტურობის მომენტს. ხელოვნების საკითხზე ჰაინეს ნააზრევს წითელ ზოლად გასდევს შეგნება იმ აუცილებლობისა, რომ სუბიექტურობის მომენტს ხელოვნებაში არ უნდა მიენიქოს მსაზღვრელი მნიშვნელობა. მასალისადმი ხელოვანის მიუკერძოებელი დამოკიდებულება არ უნდა გულისხმობდეს სინამდვილის არც რეგისტრაციას, ე. ი. არც-ცალმზრობამდე მიყვანილ ობიექტურობას და არც სუბიექტივიზმს. სუბიექტივიზმის მომენტის შემონახვის საკურობებაზე მითითება ჰაინესათვის არ უნდა ნიშნავდეს სუბიექტივისტურ თვალსაზრისზე დგომას. ჰაინე მკვეთრად იმიჯნება მხატვრული ასახვის ისეთი ფორმისაგან, რომელიც სუბიექტივისტურ მეთოდს იყენებს. ხელოვანის ნამდვილ

<sup>1</sup> Lutezia, 159.

ობიექტურობას იგი ხედავს იქ, სადაც მასალისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებიდან არ ირიცხება სუბიექტურობის მომენტიც, იმ პირობით, თუ ეს უკანასკნელი არაა გადაზრდილი სუბიექტურ ინტერესში. ჰაინეს ეს შეხედულება რელიეფურად მოჩანს რუსოს „აღსარებათა“ შესახებ მსჯელობაში.

გამოდის, რომ ჰაინე უშვებს არა მხოლოდ ისეთ შესაძლებლობას, როცა ხელოვანი გადმოსაცემი მასალისადმი შეგნებულად ამყლავნებს სუბიექტურ დამოკიდებულებას, არამედ ისეთ შესაძლებლობასაც, როცა იგი ასეთ დამოკიდებულებას იჩენს შეუგნებლად, უკეთ, თავისი ნების წინააღმდეგ. ეს იმას ნიშნავს, რომ სუბიექტურობის მომენტი, ჰაინეს აზრით, შენარჩუნებულია არა მხოლოდ მაშინ, როცა ხელოვანი ეპოქის დრომოქმული ტენდენციების მხარეს იქერს, არამედ ნაშინაც, როცა იგი ეპოქის მოწინავე ტენდენციების დამცველია.

როდის, რა პირობებში აღიარებს ჰაინე შესაძლებლად მოწინავე იდეების ნიადაგზე მდგომი მხატვრის გადაჩეხვას სუბიექტივიზმში? ამ კითხვაზე ჰაინესთან გამოკვეთილ პასუხს ვნახულობთ. მწერალი იმის აღიარებისაკენ იბრება, რომ ზოგჯერ მოწინავე მხატვარიც, იგულისხმება, მასალის ობიექტური ასახვის თვალსაზრისზე მდგომი მხატვარი, ვერ აცდება ხოლმე სუბიექტივიზმს, თუკი საქმე ეხება ავტობიოგრაფიას, თავისი ბიოგრაფიის გადმოცემას. ამ მიხედვით ხსნის ჰაინე იმ გარემობას, რომ პირადად მან, რომანტიზმის ლიტერატურაში თავისი დამსახურების აღიარების მიუხედავად, მაინც არ მიუჩინა თავის თავს გარკვეული ადგილი „რომანტიზმის სკოლაში“. „თვითდახასიათების მოცემა, წერს იგი, არა მხოლოდ კავერზული, არამედ შეუძლებელი საქმეცაა, რადგან გულახდილობის საუკეთესო სურვილებით არც ერთ ადამიანს არ შეუძლია თქვას სიმართლე თავისი თავის შესახებ“<sup>1</sup>. ამ დებულების დადასტურებას მწერალი ნახულობს ავგუსტინთან, ეპისკოპოს ფონ ჰიპოსთან და ე. ე. რუსოსთან. ამ უკანასკნელის შესახებ იგი შენიშნავს, რომ მისი ავტობიოგრაფიები „არის სიყალბის მატარებელი, თუმცა ბრილიანტისებური სიყალბისა“<sup>2</sup>. თვითდახასიათება, გამოდის, არ იძლევა მასალისადმი ობიექტური დამოკიდებულების გამომყლავნების შესაძლებლობას, რადგან ასეთ შემთხვევაში თავს იჩენს სუბიექტური ინტერესი.

ზემოთქმულიდან არ გამოიყვანება დასკვნა, რომ ჰაინე აბსოლუტურად გამორიცხავს ობიექტურობის დაცვის შესაძლებლობას ავტობიოგრაფიულ ნაწერებში. ასე, მაგალითად, იგი მაღლიერად იხსენიებს გოეთეს, ამ „ალიფაშას გერმანული ლიტერატურისას“<sup>3</sup>, იმისათვის, რომ მისი „ქეშმარიტება და პოეზია“ ეპოქის ერთგვარ ეპოპეას წარმოად-

<sup>1</sup> Geständnisse, 20.

<sup>2</sup> იგივე, 21.

<sup>3</sup> Briefe aus Berlin, Bd. VII, 593.

გენს. ამგვარ ავტობიოგრაფიას ჰაინე ეპოქის ბიოგრაფიადაც მიიჩნევს, რამდენადაც მასში აღბეჭდილია ეპოქა და ამ უკანასკნელის ზემოქმედება მწერალზე. აქ ცენტრში ხედავს ჰაინე გარე სამყაროს და მისი გავლენის გადმოცემას შემოქმედებაზე, განსხვავებით რუსოს „აღსარების-საგან“, რომლის ცენტრშიც სუბიექტურობას ნახულობს<sup>1</sup>.

ჰაინეს შეაქვს ერთგვარი კორექტივი ბიოგრაფიის ცნების ტრადიციულ გაგებაში. ქეშმარიტ ბიოგრაფიად იგი მიიჩნევს იმ მოვლენების აღწერილობას, რომლებიც გვახედებენ ხელოვანის შინა სამყაროსაკენ იმ დროს, როდესაც ტრადიციული ბიოგრაფია ამ შინა სამყაროს გარეგან ფონს გულისხმობს. მართალია, ჰაინე არ უარყოფს, რომ ზოგჯერ ამ გარეგან ფონს აქვს მსაზღვრელი როლი მწერლის შინაგანი ბიოგრაფიის გასაცნობად, მაგრამ იგი იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ გარეგანი ბიოგრაფია ხშირად არ ეფარდება ხოლმე შინაგან ბიოგრაფიას, რის დადასტურებასაც თავის თავში ნახულობს. გარეგან ბიოგრაფიაზე კურსის აღება მხატვრული შემოქმედების ქეშმარიტ გაგებას ცვლის მისი დაძახილებით.

ამგვარად, ცალკე აღებული, არც ე. წ. გარეგანი ბიოგრაფია და არც ე. წ. შინაგანი ბიოგრაფია არ წარმოადგენს ხელოვანის ნამდვილ ბიოგრაფიას, არაწედ მათი ურთიერთშეხამება, მათ შორის იუნისონი. ამ სახის ბიოგრაფიასაც ჰაინე ნბოლოდ განსაზღვრული მნიშვნელობით თვლის სინამდვილისადმი ხელოვანის სწორი დამოკიდებულების სურათად. თვით ისეთ იდეალურ შემთხვევაშიც კი, როცა ხელოვანის გარეგანსა და შინაგან ბიოგრაფიას შორის თანხედენილობაა, ჰაინე არ თვლის აბსოლუტურად სანდოდ კურსის აღებას მწერლის ავტობიოგრაფიაზე. იგი გადაქრით წინააღმდეგია, რომ ხელოვნების კრიტიკამ ბიოგრაფიული ფაქტორების მიხედვით დაიწყოს შემოქმედების განხილვა<sup>2</sup>. ამ დებულების არგუმენტად ჰაინესთან ისაა გამოყენებული, რომ მხატვრულ შემოქმედებაზე ბიოგრაფიული ფაქტორების გავლენის დამტკიცება ხრწნის ლექსს, აცლის მას. საფუძველს<sup>3</sup>. დასკვნა ასეთია: ბიოგრაფიული მომენტები, მიუხედავად იმისა, რომ მათში განსაზღვრულ პირობებში შესაძლოა სწორად იხატებოდეს ეპოქის გავლენა ხელოვანზე, მაინც არ უნდა იქნას მიჩნეული გასაღებად შემოქმედებისა, „განსაკუთრებით პოეტის სიცოცხლეში“<sup>4</sup>.

მიკერძოების, „ძვალ-რბილში გამჯდარი ბოროტების“ გამო ილაშქრებს ჰაინე აგრეთვე კონსტანისა და შატობრიანის წინააღმდეგ. შატობრიანისადმი მის სამღურავს ის გარემოებაც ასაზრდოებს, რომ შატობრიანი თავის მსჯელობაში იმპერატორის შესახებ იყო მიკერ-

<sup>1</sup> Briefe aus Berlin, Bd. VII, 593.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 65—66.

<sup>3</sup> იგივე, 66.

<sup>4</sup> იქვე.

ძობელი“<sup>1</sup> ისე, როგორც მიკერძობას იჩენდა წმ. ელენეს კუნძულზე გადასახლებული ნაპოლეონი შატობრიანისადმი, როცა მას „მდაბალ სულად“ აცხადებდა<sup>2</sup>. ამავე წანამძღვარზე აგებს ჰაინე თავის სიმპათიას პორაც ვერნეს მხატვრობისადმი<sup>3</sup>. „ედმუნდ კინშიაც“ იგი ნახულობს და იწონებს „გასაოცარ სიმართლეს“<sup>4</sup>. ამიტომ ხატავს იგი ირონიულ ხაზებში იმ ხუცესს, რომელიც მას ქეშმარიტების შეფერადებას ურჩევდა<sup>5</sup>; ამიტომ მოსწონს მას „სიცოცხლის სიმართლე“ დეკამპის აღმოსავლურ სურათებში<sup>6</sup>, ასევე ლესორის სურათებში<sup>7</sup>; ამიტომ ხიბლავს მას დელაკრუას სურათში „სიმართლე, სისწორე და ორიგინალობა“, მართალი სურათი ივლისის რევილუციისა<sup>8</sup>. ასევე, განცდების გულუბრყვილო მართალ გამოხატვას იწონებს ჰაინე ბავშვთა სეტის პროცესიის აღწერილობაში<sup>9</sup>. ამავეს გვემოწმება ა. მაისნერისადმი 1850 წლის 1 თებერვალს გაგზავნილი წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „გრძნობებისა და აზრების სიმართლე ძალიან გვეხმარება პროზაში“<sup>10</sup>. ქეშმარიტი ხელოვანი თავისი სიმპათიანტიპათიით არ უნდა ხატავდეს მასალას, მან ისიც უნდა ასახოს, რაც არ მოსწონს, დაძლიოს თავისი იდიოსინკრაზია. „მწერალი არ უნდა გაიკრას სრულ სუბიექტივიზმში, მას უნდა შეეძლოს ყველაფრის გამოხატვა რა ცუდ ხასიათზედაც არ დგებოდეს“<sup>11</sup>.

ფოსის ერთადერთ მიმზიდველ მხარედ ჰაინე მასალისადმი პატიოსან, პირდაპირსა და პრინციპულ დამოკიდებულებას მიიჩნევს, იმას, რითაც ფოსმა მნიშვნელოვანი კრილობა მიაყენა იეზუიტურ-არისტოკრატიულ ურჩხულს<sup>12</sup>. პრინციპებისათვის ბრძოლაში ფოსი შეუბრალებელია, თვით მისი წინანდელი ინტიმური მეგობრების მიმართაც კი. ამითაა პირობადებული ჰაინეს მიერ ფოსის მხარდაქერა ამ მწერლის ბრძოლაში შტოლბერგის წინააღმდეგ; ეს იმიტომ, რომ შტოლბერგი მიზნად ისახავდა ქრისტიანული შუა საუკუნეების აღორძინებას, აზრის თავისუფლების მოსპობას<sup>13</sup>. ეს სიმართლის ხმა იზიდავს ჰაინეს იმ კარიკატურებში, რომლებიც ლუი ფილიპეს ხატავენ, რადგან ისინი „კბილა-

<sup>1</sup> Lutezia, 178.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 396.

<sup>4</sup> Über die fr. Bühne, 528.

<sup>5</sup> Fr. Zustände, 201.

<sup>6</sup> Fr. Maler, 41.

<sup>7</sup> იგივე, 46.

<sup>8</sup> Fr. Maler, 38.

<sup>9</sup> Lutezia, 305-306.

<sup>10</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 185.

<sup>11</sup> Über die fr. Bühne, 513.

<sup>12</sup> Die rom. Schule, 242.

<sup>13</sup> იგივე, 244.



ვენ იმ მატყუარობას, რომლის მსხვერპლიც ხალხი ხდება<sup>1</sup>. სიმართლის უქონლობა და არახალხურობა განიზიდავს ჰაინეს კარლისტურ პოეზიაში, როგორც ანტიხალხურ პოეზიაში. მასზე უპირატესობის მქონედ იგი მიიჩნევს ბონაპარტისტულ პოეზიას<sup>2</sup>. სიყალბე და სიმართლის უქონლობა განიზიდავს ჰაინეს აგრეთვე შატობრიანის კომიზმში<sup>3</sup>. ამ მწერლის მელანქოლიზმიც ჰაინეს არა შინაგანად გამთბარ, არამედ აფექტებულ, საზიზღარ მოვლენად ეჩვენება<sup>4</sup>. ამგვარად, მასალისადმი ხელოვანის დამოკიდებულების გარკვევისას ჰაინე მასალისადმი მიუყვარძობელი, ობიექტური დამოკიდებულების თვალსაზრისზე დგას, როძელიც არ გულისხმობს სუბიექტურობის მომენტის აბსოლუტურ გამორიცხვას.

თუ ქეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშის შექმნა მიიღწევა ობიექტისადმი ნიოლოდ მიუყვარძობელი დამოკიდებულების შედეგად, როგორი უნდა იყოს ბუნება ხელოვნების კრიტიკისა? ეს თითქოს თავისთავად ცხადი უნდა იყოს, სახელდობრ, ის ამოცანები, რომელთაც ჰაინე ხელოვნების კრიტიკას უსახავს. ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ის აზრია დამკვიდრებული, რომ ხელოვნების კრიტიკაშიც ჰაინე სუბიექტური თვალსაზრისით ხელმძღვანელობს და არა რაიმე პრინციპული მოსაზრებებით. ასე, მაგალითად, შტერნბერგს ჰაინეს მსჯელობა ჰიუგოს შესახებ მიაჩნია დამამტკიცებელ საბუთად ჰაინეს ტოტალური შეუძლებლობისა დაივიწყოს პერსონალური მომენტები, როცა გადასაწყვეტია საქმიანი საკითხები<sup>5</sup>. ბარტელსი ჰაინეს უპრინციპობისა და სუბიექტივობის გამოვლენას ხედავს გოეთეს, მენცელის, პლატენისა და შლეგელებისადმი დამოკიდებულებაში<sup>6</sup>. მელხიორი იმ აზრისაა, რომ ჰაინეს დამახასიათებელ ნიშანს არ შეადგენს „მტკიცედ დაიკავოს ერთხელ გამოიმუშავებულ მიდრეკილებათა მხარე“<sup>7</sup>. ა. ბოდენი სამარცხვინო ნაბიჯად მიიჩნევს ჰაინეს გალაშქრებას პლატენის წინააღმდეგ<sup>8</sup>. მერყეობას, შეხედულებათა წარამარა ცვალებადობას ნახულობს ჰაინეში მ. ფიშერიც<sup>9</sup>. უპრინციპო და კაპრიზების მიხედვით მოქმედად მიაჩნია ჰაინე კროჩეს<sup>10</sup>. კრიტიკაში პიროვნული თვალსაზრისის მალთარებელს ხედავს

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 84.

<sup>2</sup> იგვე, 86.

<sup>3</sup> Lutezia, 178.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Sternberg., 115; შდრ. Bartels, 200. შდრ. ნორმლის შემდეგ სიტყვა: „Heine is essentially the subjective poet of mood (Lawrence Normley, Heine in England 1943, p. 3).

<sup>6</sup> Bartels., 193-194.

<sup>7</sup> Melchior, F. Heinrich Heines Verhältniss zu Lord Byron, Berlin, 1903, S. 24.

<sup>8</sup> Boden. H. Heine über L. Börne, 1841, S. 7.

<sup>9</sup> Fischer., 15-16.

<sup>10</sup> Groce., 278-279.

ჰაინეში ლიხტენბერგერი, რომლის აზრითაც ჰაინე იმიტომ გახდა მისი დროის საზოგადოების მწარე მოწინააღმდეგე, რომ მის მიმართ მეტად დიდი პერსონალური საჩივარი ჰქონდა<sup>1</sup>.

ჰაინესათვის პრინციპულობაში უარის თქმა ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში ორგანულად უკავშირდება ჰაინესთან მეგობრობის გრძობის უარყოფას. მ. ბროდი ჰაინეს მკვეთრ დამოკიდებულებას თავისი თანამედროვეებისადმი ამ მწერლის ებრაული წარმოშობით „ხსნის“<sup>2</sup>. ბეტციც იმ აზრისაა, რომ ჰაინე იყო არამყარი და მსგავსად მიუსესი, არ იცოდა მეგობრობა<sup>3</sup>. იმერმანი კი, თუმცა უპრინციპობას არ მიიჩნევდა ჰაინეს ბუნების დამახასიათებელ თვისებად, მაინც გაუმართლებლად აღიარებდა მწერლის გალაშქრებას პლატენის წინააღმდეგ<sup>4</sup>. მოწინააღმდეგეებთან დამოკიდებულებაში სოლიდარობის უქონლობას აღნიშნავს ჰაინესთან ლიხტენბერგერი<sup>5</sup>. ემბლენი ჰაინეს მიიჩნევს კარგ კომპანიონად, მაგრამ მაინც „ყოველთვის მწარედ“<sup>6</sup>.

რა გვეთქმის ამის შესახებ? რამდენად გააჩნია ქეშმარიტების პრეტენზია იმ დებულებას, რომელიც ჰაინეს სუბიექტივისტ-კრიტიკოსად აცხადებს? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროა გავიცნოთ თვით ჰაინეს მოძღვრება ხელოვნების კრიტიკაზე. ხელოვნების კრიტიკაც, ჰაინეს აზრით, ობიექტისადმი ისეთივე პრინციპულსა და ობიექტურ დამოკიდებულებას უნდა იჩენდეს, როგორც მოეთხოვება ხელოვანს ემპირიკული მასალისადმი დამოკიდებულებაში. ასეთი ხასიათის ხელოვნების კრიტიკას ნახულობს და იწონებს ჰაინე ლაუბესთან<sup>7</sup>. კრიტიკა, ფიქრობს ჰაინე, არ უნდა ატარებდეს მიკერძობებით ხასიათს. მწერალი ანგარიშს უწევს იმ ფაქტს, რომ ბევრს არ უყვარს ხოლმე პირუთენელი კრიტიკა, კრიტიკისაგან მხოლოდ 'შეკებას მოელიან მაშინაც კი, როცა ცბიერად თავიანთი ნაწარმოების ნამდვილსა და მკაცრ შეფასებას მოითხოვენ. უარყოფითს, მით უმეტეს გამანადგურებელ კრიტიკას, ისინი თავიანთ გულში თელიან უსამართლოდ და პატიოსან კრიტიკოსს თუ პირდაპირ არ შეიცულებენ, მომეტებულად მაინც არ შეიყვარებენ<sup>8</sup>. ჰაინე მკვეთრად ემიჯნება ამგვარ პოეტებს და თავის თავს სავალდებულოდ უხდის მკაცრად და პირუთენელად იმსჯელოს არა მხოლოდ სხვათა 'ემოქმედებაზე, არამედ სხვებისაგანაც მოითხოვოს თავისი ნაწარმოების მკაცრი და პირდაპირი შეფასება<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Lichtenberger..., 99—100.

<sup>2</sup> Brod..., 299; ანალოგიური აზრისაა ზიბერტიც. იგი წერს: „Bei Heine sind freundschaftliche Neigungen ungleich selten“ (Siebert, 41).

<sup>3</sup> Betz..., 7-8.

<sup>4</sup> Bieber..., 105.

<sup>5</sup> Lichtenberger..., 169.

<sup>6</sup> Emblen. Heine intime, Paris, 1693, P. IV.

<sup>7</sup> Г. Гейне. Любимый. Дополн. и варианты. Academia, т. IX, 1936, стр. 363.

<sup>8</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI. 16.

<sup>9</sup> იგივე, 54.

ჰაინე მადლობით იხსენიებს პერეშელს „რომანცეროს“ ერთგვარად ნკაცრი, მაგრამ სამართლიანი შეფასებისათვის<sup>1</sup>. პირდაპირი და პირუთვნელი კრიტიკის სასარგებლო შედეგს ხედავს იგი აგრეთვე ი. ბ. რუსოს შემოქმედების მაგალითზე<sup>2</sup>. ჯერ კიდევ 1820 წელს თავმომწონედ აღნიშნავდა ჰაინე, რომ ი. ბ. რუსო მისი კრიტიკის შედეგად მივიდა ხელოვნების წმინდა ტაძარში და ვახდა საუცხოო პოეტი<sup>3</sup>. თავის თავზედაც განოსცადა ჰაინემ დადებითი როლი კრიტიკისა, როცა იგი მიმართავდა გავლენიან და ცნობილ პირებს დაეწერათ მისი ნაწარმოებების კრიტიკული განხილვა, ანდა გამოხმაურებოდნენ სხვათა კრიტიკას. ასე, მაგალითად, 27 თებერვალს 1822 წლისა, იგი სთხოვს კელერს გამოეხმაუროს მის ლექსთა კრებულზე დაბეჭდილ რეცენზიას „საუბრების ფურცელში“<sup>4</sup>. ამ წერილში ჰაინე გამართლებულად მიიჩნევს კრიტიკის მწერლის იმ ლექსებისა, რომლებიც ნამდვილად სააუგოა<sup>5</sup>. ჰაინე იმასაც აღნიშნავს, რომ შეფასება საფუძვლიანი უნდა იყოს და არა „ცარიელი ლაყბობა“, ნააუგებელი განსახილველი ძეგლის „რეალურ“ გარჩევას უნდა იძლეოდეს<sup>6</sup>.

თვითონ ჰაინე იძლევა პირდაპირობისა და პირშტემელობის გამართლებას კრიტიკაში. შტაინმანისადმი გაგზავნილ წერილში იგი გამოთქვამს ექვს, შექმნის თუ არა შტაინმანი კარგ ტრაგედიას<sup>7</sup>. მეგობრობის მიუხედავად, იმერმანს იგი სწერს, რომ მისმა ლექსებმა არ დაკმაყოფილა<sup>8</sup>. „მე ამას პირდაპირ გეუბნები, ვკითხულობთ აღნიშნულ წერილში, იმიტომ, რომ გთვლი ისეთად, რომელსაც შეიძლება თავისი ანრი პირდაპირ უთხრა მიხვევ-მოხვევის გარეშე“<sup>9</sup>. მეორე ადგილას იმერმანის ტრაგედიებს ჰაინე საყვედურობს გრძელ მონოლოგებს, მათში პოეზიის გადამეტებულ ბრწყინვალებას. ამ საყვედურს იგი თავის „ალმანხორზედაც“ ავრცელებს<sup>10</sup>. 1823 წლის 10 აპრილს ჰაინე სწერს შტაინმანს, რომ ბევრი მისი ნაწერი მას არ აკმაყოფილებს, რომ ერთ ადგილას მან კინალამ ფეხი მოიტეხა. შენ იცი, განაგრძობს ჰაინე, ჩემი „პატიოსანი სიმკაცრე და ნკაცრი პატიოსნება ასეთ საკითხებში“<sup>11</sup>. 24 თებერვალს 1825 წლისა იმერმანს ჰაინე შეზღვევს სწორდა „ახალი

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 241.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 21.

<sup>3</sup> იგივე, 14.

<sup>4</sup> იგივე, 31.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 20.

<sup>8</sup> იგივე, 37.

<sup>9</sup> იქვე.

<sup>10</sup> იგივე, 54.

<sup>11</sup> იგივე, 56.

პიგმალიონის“ შესახებ: „მე მართლაც არ მოპწონს ეს მოთხრობა, მე პტერიც კი ვარ ასეთი ჯანრისა“<sup>1</sup>.

უქმაყოფილებას გამოთქვამს ჰაინე აგრეთვე ლ. რობერტის „სა-მოთხის ფრინველის“ გამო ფრედერიკე რობერტისადმი გაგზავნილ წერილში<sup>2</sup>. უქმაყოფილა იგი იმერმანის ჰოფურიტაც<sup>3</sup>. ასევე მკვეთრად მიმართავს ჰაინე მენცელს ნისლადმი 1830 წლის 9 თებერვალს გაგზავნილ წერილში<sup>4</sup>. თვით ფ. ენზესაც კი არ ინდობს ჰაინეს კრიტიკა. ერთ-ერთი ნოველის გამო ჰაინე მას სწერდა: „მე ამ ნოველით ისე მოხიბლული არ ვარ, როგორც ამ ათი წლის წინათ ვიყავი, თუმცა ახლა უკეთ შემძლია მისი ოსტატობის შეფასება“<sup>5</sup>.

კრიტიკის წინაშე ჰაინე აყენებს პრინციპულ საკითხებს. კრიტიკოსი არ უნდა იჭრებოდეს ცალმხრიობაში, იგი თავისი კრიტიკის ობიექტზე არ უნდა მსჯელობდეს მიკერძოებით. გოეთესა და თავის თავს შორის განსხვავების დანახვა მას ხელს არ უშლის ნიუკერძობელად იმსჯელოს. გოეთეზე, გაემიჯნოს იმათ, ვინც გოეთესადმი მიკერძოებით დამოკიდებულებას იჩენს. ამიტომ არ შეუძლია მას გულისტყვილის გარეშე გაეცნოს მენცელის აზრებს გოეთეზე<sup>6</sup> და დარიებას აძლევს ფონ ენზეს, რომ „მოგზაურობის სურათების“ მესამე ტომში გაილაშქრებს პუსტკუხენშჩინის წინააღმდეგ<sup>7</sup>. მენცელისებურ კრიტიკაში ჰაინეს ამხედრებს ცალმხრიობისა და ტენდენციურობის გამოვლენა, ის გარემოება, რომ ეს კრიტიკა ივიწყებს იმას, რითაც დიადია კრიტიკის ობიექტი, გოეთე.

ჰაინეს გამართლებულად მიაჩნია კრიტიკა იმ შემთხვევაშიც, როცა საქმე შეეხება კრიტიკოსისათვის სიმპათიურ პიროვნებას, მაგრამ იგი მხოლოდ ისეთ კრიტიკას ამართლებს, რომელიც პრინციპული ხასიათისაა და ავლენს ობიექტის როგორც ჩრდილოვან, ისე ნათელ მხარეებს. მენცელისებური კრიტიკა კი ჰაინეს არ მიაჩნია კემმარიტ ლიტერატურულ კრიტიკად, რადგან იგი საგნის მხოლოდ უარყოფით მხარეებს ხედავს.

ქეშმარიტი ხელოვნების კრიტიკა, გამოდის, მიზნად არ უნდა ისახავდეს თავისი ობიექტის აბსოლუტურ უარყოფას, განადგურებას. ეს როდი ნიშნავს, რომ ჰაინე ხელოვნების კრიტიკის ამოცანად ყოველთვის ობიექტის დაზოგვას თვლის. ჰაინეს კრიტიკულ შეხედულებათა ანალიზი გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ კრიტიკის ხასიათი მას კონკრეტული პირობებისა და ისტორიული გარემოებისაგან

<sup>1</sup> Г. Редне. письма, т. XI, 141.

<sup>2</sup> იგივე, 154—155.

<sup>3</sup> იგივე, 223.

<sup>4</sup> იგივე, 248.

<sup>5</sup> იგივე, 252.

<sup>6</sup> იგივე, 205—206.

<sup>7</sup> იქვე.

დამოკიდებულად ნიაჩნია. კრიტიკის ამოცანასა და ხასიათს იგი განსაზღვრავს იმის მიხედვით თუ რა სახის მასალასთან აქვს საქმე კრიტიკოსს. როგორც სხვათა, ისე საქუთარი კრიტიკის ანალიზიც ჰაინესთან იმას გვიდასტურებს, რომ მწერალი არა თუ გაუტრბის, არამედ სათანადო პირობებში აუცილებლად თვლის გამანადგურებელ კრიტიკას, კრიტიკის ობიექტის მოსპობას. კრიტიკისათვის ასეთი ხასიათის მიცემას ჰაინე მხოლოდ მაშინ თვლის საჭიროდ და დასაშვებად, თუ საქმე ებება პრინციპულ და არა პიროვნულ საკითხებს. ამის დადასტურებას ვნახულობთ პლატენის, მენცელის, ბოერნესა და გუცკოვისადნი ჰაინეს დამოკიდებულებაში.

პლატენის წინააღმდეგ მიმართულ კრიტიკაში ჰაინე არინციპულ ბრძოლას ხედავს. „მე ის გაფაკეთე, რაც უნდა გამეკეთებინა, სწორდა იგი ფარნჰაგენ ფონ ენზეს. დეე მოხდეს, რაც იქნება“<sup>1</sup>. პლატენში იგი ხედავს განსაზღვრული პარტიის წარმომადგენელს და მისი მხილება ამ პარტიის მხილებად მიაჩნია, სახელდობრ, დრომოქმული არისტოკრატიის მხილებად. ჰაინესათვის ცხადია, რომ პლატენის წინააღმდეგ გამოსვლით ნან პირადად დიდი ზარალი განიცადა, მაგრამ შეგნებული აქვს ისიც, რომ პირადი საერთოს, პრინციპებისათვის წარმოებულ ბრძოლას უნდა დაექვემდებაროს. „რამდენადაც პირადად ჩემი ინტერესების თვალსაზრისით მძაგს ყოველგვარი პოლემიკა, ვკითხულობთ კამპესადმი 1842 წლის 28 თებერვალს გავზავნილ წერილში, იმდენად მიტაცებს იგი მე უანგარო და იდეალური მხენებისათვის“<sup>2</sup>. ამ მხარეს აღნიშნავს ჰაინეში მაქსიმილიან ჰაინეც, როცა წერს, რომ „im Objektivem verschwand sein eigenes Leid“<sup>3</sup>.

ჰაინე დარწმუნებულია, რომ კარგი საქმე გააკეთა, როცა წინ წამოწია საერთო, პრინციპული საკითხები, დარწმუნებულია, რომ იმაზე უკეთესის გაკეთება, ვიდრე პლატენის გაკრიტიკებით გააკეთა, არ შეეძლო<sup>4</sup>. მას გვერდი უნდა აექცია მონურობის, აპათიის განწყობილებისათვის და ეჩვენებინა პრინციპული ბრძოლის მაგალითი<sup>5</sup>. ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურული კრიტიკის მიზანი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს: ობიექტის განადგურება. კრიტიკის როლი ასეთ შემთხვევაში ჰაინეს ჯალათის როლთან აქვს გაიგივებული. იმის შეგნება, რომ პლატენის წინააღმდეგ ბრძოლაში მშვენივრად შეასრულა ლიტერატურული ჯალათის როლი, ჰაინეს უდიდეს სიამოვნებას გვრის, იმაზე უფრო ნეტს, ვიდრე იგი ამ კრიტიკის გამო შექსპირის ტოლად გამოეცხადებინათ. „ჩემთვის მნიშვნელოვანია, სწორდა ჰაინე, არა ქება და აღიარება ჩემი პოეზიისა, არამედ მხოლოდ იმის გაგება, შევძელი თუ არა მაგალითის ჩვენება და ჩამოგორდა თუ არა თავი“<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 2:9.

<sup>2</sup> იგივე, 449.

<sup>3</sup> Max. Heine. Einungen..., 18.

<sup>4</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 231.

<sup>5</sup> იგივე, 232.

<sup>6</sup> იგივე, 236.

ასევე ეპოქურად დაპირისპირებულად მიაჩნია ჰაინეს კრიტიკის ხა-სიათი თავის „მოგზაურობის სურათებში“. ამის შესახებ იგი 1827 წელს შენდევს აღნიშნავდა: „მისი დაწერა აუცილებელი იყო. ჩვენს მონურად განწყობილ დროში რაიმე უნდა მომხდარიყო. მე ყველაფერი მოვიმოქმედე და შევიარცხინე ის მკაცრგულა მეგობრები, რომლებიც ოდესღაც ფიქრობდნენ გაეყეთებინათ ბევრი რამ, მაგრამ ახლა კი დუშმან. როცა ყველანი წყობილებაშია, მაშინ მამაცობის გამოჩენისათვის ძალა ყოფნის ყველაზე მშიშარა რეკრუტს, მაგრამ ნამდვილ მამაცობას ამჟღავნებს მხოლოდ ის, ვინც ერთი იბრძვის“<sup>1</sup>. ანდა: „აუცილებელია, რომ ვინმემ გააყეთოს ის, რაც აუცილებელია“<sup>2</sup>. ამდენად, წინააღმდეგ ერსტის მტკიცებისა. შეგვიძლია ჭეშმარიტებად მივიჩნიოთ, რომ ჰაინეს კარგად ესმოდა თავისი კრიტიკის დამწელები მნიშვნელობა“.

მკვეთრი კრიტიკის საპირობებს ჰაინე ეპოქის მოთხოვნებით ამართლებს. იმით, ვინც მის კრიტიკაში დაინახავს და საყვედურს განოთქვანს დღემდე უნახავი და გაუგონარი ნოვატორობის გამო, ჰაინე ეპოქის ამ მოთხოვნებს მოაგონებს. იგი მოაგონებს მათ, რომ ახლა აღარ არის ძველი დრო, რომ თანამედროვე მწერალი და კრიტიკოსი შეუძლებელია ნარტოოდენ ხელოვნებით შენოიფარგლოს, ისე ნოიქცეს, როგორც იქცეოდნენ გოეთე და შილერი, დაკმაყოფილდეს თუგინდ იმგვარი ბრძოლით, როგორსაც „ქსენიებში“ ვხედავთ<sup>3</sup>. ჰაინეს თირეულად შეცვლილად ესახება მწერლისა და კრიტიკოსის ამოცანა, რადგან ახლა ბრძოლა წარმოებს პრინციპთა შორის. ხელოვნება და ხელოვნების კრიტიკა ამ პრინციპთა ბრძოლაში აქტიურად უნდა ჩაერიოს. ჰაინე საპირობოდ ცნობს, როგორც აღნიშნული გეჰონდა, ლიტერატურის გამსჭვალვას პოლიტიკით. იგი აღიარებს, რომ გამოსაცემად განზრახულ „პოლიტიკურ ანალებში“ ინგლისური და გერმანული ლიტერატურის პოლიტიკური თვალთახედვით კრიტიკას დაეთმობა მთავარი ადგილი<sup>4</sup>. ლაუბეს წიგნის ნაკლად მწერალი იმას აღიარებს, რომ მასში არაა „მთა“. „მთა კი აუცილებელია ლიტერატურაში“, — შენიშნავს იგი<sup>5</sup>.

პრინციპთა გამო ატეხილ ბრძოლაში ჰაინეს თავისი თავი მიაჩნია ფოსის შემდეგ ერთადერთ წარმომადგენლად რევოლუციისა ლიტერატურაში. გოეთეს სიკვდილის შემდეგ, ფიქრობს იგი, საზოგადოებას უნდა წარედგინოს „ლიტერატურული ანგარიში“. იგი დარწმუნებულია, რომ იძლევა პროგრამას იმ ახალი ლიტერატურისა, რომელიც გოეთეს მოძღვენო ეპოქაში წარმოიშვა, რომ ასეთი პროგრამა უნდა მოე-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 496.

<sup>2</sup> იგივე, 209.

<sup>3</sup> Ernst., 197.

<sup>4</sup> Письма, 232.

<sup>5</sup> იგივე, 203.

<sup>6</sup> იგივე, 427.

ცა მას, ჰაინეს და არა სხვა ვინმეს<sup>1</sup>. „თუ რამდენად ვეკუთვნი ზე ახალგაზრდა გერმანიას“, სწერს ჰაინე, გამორჩევეა ახლა, როცა ისევ დაიწყება ომი“<sup>2</sup>. წინააღმდეგ თავისი თავისა, პლატენში მან დაინახა წარსულის ტრუბადური და ამიტომ გამართლებულად მიიჩნია გამანადგურებელი ბრძოლა მის წინააღმდეგ. ეს ბრძოლა, ჰაინეს აზრით, ნაწილია საერთო საქმისა. ამ ბრძოლის შედეგად იგი არ მოელის და არც ნატრობს რაიმე სამოქალაქო ჯილდოს, არამედ თავის, როგორც ახალი ეპოქის ადამიანისა და კრიტიკოსის ვალს იხდის ეპოქის წინაშე. მკვეთრ ბრძოლას პლატენის წინააღმდეგ ჰაინე იმიტაც ანართლებს, რომ პლატენის წარმოდგენაში არაა ერთეული ადამიანი, მისი სისინი არაა ერთი რომელიმე გრაფის სისინი; პლატენი მთელი სისტემის წარმომადგენელია, იმ სისტემისა, რომელიც წარსულისაკენ გვახედებს<sup>3</sup>.

პრინციპისათვის ბრძოლა უნდა წარმოადგენდეს ქემპარიტი ლიტერატურული კრიტიკის ნიშანდობლივ თვისებას. ქემპარიტი ლიტერატურულ კრიტიკას არ შეუძლია ხმა არ აიმაღლოს ახალი მოწინავე იდეალების დაცვისათვის, თუგინდ ამას მსხვერპლად შეეწიროს პირადი კეთილდღეობა. „მე ერთი სტრიქონიც კი არ გამომივა ჩემი გრანობებისა და რწმენის წინააღმდეგ“, ეუბნებოდა ჰაინე ა. ვაილს<sup>4</sup>. ფაქტების ლოკია აიძულებს კრიტიკოსს აღმართოს მახვილი მოწინააღმდეგის თავის მოსაკვეთად. „თქვენ ბშვენიერად იცით, სწერდა ჰაინე 1830 წლის 9 დეკემბერს მენცელს პლატენის წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლის გამო, რომ მე ამ საქმეზე თმით მიმათრიეს, რომ მე საცოდავი და ქუქყიანი ნაბიჭვარის წინააღმდეგ აღვმართე ხმალი არა ჩემი პერსონის გულისათვის, არამედ იმ იდეათა დასაცავად, რომლებსაც ჩემს თავს ვუფიციებ“<sup>5</sup>.

ასევე პრინციპულ საფუძვლებზე დამყარებულად მიიჩნევს ჰაინე თავის კრიტიკას, მიმართულს რუმორისა და ულრიხის წინააღმდეგ. „ამ საქმეში პატიება არ შემძლია, სწერდა ჰაინე ფ. ენხეს, სულ დიდი თუ გადაეწიე ვადა ეგზეკუციისა... ომი ამ კაცთან მოითხოვს ზოგიერთ მსხვერპლს... მაგრამ ულრიხს ისე, როგორც რუმორს, ადრე თუ გვიან, თავს დაატყდება ჩემი მახვილი; ისინი უკვე ჩანისნული მყავს საინიელ სიაში. ამას მე გავაკეთებ თუ თვითონ არ შენიწირა სიკვდილმა“<sup>6</sup>.

რუნკელის წინააღმდეგ განზრახული გამოსვლის გამო ჰაინე წერდა: „მე ვფიქრობ, რომ ეს შურისძიება დიდ გავლენას მოახდენს ლიტერატურულ სამყაროზე და დააკეებს ბრბოს. სივავარად, თუ მათ არ დაეახევიანთ უკან, ჩვენ არ ვიქნებით ღირსი ხალსია, განსაკუთრებით თავისუფალი ხალხის სახელის ტარებისა“<sup>7</sup>. და როცა რამ-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 266—267.

<sup>2</sup> იგივე, 419.

<sup>3</sup> იგივე, 232.

<sup>4</sup> Нобен, 427.

<sup>5</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 249.

<sup>6</sup> იგივე, 242.

<sup>7</sup> იგივე, 435.

ოღენიმე ხნის შემდეგ მენცელიც ნილას იხდის და მოწინავე აზრის წარმომადგენლებს უპირისპირდება, ჰაინე იმავე პრინციპულ საფუძველზე ილაშქრებს მენცელის წინააღმდეგაც. ბრძოლა მენცელის წინააღმდეგ მას ახლა აუცილებლად მიაჩნია, როგორც ამას ვგებულობთ კამპესა და მაქსიმილიან ჰაინესადმი 1837 წელს გაგზავნილი წერილებიდან<sup>1</sup>. ასევე პრინციპული მოსაზრებებით ხსნის ჰაინე თავის გალაშქრებას გუტკოვის წინააღმდეგ<sup>2</sup>.

ამგვარად, კონკრეტულ პირობებში ჰაინე არათუ უარყოფს, არამედ საჭიროდ თვლის დასახოს კრიტიკის წინაშე ამოცანად ობიექტის განადგურება. ასეთ ამოცანას არ უყენებს იგი, ცხადია, გოეთეს წინააღმდეგ კრიტიკას, რადგან გოეთეს წინააღმდეგ ბრძოლა მას მიაჩნია „გერმანული ნაციონალური შეზღუდულობითა და წვრილმანი პიეტეზით“ შთაგონებულ ბრძოლად<sup>3</sup>. გახანადგურებელ კრიტიკას გოეთეს წინააღმდეგ ჰაინე გაუმართლებლად თვლის იმის გამოც, რომ გოეთე დიდიად, ხოლო თავდასხმა დიად ადამიანებზე, თუნდ ამის შედეგად სიმართლეც ითქვას, მას საერთოდ სულელურ ნაბიჯად მიაჩნია<sup>4</sup>.

როგორი უნდა იყოს მწერლის დამოკიდებულება საკუთარი შენობქმედების ნიშნუისადმი? როგორც ესმის ჰაინეს მწერლის მიერ საკუთარი ნაწარმოების კრიტიკოსის როლში გამოსვლის საკითხი, ცნობს თუ არა იგი შესაძლებლად და საჭიროდ მწერლის მიერ თავისი შემოქმედების შეფასებისას ისეთივე საზომის გამოყენებას, როგორსაც სხვათა შემოქმედების შეფასებისას?

რომ ჰაინე მწერლის მხრით თავისი შემოქმედებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვს, ამ საკითხზე ნაწილობრივ პასუხი უკვე იქნა გაცემული. აღინიშნა, რომ ჰაინე საჭიროდ ცნობს, რათა მწერალი კრიტიკული თვალთ უცქერდეს თავის შენობქმედებას. იჩენდეს თავისი თავისადმი გონიერულ სიმკაცრეს, რათა არ გამოუვიდეს რაიმე ულაზათო და დაუმუშავებელი ნაწარმოები. თავისი თავისადმი ამგვარი კრიტიკული დამოკიდებულების უქონლობას საყვედურობს ჰაინე, როგორც ითქვა, შტაინმანის „ანა კლეველს“. როგორც შტაინმანისაგან, ისე ი. ბ. რუსოსაგან ჰაინე ჯერ კიდევ 1820 წელს მოითხოვს — იყვნენ მკაცრი თავიანთი თავისადმი. „ეს არის პირველი მცნება მხატვრისათვის“, სწერს ჰაინე<sup>5</sup>. იგი მოითხოვს ხელოვანისგან ნაწარმოების კარგად დამუშავებას, იმას, რომ „ბავშვები კარგად იყვნენ აგებულნი“<sup>6</sup>. იგი ურჩევს მათ, არ მოერიდონ კრიტიკოსის ქირურგიული დანის გამოყენებას მათი ყველაზე საყვარელი ბავშვის მიმართ, თუკი იგი ქვეყანას კუზით, ხორკლით ან ხორცმეტით მოველინება<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 249, 331.

<sup>2</sup> იგივე, 411.

<sup>3</sup> იგივე, 206.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 14.

<sup>6</sup> იგივე, 13.

<sup>7</sup> იგივე, 13—14.



როგორ შეეუგუოთ ჰაინეს მიერ თავისი შენოქმედების ობიექტური და მკაცრი შეფასების მოთხოვნას დებულება, რომ მწერალი ყველა სახის ნაწარმოებში ვერ ახერხებს ობიექტურობის დაცვას. მაგალითად, ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში? არის თუ არა აქ წინააღმდეგობა? შევნიშნათ, რომ საკითხი მწერლის დანოქმედებულებისა თავისი ბიოგრაფიისა და მხატვრული შემოქმედების ნიმუშისადმი არ არის ერთი რიგის საკითხი. მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული შემოქმედების ნიმუშთან, პირველ შემთხვევაში კი მხატვრული კრიტიკის ნიმუშთან. როცა ჰაინე მწერლის მხრით ობიექტური თვალსაზრისის დაცვის შეუძლებლობაზე ლაპარაკობს, მას მხედველობაში აქვს ისეთი მასალები, რომლებიც, მისი აზრით, მწერლის ავტობიოგრაფიისთანაა დაკავშირებული და რომლებიც, მწერლის სურვილით თუ სურვილის წინააღმდეგ, ობიექტურად არ გადმოიციემა; ხოლო როცა იგი ლაპარაკობს მწერლის მხრით ობიექტური თვალსაზრისის დაცვის აუცილებლობაზე, პოეტური სიმკაცრის გამოჩენის საკიროებაზე, მას მხედველობაში აქვს მწერალი-კრიტიკოსი, რომელიც კრიტიკულად უდგება საკუთარ შენოქმედებას.

ჰაინეს ვერ მივაწერთ იმ აზრს, რომ იგი მასალისადმი ობიექტურ-კრიტიკული დამოკიდებულების მოთხოვნას უყენებდეს მხოლოდ თეორიულ-კრიტიკული ხასიათის შემოქმედებას და მას უარყოფდეს თვით მხატვრული შემოქმედებისათვის. წინამდებარე შრომაში საკმარისად იქნა ილუსტრებული ის დებულება, რომ ჰაინე შემოქმედებით პროცესში სინამდვილისადმი ობიექტურსა და კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვს. მოცემულ შემთხვევაში, როცა ავტობიოგრაფიულ მასალაზე ლაპარაკობს, მწერალი ერთგვარ შენიშვნას აკეთებს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ავტობიოგრაფიის დამწერი ზოგჯერ იძულებული ხდება გადმოსაცემი მასალისადმი არაობიექტური დამოკიდებულება გამოიჩინოს, შეცვალოს, ანდა სრულიად გამოტოვოს ისეთი მომენტები, რასაც მნიშვნელობა ექნებოდა მისი ცხოვრების და შემოქმედების გასაგებად. საკუთარ მაგალითზედაც გვიჩვენებს ჰაინე თუ როგორ აიძულა იგი მდგომარეობამ აქა-იქ შეერბილებინა, ანდა სრულიად გაძოვება ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებიდან თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტები.

ეს გარემოება ჰაინეს მაინც არ აძლევს საფუძველს გააცხადოს, რომ ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები საერთოდ მასალისადმი მიყრდნობითი დამოკიდებულების შედეგია; იგი მას, მთლიანად აღებულს, ეპოქის დოკუმენტად თვლის, რადგან რომ მოკვდეს, სწერს ჰაინე კამპეს, მაინც დამრჩება ოთხი ტომი ბიოგრაფიისა, ანუ მემუარებისა, რომლებიც გამოხატავენ ჩემს აზრებსა და განზრახვებს და რომლებიც, თუნდა თავიანთი ისტორიული ფონის მეოხებით, გარდა-

მავალი კრიზისული მდგომარეობის მართალი გამოხატვის მეოხებით, მიალწევენ შთამომავლობას<sup>1</sup>. ეს ამონაწერი ექვს არ ტოვებს, რომ ჰაინე რიგ შემთხვევაში ავტობიოგრაფიული სახის ნაწარმოებშიც საბოლოოდ მასალისადმი მწერლის მაინც ობიექტურ, მართალ დამოკიდებულებას ხედავს.

ძიუხედავად იმისა, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში და ზოგჯერ ავტობიოგრაფიაშიც ჰაინე ობიექტური სინამდვილის სწორად ასახვას ხედავს, იგი მაინც იმ აზრის უნდა იყოს, რომ საუკეთესო შედეგს მხატვარი მაშინ აღწევს, როცა მასში საკუთარი ქმნილების შეფასებისას ერთიმეორეს უკავშირდება მხატვარი და ანალიტიკოს-კრიტიკოსი, როცა ჰაინე შტაინმანს რჩევას აძლევდა—შეესწორებინა „ანა კლეველი“; ამით მისგან იგი არა მხოლოდ პოეტური გამომგონებლობის გზით სვლას მოითხოვდა, არამედ პოეტისა და კრიტიკოსის დაკავშირებას. ანალიტიკური ნიჭი მწერალს სამსახურს უწევს არა მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებისათვის საჭირო მასალის დაგროვება-წესწავლაში, არამედ საკუთარი ქმნილების შეფასებაში. იგი მას თავისი თავისადმი პირუთვნელსა და მიუკერძოებელს გახდის, დაეხმარება შემოქმედების სწორი გზების დაძებნაში. გამოდის, რომ რეალისტური ხასიათი და მხატვრულობაც ამა თუ იმ ძეგლისა მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული მხატვრის მხრით თავისი შემოქმედებისადმი ანალიტიკურ-კრიტიკული დამოკიდებულებისაგან.

ეს გარემოება უშუქს ფენს ჰაინეს მოსაზრებას მწერლის განზრახვისა და მისი შემოქმედებითი პრაქტიკის დაცილების შესახებ. მწერალი გამოდის, ყოველთვის ვერ თავისუფლდება ძირმომბალი წარსულის ტვირთისაგან, რაც მის მხატვრულ შემოქმედებაშიც ისახება მაშინ, როდესაც თეორიულად იგი, შესაძლოა, ნისგან იმიჯნებოდეს და ეპოქის მოწინავე იდეალებს იცავდეს. თავის შემოქმედებაშიც ჰაინე ხედავს ამგვარ დაშორებას, მიიჩნევს რა თეორიაში თავის თავს რომანტიზმის მოწინააღმდეგედ, მხატვრულ შემოქმედებაში კი „მაინც რომანტიკოსად“.

ამიტომ არ შეეძლო ჰაინეს არ დაენახა მხატვრული შემოქმედებისათვის ჯანსაღი ლიტერატურული კრიტიკის დიდი და სასარგებლო მნიშვნელობა, კრიტიკულ-ანალიტიკური დამოკიდებულების მნიშვნელობა საკუთარი შემოქმედების ნიმუშისადმი. ამ დებულების ცხადყოფას ახდენს ჰაინე თავისი შემოქმედების კრიტიკისას.

არა მხოლოდ ავტობიოგრაფიულ, არამედ სხვა ხასიათის ნიმუშებშიც ხედავს ჰაინე გადახვევას ობიექტურობის თვალსაზრისიდან. იგი იმ აზრის უნდა იყოს, რომ საკუთარი ნაწარმოების შეფასებაში პოეტი და კრიტიკოსი ზოგჯერ ერთიმეორეს უპირისპირდებიან. ასე,

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 420.

მაგალითად, თავის „ალმანხორს“ ჰაინე მიიჩნევს „ღვთაებრივ და ჩინებულ ნაწარმოებად“, <sup>1</sup> მასში ნახულობს „საუციო ადგილებს და სცენებს“, ყველგან ორიგინალობას, საკვირველ პოეტურ სურათებსა და აზრებს. <sup>2</sup> მაგრამ, ირკვევა, რომ ამ ნიშნებს ნახულობს „პატივმოყვარე ავტორი—პოეზიის ენთუზიასტი“, ე. ი. მხატვარი ჰაინე. სხვაგვარად მსჯელობს კრიტიკოსი ჰაინე. როგორც ასეთი, იგი მიჯნავს მხატვრის მიერ თავისი ნაწარმოების შეფასებას კრიტიკოსის მიერ მოცემული შეფასებისაგან. „მკაცრი კრიტიკოსი, შეუპოვარი დრამატურგი, აღნიშნავს ჰაინე, ატარებს სრულიად სხვაგვარად გათლილ სათვალევებს“. იგი პრინციპულად სხვაგვარ შეფასებას აძლევს თავის დრამას, ვიდრე აძლევდა იგი როგორც მხატვარი. როგორც კრიტიკოსი, ჰაინე მოხსენებულ დრამას „ლამაზ ტიკინად“ აცხადებს <sup>3</sup>.

გამოდის, რომ საკუთარი ნაწარმოების შეფასებაში კრიტიკოსი უფრო პირუთენელი და ობიექტურია, ვიდრე მხატვარი. ახდენს რა განყენებას თავისი თავისაგან, როგორც მხატვრისაგან, კრიტიკოსი საკუთარი შემოქმედების მასალისადმი ობიექტურ დამოკიდებულებას იკავებს. პოეტის მიერ მოცემული შეფასება საკუთარი შემოქმედებისა და კრიტიკოსის მიერ მოცემული შეფასება ყოველთვის არაა თანხვედნილი. ერთი ამ პროდუქტს თვლის თავისი სულის ნაწილად და მის შეფასებაში ვერ იჩენს მიუკერძოებლობას; მეორე მას თვლის ისეთ ნაწარმოებად, რომელზედაც პრეტენზია სხვებსაც შეუძლია განაცხადოს და, ამიტომ, მისი მსჯელობა უფრო ობიექტურია—ასეთი იქნება დასკვნა, თუ განვაფიქრებთ ჰაინეს აზრს პოეტის მიერ თავისი ნაწარმოების კრიტიკოსის როლში გამოსვლის შესახებ.

ჰაინე ამართლებს თავისი ნაწარმოების არა მხოლოდ პირუთენელ თვითკრიტიკას, არამედ პირუთენელ კრიტიკას სხვების მიერაც. ამიტომ ეხმაურება იგი დადებითად „საუბრის ფურცელში“ დაბეჭდილ რეცენზიას თავის ლექსებზე, რადგან ეს ლექსები მას, როგორც კრიტიკოსს, მართლაც სააუგოდ მიაჩნია. ამას გვიდასტურებს ბუნდესჰაგენისადმი გაგზავნილი წერილი, რომელშიც აღნიშნულია, რომ მოხსენებული ლექსების დიდი ნაწილი ბალასტს წარმოადგენს <sup>4</sup>. ამავეს გვიდასტურებს გოეთესადმი გაგზავნილი წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „მე ვიცი, რომ ჩემს ლექსს კიდევ არა აქვს დიდი ფასი“ <sup>5</sup>. ამავეს გვემოწმება შემდეგი ადგილი იმერმანისადმი გაგზავნილი წერილისა: „ბევრი რამ ჩემს ახალ წიგნში ვერ უძლებს კემმარტ კრიტიკას და მე, რასაკვირველია, არ ვიქნები შეურაცხყოფილი, თუ აღმოჩნდება ის, რაც ჯერ

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 19.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 27.

<sup>5</sup> იგივე, 25.

კიდევ არ ვიცი“<sup>1</sup>. „პოლონური წერილების“ შესახებ ჰაინე აღნიშნავს, რომ, მიუხედავად ყველას მიერ ამ ნაწარმოების ქებისა, მარტო იგი, ჰაინე, არ უერთდება ამ ქებას<sup>2</sup>. სხვა ადგილას ამავე საკითხზე ვკითხულობთ: „მე თვითონ მას არასდროს არ ვანიჭებდი დიდ მნიშვნელობას“<sup>3</sup>.

ამრიგად, საკუთარი შემოქმედების კრიტიკის დარგში ჰაინე მასალის მიუღღოველი და მართალი შეფასების თვალსაზრისზე დგას. მაგრამ აღიარებს თუ არა იგი შესაძლებლად და გამართლებულად საკუთარი ნაწარმოების გამანადგურებელ კრიტიკას? თუ სხვათა შემოქმედების კრიტიკისას იგი კონკრეტულ პირობებში აღიარებდა ობიექტის განადგურების საპირობებას, ცნობს თუ არა იგი ასეთს გამართლებულად საკუთარი შემოქმედების მიმართ? ამ საკითხზე გამოთქმულ ჰაინეს შეხედულებათა შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ საკუთარი შემოქმედების კრიტიკა, ჰაინეს კონცეფციით, არ უნდა გულისხმობდეს შემოქმედებითს აუტოდაფეს.

ჰაინე იმ აზრის უნდა იყოს, რომ საკუთარი შემოქმედების კრიტიკოსს თავისი ნაწერების მკვეთრი შეფასებისას მაინც არ გამოუვა გამანადგურებელი კრიტიკა. ასეთ შემთხვევაში კრიტიკოსის შეზღუდულობას იგი იმით ხსნის, რომ არც ერთ მწერალს არ შეუძლია თავისი ქმნილებების მოკვლა, მხატვრული კრიტიკის დარგში მედეას როლის გათამაშება, მით უმეტეს, რომ სულიერი ბავშვები, რასაც ხელოვნების ქმნილებანი წარმოადგენენ, გაცილებით უფრო ძვირფასია, ვიდრე ჩვეულებრივი ბავშვები; მათ წარმოსაშობად დიდი დრო და სულიერი ძალების საშინელი დაძაბვაა საჭირო. მიუხედავად „ალმანზორის“ მკაცრი შეფასებისა, ჰაინე ამ ტრაგედიას მაინც „ლამაზ ტიკინად“ მიიჩნევს. მკაცრი განაჩენიც, გამოტანილი „ალმანზორისთვის“ მწერალ-კრიტიკოსის მიერ, ჰაინესათვის არ ნიშნავს შემოქმედებითი აუტოდაფეს გამართლებას.

ჰაინეს აზრები თავისი შემოქმედების ნაკლოვან მხარეთა შესახებ, გამოთქმულია ისეთ ვითარებაში, როცა იგი ამ ნაკლოვანებათა ჩვენებისას შეგნებულად აქარბებს. მწერალს სურს უჩვენოს შტაინმანს მისი შემოქმედების ჩრდილოვანი მხარეები, და, რადგან დარწმუნებულია, რომ მწერალი-ძნელად თუ ისურვებს ვინმესაგან სააუგო სიტყვების მოსმენას და, რომ ფსიქოლოგიურად მოამზადოს შტაინმანი ზოგიერთი მკვეთრი გამოთქმის მოსასმენად, იგი საკუთარი შემოქმედების განკვეთას ახდენს. რომ ჰაინე საკუთარი შემოქმედების შეფასებისას არ დგას გამანადგურებელი კრიტიკის თვალსაზრისზე, ამას გვემოწმება იმავე „ალმან-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 65.

<sup>2</sup> იგივე, 50.

<sup>3</sup> იგივე, 161.

ზორისა“ და აგრეთვე „რატკლიფის“ შეფასება. ამ ტრაგედიების შესახებ შტაინმანს იგი სწერდა: „უნდა გამოგიტყდე, რომ ისინი ძალიან კარგია“<sup>1</sup>.

ანგვარად, საკუთარი შემოქმედების კრიტიკის დარგში დანშვლილი კრიტიკა ჰაინეს გამოირიცხულად მიაჩნია. კრიტიკოსი საკუთარი შემოქმედებისა ყოველთვის არ უპირისპირდება თავის თავში მხატვარს. იგი არაა განწყობილი ეძიოს თავის შემოქმედებაში მხოლოდ უარყოფითი მხარეები ისე, როგორც მხატვარი თავის მხრით არაა განწყობილი ეძიოს მხოლოდ დადებითი მხარეები. იმ შემთხვევაში, როცა მხატვარი ჰაინე საკუთარი ნაწარმოების შემფასებლად გამოდის, მას ჰაინე კრიტიკოსიც ეთანხმება. ამიტომაც, რომ ჰაინე კრიტიკოსი და ჰაინე მხატვარი ერთიმეორეს არ უპირისპირდებიან. ასე, მაგალითად, „ლირიკულ ინტერმეცოს“ კრიტიკოსი ჰაინე მიიჩნევს ისეთად, რომლის ბადალი წიგნი არაა ადვილი საპოვნელი<sup>2</sup>, რუდოლფ ქრისტიანისადმი გაგზავნილ ლექსს კი ისეთად, რომლის უკეთესი არ ეგულვის გერმანულ ლიტერატურაში<sup>3</sup>; „რაბინი“ ჰაინეს მიაჩნია ორიგინალურ ნაწარმოებად, რომელიც „საპატიო ადგილს დაიკავებს“ მის დანარჩენ წიგნთა შორის<sup>4</sup>; ასევე მაღალ შეფასებას აძლევს იგი „ლიუდვიგ ბოერნეს“<sup>5</sup>, „მოგზაურობის სურათებს“<sup>6</sup>, „ლუკას წყლებს“<sup>7</sup>, „სიმღერათა წიგნს“, რომელსაც თვლის „ყველაზე მნიშვნელოვან წიგნად“<sup>8</sup>. ჰაინე მაღალ შეფასებას აძლევს „ფაუსტს“, რომელიც მიაჩნია თავის ერთ-ერთ ყველაზე შესანიშნავ და მაღალპოეტურ ნაწარმოებად<sup>9</sup>, „ატა ტროლს“, როგორც „ყველაზე მნიშვნელოვანს“ მის მიერ 1842 წლამდე ლექსად დაწერილთა შორის<sup>10</sup>, „ზამთრის ზღაპარს“, „რომელიც დიდ ფურორს ნოახდენს“<sup>11</sup>.

ჰაინეს მიერ ობიექტურობის პრინციპის წამოყენება სომ არ ნიშნავს მასალისადმი ხელოვანის ზეპარტიული დამოკიდებულების მოთხოვნას? თუ საკითხში ღრმად ჩაეხედავთ, დაერწმუნდებით, რომ ასეთ დაშვებას საფუძველი არ გააჩნია. თვით სტალის მაგალითზედაც ცხადყოფს ჰაინე გენიოსის „უსქესოდ“ დარჩენის შეუძლებლობას, იგულებს რა სტალის „გერმანიას“ მიკერძობითი ხასიათის ნაწარმოებად. ჰაინე მართლაც დგას ხელოვნებაში გამოსახატავისადმი ე. წ. „უსქესო“ დამო-

<sup>1</sup> Г. Гёте. Письма, т. XI, 57.

<sup>2</sup> იგივე, 161.

<sup>3</sup> იგივე, 164.

<sup>4</sup> იგივე, 413.

<sup>5</sup> იგივე, 409.

<sup>6</sup> იგივე, 225.

<sup>7</sup> იგივე, 228.

<sup>8</sup> იგივე, 325.

<sup>9</sup> Г. Гёте. Письма, т. XII, 124.

<sup>10</sup> მისივე. Письма, т. XI, 453.

<sup>11</sup> მისივე. Письма, т. XII, 31.

კიდებულების თვალსაზრისზე, მაგრამ ჰაინესებურად გაგებული ობიექტურობა, მასალისადმი ე. წ. უსქესო დამოკიდებულება პრინციპულად განსხვავდება ამ ცნების ტრადიციული გაგებისაგან.

ობიექტურობის ჰაინესეული გაგება გულისხმობს მასალისადმი პოლიტიკურ დამოკიდებულებას. ზეპარტიული თვალსაზრისის ქადაგება, ჰაინეს გაგებით, „მტკნარ სიცრუეს“ წარმოადგენს. იმ ხელოვნებას შეუძლია გააცხადოს პრეტენზია კემშარიტ ხელოვნებაზე, რომელშიც გადმოსაცემი მასალისადმი პოლიტიკური დამოკიდებულებაა, რომელიც ამავე დროს ობიექტურია.

ჰაინესეული გაგება მასალისადმი მიუყვარძობელი დამოკიდებულებისა თავისში შეიცავს მომენტს ინტერესის, პოლიტიკისას. ამიტომ მიიჩნევს მწერალი თავის „ლუტეციას“ და „მრომას—„რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში“ პოლიტიკურ ნაწარმოებად, დარწმუნებულია, რომ „კემშარიტების მაძიებლებს იგი გაცილებით უფრო ნეტ სამსახურს გაუწევს, ვიდრე შენიღბვა უპარტიოების ცნობილი და გაცვეთილი ფრაზებით, რომელიც ყოველთვის სიყალბეს წარმოადგენს“.

მიუყვარძობლობა, რომელიც ამავე დროს მასალისადმი პოლიტიკურ დამოკიდებულებას გულისხმობს—აი რაში ხედავს ჰაინე მის მიერ დახატული გერმანიის სურათის უპირატესობას სტალის მიერ დახატულთან შედარებით. სტალი ჰაინეს საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ ამხედრებულად ესახება იმაშიაც, რომ მწერალი ქალი ვერ რჩება „უსქესო გენიოსი“, იგულისხმება, ვერ ინარჩუნებს გადმოსაცემი მასალისადმი ობიექტურ-პოლიტიკურ დამოკიდებულებას; იგი ეთიშება საკუთარ ბუნებას. განმანათლებელთა პარტიას და ეკედლება „დამბალთა პარტიას“, პარტიას შლეგელებისას. საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ ამგვარ ჯანყს არ შეეძლო გავლენა არ მოეხდინა სტალის თვალსაზრისზედაც. მსგავსად რომანტიკოსებისა, სტალი ქადაგებს გენიოსის „უსქესობას“, ამბებისადმი ზეპარტიულ დამოკიდებულებას, მაგრამ ფაქტობრივად კი რჩება მიყვარძობით თვალსაზრისზე.

სტალის თვალსაზრისი პოლიტიკური თვალსაზრისია, მაგრამ არა ობიექტურ-მიუყვარძობელი, არამედ სუბიექტურ-მიყვარძობითი. ჰაინეს თვალსაზრისი მისივე გაშუქებით, ასევე პოლიტიკური თვალსაზრისია, მაგრამ ობიექტური და მიუყვარძობელი. სტალის თვალსაზრისი იმ პარტიის ნოთხოვნებითაა განაირობებული, რომელიც სინამდვილისადმი სუბიექტივისტურ დამოკიდებულებას იჩენს, დრომოქმული სოციალური ტენდენციების აპოლოგიას ახდენს, ჰაინეს თვალსაზრისი კი მოწინავე, სოციალური ტენდენციების მიღებას გულისხმობს. ასეთია აზრი მაღამ დე სტალისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებისა.

როგორც დავინახეთ, ხელოვნების ძირითადი საკითხების ანალიზში ჰაინე დგას ობიექტურ-რეალისტურ თვალსაზრისზე, რომელიც ამავე დროს პოლიტიკურ-ტენდენციური თვალსაზრისიცაა. შეუძლებელია ანტიომ განიარებულ იქნას ლიხტენბერგერის მოსაზრება, რომ პრინციპთა ბრძოლაში ჰაინეს განურჩეველი პოზიცია ეჭიარა. ჰაინეს შემოქმედება, როგორც თეორიული, ისე ენატკრული, იმას გვიდასტურებს, რომ მწერალი არათუ გულგრილად იყო განწყობილი იმისადმი, რაც პოლიტიკურ ცხოვრებაში სლებოდა, არამედ თვითონაც სპირად ლებულობდა მათში მონაწილეობას. ჰაინეს მიერ ობიექტურობის პრინციპის დაცვის მოთხოვნა მოვლენების სიმართლით, შეუფერავად გადმოცემას გულისხმობს და არა აპოლიტიკურობის ქადაგებას.

ხელოვნებაში სიმართლის ასახვის მოთხოვნა ჰაინესთან უშუალოდ უკავშირდება ბუნებრიობის პრინციპის დაცვის მოთხოვნას. ბუნებრიობის უქონლობა არ მოსწონს მწერალს შექსპირის შლეგელისებურ თარგმანში, რომელთანაც შედარებით იგი უპირატესობას პროზულ თარგმანს აძლევს. ეს იმიტომ, რომ ამ უკანასკნელში იგი ბუნებრიობას ხედავს<sup>1</sup>. ეს პრინციპია ჰაინესთვის გამოსავალი, როცა დასცინის იმ კრიტიკოსებს, რომელთაც არ მოსწონთ ბუნებრიობა შექსპირის „ტროილუს და კრესიდასი“, იმ ნაწარმოებისა, რომელშიც ყველაფერი ბუნებრივად მიმდინარეობს<sup>2</sup>. ამავე თვალსაზრისზე დგას ჰაინე, როცა ანბოებს, რომ ფრანგები ვერ შეძლებენ ნახონ გემოვნება შექსპირთან, რომელიც ყველა სტრიქონში ბუნების ქეშმარიტებას ისუნთქავს<sup>3</sup>. ფრანგ მწერლებთანაც ხედავს ჰაინე ბუნებრიობისადმი სწრაფვას, თუმცა შემაძრწუნებელ ფორმაში<sup>4</sup>; მიუხედავად ამისა, იგი ფრანგ მწერლებთან ნახულობს ისეთ ნიწნებს, რომლებიც, მისი აზრით, მათ არაბუნებრიობას მოწოდებ<sup>5</sup>. ასეთს, თავისთავად შესანიშნავს; მაგრამ არსებითად არაბუნებრივ ხელოვნებას, ჰაინეს აზრით, წარმოადგენს ჰიუგოს შემოქმედება<sup>6</sup>.

ამ წანამძღვარზე აგებს ჰაინე თავის კრიტიკულ დაპოკიდებულებას სპონტინის ნუსიკისადმი. ამიტომ ენბაურება იგი დაუებითად სპონტინის იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც „ოლინიაში“ არაბუნებრიობას ხედავენ<sup>7</sup>. ამავე წანამძღვარზეა დამყარებული ჰაინესთან მალფილის

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 355.

<sup>2</sup> იგივე, 392.

<sup>3</sup> იგივე, 478.

<sup>4</sup> იგივე, 479.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იგივე, 480.

<sup>7</sup> Briefe aus Berlin, Lesart. Bd. VII, 573—574.

ტრაგედის „გლენარჯონის“ ნოწონებაც<sup>1</sup>. რუჯმონის ტრაგედია, „ჭერკოვის ცოლი ლავობალიერი“ ჩათვლილია სუსტ ნაწარმოებად იმის გამო, რომ მოქმედება მასში ბუნებრივად არ ვითარდება. ამ ტრაგედიაში ჩაქსოვილი ვნება ჰაინეს მიაჩნია ისეთად, რომელიც თავს გვაჩვენებს მხოლოდ, რომ ცხარეა, შინაგანად კი იგი სამარისებურად ცივია<sup>2</sup>. პიესა „ლეონშია“ ეს არაბუნებრიობაა დანახული და დაწუნებული. იმავე ავტორის „ელალი გრანე“ საუკეთესოაა ჩათვლილი იმიტომ, რომ მასში ბუნებრიობის საზომია დაკული<sup>3</sup>.

ბუნებრიობის უქონლობას მიიჩნევს ჰაინე ბუშარდის პიესის „გასპარდის“ ძირითად ნაკლად. ამ პიესაში მწერალი ვერ ნახულობს ისეთ ხასიათებსა და სიტუაციებს, რომლებიც ერთიმეორისაგან ბუნებრივად გამომდინარეობენ<sup>4</sup>, არამედ ნახულობს მასალას მოზღვაებას. იყენებს რა შედარების მაგალითად იმ მეციხეს, რომელიც ყოველთვის ჩიოდა ციხის სივიწროვებზე და ამის გადალახვას პატიმართა რაოდენობის გაზრდით ცდილობდა, ჰაინე უარყოფს მტკიცებას, რომ მასალის ეს მოზღვაება თითქოს ხელოვნებაში ნოვატორობას წარმოადგენდეს<sup>5</sup>.

მადამ დე სტალშიაც ჰაინეს ამხედრებს სინამდვილის იდეალისტური, არაბუნებრივი ასახვა. სტალი ჰაინესთვის ვნებიანი ქალია<sup>6</sup>, „პასიური რუსია“, „კაბაში გადაცმული რობესპიერია“. სტალში მას ამხედრებს წერის მანერის სიყალბე. „სიყალბე ქ-ნი სტალისა, წერს ჰაინე, მთელი ჯაქვია ყალბი აზრების და მჭევრმეტყველების ყვაილებისა“: ვატოს, ბუშეს და ვანლოს სურათებშიც ჰაინეს შეალისფერებული კეკლუცი სიციარიელე ამხედრებს<sup>7</sup>.

ეს არაბუნებრიობა და მანერულობა განიზიდავს ჰაინეს აგრეთვე ა. შლეგელის კლასიკურ თარგმანებში<sup>8</sup>. შეფერის ფაუსტის ნაკლოვან მხარედაც სურათში არაბუნებრიობის გამოვლენაა ჩათვლილი<sup>9</sup>. რობერის „მეთევზეების“ ნაკლიც იმაშია დანახული, რომ „მეთევზეები“ ერთობ გამოგონილია, რომ მათში არ იგრძნობა შინაგანი დამაკავშირებელი ფერმენტი<sup>10</sup>. გულუბრყვილობის მომენტს „Stabat mater“-ში და მის უქონლობას მენდელსონთან ჰაინე იმ დასკვნამდეც მიყავს, რომ ხელო-

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 531.

<sup>2</sup> იგივე, 535.

<sup>3</sup> იგივე, 535—536.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 536.

<sup>6</sup> Geständnisse, 24.

<sup>7</sup> Lutezia, 392.

<sup>8</sup> Die rom. Schule, 242.

<sup>9</sup> Fr. Maler, 26—27.

<sup>10</sup> Lutezia, 283.



ნებაში გულუბრყვილობის გარეშე არ არსებობს გენიალური თვითმყოფობა<sup>1</sup>. გოტიეს მიერ გაკიცხული დეკამპის სურათის უპირატესობაც იმაშია დანახული, რომ ამ სურათში ყველაფერი მართლად, ბუნებისადმი ერთგულებითაა გამოხატული, ყოველგვარი სანტიმენტალური შეფერვის გარეშე<sup>2</sup>. ასევე ლელოეს მხატვრობის დადებით მხარედ ბუნებისადმი ერთგულებაა ჩათვლილი<sup>3</sup>. ბუნებრიობასა და გადაუქარბებლობას იწონებს ჰაინე აგრეთვე ჰელერსა და ტალბერგთან<sup>4</sup>. ფოსთანაც მას უბრალოება და ბუნებრიობა მოსწონს. ფოსი, მისი აზრით, უბრალოა და ბუნებრივი, წინააღმდეგ რომანტიკოსებისა, რომლებიც „რაინდულად დარბაისელი და გენიალურად არაბუნებრივი არიან“<sup>5</sup>.

ხელოვნებაში ბუნებრიობის პრინციპის დაცვის მოთხოვნა უდევს საფუძვლად დეკლამაციის შესახებ ჰაინეს მსჯელობასაც. ინგლისურ ტრაგედიაში გამოყენებულ ფესტიკულაციებში მწერალი იწონებს მათ მსგავსებას პანტომიმში გამოყენებულ ფესტიკულაციებთან. მართალია, ინგლისურ დეკლამაციაში ჰაინე ხედავს ერთგვარ ცალმხრობასაც, მაგრამ ამ ნაკლს ინგლისური ტრაგედია, მისი აზრით, გამოისყიდის ხოლმე გულითადობითა და გულუბრყვილობით<sup>6</sup>. რეალისტურ-ბუნებრივ ტონს ვერ ხედავს ჰაინე ფრანგულ დეკლამაციებში<sup>7</sup>. ამის მიზეზად იგი ფრანგული ენის თავისებურებას თვლის. თუ ინგლისური დეკლამაცია გადაქარბებულ ბუნებრიობადაა მიჩნეული, გერმანული დეკლამაცია, პირიქით, არაბუნებრიობადაა ჩათვლილი. ფრანგთა დეკლამაცია, მისი აზრით, ტირადების აფექტირებული ტონია, გერმანული დეკლამაცია კი სიყალბეა<sup>8</sup>.

როგორც ვხედავთ, ტრაგედიაში გამოყენებული დეკლამაციის განხილვისას ჰაინე ბუნებრიობისა და სიმართლის პრინციპის დაცვის თვალსაზრისზე დგას. იგი მზადაა აპატიოს დეკლამატორს ბუნებრიობის მომენტის ერთგვარი გადიდება, ოღონდაც კი საფუძველი ამ გადაქარბებისა არ იყოს ყალბი. ბუნებრიობის გადიდება ასეთ პირობებში ჰაინეს იმიტომ არ აშინებს, რომ იგი მას მხოლოდ ფორმალური კანონებით, ტრადიციის ძალით გამოწვეულად მიაჩნია და არა შინაგანი აუცილებლობით.

ბუნებრიობის უქონლობა განსაზღვრავს პლატენისადმი ჰაინეს კრიტიკულ დამოკიდებულებას. პლატენი მწერლის გაგებაში განსახიე-

<sup>1</sup> Lutezia, 309.

<sup>2</sup> იგივე, 434—435.

<sup>3</sup> იგივე, 435.

<sup>4</sup> იგივე, 352.

<sup>5</sup> Die rom. Schule, 241.

<sup>6</sup> Über die fr. Bühne, 531.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> იგივე, 533.

რება პოეტური მკვებარობისა<sup>1</sup>, განდიდების მანიით შეპყრობილი მწერლისა, რომელსაც არა ესთეტიკური პრინციპები ამოქმედებს, არამედ პიროვნული მოსაზრებები. პლატენის მოსაზრებები, პოეტური შემოქმედება, ჰაინეს აზრით, არაა შემოქმედებითი პროცესი, არამედ წვალებაა, ოფლის ღვრა, გამოჩეკა. პლატენს აკლია შემოქმედებითი გენია, ეს აუცილებელი აირობა თავისუფალი და ძალადაუტანებელი შემოქმედებისა. ამ დანაკლისს პლატენი ავსებს გარეგანი ვირტუოზობით, ფორმის დახვეწილობით, შენელებითი საპრიალებლით, მეტრიკული საზომების ზუსტი გაანგარიშებით<sup>2</sup>. იგი მშვენივრად დაწინაურდა ფორმის ვირტუოზობაში, მაგრამ, რადგან მას შინაგანი ცეცხლი აკლია, ამიტომ ეს წარმატებები ფორმის დარღვივით, ეს აკრობატული ნომრები, თოქებზე სიარული თუ ყირაზე დგომა მას პოეზიაში ხანგრძლივი და მუყაითი შრომის, ოფლის ღვრისა და ვაი-ვაგლახის შედეგად ეღვევა. პლატენი, ღიქრობს ჰაინე, სიტყვის ოსტატია, მაგრამ არა ქემპარიტი პოეტი. ქემპარიტი პოეზიითი სიტყვა თვითაა ოსტატი, პლატენი კი არის ოსტატი სიტყვაში, უკეთ, ოსტატი სიტყვაზე. ამიტომ, მთელს პოეზიას პლატენისას არაბუნებრიობის ბეჭედი აზის.

როგორ ესახება ჰაინეს ხელოვნების ძეგლის შექმნის პროცესი? მას შემდეგ, რაც გაირკვა თუ როგორ ესმის ზან გადმოსაცემი ბადალისადმი ხელოვნის დამოკიდებულება, ასეთი საკითხი სუნებრივად ისმება. ჩვენ ვუჩვენეთ, რომ ჰაინე ხელოვნებაში სატერიალურის დაწლის წინააღმდეგ გამოდის და მოითხოვს გადმოსაცემი მასალისადმი ობიექტურ, პრინციპულ დამოკიდებულებას. მაგრამ, რა შედეგი მიიღწევა ამ გზით, რა საეციფიკურობა ახასიათებს ხელოვნების პროცესს, რა მოაქვს მხატვარს გარე სამყაროდან და რა საკუთარი სამყაროდან, როგორ იმართებაშია მის მიერ გამოხატული გადმოსახატავისადმი -- აი საკითხები, რომლებიც პასუხს მოითხოვს?

გამოსარკვევია, როგორ ესმის ჰაინეს ხელოვნებაში სინამდვილის გამოხატვის საკითხი. სინამდვილის ყველა მხარეს ასახავს თუ არა, მისი აზრით, ხელოვნება, შეიძლება თუ არა ხელოვნებაში სინამდვილის ფორტოგრაფიული ასლი დავინახოთ, წარმოადგენს თუ არა ხელოვნება სინამდვილისადმი მიბაძვას?

ხელოვნება ჰაინესთვის არაა ბუნების მიბაძვა. არა ხელოვნება იღებს ასლებს ბუნებისაგან, არამედ, პირიქით, ბუნება იღებს ასლებს ხელოვნებისაგან<sup>3</sup>. „დაგეროტიკი საბუთია იმ მცდარი აზრის წინააღმდეგ, რომ ხელოვნება თითქოს ბუნების მიბაძვას წარმოადგენდეს. ბუნება თვითონ იძლევა იმის ნიმუშს, თუ რა ცოტა გაეგება მას ხელოვნე-

<sup>1</sup> Die Bäder von Lucca. Bd. III, 223—235.

<sup>2</sup> იგივე, 228.

<sup>3</sup> Fl. Nächte, Bd. IV, 332.

ბისა“<sup>1</sup>. ხელოვნება არ არის ბუნებისათვის სარკის აღმართვა. „ამბობენო, წერს ჰაინე, რომ შექსპირი ბუნებას სარკეს ალუმართავს. ასეთი გამოთქმა სააუგოა, რადგან იგი გვიბუნდლოვნებს ბუნებისადმი მწერლის დამოკიდებულებას“<sup>2</sup>. იმის ნათელსაყოფად, თუ რაოდენ მცდარია „იტალიური გამოკვლევების“ ავტორი, როცა იგი უფლებებში აღადგენს ძველ პრინციპს ბუნებისადმი მიბაძვისას—ამტყიცებს რა, რომ შხატვარმა ყველა ტიპი ბუნებაში უნდა მონახოსო, —ჰაინეს მოყავს არქიტექტურის, ამ უძველესი ხელოვნების მაგალითი, რომლის ტიპების ძებნა თურმე ახლა დაიწყეს ტალავრებსა და მღვიმეებში და რომლებიც პირველად, ცხადია, იქ არ ყოფილა ნახული“<sup>3</sup>.

ბუნებისადმი ბრმა მიბაძვა, ჰაინეს გაგებით, ხელოვნებას ართმევს სპეციფიკურ ნიშნებს. რობერის სურათის დიდ მხატვრულ ღირსებად ისაა ჩათვლილი, რომ რობერი „არ იღებს ბუნების ასლებს, სულელურად არ მიყვება თავისი ზოგიერთი კოლეგის პატიოსან მანერას და არ ხატავს სახეებს დიპლომატიური სიზუსტით“<sup>4</sup>. ხელოვნებაში სინამდვილის ფოტოგრაფირების უარყოფა ჰაინესათვის არ უნდა ნიშნავდეს იმის აღიარებას, რომ მშვენიერია მხოლოდ ხელოვნება ანდა მხოლოდ ბუნება. მწერალი იმ აზრისაა, რომ ესთეტიკურობა გულისხმობს ადამიანისა და სინამდვილის ურთიერთობას, მაგრამ ობიექტურად ლამაზი არსებობს როგორც ხელოვნებაში, ისე მის გარეშეც. კიდევ მეტი: სილამაზის შექმნაში ჰაინე აღიარებს როლს არა მხოლოდ რეალური ქვეყნისას, არამედ ხელოვნებისაც. მაქსიმლიანეს სახით ჰაინე იმ აზრს ავითარებს, რომ არა მხოლოდ სინამდვილე ახდენს გავლენას ხელოვნებაზე, არამედ უკანასკნელიც თავისი მხრით ახდენს გავლენას სინამდვილეზე. ბუნება ესესხება და ბაძავს ხელოვნების სახეებს<sup>5</sup>. იგი უკან იღებს იმ თანხას, რომელიც მან ოდესღაც ასესა ხელოვნებას და რომელსაც დიდძალი პროცენტებიც დაერიცხა.

ბუნებაც, ფიქრობს ჰაინე, ბაძავს ხელოვნებას და თუ ერთ დროს სხეული ახდენდა გავლენას სულზე, ახლა, პირიქით, სული ახდენს გავლენას სხეულზე. ამ დებულებაში ჰაინე ათავსებს კონკრეტულ შინაარსს, თუმცა მას იგი არ აერცვლებს ყველა ეპოქასა და ხალხზე, არამედ იტალიელ ხალხზე<sup>6</sup>. ხელოვნებისადმი ბუნების ეს მიბაძვა, ჰაინეს გაგებით, უნდა ნიშნავდეს იტალიელ ხალხზე ხელოვნების გარდამქმნელი, გამამშვენიერებელი და გამათაქიზებელი გავლენის აღიარებას. განსაკუთ-

<sup>1</sup> Gedankon und Einfälle, 413.

<sup>2</sup> Shakespeares Mädchen und Frauen, 379.

<sup>3</sup> Fr. Maler, 45.

<sup>4</sup> იგ ი. 37, 54.

<sup>5</sup> Fl. Nächte, 332.

<sup>6</sup> იგ ი. 37, 334.

რებით ეს იტყვის იტალიელი ქალების შესახებ, რომელთა სახის ხაზე-  
ბისა და სხეულის ნაკეთთა იდეალურობა მწერალს მიაჩნია საუცხოო არგუ-  
მენტად ადამიანთა გარეგნობაზე ხელოვნების გავლენის ცხადსაყოფად<sup>1</sup>.  
მშვენიერების გრძნობა იტალიაში, ჰაინეს აზრით, იქცა მთელი ხალის  
კუთვნილებად, რაშიაც მთავარი ბრალი მუსიკას მიუძღვის.

მეორე მხრით, სინამდვილე ხელოვნებიდან არა მხოლოდ სილამაზეს  
ესესხება, არამედ სიმახინჯესაც. ამ აზრის დადასტურებას ჰაინესთან  
წარმოადგენს მსჯელობა ტირგარტენში აღმართული ქანდაკებების, ამ  
სიმახინჯის ნიმუშების შესახებ. მათი ცქერით, ფიქრობს ჰაინე, ალბათ  
არა ერთმა გერმანელმა ქალმა შუა მახინჯი ბავშვი. მახინჯთა რიცხვის  
ზრდასაც მწერალი თითქოს ამ გარემობას მიაწერს<sup>2</sup>. სინამდვილეზე  
ხელოვნების ამგვარ უარყოფით გავლენას აღნიშნავს აგრეთვე ჰაინე გერ-  
მანულ მისტიკურ რომანებზე მსჯელობისას.

ჰაინე ნახულობს სილამაზეს არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ  
ობიექტურ რეალობაშიც. თვით იტალიელთა შესახებ მსჯელობაშიც  
მან ის აზრი განავითარა, რომ სილამაზე რეალობის კატეგორიაა. სი-  
ლამაზის ბუნების გარკვევისას მწერალი იმარჯვებს ისტორიულ-ეთნოგ-  
რაფიულ კრიტიერიუმს. ობიექტურად ლამაზი არ არის მხოლოდ ის,  
რაც დაუწყებიათ ცივილიზებულ ხალხებს. მომღერალი ჰოლინა ვიარდო  
არ ფლობს იმ ნიშნებს, ოონლის მიხედვითაც იგი ცივილიზებულ ქვე-  
ყანაში ლამაზად უნდა ჩათვალოს; იგი არც ვარდია და არც ბულბული.  
კიდევ მეთი: იგი გონჯია<sup>3</sup>; მაგრამ სიგონჯე მისი თავისებურია, სახელ-  
დობრ, „კეთილშობილური და ლამაზი“<sup>4</sup>. გამოდის, რომ ის, რაც ჩვენ-  
თვის გონჯია, სხვა ისტორიულ-კულტურულ პირობებში შესაძლოა  
ლამაზი იყოს. ამიტომ ხედავს ჰაინე ვიარდოში იმდენად არა „ცივი-  
ლიზებულ სილამაზეს“, რამდენადაც თვალბედით სიდიადეს ეგზოტიკუ-  
რი უდაბნოსი<sup>5</sup>.

სილამაზის მიჩნევას რეალობის კატეგორიად ენახულობთ „მემუა-  
რებში“. აქ ჰაინე არჩევს სილამაზის სამ ტიპს: ბერძნულს, რენესანსულსა  
და როკოკოს. სილამაზის ე. წ. ბერძნულ სტილს ჰაინე „ბერძნული  
იდეალიტეტის“ ეპითეტით ამკობს<sup>6</sup>. სილამაზის ასეთ ტიპს მიაკუთვნებს  
იგი ე. ზანდის სილამაზეს. მისი სახის ხაზებში ჰაინე ნახულობს „ბერძ-  
ნული სისწორის ბეჭედს“<sup>7</sup>. ზანდის თავის მოყვანილობა ჰაინეს მოაგო-

<sup>1</sup> Fl. Nächte, 332.

<sup>2</sup> Lesarten, Bd. VII, 567.

<sup>3</sup> Lutezia, 459.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Memoiren, 492.

<sup>7</sup> Lutezia, 161—162.

ნებს ბერძნული ხელოვნების უკეთილშობილეს ძეგლებს<sup>1</sup>, რის გამოც გამართლებულად მიიჩნევეს მის შედარებას ვენერა მილოსელის ქანდაკებასთან<sup>2</sup>.

სილამაზის რენესანსული სტილის დამახასიათებელ ნიშნად ჰაინე აღიარებს სპირიტუალისტურ-მეოცნებური და წარმართული მხარეების მოცემულობას. სილამაზის როკოკოს სტილს ჰაინე აკავშირებს იმ დროსთან, როცა ეპოქას უკვე „ხასიათი აღარა აქვს“<sup>3</sup>. ამ სტილის სილამაზეს ნახულობს ჰაინე თავის მამაში, განსხვავებით თავისი ბიძისაგან, რომელიც „მამაკაცური სილამაზის“ განსახიერებდად მიაჩნია<sup>4</sup>. არსებითად ჰაინე სილამაზის ორ მთავარ ტიპს უნდა აღიარებდეს: მამრობითსა და მდედრობითს. პირველის დამახასიათებელ ნიშნად მას ხასიათის სიმტკიცე უნდა მიაჩნდეს, მეორისა კი—სირბილე, უკეთ, ხასიათის უქონლობა<sup>5</sup>.

ჰაინე ისეთ შესაძლებლობასაც უშვებს, როცა მდედრობითი ტიპის სილამაზე თავისი გარეგნული ნიშნებით წინააღმდეგობაშია შინაგანთან, არსთან. ასე, მაგალითად, სამსონ ჰაინე მას შინაგანად წარმტაც და პოეტური მხარეების შემცველად მიაჩნია, მაგრამ გარეგნულად კი ზომიერად და სერიოზულად. ჰაინე მას ხატავს, როგორც ბუნებით პოეტურ ნატურას, აღჭურვილს სიცოცხლის ხალისით, ხატავს როგორც ვარდოვანი ხასიათის მქონეს, ხოლო გარეგნულად კი სერიოზულს, ტრაგიკული ნიღბის მატარებელს<sup>6</sup>.

მამის სულს, ჰაინეს გაგებით, არ შეესაბამებოდა მისი შინაგანი სილამაზის გამოვლენის ფორმა. ამ შინაგან, პოეტურ სილამაზეში ხედავს ჰაინე მთელს ღირსებას თავისი მამის სილამაზისა. ამაშივე ხედავს იგი ს. გელდერნის ღირსებას.

სილამაზის ცნების გარკვევისას ჰაინე, ცხადია, არ ივიწყებს სხეულებრივ სილამაზესაც, როგორც ეს იტალიელ ქალებზე მისი მსჯელობიდან იყო ილუსტრებული, მაგრამ წინა რიგზე წამოწევს სულიერ სილამაზეს, ადამიანის უმანკო გულს, ბავშვურ გულუბრყვილობას, უნარს ადამიანისას იმოქმედოს სხვებზე თავისი სულიერი მონაცემებით. ეს გარემოება მწერალს აძლევს ზასალას გახაზოს პოეტური ხედვის საეციფიკურობა, მისი ერთგვარი უპირატესობაც რეფლექსიაზე. ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს ჰაინეს მსჯელობა თავისი მამის შესახებ, იმის აღნიშვნა, რომ მამა შინაგანად, სულიერად აღიქვამდა იმას, რასაც „die Klugen erst langsam durch die Reflektion beg-

<sup>1</sup> Lutezia, 162.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Memoiren, 483.

<sup>4</sup> იგივე, 482.

<sup>5</sup> იგივე, 483.

იგივე, 486.

riffent. მამა, ჰაინეს აღწერილობით, თითქოს უფრო გულით ფიქრობდა, ვიდრე თავით. მისი წკრიალა ხმა მსმენელის გულს პირდაპირ ხედებოდა, თითქოს ამის შემდეგ ყურები საკირო აღარ იყო.

ჟ. ზანდის, სამსონ ჰაინეს და ს. გელდერნის შესახებ მსჯელობა შუქს ფენს სილამაზის ჰაინესეულ იდეას. ამ მსჯელობიდან ჩანს, რომ სილამაზის ბერძნული იდეალი იმდენად პასუხობს ჰაინეს თვალსაზრისს, რამდენადაც იგი შეიცავს ჰარმონიის, რეალურობისა და ბუნებრიობის პრინციპებს. ჟ. ზანდის უპირატესობის ხაზგასმა ვ. ჰიუგოსთან შედარებით ამ დებულების დადასტურებას წარმოადგენს. ჰარმონიის მომენტი ხიბლავს ჰაინეს თავისი მამის სილამაზეშიაც. ამდენად საფუძველი ეძლევა წას თავისი მამა მიიჩნიოს მოელინო ნატურად, თუმცა მის სილამაზეს იგი სილამაზის როკოკოს სტილს მიაკუთვნებდა.

სილამაზის მოხსენებულ ორ სტილს შორის ჰაინე საერთოს იმაში ხედავს, რომ ორივეში წინა პლანზე ჰარმონიის მომენტი ეგულისხმება. ჟ. ზანდთან იგი გარეგან გამოვლენაში მფლავნდება, სამსონ ჰაინესთან კი, მხოლოდ შინაგან ჰარმონიაში. შინაგანი ჰარმონიის გამოვლენის ფორმა ამ უკანასკნელის შინაარსისადმი შეუსაბამობის გამომხატველია. შეუსაბამობის მომენტს ჰაინე ნახულობს ჟ. ზანდშიაც, ამოიკითხავს რა ზანდის სახეზე მგრძობელობის მანიშნებელ ხაზებს<sup>1</sup>, რაც მას არ მიაჩნია ძირითადად მაშინ, როდესაც სამსონ ჰაინეში კონტრასტი შინაგანსა და გარეგანს შორის უფრო დიდი მნიშვნელობის მოვლენად ეგულება. ირკვევა, რომ სილამაზის ცნების გაგებაში ჰაინე უშვებს არა მხოლოდ ჰარმონიის, არამედ დისჰარმონიის მდგომარეობასაც.

როგორც ირკვევა, სილამაზის ცნების გაგებას ჰაინე არ შემოფარგლავს მხოლოდ ხელოვნების სამყაროთი, არამედ მას, სილამაზეს ობიექტურ სამყაროშიც ნახულობს. კიდევ მეტი: მწერალი არაა განწყობილი სილამაზე უფრო სრულყოფილად ხელოვნებაში იგულისხმოს, ვიდრე რეალურ ქვეყანაში. საკითხს იმის შესახებ, თუ რა ხასიათისაა სილამაზე ხელოვნებაში გამოხატულება და გამოსახატავში, ჰაინე კონკრეტულ პირობებთან კავშირში იხილავს. გარკვეულ პირობებში, მწერლის აზრით, სილამაზე ხელოვნების ძეგლშია უფრო ძლიერად განსახიერებული, იმზომად ძლიერად, რომ იგი უკუმოქმედებით გავლენასაც ახდენს მის მსაზღვრელ ფაქტორზე, რეალურ ქვეყანაზე. ეს ის მომენტიცაა, როცა რეალობა ბაძავს ხოლმე ხელოვნებას, იგულისხმება, სულიერად და ფიზიკურად ლამაზდება.

ჰაინე ისეთ შესაძლებლობასაც უშვებს, როცა ხელოვნება ვერ გადმოცემს გამოსახატავის სილამაზეს, როცა რეალობა უფრო მაღლა დგას

<sup>1</sup> Lutezia, 161.

ხელოვნებაზე. ხელოვნებაში ბუნებისადმი მიბაძვის უარყოფაც ჰაინესთან ანის შეგნებითაა განპირობებული, სახელდობრ იმით, რომ ბუნებისადმი მიბაძვით ხელოვნება ვერ გადმოცემს თავისი ობიექტის სილამაზეს. ეს წინამძღვარი უდევს საფუძვლად „ფლორენციის ლაშქებში“ განვითარებულ შეხედულებას ცოცხალი ადამიანის ნიღბის გადაღების მიზანშეუწონლობის შესახებ. ნიღბის გადაღება ცოცხალი ადამიანიდან ჰაინეს გაუმართლებლად მიაჩნია იმიტომ, რომ იგი, ნიღაბი, ვერ უნარჩუნებს ასლს სიცოცხლის ნიშანს. ნაცვლად სიცოცხლისა თაბამირში სიკვდილი ექსოვება. სახის ლამაზი და პროპორციული ხაზები ნიღაბში „რალაც თვალბედით, გაქვავებულს, ზვიადსა და ფატალურ გამობატულებას ლებულობს“<sup>1</sup>.

კიდევ უფრო გაუმართლებლად მიაჩნია ჰაინეს ნიღბის გადაღება იმ ობიექტებიდან, რომელთა მიმზიდველობა უფრო იდეალური იასიათისაა, ვიდრე ფიზიკურის, რომელთა საბე არა იმდენად პროპორციულია, რამდენადაც საინტერესო<sup>2</sup>. ეს იმიტომ, რომ ნიღაბში თურმე შეუძლებელია სილამაზის იდეალური ხაზების დაცვა, რომ ნიღაბი წარმოადგენს მათგან გადასვლას და მათ სანაცვლოდ სახისათვის რალაც გაპოცანიით მნიშვნელობის მინიჭებას, რაც ბოლოს და ბოლოს ჩვენს სულს სიცივის, იგივე სიკვდილის შეგრძნებით მსჭვალავს<sup>3</sup>.

გამოდის, რომ თაბამირის ანაბეჭდი ვერ აკმაყოფილებს ესთეტიკურ მოთხოვნებს ვერც იმ შემთხვევაში, როცა ობიექტში ქარბობს საეულებრივი სილამაზე და ვერც იმ შემთხვევაში, როცა იდეალური, უნდა ვიგულისხმოთ შინაგანი სილამაზე, ქარბობს. ეს იმიტომ, რომ ორივე შემთხვევაში ხელოვნებაში სიცოცხლის კულტი სიკვდილის კულტით იცვლება. რა გამოდის? გამოდის, რომ ჰაინე ხელოვნებაში ბუნების ზუსტ მიბაძვას, მის ფოტოგრაფიულ გადმოღებას ესთეტიკური თვალსაზრისით გაუმართლებლად აღიარებს, რადგან ასეთი ხერხი ხელოვნებას თურმე უკარგავს ობიექტური სილამაზის სრულყოფილად ასახვის საშუალებას, ხელოვნებაში გამოსახატავს გამოხატულზე ძალა აყენებს.

მაგრამ ბუნების მიბაძვის თეორიის უარყოფას ჰაინე არ ახდენს წმინდა ესთეტიკური მოსაზრებებით. დიდი ჩაკვირება არაა საჭირო იმის მისახედრად, რომ მწერალს მოცემულ შემთხვევაში ნაგულისხმევი აქვს ხელოვნებაში ობიექტის სრულსახოვნად დახატვის საჭიროება. თვით სილამაზის ზუსტი ასახვის საჭიროების აღიარება ამ ძირითად მოთხოვნასთანაა დაკავშირებული. ასეთ დასკვნამდე მივიღვართ ობიექტურად, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ჰაინე ხელოვნებაში მატე-

<sup>1</sup> Fl. Nichte, 340.

<sup>2</sup> იგივე, 349.

<sup>3</sup> იქვე.

რიალურის დაშლის პრინციპის მოწინააღმდეგედ გამოდის. ხელოვნების შიბაძევა სინამდვილისადმი, ჰაინეს გაგებით, არათუ ეწინააღმდეგება ხელოვნებაში მატერიალურის დაშლის მოთხოვნას, არამედ მისი განვითარების ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენს.

ირკვევა, რომ მატერიალური სამყაროდან ხელოვნების გამოთიშვის უარყოფა, ჰაინეს კონცეფციით, არ გულისხმობს იმას, რომ ხელოვნებამ რეალური ქვეყნის ზუსტი ფოტოგრაფირება მოახდინოს, გამოხატულს გამოსახატავის ყველა ხაზი შეუნარჩუნოს. ასეთ მოთხოვნას არ აყენებს ჰაინე არც თვით გამოსახატავის სრულყოფილად დახატვის ინტერესებიდან გამომდინარე და არც წმინდა ესთეტიკური მოსაზრებებით. ირკვევა, რომ მისი თვალსაზრისი გულისხმობს ხელოვნებაში გამოხატულისა და გამოსახატავის ისეთ ურთიერთობას, როცა არ იხატება რეალობის ყველა მხარე და იგი, ხელოვნება, მაინც რეალური სინამდვილის სულს გადმოსცემს. ასეთ მოვლენას ჰაინეს ხელოვნებათმცოდნეობაში მატერიალური ქვეყნის დაძლევა ეწოდება.

ცნება—მატერიალურის დაძლევა ჰაინეს გაგებაში პრინციპულად უპირისპირდება, როგორც მატერიალურის დაშლას, ისე მის ფოტოგრაფიული სიზუსტით გამოხატვას. პირველს იგი უპირისპირდება იმით, რომ გულისხმობს მატერიალურის არა უარყოფას, არამედ გარდაქმნას; მეორეს იგი უპირისპირდება იმით, რომ სინამდვილის არა ყველა, არა მდებარეობის ნიშნების აღბეჭდვას გულისხმობს. სინამდვილის ხელოვნებად ამგვარი გარდაქმნის ერთ-ერთ ნიშნულს ჰაინე ნაშულობს რობერთან. რობერის დამსახურებას იგი ორ გარემოებაში ხედავს: პირველი ის, რომ რობერი სახეებს იღებს ბუნებიდან, გარე სამყაროდან, ე. ი. იგი არ ახდენს მატერიალურის უარყოფას. მეორე ის, რომ რობერი ამ სახეებს არ იღებს „დიპლომატიური სიზუსტით“, ე. ი. არ უნარჩუნებს მათ ხელოვნების ფაქტში ყველა იმ ნიშანს, რაც რეალობაში გააჩნიათ, არამედ გარდაქმნის მათ, „ათავისუფლებს მიწიერი ქუქუისაგან“, რათა ისინი „ზეალემართონ ხელოვნების ზეცისაკენ, სადაც მეფობს აგრეთვე მარადიული სიციცხლე და მშვენიერება“<sup>1</sup>. ამგვარად, სინამდვილის ხელოვნებად გადაქცევა გულისხმობს მის გარდაქმნას, „დაწმენდას“, „განათებას“, რაც წერის მხოლოდ ისეთი მანერით მიიღწევა, როცა გამოხატულში სინამდვილის ზოგიერთი ნიშნის ფიქსაცია ხდება. თუ გამოხატულში სინამდვილის ყველა ნიშანია ასახული, მას მხატვრულობის პრეტენზია არა აქვს.

„მკვლევას“ და „პიფერარებს“ ჰაინე მხატვრულად გამართულად მიიჩნევს სწორედ იმიტომ, რომ მათში მატერიალური ქვეყნის დაძლევის ხედავს და არა დაშლას. რობერის მიერ არჩეული სიუჟეტის

<sup>1</sup> Fr. Maler, 54.



შეფასებაშიც შუქი ეფინება ჰაინეს თვალსაზრისს. მწერალს თავისი დროის მხატვრობისათვის გაუმართლებლად მიაჩნია როგორც რელიგიური, ისე ჟანრობრივი სიუჟეტების არჩევა. „ოქროს შუაგულის“ ეპოქაზე დაკვირვება ჰაინეს საფუძველს აძლევდა განსაზღვრულ პირობებში გაემართლებინა არათანადროული სიუჟეტების არჩევა<sup>1</sup>.

ეს გარემოება არ გვაძლევს უფლებას სინამდვილისადმი რომანტიკული დამოკიდებულების საკითხზე ჰაინეს შეხედულების შეცვლა მივაწეროთ. არა, ჰაინე მოცემულ შემთხვევაშიც უარყოფითადაა განწყობილი სინამდვილის რომანტიკული უარყოფისადმი, კვლავინდებურად ფიქრობს, რომ ამგვარი განდგომით რომანტიკოსები მხატვრულ ტილოებს „კათოლიკურ-ფეოდალურ შუა საუკუნეებში ეძებენ“<sup>2</sup>. არა საერთოდ სინამდვილიდან განდგომას იწონებს ჰაინე მოცემულ შემთხვევაში, არამედ განდგომას პროზულ-ველგარული სინამდვილიდან და ხალხთან დაახლოებას ხელოვნებაში ხალხის კირ-ვარამის გამოსაბატავად<sup>3</sup>. პროზულ-ველგარული სინამდვილიდან ხალხისაკენ, ბუნებისაკენ წასვლა და იქ იდეალური ბუნებისა და იდეალური ფორმების ძიება—აი, ჰაინეს გაგებით, გზა ჭეშმარიტი ხელოვნებისა. ასეთი მხატვარი, განუდგება რა უბეშს, ჭეშმარიტად პოეტურის გამოშრობისაკენ სინამდვილეს, თავისი მხატვრობის იდეალურ სახეებს ხალხში ეძებს. ასეთ მხატვრებთან ჰაინეს იდეურად აახლოებს ტლანქი სინამდვილის დაძლევა და მხატვრულ-ამაღლებულის შემონახვა. ეს მოთხოვნა დაცულად ეგულისხმება მას „მკვლევსა“ და „პიფერარებში“. აღნიშნული ძეგლები აკმაყოფილებენ ჰაინეს გეგმონებას, რადგან მათში იგი ხედავს გადმოსაცემი მასალის არა დაშლას, არამედ დაძლევას.

ხელოვნებაში მატერიალურის ეს დაძლევა ჰაინეს მიაჩნია მასალისადმი მხატვრის თავისებური დამოკიდებულების შედეგად. ეს თავისებურება იმაში მკვლავნდება, რომ მხატვარი, ამ შემთხვევაში რობერი, წვდება სინამდვილეს და აელენს მის „იღუმალ მომხიბვლელობას“. მოხსენებულ თავისებურებას განსაკუთრებით რელიეფურად ჰაინე „მკვლევში“ ხედავს. თუ „პიფერარებში“ იგი მატერიალურის მაინც არასრულ დაძლევას ნახულობდა, რის ნიმუშადაც სურათის საღებავებში რალაც მაგარის, მოწყენილის, ბოლონურის შემონახვა მიაჩნდა<sup>4</sup>, „მკვლევში“ იგი მატერიალურის ბრწყინვალედ დაძლევას ხედავს. რობერის სურათის ზოგიერთი ცალკე ფიგურა, მაგალითად, დედა ბავშვითურთ ჰაინეს მოაგონებს რაფაელს, როცა ეს უკანასკნელი პერუჯინოს მკაცრ ფორმებს იღებდა, მაგრამ „ამასთანავე მათ მაინც დიდებულად არბი-

<sup>1</sup> Fr. Maler. 50.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 52.

ლებდა<sup>1</sup>. ამიტომ იხილება ჰაინე რობერით, რადგან სურათები ამ უკანასკნელისა, წინააღმდეგ დელაროშის „კრომველისა“, მას უმტკიცებს როგორ „უცვლელად მშვიდია მიწა და როგორი უდრეკი სიყვარულით გვაწვდის ხოლმე იგი თავის ოქროს ნაყოფს, თუნდა მასზე ხმაურით მთელი მსოფლიო-რომაული ტრაგედია ისახებოდეს“<sup>2</sup>. დასკვნა ასეთია: ჰაინეს რობერში იზიდავს ტლანქი სინამდვილის დაძლევის უნარი, ნათელი და ამავე დროს რეალისტური სურათების შექმნის უნარი.

ამ წანამძღვრებზე გამართლება ეძლევა ჰაინესთან „მეთევზეების“ ანალიზსაც. „მეთევზეებში“ მწერალი იმის ნაკლებობას ხედავს, რაც „მკვლელების“ დადებით მხარედ მიაჩნდა. მასში არ არის, ფიქრობს ჰაინე, ის, რაც შეადგენს გენიალური მხატვრული ქმნილების აუცილებელ ნიშანს, შეგნებული თავისუფლება მხატვრის სულისა, „ცოცხალი სულის ქროლვა“<sup>3</sup>. ფიგურები აღნიშნული სურათისა ჰაინეს მოგონილ ფიგურებად მიაჩნია. სულის ეს შეგნებული თავისუფლება, მისი აზრით, მასალის დაძლევაში უნდა გამოხატულიყო.

ჰაინე თავის თავს ანგარიშს აძლევს იმაში, რომ მასალის დაძლევა თვით მასალის ხასიათსა და შემოქმედის მხატვრულ მონაცემებზეცაა დამოკიდებული. „მეთევზეების“ ჰაინესეული ანალიზიდან გამოდის, რომ ამ სურათში ისეთი მასალაა აღებული, რომლის დაძლევას რობერი ვერ ახდენს. იგი, რობერი, მიისწრაფოდა „გრანდიოზულ-ისტორიული ტილოსაკენ“<sup>4</sup>, მაგრამ შენიშნა შეუსაბამობა თავის შემოქმედებით წყურვილსა და გამოხატვის საშუალებათა შორის<sup>5</sup>. ამ შეუსაბამობის შეგრძნებამ მიიყვანა იგი, ფიქრობს ჰაინე, თვითმკვლელობამდე. „იგი მოკვდა მხატვრულ შესაძლებლობათა ნაკლოვანების გამო“<sup>6</sup>.

რობერის თვითმკვლელობის ჰაინესეული ანალიზი ცხადყოფს მწერლის აზრებს შემოქმედებითი პროცესის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. ამ ანალიზიდან ცხადი ხდება, რომ მხატვრული შემოქმედების მიზანს ჰაინე მაშინ თელის მიღწეულად, როცა მხატვარი სინამდვილის დაძლევას ახდენს, რადგან მხოლოდ ამ საფუძველზე მიიღწევა ქეწმართი მხატვრული ნაწარმოები. რობერი იმიტომ დამარცხდა, რომ მის სულში ბუნება ისეთი ფერადი საღებავებით შეიქრა, რომ მათთან შედარებით რობერის მხატვრული სახეები მხოლოდ მკრთალი ლანდები გამოვიდა<sup>7</sup>. გამოდის, რომ რობერმა ვერ გახსნა გადმოსაცემი

<sup>1</sup> Fr. Maier, 54.

<sup>2</sup> იგივე, 68. ასევე იწონებს ჰაინე რელიგიური სიმკაცრის შერბილებას როსინის „Stabat mater“-ში (Lutezia, 306).

<sup>3</sup> Lutezia, 283.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 282.

<sup>6</sup> იგივე, 283.

<sup>7</sup> იგივე, 282.

მასალა თავისი მხატვრული საშუალებების შეზღუდულობის გამო. მისი სული მაინც ვიწრო ჩარჩოში მოემწყვდა. მხატვარი გრძობდა თავის მოწოდებას, რადგან რეალობა მას შრავალფეროვნად ესახებოდა, იგი ესწრაფოდა მის გამთლიანებას, მაგრამ მხატვრულმა საშუალებებმა უღალატეს მას.

ამიტომ ნახულობს ჰაინე „მეთევზეებში“ მასალასთან მხატვრის განწვალებულ ბრძოლას, ნაწარმოების გამთლიანების ცდას, მაგრამ მაინც მსოფლმხედველობრივი მთლიანობის უქონლობას. რობერი, ჰაინეს აზრით, ვერ აღწევს მთლიანობას შესრულებაში და თუ სურათის ესკიზში ასეთი მთლიანობა მაინც არის მოცემული, ეს იმიტომ, რომ ესკიზი უფრო გონების ნაყოფია, ვიდრე მხატვრული შემოქმედების. რობერის „მეთევზეების“ ანალიზიდან შემდეგი გამომდინარეობს: ა) ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიშნში მიიღწევა ხელოვნებაში მატერიალური სინამდვილის დაძლევის ნიადაგზე, ბ) შემოქმედებითი პროცესის მატერიალური განსაზღვრულობა არ გულისხმობს შემოქმედებითი თავისუფლების, მხატვრულ-ამალღებულის გამორიცხვას, გ) მხატვრული ნაწარმოების წინაგანი მთლიანობისათვის შესაფერისი მასალა და შესაფერისი ტალანტია საჭირო.

სინამდვილის ყველა ნიშნის გამოხატვა, ჰაინეს აზრით, ხელოვნებას უკარგავს თავის სპეციფიკურობას, სახელობრ, სიცოცხლის, მარადიულობის, უქნობი სილამაზის ნიშნებს და აბრუნებს მას პრაქტიკულ-ვულგარული სინამდვილისაკენ. ამაზე გვემოწმება ისევ რობერის შესახებ მსჯელობა. სწორედ იმიტომ, რომ რობერის სახეები, აღმოცენებულნი მატერიალურ საფუძველზე, წარმოადგენენ მატერიალურის გარდაქმნას და არა ყველა მისი ნიშნის გადმოღებას, სწორედ ამიტომ აღნიშნულ სახეებს ჩვენ ხელოვნების უქნობ სამყაროში შევყავართ, სადაც „მარადიული სიცოცხლე და მშვენიერებაა, სადაც ვენერასა და მარიამს არასდროს არ ღალატობენ მათი თაყვანისმცემლები, სადაც რომეო და ჯულიეტა არასდროს არ კვდებიან, სადაც მშვენიერი ელენე ინარჩუნებს მუღმივ სიახალგაზრდეს და სადაც ჰეკუბა, ეს კია, რომ მაინც არ ბერდება“<sup>1</sup>.

ხელოვნებაში სინამდვილის დაძლევის თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე *Opera buffa* ს შესახებ მსჯელობაში. „მელოდიური ჰანგები, წერს ჰაინე, პოეზიად აქცევენ აქ იმას, რაც ახლა მწარე სინამდვილე იყო. მოწყენილობა ქრება აყვავებულ არაბესკებში და გული მალე ისევ სიცოცხლს იწყებს“<sup>2</sup>. ამავე თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე ფრანგული თეატრის შესახებ მსჯელობაში. იგი შეუსაბამოდ თვის ახალი დროის ტრა-

<sup>1</sup> Fr. Maler, 54.

<sup>2</sup> Lutezia, 457.

გედისათვის ნატურალიზმის პრინციპს<sup>1</sup>, ბუნებისდაგვარობის მოთხოვნას. ახალი ტიპის ეს ნატურალისტები ილაშქრებენ მათი დროის ტრაგედიის წინააღმდეგ იმიტომ, რომ ამ უკანასკნელში შემონახულია კლასიციზმის ტრაგედიის ნიშნები, მეტრიკული ფორმა და ლექსი, რასაც ისინი თვლიან ბუნებისდაგვარობის პრინციპის დარღვევად. კლასიკოსებსა და ფრანგ იფლანდისტებს შორის წარმოებულ ამ ბრძოლაში ჰაინე პირველის მხარეს იჭერს, რაშიაც ჩანს მის მიერ ხელოვნებაში ნატურალისტური პრინციპის უარყოფა. სიმართლეს კლასიკოსებისა ჰაინე იმაშიც ხედავს, რომ მეტრიკული და ლექსითი ფორმა ახალი ტრაგედიისა არ წარმოადგენს ძველის განმეორებას<sup>2</sup>. მაინც ეს უკანასკნელი გარემოება არაა ჰაინეს პოზიციის გამსაზღვრელი ფრანგი კლასიკოსებისა და ნატურალისტებისადმი დამოკიდებულებაში.

ჰაინეს პოზიციას აღნიშნულ საკითხში განსაზღვრავს ხელოვნებაში ნატურალისტური პრინციპის უარყოფა. ფრანგი იფლანდისტების მოთხოვნის განხორციელება ხელოვნებაში ბუნების ასლების ზუსტი გადაღების შესახებ, ჰაინეს უარსაყოფად მიაჩნია. რომ მართლაც განხორციელებულიყო იფლანდისტების მოთხოვნა, ტრაგედიაში ზომიერი სასაუბრო ტონის უბრალო პროზად გადაქცევა, იგი კემშარიტი ტრაგედიის დაღუპვა იქნებოდა<sup>3</sup>. ეს იმიტომ, რომ კემშარიტი ტრაგედია წარმოდგენილია, გარეშე რიტმული სიტყვის და დეკლამაციისა, რაც არ გავს ჩვეულებრივ საუბრის ტონს. ამ ნიშნის შენარჩუნება ჰაინეს საკიროდ მიაჩნია დრამატიული ხელოვნების ყველა ნიმუშისათვის.

მოთხოვნა ტრაგედიიდან რიტმული სიტყვისა და დეკლამაციის განდევნისა, მის ნაცვლად ბუნებისდაგვარი, ჩვეულებრივი სასაუბრო ტონის შემოღება, ჰაინეს გაგებით, წარმოადგენს სინამდვილის უმგვანო რეპროდუქციას და არა მისი მხატვრული გარდაქმნის ცდას. სინამდვილის გარდაქმნა სცენურ ხელოვნებაში უნდა მდგომარეობდეს მისთვის ერთგვარი კეთილშობილების, შინაგანი ბრწყინვალეების მიცემაში. ამ მოთხოვნის მოტივაციას ჰაინე თეატრის სპეციფიკურობაზე მითითებით ახდენს. თეატრი, ფიქრობს იგი, ჩვენგან ისეა გამოცალკევებული, როგორც სცენა პარტერისაგან. სინამდვილესა და სცენას შორის, როგორც აღინიშნა, ჰაინე იგულვებს მუსიკას, რომელშიაც სინამდვილე გარდაქმნილი სახით გვევლინება. სინამდვილე სცენურ გაფორმებაში მომჯადოებელ ხმებსა და მომჯადოებელ ბრწყინვალეებას ღებულობს, ე. ი. ხელოვნებად იქცევა. მეტრიკულ-ლექსითი ფორმის გარეშე კი, გამოდის, ტრაგედია ძოხსენებულ ბრწყინვალეებას ვერ შეინარჩუნებდა და, მავსადამე, ხელოვნებადაც ვერ იქცეოდა. ეს ბრწყინვალეება და

<sup>1</sup> Über die Fr. Bühne, 523.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

ჯაელერება ტრაგედიისა, ჰაინეს ფიქრით, გაცილებით უფრო ბუნებრივია, ვიდრე ჩვეულებრივი ბუნება, რამდენადაც ის ხელოვნების მიერ ამალღებული, აყვავებული ბუნებაა. ვინც ამ რიგის ნაწარმოებს ბუნებრიობის უქონლობას საყვედურობს, იგი თვით პროზული ნატურაა.

ტრაგედიაში მეტრიკულ-ლექსითი ფორმის შენარჩუნების მოთხოვნა ჰაინესათვის არ ნიშნავს სცენურ ხელოვნებაში პომპეზური ფრაზებისა და საერთოდ თეატრული ეფექტებისადმი გამოდევნების გამართლებას. ჰიუგოს დრამების წარუმატებლობის მიზეზთა ანალიზისას მწერალი ამ დებულების სისწორეს ცხადყოფს. ჰიუგოს დრამები ჩაყარდნენ, ფიქრობს მწერალი, იმიტომ, რომ მათში პოეზია ქარბობს რიტორიკასა და პომპეზურობას, ე. ი. სიყალბეს, რაც არ აკმაყოფილებდა მის მაყურებლებს. საყვედურიც, ამიტომ, უნდა ითქვას არა ჰიუგოს, არამედ მაყურებლის მისამართით (Über die fr. Bühne, 524). \*

ნატურალიზმის პრინციპის განხორციელებას ნახულობს და აკრიტიკებს ჰაინე ხელოვნების არა მხოლოდ ისეთ ქმნილებაში, რომელიც სინამდვილის ყველა ნიშანს გადმოცემს, არამედ ისეთებშიც, სადაც სინამდვილის ზოგიერთი ნიშანია აღებული, მაგრამ ისეთი ნიშანი, რომლის მეოხებით ორიგინალის ადვილად ცნობა შეიძლება. წერის ასეთ მანერას ნახულობს ჰაინე მისი დროის ინგლისურსა და ფრანგულ მხატვრობაში<sup>1</sup>. ხელოვნების ასეთ ნიმუშებში მას არ მოსწონს ორიგინალთან გარეგნული მსგავსების დამყარების ტენდენცია<sup>2</sup>. ამითაა პირობადებული ჰაინეს დაეკვება შეფერის პორტრეტისტობაში, რადგან სურათებში „ჰაინრიხ IV“ და „ლუი ფილიპე“ იგი ორიგინალთან გარეგნული მსგავსების დამყარების ტენდენციას ამოიკითხავს<sup>3</sup>.

ამგვარად, ჰაინე უარყოფს ხელოვნებაში ბუნების ასლების გადაღების ნიჰნობრიობას. ბუნების ასლების გადაღება მის მიერ წერის პატიოსან მანერადაა მიჩნეული, მაგრამ ამავე დროს სულელურ ნაბიჯადაც<sup>4</sup>. ამიტომ, რომ „მკვლევში“ ასახული ზოგიერთი მოვლენა, მწერლის აზრით, მხოლოდ გვეჩვენება პორტრეტად, მაგრამ სინამდვილეში კი ასეთს არ წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ „მკვლევში“ სწორედ ის პრინციპია დატული, რასაც ჰაინე კემმარიტ ხელოვნებას უყენებს, სახელდობრ, ის, რომ „მკვლევში“ მხატვარს სახეები სინამდვილიდან აქვს აღებული<sup>5</sup>, ხოლო შემდეგ საფეხურზე ისინი გადამუშავებული

\* ამასვე გვემოწმება მსახიობ ლემეტრის შესახებ მსჯელობა. ლემეტრის გამოდევნება ეფექტებისადმი ჰაინეს მიანია სიტლანქის გამოხატულებად, მხატვრულად მდარე მოვლენად (Über die fr. Bühne, 529).

<sup>1</sup> Fr. Maier, 31.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 29—30.

<sup>4</sup> იგივე, 54.

<sup>5</sup> იქვე.

აქვს ხელოვნებად. სინამდვილის ხელოვნებად გარდაქმნის პროცესი. ჰაინეს სინამდვილის თავისებურ განსაწმედელში გატარებად მიაჩნია. ეს არის პროცესი მატერიალურის გარდაქმნისა, მისი მხატვრულად გადაქცევისა, რომლის დროსაც რეალური არ კარგავს თავის სპეციფიურობას, იმ ნიშნებს, რომლებიც მას ხელოვნების ფაქტად ქცევამდე გააჩნდა.

ნატურალიზმის პრინციპის უარყოფა მხატვრული ასახვის დარგში ორგანულად დაკავშირებულია საკითხთან—სინამდვილის რა ნიშნებს ინარჩუნებს ხელოვნება. უარყო რა ხელოვნების ზუსტი, ფოტოგრაფიული შესატყვისობა თავის ორიგინალთან, ხელოვნებაში ბუნების ასლების, პორტრეტების ძიების უსაფუძვლობა, ჰაინეს წინაშე ბუნებრივად ისმება საკითხი—სინამდვილის რა ნიშნებს იღებს ხელოვნება და რა კავშირშია ეს ნიშნები გამოსახატავი სინამდვილის არსთან.

სუპერნატურალისტური, ნატურალისტური და მონატურალისტო. თვალსაზრისთა განხილვის გასწვრივ ჰაინე ცხადყოფს თავის თვალსაზრისს მასალისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხზე. ამ თვალსაზრისის იგი ზოგჯერ პირდაპირ გამოთქვამს, ზოგჯერ კი სხვათა შესახებ მსჯელობაში. ფერწერის იმ ოსტატთა შორის, რომლებსაც მიზნად დაუსახავთ ორიგინალისადმი გარეგნული დამსგავსება, ჰაინე ხედავს ისეთ ოსტატებსაც, რომლებიც ორიენტაციას ახდენენ არა გარეგან მსგავსებაზე, არამედ მოვლენის არსის გამოხატვაზე. ასეთ მხატვრებთან ჰაინე ნახულობს საუცხოო ტალანტს—დახატონ სწორედ ის მხარეები, რომლებიც თვით უცხო მნახველსაც კი მისცემს წარმოდგენას გამოსახატავ პიროვნებაზე<sup>1</sup>. სინამდვილის უშუალო წვდომის ამ მანერას ჰაინე ნახულობს ჰოლბაინთან, ტიციანთან და ვან-დეიკთან<sup>2</sup>.

ხელოვნებამ მოვლენის არსი, მისი შინაგანი ბუნება უნდა გამოხატოს. ამავე აზრს ავითარებს ჰაინე ფუკესა და მისი მიმდევრების, ვალტერ სკოტისა და მისი მიმდევრების შესახებ მსჯელობისას. ხელოვნება, რომელშიაც წინა პლანზე მოვლენის გარეგანი ნიშნებია წამოწეული, ჰაინეს აზრით, წარმოადგენს ისეთ ქარგას, რომელსაც გარეგანი ბრწყინვალეობით უფრო ჩვენი თვლების დატკობა შეუძლია, ვიდრე სულის<sup>3</sup>.

მხატვრული წერის ის მანერა, რომელიც ნაცვლად მოვლენის არსის გამოხატვისა, გარეგნობისა და მოკაზმულობის გამოხატვით კმაყოფილდება, ჰაინეს არ მიაჩნია ქეშმარიტ მხატვრულ მანერად. წერის ასეთ მანერას აკრიტიკებს იგი ფუკეს, ვალტერ სკოტსა და მათ მიმდევრებთან. ამავე მანერას უწუნებს იგი შეფერს. შეფერის შესახებ მსჯელობიდან ის აზრი გამოდის, რომ ქეშმარიტმა ხელოვნებამ არ

<sup>1</sup> Fr. Maler, 31.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Dierom. Schule, 338.

უნდა დაისახოს მიზნად ორიგინალისადმი გარეგნული დამსგავსება<sup>1</sup>. მან ორიგინალის ისეთი მხარეები უნდა აიჩიოს, რომელიც ხელოვნების ძეგლს კუმარიტებისა და ნამდვილობის სახეს შეუნარჩუნებს არა მხოლოდ იმ ადამიანთა თვალში, რომელთათვისაც ორიგინალი ცნობილია, არამედ იმათ თვალშიაც, რომლებსაც იგი არასდროს არ უნახავთ. ამ უკანასკნელებსაც წერის მოხსენებულმა მანერამ უნდა ათქმევინოს: დაფიქვება შეიძლება, რომ ეს პორტრეტები ორიგინალს გვანან<sup>2</sup>. აქედან ისიც გამოდის, რომ ფერწერის ნიმუშის შემთვასებლისათვის საჭირო არ არის ორიგინალის უშუალო ცოდნა, მაშინ, როდესაც მხატვრისათვის იგი სავალდებულოა.

ფუჟეს, ვ. სკოტისა და მათი მიმდევრების წერის მანერა ჰაინეს „მსუბუქ მანერად“, „ბრტყელ სტილად“ მიაჩნია, იმის გამო, რომ იგი მოვლენის არსის გამოხატვას მხოლოდ შემთხვევითი მხარეების გამოხატვით ცვლის<sup>3</sup>. ჰაინეს მიაჩნია, რომ ხელოვნების მთავარი ამოცანა — ადამიანის შინასამყაროს გადმოცემა ახალ რომანისტიკებთან დავიწყებულია. მათ მწერალი მიაწერს არა ადამიანების, არამედ ტანსაცმლის ცოდნას. მოვლენის ამ შემთხვევითი, არაარსებითი მხარეების გამოხატვის თვალსაზრისსა და მანერას უარყოფს ჰაინე შინდლერის შესახებ მსჯელობაშიაც, როცა ცდილობს ახსნას შინდლერისათვის *amí de Beethoven*-ის ტიტულის მიკუთვნების ფაქტი. ამ არგუმენტაციაში ყურადღებას იქცევს ჰაინეს აზრები მოვლენის ასახვისას სიმართლისა და სიმართლის მსგავსობის პრინციპის შესახებ. ჰაინე, ირკვევა, უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს სიმართლის მსგავსობას, ვიდრე სიმართლეს<sup>4</sup>. სიმართლის მსგავსობაში მას ესმის მოვლენის საერთო, დამახასიათებელი მხარე, ამ შემთხვევაში უნარი შინდლერისა, რომ იგი და მხოლოდ მისი მსგავსი ნატურები შეძლებდნენ თავიანთი თავისათვის *amí de Beethoven* ეწოდებინათ. სიმართლე კი ერთეულ ფაქტს აღნიშნავს, ზოგჯერ შემთხვევითსა და არადამახასიათებელს. სიმართლე მოვლენის ზუსტი, ფოტოგრაფიული ასახვის სფეროსაკენ გვახედებს, გამოხატულისა და გამოსახატავის გარეგნული მსგავსებისაკენ, სიმართლის მსგავსობა კი მოვლენის არსის გამოხატვისაკენ.

სიმართლისა და სიმართლის მსგავსობის ურთიერთობა ჰაინესთან ზოგადისა და კერძოს ურთიერთობის საკითხის იდენტურია. ჰაინეს სიმართლია მოვლენის სიმართლის მსგავსად ასახვისადმი ცხადყოფს, რომ მწერალი გამოხატულში გამოსახატავის არა ცალკე, შემთხვევითი მხარეების დახატვის საჭიროებას აღიარებს, არამედ ძირითადის, დამახა-

<sup>1</sup> Fr. Maier, 31.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 333.

<sup>4</sup> Lutezia, 358.

სიათებლის, მოვლენის არსის. ამდენად, სიმართლის მსგავსობა, ჰაინეს გაგებაში, უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე სიმართლე.

მოვლენის არსის სრულყოფილად გამოხატვის საჭიროება აქვს ჰაინეს მხედველობაში, როცა ცდილობს მის მიერ დახატულ პლატონის სურათს შეუნარჩუნოს სიმართლის მსგავსობის ელფერი ორიგინალიდან მთელი რიგი არაღამახასიათებელი ფაქტის გამოშვებით, რადგან ასეთი მანერის გარეშე, ფიქრობს იგი, მოვლენის არსი გადმოიკემა არაზუსტად, არამედ მიკერძოებულად<sup>1</sup>. ხელოვნებაში ადამიანის შინასამყაროს გამოხატვის მოთხოვნა ჰაინეს არ დაყავს შაბლონად. ფორმები მისი გამოხატვისა მწერალს სხვადასხვაგვარად ესახება. რიჩარდსონი, მაგალითად, იძლევა გრძნობების ანატომიას, გოლდსმიტი პრაგმატიულად იხილავს თავისი გმირების სულიერ იმპულსებს, სტერნი ხატავს სულის იღუმალ სიღრმეს, ის ანათებს სულს და ჩაგვახედებს მის სიღრმეში<sup>2</sup>. ფილდინგს კიდევ თავისებური მანერა აქვს დახატოს ადამიანის შინასამყარო იმ კონტრასტების ფონზე, რასაც წარმოადგენს ადამიანის შინასამყარო და მისი გარეგანი გამოვლენა. ფილდინგის მანერის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მას უცებ გავყავართ კულისებში და გვიჩვენებს ყალბ გრძნობებს, უტლანქეს ზამბარებს უნაზესი საქციელისას. იგი გვიჩვენებს მთელს იმ შინაგან მექანიზმს, იმ დიდ სიყალბეს, რომლის შეოხებითაც ადამიანები გვეჩვენება არა იმად, რასაც ისინი სინამდვილეში წარმოადგენენ და რომლისაგანაც ქრება სიცოცხლის ყოველი სასიხარულო რეალობა<sup>3</sup>. წერის ამ მანერას ინგლისელ მწერლებთან ჰაინე გამართლებულად მიიჩნევს ისე, როგორც გამართლებულად მიიჩნევს მას „ვილჰელმ მაისტერში“<sup>4</sup>.

ხელოვნებაში მოვლენის არსის დახატვის მოთხოვნა ჰაინესთან ორგანულადაა დაკავშირებული მოვლენის მთავარი ხაზების, მთავარი შტრიხების დახატვის მოთხოვნასთან. ამ თვალსაზრისზე დგას ჰაინე, როგორც სხვათა, ისე თავისი შემოქმედების ანალიზისას. ლიზერის მიერ დახატული პაგანიინის სურათის დადებით მხარეს იგი ობიექტის ძირითადი შტრიხების გადმოკემაში ხედავს; წერის ასეთივე მანერას იწონებს იგი ჰოლბაინთან, ტიციანსა და ვან-დეიკთან<sup>5</sup>. ლესორის „ავად-მყოფი ძმა“ მწერლის მოწონების საგანი ხდება იმის გამო, რომ ლესორი შტრიხების მცირე რაოდენობით გვეუბნება ძლიერ ბევრს და ჩვენს სულში ბევრს რაიმეს ალაგზნებს<sup>6</sup>. შნეცი არაპირველხარისხოვან მხატვრულად ჩათვლილი იმის გამო, რომ იგი თავისი მხატვრული იდეის

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 227.

<sup>2</sup> Die rom. Schule. 338.

<sup>3</sup> იგივე, 339.

<sup>4</sup> Fr. Maier, 31.

<sup>5</sup> იგივე, 46—47.



გამოსათქმელად იყენებს შტრიხების ძალზე დიდ რაოდენობას<sup>1</sup>. ამით აიხსნება ჰაინესთან ირონიული დამოკიდებულება რიკუსადმი და გამართლება ფრანკონისა იმ მოტივით, რომ მან არ გადმოსცა აუსტერლიცთან ბრძოლის ყველა დეტალი<sup>2</sup>.

ამ წანამძღვარზე გამართლება ეძლევა ჰაინეს მსჯელობას თავისი „ბერლინური წერილების“ შესახებ. ამ ნაწარმოებში მწერალს მიზნად დაუსახავს სინამდვილის ძირითადი შტრიხების მოცემა<sup>3</sup>, რასაც იგი მხატვრული თვალსაზრისითაც გამართლებულად მიიჩნევს. შტრიხებით დახატულ სურათში ჰაინე ხედავს ზოგადსა და კერძოს 'მორის თავისებურ მიმართებას. „ბერლინური წერილები“ ქეშმარიტი ხელოვნების მთავარ მოთხოვნას, ჰაინეს აზრით, მით პასუხობს, რომ მასში მოვლენის არსია გადმოცემული და ერთეულიც არაა დავიწყებული. ჰაინე შესაძლებლად აღიარებს, რომ მის მიერ დახატულ სურათებში ცალკე პირები—ფიგურები არ იყვნენ გამოკვეთილად დახატული, ვინაიდან გამოუცდელმა თვალმა მათ შეიძლება მიანიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, ვიდრე ზოგადს, სურათის არსს. მხატვრული ასახვისას, ამგვარად, კურსის აღება უნდა ხდებოდეს მოვლენის ძირითად ნიშნებზე, არსზე და არა ცალკე ფიგურებზე, რომლებიც გარეგნული სამკაულის ხასიათს ატარებენ.

გამოდის, რომ ხელოვნების ძეგლში ფიგურების სახით ნოცემულია კერძობითობაც, მაგრამ ისინი არ შეადგენენ სურათების არსს, არამედ მხოლოდ „მიხატულნი არიან, რომ გამოაცოცხლონ ისინი“<sup>4</sup>. გამოხატვა ზოგადის, მოვლენის არსის,—აი მთავარი მოთხოვნა ხელოვანისა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჰაინე უგულვებელყოფდეს ცალკეულის, „მიხატული ფიგურების“ როლს ხელოვნებაში. მან იცის, რომ არსებობს ეს ფიგურებშიუხატავი ხელოვნებაც, მაგრამ ასეთს იგი ქეშმარიტ ხელოვნებად არ მიიჩნევს. ფიგურები, კერძობითობა სურათებში, ნისი აზრით, ისევე საჭიროა, როგორც მარტილი წვნიანი შექამადისათვის<sup>5</sup>.

ხელოვნებაში მოვლენის არსის სრულყოფილად დახატვის საჭიროებაზე მიუთითებს ჰაინეს მსჯელობა დელაროშის იმ სურათზე, რომელშიაც ნაპოლეონია ასახული. აქ უარყოფილია მოვლენის ასახვის ეკლექტიკური მეთოდი იმიტომ, რომ ასეთი მეთოდი ვერ ხსნის მოვლენის არსს, მით მხოლოდ, გარეგანი სიმართლე მიიღწევა, მაგრამ არა ძირითადი, უფრო ღრმა აზრი<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Maier, 47.

<sup>2</sup> Über die fr. Bllbne. 514—515.

<sup>3</sup> Lessarten, Bd. VII, 561.

<sup>4</sup> იგივე, 570.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Lutezia, 286—287.

მოვლენის ძირითადი შტრიხების გადმოცემა, ამგვარად, არ ნიშნავს ხელოვნებაში კერძობითობის. თუნდა სამკაულად ქცეულის, დავიწყებას. თავისი მსჯელობა ზოგადისა და კერძოს დახატვის შესახებ ჰაინეს არ მიყავს ლოგიკურ დასკვნამდე, მაგრამ აშკარად გვაგრძობინებს, რომ იგი ხელოვნებაში ზოგადისა და კერძოს მთლიანობის თვალსაზრისზე დგას. კერძობითობის მომენტი ჰაინეს არ მიაჩნია ვადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონედ ხელოვნებაში, მასში იგი არ იგულებს მოვლენის არსის გახსნას. პირიქით, კერძობითს, მწერლის აზრით, ზოგჯერ შეუძლია ჩვენი შეცდომაში შეყვანაც, შეუძლია თავისი თავი მოვლენის არსად მიგვაჩვენოს მაშინ, როდესაც იგი საშკაულოა მხოლოდ, თუმცა მნიშვნელოვანი სამკაული.

ზოგადისა და კერძოს მთლიანობის მოთხოვნა პირველისათვის ძირითადი მნიშვნელობის მინიჭებით არ გულისხმობს ჰაინესთან უცილობლად დიდი მოვლენების გამოხატვისათვის უპირატესობის მინიჭებას. ეს აზრი ცხადყო მწერალმა შილერისა და გოეთეს შედარებისას. სიდიადე შილერისა დანახულია ზოგადის გენიალურად დახატვის უნარში, სიდიადე გოეთესი—ცალკეულის, კონკრეტულის დახატვის უნარში<sup>1</sup>. კიდევ მეტი: ჰაინე უფრო საძნელოდ თვლის დგომარეობას იმ მწერლისას, რომელსაც მიზნად ცალკეულის გამოხატვა დაუსახავს.

მართალია, იმერმანისადმი 1823 წლის 10 ივნისს გაგზავნილ წერილში იგი თითქოს პრინციპულად სხვა თვალსაზრისს ავითარებდა. ვიდრე გოეთესა და შილერის შედარებისას, მაგრამ მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ის გარემოება, რომ იმერმანისადმი გაგზავნილ წერილში ხელოვნების თეორიულ საკითხებზე გამოთქმული შეხედულებანი ჰაინესათვის განვლილ საფეხურს წარმოადგენს, ხოლო გოეთესა და შილერის შედარებისას გამოთქმული თვალსაზრისი კი ეკუთვნის მისი მსოფლმხედველობრივი სიმწიფის პერიოდს. მაგრამ, თუ საფუძვლიანად შევისწავლით იმერმანისადმი გაგზავნილ წერილს ზემოაღნიშნული თვალსაზრისით, წინააღმდეგობა 20-იან და 30-იან წლების ჰაინესთან მოჩვენებითი ხასიათის აღმოჩნდება.

იმერმანისადმი გაგზავნილ წერილში ჰაინე ლაპარაკობს გაადვილებულ მდგომარეობაზე იმ მწერალთან, რომელსაც მიზნად არა ზოგადის, მთელი სამყაროს, არამედ მისი ერთი ნაწილის გამოხატვა დაუსახავს<sup>2</sup>. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ჰაინე ცალკეულის ამსახველის მდგომარეობას გაადვილებულად მიიჩნევს იმიტომ კი არა, რომ ცალკეულის ასახვა უფრო ადვილ საქმედ მიაჩნდეს, ვიდრე ზოგადის, არამედ იმიტომ, რომ ცალკეულის ამსახველ მწერალს უფრო ნაკლებ ემპირიკულ მასალაზე უხდება მუშაობა, ვიდრე ზოგადისა.

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 257.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 65.

კონკრეტულად, როგორ ესმის ჰაინეს ცალკეულის ამსახველი მწერლის გადავილებული მდგომარეობა? ამ საკითხზე პასუხს იძლევა ჰაინეს მოძღვრება, ე. წ. კონცენტრაციის მეთოდის შესახებ. იმისათვის, რომ ხელოვნება წვდეს გამოსახატავი მოვლენის არსს, ჰაინე, როგორც ითქვა, საჭიროდ ცნობს ემპირიკული მასალის შესწავლას, მის შესახებ ზუსტი ცოდნის გამომუშავებას. მას შემდეგ, რაც ემპირიკული მასალა შესწავლილია, მხატვარი იღებს ძირითად ნიშნებს, დამახასიათებელ შტრიხებს გამოსახატავი მოვლენისა. მაგრამ ძირითადი შტრიხების მოცემა გულისხმობს მასალის განლაგებას, კონცენტრაციას. ვინც ცალკეულს იღებს, იგი უკეთეს მდგომარეობაშია იმით, რომ მასთან უფრო ადვილია კონცენტრაციის ხელოვნების დაუფლება, ვიდრე იმასთან, ვინც მთელს ქვეყანას ხატავს. პირველთა შორის იგი მიიჩნევს თავის თავს. „ჩემთვის ადვილი იყო, წერს ჰაინე, დაუფლებოდი კონცენტრაციის ხელოვნებას იმიტომ, რომ მე ვხატავდი მხოლოდ ქვეყნის პატარა ნაჭერს, მხოლოდ ერთ თემას“<sup>1</sup>.

იმერმანის მდგომარეობა კი ჰაინეს უფრო რთულად მიაჩნია იმიტომ, რომ იმერმანი გამოსახატავად იღებს მთელს სამყაროს და, მაშასადამე, მასალის კონცენტრირება მასთან უფრო ძნელია, ვიდრე ცალკეულის გამოხატველ მწერალთან. იმერმანის მდგომარეობა, ჰაინეს აზრით, კიდევ უფრო ძნელდება იმით, რომ იგი არაა დაუფლებული კონცენტრაციის მეთოდს, არ იცის კონცენტრირება თავისი დიდი სიმდიდრისა<sup>2</sup>. მაშასადამე, იმერმანის შესახებ გამოთქმული ჰაინეს მოსაზრებები იმას ცხადყოფენ, რომ ცალკეულის გამოხატვა ხელოვნებაში მხოლოდ მასალის კონცენტრაციის მხრითაა გაადვილებული; რაც სრულებით არ ეწინააღმდეგება ჰაინეს მიერ შემდეგში გოეთესა და შილერის შედარებისას გამოთქმულ აზრს ხელოვნებაში ცალკე მოვლენის დახატვის სიმძნელის შესახებ.

იმერმანის შესახებ გამოთქმულ აზრებში ჰაინემ გვანიშნა არა მხოლოდ იმ მხატვრის გაძნელებული მდგომარეობა, რომელიც დაუფლებული არაა კონცენტრაციის მეთოდს, არამედ მისი უქონლობის უარყოფითი გავლენა ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებაზე, სახეების ნაგვიერ განსჯების მოზღვავება<sup>3</sup>.

სხვა მდგომარეობას ხედავს ჰაინე შექსპირთან. ეს უკანასკნელიც, მსგავსად იმერმანისა, გამოსახატავად წიფელ სამყაროს იღებს, მაგრამ იმერმანისაგან განსხვავებით, იგი დაუფლებულია კონცენტრაციის ხერხს; ამიტომ არის იგი შექსპირი<sup>4</sup>. კონცენტრაციის უნარის არამქონე იმერ-

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма. т. XI, 65.

<sup>2</sup> იგივე, 64.

<sup>3</sup> იგივე, 65.

<sup>4</sup> იგივე, 64.

მანი ემპირიკულ მასალაში იძირება და დახმარებისათვის გონებას მოუხმობს, შექსპირი კი არ ითქვიფება ემპირიკულ მასალაში, არამედ აჯგუფებს მას და ქმნის სახეებს. შექსპირის მეთოდი ემპირიკული მასალის შესწავლისა სპეციფიკურ-მხატვრულია, იმერმანისა კი ნაკლოვანა.

კონცენტრაციის მეთოდის მიზანშეწონილობისა და ძირითადი შტრიხების გადმოცემის ალიარებას უკავშირდება ხელოვნების ძეგლში მასალის შესაფერისი განლაგების მოთხოვნა. სახელმძღვანელო პრინციპად ჰაინე ამ შემთხვევაშიც მოვლენის არსის სრულყოფილად დახატვის საჭიროებას აყენებს. კარდინალ რიშელიეს ამსახველ დელაროშის სურათის ანალიზისას იგი ხელოვნებაში მასალის განლაგების მნიშვნელობაზე მიუთითებს<sup>1</sup>. სიერკეში მასალის ასეთივე მიზნობრივ განლაგებას იწონებს იგი ვერნეს იმ სურათში, რომელშიც პრინციების — კონდეს, კონტისა და ლონგვილის დაპატიმრებაა ასახული<sup>2</sup>. ამავე წანამძღვრიდან გამოსული, ჰაინე საყვედურობს ვერნეს რომის პაპის ამსახველ სურათში მასალის არამიზნობრივ განლაგებას, მთავარი გმირისათვის უმნიშვნელო ადგილის მიკუთვნებას<sup>3</sup>. უმაღლეს ხელოვნებად წოდების უფლებას ხსენებული სურათი მით იმსახურებს, რომ მასში სამივე ჯგუფი, კიბის სხვადასხვა საფეხურზე განლაგებული, ბუნებრივად წარმოშობილი და ერთიმეორესთან ბუნებრივად დაკავშირებული სახით გვევლინება. „მხოლოდ იმას, ვინც მიაღწია ხელოვნების უმაღლეს საფეხურს, წერს ჰაინე, მოუვა თავში ასეთი საფეხურებრივი იდეები“.

ჰაინე არა მხოლოდ მასალის შინაგან განლაგებას მოითხოვს, არამედ გარეგანსაც. კამპესადმი 1825 წლის მარტს გაგზავნილ წერილში იგი საჭიროდ ცნობს კრებულში თავისი ცალკე ნაწერების ზუსტად განწესრიგებას მათი ქრონოლოგიურობისა და შინაგანი სულის მიხედვით. იგი მოაგონებს კამპესს, რომ შაორგანიზებელი სული ეკუთვნის მის მთავარ სიკეთეთა რიცხვს, რომ მისი „რომანცერო“ დიდად დაზარალებოდა, რომ მასში არ იყოს შესაფერისი განწესრიგება. ჰაინეს სჯერა, რომ ბევრი პოეტის ლექსთა კრებული მასებისათვის უფრო მეტად მოსაწონი იქნებოდა, რომ მათში არ იყოს „ანარქია მასალის განაწილებისა“. მასალის შესაფერისი განლაგების საჭიროების შეგნებითაა ნაკარნახევი ჰაინეს გადაწყვეტილება არ გამოყოს ქვესათაურები „ლუტეციაში“.

ხელოვნებაში მოვლენის არსის გამოხატვის თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე შეფერის „ფაუსტისა“ და „გრეთჰენის“ ანალიზში. იგი არაბუნებრივად მიიჩნევს შეფერის ამ სურათებში მანერასა და კოლორიტს, რაც მუქი ფერების გამოყენებაშია დანახული. წერის ასეთ მა-

<sup>1</sup> Fr. Maier, 56—57.

<sup>2</sup> იგივე, 34.

<sup>3</sup> იგივე.

ნერას ჰაინე უარყოფს არა აბსოლუტურად, არამედ ისეთი სიუჟეტის დამუშავებისას, რომელიც თვით მასალის ხასიათის გამო ნათელი ფერების გამოყენებას მოითხოვს. იქ, სადაც მასალა ითხოვს მუქი საღებავების გამოყენებას, ჰაინეს განართლებულად მიაჩნია შეფერის მხატვრული მანერა. ამიტომაც, რომ „გრეთჰენის“ და „ფაუსტის“ პორტრეტებში სიუჟეტის მუქ, დაღვრემილ ფერებში გადმოცემას აგი მხატვრულად გამართლებულად მიიჩნევს<sup>1</sup>, რადგან თვით არსი გამოსახატავი სინამდვილისა ითხოვდა ასეთ ფორმებს. ამავე წანამძღვარზე გამართლება ეწლევა ჰაინეს უარყოფით დამოკიდებულებას შეფერის იმ სურათისადმი, რომელშიც მოცეკვავე მოსწავლეებია აღბეჭდილი, რადგან აქ „სიუჟეტი მოითხოვს მხიარულ, გახსნილ, ღია ფერებში გადმოცემას“<sup>2</sup>.

ჰაინე აღნიშნავს შეფერის მხატვრული მანერის ორიგინალობას ფაუსტ-გრეთჰენის პორტრეტებში და მოცეკვავე ბავშვების პორტრეტშიც. მაგრამ პირველში იგი შეფერის ორიგინალობას მხატვრული თვალსაზრისით გამართლებულად მიიჩნევს, მეორე შემთხვევაში კი გაუმართლებლად. ეს იმიტომ, რომ ორიგინალური ხერხი ფაუსტ-გრეთჰენის სურათების წერისა, ჰაინეს აზრით, გამოსახატავი სინამდვილის ბუნებითაა პირობადებული, მეორე შემთხვევაში კი ეს მოთხოვნა დარღვეულია. პირველ შემთხვევაში მუქი, მღვრიე ფერები, თავისთავად არაბუნებრიობის ბეჭდის მატარებელი, გამოსახატავი მოვლენის ბუნებას პასუხობს, მეორე შემთხვევაში კი აღარ პასუხობს. „ნხოლოდ ამგვარი განუსაზღვრელი, ყალბი, მკვდარი და ხასიათსმოკლებული საღებავებით შეიძლებოდა დახატვა იმ ადამიანისა, რომლის დიდება იმაში მდგომარეობს, რომ მის სახეზე ვერასდროს ვერ წაიკითხავთ მის აზრებს. პირიქით, თითქმის ყოველთვის საწინააღმდეგოს კითხულობთ“<sup>3</sup>.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ მოცემულ შემთხვევაში ჰაინე მოვლენის არსის გამოხატვის არასასურველობას აღიარებდეს, მაგრამ ასეთი დაშვება საფუძველს მოკლებულია. ჰაინე ამ შემთხვევაში ხელოვნებაში არა არსის გამოხატვის საჭიროებას უარყოფს, არამედ მის სპეციფიკური ხერხით გამოხატვას მოითხოვს. რაში მდგომარეობს მოვლენის თავისებურება მოცემულ მაგალითში? იმაში, რომ შენიღბოს და არ გამოამჟღავნოს თავისი თავი. კეშმარიტმა ხელოვნებამ ასეთ შემთხვევებში სიყალბის მანერა უნდა აირჩიოს. მაგრამ სწორად აღიბეჭდება თუ არა ასეთი მანერის მეოხებით მოკლენის არსი ხელოვნებაში? ამ საკითხზე ჰაინე დადებითად უნდა იძლეოდეს პასუხს. როცა შეფერთან მოვლენის არსის შებურვანზე ლაპარაკობს, ამით იგი იმას როდი გულისხმობს, რომ შეფერთან მოვლენის არსი სრულიად შებურვილია-

<sup>1</sup> Fr. Maler, 26—27.

<sup>2</sup> იგ ე ვ ე, 29.

<sup>3</sup> იქ ე ვ.

არამედ იმას, რომ შეფერი სპეციფიკური ხერხით ქმნის ისეთ ფონს, რომლითაც ჩვენ ვწვდებით მოვლენის არსს, ე. ი. მოქმედი პირის მისწრაფებას—შებურვოს თავისი სურვილები და ფიქრები. შეფერი ამგვარი ხერხით, ფიქრობს ჰაინე, მართლად ასახავს ჰაინრიხ მე-4 სახეს. მის სახეზე იგი ამოიკითხავს ძირითად ნიშანს ჰაინრიხ მე-4 ხასიათისას—შებურვოს თავისი არსი, ამოიკითხავს იმ ორმოცსავე ალექსანდრე მან დასდო და შემდეგ უარყო<sup>1</sup>.

წერის ამგვარივე მანერას იწონებს ჰაინე დელაროშის იმ სურათში, რომელიც მომავლად მაზარინს ასახავს. სურათის ცალკე პერსონაჟებში იგი ნახულობს შეუსაბამობას იმისას, რასაც იხინი ფიქრობენ იმასთან, რასაც ამელავენებენ, ე. ი. თავიანთი არსის დატარვას. სახეზე აღბეჭდილი ღირილი, გულში კი მოწყენილობა, უმანკოების მეტყველი ბაგეები, მაგრამ მათ უკან ცბიერი, გველური ენა—აი დამახასიათებელი გარეგანი ხაზი სურათის ცალკე პერსონაჟისა. შინაგანსა და გარეგანს შორის ამ შეუსაბამობას ჰაინე ნახულობს თვით ორიგინალში და მის ასახვას დელაროშის წერის დადებით მანერად მიიჩნევს. ვანდომის სვეტის სილიადესაც ჰაინე იმაში ხედავს, რომ მასში მართლად ასახული მიაჩნია არსი ნაპოლეონის ეპოქისა.

თავის შემოქმედებაშიც ჰაინე წარმატებით იყენებს წერის აღნიშნულ მანერას. როცა ორიგინალი თავისი ბუნების შებურვას ცდილობს, ჰაინეც მას ამკობს ისეთი გარეგნული ნიშნებით, რომლებიც კონტრასტშია მისი ორიგინალის სულთან. ამგვარად ხატავს ჰაინე ლუი ფილიპეს, რომლის სახეზე აღბეჭდილია უდარდებლობა, მაშინ, როდესაც მის სულში თავბრუდამხვევი განწყობილებებია. ამავე აზრს ავითარებს იგი ორლენელი ჰერცოგის შესახებ მსჯელობაშიც.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნებაში ისტორიულ-პიროვნებათა ასახვის საკითხში ჰაინე წინ წამოწევს საგნის არსებით, წამყვან მხარეებს. წერის ამგვარ მანერას ჰაინე არათუ თეორიულად გამართლებულად მიიჩნევს, არამედ სავალდებულოდ იხდის თავისი შემოქმედებისთვისაც. იგი არ კმაყოფილდება იმით, რომ თეორიულად აღიაროს საჭიროება ნოვლენის არსებითი, წამყვანი მხარეების დახატვისა, არამედ სავალდებულოდ მიიჩნევს მის დაცვას თავის მხატვრულ შემოქმედებაში. }

აქამდე ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების გაგებაში ჰაინე დგას მატერიალიზმის ნიადაგზე, რაშიაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმ გარემოებას ეკუთვნის, რომ მას ეკავა მოწინავე მწერლის ადგილი მე-19 საუკუნის 20—50 წლების სოციალურ-პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ მოძრაობაში. მაგრამ ისე, როგორც ჰაინეს ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ შეხედულებათა შესახებ აღინიშნა, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულებაზე

<sup>1</sup> Fr. Maier, 29.

ჯამოთქმულ შეხედულებათა შესახებაც უნდა ითქვას, რომ ისინი, თუ ცალკე აღებულნი, რიგ შემთხვევაში საკითხის სწორობა გადაწყვეტას იძლევიან, ანდა უახლოვდებიან ასეთ გადაწყვეტას, მთლიანად აღებულნი, არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულებებს ნამდვილ მეცნიერულ გადაწყვეტად.

ჰაინეს თეზა ხელოვნების სოციალური დაპირობების შესახებ სწორია, მაგრამ ამ სწორი დებულებიდან მწერალი ვერ მიდის თანმიმდევრულ დასკვნამდე, ვერ ნახულობს ხელოვნების ფაქტში საზოგადოებრივი ცხოვრების დიალექტიკის მხატვრულ ასახვას. ჰაინეს მოძღვრება ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის ფორმების, კანონზომიერების, შემოქმედებითი პროცესის ბუნების შესახებ, მწერლის შეხედულებები მხატვრული სახის, შემოქმედებითი მეთოდის, სტილის, ლიტერატურული კრიტიკის, ანტიკური, შუა საუკუნეების, რენესანსის და ახალი საუკუნეების ხელოვნების შესახებ წარმოადგენს საყოველთაო მოვლენას მე-19 საუკუნის ესთეტიკური მოძღვრების ისტორიაში; მაგრამ აქამდე გამოკვლეული მასალების საფუძველზე არ შეიძლება ითქვას, რომ იგი წარმოადგენს მოხსენებული საკითხების სწორ მეცნიერულ გადაწყვეტას. ნართებულად აღნიშნავს რა ხელოვნების სოციალურ განპირობებას, ჰაინე მაინც ჯეროვანად ვერ არკვევს თუ როგორ ისახება ხელოვნების ფაქტში მატერიალური ცხოვრების კანონზომიერება, სინამდვილის დიალექტიკა. სწორად მიუთითებს რა, რომ ხელოვნებაში უნდა ისახებოდეს სინამდვილის არა ყველა, არამედ არსებითი მხარე, ჰაინე ვერ მიდის იმის აღიარებამდე, რომ თანმიმდევრულად რეალისტური ხელოვნება სინამდვილის წამყვან ტენდენციას უნდა ასახავდეს.

მართებულად ავლენს რა ზოგიერთ ნაკლს კრიტიკული რეალიზმისა, ჰაინე, მიუხედავად იმისა, რომ 40-იანი წლების თავის რიგ ნაწარმოებში სოციალიზმს ქადაგებს, მთლიანად მაინც ვერ დგება სოციალისტური ლიტერატურის ნიადაგზე.

ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის საკითხებზე ჰაინეს მიერ გამოთქმულ შეხედულებათა შესწავლა, მათი საბოლოო კვალიფიკაცია ჰაინეს ნთელი ესთეტიკური თეორიის დადგენას უნდა დაუკავშირდეს. შემდგომმა კვლევამ უნდა გაარკვიოს—მოიპოვება თუ არა ჰაინეს ამ შეხედულებებში შინაგანი სიმწყობრე, სისტემურობა, თუ ისინი შემთხვევით, არა-კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენენ.

## § 5. ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსების პაინესული თეორია

როგორც დავინახეთ, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების უმნიშვნელოვანეს საკითხთა გაგებაში ჰაინე დგას მატერიალისტური ესთეტიკის ნიადაგზე. მაგრამ ამასთანავე აღნიშნულ იქნა, რომ ხელოვნების ისტორიისადმი დამოკიდებულების საკითხის ახსნაში მწერალი

გარკვეულ ხარკს უხდის იდეალიზმს. ასეთ ვითარებასთან გვაქვს საქმე მომეტებულად მაშინ, როცა ჰაინე ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსებაზე ლაპარაკობს. გამოვარკვიოთ, თუ რამდენად მართებულია ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსების მალიარებელი ჰაინე ვიგულვოთ იდეალისტური ესთეტიკის ტყვეობაში. თავის ადგილას გამოკვლეულ იქნა, თუ რამდენად იძლევა საფუძველს ჰაინეს მიერ სპეციფიკურ-მხატვრულის როლის ხაზგასმა გამოვიყენოთ იმის დასამტკიცებლად, რომ ეს მწერალი თვითმიზნობრივი ხელოვნების დამცველია. მაგრამ დასმული პრობლემის განასერში საჭიროა ამ საკითხის შესწავლა ხელოვნებაში ჰაინეს მიერ განვითარებული ე. წ. ქვეყნის შევსების თეორიის ბუნების დადგენის საფუძველზე.

თუ შევისწავლით ყოველივე იმას, რაც მწერალს ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების შესახებ უთქვამს, დავრწმუნდებით, რომ იგი მაინც თავს აღწევს იდეალისტურ ესთეტიკაში გადაჩევივის საფრთხეს. როცა მწერალი, მაგალითად, ისტორიული ფაქტის გადმოცემაში განსხვავებას ხედავს შექსპირსა და ისტორიკოსს შორის, ამით მას სურს არა ხელოვნების გამიჯვნა ცხოვრებისაგან, არამედ მისი სპეციფიკურობის გახაზვა. ჰაინე იმას როდი ამტკიცებს, რომ ჭეშმარიტება ხელოვნების მიერ გამოხატულში უფრო მეტია, ვიდრე ისტორიულ სინამდვილეში, არამედ იმას, რომ განსხვავებულია სფეროები და ხერხები ხელოვანისა და ისტორიკოსისა. თავისი ბუნებით და გამოყენებული ხერხების მიხედვით ხელოვნება განსხვავდება ისტორიისაგან, რადგან იგი არა მხოლოდ მომხდარის ნომენკლატურას იძლევა, არამედ იმ გავლენასაც გადმოსცემს, რასაც აღნიშნული ფაქტები თავიანთ თანამედროვეებზე ახდენენ<sup>1</sup>, ე. ი. გადმოცემს „das Wesen verschollener Zeiten“<sup>2</sup>.

იმის აღიარებით, რომ ხელოვნებასა და ისტორიაში ჭეშმარიტებას ხედავსხვა გრადაციით ისახება, ჰაინე ხაზს უსვამს ხელოვნების სპეციფიკურობას, იმას, რაც მას ხელოვნებად ხდის. ეს გარემოება მწერალს არ აძლევს საფუძველს გათიშოს ერთიმეორისაგან ხელოვნება და ისტორია. კიდევ მეტი: საზოგადოების განვითარების განსაზღვრულ საფეხურამდე იგი არ მიჯნავს ისტორიკოსისა და ხელოვანის სფეროებს. ეს ითქმის იმ პერიოდის შესახებ, როცა ხელოვანი, ჰაინეს აზრით, ისტორიული სინამდვილის ასახვისთვის იყენებდა ხოლმე ხელოვნების სპეციფიკურ ხერხებს, სიმღერებს, რომლებშიაც „ჭეშმარიტების ჰანგებს აქლერებდა“<sup>3</sup>. შექსპირის ერთ-ერთ დამსახურებად ჰაინე ისტორიული სინამდვილისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას აღიარებს.

მიზღვს შესახებ მსჯელობაში ჰაინე გვიჩვენებს თუ როგორია ისტორიული მოვლენებისადმი დამოკიდებულება ისტორიკოსისა და

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 377.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Shakespeares Mädchen., 377.



მხატვრის მხრივ. განსხვავებით მინიეს, გიზოსა და ტიერისაგან, მიშლემი ჰაინე ხედავს თავისებურ ისტორიკოსს, ისეთს, რომელიც წერს სხვაგვარად, ვიდრე მოხსენებული ისტორიკოსები<sup>1</sup>, რომელსაც გააჩნია „ჯადოსნური უნარი“ გამოიწვიოს საფლავებიდან მკვდარი წარსული და გააცოცხლოს იგი მკითხველის თვალწინ<sup>2</sup>. წარსულის სწორედ მისწერი ძალით გაცოცხლების ამ უნარში ხედავდა ჰაინე მიშლეს, როგორც ისტორიკოსის, განსხვავებას ჩვეულებრივი ისტორიკოსებისაგან, რომლებიც მხოლოდ „მომხდარის ნომენკლატურას“ იძლევიან. ძნელი არ არის მიხვედრა, რომ მიშლეს, როგორც ისტორიკოსის, ეს თავისებურება ჰაინეს დანახული აქვს მის მხატვრულ უნარში.

მიშლე ჰაინეს გაგებაში არა ტრადიციული, არამედ თავისებური ისტორიკოსია, რომელიც ხელოვნების სფეროში იკრება. ამიტომ მიაჩნია მწერალს მიშლეს „საფრანგეთის ისტორია“ სიზმრების კოლექციად, ზმანებათა წიგნად<sup>3</sup>. გამოდის, რომ მიშლეს მიერ დაწერილ ისტორიულ შრომაში აირეკლება ეპოქის სული, რასაც ამ სახით ვერ ვხედავთ ჩვეულებრივ ისტორიულ შრომებში, რომ იგი თავისი წერის მანერით პოეტებს უნათესავდება, სახელობრ, იმ პოეტებს, რომლებიც „ისტორიას ავსებენ“. სიმპტომურია ისიც, რომ მიშლეს მიერ დაწერილი შრომა ჰაინეს „მაჰაბარატას“ აგონებს „თავისი ტკბილეულობითა და დიადი ყვავილებით“<sup>4</sup>. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიშლეს მიერ ისტორიული წარსულის შეფასებას ჰაინე უფრო პოეტურად და სრულყოფილად თვლის, ვიდრე ჩვეულებრივი ისტორიკოსის მიერ მოცემულ შეფასებას.

მიშლესთან, როგორც ისტორიკოსთან, ჰაინე ამჩნევს უფრო პოეტის, ვიდრე წმინდა ისტორიკოსის უნარს. იგი, ჰაინეს გაგებით, უფრო პოეტია, ვიდრე ტრადიციული ისტორიკოსი. იგი ყოველთვის მოვლენის ისეთ მხარეებს წამოწევს, რომლებსაც პოეზიის სფეროში გადაეყვართ, მას სულზე მხოლოდ რომანტიკის ზღაპრული ქვეყნები აწევს, მას ყველაზე უფრო უყვარს გრძნობის მისტიკურ-ცისფერ ტალღებზე ჭანარბა. მასში მთავარია არა აზრები, არამედ სიმბოლოები. იგი სრულიად იმსახურებს სახელწოდებას — Monsieur symbole. მიშლემი განსაკუთრებით გვეცემა თვალში და მომხიბლავ შთაბეჭდილებას ახდენს ფანტაზიისა და გრძნობის ძალა. ეს ის ნიშნებია, რომლებიც, ჰაინეს აზრით, პოეტებს ამკობთ. მართალია, მიშლეს ეს პოეტური მხარეები ატარებს სპირიტუალისტურ საბურველს<sup>5</sup>, მაგრამ ამ უკანასკნელს არ ენიჭება მიშლესთან ძირითადი მნიშვნელობა; ეს იმიტომ, რომ მიშლე,

<sup>1</sup> Lutezia, 401—402.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 402.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 403.

<sup>5</sup> ი გ ი ვ ე, 401.

ფიქრობს მწერალი, იძულებულია კავშირი დაამყაროს განათლების საუკუნესთან, რის მეოხებითაც შეუძლია გადაიჩნოს „ყველაზე ფხიზელ-გონივრულ რაციონალიზმში“. როგორც დაეინახეთ, ისტორიული მასალისადმი ისტორიკოსის დამოკიდებულებაშიც ჰაინე უშვებს ისტორიის ხარვეზების შევსების შესაძლებლობას, ოღონდ იმათი მხრით, ვინც განათლებით ისტორიკოსია, მოწოდებით კი პოეტი.

ისტორიის ხარვეზთა შევსების კიდევ უფრო ძლიერ უნარს ნახულობს ჰაინე იმათთან, ვინც მხატვარია განათლებითაც და მოწოდებითაც, მაგრამ ისტორიკოსი ხდება იმის გამო, რომ გააჩნია უნარი წვდეს მოვლენათა არსს, გააცოცხლოს ისტორიული წარსული. ასეთ უნარს ხედავს იგი შექსპირთან. შექსპირი, მისი გაგებით, ისტორიკოსია ამ სიტყვის ადრინდელი მნიშვნელობით. შექსპირის მოწოდება იყო არა მხოლოდ პოეზია, არამედ ისტორიის სულის წვდომა, მას არ შეეძლო მოცემული მასალა კაპრიზის მიხედვით დაეხატა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მის ისტორიულ დრამებში პოეზია უფრო ძლიერად და ტკბილად ჩქეფს, ვიდრე იმ მწერლებთან, რომლებიც ფაბულას ისტორიიდან კი არ იღებდნენ, არამედ თვითონვე იგონებდნენ<sup>1</sup>.

შექსპირი ჰაინეს გაგებაში არა მხოლოდ პოეტია, არამედ ისტორიკოსიც<sup>2</sup>. ასეთად თვლიან მას ინგლისის პარლამენტში, სადაც მისი ლექსების ციტირებას ახდენენ<sup>3</sup>. „ჩემს გასაკვირად შევნიშნე, გადმოგეცემს ჰაინე, რომ შექსპირს ინგლისში აღიარებენ არა როგორც პოეტს, არამედ როგორც ისტორიის მწერალს“<sup>4</sup>. რომ შექსპირი ისტორიულ ამბებს სიმართლით ხატავს, ამას უდასტურებს ჰაინეს იმ ზოგიერთი საგნის დათვალიერება, რომლებიც უკვდაგყოფილია შექსპირის დრამებში. ამიტომ მიაჩნია მას ის ადგილები, რომლებთანაც აღნიშნული საგნებია დაკავშირებული, ბავშვობიდანვე ნაცნობ ადგილებად, რადგან ადრე, ბავშვობაშივე, გაეცნო იგი მათ შექსპირთან<sup>5</sup>.

შექსპირის უდიდეს დამსახურებად ჰაინე აღიარებს ისტორიული მოვლენების გადმოცემას. სიმართლით ეს არ ნიშნავს, რომ მწერლებს ისტორიის ზუსტი გამოხატვა მოეთხოვებათ, საჭიროა მხოლოდ, რომ მათ ისტორიულ მოვლენათა სული გადმოსცენ. „კორიოლანში“ ეს მთავარი მოთხოვნა დაცულია, სახელდობრ, პატრიციებსა და პლებეებს შორის წარმოებული ბრძოლის სულის გადმოცემა<sup>6</sup>. ისტორიული მნიშვნელობა გააჩნია და მხატვრისთვისაც გამოსაყენებელია, როგორც ისტორიკოსის, ისე მხატვრების მიერ აღწერილი

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 376—377.

<sup>2</sup> იგივე, 377.

<sup>3</sup> იგივე, 376.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 375.

<sup>6</sup> იგივე, 397.

ფაქტი. ჰაინე დასცინის თავის სწავლულ მეგობარს, რომელიც ველიზაროუსის ისტორიას საყვედურობს, რომ მასში ფაქტები გადმოცემულია არა პროკოფის ისტორიის, არამედ შენკის ტრაგედიის მიხედვით. მწერალი აყენებს კითხვას, შეიძლება თუ არა ვუსაყვედუროთ პოეტებს, რომ ისინი ისტორიის ასახსნელად იყენებენ არა მხოლოდ ისტორიულ შრომებს, არამედ მხატვრულ ნიმუშებსაც? იგი უარყოფს პოეტებისადმი ამგვარი საყვედურის საფუძვლიანობას იმ მოტივით, რომ „პოეტები არ აყალბებენ ისტორიას, არამედ მის აზრს სრულიად მართლად გადმოსცემენ, თუმცა მათ მიერვე გამოგონილი ფიგურებისა და გარემოებების საშუალებით“.

არიან ხალხები, აღნიშნავს ჰაინე, რომელთაც მათი ისტორია მხოლოდ პოეტური საშუალებებით შეიძლება გადაეცეთ<sup>1</sup>. შექსპირთანაც იგი ასეთ მდგომარეობას ნახულობს და იწონებს. როგორც „კორიოლანში“, ისე „ჰაინრიხ მე-6-ში“ ჰაინე ისტორიის მართლს, თუმცა არა-ზუსტ გადმოცემას ხედავს<sup>2</sup>. ხელოვნებას, ჰაინეს კონცეფციით, უჭი შეაქვს გადმოსაცემ მასალაში. ედმუნდ კინის დამსახურება პოეტს იმაში აქვს დანახული, რომ კინის თამაშით გასაგები ხდება შექსპირის შემოქმედების ზოგიერთი ბნელი ადგილი<sup>3</sup>. სინამდვილის ასეთივე გახსნას ნახულობს ჰაინე რობერტთან<sup>4</sup>.

ხელოვნებაში სინამდვილის ხარვეზთა შევსების აღიარება ნიშნავს თუ არა იმას, რომ გამოხატული მეტია გამოსახატავეზე, ამ შემთხვევაში, ისტორიულ სინამდვილეზე? ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების თეორიის აღიარება თითქოს მართლაც იძლევა საფუძველს ხელოვნების ფაქტში დაეინახოთ რეალობისათვის იმის მიმატება, რაც მას, რეალობას არ გააჩნდა. რამდენად სწორია ასეთი ვარაუდი? ამ საკითხზე პასუხის გასაცემად საჭიროა გაირკვეს ხელოვნებაში გამოსახატავისა და გამოხატულის ურთიერთობის ჰაინესეული გაგება. ამ ურთიერთობის ძირითადი საკითხები წინამდებარე შრომაში უკვე გამოკვლეულ იქნა, ამჟამად საჭიროა მისი შესწავლა ხელოვნებაში ე. წ. ქვეყნის შევსების თეორიის გარკვევის საფუძველზედაც.

აქამდე მოტანილმა მაგალითებმა ცხადყო, რომ ხელოვნებაში გამოხატული, ჰაინეს გაგებით, არ უდრის გამოსახატავს. მოცემულ შემთხვევაშიც მწერალს ამ დებულების დაცვა უხდება. იმის აღიარება, რომ ხელოვნება ისტორიის ხარვეზებს ავსებს, ბუნებრივად გულისხმობს გამოსახატავისაგან გამოხატულის განსხვავებას. სად შორდება ერთიმეორეს ხელოვნებაში გამოხატული და გამოსახატავი? დაშორება, ჰაინეს აზრით,

<sup>1</sup> Italien, Bd. III, 228.

<sup>2</sup> Shakespeares Mädchen., 427, 434.

<sup>3</sup> Über die fr. Bühne, 528—529.

<sup>4</sup> Fr. maler, 52.

თავს მაშინ იჩენს, როცა მხატვარი სინამდვილის ასახვას იწყებს, მხატვარი, რომლის საშუალებანი „ღვთაებრივია“, რომლის ნიჭი თანდაყოლილია<sup>1</sup>, რომელიც პოეტია ბუნებით და არა განათლებით. ისტორიკოსს აინტერესებს იმის აღწერა, რაც მოხდა, პოეტს კი არ შეუძლია თავისი სფერო ასე ვიწროდ შემოფარგლოს. მან უნდა აღწეროს არა მხოლოდ ფაქტები, არამედ ამ უკანასკნელთა გავლენაც თანამედროვეებზე. ამის შესრულება კი ძნელია, რადგან ეს მოითხოვს ფაქტების არა უბრალო ცოდნას, არამედ პოეტური განჭვრეტის უნარსაც<sup>2</sup>.

თუ ბოლომდე განვავითარებთ ჰაინეს აზრს, გამოდის, რომ ხელოვანი ისტორიული ფაქტების სულს ხსნის, ამჩნევს იმას, რასაც არახელოვანი ვერ ამჩნევს, უკეთ, ხსნის იმას, რაც არსშია მოცემული და არა მოვლენაში, რისი გაგების უნარი თანდაყოლილად მოცემულია თვით პოეტში და რაც, მიუხედავად ამისა, მაინც რეალობის კატეგორიას წარმოადგენს<sup>3</sup>. რეალურ ფაქტთა ურთიერთდაკავშირების მხრით ისტორიაში აღგილი აქვს ხარვეზებს, რომელთა შევსება შეუძლია არა ისტორიკოსს, არამედ ხელოვანს. პოეტს მთლიანი, დასრულებული სახით ეცხადება მოვლენათა საბოლოო კავშირი სწორედ იმიტომ, რომ იგი თავის სულში ატარებს მთლიანობის მსგავს სურათს<sup>4</sup>.

როგორც კი პოეტი, ფიქრობს ჰაინე, ჰაბუკობის პერიოდიდან თვალს გაახელს, მისთვის გასაგები ხდება გარეგანი მოვლენების ყველა ნაწილი მთელს თავის კავშირში. ეს იმიტომ, რომ იგი, როგორც ითქვა, თავის სულში ატარებს მთლიანობის მსგავს სურათს. იგი იცნობს ყოველი ფენომენის უკანასკნელ საფუძვლებს, რაც ჩვეულებრივ მომაკვდავს გამოცანად მიაჩნია<sup>5</sup>. ფრაგმენტური სახის სინამდვილიდან პოეტი, მსგავსად მათემატიკოსისა, ფრაგმენტით მთელს წრეს რომ გამოიცნობს, მოვლენათა მთლიან კავშირს იგებს. საკმარისია მას გარედან მოვლენათა ქვეყნის უმცირესი ხარვეზი მოევილინოს, რომ მან გაიგოს ამ ხარვეზის მთლიანი, უნივერსალური კავშირი. იგი იცნობს ზუსტად საგნის ცირკულატურასა და ცენტრს<sup>6</sup>. მართლა დახატა თუ არა შექსპირმა „ჰაინრიხ მე-6-ში“ მეფე ელუარდის ისტორიული სახე, კითხულობს ჰაინე და პასუხობს: „მე უნდა გავიმეორო უენიშვნა, რომ მან იცოდა ისტორიის ხარვეზების შევსება. მის მიერ მოცემულ მეფეთა ხასიათი მუდამ ამგვარი კეშმარტივებითაა გადმოცემული“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 379.

<sup>2</sup> იგივე, 377.

<sup>3</sup> გრ. ზავთასი. შტუდიები ჰ. ჰაინეს ხელოვნების თეორიიდან. ქუთაისის სახ. პედ. ინსტიტუტის შრომები, ტ. 1, 1940, გვ. 88.

<sup>4</sup> Shakespeares Mädchen., 377.

<sup>5</sup> იგივე, 379.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 427.

ამრიგად, ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსება არსებითად სინამდვილის არსის წვდომას ნიშნავს და არა მისთვის რაიმეს მიმატებას. ამგვარი შევსების შედეგად ხელოვნებაში სინამდვილე უფრო მართლად და სრულსახოვნად იხატება, ვიდრე ისტორიულ შრომებში. სპეციფიკურობა ხელოვნებისა ჰაინესთან იმაშია დანახული, რომ მას მიწერილი აქვს ისტორიის სულის უკეთ წვდომის უნარი, ვიდრე ისტორიკოსს. მაგრამ, რამდენადაც ეს უნარი თანდაყოლილ მოვლენადაა გამოცხადებული, ამდენად, ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების ჰაინესეული თეორია იდეალისტური ესთეტიკისაკენ გვახედებს.

მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების სპეციფიკურობის ასეთ გაგებას ჰაინე მაინც არ მიყავს საბოლოო ჯამში იდეალისტ-ესთეტიკოსთა ბანაკში. ეს იმიტომ, რომ კემზარიტება, ასახული ხელოვნებაში, მან მაინც გარე სინამდვილესთან, ისტორიასთან დააკავშირა, ხელოვნებას მიაკუთვნა აქტიური როლი სინამდვილეზე ზემოქმედებაში, ხოლო თვით ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების პროცესი გარეგანი მოვლენებით განპირობებულად მიიჩნია. მან აღიარა, რომ ქვეყნის შევსების პროცესს წინ უსწრებს ხოლმე თვით ხარვეზის არსებობა. „მოვლენათა ქვეყნის ეს ხარვეზი, წერს ჰაინე, მწერალს ყოველთვის გარედან უნდა მოეგლინოს, ვიდრე მასში ქვეყნის შევსების ის საოცარი პროცესი მოხდებოდეს“<sup>1</sup>. და იქვე: „ეს შეგარძნება მოვლენათა ქვეყნის ნაწილისა წარმოებს გარძნობით და არის გარეგანი მოვლენა, რომლითაც განპირობებულია შინაგანი შეგარძნება... რაც უფრო დიდია ეს უკანასკნელი, მით უფრო ცნობისმოყვარე ვხდებით გავიცნოთ ის გარეგანი მოვლენები, რომლებმაც საამისოდ პირველი სტიმული მისცეს“<sup>2</sup>. მაშასადამე, გამოდის, რომ შემოქმედებითი პროცესი და აგრეთვე ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსების პროცესი პირობადებულია გარეგანი ფაქტორებით.

იდეალისტურ ესთეტიკაში გადაჩეხვის საფრთხეს ჰაინე თავს აღწევს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ შემოქმედებითს აქტში შინაგანისა და გარეგანის კავშირის აღიარებისას მსაზღვრელ როლს მაინც გარეგანს ანიჭებს, არამედ იმიტაც, რომ შინაგანში, მისი აზრით, საბოლოო ჯამში სრულყოფილად მაინც გარეგანი იხატება. მოვლენათა კავშირი ხელოვნებაში, ჰაინეს გაგებით, ისახება უფრო სრულად და მართლად, ვიდრე ისტორიაში. ისეთი სიმღერები, როგორცაა „მაჰაბჰარატა“<sup>3</sup>, ინდოეთის ისტორიის არსს უფრო სწორად გადმოგვცემს, ვიდრე ისტორიის რომელიმე სახელმძღვანელო; ვალტერ სკოტის რომანები ზოგჯერ უფრო მართლად გადმოცემს ინგლისის ისტორიის სულს, ვიდრე იუმი<sup>3</sup>. ეს ხდება, მწერლის აზრით, იმიტომ, რომ ხელოვანი თავისში ატარებს მოვ-

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 379.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Italien, 228.

ლენათა კავშირის მსგავს სურათს, რაც მას ეხმარება მოვლენათა შორის კავშირის დამყარებაში, ე. წ. ქვეყნის შევსებაში. „პოეტებს, წერს ჰაინე, იგივე ემართებათ, რაც ნათელმქვერცხელთ, რომლებიც შინაგან გრძნობას, მათი სულის მიერ ნამდვილად გარეგანი მიზეზებით მიღებულს, როგორღაც ნიღბავენ, იგონებენ რა მათ ადგილას სრულიად სხვას, გარეგანს, რომლებიც პირველის იმდენად აღექვატური არიან, რომ იწვევენ იმავე გრძნობას“<sup>1</sup>.

პოეტისათვის, ფიქრობს ჰაინე, საკმარისია, რომ მან რეალობაში მოვლენათა კავშირის ერთი მხარე ნახოს, რათა მის სულში მთლიანი კავშირი გაიშალოს. სიმართლე, რომელიც მთავარ საფუძველს შეადგენს მხატვრულობაზე პრეტენზიის გაცხადებისათვის, უცილობლად არ გულისხმობს მწერლის მიერ ყველაფრის ნახვას, რაც ფაქტის მხატვრულ აღწერილობას შეეხება, ანდა იმ ადგილების დათვალეიერებას, რომლებშიც ხდება მოქმედების გათამაშება.

საკმარისია მწერალმა, ფიქრობს ჰაინე, რეალობის რამდენიმე მხარე იცოდეს, რომ მიხედვით მის თვალწინ მთელი რეალობა გაშალოს. ასეთ უნარს ნახულობს იგი კ. იმერმანთან<sup>2</sup>. როცა ჰაინეს მოუხდება გავლა იმ ადგილებზე, რომლებსაც უმღერა იმერმანმა „ტრაგედია ტიროლში“, იგი გაცოცხლებული რჩება მოვლენის იმ მართალი აღწერილობით, რასაც გვაძლევს იმერმანი თავის ნაწარმოებში. „თავისთავად იგულისხმება, წერს ჰაინე, მე საგნები წარმომიდგა სრულიად სხვა სახით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მე გამაოცა პოეტმა, რომელმაც თავისი სულის სიღრმიდან ასეთი სიმართლით დახატა ის, რაც არასდროს არ უნახავს“<sup>3</sup>.

ეს გარემოება, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ჰაინე უარყოფს მხატვრის მიერ ემპირიკული მასალის ცოდნის სასურველობას. ამგვარი სასურველობის აღიარება ჰაინესათვის მაინც არ ნიშნავს, რომ მხატვარი უცილობლად იმ ეპოქაში უნდა ცხოვრობდეს, საიდანაც აღებულია ორიგინალი. იგი არც იმას ნიშნავს, რომ მწერალი უცილობლად თავისი თვალთ ხედავდეს ორიგინალს. ჰაინე არ გამორიცხავს ისეთ შესაძლებლობასაც, როცა მხატვარი მასალას წარსულიდან იღებს და მის შესწავლას თავის დრომდე მოღწეული რეალებით ახდენს. ხელოვანის წინაშე იგი ამოცანად სახავს მასალის უშუალოდ შესწავლას, იმ ნიშნების ამორჩევას, რომლებიც ხელოვნებას შეუნარჩუნებს ქეშმარიტი ხელოვნების პრეტენზიას.

როგორც დავინახეთ, ხელოვნებაში ქვეყნის შევსება, ჰაინეს გაგებით, არ ნიშნავს რეალობისათვის რაიმეს მიმატებას. რეალურად არსებულ

<sup>1</sup> Italien, 229.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 227.

ფაქტთა კავშირში, მისი აზრით, ხარვეზი შეინიშნება. მწერალი ამ ხარვეზს ამჩნევს და ავსებს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მის მიერ დახატულში მოიპოვება ისეთი რამ, რაც გამოსახატავის არსში არ იყო. პოეტის მიდგომა სინამდვილისადმი სპეციფიკურია, განსხვავებული ისტორიკოსის მიდგომისაგან. იგი ისტორიის სულს ავლენს იმ დროს, როდესაც ისტორიკოსი მხოლოდ ფაქტებს აგვიწერს. პოეტი არ ცვლის რეალურად არსებულს, მის მიერ შევსებული ისტორია საბოლოო ჯამში სინამდვილის შესატყვისია. ხელოვნებაში ისიც იხატება, რაც გამოსახატავში არ სჩანდა, გამოვლენილი არ იყო, მაგრამ არსის სახით კი მოცემული იყო. გამოდის რომ ის, რაც მწერალმა ისტორიის ხარვეზთა შევსებისას გამოავლინა, არა სუბიექტური, არამედ ობიექტური რიგის მოვლენაა<sup>1</sup>.

ხელოვნებაში გამოხატულისა და გამოსახატავის იდენტიუობის უარყოფა ჰაინესათვის ხელოვნების სპეციფიკური მხარეების ჩვენების საშუალებაა, რის შემდეგაც მაინც ხელოვნებისა და ისტორიის კავშირი, პირველის მიერ მეორის სრულყოფილად დახატვის შესაძლებლობა აღიარებული. რეალური, გარეგანი, მწერლის აზრით, განსაზღვრავს შინაგანს, მთელს შემოქმედებით პროცესს. შინაგანი ბრმად არ მიყვება გარეგანს, იგი საკუთარი კანონების შქონეცაა, გარეგანზე აქტიური ზემოქმედი ფაქტორიცაა. მასში სინამდვილე სწორად იხატება; მასში სინამდვილის ისეთი მხარეებიც ჩანს, რასაც ყველა ვერ ამჩნევდა.

ისტორიის გაგების საკითხში ხელოვნების უპირატესობის ხაზგასმოდან თითქოს გამომდინარეობს, რომ ჰაინე საერთოდ ხელოვნებაში ისტორიის უფრო სრულად ასახვას ნახულობს, ვიდრე ისტორიულ შრომებში. ასეთი დასკვნა საფუძველს მოკლებულად უნდა მივიჩნიოთ. მწერალი ასხვავებს ისტორიული სინამდვილისადმი ხელოვნისა და ისტორიკოსის დამოკიდებულებას, მაგრამ ეს გარემოება მას არ აძლევს საფუძველს მოგვეცეს ისტორიისადმი მხატვრული დამოკიდებულების აპოლოგია, რადგან მას ესმის ის საშიშროებაც, რომელიც თან სდევს ისტორიის ახსნის საკითხისადმი ამგვარ მიდგომას. ამ დასკვნამდე მიყვართ მის მსჯელობას მიშლეს შესახებ, იმ ფაქტს, რომ მიშლე პირობითაა მოთავსებული გიზოსა და ტიერის გვერდით.

ისტორიისადმი მხატვრული დამოკიდებულება, ჰაინეს აზრით, დაკავშირებულია ისტორიის მისტიფიკაციის საფრთხესთან. ხელოვნება მწერალს არ მიაჩნია ისტორიის ახსნის ერთადერთ და ყველაზე საიმედო საშუალებად. ზოგჯერ ისტორიის ამოხსნის საქმეში უპირატესობა ცოდნის სხვა დარგებს გააჩნია, მაგალითად, მატერიალური კულტურის ისტორიას. ლუვრის მუზეუმიდან გატაცებული ფულების გამო ჰაინე იმ აზრს გამოთქვამს, რომ მატერიალური კულტურის ეს ნივთები წარმოადგენს „თავისი დროის უმალღეს რეალობას“, რომლის დაკარგვითაც

<sup>1</sup> გრ. ხავთასი. შტუდიები, 91.

ეპოქას ერთმევა „თავისი ნამდვილობის გამოხატულება“<sup>1</sup>. მატერიალური კულტურის ძეგლების მნიშვნელობა, ჰაინეს გაგებით, იმზომად დიდია, რომ მათი დაკარგვით ძველი ისტორიის ერთი ნაწილი ზღაპრად იქცევა<sup>2</sup>.

ხელოვანის უპირატესობა ისტორიკოსთან შედარებით, ჰაინეს აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ისტორიის სულს უკეთ ავლენს, ვიდრე ისტორიკოსი, ზოგადს უკეთ წვდება, ვიდრე ისტორიკოსი. მაგრამ ირკვევა, რომ ცალკეულ ფაქტებს, ამ შემთხვევაში მატერიალური კულტურის ძეგლებს, ისტორიის ახსნის საქმეში ზოგჯერ უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ზოგადი შტრიხების გამოყენების შეთოდს ხელოვნებაში. ირკვევა, რომ ხელოვნების უპირატესობას ჰაინე არა ყველა სახის და ყველა დროის ხელოვნებაზე ავრცელებს, არამედ გარკვეული დროის ხელოვნებაზე, განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულ მხატვრებზე. ასევე, ხელოვნების ძეგლის უპირატესობა ისტორიულ შრომებთან შედარებით არა საერთოდ ხელოვნების ყველა ძეგლს აქვს მიწერილი, არამედ კონკრეტულ ძეგლებს, შექსპირის ტრაგედიებს, „მაჰაბ-ჰარატას“. სხვა პირობებში, პირიქით, ისტორიული შრომების უპირატესობაა აღიარებული ხელოვნების ძეგლებთან შედარებით.

ეს გარემოება იმას არ ნიშნავს, რომ ჰაინე თავის თავს ეწინააღმდეგება ხელოვნებისა და ისტორიის შედარებაში. ცალკე აღებულ შემთხვევაში მატერიალური კულტურის ძეგლის უპირატესობის აღნიშვნა მაინც არ ნიშნავს იმ უპირატესობის უარყოფას, რომელიც მწერალმა ისტორიასთან შედარებით ხელოვნებას მიანიჭა.

როგორც დავინახეთ, ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსების თეორია მეტწილად ხელოვანის ნიჭის განსაკუთრებულობის აღიარებას ემყარება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ თეორიით ჰაინე გამოდის მხატვრული ნიჭისა და გენიის თანდაყოლილობის, ხელოვნების იმანენტის და მცველად. ამის ერთგვარ საფუძველს გვაძლევს მხატვრული ნიჭისა და გენიის ჰაინესეული გაგების აქამდე ჩატარებული ანალიზი. მაგრამ თუ გულდასმით შევისწავლით იმ მასალებს, რომლებიც ჰაინეს მიერ მხატვრული ნიჭისა და გენიის გაგებას შეეხება, დაგრწმუნდებით, რომ მწერალი ამ შემთხვევაშიც თავს აღწევს იდეალიზმში გადაჩეხვის საფრთხეს.

ჰაინესთან იდეალისტური ესთეტიკის გადანაშთთა ძიებისას აღინიშნა, რომ ამ მწერალთან კითხვის ქვეშაა დასმული მხატვრის ნებისყოფის განსაზღვრულობის საკითხი. რამდენად მართებულია მივიჩნიოთ ჰაინე მხატვრის ნების განსაზღვრულობის უარყოფელად? მხატვრული შემოქმედების შინაგან, თავისუფალ პროცესად მიჩნევას ჰაინე არ მიჰყავს მისი გარეგანი მიზეზებით დაპირობების უარყოფამდე. მართალია, ხელოვნების ფაქტის შეფასებისას მან უარყო კითხვა—რა უნდა ექნა მხატვარს, ე. ი. თითქოს ხაზი გაუსვა მწერლის შინაგან თავისუფლებას და მიზანშეწონილად მიიჩნია კითხვა—რა უნდოდა მხატვარს, მაგრამ მოცემული

<sup>1</sup> Fr. Zustando, 53—54.

<sup>2</sup> იქვე.



შენთხვევა მწერალს იმის საილუსტრაციოდ სურს გამოიყენოს, რომ გონებას არ ეკუთვნის პირველი როლი მხატვრული ნიმუშის წარმოქმნაში, და არა იმის საილუსტრაციოდ, რომ შემოქმედებითი პროცესი წარმოადგენს ყოველგვარი აუცილებლობის უარყოფას, მწერლის შეუზღუდველი ნებისმიერობის განხორციელებას.

ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას იძლევა ჰაინეს მსჯელობა დეკამპის შესახებ. ჰაინე აღიარებს, რომ დეკამპის მიერ გამოყენებული მხატვრული საშუალებანი თავისთავად, მხატვრულად ფასეულია, მაგრამ ისინი მაინც რალაცათი დაპირობებულია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანი, ჰაინეს გაგებით, ამ მხატვრულ საშუალებათა არჩევაში არ არის თავისუფალი, არამედ მომეტებული იმ „მომჯადობებელ ყვავილებს“ ირჩევს, რომლებიც უნდა აირჩიოს<sup>1</sup>.

ამიტომ პასუხობს ჰაინე დადებითად კითხვას: არსებობს თუ არა მწერლის ნებისყოფის მისტიკური განსაზღვრულობა—აირჩიოს თავისი იდეის გასახორციელებლად ესა თუ ის სიმბოლოები? ჰაინე არ აღრმავებს მწერლის ნებისყოფის ამ განსაზღვრულობის ანალიზს, მაგრამ აშკარად გვანიშნებს, რომ მის უახლოეს მიზეზად მიაჩნია შინაგანი ფაქტორი. იდეის მხატვრული განხორციელების აუცილებლობა. მხატვრული იდეისათვის ხორცის შესაბამად ჰაინე აღიარებს იდეასა და მისი განხორციელების საშუალებათა შორის ჰარმონიის საკირობას. ამ ჰარმონიაში უნდა ხედავდეს იგი მხატვრის ნებისყოფის შინაგანი დაპირობების მიზეზს. ამგვარად, შემოქმედებითი პროცესი ჰაინეს მოცემულ შემთხვევაშიც შინაგანად დაპირობებულ მოვლენად მიაჩნია.

მხატვრული ნიჭის თანდაყოლილობის აღნიშვნის მიუხედავად, ჰაინე მაინც არ მიდის შემოქმედებითს ფაქტში გონების როლის უარყოფამდე. შემოქმედებითს პროცესში იგი ხედავს არა მხოლოდ იმის ცხადყოფას, რაც მხატვარს უნდოდა ეთქვა, არამედ თვლის ამ პროცესს შეგნებულ პროცესადაც, იმის განხორციელებად, რაც მხატვარს უნდა აერჩია და გამოეყენებინა. მხატვრული შემოქმედება, ჰაინეს გაგებით, შინაგანი წვის პროდუქტია; იგი ბუნებრივია, რამდენადაც გამოხატავს იმას, რაც მხატვრის ბუნებაშია; იგი ძალდაუტანებელი და თავისთავადია, რამდენადაც თვითთულ შემთხვევაში ხელმძღვანელობს თავისი შინაგანი კანონით, მაგრამ მთლიანად აღებული, იგი შეგნებული პროცესია.

გონების როლი მხატვრული შემოქმედების პროცესში, გამოდის თავს იჩენს არა მხოლოდ უკანასკნელ საფეხურზე, არამედ მეორე საფეხურზედაც, როდესაც მხატვრულ საშუალებათა შერჩევა იწყება. უკანასკნელ საფეხურზე გონება თავს იჩენს აშკარად, მეორე საფეხურზე კი მისი მხოლოდ მომწესრიგებელი როლი იგრძნობა—ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს დეკამპის შესახებ ჰაინეს აზრთა განვითარებიდან. გონების ეს მომწესრიგებელი როლი, როგორც ითქვა, იგრძნობა მხატვრულ საშუალებათა შერჩევაში, რათა ამის შედეგად, ცალკეულთაგან

<sup>1</sup> Fr. Maler, 45.

მიღებული იქნას მთლიანი, ცალკე ყვაილებიდან შეიკრას თავიული. მხატვარი ჰაინეს მოაგონებს სიყვარულით ანთებულ იმ „სომნაბულა“ პრინცესას, რომელმაც ბალში საუცხოო ყვაილები დაკრიფა და ისინი სელამად აქცია<sup>1</sup>, მაგრამ გამოღვიძებისას მომხდარის აზრი ვერ გაიგო.

მოტანილი მაგალითიდან გამოდის, რომ ამ დიდებული სელამის შექმნაში გონების როლი, ჰაინეს აზრით, თავს იჩენს თვით მხატვრისათვის შეუზღვევლად. გონების ძალა და მსაზღვრელი ფუნქცია ხელოვნების ძეგლში თავს იჩენს ისე, რომ შემოქმედს ძთელი შემოქმედების პროცესი, მხატვრულ საშუალებათა არჩევაც, ბუნებრივ და ნებისმიერ პროცესად მიაჩნია. მხატვრულ საშუალებათა არჩევისას იგი ობიექტურად ექვემდებარება აუცილებლობის იმავე კანონს, რასაც ექვემდებარებოდა პრინცესა ყვაილების შერჩევისას, ირჩევდა რა სწორედ ისეთებს, რომლებიც მშვენიერი თავიულის მისაღებად უნდა აერჩია.

პრინცესას თავისი თავი სრულიად თავისუფლად წარმოედგინა, თავისი არჩევანი—ნებისმიერ მოვლენად, მაგრამ შეუგნებლად კი იგი, პრინცესა აუცილებლობის კანონს მიყვებოდა, აქსოვდა თავიულში გარკვეულ აზრს. ეს ქმნილება მისთვის უცილობლად ამ აზრის განხორციელებას წარმოადგენდა. პრინცესასთვის, ამ შემთხვევაში როგორც შემოქმედისათვის, ანალიზი საკუთარი შემოქმედებისა შეუძლებელი გახდა, მას ვერ მიეგნო თუ რისი თქმა სურდა თავისი თავიულით; მაგრამ ის, რაც შეუძლებელია მხატვრისათვის, გამოდის, შეუძლებელი არ ყოფილა ხელოვნების ნამდვილი კრიტიკოსისათვის და ჰაინე ამ ფაქტით ერთხელ კიდევ გვანიშნებს თუ ვის შეუძლია ხელოვნების ნამდვილი აზრის გახსნა. მოცემულ შემთხვევაში მისი გამოცნობა ვერ მოახერხა საკუთარსა, რომელმაც, ეს კია, რომ თავიული თავისი მისამართით წაიღო. ამგვარად, დეკამპის შესახებ ჰაინეს მსჯელობის ანალიზს მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ მწერალი შემოქმედების პროცესს მაინც შინაგანი აუცილებლობით დაპირობებულად მიიჩნევს, რომ სპეციფიკურ-მხატვრულის როლის ხაზგასმას იგი არ მიუყვანია ხელოვნების ავტონომიის აღიარებამდე, ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის უარყოფამდე.

ამ დებულების დადასტურებას ვნახულობთ შექსპირის, სერვანტესისა და გოეთეს შესახებ მსჯელობაშიც. მართალია, ჰაინე მხატვრულ შემოქმედებას ადარებს ალს, შინაგანი წვის პროცესს<sup>2</sup> და უარყოფს მწერალთა შედარებას სიდიადის მიხედვით, მაგრამ თუ ჩავუკვირდებით ამ უარყოფის მოტივაციას, დავრწმუნდებით, რომ ხელოვნების სპეციფიკური მხარეების ხაზგასმას ამ შემთხვევაშიც ჰაინე არ მიყავს ხელოვნების ავტონომიის აღიარებამდე. მოცემულ შემთხვევაში ჰაინე იმათგან იმიჯნება, ვინც ხელოვნების ბუნების გაგებას ახდენს გარეგანი ნიშნების

<sup>1</sup> Fr Maler, 43—44.

<sup>2</sup> Einleitung z. Don Quichotte, 317.

მიხედვით, რადგან მხატვრული შემოქმედება, მისი აზრით, სპეციფიკურია და არ გაიზომება გირვანქობითა და უნცობით<sup>1</sup>.

როგორ შევათანხმოთ ასეთ დასკვნას ჰაინეს შეხედულება გენიოსის თავისუფლების შესახებ? მხატვრული გენიის ანალიზისას ჰაინე ხომ იმ აზრს ავითარებდა, რომ გენიოსი თავისი საკუთარი ესთეტიკით ხელმძღვანელობს, რომ იგი განმარტობით დგას და ნაკლებადაა დამოკიდებული ლოკალურ-ტემპორალური ფაქტორებისაგან? ჰაინე, მართალია, აღიარებს მხატვრული ნიჭის თანდაყოლილობას, მაგრამ მისი გამოვლენისათვის, განვითარებისათვის აღიარებს სკოლის, ვარჯიშობის, წვრთნის საჭიროებას. მსახიობი ლებრენი, მწერლის აზრით, დაბადებულია თითქოს აქტიორად, ბუნებას სრულყოფილად დაუჯილდოებია იგი საამისო ნიჭით, ხელოვნებას კი განუვითარებია<sup>2</sup>.

თუ დამოუკიდებელი მხატვრები დგანან ნორმებისა და სკოლის გარეშე, სკოლაში გაწრთნილ მხატვართა ნაწარმოებები არასდროს არაა ისე ერთიანად ცუდი, როგორც ამას ზოგჯერ დამოუკიდებელი ნიჭის მქონე მხატვრებთან ვხვდებით<sup>3</sup>. ამავეს გვემოწმება ჰაინეს მსჯელობა დელაინისა და ჰალევის შესახებ. „მათ ორივემ, წერს ჰაინე, კეთილსინდისიერი და კეთილშობილური მონდომებით აამაღლეს თავიანთი ბუნებრივი მოცემულობა და გახდნენ მხატვრები უფრო სკოლის გარეგანი დისციპლინის, ვიდრე შინაგანი ორიგინალობის წყალობით<sup>4</sup>. ამრიგად, შემოქმედებითს პროცესს, მიუხედავად ხელოვნებაში სპეციფიკური მხარეების წინ წამოწევისა, ჰაინე მაინც შინაგანი აუცილებლობით დაპირობებულად თვლის.

როგორ ესმის ჰაინეს შემოქმედებითი პროცესის გარეგანი დაპირობების საკითხი? მისი მითითება შემოქმედებითი გენიოსისა და ტრადიციის დამოუკიდებლობაზე განა არ აყენებს კითხვის ქვეშ დებულებას ხელოვნების გარეგანი დაპირობების შესახებ? იქნებ ჰაინე იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ ხელოვნების ძველი ობიექტურად წარმოადგენს სინამდვილის ანარეკლს, შემოქმედებითი პროცესი კი, მხატვრის ნებისმიერობის განხორციელებაა? მაგრამ, ზეით, დეკამპისა და სხვათა შესახებ მისი შეხედულებების დალაგებისას ნაჩვენებია იყო, რომ შემოქმედებითს პროცესს იგი შინაგანადაც აუცილებლობის კანონებით დაპირობებულად თვლის. მართალია, შემოქმედებითს ფაქტში ჰაინე არ ანიჭებს გონებას მთავარ როლს, მაგრამ მხატვრულ შემოქმედებას მიიჩნევს მაინც შეგნებულ და არა ქვეცნობიერ პროცესად. მაშასადამე, ზემოხსენ-

<sup>1</sup> Einleitung z. Don Quichotte, 317.

<sup>2</sup> Briefe aus Berlin, 588.

<sup>3</sup> Lutezia, 353—354.

<sup>4</sup> იგივე, 353.

ნებული ექვის გასათანებლად უნდა გაირკვეს თუ როგორ ესმის ჰაინეს შემოქმედებითი პროცესის გარეგანი დაპირობების საკითხი.

აქამდე მოტანილი მასალები იმას გვიჩვენებენ, რომ ჰაინე თითქოს თანდაყოლილი იდეების აღიარების თვალსაზრისზე დგას და ამ საფუძველზე მიჯნავს ერთიმეორისაგან ტალანტსა და გენიას. საკითხის ამგვარი გაგება, ბუნებრივია, იმას ნიშნავს, რომ ჰაინე იდეალისტური ესთეტიკის დამცველად მივიჩნით. მაგრამ, არსებითად, მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე შორდება იდეალისტურ ესთეტიკას. მართალია, ტალანტის გარეგანი დაპირობება მან ჩათვალა მექანიკურ პროცესად და თავისი სიმართა გამოხატა გენიოსებისადმი, რომლებიც, მისი გაგებით, გამოსავალ პუნქტად იღებენ თავიანთ სულს, მაგრამ, აშკარაა, რომ სულს, იდეას ჰაინე არ იხილავს გარე სამყაროსაგან მოწყვეტილად, არამედ თვლის მას „ისტორიის ფონდის“, ადამიანისა და პირობების გამომხატველად<sup>1</sup>. გენიოსებთან მწერალი ხედავს გარე სამყაროსადმი არა ბრმა მიბაძვას, არამედ ორგანულსა და ბუნებრივ შემოქმედებას.

ჰაინეს ძირითადი შეცდომა იმაშია, რომ იგი იხრება გენიოსის სულში ბუნების ამ სახეების წინასწარმოცემულობის აღიარებისაკენ იმ დროს, როდესაც ტალანტში ვარჯიშის შედეგად მიღებულ ცოდნას ხედავს. ამიტომ უნდა მიიჩნევდეს იგი ვარჯიშის სარგებლიანობას ტალანტის და არა გენიოსობის უნარის გამოსამუშავებლად. მაგრამ ის, რასაც მწერალი გენიოსის სულში ხედავს, არსებითად გარე სამყაროდან მიღებულად მიაჩნია.

ასხვავებს რა ტალანტსა და გენიას, ჰაინე მაინც არ თიშავს მათ ერთიმეორისაგან და არ ანიჭებს აბსოლუტურ მნიშვნელობას ერთ რეელიმე მათგანს. ამიტომ არ ღებულობს იგი ლიტერატურის ისტორიაში მწერალთა კლასიფიკაციას ცალკე აღებული არც გარეგანი და არც შინაგანი მნიშვნელობის მიხედვით.

რას ნიშნავს ჰაინეს დებულება, რომ გენიოსი ყოველთვის მარტოა დგას?<sup>2</sup> ნიშნავს ეს თუ არა მხატვრული გენიოსის საზოგადოებისაგან განკერძოების აღიარებას, ხელოვნების ავტონომიის თეორიის დაცვას? ჰაინეს შეხედულებათა შესწავლას მიეყავართ იმ დასკვნამდე, რომ იდეალისტური ესთეტიკისათვის განსაზღვრული ხარკის მიზღვის მიუხედავად, მხატვრული ასახვის სპეციფიკური მხარეების გარკვევისას მწერალი არ უპირობირდება თავის დებულებას ხელოვნების გარეგანი დაპირობების შესახებ. გენიოსის მარტოობის შესახებ ჰაინე ლაპარაკობს არა იმისთვის, რომ იგი, გენიოსი, საზოგადოების ზევით მდგარად მიიჩნიოს, არამედ

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 411.

<sup>2</sup> Lutezia, 156.

იმისთვის, რომ აღნიშნოს გენიოსის უნარი—წვდეს მოვლენის სიღრმეს. გამოავლინოს ისეთი მხარეები, რასაც ყველა ვერ მიწვდება. გენიოსი. ფიქრობს ჰაინე, ყოველთვის დიდად უსწრებს ხოლმე თავის დროს<sup>1</sup>, გენიოსები იბადებიან არა საზოგადოებისაგან განმარტოების, არამედ ბრძოლის პირობებში<sup>2</sup>; არა გენიოსობა წარმოადგენს განმარტოების შედეგს, არამედ, პირიქით, განმარტოება წარმოადგენს გენიოსობის შედეგს.

გენიოსის ცხოვრებიდან განდგომის, მისი მარტვილობის მიზეზად, ჰაინეს მიაჩნია გენიოსის დაპირისპირება შეზღუდული სინამდვილისადმი. ბრიტანელ დიდ პოეტებს იგი „განმარტოებულ მარტვილებად“ მიიჩნევს იმიტომ, რომ ისინი შევეთრად ეყოფიან საზოგადოების დანარჩენ ნაწილს<sup>3</sup>. გენიოსს ორი გარემოება ხდის უბედურად: ა) უხეში სინამდვილის ბრძოლა მის კეთილშობილ სულთან და ბ) მისი ბუნება, მისი სიდიადე<sup>4</sup>. ვინც თავისი გენიის ურყევი ძალით აღიმართება ბანალური სინამდვილიდან, მას ებრძვის ეს უკანასკნელი. იგი დევნის მას და იძულებულს ხდის უკან დაიხიოს თავისი აზრების განმარტოებულობისაკენ<sup>5</sup>. წინა ეპოქათა დიდი ადამიანების ისტორია ჰაინეს ინიტომ მიაჩნია „მარტვილობის ლეგენდა“, რომ ამ ადამიანებს მტერი თავიანთ ბუნებაში ჰყავდათ, თავიანთ სიდიადეში, მეორე მხრით კი, საზოგადოებაში. თუ ისინი არ იტანჯებოდნენ დიადი საკაცობრიო მისწრაფებების გამო, მაინც იტანჯებოდნენ თავიანთი საკუთარი სიდიადის გამო, ფილისტერობისაგან განთავისუფლების სურვილის გამო<sup>6</sup>.

ამრიგად, გენიოსის სიღრმადე მდგომარეობს არა ბანალურ სინამდვილემდე ჩამოქვეითებაში, არამედ მისგან ამალღებაში, საკაცობრიო საკითხების გამოხატვაში. ეს ამალღება კი ნიშნავს არა საზოგადოებისაგან მოწყვეტას, არამედ მომავლის ხედვას თანადროულობის არსის გაგების საფუძველზე. ამ აზრით ესმის ჰაინეს გენიოსის საზოგადოებისაგან განმარტოების საკითხი. ამ აზრით ესმის მას გენიოსის მიერ ნორმატიული ესთეტიკის უარყოფის და საკუთარი ესთეტიკის დამკვიდრების საკითხი. გენიოსობა არა მხოლოდ უარყოფაში, არამედ ახლის დადგინებაშიც შელავნდება, გენიოსები არასდროს არ უარყოფენ, თუკი რაიმეს არ აფუძნებენ<sup>7</sup>.

შექსპირი, არღვევს რა ტრადიციულ ესთეტიკას, იძლევა ახალს, თავის გაგებას. ეს ახალი გაგება არ გავს ტრადიციულ ესთეტიკას, იგი შექსპირის საკუთარი ესთეტიკაა. მისი „ტროილი და კრესიდა“ არც,

<sup>1</sup> Einleitung z. D. Quich., 307.

<sup>2</sup> Zur Geschichte, 215.

<sup>3</sup> Lutezia, 327.

<sup>4</sup> Einleitung z. D. Quich., 311.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Zur Geschichte., 242.

<sup>7</sup> Einleitung z. D. Quich., 313.

კომედიაა და არც ტრაგედია, თუ ამით ტრადიციული მნიშვნელობით გაიგებთ. ეს ნაწარმოები არ მიეკუთვნება რომელიმე განსაზღვრულ ჟანრს, არ გაიზომება ტრადიციული მასშტაბით, რადგან წარმოადგენს შექსპირისათვის ყველაზე დამახასიათებელ ნაწარმოებს<sup>1</sup>. მის გასაგებად საჭიროა ახალი, ჯერ დაუწერელი ესთეტიკა<sup>2</sup>. ეს იმიტომ, რომ შექსპირი, არღვევს რა თანადროულს, იცქირება მომავლისაკენ, მაგრამ მომავლის კონტურებს აგებს ისევე თანადროულობის შესწავლის ნიადაგზე, — ასეთია „ტროილ და კრესიდას“ შესახებ ჰაინეს მსჯელობის აზრი.

ამგვარად, გენიოსი თანადროულობაში ღრმად წვდომისა და მონაწილის კონტურების მოხაზვის შედეგად წინააღმდეგობაში მოდის თანადროულობასთან და იჩეხება მართობაში. კიდევ მეტი: გენიოსს არ შეუძლია არ ამალღდეს ბანალური შეხედულებიდან სწორედ იმიტომ, რომ გენიოსია. მხატვრული გენია ძლევს გენიოსის საკუთარ სურვილებსაც და მალღდება პიროვნული სურვილების ზევით<sup>3</sup>. ეს იმას ნიშნავს, რომ გენიოსის შემოქმედების ობიექტური შედეგები ყოველთვის არ შეესაბამება მის განზრახვებს: შესაძლოა მას ერთი სურდა, მაგრამ ობიექტურად მეორე გამოუვიდა. ასე მოუვიდა შექსპირს შეილოკის პერსონაჟის დახატვისას<sup>4</sup>. შექსპირის გენია შეილოკში მალღდება ვიწრო, შეზღუდული ყოფიდან, გვიჩვენებს რა მზავგრელებსა და ჩავრულებს<sup>5</sup>. ასევე ხაზს უსვამს ჰაინე პოეტური გენიის როლს, როცა შექსპირთან სპირიტუალისტური ანტიესთეტიზმის საფრთხის დაძლევაზე მიუთითებს.

გამოდის, რომ დიდი მხატვრები, სწორედ იმიტომ, რომ დიდნი არიან, სძლევენ თავიანთ წინააღმდეგობას, სძლევენ იმას, რაც მათ გარეგან, შეზღუდულ სინამდვილესთან აკავშირებთ და საკაცობრიო იდეალს აყენებენ. ასე იქცევიან შექსპირი, სერვანტესი და გოეთე. ასე მოიქცა მაიერბერიც. მაიერბერი, ჰაინეს გაგებით, იმ დებულების დადასტურებაა, თუ როგორ მალღდება დიდი მხატვარი თავისი გენიის მეოხებით შეზღუდული თვალსაზრისიდან საკაცობრიო იდეალამდე. სიმდიდრესა და ფუფუნებაში აღზარდილი „ჰუგენოტების“ ავტორი გაცდა თავისი წოდებრივი განსაზღვრულობის ზღურბლს, ღაგვიხატა რა გაჭირვებული ხალხის უსაზღვრო ტანჯვა, წუხილი და ქვითინი<sup>6</sup>. მაიერბერს პირადად არ განუცდია ეს გაჭირვება, მაგრამ მან იგი განიცადა, რო-

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen., 393.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 449.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> Über die fr. Bühne, 551.

გორც მხატვარმა. მასების ტანჯვა მასში აუტანელი მორალური ტკივი-  
ლების სახით გამოიხატა.

მხატვრული გენია, გამოდის, სძლევს იმ წინააღმდეგობას, რაც  
მწერალს ელოდება ერთი მხრით სოციალური გარემოს, მეორე მხრით,  
თავისი პიროვნული განზრახვების სახით. მხატვრული გენია ძლევს  
არაბუნებრივ ამოცანასაც, თვით მსოფლმხედველობის განსაზღვრულო-  
ბას. ამ დებულების ილუსტრაციას ჰაინე იძლევა რაფაელის შესახებ  
მსჯელობაში<sup>1</sup>.

ამგვარად, მხატვრული გენიისა და ტალანტის ვაგების საკითხშიც  
ჰაინე უპირისპირდება ხელოვნების იმანენტინიზმის თეორიას, რის დადას-  
ტურებას ენახულობთ მის მსჯელობაში სერვანტესის, შექსპირისა და  
გოეთეს შესახებ. წარმოადგენს რა მათ ერთ ტრიუმფირატში, ჰაინე  
გვანიშნებს არა მხოლოდ საერთოს ამ მწერალთა შორის. არამედ იმა-  
საც, რაც მათ აკავშირებთ საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან.

მთავარ კრიტერიუმად ხელოვანთა კლასიფიკაციის დარგში ჰაინე  
აყენებს კითხვას, თუ რამდენად შეძლო მწერალმა ეპოქის მოთხოვნათა  
სიმაღლემდე ასვლა, რამდენად ღრმად წედა იგი ეპოქის შიგნით მომხ-  
დარ სოციალურ-პოლიტიკურსა და იდეოლოგიურ ცვლილებებს.

როგორც დავინახეთ, არც ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზთა  
შეესების თეორიის წამოყენება და არც მხატვრული შემოქმედების თა-  
ვისუფლების აღიარება არ იძლევა საფუძველს ჰაინე იდეალისტური  
ესთეტიკის ბანაკში ვიგულვოთ. მაგრამ იძლევა თუ არა ამის საფუძველს  
ჰაინეს აზრი ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის  
შესახებ?

ცნობილია, რომ ჰაინეს არაერთგზის გამოუთქვამს პრინციპულად  
უარყოფითი დამოკიდებულება ფორმალისტური ხელოვნებისადმი. ამის  
ილუსტრაციად შეიძლება გამოდგეს ნისი საყვედური ბერძენი ტრაგი-  
კოსებისადმი.

მხატვრული შემოქმედების ფორმა, ფიქრობს ჰაინე, გარკვეულ  
ურთიერთობაშია შინაარსთან, გამოსახატავის იდეასთან<sup>2</sup>. ხელოვნების  
სტილის ნაირობას განსაზღვრავს ფორმის მიმართება იდეასთან<sup>3</sup>. გან-  
სხვავება სტილთა შორის, მაგალითად, კლასიკურსა და რომანტიკულ  
სტილთა შორის, იქმნება არა მასალის, არამედ ფორმის ნიადაგზე.  
ბერძნული ისტორიისა და მითოლოგიის დამუშავება შუა საუკუნეების  
ზოგიერთი მწერლის მიერ ხდებოდა რომანტიკული ფორმით ისე, რო-  
გორც „კლასიკურ ფორმაში შეიძლება ვადმოიცეს შუა საუკუნეების  
ზნეჩვეულებები და ლეგენდები“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 225—226.

<sup>2</sup> Zur Geschichte., 202.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

მოტიანილი მასალა თითქოს იძლევა საფუძველს დავასკვნათ, რომ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის განხილვისას ჰაინე ფორმის პრიორიტეტს აღიარებს, მაგრამ ასეთი დასკვნა მართებულად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ფორმას ჰაინე როდი იხილავს შინაარსისაგან მოწყვეტილად, არამედ, როგორც მისგან დამოკიდებულ მოვლენას. ფორმა განსხვავებულია და თავისებური იმიტომ, რომ განსხვავებული და თავისებურია ურთიერთობა მასსა და გამოსახატავს შორის. ფორმათა განსხვავება ფორმისა და შინაარსის განსხვავებულ ურთიერთობაში უნდა დაიძებნოს. ვანდომის სვეტის სიღიაღე ჰაინესთან თვით მასალის სიღიაღითაა ახსნილი<sup>1</sup>. „პატარა ნაპოლეონისათვის“ — ვანდომის სვეტი შეუსაბამოა; მასალამ განსაზღვრა ამ შემთხვევაშიც გამოხატვის ფორმა; მასალამ განსაზღვრა გამოხატვის ფორმა არა მხოლოდ იმ მხრით, რომ მას მიანიჭა სიღიაღის ნიშანი, არამედ იმ მხრითაც, რომ მას თავისი წინააღმდეგობითი ბუნება გადასცა. არსი გამოსახატავისა, სახელდობრ, ნაპოლეონის მიერ ისტორიაში გათამაშებული ორმაგი როლი, გამოხატულშიც აისახა.

კლასიკური ფორმა გამოხატვისა განსხვავებულია რომანტიკული ფორმისაგან იმით, რომ კლასიკურში ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიაა, რომანტიკულში კი მათი ურთიერთისაგან დაშორება, ჰარმონიის ირეალურში ძიება. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს პლასტიკურობასთან, რეალურობასთან, მეორე შემთხვევაში კი მინიშნებასთან, პარაბოლასთან.

ჰაინე ასხვავებს პარაბოლას სიმბოლოსაგან. უკანასკნელს იგი იგულებს ბერძნულ მითოლოგიაში<sup>2</sup>. ბერძნულ მითოლოგიაში მხატვრის ნებისმიერობა მელანდებოდა არა ღმერთების სახეების დაწესებაში, რამდენადაც ეს სახეები დადგენილი იყო ადრევე, არამედ მათ ცხოვრებასთან დაკავშირებული ფაქტების აღწერილობაში. შუასაუკუნეებში კი ჰაინე საწინააღმდეგო სურათს ხედავს. აქ მხატვრებს აღარ სჭირდებათ და უფლებაც არა აქვთ ნებისმიერად გამოხატონ წვრილმანი ფაქტებიც კი. ეს უკანასკნელნი არ შეიძლება გადმოცემულ იქნას სხვაგვარად, თუ არა ისე, როგორც გაუშუქებიათ ისინი ეკლესიის მსახურთ. მხატვრობას ამ შემთხვევაში რკალი მოხაზული აქვს, მას მხოლოდ ისლა დარჩენია, რომ ამ ფაქტებში პარაბოლური მნიშვნელობა ჩასდოს, რაც შუა საუკუნეების ხელოვნებას აძლევს რომანტიკულ ფორმას. გამოდის, რომ კლასიკური მხატვრების თავისუფლება და ნებისმიერობა არ ილახება იმით, რომ ღმერთების სახეები წინასწარ მოცემულია, რადგან მხატვრებს რჩებათ თავისუფლება ამ ღმერთთა სახეებთან, ანუ სიმბოლოებთან დაკავშირებული ამბების გაშუქებაში, ე. ი. თავისუფლება

<sup>1</sup> Fr. Zustände, 87.

<sup>2</sup> Zur Geschichte..., 202.



რჩებათ შინაარსის სფეროში. იგივე არ ითქმის რომანტიკოსი მხატვრების შესახებ.

ის გარემოება, რომ სიმბოლოებს მიმართავს ბერძნული ხელოვნებაც, ჰაინეს გაგებით, არ ნიშნავს ამ ხელოვნებაში დარღვეულია შინაარსისა და ფორმის ჰარმონია, „მზიურ ნათელი ჰარმონია“<sup>1</sup>. პარაბოლაზე მინიშნება კი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში არსებითად იდეისა და ფორმის დაშორებას გულისხმობს. ასეთ ხელოვნებაში, ფიქრობს ჰაინე, ფორმა ზოგჯერ იდეაში გადაიზრდება ხოლმე, საცოდავი პატარა აზრი იღებს კოლოსალურ ფორმას და ჩვენ საქმე გვაქვს გროტესკულ ფართთან, მაგრამ თითქოს ყოველთვის უფორმობასთან<sup>2</sup>.

ძნელი არ არის მიეხედეთ, რომ ჰაინეს თვალსაზრისს უდგება არა პარაბოლური ხასიათის მქონე ხელოვნება, არა ფორმისა და შინაარსის დაშორების, არამედ მათი ჰარმონიის საფუძველზე აგებული ხელოვნება. ეს არ ნიშნავს, ცხადია, რომ ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს გამოხატავს შინაარსისა და ფორმის ის ურთიერთობა, რომელსაც იგი ბერძნულ ხელოვნებაში ხედავდა. მწერალი სიმპათიურადაა განწყობილი იმ ხელოვნებისადმიც, რომელშიც არაა მიღწეული ფორმისა და შინაარსის ზევით აღნიშნული ჰარმონია, მაგრამ მასალის გაფორმება კი მკაცრად ბერძნულია. იგი სიმპათიურადაა განწყობილი იმ ხელოვნებისადმი, რომელშიც მკვეთრად. ბერძნულ ყაიდაზე განსხვავებულია პოეზიის ცალკე გვარი და თავიდანაა აცილებული რომანტიკული ცალმხრიობა. ასეთად მიიჩნევს ჰაინე ლუთერის დროის ხელოვნებას.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის დაშორება არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს. ლესორის სურათში — „ავადმყოფ ძმაშიც“ ჰაინე ნახულობს და იწონებს ფორმისა და შინაარსის სრულ შესაბამისობას<sup>3</sup>. შინაარსისა და ფორმის შეუსაბამობას საყვედურობს იგი ჯერ კიდევ 1821 წელს თეობალდეს „მთის გაიძვერას“<sup>4</sup>. ამ შეუსაბამობას მიიჩნევს მწერალი თავისი „ალმანზორის“ ერთ-ერთ ნაკლოვან მხარედ<sup>5</sup>. შეუსაბამობას, შინაარსის შესაფერი ფორმის უქონლობას აკრიტიკებს იგი აგრეთვე შტაინმანთან, სახელდობრ, ოთხტერფიანი ტროქეების გამოყენებას. შტაინმანისადმი გამოთქმულ შენიშვნებში ჰაინე ლოგიკურ მახვილს შინაარსისა და ფორმის შეუსაბამობაზე უშვებს. თავის „ალმანზორშიც“, როგორც აღვნიშნეთ, იგი ვერ ნახულობს ამ შესაბამისობას. რომანტიკულ სულს აქ არ გამოხატავს ის მკაცრი პლასტიკური ფორმები, რომლებიც მე-17 საუკუნის ფრან-

<sup>1</sup> Zur Geschichte..., 203.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Fr. Maler, 46.

<sup>4</sup> Rein Westfälische Museen Almanach. Bd. VII, 173—174.

<sup>5</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 19—20.

გული კლასიციზმიდანაა გადმოღებული<sup>1</sup>. შინაარსისა და ფორმის კავშირის საჭიროებაზე მოგვითხრობს ჰაინე შტაინმანისა და ი. ბ. რუსოსადმი გაგზავნილ წერილებში<sup>2</sup>.

აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ჰაინე ხელოვნების შესახებ ნააზრევში თავს აღწევს იდეალიზმში გადაჩეხვის საფრთხეს. ამ დასკვნას ამაგრებს ჰაინეს მიერ ლიტერატურის ისტორიის შესახებ გამოთქმულ შეხედულებათა ანალიზი. ლიტერატურის ისტორიის წერას იგი ისევე ძნელ საქმედ თვლის, როგორც ბუნების ისტორიის წერას. მას გაუმართლებლად მიაჩნია როგორც ლიტერატურის, ისე ბუნების ისტორიის ცენტრში მხოლოდ შესანიშნავი მოვლენების მოქცევა და ე. წ. პატარა ფაქტების უგულვებლყოფა<sup>3</sup>. არა მხოლოდ „დიადი სპილოები“, არამედ პატარა ფაქტებიც უნდა გახდნენ ლიტერატურის ისტორიკოსის კვლევის ობიექტი. ასეთია ჰაინეს აზრი. ასეთივე თვალსაზრისს ავითარებს მწერალი, როცა იხილავს მასალის კლასიფიკაციის ორ სახეობას, სახელდობრ, მასალის განლაგებას გეარეობითი და პრაგმატიული პრინციპების მიხედვით, და როცა, ცალკე აღებულს, თვითეულ მათგანს ლიტერატურის მოვლენების კვლევის საქმეში ცალმხრივად მიიჩნევს.

ის წანამძღვრები, რომლებიც საფუძვლად დაუდგა ჰაინემ ლიტერატურის კვლევის საქმეში პრაგმატიული პრინციპის უარყოფას, შუქს ფენს მის დებულებას ხელოვნების საზოგადოებრივ მოვლენებთან კავშირში განაილვის შესახებ. ჰაინეს სისულელედ მიაჩნია, რომ ვინმემ დაგვიხატოს ხელოვნების დიდი მოვლენა, როგორც შედეგი კაცობრიობის პირვანდელი გრძობითი განვითარებისა, რომ მათი წარმოშობის შესახებ ინსჯელონ ისე, როგორც მსჯელობდა ის ისტორიკოსი, რომელიც ტროას ისტორიის გადმოცემას ლედას კვერცხის შესახებ თხრობით იწყებდა; ეს იმიტომ, რომ, ფიქრობს ჰაინე, „დიადი მოვლენები და დიადი წიგნები არ წარმოიშვება წვრილმანებისაგან“<sup>4</sup>. ისინი ჰაინეს მიაჩნია არა პატარა ფაქტებით დაპირობებულად, არამედ გარდუვალად<sup>5</sup>.

თითქოს წინააღმდეგობა ჰაინესთან აშკარაა: პატარა ფაქტების უგულვებლყოფის კატეგორიული მოწინააღმდეგე მწერალი დიადი ლიტერატურული მოვლენების წარმოშობას არ აკავშირებს ამ წვრილმან და ყოველდღიურ ფაქტებთან. აქ თითქოს თავს იჩენს ხელოვნების ბუნების გაგებაში იდეალიზმის ის გადმონაშთი, რომელიც დაუინახეთ დეკამპის შესახებ ჰაინეს მსჯელობის განხილვისას. ასე ვითქვით,

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 19.

<sup>2</sup> იგივე, 15.

<sup>3</sup> Die rom. Schule, 326.

<sup>4</sup> იქვე.

საფუძველს გვაძლევს ის ფაქტიც, რომ ჰაინე დიდ ლიტერატურულ მოვლენებს აკავშირებს მზის, მთვარის, ვარსკვლავების სრბოლასთან. მათ გავლენასთან დედამიწაზე. წერილმან ფაქტებს, გამოდის, არ შეუძლია გამოიწვიოს, ან შეაჩეროს დიადი ლიტერატურული მოვლენების წარმოშობა. ლედას კვერცხისაგან ვინმეს რომ ტაფამწვარი გაეკეთებინა, აქილევსი და ჰექტორი ერთიშეორეს მანც უმებრძოლებოდნენ<sup>1</sup>. იდეების წარმოშობის და გარდუვალობის აღიარების ფონზე ჰაინე იქამდეც კი მიდის, რომ ფაქტებს განიხილავს როგორც იდეათა შედეგს<sup>2</sup>, ე. ი. იმის პრინციპულად საწინააღმდეგო შეხედულებას გამოთქვამს, რასაც აქამდე ამბობდა ხელოვნების შესახებ.

მაგრამ აქედან მანც არ გამოდის, რომ ჰაინე უარყოფს ხელოვნების, ლიტერატურის ისტორიული სინამდვილით დაპირობებას. პოტანინი მაგალითები მანც არ გვაძლევს საფუძველს მიეაწეროთ ჰაინეს იდეების დემიურგული მნიშვნელობის აღიარება; ისინი არც იმის უფლებას გვაძლევს, რომ ლიტერატურის შესახებ ჰაინეს ამ მსჯელობაში ძირითადი წინააღმდეგობა დავინახოთ. ჰაინე არ იხილავს ამ დიდ მოვლენებს, როგორც თავისთავადს. ცხადია, საკითხის არსს მწერალი კი არ არკვევს, არამედ აბუნდოვნებს, როცა ამ დიდ მოვლენებს მნათობთა დედამიწაზე ზეგავლენასთან აკავშირებს, უშვებს რა ლიტერატურული ასტროლოგიის დაწერის შესაძლებლობას, მაგრამ მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ, მისი აზრით, გარკვეულ დროში ბატონდება ხოლმე გარკვეული იდეები, რომლებიც ეპოქის ამოცანის გადაწყვეტას ემსახურება და საუცხოოდ გარდაქმნის ადამიანთა ცხოვრებას, მათ საქმეებს, აზრებს, მათ განსჯებსა და გულის ზრახვებს<sup>3</sup>. როგორც ვხედავთ, დიადი ლიტერატურული მოვლენების გარდუვალობის აღიარებას ჰაინესათვის ხელი არ შეუშლია ეპოქასთან მათი შესატყვისობა ელიარებინა, აგრეთვე ელიარებინა მათი აქტიური როლი ადამიანთა ცხოვრების გარდაქმნაში.

ეკვი არ რჩება, რომ უკანასკნელ არგუმენტაციას, იდეების ეპოქასთან დაკავშირებას ჰაინე უფრო სამართლიანად თვლის, ვიდრე პირველ „არგუმენტაციას“, იდეების დაკავშირებას მნათობთა დედამიწაზე ზეგავლენასთან. დიად მოვლენათა გარდუვალობის აღიარებით მწერალმა ხელოვნების სპეციფიკურობაზე მიგვითითა, სახელდობრ, იმაზე, რომ იდეები მწერალს უნებლიედ ეუფლება ხოლმე, რომ „მწერლის გულში უკვე ჩაბეჭდილია მომავლის სახე და კრიტიკოსი, რომელიც საკმაოდ მახვილი დანით მოახდენდა განკვეთას ერთი რომელიმე მწერლისა, ადვილად შეძლებდა ამ მსხვერპლად მიტანილის შინაგანი

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 326.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

ნაწილების მიხედვით წინასწარმეტყველურად თქმას თუ რა სახეს მიიღებს შემდეგში გერმანია<sup>1</sup>.

დასკვნა ასეთია: ა) ხელოვნების იდეა არ არის წვრილმანი ფაქტების განვითარების შედეგი, იგი დიდი მოვლენების ურთიერთმოქმედების შედეგია; ბ) ხელოვნების იდეა შეესაბამება ეპოქის მოთხოვნებს, ადამიანთა ცხოვრების გაუმჯობესების იარაღია; გ) ხელოვნების იდეა ხელოვანის გულში აღიბეჭდება, მისი ცხადყოფით შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ საზოგადოების განვითარების მომავალი; დ) ლიტერატურის ისტორიაში მოვლენები არ უნდა ლაგდებოდეს გარეგანგვარებითი ანდა პრაგმატიული პრინციპის მიხედვით. ლიტერატურის ისტორია კვლევის საგნად არა მხოლოდ დიდ ლიტერატურულ მოვლენებს უნდა იხილდეს, არამედ პატარა მოვლენებსაც.

წელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ჰაინე ხელოვნების დიდ მოვლენებს ერთი მხრით იმასთან აკავშირებს, რაც შემოქმედების სუბიექტის, მისი მხატვრული პოტენციისაქენ გვახედებს, მეორე მხრით კი იგი პრინციპულად უარყოფს ხელოვანის თვითნებობას და აღიარებს მის შინაგან მისტიკურ დამოკიდებულებას, როცა ხელოვნების დიად მოვლენებს, პატარა და ყოველდღიური ფაქტებისაგან თითქოს დამოუკიდებელს, აკავშირებს ისევე რეალობასთან, ე. ი. მათში ადამიანთა ცხოვრების კანონზომიერებას ხედავს. ხელოვანის შინაგან თავისუფლებასა და ნებისმიერობაში ჰაინე ისევე გარეგანი ფაქტორებით განსაზღვრულობას ხედავს. მწერალი ამ შემთხვევაშიც იმავე თვალსაზრისს ავითარებს, რომელსაც ავითარებდა ხელოვნებაში ე. წ. ქვეყნის შევსების თეორიის წამოყენებისას. იდეალისტური ესთეტიკის გადმონაშთი აქ იმაში ჩანს, რომ ხელოვნების დიდი ფაქტები პატარა, ყოველდღიური ფაქტებისაგან თითქოს მოწყვეტილადაა წარმოდგენილი, მათი ძირები თვით ხელოვანის ნათელმკვრეტელობაშია დანახული; მაგრამ იდეალისტურ ესთეტიკაში საბოლოოდ გადაჩეხვის საფრთხეს მწერალი თავს აღწევს იმით, რომ ხელოვნების ამ დიდი მოვლენების დამოუკიდებლობა და განუსაზღვრელობა ფაქტობრივად გაგებულა, როგორც ისტორიული აუცილებლობის გამოვლენა, იმის გამოხატვა, რაც უნდა გამოხატულიყო.

ლიტერატურის ისტორია, ჰაინეს კონცეფციით, უნდა ახდენდეს ობიექტური კანონზომიერების დადგენას; იგი არ უნდა იფარგლებოდეს მხოლოდ ლიტერატურული სპილოების შესწავლით, არამედ ლიტერატურული მოვლენებისათვის უნდა ინტერესდებოდეს, რადგან თუ დიდი ლიტერატურული მოვლენების განვითარება არაა დამოკიდებული ამ პატარა ფაქტებისაგან, სამაგიეროდ, მათში ისახება კანონზომიერება ცხოვრებისა, რომელშიც პატარა ფაქტებსაც თავისი მნიშვნელობა გააჩნია. ლიტერატურული მოვლენების კანონზომიერება საზოგა-

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 327.

დობრივი ცხოვრების კანონზომიერების ასახვა, ასეთი დასკვნა გამოდის ჰაინეს ზემოხსენებული მსჯელობიდან. „ლიტერატურული მოვლენები, სწერდა ჰაინე იმერმანს... არ არის შემთხვევითი“<sup>1</sup>. ჰაინეს მიერ დიდი ლიტერატურული მოვლენების განხილვა პატარა ფაქტებიდან იზოლირებულად არ უნდა ნიშნავდეს პატარა ფაქტების უგულვებელყოფას, არამედ იმის აღიარებას, რომ პატარა ფაქტები ვერ ქმნის ცხოვრების, თვით ხელოვნების დიადი მოვლენების ტონს.

თუ ხელოვნებაში ე. წ. ქვეყნის შევსების თეორიას ისტორიულ ასპექტში განვიხილავთ, იმ დასკვნამდე მივალთ. რომ ჰაინე არ შეიძლება ჩაითვალოს მის ერთადერთ წარმომადგენლად. ამ თეორიის ზოგიერთ ნიშანს ვხვდებით არისტოტელესთანაც. ჯერ კიდევ ლესინგმა აღნიშნა არისტოტელესთან პოეზიისა და ისტორიის სფეროების გამიჯვნა, პირველის უფრო მეტი სარგებლიანობის აღიარება მეორესთან შედარებით<sup>2</sup>. პოეტური ქმნილება, არისტოტელეს აზრით, წარმომადგენს თხრობას არა იმისა, რაც მომხდარა, არამედ იმისა, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო აღბათობით ან აუცილებლად, ი. ი. პოეზია მეტს მოიცავს, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული<sup>3</sup>.

ეს ზოგადობა მდგომარეობს იმ კითხვის გამორკვევაში, თუ როგორ მოიქცეოდა ესა თუ ის გმირი, თუკი იგი აუცილებლობის მიხედვით იმოქმედებდა. კონკრეტულობა კი იმის გამორკვევაში მდგომარეობს, თუ როგორ მოიქცა სინამდვილეში ესა თუ ის გმირი, მაგალითად ალკიბიადე<sup>4</sup>. ეს გარემოება საუფქველს აძლევს არისტოტელეს მიიჩნოს, რომ პოეზია გაცილებით უფრო მეტი ფილოსოფიური ხასიათის მქონეა, ვიდრე ისტორია<sup>5</sup>.

თუ არისტოტელეს მოხსენებულ შეხედულებას ჰაინეს შეხედულებებს შევედარებთ, მათ შორის გარკვეულ მსგავსებას აღმოვაჩინოთ. არისტოტელეს მსგავსად ჰაინეც ასხვავებს ხელოვნებისა და ისტორიის სფეროებს. იგიც ხელოვნებაში ისტორიული სინამდვილის გახსნის უფრო მეტად ხელსაყრელ პირობებს ხედავს, ვიდრე ისტორიაში. არისტოტელეს დებულება, რომ პოეზიაში ფილოსოფიური მხარე უფრო ძლიერია, ვიდრე ისტორიაში, უდგება ჰაინეს თვალსაზრისსაც, მაგრამ ჰაინე შორდება არისტოტელეს პოეზიისა და ისტორიის ურთიერთისგან გამიჯვნაში. იგი არ მიიჩნევს დიდ მხატვრად წოდების უცილობელ პირობად იმით შემოფარგვლას, რაც. არისტოტელეს აზრით, ხელოვნების სფეროს წარმოადგენს, არამედ შესაძლებლად თვლის შექრას

<sup>1</sup> Г. Гейне. Письма, т. XI, 226.

<sup>2</sup> Lessings Sämtl. Werke. Bd. IV, Leipz. Wien, S. 392—393.

<sup>3</sup> არისტოტელი. პოეტიკა, თბილისი, 1944, გვ 20, თარგმანი პროფ. ა. დანელიასი.

<sup>4</sup> იგივე, 21.

<sup>5</sup> იგივე, 20.

იქაც, რაც არისტოტელეს ისტორიის სფეროდ მიაჩნია. დიდი მხატვარი, ჰაინეს გაგებით, არა მხოლოდ იმას ხატავს, თუ რა ხასიათისაა მომხდარი ფაქტები, არამედ იმასაც, თუ რა გავლენას ახდენენ ისინი ადამიანთა ცხოვრებაში; ე. ი. დიდი მხატვარი ისტორიის სულს უფრო ღრმად და სრულსაზოვნად გადმოცემს, ვიდრე ისტორიკოსი.

ამიტომ ფიქრობს ჰაინე, რომ დიდი მხატვარი ამავე დროს დიდი ისტორიკოსიცაა, რის დადასტურებასაც მისთვის შექსპირი წარმოადგენს. არისტოტელეს ხელოვნების თეორია კი ასეთ შესაძლებლობას უნდა რიცხავდეს. ჰაინეს ხელოვნების თეორიაში პოეზიის სფერო უფრო ფართოდაა წარმოდგენილი, ვიდრე არისტოტელესთან. ჰაინესა და არისტოტელეს შეხედულებები განსხვავდება ერთიანეორისაგან თვით ისტორიის სფეროს გაგების საკითხშიც. არისტოტელეს აზრით, ისტორიკოსი კონკრეტულ-ისტორიული ფაქტებით უნდა იფარგლებოდეს, ჰაინეს აზრით კი კეშმარიტი ისტორია ამ კონკრეტული ფაქტების იქითაც უნდა იხედებოდეს, ე. ი. იქით, რაც, არისტოტელეს განმარტებით, პოეზიის სფეროს შეადგენს. დიდი ისტორიკოსი ამავე დროს პოეტური უნარით დაჯილდოებულიც უნდა იყოს.

ჰაინეს ხელოვნების თეორია შორდება არისტოტელესას იმაში, რომ იგი არ ცნობს ხელოვნებისა და ისტორიის ზღვარს, რომელსაც არისტოტელე აწესებს, ისე, როგორც არ ცნობს ასეთ ზღვარს ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის. ეს სრულიადაც არ გვაძლევს საფუძველს გამოვაცხადოთ ჰაინე ისტორიაში ან ფილოსოფიაში ხელოვნების გათქვეფის თვალსაზრისის დამცველად. პოეტური მომენტების შეტანა ისტორიკოსის შრომაში, ჰაინეს აზრით, სრულიად არ გამორიცხავს ისტორიული შრომის მნიშვნელობას პირველ რიგში, როგორც ისტორიული შრომისას. ისტორიკოს მიშლეს შესახებ ჰაინეს მოტანილი მსჯელობები ამ დებულების სისწორეს გვიდასტურებს.

მეორე მხრით, არც მხატვრულ შემოქმედებაში ისტორიულობის მომენტების შეტანა გამორიცხავს მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. ასეთი მომენტების შეტანა ხელოვნებაში ჰაინეს მიერ აღიარებულია არამცთუ სასურველად, არამედ აუცილებლადაც. ჰაინე სხვებსაც და თავის თავსაც სავალდებულოდ უხდის ისტორიული მოვლენების დიდი სიზუსტით შესწავლას. როგორც ვუჩვენეთ, ასეთი შესწავლა ჰაინესთან მხატვრული შემოქმედების წინაპირობადაა მიჩნეული.

მართალია, ჰაინე ხელოვნებას ამოცანად უსახავს სინამდვილეზე კონკრეტული ფაქტების ზემოქმედების დახატვას, მაგრამ ამ გარემოებას საერთო არა აქვს რა არისტოტელეს დებულებასთან, რომ ხელოვანი ზოგადი მხარეებით უნდა შემოიფარგლოს. კონკრეტულ ფაქტთა ურთიერთმოქმედების შესწავლა ჰაინეს მიაჩნია მათ სხვა ფაქტებთან ურთიერთობაში შესწავლად, რომლის დროსაც ხდება დადგენა როგორც

ზოგადის, ისე ცალკეულის ბუნებისა. ასეთ უნარს ხედავს და იწონებს ჰაინე შექსპირთან, სახელდობრ, ისტორიის სულის გადმოცემის უნარს ზოგადისა და კერძოს მთლიანობის საფუძველზე.

ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების ჰაინესეული თეორიის ბუნების შესწავლისას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ამ საკითხზე ნოვალისის შეხედულებების გათვალისწინებას. „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ ნოვალისმა ის აზრი გაატარა, რომ პოეზია მალა დგას ისტორიაზე. „თუ ყველაფერი სწორად გამოვიდა, ამბობს რომანის ერთ-ერთი გმირი, უნდა ვთქვა, რომ ისტორიის მწერალი აუცილებლად პოეტი უნდა იყოს... მოთხრობებსა და ფაბულებში უფრო მეტი ქეშმარიტებაა, ვიდრე მეცნიერულ ქრონიკებში“<sup>1</sup>. რომანის გმირის ეს შეხედულება თვით ნოვალისის შეხედულებაა.

მსგავსება ნოვალისის ამ შეხედულებასა და ჰაინეს შეხედულებას შორის ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ აშკარაა, მაგრამ მათ შორის მაინც პრინციპული განსხვავებაა. განსხვავება იმაშია, რომ პოეზიის უპირატესობის აღიარება ნოვალისთან მისი უნივერსალობის აღიარებას, ყველაფრის პოეზიაში გაერთიანების მოთხოვნას ეფუძნება ნაშინ, როდესაც ჰაინესთან იგი პოეზიის მხოლოდ თავისებურებაზე მიგვივითებს. ძირეული განსხვავება ნოვალისისა და ჰაინეს შეხედულებათა შორის აღნიშნულ პუნქტში იმაშიცაა, რომ ნოვალისთან ხელოვანს სინამდვილის ინტუიტიური განქვერცების უნარი აქვს მიწერილი. მართალია, ჰაინეც ლაპარაკობდა ხოლმე შემოქმედებითი ნიჭის თანდაყოლილობაზე, მაგრამ, ჯერ ერთი, მას იგი დიდ ხელოვანზე, გენიოსზე ავრცელებდა მხოლოდ, მეორე, ეს თანდაყოლილი უნარი, ჰაინეს აზრით, როგორც ვუჩვენეთ, საბოლოო ჯამში მაინც გარეგანი ფაქტორებითაა დაპირობებული. ნოვალისთან კი ასეთი დაპირობება აბსოლუტურად გამორიცხულია.

ძირეული განსხვავება ნოვალისის და ჰაინეს შეხედულებათა შორის მდგომარეობს თვით ქეშმარიტების ბუნების გაგებაში. ნოვალისთან ქეშმარიტების ძიება ატარებს მისტიკურ საბურველს. ხელოვნება, მისი აზრით, ცხოვრების მითს გვიხსნის. ჰაინეს გაგებით კი, ხელოვანი ისტორიის სულს წვდება, იმას ავლენს, რისი შენიშვნა ყველას არ შეუძლია. ნოვალისის აზრით, ის, რასაც ხელოვნება ავლენს, დაკლილია კონკრეტული ისტორიული შინაარსიდან; მისი აზრით, არა აქვს მნიშვნელობა იმას, ნამდვილად არსებობდნენ თუ არა ის კონკრეტული მოვლენები, რომლებსაც ხელოვანი ავლენს.

ასევე მკვეთრად ემიჯნება ჰაინე დასმული საკითხის გაგებაში შლაიერმახერს. ამ უკანასკნელთან უფრო გაფართოებულია ხელოვნებაში

<sup>1</sup> Novalis Werke. Fouqués Undine herausg. von Dohmke, S. 131—132.

ქვეყნის შევსების არე, ვიდრე ჰაინესთან. იგი ხელოვნებაში არა მხოლოდ ისტორიის შევსებას ხედავს, არამედ ბუნებისაც. წინააღმდეგ ჰაინესი, შლაიერმახერი აბსოლუტურად თვითნებურ პროცესად აცხადებს ხელოვნებაში როგორც ისტორიის, ისე ბუნების შევსებას. იგი წერს: „ასე, მთელი თავისუფალი შემოქმედება წარმოგიდგება, როგორც 'შევსება'“<sup>1</sup>. ანდა: „ამგვარად, ხელოვნების პროცესი არის ბუნების ნამდვილი შევსება“<sup>2</sup>. შევსების ორივე სახეს შლაიერმახერი, განსხვავებით ჰაინესაგან, თვლის სინამდვილისათვის ახალი ნიშნების შიმატებად.

კენტავრებზე დაკვირვება საფუძველს აძლევს შლაიერმახერს დაასკვნას, რომ მხატვრის ფანტაზიამ კენტავრში მრავალი ისეთი მხარე შეიტანა, რომლის გამოც ჩვენ არ შეგვიძლია ეთქვათ, ისინი ოდესმე მართლაც არსებობდნენ თუ არა<sup>3</sup>. ის, რასაც ხელოვნება ბუნების შევსების გზით გვაწვდის, იგი, შლაიერმახერის აზრით, მდებარეობს მიწიერი სინამდვილის იქით („ausserhalb des Irdischen“)<sup>4</sup>. ისტორიისა და ბუნებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების ამგვარ გაგებას, თავისი ბუნებით იდეალისტურს, პრინციპში საერთო არაფერი აქვს ჰაინეს გაგებასთან. როგორც ვუჩვენეთ, ჰაინესათვის ქვეყნის შევსება არ გულისხმობს რეალბისათვის რაიმეს შიმატებას, არამედ, იმის გამოვლენას, რაც მოცემულია. შლაიერმახერისთვის კი იგი არსებულისთვის რალაცას შიმატებას გულისხმობს.

ბუნებრივია, რომ ამ წანამძღვარზე შლაიერმახერი შესაძლებლად თვლის ხელოვნება თავისუფალ პროცესად მიიჩნიოს<sup>5</sup>. აცხადებს რა ხელოვნებას თავისუფალ პროცესად, შლაიერმახერი მას სინამდვილეზე მალლა აყენებს<sup>6</sup>, მასში სინამდვილისათვის არა მხოლოდ ზოგადი, არამედ ცალკე მხარეების შიმატებასაც ნასულობს<sup>7</sup>. ჰაინე ასეთ გაგებას უარყოფს. ჯერ ერთი, მისთვის ე. წ. შევსების თეორია მხოლოდ ადამიანთა ისტორიას მოიცავს და არა ბუნებას; თანაც, ადამიანთა ისტორიის შევსება, ჰაინეს გაგებით, როგორც ენახეთ, არ არის სინამდვილის ქვანტიტატური ზრდა, როგორც ეს შლაიერმახერს წარმოუდგენია, არამედ რეალურად არსებულის გამოვლენაა.

შლაიერმახერის გაგებით, სინამდვილის შევსება ხელოვნების მიერ წარმოადგენს შევსებას როგორც ქვანტიტატური, ისე ქვალიტატური მნიშვნელობით. ქვანტიტატურ ზრდას შლაიერმახერი ერთეულ მოვლენასთან მიმართებაში ხედავს, ჰაინე კი ორიენტაციას არა ერთეულზე

<sup>1</sup> Schleiermacher. Vorlesungen über Aesthetik, Berlin, 1842, S. 502.

<sup>2</sup> იგივე, 237.

<sup>3</sup> იგივე, 503.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 504.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> იგივე, 504—505.



იღებს, არამედ ერთეულთა ურთიერთკავშირზე, ზოგადზე. ხელოვნებაში გამოხატული ის არის, რაც ზოგადში, მოვლენათა კავშირშია და არაა უკანასკნელზე რაოდენობრივად მეტი.

ასევე არ წარმოადგენს ხელოვნებაში ქვეყნის შევსება, ჰაინეს აზრით, ქვალიტატურ ზოდს იმ მნიშვნელობით, როგორც ეს შლაიერ-მახერს ესმის. ქვალიტატური ცვლილება ხელოვნებაში შლაიერმახერს არა მხატვრის სინამდვილესთან ურთიერთობის შედეგად წარმოშობილ მოვლენად მიაჩნია, არამედ მხატვრის მიერ სინამდვილეში შეტანილ მოვლენად; ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებაში ქვეყნის შევსების პროცესი შლაიერმახერისათვის გულისხმობს ახალი ზვისობრიობის არა რეალურიდან გამოყვანას, არამედ მისთვის მიმატებას.

შევსების შედეგად ხელოვნებაში მიღწეული შედეგი, ჰაინეს გაგებით. წარმოადგენს რაოდენობრივ ცვლილებას მხოლოდ ცალკე მოვლენებთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით. მაგრამ ჰაინე არა ცალკეულებზე იღებს ორიენტაციას, არამედ ზოგადზე, კონკრეტულიდან ზოგადამდე მალღდება ისე, როგორც კონკრეტულ-ისტორიულ გმირში ზოგადის გამოვლენას ხედავს. ტიპი ჰაინესათვის. ბუნებრივია, ქვალიტატურადაც ახალს წარმოადგენს, მაგრამ ის, რაც მის სიახლეს მოწმობს, რეალობის კატეგორიაა; მასში ისეთი არაფერია, რაც არ იყოს რეალობაში. იგი ქვალიტატურად განსხვავებულია მხოლოდ ცალკეულისაგან, მეტს ან ნაკლებ მხარეს შეიცავს ამ უკანასკნელთან შედარებით, მაგრამ მასში ისეთი მხარე არ არის, რაც არ იყოს მოვლენათა კავშირში. იგი, ამიტომ, ქვალიტატურადაც რეალური სინამდვილის ანაბეჭდს წარმოადგენს და არა რეალობის უარყოფას, რეალობის წინააღმდეგ ამხედრებას, როგორც ეს შლაიერმახერს წარმოედგინა<sup>1</sup>. შეუძლებელია, ამიტომ, გავაიგივეოთ ხელოვნებაში ახალი თვისობრიობის მიღების საკითხის გაგება შლაიერმახერთან და ჰაინესთან. პირველი იდეალისტური ესთეტიკის საფუძველზე დგას, უპირისპირებს რა ერთიმეორეს რეალობასა და ხელოვნებას. მეორე კი, მაინც მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე.

ახალ დროში ხელოვნების ისტორიის ხარვეზების შევსების თეორიას ავითარებდა აგრეთვე ჰიუგო. „კრომველის“ წინასიტყვაობაში აღნიშნულია, რომ ხელოვნება „აღადგენს ხოლმე იმას, რაც წლებმა შთანთქმეს... წინასწარკვერტს მათ ხარვეზებს და შესწორებებს, აესებს მათ ხარვეზებს“<sup>2</sup>.

იმის მტკიცება შეუძლებელია, რომ ამ მიმართებით ჰიუგომ რაიმე გავლენა მოახდინა ჰაინეს. შეხედულებათა ჩამოყალიბებაზე, რადგან ფაქტია, რომ მათი შეხედულებები აღნიშნულ საკითხზე

<sup>1</sup> Schleiermacher, 506.

<sup>2</sup> V. Hugo. Cromwell, 1875, Paris, p. 47—48.

განსხვავდება ერთიმეორისაგან. ჰიუგოს თეორია ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსებისა მაინც რომანტიკული ხასიათისაა. მართალია, ჰიუგო ხელოვნების წინაშე აყენებს სიმართლის დახატვის ამოცანას, მაგრამ ეს მოთხოვნა მასთან ატარებს რომანტიკულ ხასიათს. ჰაინეს მსგავსად, ჰიუგოც არ თვლის საჭიროდ მოვლენის ყველა ხაზის გადმოცემას, მაგრამ ჰაინესაგან განსხვავებით, იგი მოითხოვს მოვლენათა ისეთი მხარეების გადმოცემას, რომლებსაც შეუძლია რომანტიკული ილუზიის შექმნა<sup>1</sup>.

ჰაინეს აზრით, ხელოვნება გარდასული ეპოქების არსს ავლენს<sup>2</sup>. ამ მწერლის აზრთა თანმიმდევრობიდან არ გამოდის, რომ ხელოვნებისათვის ხელსაყრელია ამგვარი ხარვეზების არსებობა მაშინ, როდესაც ჰიუგო ისტორიაში ხარვეზების მოცემულობას სასარგებლოდ მიიჩნევს, ფიქრობს, რომ ხელოვანი ამის შედეგად უფრო მეტად თავისუფალი ხდება („*tant mieux! la liberté du poete est plus entière*“)<sup>3</sup>. ძნელი არ არის გაეიგოთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს თავისუფლების რომანტიკულ-სუბიექტივისტურ გაგებასთან. ჰაინესა და ჰიუგოს დაშორება იმაშიც ჩანს, რომ, ჰაინეს გაგებით, შემოქმედებითი პროცესი გულისხმობს მოვლენების ზუსტად შესწავლას, ე. ი. ხელოვნებისა და მეცნიერების კავშირს მაშინ, როდესაც ჰიუგო მათი ერთიმეორისაგან გათიშულობისაკენ იხრება<sup>4</sup>.

ხელოვნებაში ე. წ. ქვეყნის შევსების ჰაინესეული თეორიის ანალიზმა ცხადყო, რომ იგი წარმოადგენს მწერლის მიერ იდეალისტური ესთეტიკისათვის გარკვეული ხარკის მიზღვას. ეს თეორია წარმოადგენს იმ დებულების სისწორის ილუსტრაციას, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში, ხელოვნების შესახებ მის ნააზრევში ადგილი აქვს წინააღმდეგობებს, განსაზღვრულს გარკვეული სოციალურ-კლასობრივი მიზეზებით. მაგრამ ამ თეორიის და მასთან დაკავშირებულ სხვა სპეციფიკურ საკითხებზე ჰაინეს შეხედულებათა ანალიზმა ცხადყო ისიც, რომ მწერალი თავს აღწევს იდეალისტურ ესთეტიკაში გადაჩეხვის საფრთხეს, რომ ამ შემთხვევაშიც შეიძლება ლაპარაკი ჰაინესთან იდეალისტური ესთეტიკის მხოლოდ გადმონაშთებზე, მომენტებზე და არა ძირითად ტენდენციებზე.

ხელოვნების კვანძური საკითხების, სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების გაგებაში ჰაინე რჩება მაინც მატერიალისტურ თვალსაზრისზე. ისტორიის ხარვეზთა შევსების თეორიის წამოყენებას შეაქვს გარკვეული დისონანსი ხელოვნების შესახებ აქამდე ცხადყოფილ ჰაინეს შეხედულებათა სისტემაში, მაგრამ იგი ვერ აყენებს კითხვის ქვეშ თვით ამ სისტემის არსებობას.

<sup>1</sup> V. Hugo. Cromwell, 1875, Paris, p. 47—48.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 62.

<sup>4</sup> V. Hugo. W. Shakespeare. Paris, p. 56.

**საკითხი რალიკალური გარღვევის შესახებ ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შავოქმელობის**

როგორც განიორკვა, ხელოვნების ბუნების გაგების საკითხში ჰაინე პრინციპულად გაემიჯნა იმათ, ვინც ამცირებს სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობას, ანდა მიიჩნევს მას თვითმიზნურ მოვლენად. გამოიკვა, რომ მწერლის მიერ ხელოვნების განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასმა არ იძლევა საფუძველს მივიჩნიოთ ის ხელოვნების ავტონომიის დამცველად. იგი არ იძლევა აგრეთვე საფუძველს მივიჩნიოთ ჰაინე ვულგარულ-ანტიესთეტიკური შეხედულებების დამცველად. ეს გარემოება ცხადყოფს თუ რამდენად საფუძვლიანია გავრცელებული აზრი ჰაინეს სულიერი დაფლეთილობის შესახებ.

ჩატარებული კვლევა შუქს ფენს იმასაც თუ რამდენად სწორად აანალიზებს ჰაინე თავისი მსოფლმხედველობის ბუნებას. ჰაინე მართებულად მიუთითებს იმ წინააღმდეგობაზე, რომელიც მის სულში გაიშალა მწერლის სოციალური ცხოვრების ფერხულში ჩაბმის შედეგად. მართებულად აკავშირებს ჰაინე თავისი მსოფლმხედველობის ბუნების გარკვევას ეპოქასთან, აღზრდასთან, მოხდენილად არკვევს იმ მიზეზებს, რომლებიც დაედვა საფუძვლად მის წინააღმდეგობას, მართებულად აკავშირებს იგი თავის თავს მე-18 საუკუნის დრომოქმულ და მე-19 საუკუნის მოწინავე იდეებთან.

ჰაინეს ვერ წაეართმევთ სიმართლეს იმის აღიარებაში, რომ თავისი სულიერი მონაცემებით იგი რომანტიკოსებს უნათესავდება, რომ დედის მხრით სასტიკი კონტროლის მიუხედავად, იგი ბავშვობაშივე იჩენდა იმ „საამო უმოქმედობას“, რომელიც სიმწიფის პერიოდშიც ახასიათებდა. ჰაინესეულ ანალიზს თავისი სულიერი ცხოვრებისა იმ დასკვნამდე მიუყვართ, რომ შესაფერის პირობებში იგი რომანტიზმის გზით წავიღოდა თავისი შესაძლო ევოლუციის ამგვარ გაგებაში შეუძლებელია არ დაეინახოთ სიმართლის მომენტები.

შეუძლებელია აგრეთვე სიმართლე არ დაეინახოთ იქ, სადაც ჰაინე რომანტიზმიდან თავისი განდგომის ძირითად მიზეზად ასახელებს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებს. მართლაცდა, ჰაინეს ეპო-

ქალური დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან, აღზრდილმა ე. წ. „ხელოვნების პერიოდში“, გაიგო, რომ ე. წ. წმინდა ხელოვნების ეპოქა დამთავრებულია, მიხვდა, რომ საუკუნის მოწინავე მწერალი ეპოქის მოწინავე იდეებისათვის მებრძოლთა რიგებში უნდა ჩადგეს, ვარდებისა და ზულბულების პარტია რევოლუციას უნდა დაუკავშირდეს. შეუძლებელია ანგარიში არ გაეწიოს ჰაინეს იმ შეხედულებას, რომ ახალ ეპოქასთან იგი მივიდა პირველ რიგში როგორც თეორეტიკოსი, როგორც მხატვარი კი, საბოლოოდ ვერ გათავისუფლდა წარსულის ტვირთისაგან. ამდენად ჰქონდა მწერალს საფუძველი თავისი თავი წინააღმდეგობრივ ნატურად მიიჩნია.

ჰაინეს თვითანალიზში, სახელდობრ, მის წინააღმდეგობათა კონსტატაციაში შეუძლებელია არ იქნას დანახული კემზარიტების მომენტი. ასევე, შეუძლებელია. კემზარიტების მომენტი არ დაინახოთ იმაში, რომ მწერალს თავისი წინააღმდეგობები სოციალური მიზეზებით გამოწვეულ მოვლენად მიაჩნია. წინააღმდეგობანი ჰაინესთან უთუოდ არის და მწერალი მართებულად ახდენს მათ კონსტატაციას და მიახლოებით სწორად ეძებს მათ გამომწვევ საზოგადოებრივ მიზეზებს.

ჰაინეს წინააღმდეგობებს, როგორც აღნიშნული გვქონდა, გააჩნია ღრმა საზოგადოებრივ-კლასობრივი მიზეზები. მე-19 საუკუნის 20—50-იანი წლების გერმანიის და სხვა ქვეყნების სოციალურ ცხოვრებაზე დაკვირვებამ, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფერხულში ჩაბმამ განსაზღვრა ფეოდალურ-რეაქციული რეჟიმისადმი მწერლის მკვეთრად კრიტიკული დამოკიდებულება, ასევე კრიტიკული დამოკიდებულება როგორც გერმანიის, ისე სხვა ქვეყნების ბურჟუაზიისადმი, ბურჟუაზიული მმართველობისადმი. ამ გარემოებამ დააპირობა ჰაინეს ჩადგონა დემოკრატიის ბანაკში, მწერლის შემოქმედების გამსჭვალვა რეალისტური ტენდენციებით, მისი მსოფლმხედველობის მატერიალისტური ხასიათი. ჰაინემ იგრძნო, რომ მისი მოწოდებაა მოწინავე სოციალური იდეებისათვის მებრძოლთა რიგებში ყოფნა და გაბედულად დადგა დემოკრატიის პოზიციაზე.

მაგრამ ფეოდალური რეაქციისა და ბურჟუაზიისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში იმთავითვე იგრძნობოდა წინააღმდეგობა, რაც ამ მწერლის მსოფლმხედველობის წვრილბურჟუაზიული შეზღუდულობით აიხსნება. წარსულთან კავშირის გაწყვეტის გაბედულმა ცდამ და ამის მთლიანად განხორციელების უუნარობამ განსაზღვრა ჰაინეს წინააღმდეგობანი მყოფობისა და ადამიანთა ისტორიის გაგების საკითხში, იდეოლოგიური მოვლენების ახსნის საქმეში. ამ ფაქტორებმა ითამაშეს გადამწყვეტი როლი ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ევოლუციაში მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში, გერმანიაში აბსოლუტისტური რეჟიმისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ მასობრივი რევოლუციური გამოსვლების დროს, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია სილეზიის

ფეიქართა აჯანყება. კ. მარქსი აღნიშნავს, რომ არც ერთი მანამდელი აჯანყება საფრანგეთსა და ინგლისში არ ატარებდა ისეთ „თეორიულ და შეგნებულ ხასიათს, როგორსაც აჯანყება სილეზიელი ფეიქარებისა“<sup>1</sup>.

რევოლუციური მოძრაობის ზრდამ განაპირობა შემოქმედებითი აღმავლობა რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკში მყოფი თუ ამ ბანაკთან დაახლოებული მწერლების შემოქმედებაში; მაგრამ მისმა შემდგომმა განვითარებამ განაპირობა აგრეთვე იდეური დაქსაქსულობა, ილუზიების კრახი ბურჟუაზიული და წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენციის რიგებში. ლენინი მიუთითებს, რომ 1848 წლის რევოლუციის ეპოქაში ადგილი აქვს იდეურ დაქსაქსულობას, სკეპტიციზმში გადაჩეხვას იმ ადამიანებისა, რომლებმაც ბოლომდე ვერ გაიგეს მარქსის მოძღვრება. „გერცენის სულიერი დრამა, წერს ლენინი, იმ მსოფლიო-ისტორიული ეპოქის ნაყოფი და ანარეკლი იყო, როცა ბურჟუაზიული დემოკრატიის რევოლუციურობა უკვე კვდებოდა (ევროპაში)“<sup>2</sup>. ამ საფუძველზე უნდა იქნას ახსნილი ის წინააღმდეგობრიობა, რომელმაც მკვეთრად იჩინა თავი 50 იანი წლების ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში.

ჰაინემ იგრძნო, რომ მისი მოწოდებაა მოწინავე სოციალური იდეებისათვის შებრძოლთა რიგებში ყოფნა და იგი გაბედულად დადგა დემოკრატიის პოზიციასზე, XIX საუკუნის ორმოციან წლებში კი დაუახლოვდა რევოლუციურ პროლეტარიატს. მაგრამ წარსულთან კავშირის გაწყვეტის ცდამ და ამ სურვილის მთლიანად განხორციელების უნარობამ განსაზღვრა ჰაინეს წინააღმდეგობანი. ფეოდალურ-რეაქციული კლასებისა და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ გალაშქრებისას ჰაინემ ვერ დასძლია ის მერყეობა, რაც წარმოადგენდა მასში წვრილბურჟუაზიული სტიქიის გამოხატულებას, ვერ შეძლო პროლეტარიატის პოზიციასზე მტკიცედ დადგომა, პროლეტარიატის რევოლუციური მსოფლმხედველობის, მარქსიზმის მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის გაგება.

ისმება კითხვა: თუკი ჰაინესეული ანალიზი თავისი შემოქმედებისა მიახლოებით მაინც მართებულად ასახავს ფაქტობრივ მდგომარეობას, მაშინ რა საბუთით უნდა მივიჩნიოთ საფუძველს მოკლებულად ჰაინეს დაფლეთილობის თეორია? ჰაინეს თვითანალიზის განხილვისას ეს საკითხი ბუნებრივად ისმება. იძლევა თუ არა ჰაინესეული თვითანალიზი მწერლის დაფლეთილად გამოცადების საფუძველს? თუ იმას გავითვალისწინებთ, რაც ჰაინეს თავისი დაფლეთილობის შესახებ უთქვამს და, რაც მთავარია, მას შევეუდარებთ ხელოვნების შესახებ მთელს მის ნააზრევს,

<sup>1</sup> К. Маркс. Критические примечания к статье „Король прусский и социальная реформа“. Соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. III, Ленинград, стр. 15.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლენინი. თხზულებანი, ტ. 18, 1951, გვ. 12.

ამ საკითხზე დადებითი პასუხის გაცემა შეუძლებელი გახდება. ჰაინეს მიერ თავისში დაფლეთილობის აღნიშვნიდან არამც და არამც არ გამოდის, რომ იგი თავის თავს ერთიმეორის საპირისპირო ტენდენციებით დაცარულ მწერლად თვლის. მით უფრო არ გამოდის, და ეს მთავარია, რომ ამ საპირისპირო მოვლენებს, რომელთაგან ერთი ახალი ეპოქისაკენ გვახედებს, მეორე კი წარსულისაკენ, ერთნაირი მნიშვნელობა გააჩნიათ და ერთნაირად არის წარმოდგენილი.

ჰაინე, დანამდივლებით შეიძლება ითქვას, იმ აზრისაა, რომ მასთან ძირითადი და წამყვანია არა წარსულის, არამედ მომავლის ტენდენცია. არსებითად, დაფლეთილობა ჰაინესი, მისივე გაგებით, გამოიხატება არა ორი ტენდენციის ბრძოლაში, არამედ მოწინავე ტენდენციის ბრძოლაში დრომოკმული მსოფლმხედველობის გადმონაშთთან. ჰაინეს უფლება აქვს თავისი თავი დაფლეთილად მიიჩნიოს მხოლოდ იმ მნიშვნელობით, რომ იგი, მისივე წარმოდგენით, გადაქრით განუღბა ძველს, მაგრამ ამ უკანასკნელისაგან მთლიანად მაინც ვერ გათავისუფლდა. დაფლეთილობის ფაქტის აღნიშვნით ჰაინეს სურს თავისი არა სისუსტის ხაზგასმა, არამედ, პირიქით, სიძლიერის, სახელდობრ იმის, რომ იგი ძველს გამოეყო. ამ აზრით აცხადებს ჰაინე თავისი დროის ყველა მოწინავე მწერალს დაფლეთილად, ვინაიდან დაფლეთილობა ახალ დროში მას ძველისაგან გამიჯვნაში აქვს წარმოდგენილი. ამიტომ ეძლევა ჰაინეს საფუძველი, რათა მოხსენებული რიგის დაფლეთილობა მიიჩნიოს საპირო და აუცილებელ მოვლენად. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჰაინეს მიერ თავისი წინააღმდეგობის გაგებიდან არამც და არამც არ გამოიყვანება დასკვნა ამ მწერლის მსოფლმხედველობრივი და შემოკმედებითი დაფლეთის შესახებ. ჰაინესეული თვითნაღიზი არამც და არამც არ უმაგრებს საფუძველს ამ მწერლის დაფლეთილობის თეორიას. დაფლეთილობის ცნებაში პრინციპულად განსხვავებულ შინაარსს ათავსებს ჰაინე და მოხსენებული თეორიის დამცველები. ჰაინეს გაგებით, დაფლეთილობა მწერლის ნათელი იდეალებისაკენ დაძვრას და ამ პროცესთან დაკავშირებულ ტკივილებს ნოწმობს; დაფლეთილობის თეორიის დამცველების მიხედვით კი, იგი ნოწმობს ჰაინეს უკან სვლას, უკეთეს შემთხვევაში, ერთ წერტილზე შეჩერებას, წინააღმდეგობათა რკალში გახლართვას. დაფლეთილობის თეორიის მიხედვით, ჰაინეს დაფლეთილობა რაღაც ფატალური მნიშვნელობის მოვლენაა, მწერლის ბედის ტრაგედიაა, ბიოლოგიური ფაქტორებით დაპირობებულია, მწერლის ფიზიკური და სულიერი მოშლილობის შედეგია; ჰაინეს აზრით კი, იგი არის საზოგადოებრივი ცხოვრებით დაპირობებული, ისტორიულად აუცილებელი და კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში სასურველიც, რადგან იგი მწერლის წინსვლის მაუწყებელია.

ჰაინე, მართალია, არაა დარწმუნებული, რომ პირადად იგი თავს დააღწევს წინააღმდეგობებს, მაგრამ სჯერა, რომ მწერლები უახლოეს მომავალში დიდ სოციალურ გარდატეხათა შედეგად გამოვლენ ამ კო-

ლიზიიდან. ეს გამოსვლა კი ჰაინეს მიაჩნია წარსულის ტვირთისაგან გათავისუფლებად, წარსულიდან მხოლოდ იმის შემონახვად, რაც ახალ სოციალურ ტენდენციას არათუ გამორიცხავს, არამედ მისი აუცილებელი ატრიბუტი გახდება.

თუ წინააღმდეგობათა ანალიზში კვშმარიტებასთან მიხედვით უფრო ჰაინე ჩანს, ვიდრე მისი დაფლეთილობის თეორიის დამკველები, ეს როდი ნიშნავს, რომ ჰაინეს თვითანალიზში ყველაფერი რიგზეა. ჰაინეს ერთ-ერთი შეცდომა თავისი წინააღმდეგობის ბუნების ანალიზისას იმაში მდგომარეობს, რომ იგი წინააღმდეგობის საკითხს შემოფარგლავს მხოლოდ თავისი მხატვრული შემოქმედებით და არ ისწრაფვის დაუძებნოს მას მსოფლმხედველობრივი ძირები. ჰაინე თვითანალიზში მდგომარეობას იმგვარად ხატავს, რომ იგი, როგორც მოაზროვნე, თითქოს თავისუფალია წინააღმდეგობებისაგან, ერთგულია თავისი პრინციპის\*. სინამდვილე კი სხვას გვეუბნება, სახელდობრ იმას, რომ ჰაინეს წინააღმდეგობანი თავს იჩენს მის არა მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ თეორიულ ნააზრევშიც, რაც საფუძველს იძლეოდა ჰაინესათვის დროდადრო პრინციპებიდან გადახვევა ესაყვედურნათ.

როგორც აღინიშნა, ჰაინეს წინააღმდეგობანი სოციალურად დაპირობებულია. იგი დაპირობებულია იმ ფაქტით, რომ ჰაინე დაიძრა ახალი ეპოქისაკენ, მაგრამ ვერ ამალდა ეპოქის ყველაზე მოწინავე მსოფლმხედველობის, მეცნიერული სოციალისმის თეორიის ვაგებამდე. მასში თვალნათლივ იგრძნობა წვრილბურჯუაზიული შიში და მერყეობა სოციალურ გარდატეხათა ეპოქაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჰაინესეული ვაგებაც თავისი წინააღმდეგობისა არ გამოხატავს საქმის ნამდვილ ვითარებას; კვშმარიტება იმაში მდგომარეობს, რომ ჰაინესთან არაა ორი ტენდენცია, როგორც ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე, არამედ ერთ მათგანს ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა, მეორე კი გადმონაშთის სახითაა მოცემული. ეს უკანასკნელი ფესვებს იღვამს მწერლის როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე მის მსოფლმხედველობაშიც. ამის შედეგად მწერლის განვითარებაში დროგამოშვებით კრიზისული მდგომარეობაც იქმნება, მაგრამ ჰაინეს სიდიადე იმაშია, რომ იგი მაინც თავს აღწევს საშიშ მდგომარეობას, ზოგიერთი პრინციპიდან გადახვევას არ მიყავს თავისი შეხედულებების რადიკალურად გადასინჯვამდე, დაშვებულ შეცდომებს—შეცდომათა სისტემამდე. ამრიგად, წინააღმდეგობის საკითხი ჰაინესთან გაცილებით უფრო რთული მნიშვნელობისაა, ვიდრე ეს თვით მწერალს წარმოედგინა; იგი მსოფლმხედველობრივი

\* ჰაინეს თვითანალიზისა და მხატვრული შემოქმედების მცდარი ვაგებიდან გაწოსული, ერნსტი ურთიერთს წყვეტს ჰაინეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების საკითხებს, აცხადებს, რომ ჰაინეს გააჩნია ქვეყნის დაფლეთილობაში მთლიანობის დანახვის უნარი, მაგრამ არ გააჩნია ქვეყნის მთლიანობის დახატვის უნარი (Ernst, 208).

რიგის მოვლენაა. ეს გარემოება არამც და არამც არ ნიშნავს ჰაინეს დაფლეთილობის თეორიის გამართლებას.

ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო ჰაინეს დაფლეთილობის თეორიის უსაფუძვლოება. მან ცხადყო აგრეთვე ძირითადი შეცდომა ჰაინეს თვით-ანალიზისა. ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში, ხელოვნების შესახებ მის ნააზრევში მოიპოვება წინააღმდეგობები, თუმცა ეს მაინც არ ქმნის გადაულახავ დაბრკოლებას მწერლის ესთეტიკური შეხედულებების სისტემაში მოსაყვანად.

ასეთი შესაძლებლობის განხორციელებას თითქოს გამორიცხავს ის კრიზისული მდგომარეობა, რომელიც შეიქმნა ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში 40-იანი წლების გასულს და რომელიც შეფასებულა როგორც რადიკალური გარდატეხა მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში. ამ პერიოდის მთავარ ნაწარმოებებში — „რომანცერო“, „ანდერძი“, „ალიარებანი“ ჰაინე თვითონ აღნიშნავს მის მსოფლმხედველობაში მომხდარ ცვლილებას, ცვლილებას თავის ფილოსოფიურ-რელიგიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებში. ბუნებრივია, რომ ამ პერიოდის ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის შესწავლის გარეშე შეუძლებელია მისი ხელოვნების თეორიის საბოლოო სურათის დადგენა.

გამოვარკივით, გვაქვს თუ არა საქმე ჰაინეს მსოფლმხედველობაში მომხდარ ძირითად გარდატეხასთან XIX საუკუნის 40-იანი წლების გასულს. დავიწყით ამ ბერიოდში ელინიზმისადმი მწერლის დამოკიდებულების საკითხის გაშუქებიდან. ელინიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულება მისი განვითარების ყველა საფეხურზე ერთნაირი არ არის. თუ ჰაინეს საკუთარ აღიარებას დავემყარებით, უნდა მივიჩნიოთ, რომ მწერლის დამოკიდებულება ელინიზმისადმი იმის მიხედვით იცვლებოდა, თუ როგორ გადატყდებოდა ხოლმე მის მსოფლმხედველობაში სოციალური საკითხები. ცნობილია, რომ 20-იან წლებში, როცა ჰაინეს ჯერ კიდევ საბოლოოდ ვერ დაედწია თავი რომანტიზმისაგან, იგი ელინიზმისადმი შედარებით უფრო მკვეთრ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა, ვიდრე მომდევნო პერიოდში. საფიქრებელია, რომ ნაწილობრივ ამითაც იყო პირობადებული იმ ხანებში ჰაინეს კრიტიკული გამოსვლა გოეთეს წინააღმდეგ.

30—40-იან წლებში კი, როდესაც ლიტერატურაში სოციალური საკითხი მთელი სიმწვავეით იჭრება, ელინიზმი უკეთ პასუხობდა ჰაინეს თვალსაზრისს; მაგრამ მაშინ, როცა სოციალური საკითხების პრაქტიკულად გადაჭრა იწყება, ჰაინეს, მაინც წარსულის ტვირთით დამძიმებულს, შეაქვს მნიშვნელოვანი კორექტივი ელინიზმისადმი თავის ადრინდელ დამოკიდებულებაში. ამის დასაწყისს ვხედავთ „რომანცეროში“, დაგვირგვინებას კი „ალიარებებში“.

ეს გარემოება იმაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული არაა იმათი აზრი, ვინც ჰაინეს მსოფლმხედველო-



ბაში საბოლოო ჯამში ელინიზმზე სპირიტუალიზმის გამარჯვებას ხედავს, ანდა ჰაინეს მსოფლმხედველობის დაცარულობას აღიარებს, მით უმეტეს, რომ მწერალი თვით ლაპარაკობს ელინიზმიდან თავისი განდგომის შესახებ. „რომანცერო“ ბოლოსიტყვაობაში ჰაინე წერს, რომ 1847 წელს იგი ჯერ კიდევ არ იყო გადაქცეული სპირიტუალისტურ ჩონჩხად, რაც „ახლა თავის სრულ განხორციელებას უახლოვდება“<sup>1</sup>.

1849 წლის 15 აპრილს დაწერილ განმარტებაში ჰაინე ახასიათებდა თავის თავს № 2 დიდ წარმართად, სიცოცხლით გახარებულ, ცოტათი ჩასუქებულ ელინელად; ამის შემდეგ კი მწერალი მეტად აღარ თვლიდა თავის თავს თავისუფალ ელინელად, არამედ — მომაკვდავ, ავადმყოფ ებრაელად<sup>2</sup>. მასში მომხდარი ცვლილების შესახებ ჰაინე წერდა: „ღიახ, მე დავუბრუნდი ღმერთს როგორც უძღები შეილი, მას შემდეგ, რაც დიდი ხნის განმავლობაში ღორებს ეწყემსავდი ჰეგელიანელებთან...“<sup>3</sup>. „თეოლოგიაში, პირიქით, აღნიშნავს ჰაინე, ჩემს თავს ბრალი უნდა დავდო უკან დახევაში, რადგან მე, როგორც ზევით გამოვტყდი, ძველ ცრურწმენას, პერსონალურ ღმერთს დავუბრუნდი“<sup>4</sup>. ასეთივე აზრია გატარებული „ანდერშიც“, სადაც სხვათა შორის ვკითხულობთ: „მე რწმენაში ვისწრაფვი ერთადერთი, ქვეყნის მარადიული შემოკმედი ღმერთისადმი“<sup>5</sup>.

ელინიზმიდან სპირიტუალიზმისაკენ ჰაინეს მიბრუნებაზე კიდევ უფრო მკვერთედაა აღვსილი გვემორწმება „აღიარებანი“. აქ ჰაინე აღნიშნავს, რომ წინათ მასში სტარობდა ხოლმე ელინური ელემენტი, სპირიტუალისტური კი შედარებით სუსტად იყო წარმოდგენილი<sup>6</sup>. „აქედან მოყოლებული, წერს ჰაინე, შემცირდა ჩემი გზნება ელადსადმი“<sup>7</sup>.

მოტანილი ადგილები გვაფიქრებინებს, რომ შეხედულებას სპირიტუალიზმისაკენ ჰაინეს მიბრუნების შესახებ ერთგვარი საფუძველიც გააჩნია. მაგრამ იმის გამოსარკვევად, თუ რამდენად შეესაბამება კემპარიტებას დებულება ჰაინეს მსოფლმხედველობაში მომხდარი რადიკალური გარდატეხის შესახებ, საკმარისი არ არის გამორკვევა მისი მხოლოდ ელინიზმისადმი დამოკიდებულებისა, არამედ საჭიროა ამ პერიოდის მწერლის მსოფლმხედველობის ბუნების გამორკვევა საერთოდ.

ჩვეულებრივად „რომანცერო“ და „აღიარებანი“ მიაჩნიათ მისტიციზმისაკენ ჰაინეს მიბრუნების აღმნიშვნელად. თითქოს საფუძველი არ

<sup>1</sup> Nachwort zum Romanzero, Bd. I, 483.

<sup>2</sup> Г. Гейне. Письма, т. XII, 156.

<sup>3</sup> Nachwort, Bd. I, 485.

<sup>4</sup> ი გ ი ე ე, 467.

<sup>5</sup> Testament, Bd. VII, 520.

<sup>6</sup> Geständnisse, 55.

<sup>7</sup> ი გ ი ე ე, 558.

არის დაეკედეთ იმაში, რომ ჰაინე ძირეულად უხვევს თავისი ადრინდელი თვალსაზრისიდან, რადგან მოხსენებულ შრომებში იგი არა ერთგზის მოგვითხრობს რელიგიისაჲნ თავისი მიბრუნების შესახებ. ჰაინეს ამდროინდელი მხატვრული შემოქმედება შეიცავს ამ მიბრუნების აღმნიშვნელ ფაქტებს. მიბრუნებას, ცხადია, თავი უნდა ეჩინა მწერლის ფილოსოფიურ, პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ შეხედულებებში. გამოვარკვიოთ, თუ რა ცვლილება განიცადა ამ შეხედულებებმა 40-იანი წლების გასულს.

ზემოთ აღინიშნა, რომ 40-იანი წლების გასულს ჰაინეს შეცვლილად ესახება ელინიზმისა და სპირიტუალიზმისადმი თავისი დამოკიდებულება, რომ იგი თავის თავს მიიჩნევს წარმართული მსოფლმხედველობიდან სპირიტუალისტურ მსოფლმხედველობაზე გადასულად. ამ განასერში უუქი ეფინება ჰაინეს ფილოსოფიურ ევოლუციას, მწერლის დამოკიდებულებას აღნიშნულ პერიოდში მატერიალიზმისა და იდეალიზმისადმი. ელინიზმიდან უკან დახევის შესაბამისად „რომანცერო“-„ალიარებათა“ პერიოდში გვაქვს მინიშნება მატერიალიზმიდან მწერლის უკან დახევაზედაც. ელინიზმიდან უკან დახევა ჰაინეს გაგებაში უკვე ნიშნავს მატერიალიზმიდან, ათეიზმიდან უკან დახევისადაც, რადგან ელიური თვალსაზრისი და მატერიალისტური თვალსაზრისი მის გაგებაში არსებითად იდენტურია. პანთეისტური ღმერთი ჰაინესათვის ახლა საფუძველში აღარ წარმოადგენს ღმერთს, პანთეისტები „არსებითად მხოლოდ მორცხვი ათეისტები“ არიან<sup>1</sup>.

თავისი ფილოსოფიური ევოლუცია ჰაინეს იმგვარად ესახება, რომ იგი, ჰეგელიანური დიალექტიკით გართული, წააწყდა პანთეისტური ღმერთის იდეას, მაგრამ ვერ შეძლო მისი გამოყენება<sup>2</sup>. პანთეისტური ღმერთი მას ახლა ნიაჩნია ისეთ ღმერთად, რომელსაც არა აქვს ნება და თავისუფლება. ჰაინე მოცემულ შემთხვევაშიც იმაზე მიუთითებს, რომ პანთეიზმი ადამიანს აუცილებლობის ბრმა კანონებს უქვემდებარებს. ამიტომ აშინებს მას ჰეგელის დიალექტიკა, რომელშიც ათეიზმის გამოჩეკას ხედავს<sup>3</sup>.

ეს გარემოება თითქოს არ უნდა ტოვებდეს ეჭვს, რომ „რომანცერო“-„ალიარებათა“ პერიოდის ჰაინეს მსოფლმხედველობაში ძირითადი გარდატეხა მოხდა. ამ საფუძველს უნდა ემყარებოდეს აღნიშნულ პერიოდში ჰაინეს განსაკუთრებული სიმპათია ბიბლიისა და მოსე სჯულმდებლისადმი. მოსესადმი წინათ განსაკუთრებული სიყვარულის უქონლობას 50-იანი წლების ჰაინე იმით ხსნის, რომ წინათ მასში „სკარ-

<sup>1</sup> Nachwort, 486.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Lutezia, 46—47.

ბობდა ხოლმე ელინური სული“<sup>1</sup> და ებრაელთა სჯულმდებელში მას არ მოსწონდა ხელოვნებისადმი ანტიპათია. როგორც უწინ, ისე ამჟამადაც, ებრაული ბიბლია ჰაინეს მიაჩნია ანტიესთეტიკურ ნაწარმოებად<sup>2</sup>. იგი ახლაც ხედავს, რომ მოსეში არის *Befehdung der Kunst*<sup>3</sup>; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ზოსეს იგი მიიჩნევს უდიდეს ხელოვანად, რომელიც ფლობს ხელოვნების კენზმარიტ სულს<sup>4</sup>.

ამ წანაძღვარზე გასაგები ხდება ის ორგვარი დამოკიდებულება, რომელსაც იჩენს ჰაინე აღნიშნულ პერიოდში პროტესტანტიზმისადმი. პროტესტანტიზმი, მისი გაგებით, წარმოადგენს ერთი მხრით სტიმულის მიმცემს აზრის თავისუფლებისათვის, ნიადაგის მომზადებას ათეიზმისათვის, მეორე მხრით კი პროტესტანტიზმის დამსახურებას იგი ბიბლიის კომენტარიებსა და გავრცელებაში ხედავს<sup>5</sup>. ერთი და იგივე მოვლენა— პროტესტანტიზმი, გამოდის, ბაღებს სპირიტუალიზმსაც და მის საწინააღმდეგო მოვლენას—ათეიზმსაც.

ფილოსოფიურ-რელიგიურ მსოფლმხედველობაში ცვლილების აღნიშვნის გასწვრივ გასაგები ხდება ჰაინეს მიერ თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში მომხდარი ცვლილების აღნიშვნა. მწერალი ლებულობს თავის ადრინდელ თეზას, რომ „ღარჩა მინც რომანტიკოსი“<sup>6</sup>, რომ იგი რომანტიკოსია გაცილებით უფრო მაღალი მნიშვნელობით, ვიდრე თვითონ წარმოედგინა, რომ მას „დაეუფლა ცისფერი ყვავილისადმი უსაზღვრო დარდი რომანტიკოს საოცნებო ქვეყანაში“<sup>7</sup>. მწერალი დარწმუნებულია, რომ იგი „გერმანული რომანტიზმის ისტორიაში დიდი მოგონების ღირსია“<sup>8</sup>.

თითქოს შეუსაბამობა უნდა იყოს იმას შორის, რაც ჰაინეს აქამდე რომანტიზმისადმი თავისი დამოკიდებულების შესახებ უთქვამს, და იმას შორის, რაც მას „რომანცერო“-„ალიარებათა“ ეპოქაში აქვს აღნიშნული. მაგრამ რომანტიზმისადმი ეს ხარკის მიზლვა ჰაინესთან არ შემოიფარგლება მხოლოდ თეორიის სფეროთი, არამედ, თავს იჩენს მხატვრული შემოქმედების დარგშიც.

ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მსოფლმხედველობის დარგში მომხდარი ცვლილების აღნიშვნის შესაბამისად, გასაგები ხდება აღნიშვნა ცვლილებებისა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეხედულებების დარგში. როცა ჰაინესთან ადრინდელი თვალსაზრისის გადასინჯვაზე ვლაპარაკობთ,

<sup>1</sup> Lutezia, 55.

<sup>2</sup> Geständnisse, 54.

<sup>3</sup> იგივე, 55.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 57—58.

<sup>6</sup> იგივე, 19.

<sup>7</sup> იქვე.

<sup>8</sup> იქვე.

განსაკუთრებით თვალში გვეცემა მწერლის სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებანი, მისი მერყეობა სოციალურ გარდატეხათა ეპოქაში, შიში მშრომელი ხალხის წინაშე. კულმინაციურ წერტილს ხალხზე საფუძველ-შივე მცდარი შეხედულებების გამოთქმაში ჰაინე მაშინ აღწევს, როცა აღნიშნავს, რომ არ შეუძლია ხალხს ხელი ჩამოართვას ისე, თუ იგი შემდეგ არ დაიბანა<sup>1</sup>.

ათეიზმში ჰაინეს, მისივე აღიარებით, ამხედრებს „საერო დაინტე-რესება“<sup>2</sup>, იმის შეგნება, რომ ათეიზმმა „ჩუმი კავშირი შეკრა კომუნიზ-მთან“. მწერალს აშინებს საუკუნეთა განმავლობაში შექმნილი კულტურის დაღუპვის შესაძლებლობა. ცხადად ჩანს, რომ ჰაინეს ვერ გაუგია რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლიო-ისტორიული როლი კაცობ-რიობის გათავისუფლების, საკაცობრიო კულტურის დაცვისა და განვი-თარების საქმეში.

შეიძლება თუ არა მართებულად მივიჩნიოთ დებულება ჰაინეს მსოფლ-მხედველობაში მომხდარი რადიკალური გარდატეხის შესახებ? მოტიანილი მასალა თითქოს ექვს არ ტოვებს, რომ მწერლის მსოფლმხედველობაში „რომანცერო“-„ალიარებათა“ ეპოქაში აღდგილი აქვს ძირეულ გარდატეხას, თვალსაზრისის რადიკალურად შეცვლას, პრინციპების უარყოფას. ჰაინეს განცხადება იმის შესახებ, რომ დაუბრუნდა რელიგიას, ღმერთს, უნ-და მოწმობდეს მწერლის გადახვევას პრინციპებიდან. „ანდერძის“ ავტორი კი ცდილობს დაგვიხატოს თავისი თავი მონანიე ადამიანის როლში, დაგვიხატოს ისეთ ადამიანად, ვინც, ებრძოდა რა რელი-გიურ დოგმატიზმს, თურმე შეურაცხყოფას აყენებდა ზნეობასა და მორალს<sup>3</sup>. არაპირდაპირობა, რომლის შესახებაც ჰაინეს საყვედურობ-და ენგელსი, ამ მომენტშიც ნათლად მოჩანს, როცა მწერალს რელი-გიის წინააღმდეგ თავისი გალაშქრება სურს ეპოქას გადააბრალოს, ხოლო თავისი თავი კი წარმოგვიდგინოს იმის წინააღმდეგ განწყობილად, რასაც მისი კალამი წერდა. ამიტომ იყო, რომ კ. მარქსი მწერლის სწორედ ამგვარ თავისმართლებაში ხედავდა ამორალობას და არა იმ პერიოდის ჰაინეში, როცა იგი ორთოდოქსური რელიგიის წინააღმდეგ გამო-დიოდა<sup>4</sup>. „ანდერძის“ ავტორის საქციელის ამგვარი შეფასებით მარქსი იმას გვეუბნება, რომ ჰაინეს თავისი აღრინდელი შეხედულებებიდან გარკვეული გადახვევა მოუხდენია.

მაგრამ, ნიშნავს ეს თუ არა, რომ მარქსი 50-იანი წლების ჰაინესთან ხედავს რადიკალურ გარდატეხას, რევოლუციურ-დემოკრატიული შეხე-

<sup>1</sup> Geständnisse, 42.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Testament, 520.

<sup>4</sup> Marx und Engels. Über Kunst und Literatur. S. 173.

დულელების უარყოფას და ძველისადმი დაბრუნებას? არა, არ ნიშნავს. მარქსის შენიშვნა არ იძლევა ასეთი დასკვნის გაკეთების უფლებას.

დავიწყოთ იმის გამორაკვევით, თუ რამდენად ღრმად შეეხო მის-ტიციზმისაკენ მიბრუნება ჰაინეს ფილოსოფიურ შეხედულებებს. როგორც ითქვა, ჰაინე ამ პერიოდში იმიჯნება ელინურ-წარმართული მსოფლმხედველობისაგან. მაგრამ თუ შევისწავლით ამ მიზნისათვის მწერლის მიერ გამოყენებულ არგუმენტებს, დაინახავთ, რომ ელინიზმიდან გამიჯნა არ გამოხატულა მის მიერ ამ მოძღვრების ძირითადი საწყისების უარყოფაში. ანტიკური პოლითეიზმი არ უდგება ამ პერიოდის ჰაინეს თვალსაზრისს, იგი თავს განმარტობულად გრძნობს, ფიზიკურად გატეხილად, მიკრულად „სასიკვდილო ლეიბზე“. ელინიზმზე თავისი ადრინდელი თვალსაზრისის გადასინჯვას ჰაინე იმ მომენტში იწყებს, როცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ადგილი აქვს დიდ მოვლენებს, როცა მუშათა კლასი განმოდის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის პროგრამით და როცა მას ზოგიერთი ადრინდელი თანამგზავრიც ჩამოშორდა.

უნდა ვითქვათ, რომ ელინიზმიდან ჰაინეს განდგომა არ ატარებს ღრმა ხასიათს, იგი არ იხატება რომელიმე ორთოდოქსური რელიგიის მიღებაში, რომელიმე ეკლესიისათვის თავის შეკედლებაში. ჰაინე თავს ვალდებულად გრძნობს გააცხადოს, რომ ე. წ. მიბრუნებას იგი არ მიუყვანია „bis zur Schwelle irgendeiner Kirche“, რომ მისი „რელიგიური რწმენები და შეხედულებები თავისუფალი დარჩა ეკლესიურობის ყოველი ნიშნისაგან“<sup>1</sup>. 1854 წელსაც ჰაინე აღნიშნავს, რომ ამა თუ იმ ეკლესიისადმი დამოკიდებულების საკითხში მას არავითარი ცვლილება არ განუცდია, რომ იგი ისევე ეკიდება კათოლიკურ რელიგიას, როგორც პროტესტანტულს, არც ერთ მათგანს არ ანიჭებს უპირატესობას. იგი ისურვებს მონმარტის სასაფლაოზე დაკრძალვას იმიტომ კი არა, რომ თითქოს კათოლიკობას აძლევდეს უპირატესობას, არამედ იმიტომ, რომ სურს მისი ნეშტი კათოლიკი ცოლის გვერდით განისვენებდეს<sup>2</sup>. მას არ უნდა, რომ მისი დასაფლავებისას ასრულებულ იქნას რაიმე რელიგიური წესები, რადგან ირკვევა, რომ მისი pensée n'a jamais sympathisé avec les croyances d'aucune religion (Testament, 515).

ღმერთი, რომელსაც ჰაინე დაბრუნებია, მისივე გაგებით, არ არის ტრადიციული ღმერთი, არამედ პიროვნული ღმერთია; მაგრამ ამ გარემოებას არ გამოუწვევია, მწერლის აღიარებითვე, რომელიმე ორთოდოქსური რელიგიისადმი მიკედლება. ჰაინე კვლავინდებურად უარყოფითადაა განწყობილი სპირიტუალიზმისადმი, ხელოვნებაში მისი გამოვლენისადმი. ამიტომ არ უპირისპირდება იგი, მისული პიროვნული ღმერ-

<sup>1</sup> Nachwort, 487.

<sup>2</sup> Testamente, 513.

თის აღიარებამდე, პრინციპულად ელინურ მსოფლმხედველობას, წარმართულ ღმერთებს. იგი არ ცნობს არჩევანის საჭიროებას რელიგიასა და ფილოსოფიას შორის—„zwischen dem geoffenbarten Dogmas des Glaubens und der letzten Konsequenz des Denkens“<sup>1</sup>.

თავისი ევოლუციის თავისებურება მწერალს იმაში აქვს დანახული, რომ იგი არ გადაბარგებულა თეოლოგიაში, მთლიანად არ განდგომია გონებას. თავისი ახლანდელი მდგომარეობის თავისებურებას იგი იმაში ხედავს, რომ პირი იბრუნა წარმართი ღმერთებისაგან, მაგრამ პირი იბრუნა სიყვარულითა და მეგობრობის გრძნობით (scheidend im Liebe und Freundschaft)<sup>2</sup>. ჰაინეს მიბრუნება პიროვნული ღმერთისადმი, გამოდის, არ გამოხატულა ელინურ იდეალზე საბოლოოდ ხელის აღებაში. წარმართი ღმერთებისადმი გამომშვიდობება მისთვის არ ნიშნავს ამ ღმერთების უარყოფას. ისინი; წარმართი ღმერთები, მაინც მწერლის გულში სხედან, მწერალი მათზე ხელს საბოლოოდ ვერ იღებს. ამას გვაფიქრებინებს სხვა ფაქტთა შორის ჰაინეს მიერ ლუერის მუზეუმის უკანასკნელი დათვალიერების აღწერილობა.

ამ აღწერილობაში ყურადღებას იქცევს მწერლის მიერ მასსა და ანტიკურ ქანდაკებას შორის საერთო მხარის დანახვა. რომ ჰაინე რადიკალურ მობრუნებას ახდენდეს წარმართობისაგან, მაშინ ვენერას ქანდაკებისადმი ასეთ მეგობრულ დამოკიდებულებას აზრი აღარ ექნებოდა. რომ ჰაინეს „ახალი“ რელიგია მართლაც ორთოდოქსურ რელიგიაში დაბრუნებას წარმოადგენდეს, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მწერალს შეენარჩუნებინა წარმართობისადმი ასეთი ძლიერი სიმპათია; შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მის შეფასებაში წარმართი ღმერთები კვლავ holden Idolen დარჩენილიყვნენ; შეუძლებელი იქნებოდა ისიც, რომ ამ კერპებით გატაცების პერიოდი ჰაინეს შეეფასებინა მისი ცხოვრების ბედნიერ ეპოქად.

ირკვევა, რომ ჰაინეს ფილოსოფიურ-რელიგიურ მრწამსს ე. წ. მიბრუნების პერიოდში ცალკე აღებული ვერც ელინური მსოფლმხედველობა გამოხატავს და ვერც სპირიტუალისტური. ელინურ მსოფლმხედველობაში მას ახლაც, საფუძველი გვაქვს ვამტკიცოთ, განიხიდავს მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობა. ახლა იგი კიდევ უფრო თვალნათლივ, ვიდრე წინათ, აღიქვამს იმ ფაქტს, რომ ბერძნული პანთეონში ამცირებს იდეალურს და, ამდენად, გზას უხსნის ათეიზმს. ათეიზმიც, მსგავსად პანთეიზმისა, არ მოსწონს მას იმდენად, რამდენადაც ათეიზმი, მისი მკდარი წარმოდგენით, უარყოფაა როგორც სპირიტუალისტური, ისე პოეტური ამაღლებულობისა.

<sup>1</sup> Nachwort, 486—487.

<sup>2</sup> იგივე, 487.

ასეთი თვალსაზრისი ჰაინეს არ გამოუმუშავებია 50-იან წლებში. განვითარების წინა საფეხურებზედაც იგი უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენდა მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის ერთი რომელიმე მათგანის საზიანოდ გადაწყვეტისადმი. 40-იან წლების გასულს, შეცვლილი საზოგადოებრივი პირობების, აგრეთვე მწერლის პირად ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების შედეგად, ჰაინე კიდევ უფრო გამახვილებულად აყენებს საკითხს იდეალურის შესახებ, რომელსაც, მისი აზრით, საფრთხე ემუქრება.

ნიშნავს ეს თუ არა, რომ ჰაინემ უარყო თავისი ადრინდელი, ძირითადი მსოფლმხედველობრივი პრინციპები? ფაქტები ასეთი დასკვნის გაკეთების უფლებას არ იძლევა. შეუძლებელია ამ პერიოდის ჰაინეს შესახებ ითქვას, რომ იგი ათეიზმ-პანთეიზმიდან მისტიკისა და სპირიტუ-ალიზმისაკენ რადიკალურ მიბრუნებას ახდენს, რომ იგი მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობას წყვეტს იდეალურზე ლოგიკური მახვილის დაშვებით, უარს აცხადებს იდეალურის მატერიალურით დაპირობების თავის ადრინდელ თეზაზე. არა, მწერალი კვლავინდებურად თვლის, რომ სიმართლე და გონიერულობა ათეიზმის მხარეზეა. ათეიზმი, მისი ახლანდელი გაგებითაც, წარმოადგენს ფილოსოფიის განვითარების პროდუქტს. იგი შემცველია *Konsequenz des Denkens*<sup>1</sup>. ათეიზმის მხარეზე მწერალი ხედავს გონიერულ სიმართლესა და ლოგიკურობას<sup>2</sup> მაშინ, როდესაც ათეიზმის საპირისპირო მოძღვრება—თეოლოგია მას მიაჩნია კვლავ „*geoffeubarte Dogma des Glaubens*“<sup>3</sup>.

არა ძირითად მსოფლმხედველობრივ საწყისს უმხედრდება ჰაინე ელინიზმსა და ათეიზმში, არა მატერიალურისათვის დომინანტური როლის მინიჭებას, არამედ იდეალურის, პოეტურის დამციობას, რასაც, მისი მცდარი გაგებით, მატერიალიზმი ახდენს.

გამოვარკვეოთ, თუ რამდენად შეეხო ე. წ. მიბრუნება ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა სფეროს. როგორც აღინიშნა, „ალიარებებში“ ჰაინე თავის თავს ახასიათებს, როგორც მინც რომანტიკოსს. ამგვარი შეფასება თითქოს არ უნდა ტოვებდეს ეჭვს იმაში, რომ ე. წ. მიბრუნება შეეხებია ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა სფეროსაც. მაგრამ თუ ჯეროვნად გავაანალიზებთ „ალიარებებში“ ჰაინეს მიერ მოცემულ თვითპორტრეტს და განსაკუთრებით მწერლის შეხედულებას რომანტიკულ ხელოვნებაზე, დავრწმუნდებით, რომ დებულება ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებებში მომხდარი რადიკალური ცვლილების შესახებ მოკლებულია საფუძველს.

<sup>1</sup> Nachwort, 467.

<sup>2</sup> Lutezia. Lesarten, 572.

<sup>3</sup> Nachwort, 466—487.

საფუძველს მოკლებულია ამგვარი დებულება, როგორც ხელოვნების საკითხებზე მწერლის ნააზრვეის მიმართ, ისე მისი მხატვრული შემოქმედების მიმართაც. მართალია, „ალიარებებში“ იმის მტკიცებასაც ეხედებით, რომ მწერალს არ ძალუძს თვითპორტრეტის დახატვაო, მაგრამ თვითონ ჰაინე იმავე ნაწარმოებში იძლევა თავისი სულიერი მდგომარეობის მართალ სურათს. ჩანს, რომ ჰაინე, როგორც საკუთარი შემოქმედების კრიტიკოსი, ამ პერიოდშიც ისეთივე დამოკიდებულებას იჩენს თავისი შემოქმედებისადმი, როგორსაც ადრე იჩენდა.

ამჯერად გავარკვიოთ, თუ რამდენად იცავს ჰაინე თავის ადრინდელ უარყოფით დამოკიდებულებას რომანტიზმის ხელოვნებისადმი, დადასტურებულად მიაჩნია თუ არა მას რადიკალური ცვლილებები თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში, ასევე მხატვრულ შემოქმედებაში?

ბურჟუაზიული ჰაინელოგების აზრით, ჰაინე, დაბადებით და გემკვიდრეობით რომანტიკოსი, ისევ რომანტიზმს დაუბრუნდა. ემბდენი წერს, რომ ჰაინრიხ ჰაინე დარჩა ისევ ჰაინრიხ ჰაინეო, იგულისხმება, ცხადია, მისტიკოს-რომანტიკოსი ჰაინე<sup>1</sup>. ბორნი ფიქრობს, რომ ჰაინეს „არ შეეძლო თავისი რომანტიკული წარმოშობის უარყოფა“, თავისი სპირიტუალისტური დეიზმის დაძლევა<sup>2</sup>, რადგან იგი იყო „მაღალი ხარისხის რომანტიკოსი“<sup>3</sup>. თანდაყოლილ რომანტიკოსად მიიჩნევს ჰაინეს დიუკროც, რომელიც ა. შლეგელის წინააღმდეგ მწერლის ამხედრების მიუხედავად, ფიქრობს, რომ იგი გულის სიღრმეში პატივს სცენდა შლეგელს<sup>4</sup>. პ. იესი ფიქრობს, რომ ჰაინე ვერასდროს ვერ ახერხებს რომანტიკული პოეზიის „მომჯადოებელი ბალიდან“ გასვლას და როცა იგი რომანტიზმის შესახებ მსჯელობს, თავის თავს გვიჩვენებს, როგორც რომანტიკოსს<sup>5</sup>.

მორენიც ჰაინესთან გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს რომანტიკულ ტენდენციას, ხედავს ამ უკანასკნელს არსის სახით მოცემულად, ხოლო რეალისტურ ტენდენციას კი მიდრეკილების სახით. მორენი ჰაინესთან მიდრეკილებად იმასა თვლის, რაც ფაქტობრივად ძირითადი და წამყვანია ამ მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში, ხოლო ის, რაც წარსულისაკენ გვახედებს, იმას მიიჩნევს მწერლის შემოქმედების არსად<sup>6</sup>. ე. ვერმეიც ჰაინეს საბოლოოდ

<sup>1</sup> Embden, 111. ბუკეც 50-იანი წლების ჰაინეში სასოწარკვეთილ, სინამდვილის უარყოფამდე მისულ მწერალს ხედავს (Boucke, 445)

<sup>2</sup> Born, 47.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> Ducros, 207.

<sup>5</sup> Jess, 111.

<sup>6</sup> Mooren. R. Heinrich Heines Wirkung in Holland. Krefeld, 1930, S. 18.



ჩამოყალიბებულ რომანტიკოსად მიიჩნევს<sup>1</sup>. ასეთივე თვალსაზრისის ანვი-  
თარებენ ეკერტი, მაიერჰოფერი, ფილსტო და სხვები.

რა გვეთქმის ამის შესახებ? ჰაინე, როგორც ითქვა, იმ აზრს ავი-  
თარებს, რომ დარჩა მაინც რომანტიკოსი, მაგრამ, „გაკრეპილი რომან-  
ტიკოსი“. რას ნიშნავს ცნება—„გაკრეპილი რომანტიკოსი“? თავისთავად  
იგულისხმება, რომ გაკრეპილი რომანტიკოსი არ შეიძლება ჩაითვალოს  
ტრადიციულ რომანტიკოსად. განვითარების ადრინდელ საფეხურზედაც  
ჰაინე თავის თავს თვლიდა თავისებურ რომანტიკოსად. ადრინდელ კრი-  
ტიკულ-პუბლიცისტურ წერილებში იგი, რომანტიზმის ზოგიერთი მხარის  
დადებითი შეფასების მიუხედავად, ძირითად პუნქტში რომანტიზმის  
წინააღმდეგ გამოდიოდა და თანაგრძნობას ამჟღავნებდა იმათ მიმართ,  
ენიც რომანტიკოსებს ებრძოდა. „ალიაზრებათა“ პერიოდი გვიჩვენებს.  
რომ მწერლის შეხედულებანი რომანტიზმზე არ შეცვლილა პრინციპში.  
ჰაინე ახლა ერთგვარი სიამაყითაც აღნიშნავს, რომ გადაიხადა ბრძო-  
ლა რომანტიზმის წინააღმდეგ, რომ გერმანული რომანტიკის არსს  
სასიკვდილო დაკერა აგემა<sup>2</sup>.

ამრიგად, ჰაინეს თვითნაღიზიდან ის დასკვნა გამოდის, რომ  
მწერალი, საკუთარი შეფასებით, რომანტიზმის დამამთავრებელია, რომ  
მასში არ არის შენარჩუნებული რომანტიზმის ძირითადი მხარე. მაგრამ  
რას ნიშნავს ჰაინეს სიტყვები—„მაინც რომანტიკოსი“? იგი ნიშნავს, რომ  
„გაკრეპილ რომანტიკოსს“ მაინც საბოლოოდ ვერ დაულწყვია თავი რო-  
მანტიკისათვის, რომ მას რომანტიკის ცისფერი ყვავილისადმი დარდი  
დაუფლებია, რომ იგი მაინც სამულამოდ რომანტიკოსი დარჩენილა<sup>3</sup>. რო-  
გორ შეეუგუოთ ერთიმეორეს ჰაინეს თვითშეფასებაში ამ ორი საპირის-  
პირო ტენდენციის აღნიშვნა? ჰაინე—კრიტიკოსი საკუთარი შემოქმედე-  
ბისა, თვითონვე აღნიშნავს, უკეთ, სწორად თელის, რომ მასში ლიტე-  
რატურის ისტორიკოსები ორ მხარეს ხედავენ, მაგრამ ამის აღნიშვნას  
მწერლის მიერ საერთო არაფერი აქვს მისი მსოფლმხედველობრივი  
დაფლეთილობის აღიარებასთან.

ჰაინეს მიაჩნია თავისი თავი არა საწინააღმდეგო ტენდენციებით დაფ-  
ლეთილ მწერლად, არამედ ისეთად, რომლის შემოქმედებაშიაც ერთ ტენ-  
დენციას გაბატონებული მდგომარეობა ენიჭება, მეორეს კი დაქვემდებ-  
რებული. ასე უნდა ესმოდეს მწერალს თავისი შემოქმედების ბუნება და თა-  
ვისი ადგილი გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში „ალიაზრებათა“ ეპო-  
ქაში. ამაში გვემოწმება მის მიერ აღნიშვნა იმისა, რომ იგი არის „უქანასკ-  
ნელი რომანტიკოსი“<sup>4</sup>, რომ მისით „დასრულდა ძველი ლირიკული სკოლა“

<sup>1</sup> Vermeil, 68.

<sup>2</sup> Geständnisse, 19.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

და დაიწყო ახალი სკოლა, თანადროული გერმანული ლირიკა<sup>1</sup>. მნიშვნელობას არაა მოკლებული არც ვინბარგის ცნობა იმის შესახებ, რომ ჰაინე თავს უკანასკნელ რომანტიკოსად თვლიდა და ამ მხრით უნდოდა მისი, ვინბარგის დაფასებაც<sup>2</sup>. ამ განასერში გასაგები ხდება ის ფაქტი, რომ ჰაინეს დასაშვებად მიაჩნია იგი მოიხსენიონ რომანტიზმის ისტორიაში, რამდენადაც თავისი თავი რომანტიზმის სკოლიდან გამოსულ მწერლად მიაჩნია, თუმცა თავისი დამსახურება სწორედ რომანტიზმის დაძლევაში აქვს დანახული.

ამრიგად, „ალიარებათა“ პერიოდის ჰაინეს შესახებ ვერ ვიტყვი. რომ იგი სიმპათიას ამკლავნებს რომანტიზმისადმი, თავის შემოქმედებაში რომანტიზმისაკენ მიბრუნებას ხედავს. არა რომანტიზმისაკენ მიბრუნებაში აქვს ჰაინეს დანახული თავისი შემოქმედების სპეციფიკურობა, არამედ რომანტიზმის დაძლევაში.

მაგრამ იმას, რასაც მწერალი ვერ ნახულობს თავის შემოქმედებაში, ე. ი. რომანტიზმისაკენ მიბრუნებას, მას იგი შესაძლოა ნახულობდეს და იწონებდეს სხვებთან? იქნებ ჰაინეს დამოკიდებულებას რომანტიზმისადმი ამ მწერლის მხატვრული შემოქმედების დარგში არ განუცდია ძირეული ცვლილებები, მაგრამ თეორიაში კი ასეთი ცვლილებები განიცადა? ასეთი დაშვება საფუძველს მოკლებულად უნდა მივიჩნიოთ იმიტომ, რომ მაშინ ცვლილებები უნდა გამოხატულიყო მწერლის მსჯელობაში თავისი შემოქმედების შესახებ. ჰაინეს ასეთ შემთხვევაში წინ უნდა წამოეწია და თანაგრძნობით დაეხატა მისი შემოქმედების ის მომენტები, რომლებიც რომანტიზმისაკენ გვახედებენ. „ალიარებებში“ კი რომანტიზმის მომენტებისადმი ასეთ თანაგრძნობით დამოკიდებულებას ვერ ვნახულობთ.

თუ ჰაინეს რომანტიზმისადმი თანაგრძნობა არ გამოუთქვამს საკუთარი შემოქმედების ანალიზისას, იქნებ სხვა რომანტიკოსთა შესახებ მსჯელობაში ეტყობა მას ადრინდელი თვალსაზრისის გადასინჯვა? მაღამ სტალის, შლეგელის, ვერნერისა და შატობრიანის შესახებ მსჯელობა საკითხის ამ მხარესაც შუქს ფენს. სტალის წინააღმდეგ ჰაინეს გალაშქრებაში ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის არგუმენტაცია, რომელსაც მიმართავს მწერალი სტალსა და ნაპოლეონს შორის ბრძოლის ასახსნელად. ამ არგუმენტაციიდან შუქი ეფინება თვით ჰაინეს შეხედულებებს მატერიალიზმისა და იდეალიზმის შესახებ. „კორინას“ ავტორი, ჰაინეს გაგებით, სპირიტუალისტია, „აზრის ხონთქარია“, ხოლო ნაპოლეონი კი „მატერიის ხონთქარია“<sup>3</sup>. მათი დაპირისპირებიდან ცხადი ხდება, რომ „ალიარებათა“ ეპოქის ჰაინე კვლავინდებურად უარყოფით დამო-

<sup>1</sup> Geständnisse, 19.

<sup>2</sup> Bieber, 115—116

<sup>3</sup> Geständnisse, 24.

კიდებულებას იჩენს იდეალიზმისადმი და სინაპათებს ამგლავნებს მატერიალიზმისადმი.

ამ წანამძღვარზე გასაგები ხდება ის ბრძოლა, რომელსაც უმართავს ჰაინე სტალის რომანტიკულ გულჩათხრობილობას, მის მიერ სინამდვილის სუბლიმაციას, იმ გარემოებას, რომ გერმანიის მართალი სურათის დახატვის მაგიერ სტალი ხატავს „სულების ღრუბლიან ქვეყანას“, „უსხეულო ადამიანებს“, „მთლიან კეთილმოქმედებას“<sup>1</sup>, რომ იგი, სტალი, სპირიტუალისტურად უცქერის გერმანულ სინამდვილეს, არ ხედავს იქ ციხეებს, ყაზარმებს, საროსკიპოებს<sup>2</sup>. ამრიგად, „De l'Allemagne“-ის ჰაინესეული ანალიზი იმას მოწმობს, რომ მწერლის შეხედულებას რომანტიზმის შესახებ საფუძველში ცვლილება არ განუცდია.

ამავე დასკვნამდე მიყვავართ ჰაინეს მსჯელობას რომანტიზმის სხვა წარმომადგენელთა შესახებ. ა. შლეგელი კვლავინდებურად ხდება ჰაინეს თავდასხმის საგანი, იგივე ითქმის ფრიდრიხ შლეგელის—„გასტრონომიული ასკეტიზმისა და შემწვარი ქათმეულობის სპირიტუალიზმის“ ამ წარმომადგენლისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების შესახებ. ამავე დასკვნამდე მიყვავართ მწერლის მიერ იმათი პოზიციის შეფასებას, ვინც ეწეოდა იდეოლოგიურ ლაშქრობას საფრანგეთის წინააღმდეგ და სტალთან ერთად „საბედისწერო ქვაბში“ ამზადებდა უბედურებას მთელი ქვეყნისათვის. ასევე არ ეწინააღმდეგება თავის თავს „ალიარებათა“ ეპოქის ჰაინე შატობრიანის შესახებ მსჯელობაში. ეს „შავ ფრაკში გახეული ხუმარა“, გადმოგვცემს მწერალი, დაბრუნდა პარიზში რომანტიკის ზემის დროს „და თან მოიტანა ვეებერთელა ბოთლი, საესე იორდანის წყლით, რათა მოენათლა თავისი თანანედროვეები“<sup>3</sup>.

როგორც ირკვევა, ჰაინე კვლავინდებურად უარყოფითად აფასებს სინამდვილის რომანტიკულ-მისტიკურ ასახვას, აზრისათვის პრიორიტეტის მინიჭებას. ამ საკითხში მის შეხედულებას „ალიარებათა“ ეპოქაში არ ეტყობა ძირითადი ცვლილება. მწერალს არ შეუცვლია თავისი შეხედულება მისტიკური რომანტიზმის სოციალურ-პოლიტიკურ ბუნებაზე. ეს მიმდინარეობა მის გაგებაში რჩება მაინც რეაქციულ მიმდინარეობად, მისი წარმომადგენლები კი რეაქციონერებად.

განვიხილოთ, თუ რამდენად განიცადა ცვლილებები ჰაინეს სოციალურ-პოლიტიკურმა შეხედულებებმა „ალიარებათა“ ეპოქაში. როგორც აღინიშნა, ცვლილებები ჰაინესთან განსაკუთრებით ამ სფეროშია საგრძნობი. პირველ რიგში შევეხოთ ხალხის, პროლეტარიატის როლის

<sup>1</sup> Geständnisse, 25.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 31.

შეფასებას „რომანცერო“-„ალიარებათა“ ეპოქის ჰაინეს მიერ. როგორ უყურებდა მწერალი მუშათა კლასს თავის ადრინდელ ნაწარმოებებში? თუ „ალიარებანი“, „ლუტეციას“ წინასიტყვაობა და „რომანცეროს“ ბოლოსიტყვაობა ამ მხრით არ ეწინააღმდეგება ერთიმეორეს, იქნებ ადრინდელი პერიოდის შემოქმედებითი ნიმუშები ეწინააღმდეგება „ალიარებებში“ მშრომელი ხალხის შესახებ გამოთქმულ აზრებს? თუ მხედველობაში მივიღებთ ივლისის მონარქიის ეპოქაში ჰაინეს მიერ ხალხის როლისა და მნიშვნელობის შეფასებას, შეუძლებელია არ დავინახოთ „ალიარებებში“ მასთან შედარებით უფრო მცდარი შეხედულებანი მშრომელი ხალხის ისტორიული მისიის შეფასების საკითხში.

მიუხედავად ამისა, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხალხის როლის შეფასების საკითხში 30-იანი წლებისა და 50-იანი წლების ჰაინეს შორის არ არის პრინციპული განსხვავება. ხალხის როლის დადებითი შეფასების გასწვრივ, ჰაინე 30-იან წლებში გამოთქვამდა შიშს მშრომელი ხალხის გამარჯვების წინაშე. ამბების შემდგომმა განვითარებამ, 1848 წლის რევოლუციამ, პროლეტარიატის გამოსვლამ დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის პროგრამით კიდევ უფრო გააძლიერა მერყეობა ჰაინეში, რომელსაც ვერ გაეგო პროლეტარიატის მსოფლიო-ისტორიული მისია.

„ფრანგულ ვითარებებში“ ჰაინე წინასწარმეტყველებდა ახალი, სახალხო რევოლუციის დაწყებას. 40-იანი წლების მიწურულში იგი ამ წინასწარმეტყველების განხორციელებას ხედავდა. „ფრანგულ ვითარებებშიც“ გამოთქვამდა ჰაინე ერთგვარ შიშს კომუნიზმის გამარჯვების გამო; „ალიარებებშიც“ იგი ამ შიშს გამოთქვამს, ოღონდ უფრო მკვეთრ ფორმაში. ივლისის მონარქიის ეპოქაში ჰაინეს განიზიდავდა ყოველგვარი შეზღუდულობა, რასაც იგი არა მარტო ბურჟუაზიას, არანედ მშრომელ ხალხსაც მიაწერდა. „ალიარებათა“ ავტორიც საკითხისადმი ასეთივე მიდგომას იჩენს. ივლისის მონარქიის ეპოქაშიც ჰაინეს მხრით სოციალიზმის კრიტიკას საფუძვლად ის მცდარი დებულება ელდა, რომ სოციალიზმი ხელოვნების გამორიცხვავა. იგივე მცდარი დებულება უდევს საფუძვლად სოციალიზმის კრიტიკას „ალიარებებში“. თვით ჰაინე აღნიშნავს, რომ კომუნიზმის წინააღმდეგ მისი ბრძოლა გამოწვეულია „მხატვრისა და მეცნიერის იღუმალი ავადმყოფობით“<sup>1</sup>.

როგორც პოეტსა და მოაზროვნეს, ჰაინეს 30-იან წლებშიც ერთგვარად აშინებდა ხალხის გამარჯვება, რადგან ეს ფაქტი, მისი გაგებით, ხელოვნების დასასრული იქნებოდა. ასევე ფიქრობს „ალიარებათა“ ავტორიც. ამრიგად, ხალხის, პროლეტარიატის ისტორიული მისიის გაგების საკითხში, ხალხის წინაშე შიშში „ალიარებანი“ ძირითადად არ ეწინა-

<sup>1</sup> Geständnisse, 42.

აღმდეგება ჰაინეს აღრინდელი პერიოდის შემოქმედებით ნიმუშებს, არამედ აგრძელებს და აღრმაებს ამ საკითხში მის მიერ აღრე გამო-მუშავებულ მცდარ შეხედულებებს.

იგივე ითქმის ჰაინეს მხრით ხალხისადმი სიმპათია-ანტიპათიის შესახებ. 30—40-იან წლებში შიში ხალხის შესაძლო გამარჯვების გამო უკავშირდებოდა ხალხისადმი აშკარად გამოთქმულ სამპათიას. „ალიარე-ბებში“, მიუხედავად ხალხის შესახებ მკვეთრი გამოთქმებისა, საფუძველში ხალხისადმი მწერლის იგივე სიმპათია ამოიკითხება. ჰაინეს უკმაყოფილებას წინათაც და ახლაც ის იწვევს, რაც ხალხს, მისი მცდარი შეხედულებით, შეზღუდულ, ანგარებიან, გაუნათლებელ მასად აქცევს. ასეთების მხრით მას არც მოფერება სურს და არც ხელის ჩამორთმევა. მაგრამ სწორი არ ვიქნებოდით, თუ ვიტყოდით, რომ ჰაინე საერთოდ ანტიპათიით უტყქერის გაუნათლებელ ხალხს, თვლის მას რაღაც უცვლელად. განვითარების უნარის არმქონედ. არა, ჰაინე იმ აზრისაა, რომ განუვითარებელი მასა განვითარდება, თუკი მოეწყობა საზოგადოებრივი სკოლები, თუკი შეიცვლება სოციალური პირობები. ასეთ შემთხვევაში, ჰაინეს აზრით, ხალხი ამალდდება კულტურულად, ესთეტიკურადაც.

ამგვარად, ხალხის კრიტიკას „ალიარებებში“ არ უღვეს საფუძვლად ხალხის სიძულვილი. მის შეხედულებებს ამ საკითხში არ ეტყობა რადიკალური ცვლილებები. რომ მის შეხედულებებს 50-იან წლებში რადიკალური ცვლილებები განეცადა, მაშინ სრულიად გაუგებარი გახდებოდა, თუ რატომ არ წავიდა მწერალი ამ პერიოდში ე. წ. წმინდა ესთეტიზმის გზით; გაუგებარი იქნებოდა ისიც, თუ რატომ არ დადგა იგი რეაქციული კლასების თვალსაზრისზე. ჰაინეს სიდიადეც სწორედ იმაშია, რომ იმ დროს, როცა წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენცია ღრმა კრიზისს მოეცვა, როცა ბევრი აქამდე გამოჩენილი რევოლუციური მწერალი ჩამოშორდა რევოლუციას, მან წინააღმდეგობის, მერყეობის მიუხედავად, შეინარჩუნა ღრმა სიმპათია ხალხისადმი, რწმენა მომავლისა, მშრომელი ხალხის მიერ ისტორიული სამართლიანობის განხორციელებისა. შინაგანი წინააღმდეგობის ზრდას, მისტიკა-იდეალიზმისათვის გარკვეული ხარკის მიზღვას, რასაც უთუოდ ადგილი აქვს ამ პერიოდის ჰაინესთან, არ გამოუწვევია მის მიერ კავშირის გაწყვეტა ხალხთან, მშობლიურ ნიადაგთან, მისი შემოქმედების ჯანსაღი ხალხური საწყისების უარყოფა. ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ „რომანცერო“-„ალიარებათა“ ეპოქის ჰაინესთან ადგილი არა აქვს აღრინდელი მსოფლმხედველობის რადიკალურ გადასინჯვას.

გამოვარკვეოთ, რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს ასეთი დასკვნა ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების მიმართ. თქმა არ უნდა, „რომანცერო“-„ალიარების“ პერიოდი როგორც თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების დარგში წარმოადგენს ჰაინეს მიერ ერთგვარად უკან

გადადგმულ ნაბიჯს 40-იანი წლების მხატვრულ ნიმუშებთან შედარებით. ისე, როგორც თეორიულ-კრიტიკულ შეხედულებათა დარგში „რომანცეროს“ პერიოდი წარმოადგენს ჰაინეს მხრით სპირიტუალიზმისადმი ერთგვარი ხარკის მიზლას, მხატვრული შემოქმედების დარგშიც იგი მისტიკური რომანტიზმისათვის ასეთივე ხარკის გადახდას წარმოადგენს.

მისტიკური რომანტიზმისაკენ გვახედებს „რომანცეროს“ პერიოდის ჰაინეს შემოქმედების როგორც თემატიკა, ისე მხატვრული შესრულება, მხატვრული ხერხები და საშუალებები. ამას მოწმობს განსაკუთრებით ის დაცემულობის განწყობილება, რომლითაც გააღენთილია კრებულში წარმოდგენილი ლექსების მნიშვნელოვანი ნაწილი. საჭირო არ არის შევჩერდეთ „რომანცეროს“ ამგვარი განწყობილებების ცხადყოფაზე, რამდენადაც ლიტერატურის მეცნიერებაში იგი საკმარისად ცხადყოფილია. საჭიროა შევჩერდეთ მხოლოდ მეორე, ანტირომანტიკულ, რეალისტურ მხარეზე, რომელთა არსებობის საკითხი კითხვის ქვეშაა დასმული.

„რომანცეროს“ და მისი პერიოდის მხატვრული ტექსტების შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ რომანტიკული განწყობილებების გვერდით მასში მძლავრადაა წარმოდგენილი რეალისტური ტენდენცია, იმედდაკარგულობის განწყობილებების გასწვრივ — სიცოცხლისმადგინებლობის, ცხოვრებით გახარებისა და სიყვარულის გრძნობები. დაკვირვებულ თვალს არ შეუძლია არ შენიშნოს, რომ სიკვდილისა და დაცემულობის განწყობილებანი სიცოცხლისა და სიხარულის განწყობილებათა გვერდით პოეტისათვის თითქოს შთაბეჭდილებათა თამაშს წარმოადგენს, რომ მწერალს სერიოზულად არ სჯერა და არც უნდა იწამოს ცხოვრებიდან ადამიანის განდგომა\*. მიემართოთ უშუალოდ მხატვრულ რეალიებს.

თავისი შემოქმედების ადრინდელი ნიმუშების შესაბამისად, „რომანცეროს“ პერიოდშიც ჰაინე სატირიკოსად გვევლინება. იგი სატირის ნაბვილს კვლავინდებურად მიმართავს სოციალური ცხოვრების სიღრმეების წინააღმდეგ. ეს განსაკუთრებით ითქმის მწერლის მიერ კაპიტალისტური ურთიერთობის კრიტიკის შესახებ. ჰაინე კვლავინდებურად აღიარებს კაპიტალისტური საწარმოო ძალების განვითარების მნიშვნელობას. ასე, მაგალითად, ერთ ადგილას იგი ლაპარაკობს რკინისგზების გაყვანის დადებით მნიშვნელობაზე და მწუხარებას გამოთქვამს, რომ ავადმყოფობა საშუალებას არ აძლევს დიდხანს დარჩეს „ამგვარი პროგრესის გზაზე შემდგარ ქვეყანაში“ (Bd. II, § 62; შდრ. ლექსი „ცხენი და ვირი“, ი გ ი ვ ე, 156).

\* ეს არამც და არამც არ ამართლებს კროჩეს მოსაზრებას „რომანცეროს“ აქტორის მანერულობისა და არლეკინობის შესახებ (C r o c h e, 290).

ჰაინე თვალს არ ხუჭავს კაპიტალისტური წყობილების სოციალურ წინააღმდეგობაზე. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ კაპიტალისტური ურთიერთობის კრიტიკის დარგში „რომანცეროს“ პერიოდის მხატვრული ნიმუშები სიმახვილით არ ჩამოუვარდება მწერლის ადრინდელ მხატვრულ ნიმუშებს. სოციალურ მანკიერებაზე გვანიშნებს ჰაინე ლექსში—„რამპსენიტი“, რომელშიც კაპიტალიზმის მფარველად გამოყვანილია წინანდელი ქურდი, ვისაც მეფე სიძედ და ტახტის მემკვიდრედ იწვევს. კაპიტალისტური ექსპანსიის რეალისტურ სურათს წარმოგვიდგენს ლექსი „ვიტელი-პუტელი“, რომელშიც ჩაქსოვილია კაპიტალის მიერ დამონებული სალხთა ძლიერი პროტესტი დამპყრობელთა წინააღმდეგ. მოხუცის სახით ლექსში ის აზრია გატარებული, რომ სხვა ქვეყნების დამონება გაუმართლებელია, რომ ყველა თავის ქვეყანაში დარჩენასა და პატიოსან ცხოვრებას უნდა ესწრაფოდეს<sup>1</sup>.

კაპიტალისტური ცხოვრების ასეთივე რეალური სურათია გადაშლილი ლექსში—„მონათა გემი“, რომელშიც მონების მოვაჭრის რეალისტური, ანგარებიანი ტიპია დახატული. მას აწუხებს ავადმყოფობის შედეგად გემზე მონების მასობრივი დაღუპვა არა ადამიანური, არამედ წმინდა მერკანტილისტური მოსაზრების გამო, იმის გამო, რომ თუ გემზე არ დარჩა 300 მონა, მაშინ მისი წარმოება განადგურდება<sup>2</sup>. კაპიტალიზმის მგლური კანონია მიზანში ამოღებული ლექსით—„Weltlauf“. აქ ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ თუ ბევრი გაქვს, კიდევ მოგმატება, ხოლო თუ ცოტა გაქვს, იმასაც დაკარგავ; თუკი არაფერი გაბადია, უმჯობესია თავი დაიმარხო, ვინაიდან ცხოვრების უფლება, გამოდის, მხოლოდ იმათ აქვთ, ვისაც რაიმე გააჩნია<sup>3</sup>.

ბურჟუაზიული პარიზის მართალი სურათის მოცემას ისახავს მიზნად ლექსი „Babylonische Sorgen“, რომელშიც პოეტი შინს გამოთქვამს იმის გამო, რომ მისი სიკვდილის შემდეგ მათილდას მოუხდება მაცდურობასთან პირისპირ წადგომა<sup>4</sup>. ექსპლოატაციისა და შეუთახორობის სასტიკ მოწინააღმდეგედ გვევლინება ჰაინე ლექსში „Zur Teleologie“. აქ ის აზრია განვითარებული, რომ ადამიანი ქვეყნად სიკეთეს უნდა თესავდეს და არ ისახავდეს მიზნად სიმდიდრის დაგროვებას. იმათი საქციელი, ვინც მიზნად სიმდიდრის დაგროვებას ისახავს, პოეტს ისე ალაშუოთებს, რომ სასურველად მიიჩნევს მათ ჩამოხრჩობას<sup>5</sup>. ლექსში „Zum Lazarus“ მწერალი კაპიტალისტური საზოგადოების მანკს გვიხატავს. იგი აღნიშნავს, რომ ამ საზოგადოებაში სიმართლე მუდამ დაჩაგრული გამოდის,

<sup>1</sup> Romanzero, Bd. I, 385.

<sup>2</sup> Das Sklavenschiff, Bd. II, 121.

<sup>3</sup> Weltlauf, Bd. I, 415.

<sup>4</sup> Babylonische Sorgen, Bd. II, 44.

<sup>5</sup> Zur Teleologie, Bd. II, 76.

მართალი ადამიანი ერთობ მძიმე ჭაპანს ეზიდება მაშინ, როდესაც ბოროტი გამარჯვებულებით დადის („trabt auf hohem Ross“)<sup>1</sup>.

ჰაინეს მიერ დახატულ კაპიტალისტური საზოგადოების რეალისტურ გმირთა გალერეაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მარკიტანკას პერსონაჟს, რომელშიც რამდენიმე, მეტად მოხდენილი შტრიხით გადმოცემულია სინამდვილის ძირითადი მხარეები<sup>2</sup>. მის სრულ შესაბამისობას წარმოადგენს ბოიადერკას პერსონაჟი, დახატული ლექსში „პომარე“. პომარეს ისტორიაში, რეალისტურადაა აღწერილი სოციალური ცხოვრების უკუღმართობის მორიგი მსხვერპლი. ერთ დროს პომარეც ლუკმა პურისათვის იღწვოდა, მაგრამ შემდეგში იგი ბრწყინვალეებით შეიმკო. მწერალს სჯერა, რომ ამ გზას პომარე მხოლოდ ჰოსპიტალამდე შეუძლია მიიყვანოს და, როცა გებულობს, რომ პომარე უკვე გარდაიცვალა, გულს მძიმე ტვირთი ეშვება და წაჰოიძახებს: „Gott sei Dank, und du bist tot“<sup>3</sup>.

მდიდართა შეუბრალებლობის დამაჯერებელ სურათს გვიხატავს ჰაინე აგრეთვე ლექსში „ფილანტროპი“<sup>4</sup>. მწერალი იძლევა ოქროს რელიგიის მკვეთრ კრიტიკას. ოქროსადმი სწრაფვას იგი აცხადებს კაპიტალისტთა ცხოვრების მნიშვნელოვან სტიმულად. ოქროს მიიჩნევს იგი მთავარ დევიზად ესპანელთა მიერ ინდიელთა ქვეყნის დაპყრობისას, პრველ სიტყვად, რომელსაც ესპანელი დამპყრობლები წარმოთქვამდნენ ხოლმე ინდიელთა ქოხში შესვლისას და მხოლოდ ამის შემდეგ მოიკითხავდნენ წყალს<sup>5</sup>.

ამ ნაწარმოებებში ჰაინე კვლავინდებურად იმარჯვებს წერის რეალისტურ მეთოდს. მოვლენაში იგი ეძებს იმ ნიშნებს, რომლებიც სწორად გადმოსცემს გამოსახატავის არსს. სევდიანი განწყობილება, რომლითაც გაქვინთილია და, არცთუ იშვიათად, დასახელებული ნაწარმოებები, ხელს არ უშლის მწერალს სწორად ასახოს გადმოსაცემი მოვლენა. ლექსში „Präludium“ მწერალი გვანიშნებს, რომ გადაჭრით წინააღმდეგია გამოაცხადონ იგი მეოცნებე რომანტიკოსად. იგი ამბობს, რომ „არ არის მოჩვენება“, რომ მის ძარღვებში „ჩქეფს სისხლი, რომ იგი სიცოცხლის უერთგულესი შვილია“<sup>6</sup>. მართალია, ამის გასწვრივ ჰაინეს იმის აღნიშვნაც უხდება, რომ თავისი ცხოვრების საუკეთესო დრო „რომანტიზმის კატაკომბებში“ ვაატარა, მაგრამ სიცოცხლის სიყვარულის გრძობა ამ ლექსში იმდენად ძლიერია, რომ ეს აღნიშვნა ოდნავადაც

<sup>1</sup> Zum Lazarus, Bd. II, 42.

<sup>2</sup> Lied der Marketenderin, Bd. II, 115—116.

<sup>3</sup> Pomare. Bd. I, 347.

<sup>4</sup> Der Philantrop, Bd. II, 121—123.

<sup>5</sup> Bimini. Bd. II, 127.

<sup>6</sup> Präludium Bd. I, 373



არ აყენებს ჩრდილს ლექსში ჩაქსოვილ ძირითად აზრს. ლექსში „an Jehu“ ჰაინე წერს:

„Doch ich genas. Meine Gesundheit  
Ist jetzt so stark wie'n Eichenbaum“

სხეულის, ნატურიალური საწყისის უპირატესობას გვანიშნებს ლექსი „კიტი“, რომელშიაც ლაპარაკია სულისა და სხეულის ურთიერთისგან განშორების მწვავე შედეგზე. ჰაინე მძიმე მწუხარებას განიცდის იმის გამო, რომ ფიზიკურად მიიწვინია და „მეტად აღარ ეკუთვნის მშვენიერ ცხოვრებას“. ცხოვრება თავისთავად მშვენიერია, მზიურია, სავსეა სიყვარულით, მაგრამ პირადად პოეტის ცხოვრება დატრიალდა უკულმა,— ასეთი აზრია გატარებული ჰაინეს მოხსენებულ ლექსში.

ჰაინე ზოგჯერ მოთქვამს კიდევაც, რომ ამ ქვეყნად ყველაფერი წარმავალია, ზოგჯერ იმის გამოც მოთქვამს, რომ აღაწიანს ხაფანგს უგებენ, მაგრამ ამ მოთქმასაც საფუძვლად უდევს აღიარება: ქვეყანა ღირს იმად, რომ აღაწიანმა მას ზურგი არ შეაკციოს. ჰაინე ხედავს, რომ ქვეყანა ზოგიერთისათვის საპყრობილედ ქცეულა, მისთვის პირადად კი, წვალების საკანად (Marterkammer); ცნობისმოყვარეობით ათვალთვრებენ აღამიანები, თუ როგორ ითვლება მოწინავე აზრი, როგორ ჰკიდებენ მას, მწერალს, ორივე ფეხით, როგორ ებრძვის სიკვდილს მისი სხეული, როგორ აქრიან მას ენას სისხლით სავსე პირიდან. ასეთი ცნობისმოყვარეობისათვის პოეტის ტანჯვა შესიკას წარმოადგენს (Bd. II, 63—64).

ამ ლექსში შეუძლებელია არ დავინახოთ თანადროულობის თვალსაზრისზე მდგომი, ნათელი იდეალებისათვის მებრძოლი, გაბატონებულ შეხედულებებთან მძაფრ კოლიზიაში მოსული მწერალი, რომელიც თავისი ტანჯვის სურათის დახატვით ნილაბს ხდის საზოგადოებრივი ცხოვრების უკულმართობას. მწერლის მიზანი არაა თავი შეაბრალოს ვინმეს, მით უმეტეს იმათ, ვინც მას ამქვეყნად სიცოცხლე გაუნწარა. არც დათმობისა და ბრძოლაზე ხელის აღების ქადაგება ჩანს მოხსენებულ ლექსში.

„რომანცეროს“ პერიოდის ჰაინეს მხატვრული შემოქმედების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ მიუხედავად სევდიანობის განწყობილებისა, რითაც ხასიათდება ამ კრებულში წარმოდგენილი ლექსების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, ჰაინე არ გადავარდნილა უსასობასა და უპერსპექტივობაში, ხელი არ აუღია ქვეყნად დარჩენისა და ბრძოლის ფილოსოფიაზე. სიკვდილთან პირისპირ წამდგარ პოეტს ცხოვრება უყვავებს თავისი მშვენიერებითა და სურნელებით. ამქვეყნად ეგულის მას მშვენიერი ყვავილები, მდელოები, მოქიკიკე ფრინველები. აქეთვე ისწრაფვის მისი გული, დატკობისაკენ. ამქვეყნად ხედავს იგი საკმარის მასალას, რითაც აღამიანმა შეიძლება გაიხაროს („Halleluja“).

საქირო არ არის ამიტომ, ფიქრობს მწერალი, ადამიანებმა თვალი ზეცას მიაპყრონ. ეს ქვეყანა თავისთავად ღირსია, რომ ადამიანმა მას თვალი გაუსწოროს; აქ არის მთები, ტყეები, ბაღები, მდელოები, ჩანჩქერები, უდაბნოები; აქ არაა ზამთარი, იგი მუდამ გაზაფხულს უთმობს ადგილს, რადგან ყოველივემ, რაც „მოწყენილი და ცივია“, ადგილი უნდა დაუთმოს იმას, რაც დიდებულია<sup>1</sup>. როგორც ვხედავთ, სპირიტუალისტური განწყობილებისათვის ერთგვარი ხარკის მიზლის მიუხედავად, „ალილუიას“ ავტორი მაინც რეალისტურ თვალსაზრისზე დგას. ეს ნაწარმოები სიცოცხლისა და სიხარულის აპოთეოზს წარმოადგენს. პოეტს არ იტაცებს სამოთხე, იქ არ ეგულვის მას ის მშვენიერი ასულები, რომლებიც აქ, დედამიწაზე ნახა. იგი იმ აზრისაა, რომ ვერც ერთი ანგელოზი ვერ შეუცვლის მას მის მატყლდას. ღრუბლებში მონავარდო პოეტისათვის არც ფსალმების ხმები იქნებოდა წარმტაცი და იგი მიმართავს ღმერთს შემდეგი სიტყვებით:

„O Herr! ich glaub', es wär das beste,  
Du liessest mich in dieser Welt;  
Heil nur zuvor mein Leibgebreste,  
Und Sorge auch für etwas Geld“<sup>2</sup>.

პოეტი დარწმუნებულია, რომ ამქვეყნად ფეხი ნოუკიდნია ცოდვასა და მანკიერებას, მაგრამ იმედი აქვს, რომ არ დაკარგავს ორიენტაციას, თუკი ექნება ორი რამ: ჯანსირთელობა და ფული:

„Gesundheit nur und Geldzulage  
Verlang' ich, Herr! O lass mich froh  
Hinleben noch viel schöne Tage  
Bei meiner Frau im statu quo“<sup>3</sup>

ნოტანილი ადგილები ცხადყოფს, რომ „რომანცეროს“ პერიოდის ჰაინეც რეალისტურ თვალსაზრისს იმარჯვებს, მატერიალური საწყისის უპირატესობას აღიარებს. რეალისტური განწყობილება მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს „რომანცეროს“ კრებულში წარმოდგენილ, ერთი შეხედვით თითქოს აშკარად რომანტიკული ხასიათის მატარებელ ლექსში, როგორცაა „კარლოს I“. ამ ლექსში ვხედავთ მინიშნებას რევოლუციურ ამბებზე, ბურჟუაზიულ რევოლუციებზე<sup>4</sup>. იგივე ტონი და გამიზნულობა ახასიათებს ლექსს — „მარია ანტუანეტი“, რომელშიც ლაპარაკია რევოლუციის შედეგებზე და იმათ შესახებ, ვინც ეს რევოლუცია იდეოლოგიურად შეამზადა<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Halleluja. Bd. II, 86.

<sup>2</sup> Bd. II, 97.

<sup>3</sup> იგივე, 98.

<sup>4</sup> Karl I; Bd. I, 342—343.

<sup>5</sup> Maria Antoinette, Bd. I, 344.

ერთ ერთ ლექსში მაიმუნთან საუბრის სახით ჰაინე იძლევა რომანტიკული გატაცების თავისებურ ახსნას, მაგრამ არაორაზროვნად ვვანიშნებს, რომ არა რომანტიკული მომენტი წარმოადგენს მისი ბუნების ძირითად მხარეს, არამედ სიცოცხლისმადგინებლობა. ჰაინე წერს:

„Affe! fürcht,—dich nicht, ich bin  
Kein Gespenst, ich bin kein Spuk;  
Leben kocht in meinen Adern,  
Bin des Lebens treuster Sohn“<sup>1</sup>.

მწერლის რეალისტურ თვალთახედვას მშვენიერად გვიდასტურებს ლექსი „1849 წლის ოქტომბერში“, რომელშიც ჩაქსოვილია უნგრელი ხალხისადმი სიმპათია და სიძულელი რეაქციული რეჟიმისადმი. ჰაინე სიმპათიით აგვიწერს იმ საბრძოლო განწყობილებებს, რომლითაც გაელენთილი იყვნენ უნგრელები და აღშფოთებას გამოთქვამს ტირანების მოქმედებით. იგი წერს:

„Und diesmal hat der Ochse gar  
Mit Bären einen Buud geschlossen—  
Du fällst; doch tröste dich, Magyar,  
Wir andre haben schlimmere Schmach geuossen“<sup>2</sup>.

„რომანცეროშიც“ ჰაინე მკვეთრად ილაშქრებს იმათ წინააღმდეგ, ვინც რეალისტურ თვალსაზრისს ვულგარულ-პრაქტიკულ თვალსაზრისთან აიგივებს, ვინც ვიწრო, შეზღუდული ინტერესებით იფარგლება. ასეთი ადამიანებია გაკბილული კრაპულინსკისა და ვაშლაპსკის პერსონაჟები.<sup>3</sup> ლექსში „ტყის მარტობა“ ჰაინე სამღურავს გამოთქვამს პროზული სულის დამკვიდრების გამო, იმის გამო, რომ ტყეში ახლა მხოლოდ პრაქტიკოსი მონადირე დაძრწის და ისმის მისი ძაღლის ყეფა<sup>4</sup>. ვაჭრულ-ანგარებითი სულის კრიტიკას იძლევა ჰაინე ლექსში „Solidität“<sup>5</sup>. ბურჟუაზიული პრაქტიციზმის კვლავინდებურ კრიტიკას ვნახულობთ ლექსში „Jetzt wohin?“, განსაკუთრებით ინგლისისა და ამერიკის შესახებ წმსჯელობაში. პოეტი არ ხატავს თავის თავს უპერსპექტივოდ, არამედ სახაევს მოქმედების გარკვეულ პროგრამას. მოქმედება, ბრძოლა სინამდვილის გარდასაქმნელად, აი რას აყენებს „რომანცეროს“ ავტორი; ვაბედული წამოწყება საქმის უკვე სანახევროდ გაკეთებას ნიშნავს<sup>6</sup>. ქმე-

<sup>1</sup> Präludium, Bd. I, 372.

<sup>2</sup> Im Oktober, 1849, Bd. I, 427.

<sup>3</sup> Zwei Ritter, Bd. I, 353—354.

<sup>4</sup> Waldeinsamkeit, Bd. I, 395.

<sup>5</sup> Solidität, Bd. I, 412.

<sup>6</sup> An die Jungen, Bd. I, 410.

დითობა უნდა შეადგენდეს ადამიანის მთავარ მოწოდებას; საიკიოშიც: კი, ამბობს მწერალი, საქმეებისა და ნამოქმედარის შესახებ გამოგვიკითსავენ და არა სახელისა და თანამდებობის შესახებ<sup>1</sup>.

უმოქმედობას, უმოქმედებით მოდუნებას კიცხავს ჰაინე ლექსში— „თელეოლოგიისათვის“. იმისათვის, რომ მორჩილებითი უმოქმედობის გზას დავადგეთ, ამბობს პოეტი, საკმარისია გვექონდეს ერთი ფეხი; იმისათვის, რომ ხალას ქეშმარიტებად მივიჩნიოთ ის, რასაც ნაბეჭდი სახით გვათავაზობენ, საკმარისია ერთი თვალიც<sup>2</sup>. ეს გარემოება საფუძველს აძლევს ჰაინეს მკვეთრად გაილაშქროს იმათ წინააღმდეგ, ვინც ამქვეყნად ვერაგობის გზას დადგომია, ვინც ხელებს იყენებს არა იმისთვის, რომ ქვეყნად სიკეთე დათვისოს, არამედ, სხვისი ნამუშევრის მითვისებისათვის.. პოეტი უჩვენებს, რომ ასეთი ხალსი ლაპარაკობს კაცთმოყვარეობაზე, პატიოსნებაზე, მაგრამ ეს მხოლოდ ნილაბია, რომლის იქით იმალება მათი მტაცებლური ბუნება<sup>3</sup>.

აქა-იქ „რომანცეროში“ ისმის დაღლილობის, უიმედობის ჰანგი. წერალი მოთქვამს ავადმყოფობაზე, ფიზიკურ ტანჯვაზე, სიბერეზე, იაგრამ ძნელი არ არის შეენიშნოთ, რომ ეს განწყობილება არაა „სასიკვდილო ლეიბზე“ დაკრული ჰაინეს მსოფლმხედველობის ძირითადი მხარე. ცნობილია, თუ როგორ ვაბედულ ბრძოლას ეწეოდა მწერალი სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ მისთვის ამ საკრიზისო მდგომარეობაში. რაც ჩანს ამ პერიოდის მის როგორც თეორიულ შრომებში, ისე მხატვრულ შემოქმედებაში. „რომანცეროში“ შეინიშნება სევდიანობის განწყობილება, მაგრამ ძნელი არ არის მივხედეთ, რომ პოეტს ამ გზით სურს არა უმოქმედობის გამართლება, არამედ მისი ახსნა. მწერალი კი არ იწონებს პრინციპში უმოქმედობას, არამედ, პირიქით, თვლის მას სამწუხარო ფაქტად. მის ხსოვნაში ცოცხლდება ის დრო, როცა იგი ბრძოლისა და მოქმედების მწერალი იყო, მებრძოლთა შორის პირველ რიგებში იყო. პოეტს მხოლოდ ის უნდა გვითხრას, რომ თვითონ დაიღალა ამ ბრძოლაში („meine laugen Fortschrittsbeine sind europamüde jetzt“. Bd. I. 408; ანდა: „Jetzt bin ich, müd' vom Rennen und Laufeu“. Bd. I, 416).

„რომანცეროს“ პერიოდის ჰაინე იმ დროს შეტრფის, როცა იგი თავისუფლებისათვის იბრძოდა („Eufent perdu“. Bd I, 430), მოწინავე პოსტზე იდგა. თავის ახლანდელ მდგომარეობას იგი არამც თუ სხვებს არ უყენებს ნიმუშად, არამედ, თავისთვისაც სამწუხარო მოვლენად თვლის; მაგრამ თავისი ახლანდელი მდგომარეობაც მწერალს მიაჩნია აუცილებლობით გამოწვეულ მოვლენად. ამით მას სრულიადაც არ სურს გაამართლოს უმოქმედობა, არამედ, პირიქით, ისევ ბრძოლასა და მოქ-

<sup>1</sup> Fromme Warnung, Bd. I, 420.

<sup>2</sup> Zur Teleologie, Bd. II, 75.

<sup>3</sup> იგივე, 76.

შედებას ქადაგებს. მწერალი აღნიშნავს, რომ იგი დაიქრა თავისუფლებისათვის ბრძოლაში, მაგრამ მას თავი არ მიაჩნია დამარცხებულად („doch fällt' ich unbesiegt“), იგი ფიზიკურად დამარცხდა მხოლოდ, მისი გული გასკდა მხოლოდ, მაგრამ იარაღი კი მთელია („meine Waffen sind nicht gebrochen, nur meine Herze brach“), სულიერად დამარცხებული არაა. ეს გარემოება გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ „რომანცერო“, თვით ჰაინესს გაგებით, არ წარმოადგენს მისი იდეური დამარცხების მაჩვენებელს. სხვებმა, გამოდის, პოეტს უნდა მიბაძონ არა უმოქმედობაში, არამედ იმ ბრძოლაში, რომელსაც იგი ფიზიკურ დამარცხებამდე ეწეოდა. პოსტი ვაკანტურია, წამოიძახებს ჰაინესი, ბრძოლის ველზე ერთი თუ დაეცა, მისი შემცველი სხვა უნდა გახდეს („der eine fällt, die andern rücken nach“).

ამრიგად, „რომანცერო“-ალიარებათა ეპოქის ჰაინესს მხატვრული შემოქმედების ანალიზსაც იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ნწერალს რადიკალურად არ შეუცვლია თავისი შეხედულებები მყოფობის, ადამიანთა ისტორიის და ხელოვნების საკითხებზე. ასეთი რადიკალური ცვლილებები არ ჩანს ამ პერიოდის ჰაინესს არც თეორიულ ნააზრევში და არც მხატვრულ შემოქმედებაში. შეუძლებელია ამიტომ „რომანცერო“-ალიარებათა პერიოდი მიჩნეულ იქნეს შემფერხებელ მომენტად ჰაინესს ესთეტიკურ შეხედულებებში გარკვეული სიმწყობრის ძიებისათვის.

---

**რეალისტიკისა და მხატვრული მოტივანობა ხელოვნების შესახებ  
ჰაინეხ ნაზარევი**

როგორც დავინახეთ, ჰაინეს მსოფლმხედველობაში, ხელოვნების შესახებ მის ნააზრევში ნათლად აისახა ეპოქის თავისებურებანი, საზოგადოებრივი ცხოვრების დიალექტიკა. მასში აისახა ის ცვლილებები, რომელთაც ადგილი ჰქონდა გერმანიისა და მისი მეზობელი ქვეყნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და იდეოლოგიაში XIX საუკუნის 20—50-იან წლებში, ის წინააღმდეგობანი, რომლებიც ახასიათებდათ რევოლუციურ დემოკრატიასთან მისულ, მაგრამ წვრილბურჟუაზიული შეზღუდულობისაგან ჯერ კიდევ თავდაუღწეველ ადამიანებს.

ის გარემოება, რომ ჰაინემ იმთავითვე დაიკავა მოწინავე მწერლის ადგილი თავისი დროის რთულ სოციალურ ვითარებაში, რომ იგი ჩადგა რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკში და გადაქრით გაილაშქრა ფეოდალურ-აბსოლუტისტური რეჟიმისა და ბურჟუაზიის ოლიგარქიის წინააღმდეგ, შეიქმნა განმსაზღვრელი მისი შემოქმედების ჯანსაღი, რეალისტური ხასიათისა, მისი ესთეტიკის მატერიალისტური ხასიათისა. ამ ჯანსაღი მატერიალისტური ხაზის გასწვრივ ჰაინეს ესთეტიკურ ნააზრევში შეიმჩნევა იდეალისტური ესთეტიკის გადმონაშთებიც, მაგრამ არა ამ უკანასკნელთ ეკუთვნის დომინანტური მნიშვნელობა, არამედ მოხსენებულ რეალისტურ ტენდენციებს.

ამ წანამძღვრიდან თუ გამოვალთ, სრულიად ბუნებრივია დაისვას საკითხი ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში შინაგანი სიმწობრის, სისტემის ძიებისა. თვით ჰაინეც იხრება ამგვარი შესაძლებლობის აღიარებისაკენ. ჩატარებულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის წინააღმდეგ გალაშქრებისას ჰაინე წინ წამოწევს სპეციფიკურ-მხატვრულის მომენტს. ამ გარემოებას, როგორც დავინახეთ, მწერალი არამც და არამც არ მიყავს ხელოვნების ისეთი იდეალის დასახეამდე, რომელშიც პოეტური, მხატვრული ეთიშება რეალურ საფუძველს. როგორც ვუჩვენეთ, ჰაინეს ესთეტიკური იდეალი გამოირიცხავს პოეტურისათვის იმანენტური მნიშვნელობის მინიჭებას. ჰაინესებრ გაგებული პოეტურ-ამაღლებული საფუძველშივე განსხვავდება ამ ცნების ტრადიციულ-რომანტიკული გაგებისაგან. იგი არც გაიგივებულია თავის საფუძველთან და არც მისგან გამოთიშული; იგი მის ორგანულ ნაწილს შეადგენს. ეს იმას ნიშნავს, რომ კემპარიტი ხელოვნების პრეტენზია,

ჰაინეს კონცეფციით, ხელოვნების მხოლოდ იმ ნიმუშს შეუძლია გააცხადოს, რომელშიც სინამდვილე რეალისტურ ხაზებში გადმოიკვება, რაც იმავე დროს პოეტურ-ამალღებულის მომენტსაც შეიცავს. ნწერლის მიერ ხელოვნებაში სინამდვილისადმი მიბაძვის, ნატურალისტური მეთოდის უარყოფა იმას გვაფიქრებინებს, რომ სინამდვილისადმი დასმგავსება, მისი გაგებით, არ უნარჩუნებს ხელოვნებაში ასახულ კემ-მარიტი ხელოვნების პრეტენზიას.

მეორე მხრით, ჰაინეს შეხედულება ხელოვნებაში სინამდვილის ზოგიერთი, არსებითი ნიშნის გამოსატვის შესახებ მნიშვნელოვნად ფენს შუკს მის შეხედულებას ხელოვნების სპეციფიკურობაზე, მის განსხვავებულ უნარს სრულსახოვნად გადმოცეს ზოგიერთი შტრისით მოვლენათა არსი. ხელოვნების შესახებ ჰაინეს შეხედულებების ანალიზს იმ დასკვნამდე მიყავართ, რომ, მწერლის აზრით, ხელოვნების სპეციფიკურობას წარმოადგენს სინამდვილის სრულსახოვნად დახატვა იმ თავისებური საშუალებებით, რომლებიც ხელოვნებას გააჩნია. თუ არა ეს ნიშნები, ისე, შესაძლოა, გეკონდეს სინამდვილის ზუსტი ასახვა, მაგრამ იგი არ იქნება მხატვრული ასახვა; იგი ორიგინალის მსგავსი იქნება, მაგრამ მხატვრული კი არა.

ქემმარიტი მხატვრული ძეგლი, გამოდის, მაშინ შეიქმნება, როცა ორიგინალის მხოლოდ ზოგიერთი შტრისის აღბეჭდვა ხდება. ორიგინალი ასეთ შემთხვევაში უფრო სრულსახოვნად გადმოიკვება, ვიდრე ნატურალისტური მეთოდის გამოყენებისას. ეს იმიტომ, რომ მეორე შემთხვევაში მხოლოდ გარეგანი სიზუსტე მიიღწევა, პირველ შემთხვევაში კი, შინაგანი სიზუსტე, დასახატავი მოვლენის არსის გადმოცემა. ასეთ დააკანამდე მიყავართ ხელოვნების სპეციფიკურობის საკითხზე ჰაინეს შეხედულებათა ანალიზს. ამ დასკვნამდე მიყავართ განსაკუთრებით მწერლის აზრებს ხელოვნებისა და ისტორიის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ.

ამგვარად, ჰაინეს კონცეფციით, ქემმარიტი ხელოვნების ძეგლში სინამდვილის რეალისტური ასახვა უთუოდ უნდა შეიცავდეს მხატვრულ-ამალღებულის მომენტს. მხატვრულ-ამალღებულში, როგორც დავინახეთ, მწერალი ათავსებს გარკვეულ სოციალურ შინაარსს, სამოქალაქო ენთუ-ზიზმის საჭიროებას ქადაგებს. ჰაინე იმ აზრის უნდა იყოს, რომ ნაკლოვანია ცალკე აღებული სინამდვილისადმი, როგორც რაციონალისტური, ისე რომანტიკული დამოკიდებულება. სინამდვილის მართალი ასახვა უნდა გულისხმობდეს, როგორც ერთის, ისე ოგორის გამოყენებას, როგორც გონების, ისე ფანტაზიის მნიშვნელობის აღიარებას.

ჰაინე ზოგჯერ აღნიშნავს რაციონალისტური და რომანტიკული ტენდენციის დაკავშირების შესაძლებლობას, მაგრამ ხელოვნების შესახებ მისი ნააზრევის ეცნწავლა არ იძლევა საფუძველს, რომ მას ამ შემთხვევაში თვალსაზრისთა აღრეკვა ვუსაყვედუროთ. ნწერალი არა რო-

მანტიკული მეთოდის მორიგებას ასდენს რაციონალისტურ მეთოდთან, არამედ რომანტიკის შემონახვის საჭიროებას აღიარებს. მხატვრულ-ამაღლებულის ცნებაში, რასაც მნიშვნელოვანი როლი აქვს მიწერილი სინამდვილეზე ზემოქმედების საქმეში, მწერალი რომანტიკის მომენტსაც გულისხმობს. მხატვრულ-ამაღლებულის ჰაინესეული გაგება არ ემთხვევა ამ ცნების ტრადიციულ რომანტიკულ გაგებას, მაგრამ მასში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია რომანტიკას, თანაც რომანტიკას არა წარსულის მნიშვნელობით, არამედ მოდერნიზებულს. ამგვარად გაგებული მხატვრულ-ამაღლებული, როგორც აღვნიშნეთ, უნდა შეადგენდეს სინამდვილის რეალისტური ასახვის ორგანულ ნაწილს.

რეალისტურისა და მხატვრულის დამოკიდებულებების საკითხის გადასაწყვეტად ძირითადი მნიშვნელობა აქვს იმის გამოჩვენებას, თუ როგორ წყვეტს ჰაინე საერთოდ ფილოსოფიის მთავარ საკითხს, მატერიისა და იდეის ურთიერთობას, როგორც ვუჩვენეთ, მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის ბრძოლას ჰაინე აკავშირებს იმასთან, თუ როგორაა გაგებული პირველი საწყისის საკითხი, მატერიას ენიჭება პირველადი როლი თუ იდეას. ჰაინეს ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ამ შრომაში წარმოდგენილმა შეკუმშულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ მატერიალურისა და იდეალურის დამოკიდებულებების საკითხს მწერალი წყვეტს მატერიალურზე აქცენტირებით, აღნიშნავს, რომ მატერიას ეკუთვნის პირველადი როლი. როგორც დავინახეთ, ამ პუნქტში ჰაინე პრინციპულად დაუპირისპირდა იმ მიმდინარეობას, რომელიც იდეათა აპრიორულობას ქადაგებს, იდეალისტურ მსოფლმხედველობას.

მეორე მხრით, წინამდებარე შრომაში ცხადყოფილ იქნა ისიც, თუ რა პუნქტში შორდება ჰაინე მატერიალისტურ მსოფლმხედველობას; ნაჩვენები იქნა, რომ მატერიალისტური ფილოსოფიის ძირითადი საწყისის მიღების მიუხედავად, მწერალი მაინც არ თვლის თავის თავს ამ ფილოსოფიის მიმდევრად. ჰაინეს ძირეული შეცდომა სწორედ იმის გაუგებლობაში მდგომარეობს, რომ მატერიალურისა და იდეალურის დამოკიდებულებების საკითხის გადაწყვეტას დიალექტიკური მატერიალიზმი იძლევა.

ჰაინეს არ აკმაყოფილებს მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის გადაწყვეტა, როგორც იდეალურისათვის დემიურგული მნიშვნელობის მინიჭების ნიშნით, ისე იდეალურის მატერიალურთან გაიგივების, მით უფრო მისი უგულვებლყოფის ნიშნით. იგი, მართალია, მატერიას ანიჭებდა ძირითად როლს ცნობიერების განვითარებაში, მაგრამ ამასთანავე იდეის აქტიურ როლსაც აღიარებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საქმეში. იდეის ეს აქტიური, ზემოქმედებითი როლის აღიარება განსაზღვრავდა მწერლის კრიტიკულ დამოკიდებულებას გოეთეს მსოფლმხედველობისადმი, ესთეტიკისადმი



და თანაგრძნობით დამოკიდებულებას „ახალგაზრდა გერმანიის“ სამოქმედო პროგრამისადმი.

იდეის მნიშვნელობის ხაზგასმა განსაზღვრავდა ჰაინეს ერთგვარ თანაგრძნობით დამოკიდებულებას იდეალიზმისადმი, მისი ესთეტიკისადმი. წინამდებარე შრომაში გარკვეული იქნა იდეალისტური ფილოსოფიისადმი ჰაინეს ამგვარი დამოკიდებულების აზრი, ნაჩვენები იქნა, რომ მწერალს იზიდავს იდეის არა ამოსავალ პუნქტად მიჩნევა, არამედ მისი მნიშვნელობის ხაზგასმა. ჩვენ ვუჩვენებთ, რომ იდეალურის მნიშვნელობის შეფასებაში ჰაინე პრინციპულად სხვა წინამძღვრიდან გამოდის, ვიდრე იდეალისტები, რომ მისთვის იდეის აქტიური როლის ხაზგასმა სრულიად არ ნიშნავს იდეის მოწყვეტას თავისი საფუძვლიდან, მისთვის თავისთავადი მნიშვნელობის მინიჭებას.

როგორც გამოიჩვენა, იდეა, ჰაინეს გაგებით, სინამდვილის ასახვის შედეგს წარმოადგენს და არა სინამდვილის შემოქმედს. იდეა, მისი აზრით, იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ მას გააჩნია უნარი თავის საფუძველზე შემოქმედებისა, მასების რეგულაციური აღფრთოვანებისა უკეთესი სოციალური მერმისის შესაქმნელად. ჰაინე პრინციპულად უპირისპირდება იმათ, ვინც იდეის აქტიურობის ხაზგასმაში იდეალურს რეალურისაგან წყვეტს და უსაგნო მეოცნებობაში ვარდება.

მატერიისა და იდეის ურთიერთობის გადაწყვეტისას ჰაინე დგას მათი მთლიანობის თვალსაზრისზე. მატერიალურის პრიმატობის აღიარება, მატერიის რეაბილიტაციის მოთხოვნა, შესაბამისად ხორცის ემანსიპაციის სენსიმიონისტურ მოთხოვნასთან, ჰაინესთვის არამც და არამც არ გულისხმობს იდეის მნიშვნელობის დამცირებას. ენახოთ, რამდენად ამართლებს ჰაინესთან მატერიის და იდეის ურთიერთობის საკითხის მთლიანობის ნიშნის ქვეშ გადაწყვეტას ხელოვნების შესახებ მწერლის ნაახრევი.

„ტანჰოიზერის“ საკუთარ ვერსიაში ჰაინე იწონებს რეალისტურისა და მხატვრულის პარმონიას<sup>1</sup>. ამავე თვალსაზრისს ამვლანებს იგი მაშინ, როცა იზიდავს ადამიანთა სახიდან თაბაშირის ანაბექდის გადაღების საკითხს<sup>2</sup>. ეს თვალსაზრისი რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის შესახებ კიდევ უფრო გამოკვეთილად ჩანს მაიერბერის შესახებ მსჯელობაში.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, როსინიზმისაგან თანადროულობისაკენ მაიერბერის დაძვრა ჰაინემ ისტორიულად გამართლებულ ნაბიჯად მიიჩნია, რამდენადაც ეს პროცესი გულისხმობდა რომანტიკული მეოცნებობიდან რეალურისაკენ მობრუნებას. მეორე მხრით, ეს პროცესი მწერალმა საზიაროდ მიიჩნია ხელოვნებისათვის, რამდენადაც მის შედე-

<sup>1</sup> Elementargeister, 432—433.

<sup>2</sup> Fl. Nächte, 349.

გად იგულვა ხელოვანის თავისუფლების შეზღუდვა, უნდა ვიგულისხმოთ, შეზღუდვა იმის, რაც სპეციფიკურია ხელოვნებაში. ეს ჰაინესათვის არ ნიშნავს რეალურის პრიმატის უარყოფას ხელოვნებაში, მაგრამ იგი წარმოადგენს იმისადმი განოქომაგებასაც, რაც სპეციფიკურია ხელოვნებაში, იდეალურის, პოეტურისადმი გამოქომაგებას.

თუ როსინიდან თანადროულობისაკენ მაიერბერის დაძვრა ჰაინემ გამართლებულად მიიჩნია, მან სინანულის ღირსად აღიარა, ამის შედეგად იდეალურის, მხატვრულის როლის დაპყრობა. დასკვნა ნათელია: რეალური და სპეციფიკურ-მხატვრული ურთიერთმთლიანობაში უნდა იყოს. ამ საფუძველზე გასაგები ხდება ის განსხვავება, რომელსაც აწყობს ჰაინე „რობერტ ეშმაკია“ და „ჰუგენოტებს“ შორის, რამდენადაც პირველი მაიერბერის განვითარებაში მწერალს ისეთ საფეხურად მიიჩნია, როცა მაიერბერი ხელოვნების იმანენტიზმის თვალსაზრისიდან რეალობისაკენ დაიძრა, მაგრამ ეს არსებითად მხატვრულ-ამალღებულის შემცირების ხარჯზე მოახდინა, შექმნა რა „რობერტ ეშმაკი“, როგორც „მორცხვობის შედეგი“<sup>1</sup>.

რაც შეეხება „ჰუგენოტებს“, იგი, ჰაინეს აზრით, ასევე ესთეტიზმის თვალსაზრისის უარყოფას წარმოადგენს, ოღონდაც იმ განსხვავებით, რომ მასში თავიდანაა აშორებული ის ნაკლი, რამაც თავი იჩინა „რობერტ ეშმაკი“. ეს იმას ნიშნავს, რომ „ჰუგენოტებში“ არაა დამცირებული სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობა. ამიტომ მიიჩნია ჰაინეს „ჰუგენოტები“ ქეშმარიტი ხელოვნების ძეგლად და შემდგომ საფეხურად მაიერბერის განვითარებაში. აქედან ის დასკვნა გამოდის, რომ, ჰაინეს კონცეფციით, რეალისტური და მხატვრული არ გამოირიცხავს ერთნეორგეს, არამედ მთლიანობაში არიან. ამაში გვარწმუნებს ის ალტაცება, რომელსაც გამოთქვამს მწერალი მაიერბერის მოხსენებელი ევოლუციის გამო, იმის გამო, რომ მაიერბერი ახლა გაცილებით უფრო მეტი დარწმუნებით წერს და ხატავს, ვიდრე წინათ<sup>2</sup>, რომ მასში უკანა რიგზე გადასული პიროვნული მხარე, რომ იგი ახლა წერს „სულის მზარდი თავისუფლებით“<sup>3</sup>, რომ მან თავი დააღწია შინაგან ბრძოლას და შეება ბრძოლაში გარე სამყაროს. რეალისტურ თვალსაზრისამდე მისულ მაიერბერთან ჰაინე ხედავს სულის მარადიულ სამეფოში, ხელოვნების ზეციურ იერუსალემში შესვლის უფლების მოპოვებას. გამოდის, რომ მაიერბერთან ხელოვნების მაღალი ქმნილების შექმნას ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის საფუძველზე ხედავს. ამით აიხსნება მისი განსაკუთრებული სიმპათია „ჰუგენოტებისადმი“.

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 547.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

რით აღწევს, ჰაინეს გაგებით, „ჰუგენოტები“ ასეთ წარმატებას? იმით, რომ მასში დანახულია რეალისტურ საფუძველზე მდგომი მაიერბერი, რომელიც არ უგულბებლყოფს სპეციფიკურ-მხატვრულის მნიშვნელობას. „ჰუგენოტებში“ ჰაინე ხედავს და იწონებს ეპოქის მაჯისცემას და მაღალ ხელოვნებას, ენთუზიაზმისა და მხატვრული სრულყოფის, ხელოვნებისა და ვნების თანაზომიერებას. მოცემულ შემთხვევაში გამოთქმები—„ენტუ-ზიაზმი“ და „ვნებები“ გვახედებენ ხელოვნების სოციალური დაპირობე-ბისაკენ, გამოთქმა—„ხელოვნება“ კი მხატვრულ-ამალღებულისაკენ.

„ჰუგენოტები“ ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს უდგება სწორედ იმით, რომ მასში დანახულია მთლიანობა რეალისტურისა და მხატვრულის, პრო-დუქტი ადამიანისა და მხატვრის საერთო შრომის, პროდუქტი იმის, ვინც ხელოვნებაში ეძებს შინაგან ძალას, და იმის, ვინც მხოლოდ გარე-განი ფორმით ისიბლება და კმაყოფილდება; პირველი ხელოვნების ქმნი-ლებაში ძლიერი ვნებით ჩამოკრავს ხოლმე საგანგაშო ზარს, მეორე კი ბუნების ამ ტლანქ ხებებს ყველაზე შემზარავ და ტკბილ ჰარმონიად გარდაქმნის<sup>1</sup>.

ინელი არ არის დანახვა, რომ ცალკე აღებული, ჰაინეს მრწამსს, არ გამოხატავს არც ისეთი მდგომარეობა, როცა ხელოვნების ძველი, მისი აზრით, მხოლოდ ადამიანის ქმნილებას წარმოადგენს და არც ისეთი მდგომარეობა, როცა იგი მხოლოდ მხატვრის პროდუქტია. უკა-ნასკნელი შემთხვევისას სპეციფიკურ-მხატვრული პრინციპშია აყვანილი და დავიწყებულია ხელოვნების მსაზღვრელი საზოგადოებრივი ფაქტო-რები.

ამ საფუძველზე ჰაინესთან გამართლებულია „ჰუგენოტების“ შედა-რება გუთურ ტაძართან, რომლის გუმბათები, თითქოს ბუმბერაზის ხელით ნაგები, ზეცას ებჯინება მაშინ, როდესაც ურიცხვი ყვავილწნულები და არაბესკები ქონდრის კაცის მოთმინებით მუშაობაზე მიგვითითებს<sup>2</sup>. ბუმბერაზი გააზრების სიძლიერით, ქონდრის კაცი დეტალების დამუშავებაში—აი, როგორ ესახება ჰაინეს „ჰუგენოტებში“ რეალისტურ-თანადროულისა და მხატვრულ-ამალღებულის მთლიანობა. „ჰუგენოტები“ მისი ხელოვნების იდეალს უდგება სწორედ ზემოხსენებული ორი მოშენის, რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთშერწყმის გამო. ამ საფუძველზე და ანიტონ მიჯნავს ჰაინე ერთიმეორისაგან „ჰუგენოტების“ ანალიზისას ხელოვნების. იმ ძეგლებს, რომლებიც მხატვართა მრწამსის ნაყოფად წარმოუდგენია, იმ ძეგლებისაგან, რომლებიც მხატვართა შეხედულებების ნაყოფად წარ-მოუდგენია.

ჰაინე ხედავს ე. წ. შეხედულებათა გაბატონების პრინციპს ვულ-გარულ-რეალისტურ ხელოვნებაში; მრწამსის გაბატონებას კი იგი მიაწერს.

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 548.

<sup>2</sup> იქვე.

იმ ეპოქას და ხელოვნებას, როცა რეალისტური თავისუფალი შეიცავს მხატვრულ-ამაღლებულს. ასეთი დასკვნა ბუნებრივად გამომდინარეობს „ჭუგენოტების“ ჰაინესიული ანალიზიდან.

ამიენის ტაძარიც იმითომ იმსახურებს ჰაინეს თანაგრძნობას, რომ იგი ემთხვევა გუთური ტაძრის ზემოსხენებულ ნიმუშს და წარმოადგენს იმ ეპოქის პროდუქტს, როცა აღამიანებს მრწამსი ჰქონდათ. ასეთივედ მიიჩნევენ მწერალი მაიერბერს, განსხვავებით მისი ბევრი თანამედროვე-საგან, რომელთაც, ფიქრობს იგი, ნაცულად მრწამსისა, შეხედულებები გააჩნიათ. „ჭუგენოტები“ ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს აკმაყოფილებს იმითაც, რომ იგი, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის მხრით მრწამსის ნაყოფია. მასში, მსგავსად ამიენის ტაძრისა, ფართო საზოგადოება იხიბლება ბუმბერაზის ქმნილებით, გრანდიოზული შინაარსით იმ დროს, როდესაც ხელოვნების შენფასებელს მასში ახალი ფორმები იზიდავს.

გამოდის, რომ ჰაინე „ჭუგენოტებში“ ორი მხარის, რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობით იხიბლება. ჰემარიტ ხელოვნებაზე პრეტენზიას იგი თვლის დასაბუთებულად მხოლოდ იმ ხელოვნებასთან, რომელთანაც ორივე მოხსენებული მხარე მთლიანობაშია მოცემული. „ჭუგენოტების“ ავტორი ჰაინეს სწორედ ამ შეგნებანდე მისულ და მის პრაქტიკულად განმასხორციელებელ პიროვნებად მიაჩნია. მაიერბერს იგი მიიჩნევს ჰემარიტ ხელოვნად სწორედ იმიტომ, რომ იგი, „საზოგადოებრივი საკითხებით ინტერესდება“, რომ მისი გული „კაცობრიობის უწმინდესი ინტერესებისათვის იწვის“, რომ იგი აშკარად პატივს სცემს რევოლუციის გმირებს<sup>1</sup>. მაგრამ მაიერბერი, ჰაინეს გაგებით, არ შემოიფარგლება მარტოოდენ საზოგადოებრივი საკითხებით. მასში მწერალი მეორე მხარესაც ნახულობს, სპეციფიკურ-მხატვრულს. ეს მხარე მაიერბერისა ჰაინეს ძალზე იტაცებს, სახელდობრ ის ფაქტი, რომ მაიერბერის ნამდვილი რელიგია არის რელიგია მოცარტის, გლიუკას, ბეთჰოვენისა, ე. ი. მუსიკა<sup>2</sup>. ჰაინე არა მხოლოდ იმის საჭიროებას აღიარებს, რომ ხელოვნების ფაქტში უნდა იყოს დაცული ორივე მოხსენებული მხარე, არამედ იმასაც, რომ ისინი არ ჩრდილავდნენ ერთიმეორეს, მათ შორის თანაზომიერება იყოს. ამ დებულების დადასტურებას ისევ „ჭუგენოტების“ ანალიზში ვნახულობთ. ჰაინე იხიბლება „ჭუგენოტებში“ მოხსენებული თანაზომიერებით, იმით, რომ მასში ერთნაირ სიმაღლეს აღწევს ხელოვნებაც და ვნებაც<sup>3</sup>. ეს გარემოება და აგრეთვე ცალკეულის საერთოსადმი დაქვემდებარება, მელოდიების „დისციპლინირება“, აძლევს ჰაინეს აზრით, „ჭუგენოტებს“ მთლიანობისა და დასრულებულობის სახეს, განსხვავებით როსინის ქმნილებებისაგან<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Über die fr. Blüthe, 548.

<sup>2</sup> იგ ივ ვ, 548—549.

<sup>3</sup> იგ ივ ვ, 547.

<sup>4</sup> იგ ივ ვ, 551.

ხელოვნების ძეგლში რეალისტურისა და ამალღებულის ჰარმონიისა და თანაზომიერების აუცილებლობის აღიარება არ ნიშნავს, რომ მწერალი ცნობდეს მის აუცილებლობას სიუჟეტის გამლა-განვითარების ყველა საფეხურზე. ამ დებულების საილუსტრაციოდ ისევე „ჰუგენოტების“ ანალიზი გამოდგება. ჰაინე ისეთ შესაძლებლობასაც უშვებს, როცა ხელოვანი ერთ რომელიმე სცენაში წინ წამოწევს ხოლმე ამა თუ იმ მხარეს, ან ბუნებრივ-რეალისტურს, ან მხატვრულ-ამალღებულს. მას მიაჩნია, რომ ასეთ შემთხვევაშიც ხელოვნების ძეგლი შესაძლოა ჩაითვალოს ხელოვნების ქეშმარიტ ქმნილებად. ასეთ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. უნდა ვითქვათ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ერთი რომელიმე მხარის წინ წამოწევას ერთ სცენაში ცვლის მეორე მხარის წინ წამოწევა სხვა სცენაში. ასეთ ვითარებას ხედავს ჰაინე „ჰუგენოტების“ მეორე და მეოთხე მოქმედებაში. მეოთხე მოქმედება, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის მხრით ჰაინესათვის სიახლეა ხელოვნების ისტორიაში<sup>1</sup>. შესანიშნავი სცენები მეოთხე მოქმედებისა მას მიაჩნია მიიერბერის მიერ ამოცანის ბუნების საშუალებით გადაწყვეტის ნიმუშად. იგი ფიქრობს, რომ ამბავი ასეთი სიმართლით ოპერაში ჯერ არასოდეს არ გამოხატულა, რომ ამ მოქმედებაში ხელოვანი თანადროულობის მხარეს იჭერს. აღანთებს რა „თანამედროვე თავებში“ ყველაზე უფრო თავშეუკავებელ სიმპათიას. მწელი არ არის მიხვედრა, რომ მეოთხე მოქმედებაში ჰაინე ხედავს ვნების წინ წამოწევას და არა ხელოვნებისას, შინაარსის წინ წამოწევას და არა ფორმისას.

მეოთხე მოქმედებისაგან განსხვავებით „ჰუგენოტების“ მეორე მოქმედება ჰაინეს მიაჩნია ხელოვნების წინ წამოწევა. აქ მწერალი ნახულობს განწყობილებას არა სიხარულის, არამედ სიხარულზე დარდისა<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, მეორე და მეოთხე მოქმედებაში ჰაინე ვერ ნახულობს ხელოვნებისა და სინამდვილის თანაზომიერ განვითარებას, მაგრამ, რამდენადაც რეალისტურის წინ წამოწევა ერთში, ხელოვნებისა კი მეორეში, მაინც აძლევს ნაწარმოებს მთლიანობისა და შინაგანი თანაზომიერების სახეს, ამდენად, „ჰუგენოტები“ ხელოვნების ქეშმარიტ ძეგლად წოდების უფლებას იძლევა. მთლიანად აღებული, „ჰუგენოტები“ პასუხობს ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს, იგი სწორედ ზემოხსენებული მთლიანობის განაზომიანია მას ნიმუშად ყველა კომპოზიტორისათვის, რომელიც ოპერის წერას შეუდგება<sup>3</sup>, რადგან მასში რეალისტური და მხატვრული მთლიანობაშია მოცემული.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის საკითხს ჰაინესთან შუქს მოფენს „ფლორენციის ლამეების“ ანალიზი. ის გარემოება, რომ

<sup>1</sup> Über die fr. Bühne, 550.

<sup>2</sup> იგივე, 550—551.

<sup>3</sup> იგივე, 550.

ეს არაა კრიტიკული ხასიათის ნაწარმოები, ხელს არ გვიშლის ამოვიკითხოთ მასში ჰაინეს თელსაზრისი ხელოვნების ძირითად საკითხებზე. ცენტრალურ გმირ მაქსიმილიანეში, გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, ჩაქს-ვილია თვით ჰაინეს თელსაზრისი. მსგავსად ჰაინესი, მაქსიმილიანეშიც რეალისტური განწყობილების გასწვრივ მოცემულია რომანტიკული განწყობილებებიც, — ერთი მხრით, დაინტერესება როსინიზმით, მეორე მხრით კი, ცხოვრების მართალი ასახვის სურვილი. მსგავსად ჰაინესი, მაქსიმილიანეც ორი საუკუნის მიჯნაზე დგას, რაც თავს იჩენს მრავალ ფაქტში: ერთის მხრით, ინგლისის ბურჟუაზიული სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებაში, პარიზის ქალების გრაციით გატაცებაში, მეორე მხრით კი გრძობითი მისწრაფებისათვის სადავეების მიშვებაში. მაქსიმილიანეც, ჰაინეს მსგავსად, საბოლოოდ ვერ გათავისუფლებულა რომანტიკული მისწრაფებებისაგან, მაგრამ ამ უკანასკნელთ მაინც დაქვემდებარებული მნიშვნელობა ენიჭება.

შტერნბერგი მაქსიმილიანეს პერსონაჟის ანალიზის შედეგად იმდასკვნამდე მიდის, რომ რაციონალისტურ-რომანტიკულად დაფლეთილ ჰაინეს მსოფლმხედველობაში სინთეზი მიიღწევა მხატვრობის მომენტის უგულვებელყოფით და ავხორცობის მომენტის (Wollust, Lüsternheit) შემოტანით<sup>1</sup>.

რომანტიკულისა და რაციონალისტური მომენტების ამგვარ სინთეზს შტერნბერგი ნახულობს მაქსიმილიანესთან, ამ „სიკვდილისა და სიცოცხლის სინთეტიკოსთან“<sup>2</sup>. სინთეზის მიღწევის ასეთ ძირითად კომპონენტად „ფლორენციის ღამეებში“ მას მიჩნეული აქვს სიკვდილის მოტივი. რა გვეთქმის ამის შესახებ? მართლაც არარეალისტური ხასიათისაა თუ არა მაქსიმილიანეს დამოკიდებულება ქანდაკებისა და მხატვრობის ნიმუშებისადმი, მუსიკის, საერთოდ ხელოვნებისადმი? სწორია თუ არა ისიც, რომ ჰაინე-მაქსიმილიანესთან რომანტიკულ-ამალღებული ირიცხება ავხორცობისა და სიტკბოებისადმი მისწრაფებით?

მაქსიმილიანეს პერსონაჟის განხილვის მაგალითზე შტერნბერგი ბუნებრივად მიადგა ჰაინეს ხელოვნების თეორიის ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხს, იმას, თუ რომელ ტენდენციას ეკუთვნის მსაზღვრელი როლი ჰაინეს მსოფლმხედველობაში. მაგრამ ჰაინეს ხელოვნების თეორიის არსი შტერნბერგს ამ პუნქტშიც საფუძველშივე მცდარად აქვს გაგებული. შტერნბერგის ძირითადი შეცდომა იმაში ძდგომარეობს, რომ იგი ანგარიშს არ უწევს იმ ფაქტს, რომ ჰაინეს ხელოვნების თეორიაში რომანტიკულ-იდეალისტური მხოლოდ გადმონაშთის სახითაა წარმოდგენილი და არა ძირითადი ტენდენციის სახით.

<sup>1</sup> Sternberg, 221.

<sup>2</sup> იგივე, 229.

როცა შტერნბერგი ჰაინესთან რომანტიკული და რეალისტური ტენდენციების სინთეზზე ლაპარაკობს, იგი ბუნებრივად ერთი ტენდენციის მიერ მეორის გასორიციხვის აღიარებამდე მიდის. სინამდვილეში კი ჰაინესთან სინთეზი მიიღწევა არა რომანტიკულის აბსოლუტური გამორიციხვით, არამედ, მისი ზოგიერთი მომენტის ძირითად მხარეში შერწყმით. სინამდვილის მსახლერელი როლის აღიარების მიუხედავად, ჰაინე მაინც არ გამხდარა რომანტიკის აბსოლუტური უარყოფელი. შტერნბერგს კი ჰაინე ჯერ რომანტიკულით მოხიბლული, შემდეგ კი რომანტიკულის აბსოლუტურად უარყოფელი გამოუდის.

შტერნბერგის შეცდომა თავს იჩენს ორ მომენტში: ჯერ მაშინ, როცა იგი მაქსიმილიანე-ჰაინესთან ხედავს რომანტიკული ტენდენციის, სიკვდილის აპოლოგიას და შეორედ მაშინ, როცა იგი ჰაინე-მაქსიმილიანეს გრძნობითი განცხრომის მქადაგებლად სახავეს\*. სინთეზს „ფლორენციის ლამეებში“, შტერნბერგის აზრით, ჰაინე იმით აღწევს, რომ წმინდა რომანტიკულს წარმოგიდგენს არა როგორც მხატვრულს, არამედ როგორც გრძნობითს, განცხრომითს, იხიბლება არა მხოლოდ იდეით, არამედ ქალის გვერდით. ნოეღის განხილვას კი იმ დასკვნამდე მიყვავართ, რომ ჰაინე-მაქსიმილიანემ, ლორენსის, ვერონიკასა და სხვათა აერონაფის დახატვით განსახლერული ხარკი მიუზლო მისტიკურ-რომანტიკულ თვალსაზრისსაც, მაგრამ იგი ირეულად ჰაინც არ დაშორებია რეალისტური მსოფლმხედველობის პრინციპებს.

წინააღმდეგ შტერნბერგისა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სინთეზი ჰაინესთან მიიღწევა არა რომანტიკულისთვის ჯვარის დასმით, არამედ მისი დაკავშირებით რეალისტურთან. რომანტიკული ჰაინესათვის მოცემულ შემთხვევაშიც იმდენადაა ფასეული, რამდენადაც იგი მხატვრულია. არსებითად, ამგვარი მომენტი არც კია რომანტიკულის ძირითადი ნიშნის შემცველი, არამედ რეალისტურის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. რეალისტური ხედვა ჰაინესთან იმდენად ძლიერია, რომ მის მიერ დახატული, რომანტიკული წარმოშობის თუ რომანტიკული საბურველის მქონე მოტივები ფაქტობრივად კარგავს რომანტიკულ ბუნებას და რეალისტური ხასიათის სატარებლად გვეცხადება. თვით ამბის მთხრობელი, მაქსიმილიანე არ ისწრაფვის გააღრმავოს რომანტიკული განწყობილება, მოგვეცეს რომანტიკულის აპოლოგია. თხრობა მისი, თუმცა რომანტიკულ ნიშნებსაც შეიცავს, მაგრამ არსებითად რეალისტური ხაზით მიდის.

---

\* ლიხტენბერგერი, მართალია, ფორმალურად არ იხიარებს დებულებას ჰაინეს გრძნობითი თავაშვებულობის შესახებ, მაგრამ ფაქტობრივად ასეთი მტკიცებისათვის კარებს ლიად ტოვებს (Lichtenberger, 504).

მარმარილოს ქანდაკებაში მაქსიმილიანეს იზიდავს არა სიკვდილი, არა საოცრებანი, როგორც ეს ბლანკს ჰგონია<sup>1</sup>, არამედ სიძმვილის მდგომარეობა. სიმშვიდე მაქსიმილიანესათვის შინაგანი და გარეგანი ჰარმონიის მაუწყებელია. ქანდაკების სახის ნაკვეთებში ამოიკითხება ეს ჰარმონია და პროპორცია. ქანდაკება ლამაზია სწორედ თავისი გარეგანი სიმშვიდით, რაც შინაგანი ჰარმონიის დადასტურებას წარმოადგენს. იგი მაქსიმილიანეს ბერძნული სულის გამოცხადებად მიაჩნია. ბალახებში მიგდებულ ქანდაკების ძეგლებში მაქსიმილიანე იგულებს არა „ქვისებრ სიკვდილს“, არამედ წყნარ ძილს, თვლემას. ქანდაკების ამბოროთ იგი ხელოვნებას ეზიარება და არა სიკვდილს. სიმშვიდე და მარმარილო-ნაირი სიცივე ქანდაკებისა მაქსიმილიანესათვის მხატვრულობის ატრიბუტს წარმოადგენს. ქანდაკების ამბორო წარმოადგენს მხატვრულისა და რეალისტურის სინთეზს და არა გრძნობითი განცხრომის გამოხატულებას, როგორც ეს შტერნბერგს წარმოუდგენია.

იგივე დამოკიდებულება იგრძნობა მაქსიმილიანეს მიმართებაში ბერძნული ნიმფებისადმი, გარდაცვლილ ვერონიკასა და მადმუაზელ ლორენსისადმი. ის, რაც რომანტიკულად გვეჩვენება მაქსიმილიანეს სიყვარულში, რომანტიკულია მხოლოდ თავისი საბურველის მიხედვით, საფუძველში კი იგი რეალისტური უნდა იყოს. სპეციფიკურ-მხატვრული მაქსიმილიანესთან რეალისტურს უკავშირდება, რაშიაც გვარწმუნებს მისი დაკავშირება ანტიკურობასთან. ანტიკურობის ნიშნების მატარებელია მაქსიმილიანესათვის როგორც მშვენიერი ქანდაკება, ისე მიქელანჯელოს ბუნაროტის „ლამე“, როგორც პატარა ვერონიკა, ისე მშვენიერი ლორენსი. თვით სახეც კი ამ უკანასკნელისა შემცველია ანტიკური პროპორციისა, რაც მხატვრის რეალისტური თვალსაზრისისაკენ გადახრას გვაუწყებს. ანტიკური თვალსაზრისი მაქსიმილიანე-ჰაინეს გაგებაში რეალისტური თვალსაზრისის იდენტურია.

მაქსიმილიანე-ჰაინეს ესთეტიკური თვალსაზრისი მთლიანად როდი ემთხვევა ანტიკურს. მისი გატაცების ობიექტი უცილობლად როდი არის მხოლოდ ანტიკურობის ნიშნის მატარებელი. მშვენიერი ქანდაკება, კოელნის ტაძრის სურათი, პატარა ვერონიკა, სიზმარში შეყვარებული გოგონა და ლორენსი მის ესთეტიკურ მრწამსს გამოხატავენ იმდენად, რამდენადაც მათში არა მხოლოდ ანტიკურ-რეალისტური საწყისია, არამედ ისეთიც, რაც გადის ამ ფარგლებიდან; მაგალითად, მისი ტრფობის ობიექტი, მიქელ ანჯელოს ქანდაკება შეიცავს ისეთ „ჰაეროვან სინთეზს“, რაც ამ მხატვრისათვის საერთოდ უჩვეულოა. მის მარმარილოში მაქსიმილიანე-ჰაინე ხედავს „ჩაკირულ ზმანებათა მთელ სამყა-

---

<sup>1</sup> Heine und die Frau. Ausgewählte Bekenntnisse und Betrachtungen des Dichters zusammengefügt von K. Blank, München, 1911, S. 11.



როს მისი წყნარი მონაბეზღელობით<sup>1</sup>, ე. ი. მხატვრულ-ამაღლებულს. ასევე, კოელნის ტაძარში დაკული სურათი მაქსიმილიანეს ტრფობის საგანი ხდება იმიტომ, რომ იგი მას აღუძრავს ანტიკურობის საწინააღმდეგო, კათოლიკურ-მისტიკურ განწყობილებას, თუმცა ეს უკანასკნელი მაქსიმილიანესთან ბოლომდე ვერ იკიდებს ფეხს და განსაზღვრული ღროს შემდეგ ირიყება ანტიკურ გალერეაში დაკული ბერძნული ნიმუშებით.

რომანტიკულის გამოჩევა ანტიკურით, ცხადია, არ მოწმობს მაქსიმილიანეში მომხდარ რაიმე მეტამორფოზას, რადგან მომდევნო თხრობა კვლავ გვიდასტურებს, რომ ანტიკური იდეალი არ ფარავს მის ესთეტიკურ იდეალს. ჰაინეს მსგავსად, მაქსიმილიანესთვისაც ანტიკური არ წარმოადგენს მხატვრულობის უარყოფას, არამედ, პოეტურ-ამაღლებულს, ექსტაზისა. მაქსიმილიანე იხიბლება არა მხოლოდ ანტიკური სიმშვიდითა და სისადავით, არამედ სულიერი სინაზითა და მხატვრული ექსტაზით. სიზმარში ნახული გოგონას სურათი მას არა მხოლოდ თავისი სახის პროპორციით ხიბლავს, ე. ი. იმით, რაც ანტიკურობის ატრიბუტს წარმოადგენს, არამედ იმითაც, რომ იგი განსახიერებდა მომხიბლავი, თითქმის შიშისმომგვრელი სიშარტლისა<sup>2</sup>.

რეალიზმი ამ გოგონას სურათისა მაქსიმილიანეს დანახული აქვს მის როგორც სახის ხაზებში, ისე სხეულის ნაკვეთების გრაციულ სინაზეში<sup>3</sup>. მაქსიმილიანეს ესთეტიკური თვალსაზრისის ცხადყოფისათვის, ფრიად მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ის, რაც ამ გოგონას სახის ხაზებსა და სხეულის ნაკვეთებში რეალიზმს გვანიშნებს, იგი მასში ერთგვარად შიშის გრძობასაც იწვევს. დასკვნა ნათელია: ანტიკური ხელოვნების იდეალი არ ემთხვევა მთლიანად მაქსიმილიანე-ჰაინეს თვალსაზრისს. ასევე არ ემთხვევა მის თვალსაზრისს რომანტიკულ-სპირიტუალისტური ხელოვნების იდეალი. მიიჩნევს რა რომანტიკული ხელოვნების დადებით მხარედ სპეციფიკურ-მხატვრულის ხაზგასმას, ჰაინე-მაქსიმილიანე იხრება რეალისტურისა და მხატვრულის თავისებური მთლიანობისაკენ.

რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის საკითხზე პასუხს ენახულობთ „ბახერახელ რაბინშიც“. ამ ნაწარმოებში იშვიათად არ გვხვდება რომანტიკული ადგილები, მაგრამ მასში უხვადაა აგრეთვე მოცემული სინამდვილის რეალისტური სურათები. წინააღმდეგ შტერნბერგის მტკიცებისა, შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ამ ნაწარმოებს ერთიანი ხაზი გასდევს. არსებითი მნიშვნელობა ჰაინეს მრწამსის დასადგენად

<sup>1</sup> Fl. Nächte, 327.

<sup>2</sup> იგივე. 331.

<sup>3</sup> იქვე.

იმას კი არა აქვს, თუ როგორი მოტივები შეაქვს მას ამ ნოველაში, არამედ იმას, თუ როგორია მისდამი მწერლის მიმართება. შტერნბერგის მტკიცებას მოცემულ შემთხვევაშიც საფუძველი არ გააჩნია, რადგან იგი ამ ცალკე, ერთიმეორის საწინააღმდეგო მოტივთა მონაცვლეობის ჩვენებით და არა მათი ანალიზის გზით ცდილობს ცხადყოს ჰაინეს მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობა. ამ მოტივთა უბრალო კონსტატაცია, ცხადია, არ გამოდგება ჰაინეს ესთეტიკური მრწამსის კეშმარიტი ბუნების დასადგენად.

ეუჩვენოთ „ბახერახელ რაბინში“ ჰაინეს თვალსაზრისი მოხსენებული ორი საწინააღმდეგო მოტივისადმი მწერლის დაშოკიდებულების გამორკვევის საფუძველზე. ებრაელთა ცხოვრებისა და კულტის აღწერილობისას თავს იჩენს რომანტიკული განწყობილება, მაგრამ ამის გვერდით რომანში ფიქსირებულია და, ძალუმადაც, რეალისტურ-პრაქტიკული თვალსაზრისი. ეს ჩანს განსაკუთრებით ფრანკფურტის სინალოლაში წირვა-ლოცვის აღწერილობაში სპირიტუალისტური მომენტების გასწვრივ ებრაელთა ყოველდღიური ცხოვრების შესანიშნავი სცენების დახატვით. თვით მშვენიერი სარას გულის წასვლის სცენაც რეალისტურ ხაზებშია გადმოცემული.

ჰაინეს ესთეტიკური მრწამსის გამოსარკვევად იმას კი არა აქვს გამომწყვეტი მნიშვნელობა, ომ ნოველაში წარმოდგენილია რეალისტური და რომანტიკული მოტივები, არამედ იმას, რომ იმ გმირებში, რომლებსაც ჰაინე თავისი თვალსაზრისის გამოთქმას აკისრებს, მოცემულია მთლიანობა, რეალისტურისა და რომანტიკულის თავისებური სინთეზი. ნოველის ცენტრალური და ზოგიერთი მეორეხარისხოვანი გმირიც თავისუფალია ცალმხრივობიდან, არ არის უკიდურესი სპირიტუალისტური განწყობილების მატარებელი. რომანტიკულ-სპირიტუალისტური მომენტების გვერდით მათში ძლიერია რეალისტური განწყობილებები. ლოცვის დროს, მაგალითად, ისინი გვევლინებიან არა სინამდვილიდან გამდგარ, არამედ სიცოცხლით გახარებულ ადამიანებად. ებრაელთა წარსულის მოგონება მათ აწმყოდან გაქრას კი არ მოასწავებს, არამედ მათ სულიერ ამალლებას. რელიგიური ენთუზიაზმი არ რიცხავს მათთან სისარულსა და მიწიერ სიყვარულს. თვით ძლიერი რელიგიური ექსტაზის დროსაც რაბინი არ კარგავს პრაქტიკულ ალღოს, მაგალითად მაშინ, როცა შენიშნავს, რომ ქრისტიანებმა მოკლული ბავშვის ცხედარი შეაპარეს. იგივე ითქმის სარას შესახებაც, მიუხედავად იმისა, რომ მასში რომანტიკულ-მისტიკური მიდრეკილებები უფრო მეტადაა მოცემული, ვიდრე რაბინში.

რაბინისა და სარას პერსონაჟები რომანტიკულ-სპირიტუალისტურის გასწვრივ ატარებენ რეალისტურ ნიშნებს. რომანტიკული მათში არ გამორიცხავს რეალისტურს და, პირიქით. თავიანთი რელიგიის სიყვარული არ გულისხმობს მათთვის სხვათა რელიგიის სიძულვილს. რომან-

ტიკული მიდრეკილებები ხელს არ უშლის რაბინსა და სარას დადგენენ პრაქტიკული სინამდვილის ნიადაგზე ისე, როგორც რეალისტური განწყობილებები ხელს არ უშლის მათ დროდადრო რომანტიკულ ოცნებაში გაიქრან. სარას რომანტიკულ ფიქრებს, წარმომიხსენებს დუხჭირი ცხოვრების ანალიზის შედეგად, ცვლის ფრანკფურტის რეალისტური სურათები. ასევე მოხდენილად იცვლება სინალოლაში ყოველდღიურ საოჯახო საკითხებზე მლოცველი ქალების საუბარი რელიგიურ-მისტიკური სცენით, როცა გაისმის „თვრამეტი დალოცვა“. ჰაინეს სიმპათია რაბინისა და სარას მხარეზეა. სპირიტუალიზმის კრიტიკა. მოცემული დონ ისაკის მიერ, არაა მიმართული რაბინისა და სარას წინააღმდეგ.

შტერნბერგის აზრით, ჰაინემ დონ ისაკში თავისი თავი გვიჩვენა<sup>1</sup>. ამავე აზრისაა ბარტელსი<sup>2</sup>. მართლაც, დონ ისაკის გალაშქრება სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ და ამ მიზნისთვის გამოყენებული არგუმენტები უდგება ჰაინეს თვალსაზრისსაც. ჰაინეს მსგავსად, დონ ისაკშიაც ებრაული რელიგია უკმაყოფილებას იწვევს იმის გამო, რომ მას აკლია შესაფერისი საწებელი<sup>3</sup>. დონ ისაკი იხრება უფრო წარმართობისაკენ, ვიდრე ებრაელობის ან ქრისტიანობისაკენ. როგორც ებრაულ, ისე ქრისტიანულ რელიგიაში მას ამხედრებს სიცოცხლის უგულვებელყოფა, რაც ჰაინეს თვალსაზრისსაც ემთხვევა. მიუხედავად ამისა, შეუძლებელია ჰაინესა და დონ ისაკის თვალსაზრისთა თანხედენილობა ვალიაროთ, რადგან დონ ისაკის რეალიზმი არ გავს ჰაინესებრ გაგებულ რეალიზმს. იგი ვულგარული რეალიზმია. დონ ისაკისათვის სახელმძღვანელო პრინციპია არა მსოფლმხედველობრივი ხასიათის მოსაზრებები, არამედ თავის ბუნებრივ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების, კუქის გამოძღომის სურვილი: მას უყვარს ებრაელთა საქმელები, იმაზე უფრო მეტად, ვიდრე მათი რელიგია. იგი იმისთვის დადის ებრაულ კვარტალებში, რომ შეიყნოსოს მშვენიერი საქმელების სუნი.

დონ ისაკის წარმოსახვანი ცენტრალური ადგილი უკავია მშვენიერი საქმელების, წინიანი კობრის, მოხრაკული ცხვრის ხორცის მოგონებას. რა საერთო უნდა იყოს ამიტომ, დონ ისაკისა და ჰაინეს პოზიციას შორის სპირიტუალიზმისადმი დამოკიდებულების საკითხში? მართალია, ჰაინესაც არა ერთგვის აღუნიშნავს, რომ უყვარს სიცოცხლით გახარება, მშვენიერი საქმელები და ტანსაცმლები, მაგრამ ამ გზით იგი ცხოვრების არა ვულგაროზაციას, არამედ მის გამშვენიერებას ქადაგებდა. ჰაინეს ამ შემთხვევაშიც პრინციპული მოსაზრებები ამოძრავებდა, რასაც ვერ ვხედავთ დონ ისაკში. ამ უკანასკნელში ჰაინე გვიჩვენებს არა თავის თავს, არამედ ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის მატარებელ ადამიანს.

<sup>1</sup> Sternberg, 326.

<sup>2</sup> Bartels, 170—171.

<sup>3</sup> Rabbi von Bacherach, Bd. IV, S. 486.

რომ დონ ისაკში ჰაინეს თავისი თავის ჩვენება სდომებოდა, იგი მას დადებითად დაგვიხატავდა. სინამდვილეში კი დონ ისაკი მუქ ფერებშია მოცემული, უპრინციპო, ხეპრე და უმგვანო პიროვნებად. მას არ ახასიათებს ტაქტი, დახვეწილობა. ულახათოდ მიმართავს იგი წინადადებით სარას, გახდეს მისი მანდილოსანი. იგი თითქოს გაზეპირებული ფრაზებით ლაპარაკობს, მას არ ახასიათებს სიღინჯე და სიდარბაისლე. საქმარისია მცირეოდენი დაბრკოლება, რომ მან უკან დაიხიოს. იგი ეგოისტია და უმაღური, ასეთივე რჩება მაშინაც, როცა გაიგებს, რომ რაბინმა ერთ დროს იგი ტახოს ტალღებიდან იხსნა. დონ ისაკის მაგალითზედაც ჰაინე გვიჩვენებს, თუ როგორ უკავშირდება ერთიმეორეს რაინდული იდეალიზმი და ვულგარულ-პროზული მსოფლგაგება. დონ ისაკი არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს. მის თვალსაზრისს მიახლოებით გამოხატავს ბახერახელი რაბინი, რომლის სახეშიც რეალისტურისა და მხატვრულის თავისებური სინთეზია მოცემული.

დასმულ საკითხს მნიშვნელოვნად ფენს შუქს „მოგზაურობის სურათების“ პირველი ნაწილი — „ჰარცზე მოგზაურობა“. მართალია, ჰაინეს იმის აღნიშვნა უხდება, რომ „ჰარცზე მოგზაურობა“ ნაწყვეტია და არა მთლიანი ნაწარმოები<sup>1</sup>, მაგრამ იქვე დასძენს, რომ მასში ჩაქსოვილია ისეთი მომენტები, რომლებიც მთლიანობის აღდგენის საფუძველს წარმოადგენენ. მოცემულ შემთხვევაში ჰაინე ლაპარაკობს, უნდა ვიფიქროთ, გარეგან მთლიანობაზე. დასმული საკითხისათვის ამიტომ უფრო ნეტი მნიშვნელობა აქვს იმის გამოკვევას, თუ რამდენადაა დაცული „ჰარცზე მოგზაურობაში“ შინაგანი მთლიანობა. როცა ჰაინე ამ ნაწარმოებს ნაწყვეტს უწოდებს, მას მხედველობაში უნდა ჰქონდეს გარეგანი და არა შინაგანი მთლიანობის უქონლობა. როცა მასში იგი გარეგანი მთლიანობის აღდგენის მომენტებს ხედავს, ამით, ბუნებრივია, შინაგან მთლიანობასაც გამოირიცხულად არ თვლის.

რამდენად შეესაბამება ჰაინეს ასეთი მოსაზრება საქმის ნამდვილ ვითარებას? შეიძლება თუ არა ამ ნაწარმოებში დავინახოთ ერთიანი ხაზი, მწერლის მსოფლმხედველობრივი მთლიანობა? შტერნბერგი მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინეს სულიერი დაფლეთილობის დამადასტურებელ ფაქტს ხედავს, ნხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ შემთხვევაში იგი გაბატონებულ ტენდენციად მიიჩნევს სუბიექტივისტურ-რომანტიკულ ტენდენციას, ხოლო რეალისტურ მხარეს კი ძუნწად წარმოდგენილად<sup>2</sup>. ამგვარი მტკიცების მთავარ არგუმენტად ისაა მიჩნეული, რომ ჰაინე „ჰარცზე მოგზაურობაში“ თავის განწყობილებებს ხატავს, რომ ამ ნა-

<sup>1</sup> Harzreise, Bd. III, 74.

<sup>2</sup> Sternberg, 51; შტრ. Siebert, 37.

წარმოებში თითქოს გამორიცხულია ყოველგვარი საგნობრიობა. რა გვეთქმის ამის შესახებ?

რასაკვირველია, „პარტზე მოგზაურობაში“ მწერალი მნიშვნელოვნად თავისი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემას ისახავს მიზნად, მაგრამ ეს როდი წარმოადგენს სინამდვილისადმი მისი თითქოს სუბიექტივისტური დამოკიდებულების მაჩვენებელს. ჰაინეს განწყობილებანი არაა სინამდვილისადმი მისი კაპრიზული დამოკიდებულების შედეგი, არამედ თვითაა დაპირობებული სინამდვილის მოვლენებით. ადამიანები, ბუნება, მთა ბროკენი, მდინარე ილზე, სასტუმრო ბროკენზე, გოეტინგენის უნივერსიტეტი თავისი კაზუსტიკით—აი რეალური გარემო, ჰაინეს განწყობილებებს რომ ასაზრდოებს. ის გარემოება, რომ მწერალი დიდხანს არ ჩერდება მოვლენების დახატვაზე, არ ნიშნავს მის მიერ მათ უგულბელოყოფას, არამედ იმაზე მიგვითითებს, რომ მწერალს მოვლენების მხოლოდ ზოგიერთი, არსებითი და დამახასიათებელი შტრიხის გადმოცემა დაუსახავს მიზნად.

ჰაინე აღნიშნავს, რომ ბუნებას, მსგავსად პოეტებისა, შეუძლია ყველაზე უმნიშვნელო საშუალებით საკვირველი ეფექტების გამოწვევა. თვით ის ჯანრი, რომელიც მწერალს აურჩევია, მოითხოვდა მასალისადმი თავისებურ მიდგომას, იგულისხმება, მოვლენათა დასაბატავად მხოლოდ ზოგიერთი შტრიხის გადმოცემას. ეს იმას ნიშნავს, რომ მწერალს არ შეეძლო მასალაზე ხანგრძლივად თავისი ყურადღების კონცენტრაცია, არამედ იგი უნდა გადმოეცა დინამიურობაში, სხვა მოვლენებთან კავშირში. მაშასადამე, იმ არგუმენტით, რომ ჰაინე საკუთარ განწყობილებებს ხატავს, არ დამტკიცდება, რომ „პარტზე მოგზაურობაში“ დომინანტური მნიშვნელობა სუბიექტივისტურ-რომანტიკულ ტენდენციას ენიჭება.

ასევე მცდარია მოხსენებულ ნაწარმოებში რეალისტური ტენდენციის უარყოფა იმ არგუმენტით, რომ მასში კრიტიკის მახვილი რაციონალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული. ოსტეროდში ნახული სიზმრის, გოეტინგენის იურისპრუდენციის ოთახის აღწერილობა და განსაკუთრებით ს. აშერის შესახებ მსჯელობა ამ დასკვნის გამოტანის უფლებას იძლევა. არა რომანტიზმის პოზიციიდან აკრიტიკებს ჰაინე ამ შემთხვევაშიც რაციონალისტებს, არამედ რეალიზმის პოზიციიდან. ისიც მხედველობაშია მისალები, რომ მოცემულ შემთხვევაში ჰაინე აკრიტიკებს არა ყოველგვარ რაციონალიზმს, არამედ ისეთს, რომელიც ს. აშერშია განსახიერებული. რაციონალიზმის ამგვარ კრიტიკაში შეუძლებელია დავინახოთ არისტოკრატიული ესთეტიზმის პოზიციაზე მდგარი, მეცნიერებისათვის ზურგშექცეული ჰაინე, როგორც ეს შტერნბერგს სურს დამტკიცოს<sup>1</sup>. ამ კრიტიკაში, პირიქით, უნდა დავინახოთ ისევ რეალიზმის

<sup>1</sup> Sterenberg, 50.

საფუძველზე მდგარი მწერალი, რომელიც უპირისპირდება როგორც უსაგნო მეოცნებობას, ისე ვულგარულ-რეალისტურ შეხედულებებს.

ს. აშერის თვალსაზრისი, ჰაინეს გაგებით, ანტიესთეტიკური ბუნებისაა. იგი პოეზიისა და ამაღლებულობის უარყოფაა. გოეტინგენის ფილისტერების კრიტიკა მოწმობს ჰაინეს არა რომანტიკოსობას, არამედ მის რეალისტურ მსოფლგაგებას, რომელშიც გამოირიცხული არაა მხატვრულ-ამაღლებული. რეალისტურისა და მხატვრულის ამგვარი ჰარიზონის თვალსაზრისი მსკველავს „ჰარცზე მოგზაურობას“ და გასაგებ ხდის მწერლის მიმართებას გადმოსაცემი მასალისადმი.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ნიშანდობლივ მხარეს მნიშვნელოვნად ფენს შუქს „იდეები. წიგნი ლეგრანი“. ეს ნაწარმოებიც შტერნბერგს მიაჩნია ჰაინეს რომანტიზმისა და რაციონალიზმის დიალექტიკის ნიმუშად. იგი იხრება იმ აზრისაკენ, რომ „იდეებში“ მეოცნებე მწერალი იმარჯვებს რეალისტსა და რაციონალისტზე<sup>1</sup>.

„იდეებში“ მართლაც გვეცემა თვალში ჰაინეს მსოფლმხედველობის ორი მხარე: რეალისტური და რომანტიკული. ეს ჩანს არა მხოლოდ მასალის შერჩევა-გაწესრიგებაში, არამედ, და მეტწილად, მათ შესახებ მსჯელობაში. საკუთარი მსოფლმხედველობის რომანტიკულ მხარეზე ჰაინემაც მიუთითა თავის შესახებ მსჯელობაში. ამაზე გვემოწმება მწერლის თვითნაღიზიდან ის ადგილები, რომლებშიც ავტორი თავის თავს ინდოეთთან აკავშირებს, მას თავის „წმინდა სამშობლოს“ უწოდებს<sup>2</sup>. ჰაინეს მსოფლმხედველობის რომანტიკულ მხარეს მოცემულ შემთხვევაში ცხადყოფს არა მხოლოდ მისი მსჯელობა საგანთა შესახებ, არამედ აქ დახატული რიგი მხატვრული სახე, მაგალითად, ქალბატონი, ეს ადრესატი ნაწარმოებისა, პატარა ვერონიკა, მედოლე და თვით ნაპოლეონი.

თუ ღრმად ჩაეწვდებით „იდეების“ პრობლემატიკას, დავრწმუნდებით, რომ არა რომანტიკული წარმოდგენს ამ ნაწარმოებში განმსაზღვრელს ჰაინეს მსოფლმხედველობისას, არამედ რეალისტური მხარე. ეს იგრძნობა როგორც საგანთა და მოვლენათა შესახებ მწერლის მსჯელობისას, უკეთ, მხატვრული სურათების მოცემისას, ისე მის მიერ საკუთარი განწყობილებებისა და გემოვნების ანალიზისას. მაშინაც კი, როცა რომანტიზმის კერასთან მწერლის კავშირი სათუო აღარ უნდა იყოს, ჰაინე სწორად აღიქვამს მობრუნებას, ერთბაშად აცხადებს, რომ სწორად არ გადმოსცემს თავის ბუნებას<sup>3</sup>. არა მხოლოდ მოაზროვნე ჰაინე ებრძვის დებულებას მისი რომანტიკოსობის შესახებ, არამედ მხატვარი.

<sup>1</sup> Sternberg, 57.

<sup>2</sup> Jdeen, Bd. III, 134.

<sup>3</sup> იგივე, 139.

ჰაინეც. რომანტიზმის წინააღმდეგ ამხედრებული ჰაინე იგარძნობა, როგორც თავისი ევოლუციის შეფასებაში, ისე მეტწილად მის მიერ მოცემულ მხატვრულ სურათებში.

თუ ამ ნხრით მივეუდგებით „იდეებს“, შევნიშნავთ ანტირომანტიკულ ტენდენციას, რომანტიზმიდან დაძრულსა და სინამდვილის ჯანსაღ ფერებში ასახვის უპირატესობის მალიარებელ მწერალს. „იდეებში“ რომანტიკული მსოფლგაგების უარყოფის თვალსაჩინო გამოხატულებას წარმოადგენს მწერლის ნიერ სიცოცხლის განდიდება, სიცოცხლის ნიერ სიკვდილის დათურგენის გამო აღფრთოვანება. ავტორი თავს აღწევს კრიზისულ მდგომარეობას და გამოსავალს ამქვეყნად დარჩენასა და სიცოცხლით გახარებაში ხედავს. ეს ჯანსაღი განწყობილება მსკვლავს ნაწარმოებს. ხწერალი ალტაცებას ეძლევა იმის გამო, რომ ცოცხალია, რომ მის გულში ბუნების პულსი ისახება.

ეს ჯანსაღი რეალისტური განწყობილება იგარძნობა ფრანკფურტის ლიციუმში გატარებული დროის აღწერილობით, გერმანიის სხვადასხვა კუთხის პედანტების, ფილისტერებისა და კაზუისტების გაკბილვით. განსაკუთრებით ნათლად ეს განწყობილება თავს იჩენს ნაწარმოების გმირთა პროტოტიპების ძიებებში<sup>1</sup>.

ეს გარემოება, ცხადია, არ ნიშნავს, რომ რომანტიკული მხარე „იდეებში“ გამორიცხულია. ამაში გვარწმუნებს ფრანკფურტის ანბჯის აღწერილობა ნაპოლეონის ჯარების შემოსვლის მომენტში, მსჯელობა ფრანკფურტის კურფიურსტზე<sup>2</sup>. შიში, რომელიც აღიძვრის ჰაინეში კურფიურსტის გადადგომის გამო, მნიშვნელოვნადაა დაპირობებული იმ გარემოებით, რომ კურფიურსტის გადადგომა და ნაპოლეონის ჯარის შემოსვლა, მისი გაგებით, ერთგვარად პოეზიის შელახვას წარმოადგენს<sup>3</sup>. ასეთი დასკვნისათვის კიდევ უფრო მეტ საფუძველს იძლევა მწერლის მსჯელობა ლეგრანისა და ნაპოლეონის შესახებ.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისითა გატარებული ნაწარმოებში — „ჩრდილოეთის ზღვა“. რომანტიკული მხარე ამ ნაწარმოებისა თავს იჩენს ზღვის აღწერილობაში, ზღვის შესახებ გადმოცემებისადმი განსაკუთრებულ ინტერესში, მფრინავი ჰოლანდიელის ლეგენდის თხრობაში. მაგრამ ძირითადი ტონი ნაწარმოებისა რეალისტურია და არა რომანტიკული. მწერლის რეალისტური ხედვა ჩანს შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის გაშუქებაში, კუნძულის მცხოვრებთა ხასიათისა და ჩვეულებების დაკავშირებაში ისტორიულ-საზოგადოებრივ პირობებთან<sup>4</sup>, აღანიანთა ხასიათის საზოგადოებრივი დე-

<sup>1</sup> J deen, III, Bd. 136—137.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 177.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 143.

<sup>4</sup> Die Nordsee, I, II, III, 93—94.

ტერმინაციის აღიარებაში<sup>1</sup>, გოეთეს, ვ. სკოტის, ნაპოლეონისა და ბაირონის შესახებ მსჯელობაში.

„ჩრდილოეთის ზღვის“ ანალიზიც გვიჩვენებს, რომ რეალისტური ტენდენციების ასახვა ხელოვნებაში, იმის გაუთვალისწინებლად და გამოუყენებლად, რასაც გვაწვდის წარსული, იგულისხმება, წარსულის რომანტიკა, ჰაინეს აზრით, გვაშორებს კემმარიტი ხელოვნების იდეალს. თუ ცალმხრივობა და ნაკლოვანება ვ. სკოტისა ჰაინეს ამ თხზულებაში იმაშია დანახული, რომ სკოტი მხოლოდ „ძველ ტონს“ იღებს და ნაპოლეონის მხოლოდ კონსერვატიულ მხარეს აშუქებს<sup>2</sup>, ბაირონის ნაკლოვანებად ისაა მიჩნეული, რომ მას მხოლოდ მეორე, რევოლუციური მხარის დახატვა ეხერხება<sup>3</sup>. თუ ვ. სკოტთან ჰაინე მხატვრულისა და ამალღებულის ხაზგასმას ნახულობს, ბაირონთან მას მხატვრულ-ამალღებულის უგულვებელყოფა ეგულისხმება, მიაჩნია, რომ მოწამლულია „უწმინდესი ყვაილები სიცოცხლისა“<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისზე დგას, მით უმეტეს, რომ მასალა, რომლისადმი ცალმხრივ დამოკიდებულებას იგი ვ. სკოტსა და ბაირონს საყვედურობს, ე. ი. ნაპოლეონი მას მიაჩნია წინააღმდეგობის შემცველად, კონსერვატიული და რევოლუციური ელემენტების მატარებლად<sup>5</sup>.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისი კიდევ უფრო რელიეფურად ჩანს გოეთეს შესახებ მსჯელობაში. ჰაინე უპირისპირდება იმათ, ვისაც გოეთეში არ მოსწონს ჯანსაღი, რეალისტური ტენდენცია და იმათაც, ვისაც არ მოსწონს გოეთეს პოეტური ენთუზიაზმი. ძნელი არ არის მიხვედრა, რომ პირველთა შორის იგი გულისხმობს იმათ, ვინც სინამდვილის იდეალისტურ-რომანტიკული ასახვის თვალსაზრისზე დგას, მეორეთა შორის კი იმათ, ვინც ვულგარულ-რეალისტურ თვალსაზრისზე დგას. რომ უკანასკნელებში ჰაინე სწორედ ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის მატარებლებს გულისხმობს, ამას გვიდასტურებს მათი მიჩნევა „მოზარდ მესამე წოდებად“, პოეტური ენთუზიაზმისაგან გამოფიტულ ადამიანებად<sup>6</sup>.

იმის მტკიცება შეუძლებელია, რომ გოეთესა და ნაპოლეონის შეფასების საკითხში ორი თვალსაზრისის ჩვენებისას ჰაინე რომელიმე მათგანს იზიარებდეს. მწერალი აშკარად უარყოფს გოეთეს შეფასების საკითხში როგორც ვულგარულ-რეალისტურ,

<sup>1</sup> Die Nordsee, Bd. III, 107.

<sup>2</sup> იგივე, 115—116.

<sup>3</sup> იგივე, 116.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იქვე.

<sup>6</sup> იგივე, 96.



ისე რომანტიკულ-მისტიკურ თვალსაზრისს. იგი ასევე უარყოფს ნაპო-  
ლეონის გაგების საკითხში როგორც ვ. სკოტის, ისე ბაირონის თვალ-  
საზრისს. ვერც ერთ მათგანთან იგი ვერ ხედავს გადმოსაცემი მოვლენის  
სრულყოფილსა და მალალმხატვრულ ასახვას. ცხადად ჩანს, რომ  
ჰემშარიტ ხელოვანად ჰაინე იმას თვლის, ვინც არ იეიწყებს არც ერთ  
მოხსენებულ მხარეს, ვისთანაც რეალისტური არ გამოირცხავს მხატვ-  
რულს და, პირიქით.

ამ დასკვნამდე მივყავართ, როგორც გოეთეს, ისე მის მოწინააღმ-  
დეგეთა შესახებ მსჯელობას. მიუხედავად გოეთეს სიდიადის ხაზგასმისა,  
ნისი დაცვისა მოწინააღმდეგეებისაგან, ჰაინეს შესახებ ვერ ვიტყვი, რომ  
გოეთესთან იგი ნახულობდეს რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერ-  
ობის იმ გონივრულ გადაწყვეტას, რასაც ჰემშარიტი ხელოვნების  
აუცილებელ მოთხოვნად აყენებდა. მოცემულ შემთხვევაში, გოეთეს შე-  
სახებ მსჯელობაში, ჰაინეს ეს აზრი, მართალია, აშკარად არ ჩანს,  
მაგრამ იგი თავს იჩენს მწერლის მომდევნო მსჯელობაში, როცა ხაზი  
ესმება სამოქალაქო თავისუფლებისა და ენთუზიაზმის როლს. გოეთეს  
შესახებ მსჯელობაში ჰაინე აღნიშნავს ამ მწერლის პოეტურ ენთუზიაზმს,  
სამოქალაქო ენთუზიაზმს კი არა. ამით იგი უფლებას იტოვებს მატე-  
რიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის გოეთესებური გაგების  
კრიტიკისათვის.

დასმული საკითხის გადაწყვეტისათვის გარკვეული ნიშნე-  
ლობისაა ნაწარმოები — „მოგზაურობა მიუნხენიდან გენუამდე“. ამ  
ნაწარმოებშიც თავს იჩენს, შეიძლება ითქვას, უფრო ძლიერად,  
ვიდრე წიგნის წინა თავებში, სინამდვილის რეალისტური ხედვა,  
მართალი მხატვრული განზოგადებები. ამ ნაწარმოების რეალიზმს  
ცხადყოფს აღწერილობა ტიროლის მიდამოებისა და მცხოვრებლების,  
აღწერილობა ტრიენტის, ვერონას, მილანის, გენუას ბუნებისა და  
მცხოვრებლებისა, წარსულის და თანადროულობის კულტურის ძეგლე-  
ბის აღწერილობა. მაგრამ რეალისტურის გასწვრივ ამ ნაწარმოებშიც  
აშკარად ჩანს რომანტიკული განწყობილებები. თვით სიცოცხლით  
მძლავრად დატკობის მომენტშიც კი მწერალს არ ეშვება წარსულის  
ლანდები, სიკვდილის აჩრდილი, განსახიერებელი მარიაიმის პერსონაჟში.  
ეს განწყობილებები დროვამოშვებით მელავნდება აგრეთვე სილამაზის,  
მიწიერი სიხარულის აღწერილობაშიც.

ცხადად ჩანს, რომ ჰაინე ვერ გათავისუფლებულა რომანტიზმის  
ტვირთისაგან და არც ცდილობს აბსოლუტურად გათავისუფლდეს მისგან.  
მოცემულ შემთხვევაშიც იგი გამოდის რომანტიკული მომენტის რეალის-  
ტურთან შერწყმის თვალსაზრისიდან. იტალიელი ხალხის დაჩაგრული  
ყოფის გათვალისწინება მწერალს საფუძველს აძლევს ამოკითხოს მათი  
სახის ხაზებსა და შემოქმედებაში შემოფოთებისა და ტანჯვის სურათები,

მიჩნის ეს უკანასკნელი როგორც ტანჯვის, ისე სიხარულის მომგვრელად; ტანჯვისა იმიტომ, რომ მწარე განცდას წარმოადგენენ, სიხარულისა კი იმიტომ, რომ ტანჯვის პოეზიას წარმოადგენენ. ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას იძლევა ჰაინეს მსჯელობა იმ საუცხოო ტრიოს შესახებ, რომლის ცენტრშიც შესანიშნავი გოგონაა გამოყვანილი. ჰაინეს მიერ ამ მუსიკალური პიესის შეფასება საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მწერალს იზიდავს რეალისტურისა და რომანტიკულის, უკეთ, რეალისტურისა და პოეტურის მთლიანობა, იმის შეგნება, რომ იტალიური მუსიკა და, მათ შორის როსინისაც, ხალხური შინაარსის შემცველია, რომ მისი ჯეროვანი შეფასებისათვის საჭიროა თვალწინ გვედგას თვით იტალიელი ხალხი, მისი ხასიათი, სიხარული და ტანჯვანი.

იტალიური მუსიკა სიმპათიას იწვევს ჰაინეში თავისი ეზოტერიული ნიშნულობით, აშკარა პოლიტიკური დამიხუნლობით, იმ გარემოებით, რომ ავსტრიის დესპოტიზმის ქვეშ მოქცეულ იტალიელებს ხელოვნებაში ეძლევათ თავიანთი უკმაყოფილების და აგრეთვე იმედების გამოხატვის საშუალება<sup>1</sup>. ამრიგად, იტალიური მუსიკის ანალიზი შუქს ფენს ჰაინეს შეხედულებას ხელოვნებაში რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის შესახებ, მათი ურთიერთშერწყმის, ანუ, როგორც ჰაინე იტყოდა, სიხარულის შემცველი დარდიანობისა და სიცოცხლის სიყვარულის დაკავშირების შესახებ<sup>2</sup>.

იტალიური ხელოვნება ჰაინეს მოწონებას იმსახურებს იმით, რომ იგი, ემყარება რა რეალისტურ საფუძველს, არ გამორიცხავს ენთუზიაზმს, მხატვრულ-ამაღლებულს. მწერლის მიერ ვერონაში ნახული ხელოვნების ნიმუშთა შეფასება ამ დებულების დადასტურებას წარმოადგენს. ამ ძეგლებში ჰაინეს იზიდავს თანადროულისა და წარსულის ელემენტების დაკავშირება. წარსულისა და თანადროულობის ამგვარი კავშირი მწერლის თვალსაზრისს იმით უფრო უახლოვდება, რომ იგი მიჩნეულია ანტიკურობისა და თანადროულობის ჯანსაღი იდეალების ჰარმონიად შუა საუკუნეების მსოფლგაგების გამორიცხვის საფუძველზე<sup>3</sup>.

ამ საფუძველზე გამართლება ეძლევა ჰაინესთან ე. წ. ბერძნული და რომაული იდეალის დაპირისპირებას, პირველში ხელოვნების მომენტის დანახვას, მეორეში კი პირადი განდიდების, პატივმოყვარეობისა<sup>4</sup>. ძნელი არ არის შევნიშნოთ, რომ ჰაინეს თვალსაზრისს უფრო უდგება პირველი, ბერძნული იდეალი, რადგან აქ მას გამორიცხულად არ მიაჩნია არც რეალისტური და არც მხატვრული მამინ, როდესაც მეორე შემთხვევაში მხატვრულ-ამაღლებულის გამორიცხვას ხედავს<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Jtalien, Bd. III, 250—251.

<sup>2</sup> იგივე, 250.

<sup>3</sup> იგივე, 259.

<sup>4</sup> იგივე, 262.

<sup>5</sup> იქვე.

ცხადია, „მოგზაურობა მიუნხენიდან გენუამდე“ არ იძლევა საფუძველს ვილაპარაკოთ ჰაინესა და ბერძნული ესთეტიკური იდეალის თანხედენილობაზე. ასეთი რამ იმისი არსებობით უარყოფა იქნებოდა, რაც აქამდე ელინიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების შესახებ ითქვა. მოცემულ 'ემთხვევაშიც, მიუხედავად ელინიზმისადმი სიმპათიისა, მწერალი აშკარად გვაგრძობინებს თუ სად ემიჯნება იგი ელინურ მსოფლგაგებას. მოტანილი მაგალითიდანაც ჩანს, რომ ე. წ. ბერძნული ჰარმონიის ერთ-ერთ კომპონენტად ხელოვნების იდეა მიჩნეული, რასაც ჰაინე საფუძვლიანად აკრიტიკებდა.

იტალიური მუსიკის შესახებ მსჯელობიდან ცხადი ხდება, რომ ხელოვნების ფაქტში ჰაინეს იტაცებს მხატვრულ-ამალღებულის არა თვითმიზნობრიობა, არამედ მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია, ე. ი. მხატვრულობის მომენტის გამდიდრება სამოქალაქო ერთუზიანიით. როცა, მაგალითად, მწერალი გოეთეს „იტალიური მოგზაურობის“ გასწვრივ იხილავს ლედი მორგანისა და მაღამ დე სტალის შრომებს, ნათლად ჩანს, რომ მას იტაცებს მხატვრულ-ამალღებულის ცნების სოციალური შინაარსით გაუღწევა<sup>1</sup>. ეს იმას ნიშნავს, რომ ის ხარვეზი, რომელსაც მწერალი ელინურ მსოფლგაგებაში ხედავს, მიწერილია ავრეთვე „იტალიური მოგზაურობისთვისაც“ და ხელოვნების ძეგლში წინა პლანზეა წამოწეული რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა, მეორისათვის დაქვემდებარებული ნიშნულბობის მინიჭებით.

ამრიგად, რეალისტურისა და მხატვრულის, რევოლუციურ-რომანტიკულის ჰარმონია,—აი რა მოთხოვნას აქსოვს ჰაინე „მოგზაურობაში მიუნხენიდან გენუამდე“. ამ საფუძველზე ფარდა ეხდება ნაპოლეონის შესახებ მწერლის მსჯელობის აზრსაც. ეს მსჯელობა მოწმობს არა რაიმე პრინციპულ ცვლილებას ნაპოლეონის შესახებ ჰაინეს შეხედულებებში, როგორც ეს შტერნბერგს წარმოუდგენია<sup>2</sup>, არამედ ცვლილებას თვით ნაპოლეონში. ამ უკანასკნელის ორმაგობა განსაზღვრავს მისდამი ჰაინეს დამოკიდებულების თავისებურებას, მასში დამპყრობელის კრიტიკას და ზოგიერთი პროგრესული მხარის მოწონებას. ნაპოლეონისადმი სწორი ორიენტაცია ჰაინესთვის ნიშნავს სწორ ორიენტაციას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სიძულვილს იმისას, რაც დრომოკმეულია, ადამიანის თავისუფლების სიყვარულს. ნაპოლეონისადმი დამოკიდებულებაშიც თავს იჩენს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისი, რომელიც შეიცავს რევოლუციურ რომანტიკასაც.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის იდეა გამოკვეთილად ჩანს „ლუკას აბაზანებში“. აქ წარმოდგენილ გმირთახასიათების დახატვაში ნათლად ჩანს ჰაინეს აზრი ხელოვნების სპეცი-

<sup>1</sup> Jtalien, Bd. III, 266.

<sup>2</sup> Sternberg, 64.

უიკურობის შესახებ. ლიტერატურის მეცნიერებაში არა ერთგზის აღნიშნულა ამ ნაწარმოების რეალისტური ხასიათი. ეს ასეა, მაგრამ აქ დახატული რეალისტური სახეები არაიშვიათად რეალიზმის მხოლოდ შემთხვევით გამოხდომადაა მიჩნეული. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზოგიერთი ამ ნაწარმოებში ხედავს რაღაც შუათანას რეალისტურსა და რომანტიკულს შორის, სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის. ამის არგუმენტად იმ ფაქტს აყენებენ, რომ ჰაინე აქ მიმართავს თბრობის მომენტს და არა იმდენად მოქმედებას. სხვა ადგილას უკვე ნაჩვენები იყო ამგვარი არგუმენტაციის უსაფუძვლობა. შეუძლებელია ვილაპარაკოთ ჰაინესთან რეალისტურ-ობიექტური ხაზის არსებობაზე, თუკი მწერალი ტოტალურად უუნაროა დაიკავოს პოლემიკაში მიუყვრძობებელი პოზიცია, როგორც ამას შტერნბერგი ასკვნის პლატენის ჰაინესეული კრიტიკის განხილვიდან. თავის ადგილას ცხადყოფილი იყო, თუ როგორ ესმის ჰაინეს ობიექტურობისა და მიუყვრძობებლობის საკითხი. საფუძველი არ არსებობს, რომ „ლუკას აბაზანებში“ ავტორის მხრით შეხედულების უარყოფა დაეინახოთ. ამ უარყოფისათვის არგუმენტად არ გამოდგება არც პლატენის პერსონაჟის მიჩნევა ნაწარმოების შემთხვევით მოტივად, როგორც ამას იგივე შტერნბერგი ახდენს.

პლატენის პერსონაჟი ამ ნაწარმოებთან არა გარეგნულადაა დაკავშირებული, არამედ მის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. გუმპელინოსა და ჰიაციენტის ადგილის გარკვევა შესაძლებელია მხოლოდ პლატენთან მათ ურთიერთობაში. თუ არა პლატენი, ისე გაუგებარი გახდებოდა გუმპელინოს უსაგნო ენთუზიაზმის ჰაინესეული კრიტიკა. ასევე გაუგებარი იქნებოდა ჰაინესეული კრიტიკა პოეტური ენთუზიაზმის იმ უგულბებლყოფისა, რომელიც ჰიაციენტს ახასიათებს. ის ფაქტი, რომ თვით პლატენი არაა ნაწარმოების უშუალო მოქმედი პირი, არ წარმოადგენს ხელშემშლელ გარემოებას, რადგან მისი არსებობა და სიახლოვე იგრძნობა ყველგან, სადაც კი გუმპელინოსა და ჰიაციენტზეა ლაპარაკი.

მაგრამ დასმული საკითხის გამორკვევისათვის საკმარისი როლი ამის აღნიშვნა, რომ „ლუკას აბაზანებსაც“, მიუხედავად რომანტიკული მოტივებისა, რეალისტური ხაზი გასდევს. მთავარია თვით ავტორის მსოფლმხედველობის, მისი სიმპათია-ანტიპათიის ჩვენება. საფუძველი არ არსებობს, რომ ჰაინეს თვალსაზრისი ამოვიკითხოთ ერთ რომელიმე მოქმედ პირში. მწერლის თვალსაზრისს არ გამოხატავს არც პოეტური მარტივობის მორიგი წარმომადგენელი, ბარტოლო, მით უმეტეს, ჰიაციენტი. თავის ადგილას ვუჩვენეთ, თუ სად ხედება და იყრება გზები ჰაინეს და ჰიაციენტისა, ერთი მხრით, ჰაინეს და გუმპელინოსი, მეორე მხრით. ჰიაციენტში ჰაინე უპირისპირდება პოეტურ ამალბებულის უქონლობას, გუმპელინოში კი უსაგნო და ცარიელ პოეტურ ექსტაზს. თუ

პირველი მისთვის პროზული ნატურაა, მეორე სასაცილო გეოცნება.. წინააღმდეგობა მათ შორის არის, მაგრამ არა პრინციპული ხასიათისა. თვალსაზრისი ჰიაციენტისა თითქოს განსხვავებულია გუმბელინო-პლატენის თვალსაზრისისაგან, რამდენადაც ეს უკანასკნელები, განსხვავებით. ჰიაციენტისაგან, რომანტიკოსთა შორისაა ნაგულისხმევი; არსებითად კი, ისინი სამივე არ განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. გუმბელინო-პლატენის რომანტიკული ენთუზიაზმიდან ჰიაციენტის ვულგარულ შეხედულებებამდე მცირე მანძილი რჩება.

ჰიაციენტ-გუმბელინო-პლატენის სახეთა ფონზე თვალსაჩინოდ ჩანს ჰაინეს სიმპათია-ანტიპათიები. პირველის დახატვით იგი იმათ ემიჯნება, ვინც ცხოვრებიდან პოეზიას ერეკება, ორი უკანასკნელის დახატვით კი იმათ, ვისთანაც პოეტური ენთუზიაზმი არ უკავშირდება სინამდვილეს. მოკლებულია ბუნებრიობის ბეჭედს. ჰიაციენტს ჰაინე დასცინის იმიტომ კი არა, რომ იგი სინამდვილის მხარეს იჭერს, არამედ იმიტომ, რომ იგი წინ წამოწევს ბანალურ-ეგოისტურ მიზნებს; ასევე გუმბელინო-პლატენს ჰაინე აკრიტიკებს არა იმიტომ, რომ პოეტურ ენთუზიაზმს, მისი გაგებით, ფასი არ გააჩნია, არამედ იმიტომ, რომ ეს ენთუზიაზმი დაშორებულია რეალური საფუძვლისაგან, მანერულსა და არაბუნებრივ ხასიათს იღებს. ჩანს, რომ ჰაინესთვის მოცემულ შემთხვევაშიც სახელმძღვანელო პრინციპს წარმოადგენს ხელოვნებაში სინამდვილის ჯანსაღ-რეალისტურ ხაზებში ასახვა, რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა.

დგას რა სინამდვილის ამგვარი გაგების თვალსაზრისზე, ჰაინე უპირისპირდება არა მხოლოდ ჰიაციენტ-გუმბელინო-პლატენს, არამედ პოეტ ბარტოლოსაც, რადგან ეს უკანასკნელი ვერ ინარჩუნებს სიმტიციეს დამათი მსახური ხდება, ვინც ანგარებიანი და პროზული ბუნებისაა. ბარტოლოს სულიერი დაცემის ფონზე გასაგები ხდება ჰაინესეული ანალიზი თავისი განვითარებისა, წინააღმდეგობებისა. თუ პოეტურმა მარტივილობამ ბარტოლო ლეტიციას სასაცილო მსახურად აქცია, ჰაინე ნან მიიყვანა ხალხის წინაშე თავისი ვალდებულების შეგნებამდე. ხატავს რა თავისი პოეტური მარტივობის სურათს, ჰაინე როდი იჭრება სასოწარკვეთაში, არამედ, პირიქით, პოეტურ მარტივობას წარმოადგენს როგორც დამახასიათებელ მოვლენას მისი დროის ყველა იმ მწერლისა, ვინც სინამდვილის ჯანსაღ-რეალისტურ ხაზებში გადმოცემას შეეცდება. საკუთარ წინააღმდეგობათა აღნიშვნით, აგრეთვე ბარტოლოს მიერ წინააღმდეგობათა „დაძლევის“ ჩვენებით ჰაინე ხაზს უსვამს, რომ მხატვრის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი ამ უკანასკნელის მიღებას უნდა გულისხმობდეს, მაგრამ მის არა ნატურალისტურ ასახვას.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ეს ნიშანდობლივი მხარე ჩანს აგრეთვე „შნაბელევოპსკის მემუარებში“. შნაბელევოპსკისა და ჰაინეს თვალსაზრისთა იგივეობას გვიდასტურებს მათი დამოკიდებულება როგორც თანადროულობის აქტიური საკითხებისადმი, ისე წარსულისა და მომავლის.

საკითხებისადმი. თანადროულობის მახინჯი მხარეების, ასევე წარსულის დრომოქმული იდეალების კრიტიკა, უხვად მოცემული ამ ნაწარმოებში, იმას მოწმობს, რომ თავისი თვალსაზრისის გამოხატვა ავტორს შნაბელევოპსკისათვის დაუკისრებია. ამაშივე გვარწმუნებს შნაბელევოპსკის გამოყვანა კაცობრიობის გათავისუფლების საქმის ისეთივე აღფრთოვანებულ პირად, როგორადაც ჰაინეს თავისი თავი მიაჩნია.

რა ძირითადი საკითხია წინ წამოწეული ამ ნოველაში? ხსენებულ ნაწარმოებშიც თავს იჩენს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური მხარეები. შნაბელევოპსკი სიცოცხლისა და სიბარულის კულტს ქადაგებს, ცხოვრების მღელვარე ტალღებში მას არ ღალატობს რეალისტური აღლო. იგი მოვლენებს იღებს მათ მოცემულობაში და თუ დროგამოშვებით სინამდვილის რომანტიკაც გაიტაცებს ხოლმე, მაინც ყოველთვის იცავს ზომიერებას და არ ვარდება უსაგნო მეოცნებობაში. მართალია, შნაბელევოპსკი მხოლოდ მთბრობელის როლში გამოდის, მაგრამ ეს თბრობა არაა მოქმედების გამორიცხვა, მომხდარის უბრალო კონსტატაცია, არამედ მისდამი ავტორის გარკვეული დამოკიდებულების მაჩვენებელია. არსებითად თბრობის მომენტი შნაბელევოპსკის ისტორიაში თვით შეიცავს მოქმედებას, მნიშვნელობა იმას კი არ ენიჭება, რაც წინათ მომხდარა, არამედ იმას, რაც ახლა ხდება.

სინამდვილის ჯანსაღ, რეალისტურ ხაზებში ხდება—აი რა ახასიათებს შნაბელევოპსკის. ეს ჩანს მწერლის მსჯელობაში ჰამბურგის, ჰოლანდიის, ფრანგების, იტალიელებისა და სხვათა შესახებ, რელიგიური საკითხების გაშუქებაში<sup>1</sup>, იან სტინის მხატვრობის დამახასიათებელი მხარეების აღნიშვნაში<sup>2</sup>. მაგრამ ნაწარმოებში ამასთანავე რელიეფურად ჩანს რომანტიკული მომენტებიც. ამაში გვემოწმება მწერლის მიერ ბუნების საიდუმლოებათა წინ წამოწევა, თბრობაში რომანტიკული პერსონაჟების ჩართვა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პერსონაჟი მფრინავი ჰოლანდიელისა, რომელიც თავის თანამგზავრებთან ერთად სინამდვილის მისტიფიკაციას წარმოადგენს. რომანტიკული მომენტი თავს იჩენს აგრეთვე პატარა სამსონის პერსონაჟში, იდეისათვის თავგანწირვამდე რომ წიღის.

უნდა ითქვას, რომ რომანტიკულ მომენტებს ამ ნოველაშიც არ ენიჭება დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. რომანტიკული მომენტის ხაზგასმა შნაბელევოპსკის მოთბრობაში არამც და არამც არ ეწინააღმდეგება იმ ჯანსაღ რეალისტურ ტონს, რომელიც მთელს ნაწარმოებს მსკვალავს. რომანტიკული ამ მოთბრობაში არ არის ტრადიციული ნაშნის მატარებელი, არამედ მხოლოდ პოეტურ მხარეზე მინიშნებაა. არა მისტიკური

<sup>1</sup> Aus dem Memoiren d. Herren v. Schnabelewopski, Bd. IV, 124—125.

<sup>2</sup> იგივე, 128.

მომენტი ფარავს პოეტურს შნაბელევოპსკის მოთხრობაში, არამედ, პი-  
რიქით. პოეტური ფარავს რომანტიკულს. წარსულის ეს რომანტიკა, ეს  
„ძველი ტონი“ მოცემულ მაგალითშიც იმდენად იზიდავს ჰაინესს, რამდენ-  
დაც მასში პოეტური მხარე ეგულვის. მწერალი არ ისწრაფვის და-  
აშოროს ერთიმეორეს ქეშმარიტად გაგებული პოეტურის ცნება სინა-  
რულის, სიცოცხლის ცნებას. ანდენად, მას საფუძველი ეძლევა ამგვარად  
გაგებული რომანტიკული დააკავშიროს უშუალოდ რეალურთან, მის  
ორგანულ ნაწილად წარმოადგინოს.

როგორც ითქვა, რომანტიკული მომენტი შნაბელევოპსკის მოთხ-  
რობაში არაა ტრადიციულ-რომანტიკული მომენტი. ეს იმიტომ, რომ  
მოცემულ შემთხვევაშიც იგი, რომანტიკა, არა მხოლოდ წარსულის,  
არამედ მომავლის გაგების იარაღადაა მიჩნეული. შნაბელევოპსკის პოე-  
ტური გემი არ არის რომანტიკული გემი. ერთგან შნაბელევოპსკი კი-  
დეცა შენიშნავს, რომ მისი გემის დაღუპვა რომანტიკულ კლდეს  
შეუძლია<sup>1</sup>.

რომანტიკულის წინ წამოწევით ჰაინე-შნაბელევოპსკი წინ წამოწევს  
იმას, რასაც ვერ ნახულობს პროზულ-ეულგარული ყოფის პირობებში.  
სწორედ იმ საფრთხის დანახვა, რომელიც შეამზადა პოეზიისათვის ბურ-  
ჯუაზიული ურთიერთობის დაპყვიდრებამ, განსაზღვრავს შნაბელევოპსკის  
მიერ ამ სინამდვილის კრიტიკას. ჰამბურგის ცხოვრებაზე დაკვირვება  
ნათლად წარმოუდგენს შნაბელევოპსკის თუ როგორ ხურდავდება მაღალი  
და სპეტაკი გრძობები ყოველდღიურსა და ბანალურზე<sup>2</sup>. მშვენიერი  
ელოიზისა და ძინკას დაცემა მისთვის ამ დებულების დადასტურებას წარ-  
მოადგენს. ელოიზი, მინკა, ევა და სხვები მწერლის გაგებაში წარმოადგე-  
ნენ პრინციპულ წინააღმდეგობას როგორც თავიანთი წინანდელი მდგო-  
მარეობის მიმართ, ისე კათარინას მიმართაც. ამ ქალის პერსონაჟითაც  
ხაზი ესმება იმ უპირატესობას, რაც, მწერლის აზრით, წარსულს გააჩნდა  
ბურჟუაზიულ სინამდვილესთან შედარებით. კათარინა შნაბელევოპსკის  
გაგებაში, მინიშნებაა პოეზიისა და ამაღლებულის დაღუპვაზე, მსგავსად  
სუსხიან ზამთარში გათოშილი გედებისა<sup>3</sup>.

ჰაინე-შნაბელევოპსკის აძრწუნებს პოეზიის ამგვარი დასასრულის  
განქვრეტა, იმის წარმოდგენა, რომ მაღალი ახლა მდბაღზე ხურდავდება,  
რომ ძეწნებს ახლა აბია მაკარონის ტოტები, რომელთაგანაც უხვად  
მოედინება ყვითელი ერბო<sup>4</sup>. პოეტურსა და ლამაზში ადამიანებს ახლა  
მატერიალური მხარე იტაცებთ. არა მხოლოდ უსაგნო მეოცნებობა წარ-  
მოადგენს საფრთხეს პოეზიისათვის ჰაინე-შნაბელევოპსკის პოეტური

<sup>1</sup> Aus dem Memoiren d. Herren v. Schuabelewopski, Bd. IV. 113.

<sup>2</sup> ი გ ი ე ე, 98, 103.

<sup>3</sup> ი გ ი ე ე, 106.

<sup>4</sup> ი გ ი ე ე, 121.

გემისათვის, არამედ „პროზული, ბრტყელი მეჩეჩიც“<sup>1</sup>. აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაშიც შნაბელევოპსკი პოეზიის დაღუპვის საფრთხეს ხედავს მომავალში, სინანულით აღნიშნავს, რომ მომავლის ადამიანებს არ დასჯირდებათ სიზმრები და რომანტიკა. როგორც ვხედავთ, შნაბელევოპსკისთან რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთობა გაგებუ-ლია როგორც ურთიერთობა რეალისტურისა და ჰოეტურის, და საკითხი გადაწყვეტილია მათი არა დაპირისპირების, არამედ მთლიანობის ნიშნით.

ჰაინეს ეს თვალსაზრისი გამოკვეთილად იგრძნობა „დოქტორ ფაუსტშიაი“<sup>2</sup>. ფაუსტური სიუჟეტის გააზრებასა და მხატვრულ დამუშავებაში ცხადად ჩანს ჰაინეს მსოფლმხედველობის რეალისტური საწყისები, ხაზგასმა ხელოვნების სპეციფიკურობისა. „გაოცებას არ უნდა იწვევდეს ის ფაქტი, რომ ჰაინეს გაგება ფაუსტური თემისა 40-იან წლებში განსხვავებულია მისი ადრინდელი გაგებისაგან. როგორც ვედეკინდის მოწმობიდან; ჩანს, ამ თემის გაგების მხრივ 20-იანი წლების ჰაინეში ჯერ კიდევ კარბობდა საკითხისადმი რომანტიკული მიდგომა. გოეთეს წინააღმდეგ ჰაინეს გამოსვლა 20-იან წლებში იმას მოწმობს, რომ ამ დროს მწერალი ცდილობს ახალი გზის გაკაფვას, თუმცა ტრადიციულ გზას მაინც ვერ შორდება. 20-იანი წლების ჰაინეს ფაუსტი გააზრებული აქვს როგორც პასიური ნატურა, მეფისტოფელი კი, როგორ აქტიური ნატურა. სხვა მდგომარეობაა 40-იან წლებში დაწერილ „ფაუსტში“. აქ წინა-პლანზეა წამოწეული რეალიზმის პრინციპი, აქტივობის მომენტი. ფაუსტს ახლა ღრმად აქვს შეგნებული თავისი უპირატესობა, სძულს ის, რაც ღირსია სიძულვილისა.

ფაუსტის არა მხოლოდ ამ მხარის ჩვენებისას იჩენს თავს მოვლენებისადმი მწერლის რეალისტური დამოკიდებულება, არამედ საერთოდ ფაუსტის მსოფლმხედველობის ბუნების გაშუქებაში. ნაწარმოებისადმი წამძღვარებულ სტატიაში მწერალი წინ წამოწევს და თავისი გმირის დადებით მხარედ აღიარებს მის მიკედლებას რეალისტურ-სენსუალისტური მსოფლმხედველობისადმი. ფაუსტური თქმულების წარმოშობას იგი აკავშირებს იმ პერიოდთან, როცა სიცოცხლისა და სიხარულის იდეალი უპირისპირდებოდა სპირიტუალისტურ მსოფლგაგებას<sup>3</sup>. სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ ვალაშქრებად მიიჩნია ჰაინეს ფაუსტურ თქმულებაში ბერძნული ელენეს მოტივის შეტანა ისე, როგორც გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის მთავარ მხატვრულ სამკაულად ელენეს სიუჟეტის დამუშავება მიიჩნია.

<sup>1</sup> Aus dem Memoiren d. Herrern v. Schnabelewopski, Bd. IV, 113.

<sup>2</sup> Der Doktor Faust, Bd. VI, 506.



სინამდვილისადმი ამ ჯანსაღი რეალისტური დამოკიდებულების აუცილებლობას ჰაინე არა მხოლოდ თეორიულად ასაბუთებს, არამედ იცავს მას თვით ფაუსტის თემის მხატვრული დამუშავებისას. მწერალი სავალდებულოდ უხდის თავის თავს თქმულებებისადმი ერთგულებას და ერთგვარად საყვედურობს კიდევაც გოეთეს თქმულებებიდან გადახვევის გამო. შთაბეჭდილება ცი იბადება, რომ ჰაინე მწერლისაგან თითქოს სიუჟეტისადმი მონურ დამოკიდებულებას მოითხოვდეს და თვითონაც მისდამი ისეთივე დამოკიდებულებას იჩენდეს, როგორსაც, რომანტიკოსები. ასეთ დასკვნამდე მივიდა შტერნბერგი, როცა მან ჰაინესთან რომანტიზმის გამოვლენად ჩათვალა ფაუსტური თქმულებებიდან გადაუხვევლობა<sup>1</sup>.

სინამდვილე კი სხვას გვეუბნება. „ფაუსტში“ ჰაინე საკიროდ ცნობს, მართალია, თქმულებებისადმი ერთგულებას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ძველი სიუჟეტისადმი ბრმა მიდგომას მოითხოვს. სიუჟეტისადმი ჰაინე არა ბრმა დამოკიდებულებას ქადაგებს, არამედ იმას, რომ მხედველობიდან არ გავუშვათ სიუჟეტის არსი. აქ ჰაინე კვლავ ამჟღავნებს თავის შეხედულებას წარსულისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების შესახებ. წარსულის გაგებისას გამოსვლა არა თავისი თავიდან, არამედ მასალიდან, თანაც მასალის არა ყველა მხარის გადმოცემა, არამედ ძირითადისა და დამახასიათებლის, ასეთია ჰაინეს მოთხოვნა.

მოცემულ შემთხვევაში, ფაუსტურ თემებში ერთ-ერთ ასეთ მხარედ ჰაინეს მიაჩნია ელინური ხაზი. გოეთეს „ფაუსტის“ აირველი ნაწილისადმი საყვედურიც ამ ხაზის დავიწყებითაა პირობადებული. თავისი „ფაუსტის“ უპირატესობას ჰაინე იმაში უნდა ხედავდეს, რომ იგი ანტიკური სულით გაგენთილ ნაწარმოებად მიაჩნია. მეორე მხრივ, ჰაინეს „ფაუსტში“, როგორც თეორიულ, ისე მხატვრულ ნაწილში, სინამდვილისადმი რეალისტური დამოკიდებულების გასწვრივ წინაა წამოწეული მისდამი ე. წ. მხატვრული დამოკიდებულება, რითაც მწერალი იმათ ემიჯნება, ვინც პოეზიასა და ამალღებულობას გამოირიცხავს. თვით ლუმლეის მაგალითზედაც ცხადყოფს ჰაინე თავის უარყოფით დამოკიდებულებას რეალიზმის იმ სახეობისადმი, რომელიც სილამაზესა და პოეზიას უარყოფს. დასკვნა ასეთია: სინამდვილის ჯანსაღი, რეალისტური გაგება არ გამოირიცხავს მხატვრულობასა და ამალღებულობას.

ჰაინეს მსოფლგაგება მოცემულ შემთხვევაშიც არ ემთხვევა ანტიკურ მსოფლგაგებას. დასახელებულ ნაწარმოებშიც ელინური გაგება მიჩნეულია სიჯანსაღისა და სილამაზის მომენტების შემცველად, მაგრამ მასში ისევ ფორმის განდიდება დანახული შინაარსის ხარჯზე, პლასტიკის მომენ-

<sup>1</sup> Sternberg, 280.

ტია წინ წამოწეული და არა პოეზიის<sup>1</sup>. როგორც თავის ადგილას ითქვა, სინამდვილისადმი ე. წ. პოეტურ-პლასტიკური დამოკიდებულების ანალიზისას ჰაინეს მიერ პოეტურის განსაკუთრებული როლის ხაზგასმა პირობადებულია ხელოვნების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობის აღიარებით, იმის მოთხოვნით, რომ პოეტურ აღმადგენაში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მგზნებარება იხატებოდეს. ამრიგად, „ფაუსტშიც“ შუქი ეფინება ჰაინეს შეხედულებას რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის შესახებ.

ეს თვალსაზრისი მსკვალავს ჰაინეს მხატვრულ შემოქმედებას იმ პერიოდშიც, როცა იგი ერთგვარ მიბრუნებას ახდენს სპირიტუალიზმისაკენ. ინტერესის შემცველია ამ მხრით ლექსი „Apotheose“. ამ ლექსის ცენტრალურ გმირში, აპოლონში მწერალი, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ. საკუთარ მისწრაფებებს აქსოვს. ჰაინეს მიერ დახატულ აპოლონს ახასიათებს, როგორც რეალობის გრძნობა, ისე ხელოვნების ენთუზიაზმი. იგი ე. წ. მოდერნიზებული წარმართია, რომელშიც იგრძნობა ახალი საზოგადოებრივი იდეალებისათვის მებრძოლი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ჰაინეს მიერ დახატული აპოლონი წითელ წამოსასხამს ატარებს, თავისუფალი მოაზროვნეა, პრინციპულად რომ ეთიშება თავის რელიგიურ სექტას და თანამედრობასაც კარგავს.

პოეტი არ ცდილობს გაამუქოს საღებავები თავისი გმირის გარშემო; აპოლონის თვალსაზრისის ლექსში უპირისპირდება ერთი მხრით სპირიტუალისტური, მეორე მხრით კი ვულგარულ-პრაქტიკული თვალსაზრისი. პირველის მატარებლად გვევლინება მონაზონი, მეორისა კი მოხუცი და აპოლონის მშობლები. განსაკუთრებით ამუქებს ფერებს ჰაინე იმათ გარშემო, ვინც ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის დამცველად მიაჩნია. ასეთებად გვევლინებიან აპოლონის მშობლები, რომლებიც დახატულნი არიან სატირიკულ ხაზებში. მამა აპოლონისა გამოყვანილია, როგორც წინდაცვეთის ოსტატი, დედა მუავე კიტრებითა და ძველმანებით მოვაჭრეა. მათ არ უყვართ თავიანთი ვაჟი, რომელიც, იგულისხმება, არ იზიარებს მათ პროზულ იდეალებს.

აპოლონის მშობლებისა და სინალოლის მსახურთა სურათის დახატვით ჰაინე აკრიტიკებს, როგორც ვულგარულ-რეალისტური, ისე სპირიტუალისტური თვალსაზრისის დამცველებს. ასევე აკრიტიკებს იგი იმათ, ვინც ამ ორი თვალსაზრისის შორიგებას ცდილობს. აპოლონით მოხიბლული მონაზონის სურათის დახატვით ჰაინე გვანიშნებს სიძლიერეს იმ მსოფლმხედველობისა, რომლის მატარებლად აპოლონი გამოდის. ბუღბულის გალობით მოხიბლულ კანონიკებზე მსჯელობის მსგავსად, მოცემულ შემთხვევაშიც მწერალი ხაზს უსვამს რეალისტურისა და პოეტურის მთლიანობის საჭიროებას.

<sup>1</sup> Der Doktor Faust, 510.

სიყვარულის გრძნობის რეალისტურ გაგებას ჰაინე ასხევეებს მისი ულგარული გაგებისაგან. იგი ირონიის საგნად იხდის ისეთ ვითარებას, როცა სიყვარულში წინაა წამოწეული ანგარიშიანობის მომენტი. მართალია, ერთგან მწერალი იმ დროს, როცა ადამიანი თავისუფლდება ქეშმარიტი სიყვარულისაგან, უწოდებს „უკეთეს დროს“ (Bd. II, 40, § 67). ნაგრამ ძნელი არ არის დავრწმუნდეთ, რომ იგი არსებითად დაცინვის საგნად იხდის ამ „უკეთეს დროს“. პოეტი დასცინის უპოეზიო ცხოვრებას, ისეთ მდგომარეობას, როცა ადამიანებს მშვიდად სძინავთ და არ აწუხებთ პოეტური ზმანებანი. სიცოცხლეს პოეზია უნდა უკავშირდებოდეს, ფიქრობს მწერალი. ამიტომ გამოყავს იგი მოთმინებიდან იმ ფაქტს, რომ „მამაკაცი და დედაკაცი, სული და სხეული ბოლოს და ბოლოს უნდა დაშორდნენ ერთიმეორეს“.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისია ჩაქსოვილი ლექსში „პოსეიდონი“. ამ ნაწარმოებში რამდენიმე მომენტი იქცევს ყურადღებას, რომელთაგან აღსანიშნავია ორი, სინამდვილისადმი პრაქტიკულ-რეალისტური დამოკიდებულება და ე. წ. მხატვრული დამოკიდებულება. პირველის მატარებლად გამოდის პოსეიდონი, მეორისა კი ოდისე. ცალკე აღებულს, თვითეულ მათგანს გააჩნია ისეთი მხარეები, რომლებიც ძირითადია როგორც ერთის, ისე მეორისათვის. ასე, მაგალითად, ოდისეს წიგნი ავტორისათვის არა მხოლოდ მხატვრული მხარის შენეცვლია, არამედ რეალისტურ-პრაქტიკულისაც; მასში დანახულია არა მხოლოდ „der Atem der Götter“, არამედ „der leuchtende Menschenfrühling“.

პოსეიდონი არა მხოლოდ რეალისტურ-პრაქტიკული მისწრაფებების მატარებელია, იგი არა მხოლოდ შურს იძიებს რეალურად მისთვის მიყენებული კრილობისათვის, არამედ არაა თავისუფალი პოეტური ენთუზიზმისაგანაც. ძნელი არ არის დავრწმუნდეთ, რომ ცალკე აღებული არც ოდისეს ისტორიაში ჩაქსოვილი თვალსაზრისი და არც პოსეიდონის პოზიცია არ პასუხობს ჰაინეს თვალსაზრისს. როგორც ოდისე, ისე პოსეიდონი, მისი გაგებით, ანეიტრალებენ ერთიმეორეს და ერთგვარად ანაირალებენ ავტორს. ეს ჩანს მწერლის მიერ პოსეიდონისათვის ჯერ საყვედურის გამოთქმაში, შემდეგ კი ფაქტობრივად ამ საყვედურის მოხსნაში. ამიტომაც, რომ მას შემდეგ, რაც პოეტი მოისმენს პოსეიდონის განმარტებას, გაეცნობა მის ბუნებასა და განზრახვებს, მას მეტად აღარ უწოდებს ბოროტ პოსეიდონს.

ამასთან ერთად ლექსში შეინიშნება მესამე, ე. წ. წმინდა პოეტური, ესთეტიკური მომენტი. აღსანიშნავია, რომ ამ ხაზის დამცველად მწერალს თავისი თავი გამოჰყავს. ნავსადგურში ხელსაყრელი ქარის მოლოდინში მდგარ გემზე დაკვირვება მას ასოციაციით ოდისეს ისტორიას მოაგონებს. მას თავისი გემი მიაჩნია მაინც ოდისეს გემის მსგავსად, თუმცა, ამის მიუხედავად, იგი თავისი თავის კრიტიკოსის

როლშიც გამოდის. პოეტი მიმართავს გესლიან სატირას თავისი საკუთარი მეოცნებობის, იმ შიშის წინააღმდეგ, რომელსაც იწვევს მასში პოეტური გემის შესაძლო დაღუპვის წარმოდგენა. ამიტომ არ ცდილობს იგი მუქ ფერებში წარმოგვიდგინოს მისი მამხილებელი პოსეიდონი, ვინც მწერალს დაცინვით ელაპარაკება და უწოდებს ისეთ ადამიანს, რომელიც შეუპყრია ფანატიკურ შიშს თავისი პოეტური გემის შესაძლო დაღუპვის გამო.

უნდა ვიფიქროთ, ლექსის ავტორი იმიტომ არ ესიტყვება პოსეიდონს, რომ ეს უკანასკნელი არსებითად თვით მის, ჰაინეს აზრებს გამოხატავს უსაგნო მეოცნებობის შესახებ. პოსეიდონისეულ კრიტიკას ის მნიშვნელობა აქვს, რომ იგი შუქს ფენს თვით ჰაინეს თვალსაზრისს ოცნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის შესახებ. სხვა საკითხია, რამდენად თანაუგრძობს ჰაინე პოსეიდონს, როცა პოეტს იგი მეოცნებეს უწოდებს, მაგრამ მნიშვნელობა იმას აქვს, რომ მწერლის თვალსაზრისს გამოხატავს არა უსაგნო, მხატვრული ენთუზიაზმი, არამედ მხატვრულისა და რეალისტურის მთლიანობა.

ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს არ გამოხატავს ის „საცოდავი გემი“, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს პოსეიდონი. საფიქრებელია, რომ ამ პუნქტში ჰაინე მხოლოდ პირიბითად იღებს პოსეიდონის მიერ მისთვის მიცემულ შეფასებას, სახელდობრ, იმ მნიშვნელობით, რომ თავის შემოქმედებაში შემონახული ეგულვის წარსულის გადმონაშთი, რომანტიზმის მომენტები, მაგრამ იგი არ უნდა თანაუგრძობდეს პოსეიდონს მის გამოცხადებაში მეოცნებე პოეტად, რამდენადაც შეგნებული აქვს, რომ მან თავისი რომანტიკული მისწრაფებები დააოკა არა მხოლოდ როგორც მოაზროვნემ, არამედ, აგრეთვე, როგორც მხატვარმა. ამგვარად, „პოსეიდონის“ ანალიზსაც იმ დასკვნამდე მიყვავართ, რომ ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისზე ღვას.

ეს თვალსაზრისი თავს იჩენს აგრეთვე ლექსში „ოკეანიდების სიმღერა“. პოეტი აქ მიმართავს მოხდენილ ხერხს, თავის თავს აკისრებს ე. წ. წმინდა პოეტური თვალსაზრისის დაცვას, ხოლო საწინააღმდეგო თვალსაზრისის მატარებლად კი გამოჰყავს ოკეანიდები. ეს უკანასკნელები ნილაბს ხდიან პოეტის რომანტიკულ მეოცნებობას, უწოდებენ მას მკვებარა სულელს, ურჩევენ მოთმინებით აიტანოს ამქვეყნიური ტანჯვა, თვალი გაუსწოროს სინამდვილეს. ავტორი არ ცდილობს უარყოს მისი ბუნებისა და მოწოდების ის შეფასება, რომელსაც ოკეანიდები იძლევიან. ოკეანიდები, ჩანს, გამოხატავენ პოეტის თვალსაზრისს იმდენად, რამდენადაც არ უპირისპირებენ ერთიმეორეს სინამდვილესა და პოეზიას.

მნიშვნელოვანია ამ მხრით ლექსი „ღამე სანაპიროზე“. ამ ლექსში ერთიმეორეს ეჯაჭვება ორი ხაზი: რომანტიკული და რეალისტური. აქ დახატულ ზღვის სურათში რეალისტური სურათების

გასწვრივ ძალუმიდაა წარმოდგენილი რომანტიკული სურათები. ზღვა აქ იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც იგი, პოეტის გაგებით, იდუმალებითაა მოცული. უცხოელიც, რომელიც ზღვის ნაპირას დადის, რომანტიკული პერსონაჟია. იგი თვითონ ახასიათებს თავის თავს, როგორც „ძველი დროის“ განსახიერებას. მისი მოსვლა ამქვეყნად სასწაულთა განხორციელებაა, ლეთაებრიობაზე მინიშნებაა. ამის გასწვრივ ლექსში მილავრადაა წარმოდგენილი რეალისტური ხაზი. მეთევზის ქოხი, მეთევზის ქალი, საერთოდ გარემო მართლადაა დახატული. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ არც რეალისტურსა და არც რომანტიკულ მხარეს ამ ლექსში არ ენიჭება დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. რომანტიკოს უცხოელს იზიდავს ყოველდღიურ-პრაქტიკული, მეთევზის ქალის მშენება; რეალისტურად მხედველ მეთევზის ქალს კი იტაცებს წარსულის რომანტიკა. წარსულის სული, ძველი ღმერთები ამ ქვეყნად ჩამოდიან, სინამდვილეს უკავშირდებიან, სითბოსა და ჩვეულებრივ საქმელებს მოითხოვენ. მათ შეგნებული აქვთ, რომ რეალურ ქვეყანას თავისი კანონები გააჩნია, რომ საკიროა მათთან შეგუება, ციესა და ნესტიან ამინდში თბილი ტანსაცმლის წამოსხმა, ცხელი სასმელის მიღება. მათ იციან, რომ ადვილად შეუძლიათ შეიძინონ „ლეთაებრივი სურდო“ და „უკვდავი ხველება“. როგორც ვხედავთ, ამ ლექსშიაც მწერალი დგას სინამდვილის რეალისტური ასახვის, მისი რომანტიკით, პოეტურ-ამბალეზულით გამდიდრების თვალსაზრისზე.

ჰაინეს თვალსაზრისს რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის შესახებ თვალსაჩინოდ გამოხატავს მისი შრომა „დონ-კიხოტის“ წინასიტყვაობა“. ამ ნაწარმოებშიც ჩანს ჰაინეს უარყოფითი დამოკიდებულება როგორც ვულგარული რეალიზმის, ისე უსაგნო მეოცნებობისადმი. ასე, მაგალითად, რიჩარდსონის მომდევნო ინგლისელ რომანისტებს ჰაინე აქ წარმოგვიდგენს „პროზულ ნატურებად“, რომელთა შემოქმედებაშიც ბურჟუაზიის უგვანო ცხოვრება აიჩვენება<sup>1</sup>. ამ მწერალთა შემოქმედების არსი ჰაინეს დანახული აქვს მის წვრილბურჟუაზიულ ხასიათში, არისტოკრატიული ელემენტის განდევნაში. კიდევ უფრო მკვეთრად ესხმის მწერალი თავს იმ ხელოვნებას, რომელშიც, მისი აზრით, არისტოკრატიული ელემენტი დემოკრატიულს რიყავს, მაგალითად, ფუჟესა და ტიკის შემოქმედებაში. ამგვარად, ცალმხრივობა მოხსენებულ ორი ჯგუფის რომანებისა ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ პირველი ჯგუფის რომანებს ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისი მსჭვალავს, მეორე ჯგუფის რომანებს კი მეოცნებურ-რომანტიკული. ამ ნიადაგზე გამართლება ეძლევა იმ დაკავშირებას, რომელსაც ახდენს ჰაინე თავისი დროისა და სერვანტესის წინა ეპოქის რომანებს შორის. ამ საფუძველზე იძლევა მწერალი თავის საკუთარ გაგებას რომანისა.

<sup>1</sup> Einleitung z. D. Q., 314.

ახალი დროის რომანის ფუძემდებლად მას მიაჩნია არა რომანტიკული რომანი, არა რიჩარდსონის დროის წვრილბურჟუაზიული რომანი, არამედ სერვანტესი. სერვანტესთან ხედავს იგი იმ ცალმხრივობის დაძლევის, რომელიც, მისი აზრით, მოხსენებელი ორივე ჯგუფის რომანებს ახასიათებს.

სერვანტესი ჰაინეს გაგებაში რაინდული იდეალიზმის, უსაგნო მეოცნებობის უარყოფაა. მაგრამ იგი უარყოფაა აგრეთვე პრაქტიკულ-ვეულ-გარული მსოფლგაგებისა. სერვანტესისადმი ჰაინეს სიმპათია იმითაა პირობადებული, რომ ეს მწერალი მას ახალი, პოზიტური თვალსაზრისის შემმუშავებლად მიაჩნია. რაში მდგომარეობს, ჰაინეს გაგებით, სერვანტესის ეს ახალი, პოზიტური თვალსაზრისი, რომელიც აგრეთვე მის, ჰაინეს თვალსაზრისსაც გამოხატავს? იმაში, რომ რაინდულ-იდეალისტური და პრაქტიკულ-რეალისტური მსოფლგაგების სერვანტესისეულ კრიტიკაში იგი ხედავს მათ არა აბსოლუტურ უარყოფას, არამედ დაძლევის, რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობას.

ამაღლებული რომანებისაგან განსხვავებით „დონ-კიხოტში“ ჰაინეს ხედავს ხალხურ საწყისს და სერვანტესის დამსახურებად მიაჩნია ჰარმონიის აღდგენა არისტოკრატიულსა და დემოკრატიულ ელემენტებს შორის, რომანში ამ უკანასკნელის შეტანის გზით<sup>1</sup>. ჰაინეს მიაჩნია, რომ სერვანტესის ამგვარი ნაბიჯი ისტორიულად დაპირობებულია. სერვანტესის ეპოქაში იგი ხედავს ხალხური ელემენტების გამოხატვის გაზრდილ ტენდენციას როგორც მხატვრობაში, ისე რომანში. ე. წ. გაიძვერული რომანებისთვისაც დამახასიათებელი ეს ტენდენცია ჰაინეს არ მიაჩნია იმ რიგის მოვლენად, როგორც სერვანტესის შემოქმედებისათვის. ეს იმიტომ, რომ მოხსენებულ რომანებში წარმართველ ძალად, მისი აზრით, არ გამოდიოდა ხელოვნების ინტერესი, ხელოვნების ენთუზიანი (Begeisterung für die Kunst), არამედ, მონოტონობიდან ფანტაზიის მეოხებით საპირისპირო სფეროში გადასვლის სურვილი<sup>2</sup>.

რომანის ამგვარი დემოკრატიზაციის ფაქტისადმი ჰაინეს დანოკიდებულება უარყოფითია; იგი მას ცალმხრივ მოვლენად მიაჩნია<sup>3</sup>, რადგან ფიქრობს, რომ ხალხური ასეთ შემთხვევაში სრულიად გამოცალკევებულია არისტოკრატიული ელემენტისაგან. მეორე მხრით, ჰაინეს იმათგანაც იმიჯნება, ვინც ხალხურისაგან არისტოკრატიული ელემენტის გამოცალკევებას ახდენს; ასეთებად თვლის ის, მაგალითად, გერმანულ რომანტიკოსებს<sup>4</sup>.

ცხადი ხდება, რომ ჰაინეს ესთეტიკურ თვალსაზრისს არ გამოხატავს არც ხალხურობის გამორიცხვის პრაქტიკა ინგლისურ წერილ-

<sup>1</sup> Einleitung z. D. Q., 313.

<sup>2</sup> იგივე, 314.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 315.

ბურჟუაზიულ რომანებში და არც არისტოკრატიული ელემენტისაგან მისი მოდური გამოცალკევების პრაქტიკა ესპანურ-გაიმვერულ რომანებში. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჰაინე მოცემულ შემთხვევაშიც იმიჯნება რეალისტური თვალსაზრისის როგორც გავულგარების, ისე მისი რომანტიკული თვალსაზრისისაგან აბსოლუტურად გამოცალკევებისაგან ისე, როგორც იმიჯნება იმათგან, ვინც იდეალურს ხალხურ-რეალისტური საწყისისაგან თიშავს. აქედან დასკვნა: ჰაინეს კრედოს ისეთი მდგომარეობა შეესაბამება, როცა რეალისტური და მხატვრული ერთიმეორეში ირწყვება ისე, რომ თვითელი ამ მთლიანობაში ინარჩუნებს თავის სპეციფიკურობას. რეალისტურისა და მხატვრულის ასეთი დაკავშირების შესანიშნავ ნიმუშს მწერალი ნახულობს სერვანტესთან, რომელთანაც დაძლეულად ეგულვის ძირითადი მანკი როგორც ვულგარული რეალიზმის, ისე უსაგნო რომანტიზმისა.

სერვანტესი ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს პასუხობს იმდენად, რამდენადაც მასში განხორციელებულია რეალისტურისა და მხატვრულის სწორედ ეს მთლიანობა. „იგი (სერვანტესი—გ. ხ.), გადმოგვცემს ჰაინე, ურთიერთთან აკავშირებს იდეალურსა და ჩვეულებრივს, ერთი გამოყენებულია მეორის ან გასაშუქებლად, ან ჩრდილის მისაყენებლად“<sup>1</sup>. სერვანტესის თავისებურებას მწერალი იმაში ხედავს და იწონებს, რომ ამ მწერალთან „კეთილშობილური ელემენტი ისევე ძლიერია, როგორც ხალხური“<sup>2</sup>.

ამ წინამძღვარზე ჰაინესთან გამართლება ეძლევა ვალტერ სკოტისადმი თანაგრძნობით დამოკიდებულებას, მასში ისტორიული რომანის მამამთავრის დანახვას. ვალტერ სკოტი მით იმსახურებს ჰაინეს თანაგრძნობას, რომ მან, ჰაინეს გაგებით, ბოლო მოუღო პროზულ ნატურათა ბატონობას ინგლისურ რომანებში, ამ უკანასკნელთაგან მხატვრულ-ამალღებულის გამორიყვას. თუ სერვანტესის მორიგი დანახურება რომანში დემოკრატიული ელემენტის რესტავრაციაშია დანახული, დანახურება შოტლანდიელი მწერლისა დანახულია არისტოკრატიულ-რაინდული ელემენტის აღდგენაში. არისტოკრატიული ელემენტის აღდგენა ვ. სკოტთან ჰაინეს ისტორიულად გამართლებულად მიაჩნია, ვ. სკოტის გატაცება წარსულით კი, ლიტერატურისათვის საბედნიერო მოვლენად (heilsam für die Literatur)<sup>3</sup>.

ამრიგად, რომანის ისტორიაში სერვანტესისა და ვ. სკოტის ადგილის განსაზღვრისას, ჰაინე ცხადყოფს თავის ესთეტიკურ თვალსაზრისს, იმას, რომ, მისი გაგებით, მხოლოდ ის რომანია ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში, რომელშიც მატერიალური და იდეალური, რეალისტური და

<sup>1</sup> Einleitung z. D. Q., 314.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

მხატვრული მთლიანობაშია წარმოდგენილი. დემოკრატიული ელემენტის რესტავრაციისადმი სიმპათიის გამომგლავნებისას ჰაინე არ იფიწყებს მეორეს, მისი აზრით, ქეშმარიტი ხელოვნების აუცილებელ კომპონენტს — რაინდულ-არისტოკრატიულ ელემენტს. მწერალი დემოკრატიულ-რეალისტური ელემენტის რესტავრაციის მომხრედ გამოდის მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ იგი არ გამორიცხავს იდეალურს, მხატვრულ-ამალღებულს. ამიტომ იწონებს ჰაინე დემოკრატიული ელემენტის აღდგენას იმ სახით, რა სახითაც იგი სერვანტესთანაა მოცემული და არა იმ სახით, როგორც ამას გაიძვერულ რომანებში ნახულობს. ეს იმიტომ, რომ დემოკრატიულ-რეალისტური ელემენტი სერვანტესთან. ფიქრობს ჰაინე, მოცემულია იდეალურ-ამალღებულთან მთლიანობაში. სანჩო პანსა დახატულია და მნიშვნელობას პოულობს მხოლოდ დონ-კიხოტის გვერდით.

ასევე, როცა ჰაინე თანაგრძნობით იმსჯელებს ვ. სკოტისადმი, მასთან არისტოკრატიული ელემენტის აღდგენის ფაქტისადმი, ამით იგი როდი ამართლებს არისტოკრატიული ელემენტის რესტავრაციას სიერთოდ. ასე, მაგალითად, იგი იმიჯნება არისტოკრატიული ელემენტის აღდგენის პრაქტიკისაგან გერმანელ რომანტიკოსებთან, რადგან მათთან ეს აღდგენა ნიშნავდა დემოკრატიული ელემენტის უგულვებლყოფას მაშინ, როდესაც ვ. სკოტთან მწერალი დემოკრატიულის გარიყვას კი არ ხედავს, არამედ ჰარმონიას დემოკრატიული და არისტოკრატიული ელემენტებისას<sup>1</sup>. მაშასადამე, ჰაინე, ორივე შემთხვევაში, მაშინაც, როცა ვ. სკოტის ნაბიჯს იწონებს და მაშინაც, როცა გერმანელი რომანტიკოსების ნაბიჯს იწუნებს, ხელოვნებაში იდეალურისა და რეალისტურის მთლიანობის თვალსაზრისს ანვითარებს. ამ საფუძველზე იწონებს იგი, როგორც სერვანტესის, ისე ვ. სკოტის ნაბიჯს და იწუნებს იმათ ნაბიჯს, ვინც არ გამოდის რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისიდან.

გაიძვერულ რომანებში ჰაინე ხედავს ხალხური ელემენტის არისტოკრატიულისაგან, იგულისხმება, იდეალურ-ამალღებულისაგან გამოცალკეებულად დახატვას, გერმანელ რომანტიკოსებთან კი არისტოკრატიული ელემენტის ხალხურისაგან გამოცალკეებას. თუ დემოკრატიულ-რეალისტური ელემენტის აღდგენას გაიძვერულ რომანებში, მიუხედავად ამ უკანასკნელთა ცალმხრივობისა, მწერლის აზრით, მაინც ეპოქა განსაზღვრავდა, გერმანელ რომანტიკოსებთან ეპოქის ჯანსაღი ტენდენცია არ აყენებდა არისტოკრატიული ელემენტის რესტავრაციის აუცილებლობას. ჰაინეს მკვეთრ დამოკიდებულებას რესტავრატორული ტენდენციებისადმი გერმანელ რომანტიკოსებთან და დემოკრატიული ტენდენციების აღდგენის ფაქტის შედარებით ლმობიერ კრიტიკას ესა-

<sup>1</sup> Einleitung z. D. Q., 315.



ნურ-გაიძვერულ რომანებში იმის შეგნება განსაზღვრავს, რომ გერმანელი რომანტიკოსები არისტოკრატიულ-იდეალისტური ელემენტის რესტავრაციას ქადაგებენ ისეთ დროს, როცა ეპოქა საამისო საჭიროებას არ აყენებს. გაიძვერული რომანების წარმოშობის ეპოქაში ხალხური ელემენტების აღდგენას კი ჰაინე გამართლებულად თვლის, თუმცა ის მაინც ნაკლად მიაჩნია, რომ ეს აღდგენა მოცემულ შემთხვევაში თავს იჩენს მხატვრულ-ამალღებულის უგულებელყოფაში.

დემოკრატიული და არისტოკრატიული მომენტების ურთიერთობის ზემოხსენებულა გაგება ჰაინესთან როდი წარმოადგენს შემთხვევით მოვლენას, არამედ მისი მსოფლმხედველობის ნიშანდობლივი მხარეა. ყურადსაღებია, რომ დემოკრატიული და არისტოკრატიული მომენტების დაკავშირების თვალსაზრისზე ჰაინეს ხელი არ აუღია თავისი შემოქმედების არც უკანასკნელ პერიოდში. შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ მწერალი საპირისპირო საწყისთა მორიგებას ქადაგებს, რომ იგი ეკლექტიკურ პოზიციაზე დგას. ასეთი გაგება საფუძველს მოკლებულად უნდა ჩაითვალოს. იგი საფუძველს მოკლებულად მიაჩნია თვით ჰაინესაც. მართალია, ჰაინე თავის თავს არ თვლიდა ხოლმე არისტოკრატად, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი თავისში უარყოფდა დემოკრატ მწერალს. ჰაინე ფიქრობს, რომ „აღიარებათა“ პერიოდშიც კი იმავე დემოკრატიულ თვალსაზრისზე დარჩა, რომელზედაც ადრე იდგა. თავის თავის ამგვარ შეფასებაში შეუძლებელია არ დავინახოთ კემმარიტებასთან მიახლოებული მწერალი, უარვეყოთ ის ფაქტი, რომ მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ჰაინე იყო და დარჩა დემოკრატი მწერალი, თავისი ხალხის ერთგული შვილი და დემოკრატიის მტრების სასტიკი მოწინააღმდეგე.

ჰაინეს შეცდომა იმაშია, რომ მან ვერ დაინახა თუ ვინ არის საკაცობრიო კულტურის ნამდვილი მემკვიდრე, წინა ეპოქების ხელოვნების ნამდვილი დამფასებელი, კემმარიტად ხალხური ხასიათის ხელოვნების შემქმნელი. მან არათუ ვერ შეაფასა ეს ძალა, არამედ მიაწერა მას, რევოლუციურ დემოკრატიას ის შეზღუდულობა და ანტიესთეტიზმი, რასაც ბურჟუაზიაში ხედავდა. ანტიესთეტიზმის დაძლევის გზად, როგორც დავინახეთ, ჰაინეს მიაჩნია დემოკრატიული და არისტოკრატიული მომენტების დაკავშირება პირველისათვის მსაზღვრელი მნიშვნელობის მინიჭებით. ირკვევა, რომ ამ დაკავშირების ნამდვილი აზრი მდგომარეობს არა პრინციპთა მორიგების ქადაგებაში, არამედ ისეთი იდეალური მდგომარეობის ხაზგასმაში, რომელშიაც სინამდვილის მართალი ხედვა მის მხატვრულ ხედვასაც გულისხმობს, სადაც ხელოვნება სინამდვილის არა ნომენკლატურა იქნება, არამედ რალაცაზე მინიშნებაც, სადაც თვითველი ქალი იქნება არა ხასა, როგორც ეს, ჰაინეს აზრით, ბალზაკს შეეძლო ეთქვა ხოლმე, არამედ რალაც

ზღაპრული და ფერიული. ასეთ საზოგადოებაში ყველას თავისი როლი ექნება. ამ საზოგადოების პრეზიდენტად თუ ბალზაკია მიჩნეული, მისი დიდების პოეტურ შემოხად მას, ჰაინეს, თავისი თავი ყავს ნაგულისხმევი<sup>1</sup>. ეს იდეალური საზოგადოება ჰაინეს წარმოსახვის ნაყოფია, მაგრამ იგი მის მრწამსსაც პასუხობს, რადგან მწერალს ზიანია, რომ მასში დაძლეულია მისი ღრის ანტიესთეტიზმიცა და უსაგნო მეოცნებობაც, მთლიანობაშია წარმოდგენილი რეალისტური და მხატვრული.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის ცნებიდან გამოსული, ჰაინე თანმიმდევარია თავის მსჯელობაში დონკიხოტისა და სანჩო პანსას შესახებ. როგორც ვუჩვენეთ, ეს ორი გირი, მწერლის აზრით, ორი საპირისპირო მსოფლმხედველობის მატარებელია. ლამაზი რაინდი განსახიერებაა პოეტური იდეალიზმის, სანჩო პანსაკი ვულგარული რეალიზმისა. ისინი ერთიმეორეს უპირისპირდებიან, როგორც თავიანთი მსოფლგაგებით, ისე ქცევითა და მეტყველებით<sup>2</sup>. მათ შორის დამოკიდებულებაც, ამიტომ, პარადიული სახისაა ისე. როგორც პარადიული სახისაა დამოკიდებულება დონკიხოტის როსინანტსა და სანჩოს სახედარს შორის. გამხდარი დონკიხოტი იდეალურისაყენ გვახედებს, ჩაფსკენილი სანჩო კი პრაქტიკული სინამდვილისაყენ. პირველი უარყოფაა პრაქტიკულ-რეალისტური მსოფლგაგებისა და, ამიტომ, გამხდარი სახით წარმოგვიდგება; მეორე კი იმის აღიარებაა, რაც უარყოფილია პირველში და, ამიტომ, ჩასუქებული სახითაა წარმოდგენილი. პირველი, როგორც პოეტურ-ამალღებულის სიმბოლო წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც გამხდარი, არამედ, როგორც მაღალი მაშინ, როდესაც მეორე დაბალია. ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს „დონ-კიხოტი“ პასუხობს არა ამ კონტრასტების დახატვით, არამედ იმით, რომ ამ ნაწარმოების გმირები კი არ გამოირიცხავენ, არამედ „საუცხოოდ ავსებენ“ ერთიმეორეს<sup>3</sup>. თვითეული მხარე ამა თუ იმ გმირის ხასიათისა მეორეში მის საწინააღმდეგო მხარეს შეესაბამება<sup>4</sup>.

დონკიხოტი და სანჩო პანსა, ჰაინეს გაგებით, მატერიალურისა და იდეალურის მთლიანობის განხორციელებაა. ისინი ერთი მედლის ორ მხარეს, ორეულის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენენ. მათ ერთიანობაში განხორციელებულია ჰარმონია ხალხურისა და არისტოკრატიულის, რეალისტური და რომანტიკული ელემენტებისა. დონკიხოტისა და სანჩო პანსას დამოკიდებულების ამგვარ გაგებაში ძნელი არ არის დავინახოთ თვით ჰაინეს ესთეტიკური მრწამსი. ჰარმონია მოხსენებული ელემენტებისა ხელოვნების კმნილებაში ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალსაც პასუხობს. თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე ჰაინემ გვიჩვენა ის გზა, რომლი-

<sup>1</sup> Houben, 524.

<sup>2</sup> Einl. z. D. Quichotte, 320.

<sup>3</sup> იგივე, 318.

<sup>4</sup> იგივე, 320.

თაც, მისი აზრით, ნიილწევა ამგვარი ჰარმონია. ეს არის გზა იმ ცალმხრივობის დაძლევისა, რომელიც „დონკიხოტში“ ორივე გმირს ახასიათებდა. ინარჩუნებენ რა თავიანთ სპეციფიკურ ნიშნებს, ისინი თავისუფლდებიან იმისაგან, რაც წინ ელობება ამ ჰარმონიის განხორციელებას. დონკიხოტი პრაქტიკული თვალსაზრისის უარყოფელია, მაგრამ მისთვის აუცილებელი ხდება თავის მეაბჯრედ სანჩო გაიხადოს. სანჩო დონკიხოტური იდეალიზმის უარყოფელია, მაგრამ მისთვისაც საჭირო და სასარგებლო ხდება ლამაზი რაინდის თანამგზავრობა.

ამგვარი ჰარმონია სერვანტესის რომანში ჰაინეს მით უფრო გამართლებულად მიაჩნია, რომ მას ამართლებს თვით ადამიანთა ცხოვრება, და სერვანტესის სილიადეც იმაში ნდგომარობს, რომ მან სწორად ასახა ეს ფაქტი. რეალურ სინამდვილეში მწერალი მრავლად ნახულობს იმგვარ კონტრასტებს, როგორც „დონკიხოტშია“ — ზოცემული. მას მიაჩნია, რომ დონკიხოტური და სანჩოპანსური ელემენტები სხვადასხვა სახითაა მოცემული როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფაცხოვრებაში<sup>1</sup>. რომ შევამჩნიოთ ისინი, ამისათვის, ჰაინეს აზრით, საჭიროა ხელი ჩავკიდოთ მოვლენების არა შენთხვევით, არამედ არსებითს ნიშნებს.

დონკიხოტური და სანჩოპანსური ელემენტების ჰარმონიის გამოვლენას ხედავს ჰაინე ბაირონის დამოკიდებულებაში მსახურ ფლენგერთან, ზღაპართა გმირების—ალბრეხტ ფონ ვალდზეესა და კასპარ ლარიფარის ანდა ზოგიერთი მწერლისა და მათი წიგნების განომცემელთა ურთიერთდამოკიდებულებაში. ამ უკანასკნელ ფაქტში ჰაინე კამეუსადმი თავის დამოკიდებულებასაც გულისხმობს<sup>2</sup>.

დონკიხოტურ ელემენტს მოხსენებულ კატეგორიის მწერლებთან ჰაინე იმაში ხედავს, რომ ასეთ მწერლებს ახასიათებთ ცხოვრების რეალური საჭიროებისაგან განდგომა, იდეალური „Irrfahrten“ და „Narrenarbeiten“. სანჩოპანსური ელემენტი „წიგნებით მოვაკრე ბატონ სანჩოებისა“ კი ჰაინეს დანახული აქვს მათ პრაქტიციზმში, იმის უნარში, რომ თავიანთი ავტორებისადმი ერთგული სანსახურის გასწვრივ, მშვენივრად გამოიყენონ მათი სისულელეები და შეცდომები<sup>3</sup>. დონკიხოტური იდეალიზმის ნიშნის მატარებელი მწერლები „ყოველწლიურად სულ უფრო და უფრო მკლევდებიან“ იმ დროს, როდესაც „წიგნების განომცემელი ბატონი სანჩო სულ მუდამ მსუქანი რჩება“<sup>4</sup>. ამ წინააღმდეგობის მიუხედავად, ჰაინე მათი ურთიერთობის

<sup>1</sup> Einl. z. D. Quichotte, 319.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე, 319.

<sup>4</sup> იქვე.

ანალიზისას რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობის იდეიდან განოდის.

სერვანტესის, შექსპირისა და გოეთეს ერთ პოეტურ ტრიუმვირატში წარმოდგენითაც ჰაინე კვლავ რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობას ქადაგებს. გოეთეს იგი ათავსებს პოეზიის ორ მიმდინარეობას შორის, რომელთაგან ერთს თავის სახელთან აკავშირებს, მეორეს კი შვაბურ სკოლასთან. როგორც ერთ, ისე მეორე მიმართულებას მწერალი თვლის სასარგებლო მოვლენად გერმანული პოეზიის განვითარებაში<sup>1</sup>. თავისი პოეტური სკოლის დამსახურებად ჰაინეს მიაჩნია დაძლევა იმ ცალმხრივი იდეალიზმისა, რომელსაც, უნდა ვიფიქროთ, ლიტერატურაში დაესადგურნა რომანტიკული პოეზიის გაუღენით.

თავისი პოეზიის დამსახურებას მწერალი, როგორც ითქვა, ხედავს სანტიმენტალური პეტრარკიზმის დარღვევასა და სულის მტკიცე რეალიზმისადმი დაბრუნებაში<sup>2</sup>. ამით ჰაინე იმასაც გვანიშნებს, რომ რეალიზმისათვის ზურგის შექცევა გერმანულ რომანტიზმში კუმშარიტი ხელოვნების იდეალის უარყოფას წარმოადგენს. სხვა შემთხვევაში დონკიხოტური ელემენტის როგორც შემონახვის, ისე მისი რესტავრაციის მიზანშეწონილობის მალიარებელი ჰაინე, მოცემულ შემთხვევაში უმხედრდება რომანტიკული პოეზიის „ლირიკულ დონკიხოტობას“.

თავის ადგილს გერმანულ პოეზიაში ჰაინე იქ უნდა ხედავდეს, რომ მან პოეზიაში აღადგინა რომანტიკოსების მიერ უგულვებელყოფილი ხალხურ-რეალისტური საწყისი. თუმცა პოეტი არ უღრმავდება იმის გამოკვლევას, თუ რა ადგილი დაუტოვა მან ლექსში მეორე მომენტს, მხატვრულ-ამაღლებულს, მაგრამ, როგორც შვაბური სკოლის შესახებ ენის მსჯელობიდან, ისე სხვა ნაწერებში გაბნეული აზრებიდან ჩანს, რომ თავისი როლი ლირიკის ისტორიაში მას რომანტიკული მისწრაფებების არა აბსოლუტურ უარყოფაში აქვს დანახული, არამედ მის დაოკებაში, მისი ცალმხრივობის დაძლევაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ თავის დამსახურებას სალირიკო პოეზიის წინაშე ჰაინე ხედავს არა მხოლოდ რეალისტური ელემენტის რესტავრაციაში, არამედ რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის განხორციელებაში.

რომ ჰაინე მოცემულ შემთხვევაშიც ერთგულია თავისი თვალსაზრისისა რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის შესახებ, ამას გვიდასტურებს მის მიერ სამწუხაროდ მიჩნევა იმ ფაქტისა, რომ იგი, ჰაინე გახდა დამწყები პოეზიის იმ მიმართულებისა, რომელშიც რეალიზმის საწყისის აღორძინება ხდება. ეს სიტყვა — „სამწუხაროდ“, ჰაინეს სხვა

<sup>1</sup> Einl. z. D. Quichotte, 316.

<sup>2</sup> იქვე

გამოთქმებითაც გამაგრებული, იმას მოწმობს, რომ რეალისტური ხელოვნების ნიადაგზე დადგომა მწერალს მიაჩნია არა იმდენად თავის მიდრეკილებათა შედეგად, რამდენადაც ეპოქის აუცილებლობით გამოწვეულ მოვლენად. ჰაინეს მიაჩნდა, რომ იგი ეპოქამ გამოიყვანა რომანტიკული ბურჟუაზიიდან, მაგრამ დარჩა მაინც რომანტიკოსი, თუმცა თავისებური რომანტიკოსი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ზევით აღნიშნულ შემთხვევაშიც მის მიერ პოეზიაში რეალისტური საწყისის აღდგენას ჰაინე გამართლებულად თვლის ისტორიულად, მაგრამ თავისი სულიერი მიდრეკილების მიხედვით კი სამწუხარო მოვლენად. შეუძლებელია ამიტომ ასეთ „მონანიე“ რეალისტში რომანტიკული იდეალიზმის ყველა მომენტის აბსოლუტური უარყოფელი მწერალი დაინახოთ.

რომ გერმანულ ლექსში თავისი ადგილის ჩვენებისას ჰაინე რეალისტურისა და პოეტურ-ამალღებულის მთლიანობის იდეიდან გამოდის, ამაში, როგორც აღინიშნა, გვემოწმება მისი მსჯელობა შვაბური სკოლის შესახებ. შვაბური სკოლის პოეტთა შემოქმედებასაც იგი თვლის სასიკეთო მოვლენად გერმანული პოეზიის განვითარებაში. თუ თავისი დამსახურება მწერალს რომანტიკულ-მეოცნებური ელემენტის დაოკებასა და რეალისტურის რესტავრაციაში აქვს დანახული, შვაბური სკოლის პოეტების დამსახურებას იგი რომანტიკული ელემენტის აღორძინებაში ხედავს. როგორც ირკვევა, რომანტიზმის წინააღმდეგ განწყობილი მწერალი არ მიდის რომანტიკული პოეზიის აბსოლუტურ უარყოფამდე.

შვაბური სკოლის დამსახურების აღიარების ფონზე გამოსარკვევია, თუ რატომ თვლის ჰაინე პოეზიის უსრულყოფილეს ოსტატად გოეთეს და ამავე დროს ათავსებს მას თავის სკოლასა და შვაბურ სკოლას შორის. გოეთეს პოეზია, ჰაინეს გაგებით, იმიტომ დგას მოხსენებულ სკოლათა შორის, რომ გოეთესთან რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობა წყდება სხვაგვარად, ვიდრე შვაბელებთან. გოეთე, ჰაინეს კონცეფციით, რომანტიკული იდეალიზმის უარყოფაა. თვით რომანტიკული მიმდინარეობა, გოეთესებურად გაგებული, რეალიზმის აბსოლუტური უარყოფის ლოზუნგით გამოდის. ამ პუნქტში გოეთეს და ჰაინეს თვალსაზრისი თანხედენილია, მაგრამ გოეთე, ჰაინეს გაგებით, აბსოლუტურად უარყოფს, როგორც რომანტიკულ ამალღებულობას, ისე ყოველგვარ ამალღებულობას, პოეტურ ენთუზიაზმს<sup>1</sup>. ჰაინე წინააღმდეგია როგორც რეალურის, ისე იდეალურის უარყოფისა; იგი აგრეთვე წინააღმდეგია იდეალურის რეალურამდე დაყვანისა იმ სახით, როგორც ეს თავს იჩენს ვულგარული თვალსაზრისის

<sup>1</sup> ე. შიდი კი ჰაინესა და გოეთეს თვალსაზრისთა თანხედენილობას აღიარებს. იგი გამოდის იმ დებულებიდან, რომ ძირითადი მსოფლმხედველობრივი საწყისი ჰაინესა და გოეთესთან ერთი და იგივეა, რომ ჰაინეს მიერ გოეთეს წინააღმდეგ წარმოებულ კრიტიკაში გაუგებრობას აქვს ადგილი (S c h i e d, 34—35).

წარმონადგენლებთან და იმ სახითაც, როგორც მას ის გოეთესთან ხედავს. ამიტომ არ შეეძლო მწერალს არ გაესხვავებია გოეთეს პოზიცია, როგორც თავისი, ისე შეაბუბრი სკოლის აოზიციისაგან<sup>1</sup>.

რაც შეეხება ზევით დასმულ კითხვას, უნდა ითქვას, რომ ჰაინესის ამა თუ იმ მწერლის მალალი ოსტატობა არ გულისხმობს, რომ იგი უცილობლად ჰაინეს მიერ გაზიარებულ ხელოვნების იდეალს აღიარებდეს. ცნობილია, რომ ჰაინე დიდ ხელოვნად მიიჩნევდა იმათაც, ვისი მსოფლმხედველობა განსხვავდებოდა მისი მსოფლმხედველობისაგან. ამიტომ გოეთეს სიდიადის ცხადსაყოფად მწერალს არ სჭირდება ბევრი არგუმენტი, მით უმეტეს, რომ თავისი და გოეთეს მსოფლმხედველობის ძირითადი საწყისები მას არ მიაჩნდა დიამეტრულად ნაპირდაპირე საწყისებად. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ის და გოეთე ერთიანობას შორის აღიარებდნენ, მწერალი ანგარიშს აძლევს თავს იმაში, რომ გოეთე სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებებს იძლევა. ამიტომ შეყავს მას გოეთე დიდ მწერალთა ტრიუმფირატში.

გოეთეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში სუსტი მხარეების დანახვა ხელს არ უშლის ჰაინეს თავისი თავი გოეთეს დამცველთა რიგებში იგულვოს. რადგან დიდი გერმანელი მწერლის წინააღმდეგ ბრძოლის მეზობალტრეებად გამოდიოდნენ რეაქციონერები და ლიბერალებიც, ამიტომ ჰაინეს მხრით გოეთესათვის ბრძოლა, მისი დაცვა რეაქციონერებისა თუ ლიბერალებისაგან ნიშნავდა მიახლოებას იმ ბანაკთან, რომელსაც მარქსი და ენგელსი ხელმძღვანელობდნენ. ჰაინე მკვეთრად უპირობირდება რეაქციული ბანაკის წარმომადგენელს, მენცელს, რომელიც გამოვიდა „ახალგაზრდა გერმანიისა“ და გოეთეს წინააღმდეგ. მწერალი ნილას სდის მენცელს, ააშკარავებს მის რეაქციულ ბუნებას. იგი მიზნად ისახავს დაიცვას გოეთე, რადგან ესმის, რომ მენცელის კრიტიკა შთაგონებულია დემოკრატიის მტრების მიერ. გოეთეს დაცვით ჰაინე იცავს ხელოვნების ინტერესებსაც, რასაც რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის საქმეში.

ამ ასპექტში გასაგები ხდება ჰაინესა და ბოერნეს ურთიერთობა. ბოერნესთან ჰაინეს აერთიანებს პრუსიის რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი; მაგრამ ბოერნეს პოზიცია მას მიაჩნია მიუღებლად რიგი პრინციპული მოსაზრებების გამო. ბოერნეს გალაშქრებას მენცელის წინააღმდეგ იგი თვლის დადებით მოვლენად, მაგრამ ეს გალაშქრება მას მიაჩნია შეზღუდული ხასიათის მოვლენად<sup>2</sup>. ამიტომ საკვიროდ ცნობს იგი თვითონ გამოვიდეს მენცელის წინააღმდეგ. ეკვი არ რჩება, რომ ჰაინე ამ შემთხვევაში იმ მოსაზრებით ხელმძღვანელობს, რომ მენცელის

<sup>1</sup> შ. ვაისენფელსი კი, წინააღმდეგ ჰაინეს მოწმობისა, ჰაინეს ლექსს გოეთესა და რომანტიკოსების ლექსს შორის ათავსებს (Weissenfels, Sch. H. Heine, Berlin, 1957, S. 48).

<sup>2</sup> L. Bürne, 114.

წინააღმდეგ თანმიმდევრული ბრძოლა მხოლოდ დემოკრატიის პოზიცი-  
იდანაა შესაძლებელი. ამ პოზიციიდან ებრძვის იგი მენცელსაც და ბოერ-  
ნესაც გერმანული კულტურის საკითხების, კერძოდ, გოეთესა და ჰეგე-  
ლის შემკვიდრების შეფასების საკითხში.

რომ ჰაინეს შედარებით სწორი პოზიცია ეკავა მენცელისა და  
ბოერნეს წინააღმდეგ ბრძოლაში, ამას გვიდასტურებს მარქსის მიერ  
ნისთვის მხარის დაკერა<sup>1</sup>. ამავეს გვიდასტურებს ენგელსის გალაშქრება  
კარლ გრიუნის წინააღმდეგ, გრიუნისა, რომელიც ქება-დიდებას ასაძმადა  
გოეთეში სწორედ ფილისტერულ შეზღუდულობას. ამავეს გვიდასტურებს  
აგრეთვე „ახალგაზრდა გერმანიის“ ცალმხრივობისა და შეზღუდულობის  
კრიტიკა მარქსისა და ენგელსის მიერ<sup>2</sup>.

რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობის იდეიდან  
გამოდის ჰაინე ნიკოლაის შესახებ მსჯელობაშიც. ნიკოლაის პრაქტიკულ-  
რაციონალისტური თვალსაზრისის დადებით მხარედ მან აღიარა სანტი-  
მენტალიზმისა და მეოცნებობის უარყოფა<sup>3</sup>. მაგრამ ნიკოლაისა და ჰაი-  
ნეს თვალსაზრისი, მიუხედავად საერთო ნიშნისა, არ ემთხვევა ერთი-  
მეორეს. როგორც ნიკოლაი, ისე ჰაინე ამოსავალ პუნქტად იღებენ  
თანადროულობას, პრაქტიკას და ჟარყოფენ უსაგნო მეოცნებობასა და  
მისტიციზმს. მაგრამ ექვი არ რჩება, რომ ნიკოლაის პრაქტიკულ-რეა-  
ლისტური თვალსაზრისი ჰაინეს ნაკლოვანად მიაჩნია. ეს ჩანს რო-  
გორც „ვერთერის“, ისე შუა საუკუნეების პოეზიის ნიკოლაისებური  
გაგების ანალიზშიც, ე. ი. იქ, რაშიაც აქამდე ჰაინე ნიკოლაის დადებით  
ცხარეს ხედავდა.

თუ თანადროულობიდან ნიკოლაის გამოსვლა ჰაინემ საერთოდ  
გამართლებულად ჩათვალა, მეორე მხრით იგი არ მალავს თავის უკმა-  
ყოფილებასაც, ფიქრობს, რომ ნიკოლაი, ეს პრაქტიკოსი, იმისთვის,  
რომ „რადიკალურად გაეწმინდა თანადროულობის კელი ყოველგვარი  
სარეველა ბალახისაგან“, არ დაერიდა „ყვავილების მოცილებასაც“<sup>4</sup>.  
იგი, მსგავსად ოდისესი, შეეცადა დაეცო ყურები თავისი თანამედრო-  
ვეებისათვის, რათა ამ უკანასკნელთ არ მოესმინათ იასამანთა ვალობა,  
არ ლებულობდა რა მხედველობაში იმ გარემოებას, რომ ამის შედეგად  
მათ ბუღბულთა ვალობის მოსმენის უნარიც დაეკარგებოდათ<sup>5</sup>. ბრძოლა.  
რომელიც ნიკოლაიმ გადაიხადა შუა საუკუნეების ცრურწმენათა რესტავ-  
რაციის ცდის წინააღმდეგ, ჰაინეს გამართლებულად მიაჩნია, მაგრამ გა-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXV. 1934, стр. 11.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Герма-  
нии, 41.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 235.

<sup>4</sup> იგივე, 236.

<sup>5</sup> იქვე.

მართლებულად არ მიაჩნია ის გარემოება, „რომ ზოგიერთი, ცრურწმენის წინააღმდეგ გამიზნული დარტყმა სამწუხაროდ პოეზიას ხვდებოდა“<sup>1</sup>.

მაშასადამე, ნიკოლაის მსოფლგაგება ჰაინეს ნაკლოვანად მიაჩნია იმის გამო, რომ იგი, მისი აზრით, პოეზიის გამორიცხვაა, რეალისტური თვალსაზრისის გავულგარებაა. ვულგარიზაციის ასეთ ნიმუშს ხედავს და იწუნებს ჰაინე „ვერთერის“ ნიკოლაისებურ კრიტიკაში და აგრეთვე „ვერთერზე“ პაროდიაში. ჰაინეს თვალსაზრისი, გამოდის, რეალისტურია, იგი უარყოფთა ორივე ცალმხრივობისა, როგორც უსაგნო მეოცნებობის, ისე ვულგარული რეალიზმისა. ამ ცალმხრივობათა კრიტიკა ჰაინესთან კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხასიათს ღებულობს ე. წ. წმინდა პოეტებისადმი ნიკოლაის დაპირისპირების აღწერისას. პოეზიის უგულვებლყოფის გამო ნიკოლაის აუშხედრდა ბუღბუღებისა და ვარდების პარტია, და ჰაინე, ეკვი არ რჩება, ამ პუნქტში უკანასკნელის მხარეს იჭერს, რადგან ამ პარტიასთანაა, მისი აზრით, დაკავშირებული „სილამაზე, მოხდენილობა, გონებამახვილობა და ხუმრობა“<sup>2</sup>. მაგრამ ეკვი არ რჩება არც იმაში, რომ ე. წ. ბუღბუღების და ვარდების პარტია მთლიანად არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს, რადგან იგი თანადროულობის პრინციპის უარყოფას ქადაგებს. ჰაინეს მრწამსს მხოლოდ ისეთი მდგომარეობა გამოხატავს, როცა ბუღბუღების და ვარდების პარტია თანადროულობას, რევოლუციას უკავშირდება.

რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობის თვალსაზრისის ანვითარებს ჰაინე შექსპირის შესახებ მსჯელობაშიც. „შექსპირის ქალებისა და ქალიშვილების“ განხილვა შუქს ფენს ჰაინეს ხელოვნების თეორიის არსებით მხარეს, ხელოვნებაში რეალისტური საწყისისა და მხატვრულ-ამაღლებულის მთლიანობის აღიარებას. მოვლენათა ჯანსაღი ხედვა წითელ ზოლად მიყვება ჰაინეს ამ ნაშრომს. იგი თავს იჩენს როგორც შექსპირის შემოქმედების სპეციფიკური საკითხების, ისე საერთოდ მხატვრული შემოქმედების ძირითადი საკითხების რკვევაში. რეალურის პრიმატის აღიარება ჰაინესათვის მოცემულ შემთხვევაშიც არ გულისხმობს მხატვრულ-ამაღლებულის უარყოფას. ხელოვნების ალღოს, მხატვრულ-ამაღლებულის უქონლობას საყვედურობს მწერალი მოხსენებულ ნაწარმოებში მისი დროის პოლიტიკური პოეზიის ზოგიერთ წარმომადგენელს. ამ უკანასკნელებთან იგი ნახულობს „ცეცხლოვან აღფრთოვანებას“, მაგრამ ეს აღფრთოვანება, მისი აზრით, მოკლებულია ესთეტიკურ ღირებულებას.

ჰაინეს ხელოვნების იდეალს, როგორც ნაჩვენები იყო, არ გამოხატავს მხოლოდ ისეთი მდგომარეობა, როცა საქმე გვაქვს სინამდვილის მარტოდენ პლასტიკურ ასახვასთან, არამედ გამოხატავს ისეთი მდგომარეობა,

<sup>1</sup> Zur Geschichte., 236

<sup>2</sup> იქვე.



როცა პლასტიკურის გასწვრივ მოცემულია პოეტური მხარე. „შექსპირის ქალების“ ანალიზი ცხადყოფს, რომ პოეტურ-ამაღლებულისადმი გამოქომაგებას ჰაინეს მიერ საერთო არაფერი აქვს ხელოვნების თავისთავადობის, იმანენტისმის ქადაგებასთან. მოხსენებულ შრომაში ჰაინე წინ წამოწევს სინამდვილის ისეთი ასახვის უპირატესობას, როცა მწერალი თავს ისტორიულად დაპირობებულად გრძნობს, როცა იგი ხატავს არა კაპრიზების მიხედვით, არამედ ისტორიის კარნახით, სინამდვილის და სიმართლის ასახვის ალლოთი. ასეთად მიაჩნია მას შექსპირი, იმათგან განსხვავებით, ვისთვისაც „უმაღლეს მიზანს მხოლოდ პოეზია შეადგენს“<sup>1</sup>, ვინც „ფაბულას ან თვითონ იგონებს, ანდა თავის შეხედულებისამებრ გადაამუშავებს“<sup>2</sup>.

შექსპირის მიზანი ჰაინეს ქეშმარიტების გადმოცემაში აქვს დანახული მაშინ. როდესაც სხვები „ფორმის უმკაცრესი სიმეტრიის დაცვას ისახავენ მიზნად“<sup>3</sup>. როგორც ვხედავთ, „შექსპირის ქალებშიც“ ჰაინე გამოდის ხელოვნების თვითმიზნური თეორიის წინააღმდეგ.

შექსპირი, როგორც დრამატურგი, მოცემულ შემთხვევაშიც პასუხობს ჰაინეს ესთეტიკურ მრწამსს არა მხოლოდ იმით, რომ იგი არ უგულებელყოფს რეალისტურ საწყისს, არამედ იმით, რომ აკავშირებს რეალისტურსა და მხატვრულს, რომ იგი არის არა მხოლოდ პოეტი, არამედ ისტორიკოსიც. სინამდვილის სწორად დანახვის უნარი, ფაქტებში ბევრი უჩინარი მხარის შენიშვნის, ისტორიის ხარვეზების შევსების უნარი—აი რა იზიდავს და აახლოებს ჰაინეს შექსპირთან.

სინამდვილის ამგვარი ასახვის შედეგად შექსპირი, ფიქრობს ჰაინე, აღწევს დიდ წარმატებას არა მხოლოდ ისტორიის მართალი სურათის მოცემაში, არამედ პოეზიის დარგშიც. ამ მხრით იგი, ჰაინეს აზრით, უკან იტოვებს იმათ, ვინც მხედველობაში იღებს მხოლოდ პოეზიის არეტენზიებს, რეალურ-ისტორიულს კი უგულებელყოფს. პოეზიის თვითმიზნობრიობის უარყოფელ შექსპირთან, ფიქრობს ჰაინე, პოეზია უფრო მდიდრულად, ძლიერად და ტკბილად ჩქეფს, ვიდრე იმათ ტრაგედიაში, რომლებიც თავიანთ ფაბულას ან თვითონ იგონებენ, ანდა თავიანთი შეხედულებისამებრ გადაამუშავენ<sup>4</sup>. ეს იმიტომაა შესაძლებელი, რომ შექსპირს ეხერხება „ქეშმარიტების პოეზიამდე ამაღლება“.

რეალისტურისა და მხატვრულის, რევოლუციური მგზნებარების მთლიანობის აუცილებლობას უსვამს ხაზს ჰაინე შექსპირის კომენტატორის — ჰაილიტის შესახებ მსჯელობისას, როცა აქებს ამ კომენტატორის იმის გამო, რომ „მასში ხედავს „ნარევს დიდროსა და ბოერნეს, რევო-

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen, 376.

<sup>2</sup> იგივე, 377.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 378.

ლუციით ნგზნებარე აღფრთოვანებას მხატვრულობის ცხოველი ალღოს გასწვრივ<sup>1</sup>.

მხატვრული შემოქმედების ანალიზისას, ასევე შემოქმედების პროცესში რეალურიდან გამოსვლა უნდა გამოიხატოს არა მხოლოდ იმის ანგარიშის გაწევაში, რაც ბუნებაში ხდება, არა მხოლოდ ე. წ. ბუნების სისტემით ხელმძღვანელობაში, არამედ პოეზიის, ხელოვნების პრეტენზიის დაცვაშიც: რეალისტურში, გამოდის, უნდა იყოს მთლიანობა რეალურ-ბუნებრივისა და პოეტურის. ეს აზრი ნათლად ჩანს, როგორც თავის ადგილას აღინიშნა, შექსპირის ტრაგედიათა როლების შემსრულებელთა თამაშის განხილვისას. გარიკისა და შროედერის თამაშის ნაკლი ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ ისინი ვერ იძლევიან შექსპირის დრამის ხასიათთა ქეშმარიტი ბუნების გახსნას, ვერ ავლენენ ამ ხასიათებში შერწყმულ რეალისტურისა და პოეტურ-ამბალეზულის მომენტებს. გარიკს შექსპირის ხასიათებში მხოლოდ ერთი მხარის გაგება ეხერხება, სახელდობრ, ბუნების<sup>2</sup>. ჰაინეს საყვედური გარიკისადმი პირობადებულია იმის შეგნებით, რომ გარიკი ნაკლებად ისწრაფვის ნოდებნოს შექსპირის ხასიათებში შინაგანი მთლიანობა და ჰარმონია, არამედ იმას ცდილობს, რომ „ბუნებისადმი ცალმხრივი ერთგულებით“ გაიგოს შექსპირის დრამის ესა თუ ის ხასიათი.

ძნელი არ არის მიხედვით, რომ გარიკს ჰაინე რეალისტური პრინციპის ცალმხრივ გაგებას საყვედურობს. ასეთივე საყვედურს გამოთქვამს იგი შროედერის მიმართაც. წინააღმდეგ გარიკ-შროედერისა, ვოლფი, ჰაინეს გაგებით, განსახიერებს ე. წ. ხელოვნების სისტემას. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ცალკე აღებულს როგორც ბუნების, ისე ხელოვნების სისტემას, ჰაინე ცალმხრივად თვლის. რეალისტური, როგორც ძირითადი საწყისი, უნდა შეიცავდეს როგორც ბუნებრიობის პრინციპს, ისე ხელოვნებას, ე. წ. ბუნებისა და ხელოვნების სისტემები ურთიერთს უნდა შეერწყას.

ასეთ შერწყმასთან გვაქვს საქმე, ჰაინეს აზრით, დევრიენტსა და ვოლფთან. ისინი „ხედებიან ერთიმეორეს პოეზიაში“<sup>3</sup>. ასე მყარდება ხელოვნებაში ჰარმონია აღნიშნულ სისტემებს შორის, ბუნებრივისა და პოეტურ-ამბალეზულის კავშირი. ამგვარ კავშირს გამართლებულად მიიჩნევს ჰაინე, როგორც ესთეტიკური, ისე ფილოსოფიური და პოლიტიკური მოსაზრებებითაც. ფრანგულ კომედიაზე დაკვირვება მას აძლევს საფუძველს, ცალკე აღებული, ნაკლოვანად მიიჩნოს ემპირიზმიცა და მეოცნებობაც, გვაგრძნობინოს ემპირიზმისა და მეოცნებობის მომენტთა თავისებური კავშირის საჭიროება.

<sup>1</sup> Shakespeares Mädchen..., 382.

<sup>2</sup> იგივე, 388.

<sup>3</sup> იგივე, 369.

როგორც გამოჩვეული გექონდა, ჰაინე უარყოფითადაა განწყობილი სპირიტუალიზმისადმი, მაგრამ მას არც გულუბრყვილო-რეალისტური თვალსაზრისი გაუზიარებია. მოცემულ შემთხვევაშიც მწერალი ერთი-ნეორეს უპირისპირებს გულუბრყვილო-რეალისტურსა და რომანტიკულ-სპირიტუალისტურ მსოფლმხედველობას. მართალია, უფრო მეკეთილად იგი სპირიტუალიზმის წინააღმდეგ გამოდის, მაგრამ გულუბრყვილო-რეალისტური თვალსაზრისის ძირეული ხასიათის ნაკლოვანებებსაც აღნიშნავს. მატერიალურსა და იდეალურს შორის დამოკიდებულების სპირიტუალისტური გადაწყვეტა მწერალს საკითხის დუალისტურ გადაწყვეტად მიიჩნია. ამ საკითხის გულუბრყვილო-რეალისტური გადაწყვეტაც მას ასევე მანკიერად მიიჩნია, რადგან ზონიზმი ასეთ პირობებში, ძისი აზრით, იდეალურის ნატერიალურისადმი გაიგივებით მიიღწევა. გულუბრყვილო-რეალისტურ მსოფლგაგებას ჰაინე საყვედურობს იდეის უგულვებელყოფას, სპირიტუალისტურს კი ნატერიალურის უგულვებელყოფას.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე მთლიანობის იდეიდან გამოდის, როგორც გულუბრყვილო-რეალისტური, ისე რომანტიკულ-სპირიტუალისტური მსოფლგაგების კრიტიკისას. მთლიანობის დარღვევა ანხედრებს მას სპირიტუალიზმში, რადგან მთლიანობა, ფიქრობს იგი, სიჯანსაღეს ნიშნავს<sup>1</sup>. მთლიანობის აღდგენის საჭიროებაზე მიუთითებს ჰაინე, როცა იხილავს გოეთესა და შექსპირის დამოკიდებულებას ბერძნული ხელოვნებისა და ებრაული სპირიტუალიზმისადმი<sup>2</sup>. ასევე მთლიანობის საკითხი აქვს მას მხედველობაში, როცა მენტელს, პუსტუქენსა და ჰერსტენბერგს უპირისპირდება<sup>3</sup>. რადგან მათთან მთლიანობის ერთი კომპონენტის, ხელოვნების უარყოფას ხედავს.

მთლიანობის აღდგენის საჭიროების შეგნებითაა ნაკარნახევი ჰაინეს სატირა კონიგსბერგელ იურისტ მრჩეველზე, ჰოლანდიელ მეზობელზე და აგრეთვე სახლის პატრონზე<sup>4</sup>. იურისტ მრჩეველი, ჰაინეს გაგებით, სასაცილო პიროვნება იმიტომ, რომ მისთვის ღმერთის სამზუნებინობის ცნებაში გასაგებია მსოლოდ ორი. მამა ღმერთი და ძე ღმერთი, მაგრამ გაუგებარია მათი სინთეზი, სული წმინდა. განთლიანების საკითხს, სული წმინდის რაობას იურისტ მრჩეველისათვის არაერთარი პრაქტიკული და თეორიული მნიშვნელობა არ გააჩნია, რამდენადაც, გადმოგვეცემს ჰაინე, სული წმინდა სასწრაფო ფოსტის იმ მესამე ცხენს მოგვაგონებს, რომლისთვისაც ფულს ვიხდით, მაგრამ თვალთ კი ვერასდროს ვერ ვნახულობთ. ჰაინეს დაცინვა ჰოლანდიელ მეზობელზე იმითაა გამოწვეული, რომ იგი საუბარში ერთიმეორისაგან ვერ ასხეავენს სხედასხეაჯიშის თევენებს. თავისთავად იგულისხმება, იურისტ მრჩეველი და ჰოლა-

<sup>1</sup> L. Bürne, 47.

<sup>2</sup> იგივე, 53.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 53-54.

ნდიელი მეზობელი მოტანილ მაგალითში მხოლოდ ჩვეულებრივ სასა-  
უბრო მასალას ხედავენ ნაშინ, როდესაც ჰაინე მას თეორიულ მნიშე-  
ნელობას აძლევს. სამება და სამი თევზი მისთვის ამ შემთხვევაში მთლიან-  
ობის ცნების სიმბოლური გამოხატვაა, მამა ღმერთი და ძე ღმერთი  
წარმოადგენენ მთლიანობის კომპონენტებს, სული წმინდა კი, განხორ-  
ციელებულ მთლიანობას.

როგორ ესახება ჰაინეს მთლიანობის განხორციელება? იგი ორ ძი-  
რითად საშუალებაზე მიუთითებს: პოლიტიკურ მოძრაობასა და ხელოვ-  
ნებაზე<sup>1</sup>. მთლიანობის მიღწევის მეორე საშუალებაში ჰაინე თითქოს გოეთეს  
ხელოვნებას გულისხმობს. ამ უკანასკნელის დიდ დამსახურებას იგი იმაში  
ხედავს, რომ გოეთემ კვლავ გვაზიარა ბერძნულ ხელოვნებას, შექმნა რა  
ისეთი ნიმუშები, რომლებიც არ გვაძლევენ საშუალებას შთაფინთქათ  
აბსოლუტური სულის ბურუსში<sup>2</sup>. გამოდის, რომ გოეთეს, ჰაინეს კონ-  
ცეფციით, მხოლოდ შუალობითი მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც ხელოვ-  
ნების ბერძნული იდეალის გამოხატველს. უშუალოდ, მეორე კომპო-  
ნენტად მთლიანობის აღდგენისათვის იგი არ გამოდგება. მოცემულ  
შემთხვევაში გოეთეს ხელოვნების ნაკლოვან მხარედ ისაა მიჩნეული, რომ  
მასთან, ჰაინეს აზრით, მთლიანად გამოირიყულია სპირიტუალიზმის მოძენ-  
ტები. მენცელის, პუსტუქხენისა და სხვების უარყოფით მხარედ ისაა მიჩ-  
ნეული, რომ მათთან ირიყება როგორც ათენის, ისე გოეთეს ხელოვნება<sup>3</sup>.  
მაშასადამე, ჰაინეს თვალსაზრისს მთლიანობის მეორე კომპონენტის შესა-  
ხებ არც მენცელ-პუსტუქხენის მსოფლგაგება უდგება.

მაგრამ ისე, როგორც მრავალგზის, მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე.  
იმ აზრს ავითარებს, რომ მთლიანობის აღდგენის მეორე კომპონენტად  
არც ბერძნული ხელოვნება გამოდგება, რადგან ამ უკანასკნელში ისე,  
როგორც მის მოდერნიზებულ სახეობაში, მხოლოდ პლასტიკური მხარეა  
წინ წამოწეული და არა პოეტური. ჰაინეს კონცეფციით კი უნდა ხდე-  
ბოდეს რეალისტურის განაყოფიერება არა მხოლოდ პლასტიკური, არა-  
მედ პოეტური მომენტით. მოცემულ შემთხვევაშიც ჰაინე ამ შეხედუ-  
ლებას იცავს. ამაში გვარწმუნებს მწერლის მსჯელობა შექსპირის შესახებ  
და ფაქტობრივად ზევით დასახელებულ მეორე კომპონენტად შექსპირის  
შემოქმედების წარმოდგენა.

შექსპირი, როგორც ერთგან აღინიშნა, ჰაინეს გაგებით, ორი სა-  
პირისპირო მხარის მატარებელია, ელინურისა და სპირიტუალისტურის.  
ამ მწერალში ჰაინემ იგულვა ისიც, რაც ბერძნულ ხელოვნებაშია და  
ისიც, რაც არ მოიპოვება მასში. შექსპირი იმით აკმაყოფილებს ჰაინეს  
ესთეტიკურ იდეალს, რომ იგი მთლიანობის აღდგენას აღწევს განსხვა-  
ვებული გზით, რაც თვით ჰაინეს თვალსაზრისისაც უდგება. ეს გან-

<sup>1</sup> L. Bürne, 47.

<sup>2</sup> იგივე, 47-48.

<sup>3</sup> იგივე, 53.

სხვაევებულობა მწერალს იმაში აქვს დანახული, რომ შექსპირი, მისი გაგებით, აბსოლუტურად არც ბერძნული ხელოვნების პრინციპს უარყოფს და არც სპირიტუალისტურის, არამედ ახდენს მათ თავისებურ გამთლიანებას.

რეალისტურისა და მხატვრულ-ამბლღებულის მთლიანობის მოთხოვნის საფუძველზე ჰაინესთან გამართლებულია მსჯელობა სატირიკულ-კარიკატურული ხელოვნების შესახებ. ჰაინე არ არის უარყოფითად განწყობილი ბერძნული სატირისადმი იმიტომ, რომ მას მიიჩნევს ძველებური იუმორად<sup>1</sup>, რომელშიც არაა გადმოსაცემი მასალისადმი ხელაღებით უარყოფითი დამოკიდებულება<sup>2</sup>. სატირის შინაგანი პროპორციის დაცვას ნახულობს მწერალი დეკამპის „პატრულში“<sup>3</sup>. იუმორი, ჰაინეს აზრით, არ წარმოადგენს შინაგანი ჰარმონიის დარღვევას, იგი გრძნობის ერთიანობას, კოლორიტიისა და საღებავების მუსიკას გულისხმობს. „პატრულში“ საღებავების ეს მუსიკა მწერალს დაცულად ეგულვის<sup>4</sup>. ეს დაცვა ჰაინეს იმაშიც აქვს დანახული, რომ სურათზე ასახული ბერძენი ქალები წარმოადგენენ ცხენზე მჯდომ ხაჯიბების კონტრასტს, რადგან ისინი თავისთავად ამ კომიკური სანახაობის დანახვისას არ ილიშებიან<sup>5</sup>. ეს იმას ნიშნავს, რომ დეკამპი, ჰაინეს აზრით, მოცემულ შემთხვევაში თავის სურათს უნარჩუნებს შინაგან ჰარმონიას და არ მიყავს სიუჟეტის განვითარება კარიკატურის გზით.

ჰაინეს დაცულად ეგულვის დეკამპთან ხელოვნებისადმი წაყენებული მთავარი მოთხოვნა—სინამდვილისადმი ერთგულება<sup>6</sup>. ასეთივე ჰარმონიას ნახულობს და იწონებს იგი შეფერის „ლენორეში“, სახელდობრ—„რბილ მელანქოლიას“, „დიდებულ მუსიკალურ კომპოზიციას“, „ნათელ მოწყენილობას“, გაზაფხულის მელანქოლიური სიმღერის მსგავსს<sup>7</sup>. შეფერის ლენორეს შინაგან სიმშვიდეს ჰაინე გარეგანი მიზეზებით დაპირობებულად აღიარებს, რადგან მოქმედება იქ გადატანილია ჯვაროსნული ომების ეპოქაში<sup>8</sup>. შეფერის ლენორე, ამიტომ, მწერლის აზრით, არ ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ იგი პროტესტანტია, შინაგანად დისჰარმონიულია. იგი ლებულობს, როგორც დამსახურებულ მოვლენას, მის თავზე დატეხილ რისხვას<sup>9</sup>. იგივე ჰარმონია ხიბლავს ჰაინეს, როგორც ითქვა, ე. ზანდის გარეგნობასა და შემოქმედებაში.

<sup>1</sup> Fr. Muller, 45.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 45—46.

<sup>6</sup> იგივე, 45.

<sup>7</sup> იგივე, 31—32.

<sup>8</sup> იგივე, 32.

<sup>9</sup> იქვე.

როგორც ვხედავთ, ანტიკურ ხელოვნებაში ჰაინეს გამორიცხულად მიაჩნია კარიკატურული ხელოვნების არსებობა. მაგრამ ანტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ჰარმონიის პრინციპს იგი არ შემოფარგლავს მხოლოდ ანტიკური ეპოქით, არამედ მას ნახულობს ანტიკურობის მომდევნო ეპოქაშიც. მწერალი თავს ანგარიშს აძლევს იმაში, რომ მისი დროის ხელოვნება შეიცავს ანტიკური ხელოვნების მოხსენებულ პრინციპიდან გადახვევას. ამის შედეგია, ფაქტობრივად ჰაინე, კარიკატურული ხელოვნების წარმოშობა, რაც ანტიკურობის მოხსენებულ პრინციპის დარღვევას წარმოადგენს.

თვით სილამაზის ბერძნული ტიპის განხილვისას ჰაინე პრინციპულად ასხვავებს ერთიმეორისაგან სილამაზის კატეგორიას და საინტერესოს. მიიჩნევდა რა უკანასკნელს სილამაზის ტიპიდან გონება-მახვილურ გადახვევად<sup>1</sup>, ჰაინე აღნიშნავდა წყალგამყოფს ბერძნულსა და კარიკატურულ ხელოვნებას შორის. ე. ზანდის გარეგნობა და შემოქმედება მისთვის იმიტომაცაა დადებითი შეფასების საგანი, რომ მასში იგი ე. წ. ანტიკური ჰარმონიის დაცვას და კარიკატურის გამორიცხვას ხედავდა. კარიკატურული ხელოვნებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება ჰაინესთან იმიტომაცაა მოტივირებული, რომ ამ ხელოვნებაში იგი ვერ ნახულობს მასალისადმი მხატვრის მიუკერძოებელ დამოკიდებულებას, იმას, რაც, მისი აზრით, უნდა ახასიათებდეს „კოლორიტის ოსტატს“. ეს უკანასკნელი მოქმედებს შინაგანი დარწმუნებით, მასში „გრძნობითი მთლიანობა“ მაშინ, როდესაც კარიკატურისტთან „კარიკატურისადმი თვალღებაა“<sup>2</sup>. ასეთ დარღვევას, „ჯანყს საღებავებისას“ ჰაინე ნახულობს და იწუნებს ჰოგარტთან<sup>3</sup>. მოხსენებულ პარამონიის დარღვევას უნდა ნახულობდეს ჰაინე აგრეთვე ბიურგერის „ლენორეშიაც“<sup>4</sup>. შინაგანი პარამონიის დარღვევის შესახებ მიუთითებს ჰაინე იელინის მონარქიაზე გამოსული კარიკატურების ანალიზშიც. კარიკატურა ლუი ფილიპესა და კაზიმირ პერიეზე ზოგჯერ მას მიაჩნია „გაკიცხვის ღირსად“<sup>5</sup>, უსირცხვილო საქციელად<sup>6</sup>.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ჰაინეს თვალსაზრისის გამოხატავს პარამონიის ბერძნული იდეალი და უარყოფა სატირიკულ-კარიკატურული ხელოვნებისა საერთოდ. ასეთი დასკვნისათვის არსებობს გარკვეული საფუძველი. მაგრამ წინამდებარე შრომაში საქმარისი მასალა იქნა მოტანილი იმის ნათელსაყოფად, რომ ხელოვნების ბერძნული იდეალი არ ფარავს ჰაინეს ხელოვნების იდეალს. იგივე უნდა ითქვას ე. წ. ბერძნული პარამონიის შესახებაც. შრომაში ამასთანავე ნაჩვენებია იყო,

<sup>1</sup> Lutezia, 161.

<sup>2</sup> Fr. Maler, 45.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იგივე, 32.

<sup>5</sup> Fr. Zustände, 29.

<sup>6</sup> იგივე, 84.

რომ ჰაინე სიმბათითაა განწყობილი ხელოვნების იმ ნიმუშებისად-  
ნი, რომლებშიც დარღვეულია ე. წ. ბერძნული ჰარმონიის მდგომარეობა. გარკვეული იქნა ისიც, რომ ჰაინე არა მხოლოდ იმ ხელოვნებას მიაკუთვნებს ქვეშარით ხელოვნებად წოდების პრეტენზიას, რომელშიც ხელოვანისა და გარემოს ჰარმონიაა აღბეჭდილი, არამედ ისეთსაც, რომელშიც ეს ჰარმონია დარღვეულია, იუმორი ქმედით საზოგადოებრივ სასიათს ატარებს.

საკუთარი შემოქმედების ანალიზითაც ცხადყო ჰაინემ ე. წ. ბერძნული ჰარმონიიდან გადახვევის საკიროება. რა საფუძველი უნდა იყოს ანტიომ მივაწეროთ მას სატირიკულ-კარიკატურული ხელოვნების უარყოფა? როგორც ელინური ჰარმონიის, ისე კარიკატურული ხელოვნების პრინციპი ჰაინეს მიაჩნია ცალმხრივად, მაგრამ მაინც ეპოქურად გამართლებულ მოვლენად. ამგვარადვე გამართლებულად მიაჩნია მას ჰარმონიის მდგომარეობა, როგორც ბერძნულ ხელოვნებაში, ისე მისი დროის ხელოვნებაშიც. ასევე გამართლებულია მისთვის ახალ დროში ჰარმონიის მდგომარეობის დარღვევა. თავისი თავის მაგალითზედაც უჩვენა მწერალმა აუცილებლობა ამგვარი ჰარმონიის დარღვევისა და ანავეს აერცვლებდა იგი მისი დროის დიდ მწერლებზე.

მოცემულ შემთხვევაშიც, როცა კარიკატურული ხელოვნების შესაბამე ლაპარაკობს, ჰაინე ამ ხელოვნების წარმოშობას აკავშირებს კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებთან, რომელთაც, ფიქრობს იგი, მწერლის სულში განხეთქილების წარმოქმნა შეუძლია. ამ განხეთქილებაზე მიუთითებს მწერალი დეკამპის „პატრულის“ ანალიზშიც, როცა კარიკატურისტებს უარს ეუბნება კოლორიტის ოსტატობაში იმის გამო, რომ მათში სულიერი განხეთქილებაა<sup>1</sup>. თუ რა ხასიათისაა ეს განხეთქილება, ამის შესახებ გამოკვეთილ პასუხს ვნახულობთ მსჯელობაში გუმპელინოს შესახებ.

კარიკატურული ხელოვნების საზოგადოებრივი დაპირობების აღიარება არსებითად მის გამართლებას წარმოადგენს. ეს საზოგადოებრივი გარემო აქვს ჰაინეს მხედველობაში, როცა იხილავს ბიურგერის „ლენორეს“. იმავე მიზეზებით ამართლებს იგი კარიკატურებს იელისის მონარქიაზე, აკავშირებს რა მათ წარმოშობას ხალხისადმი იმ ღალატთან, რომელიც ბურჟუაზიამ ჩაიდინა<sup>2</sup>. ამ კარიკატურებს ჰაინე მიიჩნევს ხალხის ხმაღ<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Fr. Maler, 45.

<sup>2</sup> ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ჰაინე ამართლებს საერთოდ ყოველგვარ გადახრას და დარღვევას ბერძნული ჰარმონიის პრინციპისას, ასე, მაგალითად. იგი მკვეთრად ემიჯნება იმათ, ვინც იელისის მონარქიის კრიტიკას არისტოკრატიის პოზიციებიდან ახდენს, ემიჯნება იმათაც, ვინც სურათის კომპოზიციურ სიმწყობრესა და ჰარმონიაში შეიტანდა „კოტაოდენ მწვანე გესლს“, რითაც ირონიის ძირითად ჰანგს გააფუჭებდა ხოლმე (Fr. Maler, 46).

<sup>2</sup> Fr. Zustände, 84.

მათ შემოქმედთ კი გონებამახვილ მხატვრებად. ამრიგად, ჰაინეს თვალსაზრისს არ გამოხატავს ცალკე აღებული არც ანტიკური ჰარმონია და არც ამ უკანასკნელის ცალმხრივი დარღვევა კარიკატურულ ხელოვნებაში: მის თვალსაზრისს არ გამოხატავს არც რეალისტურისა და მხატვრულ-ამაღლებულის იდენტივობა და არც მათი დაშორება ერთიმეორისაგან, არამედ—რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა.

მთლიანობის ამ იდეიდან გამოდის ჰაინე, როცა იხილავს ადამიანთა ისტორიის ძირითად საკითხებს. როგორც ვუჩვენეთ, ფილოსოფიური სკოლის უპირატესობის გახაზვა ჰაინესთან იმითაა გამართლებული, რომ აღნიშნული სკოლა, მისი აზრით, არათუ არ უგულვებელყოფს იდეალურს, არამედ აცხადებს მას საზოგადოების გარდაქმნის საშუალებად. როგორც აღნიშნული გვექონდა, ადამიანთა ისტორიის გაგების ამოსავალ პუნქტად ჰაინე ფაქტებს იხდის, თანაგრძნობითაა განწყობილი იმ მიმდინარეობისადმი, რომელიც ისტორიული მოვლენების ახსნაში რეალისტურ თვალსაზრისს იმარჯვებს. თითქოს რეალისტური თვალსაზრისის მომარჯვება უნდა ჰქონდეს ჰაინეს დანახული ე. წ. ისტორიული სკოლის მიმდევრებთან, მაგრამ მათი რეალიზმი არ უდგება მწერლის თვალსაზრისს, რამდენადაც იგი მათთან რეალისტური თვალთახედვის ვულგარიზაციას, სკოლის მიმდევრების ვიწრო ეგოისტური ინტერესებით შემოფარგვლას ხედავს. ე. წ. ისტორიული სკოლა ჰაინეს თვალსაზრისს არ გამოხატავს იმიტომ, რომ იგი ისტორიის განვითარებას, მწერლის აზრით, ხსნის სინამდვილის ბრმა კანონებით<sup>1</sup>, ადგილს არ ტოვებს ისტორიაში ადამიანთა აქტივობისათვის.

როგორც ვუჩვენეთ, ჰაინე პრინციპულად უარყოფითადაა განწყობილი იმ მიმდინარეობისადმი, რომელიც სამყაროს ახსნას, ადამიანთა ისტორიის გაგებას იდეიდან იწყებს. თავისი განვითარების კრიზისულ მომენტშიც კი მწერალს პრინციპულად არ უარუყვია იდეალისტურ-მისტიკური მსოფლმხედველობისადმი თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება. მატერიალიზმის წინააღმდეგ გამოსვლის დროსაც იგი არ ცდილობდა ამ მოძღვრების საფუძვლების უარყოფას, არამედ იმ საფრთხეზე მიუთითებდა, რაც, მისი მკდარი შეხედულებით, მატერიალისტურ მსოფლმხედველობაში მარხია, სპეციფიკურ-მხატვრულის უარყოფაზე. როგორც ვიცით, განსაკუთრებით მკვეთრად ამ საფრთხეს ჰაინე რევოლუციის ეპოქაში ხედავდა, ე. ი. იმ დროს, როცა მისივე გაგებით, მასებს განსაკუთრებით სჭირდებოდათ იდეით აღფრთოვანება, პოლიტიკური ენთუზიაზმი.

მეორე მხრით, იდეალიზმში, მისი საფუძვლების უარყოფის მიუხედავად, ჰაინე დადებით მომენტად თვლიდა იდეალურის როლის ხაზგასმას. ამით უნდა აიხსნას ივლისის რევოლუციის ეპოქაში მისი სიმპათია

<sup>1</sup> Verschiedenartige Geschichtsauffassung, 294.



ე. წ. ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლებისადმი. მაგრამ გამოხატავდა თუ არა ეს სკოლა ჰაინეს თვალსაზრისს? ფილოსოფიური სკოლა იმდენად გამოხატავდა ჰაინეს თვალსაზრისს, რამდენადაც მასში ახალი საზოგადოებრივი იდეალის წამოყენება, ამ იდეალის ცხოვრებაზე ზემოქმედებითი როლის აღიარება ქონდა დანახული. საბოლოო ჯამში ასეთი კონცეფცია, ჰაინეს გაგებით, წარმოადგენდა „ახალგაზრდა გერმანიის“ პროგრამის თეორიულ დასაბუთებას, თუმცა ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ სამოქმედო პროგრამები არ ემთხვეოდა ერთიმეორეს. ასეთი თანხედენილობა არ არსებობს არც ჰაინესა და ფილოსოფიური სკოლის პროგრამებს შორის.

ჰაინე არა მხოლოდ იმათგან იმიჯნება, ვინც იდეალურის პირველობას აღიარებს, არამედ იმათგანაც, ვინც იდეალურის მნიშვნელობის ხაზგასმისას არსებითად იდეალიზმის პოზიციებზე ცურდება. თელის რა ფილოსოფიური სკოლის დამსახურებად იდეალურისადმი გამოქომაგებას, ჰაინე უპირისპირდება ამ სკოლასაც. ფილოსოფიური სკოლის შესახებ მწერლის შეხედულებათა ანალიზს იმ დასკვნამდე მიყვავართ, რომ ისტორიის მოვლენების იმგვარი ახსნა, როგორსაც ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლები იძლეოდნენ, მწერალს არსებითად იდეალისტურ ახსნად მიაჩნია: ამ აზრით უნდა გაეიგოთ ჰაინეს დებულება, რომ ფილოსოფიური სკოლის მიმდევართა თვალსაზრისი ისტორიული მოვლენების ახსნის საქმეში მომეტებულად „mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist“<sup>1</sup>. ჰაინეს მიაჩნია, რომ იდეალური ფილოსოფიური სკოლის მიმდევართა გაგებაში ფაქტობრივად მოწყვეტილია რეალურისაგან. იდეალური იქ გაგებულია როგორც უმაღლესი და უმშვენიერესი სრულყოფა, რომელსაც სინამდვილის მოვლენები უახლოვდება. განვითარება ადამიანთა ისტორიაში, ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენელთა შეხედულებით, არის სრულყოფისაკენ საფეხურებრივი სვლა<sup>2</sup>. ასეთი გაგება განვითარებისა ჰაინეს მცდარად მიაჩნია, რადგან იგი განვითარების რეალური საფუძვლის უარყოფასა და უსაგნო მეოცნებობის კულტის დანერგვის ცდას წარმოადგენს<sup>3</sup>.

ამრიგად, ჰაინე იმიჯნება, როგორც ე. წ. ისტორიული სკოლის, ისე ე. წ. ფილოსოფიური სკოლის მიმდევრებისაგან, რის შესახებაც მკვერამეტყველურად გვემოწმება მწერლის შემდეგი სიტყვები: „Beide Ansichten... wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen“<sup>4</sup>. ეს გარემოება შუქს ფენს თვით ჰაინეს ისტორიულ კონცეფციას. ადამიანთა ისტორიის განვითარების ძირითად საწყისად

<sup>1</sup> *Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, 295.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე, 296.

იგი მიიჩნევს ობიექტურ-ისტორიულ საწყისს, რაშიაც ისტორიული სკოლის წარმომადგენლებს თანაუგრძნობს. მაგრამ ამ განვითარებაში მწერალი ანიჭებს მნიშვნელოვან როლს მეორე მხარეს, იდეალურს, რაშიაც იგი ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლებს თანაუგრძნობს. წთლიანად აღებული, არც ერთი მოხსენებული სკოლა ჰაინეს მრწამსს არ გამოხატავს, რადგან ორივე უარყოფს იმას, რაც მწერალს ადამიანთა ისტორიის ძირითად საკითხად მიაჩნია, თანადროულობის ინტერესს.

თანადროულობის ინტერესების უარყოფა ფილოსოფიურ სკოლაში ჰაინეს იმაში აქვს დანახული, რომ ეს სკოლა ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს, მართალია, იდეალურს, მაგრამ ეს უკანასკნელი იქ მოწყვეტილია რეალური საფუძვლისაგან. იგი ჩვენ აღგვაფრთოვანებს, მაგრამ აღგვაფრთოვანებს „უქმად“. ამ აღფრთოვანების აზრს ფილოსოფიურ სკოლაში წარმოდგენს არა თანადროულობის ინტერესთა დაცვა, არამედ დაცვა წარმავალისა. სახაევს რა ადამიანთა ისტორიის სრულყოფისაკენ სვლად, ეს სკოლა კურსს იღებს არა თანადროულზე, არამედ წარმავალზე-ამის გამო შენიშნავს მწერალი, რომ „ჩვენ არ გვინდა ერთი მხრით უქმი აღფრთოვანება და უსარგებლო წარმავალზე უმალღესი ორიენტირება“<sup>1</sup>. ჩვენ გვინდა, შენიშნავს იგი, რომ „თანადროულობამ თავისი ფასი შეინარჩუნოს“<sup>2</sup>.

თანადროულობა თავის ფასს ვერ ინარჩუნებს ფილოსოფიური სკოლის მიმდევრებთან იმიტომ, რომ იგი რაღაც საშუალებადაა განოცხადებული, სახელდობრ, საშუალებად რაღაც მიზნის მისაღწევად. თანადროულობა იქ მომავლის განხორციელების საშუალებადაა მიჩნეული. თანადროულობისა და მყოფადის ურთიერთობის, ანუ მიზნისა და საშუალების ურთიერთობის ასეთი გაგება ჰაინეს მცდარად მიაჩნია. იგი წერს, რომ „ჩვენ არ გვინდა თანადროულობა მხოლოდ საშუალებად იქნას მიჩნეული, მომავალი კი მის მიზნად“.

ჰაინეს მცდარად მიაჩნია ისტორიის ისეთი გაგება, რომელიც ადამიანებს თვლის მხოლოდ მიზნის მიღწევის საშუალებად. თავის ანგვარ მსჯელობას იგი ამაგრებს იმ მოსაზრებითაც, რომ მიზანი და საშუალება არის „მხოლოდ პირობითი ცნებები“, რომლებიც ადამიანმა ისტორიისა და ბუნებაში ჩასდო. თვლის რა მიზანსა და საშუალებას ადამიანთა მიერ შექმნილ კონვენციურ ცნებებად, ჰაინე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თვითველი მოვლენა, როგორც ბუნებაში, ისე ადამიანთა ისტორიაში, არის შინაგანად დაპირობებული და მათი განვითარებაც წარმოებს ამ დაპირობების და არა მიზნობრიობის შედეგად. „თვითველი ქმნილება, წერს ჰაინე, თავისივით დამიზნულია, თვითველი მოვლენა თა-

<sup>1</sup> ი გ ი ვ ე . 276.

<sup>2</sup> ი კ ე ე .

ვისით დაპირობებულია და ყველაფერი, მსგავსად მთელი ქვეყნისა, არსებობს და წარმოიშობა თავისი მიზეზის გამო<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, ჰაინე აღიარებს ისტორიისა და ბუნების მიზეზობრივ განვითარებას და უარყოფს განვითარების ახსნას მიზნობრივი პრინციპის მიხედვით. ფილოსოფიური სკოლა მის თვალსაზრისს არ უდგება იმიტომ, რომ იგი უარყოფს ისტორიის განვითარების მიზეზობრივ პრინციპს, განზე დგას თანადროულობის ინტერესებიდან. საზოგადოებრივი აღფრთოვანება მწერალს მიაჩნია ადამიანთა ცხოვრების გარდაქმნის წინაშეწინააღმდეგობის მოვლენად, მაგრამ ეს აღფრთოვანება თანადროულობის ინტერესებს უნდა ემსახურებოდეს. მოცემულ შემთხვევაშიც მწერალი მატერიალურისა და იდეალურის მთლიანობის თვალსაზრისზე დგას.

ისტორიულ სკოლაშიც ჰაინე საბოლოოდ თანადროულობის ინტერესთა უგულვებელყოფას ხედავს, უგულვებელყოფას იმ ცნობილი დებულებისა, რომ „ცხოვრება უფლებაა“<sup>2</sup>. როგორც ისტორიული, ისე ფილოსოფიური სკოლა, ჰაინეს გაგებით, არ უზრუნველყოფენ ადამიანთა ცხოვრების პროგრესს, სენ ჟიუსტის იმ დებულების დაცვას, რომ პური ხალხის უფლებაა. მართალია, ისტორიული სკოლა არ უარყოფს განვითარების ობიექტურ კანონებს, მაგრამ მისი გაგება განვითარებისა ფატალისტური ხასიათისაა, რაც ხელს უწყობს პოლიტიკური ინდიფერენტიზმის დამკვიდრებას. თუ ისტორიული სკოლის წარმომადგენლები თანადროულობის ინტერესებს ზიანს აყენებენ პოლიტიკური ინდიფერენტიზმის ქადაგებით, ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლები აყენებენ მას ზიანს თავიანთი უსაგნო მეოცნებობით. თანადროულობის სამსახურში, ამბობს ჰაინე, „პოეტებისა და ისტორიკოსების ელეგიურა ინდიფერენტიზმმა და უტოპისტების მეოცნებობამ არ უნდა შებოქოს ჩვენი ენერჯია“<sup>3</sup>. როგორც ვხედავთ, ისტორიული და ფილოსოფიური სკოლების შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულ-ამალღებულის მთლიანობის თვალსაზრისზე დგას.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისიდან გამოდის ჰაინე, როცა იხილავს რობერტის „მკვლევს“. ამ სურათში მას იზიდავს სიცოცხლის აპოთეოზი. როცა უცქერთ ამ სურათს, გადმოგვცემს ჰაინე, გავიწყდებათ, რომ არსებობს აჩრდილთა ქვეყანა და ექვს გამოთქვამთ, არსებობს თუ არა სადმე იმაზე ნათელი და ლამაზი, რაც ამქვეყნადაა<sup>4</sup>. სურათის კოლორიტსა და საღებავების არქიტექტონიკაში რაფაელის გავლენაა დანახული. ნათესაობა რაფაელისა და რობერტის

<sup>1</sup> იქვე.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იგივე, 296.

<sup>4</sup> F. r. Maier, 52.

მხატვრობას შორის დანახულია მხოლოდ მატერიალური ფორმების გამოყენებაში, სულიერად კი ეს მხატვრები ჰაინეს ერთიმეორეს მოპირდაპირე მხატვრებად მიაჩნია. რაფაელი, მისი გაგებით, გაელენთილია კათოლიკური ქრისტიანობის იდეით, რომელსაც ღედამიწა ზეცისათვის მიაქვს ნსხვერპლად<sup>1</sup>. რობერში კი ჰაინე ნახულობს და იწონებს ხალხურ საწყისს. რობერი, ბწერლის აზრით, იმათ ეკუთვნის, ვისაც არაფერი სურს იწამოს სულის მიერ მატერიის წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლისა, ვინც აღამიანს ამქვეყნად აჩერებს და ამქვეყნადვე პირდება ყოველგვარ ნეტარებას, ვისთვისაც „გრძნობითი ქვეყანა ისევე წმინდაა, როგორც სულიერი“<sup>2</sup>.

რობერის „მკვლები“ ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს უდგება იმით, რომ მასში არა მხოლოდ მატერიალურის განდიდებაა, არამედ იდეალურისაც. რობერთან, წინააღმდეგ კათოლიკური მხატვრობისა, სადაც სულია გასხივოსნებული, განდიდებულია მატერიაც და „აღამიანი მთლიანად, მისი სხეულიცა და თავიც ზეციური სინათლითაა მოსილი“. გამოდის, რომ ჰაინე რობერთან მატერიალურისა და იდეალურის კავშირს ხედავს და იწონებს.

ამავე თვალსაზრისს ავითარებს ჰაინე ტანჰოიზერისა და ვენერას წესახებ მსჯელობაში. სიმლერის პირველ ვერსიაში მწერალს ხიბლავს ნისთვის -კარგად ცნობილი სიხარულის ხმა“<sup>3</sup>, იმ „ერეტიკულ ბულბულთა ხმა, რომლებიც მთელი შუა საუკუნეების მარხვის პერიოდში იძულებული იყვნენ მიმალულიყვნენ“<sup>4</sup>. ტანჰოიზერს, ჰაინეს გაგებით, ახასიათებს როგორც იდეალისტური, ისე მატერიალისტური მიდრეკილებები. სიმლერის ავტორის დამსახურებას ჰაინე იმაში ხედავს, რომ მან ტანჰოიზერი წარმოგვიდგინა არა მხოლოდ რაინდული იდეალიზმის, არამედ სიცოცხლის პრინციპის მქადაგებლადაც, თუმცა ეს უკანასკნელი სიმლერის სხვადასხვა ვერსიაში სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი.

ჰაინეს ხიბლავს ვენერას სურათი სიმლერის ორივე ვერსიაში, რამდენადაც ვენერა, მისი გაგებით, განსახიერებაა როგორც სხეულებრივი, ისე პოეტური მშვენებისა. თანამედროვე მწერალსაც კი, ფიქრობს ჰაინე, არ შეეძლო უკეთესად დაეხატა „სახე ამ დემონი ქალის, ამ ეშმაკისა, რომელიც, თავისი ოლიმპიური ქედმაღლობისა და დიადი ვნების მიუხედავად, რჩება მაინც ტალანტ ქალად. იგი ზეციური კურტიზანი ქალია“<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Maier, 54.

<sup>2</sup> იგივე, 55.

<sup>3</sup> Elementargeister, 432.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Lesarten, Bd. IV, 622.

ტანპოიზერული ვენერა, ჰაინეს გაგებით, ისეთივე „დახლის ქალია“, როგორც ტიციანის ვენერა. ამიტომ ნახულობს მწერალი სიმართლის ელემენტს ტანპოიზერული ვენერას რეალური სახის ბალზაკისეულ შეფასებაში<sup>1</sup>. მაგრამ, განსხვავებით ვენერას პერსონაჟის ტრადიციული გაგებისაგან, განსხვავებით მისი ბალზაკისეული გაგებისაგან, ტანპოიზერული ვენერა, ჰაინეს აზრით, არა მხოლოდ ანგარიშიანობის, რაციონალიზმის მომენტს შეიცავს, არამედ პოეტურ-იდეალურ მხარესაც. იგი არა უბრალოდ „ხასაა“, არამედ „ხასა ღმერთქალი“, „ჰერკოვის ცოლი“; იგი რეალისტურისა და მხატვრულის ჰარმონიის განხორციელებაა.

ლიმას მიდამოს მხატვრულ ღირებულებათა განხილვის დროსაც ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის იდეიდან გამოდის. თუ განვავითარებთ ჰაინეს შეხედულებას მოცემულ საკითხზე, განოვა, რომ ქვეშაირიტად მხატვრული უნდა მალდებოდეს რეალურიდან, მაგრამ ეს ამაღლება არ უნდა გამოიხატოს მის დაშორებაში რეალურთან. ქვეშაირიტად მხატვრული უნდა ვეძიოთ არა გუთურ სპირიტუალიზმში, არა ვულგარულ რეალიზმში, არამედ მათ შორის, არა გრანდიოზულობაში, ან სიპატარავეში, არამედ ზომიერებაში. ზომიერება, ფიქრობს ჰაინე, თავიდან გვაშორებს ნაძალადეობას და ადამიანის სულს ავსებს „mit dem herrlichen Anblick“. ზომიერება შუა გზაა გრანდიოზულობასა და სიპატარავეს შორის; იგი არბილებს და აფაქიზებს ვეება საგნით გამოწვეულ სიტლანქის გრძნობას, ფრთებს აკვეცს სპირიტუალისტურ აღმაფრენას, ქნის ე. წ. ხელოვნების ცივილიზაციას.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის თვალსაზრისი მსკვალავეს ჰაინეს მსჯელობას ფიზიკურად და სულიერად ჯანსაღი ადამიანების შესახებ. მწერალი სიმპათიითაა განწყობილი მოხდენილი სხეულის მქონე ადამიანებისადმი, მარად თავაწეული რომ დადიან და ამავე დროს პოეტური უნარით რომ არიან დაჯილდოებულნი. ეს ადამიანები უღიმიან ყველა ვარსკვლავსა და ვარდს, ბუღბულსა და როსინის მუსიკას, უყვართ ბედნიერება და ტიციანის მიერ დახატული სხეული. ჰაინეს მოსწონს ის ადამიანი, რომელიც განსახიერებაა სულიერი და ფიზიკური სიჯანსაღისა, რომელიც ეყრდნობა რეალურ სინამდვილეს და პოეზიით იხიბლება. ვინც ზურგს აქცევს ცხოვრებასა და პოეზიას, იმათ ჰაინე შექსპირის შემდეგი კითხვით მიმართავს: „შენ გგონია, რომ თუ კეთილმოქმედი ხარ, ქვეყნად ამიტომ აღარ არსებობს ტკბილი ღვინო და ხაქაპურები?“<sup>2</sup>.

ე. პ. რიხტერისა და ლაუბეს შესახებ მსჯელობაშიც ჰაინე ზევით აღნიშნული წანამძღვრიდან გამოდის. განიჯნა რა რიხტერი რონანტი-

<sup>1</sup> Lesarten, Bd. IV, 522.

<sup>2</sup> იგივე, 533.

<sup>3</sup> იგივე, 585.

კოსებისაგან, ჰაინემ გამოხატა თავისი სიმპათია იმ ხელოვნებისადმი, რონელშიც ოცნების კულტი შეცვლილია სინამდვილის კულტით; მაგრამ გამიჯნა რა რიხტერი გოეთესაგან, ამით მან გამოთქვა სიმპათია იმ ხელოვნებისადმი, რომელიც თავისი დროის საკირბოროტო საკითხებს ეკავშირდება. მწერალმა სიმპათია გამოთქვა იმ ხელოვნებისადმი, რომელიც რეალისტურია თავისი ხასიათით და ამავე დროს პოლიტიკური მიზნების შემცველი. ამავე წანამდღვარზე გამართლება ეძლევა მწერლის სიმპათიას „ახალგაზრდა გერმანიის“ მწერლებისადმი. ასე, მაგალითად, ლაუ-ბუში ჰაინე ხედავს და იწონებს ამ მწერლის შემოქმედების სოციალურ ხასიათს და სამოციქულო გზებას „ახალგაზრდა გერმანიისას“<sup>1</sup>. ჰაინეს არ ნოსწონს ცალმხრივი პოლიტიკური გზება; ამიტომაც, რომ იგი იწონებს ლაუბესთან ძლიერი გზების შერბილებას, მის გასაიყოსნებას მაღალი მნატურული ალლოთი, სილამაზითა და სიკეთით, იწონებს ფაქიზი სენენისა და მასვილი თვალების მოცემულობას კეთილშობილური ფორმების შესაქმნელად.

ამავე წანამდღვარზე გამართლება ეძლევა ჰაინეს მსჯელობას სკრიპის, ობერისა და ადანის შესახებ. ამათთან ჰაინე ხედავს და აკრიტიკებს ტლანქი, ე. წ. „წკრილა რეალიზმის“ გაბატონებას და მხატვრულ-ამალ-ლებულის უარყოფას. მონსინის „დეზერტირში“ ჰაინეს ეგულვის ის, რაც აკლია სკრიბის „სირინოზს“, სახელდობრ, „ყველაზე სასიხარულო გრაცია“, „უდარდო მომხიბლაობა“ და პოეზია<sup>2</sup>. მონსინისადმი ჰაინეს სიმპათიას განსაზღვრავს არა მხოლოდ ის, რომ მასთან იგი პოეტურ-ამალლებულის შემონახვას ხედავს, არამედ ის, რომ პოეტურ-ამალ-ლებული მთლიანობაშია სინამდვილესთან. მონსინთან სიმართლე იხატებაო, წერს ჰაინე<sup>3</sup>. მონსინის „დეზერტირი“ მიახლოებით გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის შესახებ; მიახლოებით იმიტომ, რომ პოეტურის ცნება მონსინთან მთლიანად არ ემთხვევა ჰაინესებურ გაგებას.

პოეტურ-ამალლებული, ჰაინეს გაგებით, რეალისტურ საფუძველს უნდა ეყრდნობოდეს. მაგრამ მასში უნდა იყოს სირბილე, სინაზე, იღუ-ძალი გრძნობა, დარდი, ე. ი. ის, რაც, მწერლის აზრით, რომან-ტიზმის მხატვრულ საშუალებებს უნათესავდება. მონსინთან კი ჰაინე, ნართალია, არ ხედავს პოეტურის ნაკლებობას, მაგრამ შიანია, რომ მონსინის პოეზია დაშორებულია „იღუმალი გრძნობის, დარდისა და ირონიისაგან“<sup>4</sup>. მას, მონსინს არ აკლია მხატვრული სამკაულე-ზი, მაგრამ ეს სამკაულები, ჰაინეს აზრით, ნაკლოვანია. მიუხედავად

<sup>1</sup> Die rom. Schule, 329.

<sup>2</sup> Lutezia, 459—460.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

ანისა. ჰაინე მაინც არ ცვლის თავის დადებით დამოკიდებულებას „დეზერტირისადმი“ როგორც ხელოვნების ისეთი ნიმუშისადმი, რომელიც რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობას ხედავს.

რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის ჰაინესეულ მოძღვრებას შეუძლია დაბადოს შთაბეჭდილება, რომ ჰაინე ხელოვნების თეორიაში ეკლექტიზმის დაშვებულად გამოდის. ასეთ დაშვებას ერთგვარად ის გარემოებაც უმაგრებს საფუძველს, რომ მატერიისა და იდეის მთლიანობის ცნების გამოსახატავად ჰაინესთან ზოგჯერ გამოყენებულია ცნება ჰარმონიის, ალიანსის, რასაც შეუძლია დაბადოს შთაბეჭდილება, რომ მწერალი ორი საპირისპირო საწყისის მორიგების თვალსაზრისზე დგას. ხელოვნების თეორიის სფეროში ასეთ დაშვებას მეტწილად ის გარემოება უმაგრებს საფუძველს, რომ რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის სინონიმებად ჰაინესთან რეალისტურისა და რომანტიკულის, რეალისტურისა და ამალღებულის ურთიერთობაა ნაგულისხმევი. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჰაინე რეალისტურისა და რომანტიკულის. როგორც ორი საწყისის შერწყმის თვალსაზრისზე დგას.

ასეთ ეჭვებს საფუძველი არ გააჩნია. როგორც გამოიჩვენა, ჰაინე მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობაში მსაზღვრელ როლს მატერიალურს ანიჭებს, მაგრამ იდეალურის აქტიურ როლსაც აღიარებს. იგი პრინციპულად გაემიჯნა იმ მსოფლმხედველობას, რომელიც მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხს წყვეტს ერთი რომელიმე მხარის უგულვებელყოფის ან დამკირების მიმართულებით. ასევე ხელოვნების თეორიაში ჰაინე პრინციპულად გაემიჯნა იმ გაგებას. რომელიც ხელოვნების ძირითად საკითხს წყვეტს მატერიალური ან იდეალური მხარის უგულვებელყოფა-დამკირების მიმართულებით. აღმოჩნდა, რომ ჰაინე რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის საკითხს მათი მთლიანობის აღიარებით წყვეტს.

ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ჰაინეს ხელოვნების თეორიაში მხატვრული არ არის მიჩნეული რეალობის კატეგორიად, რომ მწერალი ხელოვნებაში საპირისპირო საწყისთა დაკავშირება-მორიგებას ახდენს. ამ შრომაში წარმოდგენილმა მასალებმა ცხადყო, რომ ჰაინესთვის მხატვრული ამასთანავე არის რეალური. საკითხი ისე სქემატურად კი არ უნდა გავიგოთ, რომ ჰაინეს ხელოვნების თეორია რეალისტურს ცალკე წარმოადგენს და მხატვრულს ცალკე და ჰემმარიტ ხელოვნებად იმას თვლის, რომელშიც ისინი ერთიმეორეს უკავშირდება. არც იმან უნდა დაგვაეჭვოს, რომ ჰაინესათვის რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობა იგივე რეალისტურისა და რომანტიკულის ურთიერთობაა; ე. ი. საქმის ვითარება ისე კი არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ჰაინე მხატვრულს იღებდეს ისევე წინასწარმოცემულობაში, როგორც

რეალურს, არამედ ისე, რომ ქვეშარიტი მხატვრული მხოლოდ მაშინ მიიღება, როცა იგი მთლიანობაშია რეალურთან.

ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნაზარევის აქამდე ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ხელოვნების სპეციფიკურობას იგი იმაში ხედავს, რომ ხელოვნება რეალური სინამდვილის ნაყოფია, თუმცა მისი არაპირდაპირი ასლი. ხელოვნება სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმაა, თავისი ბუნებით რეალისტური ხასიათის მქონე. ამ სპეციფიკურობას განსაზღვრავს სინამდვილისადმი ხელოვანის თავისებური მიდგომა, ისპეციფიკური ხერხები, რომლებიც ხელოვნებას გააჩნია. ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა სპეციფიკურობის აღიარება ჰაინესთან არ გულისხმობს ხელოვნების განკერძოების აღიარებას. მაშასადამე, რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა ჰაინესთან შემოქმედებითი პროცესის მთლიანობას გულისხმობს და არა ერთიმეორისაგან თითქოს გათიშულ საწყისთა დაკავშირებას.

შემოქმედებითი პროცესი ჰაინესთან გაგებულა როგორც თვისობრივად ახალის წარმოშობა და არა როგორც წინასწარმოცემულის განმეორება. რეალისტურ-მხატვრულად ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნაზარევი ისაა მიჩნეული, რაც სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულების შედეგად მიიღწევა. საფუძველი არ არის ამიტომ რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა გაგებული იქნას როგორც რეალისტურისა და რომანტიკულის მთლიანობა. არა რეალისტურისა და რომანტიკულის მორიგებას ახდენს ჰაინე, არამედ მათი მთლიანობა ესმის, როგორც რეალისტურისა და რომანტიკის მთლიანობა. იგი ქადაგებს რომანტიკის, როგორც მხატვრული ხერხის და არა რომანტიზმის, როგორც მსოფლმხედველობრივი ნაირობის შემონახვის საჭიროებას. რომანტიკა ჰაინეს გაგებაში მხატვრულობის კატეგორიაა და ამდენად, რეალურისაც.

ამ გზით აღწევს ჰაინე გარკვეულ სიმწკობრეს, სისტემურობას თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში. რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის მოთხოვნით იგი უფრო ახლო მივიდა ხელოვნების წინაშე ეპოქის ნიერ დასმული ამოცანების გაგებასთან, ვიდრე ბევრი მისი თანამედროვე კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი. ჰაინემ იგრძნო, რომ მოწინავე მწერლის ამოცანას ახალ სოციალურ ვითარებაში წარმოადგენს რეალობის ასახვა სინამდვილისადმი შეგნებული რევოლუციური დამოკიდებულების საფუძველზე. ჰაინე პრინციპულად გაემიჯნა რეალობისაგან მოწყვეტილ, თვითნიჰნური ხელოვნების თეორიის დამცველებს, ასევე იმათაც, ვინც ხელოვნების მნიშვნელობას უგულვებლყოფდა.

ჰაინეს, როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსის, დიდი დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან მარქსის იდეური გავლენით სცადა ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის საკითხის ახლებურად დასმა და გადაწყვეტა და ამ მიმართებით, როგორც დავენახეთ, გარკვეული მუ-



შაობა ჩაატარა. მაგრამ მან ვერ შეძლო ამ საკითხის გადაწყვეტა დაეუენებინა ქეშმარიტად მეცნიერულ საფუძველზე. მართალია, ჰაინეს ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ შეხედულებებში წამყვანია არა იდეალიზმი, არამედ მატერიალიზმი, მაგრამ ეს გარემოება მაინც არ უნარჩუნებს ჰაინეს ხელოვნების თეორიას ქეშმარიტად მეცნიერული თეორიის ხასიათს. ეს იმიტომ, რომ ჰაინესთან იდეალიზმი არაა საბოლოოდ დაძლეული, მატერიალიზმი მისი კი არ წარმოადგენს დიალექტიკურ მატერიალიზმს. რადგან ვერ გაიგო მარქსისტული ფილოსოფიის ბუნება, ჰაინე ხელოვნების ძირითადი საკითხების გაგებაშიც, ბუნებრივია, ვერ მივიდა ქეშმარიტ მეცნიერულ დასკვნებამდე, როგორადაც არ უადვილებდა მას ამის მიღწევას მარქსის მიერ მასზე გამოჩენილი მზრუნველობა. იგივე ითქმის რეალისტურისა და მხატვრულის ურთიერთობის საკითხის ჰაინესეული გაგების შესახებაც.

ჰაინეს მოძღვრება რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის შესახებ წარმოადგენს ცდას ხელოვნების ძირითადი საკითხის სწორი გადაწყვეტისა, მაგრამ იგი მხოლოდ ცდას, წინგადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენს და არა მის ნამდვილ მეცნიერულ გადაწყვეტას.

ჰაინე ვერ მალღდება საკითხის დიალექტიკურ-მატერიალისტურ გაგებამდე, რადგან გარკვეულ ხარკს უხდის იდეალიზმს. ამიტომ რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის ჰაინესეული თეორია, მიუხედავად მისი პროგრესულობისა, არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის საკითხის სწორ გადაწყვეტად.



ჰაინე და მისი ღროის ასთავიჟური შეხედულებანი

წინამდებარე შრომაში გზადაგზა იყო ნაჩვენები ჰაინეს დამოკიდებულება სხვადასხვა ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური სისტემისადმი. ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებები წარმოადგენს პროდუქტს იმ სოციალური და პოლიტიკური ვითარებისა, რომელიც არსებობდა მე-18 საუკუნის მიწურულისა და მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის გერმანიასა და ევროპის სხვა ქვეყნებში. თუ რა ისტორიულ ვითარებაში ყალიბდებოდა ჰაინეს მსოფლმხედველობა, რა ფაქტორებმა ითამაშა მთავარი როლი მის განვითარებაში, ამის შესახებ მოგვითხრობს თვითონ მწერალიც, აღნიშნავს რა, რომ მის ჩამოყალიბებაში XIX საუკუნესთან ერთად გარკვეული წვლილი მიუძღვის XVIII საუკუნესაც<sup>1</sup>. ეს აღნიშვნა იმაზე ბიგვითითებს, რომ მწერლად და მოაზროვნედ ჰაინეს ჩამოყალიბებაში, თვით მისი აზრით, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა განათლების საუკუნემ, განმანათლებლურმა ფილოსოფიამ და ლიტერატურამ. განვლილი გზის შემაჯავებელი ხასიათის შრომაში—„მემუარები“ ჰაინე აღნიშნავს. რომ გამოვიდა განათლების საუკუნის წიალიდან. უწოდებს რა ამ ე.პქას, უთუოდ პირობითად, სკეპტიკურ საუკუნეს („Ich bin geboren zu Ende des skeptischen achtzehnten Jahrhunderts“)<sup>2</sup>.

ჰაინეს მთელი შემოქმედება იმას გვემოწმება, რომ მის იდეურ განვითარებაში ფრიად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რევოლუციის ეპოქის იდეოლოგიამ, გერმანელ, ფრანგ და ინგლისელ განმანათლებელთა შრომებმა. ამას გვემოწმება ჰაინეს არა მხოლოდ მხატვრული ნიმუშები, არამედ მისი ენერგიული გალაშქრება იმათ წინააღმდეგ, ვინც განუდგა განმანათლებლურ იდეოლოგიას და მისტიციზმში გაიხიზნა, გალაშქრება იმათ წინააღმდეგ, ვინც ახალ ეპოქაში, მსგავსად შატობრიანისა, ეხვევა განმანათლებლობის ქურქში, არსებითად კი ისწრაფვის ლახვარი ჩასცეს ამ მიმდინარეობას.

<sup>1</sup> Gedanken und Einfälle, 400.

<sup>2</sup> Memoiren, 461.

განმანათლებლობისადმი ჰაინეს პოზიტიურ დამოკიდებულებაზე ნიკეითიბებს მისი ღრმა სიმპათია ლესინგისადმი, განსაკუთრებით კი გოეთესა და შილერისადმი. წინაშედებარე შრომაში გამორკვეულ იქნა ლესინგისა და დაშორების პუნქტები ჰაინესა და გოეთეს ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის, ცხადყოფილ იქნა, რომ გოეთეში ჰაინეს ხიბლავს ნატურალურის პირველადობის აღიარება, მაგრამ არ მოსწონს ნატურალურისა და იდეალურის ურთიერთობის იდენტიფიკაციის ნიშნის ქვეშ გადაწყვეტა. ჰარნონიის იდეალი გოეთესთან, ჰაინეს აზრით, მართალია, გულისხმობს ნატურალური და იდეალური მხარეების მოცემულობას, მაგრამ იდეალური გოეთესთან დაკლილია საზოგადოებრივ-ქვეყნითი წინაარსისაგან და ქცეულია მხატვრულ სამკაულად. ამიტომ ეძლევა ჰაინეს საფუძველი დაიებნოს შეხების წერტილები გოეთესა და რომანტიკოსთა ესთეტიკას შორის, გააერთიანოს ისინი ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის ეპოქაში.

ამდენად, ჩვენც საფუძველი გვეძლევა ჰაინე ვიგულვით არა გოეთეს მიმდევრად, მისი ესთეტიკა გოეთეს ესთეტიკის არა განვითარებად, არამედ ახალ მოვლენად. არ შეიძლება ამიტომ საფუძველს მოკლებულად ნივიჩინოთ ჰაინეს მინიშნება იმაზე, რომ მისით აღინიშნა დამთავრება ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის ეპოქისა და დაწყება ახალი ეპოქისა. ამის მიუხედავად, შეუძლებელია უარყოთ, რომ ჰაინეს ხელოვნების იდეალის შემუშავებაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის გოეთეს ხელოვნებათმცოდნეობას. გოეთესგან მიიღო ჰაინემ სინამდვილის ჯანსაღი ხედვის, მართალი მხატვრული განზოგადების ძლიერი სტიმული. ამ დებულების სისწორეში გვემოწმება ჰაინეს არა მხოლოდ მხატვრული შემოქმედება, არამედ მისი მითითებაც იმაზე, თუ რაოდენ დავალებულია იგი გოეთესაგან ხელოვნების ძირითადი საკითხების გაგებაში. გოეთესადმი თავისი დამოკიდებულების ანალიზით ჰაინე ამასთანავე ცხადყოფს, რომ გოეთე გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში მას განვლილ საფეხურად მიაჩნია. ამ საფუძველზე მწერალთან გამართლება ეძლევა იმის გაცხადებას, რომ გოეთეს სიკვდილის შემდეგ იგია ვალდებული ჩააბაროს საზოგადოებას ლიტერატურული ანგარიში. სერვანტესსა, შექსპირსა და გოეთეს შორის მიმართების დადგენისასაც ჰაინე შემოხსენებულ დებულებას იცავს.

ჰაინეს, როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსის სიძლიერე და პროგრესულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მან სწორად შენიშნა ეპოქის ძირითადი ტენდენცია და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის ერა დამთავრებულია. საფუძველიც არის ამიტომ მივიჩნიოთ გოეთეს ესთეტიკა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, სტიმულის მიმცემ მოვლენად ჰაინეს ხელოვნების თეორიის შემუშავებაში, მაგრამ მის არათანხედენილ მოვლენად.

გოეთეს შემოქმედების ანალიზით ჰაინემ შეიტანა გარკვეული წვლილი ამ მწერლის ადგილისა და მნიშვნელობის გარკვევის მხრივ ესთეტიკური მოძღვრების ისტორიაში. მან უჩვენა ღრმა იდეური კავშირი გოეთესა და გერმანელ ხალხს შორის, უჩვენა დიდი გერმანელი მწერლის მსოფლმხედველობის ჯანსაღი რეალისტური მხარე, წყალგამყოფი მასსა და მისტიკოს-რომანტიკოსებს შორის. ჰაინე ერთი იმათთაგანია, ვინც ევროპაში პოლიტიკური რეაქციის მძევნარების დროს გაბედულად დაიჭირა გოეთეს მხარე, ვინც გოეთეს შეფასებისას არ გადაჩეხილა. ცალმხრიობაში, არ მისულა ისეთ ნიჰილისტურ დასკვნამდე, როგორც ამდღევ მივიდა ერთი მხრით მენცელი, მეორე მხრით კი ბოერნე-

როგორც აღნიშნული გვექონდა, ჰაინეს შეხედულებები გოეთეზე იმ მხრითაა მნიშვნელოვანი ამ შრომაში დასმული პრობლემის გადასაწყვეტად, რომ შუქს ფენს თვით ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებებს, მის ესთეტიკურ იდეალს, შუქს ფენს ჰაინეს ხელოვნების თეორიის ჯანსაღ მატერიალისტურ საფუძვლებს. ჰაინე არ წარმოგვიდგენს თავის თავს. არც მხატვრული შემოქმედების და არც ესთეტიკის დარგში გოეთეს მიმდევრად, არამედ—ისეთ მწერლად, რომელიც იწყებს ახალ ეპოქას. ეს არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ მწერალი მკვეთრად მიჯნავს თავის თავს გოეთესაგან, უარყოფს ამ უკანასკნელის მნიშვნელობას თავის ჩამოყალიბებაში მხატვრად და მოაზროვნედ.

გოეთეს ხელოვნებათმცოდნეობისადმი დამოკიდებულებაში თავს იჩენს ჰაინეს ხელოვნების თეორიის არა მხოლოდ პროგრესული მხარე, არამედ მისი შეზღუდულობაც, შინაგანი წინააღმდეგობა. მწერლის ეს შეზღუდულობა უნდა დავინახოთ იმ ფაქტში, რომ მან, მიუხედავად ენერგიული ცდისა, მაინც ვერ შეძლო გოეთეს გამიჯვნა მისტიკოს-რომანტიკოსებისაგან, ხელოვნების იმანენტისმის მქადაგებლებისაგან. იგი იმის აღიარებისაკენ იხრება, რომ რომანტიკოსები ფაქტობრივად გოეთეს სკოლიდან გამოვიდნენ, რომ გოეთე იმთავითვე არ იბრძოდა ქმედითად გამიჯნულიყო რომანტიკოსებისაგან. ხატავს რა ამგვარად გოეთესა და გერმანელ რომანტიკოსთა ურთიერთობას, ჰაინე ერთგვარად აბუნდოვანებს საქმის ნამდვილ ვითარებას, გვერდს უვლის იმ ფაქტს, რომ გოეთესა და მისტიკოს-რომანტიკოსთა გზა იმთავითვე განსხვავებული იყო.

იმდროინდელი გერმანიის საზოგადოებრივი ვითარების შესახებ ფრ. ენგელსი აღნიშნავს, რომ ადამიანები იმედის თვალთ შეჩუქურბდნენ ლიტერატურას, რომ ამ უკანასკნელში იხატებოდა პროტესტიდრომოქმული სოციალური სისტემის წინააღმდეგ და რომ შემდეგში მას ცვლის აპატია და იმედგაცრუება. გოეთე, მსგავსად შილერისა, არ უმსხვერპლნია ამ იმედგაცრუების ტალღას, მას არ უარუყვია თავისი შემოქმედების ჯანსაღი მატერიალისტური პრინციპები. საფუძველი არ

ჰქონდა ამიტომ ჰაინეს გოეთე და რომანტიკოსები, რომანტიზმის განვითარების თუგინდ შედარებით ადრე საფეხურზე, წარმოედგინა ფაქტობრივად როგორც ერთი ბანაკი. მას არ ჰქონდა საფუძველი გამოყევანა გოეთე ე. წ. ხელოვნების არისტოკრატიზმის წარმომადგენლად.

შეუძლებელია არ შეინიშნოს მკვეთრი წინააღმდეგობა გოეთეს შესახებ ჰაინეს ნააზრევში, როცა მწერალი ერთი მხრით ხაზს უსვამს გოეთეში რეალიზმს, სიჯანსაღეს, სიცოცხლისა და სიხარულის პრინციპს, სიძულვილს ყოველგვარი მისტიკურისა და ავადმყოფურის, მეორე მხრით კი გამოჰყავს გოეთე ხელოვნების არისტოკრატად. ერთი მხრით ჰაინე მიჯნავს გოეთეს, მის ესთეტიკას რომანტიზმის ესთეტიკისაგან, მეორე მხრით კი გოეთე ფაქტობრივად შეჰყავს რომანტიკოსთა ბანაკში, ნიაწერს რა მას ხელოვნების არისტოკრატიზმის პრინციპის დაცვას. ერთი მხრით ჰაინე იცავს გოეთეს არა მხოლოდ მენცელისაგან, არამედ ბოერნესაგან, მეორე მხრით კი თითქოს წყალს უშვებს ისევ ბოერნეს ნიჰილიზმის წისქვილს, მიაჩნია რა, რომ გოეთეს მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები არის უნაყოფო, ცივი, რომ ახალი ეპოქის ადამიანებს, რომელთაც სჭირდებოდათ რევოლუციური ალტყინება, ეს სახეები არ გამოადგებათ.

გოეთეს ჰაინესეული გაგების ნაკლოვანება იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ამ მწერალს ჰაინე წარმოგვიდგენს როგორც წინააღმდეგობრივ ნატურას, რადგან წინააღმდეგობრიობა გოეთესი ფაქტია, არამედ იმაში, რომ ამ წინააღმდეგობრიობის ჩვენებისას იგი თავს ვერ აღწევს ცალმხრიობას, ვერ ინარჩუნებს ყოველთვის განსახილველი საკითხისადმი იმ სწორსა და მიუკერძოებელ დამოკიდებულებას, რასაც აღიარებდა საჭიროდ ხელოვნების მოვლენათა შეფასებისათვის. ჰაინეს კარგად აქვს გათვალისწინებული, რომ გოეთესათვის ბრძოლა არ დასრულებულა მის ეპოქაში, რომ სხვადასხვა საზოგადოებრივი კლასის მებძირალტრეები გოეთეს თავისებურ გაგებას აყენებენ.

როგორც გამორკვეული გვქონდა, გოეთეს შეფასებისას ჰაინე გვანიშნებს განსხვავებას, ალაგ-ალაგ კი მკვეთრი ხასიათის განსხვავებასაც, თავის მსოფლმხედველობასა და გოეთეს მსოფლმხედველობას შორის, პირველ რიგში პოლიტიკურ შეხედულებათა სფეროში; ასევე გვანიშნებს იგი განსხვავებას მის ესთეტიკურ იდეალებსა და გოეთეს ესთეტიკურ იდეალებს შორის, მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებსა და გოეთეს მხატვრულ სახეებს შორის. მაგრამ ჩვენს შრომაში დასმული პრობლემის განასერში ყურადღასაღებია არა მხოლოდ ის, რაც ჰაინეს მსოფლმხედველობას, მის ხელოვნებათმცოდნეობას, თვით მწერლის შეხედულებით, აშორებს გოეთეს მსოფლმხედველობისაგან, მისი ხელოვნების თეორიისაგან, არამედ ისიც, რაც აახლოებს მასთან.

როგორც გამოირკვა, საერთო ამ ორი მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებას შორის ერთობ ბევრია. პირველ რიგში აღსა-

ნიშნავია, რომ საერთოა თვით მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები, შემოქმედებითი პრინციპები, საერთოა ორივე მწერლის ჯანსაღი მატერიალისტური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, მკვეთრი გალაშქრება მისტიკა-იდეალიზმის წინააღმდეგ. ჰაინე, მართალია, აღნიშნავდა, რომ გოეთეს მხატვრული სახეები არის პლასტიკური სახეები, რომ მათში არ ჩანს მწერლის მეტროლოგი სამოქალაქო ენთუზიაზმი, მაგრამ არავითარი საფუძველი არ არის განეაზოგადოდ ჰაინეს ეს შეხედულება და გაფაერთებულთ იგი გოეთეს მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებზე-საერთოდ. მით უფრო არ არის საფუძველი მივაწეროთ ჰაინეს ის აზრი, რომ გოეთეს მხატვრულ სახეებს იგი თითქოს არარეალისტურ სახეებად მიიჩნევდეს. წინამდებარე შრომაში საკმარისი მასალა იქნა მოტანილი იმის ცხადსაყოფად, რომ გოეთეს მხატვრული სახეების, გოეთეს მსოფლმხედველობის სუსტი მხარის კრიტიკას ჰაინე არ მიუყვანია თავისი იმ ძირითადი დებულების უარყოფამდე, რომ გოეთე არის დიდი რეალისტი. რომ მისი შემოქმედებითი მეთოდი არის რეალისტური მეთოდი.

ეს გარემოება, პირველ რიგში კი ის ფაქტი, რომ გოეთეს მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების ბუნების ამგვარ შეფასებაში ჰაინე ერთობ დაახლოებულია ქეშმარიტებასთან, გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ ჰაინეს ესთეტიკურ შეხედულებათა განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის გოეთეს ესთეტიკასა და მხატვრულ შემოქმედებას. მართალია, ჰაინე არა მხოლოდ აღტაცებას გამოთქვამს გოეთეთი, არამედ ალაგ-ალაგ აკრიტიკებს მას, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მას პრინციპში აპყავს ის, რაც გოეთეს სისუსტედ მიაჩნია, რომ იგი ჯვარს უსვამს ამ მწერლის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების მის მიერვე აღიარებულ ჯანსაღ მატერიალისტურ მხარეს. გოეთეს კრიტიკაში, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ჰაინე თავს ვერ აღწევს გადაჭარბებას, ცალმხრივობას, მაგრამ ეს მაინც და მაინც არ ნიშნავს, რომ მან საფუძველშივე მცდარად გაიგო გოეთეს ისტორიული როლი გერმანული ლიტერატურის განვითარებაში. გოეთეს მისამართით გამოთქმულ სამღურავს მწერლისათვის ხელი არ შეუშლია აღნიშნა ის, რაც მას გოეთესთან აახლოებს, აღნიშნა ის როლი, რაც გოეთეს მიუძღვის მის განვითარებაში.

ხატავს რა საქმის ვითარებას ამგვარად, წარმოადგენს რა თავის სკოლას გოეთეს სკოლის არა პრინციპულ წინააღმდეგობად, არამედ ახლის დაწყებად, ახლისა, რომლის შექმნაში წინანდელს, გოეთეს სკოლას მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის, ჰაინე როდი შორდება ქეშმარიტებას. იგი აჭარბებს, მაგრამ ძირეულად არ შორდება ქეშმარიტებას მაშინაც, როცა გოეთეს სისუსტეზე ლაპარაკობს, როცა „ქსენიებში“ საზოგადოებრივი ცხოვრების უმგვანოებათა წინააღმდეგ დაწყებულ ბრძოლას უწოდებს „ქართოფილურ ბრძოლას“. ცნობილია, რომ ფრ. ენგელსიც გოეთეს „ქსენიების“ უმრავლესობაში ხედავდა არსებულის წინააღმდეგ

არა ამხედრების, არამედ შერიგების განწყობილებას<sup>1</sup>. ეს ასეა, მაგრამ დასმული საკითხისათვის უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ გოეთე, ჰაინეს გაგებაში, წარმოადგენს უდიდეს მოვლენას გერმანულ ლიტერატურაში, მოვლენას, რომელიც აძლევს სტიმულს იმ ლიტერატურულ მოძრაობას, რომლის სათავეში თვითონ ჰაინეა მოქცეული.

გოეთეს შემოქმედება ხდება სტიმულის მიმცემი ამ ახალი, რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის და ესთეტიკის განვითარებისათვის იმიტომ, რომ მასში ისძება X VIII საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედისა და X IX საუკუნის პირველი ათეული წლების უმნიშვნელოვანესი სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები, ის საკითხები, რომლებიც შემდეგში ექცევა რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის ცენტრში. ამ პერიოდის გოეთეს მხატვრული ნიმუშები—„ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები“ და „ფაუსტის“ II ნაწილი მჭევრმეტყველურად გვიდასტურებს, რომ დიდი გერმანელი მწერალი არათუ იღვა ეპოქის მოწინავე შეხედულებათა დონეზე, არამედ ასრულებდა ფრიად მნიშვნელოვან როლს მათს განვითარებაში. იღვა კოლექტივიზმის, ჰუმანიზმის, ხალხთა შორის ძმობისა, მკვეთრად გამოხატული უარყოფითი დამოკიდებულება ბურჟუაზიული ჩაგვრისა და ექსპანსიონისადმი, ღრმა რწმენა კაცობრიობის მომავლისა, ასახული გოეთეს ამ პერიოდის მხატვრულ ქმნილებებში, ცხადად გვიჩვენებს, თუ როგორ აქარბებდა ჰაინე, როცა იხილავდა გოეთეს დამოკიდებულებას რომანტიკოსებთან და როგორ ახლოს იდგა იგი ქეშმარიტებასთან, როცა, ამის მიუხედავად, თავისსა და გოეთეს მსოფლმხედველობას, შემოქმედებითს პრინციპებს შორის კავშირზე მიუთითებდა.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს ჰაინეს ხელოვნების თეორიისა და რომანტიზმის ხელოვნების თეორიის ურთიერთობის გამორკვევა. ჩვენ ვუჩვენეთ, რომ რეაქციული რომანტიზმის თეორიისა და მხატვრულ პრაქტიკაში ჰაინეს განიზიდავს მატერიალური ქვეყნის უგულვებლყოფა და იდეისათვის მსაზღვრელი როლის მინიჭება. წინამდებარე შრომაში განხილული იყო იმ მოსაზრების უსაფუძვლოება, რომელიც ჰაინეს რეაქციულ რომანტიკოსებთან აკავშირებდა, ნაჩვენები იყო, რომ პარმონიის რომანტიკული იდეალი არ ემთხვევა ჰაინეს ხელოვნების იდეალს. ამასთან ერთად გამორკვეულ იქნა, რომ ჰაინე არ იხილავს რომანტიკულ სკოლას როგორც მთლიან მიმდინარეობას, არამედ ხედავს მასში ორ ძირითად მიმართულებას, პროგრესულსა და რეაქციულს. გერმანელი, ფრანგი და ინგლისელი პროგრესული რომანტიკოსებისადმი მწერლის დამოკიდებულების ანალიზის საფუძველზე გამორკვეულ იქნა ის, რაც ჰაინეს მათთან აკავშირებს.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, гл. 142.

როგორც დაინახეთ, ჰაინეს ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკურმა ფაქტორებმა. რეაქციის მძვინვარების ეპოქაში, მე-19 საუკუნის ოციან წლებში ჰაინე იწყებს როგორც თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების დარგში გამიჯვნას რეაქციული იდეოლოგიისაგან, ესთეტიკის დარგში — რეაქციული რომანტიზმის თეორიისაგან. გერმანიის რეაქციულ-პოლიტიკურ რეჟიმთან დაპირისპირებამ, ფეოდალურ-იუნკერული გერმანიის მკვეთრმა კრიტიკამ კიდევ უფრო გაამწვავა მმართველი კლასების დამოკიდებულება ჰაინესადმი. ჰაინეს და გერმანიის სხვა მოწინავე ადამიანების გადახვეწამ უცხოეთში, „ახალგაზრდა გერმანიის“ წინააღმდეგ აღძრულმა საქმემ, საერთოდ რეაქციის გადასვლამ შეტევაზე, როგორც დაინახეთ, კიდევ უფრო მკვეთრი გახადა მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება პრუსიული რეაქციისადმი, გააღრმავა მისი რევოლუციურ-დემოკრატიული შეხედულებები.

ამ განასერში დასტული პრობლემის ფონზე ფრიად მნიშვნელოვანია გამორკვევა ჰაინეს დამოკიდებულებისა „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკისადმი. ეს მით უფრო აუცილებელია, რომ ჰაინე, როგორც ცნობილია, გარკვეული სიმპათიებით იყო დაკავშირებული „ახალგაზრდა გერმანიისადმი“, თუმცა ამ სკოლას იგი არ ეკუთვნოდა. ამიტომ იყო, რომ „ახალგაზრდა გერმანიის“ წინააღმდეგ გალაშქრებისას, რეაქციული პრუსიის მთავრობამ და მისმა ლიტერატურულმა მებაირალტრეებმა მიზანში ჰაინეც ამოიღეს. ჰაინეს სიმპათიები „ახალგაზრდა გერმანიისადმი“ ეპოქის პროდუქტს წარმოადგენს. „გერმანულმა ლიტერატურამაც, წერენ მარქსი და ენგელსი, ვერ შეძლო თავის დაღწევა იმ პოლიტიკური გამოფხიზლების გავლენისათვის, რომელმაც მთელი ეპოქა მოიცვა 1830 წლის ამბების შემდეგ“<sup>1</sup>.

ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალებსა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ მთავარ წარმომადგენელთა ესთეტიკურ იდეალებს შორის იგრძნობა ზოგიერთი თანხედენილობა ხელოვნებისა და ლიტერატურის რიგი საკითხის გაგებაში. ეს მსგავსება პირველ ყოვლისა ჩანს ხელოვნების სოციალური ფუნქციის აღიარებაში, ხელოვნების ბუნების კვლევის გადატანით ისტორიულ სიბრტყეზე, ახალ სოციალურ ვითარებაში ხელოვნების წინაშე ახალი ამოცანების დასახვით, იმის აღიარებით, რომ ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს მოწინავე სოციალურ ტენდენციებს.

თანხედენილობა პირველ რიგში იგრძნობა ჰაინესა და ლ. ვინბარგის ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის. ჰაინეს მსგავსად, ვინბარგიც ხელოვნების, ადამიანთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии, 41.



აკეშირებს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნასთან<sup>1</sup>. იგიც იმ აზრისაა, რომ აღდამიანთა ისტორია თვითაა მიზეზი თავისი თავისა, მიზეზი თავისი წარმოშობისა. „Geschichte ist nicht das Resultat gelehrter Forschungen, sie springt nackt und schön wie Aphrodite aus dem Schaum der Wellen... aus dem Haupte der kreisenden Zeit“<sup>2</sup> იგი, ისტორია, ვინბარგის აზრით, თვითონ იწერება ბოლმე, თავის დამწერად ირჩევს რომელიმე საყვარელ პიროვნებას (Lieblinge) მისი დიადი, მკედარი აზრების გადმოსაცემად<sup>3</sup>. ჰაინესთან სრულ იუნისონში, ვინბარგიც აცხადებს, რომ სიცოცხლე თვითაა მიზანი („Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst“<sup>4</sup>).

ხელოვნების, საერთოდ იდეოლოგიის ეპოქასთან კავშირში განხილვა ახასიათებს არა მხოლოდ ვინბარგს, არამედ, მეტად თუ ნაკლებად, „ახალგაზრდა გერმანიის“ სხვა წარმომადგენლებსაც. ასე, მაგალითად, ჰ. ლაუბე იმ აზრს ავითარებს, რომ ლიტერატურა ეპოქის შთავარი პოსტულატის შესაბამის ხასიათს იღებს („Die Literatur gestaltet sich meist nach den Hauptpostulaten der Zeit“)<sup>5</sup>. ეპოქაში მომხდარი ცვლილება გახდა მიზეზი, ფიქრობს ლაუბე, რომანტიკის სახეცვლილებისა<sup>6</sup>. ასევე საზოგადოების განვითარებასთან, თავისუფლების იდეის გამარჯვებასთან აკავშირებს ხელოვნების გამარჯვებას თ. მუნდტი<sup>7</sup>.

მსგავსება ჰაინეს და „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის თავს იჩენს ხელოვნების სხვა საკითხთა გაგებაშიც. ჰაინესა და ვინბარგის ესთეტიკური შეხედულებები, მაგალითად, ერთიმეორეს ჩამოგაგს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის რიგი საკითხის გაგებაში (მაგალითად, რომანტიკული და კლასიკური ხელოვნების შეფასება, ხელოვნებისა და ისტორიის დამოკიდებულების საკითხი, ნორმატიული ესთეტიკის, ესთეტიკური კრიტიერიუმის ბუნების გარკვევა, სპირიტუალისტური ხელოვნების პრინციპების უარყოფა და სხვა).

იძლევა თუ არა ეს გარემოება საფუძველს ვილაპარაკოთ ჰაინეზე „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკის გავლენის შესახებ? გადაკრით შეიძლება ითქვას, რომ არა. ჯერ ერთი, გავლენის შესახებ ლაპარაკი არ შეიძლება იმიტომ, რომ ის საკითხები, რომელთა გაშუქებაშიც ჩანს მსგავსება ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის, ჰაინესთან დასმული და გადაწყვეტი-

<sup>1</sup> L. Wienbarg. Aesthetische Feldzüge, Hamburg, 1834, S. 17—18.

<sup>2</sup> იგივე, 42.

<sup>3</sup> იგივე, 45.

<sup>4</sup> იგივე, 67, 79.

<sup>5</sup> H. Laube. Moderne Charakteristiken, München, 1835, S. 4.

<sup>6</sup> იგივე, 148.

<sup>7</sup> Th. Mundt. Aesthetik, Berlin, 1845 S. 6.

ლია გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ვინბარგთან, მუნდტსა და ლაუბესთან.

ვინბარგის „ესთეტიკური ლაშქრობანი“ გამოქვეყნდა 1834 წელს, ე. ი. იმ დროს, როცა ჰაინეს უკვე შემუშავებული ჰქონდა ხელოვნების სოციალური განსაზღვრულობის თეორია, და მას, ცხადია, არ შეეძლო ამ პუნქტში ისე, როგორც სხვა პუნქტებში, ვინბარგის გავლენა განეცადა. იგივე ითქმის ლაუბესა და მუნდტის შესახებაც, რომელთაგან აირველის შრომა „თანამედროვე დახასიათებანი“ გამოვიდა 1835 წელს, ხოლო მეორის, მუნდტის ესთეტიკური შრომები გამოვიდა 1843 და 1845 წლებში, ე. ი. იმ წლებში, როცა ჰაინეს ხელოვნებისმცოდნეობის ახალი ეტაპი დაიწყო.

ცხადია, ჰაინე იცნობდა თავის თანამედროვე „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენლებს, ზოგიერთ მათგანთან, მაგალითად, ლაუბესთან იგი მეგობრობის გრძნობითაც იყო დაკავშირებული. ამიტომაც, იქნებ შეუძლებელიც იყოს მისი აბსოლუტურად გამიჯვნა ამ სკოლის წარმომადგენლებისაგან, მაგრამ ჰაინეზე მათი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემის რაიმე საფუძვლიანი გავლენის შესახებ მსჯელობა უმართებულოდ უნდა ჩაითვალოს. თუ საკითხი საერთოდ გავლენის შესახებ დაისმება, მაშინ ქეშმარიტებასთან უფრო დაახლოებული ვიქნებით, თუ ვილაპარაკებთ ჰაინეს მხრით გავლენაზე და არა, პირიქით. ასე ვფიქროთ საფუძველს გვაძლევს ის გარემოებაც, რომ „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა მიერ ჰაინე მათ იდეურ წინამძღოლად იყო აღიარებული.

ვინბარგის მოხსენებული ნაწარმოებიდან აშკარად ჩანს, რომ ხელოვნების კვანძური საკითხების გაგებაში იგი ცდილობს ჰაინეს დაეწყაროს. თავისი რომელიმე თეორიული დებულების წამოყენებისას ვინბარგი არა ერთგზის იმოწმებს ჰაინეს. ასე, მაგალითად, ხელოვნების სპირიტუალისტური გაგების უარყოფისას იგი ჰაინეს ემყარება; ჰაინეს ემყარება იგი ფაუსტის ბუნების შეფასებისას, მასში რეალისტური მისწრაფებების დანახვისას<sup>1</sup>, ხორცის რეაბილიტაციის მოთხოვნის წამოყენებისას<sup>2</sup>. ჰაინე ვინბარგისათვის „ცნობილი მწერალია“<sup>3</sup>, რომლის შემოქმედებასაც საკიროდ ცნობს, რომ დაეყრდნოს თავისი თეორიული განზოგადებებისათვის. ვინბარგი წერს: „Meine Bemerkungen werden sich anreihen an die Werke einiger neuerer Schriftsteller, an Byron und Goethe in poetischer, an Heinrich Heine in prosaisch-stilistischer Beziehung“<sup>4</sup>.

მაგრამ ეს ზოგიერთი საერთო ნიშანი ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკას შორის არ გვაძლევს უფლებას დავასკვნათ, რომ ისინი

<sup>1</sup> Wienberg, 123.

<sup>2</sup> იგივე, 123—124.

<sup>3</sup> იგივე, 124.

<sup>4</sup> იგივე, 139.

ერთგვარად აშუქებენ ხელოვნების ძირითად საკითხებს. ჰაინეს ესთეტიკა და შემოქმედებითი პრაქტიკა მაინც მკვეთრად უპირისპირდება „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკასა და მხატვრულ პრაქტიკას. ავ განსხვავების მიზეზი უნდა ვეძიოთ ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა განსხვავებულ სოციალურ-პოლიტიკურ პლატფორმაში. „ახალგაზრდა გერმანია“, მართალია, გამოდიოდა პრუსიის მონარქიული წესწყობილების წინააღმდეგ, მაგრამ ეს არ იყო გაბედული გამოცემა, არამედ იყო შეზღუდული ხასიათისა, რადგან ის კლასი, რომლის განწყობილებასაც ეს სკოლა ასახავდა, ლიბერალური ბურჟუაზია, მონარქიის წინააღმდეგ გამოსვლაში ასეთი რადიკალიზმით არ ხასიათდებოდა. ეს მწერლები გადაგებდნენ „უმწიფარ კონსტიტუციონალიზმს“, „უმწიფარ რესპუბლიკანიზმს“<sup>1</sup>. მათ ნაწარმოებებს ახასიათებდა „მხდალი გამოვლენა მთავრობის საწინააღმდეგო სულისა“<sup>2</sup>. ბუნებრივია, რომ ჰაინე, რომელიც იმთავითვე დადგა დემოკრატიის მხარეს, იდეურად დაშორდებოდა ლიბერალური მწერლების ამ ბანაკს.

ძირეული განსხვავება ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენლები ხელოვნების ბუნების გაგებაში იდგნენ იდეალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე, მაშინ, როდესაც ჰაინე მატერიალისტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე იდგა. ხელოვნების სოციალური ფუნქციის აღიარებაში ჰაინე პრინციპულად შორდება „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენლებს, ნახულობს რა ხელოვნებაში სხვადასხვა სოციალური ინტერესების ასახვას და ბრძოლას, აკავშირებს რა ხელოვნებას. პოლიტიკურ მოვლენებთან, რევოლუციასთან. ჰაინეს ხელოვნების იდეალი, როგორც დავეინახეთ, უდგება დემოკრატიის თვალსაზრისს, რაც არ შეიძლება ითქვას „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა შესახებ.

ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ წარმომადგენელთა ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის განსხვავება თავს იჩენს ანტიკური და შუა საუკუნეების ხელოვნების საკითხების გაგებაშიც. თუ ჰაინე უარყოფითადაა განწყობილი იმ ფაქტისადმი, რომ ანტიკურობის მომდევნო პერიოდში, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის განვითარების ეპოქაში, იწყება მატერიალურის დაშლა და სულის განდიდება, ვინბარგი ამ ფაქტს დადებითად აფასებს. მატერიალურისაგან სულის ამგვარი გათავისუფლების შესახებ ვინბარგი წერს: „Es verharrt die Zeits so lang im Verpupungszustande, bis ihr unter der Decke die Flügel ausgewachsen sind, sie dehnt sich, lockert sich... dann kostet es nur ein Sonnenstrahl, vielleicht den ersten nach schwerer Gewitter und gesprengt ist der

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии, 41.

<sup>2</sup> ი კ ვ ვ.

Leib und die Psyche der Menschheit atmet wieder die Freiheit ein“<sup>1</sup>. იმ დროს, როდესაც ადამიანის ცხოვრების განახლების საკითხს ჰაინე პოლიტიკურ რევოლუციასთან აკავშირებს, ვინბარგი მას აკავშირებს ქრისტიანობასთან, რომელსაც იგი ახალი „ევროპული ბერძნობის“ ნიადაგის შემშადებლად მიიჩნევს. „ჩვენს ნეშტზე, წერს იგი, აღიმართება ახალი, ევროპული ბერძნობა, შესაბამისი იმ სულიერი წინსვლისა, რომელიც ქრისტიანობამ მოამზადა“<sup>2</sup>.

ქრისტიანობის როლს ხელოვნების, საერთოდ ადამიანთა ცხოვრების გაჯანსაღების საქმეში კიდევ უფრო მკვეთრად აღნიშნავს მუნდტი. იგი იმ აზრისაა, რომ ადამიანთა სწრაფვა თავისუფლებისადმი ქრისტიანობამ შეამზადა, რომ სწორედ ქრისტიანულ იდეაში შეუძლია ადამიანს მიღწეოს სიცოცხლის აზრის გაგებას<sup>3</sup>.

წინააღმდეგ ჰაინესი, ხელოვნება, მუნდტის გაგებით, წარმოადგენს რეალობაში ღვთაებრივის წვდომის საშუალებას. ხელოვნება არის იმის ჰუმანიტური მანიშნებელი, რომ სინამდვილე ყველგან ღვთაებრიობის ნიშნის მატარებელია<sup>4</sup>. ჰაინეს მკვეთრად უპირისპირდება მუნდტი აგრეთვე იმითაც, რომ ღვთაებრივი შემოქმედებითი პროცესის აშკარად სუბიექტივისტური გაგების ნიადაგზე<sup>5</sup>, მხატვრული ნიჭის განსაკუთრებულობის, ღვთაებრიობის აღიარების, მშვენიერების ობიექტური კანონების უარყოფის, მისი რელიგიური გაგების ნიადაგზე („მშვენიერება ღვთაებრივი იდეის მფრინავი ანგელოზია, რომელიც წარმოვლენილია, რათა ყველა კარს დააკაუნოს“)<sup>6</sup>.

პრინციპული განსხვავება ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ თეორეტიკოსთა შეხედულებებს შორის ჩანს აგრეთვე პოეზიისა და პროზის მნიშვნელობის შეფასებაში. იმ დროს, როცა ახალ სოციალურ ვითარებაში ჰაინე პროზის გასწვრივ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეზიას, „ახალგაზრდა გერმანიის“ თეორეტიკოსები წინ წამოწევენ ხოლმე მხატვრული პროზის მნიშვნელობას. ვინბარგს მიაჩნია, რომ ახალ დროში ადამიანები გულგრილნი არიან ხელოვნებისა და პოეზიისადმი<sup>7</sup>; მას მიაჩნია, რომ მისი თანამედროვე პოეტები პროზაიკოსები გახდნენ<sup>8</sup>, რასაც იგი ფრიად სასიხარულო მოვლენად თვლის<sup>9</sup>. ასევე წინ წამოწევენ ხოლმე პროზის მნიშვნელობას „ახალგაზრდა გერმანიის“ სხვა

<sup>1</sup> Wienbarg, 114—115.

<sup>2</sup> იგივე, 125.

<sup>3</sup> Th. Mundt. Aesthetik, 5.

<sup>4</sup> იგივე, 18—19.

<sup>5</sup> იგივე, 33.

<sup>6</sup> იგივე, 53—54.

<sup>7</sup> Wienbarg, 134.

<sup>8</sup> იქვე.

<sup>9</sup> იქვე.

თეორეტიკოსებიც. ლაუბე, მაგალითად, იმ აზრისაა, რომ პროზა იშვება ხელოვნების სიმწიფის პერიოდში, რომ პოეზია ნიადაგს უზზადებს მას („Die Prosa ist das gesetzte Alter, sie entsteht erst, wenn alle Kräfte reif und ausgebildet sind“)<sup>1</sup>. პროზის უპირატესობას ახალ ვითარებაში აღიარებს აგრეთვე მუნდტიც. იგი ფიქრობს, რომ თანადროულობაში შეინიშნება პოეზიის პროზაში გადასვლის ტენდენცია, რადგან „თანამედროვე ენები პროზისათვის უფრო არიან ორგანიზებული, ვიდრე მეტრული პოეზიისათვის“<sup>2</sup>.

როგორც აღნიშნული გვექონდა, ჰაინეც 30-იან წლებში აღნიშნავდა ხოლმე, რომ იწყება პროზის ბატონობის ერა და რომ მან, როგორც პოეტმა, უკვე დაასრულა თავისი მეტამორფოზა. მაგრამ 40-იან წლებში მწერალი საბოლოოდ რწმუნდება თავისი ევოლუციის ამგვარი შეფასების მცდარობაში. მარქსის იდეური გავლენით იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პოეზიას ფრიად მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის მოწინავე სოციალური იდეებისათვის ბრძოლაში და ჰქმნის პოეზიის შესანიშნავ ნიმუშებს. საფუძველი არ არის ამიტომ პროზისა და პოეზიის მნიშვნელობის შეფასების საკითხში ვილაპარაკოთ ჰაინეს და „ახალგაზრდა გერმანიის“ თეორეტიკოსთა შეხედულებების თანხედენილობაზე. ჩატარებულმა ანალიზმა დაგვანახა აგრეთვე, რომ საერთოდ ასეთ თანხედენილობაზე შეუძლებელია ლაპარაკი ჰაინესა და „ახალგაზრდა გერმანიის“ თეორეტიკოსთა ესთეტიკურ იდეალებს შორის.

როგორც გამორკვეულ იქნა, ჰაინეს ესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდება რეაქციული რომანტიზმის ესთეტიკისაგან. მაგრამ ამგვარი დასკვნის სისწორეს თითქოს კითხვის ქვეშ აყენებს მწერლის დამოკიდებულება შელინგის ესთეტიკური თეორიისადმი. ცნობილია, რომ სხვა იდეალისტი ფილოსოფოსებისაგან განსხვავებით, შელინგისადმი ჰაინე არ იჩენდა მკვეთრად გამოხატულ უარყოფით დამოკიდებულებას. ეს განსაკუთრებით ითქმის იმ პერიოდის შესახებ, როცა მწერალი გარკვეულ ხარკს უხდიდა ხოლმე პანთეისტურ მსოფლმხედველობას და არსებითად შელინგის ფილოსოფიას პანთეისტურ ფილოსოფიასთან აიგივებდა<sup>3</sup>.

თანხედენილობა ჰაინესა და შელინგის ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის შეინიშნება სინამდვილისადმი მხატვრის ორგვარი დამოკიდებულების, ე. წ. პოეტური და პლასტიკური დამოკიდებულების აღიარებაში. როგორც ჰაინესთან, ისე შელინგთანაც განსხვავებულია სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულების ეს ფორმები. პირველს, ე. ი. პოეტურ ფორმას შელინგი უწოდებს ხელოვნებას, მეორეს კი ხელოვნების პოე-

<sup>1</sup> H. Laube. Moderne Charakteristiken, 227.

<sup>2</sup> Th. Mundt. Die Kunst der deutschen Prosa, Berlin, 1843, გვ. 41.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 284—285.

ზიას<sup>1</sup>. მნელი სათქმელია, თუ რამდენად წარმოდგენს შელინგის ეს შეხედულება იმპულსის მიმცემს ჰაინესათვის, მაგრამ მსგავსება შელინგისა და ჰაინეს შეხედულებებს შორის ამ პუნქტში ფაქტია. ჰაინე, მართალია, არ მიიჩნევს ხელოვნებას, მსგავსად შელინგისა, შეგნებული და შეუგნებელი პროცესების პროდუქტად, მაგრამ ხელოვნების ზოგიერთ ძეგლში იგიც, შელინგის მსგავსად, რაციონალისტურ და ირაციონალისტურ მომენტებს ნახულობს. დეკამპის შესახებ მსჯელობიდან ცხადყოფილ იქნა, რომ ხელოვნების ზოგიერთ ძეგლში ჰაინე წინ წამოწედა ხოლმე არაციონობიერ მომენტსაც, თუმცა ისე, რომ არ იფიქრებდა შეგნებულობის მომენტის მნიშვნელობას. ასევე, შეუძლებელია არ დავინახოთ სიახლოვე ჰაინესა და შელინგის შეხედულებებს შორის იქ, სადაც ჰაინე ანტიკური ხელოვნების იმ ძეგლებს, რომლებშიც რაციონალისტური პრინციპის გაბატონებას ხედავდა, მიიჩნევდა სინამდვილისადმი პლასტიკური დამოკიდებულების შედეგად წარმომობილ მოვლენად.

როგორც ჰაინე, ისე შელინგი, სინამდვილისადმი პლასტიკურ დამოკიდებულებაში ნახულობს რაციონალისტურ მომენტს, პოეტურ დამოკიდებულებაში — ამალეებულობას, ენთუზიაზმს. ჰაინესა და შელინგის შეხედულებებს შორის მსგავსება თავს იჩენს ცალკე აღებული სინამდვილისადმი პოეტური თუ პლასტიკური დამოკიდებულების ცალმხრივად გამოცხადებაში. შელინგსაც მოვლენებისადმი მარტოდენ პლასტიკური დამოკიდებულება არ მიაჩნია ნამდვილ ხელოვნებად, არამედ თვლის მხოლოდ ამ უკანასკნელის ერთ მხარედ<sup>2</sup>; ასევე ნაკლოვანად მიაჩნია ჰაინესაც ე. წ. ხელოვნების სისტემა.

შელინგი უაზროდ აღიარებს იმ კითხვის დასმას, თუ რომელს ეკუთვნის უპირატესობა — პლასტიკურ ხელოვნებას თუ პოეზიას. ჰაინეს მსგავსად, ისიც იმ აზრისაა, რომ არც ერთ მათგანს „არა აქვს რაიმე მნიშვნელობა მეორეს გარეშე, რომ მათ ურთიერთმოქმედებას მიყვართ ხოლმე უმაღლესი კმნილებსაკენ“<sup>3</sup>. პოეზია, შელინგის გაგებითაც, ნიჭის თანდაყოლილობას გულისხმობს, მაგრამ ამ უნარის გამოყენება, ნისი აზრით, ისე მჭიდროდაა დაკავშირებული ადამიანის ცხოვრების შეგნებულ პროცესებთან, რომ ხელოვნების გარეშე იგი რალაც ნკედარ ნივთებს კმნის, რომლებიც ადამიანის გონებას არავითარ სიხარულს არ გვრის<sup>4</sup>. შელინგის გაგებითაც ცალკე აღებული მასალისადმი არც პოეტური და არც პლასტიკური დამოკიდებულება არ კმნის კემ-

<sup>1</sup> Ф. В. Н. Шеллинг. Система трансцендентальной идеализма, 1936, Огиз, стр. 381.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

ნარიტი ხელოვნების ძეგლს, არამედ ქმნის მათი ურთიერთმოქმედება. ამ საფუძველზე გასაგები ხდება მისი მტკიცება, რომ არ არსებობს ხელოვნება და პოეზია ერთიმეორისაგან განკერძოებულად<sup>1</sup>.

იბადება შთაბეჭდილება, რომ ხელოვნების რიგი საკითხის გაგებაში ჰაინესა და შელინგის თვალსაზრისი ერთიმეორეს თანხედენილია; მაგრამ თუ საკითხის სიღრმეში ჩვიხებდავთ, დავრწმუნდებით, რომ მსგავსება მათ შორის გარეგნული ხასიათისაა. ხელოვნებას, იგულისხმება პლასტიკური ხელოვნება, შელინგი მხოლოდ განზრახულობის, შეგნებულობის მომენტის განხორციელებაში ხედავს. ამგვარი ხელოვნება, შელინგის გაგებით, არ წარმოადგენს სრულყოფილ ხელოვნებას, რადგან მისი შესწავლაც შეიძლება და სწავლებაც<sup>2</sup>. პლასტიკური ხელოვნების ნიმუში, შელინგის გაგებით, ატარებს მხოლოდ განსჯით ხასიათს, მისგან გამოორიციხულია ის, რაც პოეზიის ნიშანდობლივი მხარეა, მხატვრული უნარის თანდაყოლილობა. ჰაინეს გაგებით კი, პლასტიკური ხელოვნება არ არის მხოლოდ რაციონალისტური, პრაქტიკულ-განზრახულობითი ხასიათის მატარებელი. ელინური და გოეთეს ხელოვნების შესახებ მისი აზრების გათვალისწინებას ამ დასკვნამდე მივყავართ.

ის, რაც სპეციფიკურია ხელოვნებისათვის, იგი, შელინგის გაგებით, შეიძლება შესწავლილ და სწავლებულ იქნეს. ჰაინე კი მხოლოდ იმის სწავლების შეუძლებლობას აღიარებს, რაც უმაღლესია ხელოვნებაში. თვით უმაღლესის კატეგორია ხელოვნებაში პრინციპულად სხვაგვარად ესმით ჰაინესა და შელინგს. უმაღლესი, ე. ი. გენიალური, შელინგისათვის ის არის, რაც ზევით დგას როგორც შეგნებულ, ისე შეუგნებელ პროცესებზე. ამდენად, შელინგი ფაქტობრივად საფუძველს აცლის სრულყოფილი მხატვრული ქმნილების მიღებისათვის მის მიერ აღიარებულ აუცილებელ პირობას—შეგნებული და შეუგნებელი მომენტების თანაარსებობის საჭიროებას. გამოდის, რომ მხოლოდ გენიოსი ქმნის სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებს, რადგან იგი, გენიოსი, დგას თურმე ზევით. როგორც შეგნებულ, ისე შეუგნებელ პროცესებზე.

თუ ეს ასეა, თუ „ხელოვნების პოეზიაშიც“ არაა სრულყოფილი ხელოვნება, მაშინ რა საბუთით აღიარებს შელინგი ამ უკანასკნელის სწავლებას ან შესწავლას შეუძლებლად? ჰაინე კი საკითხის პრინციპულად სხვაგვარ გადაწყვეტას იძლევა. იგი აყენებს არა ხელოვანისა და პოეტის თანაარსებობის დებულებას, არამედ ე. წ. ხელოვნებისა და ბუნების სისტემების პოეზიაში გაერთიანების დებულებას. ჰაინეს ხელოვნების იდეალს ის ხელოვნება გამოხატავს, რომელშიც გამოყენებულია

<sup>1</sup> ი. В. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, 1936, 823.

<sup>2</sup> იგივე, 381.

მასალისადმი როგორც პლასტიკური, ისე პოეტური დამოკიდებულების ფორმები. ქეშმარიტი ხელოვნება ჰაინეს ამგვარი ჰარმონიის განხორციელებაში აქვს წარმოდგენილი.

საკითხი უმაღლესისა ხელოვნებაში შელინგთან თუმცა შეგნებული და შეუგნებელი მომენტების წინააღმდეგობას გულისხმობს, მაგრამ ძნელი არ არის დავრწმუნდეთ, რომ საკითხი გენიალობისა, ე. ი. უმაღლესისა, შელინგთან არსებითად იმასთანაა გათანაბრებული, რასაც იგი შეუგნებელ საწყისს უწოდებს, და რაც, მისი გაგებით, მასალისადმი პოეტურ დამოკიდებულებაში მეტად აღემატება. გამოდის, რომ ხელოვნებაში არსებითად არა მოხსენებული წინააღმდეგობებიდან გამოსვლასთან გვაქვს საქმე, არამედ აღნიშნული წინააღმდეგობების ხელუხლებლად დატოვებასთან. ქეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშთა შექმნის საკითხს ჰაინე ისტორიულ ასპექტში იხილავს, შელინგი კი ანტიისტორიულად. შელინგისთვის უცხოა საკითხის ჰაინესეული გადაწყვეტა სინამდვილისადმი მხატვრის როგორც პლასტიკური, ისე პოეტური დამოკიდებულების გარკვეულ ეპოქებთან დაკავშირების შესახებ. ასევე უცხოა მისთვის ჰაინეს თეზა იმის შესახებ, რომ ხელოვნების განვითარების ქეშმარიტი გაზაფხულის დადგომა მომავლის საქმეა. ჰაინესათვის უცხოა შელინგის მიერ გენიალობის ცნების იმგვარი გაფართოება, რომელიც მას, გენიალობას ესთეტიკაში ისეთივე ადგილს აკუთვნებს, რაც უკავია „მე“-ს შელინგის ფილოსოფიაში. მისთვის უცხოა შელინგის ის დებულება, რომ გენიალობა არის უმაღლესი ობიექტური რეალობა, რომელიც თვითონ არასდროს სხვისი ობიექტი არ ხდება, არამედ მიზეზია ყოველგვარი ობიექტივობისა<sup>1</sup>.

გამოვარკვეოთ ხელოვნებაში თავისუფლება-აუცილებლობის საკითხის გაგება ჰაინესა და შელინგთან. შეგნებული და შეუგნებელი პროცესების იგივეობა ხელოვნებაში შელინგთან ჩათვლილია ბედისწერის მსგავს, გარდაუვალ მოვლენად<sup>2</sup>. ამ საფუძველზე იგება მასთან მოძღვრება გენიალობის შესახებ. ბედისწერასა და გენიალობას შორის შელინგი ანალოგიას ხედავს<sup>3</sup>. თავისუფლება და გენიალობა, გამოდის, შელინგის გაგებით, ერთიმეორის საწინააღმდეგო ცნებებია, რამდენადაც გენიალობის საფუძველს იგივეობა შეადგენს, ხოლო თავისუფლებაში კი მხატვრული ნაწარმოების ეს თვისება მუდამ ქრება<sup>4</sup>. გენიას შელინგი მხოლოდ ხელოვნების დამახასიათებელ თვისებად თვლის. მაგრამ თუ მხატვრული შემოქმედება დაპირობებულია შინაგანი წინააღმდეგობით, თუ გენიალობასა და ბედისწერას შორის პარალელი უნდა იქნას გა-

<sup>1</sup> ი გ ი ვ ე, 382.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 378.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>4</sup> ი ქ ვ ე.



ლებული, საკითხავია არსებობს თუ არა შელინგის კონცეპციით, მხატვრის თავისუფლება?

შელინგი ცდილობს დაიმოწმოს მხატვრები იმაში, რომ ისინი „ანგარიშიყოფილად ილტვიან თავიანთი ნაწარმოებისადმი, აკმაყოფილებენ რა ამით მხოლოდ თავიანთი ბუნების გარდუვალ მოთხოვნას“<sup>1</sup>. არსებითად, შელინგი დგას მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლების უარყოფის თელსაზრისზე. ზევით მოტანილი ადგილიდან ჩანს, რომ იგი გენიალობასა და თავისუფლებას თვლის სხვადასხვა რიგის მოვლენად. ამაში ისიც გვარწმუნებს, რომ ხელოვნების უმაღლეს მიზნად მას მოისენებული წინააღმდეგობის გადაწყვეტა და პარმონიის მიღწევა მიაჩნია, რაც, მისი აზრით, შედეგია არა მხოლოდ მხატვრის მუშაობისა, არამედ „მისი ბუნების მაღლიანი მონაცემებისა“<sup>2</sup>.

ამგვარად, შელინგიც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხელოვანი ნიჭით, მოცემულობითაა ხელოვანი<sup>3</sup>. მსგავსება ჰაინეს შეხედულებებთან თვალში გვეცემა. მსგავსად. ჰაინესი, შელინგიც იმ აზრს ავითარებს, რომ მხატვარს არ შეუძლია სხვაგვარად იმოქმედოს, თუ არა ისე, როგორც უნდა მოქმედებდეს. რადგან მასზე მოქმედობს ძალა, რომელიც ზღვარს ავლებს მასსა და სხვა ადამიანებს შორის<sup>4</sup>. მხატვრის განზრახულობა და მისი შემოქმედების ობიექტური შედეგები, შელინგის აზრით, არაა თანხედენილი. ხელოვანი, მისი აზრით, მოქმედობს არა ნებისმიერად, არამედ თავისი მოცემულობის შესაბამისად.

თუ შელინგის ამ დებულებას შევეუდარებთ ჰაინეს დებულებას მხატვრის მისტიკური განსაზღვრულობის შესახებ, შეუძლებელია არ დავინახოთ მსგავსება. ჰაინესაც მხატვრული შემოქმედების უნარი ერთგვარად თანდაყოლილ მოვლენად მიაჩნია. შელინგის მსგავსად, ისიც აელოვნებაში იმის გამოვლენას ხედავს, რაც უნდა გაცხადებულიყო. მაგრამ ეს მსგავსება გარეგნული ხასიათისაა. ხელოვნების დეტერმინაციის აღიარებაში ჰაინე და შელინგი არსებითად ერთმეორეს უპირისპირდებიან. შელინგთან მხატვრის თავისუფლების შემფერხებლად გამოდის ის, რაც თვით მხატვარშია მოცემული, ჰაინესთან კი მხატვრის ეს განსაზღვრულობა საბოლოო ჯამში მიიწი სოციალურად დაპირობებულად. შელინგის გაგებით, ობიექტური თვით შემოქმედებაშია, ჰაინეს გაგებით კი იგი შემოქმედის გარეშეა.

შელინგის გაგებით, მხატვარი შეუგნებლად იმას ხატავს, რაც მასშია მოცემული, მაგრამ შეუცნობადი იყო; ჰაინეს გაგებით კი, მხატ-

<sup>1</sup> ი კ ვ ე.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 379.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე, 381.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 380.

ვარი იმას ხატავს, რაც მისგან დამოუკიდებლად არსებობდა. თვით მხატვრულ მოცემულობაში შეღინგი უმაღლესი, ღვთაებრივი ძალისა და კონკრეტულის ჰარმონიის მიღწევის საშუალებას ხედავს. ამგვარად გაგებული ჰარმონიის იდეალი ჰაინესათვის მიუღებელია. მისი გაგებით, მხატვრულ მოცემულობას თუმცა ღვთაებრიობის ელფერი დაკრავს, მაგრამ არსებითად იგი სინამდვილის შეცნობის საშუალებას წარმოადგენს.

შელინგი და ჰაინე მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთიმეორეს ესთეტიკის ძირითადი საკითხების გაგებაშიც. ხელოვნების ბუნების, სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულების გაგებაში შელინგი დგას იდეალიზმის ნიადაგზე; ჰაინე კი, მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფალი არაა იდეალიზმის გადმონაშთებისაგან, დგას არსებითად ნატურალიზმის ნიადაგზე. იგი აღიარებს ხელოვნების სოციალურ განსაზღვრულობას, მოითხოვს მის აქტიურ კავშირს პოლიტიკურ ცხოვრებასთან.

შელინგი, განსხვავებით ჰაინესაგან, აყენებს ხელოვნების საზრგადობრივი ცხოვრებისაგან განკერძოების დებულებას. ხელოვნება, მისი აზრით, მხოლოდ თავის საკუთარ წრეში ტრიალებს („Kunst und Wissenschaft können beide sich nur um ihre eigene Axe bewegen“)<sup>1</sup>, მას განსაზღვრავს არა სინამდვილის კანონები, არამედ ის კანონი, რომელიც ხელოვანის გულში ღმერთსა და ბუნებას აღუბეჭდია<sup>2</sup>.

ჰაინესათვის საფუძველშივე მიუღებელია როგორც ხელოვნების სოციალური ფუნქციის ამგვარი უარყოფა, ისე ის წანამძღვარიც, რომელსაც ეს უარყოფა ემყარება. ასეთ წანამძღვარს შელინგისათვის წარმოადგენს იმის მტკიცება, რომ ხელოვნება სასწაულის გაცხადებაა<sup>3</sup>, რომ ის, რაც შეადგენს ხელოვნების ობიექტს, მშვენიერება, არ არის დამოკიდებული გარეშე პირობებისაგან, არ არის წარმოშობილი დროში<sup>4</sup>. მშვენიერება, ფიქრობს შელინგი, არსებობს არა როგორც ობიექტური რეალობა, არამედ როგორც მხოლოდ „მარადიული ცნება“, როგორც „სუბსტანცია საგნებისა“<sup>5</sup>. „მშვენიერია მხოლოდ და მხოლოდ და აუცილებლად საგანთა მარადიული ცნებები“<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> F. W. J. Schellings philosophische Schriften. Bd. I, 1809, S. 335.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> შელინგი წერს: „ხელოვნება სასწაულია, რომელსაც, თუგინდ ერთხელ გაცხადებულს. უნდა დავერწმუნებინეთ უმაღლესი მყოფობის აბსოლუტურ რეალობაში“ (Ф. В. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, 1936, стр. 380).

<sup>4</sup> Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. Бруно или о божественном и естественном начале вещей, С. Петербург, 1808, стр. 83.

<sup>5</sup> იქვე, 84.

<sup>6</sup> იქვე.

როგორც გამორკვეული გვქონდა, ჰაინე პრინციპულად სხვაგვარ პოზიციასზე დგას. ხელოვნება, მისი გაგებით, ობიექტური სინამდვილის ასახვას წარმოადგენს, მისი კანონებით ისაზღვრება. იგი რეალობის კატეგორიაა. ჰაინე ძირშივე უარყოფს შელინგის დებულებას, რომ უმაღლეს რეალობად უნდა ჩაითვალოს ე. წ. მარადიული ცნებები. ეს ცნებებში შელინგს მიაჩნია ესთეტიკურ კატეგორიად, ერთადერთ მშვენიერებად. როგორც გამორკვეული გვქონდა, ჰაინესათვის მშვენიერია არა ეს ე. წ. „მარადიული ცნება“, „უბოლოვადო გონება“, არამედ საგანთა ქვეყანა, ადამიანის ცხოვრება, მისი ბრძოლა უკეთესი მერმისისათვის. ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ზოგიერთი გარეგნულად საერთო ნიშნის მიუხედავად, შელინგისა და ჰაინეს ხელოვნების იდეალი ერთი-ნეორეს საფუძველშივე უპირისპირდება.

ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად უნდა ჩაითვალოს ჰაინესა და ჰეგელის ხელოვნების თეორიებს შორის დამოკიდებულებების გამორკვევა. ეს საკითხი საერთოდ ჰეგელის სისტემისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხს უკავშირდება. რიგი საბჭოთა მეცნიერი იმ აზრისაა, რომ ჰაინე ფილოსოფიის დარგში ჰეგელის მიმდევარია. ასე, მაგალითად, მეტალოვი ჰაინეს მიერ შუა საუკუნეებისადმი გამოჩენილ ინტერესში ჰეგელის დიალექტიკით გატაცებას ხედავს<sup>1</sup>. დიჩი ჰაინეში ხედავს ადამიანს, რომელმაც „აღმოაჩინა ღრმა გაგება, ნამდვილად რევოლუციური გაგება ჰეგელის ცნობილი თეზისა ყოველი არსებულის გონივრულობის შესახებ“<sup>2</sup>.

ჰეგელისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხის შესწავლა ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ერთობ გაბუნდოვანებულია. ზოგი ბურჟუაზიული ჰაინელოგი ჰაინეს თვლის ჰეგელის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მიმდევრად, ზოგი კი, პირიქით. მეორე ტენდენცია განსაკუთრებით თავს იჩენს ბუკეს შრომაში. ბუკე ჰაინეს თიშავს ჰეგელისაგან, როგორც ლოგიკის, ისე ესთეტიკის დარგში<sup>3</sup>. მხოლოდ ისტორიის ფილოსოფიის სფეროში ხედავს იგი ჰაინესთან ჰეგელის გავლენის ელემენტებს<sup>4</sup>.

ჰეგელისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების საკითხის კვლევაში თავისებური პოზიცია უკავია ოესიანიკო-კულიკოვსკის. ამ საკითხის გამოსარკვევად იგი ცდილობს მოიმარჯვოს ისტორიული მეთოდი, მაგრამ, ნიუხედავად ამ განზრახვისა, იგი არსებითად ანტიისტორიულ თვალსაზრისზე დგება. მას სურს დაინახოს ჰაინესთან მთლიანობა ჰეგელის მოძღვრებისადმი დამოკიდებულებაში 30—40-იან და აგრეთვე 50-იან

<sup>1</sup> Г. Гейне. Путевые картины. Вступит. статья Металлова, Москва, 1937, стр. 7.

<sup>2</sup> Дефч. Г. Гейне. Поэт. Москва, 1941, стр. 26.

<sup>3</sup> Boucke, 123; შდრ. Карпелс, 4—5.

<sup>4</sup> Boucke, 125.

წლებში; ამგვარი მთლიანობის დადგენა ოვსიანიკო-კულიკოვსკის იმი-  
სათვის სჭირდება, რომ ჰაინე ორივე აერიოდში ანტიელინელად, სპირი-  
ტუალისტად მიიჩნიოს<sup>1</sup>.

ოვსიანიკო-კულიკოვსკი კითხვის ქვეშ აყენებს პანთეიზმითა და ელი-  
ნიზმით ჰაინეს გატაცების ფაქტს; ამიტომ არ მიაჩნია მას ჰაინესათვის  
შემთხვევითად „ალიარებათა“ პერიოდი, რადგან ფიქრობს, რომ ჰაინე  
იმთავითვე დისტ-სპირიტუალისტი იყო და არა პანთეისტი. ეს გარე-  
მოება საფუძველს აძლევს ოვსიანიკო-კულიკოვსკის სხვაგვარად წარმო-  
ადგინოს ჰეგელისადმი ჰაინეს დამოკიდებულება, ვიდრე ეს მანამდე იყო  
მიღებული. რა გვეთქმის ამის შესახებ?

ჰეგელის მსოფლმხედველობისადმი, მისი ხელოვნების თეორიისადმი  
ჰაინეს დამოკიდებულების გამორკვევას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ  
მწერლის ხელოვნების თეორიის ბუნების ცხადყოფისათვის. ამ საკითხის  
გარკვევა შუქს მოჰყენს იმას, თუ რა პოზიცია უკავია ჰაინეს მატერია-  
ლიზმსა და იდეალიზმს შორის წარმოებულ ბრძოლაში, როგორც ფი-  
ლოსოფიის, ისე ესთეტიკის დარგში. მარქსი გვასწავლის, რომ  
ჰეგელის დიალექტიკაში არის „რაციონალური მარცვლი“, მაგრამ,  
მთლიანად აღებული, ჰეგელის სისტემა არის იდეალისტური. მარქსის  
დიალექტიკური მეთოდი წარმოადგენს პირდაპირ წინააღმდეგობას  
ჰეგელის მეთოდისა<sup>2</sup>; მარქსისტული ფილოსოფია წარმოადგენს აზრო-  
ვნების ისტორიაში მომხდარ უდიდეს, რევოლუციურ გადატრიალებას-  
იგივე ითქმის მარქსისტული ესთეტიკის შესახებაც.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის ბუნების, მისი ესთეტიკური იდეა-  
ლის ცხადსაყოფად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმის გამორკვევას,  
თუ რამდენად შეეწოა ჰაინემ ჰეგელში ამ „რაციონალური მარცვლის“  
დანახვა მთელი სისტემის იდეალისტურ სისტემად მიჩნევის გასწვრივ-  
ჰეგელის ფილოსოფია, ჰაინეს გაგებით, ფილოსოფიური რევოლუციის  
დასასრულია გერმანიაში<sup>3</sup>. ჰაინეს შემოქმედება 30-იანი წლებისა გვიბ-  
ტკიცებს, რომ მწერალი ხედავდა ჰეგელის დიალექტიკის მნიშვნელობას.  
სწორედ ეს გარემოება ჰქონდა მხედველობაში ენგელსს, როცა შემდეგსა  
წერდა: „რასაც ვერც მთავრობა ხედავდა, ვერც ლიბერალები, მას 1833-  
წელს ყოველ შემთხვევაში, უკვე ერთი ადამიანი ამჩნევდა; მართალია,  
მას ჰაინრიხ ჰაინე ერქვა“<sup>4</sup>.

ჰაინეს ძირითადი შეცდომა იმაშია, რომ მან ფილოსოფიური აზ-  
როვნების განვითარება უკვე 30-იან წლებში მიიჩნია დასრულებულად

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский II. 57.

<sup>2</sup> К. Маркс. Капитал, т. I, 1950, стр. 19.

<sup>3</sup> Zur Geschichte, 290.

<sup>4</sup> კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტ. II, თბილისი, 1950, გვ. 433—434.

და ვერ შენიშნა, რომ მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის ბრძოლა ამიერიდან კი არ იხსნებოდა, არამედ უფრო მწვავე ხასიათს ღებულობდა. როგორც ცნობილია, ამ ბრძოლის ქარცეცხლში იშვა ისეთი მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენა, როგორცაა მარქსისტული ფილოსოფია.

აყენებს რა ღებულებას, რომ ჰეგელმა დაასრულა ფილოსოფიის განვითარების დიდი ციკლი, ჰაინე არ მიუთითებს გარკვევით თუ რომელ ფილოსოფიას გულისხმობს იგი. რომ იგი გულისხმობდეს მხოლოდ იდეალიზმს, მაშინ ეს ღებულება პრინციპში თითქოს სადავო არ იქნებოდა, რადგან ცნობილია, რომ ჰეგელის იდეალიზმში იდეალიზმის ყველაზე თანმიმდევრულ და განვითარებულ სახეს წარმოადგენს „მარქსი, წერდა ლენინი, თავის მატერიალიზმს ასევე ნათლად და გარკვევით უპირისპირებს ჰეგელის, ე. ი. ყველაზე თანმიმდევარ, ყველაზე განვითარებულ იდეალიზმს“<sup>1</sup>.

40-იან წლებში, მარქსთან, სოციალიზმთან დაახლოების ეპოქაში დაწერილი შრომებიდან აშკარად ჩანს, რომ ჰაინე არ იზიარებს თავის ადრინდელ თეზას ჰეგელის მიერ ფილოსოფიაში რევოლუციის მოხდენის, ფილოსოფიის განვითარების ციკლის დასრულების შესახებ. იგი ახლა ნათლად ხედავს, რომ ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის შევიდა ახალ გადამწყვეტ ფაზაში, რომ მომავალი ეკუთვნის რევოლუციურ პროლეტარიატს, კომუნიზმის თეორიას. ეს ასეა, მაგრამ იმის თქმა მაინც შეუძლებელია, რომ იწერაღმა სწორად გაიგო აზრი ფილოსოფიაში მომხდარი იმ უდიდესი რევოლუციური გადატრიალებისა, რომელიც მარქსისა და ენგელსის სახელთანაა დაკავშირებული.

ამ წანამდღერიდან თუ გამოვალთ, სრულიად ბუნებრივია ლაპარაკი ჰეგელის ფილოსოფიისა და ხელოვნების თეორიისადმი ჰაინეს სიმპათია-ანტიპათიების შესახებ. თუ გულდასნით შევისწავლით ჰაინეს აზრებს ჰეგელის შესახებ და მათ შევუდარებთ მწერლის მიერ შესწავლულ მემოქმედებას, არ შეიძლება არ დავინახოთ ჰაინესთან ჰეგელის ფილოსოფიის, ესთეტიკის გავლენის გარკვეული კვალი. ხელოვნების პერიოდიზაციის ჰაინესეული სქემის შედარება ჰეგელის სქემასთან გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ჰაინეს ესთეტიკა გარკვეულ სტიმულს იღებს ჰეგელის ესთეტიკისაგან. ამ უკანასკნელის გავლენა ჰაინეზე პირველ რიგში თავს იჩენს მწერლის მიერ ხელოვნების საკითხების ისტორიული ასპექტით განხილვაში. ხელოვნების განვითარების სამი პერიოდი, მოცემული ჰეგელის მიერ, გავს ჰაინეს მიერ მითითებულ პერიოდებს.

მაგრამ ჰეგელის ეს გავლენა ჰაინეზე მხოლოდ ზოგადი ხასიათისაა. არსებითად ხელოვნების პერიოდიზაციის საკითხშიც ჰაინე შორდება ჰეგელს. ეს დაშორება შემდეგში მდგომარეობს:

<sup>1</sup> ე. ი. ლენინი. თხზ., ტ. 14, 1950, გვ. 429.

1. ჰაინე არ არის განწყობილი გაავლოს დემარკაციული ხაზი სიმბოლურსა და ანტიკურ ხელოვნებას შორის, როგორც ამას ჰეგელთან ვხედავთ. ჰეგელისაგან განსხვავებით, იგი ანტიკურ ხელოვნებაშიც ნახულობს სიმბოლოების გამოყენებას და ასევე დასაშვებად თვლის ანტიკური ხელოვნების ნიშნების მატარებელი ძეგლების შექმნას რომანტიზმის ეპოქაში.

2. ჰეგელისათვის რომანტიზმის ხელოვნება არის უმაღლესი საფეხური ხელოვნების ისტორიისა, ჰაინეს გაგებით კი იგი წარმოადგენს მორიგ საფეხურს ხელოვნების განვითარებაში. ჰეგელის გაგებით, რომანტიზმის ხელოვნების ეპოქა ყველა ეანრსა და სტილს მსჭვალავს რომანტიკული ტენდენციით, ჰაინეს გაგებით კი, რომანტიზმის ეპოქაშივე ვითარდება მისი საპირისპირო, მომავლის მქონე ხელოვნების სტილი. ჰეგელის აზრით, რომანტიზმის ეპოქაში გამონაკლისს ამ ცხრით ხელოვნების ვერც ის ეანრი შეადგენს, რომელშიც სინამდვილე ისახება, თანაც სინამდვილე თავისი ყოველდღიურ-პროზული იდეალებით; ჰაინეს გაგებით კი, ხელოვნება „ოქროს შუაგულის“ ეპოქისა, თუმცა შეიცავს რომანტიკულ ხელოვნებაში გადაზრდის ტენდენციას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ცალკე, რომანტიკულ-საპირიტუალისტური ხელოვნებისაგან დამოუკიდებელი სტილია.

3. ჰეგელის გაგებით ხელოვნება, რომელიც ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს ემყარება, პორტრეტული ეანრიც, რომანტიკული ხელოვნებაა<sup>1</sup>. ჰაინეს გაგებით კი, ასეთი ხელოვნება გადის რომანტიკული ხელოვნების სფეროდან. ჰეგელი არსებითად თავისი დროის ხელოვნების უნივერსალურ ხელოვნებად მიიჩნევს თვალსაზრისზე დგას, ჰაინე კი თავისი დროის ხელოვნებას მიიჩნევს მრავალფეროვან მოვლენად, ერთიმეორის საპირისპირო ტენდენციების შემცველად.

4. ჰეგელისაგან განსხვავებით, ჰაინე ამჩნევს და ამართლებს რომანტიზმის ერის დასრულებას, მაგრამ ამჩნევს იმასაც, რომ მომავლის ხელოვნება იქნება განსხვავებული, როგორც წარსულის, ისე თანადროულობის ხელოვნებისაგან. ჰეგელი ხელოვნების ისტორიას წერტილს უსვამს რომანტიზმის საფეხურზე, ჰაინე კი წერტილს არ სვამს არც კრიტიკული რეალიზმის საფეხურზე. ჰეგელი ხელოვნების განვითარებას თავისი დროისათვის დასრულებულ პროცესად მიიჩნევს, ჰაინე კი დაუსრულებლად. ჰეგელს ხელოვნების თეორიის სფეროშიც კონსერვატიული ტენდენცია ახასიათებს, ჰაინეს კი რევოლუციურ-დემოკრატიული.

აღსანიშნავია, რომ, ჰაინეს გაგებითაც, ჰეგელის ფილოსოფია კონსერვატიული ხასიათის მატარებელია. ჰეგელი, მისი აზრით, იმის ნი-

<sup>1</sup> Гегель. Лекции по эстетике. Книга вторая. Перевод Столнера, Москва, 1940, стр. 157.

მუშს წარმოადგენს, თუ როგორ დაღს ასვამს და იყენებს პრუსია თავის მოაზროვნებს მონობის გასამართლებლად და არსებულის გონიერულად გამოსაცხადებლად<sup>1</sup>. ჰეგელი, მსგავსად შელინგისა, ფიქრობს ჰაინე, „იცავდა არსებულ სახელმწიფოებრივსა და საეკლესიო ხელისუფლებას ზოგიერთი მეტად საექვო მტკიცების გზით“<sup>2</sup>.

შელინგი და ჰეგელი ფილოსოფიის ისტორიაში, ჰაინეს გაგებით, მოასწავებენ ისეთი საფეხურის დადგომას, როცა „ქებდნენ დასაბუთებას არსებულის გასამართლებლად“. მათ ჰაინე უწოდებს სახელმწიფო ფილოსოფოსებს, რომლებიც „შეუდგნენ ფილოსოფიური გამართლების ძიებას იმ სახელმწიფოს ყველა ინტერესისა, რომლის სამსახურშიც ისინი იმყოფებოდნენ“<sup>3</sup>. „მათ ჩვენ ვხედავთ, გადმოგვცემს ჰაინე, კავშირში ხუცების პარტიასთან“<sup>4</sup>. „მასაც (ლაპარაკია ჰეგელზე — გ. ხ.) უნდოდა, რომ მისი ფილოსოფია მშვიდად გაფურჩქნულიყო სახელმწიფო ხელისუფლების მფარველობის ქვეშ“<sup>5</sup>.

მართალია, 50-იან წლებში ჰაინეს შეხედულებანი ჰეგელზე, მის კონსერვატიზმზე ერთგვარ მეტამორფოზას განიცდის, მაგრამ ეს ხდება იმიტომ, რომ ამ პერიოდში იგი თვითონ ხედავს ცვლილებებს თავის თავში, პანთეისტური მსოფლმხედველობიდან გადახვევას. განზე რომ დაეტოვოთ საკითხი, თუ რამდენად მართებულად ესმის ჰაინეს ჰეგელის ფილოსოფია 40-იანი წლების გასულს, ის მაინც აშკარაა, რომ მწერლის დამოკიდებულება ჰეგელის მოძღვრებისადმი მისი ცხოვრების ყველა საფეხურზე კრიტიკულია. ეს კრიტიკული დამოკიდებულება, როგორც აღინიშნა, თავს იჩენს ჰაინესა და ჰეგელის ესთეტიკური შეხედულებების შედარებაშიც.

მიიჩნევს რა თავისი დროის ხელოვნებასაც განვითარების პროცესში მყოფ მოვლენად, ჰაინეს შეაქვს ძირეული ცვლილება ხელოვნების განვითარების ჰეგელისებურ სქემაში. ეს ცვლილება იმაშიც მდგომარეობს, რომ ხელოვნების განვითარების სამ საფეხურს, მოცემულს ჰეგელის მიერ, ჰაინე არსებითად უმატებს მეოთხეს, რეალისტური ხელოვნების საფეხურს, რომელშიც მას, საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, შეჰყავს თავისი დროის რევოლუციურ-დემოკრატიული ხელოვნება; თანაც ეს საფეხურები ჰაინესთან არაა ერთიმეორისაგან ისე გამოცალკევებული, როგორც ჰეგელთან.

ჰეგელის გაგებაში რომანტიკული ხელოვნება არის უმაღლესი ხელოვნება არა მხოლოდ იმ მნიშვნელობით, რომ იგი უნივერსალურია,

<sup>1</sup> Fr. Zustände. Vorrede., 18.

<sup>2</sup> Zur Geschichte., 287.

<sup>3</sup> Die rom. Schule., 299.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> Lutezia, 411.

არამედ იმითაც, რომ იგი ხელოვნების უმაღლესი მიზნის განხორციელებას წარმოადგენს. ეს ხელოვნება, ჰეგელის გაგებით, აბსოლუტური სულის გათავისუფლებაა იმ შეზღუდვისაგან, რომელსაც მისთვის ანტიკური ხელოვნება აწესებდა, აძლევდა რა აბსოლუტურ სულს კერძო, ადამიანურ-კონკრეტულ სახეს<sup>1</sup>. აბსოლუტური სულის ამგვარი გათავისუფლება კონკრეტული სხეულებრიობის ფორმისაგან, ჰეგელის აზრით, წარმოადგენს ხელოვნების ნამდვილი მოწოდების განხორციელებას.

ჰაინესთან კი საკითხისადმი პრინციპულად სხვაგვარ მიდგომას ვხედავთ. მისთვის რომანტიკული ხელოვნება არ არის ხელოვნების უკანასკნელი საფეხური, თუგინდ იმიტომაც, რომ ასეთი საფეხური მას საერთოდ არ სწამს. თუ ერთგან იგი ამბობდა, რომ მუსიკა ხელოვნების უკანასკნელი სიტყვააო, ამ დებულებას იგი როდი ავრცელებდა ყველა ხელოვნებაზე, არამედ მუსიკალურ ხელოვნებაზე, თანაც არა საერთოდ მუსიკალურ ხელოვნებაზე, არამედ ისეთზე, რომელშიაც ფორმალისტურ-არისტოკრატიული ტენდენციების ბატონობას ხედავდა.

რომანტიზმი, ჰაინეს აზრით, არ წარმოადგენს ხელოვნების უმაღლესი მიზნის განხორციელებას. განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე რომანტიზმი პროგრესულ როლს ასრულებდა, მაგრამ ახალ ეპოქაში იგი აღარ წარმოადგენს პროგრესულ მოვლენას. ამიტომაც იგი ჰაინეს ესთეტიკურ იდეალს არ გამოხატავს.

ძირეული განსხვავება ჰეგელისა და ჰაინეს ხელოვნების თეორიას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ ჰეგელისათვის ხელოვნება აბსოლუტური სულის განსახიერებაა, მასში აბსოლუტური სული თავისი თავის შეცნობამდე მოდის. ჰაინესათვის კი ხელოვნება სოციალური მნიშვნელობის მოვლენაა. გრძობით-მატერიალური მხარე მხატვრულ ქმნილებაში, ჰეგელის გაგებით, იმდენადაა უფლებამოსილი იარსებოს, რამდენადაც „იგი არსებობს ადამიანური სულისათვის და არა იმდენად, რამდენადაც იგი არსებობს დამოუკიდებლად, როგორც გრძობითი“<sup>2</sup>.

რეალურ-ისტორიული, ამდენად, ჰეგელის ხელოვნებათმცოდნეობაში დედმოპირქვევებულია. იგი, რეალურ-ისტორიულია, როგორც სული და არა როგორც მატერიალურობა. რეალური ჰეგელისთვის სულია, ცირითადი და შინაარსობლივი მხარე ხელოვნებისა<sup>3</sup>. აქედან გამოსული, ბუნებრივია, რომ ისტორიულობის პრობლემაც ხელოვნების ძეგლთა გაგებისას ჰეგელის ხელოვნების თეორიაში თავდაყირაა დაყენებული იმ დროს, როდესაც ჰაინეს ხელოვნების თეორია ხელოვნების ძეგლთა გა-

<sup>1</sup> Гегель. Лекции по эстетике. Книга первая. Перевод Столнера, Москва, 1938, стр. 83.

<sup>2</sup> Гегель. I, 38—39.

<sup>3</sup> იგივე, 74.



გებას კონკრეტულ-ისტორიულ მოვლენებს უკავშირებს, არ ტოვებს რა ადგილს ხელოვნების იმანენტის ალიარებისათვის.

ხელოვნების გარეგანი დაპირობების ალიარება ჰეგელთან და ჰაინესთან პრინციპულად განსხვავებულ წანამძღვრებს ემყარება. ჰეგელის გაგებით ეს განსაზღვრულობა აბსოლუტური სულის კანონებითაა პირობადებული, ჰაინეს გაგებით კი, ადამიანთა ისტორიით. ამ საფუძველზეა დამყარებული ანტიკური ხელოვნების განსხვავებული გაგება ჰეგელთან და ჰაინესთან. ანტიკურ იდენტიუობაში ჰეგელს განიზიდავს ის გარემოება, რომ სული იქ, მისი აზრით, წარმოგვიდგება როგორც კერძო, ადამიანური და არა როგორც აბსოლუტური და მარადიული. იგი ფიქრობს, რომ მხოლოდ მარადიულ სულს შეუძლია გამოვლინდეს, როგორც სულიერს. მატერიალური და სულიერი საწყისების ურთიერთშერწყმა ანტიკურ ხელოვნებაში ჰეგელს არ მოსწონს იმიტომ, რომ „ამგვარ შერწყმაში სული ნამდვილად არ არის წარმოდგენილი თავისი ქეშპირიტი ცნების შესაბამისად“. საპირისპირო თვალსაზრისზე დგას ჰაინე. მას არ აკმაყოფილებს ანტიკური ჰარმონიის იდეალი იმიტომ კი არა, რომ აბსოლუტურ სულს შეტრფოდეს, არამედ იმიტომ, რომ ამგვარ ჰარმონიაში ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის უგულვებელყოფას ხედავს.

განსხვავება ჰაინესა და ჰეგელის ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის თავს იჩენს პანთეიზმის ბუნების გაგებაშიც. ჰეგელის გაგებით, პანთეიზმი გულისხმობს მთლიანობას და ცალკეულის გამორიცხვას. „სადაც პანთეიზმი წმინდა სახითაა, გადმოგვცემს ჰეგელი, იქ არ არსებობს პლასტიკური ხელოვნება, როგორც საშუალება მისი შერწყმისა“<sup>1</sup>. სხვაგვარად ფიქრობს ჰაინე. მისი აზრით, პანთეისტური მსოფლგაგება კარგად ექსპონება პლასტიკური ხელოვნების ეგლში. ასევე, მხოლოდ გარეგნულად გავს ერთიმეორეს ჰეგელისა და ჰაინეს აზრები იდეალური მხარის დამცირობის შესახებ პლასტიკურ ხელოვნებაში. ჰეგელი ფიქრობს, რომ ბერძნულ სკულპტურაში არაა ნაჩვენები სხეულებრიობისაგან დაშორებული სულის მოძრაობა და ქმედობა<sup>2</sup>. ჰეგელის გაგებით, ბერძნულ სკულპტურაში სული დისკრედიტებულია სხეულებრიობის მიერ, ჰაინეს გაგებით კი, სული იქ მატერიალურთან იგივეობაშია. ქმედითობა სულიერი მხარისა, ჰეგელის აზრით, უნდა გამოხატულიყო მატერიალურისაგან მის გათავისუფლებაში; ჰაინეს აზრით კი, საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ზემოქმედებაში. ამ საკითხს ორგანულად უკავშირდება ამაღლებულის ცნების განსხვავებული გაგება ჰეგელსა და ჰაინესთან. პირველისათვის ამაღლებულის უმაღლესი და ნამდვილი სახეობაა სპირიტუალისტური ამაღლე-

<sup>1</sup> I'ere. II, I, 375.

<sup>2</sup> მისივე, II, 97.

ბულობა<sup>1</sup>, მეორესათვის კი რევოლუციურ-დემოკრატიული ენთუ-  
ზიაში.

წყალგამყოფი ჰეგელისა და ჰაინეს ხელოვნების თეორიებს შორის  
ჩანს იქაც, სადაც ისინი ხელოვნებაში მატერიალური საწყისის განხილ-  
ვას ახდენენ. ჰაინეს მსგავსად, ჰეგელიც იმ აზრისაა, რომ ანტიკურობის  
მომდევნო პერიოდი ხელოვნების განვითარებისა წარმოადგენს გრძნობი-  
თი-მატერიალური საწყისის დაშლას. ამ პერიოდის ხელოვნება ჰეგელს  
წარმოუდგენია „სულიერი ქვეყნის ზეინად“, მის გამარჯვებად გარეგან  
ქვეყანაზე, რის შედეგადაც იგი ხედავს „გრძნობითი ნოვლენის გაუფასუ-  
რებას“<sup>2</sup>. ფერწერის, მუსიკის და, განსაკუთრებით, რომანტიკული პოე-  
ზიის საფეხური ჰეგელთან მიჩნეულია ხელოვნებაში გრძნობით-მატე-  
რიალური ელემენტის დაშლად. „გრძნობითი ელემენტი ხელოვნებისა,  
წერს ჰეგელი, ახლა იძულებულია თავისშივე გამოავლინოს თავისი თავი,  
ცალკეულებად დაშლილად, რომლებიც თანაზომიერია შინაგანი, სუ-  
ბიექტური სიცოცხლის. ასეთ მასალას გვაწვდის საღებავი, ბგერა“<sup>3</sup>.  
ფერწერა ჰეგელისთვის წარმოადგენს გრძნობითი-მატერიალური სი-  
სავისისაგან ხელოვნების გათავისუფლებას<sup>4</sup>. უფრო ღლიერად მატე-  
რიალურის დაშლის პროცესს ჰეგელი ნახულობს მუსიკაში<sup>5</sup>. ბგერა,  
მისი გაგებით, თითქოს ათავისუფლებს იდეალურს მატერიალურის  
ტყვეობისაგან<sup>6</sup>.

ჰაინეს აზრებში მუსიკის შესახებ უთუოდ ჩანს ჰეგელის შეხედუ-  
ლების გავლენა, მაგრამ მუსიკალური ხელოვნების ჰაინესეული კონცეფცია  
მაინც არსებითად განსხვავდება ჰეგელისებური გაგებისაგან. ჯერ ერთი,  
განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ჰაინესთან მუსიკა ხელოვნების  
განვითარების უმაღლეს საფეხურზეა მოქცეული მაშინ, როდესაც ჰეგე-  
ლი უმაღლეს საფეხურზე პოეზიას ათავსებს. არსებითი განსხვავება კი  
იმაში მდგომარეობს, რომ ჰეგელი მუსიკას აცლის შინაარსობრივ, რა-  
ციონალურ მხარეს, აცხადებს მას უაზრო ემოციების გაბგერებად, რომ-  
ლებიც თითქოს სრულიად არ საკიროებს სულიერ მასალას<sup>7</sup>. მუსიკა-  
ლური ხელოვნების რაციონალისტურ-შინაარსობრივი მხარის უარყო-  
ფაში ჰეგელი ისე შორს მიდის, რომ იგი მუსიკალური ტრანტის გა-  
მოვლენას ადამიანის ასაკობრივი განვითარების იმ პერიოდს უკავში-  
რებს, როცა, მისი აზრით, თავი ცარიელია<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> I' e r e . T . B . I , 372.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე , 85.

<sup>3</sup> ი გ ი ვ ე , 90.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე , 91.

<sup>5</sup> ი გ ი ვ ე , 92.

<sup>6</sup> ი ქ ვ ე .

<sup>7</sup> ი გ ი ვ ე , 30.

<sup>8</sup> ი ქ ვ ე .

ჰაინე, მართალია, მუსიკალურ ხელოვნებაში ხელდას მატერიალურ რის დაშლის შედარებით ადვილ გზას, მაგრამ ასეთ მტკიცებას იგი არ მიჰყავს იმის აღიარებამდე, რომ მუსიკაში სრულიად გამორიცხულია შინაგანი, რაციონალური მომენტი. წინამდებარე შრომაში ამ დებულების დასამტკიცებლად საკმარისი მასალა იქნა მოტანილი. ჰაინე დგას მუსიკის სოციალური დეტერმინაციის თვალსაზრისზე და, განსხვავებით ჰეგელისაგან, ხელოვნების ამ დარგშიც მატერიალურ საწყისს ნახულობს.

ხელოვნების განვითარების შეფასებაში, როგორც დავინახეთ, ჰაინესა და ჰეგელის გაგებას შორის არის ზოგიერთი საერთო მხარეც. ჰეგელის მსგავსად, ჰაინეც ანტიკურობის მომდევნო საფეხურს მიიჩნევს მატერიალურის დაშლის საფეხურად. ხელოვნების განვითარების ამგვარ გაგებაში ჩანს ჰაინეზე ჰეგელის ესთეტიკის გარკვეული გავლენა, მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ეს გავლენა არ არის მნიშვნელოვანი. ანტიკური კლასიციზმის მომდევნო საფეხური ჰაინესაც, ჰეგელის მსგავსად, შეფასებული აქვს როგორც იდეალურის მატერიალურზე გამარჯვება, მაგრამ პრინციპულად განსხვავებულია ის წინამძღვრები, რომლებსაც ემყარებიან ამ შემთხვევაში ჰაინე და ჰეგელი.

ჰეგელის გაგებით, მატერიალურზე იდეალურის გამარჯვება წარმოადგენს ხელოვნების შინაგანი ბუნების ნამდვილ გახსნას, აბსოლუტური სულის ტრიუმფს; ჰაინეს გაგებით კი, იგი მოწმობს ხელოვნების დაშორებას თავისი ნამდვილი ბუნებისაგან, მოწოდებისაგან. ჰეგელი სიმპათიითაა განწყობილი ხელოვნებაში გრძნობითი-მატერიალური საფუძვლის დაშლისადმი, ჰაინე კი ანტიპათიით. ჰეგელი გრძნობითი-მატერიალური საფუძვლის დაშლას იმ შეუსაბამობით ხსნის, რონელსაც თურმე აბსოლუტური სულის განვითარებისათვის წარმოადგენდა მისი ჩაკეტვა ცალკე მატერიალურ ფორმებში. ჰაინე კი მას ხსნის სოციალურ-კულტურული ფაქტორებით, საზოგადოების განსაზღვრული ნაწილის რეალური ინტერესებით.

ჰეგელისათვის ხელოვნების დაშორება სინამდვილისაგან არსებითად უნივერსალური ფაქტორია, ჰაინესათვის კი იგი კონკრეტულ-ისტორიული ვითარებისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა, გარკვეული სოციალური ფაქტორებით დაპირობებული. ჰეგელისათვის რომანტიკული ხელოვნება უმაღლესი ხელოვნებაა იმიტომ, რომ სულიერობა მას იქ უმაღლეს საფეხურზე მიღწეული ეგულვის. იდეისა და სახიერობის ადექვატობა კი, ჰეგელისათვის არაა უმაღლესი ხელოვნება. კლასიკური ხელოვნება, გამოდის, ამ სრულყოფილობის მხრით ჩამოუვარდება რომანტიკულ ხელოვნებას. გარეგანის გაუფასურება, გამოდის, ხელოვნების უმაღლეს საფეხურზე ასვლას მოწმობს. ჰაინე კი საწინააღმდეგო აზრისაა. სულიერობა, ჰეგელთან უმაღლესად მიჩნეული, ჰაინესათვის წარმოებითი რიგის მოვლენაა. იდეისა და ფორმის ადექვატობა მისთვის, მართალია,

ნიშნავს იდეალურის მნიშვნელობის დამკვირვებას, მაგრამ არა უგულვებელყოფას. დაშლა და გაუფასურება მატერიალურისა კი ჰაინესათვის სრულებით არ ნიშნავს ხელოვნებაში უმაღლესი პრინციპის განხორციელებას.

ჰაინეს ხელოვნების თეორიის ინგრედიენტთა ძიებისას ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ შესწავლა მისი დამოკიდებულებისა სენსიზმონისტური სკოლისადმი, მისი ესთეტიკისადმი. ჰაინეს გამონათქვამები სენსიზმონისტთა შესახებ და აგრეთვე მისი ისტორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების განხილვა გვიჩვენებს ამ ახალი სკოლისადმი მწერლის ინტერესსა და სიმპათიებს. ეს სიმპათიები განსაკუთრებით იმ პერიოდშია საგრძნობი, როცა სენსიზმონისტური სკოლა განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს, მაგრამ იგი არც მაშინ წყდება, როცა ეს სკოლა უკვე დაშლილია. ჰაინეს დაინტერესება სენსიზმონიზმით განსაკუთრებით საგრძნობია XIX საუკუნის 20-იანი წლების გასულს.

რა არის საერთო ჰაინესა და სენსიზმონისტთა მსოფლმხედველობას, ესთეტიკას შორის? ძირითადი, რაც ჰაინეს მათთან ააბლოვებს, ესაა მატერიის, ხორცის რეაბილიტაციის მოძღვრება, რასაც სენსიზმონისტები ქადაგებდნენ და რაც ჰაინეს მრწამსსაც გამოხატავდა. სენსიზმონისტური რელიგია მით იზიდავს ჰაინეს, რომ იგი, მწერლის აზრით, ადამიანებს პირდება ხელშესახებ მატერიალურ სარგებელს. კათოლიციზმი სენსიზმონის გაგებაში ერესადაა მიჩნეული იმიტომ, რომ იგი იეიწყებს და არ ექომაგება ღარიბთა, უმრავლესობის ფიზიკურ-მატერიალურ ინტერესებს<sup>1</sup>. ასევე ერესად თელის სენსიზმონი პროტესტანტიზმს, ფიქრობს, რომ ლუთერმა ადამიანთა ყურადღება შეაჩერა ბიბლიურ-აბსტრაქტულ საკითხებზე<sup>2</sup>.

ეს რეალისტური თვალსაზრისი კიდევ უფრო მძაფრად იქცევა ჰაინეს ყურადღებას ანფანტენის მოძღვრებაში. ჰაინე, შეუძლებელია, არ მოხიბლულიყო სენსიზმონისტებთან სოციალურ და იდეოლოგიურ საკითხთა შეფასებისას რეალისტური თვალსაზრისის მომარჯვების გამო. მასში განსაკუთრებით სიმპათია უნდა გამოეწვია ხორცის რეაბილიტაციის სენსიზმონისტურ პროგრამას, ჩამოყალიბებულს ანფანტენის ნიერ შემდეგი სახით: „Nous traitons la chair à l'égal de l'esprit, l'industriel aussi bien, que la science“. „Notre apostolat. consiste autant dans l'affranchissement de la femme que dans la rehabilitation de la chair“<sup>3</sup>.

ჰაინესა და სენსიზმონისტების შეხედულებათა მსგავსება ჩანს მათ მიერ ხელოვნებისა და პოლიტიკური მოვლენების გაგებაში. ჰაინეს

<sup>1</sup> Акри де Сен-Симон. Перевод с фр. под. ред. Святловского. Москва, 1923, стр. 221.

<sup>2</sup> იგივე, 229.

<sup>3</sup> Oeuvre de Saint-Simon d'Enfantin, Paris, 1865, V. VII, 126.

მსგავსად, ანფანტინეც ხელოვნების საკითხს სოციალურ-პოლიტიკური თვალსაზრისით უდგება. იგი წერდა, რომ „ხელოვნების, მეცნიერებისა და მრეწველობის ყველა სპეციალური საკითხი შეიძლება დაყვანილ იქნას სოციალურ, პოლიტიკურ საკითხზე“<sup>1</sup>.

ასევე მსგავსებაა ჰაინესა და ბაზარის შეხედულებებს შორის. მათი აზრების თანადენილობა პირველ რიგში ჩანს იმაში, რომ ისინი საზოგადოების განვითარებას თვლიან კანონზომიერ მოვლენად. მსგავსება ჰაინესა და სენსიმონისტების შეხედულებათა შორის ჩანს მათ მიერ მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის გაგებაში, თუმცა, როგორც ქვემოთ დაეინახავთ, ისინი ამ საკითხს პრინციპულად სხვადასხვაგვარად წყვეტენ.

ამ გარემოებამ, ჰაინესა და სენსიმონისტთა შეხედულებებს შორის ზოგიერთი საერთო ნიშნის არსებობამ, საფუძველი მისცა მთელ რიგ ჰაინელოგს გამოეცხადებინათ მწერალი სენსიმონიზმის მიმდევრად. ასე, მაგალითად, დეიჩი ჰაინეში სენსიმონიზმით აღფრთოვანებულს ხედავს<sup>2</sup>. ბერკოვსკის აზრით, ჰაინეს „უმაღლესი საზრუნავი“ შეესება შორეულ მომავალს, საზოგადოების უმაღლეს წყობას, რომელიც გვაუწყა სენსიმონისტთა მოძღვრებამ<sup>3</sup>. სენსიმონისტური მსოფლმხედველობის გამოძახილს ხედავს XIX საუკუნის 30-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედებაში აგრეთვე ფრ. შილერი<sup>4</sup>.

ბურჟუაზიულ ჰაინელოგიაში ის აზრი დამკვიდრდა, რომ ჰაინეს დანტერესებას სენსიმონიზმით საფუძვლად უდევს მისი მსოფლმხედველობრივი დაფლეთილობა. ლიხტენბერგერი, მაგალითად, ფიქრობს, რომ სენსიმონიზმი ჰაინეს იმიტომ იზიდავდა, რომ თვითონ მასში იბრძოდა ორი ერთიმეორის საწინააღმდეგო ტენდენცია<sup>5</sup>.

საკითხის ამგვარი გაგება გვიბუნდოვანებს ჰაინეს არა მხოლოდ სენსიმონიზმისადმი დამოკიდებულების საკითხს, არამედ საერთოდ მისი მსოფლმხედველობის ბუნების გაგებას. ისე გამოდის, რომ ჰაინე თითქოს თავის თავში ჰარმონიის ნაკლებობის გამო ისწრაფვის სენსიმონიზმისადმი. სინამდვილეში კი სენსიმონიზმისადმი მის სიმპათიას საფუძვლად ის გარემოება უდევს, რომ იგი სენსიმონისტებში ხედავს არა მხოლოდ იდეის მარტვილებს, როგორც ეს ლიხტენბერგერს ჰგონია, არამედ ადამიანთა რეალური ინტერესების დამცველთ. მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის სენსიმონისტური გადაწყვეტა მას მიაჩნია.

<sup>1</sup> Oeuvre de Saint-Simon d'Enfantin, Paris, 1865, V. VII, 175.

<sup>2</sup> Дейч, 24.

<sup>3</sup> Берковскнй. II. Полемические и критические сочинения Гейне. Соч., т. VIII, Москва—Ленинград, 1949, стр. XIII.

<sup>4</sup> Шплер, Ф. Очерки истории немецкой революционной поэзии XIX века, 1933, стр. 142.

<sup>5</sup> Lichtenberger, H. Heine penseur, Paris, 1905, p. 105.

წინ გადადგმულ ნაბიჯად, რადგან მასში ხედავს მატერიალურის რეაბილიტაციის დასაწყისს.

ბუტლერი იმ აზრისაა, რომ სენსიზმონიზმი ჰაინეს ეხმარება ჰარმონიაში მოიყვანოს თავისი ერთიმეორის საწინააღმდეგო რელიგიური შეხედულებები<sup>1</sup>. ვენდელის შეხედულებით, სენსიზმონიზმით ჰაინეს დაინტერესება იმით აიხსნება, რომ იგი უსამშობლო ებრაელია<sup>2</sup>. ბუკე იმ აზრს ავითარებს, რომ ჰაინე უკვე საფრანგეთში გადასვლამდე იყო ჩამოყალიბებული სენსიზმონისტი<sup>3</sup>. ამ შეხედულების დამკველად მოჩანს ლუბლინსკი, როცა წერს, რომ სენსიზმონიზმი, გერმანიაში გადატანილი, გერმანულ მოძღვრებად იქცაო. ლუბლინსკი საფუძველშივე ცდება, როცა აღნიშნავს, რომ ასეთივე მოძღვრებას კმნიან გერმანელი რომანტიკოსებიო<sup>4</sup>.

ბუკეს ზევით მოხსენებულ შეხედულებაში არის კეშმარიტების ნარცვალის, სახელდობრ ის, რომ სენსიზმონისტური იდეების გამოძახილი ჰაინეში არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ გარეგანი გავლენებით. 20-იანი წლების ჰაინეს შემოქმედების ანალიზს იმ დასკვნამდე მიყვავართ, რომ ამ ახალ სოციალურ იდეებამდე მწერალი დამოუკიდებელი გზით მივიდა. ესედელობიდან არ უნდა გავუშვათ ის გარემოება, რომ სოციალური საფუძველი სენსიზმონისტური იდეების ჩასახვა-განვითარებისათვის 20-იანი წლების გასულს გერმანიაშიც შეძაღებული იყო, ის ფაქტიც, რომ ამ იდეებმა თავისებური გამოძახილი პოვა გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერში“ და განსაკუთრებით, „ახალგაზრდა გერმანიის“ მიმდევართა შორის. ჰაინეც არაა განწყობილი უგულებელყოს ამ ახალი მიმდინარეობის განვითარების საქმეში საკუთრივ გერმანიის როლი.

მაგრამ გვაძლევს თუ არა ეს გარემოება იმის საფუძველს, რომ ჰაინე მივიჩნიოთ სენსიზმონისტური სკოლის მიმდევრად? ამ საკითხის შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს მწერლის მსოფლმხედველობის ბუნების გასათვალისწინებლად. ჰაინეს დამოკიდებულება სენსიზმონისტური სკოლისადმი ისტორიულად ცვალებადია. ამ სკოლის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე მწერლის მისდამი დამოკიდებულება მეტწილად თანაგრძნობითია, რაც ანფანტენისადმი მიმოწერაში, შევალის პიროვნებით მოხიბვლაში და სხვა ფაქტშიც მტკიცდება. მაგრამ, მას შემდეგ, რაც სენსიზმონისტების სკოლა დაიშალა, მისი ცალკე წარმომადგენელი არსებულს შეურიგდა, ამ მოძღვრებისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში წინაა წამოწეული კრიტიკული მომენტი.

<sup>1</sup> Normley, 166.

<sup>2</sup> Wendel, H. H. Heine und des Sozialismus, Berlin, 1914, S. 22.

<sup>3</sup> Boucke., 441.

<sup>4</sup> Lublinski, S. Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert. Bd. III, 1900, S. 106.

30-იან წლებშივე რწმუნდება ჰაინე, რომ უტოპიური სოციალიზმის ერა გასულია, მაგრამ ეს გარემოება და ის ფაქტიც, რომ ამ სკოლის ცალკე წარმომადგენლები მივიდნენ ბურჟუაზიულ წყობილებასთან შერიგებამდე, მას მაინც არ აძლევს საფუძველს ჯვარი დაუსვას სენსიზმონისტური და, საერთოდ უტოპიური სოციალიზმის სკოლის დამსახურებას. მწერალს სწამს, რომ ამ სკოლის ნამსხვრევები „გადავა კომუნისმის ნზარდ არმიაში“<sup>1</sup>.

სხვაგვარად აფასებს სენსიზმონისტებს 50-იანი წლების ჰაინე. ეს გამოწვეულია არა ინფერლის მსოფლმხედველობაში მომხდარი ცვლილებებით, არამედ თვით სენსიზმონისტებში მომხდარი ცვლილებებით. I' Allemagne-ის ნეორე ფრანგული გამოცემის წინასიტყვაობა და მიშელ შვეალიესადმი 1855 წლის 8 თებერვალს გაგზავნილი წერილი ამომწურავად გვიჩვენებს სენსიზმონისტებისადმი ჰაინეს შეცვლილი დამოკიდებულების სათავეებს.

ირკვევა, რომ სენსიზმონისტები საერთოდ, და ანფანტენი კერძოდ, აღარ პასუხობენ ჰაინეს თვალსაზრისს, რადგან ახლა იგი მათთან ვერ ნახულობს მატერიალურისა და იდეალურის დამოკიდებულების ადრინდელ გაგებას. თუ ადრე სენსიზმონისტთა დამსახურებას მწერალი ერთი მხრით ხორცის უფლების დაცვაში ხედავდა, მეორე მხრით კი იდეისათვის თავგანწირულ სამსახურში, ახლა იგი სენსიზმონიზმში ხედავს ანტაგონიზმს ხორცისა და სულისას, მატერიისა და იდეისას; ახლა ჰაინეს იმის აღნიშვნა უხდება, რომ სენსიზმონისტურად გაგებული ხორცი ხდება არა იდეის თანასწორუფლებიანი, არამედ „აგრესიული, როგორც კი თავს ოდნავად რეაბილიტირებულად იგრძნობს“<sup>2</sup>.

სენსიზმონისტურ მოძღვრებაში ჰაინეს ახლა ამხედრებს ჰარმონიის დარღვევა, მატერიის მიერ სულის უზურპაცია<sup>3</sup>. იდეალურის დაჩრდილვას და მატერიალურის წინ წამოწევას სენსიზმონისტებთან იგი სატირიკულ ხაზებში წარმოგვიდგენს. იდეის ეს უწინდელი მარტვილები მას ახლა მატერიალური გამორჩენის სურვილებით შეპყრობილად ეცხადება;

---

<sup>1</sup> Lutzia, 409. ფ. ვნესადმი 1832 წლის 22 მაისს გაგზავნილ წერილიდან ლიტენბერგერი ასკვნის, რომ ჰაინე სენსიზმონიზმის ერას დამთავრებულად აღიარებს. მაგრამ თელის მას, მოძღვრებას საკუროლო (Lichtenberger, 130); სინამდვილეში კი ამ წერილის ანალიზი სხვაგვარ სურათს გვიშლის. ჰაინე სენსიზმონისტების გადაწყვევაში ხედავს სასარგებლო საკმეს თვით ამ მოძღვრებისათვის, რადგან სწამს, რომ ეს მოძღვრება „უფრო კვიანთა ხელში ჩაუარდება“ (Гейне. Письма, XI, 263). მას სწამს, რომ ამ განვითარების შედეგად უკუოსად დამუშავდება ამ მოძღვრების პოლიტიკური ნაწილი. ჰაინე იმ აზრისაკენ ისრება, რომ სენსიზმონიზმს უკეთესი მემკვიდრეები გამოუჩნდებიან.

<sup>2</sup> Гейне. Письма, II, XII, 361. შვეალიეს წინააღმდეგობას ჰაინე იმაში ხედავს, რომ შვეალიე, მისი აზრით, ცალი ხელით ხატავს ახალი საზოგადოების კონტურებს, ცალი ხელით კი იჭერს ძველ შენობას, იგულისხმება, იმდროინდელი სოციალური ურთიერთობა (Gedanken und Einfälle, 428).

<sup>3</sup> Гейне. Письма, т. XII, 361.

იღის მარტილობის ჯგრის ნაცვლად წათ მკერდზე იგი ახლა საპატიო ლეგიონის ორდენს ხელდავს; არაბეთის უღაბნოში თავისუფალი ქალის მაძიებლები, ფიქრობს მწერალი, ახლა უკვე დაოჯახებულან<sup>1</sup>, გამხდარან „გადამდგარი მოციქულები“, რომლებიც ოქროს საუკუნეზე ოცნებისას „ფულის საუკუნეს“ ქადაგებენ<sup>2</sup>.

საფუძველი არ არის სენსიზმონისტა მეტამორფოზის ამგვარ შეფასებაში დავინახოთ მსოფლმხედველობრივად დაფლეთილი, ანდა თავისი აღრინდელი თვალსაზრისიდან პრინციპულად გამიჯნული ჰაინე. მწერალი ამ შემთხვევაშიც იმავე პრინციპზე დგას, რომელზედაც იღვა მაშინ, როცა სენსიზმონისტა სკოლისადმი პოზიტურ დამოკიდებულებას იჩენდა. ახლა, როცა რწმუნდება, რომ სენსიზმონისტები ჩვეულებრივი ბიურგერის ქურქში ესვევიან, მწერალს საფუძველი ეძლევა გაემიჯნოს მათ, გაუმართლებლად მიიჩნიოს თავისი აღრინდელი მიძღვნა ანთანტენისადმი და წიგნის მეორე გამოცემაში ამოიღოს იგი, როგორც უკვე ანაქრონიკული მოვლენა<sup>3</sup>.

ჰაინეს ამ ხანებში საფუძველიც ეძლევა, რომ სენსიზმონიზმით, ანთანტენით თავისი აღრინდელი გატაცება მიიჩნიოს არა ბუნებრივ მოვლენად, არამედ მითად, ე. ი. სენსიზმონისტა შემდგომი მეტამორფოზის ძირები აღრინდელ სენსიზმონისტებთანაც დაინახოს<sup>4</sup>. ნათქვამიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს, რომ მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის გადაწყვეტა მოგვიანო პერიოდის სენსიზმონისტებთან არ უღდება ჰაინეს მრწამსს. მაგრამ უღდება თუ არა მის მრწამსს ამ საკითხის სენსიზმონისტური გადაწყვეტა XIX საუკუნის 30-იან წლებში, სენსიზმონისტური სკოლის გაფურჩქენის პერიოდში?

ამ საკითხზე ჰაინე XIX საუკუნის 50-იან წლებში უარყოფითად უნდა ასუხობდეს, რამდენადაც სენსიზმონისტების შეხედულებათა ცვალებადობის ძირებს იგი აღრინდელ სენსიზმონისტებთან ხელდავს. რომ ეს ასე არ იყოს, მაშინ ჰაინე სენსიზმონისტებით თავის აღრინდელ გატაცებას 50-იან წლებში მითად აღარ გამოაცხადებდა. ეს ასეა, მაგრამ დასმული საკითხის გადასაწყვეტად საჭიროა სხვა რეალიების მოშველიე-

<sup>1</sup> К истории религии и философии в Германии. Доложения и варианты. т. VII, 875.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე, 374.

<sup>4</sup> Письма, XII, 367. პ. იესი ფიქრობს, რომ ჰაინეს პუბლიცისტურ შრომებში უმაღლესი ზარისხითაა განხორციელებული სენსიზმონისტური სინთეზი (J e s s, 101). ამგვარი სინთეზის განხორციელებას ნახულობს ჰაინესთან ვერმილიც (V e r m i l l., 124). ბუე იმ ზარისკენ იხრება, რომ სენსიზმონიზმში ჰაინეს სინთეზის განხორციელების ესთეტიკური მხარე იტაცებს (B o u c k e, 444). თუ ჰაინეს მხრით სენსიზმონისტური დოქტრინის დაინტერესებაზე შეძლება დაპარაკი, ეს პირველ რიგში უნდა გავრცელდეს ამ მოძღვრების სოციალურ და არა ესთეტიკურ მხარეზე.



ბა. როგორც აღინიშნა, მოგვიანო პერიოდის სენსიზმონისტებთან ჰაინე ხედავს ჰარმონიის დარღვევას, მატერიალური საწყისისათვის აგრესიული როლის მინიჭებას და იდეის დაზარდვას. 30-იან წლებში კი მწერალი სიმპათიურად იყო განწყობილი სენსიზმონიზმისადმი, რადგან მასში ნახულობდა მატერიალური მხარის წინ წამოწევას. მაგრამ ჰაინე ამ პერიოდშიც პრინციპულად შორდება სენსიზმონისტებს ადამიანთა ისტორიის, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის გაგების საკითხში. მათი გზები იყრება თანადროულობის აქტიურ საკითხთა შეფასებისას, სოციალური კოლიზიიდან გამოსავლის ძიებისას, მატერიის რეაბილიტაციის მოთხოვნა სენსიზმონისტების მიერ ჰაინეს მაინც არ უნდა მიაჩნდეს თანადროულობის ინტერესებიდან გამოსვლად. იგი იმ აზრის უნდა იყოს, რომ თანადროულობის ინტერესები სენსიზმონისტებთან მაინც დავიწყებულია, მომავლისათვის მსხვერპლად მიტანილია.

ალაგებს რა ე. წ. ფილოსოფიური სკოლის მიმდევართა შეხედულებებს, ჰაინეს, საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, მხედველობაში ყავს სენსიზმონისტები. მათ იძიებდნენ იგი ხედავს იდეალურისადმი, სრულყოფისადმი სწრაფვას<sup>1</sup>, ამასთანავე, უგულვებლყოფას თანადროულობის ინტერესებისას. და მართლაც, სენსიზმონისტები ჰაინეს ამგვარი დასკვნის გაკეთების უფლებას აძლევდნენ. ჯერ კიდევ მარგერენი 1826 წლის 15 მაისს ამგვარად უხასიათებდა ფურნელს სენსიზმონისტურ სკოლას: „C'est à l'avenir qu'elle s'adresse; le présent l'ignore ou ne la comprend pas“<sup>2</sup>.

მომავლის იდეისათვის თანადროულობის ინტერესთა განწირვა არ გამოხატავს ჰაინეს თვალსაზრისს ისე, როგორც მის თვალსაზრისს არ გამოხატავს მომავლის დავიწყება და მხოლოდ თანადროულობით შემოფარგვლა. ერთნი ჰაინეს მიაჩნია მიწაზე გართხმულ<sup>3</sup>, ხოლო მეორენი — „მომავლის ბედნიერ მეოცნებე“ ადამიანებად<sup>4</sup>. ჰაინეს, როგორც აღინიშნა, არ სურს მომავლისათვის თანადროულობის მსხვერპლად მიტანა, არამედ მისთვის თავისი ფასის მიცემა სურს. ამ პუნქტში ჩანს წყალგამყოფი ჰაინესა და ადრინდელ სენსიზმონისტთა სამოქმედო პროგრამას შორის. მომავლის იმედით გატაცებული სენსიზმონისტები, ჰაინეს აზრით, ფაქტობრივად უგულვებლყოფენ თანადროულობის ინტერესებს, უარყოფენ ადამიანთა აქტივობას, რევოლუციას. ჰაინეს კი მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის გადაწყვეტა ქმედობაში, რევოლუციაში წარმოუდგენია.

<sup>1</sup> Versch. Geschichtsauffassung, 295.

<sup>2</sup> Oeuvrl de Saint-Simon d'Enfantin, V. I, p. 187.

<sup>3</sup> Versch. Geschichtsauffassung, 295.

<sup>4</sup> ი გ 3 ვ ე, 296.

სენსიზმონისტებთან ამ ხანებში ჰაინეს ანათესავენს განვითარების იდეის ალიარება; მაგრამ სენსიზმონისტები იდეის განვითარებას ხსნიან მაინც იდეალისტურად, რაც განაპირობებს ნწერლის მათდამი კრიტიკულ დამოკიდებულებას. სენსიზმონისტები განვითარებაში ხედავენ თელეოლოგიურ პრინციპს, განხორციელებას ნების, სურვილის, მიზნისას<sup>1</sup>. ჰაინე კი უარყოფს საზოგადოების ასეთ თვითმიზნობრივ განვითარებას. ისტორიის განვითარებას ადამიანთა აქტიური ჩარევის გარეშე იგი შეუძლებლად თვლის. ირკვევა, რომ ჰაინეს თვალსაზრისს სოციალური საკითხის არც ის გადაწყვეტა უდგება, რომელსაც იძლეოდნენ სენსიზმონისტები ადრინდელ პერიოდში.

ადრინდელ სენსიზმონისტებსაც, მათი მასწავლებლის ჩათვლით, ამხედრებთ პროზული სულის დამკვიდრება. ეს აზრი აქვს საფუძვლად ბურჟუაზიული ყოფისა და ლუთერული ანტიესთეტიზმის კრიტიკას სენსიზმონთან, აგრეთვე ბაზარის მოძღვრებას ე. წ. ორგანული და კრიტიკული ეპოქების შესახებ. სენსიზმონისტებიც, ესგავსად ჰაინესი, დგანან მატერიალურისა და იდეალურის ჰარმონიის თვალსაზრისზე, მაგრამ, მათგან განსხვავებით, ჰარმონიის ჰაინესეულ გაგებაში მსაზღვრელი როლი მაინც მატერიალურს რჩება.

მოკვიანო პერიოდის სენსიზმონისტებთან კი ჰაინემ დიდი ცვლილება დაინახა. თუ ადრე მათში იგი ხედავდა იდეალურისათვის გადაკარბებული როლის მინიჭებას და მატერიალურის შეუფასებლობას, მომდევნო პერიოდში მათთან ხედავს მატერიალურისათვის უზურპატორული როლის მიწერას და იდეალურის უგულვებელყოფას, ე. ი., სენსიზმონისტების გადასვლას ისეთ თვალსაზრისზე, რასაც ისინი ადრე ემიჯნებოდნენ.

ჰაინეს ეს დაშორება სენსიზმონისტებისაგან თავს იჩენს ბაზარისადმი მის დამოკიდებულებაშიც. როგორც ჰაინე, ისე ბაზარი საზოგადოების განვითარებას მიიჩნევენ კანონზომიერ მოვლენად. ისინი შორდებიან ერთიმეორეს განვითარების საკითხის შეფასებაში. ბაზარი, მსგავსად სენსიზმონისა, ალიარებს განვითარების თელეოლოგიურ პრინციპს, რასაც ჰაინე უარყოფს. განსივავება მათ შორის კიდევ შემდეგში მდგომარეობს: ჰაინეს მსგავსად, ბაზარსაც ანტიკურობა ესმის, როგორც მთლიანობა, მაგრამ ეს უკანასკნელი მას იქ არა ჯანსაღი რეალისტური თვალსაზრისის მომარჯვებაში აქვს დანახული, არამედ ავტორიტეტების მიჩნევაში, დაუეჭვებლობაში.

მთლიანობა, ბაზარის კონცეფციით, არ გულისხმობს უცილობლად ობიექტურობას. მთლიანობა, მისი გაგებით, ორგანულობაა. ეს უკანასკნელი კი, გამოდის, უცილობლად არ გულისხმობს მატერიალურის პრიმატს,

<sup>1</sup> Волгин. Сен-Симон и сен-симонисты, Москва, 1925, стр. 80.

ანდა მატერიალურისა და იდეალურის იდენტივობას. ჰაინესთან კი სხვაგვარ გაგებას. ვხედავთ. ანტიკურობის ეპოქაში იგი, მართალია, მთლიანობას ხედავს, მაგრამ მას არ მიიჩნევს ისეთ მთლიანობად, რომელიც ლეთაების იდეის დაუქვეებლად მიღებით მიიღწევა. ანტიკური მსოფლმხედველობა ჰაინესათვის მთლიანია იმიტომ, რომ ობიექტურობის პრინციპს ეყრდნობა.

განსხვავება ბაზარისა და ჰაინეს შეხედულებებს შორის იმაშიცაა, რომ ჰაინე სპირიტუალიზმის ეპოქას არ თვლის მთლიან და ორგანულ ეპოქად. ბაზარი კი, ღვას რა მთლიანობის ცნების იდეალისტური გაგების ნიადაგზე, აღნიშნულ ეპოქაშიც მთლიანობას ხედავს. მისი გაგებით, ებრაული რელიგია მთლიანობას გულისხმობს მაშინაც, როცა ებრაელები თავიანთ სამშობლოში იყვნენ და მაშინაც, როცა მათ სამშობლო დატოვეს. იგი ფიქრობს, რომ ებრაული და ბერძნული ელემენტის შერწყმა ქმნის ახალს, ორგანულ ეპოქას, ახალ მთლიანობას. ჰაინე ამ პუნქტში უპირისპირდება ბაზარს. მისი გაგებით, ებრაული ელემენტი უკავშირდება არა ბერძნულს, არამედ ქრისტიანულს და ეს კავშირი ქმნის არა ახალი ობიექტივობის ეპოქას, არამედ ანტიკურობისა და ორგანულობის დაშლას.

ბაზარისათვის ქრისტიანობა წარმოადგენს ახალი მთლიანობის აღდგენას, ჰაინესათვის კი იგი მთლიანობის დაშლაა. მთლიანობის ცნების განსხვავებული გაგება ჰაინესა და ბაზართან იმაშიც ჩანს. რომ, ბაზარის აზრით, ანტიკურობაში მთლიანობის დაშლას სოკრატეს ფილოსოფია ახდენს, აღდგენას კი პლატონის ფილოსოფია. ჰაინეს ნაზარევის განხილვას კი საწინააღმდეგო დასკვნამდე მიყვავართ, სახელდობრ იქამდე, რომ მთლიანობის დაშლა მაშინ იწყება, როცა ისააება ქრისტიანული სპირიტუალიზმი. ისტორიის განვითარების იდეალისტური ახსნა, აი რა მიჯნავს ბაზარს ჰაინესაგან.

ეს წყალგამყოფი ბაზარისა და ჰაინეს შეხედულებებს შორის ნათლად ჩანს ლუთერიზმის გაგების საკითხშიც. ლუთერიზმი, ბაზარის გაგებით, კრიტიკული, ინდივიდუალიზმის ეპოქის დასაწყისია. ამ პუნქტში მას ჰაინეც თითქოს არ ეწინააღმდეგება. ჰაინეც იმ აზრისაა, რომ ლუთერული მოძრაობა ბურჟუაზიის ინტერესებით იყო სტიმულირებული. მაგრამ საკითხის არსი პრინციპულად სხვაგვარად ესმით ბაზარსა და ჰაინეს. ბაზარის აზრით, ლუთერის წინა ეპოქა იყო მთლიანობის ეპოქა, ხოლო ლუთერის ეპოქამ დააკანონა ინდივიდუალიზმი და დაფლეთილობა. ჰაინე კი როდი მიიჩნევს ადრე შუა საუკუნეებს აგრე მთლიანად, ხოლო პროტესტანტიზმის საუკუნეს—მხოლოდ ეგოიზმის კულტის დამკვიდრებლად.

პროტესტანტიზმი, ჰაინეს გაგებით, არღვევს საუკუნეთა მთლიანობას, ნაგრამ აკანონებს ახალს, თავისებურ მთლიანობას. თუ მთლიანობის ცნების ჰაინესეული გაგებიდან გამოვალთ, ე. ი. მთლიანობას ობიექტურ-რეალისტური თვალსაზრისის გაბატონებაში დავინახავთ, მაშინ პროტესტანტიზმის საუკუნეს უფრო მეტი უფლებით შეგვიძლია ვუწოდოთ მთლიანობის საუკუნე, ვიდრე წინა ეპოქას, რადგან პროტესტანტიზმი, ჰაინეს გაგებით, განსაზღვრულ საფეხურზე სენსუალიზმის დროშით გამოდის იმ დროს, როდესაც კათოლიციზმი სპირიტუალიზმის დროშით გამოდიოდა. თანაც ამ პუნქტში ბაზარი შორდება თავის მასწავლებელს, რადგან სენსიზმონისათვის ლუთერიზმი, მართალია, ერესია, მაგრამ უფრო ნაკლები, ვიდრე კათოლიციზმი; პროტესტანტიზმი კი, სენსიზმონის გაგებით, რეალისტურ თვალსაზრისს უფრო ძლიერად წარმოგვიდგენს, ვიდრე კათოლიციზმი.

ბაზარი გულისტყვილით აღიქვამს ხელოვნების დაცემას ახალ დროში, რის მიზეზსაც იგი სოციალურ პირობებში ეძებს<sup>1</sup>. ამ პუნქტშიც თითქოს თანხედენილობაა ჰაინესა და ბაზარის შეხედულებებს შორის. ეს თანხედენილობა უნდა ვეძიოთ ბაზარის მიერ ხელოვნების არასოციალური განსაზღვრულობის აღიარებაში, არამედ ახალი დროის ხელოვნების ბუნების შეფასებაში საერთოდ, მასში ბურჟუაზიული პროზულობისა და ეგოიზმის კულტის დამკვიდრების დანახვაში. ბაზარის შეხედულება ხელოვნებაში ორი მხარის, პოეზიისა და ფორმის არსებობის შესახებ<sup>2</sup>, უთუოდ ჩამოგავს ჰაინეს შეხედულებას. ბაზარისთვისაც, პირველი მხარე ხელოვნებისა, უნდა ვიფიქროთ, იგივე სტრუქტურულ-შინაარსობრივი მხარეა, რომელსაც მეორის მსაზღვრელი ფუნქციანი ენიჭება.

ხელოვნების დაცემა ახალ დროში ბაზარს კონკრეტულად იმაში აქვს წარმოდგენილი, რომ აქ არა შინაარსობრივი მხარე განსაზღვრავს გარეგანს, ე. ი. პოეზია ფორმას, არამედ, პირიქით, ფორმა განსაზღვრავს შინაარსს<sup>3</sup>. ფორმით ამგვარ გატაცებაში ბაზარი ხელოვნების შინაარსობრივი მხარის გაუფასურებას, პოეზიის დაღუპვას ხედავს<sup>4</sup>. ჰაინეს შეხედულებები ხელოვნების ცალკე დარგთა ბედის შესახებ მნიშვნელოვნად ჩამოგავს ბაზარის შეხედულებებს. ბაზარის მსგავსად ისიც, როგორც ვუჩვენეთ, ახალი დროის ხელოვნებაში ხედავს ფორმის განდიდების აშკარად გამოხატულ ტენდენციას, ტექნიკური სრულყოფისადმი გამოდევნებას.

<sup>1</sup> И л о ж е н и е учения Сен-Симона, Москва-Ленинград, стр. 126.

<sup>2</sup> ი გ ი ვ ე, 125.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>4</sup> ი გ ი ვ ე, 129.

მაგრამ მსგავსება ჰაინესა და ბაზარის ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის მოცემულ შემთხვევაშიც გარეგანი ხასიათისაა. არსებითად მათი შეხედულებები ერთიმეორისაგან პრინციპულად განსხვავებულია. ეს განსხვავება შემდეგში მდგომარეობს: ფორმალისტური პრინციპის დამკვიდრებას ახალი დროის ხელოვნებაში ბაზარი ფაქტობრივად პრაქტიკულ-ვულგარული თვალსაზრისის დამკვიდრებას უთავსებს. ჰაინეს აზრით კი, ვულგარულ-რეალისტური თვალსაზრისის დამკვიდრება ხელოვნებაში ანტიესთეტიკურ მოვლენას წარმოადგენს. მისი აზრით, ვულგარულ-რეალისტური მსოფლმხედველობა მხოლოდ ტენდენციას იჩენს ფორმალისტურში გადაზრდისას, მაგრამ, არსებითად, იგი ფორმალისტურ პრინციპზე აგებული არ არის. ბაზარი ფორმალისტური პრინციპის დამკვიდრებას აერცულებს ხელოვნებაზე საერთოდ, ჰაინე კი, ნეტწილად მუსიკალურ ხელოვნებაზე.

ბაზარი სინამდვილისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებაში დასაშვებად თვლის მხოლოდ ჰარმონიის მდგომარეობას, დისჰარმონიის მდგომარეობა მას საფაღალო მოვლენად მიაჩნია, თუმცა აუცილებლობით ნაკარნახევად. არსებულისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას ბაზარი მხოლოდ სატირისა და ელეგიის ფანრებში ნახულობს<sup>1</sup>. ჰაინე, როგორც უჩვენეთ, ასე ვიწროდ არ ფარგლავს ხელოვნების იმ დარგთა რაოდენობას, რომლებშიც არსებულისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება შელავნდება.

მთავარი წყალგამყოფი ჰაინესა და ბაზარის ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის ისაა, რომ ჰაინე პოზიტურადაა განწყობილი ხელოვნების იმ დარგებისადმი, რომლებშიც არსებულის წინააღმდეგ ბრძოლის სულია ჩაქსოვილი იმ დროს, როდესაც ბაზარის მათდამი დამოკიდებულება ნეგატიურია. ხელოვნების ასეთ ოსტატებს ბაზარი ერთი მხრით კემმარიტ ოსტატებს უწოდებს, რამდენადაც მათში პოეტური ენთუზიაზმი ეგულვის<sup>2</sup>. მეორე მხრით, ასეთ ოსტატებს იგი „ანტისაზოგადოებრივი გრძნობის“ გამომხატველად მიიჩნევს<sup>3</sup>. ადვილი მისახვედრია, რომ ბაზარი ხელოვნების თეორიაში არ აყენებს რადიკალურ მოთხოვნებს მაშინ, როდესაც ჰაინეს აზრები საკითხის რადიკალური დაყენებით ხასიათდება.

უნდა შევნიშნოთ, რომ დებულება სატირისა და ელეგიისადმი ბაზარის ნეგატიური დამოკიდებულების შესახებ პირობითად შეიძლება იქნეს გაგებული. ასევე პირობითად უნდა იქნეს გაგებული ბაზარის მიერ ანტისაზოგადოებრივი ტენდენციის დანახვა იმ მხატვრებთან, რომლებიც მას კემმარიტ მხატვრებად მიაჩნია, რომ აქ საკმე გვკონდეს

<sup>1</sup> Изложение, 125—126.

<sup>2</sup> იგივე, 125.

<sup>3</sup> იქვე.

ბაზარის მხრით მართლა საფუძველშივე ნეგატიურ დამოკიდებულებასთან, მაშინ აღნიშნული მხატვრები მის მიერ ქეშმარიტ მხატვრებად არ იქნებოდნენ მიჩნეული.

საკითხის არსს რომ ვწვდეთ, საკიროა ვიცოდეთ ბაზარის დამოკიდებულება ე. წ. ორგანული და კრიტიკული ეპოქებისადმი. თუ გამოვალთ იქიდან, რომ ბაზარი აპოლოგიას ახდენს ორგანული ეპოქისას, მაშინ მოხსენებული მხატვრებისადმი მისი კრიტიკული დამოკიდებულება ბოლომდე ხეგატური აღმოჩნდება. ეს იმიტომ, რომ ბაზარი ქეშმარიტი ხელოვნების იდეალის წანამძღვრებს ორგანულ ეპოქაში ხედავს და არა კრიტიკულ ეპოქაში. მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ ბაზარი, მის მიერ ორგანულ ეპოქად მიჩნეული შუა საუკუნეების ურთიერთობის აღდგენას ქადაგებს<sup>1</sup> და აბსოლუტურად უარყოფს ე. წ. კრიტიკულ ეპოქას.

ის ცხადი უნდა იყოს, რომ ე. წ. კრიტიკული ეპოქა ბაზარის კონცეფციაში წარმოადგენს გადასასვლელ საფეხურს ერთი ორგანული ეპოქიდან მეორეში, გზას იდეალური საზოგადოებისაკენ. ე. წ. ორგანული ეპოქისადმი თავისი სიმბათიით ბაზარი არა ფეოდალური ექსპლოატაციის გამართლებას ახდენს, არამედ, შედარებითი მყარობის კონსტატაციას ფეოდალურ საზოგადოებაში. თუ მას თავისი დროის ხელოვნებაც დაკემულად ესახება, ეს არ ნიშნავს, რომ ხელოვნება, მისი აზრით, საზოგადოებრივი პროგრესის განხორციელებაზე ხელს უნდა იღებდეს. ფორმალისტური ტენდენციის გასწვრივ თავისი დროის ხელოვნებაში ბაზარი რადიკალურ ტენდენციასაც ნახულობს. თუმცა ბაზარი არ იზიარებს საზოგადოებრივი პროგრესის განხორციელების რადიკალურ გზას. მაგრამ ეს მაინც არ აძლევს მას საფუძველს რადიკალურად მოაზროვნე მხატვრებს უარი უთხრას ქეშმარიტ მხატვრობაზე.

ბაზართან მხატვრებს, ისე ძლიერად არა, როგორც სენსიმონისტური სკოლის სხვა წარმომადგენლებთან, მიწერილი აქვთ მნიშვნელოვანი როლი მომავლის საზოგადოების შექმნაში. კონტის წინააღმდეგ პოლემიკაში ერთ-ერთი სენსიმონისტი იმ აზრს ავითარებდა, რომ მხატვრები ის ადამიანებია, რომლებიც „შეუწყვეტილად წინ ერეკებიან კაცობრიობას“<sup>2</sup>, ისინი მომავლის მოციქულებია და მის სულს უკეთ წვდებიან, ვიდრე მეცნიერები.

მხატვართათვის ამგვარი პროვიდენციური როლის მიკუთვნებაში ერთგვარი დაახლოებაც ჩანს ჰაინესა და სენსიმონისტთა შეხედულებებს შორის, მაგრამ განსხვავება მათ შორის მაინც არსებითი ხასიათისაა. განსხვავება პირველ ყოვლისა იმაში მდგომარეობს, რომ ჰაინესათვის პოეტი საზოგადოების აქტიური წევრია. მსგავსად ზოგიერთი სენსიმონისტისა, ჰაინეც ხელოვანში ხედავს მომავლის განკურგეტის განსაკუთრებულ უნარს, მაგრამ ამ უნარის გაშლა-განვითარებას და, რაც

<sup>1</sup> შტრ. Обломненский, 225.

<sup>2</sup> Иллюженне, 409.

მთავარია, საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმით დავეირვინებას. ჰაინე, სენსიზმონისტებისაგან განსხვავებით, შესაძლებლად აღიარებს ხელ-  
ვანის კავშირში რევოლუციასთან.

როგორც გამოიჩინა, ადამიანთა ისტორიის გაგების საკითხში ჰაინესა და სენსიზმონისტთა გზები ერთიმეორეს ეთიშება. საერთო. რაც მათ შორის მოიპოვება, არ ვეძღვეს საფუძველს ვილაპარაკოთ სათი მრწამსის იგივეობაზე, რის დამტკიცებასაც ცდილობს ლიხტენბერგერი. ხედავს რა ჰაინეშიც ერთი მხრით ხორცის ემანსიპაციის მოთხოვნას, მეორე მხრით კი ხელოვნებით ცხოვრების გამშვენიერების მოთხოვნას, ლიხტენბერგერი ასკვნის, რომ ჰაინე მსოფლმხედველობრივად სენსიზმონისტთანაა დაკავშირებული. ჰაინესთან იგი ნახულობს მატერიალურ-სა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის სენსიზმონისტურ გადაწყვეტას. ლიხტენბერგერის ერთ-ერთი შეცდომა იმაშია, რომ იგი ჰაინესა და სენსიზმონისტთა მსოფლმხედველობას მიიჩნევს პანთეისტურ მსოფლმხედველობად. მატერიალურისა და იდეალურის მთლიანობა, რასაც ჰაინე ქადაგებდა, მას მიაჩნია იმ რიგის მოვლენად, რა რიგის მოვლენადაც მიაჩნია წარმართული მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი სინთეზი.

ლიხტენბერგერთან ანგარიშში არაა მიღებული ის, რითაც ჰაინე ემიჯნება ანტიკურსა თუ თავისი დროის პანთეიზმს. მართალია, ერთგან იგი ამბობს, რომ ჰაინე ანტიკურ პანთეიზმში ინდიფერენტიზმის საფუძველს ხედავსო, მაგრამ აქედან არ აკეთებს სათანადო დასკვნას და არ გვიჩვენებს, თუ როგორ უნდა შევეუგოთ ერთიმეორეს ჰაინეს პანთეისტობის დებულება დებულებას მწერლის მიერ იდეისათვის აქტიური როლის მინიკების შესახებ. ლიხტენბერგერი არც იმ ფაქტს იღებს მხედველობაში, რომ ჰაინე გოეთესთან ინდიფერენტიზმის საფუძველებს სწორედ პანთეიზმში ხედავდა.

იხილავს რა სენსიზმონიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებას არა-ისტორიულად, ლიხტენბერგერი ანგარიშს არ უწევს ჰაინეს გალაშქრებას პანთეიზმის წინააღმდეგ „რომანცერო“ -- „ალიარებათა“ ეპოქაში. როგორ შევეუგოთ ერთიმეორეს მტკიცება, რომ ჰაინე არაა ათეისტი, იმის მტკიცებას, რომ ამ მწერლის მსოფლმხედველობა პანთეისტურია, თუკი უარყოფილი არ იქნება ჰაინეს მიერ წამოყენებული დებულება პანთეიზმისა და ათეიზმის იგივეობის შესახებ? ლიხტენბერგერი უარადღეობის გარეშე ტოვებს აგრეთვე „ალიარებებში“ ჰაინეს მიერ ჰეგელის ფილოსოფიისადმი გამოთქმულ შიშს. საკითხის არაისტორიულ ასპექტში განხილვამ ლიხტენბერგერი მიიყვანა აგრეთვე დეიზმისადმი ჰაინეს დამოკიდებულების მკლარ გაგებაამდე.

რომ დააკავშიროს ჰაინე სენსიზმონისტურ სკოლას, ლიხტენბერგერი იმასაც უგულვებელყოფს, რომ ჰაინე არაა საბოლოოდ განთავისუფლებული დეისტური თვალსაზრისისაგან. ლიხტენბერგერი არც კი იხსენიებს, რომ ჰაინე ლაპაოაკობს დეიზმისადმი თავის დაბრუნებაზე, დეისტური მოძღვრების ღირსებებზე. ჰაინეს სიმპათიას სენსიზმონიზმის

მოძღვრებისადმი 30-იანი წლების დასაწყისში ლიხტენბერგერი ანზოგადებს და ავრცელებს ამ მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაზე საერთოდ. იგი ეწინააღმდეგება ქეშმარიტებას, როცა სენსიმონიზმი-სადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში ვერ ხედავს ევოლუციას.

საკითხის დედაარსი იმაშია, რომ 30-იანი წლების დასაწყისში ჰაინე უახლოვდება სენსიმონიზმს, მაგრამ ეს დაახლოება არ გამოხატულა ამ მოძღვრების საფუძვლების მიღებაში. ჰაინეს და სენსიმონისტთა თვალსაზრისი ამ პერიოდშიც, როგორც ვუჩვენეთ, დაშორებულია ერთიმეორისაგან. მით უფრო ითქმის ეს მომდევნო პერიოდის შესახებ. ჰაინეს პოზიცია უფრო მოწინავე პოზიციაა, ვიდრე სენსიმონისტების.

სენსიმონისტების მსგავსად, ჰაინესაც სწამს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკის განკურნვა ტექნიკასა, შრომასა და სიყვარულზეა დამოკიდებული, რომ მხსნელი ამ ქვეყანას რკინის გზით მოევლინება<sup>1</sup>. ამგვარი პროვიდენციური მისიის დასახვას ხედავს ჰაინე პიერ ლერუში<sup>2</sup>, მაგრამ ადვილი შესამჩნევია, რომ 40-იან წლებში სენსიმონისტებისა და ფურიერისტების როლი მას დასრულებულად მიაჩნია<sup>3</sup>. ეს იმ ფაქტში ჩანს, რომ სენსიმონისტები და ფურიერისტები ახლა, ჰაინეს აზრით, აღარ აყენებენ მაღალ მიზნებს<sup>4</sup>.

ანფანტენში ამ დროს ჰაინე ხედავს ადამიანს, ვისი სახითაც ღმერთმა ქვეყნის გადასარჩენად საშინელი რამ წარმოშვა (tat er das Ungeheuer), სახელდობრ, სასაცილოდ გაიხადა თავისი თავი<sup>5</sup>. მაგრამ ანფანტენის ამ მისიასაც მწერალი განუხორციელებლად მიიჩნევს, როცა ღმერთის მოხსენებულ საქმიანობას უწოდებს აბაო შრომას<sup>6</sup>. საექვო არ უნდა იყოს, რომ ჰაინე აღიარებს სენსიმონისტთა და ფურიერისტთა დამსახურებას, მაგრამ არც ის უნდა იყოს საექვო, რომ უტოპიური გეგმა მას არ აკმაყოფილებს. როგორც ვუჩვენეთ, ეს გეგმა მწერალს არ აკმაყოფილებდა არც 30-იან წლებში, მით უფრო დაბეჯათებით შეიძლება ეს ითქვას 40-იანი წლების ჰაინეს შესახებ.

ღებულობს რა იმ ღებულებას, რომ კაცობრიობის პროგრესის განხორციელება ტექნიკის, მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარებაზეა დამოკიდებული, ჰაინე 40-იან წლებში სენსიმონისტებისაგან პრინციპულად განსხვავებულ თვალსაზრისს ანვითარებს. იგი ხედავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოძხადარ გრანდიოზულ ცვლილებებს. რა ცვლილებებია ეს? დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ასეთად ჰაინეს მიაჩ-

<sup>1</sup> Cedauken und Einfälle, 403.

<sup>2</sup> Lutezia, 414.

<sup>3</sup> იგივე, 409.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> იგივე, 408.

<sup>6</sup> იქვე.



წია მეცნიერული სოციალიზმის წარმოშობა. „ლუტეციას“ წინასიტყვაობასა და დამატებაში მწერალი გარკვევით ლაპარაკობს კომუნისმის მზარდ როლზე, იმის შესახებ, რომ მომავალი კომუნისმის ეკუთვნის, რომ ადრე თუ გვიან გაფანტული სენსიზმონისტები და ფურიერისტები „გადავლენ კომუნისმის მზარდ არმიაში“. ამავსე მოწმობს ანტანტენის საქმიანობის შეფასება ჰაინეს მიერ, რწმენა იმისა, რომ საკაცობრიო საკითხის გადაწყვეტა არსებულის უარყოფის გზით მიილწევა.

აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს, რომ ფრიად მნიშვნელოვანი როლი ჰაინეს მსოფლმხედველობის, მისი ხელოვნების თეორიის ჩამოყალიბებაში მიუძღვის მეცნიერული სოციალიზმის მოძღვრებას. საეჭვო არ არის, რომ იმათ შორის, ვინც დაიძრა ე. წ. წმინდა ხელოვნების პოზიციებიდან თანადროულობის მწვეავე საკითხების გამოხატვისაკენ, ჰაინეს საპატიო ადგილი უკავია. 20-იანი და 30-იანი წლების ჰაინეს მხატვრული და თეორიულ-კრიტიკული შემოქმედების ანალიზს იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მწერალი თანდათანობით სძლევდა შინაგან წინააღმდეგობას, იმას, რაც მას წარსულისაკენ ეწეოდა და იმსკვალებოდა ეპოქის შოწინავე მისწრაფებებით. ამ პერიოდის ჰაინეს შეხედულებათა ანალიზმა ცხადყო, რომ იგი მოწინავე მწერალთა და მოაზროვნეთა რიგებში იყო, ახლის ძიების გზაზე იდგა. მის დიდ დამსახურებას ამ პერიოდშიც ის შეადგენდა, რომ იგი გაბედულად ემიჯნებოდა იმას, რაც ისტორიულად დრომოქმული იყო, რაოდენ სამძიმო არ უნდა ყოფილიყო პირადად მისთვის წარსულის ტრადიციასთან კავშირის გაწყვეტა.

წინამდებარე შრომაში გამოჩვენებულ იქნა ჰაინეს დამოკიდებულება ეპოქის ამ მოწინავე სოციალური და იდეოლოგიური სისტემებისადმი; გამოჩვენებულ იქნა, რომ ამ ახალი გზის არჩევაში, მოწინავე სოციალური, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების განვითარებაში ჰაინე არ ხელმძღვანელობდა წუთიერი შთაბეჭდილებებით, არამედ იმით, რასაც მას ცხოვრებაზე, ხალხთა ისტორიულ განვითარებაზე დაკვირვება შთააგონებდა; გამოჩვენებულ იქნა, რომ მწერლის პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებები იმთავითვე გამოირჩეოდა პროგრესულობით, გვანიშნებდა მწერლის მხრით გაბედული ბრძოლის დაწყებას იდეალისტური ფილოსოფიის, იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ, მატერიალისტურ ფილოსოფიასთან დაახლოებას.

წინამდებარე შრომაში გამოჩვენებულ იქნა აგრეთვე ისიც, რომ მწერლის ეს მოწინავე ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებები განიცდის ევოლუციას იმ ცვლილებებთან დაკავშირებით, რომელთაც ადგილი აქვს ქვეყნის ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, იდეოლოგიის განვითარებაში. მნიშვნელოვან ეტაპს ჰაინეს შეხედულებათა ევოლუციაში, როგორც ვუჩვენეთ, წარმოადგენს 30-იანი წლები, პერიოდი მწერლის პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებების შემდგომი განვითარებისა.

ფრიად საყურადღებოა ამ მართი ჰაინეს დამოკიდებულება ამ დროს სოციალურ ცხოვრებაში მოწხდარი ცვლილებებისადმი, ბურჟუაზიული ურთიერთობისადმი, დამოკიდებულება სხვადასხვა იდეოლოგიური სისტემისადმი, რომლებიც ამ პერიოდში განვითარდა. ჰეგელის სკოლის, სენსიზმონისტური შინდინარობის, „ახალგაზრდა გერმანიის“ ესთეტიკისა და შემოქმედებითი პრაქტიკისადმი დამოკიდებულებაში ნათლად ჩანს ჰაინეს როგორც მოაზროვნის პროგრესული მხარეები, მისი კრიტიკული მიმართება არსებული წყობილებისადმი, კრიტიკული დამოკიდებულება როგორც იმ სისტემებისადმი, რომლებიც არსებულს იცავდა, ისე იმ სისტემებისადმი, რომლებიც არსებულის წინააღმდეგ იყო მიმართული.

ასეთ ვითარებაში გაეცნო და დაუახლოვდა ჰაინე მეცნიერული სოციალიზმის მამამთავარ კარლ მარქსს, რომელმაც მასზე დიდი გავლენა მოახდინა. მარქსისა და ჰაინეს გაცნობა და დამეგობრება იყო არა შემთხვევითი ფაქტი, რუგეს ჩარევის შედეგად გამოწვეული, არამედ ისტორიულად ღრმად შემზადებული. იგი შემზადებული იყო თვით საზოგადოების, მუშათა მოძრაობის განვითარებაში მომხდარი ღრმა ცვლილებებით, იმ ახალი ამოცანებითა და პერსპექტივებით, რომლებიც გადაიშალა ადამიანთა წინაშე სოციალიზმის უტოპიიდან მეცნიერებად გადაქცევის ეპოქაში. ამ მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტმა, პროლეტარიატის გამოსვლამ დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის სარბიელზე, მეცნიერული სოციალიზმის თეორიის წარმოშობამ, შეასრულა გადამწყვეტი როლი პროლეტარიატთან, სოციალიზმთან ჰაინეს დაახლოებაში.

ამ დაახლოებაში ფრიად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მეცნიერული სოციალიზმის იდეების პროპაგანდამ, მარქსისა და ენგელსის შრომებმა. ჰაინე თვით გვემოწმება, თუ როგორი გავლენა მოახდინა მასზე კომუნისმის მამამთავართა შრომებმა, მათი მტკიცების რკინისებურმა ლოგიკამ. ჰაინეს გაგებული აქვს, რომ კომუნისმის თეორიის სიმართლეს თვით ცხოვრება ადასტურებს, რომ ცხოვრება იძლევა საფუძველს ვიწინასწარმეტყველოთ, მომავალი ეკუთვნის კომუნისმს, „ძღვევამოსილ პროლეტარიატს“.

ჰაინემ იგრძნო, რომ უტოპიური სოციალიზმის ნანგრევებზე აღრე თუ გვიან მეცნიერული კომუნისმის შენობა აღმოცენდებოდა. კომუნისმში შწერალს ხიბლავს ამ მოძღვრების არა მხოლოდ ლოგიკური სისწორე, არამედ ისიც, რომ ეს მოძღვრება ისტორიული სამართლიანობის, ადამიანთა სანუკვარი ოცნების განხორციელებაა, კაცთაძულვარებისათვის ნიადაგის მოშლას, მის განადგურებას მოასწავებს. ანტიმომზადა იგი კაცობრიობის ამ ისტორიული სამართლიანობის აღდგენისათვის გაიღოს მსხვერპლი, შეეგუოს ხელოვნების უძვირფასესი

ძეგლების განადგურებას, რასაც, მისი მცდარი შეხედულებით, თითქოს მოითხოვდეს პროლეტარიატის გამარჯვება.

ჰაინეს დაახლოებას მეცნიერულ სოციალიზმთან ადგილი აქვს სოციალურ-კლასობრივ წინააღმდეგობათა გამწვავების, პროლეტარიატის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლების დაწყების ეპოქაში. ეს იყო აგრეთვე პერიოდი გერმანიის ბურჟუაზიის პოლიტიკური აქტივიზაციისა მისთვის დამახასიათებელი ტენდენციით აბსოლუტურ მონარქიასთან შერიგებისა. ეს იყო ამასთანავე პერიოდი წერილი ბურჟუაზიის პოლიტიკური აქტივიზაციისა მისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობით.

ასეთ რთულ პოლიტიკურ ვითარებაში, რთული პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფაქტორების გავლენით ხდება საბოლოოდ ჩამოყალიბება ჰაინეს მსოფლმხედველობისა, მწერლის დაახლოება რევოლუციურ დემოკრატიასთან. ჰაინეს მიერ მარქსის გაცნობის ერთი წლის შემდეგ ენგელსი აღნიშნავდა, რომ მწერალი შეუერთდა მუშათა კლასის ინტერესებისათვის მებრძოლთა რიგებს და თავის ზოგიერთ ნაწარმოებში სოციალიზმს ქადაგებს.

ჰაინე, ცხადია, არაა ერთადერთი იმ დროის მოწინავე მწერალთა შორის, რომელმაც სწორად გაიგო მოწინავე პოეტის დანიშნულება ახალ პოლიტიკურ ვითარებაში. მისი დაახლოება მეცნიერულ სოციალიზმთან წარმოადგენდა კანონზომიერ მოვლენას, იმ ცვლილების გამოხატულებას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა იმ დროის წვრილბურჟუაზიულ ინტელიგენციაში. თუ, ერთი მხრით, ეს უკანასკნელი წარმოშობდა „პრობლემატურ ნატურებს“, აქტიური საქმეებისათვის გამოუსადეგარტ: მეორე მხრით, მისი რიგებიდან გამოიყოფოდნენ ისეთებიც, რომლებიც რევოლუციურ დემოკრატიას უახლოვდებოდნენ. რევოლუციური დემოკრატიის ბანაკს უახლოვდებიან ჰერვეგი, ფრაილიგრატი. რევოლუციური დემოკრატიის, სოციალიზმის პოზიციაზე ღვება გეორგ ვერტი, გერმანიის პროლეტარიატის ეს პირველი და შესანიშნავი მწერალი, როგორც მას ენგელსი უწოდებდა. ამ მწერალთა შორის ჰაინეს თვალსაჩინო ადგილი უკავია.

რევოლუციურ დემოკრატიასთან ჰაინეს დაახლოებამ დიდი ნაყოფი გამოიღო. მან სასიკეთო გავლენა მოახდინა მწერლის მთელს შემოქმედებაზე, განაპირობა მძლავრი აღმავლობა მის მხატვრულ შემოქმედებაში, განაპირობა მისი პოლიტიკური სიმახვილე, ტირანებისადმი შეურიგებლობა, მძლავრი საბრძოლო ენთუზიაზმი, სამართლიანობის გამოძევების რწმენა. ამ გარემოებამ გამოიწვია აგრეთვე მძლავრი აღმავლობა მწერლის თეორიულ-კრიტიკულ შემოქმედებაში. აღსანიშნავია, რომ ჰაინეს თეორიულ ნაწარმებში ამ დროს წინა პლანზე ისმება ფრიად დიდი მნიშვნელობის საკითხები. მწერალი ახლა მკვეთრად აყენებს ფილოსო-

უვის ძირითად საკითხს, აზრისა და არსის, მატერიალიზმისა და იდეალიზმის ურთიერთობის საკითხს და უფრო ღრმად, ნათლად, ვიდრე აქამდე, აღიარებს მატერიალური ქვეყნის პრიმატს, ილაშქრებს მისტიკა-იდეალიზმის წინააღმდეგ.

მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ჰაინეს დაახლოება მეცნიერული სოციალიზმის მოძღვრებასთან არ გამოხატულა მისი მთლიანი სახით შილდებში. ჰაინე ვერ ამალღდა ამ მოძღვრების გაგებად, ვერ გათავისუფლდა წარსულის ტვირთისაგან, წვრილ-ბურჟუაზიული მერყეობისაგან. ეს მერყეობა თავს იჩენს მწერლის როგორც მხატვრულ, ისე თეორიულ-კრიტიკულ შემოქმედებაში, მის ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ და ესთეტიკურ შეხედულებებში.

ჰაინეს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მრწამსის საბოლოო სახით 'ჰამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულა მეცნიერული სოციალიზმის თეორიამ, მარქსიზმის ფილოსოფიამ და ესთეტიკამ; მაგრამ ეს გავლენა არ გამოხატულა ჰაინეს მხრით მარქსისტული ფილოსოფიური მატერიალიზმის, ესთეტიკის დაუფლებასა და შილდებში. ჰაინემ ვერ შეძლო ამალღება რევოლუციური პროლეტარიატის მებრძოლ მსოფლმხედველობამდე, თავისი წინააღმდეგობის საბოლოოდ დაძლევა.

ეს მერყეობა მწერალს მეტი თუ ნაკლები სიძლიერით ახასიათებდა განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, მაშინაც კი, როცა იგი რევოლუციურ-დემოკრატიას დაუახლოვდა. მან კიდევ უფრო ოღიერად იჩინა თავი 1848 წლის რევოლუციის შემდეგ, როცა მწერალმა კითხვის ქვეშ დააყენა თავისი ზოგიერთი თეორიული დებულების სისწორე, როცა იგი შიშმა შეიპყრო პროლეტარიატის მოსალოდნელი გამარჯვების გამო.

ჰაინემ იგრძნო, რომ რევოლუციური პროლეტარიატის გამარჯვება მოასწავებდა რადიკალურ ცვლილებას კაცობრიობის ისტორიაში, იგრძნო, თუ როგორ ძირეულ ცვლილებას მოასწავებდა მეცნიერული სოციალიზმის თეორიის, მარქსისტული მატერიალიზმის გამარჯვება. მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავდა, რომ მწერალმა გაიგო რევოლუციური პროლეტარიატის მსოფლიო-ისტორიული როლი, მარქსისტული ფილოსოფიის არსი. ჰაინეს, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ მან ვერ აქცია მტკიცე რწმენად ის, რასაც გრძნობდა, ვერ დასძლია თავისი ექვები, შინაგანი წინააღმდეგობანი მარქსისტული მოძღვრების რევოლუციური ბუნების გაგების საქმეში.

როგორც გამოვარკვეით, ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის, მყოფობისა და აზრის ურთიერთობის გაგების საკითხში ჰაინე მატერიალიზმის ნიადაგზე დგას, რეალური ქვეყნის პრიმატს აღიარებს. ამ წინამძღვრიდან ებრძვის იგი იდეალიზმს, მისტიკას, ცხოვრებიდან გაქცევის ფილოსოფიას. ჰაინეს შემოქმედების მრავალფეროვანი მასალის ანალიზის საფუძველზე ცხადყოფილ იქნა, რომ მწერალი მატერიალის-

ტური მსოფლმხედველობის ნიადაგზე დგას. ასევე მატერიალიზმის ნიადაგზე დგას ჰაინე ხელოვნების, ლიტერატურის კვანძური საკითხების, ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების საკითხის გაგებაში. ის იხილავს ხელოვნებას, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების პროდუქტს, ხედავს მასში სინამდვილის ასახვის თავისებურ ფორმას. ხელოვნების ისტორიაში იგი ნახულობს საზოგადოების განვითარების ასახვას, მატერიალისტური და იდეალისტური მსოფლმხედველობის მრავალსაუკუნოვან ბრძოლას.

ჰაინეს შემოქმედების მრავალფეროვან მასალაზე ცხადყოფილ იქნა, რომ მწერალი ასევე მატერიალისტურ თვალსაზრისზე დგას ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკის გაგების საკითხში, მხატვრული სახის, შემოქმედებითი მეთოდის, შემოქმედებითი პროცესის ბუნების გაგების საკითხში. ამგვარი ანალიზის შედეგად ნაჩვენები იქნა ერთი მხრით, რომ ჰაინეს გააჩნია ესთეტიკურ შეხედულებათა გარკვეული სისტემა, მეორე მხრით, ნაჩვენები იქნა, რომ იგი ხელოვნების თეორიაში დგას მატერიალიზმის ნიადაგზე, აღიარებს რეალიზმის პრინციპებს.

მწერლის მხატვრული ნიმუშების ანალიზის შედეგად გამოირკვეულ იქნა, რომ ჰაინე ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია მე-19 საუკუნის კრიტიკული რეალიზმისა; ამასთანავე გამოირკვეულ იქნა არა მხოლოდ ის, რაც ჰაინეს მე-19 საუკუნის კრიტიკულ რეალისტებთან აკავშირებს, არამედ ისიც, რაც ასხვავებს მათგან. ჩატარებული ანალიზის შედეგად ცხადი შეიქნა, რომ რეალიზმის ცნებაში ჰაინეს შეექვს გარკვეული დიფერენციაცია. იგი ებრძვის იდეალიზმს ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში იმიტომ, რომ იდეალიზმი უგულვებლყოფს მატერიას, რეალობას და იდეას დემიურგულ ფუნქციას ანიჭებს. ამასთანავე მწერალი ებრძვის იმ მიმდინარეობებსაც, რომლებიც, მისი გაგებით, უგულვებლყოფენ იდეის მნიშვნელობას, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხს წყვეტენ იდეალურის ან უგულვებლყოფით, ანდა მისი მატერიალურთან გაიგივებით.

ამ წანამძღვრიდან გამოსული, როგორც ვუჩვენეთ, ჰაინე გამოთქვამს კრიტიკულ მოსაზრებებს ანტიკური ხელოვნების მისამართით, ებრძვის ფილოსოფიის, ხელოვნების ძირეულ საკითხთა ვულგარულ-რეალისტურ გაგებას. ამ წანამძღვრიდან გამოსული, ჰაინე გამოთქვამს კრიტიკულ მოსაზრებას XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის შესახებ, თუმცა უკანასკნელს იგი არ აიგივებს ვულგარულ რეალიზმთან. თავისი დროის რეალიზმისადმი დამოკიდებულებაში ჰაინე წინ წამოწევს როლს პოეტურისა, სპეციფიკურ-მხატვრულისა, რომანტიკის მნიშვნელობას-რეალიზმის პრინციპების მიღება მისთვის არ ნიშნავს რომანტიკის აბსოლუტურ უარყოფას. ჰაინე დგას რეალიზმის განაყოფიერების თვალსაზრისზე რომანტიკის მომენტებით პირველისათვის მსაზღვრელი მნიშვნელობის მინიჭებით. რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ჰაინე იცავს ხე-

ხლოვნების დემოკრატიზაციის თვალსაზრისს; იგი იმ აზრისაა, რომ ხლოვნებამ მასების ხელში აქტიური როლი უნდა შეასრულოს ძველი წყობილების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ასეთ რევოლუციურ ტენდენციებს მწერალი ვერ ხედავს ვერც წინა საუკუნეებისა და ვერც მისი დროის რეალისტურ ხლოვნებაში. მას იგი ვერ ხედავს ვერც გოეთეს ხლოვნებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელში ნახულობდა და იწონებდა ჯანსაღ, რეალისტურ პრინციპებს. ასეთ ტენდენციას ვერ ხედავს ჰაინე ვერც მისი დროის კრიტიკულ რეალიზმში.

ჰაინეს დამსახურებაც ის არის, რომ მან თავისი შემოქმედებით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დასავლეთ ევროპის, გერმანიის რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის, მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის განვითარებაში. ეს, ცხადია, არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ მას ეკუთვნის პიონერობა საერთოდ რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის პრინციპების დამუშავებაში, მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის წინსვლაში. პრიორიტეტი მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის საკითხების მეცნიერული დამუშავებისა ეკუთვნის არა ჰაინეს, არამედ დიდ რუს რევოლუციურ დემოკრატებს. მათ დაადგინეს პრინციპები მატერიალისტური ესთეტიკისა, მატერიალისტური თეორია ხლოვნებისა და ყველაზე უფრო ახლოს მივიდნენ ხლოვნების მარქსისტულ თეორიასთან.

ეს გარემოება, ცხადია, არ ამცირებს ჰაინეს როლს XIX საუკუნის 20—50-იანი წლების ლიტერატურის, მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის საკითხების დამუშავებაში. მაგრამ ეს გარემოება არ უარყოფს იმასაც, რომ მწერალი ვერ ამაღლდა მარქსისტული ესთეტიკის გაგებამდე. ესთეტიკის დარგშიც ჰაინე, რომელმაც ვერ შესძლო ამ ეპოქის ყველაზე მოწინავე, რევოლუციური მსოფლმხედველობის შეთვისება, შეჩერდა იქ, სადაც შეჩერდა ფილოსოფიის დარგში. ამ გარემოებამ დაასვა შეზღუდულობის, წინააღმდეგობის ბეჭედი მის ხლოვნების თეორიას.

რიგ მხატვრულ ნაწარმოებში ჰაინე ახერხებს თავი დააღწიოს ამ შეზღუდულობას, მივიდეს გაბედულ დასკვნებამდე, ზოგიერთ თავის მხატვრულ ნიმუშში სოციალიზმის იდეამდეც, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მან საერთოდ დასძლია შეზღუდულობა, რომ იგი გახდა სოციალისტური ლიტერატურის წარმომადგენელი, ისეთი, როგორადაც ამ პერიოდში ენგელსი ვეერთს თვლიდა.

ჰაინეს მსოფლმხედველობის მთავარ ნაკლს წარმოადგენს მარქსისტული მატერიალიზმის არსის მცდარი გაგება, იმის დაშვება, რომ დიალექტიკური მატერიალიზმი წარმოადგენს პოეტურის, მხატვრულის მნიშვნელობის უგულვებელყოფას. მწერალი სრულიად უსაფუძვლოდ

წიარს პროლეტარიატს ხელოვნების, პოეტურის მნიშვნელობის უარყოფას, ჰკონია რომ მუშათა კლასის განარჯება თითქოს ხელოვნების დასასრულს მოასწავებდეს.

როგორც გამორკვეული გეკონდა, მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხს ჰაინე წყვეტს მათი მთლიანობის აღიარებით პირველისათვის მსაზღვრელი მნიშვნელობის მინიკებით. ამ გზით მწერალთან იხსნება იდეალისტურ ესთეტიკაში გადაჩეხვის საშიშროება, რამდენადაც იდეალურს, რაც ჰაინესათვის მხატვრულის ადექვატურია, წართმეული აქვს თავისთავადობის, იმანენტურობის ფუნქცია. სპეციფიკურ-მხატვრული ჰაინესთან გამოდის არა როგორც მატერიალურისაგან მოწყვეტილი, არამედ, როგორც მასთან ორგანულად დაკავშირებული. ნაგრამ სპეციფიკურ-მხატვრულის ბუნების ჰაინესეული გაგება თავისში შეიცავს წინააღმდეგობასაც. ერთი მხრით, მწერალი ხაზს უსვამს მხატვრულის, იდეალურის დაქვემდებარებულ მნიშვნელობას, ავითარებს იდეალურის რეალურთან შერწყმის თვალსაზრისს, მეორე მხრით კი, იგი ვერ თავისუფლდება სპეციფიკურ-მხატვრულის ბუნების გაგებაში იდეალიზმის გავლენისაგან.

ჰაინეს თეორიულ-კრიტიკული და მხატვრული შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე ვუჩვენებ წყალგამყოფი ჰაინეს ესთეტიკასა და იდეალისტურ ესთეტიკას შორის, ცხადყავით, რომ ჰაინესეული გაგება სპეციფიკურ-მხატვრულისა საფუძველზე განსხვავდება მისი იდეალისტური გაგებისაგან. მაგრამ, ამასთანავე ნაჩვენები იყო ისიც, რომ მატერიალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების მიღების მიუხედავად, ჰაინემ ბაინც ვერ დააღწია თავი იდეალიზმის გავლენას. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ჰაინესთან მატერიალურისა და იდეალურის, რეალურისა და მხატვრულის ურთიერთობის გაგებაში. სპეციფიკურ-მხატვრულის ბუნების გაგებაში მწერალი საბოლოოდ ვერ გათავისუფლდა იდეალიზმის გავლენისაგან. მწერალს არა აქვს გაგებული, რომ მატერიალურისა და იდეალურის ურთიერთობის საკითხის კემბარიტად მეცნიერულ გადაწყვეტას იძლევა დიალექტიკური მატერიალიზმი, რომ ეს ფილოსოფია არ უგულბებლყოფს და არ ამცირებს პოეტურის მნიშვნელობას.

ჰაინეს არ ჰქონდა არავითარი საფუძველი მიეწერა პოეტურის მნიშვნელობის უგულბებლყოფა პროლეტარიატისათვის, მარქსისტული მოძღვრებისათვის. თვით მისადმი, აგრეთვე სხვა მოწინავე მწერლებისადმი მარქსის დამოკიდებულების მაგალითზე შეეძლო ცხადყო მწერალს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიკებდა მარქსი ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნაში. ამაშია ძირითადი ნაკლი ჰაინეს ფილოსოფიისა, მისი ესთეტიკისა. იმის გამო, რომ ხელოვნების ბუნების გაგებაში მწერალმა საბოლოოდ ვერ დაძლია იდეალიზმი, მან ვერ მოგვცა კემბარიტად მეცნიერული გაგება სპეციფიკურ-მხატვრულის,

პოეტურის ბუნებისა, რეალურისადმი მისი ურთიერთობისა. ჰაინეს მოძღვრება რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობის შესახებ ამდენად ატარებს შინაგანად შეზღუდულ სასიათს, არათანმიმდევრულია.

ჰაინე წაიდა წინ რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის შექმნის, ხელოვნების ძირითადი თეორიული საკითხის მეცნიერულ-მატერიალისტური გადაწყვეტისაკენ, მაგრამ იმის გამო, რომ ვერ ამალდა მეცნიერული სოციალიზმის თეორიის გაგებამდე, მან ვერ მოგვცა ნამდვილად მეცნიერული, მატერიალისტური ხელოვნების თეორიამიუხედავად ამისა, შეუძლებელია უარყოთ ჰაინეს დადებითი როლი XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ესთეტიკური მოძღვრების, ასევე საზღვარგარეთული ლიტერატურის ისტორიაში.

---



## შ ი ნ ა ა რ ს ი

### ს ა ძ ი თ ხ ი ს ლ ა ს მ ა

თავი I. მატერიალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების ლასაბუთება ჰაინრიხ ჰაინესთან .

- § 1. მატერიალურის მსახლერელი როლი ხელოვნებისა და სინამდვილის დამოკიდებულების გაგებაში
- § 2. ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დამოკიდებულების ძირითადი საკითხები ჰაინესთან .

თავი II. იდეალისტური ესთეტიკის ბაღმონაშთები ჰაინეს ნააზრევში .

თავი III. ხალოვნების სავიწიჟიკის ჰაინესაშული თეორია.

- § 1. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხი ჰაინესთან ვულგარული რეალიზმი-სადმი მის დამოკიდებულებაში .
- § 2. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხი ელინური ხელოვნებისადმი ჰაინეს დამოკიდებულებაში . . .
- § 3. სპეციფიკურ-მხატვრულის საკითხის ჰაინესეული და ტრადიციულ-რომანტიკული გაგება
- § 4. მხატვრული ასახვის სპეციფიკური საკითხები ხელოვნების შესახებ ჰაინეს ნაზრევში . . . . .
- § 5. ხელოვნებაში ისტორიის ხარვეზების შევსების ჰაინესეული თეორია .

თავი IV. საკითხი რადიკალური ბარდატხის შესახებ ჰაინეს მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში

თავი V. რეალისტურისა და მხატვრულის მთლიანობა ხალოვნების შესახებ ჰაინეს ნააზრევში

თავი VI. ჰაინე და მისი ღროის ესთეტიკური შეხედულებანი

რედაქტორი პროფ. ზ. ჯიბლაძე

კონტროლიორ-კორექტორი პ. ლაბარტყავა

კორექტორი მ. ინასარიძე

გამომშვები ე. დეკანოსიძე

ყდა მხატვარ დ. ქუთათელაძისა

---

უფ 01582.

შეკვეთის № 1:75.

ტირაჟი 3000.

გადაეცა წარეობას 2/XI—1955 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/X—1956 წ.  
ანაწყოების ზომა  $6\frac{1}{3} \times 10\frac{1}{3}$ . ქალაქის ზომა 60 x 92. სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 30,125. საალრიცხო-საგამომცემლო ფორმათა რაოდენობა 31,55.

ფასი 14 მანეთი

---

---

სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის  
სტამბა-ლითოგრაფია, უნივერსიტეტის ქ. 1.

Типо-литография издательства ТГУ им. Сталина, Университетская, 1.