

უიორგი ჯიბლაქე

ესთეტიკა

ხელოვნება და სინამდვილე

1

ხელოვნების არსება, ესთეტიკა, მისი თეორია,
მშვენიერების კოეფიციენტი, ესთეტიკა და კრიტიკა

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1988

წინამდებარე წიგნში განხილულია ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთი ურთულესი პრობლემა — დამოკიდებულება ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის.

განკუთვნილია სტუდენტებისა და საკითხით დაინტერესებულ პირთათვის.

რედაქტორი ა. ჩ ხ ა რ ტ ი შ ვ ი ლ ი

© აბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988

0302060000

Д _____

M 608(06)-88

ISBN 5—511—000 40—x

ა ბ ტ ო რ ი ს ა ბ ა ნ

ესთეტიკური აზროვნების დარგში ხანგრძლივმა მუშაობამ დაგვარწმუნა, რომ შეუძლებელია მოინახოს ფილოსოფიური მეცნიერება, რომელსაც კვლევა-ძიების შეზღუდული საზღვრები ჰქონდეს. თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე ჩვენ მოგვიხდა არაერთი გამოკვლევა და გვეწერა ესთეტიკის პრობლემათა გასარკვევად, მაგრამ დღესაც გვგონია, რომ ის, რაც გავაკეთეთ, მხოლოდ ერთი ჩვეულებრივი ტალღა მეცნიერების ამ თვალუწვდენ ოკეანეში. მაგრამ ეს ტალღა უკვე ორ ტომს მოიცავს და მოხარული ვართ, რომ მათი გამოცემა ხორციელდება თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის ფაკულტეტის სამეცნიერო საბჭოს დადგენილებით, რისთვისაც ხსენებული საბჭოს წევრებს დიდ მადლობას მოვახსენებ.

ჩვენი „ესთეტიკის“ პირველ ტომში მთლიანად შევა „ხელოვნება და სინამდვილის“ პირველი ტომი, მეორე ტომში, — ხსენებული მონოგრაფიის მეორე ნაწილი. ჩვენი სხვა ესთეტიკური გამოკვლევები, ნარკვევები, წერილები, რომლებიც 1931 წლიდან 1985 წლამდე იწერებოდა და იბეჭდებოდა, მიზანშეწონილი იქნებოდა ცალკე გამოცემულიყო.

თითქმის ოთხი ათეული წელია ჩვენს მონოგრაფიას „ხელოვნება და სინამდვილე“ (პირველი ტომი) უმაღლესი სკოლები სახელმძღვანელოდ და დამხმარე სახელმძღვანელოდ იყენებენ. როგორც პირველი (1947 წელი), ისე მეორე (1955 წელი) გამოცემა დიდი ხანია აღარ იშოვება, მხოლოდ ბიბლიოთეკებს შერჩაათ. ადრე, 1940 წელს გამოცემული ჩვენი ესთეტიკური გამოკვლევა — „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“, რომელიც წიგნში ორ თავად (III, IV) არის შესული, ამავე მდგომარეობაშია.

ყოველივე ეს გავითვალისწინეთ და ჯერ კიდევ 1965 წელს გადაწყვიტეთ გვეზრუნა ახალი გამოცემისათვის, მაგრამ დროის უქონლობამ განზრახვაზე ხელი აგვადებინა. შემდეგ გვინდოდა ერთად გამოგვეცა „ხელოვნება და სინამდვილის“ ორივე ტომი (მეორეც უკვე დამთავრებული გვქონდა). ესეც შეუძლებელი გახდა, სამუშაოს დიდი მოცულობის გამო.

ახლა ამ გამოცემაში იბეჭდება „ხელოვნება და სინამდვილის“ სრულ-

ლი ტექსტი, შესწორებული და შევსებული სახით. ეს არის ჩვენი მონოგრაფიის პირველი ტომის პირველი სრული და საბოლოო რედაქცია. თუ ოდესმე მომავალში მისი გამოცემა საჭირო გახდება, ავტორის თხოვნაა მხოლოდ ამ გამოცემის ტექსტი დაიბეჭდოს, როგორც ყველაზე საიმედო ორიგინალისა.

„ხელოვნება და სინამდვილე“ მთლიანად განეკუთვნება ესთეტიკას, როგორც აზროვნების დარგს, მაგრამ ხელოვნებასთან ერთად აღძრავს ლიტერატურათმცოდნეობის მრავალ პრობლემას, რადგან მწერლობა ხელოვნების ისეთივე დარგია, როგორც მუსიკა, ფერწერა, არქიტექტურა. თუ რა შრომა მოითხოვა ამ წიგნმა, ისე, როგორც მეორე ტომმა, მგონი, ნათლად ჩანს პირველი გამოცემიდან, სადაც 1947 წელს აღწინასწარი ნაწილი:

„თუ ყოველი წიგნის ბიოგრაფია ადამიანის ცხოვრებას მოვყავართ, ამ ჩვეულებრივ წესს ვერ ასცდება ჩვენი ნაშრომიც.“

ათი წლის წინათ, სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, ავტორი შეუდგა ხელოვნებისა და სინამდვილის პრობლემის გარკვევას, მაგრამ ეს თემა, დიდი მოცულობის გამო, საკანდიდატო დისერტაციისათვის შეუფერებლად მიიჩნია. ამიტომ მისგან ცალკე გამოყო მშვენიერების პრობლემა და ამ თემაზე დაწერილი ნაშრომი 1939 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს წარუდგინა საჯარო პაექრობისათვის.

იმავე წელს, სამეცნიერო ხარისხის მოპოვების შემდეგ, ავტორმა განაგრძო არჩეულ თემაზე მუშაობა, რადგან გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ „ხელოვნება და სინამდვილე“ ყოფილიყო მისი სადოქტორო დისერტაცია, რომლის ერთ თავს მან საკანდიდატო ნაშრომი უწოდა, ხოლო 1940 წელს ცალკე წიგნადაც გამოაქვეყნა სახელწოდებით: „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“.

ხანგრძლივი შრომის შემდეგ ავტორი თავის განზრახვას შესრულებულად თვლის, რაც უფლებას აძლევს, გამოაქვეყნოს წიგნი „ხელოვნება და სინამდვილე“.

5/X—47

თბილისი.

ახლა ამ წიგნის ახალი გამოცემა გვაქვს და ვიმედოვნებთ, მკითხველი საზოგადოება ობიექტურ მსჯავს დასდებს როგორც ავტორის რუდუნებას, ისე თვით მონოგრაფიის ღირსება-ნაკლოვანებებს. ობიექტურ კრიტიკას ყოველთვის გამოარჩევდა სერიოზულობა, ურომლისოდ არც მეცნიერება არსებობს და არც მისი წინსვლის ლოგოკა.

რუსულად ეს წიგნი 1971 წელს გამოსცა „მეცნიერებამ“: იხ. Георгий Джибладзе, Искусство и действительность, Тб.; т. I.

2/1—85

წინასიტყვაობა

„ხელოვნება და სინამდვილე“ განიხილავს ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას, რომელიც დიდი ხანია წარმოადგენს ხელოვნების თეორიაში გაცხარებული დისკუსიის საგანს. ეს სირთულე იმაშიც მდგომარეობს, რომ ხსენებული პრობლემის გადაწყვეტაზე მოუშავე ავტორს მოეთხოვება თვით ხელოვნებისა და მისი ისტორიის ცოტად თუ ბევრად საფუძვლიანი ცოდნა. მოეთხოვება იცოდეს ლიტერატურისა და ესთეტიკური აზროვნების ისტორია, იცნობდეს, მეტი რომ არა ვთქვათ, ფილოსოფიას და ფსიქოლოგიას, ერკვეოდეს პოეტიკის საკითხებში: რაც მთავარია, ჰქონდეს მხატვრული აღლო და შექმლის დასაბუთოს ხელოვნების თითოეული ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება.

რომ მართლაც ესოდენ რთულია ესთეტიკოსის მკვლევება. ეს შეუდგეიდანაც ჩანს: ცნობილი ესთეტიკოსები ძველ მსოფლიო ლიტერატურას ძალიან ცოტა ჰყავდა. ხოლო ფილოსოფოსები ესთეტიკის საკითხების საფუძვლიან დაძუშავებას ჩვეულებრივად გვიან იწყებდნენ ხოლმე, უმთავრესად საკლასიკო ფილოსოფიური სისტემის ცოტად თუ ბევრად ჩამოყალიბების შემდეგ. როგორც მაგალითად კანტი და ჰეგელი, თუმცა ეს არც იმას ნიშნავს, რომ პარალელურად ისინი თითქოს არ არკვევდნენ ხელოვნების საკითხებს.

ეს სირთულე აიძულებდა ხელოვნებათმეტყველ ბერნარდ ბოზენკიტს 1892 წელს გამოცემულ თავის შრომაში — „History of Aesthetic“ — განეცხადებინა, რომ ესთეტიკის ვრცელი ისტორიის განხილვა იოლი ამოცანა არ იყო, მოითხოვდა დიდძალი მასალის ანალიზს და ამიტომ მას თავის წიგნში მოუხდა გამოყენებინა, კომპილაციურ თხზულებებთან ერთად, „ბრიტანეთის ენციკლოპედია“ ინფორმაციისათვის (გვ. XIII), რაჟაკ. ჩვენი აზრით, მართალია. მისი შრომა ფაქტებით გაამდიდრა, მაგრამ თვით წიგნს ეკლექტიკური ხასიათი მისცა.

რაც შეეხება თვით ესთეტიკის ისტორიას, ამ საკითხში ჩვენ სრულიად საწინააღმდეგო დებულებას ვავითარებთ, ვიდრე რობერტ ციმერმანი თავის წიგნში — „Geschichte der Aesthetik“ (1858), მაქს შასლერი თავის გამოკვლევაში „Kritische geschichte der Aesthetik“

(1872) და ბოზენიტი თავის თხზულებაში, რაც გარკვევით ჩამოყალიბებულია ჩვენს მიერ ესთეტიკის ტერმინისა და ზოგადი ისტორიის გადმოცემის დროს.

ვიდრე ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების გარკვევას შევუდგებოდეთ, საჭიროდ ვცანით, მკითხველისათვის მიგვეწოდებინა ხელოვნების საკმაოდ ვრცელი განმარტება; კონკრეტული თეორიული მონაცემებითა და ფაქტებით გვეჩვენებინა, თუ რაში მდგომარეობს ხელოვნების არსება და რა არის მისი ფუნქცია. ამან გვაიძულა, ხელოვნების განმარტება არ შემოგვეფარგლა მართოდენ უახლოესი საუკუნეების თეორეტიკოსთა ნაშრომებით და გვეცადა წარმოგვედგინა იგი ისტორიულ განასერში, ისე, რომ ისტორია მტკიცედ დაგვეკავშირებინა თეორიასთან, და პირიქით, თეორიას ფართოდ გაეღო ჩვენთვის ისტორიის კარები.

ასე წარმოდგა ჩვენს წიგნში ხელოვნების განმარტების ვრცელი ისტორიული მიმოხილვა, დაწყებული ანტიკური სამყაროდან ვიდრე მე-18 საუკუნემდე, როცა ალექსანდრ გოტლიბ ბაუმგარტენი საფუძველს უყრის ტერმინ „ესთეტიკას“ თავის ორტომიან წიგნში, რომელიც 1750-58 წლებში გამოვიდა და რომლის დამთავრება ავტორმა ვერ მოასწრო. ბაუმგარტენამდე ხელოვნებისა და ესთეტიკის განმარტებებს ჩვენ ვიძლევიტ იმისდა მიხედვით, თუ ცალკეულ ეპოქაში როგორ უყურებდნენ ხელოვნებას, ან რა დამოკიდებულებაში იყვნენ მასთან. ამ განასერშია წარმოდგენილი დემოკრიტეს, სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს ესთეტიკური შეხედულებანი. ამავე განასერში წარმოვადგინეთ ლუკრეციუსის ორიგინალური ხელოვნების თეორია და პორაციუსის „პოეზიის მეცნიერება“. განზრახ ვრცლად შევჩერდით ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელ პლოტინის „ენეადების“ გარჩევაზე, ვინაიდან გვაინტერესებდა გამოგვეჩვენა სათავე ხელოვნების იმ მისტიკური გაგებისა, რომლის საწყისი ჯერ კიდევ პლატონის ფილოსოფიაში გვაქვს, ხოლო უფრო კვიეტურ სახეს პლოტინის ფილოსოფიაში ღებულობს. ამით პირდაპირ ხილსა ვდებთ ხელოვნების ქრისტიანული იდეალის კრიტიკული გაგებისათვის და საშუალებაც გვეძლევა წარმოვადგინოთ მისი ეგრეთწოდებული „რეალისტური“ ხასიათის კრიტიკა.

ყოველივე ეს ქართულ ლიტერატურაში მიგვაჩნია პირველ ცდად და ამდენად ორიგინალურ მოვლენად.

ავტორი ფიქრობს, რომ თუ ის განიხილავს ტერტულიანესა და აგუსტინეს შეხედულებებს შედარებით უფრო დაწვრილებით, არა იმიტომ, რომ მას სურდეს ქრისტიანული ესთეტიკის სისტემის მწყობრი გადმოცემა, რაც არ შეიძლება ჩვენს წიგნს დავაკისროთ, ვინაიდან იგი არ არის ესთეტიკური აზროვნების ისტორია; ავტორს აინტერე-

სებს მხოლოდ ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით გაარკვიოს ქრისტიანული ესთეტიკის არსობა და წარმოადგინოს მისი კრიტიკა. ეს ცდაც პირველია ქართულ ესთეტიკურ ლიტერატურაში. ამის შემდეგ ჩვენ საშუალება გვეძლევა განვიხილოთ ხელოვნების ის გაგება, რომელიც რენესანსმა მოიტანა და რომელსაც დიდი წარმომადგენლები ჰყავდა არა მარტო ევროპაში, არამედ საქართველოშიც, კერძოდ, ისეთი გენიალური პოეტისა და მოაზროვნის სახით, როგორც შოთა რუსთაველია.

რუსთაველის ესთეტიკას ჩვენ სავსებით ბუნებრივად გამოვყოფთ ცალკე და ვიძლევიტ დებულებას, რომელიც დამტკიცებულად მიგვაჩნია ჩვენს ნაშრომში წარმოდგენილი ფაქტებით.

ახალი საუკუნეების ხელოვნების თეორიული ანალიზი და ლიტერატურული ფაქტების მიმოხილვა ჩვენ სრულიადაც არ გვიანტერესებს, როგორც ამ საუკუნეების ხელოვნების ან მწერლობის ისტორია. ამ მხრივ მსოფლიო ლიტერატურას საკმაო რაოდენობით გააჩნია ისტორიული მიმოხილვებიცა და დიდტანიანი გამოკვლევებიც. ჩვენი მიზანია მიმოხილვა იმ ფაქტებისა, რომლებიც დაკავშირებულია ბუალოს, კორნელის, რასინის, მოლიერის, დიდროს, ლესინგის, ვინკელმანისა და გოეთეს სახელებთან მხოლოდ ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით.

ასევე, კანტისა და ჰეგელის ესთეტიკური სისტემების განხილვა არავითარ შემთხვევაში არ არის ამ სისტემების ისტორიული მიმოხილვა. ეს საქმე ფილოსოფიის ისტორიკოსებისათვის მიგვინდვია. ჩვენი ძირითადი მიზანი იყო ანტიკურობიდან მოყოლებული ხელოვნებისა და ესთეტიკის ისტორიული განხილვა ახალ დრომდე, ჰეგელის ჩათვლით, ხოლო შემდეგ რევოლუციური გადატრიალებისა ხელოვნების თეორიაში მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სახით ისე გვეწარმოებინა, რომ გამოგვერკვია:

1. ხელოვნების თავდაპირველი განმარტება დაკავშირებული იყო მიბაძვის ცნებასთან, მაგრამ მიბაძვის ეს ცნება განსხვავებულად ესმოდა პლატონს (როგორც ტექნიკურ-მექანიკური პროცესი), არისტოტელეს (როგორც შემოქმედებითი პროცესი), ლუკრეციუსს (აგრეთვე როგორც შემოქმედებითი პროცესი, მხოლოდ იმ პირობით, რომ ლუკრეციუსს ამ განმარტებაში შეაქვს ისტორიული მომენტი და იგი ხელოვნებას, როგორც მიბაძვას, ვერ წარმოიდგენს კაცობრიობის მთელი ისტორიის გარეშე, დედამიწაზე საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმოშობის გარეშე). ამავე დროს, ლუკრეციუსს მოაქვს ხელოვნების ახალი, უფრო ცოცხალი, მოქმედი გაგება, ვიდრე არისტოტელეს;

2. ნეოპლატონიზმმა და ქრისტიანობამ ხელოვნების გაგება დაუ-

კავშირეს: პირველმა — მისტიკურ წარმოსახვას, მეორემ — წმინდა რელიგიურ იდეალს:

3. რენესანსი ხელოვნებას უცქერის, როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ბრძოლის საშუალებას, რაც ჯერ კიდევ ენგელსმა შენიშნა, როცა დაახასიათა რენესანსის ეპოქა და მისი ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლები, როგორიც იყვნენ: ლეონარდო და ვინჩი, ალბრეხტ დიურერი, მაკიაველი, ლუთერი, ერაზმ როტერდამელი:

4. ახალ საუკუნეებში ხელოვნების ცნება ფართოვდება და ლესინგის მიერ შენიშნული პოეზიის საზღვრების გაფართოება შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ხელოვნების თვით თეორიის საზღვრების გაფართოების დასადასტურებლადაც, ვინაიდან თუ პოეზია დროთა განმავლობაში დიდად აფართოებდა თავის საზღვრებს, ბუნებრივია, ფართოვდებოდა მისი შემსწავლელი მეცნიერების საზღვრებიც. ამიტომ იყო, რომ მე-18 საუკუნემ ამ მეცნიერების ტერმინიც შეჰაიღო და მის გარშემო ხანგრძლივმა ბრძოლამ საბოლოოდ იგი მაინც ვერ განდევნა;

5. მიუხედავად ფორმალიზმისა, კანტის დამსახურება იყო ესთეტიკაში სუბიექტური მომენტის შეტანა და მთელი ხელოვნების ცენტრში სუბიექტის მოთავსება, რითაც მან ძველ ემპირისტულ გაგებას სასიკვდილო ლახვარი ჩასცა, მაგრამ ანტიისტორიულობამ კანტს ხელი შეუშალა საბოლოოდ დაეძლია ემპირიზმი. ეს მან ვერ გააყეთა და ვერც გააყეთებდა;

6. ემპირიზმის დაძლევის საქმეში დიდ ნაბიჯს დგამს წინ ჰეგელი, რომელსაც ისტორიული თვალსაზრისი შემოაქვს ხელოვნების თეორიაში და მიუხედავად მისი ჩვეულებრივი ტრიალისა — სამი საფეხურის აღნიშვნისა, ხელოვნების მთელს ისტორიაში (სიმბოლურის, კლასიკურის, რომანტიკულის), რაც მხოლოდ იმ მხრივია სწორი, რომ განვითარების იდეას შეიცავს და თითოეული მათგანის ადევნატური სინამდვილე მართლაც შეიძლება მოინახოს — ძირს უთხრის ემპირიზმს იმდროინდელი ხელოვნების თეორიაში. ჰეგელი იძლევა ხელოვნების უკვე ისეთ განმარტებას, რომელიც უკავშირდება მხატვრულ სახეს.

მართალია, ამით ჰეგელი ახალს არაფერს ქმნის, ვინაიდან ჯერ კიდევ ძველმა ფილოსოფოსებმა (მაგალითად, სოკრატემ და პლატონმა, რომ აღარაფერი ვთქვათ არისტოტელეზე) ხელოვნება დაუკავშირეს სახეს, მაგრამ ჰეგელის დამსახურება ის იყო, რომ მან ხელოვნების, როგორც მხატვრული სახის, განსაზღვრას უკვე ჩამოყალიბებული ფორმულა მისცა და ამით უთუოდ დაიკავა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში;

7. უდიდესი როლი შეასრულა ხელოვნების იმ ახალმა განმარ-

ტებაჲ, რომელიც გასული საუკუნის ორმოციანი წლების რუსულ ლიტერატურაში პირველად ბელინსკიმ შემოიტანა და რომელიც შემდეგნაირად განითქმის: „ხელოვნება არის ქვემარტების უშუალო შეგრძნება ანუ ასოვნება სახეებში“. მაგრამ ვიდრე ბელინსკი თავის ამ აზარ დებულებას განავითარებდა, რუსეთის სინამდვილეში მთავარი უკვე მომწადებული იყო მის შესათვისებლად და შესაკარბოლ. ამას მოწმობს ჩვენ მიერ პირველად მოცემული ცდა — გააზრებულ იქნეს ბელინსკამდელი რუსული ლიტერატურული კრიტიკა თავისი პროგრესული მონაცემებით და აქედან სავსებით ნათლად განისაზღვროს ბელინსკის, როგორც რუსული ლიტერატურული კრიტიკისა და ესთეტიკის შემქმნელის, ადგილი; აგრეთვე ის როლი, რომელიც მან ხელოვნების განმარტების მხრივაც შეასრულა რუსული ლიტერატურული აზროვნების ისტორიაში. ჩვენ ვრცლად ვებებით ბელინსკის ესთეტიკას, რომ ნათელყოთ შემდეგი დებულება: ხელოვნებასა და სინამდვილის ურთიერთმიმართება ბესარიონ ბელინსკიმ სწორად გაიგო იმ დროს, როდესაც კატეგორიულად უარყო „წმინდა ხელოვნების“ თეორია და დაიცვა საბელგანთქმული მატერიალისტურ-უტილიტარული პრინციპი — „ხელოვნება ცხოვრებისათვის“. ლიტერატურის, როგორც საზოგადოებრივი ბრძოლის იარაღის, გაგების მხრივ ბელინსკი ისე შორს წავიდა, რომ მან ლიტერატურაში უკვე დაინახა ცხოვრების გაუმჯობესების მძლავრი საშუალება. აქედან წარმოდგა მისი საოცარი ძალით შთაგონებული „წერილი გოგოლს“ და ასევე საოცარი ტიტანური გაბრძოლება მეფის მონარქიული სინამდვილის, ბატონყმობისა და მართლმადიდებელი ეკლესიის წინააღმდეგ;

8. ბესარიონ ბელინსკიმ ნოყიერი ნიადაგი მოუშადა ლიტერატურაში ჩერნიშევსკის, რომელმაც ალლო აღლო გასული საუკუნის სამოციანი წლების საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ სინამდვილეს და თავის საბელგანთქმულ დიანერტაკიაში — „Эстетическое отношение искусства к действительности“ — პირდაპირ ჩამოაყალიბა ხელოვნების შემდეგი განსაზღვრა: ა) ხელოვნება არის ცხოვრების, სინამდვილის წარმოსახვა; ბ) ხელოვნება არის ცხოვრების საბელმქლვანელო; ვ) ხელოვნება არის ცხოვრების, სინამდვილის განაჩენი. ეს ესთეტიკური იდეალები განავითარეს სამოციანი წლების მოღვაწეებმა, მიუხედავად მათ შორის არსებული განსხვავებისა. ამიტომ ჩვენ განვიხილავთ არამარტო რაზნოჩინელთა ბელადების — ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის ესთეტიკას, არამედ, აგრეთვე, ცნობილი რაზნოჩინელების, მაგრამ იმ დროს უკვე რუსული ნიპილიზმის ბელადების — პისარევისა და ზაიცევის კრიტიკულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს. აქ შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ ლიტერატურაში პირველად ვცადეთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატის ვრცელი ანალიზი

და გამოვიტანეთ დასკვნა, რომ შეუძლებელია, მიუხედავად ჩერნიშევსკის ესთეტიკის ნაკლოვანებებისა, არ გავიზიაროთ მისი ისეთი დებულებანი, როგორცაა ხელოვნებისა თუ ბუნების მშვენიერების ობიექტურობის აღიარება და მშვენიერების დაკავშირება ცხოვრებასთან. ეს დებულებები მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში დღეს უკვე აღიარებულად ითვლება, თუმცა თავდაპირველად მის წინააღმდეგ გამოთქმულ იქნა უარყოფითი თვალსაზრისი; დროთა განმავლობაში შეეძლოთ შეგვეშუშავებინა მშვენიერის განსაზღვრა და მისთვის მიგვეცა გარკვეული ფორმულირება. ეს განმარტება ბუნებრივად წარმოადგენს ჩვენი ნაშრომიდან გამომდინარე დასკვნას;

9. ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში თერგდალეულების ადგილის განსაზღვრის ცდა მიზნად ისახავს ნათელყოფს შემდეგი დებულება: რუსეთის მოწინავე მოაზროვნეთა შეხედულებანი მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ნოყიერ ნიადაგს პოულობდნენ, იმიტომ, რომ თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლის პროგრესული აზრი ერთნაირი ძალით იტაცებდა როგორც რუსეთის, ისე საქართველოს მოწინავე მოღვაწეებს, რაც გამოხატულებას პოულობდა ამ ორი ხალხის მეგობრობის განმტკიცებაში;

10. რეალისტური ესთეტიკის მიერ მოცემული ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის ვრცელი ანალიზის პირველი ყველაზე სრული ცდა ქართულ ლიტერატურაში ეკუთვნის ილია ჭავჭავაძეს, როგორც ბელინსკისა და რაზნოჩინელების პროგრესულ შეხედულებათა ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელს გასული საუკუნის სამოციან წლებში¹;

11. კეშმარიტად რევოლუციური გადატრიალება მოახდინა მარქსიზმ-ლენინიზმმა ხელოვნების თეორიაშიც ახალი მატერიალისტური ესთეტიკის შექმნით. ჩვენ მიერ მარქსისა და ენგელსის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა საკმაოდ დაწვრილებითი ანალიზი ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის თვალსაზრისით კონკრეტულად ნათელყოფს, თუ რა დიდი ნაბიჯი იქნა გადადგმული წინ ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში და რა მკაფიოდ იქნა ნაჩვენები, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, კაპიტალიზმის დროს ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს თავისუფალი, რომ ხელოვნებისა და ხელოვანის თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ კომუნისტურ საზოგადოებაში, რომ ხელოვნება არის აქტიური კატეგორია, რომ ხელოვნება, ისევე როგორც ფილოსოფია, მოწოდებულია არა მარტო ახსნას ცხოვრება, საზოგადოებრივი სინამდვილე, არამედ კიდევაც გარდაქმნას იგი;

¹ დაწერილებით იხ. გიორგი ჯიბლაძე, ილია ჭავჭავაძე, თბ., 1966.

12. ლენინის ლიტერატურული შეხედულებანი ესთეტიკური მოძღვრების შემდგომი განვითარებაა ახალ, პირობებში; ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი, ლენინისა და მისი მიმდევრების მიერ განვითარებული, მარქსიზმ-ლენინიზმის მიღწევაა და საბჭოთა ლიტერატურის წარმატებები დღეს შეუძლებელი იქნებოდა, მთელს ჩვენს კულტურას ლენინური მოძღვრებით რომ არ ეხელმძღვანელა. უკანასკნელი წლების მანძილზე საბჭოთა ლიტერატურის მიერ მოპოვებული დიდი მხატვრული გამარჯვებანი, მისი მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობა უკვე თავისთავად მეტყველებენ იმ უდიდეს როლზე, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდი ასრულებს მთელი ჩვენი საბჭოთა ხელოვნების წინსვლასა და განვითარებაში.

გამომდინარე აქედან, ჩვენს წიგნში განვითარებულია დებულება, რომ „კემპარიტად დიდი ხელოვნება ყოველთვის თანამედროვეა“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებას თანამედროვეობის გარეშე ცხოვრება არც ძველად შეეძლო და, მით უფრო, არც დღეს შეუძლია; ხელოვნებას არ შეუძლია უარი უთხრას საზოგადოებრივ სინამდვილეს. ხელოვნება რომ სოციალური მოვლენაა, ამდენად, კლასობრივ საზოგადოებაში კლასობრივი ხასიათისაა.

ძველი დავა, თუ რომელი დგას მაღლა — ხელოვნება თუ ბუნების მშვენიერება, შეიძლება გადაწყდეს იმის გათვალისწინებით, რომ პირველობის, უშუალო სინამდვილის მხრივ ბუნება მაღლა დგას ხელოვნებაზე, მაგრამ იდეალურის, შეგნებული მიზნისა და მიზანშეწონილი ნებისყოფის მხრივ ხელოვნების მშვენიერება მაღლა დგას ბუნებაზე;

13. სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდით საბჭოთა ლიტერატურამ არა მარტო უნდა წარმოსახოს ჩვენი სინამდვილე, არამედ ხელი შეუწყოს მის წინსვლას, განვითარებას და ახალ-ახალ გამარჯვებას. ჩვენი პარტიის ისტორიულმა ყრილობებმა განსაკუთრებული სიღრმითა და სიმანხილთ განიხილეს, სხვა იდეოლოგიურ საკითხებთან ერთად, ხელოვნების, როგორც აქტიური კატეგორიის უაღრესად მნიშვნელოვანი პრობლემები;

14. საბჭოთა ლიტერატურა მისაბამი ნიმუშია მთელი მსოფლიოს პროგრესული მწერლობისათვის და, გამომდინარე აქედან, სრული უფლებით უნდა დავასკვნათ, რომ მსოფლიოში აშკამად არ არსებობს უფრო მოწინავე, იდეურად და მხატვრულად უფრო დიდი ლიტერატურა, ვიდრე საბჭოთა სოციალისტური ლიტერატურაა.

როგორც ვხედავთ, ჩვენი ნაშრომი მიზნად ისახავს ხელი შეუწყოს ახალი ესთეტიკური თეორიის განვითარებას და შეძლებისდაგვარად დაეხმაროს აღნიშნული საგნის შემსწავლელებს. ამ უკანასკ-

ნელმა გარემოებამ თავისებური გავლენა იქონია წიგნის ხასიათზე, რაც არ შეიძლება მკითხველმა არ იგრძნოს.

რამდენადაც ვიცით, უკანასკნელი წლების მანძილზე ასეთი სპეციალური ნაშრომი ესთეტიკის შესახებ არ გამოცემულა. 1954 წ. გალაქტიდი იცვლის. ამერიკის, საფრანგეთის ლიტერატურას და ვერ შევძელით დაგვედგინა — გამოვიდა თუ არა რაიმე მნიშვნელოვანი სპეციალური ნაშრომი ესთეტიკის საკითხებზე, გარდა 1950 წელს ამერიკაში გამოცემული ფასტის მონოგრაფიისა სახელწოდებით — „ლიტერატურა და სინამდვილე“, რომელშიც ავტორი მიმოიხილავს ამერიკის დღევანდელ ლიტერატურას, დაწვრილებით ჩერდება სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის ანალიზზე და იძლევა რეაქციული ლიტერატურის კრიტიკას. ფასტის შემდეგ პარიზში ანრი ლეფევრმა გამოსცა წერილების კრებული: „ესთეტიკის შესავალი“², როგორც ერთგვარი პირველი ნაბიჯი ესთეტიკის შესახებ „ტრაქტატის“ დასაწერად. ის, რაც ამ წიგნშია, პირველ ყოვლისა იმით იქცევა ყურადღებას, რომ ლეფევრი ცდილობს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ძირითადი საკითხების გარკვევას. ამ მხრით წიგნს დადებით მომენტებთან ერთად ზოგიერთი სერიოზული ნაკლიც ახასიათებს³. კერძოდ, ერთგან რუსული თარგმანის რედაქცია შენიშნავს, რომ ლეფევრი ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების საკითხში პლატონის როლს აზვიადებსო. ჩვენ კი გვგონია, არა მარტო ამ საკითხში, არამედ, საერთოდ პლატონი ლეფევრს გაზვიადებულად ჰყავს წარმოდგენილი; სხვანაირად ვერ ავხსნით მის მიერ პლატონის ესთეტიკის წინა პლანზე დაყენებას არისტოტელესთან შედარებით.

ყოველივე ის, რაც ჩვენ ზევით უკვე ვთქვით, ერთხელ კიდევ გვიჩვენებს, თუ რამდენად საჭიროა „ხელოვნება და სინამდვილე“, რომელსაც შევსებული და გადამუშავებული სახით ვთავაზობთ მკითხველს.

² გამოვიდა 1953 წელს. რუსული თარგმანი 1954 წელს: А. Лефевр, Введение в эстетику, Москва, 1954.

³ იხ. ზ. სმირნოვას შესავალი წერილი, გვ. 3—10.

შესავალი

დღეი ხანია შემჩნეულია, რომ ხელოვნება ყოველთვის გამოხატავდა სინამდვილეს, თავის საფუძველსა და შთაგონების წყაროს. ეს გამოხატვა წარმოადგენდა აქტიურ კატეგორიას, რამდენადაც თვით სინამდვილისადმი სანსახურს ისახავდა მიზნად. მართალია, იდეალიზმმა სცადა ხელოვნების საფუძვლად მიეჩნია არა სინამდვილე, არამედ ღვთაებრივი მუხა და ფანტაზია, ან კიდევ აბსოლუტური იდეა. დაეცრა ტრანსკატებიც, მაგალითად, ფანტაზიის, როგორც ხელოვნების საფუძვლად იყოს იცნავენ. მაგრამ მატერიალისტურმა თეორიამ მას თვითდავე სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა, რათა ხელოვნების საფუძვლად სინამდვილე ყოფილიყო აღიარებული. ისტორიულად სავსებით ნათლად ჩანს, რომ დროთა სვლაში ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების საკითხს ესთეტიკური აზროვნება მკიდროვლად უკავშირებდა შემოქმედების ცნების გარკვევას. მაგრამ თვით ტრადიციული იდეალისტური ესთეტიკის ურთულეს თეორიულ პრობლემას წარმოადგენდა, ერთი მხრივ, მშვენიერების, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის, განსაზღვრა, მეორე მხრივ, ბუნებისა და ხელოვნებას მშვენიერებათა ურთიერთმიმართების გარკვევა.

ესთეტიკა, როგორც შემოქმედების თეორია, საუკუნეების მანძილად ადევნდა სილამაზის ცნების ანალიზს. მიუხედავად ამისა, ვერ იპოვიდა სრულყოფილ იდეალისტურ ესთეტიკურ თეორიას. რომელსაც ნათლად და გასაგებად განემართოს ეს პრობლემა. საკითხს ართულებს ის გარემოებაც, რომ მშვენიერების ცნება იდეალისტურ ესთეტიკაში განუყრელად დაკავშირებულია ხელოვნების გარკვევასთან. მხოლოდ მატერიალისტურმა ფილოსოფიამ დააყენა ხელოვნების არსების პრობლემა მეცნიერულ ნიადაგზე. დაალექტიკურმა მატერიალიზმმა კი მეცნიერულად ახსნა და გადაწყვიტა იგი; მხოლოდ მარქს-ენგელს-ლენინის მოძღვრება იძლევა ხელოვნების, როგორც ხედნაშენის მეცნიერულ ანალიზს. მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსების შეხედულებათა საგანძურში მეცნიერულად გარკვეულია ხელოვნების არსება. გამოვლივართ რა აქედან, ჩვენი ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს გააშუქოს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობა, გადაწყვიტოს ესთეტიკის მიერ დაყენებული ძირითადი

პრობლემა, კერძოდ. გაარკვიოს ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა ურთიერთმიმართება — საკმაო ნაწილში თვით ხელოვნების ფაქტებზე დაყრდნობით.

კვლევა-ძიებებს ეს ხასიათი სავსებით ბუნებრივად მოითხოვდა გამოგვერკვია ხელოვნების არსება, მისი თავდაპირველი ფორმები, გაგვეთვალისწინებინა, რომ ბუნების პრიმიტიული მიბაძვიდან ხელოვნებამ განვლო განვითარების რთული გზა. იდეალისტურ თეორიას, რომელმაც მხატვრული შემოქმედება მექანიკურ პროცესად გაპოაცხადა, თავიდანვე დაუბირისპირდა ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის აღიარება. შემდეგ განვითარდა მთელი მოძღვრება, რომ ხელოვნება საკირობებამ წარმოშვა, რომ ბუნების გარეშე მისი არსებობა წარმოუდგენელია. მოხდა სინამდვილის გამოსახვის კლასიფიკაცია. ფსევდოკლასიციზმმა ხელოვნების ამოცანად სასახლისა და ქალაქის მაღალი სოციალური წრეების გამოხატვა წამოაყენა. განმანათლებელმა დემოკრატებმა, პირიქით, მეშჩანობის მხატვრული ასახვა მიიჩნიეს შემოქმედების ძირითად მიზნად. ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა ხელოვნების თეორიაში ახალი ძალა პოვა, როცა ერთი მხრივ სუბიექტის ცენტრში მოთავსებამ, ხოლო მეორე მხრივ განვითარების იდეის ცნებამ ესთეტიკა სხვა გზებით წაიყვანა.

ხელოვნების დასავლეთევროპული თეორიის წინააღმდეგ რუსეთში მხატვრული შემოქმედების მოძღვრება უკვე მეთვრამეტე საუკუნეიდან მკვეთრად აღიარებს იმ თეზისს, რომ ხელოვნებამ რეალური ყოფა, სინამდვილე უნდა გამოსახოს, იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების სარკეა, პოლიტიკური ბრძოლის იარაღს წარმოადგენს. ხელოვნება არა მარტო ასახავს სინამდვილეს, მსჯავრიც გამოაქვს მასზე და ამგვარად განხილული უნდა იქნეს, როგორც ცხოვრების განაჩენი.

მხატვრული შემოქმედების თეორიაში რევოლუციურ გადატრიალებას წარმოადგენს ხელოვნების მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება, რომელიც მეცნიერულად არკვევს ლიტერატურისა და ესთეტიკის ყველა საკითხს, მიუთითებს კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების კლასობრივ ბუნებაზე, ანალიზით ცხადყოფს, რომ იდეის, ტენდენციის გარეშე ხელოვნების არსებობა წარმოუდგენელია. ხელოვნება არა მარტო წარმოსახავს სინამდვილეს, ხელს უწყობს მის შეცვლასაც.

ესთეტიკის საგნის განმარტებას ჩვენ მჭიდროდ ვუკავშირებთ თვით ესთეტიკური აზროვნების ისტორიას, უარყყოფთ რობერტ ციმერმანის, შასლერის, ამფითეატროვისა და მირონოვის დებულებას, რომ ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების შემდეგ თითქოს მეთექვსმეტე-მეთვრამეტე საუკუნემდე წყდება ესთეტიკური თეორიის არსებობა. ესთეტიკის მოკლე ისტორიის მიმოხილვას არ გამოვყოფთ ფილოსოფი-

იდან, ვინაიდან ფილოსოფია კოველთვის ასაზრდოებდა ესთეტიკას— მოძღვრებას მშვენიერებაზე.

მაგრამ როგორ დგას თვით მშვენიერების საკითხი ესთეტიკასა და ფილოსოფიაში?

თითქმის ყველა მოაზროვნე, ვინც ამ საკითხს ეხება, აღნიშნავს. მის სირთულეს, როგორც მაგალითად ბელინსკი, რომელსაც სწამდა, რომ „გაცილებით უფრო ადვილია გრძნობდე და გესმოდეს მშვენიერება, ვიდრე აიძულო სხვები გრძნობდნენ და ესმოდეთ იგი“⁴.

თუ ღრმად დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ჩვეულებრივად, ფილოსოფია განიხილავს მშვენიერების არსებობის სამ ფორმას; ამ საკითხს ჩერნიშევსკიც ეხება თავის საშაგისტრო დისერტაციაში⁵. პირველი ფორმაა მშვენიერება ბუნებაში, მეორეა — მშვენიერება ფანტაზიაში და მესამეა — მშვენიერება ხელოვნებაში. ჩვენ სრულიად არ ვიხილავთ მშვენიერების არსებობის მეორე ფორმას, ვინაიდან, გვგონია, რომ ხელოვნებაში არსებული მშვენიერების ანალიზი თითქმის ისეთივეა, როგორც იქნებოდა ანალიზი მშვენიერების ფანტაზიაში. მაშასადამე, მშვენიერების არსებობის სამი ფორმა მოითხოვს გარკვევას, რომლის არსება იმაში მდგომარეობს, რომ ნამდვილი პირველადი მშვენიერება მხოლოდ ბუნებაშია, ფანტაზიასა და ხელოვნებაში არსებული კი მხოლოდ მისი ასახვაა. ვიყენებთ რა ჩერნიშევსკის დებულებას, ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება ნამდვილი, ქემშარიტი და ერთადერთი მშვენიერებაა, რომელიც ხელოვნების დაუშრობელი წყაროა. ამიტომ, წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, ის გაცილებით უფრო მაღალი, ქემშარიტი და ნამდვილია, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება. მაგრამ თვით ხელოვნების მშვენიერება სინამდვილის მშვენიერებაზე მაღლა დგას თავისი იდეალური ხასიათით, შეგნებული მიზნითა და შეგნებული ნებისყოფით. ამ დებულებაზე დაყრდნობით ვფიქრობთ, რომ როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში არსებობს მარადიული და წუთიერი მშვენიერებანი, მაგრამ განსხვავებულად: ბუნებაში წუთიერი და მარადიული მშვენიერებანი თვით მშვენიერებას არ განსაზღვრვენ, მაშინ, როცა ხელოვნებაში ისინი სწორედ ასეთად გვეკვლინებიან. ეს დებულება ემყარება მსჯელობის შემდეგ არგუმენტს: წუთიერობა და მარადიულობა ბუნების მშვენიერებას არაფერს არც აკლებს და არც კმატებს, ვინაიდან ის მხოლოდ მისი შინაგანი არსის ყოფნის თვისებაა. ის არ მიუთითებს თვით მშვენიერებაზე. პირიქითაა ხელოვნებაში: აქ არსების თვისება უკვე მშვენიერების განმსაზღვრელია.

⁴ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, 1947, стр. 79.

⁵ Н. Г. Чернышевский, Сочинения, т. X, .108.

რადიკალიზაცია ნაკლებად ახასიათებს ხელოვნების მშვენიერებას? ის თითქმის ყოველთვის მოკლებულია „ეკოცხალი სიკოცხლის“ უნარს და ესაა მთელი ხელოვნების ნაკლი, მაშინ, როცა ბუნების მშვენიერება „ეკოცხალი სიკოცხლია“, ბუნება სიკოცხლის დედაა.

წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, მშვენიერება ობიექტური რეალობაა და სუბიექტურია მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენა მასზე. როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში მშვენიერება კონკრეტულია, ვინაიდან მშვენიერება არის ცალკე კონკრეტული საგანი. მშვენიერება აბსოლუტურია თავის რელატიურობაში და რელატიურია თავის აბსოლუტურობაში. მშვენიერება და სილამაზე განსხვავებულია: პირველი ვაკილებით უფრო მაღალი ცნებაა, ვიდრე მეორე. ბუნებას აქვს თავისი მშვენიერება არა იმიტომ, რომ ჩვენ ვარჩევთ ლამაზსა და უღამაზს, მშვენიერსა და არამშვენიერს ბუნებაში, არამედ მშვენიერება ბუნებაში ობიექტურად არსებობს და იგი ჩვენ მიერ არ არის შეტანილი ბუნებაში, როგორც ამას ამტკიცებს სუბიექტური იდეალისტი. ეს არ ეხება „მეორე ბუნებას“, რომელსაც ადამიანი ქმნის. ბუნებაში არსებული არამშვენიერი, წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, ხელოვნებაში არ იქცევა მშვენიერებად. ხელოვნება ვაჰინგსტატს ბუნებას, ცხოვრებას. და მის მიერ გამოსატული პირველსახედ მოცემულია თვით ცხოვრებასა და ბუნებაში.

ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებანი ობიექტური რეალობაა; ის, როგორც ობიექტური სინამდვილე, არსებობს შემოქმედების ობიექტის არსებობის დამოუკიდებლად.

ცხოვრებისა და ბუნების მშვენიერების გადატანა ხელოვნებაში ქმნის თავის სინამდვილეს, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ აბსოლუტურ რეალობას. ეს ესთეტიკური რეალობა უკვე წარმოსახვითი ობიექტია. აქედან გამომდინარეობს ლოგიკური დასკვნა, რომ ბუნებასა და ხელოვნებაში არსებულ მშვენიერებას აქვს თავისი შინაარსი.

უკანასკნელი მსჯელობა, რომელიც ხელოვნებაში არსებული მშვენიერების სიმალღეს ირკვევს, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხელოვნებაში მოცემული მშვენიერება იმდენად უფრო მაღალია, რამდენადაც იგი გვეაღწევა მოქმედებასა და ლაკონიურობაში, ვინაიდან ეს მშვენიერება მაშინ უფრო უახლოვდება თვით ცხოვრებას და ბუნებას.

ხელოვნების ნაწარმოებთა შემფასებელ მეცნიერებებს — ესთეტიკას და კრიტიკას აქვთ ობიექტური სასომი, რომელიც უარყოფილი იყო კანტის ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკაში. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა ბოლომდე თანმიმდევრული, მეცნიერული მოძღვრებაა, რომელიც ღრმად ირკვევს ხელოვნების წარმოშობას, არსებას და დანიშნულებას. ესთეტიკას და კრიტიკას ძალიან მკიდრო კავშირი აქვთ ერთმანეთთან. ვერც ერთი და ვერც მეორე ვერ უარყოფს, რომ ჭეშ-

მარიტად დიდი ხელოვნება ყოველთვის თანამედროვე იყო და თანამედროვე რჩებოდა. აქედან ბუნებრივი დასკვნა: საბჭოთა ლიტერატურისაგან ჩვენ პირველ ყოვლისა მოვითხოვთ თანამედროვეობის გამოხატვას, თუმცა ეს არ უარყოფს ისტორიულ თემატიკას, რომელიც თანამედროვეობას ეხმაურება.

ზოგადად ასე გვესაზნება ამ ნაშრომში აღძრული პრობლემები და მომდევნო მსჯელობა მთლიანად შეიცავს მათ ანალიზს, ახსნას და დასაბუთებას.

ჩვენი მუშაობის მიზანი იყო ხელი შეგვეწყო ახალი ესთეტიკური მოძღვრების განვითარებისათვის და შეგვეტანა მცირეოდენი წვლილი მეცნიერების ამ დარგში. დარწმუნებული ვართ, მკითხველი ადვილად წარმოიდგენს, რა ძნელი იყო ხელი მოგვეკიდა ისეთი რთული პრობლემისათვის, როგორცაა ხელოვნება და სინამდვილე. მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში, ამდღებულში, საერთოდ, ესთეტიკური კატეგორიები, მაგრამ ყოველთვის გვესულდგმულება და გვესულდგმულებს ის აზრი, რომ ჩვენში ცოცხალი საქმისათვის გზა ყოველმხრივ ხსნილია, აქვე დროს, გრანდიოზული შესაძლებლობა არსებობს. თითოეულმა გაზედულად მოჰკიდოს ხელი თავის საყვარელ საქმეს. ჩვენი მუშაობის დევიზი კი იყო და რჩება მარქსის ფენიალური სიტყვები „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავლიდან, სადაც კაცობრიობის ნათელი გონება მეცნიერებისაკენ მიშავლისათვის ამბობს: „მეცნიერების შესავალთან, როგორც ჯოჯოხეთის კარებთან, შემდეგი მოთხოვნა უნდა იყოს დასმული:

„აქ უნდა დასტოვოთ ყოველი უნდობლობა,
აქ უნდა მოკედეს ყოველი სიმბდალე“.

ჩვენ ღრმად გვწამდა და გვწამს, რომ მეცნიერების შესავალ კარებთან, ჰემმარიტად, მართლაც ეს მოთხოვნაა დასმული — იქ უნდა დასტოვოთ ყოველი უნდობლობა და მოჰკლათ სიმბდალე. ჩვენც ასე მოვიჭეციოთ. ეს გვაძლევდა ძალას და ენერჯიას კიდევ უფრო თამამად ჩაგვეჭიდა ხელი ჩვენი კვლევა-ძიების საკმაოდ რთული ობიექტისათვის.



ვიდრე შევეხებოდეთ ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების უშუალოდ ძირითად საკითხებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ჩვენი წიგნის ხასიათს, მიზანსა და დანიშნულებას, უნდა გავარკვიოთ, რას წარმოადგენს თვით ხელოვნება, რა ადრეს მისი არსება და ფუნქცია.

I. ხელოვნება, მისი არსება და ფუნქცია ისტორიული მემორიუმის ასპექტში

ხაჯითხის დაუწებებისათვის. ცოტად თუ ბევრად განათლებული ადამიანი, როცა სიტყვა ხელოვნებას გაიგონებს, იტყვის, რომ მან იცის, რა არის ხელოვნება, რა წარმოდგენს მის არსებასა და მიზანს, რა არის მისი ამოცანა. თუ უფრო აბლოს მიხვალთ ამ საკითხთან და მოსაუბრეს შეეკითხებით, მაინც რა არის ხელოვნება? ის გიპასუხებთ: ხელოვნება არის ლექსი, მოთხრობა, რომანი, დრამა, თეატრი, ნახატი, ქანდაკება, მუსიკა; მაგრამ როცა უფრო კონკრეტულ ახსნა-განმარტებას მოსთხოვთ, აქ ბევრი შეჩერდება, ვეღარ დაახასიათებს იმ საგანს, რომელიც მას თითქოს სავსებით ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი. ამიტომ ხელოვნების, მისი არსებისა და ფუნქციის ვრცელი განსაზღვრა ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია. ეს არც უნდა გაგვიკვირდეს, ვინაიდან თავისთავად ისეთი ნათელი, ცხადი და გარკვეული მოვლენა, როგორიც ხელოვნებაა, შეიცავს ბევრ სირთულეს, რასაც ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები გრძნობდნენ. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-5 საუკუნის გამოჩენილი მოქანდაკე პოლიკლეტი. რომელსაც პლუტარქეს გადმოცემით, მოქანდაკისათვის ყველაზე უფრო ძნელ საქმედ მიაჩნდა თიხის უკანასკნელი დამუშავება. „როგორც მოქანდაკე პოლიკლეტმა თქვა, — წერდა პლუტარქე, — ყველაზე უფრო მძიმე საქმეა, როდესაც თიხის დამუშავება ფრჩხილს შეეხო“⁶. თუ მოქანდაკისათვის დიდ სირთულეს წარმოადგენს თიხის უკანასკნელი დამუშავება, მიღთვის დახვეწილი და დასრულებული სახის მიცემა, იმ ადამიანისათვის, რომელმაც ხელოვნება უნდა განმარტოს, შეიძლება ასევე რთული აღმოჩნდეს კონკრეტული განსაზღვრის წარმოდგენა. ამიტომ შეიძლება უმჯობესი იყოს ჯერ თვით ხელოვნება შევიცნოთ, უფრო დაწვრილებით შევისწავლოთ მისი სამყარო და გავიგოთ: რას წარმოადგენს ხელოვნება?

ჯერ კიდევ ძველმა ბერძნებმა სცადეს მოეცათ ხელოვნების განსაზღვრა კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე. და მათ მიერ დადგენილი ზოგიერთი ნიშანი ხელოვნებისა საფუძვლად დაედო ხელოვნე-

⁶ Античные мыслители об искусстве, М., 1938, стр. 4.

ბის, როგორც მიბაძვის, ცნობილ ანტიკურ თეორიას. მათ შენიშნეს, რომ ხელოვნება, მიუხედავად მთლიანი სახისა, უამრავი წვრილმანის შემცველია და ამ წვრილმანებზე ბევრად არის დამოკიდებული მისი წარმატება — ასე ფიქრობდა პოლიკლეტი, როგორც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე პირველი საუკუნის მოაზროვნე ფილონი ადასტურებს, და მას უმკველ ჭეშმარიტებად მიიჩნდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების წარმატებაში „ყოველგვარ წვრილმანს აქვს მნიშვნელობა“⁷. მართალია, ძველმა ბერძნებმა ხელოვნების ეს წვრილმანები უფრო ადრე პირდაპირ მათემატიკურ რიცხვებამდე დაიყვანეს, როგორც პითაგორელებმა პარმონია მუსიკაში, მაგრამ მნიშვნელოვანი ის იყო, რომ მოხუც პოეზიის დანაწევრება, რამაც ხელი შეუწყო მხატვრული ნაწარმოების ვრცელ შესწავლას ესთეტიკური ანალიზის საშუალებით. ამ აზრამდე ჩვენ მიგვიყვანა იმ უცილობელმა ფაქტმა, რომელიც ალინიუსს მოჰყავს პოლიკლეტის ქანდაკებების⁸ გარჩევის შემდეგ. პოლიკლეტმა ხელოვნების ნაწარმოებით შექმნა თვით ხელოვნება, როგორც მეცნიერება, ე. ი. იმდენი რამ თქვა თავისი ქანდაკებით. რომ მას ხელოვნების მეცნიერების მნიშვნელობა მიეცა. „ყველა ადამიანთაგან ნხოლოდ მან (პოლიკლეტმა — ვ. ჯ.) ხელოვნების ნაწარმოებით შექმნა თვით ხელოვნება, როგორც მეცნიერება“⁹. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების ასე ღრმა გაგება შეიძლებოდა წარმოშობილიყო იმ დროს, როცა ემპირიული შესწავლის ადგილს ესთეტიკური ანალიზი დაიკავებდა, რომ მართლაც ასე მოხდა, ჩვენ შეგვიძლია დავაწმუნდეთ პითაგორელების პარმონიული თეორიის, საერთოდ ძველი ბერძნული ესთეტიკის გაცნობისთანავე.

ანტიკურმა საბერძნეთმა კაცობრიობას მისცა უდიდესი აღმოჩენები მეცნიერების მრავალ დარგში და სავსებით ბუნებრივია, როდესაც ხელოვნების თეორიის პირველ სისტემატიკურ დაუმუშავებლად ძველი ბერძნები გვაძლევენ. ეს დებულება ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ვიღაც არ შეიქმნა დამოუკიდებელი რაიმე ნაწარმოები ხელოვნების თეორიის საკითხებზე, მანამდე არ არსებობდა ხელოვნების არავითარი თეორია. პირიქით, ხელოვნება და მისი თეორია ძველ საბერძნეთში ერთმანეთს ისე ორგანულად შეერწყა, რომ ისინი ერთმანეთიდანაც გამოძინარეობდნენ, რასაც თვით პომპროსია მაგალითიც კვიჩენებს. მაგრამ ვიდრე ამ საკითხს უშუალოდ შევხებოდეთ, საჭიროა იმის აღნიშვნა. თუ რას წარმოადგენდა ის იდეოლოგია, რომელიც სათავე იყო საერთოდ პომპროსის მთელი შემოქმედებისა. როგორც

⁷ Античные мыслители об искусстве, М., 1938, стр. 5.

⁸ „დიკოლომენი“. „პარმონია“.

⁹ Античные мыслители об искусстве, М., 1938, стр. 3.

ცნობილია, ჰომეროსის დროინდელი პატრიარქალურ-გვაროვნული საზოგადოების მსოფლშეგრძნებას — იდეოლოგიას წარმოადგენდა ძველი ბერძნული მითოლოგია. ყველაზე დიდი ადამიანი ძველ ბერძენ ხელოვანთა შორის სწორედ ჰომეროსი იყო, რომელმაც თავის ორ უკვდავ ძეგლში — „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ — გამოხატა არა მარტო გვაროვნული საზოგადოების ყოფა, არამედ ამ საზოგადოების იდეოლოგიაც. ე. ი. ძველი ბერძნული მითოლოგია. მაგრამ თვით ჰომეროსის შემოქმედება თავისში ატარებს ჩანასახებს მითოლოგიისადმი იმ დამოკიდებულებისას, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით შემდგომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, როცა მონების რევოლუცია ბოლოს უღებს გვაროვნულ საზოგადოებას და საფუძველს უყრის ახალ მონათმფლობელურ საზოგადოებას. ეს იყო ნაბიჯი წინ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ვინაიდან იმ დროს, როცა პირველყოფილ-თემური წყობილება ირღევოდა, მონათმფლობელობა წარმოადგენდა „სასვებით გასაგებ და კანონზომიერ მოვლენას“, „ნაბიჯს წინ პირველყოფილ-თემურ წყობილებასთან შედარებით“, საჭიროა აქვე მივუთითოთ, რომ ეს ცვლილება ეხება არა მარტო საზოგადოებრივ სინამდვილეს, იგი გამოხატულებას პოულობს სულიერი ცხოვრების სფეროშიც, და თუ პირველყოფილი თემური წყობილების იდეოლოგია მითოლოგია იყო, ახალ. ე. ი. მონათმფლობელურ საზოგადოებაში მის ადგილს მეცნიერება იკავებს. ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ მითოლოგიას ცვლის მეცნიერება. თუმცა ეს შეცვლა წარმოებს გააფთრებული ბრძოლის პირობებში და ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს მითოლოგია ერთბაშად შეეცვალოს მეცნიერებას. ჯერ თვით ჰომეროსის შემოქმედებაში იგრძნობა მითოლოგიისადმი ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება, რამდენადაც ელინელ ბრძენს ღვთაებათა ურთიერთდამოკიდებულება, რომელსაც ბერძნული მითოლოგია გადმოგვცემს და რომელსაც ჰომეროსი მხატვრულად განასხეულებს, მას დაყავს ადამიანთა ურთიერთობის ანალოგიურ გამოხატულებამდე, რის გამოც ჩვენ წინაშე ბერძნული მითოლოგიის ღვთაებანი ისე წარმოდგებიან, რომ ჩვეულებრივი ადამიანური მისწრაფებებისაგან მათი განსხვავება ხშირ შემთხვევაში ძალიან ძნელი ხდება. ეს პირველ ყოვლისა ეხება სიყვარულს, დროსტარებას, შეჭიბრებას, შურისძიებას, ამპარტავნობას და სხვა ადამიანურ გატაცებებს, რომლებიც ღმერთებისათვის, თვით ზევსისათვისაც კი დამახასიათებელია. ეს ღმერთები დროს ატარებენ, ისვენებენ, ცოლ-შვილის პატრონი არიან, უყვართ, პატვისცემას ეტანებიან, ერთმანეთს აბეზღებენ, შურიანობენ, ერთი სიტყვით, არ არის ადამიანთა საზოგადოებაში წარმოშობილი რომელიმე ისეთი ყოფითი მოვლენა, რაც ანტიკურ ღმერთებს არ ახასიათებდეთ. მარტო ეს ფაქტი საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენ ჰომეროსის შემოქ-

მედებაში დავინახოთ ერთგვარი განდგომა მითოლოგიისაგან და, ამავე დროს, მისდამი კრიტიკული დამოკიდებულების ჩანასახი. ეს დამოკიდებულება მონათმფლობელურ საზოგადოებაში აღწევს უმაღლეს საფეხურს და ყალიბდება გარკვეულ მთლიან სისტემად მეცნიერების სახით.

რამ გამოიწვია ყოველივე ეს, როგორც საზოგადოებრივ, ისე სულიერ ცხოვრებაში?

პირველ ყოვლისა ვაჭრობის განვითარებამ მე-8—7—6 საუკუნეებში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე და წარმოშობამ მთელი რიგი ქალაქებისა, რომლებიც ხელს ჰკიდებენ წარმოების ცალკე დარგების განვითარებას, ამასთან სახელს გაითქვამენ თავიანთი ნაწარმით. ასეთია, მაგალითად, მილეთი, რომელსაც ამ პერიოდში ძალიან განვითარებული საფეიქრო მრეწველობა აქვს (ცხადია თავისი დროისათვის). ასეთია ათინა, რომელიც მთელ მსოფლიოში სახელგანთქმული ქალაქი ხდება თუნდაც მხატვრული ლარნაკების წარმოებით¹⁰. სრულიადაც არ ყოფილა შემთხვევითი ის გარემოება, რომ სწორედ ამ ქალაქებში ვითარდება მდიდარი წარმართული სულიერი კულტურა, ამ ქალაქებში გვაქვს ფართოდ განვითარებული ის დიდი ფილოსოფიური სკოლები, რომლებმაც კაცობრიობას მისცეს სახელგანთქმული ფილოსოფოსები და ასევე სახელგანთქმული ფილოსოფიური სისტემები. მილეთი სამშობლო შეიქნა არა მარტო წარმოების იმ დარგისა, რომელიც მოვიხსენიეთ, არამედ მილეთმა წარმოშვა მდიდარი სულიერი კულტურაც და მისი ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, თავისი დროის ისეთი მრავალმხრივი ადამიანი, როგორც იყო ევროპული ფილოსოფიის პირველი დამწყები თალესი (624—547 წწ. ჩვენს ერამდე).

ფილოსოფოს თალესის პიროვნებაში მკაფიოდ განსახიერდა ამავე ეპოქის დამახასიათებელი ტენდენციები. ის გარემოება, რომ თალესი იყო ვაჭარიც და დიდი პოლიტიკური მოღვაწეც, მათემატიკოსიც და ფილოსოფოსიც, ასტრონომიც და ფიზიკოსიც, ადამიანი, რომელიც ანციიფრებდა არა მარტო თავის თანამედროვეებს. არაჰიდ მომავალ თაობებსაც, ძალიან საგულისხმოა, მით უმეტეს, რომ ეგვიპტეში თეორიულად განსწავლულ თალესს თავის სამშობლო ქალაქში მოაქვს მატერიალისტური მოძღვრება, — ყველაფრის საფუძვლად აცხადებს წყალს და ადამიანის სიცოცხლის წარმოშობაც მას წყლის გარეშე ვერ წარმოუდგენია. ის გარემოება, რომ თალესმა თავისი მიმდევრე-

¹⁰ ამ პერიოდის ფაქტური მასალები გამოყენებული გვაქვს წიგნებ-დან: *История философии*, 1940. т. I; *Виндельбанд, История древней философии*, 1908.

ბის ანაქსიმანდრესა და ანაქსიმენის შემდეგაც განაგრძო ფილოსოფიური ბატონობა მომავალ თაობათა გონებაზე, სავსებით ნათლად ადასტურებს კარლ მარქსის გენიალურ მითითებას იმის შესახებ, რომ თავდაპირველად ბერძნების ფილოსოფია მატერიალისტური იყო, თუნდაც სტაქიურად მატერიალისტური. ამავე დროს, ის თავისში შეიცავდა სტაქიურ დიალექტიკას. მატერიალიზმი, მატერიალისტური თვალსაზრისი, როგორც მარქსი მიუთითებს, სხვას არაფერს ნიშნავდა, გარდა იმისა, რომ ბუნება განხილული ყოფილიყო ისე, როგორც იგი არის, ყოველგვარი სხვა გარეშე ძალების დამატებისა მისთვის სკოლის ფილოსოფოსების შეხედულებანი ბუნებას განიხილავდნენ სწორედ ისე, როგორც იგი იყო და თუ ასეთმა განხილვამ დაიკავა ადგილი საზოგადოების შემეცნებაში, ადვილი გასაგებია, რომ სამყაროსა და ბუნების მითოლოგიურ ახსნას ამ პერიოდში საფუძველი უკვე გამოკლილი ჰქონდა და მეცნიერება რადიკალურად უპირისპირდებოდა მითოლოგიას.

მისთვის სკოლის მატერიალისტურ შეხედულებებთან ერთად ანტიკური საბერძნეთი კაცობრიობას აძლევს მკაცრად ჩამოყალიბებულ იდეალისტურ სისტემებს. საკმარისია მოვიხსენიოთ თუნდაც პითაგორას (571—497 წ.წ. ჩვენს ერამდე) ფილოსოფია და მრავალრიცხოვანი კავშირები, რომლებიც ძველ საბერძნეთში ამ ფილოსოფიის ნიადაგზე აღმოცენდნენ.

პითაგორას ფილოსოფია, როგორც მონათმფლობელური არისტოკრატის იდეოლოგია, წარმოადგენდა პოლიტიკურ მოვლენას და იგი ასევე ამჟღავნებდა პოლიტიკური იყო, რომ პითაგორელების კავშირების დევნა დიდხანს გრძელდებოდა, რაც ხშირად ატარებდა სისხლისმღვრელ შეტაკებათა ხასიათს ე. წ. დემოსთან (მონათმფლობელურ დემოკრატიასთან). ჩვეულებრივად პითაგორას ფილოსოფიურ სისტემას უწოდებდნენ მსოფლიო პარამონიის თეორიას და თუ ჩვენ გვხვდება მისი მოხსენიება, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს თეორია თავისში შეიცავდა გარკვეულ სისტემას ხელოვნების, კერძოდ მუსიკის შესახებაც.

აქ დაწვრილებით არ განვიხილავთ პითაგორას თეორიის საფუძველს — მოძღვრებას რიცხვების შესახებ. ცნობილია, რომ რიცხვის პითაგორელებმა მიანიჭეს რაღაც ჯადოსნური, მაგიური ძალა. რიცხვი მათ მიიჩნეოდა როგორც ყოველივეს საფუძველი და მათთვის ბუნების შეცნობაზე მსჯელობა პირველ ყოვლისა ნიშნავდა რიცხვების მაგიური ძალის შეცნობას. რომ მართლა რიცხვს ჰქონდა რაღაც მაგიური ძალა, მტკიცდებოდა შემდეგი არგუმენტით:

კენტი რიცხვი ერთი (1) მიმატებული წყვილ რიცხვს ორს (2) ჯამში იძლევა კენტ რიცხვს სამს (3), მაგრამ იგივე კენტი რიცხვი ერ-

თი (1), მიმატებული კენტ რიცხვს სამს (3) ჯამში იძლევა წყვილ რიცხვს ოთხს (4). მაშასადამე, კენტ რიცხვს ჰქონია ძალა ერთ შემთხვევაში სხვა შედეგი მოგვეცეს, მეორე შემთხვევაში კიდეც სხვა — სრულიად განსხვავებული შედეგი. ერთი არის ისეთი რიცხვი, რომელიც თავისში აერთებს კენტსა და წყვილ რიცხვებს, საფუძველია მათი. ამგვარად, ერთსაც მაგიური ძალა აქვს. რიცხვების მაგიური ძალისადაც პითაგორელების ეს გამოდევნება მნიშვნელოვანი შენაძენი შეიქნა ფილოსოფიისათვის, მიუხედავად მისი უკიდურესად იდეალისტური ბუნებისა. პითაგორელებმა რიცხვების გამოთვლით კაცობრიობის ისტორიაში პირველად შეძლეს გაეზომათ მყდერი სიმის ტონის სიმალღე და ამგვარად თავისი დროისათვის მტკიცე საფუძველი ჩაეყარათ მუსიკის თეორიისათვის, თავი რომ დავანებოთ მათ დიდ დამსახურებას მეცნიერების ისეთი დარგის წინაშე, როგორცაა აკუსტიკა. პითაგორელებს ეკუთვნით საკმაოდ ვრცლად დამუშავებული შეხედულება მუსიკალური ხმების შესახებ და მრავალი გონებამაზვილური შენიშვნა მუსიკალურ ტონებზე, რასაც ჩვენ ქვევით შევებებით.

ამჟამად საინტერესო ის არის, რომ ანტიკური ფილოსოფიის ორი ძირითადი მიმდინარეობა: მატერიალისტური და იდეალისტური ხელოვნების თეორიაშიც გვაქლევს ორ ძირითად მიმდინარეობას — მატერიალისტურსა და იდეალისტურს, ორივე მიმდინარეობა კი, თავის მხრივ. წარმოშობს დიდ წარმომადგენლებს.

ვიღრე ამ შეხედულებათა დახასიათებას შევუდგებოდეთ, საჭიროა ვიცოდეთ, თუ რას ეყრდნობა ნეცნიერება, როცა ცდილობს აღნიშნულის შესწავლას, რა წარმომადგენს მისთვის მასალას ან რა წყაროებია მის განკარგულებაში. ეს წყაროები დღეხანს იწვევდნენ მეცნიერთა შორის დავას, ვინაიდან პლატონისა და არისტოტელეს გარდა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ნაწერთაგან ჩვენამდე ძალიან მცირე რამ არის მოღწეული. სოკრატეს არც ერთი თხზულება კაცობრიობას არ გააჩნია. არ გააჩნია პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ სოკრატე საერთოდ არ წერდა და, კხანდა, ვერც გამოაქვეყნებდა, თავის თხზულებებს; ჩვენამდე არ მოღწეულა არც პითაგორას ნაწერები, გარდა მცირე ფრაგმენტებისა; დემოკრიტეს თხზულებათა მხოლოდ ნუსხა შერჩა კაცობრიობას და რამდენიმე ფრაგმენტი. დემოკრიტეს თხზულებანი უთავრესად იმიტომ დაიღუპა, რომ პლატონი სახელმწიფოს საზიანოდ თვლიდა დემოკრიტეს ნაწერების გავრცელებას, ყიდულობდა ამ გენიალური ფილოსოფოსის თხზულებებს და წვადა. ასე დაიღუპა მემკვიდრეობა იმ ადამიანისა, რომელსაც არისტოტელე ყველაზე დიდ ავტორიტეტად თვლიდა ბუნებისმცოდნეობაში, ხოლო მარქსი-

ზმის ფუძემდებლები „ბერძენთა შორის პირველ ენციკლოპედიურ გონებას“ უწოდებდნენ¹¹.

ბუნებრივად ისმება კითხვა: როგორღა შეგვიძლია ჩვენ, ასეთ პირობებში, შევისწავლოთ ანტიკური ესთეტიკა და კრიტიკა პლატონამდე, მაშინ, როცა ჩვენამდე თითქმის არაფერია მოღწეული ჩამოთვლილი ცნობილი ფილოსოფოსების ნაწერთაგან?

საქმე ის არის, რომ დრომ მაინც შეუნარჩუნა კაცობრიობას ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების შეხედულებანი, მართალია, ფრაგმენტული სახით, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი, რომელთა მიხედვით შეგვიძლია საჭიოდ ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ ანტიკური ესთეტიკის განვითარებაზე მე-7 საუკუნიდან მოყოლებული პლატონამდე და არისტოტელემდე. შემდეგ კი ჩვენ წინაშე სრულიად სხვანაირი სურათი იშლება, ვინაიდან პლატონისა და არისტოტელეს თხზულებანი დაღუპვას გადაარჩენილია და სულ მცირეოდენის გამოკლებით შეგვიძლია მთლიანად შევისწავლოთ მათი როგორც ფილოსოფია, ისე ესთეტიკა.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების შეხედულებათა შესწავლისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა და აქვს თვით პლატონისა და არისტოტელეს თხზულებებსაც, ვინაიდან ისინი ეკამათებიან წინაპერიოდის ფილოსოფოსებსა თუ ფილოსოფიურ სისტემებს და დაწვრილებით გადმოგვცემენ მათ ძირითად აზრებს, რითაც წარმოდგენას გვაძლევენ იმ თხზულებებზე, რომლებიც დროთა ცვლაში დაიღუპნენ. მეორე მხრივ, არისტოტელეს „მეტაფიზიკაში“ დაწვრილებით არის გადმოცემული წინაპერიოდის ფილოსოფიური შეხედულებანი, მოცემულია მათი კრიტიკა, ხოლო არისტოტელეს მეგობარი და მიმდევარი, მისი სკოლის ხელმძღვანელი დიდი სტაგირელი ფილოსოფოსის გარდაცვალების შემდეგ — თეოფრასტე (მე-3 საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში — „ფიზიკოსთა აზრები“, რომელიც ავტორს 18 წიგნად დაუწერია, ხოლო ჩვენამდე მოღწეულია მარტოოდენ ერთი თავი „შეგრძნებათა შესახებ“ — იძლევა წინა პერიოდის ფილოსოფოსების დახასიათებას, მათი სისტემების გარჩევას და ამგვარად საფუძველს უყრის ფილოსოფიის ისტორიას. თეოფრასტეს ამ თხზულებას იყენებდნენ შემდგომი დროის მოღვაწენი, რომლებიც განიხილავდნენ როგორც ფილოსოფიური სისტემების ისტორიას, ისე იძლეოდნენ ცალკეულ ფილოსოფოსთა დახასიათებას.

კაცობრიობას ასევე ძვირფასი მასალა შეუნარჩუნა ციცირონმა თავისი ნაშრომებით, ვინაიდან მას ყოველთვის უხვად მოყავდა ცალკე გამოსვლის, პოლემიკისა თუ დამოუკიდებელი საპეციალური ნაშრომის წერის დროს წინა პერიოდის ფილოსოფოსთა შეხედულებანი.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 126.

ძვირფასი მასალა აგრეთვე თავმოყრილი პლუტარქეს თხზულებებში და განსაკუთრებით მის სახელგანთქმულ პარალელურ ბიოგრაფიებში. ცალკე შეგვიძლია აღვნიშნოთ, ჩვენი წელთაღრიცხვით მე-3 საუკუნის ცნობილი მეცნიერის დიოგენე ლაერტის წიგნი — „ცხოვრება და მოღვაწეობა ადამიანებისა, რომლებმაც ფილოსოფიაში თავი ისახელეს“.

მართალია, ბევრი ფიქრობს, თითქოს ამ წიგნში არის მრავალი შეუსაბამობა, მაგრამ, როგორადაც არ უნდა იყოს საქმის ვითარება, ეს წიგნი დღემდე ინარჩუნებს ფუნდამენტური ნაშრომის მნიშვნელობას ანტიკური ფილოსოფიის შესწავლაში.

დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო აგრეთვე ჩვენი წელთაღრიცხვით მეორე საუკუნის მოღვაწის სექსტ-ემპირიკოსის თხზულებანი, განსაკუთრებით მისი ორი წიგნი: „დოგმატიკოსების წინააღმდეგ“ და „მათემატიკოსების წინააღმდეგ“. შეიძლება დავასახელოთ ისეთი მოღვაწენიც ქრისტიანული ეკლესიისა, როგორც იყვნენ კლემენტი, ტერტულიანე, იერონიმე და ავგუსტინე, რომელთა თხზულებებში გადმოცემულია ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების შეხედულებანი და წარმართული იდეოლოგიის კრიტიკით გადარჩენილია ძველ ბერძენ ფილოსოფოსთა მრავალი ძირითადი შეხედულება.

შეიძლება ცალკე მოვიხსენიოთ აგრეთვე ჩვენი წელთაღრიცხვით მეხუთე საუკუნის მოღვაწის იოან სტობეის წიგნი „ეკლოგები“, რომელიც დაწვრილებით გადმოგვცემს ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ზოგიერთ შეხედულებას¹².

აი, დაახლოებით ასეთია ის წყაროები, საიდანაც მეცნიერება კრებს მასალებს ანტიკური ფილოსოფიისა და ანტიკური მეცნიერების შესწავლისათვის.

როგორი კატეგორიული ტონითაც არ უნდა დააყენოს ვინდებანდმა საკითხი მის მიერ სამ ნაწილად დაყოფილი ძველი ბერძნული ფილოსოფიის შესწავლის წყაროები, განსაკუთრებით კი ორიგინალური წყაროები, რომელთა წინააღმდეგაც მას ყველაზე მეტი იერიში მიაქვს. საეჭვოდ მიიჩნეოთ. ისინი უმდიდრეს მასალას წარმოადგენენ ანტიკური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის შესასწავლად და საკმაოდ ნათლად გვიხატავენ იმ ორ ძირითად ხაზს ბელოვნების თეორიაში, რომელნიც ცნობილია მე-7—6 საუკუნიდან ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.

გარდა ამისა, ანტიკური ესთეტიკის შესწავლა ეფუძნება იმ პოეტურ თხზულებებს, რომლებიც მოღწეულია ჩვენამდე ჰომეროსის

¹² უფრო დაწვრილებით იხ. История философии, т. I, М., 1941, стр. 25—26.

დრო დან. ის გარემოება, რომ კომეროსის გირული ეპ.ოსი უნივერსალური მოვლენა და მთელი ნაწარმოები ესთეტიკური კანონების არა მარტო შემცველი. არამედ დამდგენია და რომ პირველი უდიდესი გლეხი პოეტის ზესიოდეს ორი კლასიკური თხზულება — „თეოგონია“, „შრომა და დღეები“ — დაწერილია პოეტური სამყაროს კანონების ღრვა ცოდნით, იმის დამადასტურებელია, რომ ვიდრე ბერძენი ფილოსოფოსები დაამუშავებდნენ ესთეტიკის სპეციალურ პრობლემება. ესთეტიკა, როგორც ხელოვნების შემსწავლელი მეცნიერება, ჩანასახის მდგომარეობაში უკვე იყო მოცემული.

რაკი ამ დროს მეცნიერება არ იყო გააღებული ფილოსოფიისაგან და მეცნიერების მრავალ დარგს ფილოსოფია აერთიანებდა, ჩვენ შეგვიძლია წამოვაყენოთ დებულება, რომ ამ პერიოდის ხელოვნება თვითონ განასახიერებდა ესთეტიკურ სოსტემას, რასაც ძალიან მკაფიოდ მოწმობს სახელგანთქმული მოქანდაკე პოლიკლეტი, რომლის ქანდაკებებმა, მაგალითად „დიალუმენა“, შექმნეს არა მარტო ხელოვნება, არამედ, როგორც უკვე ვთქვით, მეცნიერებაც ხელოვნების შესახებ.

ყოველივე ეს, როგორც აღვნიშნეთ, მოწმობდა ბრძოლას იმ იდეოლოგიის დამკვიდრებისათვის, რომელიც ანტიკურ საბერძნეთში წარმოიშვა პატრიარქალურ-გვაროვნული წყობილების დაშლისა და მონათმფლობელური საზოგადოების განვითარების შედეგად. ამ პერიოდში განსაკუთრებით გამწვავდა ბრძოლა მონათმფლობელურ დემოკრატიასა და მონათმფლობელურ არისტოკრატიას შორის. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მონათმფლობელურ კლასობრივ საზოგადოებაში უდიდეს ნაბიჯს წარმოადგენდა მონების შრომის გამოყენება და შეცვლა პირველყოფილი თემური წყობილების იმ ძველი წესისა, როდესაც ტყვეებს კლავდნენ. ახლა უკვე ტყვეებს მონებად იხდიდნენ და ამუშავებდნენ. მარქსიზმის კლასიკოსებმა სწორედ ეს მომენტი მიიჩნიეს წინ გადადგმულ ნაბიჯად და შემთხვევითი არ იყო, როდესაც მიუთითებდნენ: „მხოლოდ მონობამ შექქნა მიწათმოქმედებასა და მრეწველობას შორის შრომის უფრო ფართო განაწილების შესაძლებლობა, და ამის წყალობით, ძველი ბერძნული ქვეყნების აყვავება. მონების გარეშე არ იქნებოდა ბერძნული სახელმწიფო, ბერძნული ხელოვნება და მეცნიერება“¹³. ამის შემდეგ სავსებით ნათელია, რომ მონათმფლობელურ საზოგადოებაში წარმოშობილი ხელოვნება და მეცნიერება (მხედველობაში გვაქვს ესთეტიკური მეცნიერებაც), უნდა ყოფილიყო შედეგი და გამომხატველი იმ ბრძოლისა, რომელსაც მაშინ ადგილი ჰქონდა ამ თვალსაზრისით, ძალიან საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ მონათმფლობელურ საზოგადოე-

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, стр. 144.

ბაში ვითარდება მეცნიერების მთელი რიგი დარგები. მითოლოგიის დროინდელი თეოგონია საბოლოო ანგარიშით ყალიბდება, როგორც კოსმოგონია. ე. ო. ლუთაებათა წარმოშობაზე მითების ადგილს იკავებს სამყაროს წარმოშობის შესახებ გამოთქმული შეხედულებანი/რაც შეეხება ლოგოგრაფიას. რომელიც კმაყოფილდებოდა მხოლოდ და მხოლოდ ადგილობრივი თქმულებების ან კიდევ ცალკეული მხარეების დამახასიათებელი მასალების შეკრებით, იგი ადგილს უთმობს გეოგრაფიულ მეცნიერებას და საერთოდ ისტორიულ მეცნიერებას, რომელიც ყოველმხრივ შეისწავლის ცალკე ქვეყნების წარსულსაც, ყოფა-ცხოვრებასაც და გარკვეულ სისტემაში მოიყვანს მთელ მასალას. ჩვენს ერაზდე მე-ნ საუკუნის ისეთი სახელგანთქმული ლოგოგრაფი, როგორც ჰეკატე იუო, ამავე დროს, გვევლინება პირველ დიდ გეოგრაფად, რომელმაც შეადგინა პირველი რუკა, რომელიც დოესაც წარმოადგენს ძვირფას სახელმძღვანელოს ანტიკური საბერძნეთისა და მისი მოსაზღვრე სახელმწიფოების, ამ სახელმწიფოებში მოსახლე ტომებისა და ხალხების შესასწავლად; მართალია, იგი დღეს ძალიან მოძველებულია, მაგრამ, 26 საუკუნის ხანდაზმულობის მიუხედავად, მაინც დიდ ინტერესს იწვევს.

ასეთ საკმაოდ რთულ პირობებში, რა თქმა უნდა. ესთეტიკური მეცნიერება ცალმხრივი ვერ იქნებოდა და მისი ღრმა შესწავლაც გვარწმუნებს, რომ ანტიკური ხელოვნების თეორია მრავალმხრივი იყო.

ეს მრავალმხრივობა იგრძნობა როგორც ძველი დროის ფილოსოფოსთა ნაწერებში, ისე იმ ფართოდ ცნობილ ლექსებში, რომლებმაც ჩვენს დრომდე მოაღწიეს. ძველი ბერძენი პოეტები თავიანთი თხზულებებით ჩვენ წინაშე გადამლიან ხოლმე ხელოვნების სამყაროს საკმაოდ ვრცელ სურათს. მათი ლექსებიდან აგრეთვე წარმოგვიდგება ანტიკურ მოაზროვნეთა დამოკიდებულება ესთეტიკური მეცნიერების უამრავი ძირითადი საკითხისადმი. პომეროსი, მაგალითად, აღწერს ნესტორის თასს და აღტაცებას გამოთქვამს მისი მშვენიერებით. პომეროსს დაწვრილებით აქვს გადმოცემული ნესტორის თასის ლამაზი ნაწილები, ოქროს მოჭედნილობა, ხოლო „ილიადაში“ კიდევ უფრო დაწვრილებით იძლევა აქილევსის ფარის აღწერას, რასაც ის მიუძღვნის არა მარტო ცალკე ნაწყვეტებს, არამედ მთელ ლექსებსაც. ასევე იქცევა ძველი დროის დიდი პოეტი ჰესიოდე, რომელიც ჰერაკლესის ფარს დაწვრილებით აღწერს და მის ბრწყინვას ელექტრონს ადარებს.

ძველი ბერძენი პოეტების ლექსებში შემორჩენილია აღწერები და დახასიათებანი ანტიკური ხელოვნების მრავალი დარგისა, მაგალითად, ძველი ქანდაკებებისა, რომელთაგან ბევრს ჩვენამდე არ მოუღწევია და მათი არსებობა მხოლოდ ამ ლიტერატურული წყაროების მიხედ-

ვით ვიცით. ასეთია ძველი ბერძენი პოეტების დამოკიდებულება საზ-
ვითი ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი, მაგალითად, მირონის ქანდა-
კებებისადმი, რომლებსაც ძველი დროის პოეტები ღვთაებრივ ძალა-
საც კი მიაწერდნენ. ერთ-ერთი ავტორის ლექსში პირდაპირ არის ნა-
თქვამი, რომ მირონის ნაწარმოებში თითქმის ბუნება ებრძოდა დიდ
ხელოვნებას, მირონმა კი ორივეს, ე. ი. ბუნებას და ხელოვნებას, თა-
ნასწორი დიდება და ღირსება მოუტანა. თუ შეხედავ, — ამბობს პოე-
ტი, — მშინ მიხვდები, რომ ხელოვნებამ მოიტაცა ბუნების ძალა.
ბუნება ნათელი იქნება, რომ შენ მას, ე. ი. მირონის ნაწარმოებს, შე-
ეხებიო. ძველი პოეტი ხელოვნებას მიაწერს უდიდეს ძალას ბუნები-
სას, ხოლო ამავე ხელოვნების ნაწარმოების სახით ბუნებას უფრო
ნათელსა და გასაგებს ზღის ადამიანისათვის. მაგრამ მირონი გამონაკ-
ლისი როდი იყო. თუ ძველმა პოეტებმა მირონის ქანდაკებებზე შექმ-
ნეს მრავალი ლექსი და თითოეული მათგანი გამოხატავს აღფრთოვა-
ნებას ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი ოსტატობით, შეიძლება
ითქვას, ასეთივე აღფრთოვანება გამოთქმული იმ ლექსებში. რომლე-
ბიც მიძღვნილია პოლიკლეტის ქანდაკებებისადმი.

ძველი დროის მრავალი ქანდაკება, — აპელესის, ლიზიპის, პრაქსი-
ტელის ქანდაკებანი, — რომლებიც გამოხატავდნენ წარმართულ ღმერ-
თებსა და ღმერთქალებს, გმირებსა და გმირ ქალებს, მითოლოგიურ
სიუჟეტებსა და ლეგენდებს, ანტიკური პოეზიის შედეგებით ჩვენ
წინ ცოცხლდებიან და გვაგრძნობინებენ ძველ ბერძენთა ესთეტიკუ-
რი სამყაროს მრავალფეროვნებას. ანტიკური ფილოსოფიაც ამ მრავ-
ალფეროვნებას გვაგრძნობინებს თავისი თეორიული პოსტულა-
ტებით, რომელთა ნაწილმა ჩვენს დრომდე მხოლოდ ფრაგმენტების
სახით მოაღწია.

ავიღოთ ჩვენი წელთაღრიცხვით II საუკუნის ცნობილი ნეოპი-
თაგორელი ნიკომაქეს წიგნიდან — „არითმეტიკის შესავალი“ — მო-
ტანილი ნაწყვეტი, თუ როგორ უყურებდნენ პითაგორელები მუსი-
კას: „პითაგორელებიც, რომელთა აზრს იზიარებს ხშირად პლატონი,
ამბობენ, რომ მუსიკა არის წინააღმდეგობათა ჰარმონიული შეერთე-
ბა, ბევრის დაყვანა ერთიანობამდე და სხვადასხვანაირი ხმების შეთან-
ხმება¹⁴. ეს აზრი იმდენად გავრცელებული ყოფილა პითაგორელების
ფილოსოფიურ სისტემაში, რომ, ეტყობა, თითქმის ყველა პითაგო-
რელს ერთნაირი თვალსაზრისი ჰქონდა გამოუმუშავებული მუსიკის
არსების მიმართ. რომ ეს მართლაც ასეა, მოწმობს ჩვენი წელთაღრი-
ცხვით მეორე საუკუნის პირველი ნახევრის გამოჩენილი მოაზროვ-
ნის — მათემატიკოსისა და ასტრონომის პტოლემეაიოსის წიგნში —
„ალმა-გესტი“ განვითარებული მოსაზრება, რომელიც პითაგორელთა

¹⁴ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 6.

კავშირის ერთ, ყველაზე მკაფიო წარმომადგენელს ტარენტელ არქიტეს მიაწერს ანალოგიურ შეხედულებას. „ტარენტელი არქიტე კი, — წერს პტოლემეოსი, — რომელიც ყველა პითაგორელს შორის ყველაზე უფრო მეტს მუშაობდა მუსიკის დარგში“, ამტკიცებდა, რომ „კეთილზმონობის ბუნებას ახასიათებს ინტერვალების თანაზომიერება“¹⁵. მაგრამ, ეტყობა, ეს აზრი სრულიადაც არ იყო დამახასიათებელი მარტოოდენ არქიტესი, ვინაიდან ჩვენი წელთაღრიცხვით მესამე საუკუნის ცნობილი ნეოპლატონიკოსი პორფირი ტირელი აღნიშნავს შემდეგს: „არქიტეს მიმდევრები ამბობდნენ, რომ სმენის მიერ აღქმა ცალკეული ბგერისა [რომელსაც გარკვეული ადგილი უჭირავს მუსიკალურ ბგერათა რიგში] ხდება პარმონიული მონაცემების საფუძველზე“¹⁶.

პითაგორელთა მიერ მუსიკას და მუსიკის თეორიას ისე ვრცელი ადგილი ჰქონია დათმობილი, რომ, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის ცნობილი რომაელი მწერლის კვინტილიანეს მოწმობით, არქიტე და ეგენი მუსიკას უმორჩილებდნენ ისეთ დარგსაც კი, როგორც არის გრამატიკა¹⁷. ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით ეხება პორფირი, რომელსაც ვრცლად მოჰყავს ჩვენამდე მოუღწეველი არქიტეს „პარმონიიდან“ ვრცელი ამონაწერი, საიდანაც მკაფიოდ ირკვევა, თუ რა ღრმად მუშავდებოდა ანტიკურ საბერძნეთში მუსიკის თეორიის საკითხები. პორფირის მოწმობით, არქიტე წერდა: „ჩემის აზრით, მათემატიკოსებმა მშვენიერად დაადგინეს ზუსტი შემეცნება და [ამიტომ] სავსებით ბუნებრივია, რომ ისინი სწორედ აზროვნებენ თითოეულ საგანზე, როგორც იგი არის თავის თვისებებში. რაკი მათ მშვენიერად დაადგინეს მსოფლიოს ბუნების ზუსტი შემეცნება, მათ ასევე მშვენიერად უნდა გაეთვალისწინებინათ კერძო ნივთებიც, როგორც ისინი არიან თავის თვისებებში. და მართლაც, მათ გადმოგვცეს ჩვენ ნათელი, ზუსტი შემეცნება ვარსკვლავთა [მოდრაობის] სიჩქარეზე, მათს ამოსვლასა და ჩასვლაზე, აგრეთვე გეომეტრიაზე, რიცხვებზე, სფეროებზე და განსაკუთრებით მუსიკაზე, ვინაიდან, როგორც ჩანს, ეს მეცნიერებანი მონათესავე მეცნიერებანია. საქმე ის არის, რომ ისინი იკვლევენ არსებულის ორ მონათესავე პირველსახეს [„სახელი ობრ: რიცხვსა და სიდიდეს“ — დილსი]. ამრიგად, უწინარეს ყოვლისა, მათ გაარკვიეს, რომ შეუძლებელია იყოს ბგერა, თუ არ მოხდა [სხეულების] ერთმანეთზე დარტყმა. დარტყმა კი, ამბობდნენ ისინი, წარმოიშობა მაშინ, როდესაც მოძრაობი [სხეულები] შეხ-

¹⁵ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 6.

¹⁶ იქვე, გვ. 8.

¹⁷ იქვე.

ვედრისას ერთმანეთს დაეჯახებიან. ამგვარად [სხეულები], რომლებიც საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობენ, ერთმანეთთან შეზვედრისას ჩერდებიან და [გამოსცემენ] ბგერას, ხოლო ის [სხეულები], რომლებიც ერთი მიმართულებით, მაგრამ არათანაბარი სიჩქარით მოძრაობენ, გამოსცემენ ბგერას, როცა მათს უკან მოძრავი [სხეულები] წამოეწევიან და დაეჯახებიან. ბევრ მათგანს [ბგერებს] ჩვენი ბუნება ვერ აღიქვამს — ზოგს სუსტი დარტყმის გამო, ზოგს ჩვენგან შორი მანძილის გამო, სხვას კი მეტისმეტი სიდიდის გამოც. საქმე ის არის, რომ ძლიერი ბგერები ვერ მოხვდებიან ჩვენს ყურს ისევე, როგორც არაფერი ჩაისხმება ვიწროყელიან კურკულში, თუ ბევრ სითხეს დაეახსნათ. ამგვარად იმ ბგერებიდან, რომლებსაც [ჩვენ] შევფარდნობთ, მაღალ ბგერებად გვეჩვენება სწრაფი და ძლიერი დარტყმისაგან წარმონაობილნი, ხოლო ის ბგერები, რომლებიც [მოდიან] ნელა და სუსტად. ჩვენ გვეჩვენება დაბალ ბგერებად. და მართლაც, თუ ვინმე აიღებს ჯოხს და ნელა და სუსტად დაუწყებს ქნევას. მაშინ დარტყმა გამოიწვევს დაბალ ბგერას. ხოლო თუ სწრაფად და ძალით [დაიწყებს ჯოხის ქნევას], მაშინ მივიღებთ მაღალ ბგერას. მაგრამ არა მარტო ამ [გზით] ჩვენ შეგვიძლია შევიცნოთ [იგი], არაქედ იმითაც, [თუ ყურადღებას მივაქცევთ შემდეგს]: როცა ლაპარაკის ან სიმღერის დროს ჩვენი გვინდა გამოვცეთ რომელიმე დიდხმიანი და მაღალი ბგერა [მივალწევთ მიზანს], თუ ბგერას გამოვცემთ ძლიერი სუნთქვით. კიდევ [შეიძლება ავხსნათ ეს შედარებით]: ეს ზღედა ისე, როგორც ისრების ხმარებისას. [ისრები], რომლებსაც ძალით სტყორცნიან. შორს ვარდება, სუსტად [ნატყორცნი] ისრები კი — ახლო მანძილზე. საქმე ის არის, რომ ძლიერად [ნატყორცნი] ისრები უფრო ღონივრად სჭრიან ჰაერს, ხოლო სუსტად ნატყორცნი — უფრო ნაკლებად. ასევე ემართება ბგერებსაც. ბგერები, რომლებსაც წარმოშობს ძლიერი სუნთქვა, იქნება დიდხმიანი და მაღალი, ხოლო სუსტი [სუნთქვით წარმოშობილი] ბგერები იქნება სუსტი და დაბალი. მაგრამ ამ ყველაზე მეტად საგულისხმო მაგალითზეც შეგვიძლია დავინახოთ, რომ თუმცა ბგერა წარმოშვა იგივე [პირმა], ძლიერი ბგერა ჩვენ გავიგონებთ შორიდან, სუსტი კი ახლოდანაც ვერ გავიკეთ. ფლეიტებშიც სუნთქვა, რომელიც მომდინარეობს ბაგეთაგან, როცა მოხვდება პირზე მიდებულ ძილს. [თავისი] დიდი ძალით წარმოშობს უფრო მაღალ ბგერას, ხოლო როცა სუნთქვა [მოხვდება] უფრო შორს მყოფ [ძილებში], იგი [წარმოშობს] უფრო დაბალ [ბგერას]. ამგვარად ნათელია. რომ სწრაფი მოძრაობა გამოიწვევს მაღალ [ბგერას], ხოლო ნელი მოძრაობა — დაბალ ბგერას. იგივეს გვაძლევს დაცრა, რომელსაც მისტერიებში აელარუნებენ, როცა მას ნელა აელარუნებენ, ის გამოსცემს დაბალ ბგერას, ხოლო როცა ძლიერად აელარუნებენ —

მალა ბეერას. სალამურიც, თუ მას ქვემო ნაწილს დაეუბნობთ და დაეიწყებთ ბერკას, გამოსცემს ერთგვარად დაბალ ბეერას, ხოლო თუ ჩაებერაუთ მის შუა ადგილას ან რომელიმე სხვა ნაწილში, გამოსცემს მალა ბეერას, ვინაიდან ერთი და იგივე ჩაბერვა ნელა გამოდის გრძელი ადგილიდან და სწრაფად უფრო მოკლე ადგილიდან“.

აგრეთვე, როცა ბეერის მოძრაობის პროპორციას ენება, ის შემდეგნაირად აბოლოებს თავის მსჯელობას:

„ამგვარად მრავალი [მაგალითიდან] ჩვენთვის ნათელი გახდა, რომ მალალი ბეერები მოძრაობენ უფრო სწრაფად, ხოლო დაბალი ბეერები — უფრო ნელა“¹⁸.

პორფირს, როცა უფრო დაწვრილებით ენება არქიტეს თხსულებას „მუსიკის შესახებ“, ამ წიგნიდან მოაყავს საკმაოდ ვრცელი ამონაწერი, საიდანაც ნათლად ჩანს, თუ როგორ უყურებდნენ პითაგორელები მუსიკაში პროპორციის საკითხს. ჩვენც ვრცლად მოვიტანთ ზოგიერთ ამონაწერს, რომლებიც დაყენებულ კითხვაზე პასუხს იძლევიან, რათა მკითხველმა შედარებით უფრო სრულად წარმოადგინოს, თუ როგორი სიღრმით არკვევდა ანტიკური ესთეტიკა მუსიკის თეორიის საკითხებს. როგორც პორფირი მოწმობს, არქიტე ამბობდა:

„მუსიკაში არის სამი პროპორცია: ჯერ ერთი, არითმეტიკული, მეორე — გეომეტრიული და მესამე — წინააღმდეგობითი, რომელსაც პარმონიული ეწოდება. [პროპორციას ეწოდება] არითმეტიკული, თუ სამი ტერმინი [მისი წარმოშობი რიცხვები] იმყოფებიან შექდეგ თანაზომიერ მიმართებაში; რამდენადაც პირველი [ტერმინი] მეტია მეორეზე, იმდენად მეორე მეტია მესამეზე. და ამ პროპორციაში უფრო დიდი [რიცხვობრივი] ტერმინების მიმართება არის ხოლმე ნაკლები, ხოლო ნაკლები [რიცხვობრივი ტერმინების] მიმართება — მეტი. გეომეტრიული კი [ეწოდება პროპორციას]. თუ რომელ მიმართებაში იმყოფება პირველი [რიცხვობრივი ტერმინი] მეორისადმი, ასეთსავე მიმართებაში იმყოფება მეორე მესამისადმი. ამათგან უფრო დიდი ტერმინები ჰქვნიან [ურთიერთშორის] ისეთსავე მიმართებას, როგორსაც პატარები [ურთიერთშორის]. ხოლო წინააღმდეგობითი [პროპორცია], რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ პარმონიულს, [გვაქვს იმ შემთხვევაში]. თუ [რიცხვობრივი ტერმინები] იმყოფება ასეთ მიმართებაში: თავისი საკუთარი [სიდიდის] რა ნაწილითაც აღემატება პირველი [რიცხვობრივი] ტერმინი მეორეს, სწორედ მესამე [ტერმინის] იმავე ნაწილით აღემატება საშუალო ტერმინი მესამეს. ამ პროპორციის უფრო დიდი ტერმინების მიმართება არის ხოლმე მეტი. პატარა ტერმინებისა კი — ნაკლები“¹⁹.

¹⁸ Арифметические элементы об искусстве. 1936. стр. 9—10.

¹⁹ იქვე, გვ. 10—11.

ამავე საკითხს ეხება არისტოტელე „მეტაფიზიკაში“, სადაც ვკითხულობთ:

„იმავე [დროს] და დასახელებულ ფილოსოფოსებზე — [ლევკიბეზე და დემოკრიტეზე] უფრო ადრე ე. წ. პითაგორელებმა, რომლებმაც ხელი მოჰკიდეს მათემატიკურ ცოდნას, წამოწიეს ის წინ და მით გამსჭვალულებმა დაიწყეს მათემატიკური საწყისების მიჩნევა ყველა არსებულის საწყისად, და რადგან რიცხვები [თავისი] ბუნებით არიან მათი პირველადი [ელემენტები], რიცხვებში მათ, როგორც ჩანს, დაინახეს ბევრი მსგავსება არსებულთან და მიმდინარე მოვლენებთან უფრო ადრე, ვიდრე ცეცხლში, მიწასა და წყალში, ვინაიდან რიცხვების ესა და ეს გამოვლინება [მათ მიაჩნდათ] სამართლიანობად, ასეთი და ასეთი — სულად და გონებად. ასეთი და ასეთი — [მოქმედების] ხელსაყრელ დროდ. ერთი სიტყვით, დანარჩენშიც ამის მსგავსად და რიცხვებშიც გარდა ამისა ისინი ხედავდნენ მუსიკალური ჰარმონიების გამოვლინებებს და შეფარდებებს. შემდეგ, რადგან მათ ეგონათ, რომ დანარჩენშიც მთელი ბუნება ემსგავსება რიცხვებს, რიცხვები კი არის [ერთგვარად] დასაბამითი მთელ ბუნებასთან შედარებით, ამიტომ ყოველივე ამის გამო მათ წარმოიდგინეს, რომ რიცხვების ელემენტები არის ყველა არსების ელემენტი და რომ მთელი ზეცა არის ჰარმონია და რიცხვი. და ყოველივე ის, რაც რიცხვებსა და ჰარმონიებში ჰქონდათ აღსანიშნავი მოძრაობისა და ცის ნაწილების და მთელი სამყაროს შესაბამისი, ყოველივე ამას ისინი კრებდნენ და საქმეში იყენებდნენ. ზოლო თუ სადმე რაიმე დააკლდებოდათ, ისინი ცდილობდნენ შეეგსათ, რომ მათი მოძღვრება გამხდარიყო მთლიან შეკრულ მოძღვრებად. მოვიყვან მაგალითს: ვინაიდან ათეული მიჩნეულია სრულყოფილად და მოიცავს რიცხვთა მთელს ბუნებას, ისინი ამტკიცებენ, რომ ცის კამარაზე მსრბოლავი [სხეულებიც] არის ათი, ზოლო რადგან ხილულია მარტო ცხრა, ისინი აკეთებენ კიდევ მეათეს, დედამიწის პირისპირ არსებულს. უფრო ზუსტად ჩვენ მიერ ეს განსაზღვრულია სხვა ადგილას“²⁰.

არისტოტელე სხვა ადგილასაც დაწვრილებით ეხება პითაგორელების ჰარმონიის თეორიას და წერს:

„როგორც ნათქვამიდან ცხადია, მოძღვრება იმის შესახებ, რომ [მნათობთა] მოძრაობისაგან წარმოიშობა ჰარმონია, რადგან [ამისგან] წარმოიშობა ჰარმონიული ბგერებიო, მოწმობს მის გამომთქმელთა ფონებამახვილობას და დიდ განსწავლულობას, მაგრამ ჰუმმარიტება ასეთი როდია. სახელდობრ, ზოგიერთნი საჭიროდ თვლიან ბგერა

²⁰ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 11.

წარმოიშვას ძალიან დიდი სხეულების მოძრაობისაგან, ვინაიდან [ბგერა გვუქვს ხოლმე] იმ სხეულების მოძრაობისას, რომლებსაც მათი თანაბარი მასები არა აქვთ და ისეთი სისწრაფით არ მიიქანებიან. ხოლო როდესაც უდიდესი სისწრაფით მიიქანებიან მზე, მთვარე და კიდევ მრავალი უდიდესი მნათობნი, შეუძლებელია, არ წარმოიშვას თავისი ძალით არაჩვეულებრივი რომელიღაც ბგერა. რაკი წარმოიდგინეს ეს და [მიიღეს], რომ მათი მოძრაობის სისწრაფეს, რაც [დამოკიდებულია] მანძილზე, აქვთ თანხმიერთა შეფარდებანი, ისინი ამბობენ: მნათობთა წრიული მოძრაობისაგან წარმოიშობა პარამონიული ბგერა. ხოლო რადგანაც უცნაურია, რომ ჩვენ არ გვესმის ეს ბგერა, [ამის ასახსნელად], მიზეზად ისინი ასახელებენ [ამ] ბგერის დაბადებასთანავე არსებობას, ისე, რომ იგი სრულიადაც არ განსხვავდება [მისი] საწინააღმდეგო სიჩუმისაგან, ვინაიდან ბგერისა და სიჩუმის განსხვავება შედარებითია [და დამოკიდებულია მათი ერთმანეთთან მიმართებაზე]. ამგვარად, მსგავსად იმისა, რომ მესპილენძეებს, მიჩვევის გამო, ჰკონიათ, თითქოს, არავითარი განსხვავება არ არსებობს [მათი ჰუმანობის დროს სიჩუმესა და კაკუნს შორის], ასევე ემართება [ყველა] ადამიანს [სფეროების პარამონიის აღქმის დროს]²¹.

ეს ვრცელი ამონაწერები ჩვენ იმიტომ მოვიტანეთ, რომ ფაქტობრივი მსალებით ნათელგვეყო, თუ რა ფართოდ და ვრცლად ამუშავებდნენ პითაგორელები თავის დროზე მუსიკის თეორიის საკითხებს. როგორც დაინახეთ, მათ გაარკვიეს, რომ შეუძლებელია იყოს ბგერა, თუ არ მოხდა სხეულების ერთმანეთზე დარტყმა. დარტყმა კი წარმოიშობა მაშინ, როდესაც მოძრავი სხეულები შეხვედრისას ერთმანეთს დაეჯახებიან. ამგვარად, სხეულები, რომლებიც საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობენ, ერთმანეთთან შეხვედრისას ჩერდებიან და გამოსცემენ ბგერას, ხოლო ის სხეულები, რომლებიც ერთი მიმართულებით, მაგრამ არათანაბარი სიჩქარით მოძრაობენ, გამოსცემენ ბგერას, როცა მათ უკან მოძრავი სხეულები წამოეწვიან და შეეხებიან/

როგორც ვნახეთ, შემდეგ პითაგორელებმა დაწვრილებით განიხილეს სუსტი და ძლიერი დარტყმით წარმოშობილი ბგერები, გაავლეს პარალელი ბგერებსა და ჯოხის ქნევას შორის. ბგერის სისწრაფე შეადარეს ისრის სისწრაფეს და დამტკიცებულად მიიჩნიეს, რომ ბგერები, რომლებსაც წარმოშობს ძლიერი სუნთქვა, იქნება დიდხმიანი და მაღალი, ხოლო სუსტი სუნთქვით წარმოშობილი ბგერები იქნება სუსტი და დაბალი. საბოლოო დასკვნა, რომელიც მათ გამოიტანეს, ის იყო, რომ ბგერა მით უფრო მაღალია, რაც უფრო სწრაფად მოძრა-

²¹ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 11—12.

ობს, და პირიქით, უფრო დაბალია, რაც უფრო სუსტია მისი მოძრაობა.

მუსიკის თეორიის საკითხები, როგორც მითითებული გვეჩვენებს, ასე დაწვრილებით განხილული არქიტეს მიერ სპეციალურ ნაშრომში, საიდანაც პორფირმა ვრცელი ამონაწერი მოიტანა, არისტოტელეს „მეტაფიზიკაში“ გამოთქმული მოსაზრებაც, რომ ლევკიპზე და დემოკრიტზე აღრე პითაგორელებმა ხელი მოჰკიდეს მათემატიკურ ცოდნას, წამოწიეს ის წინ და დაიწყეს მათემატიკური საწყისების მიჩნევა ყველა არსებულის საწყისად, აგრეთვე მითითება, რომ პითაგორელებმა რიცხვებში დაინახეს ბევრი მსგავსება არსებულთან და მიმდინარე მოვლენებთან უფრო აღრე, ვიდრე ცეცხლში, მიწასა და წყალში, და ბოლოს, მითითებაც, რომ ისინი — პითაგორელები რიცხვებშიც ხედავდნენ მუსიკალური ჰარმონიების გამოვლინებებსა და შეფარდებებს, უფლებას გვაძლევს წამოვაყენოთ შემდეგი დებულება: ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-6—5 საუკუნეებში მუსიკის თეორია საქმოდ ვრცლად იყო დამუშავებული პითაგორელების მიერ, და ბუნებრივია, ეს ხელს უწყობდა საერთოდ ესთეტიკური აზროვნების ფართოდ განვითარებას.

გარდა ამისა, ჩვენს წელთაღრიცხვის მე-4 საუკუნის ცნობილი ნეოპლატონიკოსი იამბლიქე გვაწვდის საინტერესო ცნობას იმის შესახებაც, რომ პითაგორელებს მუსიკა მიაჩნდათ სამკურნალო საშუალებადაც კი.

აი იამბლიქეს სიტყვები: „ისინი (პითაგორელები) ფიქრობდნენ, რომ მუსიკაც ბევრად ხელს უწყობს ჯანმრთელობას, თუკი მას სათანადოდ გამოიყენებენ. აგრეთვე ისინი მიმართავდნენ რჩეულ ადგილებს ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ნაწარმოებებიდან სულთა გამოსასწორებლად“²².

მაგრამ მარტოოდენ პითაგორელებს მოძღვრებით არ ამოწურება მოძღვრება მუსიკის შესახებ ანტიკურ საბერძნეთში.

არისტოტელეს „ნიკომაქეს თეორიაში“ გამოთქმული აქვს მოსაზრება, რაც ადასტურებს მუსიკის თეორიის ფართოდ გავრცელებას სხვა ფილოსოფიური სისტემების საშუალებითაც. მაგალითად, არისტოტელეს მოყავს ჰერაკლიტეს შემდეგი ფრაგმენტი: „რაც იყრება, ერთდება და სხვადასხვა [ტონებიდან] შეიქმნება საუცხოო ჰარმონია, და ყველაფერი წარმოიშობა ბრძოლის მეშვეობით“²³. ბუნება მიისწრაფვის წინააღმდეგობებისაკენ და „ხელოვნებაც... ბუნების მიბაძვით ასევე იქცევა. სახელდობრ: ფერწერა ქმნის ორიგინალის შე-

²² Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 12.

²³ იქვე, 83. 13.

საბამის გამოსახულებას თეთრი, შავი, ყვითელი და წითელი საღებავების შერევით. მუსიკა ქმნის ერთიან პარმონიას, როცა [ერთად სიმღერის] ღროს შერეულია სხვადასხვა ხმები მაღალი და დაბალი, გაბმული და მოკლე. გრამატიკამ ხმოვანი და თანხმოვანი ასოებიდან შექმნა [წერის] მთელი ხელოვნება. იგივე [აზრი] გამოთქმული ჰქონდა ჰერაკლიტე ბნელსაც: „[უწყვეტი] შეხამებანი ქმნიან მთლიანსა და არამთლიანს, იმას, რაც ერთდება და რაც იყრება, თანახმიერს და არათანახმიერს, ყოველივესაგან ერთი და ერთისაგან ყოველივე იქმნება“²⁴.

ამასვე ადასტურებს II—III საუკუნის მოღვაწე, ქრისტიანიზმის დამცველი იპოლიტი, რომელსაც შემონახული აქვს ჰერაკლიტეს შემდეგი აზრი: „მათ არ ესმით, როგორ ეთანხმება თავის თავს ის, რაც იყრება: [იგი არის] პარმონია, რომელიც [თავის თავს] უბრუნდება მსგავსად იმისა, რაც ახასიათებს მშვილდს და ჩანგს“²⁵. იპოლიტის ცნობით, ჰერაკლიტეს გამოუთქვამს მოსაზრება, რომ „დაფარული პარმონია აშკარაზე უფრო ძლიერია“.

შემორჩენილია აგრეთვე ემპედოკლეს ერთი ფრაგმენტი, რომელიც მკაფიოდ ადასტურებს ანტიკური ესთეტიკის საკმაოდ განვითარებულ ხასიათს. ემპედოკლეს ეკუთვნის შემდეგი სიტყვები: „მსგავსად იმისა, რომ, როგორც მხატვრები ღებავენ საღმრთო წმინდა შეწირულებებს, ადამიანები, რომლებმაც ღრმა ჰკუთ საფუძვლიანად შეისწავლეს ხელოვნება, იღებენ სხვადასხვა საღებავს და შეურევენ სათანადოდ, ზოგს უფრო მეტად, სხვას უფრო ნაკლებად, ქმნიან მათგან ყველა საგნის მსგავს გამოსახულებებს, გამოხატავენ ხეებს, ქმრებსა და ცოლებს, ნადირთ და ფრინველთ, წყალში მცხოვრებ თევზებს და აგრეთვე უმაღლესი პატივისცემით შემკულ დღეგრძელ ღმერთებს: — ნუ დაისადგურებს შენს გონებაში მცდარი აზრი [რომელიც გაფიქრებინებდა], თითქოს სადღაც არის რაღაცა სხვა წყარო ყოველივე ხრწნადისა, რასაც კი დაინახავს თვალი გამოუთქმელ უამრავი რაოდენობით, მაგრამ დარწმუნდი, რომ ისინი [სტიქიონებია], რომლებმაც ყურად იღეს ღვთის-ხმა“²⁶.

ის გარემოება, რომ ხელოვნებაზე საინტერესო აზრები ჰქონია გამოთქმული ძველი ღრის ისეთ უდიდეს ფილოსოფოსსა და მატერიალისტს, როგორც იყო დემოკრიტე, ის გარემოება, რომ დემოკრიტეს ძალიან დაწვრილებით ჰქონია დამუშავებული მხატვრული შთაგონების თეორია, ნათლად მოწმობს, თუ რა ნოყიერი ნიადაგი

²⁴ იქვე.

²⁵ იქვე.

²⁶ იქვე, გვ. 15.

არსებობდა ძველ საბერძნეთში, რათა ჩამოყალიბებულიყო ესთეტიკური აზროვნების ორი დიდი სისტემა, რომლებსაც საფუძველი ჩაუყარეს პლატონმა და არისტოტელემ.—

დაახლოებით ამავე პერიოდში ანალოგიური, თუმცა უფრო სუსტი სურათი გვაქვს რომის ლიტერატურაში. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეხუთე საუკუნის რომაელი პოეტი ლუქსორიუსი თავისი ლექსებით უმღერის იმ დროისათვის ცნობილ ქანდაკებებსა და გამოჩენილ მხატვართა სურათებს, აღფრთოვანებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ მხატვრობამ ნამდვილი სახეები გამოკვეთა ხელოვნების ნიმუშებით, გააცოცხლა ისინი და მისცა განმაცვიფრებელი შეხედულება. ლუქსორიუსის ორ ფრაგმენტში, რომლებშიც აღწერილია მონადირის მხატვრული გამოსახულება, გამართლებულია ხელოვანის არჩევანი — ისე დახატოს მონადირის პორტრეტი, რომ ხელმეცაჲ კი საკუთარი თვალები ჰქონდეთ, რაკ:

«Зоркость природная здесь побеждалась делом отважным.

И обладая уже собственным зреньем рука»²⁷.

ანტიკური ხელოვნების ბევრი ნაწარმოები ასეთივე ორიგინალურ გაშუქებას პოულობს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე II—I საუკუნის პოეტის ვარონის ლექსებში. რაც შეეხება პოეტებს — ჰორაციუსსა და ვირგილიუსს, ჩვენ მათ ცოტა უფრო ქვევით შევეხებით ლუკრეციუსთან დაკავშირებით, აქ კი ვიტყვით, რომ ვირგილიუსი დაწვრილებით მიმოიხილავს ძველი დროის სახეთი ხელოვნების ნიმუშებს, ისევე როგორც ოვიდიუსს აღწერილი აქვს ქვაზე ამოჭრილი პორტრეტები, რომის სახლებში ნახული სურათები და ანტიკური ხელოვნების სხვა ძეგლები. პირველი საუკუნის პოეტი მარციალიც მრავალ მნიშვნელოვან ცნობას გვაწვდის ძველი ხელოვნების შესახებ. ასევე იქცევა მისი თანამედროვე სტაციუსი, სახელგანთქმული იუვენალა, ხოლო ჩვენი წელთაღრიცხვის მეოთხე საუკუნის პოეტები ავზონიუსი და კლავდიანი იძლევიან როგორც ძველი, ისე თავისი დროის ხელოვნების ნიმუშთა დახასიათებას, თუმცა ამ დროს სპეციალური ესთეტიკური ტრაქტატი რომის ლიტერატურაში ჯერ კიდევ არ არსებობს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უფრო ადრე შექმნილ ჰორაციუსის „პოეზიის მეცნიერებას“.

ყოველივე ეს იმის დამამტკიცებელია, რომ ხელოვნების განვითარება ხელს უწყობდა თვით ხელოვნების თეორიის ჩასახვას, გარკვეული სისტემის სახით ჩამოყალიბებას, ხელოვნების არსებისა და ფუნქციის გარკვევას. რამდენადაც რთულია ეს საკითხები, იმდენად ვრცელია მასალა და განსხვავებულია ესთეტიკური სისტემები, რომლებიც ამ პრობლემათა გადაწყვეტას იძლეოდნენ. არც ის უნდა და-

²⁷ Античные поэты об искусстве, 1938, стр. 96.

ვივიწყოთ, რომ თავის მხრივ ხელოვნების არსების განმარტება აყენებს მთელ რიგ ახალსა და რთულ ამოცანებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი ძირითადია ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა. ამ დარგში ხელოვნებათმეტყველება მრავალ ურთიერთსაწინააღმდეგო თეორიას იცნობს. ჩვენ ყველა მათგანს ვერ შევეხებით, დროებით გვერდზე დავტოვებთ ხელოვნების წარმოშობის საკითხს ანტიკურ ესთეტიკაში, მას დაწვრილებით ქვევით შევეხებით, ახლა კი უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავახასიათოთ შორეული საუკუნეების ისეთი ორიგინალური მოაზროვნე, როგორც **ლ უ კ რ ე ც ი უ ს ი ი ე ო**.

ლუკრეციუსის სახელს თითქმის არცერთი მისი თანამედროვე არ იხსენიებს, გარდა მარკუს ციციერონისა, რომლის ერთი წერილით ამისადმი — კვინტუსისადმი, პირველად დასტურდება ის ფაქტი, რომ „საგანთა ბუნების“ ავტორი სიცოცხლეშივე ფართოდ აღიარებული და ცნობილი თუ არ იყო, გარდაცვალების შემდეგ მას უკვე მიაქციეს სერიოზული ყურადღება. ან, პირიქით: სიცოცხლეში შესაძლოა შერისხული იყო და ვერავენ ბედავდა მოეხსენიებინა. ეს მით უფრო საფიქრებელია, რომ ციციერონის წერილი ამისადმი დაწერილია **ლ უ კ რ ე ც ი უ ს ი ს** გარდაცვალებიდან დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ, 54 წლის თებერვლის დასაწყისში, და რომიდან იგზავნება. ისიც საგულისხმოა, რომ ციციერონისათვის, ეტყობა, ძმას მიუწერია თავისი აზრი, რომელსაც დიდი რომაელი ორატორი საკსეპტით ეთანხმება. ციციერონი თავის ძმას ატყობინებს: „ლუკრეციუსის პოემები ისეთია, როგორც შენ წერ: ისინი ბრწყინავენ დიდი ნიჭით, მაგრამ მათში ბევრია ხელოვნება. მაგრამ ამის შესახებ მაშინ, როცა მოხვალ“²⁸. სრულიად უეჭველია, რომ **კ ვ ი ნ ტ უ ს ც ი ც ე რ ო ნ ი** დიდი პატივისმცემელი უნდა ყოფილიყო **ლ უ კ რ ე ც ი უ ს ი ს ა** და შესაძლოა იერონიმეს ცნობაც — ციციერონმა გაუჟეჟა რედაქცია ლუკრეციუსის პოემასო — სწორედ კვინტუსს გულისხმობდეს და არა სახელგანთქმულ ორატორს²⁹. მაგრამ უფრო საფიქრებელია მარკუს ციციერონის რედაქცია.

თვით ლუკრეციუსის უმცროს თანამედროვეთაგან, როგორც პეტროვსკი მიუთითებს, **ო ვ ი დ ი უ ს ი** და **ვ ი რ გ ი ლ ი უ ს ი** ალტაცებით იხსენიებენ „საგანთა ბუნების“ ავტორს (ვირგილიუსი უშუალოდ ლუკრეციუსს არ ახსენებს, მაგრამ მას გულისხმობს), ზოლო მოგვიანო პერიოდში, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის მეორე ნახევარში, **ტ ა ც ი ტ უ ს ი** მიუთითებდა, რომ მის დროს ცოტა როდ

²⁸ Письма Марка Туллия Цицерона, 1949, т. I, стр. 263.

²⁹ ფ. ა. პეტროვსკი სხვა აზრისაა. იხ. მისი კომენტარები: Лукреций, т. II, стр. 278—279.

ხევენ ადამიანები, რომლებიც ლუკრეციუსს ვირგილიუსს აც კი ამჯობინებდნენ³⁰. მე-4 საუკუნეში ვირგილიუსის ბიოგრაფი დონატო, გაიუს სვეტონიუსის ტექსტით თუ საკუთარი ცნობებით, და ქრისტიანული ფილოსოფიის ისეთი დიდი წარმომადგენელი, როგორც იერონიმეა, გვაწვდიან პირველ ბიოგრაფიულ ცნობებს ლუკრეციუსზე³¹. დონატის (თუ სვეტონიუს ტრანკვილის) ცნობით, ლუკრეციუსი გარდაიცვალა 55 წელს. დონატის წყაროში სვეტონიუსი ასეა ციტირებული: როცა ვირგილიუსი 15 წლის შეიქნა (დაიბადა 70 წელს), „სწორედ იმავე დღეს გარდაიცვალა პოეტი ლუკრეციუსი“³². მაშასადამე, ამ ცნობით ლუკრეციუსი გარდაიცვალა 55 წელს, ხოლო იერონიმეს მიხედვით იგი დაიბადა 95 წელს (44 წლის ასაკში რომ გარდაიცვალა, ეს დავას არ იწვევს). მაშინ ლუკრეციუსი დაბადებული უნდა იყოს 99 წელს, რაკი მისი ასაკი ორივესათვის უდრის. დღემდე მეცნიერებაში ეს საკითხი გაურკვეველია. ყველაზე მეტი ბიოგრაფიული ცნობა პირველად მაინც იერონიმს ეკუთვნის. ეს ცნობა პეტროვსკის შემდეგი სახით მოჰყავს: „В дополнении к хронике Евсевия Иероним под 95 г. до н. э. указывает: «Рождается поэт Тит Лукреций. Впоследствии впавши в умопомешательство от приворотного зелья и написав в промежутках между припадками безумия несколько книг, которые в последствии отредактировал Цицерон, он покончил самоубийством на сорок четвертом году своей жизни»³³.

ანალოგიური ცნობები ძველი დროის დიდ მოაზროვნეთა შესახებ გამონაკლისს არ წარმოადგენს. სიგიჟე ან თვითმკვლელობა, ხშირად ორივე ერთად, მიწერილი აქვს, შესაძლოა განზრახ, დამცირების მიზნით, ანტიკური ხანის ბევრ გამორჩენილ მოაზროვნეს, და შესაძლოა, ამ ზედღს ვერც ლუკრეციუსის გენია ასცლა.

ხელოვნების წარმოშობა. ლუკრეციუსი. ლუკრეციუსმა მოგვცა ხელოვნების წარმოშობის ორიგინალური თეორია, თუშცა მისი ესთეტიკური შეხედულებანი წარმოადგენენ ლეკვიპე-დემოკრიტე-ეპიკურეს მოძღვრების განვითარებას ხელოვნების თეორიაში. რომის ლიტერატურას, როგორც უკვე მივუთითეთ, ლუკრეციუსამდე ხელოვნების შესახებ სპეციალური ტრაქტატი არა ჰქონია. ეს საქმე არც ლუკრეციუსს გაუკეთებია, მაგრამ მისი სახელგანთქმული „საგანთა ბუ-

³⁰ იხ. ფ. ა. პეტროვსკის კომენტარები: Лукреций, т. II, стр.275.

³¹ იქვე.

³² Гаи Светоний Трапквила, Жизнь двадцати Цезарей, 1964, стр. 237.

³³ იხ. ფ. ა. პეტროვსკის კომენტარები: Лукреция, т. II, 1947 г., стр. 276, ხაზი პეტროვსკისა — გ. ჯ.

ნების შესახებ“ („De rerum natura“) ³⁴ წარმოადგენს ლექსად დაწერილ ღრმა ფილოსოფიურ ნაწარმოებს, სადაც ხელოვნების თეორიის საკითხებზე მსჯელობასთან ერთად გადმოცემულია ეპიკურეული ეთიკისა და ესთეტიკის მთელი სისტემა. ლუკრეციუსი არა მარტო მთლიანად ეყრდნობა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსის ეპიკურეს მატერიალისტურ მოძღვრებას ატომებზე, არამედ, ცდილობს მის განვითარებას ესთეტიკის ზოგად და კონკრეტულ საკითხებში.

ლუკრეციუსის წიგნი ეხება თითქმის ყველა იმ საკითხს, რასაც მოიცავს ეპიკურეს ფილოსოფია. მასში განხილულია მოძღვრება ატომებზე, სულის მატერიალური წარმოშობისა და მისი სიკვდილიანობის პრობლემა, წამოყენებულია დებულება, რომ ღმერთები არ ერევიან ადამიანთა ცხოვრებაში, როგორც ამას მიმზიდველად გადმოგვცემენ მითები. ლუკრეციუსი განიხილავს დედამიწაზე ადამიანთა ცხოვრების განვითარებას და მის პროცესს ორგანულად უკავშირებს ესთეტიკის პრობლემებს. ამ განსჯერში განიხილავს იგი ხელოვნების წარმოშობასაც. აქვეა მთელი მსჯელობა, რომელიც მშვენიერებას წარმოადგენს მის მატერიალურობაში. ლუკრეციუსის ესთეტიკა დიდ ადგილს უთმობს ხელოვნების როლს ადამიანთა ცხოვრების განვითარებაში, თვით ხელოვნების ფუნქციას, მის პრაქტიკულ დანიშნულებას. წიგნში „საგანთა ბუნების შესახებ“ ჩვენ შემთხვევით როდი გვაქვს დემოკრიტი-ეპიკურეს იდეების გამოკრთომა, ზოგჯერ გამოყენებაც, როცა ეს დიდი რომაელი პოეტი განიხილავს საგანთა პირველ ფორმებს და ღმერთების პრობლემას. მისთვის ხელოვნება ახალი მოვლენაა. როგორც ყოველი ახალი და ნორჩი იზრდება, სრულყოფილი ხდება, ასევე ხელოვნება წრემეუწერლად მიისწრაფვის სრულყოფილებისაკენ. ლუკრეციუსის მექანიკური მატერიალიზმისათვის მარადიული და ურღვევი არაფერია. ნუთუ ვერ ხედავთ, ამბობს ლუკრეციუსი, რომ საუკუნე ამარცხებს ქვებს, ინგრევიან კოშკები და ფერფლად იქცევიან მაგარი კლდეები. ღმერთებს კი არ შეუძლიათ გააგრძელონ ეს საბედისწერო საზღვრები. მასასადამე, ყველაფერს თავისი ბოლო და თავისი დასაწყისი აქვს. თუკი არც ცას, არც მიწას დასაწყისი არ ჰქონდა, მაშინ „ფივანის ომამდე, ან ტროას დაცემამდე სხვა ამბებს რატომ არ უმღერეს სხვა პოეტებმა?“ ³⁵. ფივანის ომი მოხდა ჩვენს ერამდე 22-ე—21-ე საუკუნეებში, რასაც იხსენიებს ჰომეროსი, ხოლო ტროადის ომი, რომელიც ასახულია „ილიადაში“, მოხდა ჩვენს ერამდე მე-13 საუკუნის დასასრულს ან მე-12 საუკუნის დასაწყისში. დაყენებულ

³⁴ Лукреций, О природе вещей, 1946.

³⁵ იქვე, გვ. 301 (326—327. V).

კითხვას ლუკრეციუსი ასეთ პასუხს აძლევს: „არა, მე დარწმუნებული ვარ, რომ საგანთა კრებადობა ახალია“. ახალია ხელოვნებაც, მისი დარგები ვითარდებიან და მიისწრაფვიან სრულყოფილებისაკენ. „გემთმშენებლობაშიც ჩვენ ბევრი გაუმჯობესებანი გვაქვს და ბევრი მელოდიაც წარმოიშვა; მხოლოდ ახლა, ბოლოსდაბოლოს, აღმოჩენილია საგანთა ბუნებაც და წესრიგიც; და მე, — აცხადებს ლუკრეციუსი, — უნარი აღმომაჩნდა, პირველთაგან პირველმა აეხსნა იგი და გადმოეცე მშობლიურ ენაზე“³⁶.

თუ ხელოვნება ახალია, როგორღა წარმოიშვა იგი, ან საიდან განვითარდა? როგორი იყო მისი ადრინდელი, პირველი ფორმები?

ლუკრეციუსის აზრით, ხელოვნების პირველი ფორმები ძალიან პრიმიტიული იყო. ადამიანმა მანამდე ისწავლა ფრინველების გალობისათვის მიბაძვა, ვიდრე იგი შეძლებდა მწყობრი სიმღერების გამოთქმას³⁷. ზმირად ისე ხდებოდა, რომ ადამიანები ისვენებდნენ წყაროსთან ახლოს, მაღალი ხეების ტოტებქვეშ, თუ ამას ხელს უწყობდა ამინდი, და ირგვლივ აყვავებული იყო ბუნება. იქ ლაყბობას წამოიწყებდნენ, იქ მხიარული სიცილი გაისმოდა, და ოხუნჯობანი ართობდნენ ადამიანებს. ასე განვითარდა სოფლური მუშა. შემდეგ ყველა იწყებდა ცეკვას, რომელსაც ზომა არ ჰქონდა, უხეშად შლიდნენ ხელებს და უხეშად თელავდნენ მშობელ მოწას. ამის შემდეგ სიცილიც წარმოიშვა და ოხუნჯობანიც, ხოლო შემდეგ ადამიანებმა ზომაც კი ისწავლეს. ასე წარმოიშვა ხელოვნების თავდაპირველი ფორმები. მათს წარმოშობაში, როგორც ვხედავთ, გადამწყვეტი როლი მიბაძვამ შეასრულა. მაგრამ ლუკრეციუსის მიბაძვის ცნება არსებითად განსხვავდება პლატონისა და არისტოტელეს მიბაძვის ცნებათაგან. ეს არის ბუნების ზილული მოვლენებისადმი მიბაძვა.

ლუკრეციუსმა ხელოვნების წარმოშობა მკიდროდ დაუკავშირა ადამიანთა საჭიროებას და გონივრულობას. საჭიროება ნაკარნახევი გამოცდილებით. ხელოვნება ტყუილუბრალოდ არ წარმოშობილა. ის თვით საჭიროებამ დაბადა. გემთმშენებლობა, მიწის დამუშავება, გზები და კედლები, ტანსაცმელი, იარაღი, უფლება, აგრეთვე ცხოვრების ყველა სხვა დანარჩენი მოწყობილობა, მხატვრობა, სიმღერები, ლექსები, ქანდაკება — ყოველივე ამაზე ადამიანს საჭიროებამ მიუთითა. ლუკრეციუსის სიტყვებითა:

Судостроенъе, полей обработка, дороги и стены,
Платье, оружье, права, а также и все остальные
Жизни удобства и всё, что способно доставить усладу:

³⁶ Лукреций, О природе вещей, 1946, стр. 303 (333—337. V).

³⁷ იქვე, გვ. 361 (1379—1382. V).

Живопись, песни, стихи, валянье искусное статуи —
 Все это людям нужда указала, и разум пылкий
 Этому их научил в должный вперед постепенном.
 Так изобретенья все поочному наружу выводит
 Время, а разум людской доводит до полного блеска.
 Видели ведь, что одна за другой развиваются мысли,
 И мастерство наконец их доводит до высших пределов³¹.

ასე განიხილავდა ლუკრეციუსი ხელოვნების წარმოშობას და მის თაღდამირველ ფორმებს. თავის დროზე ეს ძალიან გაბედული ნაბიჯი იყო ხელოვნების თეორიაში, თუმცა შეიცავდა იმ ნაკლოვანებებს, რაც საერთოდ ახასიათებს მექანიკურ მატერიალიზმს. მაგრამ მკითხველს ხიბლავს ლუკრეციუსის გაბედული, ცოცხალი აზრი, ათეიზმი და ცოდნის ის დაუღალავი ქადაგება, რაც ამ წიგნში ასე უხვად გვხვდება. კარლ მარქსი ლუკრეციუსს თვლიდა ჭეშმარიტად რომაელ ეპიკოს პოეტად და მალალ შეფასებას აძლევდა მის წიგნს — „საგანთა ბუნების შესახებ“.

„როგორც ზევსი აღიზარდა კურეტების³² სამხედრო ცეკვის ხმაურში, ისე აქ მსოფლიო იქმნება ატომების აქლერებულ ბრძოლაში, — წერს მარქსი.

ლუკრეციუსი არის ჭეშმარიტად რომაელი ეპიკოსი პოეტი. იმიტომ, რომ იგი უძღერის რომაული სულის სუბსტანციას: პომპროსის სიცოცხლით სავსე, ძლიერი, მთლიანი სახეების ნაცვლად ჩვენ აქ გვყავს მკვრივი, განუშტევი შეიარაღებული გმირები, რომლებსაც არა აქვთ სხვა თვისებები; ომი omnium contra omnes (ყველა წინააღმდეგ ყველასი); მკაცრი ფორმა თავისთვის-ყოფიერებისა, ბუნებისა, რომელიც მოკლებულია ღვთაებრივ ხასიათს, და ღმერთისა, რომელიც

³¹ Лукреций, О природе вещей, 1946, стр. 365. Редакция латинского текста и перевод Ф. А. Петровского. პეტროვსკიმ აგრეთვე შეადგინა და 1947 წელს გამოსცა მეორე წიგნი, რომელშიც მოთავსებულია წერილები და კომენტარები ლუკრეციუსის „საგანთა ბუნებისათვის“. ძვირფას მასალებთან ერთად, წიგნში მოთავსებულია აგრეთვე ეპიკურეა და ემპედოკლეს ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტები, კერძოდ ნაწყვეტები ემპედოკლეს პოემიდან „ბუნების შესახებ“.

³² კურეტები — მითოლოგიური არსებებია, რომლებიც ცეკვის ხმაურით და იარაღის ელარუნით ახშობდნენ ახლადშობილი ზევსის ხმას, რომ მამამისს, კრონოსს (რომაული სახელწოდებით სატურნს), არ გაეგონა. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, კრონოსი თავის შვილებს ჰამდა, ვინაიდან მას უწინასწარიეტყველეს თავისივე შვილების ხელით დაღუპვა. ამიტომ რეამ თავისი შვილი ზევსი კრონოსისაგან მალულად შვა კრიტოსის კუნძულზე, ხოლო კრონოსს ჩვილი ზევსის მაგიერ ჩურებში შეხვეული ჭვა შეაჭამა.

მოწყვეტილია ქვეყანას⁴⁰. შემდეგ მარქსი წერს: „როგორც ბუნება გაზაფხულზე გაშიშვლდება, ასე ვთქვათ, შეიცნობს თავის გამარჯვებას და საჩვენებლად გამოაფენს მთელ თავის სიტუტეს, მაშინ, როცა ზამთარში იგი თავის დამცირებას და სილატაკეს ფარავს თოვლითა და ყინულით, ისე ლუკრეციუსი, ახალი, მამაცი, მსოფლიოს პოეტური მეუფე, განსხვავდება პლუტარქესაგან, რომელიც თავის წერილში „მეს“ ფარავს მორალის თოვლითა და ყინულით. როცა ჩვენ ვხედავთ ლაჩრულად თავშეფარებულ, მოკრუნჩხულ ინდივიდუუმს, ძალაუნებურად ვეძებთ დახმარებას და აქეთ-იქით ვიხედებით, თითქმის გვსურს დავრწმუნდეთ, მთელი ვართ ჩვენ კიდევ თუ არა. მაგრამ როცა ვხედავთ ჯამბაზს აჭრელებულ ტანსაცმელში, ჩვენ გვაიწყობება თავი, ვგრძნობთ რომ ვმალდებით საკუთარ თავზე, როგორც საერთო ძალები და ვსუნთქავთ უფრო თავისუფლად. ვინ გრძნობს თავს უფრო ზნეობრივად, უფრო თავისუფლად: ის, ვინც ახლახან გამოვიდა პლუტარქეს სკოლიდან, დაფიქრებული იმის უსამართლობაზე, რომ კეთილნი ჰკარგავენ სიკვდილთან ერთად თავის სიცოცხლის ნაყოფს, თუ ის. ვინც სკვრეტს მარადისობას, როცა ყურს უგდებს ლუკრეციუსის თამამ, მჭექარე სიმღერას:

მაგრამ შექების მოლოდინი ჩემს გულში ნერგავს სურვილს
და, ამავე დროს, მკერდში აღვივებს სიყვარულს ჩემსას მუხებისადმი,
რომელთ წყალობით მე, მახვილ ალლოთი და გონებით გამაგრებული,
პიერიდის ველებში, ბნელ უღრანებში მიმოვდივარ, სადაც მანამდე
აოავინ იყო, მე უმანკო წყაროებს პირველი მივადწევ:
იქ პირველი ამოვიღებ წყალს და ჩემთვის მოეწყვეტ ყვავილებს ახალს,
რათა დავწნა ჩემი თავისათვის ის შესანიშნავი გვირგვინი,
რომლითაც ჯერ კიდევ ჩემამდე არავინ არ შეუღმკათ მუხებს.
პირველყოელისა იმიტომ, რომ მნიშვნელოვან საგნებზე მე ვმსჯელობ,
ვცდილობ სულები მოვაშორო ცრუმორწმუნეობის ვიწრო ბორკილებს,
შემდეგ გამოვთქვამ ჩემს ნათელ ლექსებს ბნელით მოცულ საგანთ შესახებ
და მუზათა მომხიბლობას ვაღვრი ქვეყანას.

(I, 918—929)

ვის არ მოუტანს მეტ კმაყოფილებას საკუთარი ძალებით აშენოს მთელი ქვეყანა, იყოს ქვეყნის შემოქმედნი, ვიდრე მარად იჩიჩქნებოდეს საკუთარ თავში, რომლის შესახებ წარმოთქვა სულმა თავისი კრულვა, მას მისჯილი აქვს გაძევება, მაგრამ პირუკუ გაგებით, — იგი განდევნილია ტაძრიდან და წართმეული აქვს სამარადისო სულიე-

⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 233. ჰეგელი ამბობს, რომ პოხსმა სწორად შენიშნა: კეშმარტი ბუნებრივი მდგომარეობა არის ომი ყველა ყველას წინააღმდეგ (Гегель, Сочинения, т. X, стр. 202).

რი დატკობა, და მას ისლა დარჩენია, თავი ინუგეშოს ფიქრით პირად ნეტარებაზე და ღამღამობით იოცნებოს თავის თავზე“⁴¹.

ასეთი გაბედული აზრები და სიახლე მოიტანა ლუკრეციუსმა ხელოვნების თეორიაში, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს მისი ბევრი დებულება მოძველებული, არამეცნიერული და გულუბრყვილოა. საინტერესო ის არის, რომ ლუკრეციუსმა ხელოვნების წარმოშობა დაუკავშირა საჭიროებას და არა განყენებულ იდეალს.

რომის ლიტერატურაში ლუკრეციუსის თანამედროვეთა შორის ესთეტიკის პრობლემებს ეხებოდნენ ისეთი ცნობილი პოეტები, როგორც იყვნენ ჰორაციუსი და ვირგილიუსი. მართალია, მათ არ შეუქმნიათ საგანგებო ესთეტიკური ტრაქტატები, მაგრამ თავიანთ მხატვრულ ობიექტებში გადმოგვეცეს მთელი რიგი უაღრესად მნიშვნელოვანი და თავისი დროისათვის ორიგინალური მოსაზრებებისა პოეზიის თეორიული საკითხების შესახებ. მხედველობაში გვაქვს ესთეტიკის პრობლემების ის თავისებური გადაწყვეტა, თუნდაც ფრაგმენტულად, რაც ასე დამახასიათებელია ამ ორი გამოჩენილი რომაელი პოეტისათვის.

შესაძლოა ლუკრეციუსს მოეხდინოს ამ მხრივაც გავლენა რომაული ესთეტიკური თეორიის განვითარებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ საამისოდ ძალიან ცოტა ისტორიული წყარო გავყავართ; მაგრამ ტაციტუსის მითითება, რომ მის თანამედროვეთა შორის ბევრი ლუკრეციუსს, როგორც პოეტს, ვირგილიუსზედაც კი მაღლა აყენებდაო, გვაფიქრებინებს, „საგანთა ბუნების“ მნიშვნელობა ამ მხრივაც ფართოდ იქნეს წარმოდგენილი.

ჰორაციუსის „პოეტიკა“. ლუკრეციუსის უმცროსი თანამედროვე, პოეტი ჰორაციუსი, რომელიც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე I საუკუნეში ცხოვრობდა (65—8), თავის სატირებსა და ოდებში საკმაოდ ვრცლად ჩერდება პოეზიის მრავალ ძირითად თეორიულ საკითხზე, ანასთან იძლევა მეტად თავისებურ და ორიგინალურ შეხედულებებს. პირველ ყოვლისა მხედველობაში გვაქვს მისი ისეთი ცნობილი წიგნი, როგორცაა „პიზონებისადმი მიმართვა“ ანუ „პოეტიკა“, რომლიდანაც ძალიან ბევრი ამონაწერი მოჰყავს ბაუმგარტენს თავის წიგნში „Aesthetica“ (მაგალითად, პირველი წიგნის გვ. 5, 22, 23, 24), და რომელშიც ჰორაციუსი დიდაქტიკურ რჩევა-დარიგებებს აძლევს რომის ერთ-ერთი დიდკაცის პიზონის შვილებს, თუ როგორ

⁴¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 234.

უნდა იწერებოდეს პოეტური თხზულებანი⁴². თავისი ნაწარმოების ძირითად დანიშნულებას, ეტყობა. ჰორაციუსი იმაში ხედავდა, რომ სამარცხვინო ბოძზე გაეკრა უნიჭო მწერლები და პოეზიის დილეტანტები, გამოეაშვარავენინა იმ ადამიანების სასაცილო მდგომარეობა, რომლებიც გრაფომანიით იყვნენ შეპყრობილნი და დაუსრულებლად წერდნენ უნიჭო ლიტერატურულ თხზულებებს, თითქოს-და ამით უნდა შეერცხვინათ თავიანთი შამების ხსოვნა.

ამ თვალსაზრისით ჰორაციუსის „პოეტიკა“ უფრო მეტად ესთეტიკურ-დიდაქტიკური ნაწარმოებია, რომელიც ძალიან ფართოდ მიმოიხილავს ესთეტიკის უამრავ ძირითადსა და არსებით საკითხს.

როგორც ტრონსკი მიუთითებს⁴³, ჰორაციუსი ეყრდნობა პოეტისა და ეპიკურს ფილოსოფიის მიმდევარ ნეოპტოლემეოსის (მე-3 საუკუნის დასაწყისი ძველი ერთ) ჩვენამდე მოუღწეველ ტრაქტატს, სადაც განხილული იყო ესთეტიკის სამი ძირითადი საკითხი შემდეგი თანმიმდევრობით: პოეზია, მისი არსება და ფუნქცია; პოეტური თხზულებების ხასიათი, ჟანრები; პოეტი, როგორც შემოქმედი, მისი თვისებები და მოწოდებანი. ეს გზა მართლაც უცვლელი გვხვდება ჰორაციუსის ტრაქტატშიც.

პოეზიის გარკვევას ეძღვნება „პიზონებისადმი მიმართვის“ პირველივე სტრიქონები.

შესავალშივე ჰორაციუსი მიუთითებს, რომ პოეტები ხშირად უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ გარეგნულ ბრწყინვალეობას და ამით ისინი მოტყუებულნი რჩებიან:

«Кратким ли быть я хочу — выражаюсь темно; захачу ли

Нежным быть — слабым кажусь; быть высоким — впадаю в надутость!»⁴⁴.

ჰორაციუსი ფიქრობს, რომ პოეტებს ხშირად აკლიათ ზომიერება, რაც იწვევს მათი პოეტური ნაწარმოების მხატვრული ღირსების დაქვეითებას. ეს დასკვნა გამომდინარეობს ჰორაციუსის ცნობილი ესთეტიკური სენტენციიდან: „იცოდე, მხატვარო, რომ ყველაფერში საჭიროა სისადავე და ერთიანობა“⁴⁵. სისადავის ერთიანობის ეს მოთხოვნა თავისი დროისათვის უთუოდ პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა, მით უფრო, რომ ჰორაციუსი ამ სენტენციის ქვეშაირტებას ცხადყოფდა კონკრეტული ფაქტებით. მას მოჰყავდა მაგალითი მხატვრისა, რომელმაც ჩინებულად იცოდა ფრჩხილებისა

⁴² „პიზონებისადმი მიმართვას“ ცნობილმა რიტორმა კვინტილიანმა „პოეზიის მეცნიერება“ უწოდა, სახელი, რომელიც შემდეგ შერჩა ამ ნაწარმოებს. იხ. Квинт Гораций Флакк, Полное собрание сочинений, 1936, стр. 397.

⁴³ И. М. Тронский, История античной литературы, 1947, стр. 399.

⁴⁴ Квинт Гораций Флакк, Полное собр. сочинений, 1936, стр. 342.

⁴⁵ იქვე.

და ნანი თმების ბრინჯაოში გამოძერწვა, ე. ი. მხატვრული დეტალების დაუშვავება ოსტატურად, მაგრამ, როგორც ხელოვანი მთლიანობაში ცუდი იყო, ვინაიდან ვერ ახერხებდა თავის ნაწარმოებში დაეცვა ის ერთიანობა, რაც ჰემმარიტი ხელოვნებისათვის აუცილებლობას წარმოადგენს. ეს შეხედულება, პორაციუსის მიერ დეტალურად გააზრებული, აღმოჩნდა იმდენად მართებული, რომ მან დროთა სვლაში შეინარჩუნა თავისი პირვანდელი ღირებულება.

როდესაც მთლიანად წარმოვიდგენთ პორაციუსის „პოეტიკას“, ჩვენ უთუოდ მოგვხიბლავს მრავალი ორიგინალური მოსაზრება, რომელიც რომელ პოეტს ასე თამამად გამოუთქვამს ხელოვნების თეორიულ პრობლემათა შესახებ. პორაციუსი გამოვიდა, როგორც მამხილებელი კრიტიკოსი უნიჭო და დიდი პრეტენზიის მქონე მწერლებისა. რომელიც ხშირად ცდილობდნენ დაემუშავებინათ ისეთი თემა, რაც მათ ძალს აღემატებოდა. პორაციუსი მოითხოვდა, თითოეულ მწერალს დიდი დაკვირვებით ამოერჩია თავისი შემოქმედების საგანი, განიხილა იგი, გაესინჯა და შეემოწმებინა — შეძლებდნენ თუ არა მისი მხრები ამ საგნის აწევას; ანავე დროს, სცოდნოდა, თუ სად რა უნდა თქვას და რა არა პოემაში⁴⁶. ჩვენთვის, რა თქმა უნდა, იმდენი მნიშვნელობა არა აქვს პორაციუსის „პოეტიკის“ წმინდა ისტორიულ მხარეს, კერძოდ, კონკრეტულ ცნობებს, თუ რა გვარის იაპი შექმნა არქილოქა, მაგრამ უთუოდ მნიშვნელოვანია ცნობა, რომელიც ტრაგედიის ისტორიიდან არისტოტელეს არა აქვს ფესპისეს, როგორც პირველი აქტიორის, სკენაზე გამოძყვანის შესახებ VI საუკუნეში, და შიათიება, რომელიც პომეროსს მიაწერს რომელი პოეტებისათვის ბატალური სცენების, მეფეებისა და სახელგანთქმული ბელადების საქმეთა აღწერის სწავლებას⁴⁷.

პორაციუსი ვრცლად განიხილავს ბერძნული პოეზიის გავლენის პრობლემას, მაგრამ ჩვენ არ შევჩერდებით მის დახასიათებაზე, ვინაიდან უფრო მნიშვნელოვანი გვგონია ხელოვნების ბუნების საკითხი, რომელსაც თავისი დროისათვის საკმაოდ ორიგინალურად წყვეტდა რომაული ესთეტიკის ეს მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი — მისი აზრით, პოეტური ნაწარმოები უნდა იყოს ნამდვილი, რათა მკითხველი აატიროს, თუ ასატირებელია, გააცინოს, თუ სასაცილოა; ამის მიღწევა კი პოეტს არ შეუძლია, თუ ყოველივე თვითონ, როგორც ხელოვანმა, არ განიცადა. ეს იყო მოთხოვნა — მხატვრული შემოქმედების მასალა ყოფილიყო განცდილი, როგორც პოეტური შთაგონების ობიექტი, და დახვეწილ პოეტურ ფორმაში ჩამოყალიბებული. ასეთი მო-

⁴⁶ Г о р а ц и и, Полное собрание сочинений, 1936, стр., 342.

⁴⁷ იქვე, გვ. 343.

თხოვნა ჰორაციუსს შეეძლო წაეყენებინა თავისი დროის მწერლები-სათვის — იგი, შედარებით ნაკლები პოეტური გაქანების ხელოვანი, თითქოსდა სამაგიეროდ, უდიდესი მკოდნე და ოსტატი იყო ლექსთ-წყობისა. მისი დამსახურებაც ესთეტიკის წინაშე სწორედ ის არის, რომ პოეტური შემოქმედება მან არ განსაზღვრა მარტოოდენ ლექსთწყობით და მოითხოვა ოსტატობასთან ერთად ცხოვრებისა და სინამდვილის ღრმა ცოდნა. — თუ შენ, — ამბობდა ჰორაციუსი, — შემოქმედებითი ძალით გინდა წინათ უცნობი სახე შექმნა, ეცადე ბოლომდე ისეთად შეინარჩუნო იგი, როგორც დასაწყისში გვიჩვენე, თავისივე თავის მსგავსი, ე. ი. მწერალს მოეთხოვება ადამიანის სულის ღრმა ცოდნა და მხოლოდ ამ ცოდნის შემდეგ არის შესაძლებელი პოეტური გამოსახვა ისეთი შთამაგონებელი გმირებისა. როგორიც იყვნენ: აქილევსი, მედეა, ორესტი⁴⁸. გმირი თავისი ხასიათით უნდა იყოს დამაჯერებელი. თუ პოეტი გამოხატავს აქილევსს, ასე განდიდებულს პოეტურ სიმღერებში, დაე იგი იყოს ფიცხი, საქმიანი, სწრაფი და თავის რისხვაში ურყევი, რომელსაც თავისი მანვილს გარდა არ სურს ცნოს რაიმე კანონი⁴⁹. ესაა თანმიმდევრული ხასიათის მოთხოვნა. ჰორაციუსის ამ შეხედულებას ჩვენ უნებლიეთ მივყავართ არისტოტელეს „პოეტიკასთან“, ვინაიდან პირველად სწორედ არისტოტელემ განავითარა ეს თეორია ხასიათებისა, როცა აღნიშნა კეთილისმყოფელი, შესაფერი, მართალი და თანმიმდევარი ხასიათი, რომელთა გამოხატვა სავალდებულოდ მიიჩნია პოეტისათვის. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ ჰორაციუსი არისტოტელეს შეხედულებას ხასიათებზე კონკრეტული მაგალითებით განაპტიკეებს. ის ფიქრობს, რომ შესაძლებელია არსებობდეს გარკვეული კანონი, რომლის მიხედვითაც პოეტს შეუძლია გამოსახოს თავის ნაწარმოებში ბიჭუნა, ყმაწვილი, მამაკაცი, მოხუცი და ეს გამოსახვა უნდა ექვემდებარებოდეს ბუნების ცვლას, ე. ი. პოეტმა უნდა უჩვენოს „ბუნების მსგავსად, თუ როგორ იცვლებიან ადამიანები წლიდან წლამდე“. ბიჭუნას ხასიათი ჰორაციუსს წარმოდგენილი აქვს, როგორც არამყარი და ცვალებადი. ყმაწვილი სანთელივით რბილია ბიწიერების ჩადენაში, კეთილ რჩევას ის არ ისმენს; მამაკაცი ეძებს ქონებას, ნაცნობობას, ის პატივისცემისა და დაფასების მონაა, თან ეშინია არაფერი ისეთი არ ჩაიდინოს, რომ ბოლოს სანანებელი გაუხდეს; მოხუცმა სიმშვიდე იცის, ის იცდის და დიდხანს იმედი აქვს, მალე ვერ გადაწყვეტს რაიმე საკითხს, არაფრით კმაყოფილი არ არის, მოწყენილია, აქებს იმ დროს, როცა ახალგაზრდა იყო და აძაგებს ახალს. ჰორაციუსის ესთე-

⁴⁸ Гораций, Полное собрание сочинений, 1936, стр. 344.

⁴⁹ იქვე, გვ. 344.

ტიკური პრინციპი მოითხოვს მწერალმა იცოდეს ყოველივე ეს და იხელმძღვანელოს იმ დებულებით, რომ ყმაწვილს არ მისცეს მოხუცის, ხოლო ბიჭუნას მამაკაცის როლი.

თუ ერთი მხრივ ეს მოსაზრებანი მისაღებია, მეორე მხრივ არ შეიძლება არ ვიგარძნოთ მათი შეზღუდული, მკაფიოდ გამოკვეთილი მეტაფიზიკური ხასიათი, ვინაიდან არ შეიძლება ყველა მოხუცი ისეთი ყოფილიყო, როგორც პორაციუსი ახასიათებს, ან კიდევ, ყველა ყმაწვილი ისეთი, როგორც პორაციუსს ჰქონდა წარმოდგენილი. მაგრამ ამ შეზღუდულობასა და მეტაფიზიკაში უთუოდ თავს იჩენდა არისტოტელეს ესთეტიკური ტრადიციის გავლენა და ამიტომ არ არის შემთხვევითი, რომ პორაციუსის ესთეტიკურ სისტემაში ამოკითხულ იქნეს არისტოტელეს მთელი რიგი შეზღუდულებანი. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ დრამატული ხელოვნების განხილვაში პორაციუსი ბევრგან იმეორებს არისტოტელეს „პოეტიკას“, თუმცა ასევე ბევრგან შორდება მას.

პორაციუსმა, ისევე, როგორც არისტოტელემ „პოეტიკის“ XIV თავში, განასხვავა ერთმანეთისაგან მოქმედება სცენაზე და მოქმედება თხრობაში. აქედან გამომდინარე, უთუოდ ინტერესს იმსახურებს მისი შეხედულება, რომ ის, რაც ჩვენამდე სმენით აღწევს, სუსტად შეატოკებს ხოლმე ჩვენს გულს, ვიდრე ის, რაც თვითონ წარმოუდგება მართალ თვალს და რისი მოწმეც მაყურებელია; მაგრამ სცენაზე გაუფრთხილდი წარმოდგინო ის, — რჩევას იძლევა პორაციუსი, — რაც თვალისაგან დამალული უნდა იყოს, ან რასაც მოთხრობაში მალე ცოცხლად გვაუწყებს მნახველი. მაგალითად, არ არის საჭირო, რომ ბავშვების სისხლი დაღვაროს მედემამ ხალხის წინაშე. ეს უეჭველად არისტოტელეს განმეორებაა. მასაც თითქმის ასევე აქვს ნათქვამი. შემდეგ პორაციუსი ამბობს: თუ შენ გსურს, რომ შენი დრამის ერთხელ ნახვის შემდეგ მაყურებელმა კვლავ მოითხოვოს მისი ნახვა, იცოდე, ხუთი აქტი მისთვის საჭირო ზომაა⁵⁰. ამ დებულებაში მკაფიოდ ჩანს, ერთი მხრივ, არისტოტელესებური მისწრაფება — გარკვეულ კალაბოტში მოაქციოს და გარკვეული კანონებით შეზღუდოს დრამატული ხელოვნება, თუმცა ჩვენ ვერ შევძლებთ უარყოფით, ეს დებულება ჰემმარიტებასაც არ შეიცავდეს. დღემდე მართლაც იშვიათად თუ დაწერილა დრამატული ნაწარმოები, რომელიც ხუთ აქტზე მეტი იყოს, პირიქით, შექსპირის ხუთაქტიანი ტრაგედიების დადგამაც კი ძნელია, თუ ტექსტი არ შემცირდა. მაგრამ ის გარემოება, რომ პორაციუსი მკითხველს აგარძნობინებს დრამის შეზღუდვის აუცილებ-

⁵⁰ Гораций, Полное собр. сочинений, 1936, стр. 346.

ლონას ვარკვეული კანონებით, უფლებას გვაძლევს ამ ტენდენციიში დავინახოთ სარისტორტელეს „პოეტის“ გავლენა.

ინტენსივა მოკლებული არც ის არის, რომ როცა ჰორაციუსი დაწერილებით ეხება დრამატულ ხელოვნებას, საგანგებოდ განიხილავს გუნდის დანიშნულებას და აღნიშნავს, რომ გუნდი მამაკაცის სახის შეცვლაა. არსებითად ის ერთ მოქმედ პირს უღრის. მოქმედებათა შორის გუნდი არაფერს ისეთს არ უნდა მღეროდეს, რასაც პირდაპირი მიზნ-საკენ არ მიუყვართ და საგანთან მჭიდროდ არ არის დაკავშირებული. დეე მან, ე. ი. გუნდმა, გაამხნევოს კეთილი ადამიანები, რჩევა-დარიგება მისცეს მათ; დააცხროს რისხვა და ზომიერი გახადოს სიამაყე. გუნდი წარმოადგენს დრამის ორგანულ ნაწილს, და უტყობა, ჰორაციუსის ეპოქაშიც ის ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი მოქმედი პირი იყო.

არისტორტელეს მსგავსად, ჰორაციუსი მიმოიხილავს ტრაგედიას და კომედიას იმ განსხვავებით, რომ მის „პოეტის“ ტრაგედია მკაცრად არის გამიჯნული კომედიისაგან, რადგან ჰორაციუსის აზრით, ტრაგედიისათვის სასირცხვოა სატირათა შორის ყოფნა.

ჩვენ აქ დაწერილებით არ შევხვებით ბერძნული ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებას, რასაც ჰორაციუსი ვრცლად მიმოიხილავს თავის „პოეტის“ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ის პირდაპირ მოუწოდებს პიზონებს იკითხონ ბერძნული პოეზიის ნიმუშები, რითაც მელანდებდა ჰორაციუსის უდიდესი პატივისცემა ძველი ბერძნული ხელოვნებისადმი.

ამით ვამთავრებთ „პიზონებისადმი მიმართვაში“ დრამატული ხელოვნების დახასიათებას და გადავდივართ ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხის განხილვაზე, როგორცაა მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფის მნიშვნელობა და სამწერლო ეთიკა.

ჰორაციუსი უთუოდ უნდა მივიჩნიოთ იმ ადამიანად, რომელმაც სათავე დაუდო ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში მხატვრული ნაწარმოების ხანგრძლივად დამუშავების საკმაოდ ნათელ შეხედულებას. ის მოითხოვდა, რომდენჯერმე გადაამუშავებულიყო პოეტური თხზულება, რათა ავტორს მიეღწია სრულყოფილებისათვის. ეს შეხედულება შემდეგ თითქმის უცვლელად გაიმეორა ბუალომ „პოეტურ ხელოვნებაში“, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თუ ჰორაციუსმა უფროს ძმა პიზონს ურჩია დაწერილი ნაწარმოები ცხრა წელიწადს შეენახა ბუალოს საჭიროდ არ მიუჩნევია ასეთი ზუსტი და ასე ხანგრძლივად დაეწესებინა.

— ოო, თქვენ, პომპილის⁵¹ სისხლის შთამომავალნი, — წერდა

⁵¹ პომპილი მითური მეფეა.

პორაციუსი, — ნუ აქებთ პოემებს მანამდე, ვიდრე 'ავტორი ათჯერ არ გადაამუშავებს მას, თავისი ნაწარმოების სრულყოფილებას ფრჩხილებამდე არ დაიყვანს⁵². პოეტი ვალდებულია ხანგრძლივად ამუშავებდეს თავის ნაწარმოებს, დიდხანს ამუშავებდეს, რომ შიალწიოს მხატვრულ სრულყოფილებას. ეს რომ შეძლოს, პოეტმა უნდა იცოდეს ბევრი რამ და მათ შორის, პირველ ყოვლისა, აზროვნება. „ვიდრე დაიწყებდეს წერას, ისწავლე წესიერად აზროვნება. ფილოსოფოსების წიგნებს შეუძლიათ ამ მხრივ გაგიწიონ ღირსეული ხელმძღვანელობა, ხოლო აზრებს გამოთქმანი თავისთავად მოპყვებიან“⁵³.

მაგრამ მართოდენ ეს არ კმარა პოეტისათვის. თუ პოეტმა იცის, რით არის ის ვალდებული სამშობლოს, მეგობრების, მშობლების, ძმების, სიყვარულის წინაშე, რა ევალება მას სტუმრის წინაშე, რა არის სენატორის მოვალეობა, მოსამართლის თანამდებობა, ომის დროს ჯარების წინამძღოლის ძალაუფლება — ის, რასაკვირველია, შეძლებს პოემაში თითოეულ პირს მისცეს მისი წოდების შესაფერი სიტყვა⁵⁴.

პორაციუსის ეს დებულება იმ მხრივაც მნიშვნელოვანია, რომ მოითხოვს სინამდვილის არა ზოგადად ცოდნას, არამედ მისი ყველა წვრილმანის ღრმად გააზრებას. მეტი შეიძლება ითქვას: ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პორაციუსი პირველი იყო, რომელმაც მხატვრულ საშუალებათა ძიებაც კი ცხოვრებას დაუკავშირა და არა განყენებულ კანონებს, როგორც ეს მანამდე ხდებოდა. ორი ჭეშმარიტება — ცხოვრების ცოდნისა და მხატვრულ საშუალებათა ცხოვრებაში პოვნისა — პორაციუსმა ერთ დებულებაში გამოთქვა: „გირჩევთ ჩვეები შეიმუშაოთ ცხოვრებაზე დაკვირვებით, მასში იპოვოთ მათივე სწორი გამოხატულებანი“⁵⁵. ამ დებულებაში, ისევე როგორც საერთოდ პორაციუსის „პოეტიკაში“, შესამჩნევია დიდაქტიკური ტენდენცია, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს მის ნაწარმოებს.

ეს ტენდენცია ჩანს „პოეტიკის“ იმ ნაწილშიც, რომლის მიზანია განიხილოს პოეტური მეტყველების ისეთი ფორმა, როგორცაა პოემა. პორაციუსის სახელმძღვანელო პრინციპია — პოემა იყოს სასარგებლო და გარკვეული გავლენის მომხდენი მკითხველზე. მართალია, ის ლაპარაკობს, რომ ძველ ადამიანებს არ უყვართ პოემები, როცა ისინი უსარგებლონი არიან, მაგრამ ამ დებულებაში გამოსჭვივის მისწრაფება — წამოყენებულ ოქნეს საერთოდ სასარგებლო პოემების მოთ-

⁵² Гораций, Полное собр. сочинений, 1936, стр. 348.

⁵³ იქვე, გვ. 349.

⁵⁴ იქვე.

⁵⁵ იქვე.

ზონა. სასარგებლო კი პოემა მაშინ შეიძლება იყოს, თუ ის აკმაყოფილებს ყველა მხატვრულ პრინციპს, თუმცა აქ შესაძლებელია იყოს ზოგიერთი გამონაკლისი. თუ პოემა მაღალმხატვრულია, მაშინ მოსათმენია პატარა ლაქები, რომელია აცილება ვერ მოხერხდა უდარდელობისა და ადამიანის ბუნების უძღურების შედეგად. მაგრამ ეს არ ითქმის იმ ადამიანზე, რომელიც მუდამ ერთსა და იმავე შეცდომას უშვებს თავისი უვიცობის გამო. ჰორაციუსისათვის საცხებით გამორკვეულია საკითხი, რომ ყოველმხრივ უნაკლო ნაწარმოები არ არსებობს. ამას მოწმობს მის მიერ პირველად წაპოყენებული დებულება, რომ ჩვენი „კეთილი მოხუცი ჰომეროსიც კი ხანდახან იძინებს“⁵⁶, ვინაიდან, ასე გრძელ ნაშრომში ხანდახან რომ არ ჩასთვლიმო, შეუძლებელია.

ანალოგიურ მოსაზრებებს, ზოგჯერ მეტად გაბედულსა და ორიგინალურს, ჩვენ ისე ხშირად ვხვდებით „პოეზიის მეცნიერებაში“, რომ გაკვირვებას აღარ იწვევს ის დიდი გავლენა, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკის“ შემდეგ ამ პატარა წიგნმა იქონია მსოფლიო ლიტერატურაზე, არც ის იყო შემთხვევითი, რომ ჰორაციუსი თავის „პოეტიკაში“ საქმაოდ პრინციპულად აყენებდა საკითხს მხატვრობისა და პოეზიის ნათესაური მსგავსების შესახებ. არც ის, რომ მხატვრობის ვრცელ წიგნში მან დაინახა მართლაც ბევრი უცნაურობა, რასაც მოწმობენ მისივე სიტყვები: „ეს სურათი მშვენიერია ჩრდილში, ხოლო მეორე... ჩინებულია სინათლეზე. ეს მოგეწონება ერთხელ, ხოლო მეორეს ათჯერ ნახავდიო“⁵⁷. შეუძლებელია უარყოთ, რომ ამ აზრის გამოთქმა უთუოდ იყო ხანგრძლივი დაკვირვების ნაყოფი მხატვრობის იმ მრავალრიცხოვან ძეგლებზე, რომლებიც ჰორაციუსს ნახული ჰქონდა და რომელსაც ის თავის პოეტურ თხზულებებში იხსენიებდა. ან კიდევ დაწვრილებით აღწერდა.

თუნდაც ავიღოთ მისი ორიგინალური შენიშვნა: „რა უფრო მეტად უწყობს ხელს პოემის სრულყოფილებას? ბუნება თუ ხელოვნება? — უცნაური საკითხია. მე ვერ ვხედავ, რა იქნებოდა ჩვენი მეცნიერებანიჭის გარეშე და ნიჭი მეცნიერების გარეშე?... ბუნებრივი გენია მეცნიერებასთან უნდა იყოს ურთიერთთანხმობაში“⁵⁸ და ასეთივე თანხმობა საჭიროა პოეზიაშიც. ცხადია, ესთეტიკური აზროვნების ასეთ სპეციფიკურ საკითხებს, დეტალბამდე გააზრებულსა და დამუშავებულს, ვერ აღიზავდა ჰორაციუსი, რომ ხელოვნების თეორიულ პრობლემებზე ეფიქრა მარტოოდენ როგორც პოეტს და არა მოაზროვნეს.

⁵⁶ Гораций, Полное собр. сочинений, 1936, стр. 350.

⁵⁷ იქვე. გვ. 350.

⁵⁸ იქვე. გვ. 351.

ზერელე დამკვირვებელს და არა მკვლევარს. ის სწორედ ასე მოქცა და სწორედ ამან შეუწყო ხელი „პოეზიის მეცნიერების“ წარმატებას.

თავისი „პოეტიკით“ ჰორაციუსი მომავალ საუკუნეებში გამოვიდა როგორც მრავალი ესთეტიკური სისტემის ბიძგის მიმცემი, თუნდაც იმ დებულებით, რომელიც ჩვენ ზევით ზოგადად დაეახასიათეთ და რომელიც არსებითად შეეხებოდა მერლის ეთიკას: „ფარულად შენი შრომა შეაჩერე. ვიდრე მას დღის სინათლე არ უნახავს, ბევრს გაასწორებ, ნათქვამ სიტყვას კი უკან ვერ დაიბრუნებ“⁵⁹.

ეს იყო კატეგორიული მოთხოვნა — მხატვრული ნაწარმოები ბოლომდე დახვეწილიყო, ვიდრე ის გამოქვეყნდებოდა, მოთხოვნა, რომელიც ჩვედმეტი საუკუნის შეპდეგ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უცვლელად, სიტყვა-სიტყვით გაიმეორა ნიკოლოზ ბუალომ თავის „პოეტურ ხელოვნებაში“.

როგორც ვხედავთ. ლუკრეციუსისაგან განსხვავებით, ჰორაციუსს არ აინტერესებს ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა. ის უმთავრესად ხელოვნების არსების გამორკვევითა და დადგენით კმაყოფილდება. მიუხედავად ამისა, ჰორაციუსის „პოეტიკა“ ლუკრეციუსის პოემასთან ერთად სრული სახით წარმოგვიდგენს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე პირველი საუკუნის რომაულ ესთეტიკას და გვაფიქრებინებს. რომ ხელოვნების წარმოშობის ის მატერიალისტური თეორია, რომელსაც „საგანთა ბუნების“ საშუალებით ვეცნობით, თავისი დროისათვის სრულიად ახალი. ორიგინალური მოვლენა იყო და თავისი მნიშვნელობა საუკუნეების მანძილზე შეინარჩუნა. ამიტომ ლუკრეციუსის ესთეტიკის სხვა საკითხებს ჩვენი ქვევით შევეხებით.

როგორღა უნდა განვიხილოთ ხელოვნების წარმოშობის საკითხი?

ხელოვნების წარმოშობა განუყოფლად დაკავშირებულია ადამიანის ცხოვრების გარკვეულ საზოგადოებრივ წყობასთან. ვიდრე ადამიანი ვერ შეძლებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების თუნდაც პრიმიტიული ფორმების მიღწევას, ცხადია, მას ხელოვნების არც შექმნა შეეძლო და მისი არც მოთხოვნილება ექნებოდა. საზოგადოებრივი ცხოვრების პირვანდელი ფორმების გაჩენისთანავე გაჩნდებოდა ხელოვნების თავდაპირველი სახეებიც. ამ საკითხის წამოყენებით ჩვენ უკვე პირდაპირ მივადექით შრომის როლს ხელოვნების წარმოშობაში.

შრომის როლი ხელოვნების წარმოშობაში. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში შრომამ უდიდესი როლი შეასრულა საერთოდ და ხელი შეუწყო ხელოვნების განვითარებასაც. მაგრამ ამ საკითხზე მსჯელობა საჭიროა დავიწყოთ არა ისტორიულ კრილში, ვინაიდან ეს ძალიან შორს წავიყვანდა, არამედ იმ კრიტიკით, რომელიც პლე-

⁵⁹ Гераций, Полное собр. сочинений, 1936, стр. 351.

ხანოვმა გაუკეთა კარლ ბიუხერის ცნობილ თეორიას წიგნში — „შრომა და რიტმი“.

ხელოვნების წარმოშობის საკითხი პლენხანოვმა მატერიალისტურად გადაწყვიტა „უმისამართო წერილებში“. მან ბრძოლა გამოუცხადა პროფესორ კარლ გროსის თეორიას, რომელიც შილერ-სპენსერის მოძღვრებას ეყრდნობოდა — თითქოს თამაში ხელოვნებაზე უძველესია, რომ შრომა ბავშვია თამაშისა. პლენხანოვის მიერ მოცემული გროსის კრიტიკა სრულიად სხვა ხასიათისაა, ვიდრე კრიტიკა რიჰარდ ჰამანის წიგნში — „ესთეტიკა“, რომელიც თავისი კონცეფციით მაინც იდეალიზმისა და ეკლექტიზმის ნაირსახეობად იქცა. მართალია, ჰამანი აკრიტიკებს გროსის თამაშის თეორიას, ისევე როგორც შილერისა და კანტის თეორიას⁶⁰, მაგრამ ეს კრიტიკა სუბიექტურ ხასიათს ატარებს და მასში არ ჩანს ის სწორი მეცნიერული ანალიზი, რომელიც პლენხანოვმა მოგვცა „ხელოვნება — თამაშის“ იდეალისტური თეორიის კრიტიკით. პლენხანოვი არ დაკმაყოფილდა კანტის, შილერის, სპენსერისა და გროსის თეორიაში წინააღმდეგობათა გამოაშკარავებით, უფრო შორს წავიდა, არც ბიუხერის აღმოჩენით შემოიფარგლა და საკვებით ნათლად გამოაშკარავა წინააღმდეგობანი თვით ბიუხერის შეხედულებებში. თუ იგი ერთი მხრივ საკვებით ეთანხმებოდა ბიუხერს, რომ შრომა ხელოვნებაზე უძველესია, რომ შრომამ მისცა სტიმული ხელოვნებას წარმოშობილიყო, როგორც ეს დამაჯერებლად არის ნაჩვენები ბიუხერის წიგნში — „შრომა და რიტმი“, მეორე მხრივ განცვიფრებას გამოთქვამდა იმის გამო, რომ ბიუხერი, ამავე დროს, იცავდა დებულებას, თითქოს თამაში შრომაზე უძველესია. პლენხანოვის ეს შენიშვნა ბიუხერის სისტემის არათანმიმდევრულ ხასიათს აშკარავებს, იმასაც მოწმობს, რომ პლენხანოვმა უკრიტიკოდ როდი მიიღო ბიუხერის შეხედულებები.

მარქსის მოძღვრებაზე დაყრდნობით პლენხანოვმა გააკრიტიკა მთელი რიგი ბურჟუაზიული მეცნიერებისა და ეთნოლოგებისა, გაბედულად უარყო კანტისა და შილერის „ხელოვნება — თამაშის“ თეორია, საიდანაც შემდეგ სპენსერი გამოდიოდა. სპენსერის ესთეტიკა არსებითად კანტისა და შილერის მოძღვრებას ეყრდნობოდა. მისთვის „ხელოვნება — თამაში“ მშვენიერების ცნების ამოსავალი წერტილი იყო. სპენსერმა თვითონვე აღნიშნა, რომ ფრაზას — „ხელოვნება — თამაში“ მან პირველი გაგონებისთანავე მისცა თუ მთლიანად ჭეშმარიტების არა, ყოველ შემთხვევაში, მასთან მკვიდროდ დაკავშირებული ცნების მნიშვნელობა — მითითება ჭეშმარიტებაზე. ეს ცნება,

⁶⁰ «Эстетика», 1913, стр. 34, пер. с немецкого Н. В. Самсонова.

როგორც სპენსერი თვითონვე აღიარებს, ძირითად პრინციპად აქვს გამოყენებული გრანტ ალენსაჲ თავის „ფიზიოლოგიურ ესთეტიკაში“. გრანტ ალენი „სქესობრივი შერჩევით“ განმარტავს ჩვენი ესთეტიკური გრძნობების განვითარებას და თვით ფერების შეგარძნებასაც⁶¹. პლენხანოვმა ბევრი გააკეთა ხელოვნების იდეალისტური თეორიების კრიტიკისათვის, წინააღმდეგ ბიუხერისა, დაამტკიცა, რომ თამაში კი არ უსწრებს შრომას, არამედ შრომა უხუტუცესია ხელოვნებასა და თამაშზე. თავისი შეხედულება „უმისამართო წერილებში“ პლენხანოვმა ასე ჩამოაყალიბა: „მე მტკიცედ ვარ დარწმუნებული, რომ ჩვენ ვერაფერს გავიგებთ პირველყოფილი ხელოვნების ისტორიაში. თუ არ გავიმსჭვალებით იმ აზრით, რომ შრომა უფრო ხნიერია ხელოვნებაზე, და რომ საერთოდ ადამიანი თავდაპირველად საგნებს უყურებს უტილიტარული თვალსაზრისით და მხოლოდ შემდეგ დგება მისადმი თავის დამოკიდებულებაში ესთეტიკურ თვალსაზრისზე“⁶². ეს იყო ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი, რომელიც პლენხანოვმა გადაწყვიტა ხელოვნების თეორიაში მარქსისტული მეთოდის გამოყენებით.

პლენხანოვმა კრიტიკულად განიხილა პირველყოფილი საზოგადოების შესახებ ეთნოლოგების გამოკვლევები, დარვინის მოძღვრება, მისი წიგნი — „სახეთა წარმოშობა“, კარლ ბიუხერის ნაშრომი — „შრომა და რიტმი“, ხელოვნების წარმოშობა დაუკავშირა შრომას, მატერიალურ საფუძველს. ეკონომიკას. პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნებამ, რომელიც ადამიანთა საარსებო საშუალებებს — ნადირობას, ბრძოლას გამოხატავდა. პლენხანოვი მიიყვანა იმ დებულებამდე, რომ ხელოვნების განმსაზღვრელი ფაქტორი ეკონომიკურშია საძიებელი. მაგრამ მას გარკვეული ჰქონდა, რომ მატერიალური ბაზისი. ეკონომიკა მხოლოდ საბოლოო ანგარიშშია ხელოვნების განმსაზღვრელი. მატერიალური ბაზისისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ პლენხანოვი წერდა: „ეკონომიკის უშუალო გავლენა ხელოვნებაზე და სხვა იდეოლოგიაზე საერთოდ ძალზე იშვიათად გვხვდება. ყველაზე უფრო ხშირად გავლენას ახდენენ სხვა ფაქტორები: პოლიტიკა, ფილოსოფია და სხვ“⁶³. პლენხანოვს ესმოდა, რომ ხელოვნებაზე გავლენას ახდენენ არამარტო პოლიტიკა და ფილოსოფია. არამედ სხვა იდეოლოგიური ზედნაშენებიც, როგორცაა, მაგალითად, სამართალი და მორალი. ეს საკითხები

⁶¹ М. Гюно. Принцип искусства в поэзии, 1896, стр. 4.

⁶² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 73.

⁶³ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 296.

ენგელსმა სპეციალურად განიხილა 1894 წლის 25 იანვარს შტარკენბურგისადმი გაგზავნილ წერილში. ენგელსი მიუთითებდა: „პოლიტიკური, უფლებრივი, ფილოსოფიური, ლიტერატურული, მხატვრული და ა. შ. განვითარება დაფუძნებულია ეკონომიკურად. მაგამ ისინი ვალენას ახდენენ ერთმანეთზე და ეკონომიკურ საფუძველზე. საქმე სრულიადაც არ არის ისე, თითქოს მხოლოდ ეკონომიკური მდგომარეობა წარმოადგენდეს ერთადერთ აქტიურ მიზეზს. ხოლო დანარჩენი წარმოადგენდეს მხოლოდ პასიურ ფაქტორებს. ანა. აქ ურთიერთქმედებაა ეკონომიკური აუცილებლობის საფუძველზე. რომელიც ბოლოსდაბოლოს გამოვლინდება“. მასასადამე. ეკონომიკური მდგომარეობა არ წარმოადგენს ერთადერთ აქტიურ მიზეზს. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის განვითარება დაფუძნებულია ეკონომიკურ განვითარებაზე. ეს ეკონომიკური მდგომარეობა ვლინდება საბოლოო ანგარიშში და მის საფუძველზე ხდება ურთიერთქმედება როგორც ზედნაშენებს შორის. ისე ზედნაშენებსა და ბაზისს შორის. ზედნაშენებისა და ბაზისის ამ ურთიერთმიმართების მეცნიერული ანალიზი მოცემულია მარქსისა და ენგელსის „გერმანულ იდეოლოგიაში“. იქ მითითებულია, რომ ის, ვინც ფლობს მატერიალური წარმოების საშუალებებს, ამავე დროს, გვევლინება სულიერი წარმოების საშუალებების ბატონ-პატრონად. ამა თუ იმ საზოგადოებრივ ეპოქაში გაბატონებული აზრები წარმოადგენენ გაბატონებულ მატერიალურ ურთიერთობათა იდეალურ გამოხატულებას. „ყოველ ეპოქაში გაბატონებული კლასის იდეები, — გვასწავლიან მეცნიერული კონფინიზმის ფუძემდებლები, — არის გაბატონებული იდეები, ე. ი. კლასი. რომელიც წარმოადგენს საზოგადოების გაბატონებულ მატერიალურ ძალას, ამავე დროს არის მისი გაბატონებული სულიერი ძალაც. კლასი. რომელსაც თავის განკარგულებაში აქვს მატერიალური წარმოების საშუალებები, ფლობს სულიერი წარმოების საშუალებებსაც, ვინაიდან. ამის წყალობით, ამავე დროს მასზე საერთოდ დამოკიდებულია იმათი აზრები. რომლებსაც არა აქვთ საშუალებები სულიერი წარმოებისათვის გაბატონებული აზრები სხვა არაფერია, თუ არა გაბატონებულ მატერიალურ ურთიერთობათა იდეალური გამოხატულება“⁶⁴. სხვა ადგილას ენგელსმა გარკვევით მიუთითა, რომ ეკონომიკური მხარისათვის მეტი მნიშვნელობის მინიჭება ავულგარულებს მარქსიზმის მოძღვრებას. „მარქსი და მე ვიყავით ნაწილობრივ დამნაშავენი იმაში, — წერს ენგელსი, — რომ ახალგაზრდები (მარქსისტები) ზოგჯერ აძლევდნენ მეტ მნიშვნელობას ეკონომიკურ მხა-

⁶⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938, стр. 22.

რეს, ვიდრე ეს საჭიროა. ჩვენ ვეწინააღმდეგებოდით ჩვენს მტრებს და გვიხდებოდა ხაზი გაგვესვა მთავარი პრინციპისათვის, რომელსაც ისინი უარყოფდნენ, და ყოველთვის ვერ ვბოულობდით საკმაო დროს, ადგილს და მიზეზებს, სათანადო მიგვეზლო დანარჩენი მომენტებისთვისაც, რომლებიც მონაწილეობენ ურთიერთქმედებაში“⁶⁵. აქედან ნათელია, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებს ენგელსი ეკონომიკური ბაზისის მნიშვნელობის სწორ შეფასებას.

მარქსი და ენგელსი ხელოვნების წარმოშობას, მის განვითარებას მკვიდროდ უკავშირებდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასა და შრომას. ენგელსმა თავის კლასიკურ ნაშრომში — „შრომის როლი მაიმუნის გადაძიანების პროცესში“ — გენიალურად გაგვიშუქა, თუ რა ფუნქცია, რა როლი ენიჭება შრომას ხელოვნების განვითარებაში. ენგელსმა მიუთითა, რომ „ხელი არის არამარტო შრომის ორგანო, არამედ მისი პროდუქტიც“⁶⁶. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი ხელით ეწევა შრომას, მაღაროში ურტყამს წერაქვს, ტყეში ჭრის ხეებს, კერავს ტანსაცმელს სახელოსნოში. აგებს გემებს, საღრთოდ, ხელი ასრულებს ყოველგვარ სამუშაოს. ე. ი. ის შრომის ორგანოა; მეორე მხრივ, დროთა ვითარებაში. ხანგრძლივი შრომის შედეგად, ხელმა მიიღო ის განვითარებული სახე. რომელიც მას ამჟამად აქვს. შრომის წყალობით ხელმა ნიაღწია თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს და გადაიქცა ხელოვნების უმშვენიერესი ძეგლების მიზეზად. „ხელმა ნიაღწია სრულყოფილების ისეთ საფეხურს, — წერს ენგელსი, — რომელზეც მან შეძლო, თითქოსდა ჯაღოქრული ძალით, გამოეწვია ცხოვრებაში რაფაელის სურათები, თორვალდსენის ლუსკუმები. პაგანიჩის მუსიკა“⁶⁷. ასეთია შრომის როლი ხელოვნების წარმოშობაში. მაგრამ ამ როლის შესრულებას მრავალი ათასწლეული დასჭირდა.

ხელოვნება ვერ წარმოიშობოდა, მას რომ თავისი მასალისათვის არ ნიეგნო. მასალაში იგულისხმება ის, რითაც ხელოვანი გამოხატავს მხატვრულ სახეს. მუსიკას. მავალითად, მხოლოდ ბგერებით შეუძლია მხატვრული სახის შექმნა. მაშასადამე, ბგერა მუსიკისათვის ძირითადი მასალაა. ქანდაკებას შეუძლია იარსებოს თავისი სპეციფიკური მასალით — თიხა, ქვა, ლითონი და ა. შ. მხატვრობა ხმარობს საღებავს. ნწერლობა — სიტყვას. ის. რაც საღებავია მხატვრისათვის, იგივეა სიტყვა მწერლისათვის. თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მასა-

⁶⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, 1938, стр. 18.

⁶⁶ იქვე, გვ. 44.

⁶⁷ იქვე.

ლას ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების საქმეში, ყველაზე მკაფიოდ მოჩანს სიტყვის, ენის მაგალითზე.

სიტყვა, როგორც მასალა და ერთიანი ლიტერატურული ენა-სიტყვის გარეშე მწერლობას არასოდეს უარსებია და ვერც იარსებებს. ამ მხრივ სიტყვა მხატვრული ლიტერატურის ძირითადი საშენი მასალაა. მაგრამ ცალკეული სიტყვები კი არ ქმნიან მწერლობას, მას ქმნის ენა, რომლის განვითარებას თვით მწერლობა თავის მხრივ ხელს უწყობს და ეხმარება.

ენისა და მწერლობის ეს ორგანული კავშირი ლიტერატურას დაბადებიდანვე თან დაყვა, ხოლო შემდეგ, როცა ხელოვნების თეორიის საკითხებიც წამოიჭრა, ენის, კერძოდ ლიტერატურული ენის, პრობლემებს განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა. ჩვეულებრივად ამიტომ ამბობენ, რომ სალიტერატურო ენის საკითხები ყოველთვის იყო გაცხოველებული დისკუსიის საგანო. ეს დისკუსია უძველესი დროიდანვეა ცნობილი, სწორედ იმიტომ, რომ ენა წარმოადგენს ლიტერატურის ძირითად იარაღს, როგორც გორკი ამბობდა, ხოლო როგორც გოეთემ ერთგან შენიშნა: „სიტყვა — პოეტის იარაღია“. გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ არისტოტელეც, უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა ენის საკითხებს და ასე ფართო მნიშვნელობას ანიჭებდა ენას პოეტურ შემოქმედებაში. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მან „პოეტიკის“ მთელი მე-19, მე-20, 21-ე, 22-ე თავები არსებითად ამ პრობლემების განხილვას მიუძღვნა. მეცხრამეტე თავში ის სიტყვიერ გამონათქვამებს აკუთვნებს რიტორიკის სფეროს და არკვევს სტილისა და ორატორული ხელოვნების საკითხებს; ფიქრობს, რომ აზრის სფეროს განეკუთვნება ყველაფერი, რაც კი სიტყვის საშუალებით მიიღწევა. ესაა: მტკიცებულება, უარყოფა, ეფექტების აღძვრა, მაგალითად: ტანჯვა, შიში, წყევლა და ა. შ., გარდა ამისა, განდიდება ან დამცირება.

„პოეტიკის“ მთელი მე-20 თავი განიხილავს სათქმელის ნაწილებსა და სახელებს. 21-ე თავი იწყება სახელთა განმარტებით, არისტოტელე ამტკიცებს, რომ ყოველი სახელი არის ან საყოველთაოდ ხმარებული, ან გლოსა (განმარტება) ან კიდევ მეტაფორა (მორთულობა). საყოველთაოდ ხმარებული სახელია ის, რითაც ყველა სარგებლობს; გლოსაა ის, რომელსაც ზოგიერთი ხმარობს; ასე რომ, თითოეული სიტყვა შეიძლება იყოს საყოველთაოდ ხმარებულიც და გლოსაც. მაგალითად, — ამბობს არისტოტელე, — სიტყვა ხელშუბა (ზუფანა) კვიპროსის მცხოვრებლებისათვის საყოველთაოდ ხმარებულია, ჩვენთვის კი (ე. ი. არისტოტელეს თანამემამულეთათვის) — გლოსა; მეტაფორაა არაჩვეულებრივი სახელის გადატანა გვარიდან სახეზე, ან სახიდან გვარზე, ან გვარიდან გვარზე, ან ანალოგიით. მა-

გალითად, რაც მოხუცებულობაა სიცოცხლისათვის, იგივეა საღამო დღისათვის, ამიტომ შეიძლება ითქვას: საღამო დღის მოხუცებაა, ხოლო მოხუცებულობა — სიცოცხლის საღამო, ან როგორც ემპედოკლემ თქვა, — სიცოცხლის მზის ჩასვლა.

„პოეტიკის“ ოცდამეორე თავში არისტოტელე იხილავს საკითხს, თუ რაა სიტყვიერი გამოხატულების ღირსება.

სიტყვიერი გამოხატულების ღირსებაა, იყოს ნათელი, გასაგები და არა დაბალი (გავიხსენოთ, რომ ბუალოც ამასვე იმეორებს „პოეტური ხელოვნების“ მე-3 სიმღერაში). ყველაზე ნათელი გამოთქმა შეიძლება მიღწეულ იქნეს საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვებით, მაგრამ იგი მაშინ დაბალია. ამის მაგალითად არისტოტელეს მოჰყავს კლეოფონტისა და სფენელის პოეზია. კეთილი და ტრივიალური გამოთქმებისაგან თავისუფალია ის, რომელიც ჩვეულებრივი სიტყვებით არ სარგებლობს. ასეთი არაჩვეულებრივი სიტყვებია გლოსა. მეტაფორა და სხვ. მაგრამ მარტო ამით თუ ააგე გამოთქმა, მაშინ ის გადაიქცევა გამოცანად ან ბარბარიზმად; გამოცანად მაშინ, თუ მეტაფორებით ააგე, ბარბარიზმად მაშინ, თუ — გლოსებით; ხოლო თუ საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვებითაა აგებული, მაშინ იგი დაბალია. როგორ უნდა მოიქცეს პოეტი? არისტოტელე ასეთ პასუხს იძლევა: საჭიროა თითოეული მათგანი გამოყენებულ იქნეს როგორც გლოსა, ისე საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვა, და ოსტატი იყო მეტაფორებში. არისტოტელეს ეს უკანასკნელი მითითება განსაკუთრებით საყურადღებოა, ვინაიდან აქ ჩანს, რომ სახელოვან ფილოსოფოსს მხატვრული შემოქმედების ენად არ მიაჩნდა არც საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვა, თუმცა ამ სიტყვით ყველაზე მეტად შეიძლებოდა ნათელი გამოთქმის მიღწევა; არც ჩვეულებრივი სიტყვების ხმარება. თუმცა არაჩვეულებრივ სიტყვებსაც (მისი აზრით გლოსას და მეტაფორას) დაუშვებლად თვლიდა, ვინაიდან ამით პოეზია გამოცანად და ბარბარიზმად გადაიქცეოდა. არისტოტელე მოითხოვდა თითოეული მათგანის — საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვის, გლოსას, მეტაფორას ზომიერ გამოყენებას ისე, რომ სიტყვიერი გამოხატულება აუცილებლად ყოფილიყო ნათელი და გასაგები. ეს მიაჩნდა ძველ ბერძენ ფილოსოფოსს თავისი დროისათვის ყველაზე უფრო გამართულ ლიტერატურულ ენად და აქეთკენ მოუწოდებდა იგი თავისი დროის პოეტურ მეუფეთ. როგორი პრიმიტივიზმიც არ უნდა დავინახოთ არისტოტელეს მიერ ენობრივი პრობლემების დაყენებაში, ერთი რამ აქ ცხადად ჩანს: ყოველივე ეს იმ დროისათვის უთუოდ პროგრესული, უთუოდ დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რომელიც, მეორე მხრივ, იმასაც მოწმობდა, რომ ანტიკური სამყარო არა თუ ინდიფერენტული არ იყო ლიტერატურული ენის პრობლემებისადმი, არამედ, ცხოვლად

ეხმაურებოდა პოეტური მეტყველების წმინდა ენობრივ მონაცემებს.

დაახლოებით სამი საუკუნის შემდეგ კიდევ უფრო ნათელი სურათი გვაქვს რომის ლიტერატურაში. ჩვენ ვლაპარაკობთ რომაელი პოეტის ჰორაციუსის უკვე განხილულ „პოეტიკაზე“.

ჰორაციუსს ღრმად ჰქონდა წარმოდგენილი პოეზიის საშუალებათა როლი და „პიზონებისადმი მიმართვაში“ მოითხოვდა, მწერალი დიდი დაკვირვებით მოკიდებოდა სიტყვას როგორც პოეზიის მასალას. ყურადღება მიექცია როგორც ძველი სიტყვების ოსტატური გამოყენებისათვის, ისე მშობლიური ენის ახალი სიტყვებით გამდიდრებისათვის. „თუ ცნობილ სიტყვას, — წერს ჰორაციუსი, — სხვა სიტყვასთან ოსტატური შერწყმით ახალს გახდი, — მშვენიერია“⁶⁸. მაგრამ პოეტი ვალდებულია ამით არ კმაყოფილდებოდეს, ქმნიდეს ახალ სიტყვებს, ეს სიტყვები იყოს ნათელი, ყველასათვის გასაგები და ამით მდიდრდებოდეს მშობლიური ენა. თავისი დებულების დასამტკიცებლად. უფრო სწორად. ილუსტრაციისათვის, ჰორაციუსს მოყავს შედარება ბუნების ვრცელი სამყაროდან. ის ამტკიცებს, რომ ენაში სიტყვების კვდომა და განახლება ემსგავსება ტყეში ფოთლების ცვენას. „როგორც ფოთლები, — წერს ჰორაციუსი, — ტყეში იცვლებიან წლებთან ერთად, წინანდელი ფოთლები ყველანი გაცვივდებიან, ასევე ემართებათ სიტყვებს ენაში. ძველი სიტყვები იღუპებიან, ახლები კი ყვავილდებიან და მაგრდებიან“⁶⁹. ასეთი დეტალური ანალიზი პოეზიის ენობრივი სამკაულისა სრულიად არ იყო შემთხვევითი, ვინაიდან ლუკრეციუსის, ჰორაციუსისა და ვირგილიუსის ეპოქაში, ე. ი. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე I საუკუნეში რომის ლიტერატურა ისე დიდ ნაბიჯს აკეთებს წინ, რომ თუ ერთი მხრივ ხდება ბერძნული ლიტერატურის მიღწევების შეთვისება და განვითარება, მეორე მხრივ მკაფიოდ შესამჩნევია მიდრეკილება მშობლიური ლიტერატურის თვითმყოფობისაკენ.

ვიმეორებთ, სალიტერატურო ენის საკითხები ყოველთვის იყო გაცხოველებული დისკუსიის საგანი, მოყოლებული ანტიკური ეპოქიდან. მაგრამ ამ საკითხს არასოდეს არ ჰქონია ისეთი დიდი მასშტაბი და არასოდეს იგი არ მდგარა ისეთ მეცნიერულ პრინციპულ სიმაღლეზე, როგორც ამჟამად.

დღეს სადაო აღარ არის, რომ ტომებისა და ხალხების ენები იყო არა კლასობრივი, არამედ მათთვის საერთო ენები, თუმცა ამ მთელი ხალხის ენების გვერდით არსებობდა დიალექტები, ადგილობრივი კილოკავები, რომლებზეც ბატონობდა მთელი ხალხისა

⁶⁸ Гораций, Полное собрание сочинений, 1936, стр. 342.

⁶⁹ იქვე, გვ. 342—343.

თუ ტომის საერთო ენა. ეროვნული ენები წარმოადგენდნენ ერთიან ენებს ერების წევრებისათვის და, ცხადია, არც ერთი ეროვნული ენა კლასობრივი არ იყო.

როგორც ვხედავთ, ენა არ არის კლასობრივი და იგი ერთგვარ განურჩევლობას იჩენს კლასებისადმი, ერთნაირად ემსახურება ყველა კლასს. მაგრამ, სამაგიეროდ, თვით კლასები არ არიან გულგრილნი ენებისადმი. თითოეული კლასი აუ სოციალური ჯგუფი თავისი ინტერესებისათვის იყენებს ენას და ცდილობს მასზე იმოქმედოს.

ამიტომ მარისტების მტკიცება, რომ თითქოს კარლ მარქსი „წმიდა მარქსში“ ენის კლასობრივობაზე ლაპარაკობდეს, სიმართლეს მოკლებულია, ვინაიდან მარქსი ერთიანი ეროვნული ენის. როგორც უმაღლესი ფორმის შექმნას აღიარებდა. როცა ამ უკანასკნელს დიალექტებს, როგორც დაბალ ფორმებს, უმორჩილებდა.

რაც შეეხება ენის ძირითად ლექსიკურ ფონდს, კერძოდ მის ხანგრძლივ გამძლეობას, ჩვენ შეგვიძლია უამრავი ფაქტობრივი მასალით მოვახდინოთ ამ საკითხის ილუსტრირება. კერძოდ, დებულებას ძირითადი ლექსიკური ფონდის ხანგრძლივი გამძლეობის შესახებ მკაფიოდ ადასტურებს ქართული ლიტერატურის ისტორია.

ქართული დამწერლობის ერთ-ერთი პირველი ძეგლი — იაკობ ცურტაველის „წამებაჲ წმიდისა მოწამისა შუშანიკისი“, რომელიც დაახლოებით 15 საუკუნის წინათ არის შექმნილი, დღეს ისე იკითხება, რომ თუ ჩვენ ერთი მხრივ ვგრძნობთ ლექსიკური შემადგენლობის განსხვავებას, სამაგიეროდ, ძალიან ცოტა ცვლილება ეტყობა თვით ძირითად ლექსიკურ ფონდს.

აეილოთ ამ შესანიშნავი პროზაული ნაწარმოების შესავალი, რომელშიც ვკითხულობთ: „იყო მერვესა წელსა სპარსთა მეფისასა, კარად სამეფოდ წარემართა ვარსკენ პიტიახში, ძმ არშუშაჲსი, რამეთუ პირველ იგოცა იყო ქრისტიანე, ნაშობი მამისა და დედისა ქრისტიანეთაჲ და ცოლად მისი იყო ასული ვარდანისი, სომეხთა სპაიპეტისაჲ, მამისაგან სახელით ვარდან და სიყუარულით სახელი მისი შუშანიკ, მოშიში ღმრთისაჲ სიყრმითგან თჳსით“.

როგორც მკითხველი ხედავს, ამ ტექსტიდან დღესაც უცვლელად ინმარება ძირითადი ლექსიკური ფონდის სიტყვები: „იყო“. „მერვე“, „წელს“, „სპარსი“, „მეფე“, „კარი“, „წარემართა“, „ძე“, „პირველი“, „იგი“. „ქრისტიანი“, „ნაშობი“, „მამა“. „დედა“, „ცოლი“, „მისი“, „ასული“. „სომეხი“, „სიყუარული“, „ღმერთი“, „მოშიშარი“, „სიყრმი“, „თავისი“.

თხუთმეტი საუკუნის მანძილზე. როგორც ვხედავთ, ენის ძირითადი ბირთვი, ე. ი. ძირითადი ლექსიკური ფონდი, კი არ შეცვლილა,

არამედ, შეცვლილა მხოლოდ ენის ლექსიკური შემადგენლობა და კიდევ უფრო მცირედ მისი გრამატიკული წყობა.

ასეთივე სურათი გვაქვს იმ მძაფრი სცენის აღწერისას, როცა ვარსკენ პიტიახში ჯოჯიყისა და მისი ცოლის თანდასწრებით სასტიკად არაადამიანურად სცემს თავის მეუღლეს შუშანიკს: „და აღიღო ასტამი და უხეთქნა მას თავსა და ჩაჰფლა და თუალი ერთი დაუბუშტა. და მჯილითა სცემდა პირსა მისსა უწყალოდ და თმითა მიმოთრევდა, ვითარცა მხეცი მძვინვარე ყიოდა და იზახდა, ვითარცა ცოფი“.

აქაც ცურტაველის ტექსტი მკითხველისათვის გაცილებით უფრო ადვილი გასაგებია, ვიდრე მე-18 საუკუნეში ანტონ კათალიკოსის „ღრამატიკა“. აქაც ჩვენი ენის ძირითადი ლექსიკური ფონდი თითქმის უცვლელად არის შემონახული, შეცვლილია მხოლოდ ლექსიკური შემადგენლობა და კიდევ უფრო ოდნავ გრამატიკული წყობა.

ავიღოთ ცურტაველის ნაწარმოების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მხატვრულად ძლიერი ადგილი, სადაც მწერალი აგვიწერს სულის-შემხუთველ ჰავასა და მტანჯველ სიცხეს ზაფხულში და გვეუბნება — ისეთი საშინელი პირობები იყო, რომ ამ ქვეყანაში ადამიანები მოხუცებულობამდე ვერ აღწევდნენ, ახალგაზრდობაშივე იხოცებოდნენო. აი ეს ტექსტიც: „უამსა ზაფხულისასა ცეცხლებრ შემწუელი იგი მხურვალეზაჲ მზისაჲ. ქარნი ხორშაკნი და წყალნი მავნებელნი; რომლისა მკვიდრნიცა მის ადგილისანი—საესენი სენითა, წყლითა განსივებულნი და განყვითლებულნი, დაწერტილნი და დამქნარნი და დამღიერებულნი, ჩარადოვანნი, პირმსივანნი და დღემოკლედ ცხოვრებულნი, და მოხუცებული არავინ არს მათ ქუეყანათა“.

ამ შესანიშნავი მხატვრული ადგილის სიტყვებიც დღემდე დარჩენილია ძირითად ლექსიკურ ფონდში: „უამი“, „ზაფხული“, „ცეცხლი“, „შემწუელი“, „იგი“, „მხურვალეზა“, „მზისა“, „ქარნი“, „წყალნი“, „მავნებელნი“, „რომლის“, „მკვიდრი“, „მისი“, „ადგილი“, „საესე“, „სენი“, „წყალი“, „გასივებული“, „გაყვითლებული“, „დაწერტილი“, „გამშრალი“, „პირ-მსივანი“, „დღე-მოკლე“, „მოხუცებული“, „არავინ“, „არის“, „მათ“, „ქვეყანაში“.

ასეთივე სურათია მერვე საუკუნის ლიტერატურულ ძეგლში, კერძოდ იოანე საბანისძის „აბოს წამებაში“.

მოვიტანოთ ერთ-ერთი მხატვრულად ძლიერი ადგილი, როცა ავტორი პარალელს ავლებს არაბ აბოს მიერ ქრისტიანობისათვის თავის დადებასა და რწმენის საკითხში ზოგიერთი ქართველის მერყეობას შორის.

ავტორი იოანე საბანისძე ამბობს, რომ იმ დროს, როცა „მძლავრებასა ქუეშე დამონებულნი და ნაკლულევაანებითა და სიგლახაკითა შეკრულნი, ვითარცა რკინითა, ხარკსა ქუეშე მათსა გუემულნი და ქენჯ-

ნილნა, ძვირ-ძვირად ზღვეულნი, შიშითა განილევნიან და ირყევიან, ვითარცა ლერწამნი ქართავან ძლიერთა... ესევეთარსა ჟამსა შინა გამოჩნდა ახოვნად წმიდაჲ ესე მოწამეჲ, არა თუ პირველითგანვე ჩუენვანი იყო, არამედ უმეტარი სარწმუნოებისაგან ჩუენისა, უცხოჲ უცხოთა შჯულითა მოვიდა და ქრისტესა „ღმერთსა ჩუენსა, შეემცენა“.

აქაც მთელი ტექსტი თანამედროვე მკითხველისათვის გასაგებია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ არქაიზმს.

რაც შეეხება მეათე საუკუნის ლიტერატურულ ძეგლს — გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“, ამ ნაწარმოებშიც ქართული ენის ძირითადი ლექსიკური ფონდი შემდეგი სახით წარმოგვიდგება (ჩვენ მოვიტანთ იმ ადგილს. სადაც აღწერილია, რომ მეფე აშოტ კურაპალატი ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ დაიპყრობს მრავალ ქვეყანას, აღაშენებს არტანუჯის ციხე-სიმაგრეს და თავის მეუღლესთან ერთად იქ გადავა საცხოვრებლად; „ხოლო ჟამთა ამის წმიდისათა ხელმწიფემან აშოტ კურაპალატმან დაიპყრნა მრავალნი ქუეყანანი და აღაშენა ციხე არტანუჯისაჲ საცხოვრებლად დედუფლისა, მეუღლისა თვისისა. და მას შინა კეთილად ცხოვნდებოდა მრავალთა წელიწადთა. ხოლო აცთუნა მტერმან ხელმწიფეჲ იგი და მოიყვანა მან დედაკაცი სიძვისაჲ ციხესა მას შინა, რომლისა თანა იმრუშებდა, რამეთუ ეშმაკი ტრუიალებისაჲ ფრიალ აზრზენდა, რომელსა პირველ არა აქუნდა ეგე-ვითარი ჩვეულებაჲ, არამედ ძლეულ იქმნა ბოროტითა მით ცოდვითა. და ვითარცა ესმა ნეტარსა გრიგოლს საქმე იგი სულისა განმზრუნელი, შეწუხნა ფრიალ და... ამხილა პირისპირ ხელმწიფესა მას. ხოლო მან აღუთქვა ცოდვისა მის განტეებაჲ და დედაკაცისა მის წარგზავნაჲ, ვინაჲცა მოეყვანა იგი. და ვერ დაამტკიცა თავისი ბრძანებაჲ, რამეთუ დაემონა გულისთქუმასა“.

ისე როგორც ცურტაველისა და იოანე საბანისძის ნაწარმოებები, გიორგი მერჩულეს თხზულებაც ხელუხლებლად ტოვებს ძირითად ლექსიკურ ფონდს. თუმცა ცურტაველის შემდეგ მერჩულემდე უკვე ხლთი საუკუნეა გასული.

კიდევ უფრო ცოცხალ მაგალითს იძლევა მე-12 საუკუნის გენიალური ძეგლი — შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“. გავიხსენოთ ის ადგილი, როცა ავთანდილი მეორედ გაემართება ფრიდონისაკენ. ავთანდილი მიდის და გზაში მიიმღერის:

„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გვირასა
ყოვლი შენი მონღობილი ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუფხვრი სადით ძირსა?!
მავრა ღმერთი არ გასწირავს კაცსა, შენგან განაწირსა.
ავთანდილ მისი გაყრილი ტირს, ხმა მისწვდების ციათმდის;
იტყვის, თუ: „ღვარი სისხლისა კვლაცა მღენია, კვლაცა მდის“.

რუსთაველის ამ ლექსში თანამედროვე მკითხველისათვის არც ერთი სიტყვა არ არის გაუგებარი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთი სიტყვის არქაულ დაბოლოებას: „ნიადაგმცა“, „ჩემებრ“, „მისწვდების“, „ცათამდის“, „კვლაცა მდის“. მოტანილი ამონაწერის ყველა სიტყვა დღესაც იხმარება თანამედროვე ქართულ მეტყველებაში.

ან კიდევ აიღეთ შემდეგი ადგილები:

„მზესა ეტყვის: „მზეო, გეტყვი თინათინის ლაწვთა დაარად,
შენ მას ჰგავ და იგი შენ გგავს, თქვენ ანათობთ მთა და ბარად;
ხელსა მალხენს ნახვა შენი, ამად გიკვრეჲ არ დამცთარად,
მაგრა ჩემი რად დააგდე გული ცივად, გაუმთბარად?‟

მიმავალი ცასა შესტირს, ეუბნებოს. ეტყვის მზესა:
„აჰა, მზეო, გეაჩები შენ, უმძლესთა მძლეთა მძლესა,
ვინ მდბალთა გა-მალღებ, მეღობასა მისცემ სვესა,
მე ნუ გამერი საეკარღესა. ნუ შემიცვლი ლამედ დღესა.“

რუსთაველის მთელი პოემა თანამედროვე მკითხველისათვის არ წარმოადგენს ენობრივად არქაულ მოვლენას, მაშინ, როცა ანტონ კათალიკოსის ენა, რუსთაველიდან ექესი საუკუნის გასვლის შემდეგ ჩვენთვის ძალიან ხშირ შემთხვევაში პირდაპირ გაუგებარია. ამას მოწმობენ შემდეგი ფაქტები:

ანტონ კათალიკოსმა კლასიციზტების მსგავსად შექმნა სამი სტილის თეორია და დააკანონა. თუ რომელი უნარის ნაწარმოები რომელი სტილით უნდა დაწერილიყო. ეს საკითხი დაწვრილებით აქვს განხილული აკადემიკოს არნოლდ ჩიქობავას და ჩვენ აქ აღარ შევეხებით. სავსებით სწორია მისი მოსაზრება, რომ ახალი ქართული სალიტერატურო ენის განვითარება, რაც რუსთაველიდან დაიწყო, „მე თ ვ რ ა მ ე ტ ე სა უ კ უ ნ ი ს მ ე ს ა მ ო ც ე წ ლ ე ბ შ ი გა წ ყ დ ა. ეს დაკავშირებულია ანტონ კათალიკოსისა (ანტონ პირველისა) და მისი სკოლის მოღვაწეობასთან. ამ სკოლის ხელში იყო ქართული სალიტერატურო ენის განვითარება მთელი საუკუნის განმავლობაში — მეთვრამეტე საუკუნის მესამოცე წლებიდან მეცხრამეტე საუკუნის მესამოცე წლებამდე“⁷⁰. თუ რა იყო ამ სკოლის მიერ დაწერული „სალიტერატურო ენა“, ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს თვით სკოლის მეთაურ ანტონ პირველის „ქართული ღრამმატიკა“. იმ დროს, როცა მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში გურამიშვილისა და კიდევ

⁷⁰ არნ. ჩიქობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, 1, გვ. 021. ხაზი ავტორისაა.

უფრო ადრე მე-17 საუკუნის ბოლოს სულხან-საბა ორბელიანის ქართული ენა თანამედროვე მკითხველისათვის სავსებით გასაგებია, ანტონ კათალიკოსის ენა პირდაპირ გამოცანად არის ქცეული და ისევე დახლართული, მძიმე, გაუგებარია, როგორც მე-11 საუკუნის ფილოსოფოს იოანე პეტრიწის ენა. ილუსტრაციისათვის გავეცნოთ ანტონ კათალიკოსის გრამატიკიდან იმ ნაწყვეტს, რომელიც პროფესორ ჩიქობავას თავის გამოკვლევაში მოჰყავს.

აი, როგორი ენით წერდა ანტონ პირველი: „ვინაიკა მოქმედებაი ჩუენი და შრომაი აწინდელი არს, რათა კარისა მიმართ სიბრძნისა გზაი იყოსმკა სლვისა ჩუენისა არა შემადომელ ანუ დასაბრკოლებელ, ხოლო ხელოვნებაი ესე წინამდებარე, რომელი ღრამატიკაი ბერძენთა კარად ჰსთქუეს სიბრძნისა, რამეთუ ღრამატიკაი, ვინათგან არს შემძლებლობა მართლ-უბნობად და წესიერ წერად, და არა-რა მოყუარება სიბრძნისა იქმნების თვინიერ მართლუბნობასა ანუ წესიერ წერისა. მაშასადამე, ღრამატიკაი თვინიერ იქვისა არს კარი სიბრძნისა. ამისათვის მეცა განმსჯელმან, ვითარმედ ერთ-გონიერებაი ძმათა განაშუენებს სიბრძნესა, ... ხოლო თუ სადმე კარი სიბრძნისა არა შევჰლეთმკა. სადაითმკა იქმნა მისლუაი ჩუენი სიბრძნისა მიმართ, ამისთვის ორ-გზის არა ვპრიდე შრომად ქმნისადმი ღრამატიკაისა“⁷¹.

მოვიტანთ კიდევ ერთ ამონაწერს, რათა მკითხველმა სრული წარმოდგენა მიიღოს ანტონ პირველის ენობრივ მონაცემებზე. თავის „ღრამატიკაში“ ანტონი წერდა: „გარნა ოღეს როსიასა შინა ყოფასა ჩემსა მრავალთა სხუა და სხუათა ენათაგან გარდმოლება ვჰყავთ სათთუჰოთა წიგნისა და პრაკლიტიკოსისა, და ტვიბიკონისა, და ალექსანდრე დიდისა ისტორიათა კვინტოს — კურციოსისაგან ქმნილთა ათთა წიგნთა და (ი)ლოსოფიისა სრულის და განსაზღურებისა ფილოსოფიისა წიგნებთა უმეტეს დახელოვნებულ — იქმნა გონება. ეს სახედ მოვიწიე რა ქუეყანადეე ჩუენდა, რიტორიკაჲ ცა გარდამოვიდე და კატილორინი არისტოტელისანი და, მუნეე. როსიასა ყოფასა ჩემსა ვიკითხვიდი ელინურისა და ლათინურისა. და (მ)რანციულისა, და იტალიანურისა. და გერმანიულისა და რუსულისა ენათა შეცნიერთად. კუალად ვითარინე იყო გუარი ხმარებად ნაწილთა სიტყვისათა და სახეთა მათთა ენათა მათ შორის თქმულთა და მომიგებდიან და საცნაურ ჩემდა ჰყვიან. ესრეთ დახელოვნებულ იქმნა უმეტეს გონება ხელოვნებისა ამის მიმართ“⁷².

ანტონის ეს ენა გაბატონდა ლიტერატურაში. ქართული ნწერ-

⁷¹ არს. ი. ჩიკობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. 1. გვ. 021. მოგვიავს შეცვლულ-ორთოგრაფიით.

⁷² „ქართული რწმანარი. შედგენილი ანტონ I-ის მიერ“. ობლისა, ხელაძის სტამბ., 1885. გვ. 2. ამონ. სკოლი მოგვიავს ისევე შეცვლილი ორთოგრაფიით.

ლობის ჟანრები, გარდა კომედიისა, რომელიც მხოლოდ „დაბალი სტილით“ უნდა დაწერილიყო, ვითარდებოდა ე. წ. „მაღალი სტილით“.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ჟურნალ „ცისკრის“ ირგვლივ შემოკრებილი მწერლების დიდი ჯგუფი კვალდაკვალ მისდევდა ანტონ პირველის ენას, რასაც მკაფიოდ მოწმობს ილია ჭავჭავაძის მიერ თავის წერილში მოტანილი კნენა ბარბარე ჭორჭაძის შემდეგი ლექსი:

„არჩილ კახიბერ, ბალასანკინა მოებრ,
ყარანფილ ვარდებრ, იაკობტ ყაყაჩოებრ,
რტო კიპაროსებრ, ია შამპა-სოსანებრ.“

პირდაპირ ენის საღრძობად შედგენილ სტრიქონებსა ჰგავს და აღამიანმა განზრახ რომ მოისურვოს უფრო მახინჯი ტექსტის მოგონება. მგონი ვერ შეძლებს. ასეთი ენით წერდნენ ე. წ. „შამები“. ანტონ პირველის მიერ დაკანონებული ეს ძალად ატეხილ-დატეხილი ენა აუტანელი და მძიმე იყო მკითხველისათვის; იგი ბუნებრივად ხელს უშლიდა მხატვრული ლიტერატურის ფართოდ გავრცელებას და ასუსტებდა მისი ზემოქმედების ძალას. ამიტომ სავსებით მართალი იყო ილია ჭავჭავაძე, როცა გასული საუკუნის სამოციან წლებში დაუნდობლად შეებრძოლა „შამების“ ენას და ქვა-ქვაზე არ დატოვა სამი სტილის თეორიით დაკანონებული ყალბი ნორმებისაგან. ეს საკითხი ჩვენ დაწვრილებით გვაქვს გარჩეული თერგდალეულთა ბრძოლის დახასიათებაში და აქ არ შევეხებით. მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ ილია ჭავჭავაძეს რევაზ ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანისათვის შემთხვევით არ მოუყიდია ხელი. ეს თარგმანი არა მარტო ხარკს უხდიდა ანტონ პირველის სამი სტილის თეორიას, არამედ, სრულ უნიჭობასთან ერთად წარმოადგენდა სალიტერატურო ენის ყველა და ყოველგვარი ნორმის დარღვევას. ილია ჭავჭავაძის მიერ მოტანილი ყოველად მცდარი, სრულ გაუგებრობაზე აგებული და რევაზ ერისთავის „ოსტატობის“ გამომხატველი სტრიქონები: „ძველ კარისბჭეში კანდელი ბეუტავს, მის სი ა ხ ლ ო ვ ე ს ვ ი ლ ა ც ა ს უ ნ თ ქ ა ვ ს“..., „იმის ანბავი შენ მომიტანე, რომ სატრფოს თავი ჩემზე რას ფიქრობს“..., „თითებითათვლის კიდევცათვეებს“..., „ცრემლი არ მშრება არც ერთ თვალზედა“, „მის საშინელსა ჩემსა ტანჯვასა“, „იცი რა მითხრა, დამე მთვარეში“, „ბნელი ტუტუნი“ და ა. შ. თავისთავად მოწმობდა ქართული ენის სრულ დამახინჯებას და მისდამი ძალიან ზერელე დამოკიდებულებას.

მართლაც, როგორ შეიძლება ადამიანს შორიდან დაენახა და გაეგონა, რომ სადღაც ძველ კარიბჭეში კანდელი ბუტავდა, მის სიახლოვეს კი ვ-ლაც სუნთქავდა? განა შეიძლება მწერალს ენმარა გამოთქმა სატრფოს თავი ჩემზე რას ფიქრობსო? თვეებს ხომ თითებზე ითვლიან და არა თითები? ცრემლი ადამიანს ორივე თვალზე მოადგება ხოლმე და მისი გაშრობა ერთ თვალზე როგორ შეიძლება? თუ სხვისი ტანჯვა იყო, მაშინ მისი (ამ შემთხვევაში მთარგმნელის) როგორღა უნდა ყოფილიყო? ან კიდევ ვის შეეძლო წარმოედგინა ღამე მთვარეში. ისევე როგორც ტუტუნის სიბნელე?

ილია ჭავჭავაძემ სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა ქართული სალიტერატურო ენის შერყვნასა და დამახინჯებას; მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა ერთიან სალიტერატურო ენას, რომელიც ხალხური უნდა ყოფილიყო, ხალხის მეტყველების წილიდან განვითარებულიყო. ამ ბრძოლას უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა, და იგი ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლისა და იაკობ გოგებაშვილის სრული გამარჯვებით დამთავრდა.

მე-19 საუკუნის სამოციანი წლებიდან მოყოლებული მთელი ქართული ლიტერატურა ძირითადად ამ ახალი სალიტერატურო ენის გამოყენებით ვითარდება და ამავე ენით იძენს იგი მკითხველზე მეტი ზემოქმედების უნარს.

ეს ზემოქმედება იმითაც არის შეპირობებული, რომ ენა განუყრელია მწერლობისაგან. განუყრელია ლიტერატურისაგან.

მაქსიმ გორკი შემთხვევით არ მიუთითებდა, რომ „ლიტერატურის პირველ ელემენტს ენა წარმოადგენს; ენა არის ლიტერატურის ძირითადი იარაღი; ენა — ფაქტებთან, ცხოვრების მოვლენებთან ერთად — ლიტერატურისათვის მასალაა...“

მხატვრულ ნაწარმოებს... მოეთხოვება მკაფიო, ზუსტი ენა, გულმოდგინედ შერჩეული სიტყვები. სწორედ ასეთი ენით წერდნენ კლასიკოსები, ამუშავებდნენ რა ენას თანდათანობით, საუკუნეების განმავლობაში“. რაც უფრო სადა, ლამაზი, დახვეწილი და გამართულია მწერლის ენა, მით უფრო ძლიერია მხატვრული შემოქმედებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება, მამასაღამე. მით უფრო კარგად აღწევს ხელოვნება თავის ძირითად მიზანს — მასებზე ზემოქმედებას. ამიტომ მწერალი ვალდებულია დაუღალავად მუშაობდეს თავისი შემოქმედების ენის გაუმჯობესებაზე, მუშაობდეს ისე, როგორც გორკი მოითხოვდა: სწავლობდეს ფოლკლორს, მოსწრებულ ანდაზებსა და გამოთქმებს, სწავლობდეს მათთვის დამახასიათებელ სისხარტესა და სიმტკიცეს. „აუცილებელია მწერალი — მხატვარი“, — ამბობს გორკი, — ფართოდ იცნობდეს ჩვენი უმდიდრესი ლექსიკონის სიტყვათა მთელ მარაგს და იცოდეს მისგან ყველაზე ზუსტი, მკაფიო, ძლიერი

5 გ. ჯიბლაძე

სიტყვების შერჩევა“. ამით მწერალი მეტ ძალას მისცემს თავის მხატვრულ შემოქმედებას და უფრო უკეთესად შეასრულებს სოციალურ დანიშნულებას. „ჩვენ უნდა ვცდილობდეთ, — ამბობს გორკი, — მივალწიოთ სიტყვის, რაც შეიძლება მეტ აქტივობას, მის, რაც შეიძლება მეტ შეგონების ძალას, — ჩვენ ამას მივალწევთ მხოლოდ მაშინ, თუ ჩვენს თავში აღვზრდით პატივისცემას ენისადმი, როგორც მასალისადმი, თუ ჩვენ შევეჩვევით ენის გაწმენდას, გაცნობილვას ყოველგვარი ფუჭი ქერცლისა და ნაქუქისაგან; თუ თავს დავანებებთ სიტყვების დასახიჩრებას, გაუგებარი და მახინჯი სიტყვების შექმნას. რაც უფრო მარტივი და სადაა სიტყვა, მით უფრო ზუსტია იგი; რამდენადაც უფრო სწორადაა სიტყვა ჩართული წინადადებაში, იმდენად მეტ ძალასა და დამაჯერებლობას ანიჭებს იგი ფრაზას. მიდრეკილება და მისწრაფება პროვინციალიზმებისადმი, ადგილობრივი მეტყველებისადმი ისევე ხელს უშლის სახის გამკვირვალბასა და სინათლეს, როგორც ჩვენს მკითხველს ხელს უშლის რუსულ ფრაზაში უცხოური სიტყვების ჩართვა“⁷³.

რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დიალექტები საერთოდ არ იხმაროს მწერალმა. დიალექტებს ხმარობდა ილია ჭავჭავაძეც თავის პროზაულ შედევრში „ვლადიკაჟკავიდან თბილისამდე“. ჩეხოვის მოთხრობაშიც „Ванька“ ჩვენ გვხვდება დიალექტები, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ავტორი თავის გმირს ალაპარაკებს, რაიმეს მოაგონებს და, ამავე დროს, არა ყოველთვის, არამედ, თუ სურს ხაზი გაუსვას მის რომელიმე თვისებას. ეს უმთავრესად მაშინ ხდება, როცა გმირი პირველი პირით ლაპარაკობს, თვითონ ფიქრობს ან კიდევ წერილს უგზავნის ვინმეს და მწერალს სჭირდება უცვლელად მოიტანოს ის, რაც მისმა გმირმა ქაღალდზე გადაიტანა, აი, პატარა, ცხრა წლის სოფლელი ბიჭი ვანკა ეუკოვი მოსკოვიდან, სადაც ის მეწაღეს შეგირდად მიაბარეს, წერილს უგზავნის თავის ბაბუას. ამ წერილში იგი ხმარობს დიალექტებს: Не пушают (не пускают), кажное (каждое), а вчерась (а вчера)⁷⁴ და სხვ.

მაგრამ ეს როდი ნიშნავს ერთიანი ლიტერატურული ენის გვერდის ავლას ან შეუფასებლობას. პირიქით, ერთიანი ლიტერატურული ენის ფონზე კიდევ უფრო შესამჩნევი ხდება ქარგონებისა და დიალექტების მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში გამოყენება იმ პრინციპის მიხედვით, რომელიც ჩვენ აღვნიშნეთ ილია ჭავჭავაძისა და ჩეხოვის მიმართ. მართალია, აკადემიკოსი არნ. ჩიქობავა, როცა ამბობს, რომ „... სა-

⁷³ იხ. გორკის წერილები, მოთავსებულნი გაზეთში „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951, № 24.

⁷⁴ А. Чехов, Сочинения, т. V. 1946, стр. 260—261.

ლიტერატურო ენის სასიცოცხლო ინტერესები მოითხოვს... ის არ მოსწყდეს მახაზრდობებელ წყაროს, — ზეპირ მეტყველებას, ტერიტორიულ დიალექტებს. ამიტომ არის ხ ა ლ ხ უ რ ო ბ ა ს ა ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ო ე ნ ის არსებობა-განვითარების ფ უ ძ ე მ დ ე ბ ე ლ ი პ რ ი ნ ც ი პ ი: იგი გამომდინარეობს სალიტერატურო ენის არსიდან, ცოცხალ ზეპირ დიალექტურ მეტყველებასთან მისი დამოკიდებულების ხასიათიდან“ 75.

ასეთია ძირითადად სიტყვისა და ერთიანი ლიტერატურული ენის როლი ხელოვნების განვითარებაში.

ზემოთქმულის შემდეგ საკვებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გადავიდეთ თვით ხელოვნების განსაზღვრაზე.

ხელოვნების განსაზღვრისათვის. სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე-როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიულად ყველაზე უხნესია ხელოვნების, როგორც მ ი ბ ა ძ ე ს განსაზღვრა. პირველად ანტიკურმა საბერძნეთმა მოგვცა ხელოვნებისა და პოეზიის ასეთი განმარტება, მაგრამ თითოეულ ბერძენ მოაზროვნეს ეს საკითხი სხვანაირად აქვს გადაწყვეტილი. სოკრატეს (469—399) მაგალითად, თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში ყოველთვის აინტერესებს ეს საკითხი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი საკმაოდ ვრცელ ადგილს უთმობს ტრადიციული ესთეტიკის ძირითად პრობლემას — მშვენიერების რაობას. ამჟამად ჩვენ ამ საკითხს გვერდს ავუვლით, ვინაიდან მშვენიერების პრობლემის გარკვევის დროს მოგვიხდება მისი განხილვა. რაკი გვსურს ზოგადი წარმოდგენა მივიღოთ ხელოვნების არსებისა და ფუნქციის იმ ინტერპრეტაციაზე, რომელსაც სოკრატეს ვაკუთვნებთ ქსენოფონტე ათენელის „სოკრატული ნაწარმოებების“ მიხედვით, ჩვენ შევეხებით მხოლოდ „მოგონებანს სოკრატეზე“ და „ლზინს“, რომელშიაც გადმოცემულია ანტიკური სამყაროს ამ დიდი წარმომადგენლის შეხედულებანი ხელოვნების მრავალ არსებით საკითხზე. ყურადღებას იქცევს სოკრატეს მიერ ხელოვნების თეორიის პრობლემების ღრმად დასმა და თავისი დროისათვის უთუოდ ორიგინალური გადაწყვეტა. სოკრატე ზოგადთან ერთად ჰკიდებდა ხელს კონკრეტულს და ცდილობდა მისთვის მიეცა თეორიულ ანალიზთან ერთად ფაქტობრივი დამტკიცებაც. ეს ჩანს პოეზიის განმარტებაშიც. მსგავსად წინამორბედი ფილოსოფოსებისა, სოკრატეც, მართალია, პოეზიას განიხილავდა როგორც ბუნების მიბაძვას, მაგრამ მას უცქეროდა, როგორც უაღრესად მრავალწახნაგოვან მოვლენას, რომლის თითოეული ძირითადი საკითხი თავის მხრივ აყენებს პრობლემათა მთელ რიგს. ამას გვაფიქრებინებს სოკრატეს მრავალი დიალოგი,

75 არნ. ჩ ი ქ ო ბ ა ვ ა, ენათმეცნიერების შესავალი, 1952, გვ. 116.

გადმოცემული ქსენოფონტე ათენელისა და პლატონის მიერ. რამდენადაც ეს უკანასკნელი თავის აზრებს ხშირად თავისივე მასწავლებლის პირით გადმოგვცემს, ამდენად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პლატონის მრავალრიცხოვან დიალოგებში გაფანტული სოკრატეს აზრები განვიხილოთ თვით პლატონის ესთეტიკის დახასიათების დროს. ამჯერად კი დავკმაყოფილდეთ მხოლოდ ქსენოფონტე ათენელის „სოკრატული ნაწარმოებებით“.

|სოკრატეს ესთეტიკაში ერთ-ერთ მთავარ პრობლემას წარმოადგენს ხელოვნების არსებისა და ფუნქციის გარკვევა. თუ ხელოვნების ფაქტი თავისში არ განასახიერებს სიცოცხლეს და მოძრაობას, იგი მაშინ არ არის ჰემმარიტი ხელოვნება. / ამ დებულების წამოყენების უფლებას იძლევა ქსენოფონტე ათენელის მიერ აღწერილი სოკრატეს დიალოგი არისტოდემთან, რომლის ვინაობა მეცნიერებისათვის უცნობია. ამ შემთხვევაში სრულიად არ შეეცხებით თვით დიალოგის ძირითად მიზანს — შთაგონოს არისტოდემს თავისი დანაშაული — წარმართული ღმერთებისადმი უპატივცემლობა. მართალია, დიალოგი ამ მიზანს ისახავს, მაგრამ ნათელყოფს ხელოვნებაში სიცოცხლის გრძნობისა და მოძრაობის ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხს. დიალოგში გადმოცემულია, თუ როგორ მიდის სოკრატე არისტოდემთან და უყენებს კითხვას: არიან თუ არა ადამიანები, რომელთა ნიჭს არისტოდემი აღტაცებაში მოყავს? დიახ, არიან. „ეპიკურ პოეზიაში მე ყველაზე უფრო აღტაცებული ვარ ჰომეროსით, — უპასუხებს არისტოდემი, — დითირამბში — მელანიპიდით, ტრაგედიაში — სოფოკლეთი, ქანდაკებაში — პოლიკლეთით, ფერწერაში — ზევქსიდეთი.

შენი აზრით, ვინღა იმსახურებს მეტ აღტაცებას, — ის ხომ არა, ვინც აკეთებს გონებასა და მოძრაობას მოკლებულ გამოსახულებებს, თუ ის, ვინც ქმნის ცოცხალ არსებებს, გონიერებსა და თვითმოქმედთ“⁷⁶. ცხადია, არისტოდემს ცოცხალი, გონიერი, თვითმოქმედი არსებების შემქმნელი მიაჩნია ყველაზე მეტი აღტაცების გამომწვევ მიზეზად. სოკრატეს მთელი დიალოგი ისე მიყავს, რომ არისტოდემი უყოყმანოდ აღიარებს ამ დებულებას. ხელოვნება მით უფრო დიალია, რაც უფრო მეტად გამოსახავს სიცოცხლეს, გონიერებას და მოძრაობას. შემთხვევითად ვერ მივიჩნევთ იმ გარემოებას, რომ აქ მოხსენებულია სახელოვანი ძველი მხატვრის ზევქსიდეს სახელი, რომელსაც „ცოცხალი ხელოვნების“ ოსტატად აღიარებდნენ. ჯერ კიდევ ძველ დროში შეიქმნა ლეგენდა ზევქსიდეს არაჩვეულებრივი მხატვრული ნიჭის განსაღიდებლად. ამ ფაქტს მოგვიტხრობს პლინიუსი თა-

⁷⁶ Ксенофонт Афинский, Сократические сочинения, 1935, стр. 44.

ვის წიგნში — „ბუნებრივი ისტორია“. ზევქსიდეს ჰქონია ძალიან პოპულარული სურათები: „ელენე“, „კენტავრი“, „ჰერკულესი, რომელიც გველს აღრჩობს“, მაგრამ განსაკუთრებით მოსწონდათ მის მიერ შესრულებული ქალთა პორტრეტები⁷⁷. ეს მოწონება იმით იყო გამოწვეული, რომ ზევქსიდეს ჰქონდა არაჩვეულებრივი უნარი — ისე წარმოესახა საგნები, რომ ჩვეულებრივი თვალისათვის არავითარი განსხვავება არ დაეტოვებინა მის მიერვე გამოხატულსა და ბუნებრივ საგნებს შორის. ეს თვისება ახასიათებდა აგრეთვე ძველი დროის ცნობილ მხატვარს პარასისს, რომელსაც ეკუთვნის სახელგანთქმული სურათები: „პრომეთე“, „ფილოკტეტე“ და „ოდისეის სიგიჟე“⁷⁸.

სინამდვილის ასე დიდი დამაჯერებელი ძალით წარმოსახვის ერთნაირი უნარი, ბუნებრივია, გამოიწვევდა ამ ორ მხატვარს შორის ურთიერთშეჯიბრების გრძნობას და ლამაზმა ლეგენდამ ძალიან მკაფიოდაც გამოხატა იგი. როგორც გადმოგვცემენ, ზევქსიდეს თურმე დაუხატავს ყურძენი, მაგრამ ისე დიდი ოსტატობით შეუსრულებია იგი, ისე დაუმგვანებია ნამდვილისათვის, რეალურად არსებულისათვის, რომ ჩიტები მოტყუებულან და ნახატის კენკვა დაუწყიათ. პარასისს დაუხატავს ტილო. მასთან მისულა ზევქსიდეს და როცა ეს ტილო დაუნახავს. უთქვამს მისთვის: პარასი, გადასწიე ეს ტილო, ნამდვილი ნახატი მაჩვენეო. როცა გამოირკვა, რომ პარასისს ნამდვილი ნახატი სწორედ ეს ტილო იყო, მაშინ ზევქსიდეს განუცხადებია: ჩვენ შორის პირველობა შენ გეკუთვნის, ვინაიდან მე მხოლოდ ჩიტების მოტყუება შევძელი, შენ კი მე მომატყუეო⁷⁹.

| ხელოვნებაში სიცოცხლისა და მოძრაობის გამოხატვას სოკრატეს რომ უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა, როგორც ვთქვით, ჩანს არისტოტელემთან დიალოგშიც, მაგრამ აქ ორი რამ უნდა ითქვას: 1) სოკრატე გრძნობს, რომ სიცოცხლის ძალის მხრივ ხელოვნება მაინც ვერ უტოლდება ბუნებას, და 2) უმაღლესი ხელოვნება მხოლოდ ის არის, რომელიც განასახიერებს მეტ სიცოცხლეს, მეტ გონიერებას და მეტ მოძრაობას. რომ მართლაც ასეა, მოწმობს სოკრატეს დიალოგები ცნობილ მოქანდაკე კლიტონთან და მხატვარ პარასისთან. როგორც ქსენოფონტე ათენელი გადმოგვცემს, ერთხელ სოკრატე მისულა მხატვარ პარასისთან და უთქვამს, რომ „ფერწერა არის იმის გამოხატვა, რასაც ჩვენ ვხედავთ. აი, მაგალითად, ჩაზნეჟილსა და ამოზნეჟილს, ბნელსა და ნათელს, მაგარსა და რბილს, არასწორსა და

⁷⁷ Ксенофонт Афинский, Сократические сочинения, 1935, стр. 334.

⁷⁸ იქვე, გვ. 370.

⁷⁹ იქვე.

სწორ საგნებს, ახალსა და ძველ სხეულს თქვენ გამოხატავთ საღებავებით. როცა ბაძავთ ბუნებას.

სწორია, უპასუხებდა პარასი.

რაკი იოლი არ არის, შეხვდე ადამიანს, რომელსაც ყველაფერი უნაკლო ექნებოდა, ამიტომ თქვენ სხვადასხვა ადამიანისაგან იღებთ და აერთიანებთ ყველაზე ლამაზ ნაკვთებს და ამ ხერხით იმას აღწევთ, რომ მთელი სხეული ლამაზი ჩანს.

ღიახ, ჩვენ ასე ვაკეთებთ, უპასუხებდა პარასი.

ხოლო გამოხატავთ თქვენ იმას, რაც ადამიანში ყველაზე მეტად გიზიდავთ, რაც მასში ყველაზე სასიამოვნოა, რაც აღძრავს სიყვარულსა და ვნებას, რაც სავესეა მშვენიერებით, — ვგულისხმობ სულიერ თვისებებს, — თუ ამის გამოხატვაც არ შეიძლება?...

როგორ შეიძლება, სოკრატე, უპასუხებდა პარასი, გამოიხატოს ის, რასაც არა აქვს არც პროპორცია, არც ფერი და საერთოდ არაფერი ისეთი, რის შესახებაც შენ ახლა ლაპარაკობდი, და სრულიად უხილავიც კია?

მაგრამ განა არ ხდება ხოლმე, რომ ადამიანი ვინმეს უცქერის მოფერებით ან მტრულად? — ჰკითხა სოკრატემ.

ვფიქრობ, რომ ხდება, უპასუხებდა პარასი.

მაშ, ეს ხომ შეიძლება გამოხატო თვალებში?

რასაკვირველია, უპასუხებდა პარასი.

ხოლო მეგობრების ბედნიერებისა თუ უბედურების დროს, როგორ ფიქრობ, განა ერთნაირია სახის გამომეტყველება იმათი, ვინც მასში მონაწილეობს და ვინც არ მონაწილეობს?

ვფიცავ ზევსს, რასაკვირველია, არა, უპასუხებდა პარასი: ბედნიერების დროს ისინი მხიარულნი არიან, უბედურების დროს — მოწყენილნი.

მაშ, ესეც შეიძლება გამოიხატოს? ჰკითხა სოკრატემ.

რასაკვირველია, უპასუხებდა პარასი.

შემდეგ, სიდიადე და კეთილშობილება, დამცირებულობა და მონური სული, თავმდაბლობა და გონივრულობა, თავხედობა და უხეშობა გამოსჰკვივის ადამიანთა სახეშიც და ეესტებშიც, — სულ ერთია, დგანან თუ მოძრაობენ ისინი.

სწორია, უპასუხებდა პარასი.

მაშ, ესეც შეიძლება გამოიხატოს?

რასაკვირველია, უპასუხებდა პარასი.

მაშ, როგორი ადამიანების შეხედვავა სასიამოვნო, ჰკითხა სოკრატემ, იმათი ხომ არა, რომლებსაც აქვთ სიყვარულის ღირსი მშვენი-

ერი, კეთილშობილი, თუ სიძულვილის აღმძვრელი საძაგელი, უაზრო ხასიათის ნიშნები?

ვფიცავ ზევსს, სოკრატე, აქ დიდი განსხვავებაა, უპასუხებდა პარასი⁸⁰.

ამ ვრცელი ამონაწერიდან სავსებით ნათლად ჩანს, რომ თუ სოკრატე ერთი მხრივ ფერწერას განსაზღვრავს როგორც იმის გამოხატვას, რასაც ჩვენ ვხედავთ, მეორე მხრივ მხატვრისათვის ხილულ საგნად სოკრატეს მიაჩნია არამართო ხელშესახებნი, როგორცაა, მაგალითად ხე, სახლი, არამედ ადამიანის სულიერი განწყობილება. ამიტომ მას ფერი მიაჩნია უდიდეს საშუალებად, რომლითაც ფერმწერს შეუძლია ყოველგვარი საგანი და ადამიანის განწყობილება გამოხატოს. მთავარია გამოხატვაში ყოველთვის ჩანდეს ბუნება./ ბუნებისადმი მიბაძვა კი მას წარმოდგენილი აქვს, როგორც მრავლის თავმოყრა ერთში იმისათვის, რომ გამოხატულს მიეცეს სრული სახე. ამით მხატვარი სწორ გზას ადგება, ჰემმარიტ ხელოვნებას ქმნის. ეს თეზისი სოკრატემ დაიცვა თავის ცნობილ დიალოგშიც მოქანდაკე კლიტონთან. სოკრატე მოითხოვს დაცული იყოს ხელოვნებაში ბუნების ისე წარმოსახვა, რომ სინამდვილის იდეალში გადატანამ ხელი კი არ შეუშალოს, პირიქით. განამტკიცოს ჰემმარიტი ხელოვნების ბუნებრივი სახე.

რით შეუძლია ხელოვანს ამის მიღწევა?

დიალოგში ევფილემთან სოკრატე ამბობს: „ვინც თავის პროფესიად ირჩევს კითხარზე ან ფლეიტაზე დაკვრას ან ცხენოსნობას და მის მსგავსს, ის ცდილობს, რაც შეიძლება ხშირად ივარჯიშოს მის მიერ არჩეული პროფესიის დარგში, და ამასთან ერთად არა მარტოდმარტომ, არამედ, საუკეთესო სპეციალისტების თანდასწრებით. ის ყოველ ღონეს ხმარობს და შრომას არ იშურებს, რომ არ დაარღვიოს მათი რჩევა, რადგან ფიქრობს, რომ სხვა გზით ვერ შეძლებს გახდეს დიდი ადამიანი“⁸¹.

ეს გზა სოკრატეს მიაჩნია სავალდებულოდ ხელოვნების ყველა დარგისათვის, ვინაიდან მას სწამს, რომ ხელოვნება არ არსებობს გარკვეული პრაქტიკული ვარჯიშისა და შრომის გარეშე. ასე განიხილავს სოკრატე მაგალითად. ცეკვას, რომლის შესახებაც ქსენოფონტე ათენელი დაწვრილებით მოგვითხრობს დიალოგ „ლხინში“.

ეს დიდი ცოდნა ხელოვნებისა, სრულებით არ იყო სოკრატესათვის რაღაც გამონაკლისი. მამამისი სოფრონისკი⁸² თვითონ იყო მო-

⁸⁰ Ксенофонт Афинский, Сократические сочинения, стр. 122-123.

⁸¹ იქვე, გვ. 140.

⁸² სოკრატეს დედას ერქვა ფენარეტა. იგი იყო ბებიქალი, რითაც სოკრატე ამაყობდა.

ქანდაკე და, ბუნებრივია, შვილსაც ადრე დააინტერესებდა ქანდაკე-
ბის ხელოვნებით. როგორც ჩანს, სოკრატე თვითონაც ძერწავდა,
იყო მოქანდაკე, მაგრამ ის არ იზღუდებოდა ხელოვნების მხოლოდ
ერთი რომელიმე დარგით.

ქანდაკების გარდა სოკრატემ საკმაოდ ვრცლად განიხილა პოეზია,
როგორც ბუნების მიბაძვა. ამ მიბაძვის გზით, — ამბობს სოკრატე, —
ხელოვნება წარმოსახავს სინამდვილეს. /ეს უკვე რეალისტური თვალ-
საზრისია ხელოვნების თეორიაში, ვინაიდან სოკრატე პირველადობას
ანიჭებს ცხოვრებას და ხელოვნების არსიც აქედან გამოჰყავს. /სოკ-
რატეს დიდი დამსახურებაა, რომ მიბაძვის ცნება მას ტ ე ქ ნ ი კ უ რ ი
პ რ ო ც ე ს ი ს სახით კი არა აქვს წარმოდგენილი, არამედ, როგორც
სინამდვილის გამოხატვა, ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ი ს გ ა დ ა ტ ა ნ ა ი დ ე -
ა ლ შ ი და ამდენად სრულყოფილებაში. / ამ მხრივ საინტერესოა
ქ ს ე ნ ო ფ ო ნ ტ ე ა თ ე ნ ე ლ ი ს ცნობა „სოკრატულ ნაწარმო-
ებებში“.

სოკრატე მოქანდაკე კლიტონს ეუბნება: „მოქანდაკემ თავის ნა-
წარმოებებში უნდა გამოხატოს სულის მდგომარეობა“. როგორღა
ახერხებს ის, კლიტონი. საგნებს მისცეს სიცოცხლის გრძნობა? კლი-
ტონი ვერ იძლევა ამაზე პასუხს. სამაგიეროდ, თვით სოკრატე გან-
მარტავს ამ საკითხს. სოკრატეს აზრით, მოქანდაკე სინამდვილეში
არსებულ ცოცხალ სახეთა მიბაძვით თავის ნაწარმოებს აძლევს
სიცოცხლის გრძნობას. მაშასადამე, მიბაძვა ჩემმოქმედებითი პრო-
ცესი ყოფილა, რომლის საშუალებითაც სინამდვილე გადადის იდე-
ალში.

სულ სხვა გზით წავიდა სოკრატეს მოწაფე ათენელი პ ლ ა ტ ო -
ნ ი ⁸³. / მისთვის „ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ძველი დავა“,
როგორც „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში აღნიშნა, ნიშნავდა, ხაზი
გაესვა ფილოსოფიის წინაშე პოეზიის არარაობისათვის. მართალია,
პლატონსაც ხელოვნება ესმის როგორც სინამდვილის მიბაძვა, მაგ-
რამ, მისი აზრით, სწორედ ეს არის პოეზიის უბედურება, ვინაიდან
მიბაძვა უბრალო ტ ე ქ ნ ი კ უ რ ი და მ ე ქ ა ნ ი კ უ რ ი პ რ ო -
ც ე ს ი ა. თუ პოეზია სინამდვილის მიბაძვაა, რაღა შეიძლება იგი
იყოს, როცა თვით სინამდვილეა მიბაძვა? მაშინ პოეზია მიბაძვის
მიბაძვა ყოფილა. | ამიტომ არის, რომ პლატონი „სახელმწიფოს“

⁸³ ჰეგელი თავის ლექციებში „ფილოსოფიის ისტორიაზე“ (1932, ტ. X, გვ.
124) მიუთითებს, რომ სახელი „პლატონი“ (მხრებგანეირი) დიდმა ფილოსოფოსმა
თავისი მასწავლებლისაგან მიიღო. სახლში მას არისტოკლეს ეძახდნენ. პლატონის
მამა — არისტონი ათენის უკანასკნელი მეფის — კოდრის შთამომავალი იყო,
ხოლო დედა — პერიკტიონა — სახელოვანი სოლონისა.

მეათე წიგნში წერს: „მიმბაძველობითი პოეზია სრულიად დაუშვებელია“. დაუშვებელია იმიტომ, რომ მას არ შეუძლია კემმარტივების წვდომა, კემმარტივების სფერო მხოლოდ ფილოსოფიისათვის არის მისაღწევია; ამიტომ იდეალურ სახელმწიფოში ფილოსოფოსების გვერდით ადგილი არ ეთმობა პოეტებს, თვით პომპროსიცი კი. რომლის სახელს პლატონი უდიდესი პარტიისცემით წარმოთქვამს. იზიარებს პლატონის მიერ განდევნილი პოეტების ზეედრს და გენიალურ პოეტს გენიალური ფილოსოფოსისაგან რჩება უფუნქციო დაფნის გვირგვინი. ამგვარად, თუ მიმბაძველობითი პოეზია დაუშვებელია, მაინც რა არის ეს მიბაძვა? როგორ აქვს პლატონს წარმოდგენილი თვით მიბაძვა? პლატონის აზრით, ოსტატი ცნებას არ ქმნის, ის აკეთებს საგანს. ერთი ოსტატი აკეთებს ერთ საგანს, მეორე — მეორეს, მაგრამ არის კიდევ ისეთი ოსტატი, რომელიც ქმნის ყოველივეს. ალბათ, ეს განსაკვიფრებელი მხატვარია, — შენიშნავს მოკამათე. მაგრამ ფილოსოფოსი მას არწმუნებს, რომ, არა! ეს თურმე მასაც შეუძლია გააკეთოს. როგორ? — აილე სარკე. იქონიე თან და შენ შექმნი მიწას, საკუთარ თავსაც და სხვა ცოცხალ არსებებსაც. მაგრამ მოკამათეს არ აკმაყოფილებს პლატონის პასუხი, ვინაიდან სჯერა, რომ სარკის მიერ გამოსახული არ იქნება ნამდვილი. დიად. — სწორედ ასეთ ოსტატთა რიცხვს ეკუთვნის მხატვარიც, — ამტკიცებს პლატონი. აქედან იწყება პლატონის ესთეტიკაში ცნობილი ტრიადა, რომელიც ასეა განმარტებული:

„განა ნათელი არ არის, რომ ჩვენ წინაშეა სამი რაღაც საწოლი: ერთი, რომელიც არსებობს თავისი ბუნებით; ამ საწოლის შესახებ, ვფიქრობ, ვიტყვით, რომ იგი შექმნა ღმერთმა. თუ შენ სხვანაირად ფიქრობ?

— ვფიქრობ, რომ (ეს) არასგზით (არ შეიძლება გაკეთდეს).

— მეორე (საწოლი). რომელსაც (ამზადებს) ხურო.

— დიახ, — თქვა მან.

— შესამე — მხატვრისა, განა ასე არ არის?

— დეე, ასე იყოს.

— მაშასადამე, მხატვარი, ხურო, ღმერთი — (ასეთია) ის სამი, ვისგანაც თავისი არსებობით დავალებულია საწოლის სამი სახე“⁸⁴.

პლატონის შემდგომი მსჯელობა შეიცავს იმის მტკიცებას, რომ ღმერთი არის საწოლის მხოლოდ ერთი სახის, ერთი საწოლის შემქმნელი. „—ღმერთმა ან სურვილის უქონლობის გამო, ან აუცილებლობის ძალით ბუნებაში შექმნა არა უმეტეს ერთი საწოლისა, შექმნა ერთი, ერთადერთი საწოლი — ის, რომელიც ნამდვილი საწოლია.

⁸⁴ Платон, Государство, книга десятая.

ორი საწოლი ან მათი უფრო მეტი რიცხვი ღმერთს არ შეუქმნია და არც შექმნიდა.

— ეს როგორ? — თქვა მან.

— აი ასე, — ვუთხარი მე, — თუკი ის შექმნიდა ორს (საწოლს), მაშინ კვლავ ერთი (საწოლი) გამოვლინდებოდა, — ის, რომლის სახეს ატარებდა ეს ორი საწოლი და (ეს ერთი საწოლი) გამოჩნდებოდა ნამდვილ საწოლად და არა ეს ორი⁸⁵.

მომდევნო დიალოგში პლატონი პირდაპირ აღიარებს, რომ პოეზიას იგი მესამეხარისხოვან მოვლენად თვლის. აი ეს დიალოგიც:

— „ხუროს ხომ ვუწოდებთ საწოლის ოსტატს?

— კი.

— მაგრამ მხატვარს ხომ ჩვენ ვერ ვუწოდებთ ოსტატსა და შემქმნელს ყოველივე ამისა?

— არავითარ შემთხვევაში.

— მაგრამ რაღას უწოდებ შენ მას საწოლის მიმართ?

— მე ვფიქრობ, — თქვა მან, — ყველაზე შესაფერისი იქნებოდა გვეწოდებინა მხატვრისათვის მიმბაძველი იმისა, რისი შემქმნელიც ის არის.

— დეე, ასე იყოს, — ვუთხარი მე, — ამგვარად, მხატვარს შენ უწოდებ მიმბაძველს იმისას, რაც საგანთა ბუნებრივი წესით იქმნება მესამე რიგში?

— იგულისხმება, — თქვა მან.

— ასეთია პოეტი-ტრაგიკოსიც, — რამდენადაც მისი შემოქმედება მიმბაძველობითია, ის დგას მესამე ადგილზე მეფისა და ჭეშმარიტების შემდეგ, აგრეთვე ყველა სხვა მიმბაძველი“.

პლატონისათვის ცნება არის უმაღლესი და ნამდვილი არსი. ეს ცნება ღვთაებზეც უმაღლესია. პირველადია მხოლოდ ის საგანი, რასაც ღვთაება ანუ ღმერთი ცნებით ქმნის. ეს არის პლატონისეული პარადიგმა. მეორადია ღვთაების მიერ შექმნილისადმი მიბაძვით ოსტატის მიერ გაკეთებული საგანი. მესამე ადგილზე გამოდის ხელოვანი, რომელიც უშუალოდ ღვთაების მიერ შექმნილს კი არ ბაძავს, არამედ, მეორე რიგის საგნებს, რომლებსაც ხელოვნები — ოსტატები ქმნიან! ამით სრულიად უარყოფილია ხელოვნების შემეცნებითი ძალა და მოცემულია მისი დეველვაციის ცდა. სავსებით ნათელი ხდება, თუ რატომ ამტკიცებს პლატონი, რომ ხელოვნებას პირდაპირ არ შეუძლია ჭეშმარიტების წვდომა, ეს მხოლოდ ფილოსოფიის საგანიაო. ჩვენ უკვე ვხედავთ, რომ პლატონი მხატვრულ შემოქმედებას აფასებს როგორც ა ღ ო გ ი კ უ რ მ ო ვ ლ ე ნ ა ს,

⁸⁵ Платон, Государство, книга десятая.

შეუგნებელ პროცესს./ იგი კიდევ უფრო შორს მიდის — მხატვრულ შემოქმედებაში არ ცნობს შემოქმედის პირად დამსახურებას, რამდენადაც ხელოვნება წარმოდგენილი აქვს როგორც მიბაძვის მიბაძვა. ეს საკითხი განხილულია „იონში“, სადაც პლატონი ამტკიცებს, რომ, მართალია, პოეტები თავიანთ შესანიშნავ სიმღერებს ქმნიან ღვთიური შთაგონებით. მაგრამ ეს შთაგონება მათთან მიაქვს მუშას. თითოეული პოეტი რომელ ღმერთსაც ეკუთვნის, იმ ღმერთის მიერ მოგზავნილი მუზის საშუალებით ქმნის თავის ნაწარმოებს და ესაა მათ შორის განსხვავება ძლიერების მხრივაც. პოეტები პლატონისათვის გათანგული ადამიანებია, რომლებიც სწორედ იმიტომ უმღერიან მუზებს, რომ მხოლოდ ამ უკანასკნელთა წყალობით გვაძლევენ ღვთიერებებსა და ეპიკურ პოემებს. პოეტის პირადი დამსახურება ხელოვნებაში პლატონისათვის სრულიად იგნორირებული და არარაობამდეა დაყვანილი შემდეგი პარალელის მოშველიებითაც: მაგნიტი, რომელსაც ეს სახელი პირველად ევრიპიდემ მისცა, როგორც სოკრატე ამბობს, იზიდავს ლითონის რგოლებს, ამავე დროს, მათ აძლევს ძალას. მიიზიდონ ლითონის სხვა რგოლები, ე. ი. აძლევს იმ უნარს, რითაც თვით მაგნიტია დაჯილდოებული. მაგრამ ეს ლითონის რგოლი, თავისი ახლად შექმნილი თვისებით, დამოკიდებულია მაგნიტზე და არა თავის თავზე. ასევე პოეტი, პლატონის აზრით, ღვთაებრივი შთაგონებითაა აღფრთოვანებული მუზის საშუალებით, მაგრამ ეს ღვთაებრივი ძალა მას ყოველთვის მუშასთან ერთად შორდება. მაშასადამე, მუზა (ე. ი. ღვთაებრივი შთაგონება) ქმნის იმ შესანიშნავ სიმღერებს, რომლებსაც პოეტები გვაძლევენ და არა თვით პოეტები. პლატონი წერს, რომ კარგი ეპიკური პოეტები „...არა ხელოვნების ძალით ქმნიან და ლაპარაკობენ ბევრს და მშვენიერს სხვადასხვა საგნებზე...“, არამედ ღვთიური ზეშთაგონების ძალით და, ამავე დროს, თითოეულს უნარი აქვს, კარგად შექმნას მხოლოდ ის, რისთვისაც მას აღძრავს მუზა“⁸⁶.

ამავე ნაშრომში, რომელიც სოკრატეს დიალოგს შეიცავს სახელგანთქმულ რაფსოდ ეფესელ იონთან — ჰომეროსის პოემების ცნობილ შემსრულებელთან, პლატონი ცდილობს რაფსოდების ხელოვნებაც ამ სფეროში მოაქციოს.

პლატონის, როგორც ესთეტიკოსის ერთ-ერთი დამსახურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი იძლევა ხელოვნების ფუნქციის ვრცელ დახასიათებას. პლატონი ამტკიცებს, რომ მხატვრულ შემოქმედებას შეუძლია დიდი გავლენა მოახდინოს ადამიანზე და რაკი ასეა, საჭიროა კონტროლი დაწესდეს პოეზიის მიმართ. ამ მხრივ ყვე-

⁸⁶ П л я т о н, т. IX, 1924, стр. 84.

ლაზე მეტი პასუხისმგებლობა ეკისრება სახელმწიფოს მმართველს, თუ მეფეს სურს შეინარჩუნოს და განამტკიცოს თავისი ძალაუფლება, იგი ასე უნდა მოიქცეს: მართალია, მას ვერაინ მოსთხოვს და ვერც დაავალებს მხატვრული ნაწარმოების შექმნას, მაგრამ მეფე მოვალეა კონტროლი გაუწიოს ხელოვნებას, ხოლო ს.კიროების დროს აკრძალოს ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებები. რომლებიც საზოგადოებაზე გამხრწნელ გავლენას ახდენენ. ეს პლატონს მიაჩნია სახელმწიფოს დაცვის აუცილებელ პირობად. პლატონი შემდეგ არგუმენტაციას ემყარება: ხელოვნებაში. ისე როგორც სახელოსნოში, არაფერია „ნეიტრალური“ პოლიტიკისათვის, განუსხვავებელი მორალისტისათვის⁸⁷. პირდაპირ მკაცრი ცენზორი გველაპარაკება „კანონებში“ პლატონის სახით.

ამგვარად, თუ ერთი მხრივ პლატონი მხატვრულ შემოქმედებას აყენებს მესამე რიგში, მეორე მხრივ როდი უარყოფს მხატვრული შემოქმედების აღმზრდელი როლს. აქ, ერთი შეხედვით, თითქოს წინააღმდეგობაა, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია, იგი მაშინვე ქრება, როგორც კი ფართოდ გავეცნობით პლატონის ესთეტიკურ იდეათა სამყაროს.

მაგრამ როგორია პლატონის თვით იდეათა სამყარო?

პლატონის იდეათა სამყაროს დამახასიათებელია მისტიკა. მართალია პოლ ჰოლბახი, როცა აღნიშნავს, რომ პლატონი ქიმერების უდიდესი შემოქმედი⁸⁸. და მოჰყავს ელინთა ბრძენის სიტყვები იმ ადამიანების წინააღმდეგ, რომლებიც უარს ამბობენ ცნონ უხილავი საგნების რეალური არსებობა, ე. ი. უარყოფენ იდეალიზმს, პლატონი კი მოითხოვდა უხილავი საგნების რეალურობის ცნობას, ვინაიდან. თუ ეს პირობა დაირღვეოდა, იდეალიზმს გამოეცლებოდა თავისი არსებობის საფუძველი, რა თქმა უნდა, პლატონს შეეძლო გამოეყენებინა ისეთი მაგალითები, რომლებიც ამ დებულების ილუსტრაციას მოახდენდნენ, მაგრამ ამით ჭეშმარიტება როდი დამტკიცდებოდა. ჰერაკლიტეს სიტყვები — ბრმისათვის რომ ეკითხათ, რა არის მხედველობა, ის უპასუხებდა, რომ ეს არის სიბრმავე⁸⁹, — გარეგნულად ხელს შეუწყობდა პლატონის იდეალიზმის განმტკიცებას, რამდენადაც სუბიექტურის არასარწმუნო ცოდნას მოასწავებდა, რასაც პლატონი მთელი სისტემის სახით წარმოგვიდგენს თავის ფილოსოფიაში; მაგრამ ყოველი მატერიალისტი, მით უფრო დიალექტიკური მატერიალიზმის მიმდევარი, ხედავს, რომ აქ საკითხი სრულიად სხვანაირ-

⁸⁷ Античные мыслители об искусстве. В. Ф. Асмус, Классики античной эстетики, стр. XXX—XXXI.

⁸⁸ П. Гольбах, Система природы, стр. 364.

⁸⁹ იქვე, გვ. 369.

რად დგას. ბრმა შესაძლოა მართლაც იტყვის მხედველობა სიბრ-
მავეაო, მაგრამ განა ცხადი არ არის, რომ ჩვენ ნორმალური ადამიანის გრძნობებზე უნდა ვილაპარაკოთ და არა დეფექტურ გრძნობებზე? /იდეალიზმი ყველაფერს განურჩევლად იღებდა, მატერიალიზმი კი ჭანსალი ადამიანის წარმოდგენებს უწევს ანგარიშს და მას უძლეველი ძალა აქვს./ შესაძლოა არისტოტელემ იმიტომაც გაუსწრო პლატონს, რომ დიდი სტაგირელი უფრო ფხიზლად უყურებდა სინამდვილეს და ადამიანის შემეცნებაზე თუ გრძნობებზე ლაპარაკის დროს ჭანსალი, ნორმალური ადამიანი ჰყავდა მხედველობაში, არა-
ნორმალურ ადამიანზე კი ლაპარაკობდა, როგორც ავადმყოფზე.

ასე განვითარდა პლატონის ცნობილი დუალიზმი — სამყაროს გათიშვა ორ ქვეყნად. როგორც ცნობილია, /პლატონისათვის არსებობს ორი ქვეყანა — იდეისა და საგნების ქვეყანა, პირველი ნამდვილი ქვეყანაა, რომელსაც ქემშარიტი ხასიათი აქვს, ნამდვილად არსებულია, მეორე მოჩვენებითი, ყალბი ქვეყანაა, ლანდურია. იდეების ქვეყანა უძრავია, მყარი, მარადიული. საგნების ქვეყანა ცვალებადი, მუდმივმოძრავი, წარმავალი./ რით ამტკიცებს პლატონი იდეათა ქვეყნის სამდვილოებას და საგანთა ქვეყნის ლანდურობას? მოვიტანოთ მაგალითი პლატონის „სახელმწიფოდან“, ასე ოსტატურად გამოყენებული პეტელის მიერ „ლექციებში ფილოსოფიის ისტორიაზე“. ამ მაგალითს აუგელმა შესანიშნავი და ბრწყინვალე შედარება უწოდა. რა არის ეს შედარება?

წარმოვიდგინოთ გამოქვაბულში მყოფი ტუსაღები, რომლებიც ბორკილგაყრალნი დგანან პირით კედლისაკენ. მათ არასოდეს არ უნახავთ ნამდვილი ქვეყანა, ნამდვილი საგნები. გამოქვაბულის ახლოს ადამიანებს კალათებით მიაქვთ სხვადასხვა საგნები, რომლებიც გამოისახებიან გამოქვაბულის კედლებზე. ტუსაღები მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ხედავენ ამ ლანდებს და ღებულობენ მათ, როგორც რეალურ საგნებს. და ვინაიდან მათ არასოდეს რეალური საგნები არ უნახავთ, ვერავენ დაარწმუნებთ, რომ ის, რასაც ხედავენ, რეალური საგნების მხოლოდ ლანდები და აჩრდილებია. პლატონი ფიქრობს, რომ ყველა ადამიანი ასეთ მდგომარეობაშია, ვინაიდან მას არასოდეს არ უნახავს იდეის ქვეყანა და არ იცის, რომ ის, რასაც ხედავს, იდეის ქვეყნის გამონაქრომია, ლანდია და აჩრდილი⁹⁰. მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ეს დუალიზმია, სამყაროს ორად გაყოფა — იდეის ქვეყნად და საგნების ქვეყნად, რეალურ ქვეყნად და იდეალურ ქვეყნად.

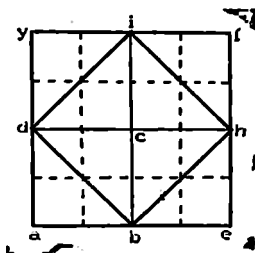
ამ საფუძველზე ვითარდება პლატონის მოძღვრებაც სულისა და

⁹⁰ Гегель, Сочинения, т. X, 1932, стр. 145—146.

შემეცნების შესახებ. როგორც ჰეგელი მიუთითებს, ეს საკითხი, კერძოდ ცოდნის. როგორც სულის საშუალებით კვლავ მოგონების საკითხი, პლატონს ვრცლად აქვს განხილული „მენონში“. ადამიანის სული ახლოა იდეის ქვეყანასთან. იგი უკვდავი და მარადიულია, როგორც ყველა იდეა. ცოდნასაც სული იძლევა. სული თავისში შეიცავს დაფარული სახით ყველა ცოდნას. იგი ერთი ადამიანიდან გადასახლდება მეორეში, მეორედან მესამეში და ა. შ. ამ სულს თან მიჰყვება მთელი ცოდნა. შემეცნების ამოცანაც ის არის, რომ ადამიანმა შეძლოს თავისი სულის მთელი ცოდნის მოგონება. მშვენიერებაც ადამიანმა უნდა მოიგონოს თავისი სულით, რომელიც დაფარულად შეიცავს მშვენიერებას. მაშასადამე, შემეცნება არის მოგონება. პლატონს მოჰყავს ასეთი მაგალითი: მონას, რომელსაც არასოდეს მათემატიკა არ უსწავლია, ვაძლევ მათემატიკურ ამოცანას. თუ მან ეს ამოცანა გადაწყვიტა, ეს მან შეძლო მხოლოდ იმით, რომ მოიგონა გადაწყვეტა თავისი სულის საშუალებით, სულში კი ეს გადაწყვეტა მოცემული იყო თავიდანვე. „მენონში“⁹¹ პლატონს მოთხრობილი აქვს, სოკრატემ თუ როგორ მოუხაზა მონას კვადრატი და უთხრა, ეს კვადრატი გაეორებინა. მენონის ბიჭმა ეს ვერ შეძლო. მაშინ სოკრატემ მას მისცა მისახვედრი კითხვები, რის შემდეგ მონა ბიჭმა პირდაპირი ხაზებით შეაერთა კვადრატის მოწინააღმდეგე კუთხეები და ამგვარად შეძლო კვადრატისათვის დაედგა მეორე კვადრატი. ამით კვადრატი გაორდა. ეს საკითხი უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, მოვიყვანოთ სოკრატეს მსჯელობის ის ინტერპრეტაცია, რომელიც პროფესორმა კარპოვმა მოგვცა: ავიღოთ კვადრატი abcd. დაუშვათ, რომ მისი თითოეული მხარე უდრის ორ ფუტს. მაშინ მისი ფართი იქნება ოთხი ფუტი. შემდეგ სოკრატე ეკითხება ბიჭს: როგორი უნდა იყოს იმ კვადრატის მხარეები, რომელიც ორჯერ მეტია პირველზე? ბიჭს უნდა მოსჩვენებოდა, რომ ორმაგი სივრცე წარმოიშობა აგრეთვე გაორებული მხარეებისაგან. მაშინ სოკრატე მართლაც აორებს მხარეებს და აგებს კვადრატს aefg, რომელიც თავისი სივრცით ეთანაბრება პირველს, ოთხჯერ გამრავლებულს. ამგვარად ნათელი ხდება, რომ მხარეების გაორებით გამოვიდა არა რვა, არამედ, თექვსმეტფუტიანი კვადრატი. ბოლოს, იმისათვის, რომ მოინახოს ხაზი კვადრატისა, რომლის ფართი პირველ კვადრატზე ორჯერ უფრო მეტი იქნება, სოკრატეს მასში გაჰყავს დიაგონალი bd და აგებს ახალ კვადრატს bdih, რომელიც შედგება ოთხივე კვად-

⁹¹ П л а т о н, Сочинения. 1863, стр. 176—183.

რატის დიაგონალისაგან, მაშასადამე, ეთანაბრება რვა ფუტს⁹². კვადრატის $bdih$ მართლაც ორჯერ მეტია კვადრატზე $abcd$, როგორც ეს კარპოვის მიერ არის გამოსახული:



მაგრამ წარმოთქვა თუ არა მონამ რაიმე ისეთი აზრი, რომელიც მას არ ეკუთვნოდეს? არა, ეს აზრები მას ჰქონდა, მაგრამ არ იცოდა; ახლა კი ისინი წარმოიშენენ, როგორც კი მონამ მათ დაუწყო ძებნა თავისსავე სულში. მაგრამ, ეკითხება სოკრატე მენონს, არის თუ არა ეს მოგონება? რასაკვირველია, დასძენს მენონი⁹³. მაინც რომელი ან როდის მიღებული ცოდნის მოგონებაა ეს? სოკრატეს ძალიან შორს მიყავს თავისი მსჯელობის საზღვრები. ეს ცოდნა ჰემმარიტებაა, რომელიც მისთვის მაშინაც კი არსებობს, როცა არ არსებობს თვით ადამიანი. ჰემმარიტება ყოველთვის არის ადამიანის სულში, და რაკი ასეა, მაშასადამე, სული უკვდავი⁹⁴. პლატონიც ამ თვალსაზრისზე დგას, მისთვისაც, ამგვარად, სული, ჰემმარიტებათა მჭიდრო ურთიერთკავშირის გამო, გადადის ერთი ჰემმარიტების მოგონებიდან მეორეზე, მესამეზე და ა. შ.⁹⁵, როგორც დაწერილებით განიხილავს ამ საკითხს ჰეგელი „ლექციებში ფილოსოფიის ისტორიაზე“. და რასაც პლატონი ლაპარაკობს სულის შესახებ, მას გავრცელებული აქვს მშვენიერებისა და თანასწორობის ცნებებზეც. მაგრამ თვით პოეზიის არსის გარკვევა პლატონის ესთეტიკაში მჭიდროდ უკავშირდება მშვენიერების ცნებას. ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით, რომ „ჰიპპიას დიდში“, ისე როგორც საერთოდ პლატონის ესთეტიკაში, მშვენიერებას მატერიალური არ გააჩნია. იგი არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობს იდეა მშვენიერებისა. ჰემმარიტი და ნამდვილი მშვენიერება, პლატონის აზრით, მყარი და უმოძრაოა, იდეათა სამყაროს საკუთრებაა. იდეათა სამყაროში კი განზოგადებულია საგანთა მხოლოდ ფორმები, — როგორც არისტოტელე ამბობს

⁹² Платон, Сочинения, часть II, 1863, стр. 176—177. Объяснение проф. Карпова.

⁹³ იქვე, გვ. 183—185.

⁹⁴ იქვე, გვ. 185.

⁹⁵ Гегель, Сочинения, т. X, 1932, стр. 150—153.

პლატონის მიხედვით. შემდეგ „კანონებში“ პლატონი კვლავ უბრუნდება ამ პრობლემას და მშვენიერების იდეას წარმოიდგენს ისევე თანდაყოლილად. როგორც თანასწორობის იდეას. თანასწორობაა $1=1$. აქ არაა განსხვავება. მაგრამ ერთი ხე უდრის თუ არა მეორე ხეს? რა თქმა უნდა, არა. მაგრამ თანასწორობისათვის ჩვენ ხომ მაინც ვაძარებთ ორ საგანს ერთმანეთს და რატომ ვიჭყვევით ასე? იმიტომ. ამბობს პლატონი, რომ ადამიანში წინასწარ მოცემულია თანასწორობის იდეა, ამ იდეის ძალით იგი აძარებს რეალურ საგნებს ერთმანეთს. საიდანაა წამოღებული ეს იდეა? — იდეათა სამყაროდან. მაშასადამე, მშვენიერებაც და თანასწორობაც თანდაყოლილია. თუ ადამიანს რეალურ სინამდვილეში ეჩვენება საგნები, ან ხედავს ლამაზ საგნებს, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში წინასწარ მოცემულია მშვენიერების იდეა.

პლატონის ესთეტიკაში აღზრდის სისტემაც ამ თანდაყოლილ იდეებს ეფუძნება. თუ ადამიანს სურს გახდეს ნამდვილი მხედარი, მან ბავშვობიდანვე უნდა იაროს ცხენით, თუნდაც ითამაშოს ამ ცხენთან, რათა გაიწვრთნას. ასევე, თუ ადამიანს სურს გახდეს სახლების მშენებელი, მან ბავშვობიდანვე უნდა დაიწყოს თამაში პატარა სახლების ასაშენებლად. „ვისაც სურს გახდეს კარგი მიწათმოქმედი ან სახლმშენებელი, მან ჯერ კიდევ თამაშში: პირველმა — დამუშავოს მიწა, მეორემ — აღმართოს რაიმე ბავშვური ნაგებობა. მათმა აღმზრდელმა თითოეულს უნდა მისცეს პატარა იარაღები, რომლებიც ნამდვილს წარმოსაბავენ“⁹⁶. პლატონის ესთეტიკაში თვით ხელოვნება გამოცხადებულია თამაშის ერთ-ერთ სახედ. პლატონი მოითხოვს ბავშვობიდანვე დაიწყონ წვრთნა მუსიკასა და გუნდში. ამ შეხედულებამ დასაწყისი მისცა ხელოვნების იმ თეორიას, რომელსაც, როგორც ზევით გავეცანით, ქადაგებდა ჯერ კანტი, შემდეგ მისი თანმიმდევარი ფრიდრიხ შილერი, და ბოლოს სპენსერი.

„კანონების“ მეთერთმეტე წიგნში პლატონმა განსაზღვრა, თუ რა თვალსაზრისი შეიძლება არსებობდეს პოეზიისადმი დამოკიდებულებაში. ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს ჩვენ უნდა მივუღებთ საში თვალსაზრისით: რა არის ასახული, რამდენად სწორადაა ასახული და როგორაა ასახული. საგულისხმოა, რომ პლატონმა ხელოვნებაში შინაარსი უკანა პლანით კი არ დააყენა, როგორც ამას შემდეგი დროის იდეალისტები ჩადიოდნენ, არამედ — პირველ რიგში. ეს სავსებით გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ იმ თვალსაზრისს, რომელსაც პლატონი ავითარებდა ხელოვნების დანიშნულებაზე. რაკი პლატონს ხელოვნება მიაჩნდა აღზრდის ერთ-

⁹⁶ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 106.

ერთ საშუალებად, ეკვი არ არის, მას კარგად ესმოდა, რომ უშინა-
არსო ხელოვნება ამ იდეას ვერ განაზოტელებდა. ეს შეხედულე-
ბა საფუძვლად დაედო პლატონის მოძღვრებას ტრაგედიის, კომედიის,
სენტიმენტალური პოეზიისა და მუსიკის შესახებ. ტრაგედიას სარგებ-
ლობა იმით მოაქვს, რომ ადამიანში აღზრდის ვაჟკაცობას და გმი-
რობას. კომედიასაც შეუძლია სარგებლობის მოტანა, რამდენადაც
მასში მწუხარება და სიამოვნება შეერთებულია; მაგრამ არისტოკრა-
ტი პლატონი წინააღმდეგია კომედიაში დამამცირებელი როლი
არისტოკრატიის წარმომადგენელმა შეასრულოს. კომედიაში უნდა
თამაშობდნენ მონები და უცხოელები, — ამტკიცებდა პლატონი. აი,
სადამდე მივიდა ხელოვნების თეორიაში არისტოკრატიული პრინციპი.
მეორე მხრივ, პლატონი გმობს სენტიმენტალურ პოეზიას, რამდენა-
დაც იგი აღამიანს აჩვენებს მწუხარებას და უსაქმობას. სამაგიეროდ
დიდად აფასებს ლეთების განმადიდებელ ჰიმნებს, თავის იდეალურ
სახელმწიფოში მათთვის ტოვებს ადგილს, და ასევე დიდ როლს
ანიჭებს მუსიკას, რომელიც მისთვის იმქვეყნიური მოვლენაა, თანაც
აღმაფრთოვანებელი საშუალება.

ასეთია ზოგადად ხელოვნების რაობა პლატონის ესთეტიკაში.

პლატონი იყო არისტოტელეს მასწავლებელი, მაგრამ მის ესთე-
ტიკურ ნააზრევში ჩვენ აღარა გვაქვს ხელოვნების შემეცნებითი
როლის პლატონისეული დევეალვაცია. მართალია, არისტოტელეს
„პოეტიკაში“ ხელოვნება განმარტებულია, როგორც მიბაძვა,
მაგრამ ეს უკანასკნელი შემოქმედებითი პროცესია
და არა მექანიკური ასლვადლება. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა პლა-
ტონის შეხედულებათა არისტოტელესეულ კრიტიკას, რამდენადაც
იდეალიზმის კრიტიკა, თუნდაც იდეალისტური პოზიციებიდან, სა-
სარგებლო იყო მატერიალიზმისათვის.

მართალია, „ბერძნული ფილოსოფიის აღექსანდრე მაკედონელი“⁹⁷,
როგორც მარქსი უწოდებდა არისტოტელეს, „პოეტიკაში“ არსად არ
იხსენიებს თავის დიდ მასწავლებელს, მაგრამ მთელი წიგნის მან-
ძილზე შესამჩნევია ფარული პოლემიკა მასთან. ამდენად პლატონის
იდეათა არისტოტელესეული კრიტიკა არ შემოიფარგლება მარტო-
ოდენ „ნიკომაქეს“ ეთიკით“, სადაც დიდი სტაგირელი წერს: „თუმცა
პლატონიც და ჰემმარტებაც ჩემთვის ძვირფასია, მაგრამ წმინდა
მოვალეობა მიკარნახებს, უბირატესობა ჰემმარტებებს მივაკუთვნო“.
ეს მოვალეობა უკარნახებდა არისტოტელეს „პოეტიკაშიც“ და მარ-
თალი იყო ლუნაჩარსკი, როცა ამბობდა: „თავის მასწავლებელ პლა-

⁹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 15.

ტონისაგან არისტოტელემ თითქმის არაფერი გამოიყენა, ხშირად კიდევაც შესამჩნევია ფარული პოლემიკა მასთან⁹⁸.

არისტოტელემ, მეცნიერულმა გენიამ/ რომლის მსგავსი, როგორც ჰეგელი ამბობს, არ წარმოუშვია არც ერთ ეპოქას⁹⁹, /დაანგრია ჩინური კედელი, რომელიც პლატონმა აღმართა იდეალურსა და გრძობად სინამდვილეს შორის. ესაა არისტოტელეს ამოსავალი წერტილი, ამასვე ეყრდნობა მოძღვრება მიბაძვის ცნებაზე, რომელიც სრულიად სხვანაირად არის გაგებული, ვიდრე „სახელმწიფოს“ ავტორი ფიქრობდა.

რა არის არისტოტელესათვის პოეზია ანუ ხელოვნება?

„პოეტიკაში“ განმარტებულია, რომ „ეპიკური და ტრაგიკული პოეზია, აგრეთვე კომედია და დითირამბული პოეზია, ავლეთიკისა და კიფარისტიკის დიდი ნაწილი — ყველა ეს, ზოგადად რომ ითქვას, მიმბაძველობითი ხელოვნებაა; ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან სამი მიმართებით: ან იმით, რაში ხდება მიბაძვა, ან იმით, რას ბაძვენ, ან იმით, როგორ ბაძვენ, რაც ყოველთვის ერთი და იგივე არაა“¹⁰⁰. პოეზიის ეს „... მიბაძვა ხდება რიტმში, სიტყვაში და ჰარმონიაში, ცალ-ცალკე ან ერთად: მაგალითად, ჰარმონიითა და რიტმით სარგებლობენ მხოლოდ ავლეთიკა, კიფარისტიკა და სხვა მუსიკალური ხელოვნებანი, რომლებიც განეკუთვნებიან იმავე გვარს“... „პოეტიკის“ მეორე თავში არისტოტელე კონკრეტულად განიხილავს მიბაძვის ცნებას, გვეუბნება, რომ მიმბაძველები მიბაძვენ მოქმედ პირებს. ეს უკანასკნელები კი არიან ან კარგნი ან ცუდნი, ვინაიდან ხასიათები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ბიწიერებით ან სიკეთით. ამიტომ მიმბაძველები ბაძვენ ან ცუდს, ან კარგს, ან ისეთებს, როგორიც ჩვენა ვართ. მხატვრებიც ასე იქცევიან/ მაგალითად, პოლიგნოტი გამოხატავდა კარგ ადამიანებს, პავსონი — ცუდებს, დიონისე — არსებულთა მსგავსს. ასევე მწერლები: ჰომეროსი — კარგებს, კლეოფონტი — ჩვეულებრივთ, გეგემონ ფასოსელი, პაროდისი პირველი შემქმნელი — ცუდებს. „ასეთივე განსხვავებააო, — ამბობს არისტოტელე, — ტრაგედიასა და კომედიას შორის; უკანასკნელი მიისწრაფვის გამოხატოს ცუდები, ხოლო პირველი — კარგი ადამიანები, ვიდრე ამჟამად არსებულნი“. მესამე თავში არისტოტელე არკვევს მიბაძვის მესამე საშუალებას — როგორ მივბაძოთ, და მაგალითად მოჰყავს ისევ ჰომეროსი და სოფოკლე. ისინი ორივენი კარგებს

⁹⁸ А. Луначарский, Критика и критики, 1938, стр. 19.

⁹⁹ Гегель, Сочинения, т. X, стр. 224.

¹⁰⁰ Аристотель, Поэтика, 1927, глава I, персвод, введение и примечания Н. И. Новосадского.

ბაძავენ. შეიძლება მათი შედარება არისტოფანესთან — პოლიტიკური კომედიის ოსტატთან, ვინაიდან ისინი დრამატულ მოქმედებაში გვიხატავენ ადამიანებს და მათ თხზულებებს ეწოდებათ „დრამები“. მაგრამ აქ განსხვავებაა — როგორც ბაძავენ. მეოთხე თავში მოთხრობილია მიბაძვის ისტორია. არისტოტელეს აზრით, მიბაძვა ადამიანს ბავშვობიდანვე თანდაყოლილი აქვს. ადამიანი ცხოველისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას განსაკუთრებული უნარი აქვს მიბაძოს. მიბაძვა კი ადამიანს აძლევს სიამოვნებას. თუ ადამიანს წინათ არ უნახავს გამოხატული საგანი, მაშინ ეს უკანასკნელი მას აძლევს სიამოვნებას არა როგორც წარმოსახული საგანი, არამედ, მორალის, კოლორიტის ან სხვა რაიმე მიზეზით.

შემდეგ იწყება პოეზიის განვითარების ისტორია. არისტოტელესათვის მეტრი სხვა არაფერია, გარდა რიტმის განსაკუთრებული სახეებისა. დროთა ვითარებაში იმპროვიზაციიდან წარმოიშვა ნამდვილი პოეზია. ასევე გრძელი გზა განვლო ტრაგედია. სამწუხაროდ, არისტოტელეს მითითებული არა აქვს, რომ პირველი მსახიობი ტრაგედიაში ფესპისმა შემოიყვანა VI საუკუნეში. „მრავალი ცვლილების შემდეგ ტრაგედია შეჩერდა, მიაღწია რა მისთვის შესაფერ და საესებით დამახასიათებელ ფორმას. რაც შეეხება მსახიობების რიცხვს, ესკილემ პირველმა შემოიყვანა ორი მსახიობი, ნაცვლად ერთისა; მანვე შეამცირა გუნდის პარტიები და პირველ ადგილზე დააყენა დიალოგები, ხოლო სოფოკლემ შემოიყვანა სამი მსახიობი და შემოიტანა დეკორაციები“¹⁰¹. თანდათან შეიცვალა ტრაგედიის შინაარსიც. უბრალო და არაფრისმთქმელი მითებიდან მან მიაღწია საყოველთაოდ აღიარებულ დიდებას, რაც აიძულებს ეპიკურ პოეზიას, კვალდაკვალ მისდოს ტრაგედიას, როგორც სერიოზულ მიბაძვას. ეპიკური პოეზია ტრაგედიისაგან განსხვავდება მოცულობითაც: „ტ რ ა გ ე დ ი ა განსაკუთრებით ცდილობს თავისი მოქმედება მოათავსოს ერთი დღის“¹⁰² წრეში, ან მხოლოდ ცოტათი გამოვიდეს ამ საზღვრებიდან, ე პ ო ს ი კ ი დ რ ო ი თ არ არის განსაზღვრული, რითაც ის განსხვავდება ტრაგედიისაგან“. რაკი „ტრაგედია არის მნიშვნელოვანი და დასრულებული მოქმედების მიბაძვა, რომელსაც აქვს განსაზღვრული მოცულობა“, ხოლო მიბაძვა ხორციელდება მოქმედებაში, ამიტომ ტრაგედიის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენს დეკორატიული მორთულობა, შემდეგ მუსიკალური კომპოზიცია და სიტყვიერი გამოხატულება. თვით მოქმედების მიბაძვას არისტოტელე ფაბულას უწოდებს, რომლის ქვეშაც

¹⁰¹ იქვე.

¹⁰² ანტიკური ტრაგედიები მართლაც ასე შენდებოდა. ხაზი ჩემია — გ. ჯ.

იგი გულისხმობს „ფაქტების თავმოყრას ხასიათებით და აზრებით“.

როგორღა ახდენს პოეტი მიზაძეას? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროა ვიცოდეთ არისტოტელეს მხატვრული ასახვის თეორია, რომელსაც განეკუთვნება „პოეტიკის“ მე-9, მე-15 და 25-ე თავები¹⁰³. მხატვრის მსგავსად პოეტი მიზაძეველია, მაგრამ იგი იძულებულია სამი მხრიდან ერთ-ერთით მიზაძოს: ა) ისე გამოხატოს საგნები, როგორც იყვნენ, ან არიან; ბ) როგორც მასზე ფიქრობენ ან ლაპარაკობენ; გ) როგორც უნდა იყვნენ ისინი. /მაგრამ ეს მიზაძეველობა არისტოტელესათვის სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ პოეტმა მონურად წარმოსახოს სინამდვილე. პოეტს შეუძლია შექმნას და მოგვეცეს სახეები, რომლებიც შესაძლებელია სინამდვილეზე მაღლა იდგნენ და დაბლა. არისტოტელე თანახმაა მოხდეს ტიპების იდეალიზაცია, ამავე დროს, გამოისახოს სინამდვილის ნეგატიური მხარეები. არისტოტელემ მოითხოვა ტრაგიკოსს მიეზაძა პორტრეტისტიკისათვის, ვინაიდან პორტრეტისტი არა მარტო ორიგინალის მსგავსს ხატავს, არამედ ორიგინალზე უკეთესს. არისტოტელე კიდევ უფრო შორს მიდის: /მისი აზრით, პოეტს უფლება აქვს გამოხატოს შეუძლებელი, ვინაიდან „შეუძლებელი ზოგჯერ შესაძლებელი ხდება“. თუ შეუძლებელს აქვს თვისება — ზოგჯერ გახდეს შესაძლებელი, ცხადია, ის გადაიქცევა პოეტური შემოქმედების საგნად /

მაშ, რა არის პოეტის ამოცანა? „პოეტის ამოცანაა ილაპარაკოს არა მომხდარის შესახებ, არამედ, რაც შესაძლებელია რომ მომხდარიყო, შესაძლებლობაზე ალბათობით ან აუცილებლობით. ისტორიკოსი და პოეტი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არა იმით, რომ ერთი ლაპარაკობს ლექსებით, ხოლო მეორე პროზით. პეროდოტეს თხზულებანიც შეიძლებოდა გამოგვეთქვა ლექსებში, როგორც მეტრის გარეშე. განსხვავება იმაშია, რომ ერთი მოგვითხრობს მომხდარის შესახებ, — მეორე იმაზე, რაც შეიძლება მოხდეს“. ისტორიკოსი და პოეზიის განსხვავების შემდეგ არისტოტელე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პოეზია შეეხება ზოგად სფეროს, ისტორია კი კერძოს. თუ ასეა, ბუნებრივია, მაშინ პოეზიის შემეცნებითი ძალა გაცილებით უფრო მაღალი ყოფილა, ვიდრე ისტორიკოსისა. და არისტოტელემ პოეზია გამოაცხადა გაცილებით უფრო ღრმა, ფილოსოფიურ მოვლენად, ვიდრე ისტორია. არისტოტელე წერს: „პოეზია თავისში შეიცავს უფრო მეტად ფილოსოფიურსა და სერიოზულ ელემენტს, ვიდრე ისტორია: იგი წარმოადგენს გაცილებით უფრო ზოგადს, ხოლო ისტორია — კერძოს“¹⁰⁴. ეს პრინ-

¹⁰³ გ. ჯიბლაძე, მხატვრული შემოქმედების ნარკვევები, 1946, გვ. 195—196.

¹⁰⁴ Аристотель, Поэтика, 1927, ხაზი ნეშია.—გ. ჯ.

ციბი შემდეგ უკიდურესობამდე განავითარეს ფსევდოკლასიკოსებმა, რომლებმაც ისტორიზმი და ისტორიულობა პირდაპირ განდევნეს მხატვრული შემოქმედებიდან.

რაკი ყოველ წარმოშობილ თავისი საფუძველი აქვს, ბუნებრივია დაფუძნოთ კითხვა — რა საფუძველი აქვს ხელოვნებას? /არისტოტელე ხელოვნების საფუძვლად აცხადებს გამოცდილებათა დაგროვებას, მაგრამ თვით გამოცდილებას იგი ასხვავებს ხელოვნებისაგან. /რა არის ხელოვნება? „ნიკომაქეს ეთიკაში“ ხელოვნება განმარტებულია, როგორც შემოქმედებითი ჩვევა, ხოლო ერთგან არისტოტელე მიუთითებს, რომ მეცნიერებას და ხელოვნებას ადამიანები აღწევენ გამოცდილების წყალობით. გამოცდილება ხელოვნების შემქმნელია, — ამბობს არისტოტელე, — გამოუცდელობა კი ქმნის შემთხვევითობას. მაგრამ არისტოტელე შემთხვევითობას მთლიანად არ გამოირიცხავს ხელოვნებიდან, მიუხედავად იმისა, რომ იქვე ამბობს — ხელოვნებაში განსახიერებულია სიბრძნე და მას არ უყვარს შემთხვევითობა, ხოლო შემთხვევითობას ხელოვნება. მეცნიერება და ხელოვნება თავს იჩენენ მაშინ, როცა გროვდება გამოცდილება. გამოცდილებათა დაგროვება, არისტოტელეს აზრით, ჩვენ მაშინ გვაქვს, როცა დგინდება საერთო თვალსაზრისი მსგავს საგნებზე. თუ ეს თვალსაზრისი დადგინდა, მაშინ ჩვენ მიღებული გვაქვს გარკვეული ცოდნა და გაგება, რომლებიც არისტოტელეს შეაქვს ხელოვნების სფეროში. აქ აუცილებლად საჭიროა მკითხველს მოვავაზნოთ, რომ არისტოტელე ხელოვნებაში გულისხმობს ოსტატობას, მაგალითად, ეჭიმის, მათემატიკოსის, მეცნიერის ოსტატობას. მისი აზრით, სიბრძნის მხრივ ხელოვნების ადამიანები გაცილებით უფრო მალა დგანან, ვიდრე გამოცდილების ადამიანები. რა საბუთით აყენებს მალა არისტოტელე ხელოვნების ადამიანებს? რატომ გვაძლევს გამოცდილების ადამიანების ასეთ გაგებას? იმიტომ, რომ განსხვავებულია თვით ხელოვნება და გამოცდილება. ხელოვნება გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე გამოცდილება. გამოცდილებას არ შეუძლია ახსნას მიზეზი — გავცეცს პასუხი კითხვაზე: რატომ? რა მიზეზით? მეცნიერება კი ამ კითხვებზე იძლევა პასუხს. /არისტოტელეს მოჰყავს ცეცხლის მაგალითი. გამოცდილებას შეუძლია გვითხრას ჩვენ — ცეცხლი ცხელია. მაგრამ თუ რატომაა ცხელი — ამაზე პასუხს ვერ მოგვცემს. მეცნიერებას კი შეუძლია თქვას არა მარტო ის, რომ ცეცხლი ცხელია, არამედ ისიც, თუ რატომაა ცხელი. ეს გამოცდილება, ანუ იგივე გრძნობიერი აღქმა არისტოტელეს არ შეაქვს სიბრძნის სფეროში, თუმცა მისთვის, როგორც თვითონვე ამბობს, ეს გრძნობიერი აღქმა საგნების შესახებ ჩვენი მთავარი ცოდნაა.

ახლა უნდა შევეხებოთ არისტოტელეს მსჯელობას „ფიზიკაში“¹⁰⁵ ბუნებისა და მისი არისის შესახებ, ვინაიდან აქედან გამომდინარეობს ბუნებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების საინტერესო მომენტები. „...ბუნება ორმაგია, — წერს არისტოტელე, — ის არის ფორმა და მატერია“¹⁰⁶. თუ ბუნება ორმაგია, ფიზიკას, როგორც მეცნიერებას, რომელ მათგანთან აქვს საქმე, ან ხელოვნება ბუნების რომელ მხარეს ირჩევს თავის ობიექტად? ვინც ძველს შეხედავს, — ამბობს არისტოტელე, რომელსაც უსათუოდ მხედველობაში ჰყავს მისი წინადროინდელი ფილოსოფოსები, მათთვის ფიზიკის საქმეა მხოლოდ მატერია. მაგრამ არისტოტელესათვის ეს თვალსაზრისი მიუღებელია. თვით ემპედოკლე და დემოკრიტეც კი მხოლოდ უმნიშვნელო მასშტაბით ეხებოდნენ ბუნების ფორმებს. ეს მათი ნაკლი იყო. ფიზიკოსს ეხება არა მარტო მატერია, არამედ მისი ფორმაც. არისტოტელე ამ თვალსაზრისს ავრცელებს ხელოვნების მთელ რიგ დარგებზე. ხელოვნებას საქმე აქვს ბუნებასთან, წარმოადგენს ბუნების მიბაძვას, ამიტომ მას საქმე უნდა ექნეს როგორც ბუნების ფორმასთან, ისე მატერიასთან. საჭიროა ვიცოდეთ, რომ ყველგან, სადაც არისტოტელე ლაპარაკობს ბუნების, როგორც ფორმისა და მატერიის შესახებ, პირველ რიგში ახსენებს ფორმას, ხოლო შემდეგ მატერიას, ვინაიდან გაფორმების იდეა მთავარი და ძირითადია არისტოტელეს მთელს ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში. იმის ნათელსაყოფად, რომ ხელოვანსაც და მეცნიერსაც საქმე აქვს ბუნების როგორც ფორმასთან, ისე მატერიასთან, სხვა მრავალ მაგალითთა შორის არისტოტელეს მოჰყავს სახლის მშენებლის მაგალითი. სახლის მშენებელმა რომ შენობა ააგოს, მას ესაჭიროება და მოეთხოვება ცოდნა არა მარტო მისი ფორმისა, არამედ თვით იმ მასალისა, რომლითაც შენდება სახლი. სახლის მშენებელმა უნდა იცოდეს ხე, რომლისგანაც შენდება სახლი, ფორმა — როგორადაც იგი უნდა აშენდეს. ამით არისტოტელე სძლევს პლატონის ფილოსოფიის ერთ-ერთ უაღრესად მტკივნეულ მხარეს — მატერიისა და ფორმის გათიშვას, ფორმისა და შინაარსის გათიშვას. არისტოტელესათვის არ არსებობს როგორც უშინაარსო ფორმა, ისე უფორმო შინაარსი. ეს არისტოტელეს ესთეტიკის უდავოდ პოზიტიური ნაწილია.

დასასრულ, რა ფუნქცია აქვს ხელოვნებას?

ხელოვნება გარკვეულ მიზანს ემსახურება. მისი მიზანი და ამოცანა სრულყოფილი მოღვაწეობაა. ხელოვნება უნდა მიისწრაფვოდეს

¹⁰⁵ „ფიზიკის“ მეორე თავი, მეორე პარაგრაფი.

¹⁰⁶ Аристотель, Физика, 1936, стр. 26.

სიკეთისაკენ, თითოეული მუსიკოსი და მოქანდაკე, თითოეული მხატვარი თავის საქმეში უნდა ხედავდეს სიკეთეს და პოულობდეს კმაყოფილებას / თუ ეს შეიძლება ითქვას მუსიკოსისა და მხატვარზე, იგივე უნდა ითქვას ყველა ადამიანზე, რომელიც რაიმე საქმეს აკეთებს. მხოლოდ ადამიანის ცხოვრებაა გონივრული, ვინაიდან მხოლოდ ადამიანია გონიერი არსება. ცხოველსა და მცენარეს ეს გონივრული ცხოვრება არ გააჩნიათ. ამიტომ ადამიანი თავისი ცხოვრებით უნდა ემსახურებოდეს რაღაც უფრო სხვას და უმაღლესს, ვიდრე მცენარე ან ცხოველი, თუმცა თვით ადამიანიც საზოგადოებრივი ცხოველია. რაკი ადამიანის ცხოვრება გონივრულია, ამიტომ ხელოვნება საჭიროა ემსახურებოდეს გონიერ მოღვაწეობას. არისტოტელემ ხელოვნების ეს მიზანი ორგანულად დაუკავშირა სიკეთის იდეას / ხელოვნება ემსახურება ამ იდეას, და ამით საქმე აქვს უაღრესად რთულ მოვლენასთან. „... ხელოვნებასა და კეთილმყოფელობას ყოველთვის საქმე აქვთ იმასთან, რაც ძნელია და სრულყოფილება ამ სფეროში უფრო მაღლა დგას“¹⁰⁷.

ასეთია ხელოვნების რაობა არისტოტელეს ესთეტიკაში.

როგორც არისტოტელემ ხელოვნებას დაუბრუნა პლატონის მიერ წართმეული შემეცნებითი ფუნქცია, ისე რომის ლიტერატურაში ეპიკურელი ლუკრეციუსი გამოდის ამ შემეცნებითი ძალის ამლიარებლად. ის პოეზიას შეხედავს როგორც გონივრულ აქტს და ამაყად განაცხადებს, რომ ლექსით, პოეზიით გამოთქვამს საესებით ბნელ საგნებს. პოეზიით ლუკრეციუსი ქადაგებს ცოდნას და ამ გზით ცდილობს ადამიანის სული გამოსტაცოს ცრუმორწმუნეობის ბორკილებს. ეს გონივრულია ისევე, როგორც ექიმები ბავშვებს საწინააღმდეგო გემოთი ასმევენ წამალს, ტკბილით — მწარეს, და ბავშვები ბოლომდე დაცლიან მწარე წამალს. მაგრამ ისინი ამ სიცრუის მსხვერპლნი არ ხდებიან. ასე ვიქცევი მეც, — აცხადებს ლუკრეციუსი, — მაგრამ გამომდინარეობს რაიმე ცუდი აქედან? ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ბოროტებაა, ვინაიდან საქმე აქვს სიცრუესა და ტყუილთან, მაგრამ, ლუკრეციუსის აზრით, ეს არც დანაშაულია და, მით უმეტეს, არც ცოდვა. პირიქით, ლუკრეციუსს ეს მიაჩნია პოზიტიურ მოვლენად. ისე როგორც ექიმის ამ მოხდენილი საშუალებით ბავშვი ზიანს კი არ ღებულობს, არამედ, პირიქით — აღიდგენს ჯანმრთელობას და ძალას, — ასევე, — აცხადებს ლუკრეციუსი, მე ვცდილობ ტკბილ-ხმოვანი ლექსებით მოვამზადო გაუნათლებელი ადამიანი, რომლისთვისაც ჩვენი მეცნიერება ყოველთვის მკაცრი ჩანს, ბრბოსათვის კი

¹⁰⁷ Аристотель, Этика Никомаха, II, 1, см. в книге: Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 146.

საძულველია. ამიტომ მე მინდა. — ეუბნება მკითხველს ლუკრეციუსი, — წარმოგიდგინო მეცნიერება ტკბილზმოვანი ლექსებით და ამ გზით იქნებ შევიძლო შენი გონება და ყურადღება მივაჯაჭვო ამ ლექსებს მანამდე, ვიდრე შენ არ დაეუფლები მთელი ბუნების საგნებს და აქედან არ ნახავ სარგებლობას¹⁰⁸. ამგვარად, ხელოვნებას დიდი საზოგადოებრივი ღირებულება აქვს და ჩვენ სრული უფლებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლუკრეციუსის ესთეტიკაში განვითარებულია პრიმიტიული ფორმის ადრინდელი უტილიტარული თვალსაზრისი.

შემდეგ ლუკრეციუსი განიხილავს ხელოვნების მხრივ მიღებულ შთაბეჭდილებას, რომელიც ადამიანის გონებას დიდხანს რჩება. ეს მომენტი ლოგიკური დასკვნაა ლუკრეციუსის შეხედულებისა ხელოვნების ფუნქციაზე. თუ მიღებული შთაბეჭდილების ძალა სერიოზული და ღრმა არ იქნა, ცხადია, ისე ხელოვნება ვერ შეძლებს მოახდინოს ზემოქმედება ადამიანებზე; მოამზადოს ისინი მეცნიერებისათვის, როგორც ამას ლუკრეციუსი ფიქრობდა. ესეც ხელოვნების გონივრულობის აღიარებიდან გამომდინარეობდა.

ხელოვნება, როგორც გონივრული აქტი და სინამდვილის შემეცნება, დროთა სვლაში უარყოფილ იქნა მისტიკური თეორიებით, რომლებსაც სათავე პლოტინმა დაუდო. ამ თეორიებს შემდეგ დავახასიათებთ, როცა შევეცდებით ესთეტიკის ზოგადი ისტორიის გადმოცემას. ჩვენ იქ ვნახავთ, რომ ქრისტიანობამ რეალურის პრინციპით მისტიკა განამტკიცა და არა ჰეშმარიტად რეალური, ვინაიდან მისთვის სწორედ მისტიკა იყო საჭირო და არა რეალისტური ხელოვნება. იმასაც დავინახავთ, რომ ისტორიულად ეს საჭიროდ მიიჩნია ქრისტიანულმა რელიგიამ თავისი ძლიერების განსამტკიცებლად. და რა დიდებულ პანორამად გადაიშლება ჩვენ წინაშე რუსთაველის გენიალური ქმნილება „ვეფხისტყაოსანი“, რომელსაც უკვდავ მხატვრულ სიტყვასთან ერთად მოაქვს თვით ხელოვნების ახალი, ცოცხალი, თავისი დროისათვის უალრესად პროგრესული გაგება. ეს არის მთელი სისტემა, რომელსაც სრული უფლებით ეწოდება რუსთაველის ესთეტიკა.

რუსთაველის ესთეტიკა. უდიდესი პოეტი და გენიალური მოაზროვნე შოთა რუსთაველი, რომელსაც ვაჟა-ფშაველამ „პოეზიის რეფორმატორი“ უწოდა სარგის თმოგველთან ერთად¹⁰⁹. მე-12 საუკუნეში საფუძველს უყრის ხელოვნების იმ ღრმად მეცნი-

¹⁰⁸ Лукреций, О природе вещей, 1946, стр. 207—208.

¹⁰⁹ ვაჟა-ფშაველა, ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, ჟურნალი „განათლება“, 1911, № VIII.

ერულ გაგებას მთელი ქართული ლიტერატურა დიდების მწვერვალზე რომ აყავს.

რუსთაველის გენია საუკუნეების მანძილზე ზრდიდა მსატვრულ სიტყვის ოსტატებს, უჩვენებდა მათ ხელოვნების მწვერვალებს და შთააგონებდა პოეტურ წყობილსიტყვაობას. რუსთაველი იყო ქართული ლექსის მეტრი და პოეზიის უცვლელი მასწავლებელი¹¹⁰. ის გადაიქცა იმ ზღაპრულ ჩირაღდნად, რომელიც გზას უნათებდა ადამიანებს. არჩილ მეფის არ იყოს, ის მართლაც შეიქნა „ძირი ლექსის თქმისა“, ცოცხალი პოეტური ძალა, რომლის წინაშე ქედს იხრიდნენ ძველი დროის ცნობილი მწერლები თეიმურაზი და თვით არჩილი, ვახტანგ მეექვსე და თეიმურაზ მეორე, მამუკა ბარათაშვილი და ნოდარ ციციშვილი, ფეშანგი და გურამიშვილი, რომ აღარაფერი ვთქვათ მე-19 საუკუნის დიდ კლასიკოსებზე, რომლებმაც რუსთაველის პოეზიის სიბრძნე და სილამაზე სრულიად ახალი კუთხით დაგვანახეს, ვაჟა-ფშაველამ კი საქვეყნოდ აღიარა, რომ რუსთაველმა „იციის აგრეთვე მშვენივრად ხელოვნების თეორია; ამ თეორიის ლექციას თანამედროვე პოეტებსაც უკითხავსო“¹¹¹. ისტორიულად რომ მართლაც ასე იყო, მოწმობს შემდეგი გარემოება: ძველთაგანვე რუსთაველს მიმართავდნენ ნებართვისათვის — შესდგომოდნენ თუ არა პოეტურ მოღვაწეობას. თანაც ეს თხოვნა მორიდებული იყო, შიშის გამომხატველი, რომ მწყალობელი „არ გასწყრეს, არ დავრჩეთ შეუნდობელიო“. პირდაპირ ვასალის თხოვნასა ჰგავს სიუზერენისადმი! ეს უდიდესი პატივისცემა და ავტორიტეტისადმი მორჩილება ლიტერატურაში იმიტაც გამოიხატა, რომ ბევრი ჩვენი პირველხარისხოვანი პოეტი, ისეთებიც კი, რომლებიც რუსთაველს ეტოლებოდნენ ან სხვები ატოლებდნენ, ნებით თუ უნებლიეთ კვლდაკვალ მისდევდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ მაგისტრალურ პოეტურ ხაზს. მათს შემოქმედებაში თავს იჩენდა ხოლმე არა ჩვეულებრივი რემინისცენციები, არამედ პირდაპირი მსგავსება. რასაც მომდევნო თავებში შევხებით, როცა დავახასიათებთ რუსთაველის შემდეგი პერიოდის ქართულ კრიტიკულ აზროვნებას. ამიტომ აქაც არაფერს ვიტყვით მე-17 საუკუნის ქართველი პოეტის ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის „ომანიანიზე“, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტურ გაგრძელებას წარმოადგენს, მოთხრობას, თუ რა ამბავი გადახდა ტარიელისა და

¹¹⁰ ჩვენ ვრცელი მონოგრაფია მიუძღვნით რუსთაველის ესთეტიკას. იხ. გიორგი ჯიბლაძე, რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, თბ., 1966, გვ. 3—378.

¹¹¹ ვაჟა-ფშაველა, ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, ეურნალი „განათლება“, 1911, № VIII.

ნესტან-დარეჯანის შვილისშვილს ომანს. „ვეფხისტყაონის“ დამატებანი თუ გაგრძელებანი საკმაოდ ცნობილია¹¹². საქმე ის არის, რომ რუსთაველის უშუალო გავლენა ჩანს ორიგინალურ ნაწარმოებებზე, გავლენა აზრის, ფაბულის განვითარების, პოეტური მეტრის, პროლოგისა და ეპილოგის მხრივაც. საქმარისია ითქვას, რომ ისეთი დიდი პოეტი, როგორც თეიმურაზ პირველია, ვერ ახერხებს თავი დააღწიოს ამ გავლენას და იძულებულია თავისი პოემები დაიწყოს, განავითაროს ან დაამთავროს რუსთაველურად.

ასე მომაჯადოებელი იყო რუსთაველის გავლენა პოეტებზე, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის უდიდეს როლზე მთელი ქართველი ხალხის ცხოვრებაში. გენიალურ „ვეფხისტყაოსანს“ იზეპირებდნენ, სწავლობდნენ, მაგალითად იხდიდნენ, ქალს მზითვად ატანდნენ, როგორც სიბრძნის წყაროს, მღეროდნენ და კითხულობდნენ ზეიმის თუ ქორწილის დროს. მაგრამ თითქოს ეს კიდევ ცოტაა: რუსთაველს პირდაპირ არა-აღამიანური ძალით მოსავდნენ ძველი პოეტები. მას მიაწერდნენ არა-ამქვეყნიურ თვისებებსაც. „შემთხვევითი როდი იყო, — წერს თავის გამოკვლევაში რუსთაველოლოგი პავლე ინგოროყვა, — რომ ძველი ქართველი პოეტები შემოქმედებით მუშაობას იწყებდნენ ხოლმე რუსთაველის სახელით და მიმართავდნენ მას, როგორც პოეზიის ნამდვილ მუზას:

„ჰე, რუსთველო, გეთხოვები, რომე მომცე ნება თქმისა“¹¹³.

ეს იგივეა, რასაც ძველი ბერძენი პოეტები ეუბნებოდნენ მუზებს — შთაგვაგონე ჯადოსნური სიმღერები, მოგვეცი ძალა შევიძლოთ ქებაო; ან კიდევ პირდაპირ ის, რითაც ჰომეროსი უკვდავ „ილიადას“ იწყებს:

„მიმღერე, ღმერთქალო, რისხება
აქილის, პელეას-ძისა“...

ძველი ბერძენი პოეტები ჩვეულებრივ მიმართავდნენ მუზებს, მოუხმობდნენ მათ და, როგორც ვნახეთ, სწორედ ეს მომენტი გამოიყენა პლატონმა იმის საილუსტრაციოდ, რომ პოეტები კი არ ქმნიან სიმღერებს, არამედ მუზები, რომლებსაც მათ ღმერთი უგზავნითო. ამიტომ ისინი, მუზებზე დამოკიდებულნი, ქება-დიდებას უძღვნიან მათ და მოწყალებას თხოვენო. ამით ესთეტიკური აზროვნების

¹¹² დაწვრილებით იხ. კ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, შესამე გამოცემა, გვ. 265—275.

¹¹³ შოთა რუსთველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937, გვ. XLVII, პავლე ინგოროყვას წერილი — „შოთა რუსთველი და მისი პოემა“.

ისტორიაში პირველად არაარაობამდე იქნა დაყვანილი პოეტის პირადი დამსახურება.

სრულიად სხვა შეხედულებას ავითარებს რუსთაველი. მას პოეზია ცდუნებად და მექანიკურ პროცესად კი არ წარმოუდგენია, არამედ, ცოდნის ჭეშმარიტ წყაროდ, სიბრძნედ და ოსტატობად.

მაგრამ თავიდან დაეიწყეთ რუსთაველის ესთეტიკის დახასიათება.

პოეზია რუსთაველს გაგებულნი აქვს, როგორც გარკვეული კომპონენტების სინთეზი, რომელსაც აწესრიგებს უზენაესი კომპონენტი:

„აჲ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება.

ძალი მომეც და შეწევნა, შენგნით მიქვს, მივსეცე გონება“¹¹⁴.

ამ ტაეპში რუსთაველი შესანიშნავად გამოთქვამს თავის ძირითად დებულებას, თუ რა შეადგენს პოეზიის არსებას. რა არის პოეზია? იგი შეიცავს ოთხ ძირითად ელემენტს, როგორც აუცილებელ ნაწილს. პირველია ენა, როგორც გამოთქმის საშუალება, მეორეა გრძნობა, მესამეა — ოსტატობა და მეოთხეა — გონება, რომელიც წინათ დასახელებული სამი ელემენტის მბრძანებელი და წარმმართველია. ენა — პოეზიის ძირითადი მასალაა. უმისოდ გამოთქმა არ შეიძლება. ეს იგივეა, რაც საღებავი მხატვრისათვის, თიხა მოჭანდავისათვის, ბგერა კომპოზიტორისათვის, ხმა მომღერლისათვის. რუსთაველს შესანიშნავად ესმის, რომ პოეზია სიტყვით, ენით გამოთქვამს, მაგრამ განა ყოველი სიტყვიერი გამოთქმა პოეზიაა? არა, პოეზია ისეთი სიტყვიერი გამოთქმაა, რომელიც გრძნობით არის გამთბარი, რომელსაც გრძნობა თან ერთვის. მაგრამ ყოველგვარი გრძნობიერი გამოთქმაც არ შეიძლება პოეზია იყოს. გადაჭარბებული გრძნობიერი გამოთქმა ისევე აფუჭებს პოეზიას, როგორც სუსტი გრძნობა, საჭიროა რაღაც სხვა, ისეთი გრძნობიერი გამოთქმა, რომელიც ოსტატობით იქნება დამშვენებული. გრძნობის ოსტატური გამოთქმის გარეშე პოეზია არ არსებობს. მაგრამ საბოლოოდ ვინ არის ყველაფრის წარმმართველი და რეგულატორი, ვინ განსაზღვრავს სიტყვიერსამკაულს, გრძნობის სიმაღლეს, ოსტატობის ძალას და სილამაზეს? გონება. მაშასადამე, პოეზია გონივრული აქტია და არა ცდომილება, შემეცნება და არა ქვეცნობიერება. ამის შემდეგ რუსთაველის ესთეტიკაში პირდაპირ საყოველთაოდ ცხადდება, რომ პოეზია პირველ ყოვლისა სიბრძნის დარგია — „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“. მაგრამ თუ პოეზია სიბრძნის დარგია, მაშინ ის მჭიდრო კავშირში უნდა იყოს ფილოსოფიასთან, რომლისგანაც პოეზია პლატონმა შორს გასტყორცნა. არავითარი ეჭვი არ არის. რომ რუს-

¹¹⁴ შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937, გვ. 2.

თაველი არ სცნობს პლატონის თეორიას, უარყოფს მას, უფრო სწორად მიიჩნევს არისტოტელესეულ გაგებას, თუმცა მის ესთეტიკაში ჩვენ არა გვაქვს რომელიმე ფილოსოფიური სკოლის დაცვა ან უარყოფა; გვაქვს მხოლოდ რუსთაველის კონცეფცია, რუსთაველის სისტემა, საესთეტიკო ორიგინალური და ღრმა, რომელსაც ისეთივე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მსოფლიო ფილოსოფიური აზრის ყველაზე დიდ წარმომადგენელთა შეხედულებებს.

რუსთაველისათვის პოეზია სიბრძნის ისეთი დარგია, რომელსაც დიდი შემეცნებითი ღირებულება აქვს. მისთვის შაირობა არის „საღმართო საღმართოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“. აქ საესთეტიკით ნათლად ცხადდება ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულება და აბსტრაქციიდან იგი გვევლინება კონკრეტულ არსებულად, რომელსაც ადამიანებისათვის სარგებლობა მოაქვს.

ქვეშარტი პოეზიის პირველ ნიშანდობლივ თვისებად რუსთაველს ლაკონიურობა მიაჩნია. მაგრამ ზოგიერთს ჰგონია, „ვეფხისტყაოსანში“ თითქოს შეუსაბამობას და წინააღმდეგობას ჰქონდეს ადგილი, ვინაიდან რუსთაველი ჭერ ამბობს:

„გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“.

ხოლო შემდეგ გვაუწყებს:

„მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“.

ეს პოეტური ანტინომია თითქოს, მაგრამ ამ სენტენციებიდან რომელია უფრო მართალი? არის აქ რაიმე წინააღმდეგობა ან შეუსაბამობა? არა, ორივე ეს დებულება სწორია, მათ შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, თუმცა ერთი შეხედვით ისინი ურთიერთს უარყოფენ და კიდევ გამორიცხავენ. მაგრამ არსებითად მათ შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის, არც შეიძლება იყოს, რადგან ისინი სრულიად სხვადასხვა საგანს ეხებიან და სრულიად სხვადასხვა სფეროს გამოხატავენ.

რა სფეროებია ეს, ან როგორ უნდა გავიგოთ აღნიშნული დებულებები?

ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ რუსთაველისათვის პოეზიის პირველ ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს გამოთქმისა და გამოხატვის ლაკონიურობა. შესაძლოა ძალიან დიდი თემა და ღრმა აზრები პოეტმა მოკლედ, ლაკონიურად გამოხატოს, ისე, რომ მკითხველისათვის სწრაფად გახადოს გასაგები. ჩვენ ქვევით დაწვრილებით გავეცნობით მაგალითებს, რომლებიც მოწმობენ — რუსთაველი არა მარტო თეორიულად აღიარებს ლაკონიურის კანონს, არამედ მხატვრულადც ახორციელებს თავის შემოქმედებაში და ამ მხრივ ჰომეროსთან ერ-

თად გვევლინება მსოფლიო ლიტერატურის უდიდეს წარმომადგენლად. მისთვის „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“ იმას ნიშნავს, რომ ყოველ პოეტურ ნაწარმოებში ლაკონიურობა გარდუვალი კანონია, რომელიც მის შინაგან არსობას და ღირსებას გამოხატავს. მაშასადამე, „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“ ეხება საერთოდ პოეზიას, ჭეშმარიტ პოეტურ შემოქმედებას, იგიზოგადი კანონია.

ამ ზოგადი კანონის გადმოცემის შემდეგ რუსთაველი ახასიათებს პოეტს, მის ნიჭსა და უნარს, ლექსის თქმის ხელოვნებას, ამბობს, რომ მელექსეს გამოსცდის „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“, ისე როგორც ცხენს შარა გრძელი და მობურთალს მოედანი:

„ეთა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსდის დიდი რბევა,
მობურთალსა მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
მართ აკრთვე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა.
რა მისკირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა“.

არავითარი ეჭვი არ არის, რომ რუსთაველი აქ მართლაც გულისხმობს „მოწუმენტურ პოეტურ ძეგლებს“, „ეპიკურ პოემებს“¹¹⁵, რომლებიც იმ დროს, ალბათ, იწერებოდა¹¹⁶. ამავე დროს ნამდვილ პოეტად იმას მიიჩნევს, რომელიც გაუძღვება „ლექსთა გრძელთა თქმას“, ვინც შეიძლება შექმნას პოეტური შთაგონების დიდი ტილო, ვრცელი ეპიკური პოემა. მაგრამ ამგვარი პოეტური ნაწარმოების შექმნა რთული საქმეა, პოეტს ხშირად გაუჭირდება საუბარი, ლექსი დაუწყებს ლევას; მძიმე სანახავია ამ დროს პოეტი. მაგრამ რაკი ვეღარ მიჰხვდება ქართულს და ლექსი დაუწყებს ძვირობას, მან ამიტომ უნდა შეამოკლოს ქართული, „ჰქმნას სიტყვა-მცირობა“? პირიქით, რუსთაველს პოეზია ესმის, როგორც აქტიური შემოქმედებითი პროცესი, ბრძოლა და ჭიდილი, ენისა და სიტყვის დამორჩილება, ყველა და ყოველგვარი წინააღმდეგობის გადალახვა მხატვრული აზროვნების რთულ გზაზე; ამიტომ, სწორედ განსაცდელის უამს, საჭიროა პოეტი უფრო „ხელმარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა“:

„მაშინლა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა,
რა ვეღარ მიჰხვდეს ქართულსა, დაუწყოს ლექსმან ძვირობა,

¹¹⁵ პავლე ინგოროყვა, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, გვ. XIX.

¹¹⁶ რუსთაველის შესახებ იხ. კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II.

არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცირობა,
ხელმარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა იხმაროს დიდი გმირობა¹¹⁷.

მაგრამ ეს „ლექსთა გრძელთა თქმა“ რუსთაველის ესთეტიკაში ისევ ექვემდებარება ლაკონიურობის ზოგად კანონს, ურომლისოდ. კემმარიტი შემოქმედება არ არსებობს.

ასე ღრმად და ფილოსოფიურად განიხილავს „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური ავტორი პოეზიის რაობას, კემმარიტ მხატვრულ შემოქმედებას, მონუმენტურ ხელოვნებას, რომელიც დიდი შრომითა და ხანგრძლივი ბრძოლით იბადება.

შემდეგ იწყება შაირობის დაყოფა სამ ჯგუფად. ეს დაყოფაც წინათეზისებიდან გამომდინარეობს. რუსთაველს პოეტად არ მიაჩნია ის აღამიანი, ვინც ერთ-ორს იტყვის, უმსგავსოს და ერთმანეთისაგან განცალკევებულს, ამავე დროს ჰგონია „მელექსეთა კარგთა სწორი“ იყოს და გაიძახის „ჩემი სჯობსო“. ეს მოშაირეთა ერთი ჯგუფია, შეგვიძლია ვთქვათ, უნიჭო მთქმელებია, რომლებიც თავიანთი სუსტი პოეტური შემოქმედების დაფასებაში უცილობლობენ „ვითა ჯორი“. რუსთაველი მათ ირონიით იხსენიებს:

„მოშაირე არა ჰქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი.
თავი ყოლა ნუ ჰგონია მელექსეთა კარგთა სწორი;
განლა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორიშორი,
მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს ვითა ჯორი“¹¹⁸.

მათ გარდა არიან პოეტები, რომლებსაც არ შეუძლიათ ისეთი ლექსები დაწერონ, რომ მკითხველი მოაჯადოვონ. ისინი „ცოტა“ ლექსებს წერენ, იმ ყმაწვილ მონადირეებს ჰგვანან, რომლებიც დიდს ვერა ჰკვლენ და ხელად აქვთ „ხოცა ნადირთა მცირეთა“. ისინი მეორე ჯგუფის მოშაირეები არიან, ვერ ახერხებენ სიტყვების სრულქმნას, მაგრამ მაინც კმაყოფილი არიან:

„მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა,
არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა, —
ვამსგავსე მწვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა:
დიდსა ვერ მოკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა“¹¹⁹.

„მესამე ლექსს“ რუსთაველი „კარგს“ უწოდებს, კარგს „სანადი-
მოდ, სამღერელად, სააშიკოდ, სალალობოდ, ამხანაგთა სათრეველად“. ეს ლექსები უმთავრესად იმ მიზნით იწერებოდნენ, რომ გართობის.

¹¹⁷ შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937, გვ. 3.

¹¹⁸ იქვე.

¹¹⁹ იქვე.

საგანი ყოფილიყვნენ. ცხადია, ისინი ფორმითაც და შინაარსითაც გრძელი ვერ იქნებოდნენ, ვინაიდან საზეიმო განწყობილებას, მზიარულებას და დროს ტარებას ველარ შეეთავსებოდნენ. მაგრამ ასეთი ლექსების ავტორი, როგორც ოსტატური და სასიამოვნოც არ უნდა იყოს მისი ნაწარმოები, რუსთაველს პოეტად არ მიაჩნია, თუ, ამავდროს, არ არის ისეთი შემოქმედი, რომელიც მონუმენტურ ძეგლს შექმნის. ამიტომ არის, რომ „მესამე ლექსის“ დახასიათების შემდეგ რუსთაველი ამბობს: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“:

„მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად,
სააშოკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.
მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“¹²⁰.

რუსთაველის ესთეტიკაში ხელოვნების განსაზღვრის დახასიათებას იპით დაეამთავრებთ, რომ მივუთითებთ ერთიანი ფაბულის აუცილებლობაზე. ჩვენ გვგონია, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მეთვრამეტე ტაეპში მარტოდენ იმას კი არ მოიჯხოვს, რომ პოეტს „ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისშე აშოკობდეს“, არამედ სავსებით ნათლად აყალიბებს ფაბულის ერთიანობის პრინციპს, ჩვენ ვიტყვოდით, იმ პრინციპს, რომლითაც არისტოტელემ „პოეტიკაში“ ტრაგედია განასხვავა ეპოსისაგან, როგორც ზევით ეს უკვე ვნახეთ. რუსთაველი მკაფიოდ გვეუბნება, რომ პოეტს მართებს თავისი შემოქმედება უაზროდ არ გაფანტოს, მას ერთი უნდა ჰყავდეს სატრფო, ყველაფერს მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს, მისთვის ენას ამუსიკებდეს. განა ეს ერთიანი ფაბულის მოთხოვნა არ არის?¹²¹ და განა რუსთაველი ამას არ ამბობს:

¹²⁰ შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937, გვ. 3.

¹²¹ ეს დებულება არ გაიზიარა პროფესორმა ალექსანდრე ბარამიძემ, რომელმაც თავის საინტერესო გამოკვლევაში — „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის საკითხები“ ვრცლად მოიტანა ამონაწერი ჩვენი წიგნიდან და განაცხადა: „თუ ყოველივე ამის გაუთვალისწინებთ, მაშინ არ შეიძლება დავეთანხმოთ გ. ჯიბლაძეს, რომელიც თავის წიგნში... 'რუსთაველი' ამ ადვილს განიხილავს. როგორც ერთიანი ფაბულის მოთხოვნასო. მაგრამ რა იყო ეს ყოველივე, რამაც პროფ. ალ. ბარამიძეს საფუძველი მისცა ჩვენი აზრი არ გაეზიარებინა? მოვიტანოთ რუსთაველის მეთვრამეტე ტაეპის ბარამიძისეული კომენტარი: „რუსთაველის გაგებით ნამდვილი სიყვარული ერთხელ იბადება, ნამდვილი სიყვარულის საგანი შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი პიროვნება, ნამდვილი სიყვარულის მტარებელია მხოლოდ მორალურად და ფიზიკურად სრულყოფილი ბუნების მქონე ადამიანი, კერძოდ და კონკრეტულად, რაინდული საზოგადოების კეთილშობილი წარმომადგენელი, იქნება ეს გაუთა თუ

„ხმს მელქსე ნაჭარკე-სა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს,
ერაი უჩნდეს სამოქნურო, ერთსა ვისმე აშოკობდეს,
ოვცსა მისთვის ხელოვნობდეს. მას აქებდეს, მას ამკობდეს,
მისკან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს“.

ჩვენ აქ არ ვეხებით რუსთაველის ესთეტიკას საერთოდ, ვინაიდან მხოლოდ ხელოვნების განსაზღვრა გვიანტერესებდა. ეს განსაზღვრაც ძალიან მოკლედ, თითქმის კონსპექტურად გადმოვეცით უფრო იმიტომ, რომ არსებითი და ძირითადი აზრები მკითხველისათვის საგნებით ნათლად წარმოგვედგინა. რუსთაველის ესთეტიკას რაც შეეხება, ეს ვრცელი მონოგრაფიის საქმეა, მოითხოვს სპეციალურ წიგნს, რომელიც, ალბათ, დაიწერება.

მაგრამ ვიდრე ეს მონოგრაფია არ დაწერილა ან არ გამოქვეყნებულა¹²², ინტერესმოკლებული როდი იქნება დევახასიათოთ კონკრეტული მაგალითებით ის შეხედულებანი, რომლებიც რუსთაველის შემდეგ და რუსთაველთან დაკავშირებით განვითარდა ქართულ ლიტერატურაში. ამ მხრივ საკმაოდ დიდი მასალა მოიპოვება, განსაკუთრებით მე-17 საუკუნის მწერალთა თხზულებებში, მათ შორის ფეშანგი ფაშვიბერტყაძის „შაჰნავაზიანში“. კერძოდ, მდიდარ მასალას მე-17 საუკუნის ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების შესწავლისათვის იძლევა „შაჰნავაზიანის“ ლექსად დაწერილი შესავალი. მის განხილვამდე საჭიროა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ მეცნიერებანში ერთხანს დადგენილი არ იყო, თუ ვინ შეიძლებოდა გვეგულისხმე ფეშანგად — ზაქარია ჭიჭინაძის მიერ ხსენებული ფეშანგი ფავლენიშვილი, შემდეგ არჩილის „ჯაგლაგა ფავლენის შვილი“, თუ ფეშანგი ფაშვიბერტყაძე, რომელიც ბევრ წყაროში ამირაშვილ-ხითარიშვილად იხსენიება. ყოველ შემთხვევაში, მეცნიერება ამ უკა-

ქალთა წრიდან. ამ შემთხვევაში რუსთაველი მამაკაცსა და დედაკაცს ერთმანეთისაგან არ უოფს“ (დაყოფა ავტორისაა).

როგორც ვხედავთ, სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებაა წამოყენებული, მოსაზრება. რომელიც რუსთაველის ლექსის პარაფრაზს წარმოადგენს და არა ანალიზს. სხვა არავითარი არგუმენტი წამოყენებული არ არის. იმიტომ ჩვენთვის ძნელია რაიმე ახალი მოსაზრება გამოეთქვათ, გარდა იმისა, რაც მკითხველისათვის უკვე ცნობილია. ახალი მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი ლიტერატორი ამ ბოლო დროს ბეჭდება ჩვენს აზრს იზიარებს რუსთაველის ესთეტიკაში ერთიანი ფაბულის მოთხოვნის შესახებ, რასაც მოწმობს დოქ. ს. ხუციშვილის წინასიტყვაობა მის მიერ შედგენილ წიგნში: ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის. 1955 წლის გამოცემა, გვ. I—XXVI.

¹²² ეს წიგნები არამარტო დაიწერა, დაიბეჭდა კიდევ, მათ შორის გიორგი ნადირაძისა, მამია დუღულაშვილის, დიმიტრი ბენაშვილისა და ამ სტრუქტურების ავტორისა — „რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო“, როგორც უკვე მოვიხსენიეთ.

ნასკენელს ასახელებს „შაჰნავაზიანის“ — 1664 წელს დაწერილი პოემის ავტორად¹²³, თვით ნაწარმოები კი მიაჩნია ისტორიულ, საზოგადო, საკარო პანეგირიკულ თხზულებად, რომელიც შაჰნავაზის — ვახტანგ მეხუთისა (1620 — 1675) და მისი შვილის არჩილის (1647—1713) საქებრად არის დაწერილი¹²⁴.

ფეშანგის რეალისტური კონცეფცია. პოემის სხვა საკითხებს ჩვენ არ ევყებებით, ვინაიდან ფეშანგი გვაინტერესებს, როგორც გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის — მე-17 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კრიტიკული და ესთეტიკური აზროვნების წარმომადგენელი. ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ „შაჰნავაზიანს“, განსაკუთრებით მის შესავალს, სადაც თავმოყრილია ფეშანგის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი.

წინასწარ უნდა ითქვას, რომ ამ შეხედულებათა დახასიათებას მართლ ის მიზანი როდი აქვს, გაარკვიოს თუ რამდენად შევიძლება ზუსტად განვსაზღვროთ მე-17 საუკუნის ლიტერატურის თეორია; მაშინ ჩვენი ამოცანა უფრო ცალმხრივი იქნებოდა, მთავარი საკითხია, პირველ ყოვლისა, მიმოხილვის ფონზე გვიჩვენოს „შაჰნავაზიანის“ ავტორის მხატვრული credo, რომელიც მეტად დამახასიათებელია მე-17 საუკუნის ქართული ლიტერატურული აზროვნებისათვის. ამ შემთხვევაში ფეშანგის კონცეფცია განმარტოებული კი არ აღმოჩნდება, არამედ. ორგანულად დაკავშირებული თავის ეპოქასთან, დროსთან, თავის თანამედროვეობასთან, რომელმაც რუსთაველის პოეტიკის საკითხები ჯერ ლიტერატურული პაექრობის, ხოლო შემდეგ საქმაოდ სერიოზული ლიტერატურული ბრძოლების საგანი გახადა. ფეშანგი სწორედ ერთ-ერთი წარმომადგენელია ამ პაექრობისა, შეიძლება პოეტური თვალსაზრისით სუსტი, მაგრამ თეორიულად ძალიან მკაფიო გამომხატველი. ეს შეგვიძლია დავინახოთ არაერთი მაგალითის მიხედვით, რასაც „შაჰნავაზიანის“ შესავალში ვხვდებით. აქვე ვრწმუნდებით, რომ რუსთაველის ირგვლივ კამათი მე-17 საუკუნეში გარკვეულ თეორიულ მხატვრულ პრინციპებს ემყარებოდა, მაშასადამე, მას იდეოლოგიური ბრძოლის ხასიათი ჰქონდა, თუმცა ლიტერატურის სფეროს არ გასცილებია. ისიც ირკვევა, რომ უსაზღვროდ თაყვანისმცემლებთან ერთად, რუსთაველს ოპოზიციურად განწყობილი მოლექსენიც ჰყოლია, მათ შორის არა მარტო ნიჭიერი მწერლები, რომლებსაც მას აღარებდნენ, მაგალითად თეიმურაზს, არამედ უნიჭონიც, უღიმღამო ლექსებს რომ წერდნენ, მაგრამ ფიქრობდნენ თუ

¹²³ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935, გ. ლეონიძის შესავალი წერილი, გვ. XIV—XV.

¹²⁴ იქვე, გვ. V.

ცდილობდნენ ამ გენიოს მომღერალთან შედარებას. საინტერესოა გიორგი ლეონიძის ცნობა „შაჰნავაზიანის“ შესავალ წერილში, სადაც გარკვეულია რუსთაველთან დამოკიდებულების რამდენიმე საკითხი. მე-16 — მე-17 საუკუნეებში ჩვენ გვაქვს ზოგიერთი მეტად მნიშვნელოვანი მასალა, რომელიც უჭესა ჰყენს ხსენებულ პრობლემას, კერძოდ, წარმოდგენას გვაძლევს, თუ რა სიღრმითა და მასშტაბით უღკებოდნენ „ახალი პოეზიის“ ბარდები, ახალი „ლიტერატურული წრეები“ „წინა საუკუნის ტრიუმფატორს — რუსთაველს“¹²⁵, რომელსაც უპირისპირებდნენ არა მარტო „თავის პოეტურ ფალაგანს — თეიწურაზს“, არამედ, რუსთაველის კრიტიკოსებად გვევლინებოდნენ ისეთი მწერლებიც კი, როგორც ფეშანგი ფაშვიბერტყაძე იყო, საშუალო ნიჭის შემოქმედი, რომ აღარაფერი ვთქვათ არჩილზე, შედარებით უფრო ნიჭიერ წარმომადგენელზე. არჩილს მეორე ადგილი მაინც ეკავა თეიწურაზის შემდეგ. მაგრამ ფეშანგი იმდენად სუსტი მწერალი იყო, რომ თვით არჩილს უთქვამს:

„ფეშანგი ფაშვი-ბერტყაძემ ახლა თქვა „ფირმალიანი“,
სომხისგან კარგად ჩააგდეთ. სიმძიმით ვთ ლიტრანი;
გებრალეზოდეს საბრალო ცხვირ-მოკრით, თვალ-ცრემლიანი,
მე ვატქმევი, მაგრამე ვერა სთქვა მარილიანი“¹²⁶.

სწორედ „მარილიანი თქმა“ პოეზია, არჩილი აქ პოეტურ ნიჭს აღნიშნავს, რომლითაც ფეშანგი დაჭილდოებული არ იყო, თუმცა ეს „შაჰნავაზიანი“ ავტორს ხელს არ უშლიდა გაეკრიტიკებინა მხატვრული შთაგონების ისეთი უდიდესი წარმომადგენელი, როგორც რუსთაველი იყო. ზოგიერთები უფრო შორს მიდიოდნენ, ეპვიც კი შეჰქონდათ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური შემოქმედის ჰეშმარიტ სიდიადეში, ეტოლებოდნენ მას, ეცილებოდნენ და აკრიტიკებდნენ. მართლაც. „ამის შემდეგ აღარაა საკვირველი ასეთი ფამილარული მიმართვა რუსთაველისადმი ერთი ანონიმისა ოპონენტების ბანაკიდან:

„რუსთაველო, ახ თუ დრო გაქვს, მიტომ ასეთ ლექსსა სჩმახავ;
ადექ, მოდი, ერთად დავსხდეთ, ერთად ვსწეროთ, მაშინ გნახავ;
ლაგაზივით წამოგწედე, ეს კი უკი ვერ გამლახავ. —
ამას წინათ შენს ღრობეში დაგავიწყებ, რაც გინახავ“¹²⁷.

ეს ცნობა მრავალმხრივ საყურადღებოა, თუნდაც იმით. რომ ასეთი

¹²⁵ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935, გ. ლეონიძის შესავალი წერილი, გვ: XXXV.

¹²⁶ არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, 1937, გვ. 4.

¹²⁷ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935, გ. ლეონიძის შესავალი წერილი, გვ. XXIV.

არაპოეტური, მშრალი, გამოფიტული ლექსის ავტორი პოეტურ მეტყველებაში რუსთაველის გენიას ეტოლებოდა, შეჭიბრებაში იწვევდა, ემუქრებოდა კიდევ! მაგრამ დრო თავისას მოითხოვდა და უნიკო მწერლებიც თავისას გაიძახოდნენ. იყვნენ ნიჭიერნიც, ჭეშმარიტი შემოქმედნი, რომელნიც რუსთაველის ზოგიერთი პრინციპის უარყოფის დროს მის მხატვრულ გენიას როდი ამცირებდნენ. პირიქით, აღნიშნავდნენ, რომ დიდი მწერალია, სიბრძნით სავსე, სწორუპოვარი, ენა-რიტორი. ამას ჩვენ ჭკვევით უფრო დაწვრილებით ვნახავთ, როცა დავახასიათებთ მე-17 საუკუნის სხვა პოეტებს, ახლა კი „შაჰნავაზიანის“ შესავალში მოცემულ მხატვრულ პრინციპებს შევხვით.

ეს პრინციპები რომ დავახასიათოთ, საჭიროა კვალდაკვალ მივყვეთ ფეშანგის პოემის შესავალს, აღვნიშნოთ მისი ყველა მხარე და ამგვარად სრული წარმოდგენა მივიღოთ იმ თეორიულ სისტემაზე, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ავითარებს.

პოემის შესავალშივე ნათქვამია, რომ ამბავი ეხება „ქართულთა ხელმწიფეთა“ მოღვაწეობას, „ვინ ხმლითა ბადრობს, მებრძოლთა შეაქნა ყოლგნით კუეთანი“¹²⁸, მაგრამ არავისათვის მიუციათ დავალება ლექსად გამოეთქვა აქ მეფეთა საგმირო საქმეები, თვითონ პოეტებსაც, რაკი მეფეთაგან შეეკეთა არ პქონდათ, მისთვის ხელი აღარ მოუკიდნიათ. ფეშანგი კი არღვევს პოეტთა დუმილს, და როგორც პოემის პროზით დაწერილ შესავალშია აღნიშნული, იწყებს ლექსების წერას შაჰნავაზზე: „და ხელპყო მონამან ვინმე გაღექსუად წიგნისა ამის“, — აღნიშნავს ფეშანგი¹²⁹. ლექსად დაწერილ პროლოგს რაც შეეხება. ავტორი იქ უფრო დაწვრილებით ენება აღნიშნულ საკითხს, და წერს:

იქაჲნი გარდახლენ. მეფეთა არვის უბრძანეს წერასა.
არტაყინ ხელპყო გამოთქმად, ტებლ საუბართა თქმევასა.
ან შეღუქაქასა რა რჯიდა, ველად დაწყო რბენასა;
დაუმაღლებლად სიტყუანი საღ წარმოეთქვა ენასა?!¹³⁰

შემდეგ მოცემულია ქართული პოეზიის დახასიათება რუსთაველს დროიდან თვით ფეშანგამდე, დახასიათება, რომელიც მთლიანად აღებული სიახლითა და ორიგინალობით არ გამოირჩევა, მაგრამ არის იქ ზოგიერთი მომენტი, რაც აუცილებლად გათვალისწინებულ უნდა

¹²⁸ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935, გ. ლონდონის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, გვ. 5.

¹²⁹ იქვე, გვ. 4.

¹³⁰ იქვე, გვ. 5.

იქნეს, როცა გვსურს მე-17 საუკუნის ლიტერატურის რეალისტური თეორია სრულად წარმოვიდგინოთ.

ამ დახასიათებაში პირველი და ცენტრალური ადგილი უკავია ფეფხისტყაოსნის გენიალურ ავტორს შოთა რუსთაველს, რომელსაც ფეშანგი თუ ერთი მხრივ სავსებით დამსახურებულ ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს. მეორე მხრივ, მას კიდევაც აკრიტიკებს. რუსთაველი მისთვის „სიბრძნით სავსეა“, ისეთი განუმეორებელი პოეტური მეუფეა, რომლის მსგავსი „მთქმელი და გამამეტყუელი“ არსად არ არის, მამასადამე. ერთადერთია. ეს გარემოება ფეშანგის ხელს მაინც არ უშლის გააკრიტიკოს „სიბრძნით სავსე“ პოეტი, აღნიშნოს, რომ რუსთაველის, როგორც შემოქმედის მთავარი ნაკლია არ არის ე ბ უ ლ ა მ ბ ა ვ თ ა პოეტური აღწერა, როცა რეალურის ადგილი არარეალურს უკავია. ამავე დროს, ისეთი ფორმით, რომ თითქოს ნამდვილად მომხდარიყოს. „მრუდიცა მართლად გამართა, ნახულთა დასადარიო“, — წერს ფეშანგი. თუ ასეა, თუ რუსთაველს შეძლებია არარსებული არსებულის ძალით გამოეხატა, პირველი მეორესათვის სავსებით დამსახურებინა, მაშინ რუსთაველი უდიდესი რეალისტი ყოფილა, რაკი შეძლებია არარსებული ამბავი ისე წარმოედგინა, როგორც ნამდვილად არსებულ, სავსებით „ნახულთა დასადარი“. მაგრამ ფეშანგი ასეთ დასკვნას როდი აკეთებს, თუმცა უფრო სწორი იქნებოდა მას ასეთი დასკვნა გაეკეთებინა. რეალისტობა აუცილებლად იმას კი არ გულისხმობს, რომ მწერალმა ყველა ას შემთხვევაში ნამდვილად მომხდარი ამბავი აღოს; შესაძლოა სინამდვილეში ადგილი სრულებით არ ჰქონდეს იმას, რასაც მხატვრულ ნაწარმოებში ვკითხულობთ, მაგრამ არაჩვეულებრივი ძალითა და ასევე არაჩვეულებრივი სისწორით გამოხატავდეს თვით სინამდვილეს. ესაა ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკა; ასე რომ არ იყოს, მაშინ რეალისტური მხოლოდ ის ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო, რომელიც მხოლოდ ნამდვილად მომხდარ ამბავს გადმოგვცემდა. და რამდენი ფაქტის მოტანა შეიძლება, რამდენი მაგალითის დასახელება, რამდენი ნაწარმოების ჩამოთვლა იმის დასადასტურებლად, რომ ძველ კლასიკურ საერო ლიტერატურაში რეალიზმი ბშირად მიდიოდა სწორედ ამ გზით, ისე, როგორც რუსთაველი „ზღაპრად ნათქვამს“ გადააქცევდა „მარგალიტ წყობილად“, არარეალურს რეალურის სახეს მისცემდა, მას გაუტოლებდა, რაც ჯერ კიდევ ფეშანგის შეუმჩნეველია და რასაც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი არ ეთანხმებოდა. იგი მოითხოვდა ნამდვილი ამბის გალექსვას, ამით ცხადია რეალისტურ პოზიციაზე დგებოდა, მაგრამ არ აღნიშნავდა, რომ მართო ეს როდია რეალიზმი, შესაძლოა ნამდვილი ამბავი გადმოსცე და რეალიზმი მაინც სავსებით უკუ-

გდებული აღმოჩნდეს. მიუხედავად ამისა, ფეშანგის პოზიციას, თავისებურად გაგებულ მის რეალისტურ კონცეფციას იმ დროისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა; ეტყობა ეს იყო ეპოქის მოთხოვნილება, რასაც აგრეთვე მოწმობს არჩილის შეხედულება. ორივე მწერალი — ფეშანგი და არჩილი ერთ პოზიციას იღებენ, ერთ მხატვრულ პრინციპს იცავდნენ, ერთნაირად განიხილავდნენ რუსთაველის შემოქმედებასაც. ამ საკითხს ჩვენ უფრო დაწვრილებით მაშინ შევხვებით, როცა არჩილის ლიტერატურული თეორიის მიმოხილვას წარმოვუდგენთ მკითხველს, ახლა კი „შაჰნავაზიანის“ პროლოგის დაბასიათებას გავაგრძელებთ.

რუსთაველის პოეტურ ღირსებათა მითითების შემდეგ (სხვათა შორის, ფეშანგი ამ მხრივ ახალს არაფერს ამბობს, იგი მხოლოდ იმეორებს, რომ შოთა „ტკბილ ქართულად“ მოუბარია, „სიტყვა მკვევრი“, რომელიც მიჯნურთა გულს ატყვევებს, საერთოდ კი „საღმართოდ გასაგონია“), „შაჰნავაზიანის“ ავტორი ჩამოთვლის ქართველ პოეტთა წყებას, იძლევა მათ დაბასიათებასაც. რა საკვირველიც არ უნდა იყოს, რუსთაველის შემდეგ მოხსენიებულია მე-15 — მე-16 საუკუნის პოეტი სერაპიონ სოგრატი-ძე საბაშვილი — კედელაური, რომელმაც გალექსა ფირდოუსის „მეფეთა წიგნის“ („შაჰ-ნამეს“) ქართული ვერსია — „როსტომიანი“ და როგორც თვითონვე ანბობს, მელექსეობაში რუსთაველსაც კი ედარებოდა. ეს ჩანს მისივე სიტყვებიდან — „ნაძლევი ვარ რუსთაველისა, თუ მეტი ქმნა, ჩემოდნობაო“. ეტყობა სერაპიონი თავის თავზე მეტად დიდი წარმოდგენისა ყოფილა, რაკი ფეშანგის საპიროდ უცენია „შაჰნავაზიანის“ შესავალში განეცხადებინა:

„როსტომ აქო სერაპიონ, კაცი სრული, არ თუ ნასი;
სოჯბა ჰყადრა ფალავნური, იგ შეამკო მეტად ხასი;
ბუერს მორივა უნებლიედ, ვის შეეძლო ს-ტყუით ბასი,
მან ნელექსე მოიმდურვა, აღარ მისცა დასტიფასი“¹³¹.

ეს მომენტი იმ მხრივაც საყურადღებოა, რომ გამოხატავს არა მარტო პოეტისადმი დამოკიდებულებას, არამედ ლიტერატურული პრობლემებისადმი გაღვიძებულ ინტერესსაც, კერძოდ. გვიჩვენებს კრიტიკულ მიდგომას წინამორბედთა მხატვრული შემოქმედების ანალიზში. ბუერია აქ დაუშმასხურებელი ქება, ისევე როგორც დამსახურებული ძაგება. მაგრამ კრიტიკული აზროვნების ისტორიისათვის ორივე მომენტს მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან საშუალებას გვაძლევს სრულად წარმოვიდგინოთ რა იყო სწორი და რა განეკუთვნებოდა ცდომილ-

¹³¹ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, 1935, გ. ლონიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, გვ. 5.

ბას. აპრომ ორივეს შესწავლა აუცილებელია, თუ გვინდა ყოველ-
მხრეც დაეხასიათოთ მე-17 საუკუნეში ქართული კრიტიკული აზროვ-
ნების მდგომარეობა.

სერაპიონ კედელაურის დახასიათებას თან მისდევს თეიმურაზ
პირველის ხოტბა; მოხსენიებულია მისი პოემა „ლეილი და მეჯუნე“,
ისიც, რომ თეიმურაზმა „უსუფ ზილიხაც შეამკო“, შემდეგ კი გამო-
ტანილია საერთო დასკვნა, რომელიც კახთა მეფეს „ზღუისაებრ სი-
ბრძნეს“ მიაწერს, ხოლო სამივე პოეტს — რუსთაველს, სერაპიონსა
და თეიმურაზს აცხადებს, როგორც უებრო პოეტებს, ვინაიდან „მათ
შეამკუეს საუბარი; სხვა ცუდია, ნუ მოსცდების; ნურც ედრების მათ
მელექსე, დაილაღვის, ვერ მისწვდებისო“¹³². ეს აზრი ფეშანგის ისე
ნტიკედ შეუშუშავებია, რომ არა მარტო უკრძალავს სხვა პოეტებს
რუსთაველთან, სერაპიონთან და თეიმურაზთან შედარებას, არამედ,
უწინასწარმეტყველებს კიდევ სრულ მარცხს, და ფიქრობს: ვინც გა-
ნიზრახავს ამ სამ პოეტს შეედაროს, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩ-
ნდება. ამოდ გაირჯება, ტყუილ-უბრალოდ დაკარგავს დროს:

„შეუშოკდეს ლექს ქართული, მაშინ ცეცხლი მოედების;
დაილაღვის ცუდად რბენით, სხუას ვერ აენებს, თუით ივნების“¹³³.

თუ ეს შეიძლებოდა გაგვეზიარებინა რუსთაველისა და ნაწილო-
ბრიც (მხოლოდ ნაწილობრივ) თეიმურაზის მიმართ, ყოველად შეუძ-
ლებელია იგივე ითქვას საშუალო ნიჭის მქონე, თუმცა თავის თავზე
დიდი წარმოდგენის სერაპიონ კედელაურის შესახებ, ისევე როგორც
ფეშანგის მიერ ამ სამი პოეტის ერთად დაყენება არავითარ შემთხვე-
ვაში სწორი არ არის, მაგრამ ფეშანგის დროს ეტყობა ბევრი ასე ფი-
ქრობდა და, ცხადია, „შაჰნავაზიანის“ ავტორიც მათ აზრს გამოხატა-
ვდა. ეს იყო მიუტყვებელი შეცდომა, გენიოსისა და რიგითი მწერლის
განუსხვავებლობა, მაშინ, როცა რუსთაველის პოეტური ძალა განუზო-
მლად დიდი იყო. არა მარტო სერაპიონთან, არამედ, თეიმურაზთან შე-
დარებითაც კი. მართალია, თეიმურაზი, როგორც პოეტი, უთუოდ
მნიშვნელოვანი მოვლენაა მე-17 საუკუნეში, მისი მხატვრული შემო-
ქმედება შთაგონებითა და სილამაზით გამოირჩევა. მაგრამ გენიოსთა
შორის ადგილს ვერ დაიჩემებს; მით უფრო ეს უნდა ითქვას სერაპი-
ონზე, რომელსაც არ შეუძლია საშუალო რიგით პოეტთა წყებას გა-
შორდეს. ფეშანგი კი სხვანაირად ფიქრობდა, სამივე პოეტი მას მია-
ჩნდა მიუწვდომელ სიმადლედ პოეზიაში.

მაგრამ იყო მაინც ერთი მომენტი, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ ავ-

¹³² ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 5.

¹³³ იქვე, გვ. 6.

ტორი ზემოთ ხსენებული პოეტების ლიტერატურულ კრიტიკაში ერთნაირი ძალით იყენებდა. ჩვენ ვლავარაკობთ თემატიკური მასალის, როგორც პოეზიის საგნის შესახებ. ეს მომენტი ცენტრალურ პუნქტად გადაიქცა რუსთაველის, თეიმურაზისა და სერაპიონის შემოქმედების კრიტიკისათვის, კერძოდ, მას ეყრდნობა ფეშანგის თითქმის მთელი ლიტერატურული კონცეფცია, როგორც გამოხატულება მე-17 საუკუნის რეალისტური ტენდენციისა. ის გარემოება, რომ რუსთაველის უკვედავი თხზულების ფაბულა მოიცავს ინდოეთს, არაბეთსა და ხატავთსაც კი და, გარდა ამისა, მოქმედი გმირები ის ტორიულად არსებულ ადამიანები არ არიან, ისევე როგორც თეიმურაზის შემოქმედებისა და „როსტომიანის“ გმირები, გარდა ქეთევანზე პომისა, სულ ფანტაზიის სამყაროს განეკუთვნებიან, ფეშანგის გამოყენებული აქვს თავისი ძირითადი რეალისტური დებულების არგუმენტად. ეს დებულება მოითხოვს ლიტერატურულ ნაწარმოებში გამოყვანილ იქნას მხოლოდ ნამდვილი, ისტორიულად არსებული პიროვნება, და არა პოეტის ფანტაზიით შეთხზული, როგორც ამას ზემოდანახელებული პოეტების შემოქმედებაში აქვს ადგილი. ამიტომ ფეშანგი აკრიტიკებს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორთან ერთად თეიმურაზსა და სერაპიონს, პირდაპირ აღნიშნავს, რომ, მართალია, ისინი კარგი პოეტები არიან, კარგი მეღვინეები,

„მაგრამ მათ აქვს უცხონი: ინლა და არაბულია;
ზოგი სხუაც ვინმე ახსენეს, ცუდად ნადირთან ვლელია“¹³⁴.

ეს კი „შაჰნავაზიანის“ ავტორს მიაჩნია მხატვრული შემოქმედების სერიოზულ ნაკლად, იმდენად მნიშვნელოვან მომენტად, რომ იგი გაოცებასაც კი გამოთქვამს, თუ რატომ დაიხარჯა ამდენი ჰქუა-გონება, ლამაზი და მოხდენილი სიტყვა არარსებული ადამიანებისათვის, ან რატომ გაწირეს თავი პოეტებმა, გაიმწარეს ძილი და მოსვენება „უცხოთათუის“, როცა არ ღირდა ამდენი შრომა და ჯანთა დახარჯულიყო ტარიელ-ავთანდილისათვის, რაკი ისინი ნამდვილად არ ცხოვრობდნენ, მათი ნამოქმედარი არავის უნახავს. ეს მოსაზრებანი უდევს საფუძვლად ფეშანგის ლიტერატურულ კონცეფციას, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი, მის რეალისტურ თვალსაზრისს პოეზიაზე, რასაც მოწმობს „შაჰნავაზიანის“ ავტორის შემდეგი სიტყვები რუსთაველის, თეიმურაზისა და სერაპიონ კედელაურის მისამართით:

„მათნი ტკბილი გონებანი მიუღირს ვისთუ გარდააგეს
რამდენ გუარად სიტყუა მჰვეერი ათქმევიინეს ტურფა ბაგეს;

¹³⁴ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 6.

გამოჩხრიკეს დაუკლებლად, კარგ სიტყუათა თუალნი აგეს;
უცხოთათუი საბრძოლელად მიდგეს, ხმალი არ ჩააგეს.
რას ეხელყუის საქებრად ტარებელ და ავთანდილი?
სად იცნობდეს უცხოს უცხო, ან რა ნახეს მათგან ქმნილი?
იუღა ტყუილი შეატმასნეს, ყოფილიყო გარდავლილი;
აქეს ვინმე უმეცარი, გაიმწარეს მათთუი ძილი“¹³⁵.

თუ ასე მოიქცნენ ზემოთ დასახელებული პოეტები, თუ რუსთა-
ველიც კი შეცდა, ფეშანგის აზრით, როცა არარსებულ გმირთა გამო-
ხატვას მოჰკიდა ხელი, სამაგიეროდ, მათგან განსხვავებით, „შაჰნავა-
ზიანის“ ავტორი ფიქრობს, რომ. მართალია. იმდენი პოეტური ნიჭი
და გონება არა აქვს, რამდენიც მის წინამორბედთ, მაგრამ მოწმეა თა-
ვისი პატრონის გმირობისა, ამიტომ წერს სრულ სიპართლეს, და ამ-
დენად, პოემაც ნამდვილ ამბავზეაო აგებული. აქვე გაცხადებულია
ავტორის სრული მორჩილება თავისი პატრონისადმი, მონური სამსა-
ხური, მისადმი მოკრძალება და მოწიწება, შემდეგ კი ყოველივე ამას
თან ერთვის პოემის ცენტრალური გმირის მხატვრულ განსხვულებათა
პრინციპების გადმოცემა. ფეშანგი თვითონვე ამბობს:

„აწ, თუცა ვარ უგუნური, ხელმწიფისა ყმა და მონა,
არც სიბრძნე მაქუს, შემეტყობის რომე სიტყუა მამეგონა;
პატრონისთუის საქებარად მწარე ტებილად მამეწონა;
ვღვაჯარ მათად სამსახურად, დამყრია ჰკუა და გონა.
თუით მინახავს პატრონისა ძალი, სიმხნე, ჯომარდობა,
ხელმწიფობა ცისა სწორად; მუდამ იყრის დაბდაბ, ნობა...“

ყუღლა ვსწერო, ვერ გაუალ; მართლად ვიტყუი, არა ჰორად;
სამამაცო მისგან ქმნილი, რაც მინახავ გმირთა სწორად“¹³⁶.

ეს „მართლად ვიტყვი“ წარმოადგენს ფეშანგის რეალისტური კო-
ნცეფციის ძირითად დებულებას და მთავარ პრინციპს, რომელიც არა-
მარტო თეორიული თვალსაზრისითაა საინტერესო, როგორც მე-17
საუკუნის ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი მიმდინარეობის გა-
მონახტულება, არამედ, მხატვრული პრაქტიკის აზრითაც. ამ პრინ-
ციპით იწერებოდა იმდროინდელი ბევრი თხზულება, როგორც მაგა-
ლითად თვით არჩილის პოეტური ნაწარმოებნი. მაგრამ, როცა მათ კი-
თხულობთ, გაოცებული რჩებით რუსთაველის აშკარა გავლენის ფა-
ქტით: სულ ერთია, აკრიტიკებენ თუ აძაგებენ, თითქმის ყველა მანინც
რუსთაველის გავლენის ქვეშ ექცევა, როგორც მაგალითად ავტორი
„შაჰნავაზიანისა“. ეს პოემა, რომელიც რუსთაველის მაგისტრალურ
პოეტურ ხაზს უპირისპირდება, სულ რუსთაველის გავლენითაა დაწე-

¹³⁵ ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 6.
¹³⁶ იქვე.

რილი, „ფედხისტყაოსნის“ ლექსიკური კულტურის გამოყენებისა და განმეორების ნიმუშს წარმოადგენს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ფეშანგის, ცხადია, არ შეუძლია ლექსს რუსთველური სილამაზე, სინარნარე და პლასტიკური ელვარება მისცეს.

მეტის თქმა არც იქნებოდა საჭირო ფეშანგის რეალისტური კონცეფციის დასახასიათებლად, ვინაიდან პოემის ლექსით დაწერილი შესავალი სხვა რაიმე საინტერესო მასალას ამ მხრივ არ იძლევა. ძველი პოეტების მსგავსად, ფეშანგიც მიმართავს ღვთაებას, თხოვს დახმარებას შეასრულებინოს განზრახული, დააწერიოს პოემა ვახტანგისა და არჩილის პატივსაცემად, ისე, რომ ამ თვალსაზრისით ჩვენ ვერავითარ განსხვავებას ვერ ვპოულობთ ძველი დროის ე. წ. რეალისტ და არარეალისტ მწერლებს შორის: ერთნოც და მეორენოც მიმართავენ მუზას, ღვთაებას, თხოვენ დახმარებას და ხელშეწყობას, როგორც მაგალითად რეალისტი მწერალი ფეშანგი:

„ღმერთო, შენ გაქებს ყოველნი, ხელთ შექმნილნი შენითა;
საკურველო და საშიშო, ძნელად საქებო ენითა;
ვიაჟი შეწყნარებასა, ცოლელთა რაცა ვქენთა;
რადგან ადამს აქვს ოხება, ნურც შვილნი შევიჩუნითა.
ვავბეღე სიჯუა მცირედო, ღმერთო, ძალითა შენითა,
მამიც შეძლება სიტყვის თქმად, ვიყო უსტართა რჩევითა;
არსად შედღონდე, პასუხი უკლებლად მოადენითა;
ხელყუაჲ ამბავთა წერასა, საქმითა ესოღენითა“ 137.

ანალოგიურ თხოვნას ღვთაებისა და მუზებისადმი, როგორც ეს ზევითაც ვნახეთ, რუსთაველის ესთეტიკის დანახათების დროს, ჩვენ ვხვდებით თითქმის ყველა ძველი დროის პოეტის შემოქმედებაში, გამონაკლისს, ცხადია, არც „შაჰნავაზიანის“ ავტორი წარმოადგენს. ასევე ჩვეულებრივად მიგვაჩნია ფეშანგის მიერ ჩამოთვლა იმ ღვაწლისა და პიროვნებებისა, რომლებიც წინ უსწრებულენ ვახტანგ შაჰნავაზს. ეს ჩამოთვლა, უფრო სწორად, მხატვრული ნაწარმოების შესავალი, არსებობად წარმოადგენდა კრიტიკულ წერისს, რომელშიც თვით ავტორი იძლეოდა საკუთარ შეხედულებათა დახასიათებასთან ერთად, თავისი თხზულების ერთგვარ ანალიზსაც. ფეშანგის პოემის შესავალში დახასიათებული არიან „სიბრძნით სავსე“ დაიით მეფე, გმირი სარდალი და მეფე ვახტანგ გორგასალი. მცხეთელი მირიანი, რომელსაც „ღედაქაღაქი ხელთ ჰქონდა“. თურქების არაერთგზის დახმარებელი ამოტ კურაპალატი. თურქებისაგან ქართველთა მხსნელი არჩილი, რომელმაც „თავს იღვა წამება“, ბაგრატ კურაპალატი, ქუთა-

137 ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გვ. 7—8.

ისის ცნობილი ტაძრის ამშენებელი, სახელოვანი და კიდით კიდემდე განთქმული თამარ მეფე; კიდევ ბევრი იყო „სახელიანნი მეფენი“, ისევე როგორც მათი შთამომავალი ვახტანგი, ვისაც ფეშანგი თავის პოემას მიუძღვნის.

ასეთია საერთოდ ის ლიტერატურული კონცეფცია, რომელსაც „შაჰნავაზიანის“ პოეტურ შესავალში ვეცნობით და რომელსაც რეალისტურს ვუწოდებთ, რაკი მოითხოვს „მართლად თქმას“, ისევე როგორც რამდენიმე წლის შენდევ იგივე აზრი გაიმეორა არჩილმა (1647 — 1713) თავის პოემაში — „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“. მაგრამ, ვიდრე ამ ნაწარმოებს ლიტერატურათმეტყველების თვალსაზრისით განვიხილავდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ მე-16—მე-17 საუკუნეებში პოეტური კულტურის საკითხებს ბევრი აქცევდა სერიოზულ ყურადღებას, რასაც მოწმობს არა მარტო სერაპიონ კედელაური, არამედ „იოსებ ზილიხანიანის“ გამლექსავთან ერთად ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილი და თვით თეიმურაზ პირველი. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი გაგრძელების „ომიანიანის“ ავტორი ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილი (მე-16—17 საუკუნე) მწუხარებას გამოსთქვამდა იმის გამო, რომ არ შეეძლო გატოლებოდა დიდ მწერლებს, რომლებიც თავიანთი შთავგონების საგანს არაჩვეულებრივი პოეტური ძალით მოსავდნენ. თითოეული მოლექსე ყოველთვის იყო ერთი რომელიმე „ქარგთ ვისმე მაქებარი“, როგორც ფირდოუსი როსტომისა, ხოლო რუსთაველი ტარიელისა; თითოეულმა მათგანმა შეამკო თავისი გმირი, ქაიხოსრო კი სინანულით შენიშნავს: „მე მათ საფერად ვერა ვთქვე“, ამად ვარ საგმობარო“¹³⁸. რა თქმა უნდა, ქაიხოსრო, რომელმაც რუსთაველის ნაწარმოები გააგრძელა, ვერ შეძლებდა თვით რუსთაველის მხატვრულ გენიას გატოლებოდა, თუნდაც მიახლოებოდა, მაგრამ ჩვენ ეს საკითხი კი არ გვინტერესებს, არამედ, იმის ჩვენება, თუ რამდენად მოკრძალებული იყვნენ შემდგომი თაობის მწერლები „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავი ავტორისადმი და რამდენად ისინი თვლიდნენ, რომ რუსთაველმა ისეთ სიმალლეზე აიყვანა ქართული პოეტური სიტყვა, ისეთი განი და სიღრმე მისცა მას, ისეთი ელვარება, სინარჩარე და სინაზე, ისეთი ძალა და სილამაზე, რომ მისი საზღვრების გადალახვა არავის შეეძლო, თუ სურდა ჭეშმარიტ პოეტურ შთავგონებას არ დაშორებოდა. ამასვე ფიქრობდა „იოსებ ზილიხანიანის“ მლექსავი მე-16 საუკუნეში, როცა რუსთაველი-

¹³⁸ ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937, გვ. 78.

სადმი მოკრძალებისა და პირდაპირ - ვასალური დამოკიდებულების მთელ სიმფონიას ქმნიდა. აიღეთ მისი პოემის პირველი შესავალი, სადაც ავტორი არა მარტო თავის თავს აცხადებს რუსთაველის მო- შიშად, არა მარტო უდიდესი კრძალვით მიპართავს — ნება მომეცი ლექსის თქმისა, არ გამიწყარო, არამედ, აყენებს საერთო დებულებას, რომ ვერც ერთი პოეტი რუსთაველს ვერ შეედრება, თუ ვინმემ ეს განიზრახა — უმეცრება იქნება, თავის მოტყუებო. საინტერესოა მო- ვისმინოთ თვით ავტორის შემდეგი სიტყვები პოემის პირველი შესა- ვალიდან:

„...აჲ რუსთველო გეტხოვები, რომე მომეც ნება თქმისა, არ გასწყარე და არ ამიკლო, თხოვნა მე მაქვს ამ პოქმისა, რომე გჯარე უკადრომა დაჯრა თქვენის ნასაქმისა. თქვენცა იცით, სხვაე არგებს, დასნეულდეს რა აქიმსა. მელექსენო, ნუ გგონათ თავი რუსთელის დასაღარი, რომე აღმძრნეთ უმეცურად, თავსა ირქვათ მისი დარი, ლექსთა — ბოლო შემოგაკლდესთ და შეიქნეთ სიტყვა-მცდარი; მას მეუფემ განგებითა წყალობისა დასცა დარი“¹³⁹.

ამავე თხოვნას ავტორი იმეორებს პოემის მეორე შესავალშიც, კე- რძოდ, რუსთაველს ეუბნება, რომ „შენთა ხელთ არის, რუსთველო, საბელი ყვეელთა ხელისა, მომცენ ნებანი გამოვთქვა ამბავი ამა ტრე- ლისაო!“¹⁴⁰. და ასე გრძელდება მუდარა პოეტური მეუფისადმი. ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით პოემის ორივე შესავლის მთლიანად რუსთვე- ლურ წყობაზე, ისევე როგორც ამ ეპოქის მთელი რიგი სხვა ძეგლე- ბიც ატარებენ „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენას; მხოლოდ იმას აღვნიშ- ნავთ, რომ ეს გავლენა ხშირ შემთხვევაში სრულ განმეორებამდეც კი მიდის, როგორც მაგალითად „იოსებ ზილიხანიანის“ ორივე შესავა- ლში სახეების, პასაჟებისა და მთელი ფრაზების მხრივ. ახლა ვნახოთ რა თვალსაზრისზე იდგა ამ ეპოქის ისეთი დიდი პოეტური წარმომად- გენელი, როგორიცაა თეიმურაზ პირველი.

თეიმურაზ პირველისა და არჩილის შეხედულებანი, თეიმურაზ პი- რველის (1589 — 1663) შესახებ მსჯელობის დროს ჩვენ უნებლიეთ მოგვაგონდება ხოლმე მაჯამის ბოლოსიტყვაობიდან ცნობილი სიტყვე- ბი, რომლითაც მეფე და პოეტი გულისწყრომას გამოთქვამს, თუ რა- ტომ აქებენ რუსთაველს, მაშინაც კი, როცა „ვარდ-ბულბულიანის“ ავ- ტორის ლექსი „სჯობს“ გენიოსი პოეტისას:

„ლექსი ჩემი სჯობს გვარად და ტებილად სასმენლად ყურისა, მაშინც რუსთველსა აქებენ, მე იმან გამაგულისა“¹⁴⁰,

¹³⁹ ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937, გვ. 76.

¹⁴⁰ თ ე ი მ უ რ ა ზ პ ი რ ვ ე ლ ი, თხზულებათა სრული კრებული, ილ. ბარა- შიძისა და გ. ჭაკობიას რედაქციით, 1934, გვ. 125.

ასე ამბობს თეიმურაზი და ეტყობა ეს სიტყვები დაედო საფუძვლად არჩილის თხზულებასაც „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“, სადაც ამ ორი პოეტის ლიტერატურული კამათის ფორმა გამოყენებულა იმ შეხედულებათა გადმოსაცემად, რომლებიც დაკავშირებულია როგორც ერთის, ისე მეორის სახელთან. თვით არჩილი ღიად სტოვებს საკითხს — რომელი პოეტი უფრო მაღლა დგას, რუსთაველი თუ თეიმურაზი, თუმცა ორივეს ის მაღალ შეფასებას აძლევს.

თეიმურაზის ლიტერატურულ შეხედულებათა გასათვალისწინებლად პირველ ყოვლისა უნდა მივმართოთ „იოსებ ზილიხანიანის“ შესავალს. სადაც მეფე პოეტი რუსთაველის გმირებს იხსენიებს და იძლევა „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე შინაარსს, კერძოდ, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის. ავთანდილისა და თინათინის მიჯნურობის დახასიათებას, ავთანდილის მიერ ტარიელისათვის გაწეულ საწასხურს დაკარგული ნესტანის ძებნაში, გმირების გარდაცვალებას, ხოლო შემდეგ ეხება თვით რუსთაველს. ეს უკანასკნელი თეიმურაზს მიაჩნია ბრძენ ადამიანად, რომელმაც... „თვით მინდობილმან სიბრძენსა, მერე თამარის ხმობითა“ „შეათხზნა ბროლსა გიშერი, ძოწსა სადაფი წყობითა“. თეიმურაზისათვისაც რუსთაველი „ენა რიტორია“, დიდი პოეტი, რომელმაც მშვენიერი ქართულით დაამღერა მიჯნურობის ამბავი. რაც შეეხება ნოდარ ციციშვილს (მე-17 საუკუნე), „შვიდი მთიების“ („ბარამგურიანის“) შესავალში, რომელიც პლატონისა და სოკრატეს განდიდებით იწყება, მან ქება-დიდება უძღვნა რუსთაველს, ყველაფერი რომ თქვა:

-რუ!-თველს არ დარჩა უთქმელი, რასც ოდენ მისწვდა გონება,
მ-ს-ი. ლექსების მკითხველსა სხვა რადმცა მოეწონება“⁴¹.

ნოდარ ციციშვილის აზრით, „იოსებ ზილიხანიანის“ ავტორმა „თქვა ხელმწიფური ლექსები, თვით რუსთაველის მოსაწონ-სი, ლექსთა მკითხველთა მელექსედ ხან ის აქეს და ხან ისი“. „ბარამგურიანის“ ავტორი პირდაპირ იმეორებს ფეშანგის დებულებას. როცა მკითხველს ეუბნება, რომ რუსთაველსა და თეიმურაზზე უკეთესი პოეტი არ არსებობსო, განსხვავდება ფეშანგისაგან მხოლოდ სერაპიონის მოუხსენიებლობითო. რუსთაველისა და თეიმურაზის ზოგადი დახასიათების შენდევ ნოდარ ციციშვილი აყენებს დებულებებს: რუსთაველისა და თეიმურაზის „სწორად“, ვინც არ უნდა იყოს, „არ იქ-

⁴¹ ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთიები, 1930, ქართული წიგნი, გვ. 1. პრაფ. კ. კეკელიძის რედაქციით, გამოკვლევით და ლექსიკონით.

ნების“, თუ ვინმე მათ ედრება, მიუტევებელ შეცდომას სჩადის, ვინა-
იდან „ცუდ მაშვრალბს, ცუდად სცდების“. აი თვით ნოღარ ციცი-
შვილის სიტყვები:

„სხვა მცდქსე, ვინცა ვინა, მათად სწორად არ იქება,
თუ ვინ თანა მათ აღარებს, ცუდ მაშვრალბს, ცუდად სცდების;
თუ ვინ იტყვის „ჩემი სჯობსო“, ცუდ სარჯელ წაუხუბეს,
ვინ სხვათ ლქსა მათ აღარებს, თურმე ლქსთა ვერ მიხედებს“¹⁴².

ყოველივე იმის გარდა, რაც უკვე ითქვა, განსახილველი საკითხის
შესახებ საინტერესო მასალებს გვაწვდის მე-17 საუკუნის პოეტი სუ-
ლხან თანიაშვილიც „ამირან-დარეჯანიანის“ შესავალში. გენიალური
პოეტის ქება-ღიღებასთან ერთად, სულხან თანიაშვილი აღფრთოვანე-
ბას გამოთქვამს. რომ „რუსთველმა ამბო ლექსები გულისა მსგავსად
მოსხმული“, „არა დაგვიგდო... ლექსისა ჩვენ ქართულებო“, „ბევრი
თქვა“, მაგრამ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი იყო დიდი ოსტატო-
ბით „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მიერ სიუჟეტის დრამატული გან-
ვითარება, სიმძაფრე და დაძაბულობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ღე-
ბულება სრულიად ახალია მე-17 საუკუნისათვის. ამ თვლით მანამდე
ჯერ კიდევ არავის ჰქონდა დანახული გენიალური პოეტის ნაწარმო-
ები. სწორედ ეს დაძაბულობა, დრამატიზმი, რთული კოლიზიებითა
„ვეფხისტყაოსანში“. ამიტომ მომწონდაო რუსთაველი, — თვითონვე
შენიშნავს სულხან თანიაშვილი, რომელიც თავისი დროის პოეტების
მსგავსად ღვთაებას შესთხოვს მისცეს ხალხს „ამა ლექსისა სათქმე-
ლად“. ბინც რატომ მოსწონდა რუსთაველი მე-17 საუკუნის პოეტს?

„მისთვის მომწონდა რუსთველი: ტარიელ შექმნა ბუნებულად,
არ აპოენინა იგი მზე გაურჯელ და უჩხუბულად,
ვიდრემდის არა აღინა თვალთაგან ცრემლი გუბულად.
რა მიეწურა სიკვდილსა, მაშინ ქნა შენატყეებულად“¹⁴³.

აქ პირდაპირ არის გაცხადებული, რომ გენიალური პოეტის უდი-
დეს ღირსებას სინამდვილის დრამატული კოლიზიებით წარმოსახვა
წარმოადგენს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, კრი-
ტიკული აზროვნების ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით, მე-17—
18 საუკუნეების ცნობილი პოეტის არჩილის თხზულება „გაბაასება
თეიმურაზისა და რუსთველისა“, რომელშიც ბევრია წვრილმანი და

¹⁴² ნოღარ ციციშვილი, შვიდი მთები, 1930, ქრთული წიგნი, გვ. 2.
პროფ. კ. კეკელიძის რედაქციით, გამოკვლევით და ლექსიკონით.

¹⁴³ სულხან თანიაშვილი, ამირან-დარეჯანიანი, 1941, გვ. 6. გ. ჯაკო-
ბიას რედაქციით, წინასიტყვაობით, ლექსიკონით და შენიშვნებით.

წმინდა რიტორიკული ადგილები, მაგრამ არის გონებაამხვილური შენიშვნებიც. გარდა ამ თხზულებისა, არჩილს თავისი ლიტერატურული შეხედულებანი გამოთქმული აქვს სხვა ნაწარმოებებში, კერძოდ მის ნიერ ვალექსილი „ვისრამიანის“ შესავალსა და ბოლოსიტყვაში. საერთოდ, ძნელია არჩილის რომელიმე თხზულების პოვნა, სადაც ლიტერატურული სენტენცია არ იყოს. მაგრამ არჩილის (1647 — 1713) ლიტერატურული კონცეფცია, კერძოდ რეალისტური ტენდენციები მისი შემოქმედებისა, თეორიულად ყველაზე ნათლად არის გამოთქმული ამ თავისებურ ტრაქტატში, სადაც „მელექსეების შედრაზედ დიდი ცილების“ ისტორია შორეული საუკუნეებიდან, ჩახრუხადის „თამარიანიდან“ იწყება, გრძელდება „როსტომიანის“, ნანუჩას, ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის, ნოდარ ციციშვილის, გარსევან ჩოლოყაშვილის, სულხან თანიაშვილის, ბარბიმ ვაჩნაძის, ფეშანგი ფაშვიბერტყაძის მოხსენიებით, დავიწყებული არ არიან არც ბააკა დვალაძე და დათუნა ქვარიანი, თუმცა მათ არჩილი ბრალდება უყენებს „შოთას რად ვერ წაბაძესაო?!“ ამიტომ „გაბაასების“ ავტორი ფიქრობს, რომ ვინც ვერ გაპყვება რუსთაველის თქმულს (ე. ი. მისი პოეზიის ნორმებსა და კანონებს), მას პოეტობა არც კი შეეგნის:

„ვინ ვერ მიპყვეს რუსთვლის თქმულსა, გარდმობრძანდეს აე ქეთ!
მელექსობა არ შეშვნის, დააყენეთ მოსაბაქეთ!!
ჭართველთ ენითა მელექსე ვერ შეედრების ამ ორსა,
რუსთველსა ენა რიტორსა, მეფეს — ალვისა ნამორსა“¹⁴⁴.

და ამ ორი პოეტის გაბაასება არჩილს მიზნად დაუსაბავს. ვინაიდან „გაბაასება მეფის პატრონის თეიმურაზისა და მელექსეთ დასაბამის რიტორის რუსთვლისა ამ მიზეზით (იქმნა), რამეთუ მათ მელექსეთ შედარება მრავალჯერ მასმოდა მე მეფეს არჩილს“... შემდეგ კი პირდაპირ გააქვლავნებულია ავტორის სურვილი მოგონილი და ტყუილი ამბების ნაცვლად ყოველთვის ვალექსოს „მართალი ამბავი“, ისე როგორც „მართლის თქმის“ პრინციპი განავითარა „შაჰნავაზიანის“ ავტორმა. „სხვას ზღაპრულს ამბავს ესევ მართალი ამბავი ვარჩიე, — წერს არჩილი, — გასალექსავად; და არცა რა ამაში ტყუილი სწერია ერთის მეფისა, და რუსთველის პირდაპირ გაბაასების მეტი. საქართველოს ამბავსაც კარგად და მართლა მოგახსენებთაო“¹⁴⁵. ყველაფერი ეს საესებით სწორია, ისევე როგორც არჩილი სრულ სი-

¹⁴⁴ არჩილი, გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, 1937, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, გვ. 4—5.

¹⁴⁵ არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 7.

მართლეს ამბობს, როცა თეიმურაზისა და რუსთაველის გაბაასების მნიშვნელობას ხედავს იმ მოთხოვნების დაკმაყოფილებაში, რომელიც პროექტმა დაუფარავად გამოხატა:

„ბევრჯერ მასმია ცილება, ამბობდენ, სჯობსო ეს მასო.
შედარებასა ნუ მოვშლით, უნდა თუ მათცა ესმასო,
ლხინსა გვიჩვენებს ამოსა და გაგვიკეთებს ე სმასო,
ჭირთა უკუგვიყრის, სევდასა, გულთა, ლახვართა ეს მასო“¹⁴⁶.

არჩილი თავის თავსაც არ გამოყოფს ამ „უტოლიტარული“ პრინციპისაგან, თვითონაც ამბობს, რომ თუ გაბაასებას მოჰკიდა ხელი, მხოლოდ იმ მიზნით, რათა სევდა განიქარვოს, დრო მოკლას, თუმცა ერთგვარ შიშსაც კი გამოთქვამს — „რად ხამდა, ეგზომ მუსიკთა მელექსეთ თავსა შევრევედო“. ეს ერთგვარი სინანულიც არის და პოეტური მოკრძალებაც, არა იმ აზრით, რომ მოკრძალება იყოს რუსთაველთან შედარება, არამედ, იმ მეტისმეტო თავდამცილების გამო, რომელიც გამქვავებულია არჩილის შემდეგ სიტყვებში:

„ვინ ლალთან დადვა აყყი, მის წყალ-ფერ გამომცემელი,
ან ტყბილ-მეტყველსა ენასა უდრის გესლ-გამომცემელი,
უგრეთ ვერ მივაყვე რიტორთა, უცები, ბრძენთ-საცემელი,
ბოძენო, გენუჯე, ტარიგსა არა ზამი გამომცემელი.
რად ხამდა, ეგზომ მუსიკთა მელექსეთ თავსა შევრევედ,
ვით მარგალიტთა ნაფრქვევთა ღორებს ვჰსტრგუნვიდე, შევრევედ,
ან ვარდის ბალსა ბულბულის ნაყფსა გავაბევერევედ,
მაგრამ ამაღ ვქქმენ, სევდასა დავსცემდე, მიწყყე მოვრევედ“¹⁴⁷.

გამოჰხატა რა თავისი დამოკიდებულება პროექტთა თაობებისადმი, მოყოლებული ჩახრუხბადიდან დათუნა ქვარიანამდე, არჩილი შემდეგ ფიქრობს დაამთავროს თავისი მიმოხილვითი თხზულება, კერძოდ, თეიმურაზისა და რუსთაველის გაბაასებით. თუმცა ექვი ებარება, ჩიკობხელი მიიღებს თუ არა მის განზრახვას და ამიტომ აყენებს კითხვას: „კიდევე რამ ვთქვა, რასა ბრძანებთ, თუ ამაზედ გავათაო“. მართალია, მკითხველის პასუხს ავტორი აღარ ელოდება, მის მიერ დაყენებული კითხვაც ერთგვარად შეიცავს დადებით პასუხსაც და ამიტომ უკანასკნელის საჭიროება ავტომატურად მოხსნილი რჩება, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: არჩილს გულწრფელად სურს შეადაროს ერთმანეთს ორივე პროექტი, მით უფრო, რომ ამ ლიტერატურული პაექრობის სარგებლიანობა მისთვის სავსებით ნათელია, რაკი სჯერა: „ორთა ბრძენთა მუსიკობა გულს გაამებნთო“.

¹⁴⁶ არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 5.

¹⁴⁷ იქვე.

ეს შედარება არსებითად იმით იწყება, რომ მონახულია ორ პოეტს შორის გარეგნული ფორმალური განსხვავებაც კი: რუსთაველმა თამარ მეფის ბრძანებით დაწერა უკვდავი პოემა; ხოლო თეიმურაზ პირველმა „თავის ნებით“ შექმნა ყველა პოეტური ნაწარმოები, რასაც შემდეგ არჩილი კვლავ ათქმევინებს თეიმურაზს მეოთხე პასუხში. არის აქ რაიმე უარყოფითი, თუ ორივე ბუნებრივი მოვლენა? არჩილი პასუხს არ იძლევა, მაგრამ მის მიერ საკითხის თვით დაყენება გვაფიქრებინებს, რომ „აეფთურ შეკვეთაზე“ მალა იგი მაინც „თავის ნებით“ წერას ამჯობინებს, თუმცა პირველს როდი შეუძლია ხელოვნების წარმატება უზრუნველყოფილი გახადოს. განა ფეშანგიმ „შაჰნავაზიანი“ არჩილის შეკვეთით არ დაწერა? და განა თვით არჩილი არ ლაპარაკობს, რომ ფეშანგიმ „ვერა სთქვა მარილიანი?“ მაშასადამე, შეკვეთას ყოველთვის როდი ჰქონია ხელოვანის მხატვრული წარმატებისათვის მნიშვნელობა. მეტიც შეიძლება ითქვას: თეიმურაზი, რომელიც „თავის ნებით“ წერდა, თვითონვე იყო დავალებული რუსთაველის მხატვრული შთაგონებით და ამიტომ სწორად მოიქცა არჩილი, როცა გაბაასებაში რუსთაველს ათქმევინა თეიმურაზ პირველთან, რომ ამ უკანასკნელს, მართალია, სხვა პოეტებთან შედარებით უკეთესი ადგილი უკავია, „სხვათ მელექსეთ უმჯობესია“, მაგრამ მისი შემოქმედება მაინც თვით რუსთაველისაგან არის დავალებული და ამ მხრივ პირველობას ვერ დაიჩემებს: „ჩემი თქმული სახედ გქონდა, მით რამ იტკებ, მით რამ აშეო“, — ამბობს რუსთაველი თეიმურაზთან გაბაასებაში და ამით არჩილი გამოხატავს არა მარტო თეიმურაზის, არამედ რუსთაველის შემდეგ საერთოდ მთელი ქართული ლიტერატურის დამოკიდებულებას ამ მარადცოცხალი პოეტური გენიისადმი. რომ ეს აზრი არჩილს შემთხვევით არ გამოუთქვამს, რომ მისთვის ყოველივე ეს უცილობელ ქეშმარიტებას წარმოადგენდა, ჩანს ზემომოტანილი ფაქტიდანაც: „ვინც ვერ მიჰყვეს რუსთაველის თქმულსა, გადმობრძანდეს ასე, აქეთ! მელექსობა არ შეშენის, დააყენეთ მოსაბაქეთო“, — ამბობს არჩილი, და იმდენად კატეგორიული ფორმით აყალიბებს თავის აზრს, რომ უკიდურესობამდე მიდის. ეს უკიდურესობა გამოხატულია სიტყვებში, რომლებიც პოეტებს უკრძალავენ სხვა გზას, თუ არა რუსთაველისას, სხვანაირად წერას, თუ არა რუსთაველურად, სხვანაირად სიმღერას, თუ არა რუსთაველურად! არჩილმა პირდაპირ განაცხადა: „სხვად მელექსედ არ ვახსენებ, შოთას რად ვერ წაბაძესაო“. ეტყობა ეს იყო არა მარტო გაბატონებული თეორიული პრინციპი, რომელიც ქართული ლიტერატურის შემდგომი განვითარების გზას სახავედა, არამედ ლოგიკური დასკვნაც უცილო-

პელი ფაქტებიდან საუკუნეების მანძილზე რომ ახასიათებდა ჩვენს მწერლობას.

ყოველივე ამის შემდეგ სავსებით ბუნებრივი გვეჩვენება არჩილის პანეგირიზმი რუსთაველისადმი:

„რუსთველი მოკლის სიტყვითა მზესა ვით ათნათინებს...“

შოთა ზის სობრძნის ეტლზედა, თავსა მით ათინათ-ინებს“.

და ეს პოეტური მეუფე მანც მოკრძალებით ესაუბრება მგოსან მეფეს, რომელიც გაგულისებულა რუსთაველთან შედარებით, ვინაიდან ზოგი რუსთაველს აქებს და თეიმურაზზე მაღლა აყენებს. რუსთაველი კი მიმართავს მეფეს, რომ მასთან შედარება არ შეუძლია, ტოლი უნდა მოუნახონ, ის „მელექსეთა უფროსია“, ხოლო თეიმურაზი მეფეა. ეს არის თეიმურაზისადმი რუსთაველის პირველი პასუხი, რომელიც გამოხატულია შემდეგი სიტყვებით:

„მე რა ღირს ვარ თქვენს დარებას, აშხანაგი შემადარონ,
ჩემისთანა ვერსად კპონ, სულ ხმელეთი მოიარონ:

სრულ მელექ-ეთ მიუფროსონ, ვით ისრავლთ მღვდელი არონ“.

ასე იწყება პირველი გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა, გაბაასება, რომელიც მეფისა და პოეტის ცალობას წარმოადგენს პოეზიაში პირველი ადგილის დასაკუთრებისათვის, თუმცა თვით თეიმურაზს ეპვი არ ეპარება, რომ რუსთაველი „ხარბად ენა მეტყველია“.

მთელი პოემა არჩილისა შედგება ანალოგიური კითხვა-პასუხისაგან, რომლის დროსაც ხან ერთი მხარეა გაწბილებული, ხან კიდევ მეორე, მაგრამ პირველობას არც ერთი თმობს, რის გამო ავტორიც იძულებული ხდება თავი შეიკავოს დასკვნისაგან და ისევ მკითხველს მიანდოს იმის შეტყობა, თუ „ვინ დასცემს!“

დაკვირვებული მკითხველი უთუოდ შეატყობს, რომ არჩილის ნაწარმოებში რუსთაველის მეორე პასუხი — „ჩემსა დამენსენ, მეფეო, და თქვენი არა მინდა რა“ მარტო იმას კი არ ნიშნავს, თითქოს რუსთაველს მართლაც არ უნდოდეს მეფესთან საუბარი, არამედ, აქ გადაკვრით მითითებულია თეიმურაზის შემოქმედების ზოგიერთი მომენტის კავშირზე „ვეფხისტყაოსანთან“, თუმცა არჩილი რუსთაველს ათქმევინებს — „ვინ შეადარა ბატონს ყმაო?“ ეს სიტყვები ლიტერატურული შედარების კი არა, მეფისა და პოეტის შედარების უსაფუძვლობის გამოხატველია, რაც არჩილმა რუსთაველს ჭერ კიდევ პირველ პასუხში ათქმევინა.

სულ მოკლედ გავეცნოთ იმ ძირითად საკითხებს, რომლებსაც არჩილი აღარავს რუსთაველისა და თეიმურაზის ბაასში, მით უფრო, რომ ზოგიერთ უხერხულობათა მიუხედავად, ეს დაგვეხმარება უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ მე-17 საუკუნის ლიტერატურულ ინტერესთა გარკვეული წრე.

პირველ ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ „გაბაასებაში“ გვხვდება ზოგიერთი ისეთი საკითხი, რომელიც შემდეგ რუსთაველოლოგიაში გაცხარებული დისკუსიის საგნად იქცა. მხედველობაში გვაქვს თეიმურაზის მიერ დიდი პოეტისადმი წაყენებული ბრალდება: „ერთი ამბავი აიწყე, ბოლოც სწავა შევითავეა“. ეს ბრალდება, ეტკობა, არჩილს იმ აზრის გამოხატვად სურს გამოაყენოს, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ მრავალი მიმბეჭდილი გამოუჩნდა გაგრძელებებისა და დამატებების ავტორთა სახით. თეიმურაზს კი იგი ამ სიტყვებს აქმევიანებს უარყოფითი გაგებით — თითქოს რუსთაველმა ვერ შეძლო თავისი ნაწარმოების დამთავრება და სხვების მიშველიება დასწირდა. ცხადია, ეს პარადოქსულია, თუმცა საუკუნეების მანძილზე საკითხმა სულ სხვა მიმართულება და ხასიათი მიიღო. არჩილი არც იმას უარყოფს. რომ თეიმურაზი თვითონვე აღნიშნავს „ვეფხისტყაოსანის“ ავტორის დიდ პოეტურ ძალას, რაც გამოხატულია რუსთაველის პასუხში: „მეფევე მოწყალევე, თქვენს წიგნში მგონ ჩემი ქება წერიაო“. ეს ქება თეიმურაზს მართლაც შეუტანია თავის თხზულებაში, მაგრამ არჩილი თვით რუსთაველს ათქმევიანებს ყოველივე იმას. რასაც „ვეფხისტყაოსანის“ ავტორის შესახებ სხვები ლაპარაკობდნენ. რამდენადაც „გაბაასების“ ეს ადგილი ჯარგად გამოხატავს რუსთაველისადმი ქართველი ხალხისა და თვით პოეტების დამოკიდებულებას, ზედმეტი არ იქნება მისი გახსენება. მაგრამ არა როგორც ავტორანეგირიზნისა, არამედ, როგორც „ვეფხისტყაოსანის“ ცოცხალი სამადლობელის მშვენიერი აპოთეოზი. არჩილი რუსთაველს ათქმევიანებს:

„საქართველო საესე არის, ჩემი წიგნი ყველგან გაქუხს,
ვის ლხინი აქვს, მას უბნობენ, ანუ გული ვისცა უწყხს,
მხიარულად წაიკითხოვნ, მასზედ თვალნი არვის უწყხს,
ნუ გასწყრები, ხელმწიფეო, მოგახსენებ კიდევ პასუხს.
მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზე შენობს...

ლექსი ჩემი საამოა, გან საწყინოდ მონაშენობა?—118.

და პასუხად თეიმურაზი იმეორებს რუსთაველისადმი ახალ ბრალდებას, რომ რიტორმა ჩაბრუნებამ „უწინ თქვა“, „მას დარჩეს პირ-

118 არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გვ. 10—11.

ველობა“, „რათ იპარავ პირველ თქმასა“, რად „არ ანებებ მისსა მასა“; მართალია, დღემდე შენ იყავი „უაჯობეს მელექსეთსა“. მაგრამ ახლა რა გასაკვირია, თუ მე „შენ გჯობდე“, სამაგიეროდ „სხვათა შენ სჯობბარ, არ უარობო“. ცხადია, რუსთაველს ვერ დააკმაყოფილებდა მეფის ასეთი პასუხი, და არჩილიც არ აყოვნებს ათქმევინოს დიდ პოეტს, რომ მისთვის სამადლობელი როდია ამჯობინონ მეორეხარისხოვან პოეტებს, სულ ერთია ვინც იქნება, გარსევანი¹⁴⁹ თუ ბარძიმი. ჩოლოყაშვილი თუ ვაჩნაძე, ამ პოეტებთან შედარება სრულიად უადგილოა, ვინაიდან ისინი მხოლოდ საუკეთესო შემთხვევაში შეიძლება ჩაეთვალოს მეორეხარისხოვან პოეტებად. თეიმურაზს რაც შეეხება, არჩილი რუსთაველს საცხებივთ სამართლიანად ათქმევინებს, რომ „გარდ-ბულბულიანის“ ავტორმა ძალიან დიდი შეცდომა დაუშვა. როცა განაცხადა: „მამიუა ენა ქართულთაო“. — ცკბილ ენად“ მაოლოდ სპარსული მიიჩნია. ამ საკითხს არჩილი კვლავ უბრუნდება მეფის მეცხრე პასუხში. როცა თეიმურაზი ცდილობს თავი გამართლოს ენის მხრივ ბრალდებისაგან და აცხადებს, რომ თუ მან „სამის მეტი“ ენა არ გამოიყენა — ქართული, სპარსული, თათრული, რუსთაველს თითქმის უარესი დანაშაული აქვს, ვინაიდან მის პენენში ყველა ენაა გამოყენებული:

„რაც ენაა ყულა ვითქვამს, სომხური და მეურულიცა,
ყოფლი არსი შევიყრია, დამლი და მადლიცა“.

ეს ბრალდება რუსთაველისადმი სრულიად უსაფუძვლოდ უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან რუსთაველის ენა იყო სალიტერატურო ქართული ენა, რომელიც რვა საუკუნის შემდეგ დღესაც კვებობს თავისი სინარჩარით. სიამბოლო, სილამაზითა და ეროვნული მეტყველების მთელი ბუნებრიობით. რუსთაველის ენა, თავისუფალი ბარბაროზმებისა და დიალექტებისგან, აღემატება თეიმურაზს მას სრულიად უსაფუძვლოდ „ჯავახურ ენა მსამენ“ უწოდება. სადღეობის მანძილზე სანიმურო დარჩა და შემთხვევით არ ყოფილა, რომ მთელი ქართული პოეზია, უმნიშვნელო მცირეგნის გამოკლებით, სულ მისი მძლავრი კალაის ქვეშ განეითარდა. ამიტომ მე-17 საუკუნის ზოგიერთი მწერლის, შესაძლოა თვით არჩილის საყვადურები რუსთაველის ენის შესახებ მიუღებლად უნდა ჩაითვალოს, თუმცა ერთგან თვით არჩილმა ათქმევინა რუსთაველს შემდეგი სიტყვები: „მე ვთქვი სრული და უკლები, თქვენ მოგვე შესაძინელადო“.

¹⁴⁹ იგულისხმება გარსევან ჩოლოყაშვილი. ლირიკულ ლექსთა კრებულის „ნარგზოვანის“ ავტორი. დაწერილებით იხ. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952, გვ. 512—516.

საქრია საგულსხმო „გაბაასების“ იმ სიტყვებში, რომლებსაც არ-
ქონდა თეიმურაზს აქმევიენებს თავისი დროისა და ლიტერატურული
შედეგების შესახებ. თეიმურაზი თავს იმართლებს, თუ რატომ არ
შეცხო თავის პოემებში ომების აღწერას, მაშინ, როცა რუსთაველს
ქადალითაც კი მიმართავს: „შენ ასეთი სად რა გითქვამს, მე არ მე-
ოცნას, უკეთესადო?“ მაგრამ თუ ომის აღწერა არსად არ მოუცია,
მაშინ იმით. რომ მე თვითონ ომში ვიყავ ჩაბმული, თვითონვე
ვიწარმოდი: „ოჲ მისთვის არ გავლექსე, მე თვით ვექმენ მტერთა
კრებულად“. უფრო აღრინდელ პასუხში, კერძოდ, მერვე პასუხში თე-
იმურაზმა შემდეგი სიტყვებით მიმართა რუსთაველს:

„სად ნეცალა ლექსისათვის, პირსა შინა გული იობს,
სხვას ჩემდენი განსაცდელი ვის გარდაჰხდა, არ თუ იობს!

ენ მოსთვლის ჩემსა სარჯელსა, ანუ ეგზომსა პირებსა,
ხან აჯვრელ გამარჯვებასა, ხან ძნელად ვასაპირებსა“.

და ბოლოს. შეწუხებული მეფე, თითქოს-და მოთქმით, დაასკვნის:
„მე რაჟღერა ჩემი ქვეყანა, ოხერი ვერ ავაშენიო“. ყველაფერი ეს სრულ-
და სიმართლე იყო: თეიმურაზის ეპოქა მართლაც წარმოადგენდა სა-
ქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ უმძიმეს ფურცელს, როცა სპარსე-
თის რტრიგებისა და ვერაგობის შედეგად მეფის ტახტი ისე იყო შე-
რყეული, რომ თეიმურაზმა, მიუხედავად მრავალგზის დაბრუნებისა,
მოსაშენარჩუნება ვერ შეძლო. ასეთი მძიმე პოლიტიკური ვითარების
დროს, ცხადია, მეფე-პოეტის მუხას ზოგჯერ ლექსებისათვის არ ეცა-
ლა. მაგრამ, სამაგიეროდ, განდევნილობაში, ტახტის ხშირი დაკარგვის
შემდეგ, მას მართლაც პოეზია აძლევდა იმედსა და ნუგეშს, ახოლო-
ნის მადლით იქარვებდა გულგასენილობას. მისი პოემებისა და ლექ-
სების დიდი ნაწილი ასეთ პირობებშია დაწერილი, რასაც თეიმურაზს
კარგად აქმევიენებს არჩილის „გაბაასება“.

შეიძლებოდა ამით დაგვემთავრებინა ყოველივე ის, რისი თქმაც
გვურდა თეიმურაზისა და არჩილის შესახებ, მაგრამ უყურადღებოდ
ვერ დავტოვებთ „გაბაასების“ იმ ადგილს, სადაც თეიმურაზი რუსთა-
ველს ეუბნება:

„მართალია, შენი წიგნი კარგი იყო აქამდისა,
ახლა ჩემმა დაჰარბა, ამად ცრემლი ჩამოგდისა“⁵⁰.

ეტყობა ეს აზრი მართლ არჩილს არ ეკუთვნოდა; იყვნენ პოეტები;
რომლებიც თეიმურაზისადმი ბრმა თაყვანისცემის შედეგად, საჭარო-

⁵⁰ ა რ ჩ ი ლ ი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II. 1937, გვ. 17.

დაც კი გამოსთქვამდნენ პოლიტიკაში იმედგაცრუებული მეფის დღე წარმატებას პოეზიაში, და ამით ერთგვარად ვულს უმაგრებდნენ „ვარდ-ბულბულიანის“ ავტორს. მაგრამ იყვნენ აგრეთვე ისეთი ადამიანები, რომლებიც ჭეშმარიტებისა და ნამდვილად გენიალური მხატვრული ქმნილების ბოლომდე ერთგულნი რჩებოდნენ, ხარკს უხდებოდნენ არა წარმავალ ყოფას, არამედ, სიმატლის მარადიულ ძალას. ერთი მათგანია მე-17—მე-18 საუკუნის ანონიმი ავტორი, რომელმაც მოურიდებლად გაუელია მიუყვარძობელი პარალელი და დაუფარავად უთქვამს:

„რუსთელის ნათქვამი ზანდუს ჰგავს, მორთულსა ოქრო-თვალთა,
იაგუნდით და აღმასით, სავსესა, ჩანათვალთა;
კანის-ბატონის — მორთულსა ტკბილად რამ, მაგრამ ვალითა,
არასფერითა სავსესა, არც ქვითა, არცა სალითა“¹⁵¹.

ანალოგიური შეხედულებანი სრულიადაც არ ატარებენ ეპიკურ-დურ ხასიათს მე-17—მე-18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში. ხოლო ზოგიერთი იმდროინდელი პოეტი უფრო შორს მიდიოდა, როგორც, მაგალითად, იესე ტლაშაძე „ბაქარიანის“ შესავალში, სადაც პირდაპირ ამხელდა რუსთაველისადმი დამოკიდებულების ისეთ სამარცხვინო შემთხვევებს, როგორიცაა „ავი მთქმელებს“ მიერ ავტორის მოუხსენებლად „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსების მითვისება:

„რიტორ რუსთველო,
კარგ გამოთქმელო,
ენა ტკბილო და შაქარიანო, —
აბა მთქმელებმა,
ცუდმა მელებმა,
ლექსი მრავალი მოგპარიანო“¹⁵².

რაც შეეხება ამ საუკუნის ისეთ ავტორიტეტულ მწერალს, როგორც იყო მეფე ვახტანგ მეექვსე, მასაც რუსთაველის ლექსი მიანიჭა უბადლოდ მთელს ქართულს ლიტერატურაში. რასაც მოწმობენ შემდეგი სიტყვები:

„რუსთველის ლექსი მეფეა, ტახტზედ გვირგვინით მჯღომელი,
კვლავ ჩაბრუნებე აგრეთვე სხვისა რიგისა მდომელი,
მეფის არჩილის სარჯელი სწავლაა დაუცხრომელი,
საბა თავადი მჯღომელი, მამუკა ბოლოს მდგომელი“¹⁵³.

¹⁵¹ ქართველი მწერლები შოთა რუსთაველს, 1937, გვ. 103.

¹⁵² იქვე, გვ. 104.

¹⁵³ იქვე, გვ. 105.

თითქმის „პასუხი“ იმეორებს მამუკა ბარათაშვილი, რომლის კალამსაც ეკუთვნის პირველი ქართული პოეტიკური თხზულებანი „ჭაშნიკი“ ანუ „ლექსის სწავლის წიგნი“.

მამუკა ბარათაშვილისა და თეიმურაზ მეორის ესთეტიკა. ნართალია. მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ ძალიან მინიატურული, სუსტი და მძიმე ენით დაწერილი ნაწარმოებია, იმდენად მძიმე ენით დაწერილი, რომ პირველი გაეცნობისთანავე ეპვი შეგეპარებათ ამ ნაწარმოების შემქმნელა იყო იმ ეპოქისათვის შედარებით მსუბუქი, გამართული, ბუნებრივი ლექსების ავტორი, რომელმაც ქართულ ლიტერატურაში პირველმა შემოატანა ხალხური შემოქმედების ფორმები და ბოლო მოუღო ტრადიციული ლექსთწყობის ბევრ გაბატონებულ ნორმას, მაგრამ მას ჩვენთვის გარკვეული ისტორიული ღირებულება აქვს. ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი, აქამდე კი გვინდა დავახსიანოთ, თუ რა შეფასებას აძლევდა ქართული ლექსის ნოპოტიკოსი გენიოს წინამორბედს. მამუკა ბარათაშვილი, რუსთაველის შემოქმედების ერთ-ერთა საეკეთესო მკოდნე, რაც მან „ჭაშნიკში“ დაამტკიცა „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების პოეტიკური ანალოზით. საესეებით იზიარებდა ვახტანგ მეექვსის შეხედულებას და თვითონაც მალაღ შეფასებას აძლევდა განუყოფებელ პოეტს. თავის ნაწარმოებში — „საქართველოს მელექსეთათვის“ მამუკა ამბობდა:

„შოთა ჯდა დღებელითურთ, არილ და საბა სორითა,
ვახტანგ მოიხმო პირისპირ სხვა უფლისწულთა სწორითა;
მონა ჰყვა ნირახლთა მიყრდნით, ერთ-შემოდგომით შორითა,
რქვა: უფლისწულთა წყალობა მონას ნუ განაშორითა“¹⁵⁴.

აქედანაც ნათლად ჩანს, რომ მამუკა ბარათაშვილისათვის რუსთაველი პირველი პოეტია, პოეტთა მეუფეა, მბრძანებელი და შთანთავონებელი, რაც შეეხება მის მოლექსეობას, პოეტიკური ტრაქტატის ავტორი განიბილავს რუსთაველის პოემიდან მოტანილ მრავალ ადგილს და მათ მალაღ შეფასებას აძლევს.

მაგრამ რას წარმოადგენს თვით „ჭაშნიკი“ — „ლექსის სწავლის წიგნი“?

მამუკა ბარათაშვილს „ჭაშნიკი“ დაუწერია ვახტანგ მეექვსის დავალებით, რუსეთში ყოფნის დროს, 1731 წლის თებერვალს, როგორც ეს ჩანს მისივე მინაწერიდან¹⁵⁵. ეტყობა წიგნის დანიშნულებას წარმოადგენდა გაერკვია პოეზიის ბუნება, მისი ფორმები შეესწავლები-

¹⁵⁴ ქართველ მწერლები შოთა რუსთაველს, გვ. 106.

¹⁵⁵ აქაც და ყვდგან ვარგებლობთ იმ ტექსტით, რომელიც გ. მიქაძემ გამოსცა 1950 წელს.

ნა პოეტისათვის, ყოფილიყო თავისებური მოკლე სახელმძღვანელო ლექსალური კულტურის რთულ გზაზე. ლექსი, პოეზია „ქაშნიკის“ ავტორს წარმოდგენილი აქვს, როგორც ადამიანური მოქმედებისა თუ მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგი, რომელიც შემოქმედის (პოეტის) სახელს სიკვდილის შემდეგაც მოაგონებს ზთანაველობას, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, როცა თვით ლექსი კარგია, გარკვეული ღირებულების შემცველია და დაწერილია საქმის ცოდნით. მამუკა პირდაპირ აფრთხილებს პოეტებს, მსგავსად პოეტიკური ტრაქტატების ავტორებისა, რომ „...თუ კარგს იტყვი სიტყვის სიმარჯვითა და ცოდნის ძალითა, სულიერის ცოდნითა და სამხედროს ცოდნით, მთქმელი მოიგონება და მსაენი ისწავლის“¹⁵⁶. აქ პოეზიის არსობის ორ მხარეს აღნიშნავს ავტორი: პირველს, რომელიც დაკავშირებულია შემოქმედის სახელის უკვდავებასთან, თუ მისი პოეზია ნამდვილად ღირებულია, ოსტატურად შესრულებული, და მეორეს, რომელიც თვით პოეზიის უტილიტარული ხასიათიდან გამომდინარეობს: -- სხვას ასწავლოს, დაეხმაროს, პოზიტიური როლი შესრულოს. მართალია, პოეზიის ეს უტილიტარული ხასიათი მამუკას ძალიან შეზღუდულად აქვს წარმოდგენილი. მაგრამ, წინააღმდეგ პერვი თავისი თანამედროვისა, პოეზია მას მარტოოდენ გართობის, თავშექცევის, დროსტარების საბით კი არა აქვს წარმოდგენილი, არამედ, სარგებელიანობის თვალთ უყურებს მის როლსა და დანიშნულებას. ეს უთუოდ მნიშვნელოვანი მომენტი „ქაშნიკის“ ესთეტიკურ იდეალთა შორის და ამ მომენტს ხაზი პირველ ყოვლისა უნდა გაესვას. შესაძლოა ამ ძირითად ესთეტიკურ დებულებას ემყარება მამუკას თეორიული თვალსაზრისი, რომელიც ანეკარად თეიმურაზ პირველის პოეტურ ხაზს უპირისპირდება იმევე პოზიციიდან, საიდანაც არჩილმა, მსგავსად „შაჰნავაზიანის“ ავტორისა, შეხედა პოეზიის თემატიკას. როგორც უცილობლად რეალურის მიღებას, ხოლო უფრო გვიან არსებითად განიმეორა თეიმურაზ მეორემ. ეს თვალსაზრისია უარყოფა ე. წ. „თათრის ზღაპრების გალექსვისა“. რასაც „ქაშნიკის“ ავტორი გულსწყყრომით აღნიშნავს და აკრიტიკებს იმ პოეტებს, რომლებსაც „...მრავალთ დედაკაცთ ტრფიალებისათვის თათრის ზღაპრები გაუღლექსავს. მსმენთ საზიანოდ და მთქმელთ საურტიგოდ“¹⁵⁷. სწორედ ეს გვაძლევს უფლებას წამოვაყენოთ დებულება, რომ მამუკა ბართაშვილი კი არ ეთიშება, პირიქით, ეთანხმება არჩილ-ფეშანგის რეალისტურ თვალსაზრისს. თუმცა თავისი შეხედულება მას წინამორბედებივით კატეგორიულად არ გამოუთქვამს. მართალია, პარა-

¹⁵⁶ იქვე, გვ. 127.

¹⁵⁷ იქვე.

ლეულრად მამუკამ რელიგიურ თემას უპირველესი ადგილი მიაცუ-
 თვნა და პოეტუკური ტრაქტატის თეორიული ნაწილაც არსებოთად აქე-
 დან დაიწყო, მაგრამ საგულისხმო ის არის, რომ ამ უკანასკნელსაც
 პრაქტიკული თუ უტილიტარული დანიშნულეება მისცა, რაკი „სულის
 სარგებლად“ მიიჩნია. გარდა ამისა, მან იდენტური კავშირი დაამყარა
 რელიგიურ საგალობლებსა და იამბიკოს შორის, რადგან ორივე მიი-
 ჩნია „ერთი რიგის ლექსობად“, ცხადია, პოეტურ-მხატვრული, უფ-
 რო სწორად, ოსტატობის თვალსაზრისით. რომ მართლაც ეს ოსტა-
 ტობა მამუკას მიაჩნდა მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ უძირი-
 თადეს საკითხად, შეგვიძლია დავინახოთ მისივე ტავტოლოგიით, რო-
 მელიც ტრაქტატის პირველსავე სტრიქონებშია გამჟღავნებული. ავ-
 ტორი კვლავ იმეორებს რამდენიმე სტრიქონის ზევით გამოთქმულ
 შეხედულებას, თუმცა სხვა პრობლემასთან დაკავშირებით, რომ „თუ-
 მცა ავზედა თქვა, ურივოდ თქვა, ქებისა და მოგონების ნაცვლად,
 საზრახავი და საგომბელი იქნება და ცოდვაც მძიმე, რომე კაც ცოდ-
 ვაზედ აღძრავს და ავს ასწავლის“...¹⁵⁸ ამ „ავზედ თქმასთან“ ერთად
 „ჭაშნიკის“ ავტორი იცავს გენიალურ რუსთაველს იმ ადამიანთაგან,
 რომლებმაც სწორად ვერ გაიგეს „ვეფხისტყაოსნის“ ხასიათი. „ზოგი-
 ერთს მელექსეს იმისი (რუსთაველის — გ. ჯ.) წიგნი ცუდს საამიყოთ
 გაუსინჯავს“ და ამ საფუძველზე „საღმრთო წერილი სამეძაოუ გაუ-
 ლექსავს“. რუსთაველის ეს დაცვა, გარდა იმისა, რომ დიდი პოეტი-
 სადმი უღრმესი პატივისცემის გამომხატველია, მოწმობს მამუკას
 ბრძოლასაც „ვეფხისტყაოსნის“ სწორი გაგებისათვის. შემთხვევი-
 თად ვერ ჩაითვლება ის გარემოებაც, რომ ავტორი სწორედ აქედან
 იწყებს თავისი ნაშრომის „დიდაქტიკურ“ ნაწილს, კერძოდ მიუთი-
 თებს, თუ რა მიზნით იწერება „ლექსის სწავლის წიგნი“. მამუკას
 ღრმად აქვს შეგნებული, რომ ლექსი, პოეზია რთული მოვლენაა. შე-
 საძლოა ბევრმა სწორად ვერ გაიგოს მისი არსობა, ისევე როგორც
 სწორად ვერ გაიგეს თვით რუსთაველი; ამიტომ, აღნიშნულ გაუგე-
 ბრობათა თავიდან ასაცილებლად, „ჭაშნიკის“ ავტორს განზრახული
 აქვს შეადგინოს პოეზიის ერთგვარი მოკლე სახელმძღვანელო, რომე-
 ლმაც სწორად უნდა გაარკვიოს პოეზიის არსობის ძირითადი საკი-
 თხები. მამუკა ხომ თვითონვე ამბობს: „აწ რადგან ლექსობისაგან ეს-
 ენი და სხვა მრავალი რამ გამოვა, ამისთვის ეს სწავლა დაწვერე, რომ
 ლექსი ურივოდ არავის მოუვიდეს, რადგან ამთენი კარგიცა და ავიც
 გამოვა“¹⁵⁹.

¹⁵⁸ მამუკა ბარათაშვილი, „ჭაშნიკი“, გვ. 127.

¹⁵⁹ იქვე.

ასეთია „ჭაშნიკის“ ძირითადი დანიშნულება, როგორც ეს თვით ავტორმა დაახასიათა წიგნის შესავალში.

მაგრამ პოეზიის თუ რა თეორიულ პრობლემებს აღძრავს მამუკა ბარათაშვილი, ჩვენ ახლა უნდა განვიხილოთ, რაკი ვეხებით „ლექსის სწავლის წიგნის“, როგორც პირველი ქართული პოეტიკური (და ეს-თეტიკური) ტრაქტატის მნიშვნელობას.

ყველა ეს საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება თვით „ჭაშნიკის“ ორიგინალობას, რამდენადაც ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ იქნა მოსაზრებანი, რომ თითქოს იგი არ არის დამოუკიდებელი წიგნი, განმეორებაა რომელიმე ძველად არსებული შრომისა, ან კიდევ დაწერილია უცხოური შრომების გავლენით, როგორც ამას თავის დროზე მიუთითებდა პოეტი გიორგი ლეონიძე¹⁶⁰. მაგრამ სწორედ ამ გავლენების კვალი „ჭაშნიკში“ არა ჩანს, იგი უფრო პოეტურ სამყაროზე საკუთარ დაკვირვებათა შედეგია იმ ელემენტარული ცოდნის საფუძველზე, რომელიც მამუკას შეეძლო თვით ქართულ ლიტერატურაში გაბნეული მასალებიდან მიეღო ან კიდევ სიტყვიერების შესწავლის დროს შეეძინა. ამდენად, „ჭაშნიკის“ ორიგინალობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს. მთელს თხზულებაშიც სულ ქართული პოეზიის მასალებია გამოყენებული და ძალიან იშვიათად, თითქმის სულ არ გვხვდება უცხო სახელები. რა თქმა უნდა, თუ დავიწყებთ იმის აზრობრივ გამოორკვევას, რაც „ჭაშნიკში“ გვხვდება თეორიული დებულებების სახით, შეგვიძლია მსგავსებანი აღმოვაჩინოთ ძველ ეს-თეტიკოსთა შეხედულებებთან. მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ გარეგნული, უნებლიე მსგავსებანი, ან კიდევ ისეთი ქვეშარიტებანი, რომლებიც არა რომელიმე ერთი მოაზროვნის. არამედ, მეცნიერთა მთელი თაობების შრომებშია გაბნეული. ავიღოთ „ჭაშნიკის“ თუნდაც შემდეგი ადგილი: „...კაი სწავლის ამბებით კაი ამბები გალექსე, ან ომსა და ფალავნების ამბავზედ თქვი, ამისთვის, რომ კაცს გააგულოვნებს, ომს მონადომებს. ომისა და იარაღის ხმარებას ასწავლის, და რჯულისა და მეფის და ქვეყნის მტერზე ვაპოსაყენებელია“¹⁶¹.

ანალოგიურ უტილიტარულ შეხედულებას ჩვენ ძველი დროის ბე-

¹⁶⁰ ეს მოსაზრებანი საფუძვლიანად გააკოტიკა ახალგაზრდა მკვლევარმა გ. მიქაძემ, რომელმაც უარყო არა მარტო ზემოთყვანილი მოსაზრებანი, არამედ ის შეხედულებაც, რომ თითქოს „ჭაშნიკი“ არისტოტელესა თუ პორაციუსის ესთეტიკური ტრაქტატების გავლენით იყოს დაწერილი. ვინც ოდნე მანც იცნობს არისტოტელეს „პოეტიკას“, ან საერთოდ მის ესთეტიკურ სისტემას და პორაციუსის „პოეზიის მეცნიერებას“, დავეთანხმება, რომ არც ერთი მათგანის კვალი „ჭაშნიკში“ არა ჩანს.

¹⁶¹ მამუკა ბარათაშვილი, „ჭაშნიკი“, გვ. 128.

ვრი ხელოვნებაშეცუველის წრომებში ვხედებით, ვინაიდან პოეზი-
ის ამ დანიშნულებას საწყისები აქვს ჭერ კიდევ პლატონისა და არის-
ტოტელეს ეპოქაში, შემდეგ კი პორაციუსისა და საშუალო საუკუნეე-
ბას რაიწდულ პოეზიაში. მაგრამ იმის დანტკიცებისათვის, თუ კერ-
ძოდ სად ამოიციობა „ჰაწნიკის“ ავტორმა ეს შეხედულება, — პლა-
ტონთან თუ არისტოტელესთან, პორაციუსთან თუ რაინდული პოეზი-
ის სტროფეში. — „ლექსის სწავლის წიგნი“ არავეთარ, სრულიად
არავეთარ მასალას არ გვაძლევს. უფრო საფიქრებელია, რომ თავისი
შეხედულება მამუკას წეემუშავებინა დამოუკიდებლად, პოეზიის ფუ-
ნქციანე დაკვირვების შედეგად და არა უცხო ტრაქტატების გამოყუ-
ნებათ. იგივე უწდა იაქვას „ჰაწნიკის“ ერთ-ერთი ძირითადი დებუ-
ლების შესახებ. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. „სააწიყო ლექსის“ ხ-
სათო, რომელსაც მამუკა წმინდა რელ-გიურ განხრას აძლევს, მოი-
თროვს პოეტმა გალექსოს „ღმრთის სააწიყო“, „ეკლესიისა წმინდათა
ამბავი“. ეს იყო ქრისტიანული ესთეტიკის მოთხოვნა, რასაც ერთგვარ
ხარკს უხდიდა „ჰაწნიკი“, თუმცა არ შეიძლება იქვე არ შევნიშნოთ,
რომ მამუკა ბარათაშვილი, ამავე დროს, მოითხოვდა პოეტებს ეთქვათ
„ცოლქმრობის სიყვარულზედა“. სწორედ ისე, როგორც „პავლე დი-
დი მოციქული ისწავლება და რუსთველი ცოლ-ქმრობის სიყვარულს
ისწავლება და აქებს და ფატმანის მრუშებას აძაგებს“... დასადატუ-
რებლად „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყვანილია რუსთაველის ცნობილი
სტყუბი, რომ „კაცსა დასვრის უგულობა და დიაცსა ბოზი ნაცი“.
პოეტების საგნად აღიარებულა აგრეთვე „ქარგი იგავები“, ვფიქ-
რობთ, აქ იგულისხმება დასრულებული ფიქტები და მოვლენები,
რომლებიც პოეზიის მნატურული წთაგონების მიზეზად უწდა იქცენენ.
და ყველაფერი ეს თავის ლოგიკურ დამთავრებას. ჩვენი აზრით, იმა-
ში პოულობს, რომ ტრაქტატის ავტორი აყენებს მორალური სიწმინ-
დას, ზნეობრავი სისპეტაკისა და სიფაქიზის პრინციბს; პოეზიას უყუ-
რებს, როგორც საზოგადოების კეთილი საწყისების განმავრცელებე-
ლსა და განმახორციელებელს, ხოლო პოეტებს წარმოიდგენს ისეთ
აღამიანებად, რომლებმაც აღმზრდელის, გზის მაჩვენებლისა და კე-
თილ ჩვევათა განმავრცელებლის როლი უწდა შეასრულონ. თუ ასეა,
რამეც ჩვენ ოდნავი ეჭვიც არ გვეპარება, მაშინ უცილოდ უწდა მივი-
ჩნიათ დებულება, რომ „ჰაწნიკის“ ნომოტიმიზი მრავალწახანავოვ-
ნია, არ იზღუდება მარტოოდენ ქრისტიანული ესთეტიკის მოთხოვ-
ნით, აფართოებს პოეზიის ფუნქციას და მის დიდაქტიკურ დანიშნუ-
ლებას საზოგადოებრივ ხასიათს აძლევს. ასე წარმოსდგება ჩვენს წინა-
შე ზოგადი სახით „ჰაწნიკის“ ძირითადი თეორიული არსება, რომ-
ლის ზოგიერთი კონკრეტული მხარე ახლა გვინდა დავახასიათოთ. ;

ზევით აღნიშნეთ, რომ „ჰაშნიკი“ პირველ ყოვლისა პოეტურად ნაწარმოებია, თუმცა გზადგზა ავტორი სცილდება ამ ხასიათის ტრაქტატის დანიშნულებას და ცდილობს პოეზიის თეორიული საკითხების შესახებ ზოგადი მოსაზრებანიც წარმოადგინოს. ეს მოსაზრებანი მაოლოდ ლექსის თქმის სფეროს როლი მოიცავენ. ა. იტომ ამეამად აქ არ შევეხებით ორგვარი ლექსის მამუკასეულ ინტერპრეტაციას; საგულისხმო ის არის, რომ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოტანილი ცნობილი სიტყვების შემდეგ — „მას უშმაგო ვით მიენდოს, ვინ მოყვარე გაამელავნოს“ — ავტორი პირდაპირ მოითხოვს, პოეტური მეტყველება ლაკონური იყოს, ვინაიდან თუ ლექსი მძიმე და გრძელია, მაშინ თვით ნაწარმოები „უგემური“ იქნება, ხოლო „უგემარო“ სიტყვა მას კიდევ უფრო გააუგემურებს. რუსთაველის ლექსი კი მამუკას სანიმუშოდ მიაჩნია. ამიტომაა, რომ იგი ამბობს: „რაც გვარიანი. ენაზე ტკბილათ სათქმელი და მოკლე სიტყვა არის, რომ წინას სიტყვას შემდგომი ისდევდეს და ეწყობოდეს, დიად, გვარიანი იქნება, როგორც რუსთაველის ლექსი“¹⁶², მაგრამ ეს ლაკონურობა და სილამაზე პოეზიაში რომ მიღწეულ იქნეს, საჭიროა, პოეტი იცნობდეს არა მარტო გრამატიკას, არამედ რიტორიკასაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ლექსის თქმა „ცოტად გაუძნელდება“. მარტოოდენ ლექსის ბოლოების შეთანხმება როდია პოეზია. მამუკა ბარათაშვილმა ეს შეპანიწნავად იცის. იგი პოეტებისაგან მოითხოვს ღრმად დაეუფლონ ერთსაც და მეორესაც, რათა სრულყოფილი თხზულებანი შექმნან. და ჩვენთვის საყსებით გასაგებია, თუ რატომ მიაჩნია საჭიროდ „ჰაშნიკის“ ავტორს. რომ ლექსი ეწოდება ორ სტრიქონსაც, მთელ ამბავსაც ერთად გალექსილს და ლექსებას წიგნსაც. ვინაიდან ყოველი პოეტური სტრიქონი პოეზიაა, ეს უკანასკნელი სინამდვილის მსატრულ შემეცნებას წარმოადგენს ლექსის წესების დაცვით და ამიტომაც მისი თეორიული ნაწილიც, ბუნებრივია, პოეზიას განეკუთვნება.

მამუკა ბარათაშვილის ერთ-ერთი უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაზე“ საუკუნით ადრე მან კონკრეტულად განიხილა ქართული ლექსთწყობის სახეები, კერძოდ შაირი, გრძელ-შაირი, ჩახრუხაული, გრძელ-ჩახრუხაული, შეწყობილი, მდენარი, წყობილი მრავალმუხლი, გრძელედი შაირის ამკვეთი, ძაგნაკორული. ჩახრუხაული, შერეული, ჩახრუხაული მრჩობლედ. ჩახრუხაული შერეული, მრჩობლედი ფისტიკაური. შერეული მრჩობლედ, იამბიკო, რეული, წყობილი, ფისტიკაური, მუხრანული, ვახტანგური და მრავალი სხვა. თითქმის ყველა ეს ფორმა, როგორც ჩვენ

¹⁶² მამუკა ბარათაშვილი, „ჰაშნიკი“, გვ. 130.

შემდეგ დავინახავთ, იოანე ბატონიშვილმაც გააჩნია „კალმასობაში“, რითაც ერთხელ კიდევ დადასტურდა ის უცილო დებულება, რომ მე-17—მე-18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში პოეტიკურ საკითხებს წამყვანი ადგილი ეკავა, არსებითად იგი გამოდიოდა როგორც ნომოტიმური მეცნიერება.

აქ ერთი მომენტიც უნდა აღინიშნოს: მართალია, მამუკა ერთგვარ თავმდაბლობას იჩენს, როცა ამბობს — „ნუთუ მეც მელექსეთა თანა არვინ გამაძოთო“, მაგრამ „ჭაშნიკში“ მოტანილი მისი ლექსები სადა. ხალხური პოეტური მეტყველების შესანიშნავი ნიმუშებია, როგორც მაგალითად, მამუკას თქმული შეწყობილი — „აამეო, ამეო. საყვარელსა რამეო. ასე, ვითა ენებოს, თავი დააწამეო“, ან თუ გნებავთ მისივე მდენარი, რომელიც იწყება სულ ხალხური სისადავით: „ჩემ საყვარელო ვინაო, მიწყვიც მიდგეხარ წინაო, გონებით შემკრა სურვილმა, აროდეს მომელხინაო“. გარდა ამისა, ქართული პოეზიის საგანძურადან მამუკას მოყავს მთელი რიგი სხვა ლექსებისა და ყველგან ამჟღავნებს არა მარტო შესანიშნავ ცოდნას, არამედ, მაღალ, დახვეწილ გემოვნებასა და პოეტურ კულტურას. უყურადღებოდ ვერ დაეტრავებთ იმ გარემოებასაც, რომ სულხან-საბა ორბელიანის მაღალი ოსტატობის შესახებ სწორედ „ჭაშნიკში“ გვხვდება მამუკას ცნობილი სიტყვები: „სულხან-საბა ორბელიანმა ჭილილა და დამანა“ გალექსა. თუმცა რუსთველის ნათქვამი არ არის, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არის. იმაში ბევრი ხმა მოუყვანია, ამისათვის, რომ სპარსულში მრავალხმით იყო და რამთონ ხმათაც, რამდონ სტრიქონად იმაში იყო, ისე ითქვა და ამას ქვეით სწერია თვითო ხმასა და თვითო სახელიც ზედ აწერია“¹⁶³.

ამ საკმაროდ მაღალ შეფასებას სულხან-საბა ორბელიანი საკვებით იმსახურებდა.

როგორც ვნახეთ, „ჭაშნიკის“ როლი და მნიშვნელობა ქართული კრიტიკულ-ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში, კერძოდ, ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით, საკმაროდ დიდია. ამიტომ მართალი იყო აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე, როცა მიუთითებდა, რომ „მამუკა ბართაშვილმა საბოლოოდ დაამსხვრია ქართული ვერსიფიკაციის ტრადიციული ფორმები, რომელიც რუსთველური ლექსითა და ჩახრუხაულით იყო შებოჭილი, და მოგვცა ლექსთწყობის ის მრავალფეროვანი საზომი, რომელიც მერე ასე გამოიყენეს დავით გურამიშვილი და ბესიკმა. მან პირველმა შემოიტანა ლიტერატურაში ხალხური სიმღერების კილო, მაგალითად: „პატარა ქალო თინაო, რას გარდამიდექ წინაო“, და პირველმა გამოიყენა რუსული ხალხური სიმღერები ქარ-

¹⁶³ მამუკა ბართაშვილი, „ჭაშნიკი“, გვ. 137

თული ვერსიფიკაციის გასამდიდრებლად. შემდეგ ამ მხრივ და არა მარტო ამ მხრივ, ის მისაბამი მაგალითი გახდა დავით გურამიშვილისათვის¹⁸⁴.

ასეთია ის დიდი როლი, რომელიც მამუკა ბარათაშვილის სახელსა და მის „ქაშნიკს“ უკავშირდება.

ახლა გავეცნოთ მე-18 საუკუნის ისეთ ცნობილ პოეტს, როგორც მეფე თეიმურაზ ნეორეა — ერეკლე პირველის ჯეიმშვილი და ერეკლე მეორის მამა. ჩვენს ლიტერატურაში თეიმურაზი ცნობილია, როგორც ისტორიულ-რეალისტური პოეზიის წარმომადგენელი და საესეებით ბუნებრივია, თუ მისი პოეტური თეორიაც რეალიზმს განეკუთვნება, თეიმურაზი ბევრ თავის ნაწარმოებში ეხება პოეზიის საკითხებს. მაგრამ ყურადღებას განსაკუთრებით იმსახურებს 1761 წელს პეტერბურგში დაწერილი მისი სამი ნაწარმოები, რომლებშიც ავტორის პოეტური შთაგონების საგანი ერთი და იგივეა. ეს არის ვინმე ალექსანდრეს ასული ბარბალე: იგი პოეტმა პეტერბურგში გაიცნო და საში ნაწარმოები მიუძღვნა: „კიდურ-წერილობა“, „ანბანთ-ქება“ და „გაბაასება რუსთველთან“. თავისთავად ის გარემოება, რომ პოეტი ცოცხალ რეალურ პიროვნებას უძღვნის თავის ნაწარმოებებს, რომლებშიც სიყვარულის მარადუკუნობ ძალას მოხუცის გაახალგაზრდავებული გულით უმღერის (თეიმურაზ მეორე ამ დროს 61 წლის მოხუცი იყო). ლიტერატურის ისტორიის თვალსაზრისით მრავლისმეტყველია. პირველი ნაწარმოები „კიდურ-წერილობა“ (ვითა ფერობს სიკეთესა შენსა ეგრეთ საქებელ ხარ დიდათ ევროპიასა შინა დასავით საყვარელო ჩემო) გამოხატავს მოხუცი მეფის დაუფარავ სიყვარულს ახალგაზრდა ასულისადმი, რომლის ბროლის მსგავსმა სახემ და სიმშვენიერემ პოეტი მოაჯადოვა. დეტალურად აღწერს რა თავისი გატაცების საგანს, მის სახეს, ხმას, ბაგეებს, თმას, პოეტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ეს მშვენიერი, ტურფა ასული ღირსია რიტორთაგან ქებისა, ისევე როგორც მისი მშობლები ყოველგვარ ქება-დიდებას იმსახურებენ. სატრფოს მშვენიერებით მოხიბლული პოეტი ასე აგვიწერს თავისი გატაცების საგანს:

„დამშვენებულსა პირზედა გიხდების შავი თვალთა,
აწ შენსა მოშორებასა ვინცა მოელის, ბრალთა,

¹⁸⁴ კ. ქეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტომი II, 1952, შესამე გამოცემა, გვ. 526.

სასერეულსა და საყვარელს მოგშორდე, დამწვევს აღია,
არ არის შენიცა აწორი ევროპაში ქალაქი¹⁶⁷.

ანალოგიურ ხასიათს ატარებს მეორე ნაწარმოები „ანანთ-ქება I“, რომელშიც ავტორი აღიარებს თავის წადილს — ქება-დიდება მიუძღვნას „ქალწულ ბარბარეს“, მაგრამ შინს გამოსთქვამს არ გამოუვიდეს „წუეფერუბელი“ თქმა. ვინაიდან ბრძენნი რიტორნიც კი ვერ შეაძლებენ შესაფერისი ქება უძღვნან მას, ხოლო ათაწელნი იტყვიან: „ვერ ძალგვიძს ჩვენ მახვდ მეტყველებანიო“. ამის შემდეგ რა გასაკვირია, თუ პოეტი შიშს გამოთქვამს შეაქოს ასეთი რთული საგანი, მაგრამ იგი ბედავს შეამკოს უცხო ასული, მით უფრო, რომ გამხნე-ვებულა „მისივე წყალობით“. პოეტი გაამქდაგნებს სატრფოს სახელს ბარბარეს, იძლევა მის დაპასიათებას, რომელიც თავიდან პოლომდე პანეგირისტულია, კვლავ აღიარებს, რომ ევროპაშიც კი მისი მსგავსი ძნელად მოიპოვება. მნობლები მას გაათხოვებენ, გამოჩნდება ღირსეული კაცი, თუმცა პოეტს ეპეი ეპარება „ღიჯად ვერ იპოვნონ შესაფერი, შესატყვისი“. მე კი „ვით შევიძლო ქება მისიო“, — კვლავ შენიშნავს დამწუხრებული პოეტი. თუ რა ფერებსა და საღებავებს ხმარობს ავტორი, ჩანს მისივე დაუსრულებლად განმეორებული გადაჭარბებული ეპითეტებითაც ბარბარეს შესამკობად: იგი ყოველმხრივ შეპკობილია, მზის ამოსვლასა ზგავს, ძნელია რაიმესთან შედარება, ისე უხდება პირლიმილობა, რომ მთელი ამ მშვენიერებას გამოთქმაც კი შეუძლებელია. სწორედ აქ ისმის ერთგვარი საკუედური რუსთაველისადმი. რომელმაც არარსებული ავთანდილი და ტარბელი შეამკო: ნამღვილი ქების ღირსად კი თეიურაზს მიანია რეალურად არსებული ალექსანდრეს ასული ბარბარე და მისი მ.პ.ა „ტანად ლომი და პირად შზე, სპასპეტად ხსენებული“. თვით ბარბარე ისე ლამაზია, რომ „მერვე ვარსკვლავია“, ფერიც „სპეტაკი თოვლოვითა“ აქვს, და საყვარელით გულგახენილი პოეტი ამბობს:

„ქალი კვალუკი რუსისა მკვრეტელთ თავს მოაწინებდა,
ქოსამ მას შუენი, ვის მიძენა, შეიდ ცდომილს მოგონება,
ქუენისა მასაობილა მზეა, მთვარეს დააღონება,
ქებას იმასს მწერალი აზიას გაავონება“¹⁶⁸.

სწორედ ამ ნაწარმოებში თეიმურაზი აშკარად იმეორებს ფეშანგისა და არჩილის „მართლად თქმის“ ცნობილ რეალისტურ პრინ-

თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გიორჯი კაკობაძის წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონით და შენიშვნებით, თბილისი, 1939, გვ. 115.

¹⁶⁸ თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გვ. 129.

ციბს და თვითონაც ეუბნება მკითხველს: „ჩემი ნათქვამი მართალი აწ
სწორედ გააჩნდებიანაო“. შემდეგ პოეტი კვლავ აგრძელებს თავისი
სატრფოს დახასიათებას, რომ იგი კეთილია, კეკლუცი, გასაოცარი
მშვენიერებისა, დიდად ნაწაუვლი და გააათლებულია, წაუკითხავს
ფილოსოფოსთა თხზულებანი, მშვენიერად იცის ფრანგული, იტალი-
ური და გერმანული ენები: მისი სახე სარკვა მზის ნებადარები, მზენე
უკეთესიც კია, ხორციელთა შორის ისგავსი ძნელად მოიპოვება. ხმის
სინარჩართით იაღონსა ჰგავს, მამაც სახელოვანი და ჭებულია, თავდა-
დებული მეომარი, სპაალრად მყოფი, „ჯომარდი, ქველი“, ყველა-
სგან პატივცემული. ომში ძნელია იპოვონ მისი მსგავსა, სპილოსა
ჰგავს, პრუსიელს ჰკუთნე შეაცდენს, ლაშქრით შემუსრავს, „პალჩრავს
პრუსისა კოროლსა, რუსთ ჯარს მისს სინაზში გარევსა“.

ასეთი სახეებითა და ეპითეტებით ამკობს პოეტი თავის სატრფოს.
ხოლო მესამე ნაწარმოებაში — „გაბასება რუსთაველთა“, აცხადებს,
რომ სურს ბასი გაუმართოს რუსთაველს, ვინაიდან სწორედ ბრძენს
უნდა შეემკო ის საგანი, რომლის დახასიათებაც მან „კიდურ-წერი-
ლობას“ და „ანბან-ქებაში“ მოგვცა. თეიმურაზი უსაკვედურებს
რუსთაველს, თუ რად დაშვრა ტყუილზედ. ე. ი. მოგონილ ამბებზე,
რატომ აწო ნესტან-დარეჯანი ან ტარიელი, შეამკო იანნი ღრმა ლექ-
სებით, ენა დაუშრომელად. მაინც როცა არც ერთი მათგანი რეალ-
რად არ არსებულა და არც ამდენ ჭებას იმსახურებდნენ. პოეტი თანაც
დიდ მოკრძალებას იჩენს რუსთაველისადმი, ცდილობს მას „წყარად
კვიზონს“, რათა მეუფე „არ განყრეს, არ დაურჩეთ შუენდობელად“.
მთავარი არგუმენტი, რომელსაც რუსთაველისადმი თეიმურაზ მეორის
საყვედური ემყარება, ისევე ფენანგისა და არჩილის კონცეფციოდან
მომდინარეობს: ინტოეთში ნესტან-დარეჯანი ქალად არ გაგონილა. კა-
ციხათვის ტარიელაც ძალად არის შერქმეული, არაბისტანში თინა-
თინი არ ყოფილა. ბუნებრივია, ავთანდილსაც ვერ ვიხილავდით მისი
გზით სივრდს: არც ფარსადანი ყოფილა ექვსი სამეფოს გამგებელი.
ინდოეთის მფლობელი, ისევე როგორც მშვენიერ მეფედ სარდიანი არ
მგდარა; არაბეთში მცფედ არ ყოფილა რუსთაველი, ხოლო თინათინი
მის ასულად: ამიტომ ავთანდილიც ტყუილუბრალოდ იყო დასახული
„მიჯნურებ ცეცსლ-მოღებულად“. მართალია, პოეტი განაღიღებს რუ-
სთაველს, როგორც ბრძენ რიტორს. მაგრამ თან საყვედურით ეუბნება,
რომ გაცილებით უკეთესი იქნებოდა თავისი ღვათიური ლექსები დაე-
წერა რეალურ ადამიანებზე, ვაქვათ. შეემკო ისეთი, როგორც არას
აღუქსანდრეს ასული ბარბარე. აი ეს მეტად საგულისხმო ადგილი
თეიმურაზ მეორის რუსთაველთან გაბასებითან:

„თქვენს ღრწაჲ ნეტველებანი უცხო რამ, საკვირველია, თუმცა მართალზე თქმულიყო, რა ტკბილი საკითხველია! - კეფხისტყაოსნის“ ლექსები სხვას ლექსთა გამკიცხველია, საქართველოა კაცთათვის სატრფო და სასურველია. შენი ნათქვამი საღმრთოდ, თუ საეროდ მოიხმარების, სჯობდა მას ზედა თქმულიყო, ვის მზე არ შეეღარებინს, ევროპაში რომელსა ბნელი არ მიეკარებინს, ვინც რომე ნათლობს ნიადაგ, შუქი არ დაემალბეს!“¹⁶⁷

ეს საყვედური აშკარად გულისხმობს პოეზიის რეალისტური პრინციპის მოთხოვნას და არსებითად იგი არჩილ-ფეშანგის ლიტერატურული ნებედულებების ბუნებრივი გაგრძელება თუ თავისებური ვარიაციაა.

საინტერესოა აგრეთვე რუსთაველის პასუხი თეიმურაზ მეორის საყვედურზე. ეს პასუხი ორიგინალურია, ერთგვარად თითქოს ირონიის ფორმაში წარმოგვიდგენს დიდი ხნის წინათ გარდაცვლილ პოეტთან კამათსა და გაბაასებას, რაც ერთგვარ მოდად იყო ქცეული მე-17—მე-18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაში. რუსთაველი აღიარებს, რომ მას არ შეუძლია თავის „მოდავეს“ პასუხი გასცეს — არც მწარედ. არც ტკბილად, მხოლოდ ვერ შეიტყო ვინ არის, რომ ისევ საკამათოდ ატეხილა:

„ქვესასის წლის მკვდრის ზაასი აროდეს გაგონილა-და!
მელექსე მელექსისაგან არას დროს დანდობილა-და!“¹⁶⁸.

ამის შემდეგ თეიმურაზი რუსთაველს მოათხოვნიებს საკუთარ ისტორიას, რომ იგი იყო თამარ მეფის შინაყმა, ფილოსოფიის მცოდნე, თამარის დაკვეთით დაწერა ლექსები, პოვა ამბავი „საღმრთოდ, საეროდ სრული და... ტკბილად გასაგონები!“ „უკუდი შაირი“ არ უთქვამს, ამდენად მის მოდავეს უფლება არა აქვს ცილი დასწამოს და „ჯავრით გაახელოს“. პაპაშენი შენზე უკეთესი იყო, მას ჰქონდა სიბრძნე გულისა, მაგრამ ერთ დროს „ჩემმა ლექსებმა“ ისიც გაგიგულისაო, — ეუბნება რუსთაველი თეიმურაზ მეორეს, გულისხმობს რა არჩილის მიერ პოეტურ თხზულებაში თეიმურაზისა და რუსთაველის გაბაასებას, აგრეთვე თვით თეიმურაზ პირველის ნათქვამს: ლექსი ჩემი სჯობს, მაგრამ მაინც რუსთაველს აქებენ და მე ამან გამაგულისაო. მე რო შენს დროს მეცოცხლა, ვისაც შენ აქებ, იმ ადამიანზე კარგ ლექსებს გამოვთქვამდი, შენ კარში გაგაგდებდი, ხოლო რაკი

¹⁶⁷ თ ე ი მ უ რ ა ზ მ ე ო რ ე, თხზულებათა სრული კრებული, გვ. 123.

¹⁶⁸ ი ქ ვ ე.

ის ვილაც ასული შენა საქებრად დარჩენილა, მას ბედი არ ჰქონდა
ბიოა:

„თუ მე მაგ დროსა მეცოცხლა, გაგიმარჯვებდი მე დია,
ვის-ც შენ აქებ, მაგაზედ კარგს ლეკებს გამოთქვებდია,
რას სიტყვით შევამოხბოდე! — შენ კარში გაგაგდებოა!
რადგან შენს საქებრად დარჩა, მას არ ჰქონია ბედია!“¹⁷⁰

ასეთი იყო ის ლიტერატურული ატმოსფერო, რომელშიც გზას
იკაფავდა პოეზიის რეალისტური თეორია, „მართლის თქმის“ პრინცი-
პი, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული პოეზიის
თემატიკური სიახლასა და ცხოვრებასთან უფრო მჭიდროდ დაახლო-
ებისათვის.

შემდგომ თუ როგორ განვითარდა ქართული ლიტერატურულ-კრი-
ტიკული აზროვნება, ნათლად წარმოჩნდა იოანე ბატონიშვილის „კა-
ლმასობაში“, რომელიც 1813 წლიდან 1828 წლამდე იწერებოდა და
რომელსაც მეცნიერების მრავალი დარგის მიმოხილვასთან ერთად მხე-
დველობიდან არ გამორჩენია აგრეთვე ხელოვნების თეორიის ძირითა-
დი პრობლემები.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“. ჩვენ მიერ განხილული მწე-
რლების თხზულებათაგან განსხვავებით „კალმასობა“ იმ მხრივაც არის
საყურადღებო, რომ არ იფარგლება პოეზიის რომელიმე ერთი სა-
კითხით: ავტორი ეხება საერთოდ ხელოვნების თეორიის მრავალ არ-
სებით პრობლემას. ეს ნაწარმოები მნიშვნელოვანია პირველ ყოვლი-
სა, როგორც ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესთეტიკური
აზროვნების შესწავლის ობიექტი. შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება ის
გარემოებაც, რომ „კალმასობის“ პირველსავე თავებში („ღლე მეე-
ქესე“) გვხვდება ქვესათაური — „სწავლისა და ხელოვნებისათვის“,
რომელშიც ავტორი იძლევა პოეზიის ანუ მელექსეობის განმარტე-
ბას.

რა არის პოეზია? იოანე ბატონიშვილი იოანე ხელაშვილის პირით
პოეზიის შემდეგ განმარტებას იძლევა: „პოეზია ანუ მელექსეობა არს
ხელოვნება გამოთქმად ენითა ვნებათა თვისთა, აგრეთვე საქებრად
ანუ საკიცხველად, შეწყობა კანონიერად ხმოვანთა და უხმოთა მარ-
ცვლთაგან ლექსისა და განწყობით დაბოლოებად სიტყვათა და გა-
მონახტვას საგანთა ცხოვლად, რათამცა მის ძლით აღძრულ ჰყოს გული
და სული“¹⁷⁰.

¹⁷⁰ თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული, გვ. 124.

¹⁷⁰ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, ქ. კეკელიძისა და ალ. ბა-
რაშიძის რედაქციით, თბილისი, 1936, გვ. 42.

ეს განმარტება, რომელშიც მოცემულია პოეზიის შინაგანი. არსების დახასიათება, განმეორებულია „კალმასობის“ იმ ნაწილშიც, სადაც ლაპარაკია „პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“. იოანე ბატონიშვილი კვლავ უბრუნდება პოეზიის არსების საკითხს და სხვა სიტყვებით იმავე აზრს გამოხატავს: „პოეზია ანუ მოლექსეობა, — ვკითხულობთ „კალმასობის“ ამ ნაწილში, — არს სწავლა, გინა ხელოვნება გამოღებად ენითა ლექსთა და გამოხატვად წერითა ყოვლისა საგნისა მის ნივთისა. ჭეშმარიტისა ანუ მოგონებულისა, ცხოველად და წესიერად შეწყობით, რათამცა აღძრას გული და სული მსმენელთანი ჟამსა წარკითხვისა ანუ უბნობისასა“¹⁷¹. ორივე განმარტება აზრობრივად იდენტურია, რამდენადაც ერთნაირადაა დახასიათებული პოეზიის არსება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ პოეზიის მასალად მეორე განმარტებაში უკვე გამოცხადებულია ნამდვილი ან მოგონილი ამბავი. სხვა ყველა ნიშანი, პირველ განმარტებაში მოცემული, აქაც შენარჩუნებულია.

ტრადიციული ესთეტიკის მსგავსად, იოანე ბატონიშვილიც ხელოვნებას მიიჩნევს საერთო, ზოგად ცნებად, რომელსაც იგი ორგვარად ხედავს: საქმითი და ხედვითი სახით. ხედვით ხელოვნებაში ნაგულისხმევია ღვთისმეტყველება, ფილოსოფოსობა, ვარსკვლავთმრიცხველობა და სხვა მრავალი, ხოლო საქმით ხელოვნებაში შეტანილია გამოცდილებითი და მეხსიერებითი ხელოვნებანი. პირველი გულისხმობს მესაყარობას, მხაზველობას, მხატვრობას, ოქრომკედლობას, მესაათეობას, შაბაქათ-მომკრელობას, გამოქანდაკებას, მქსოველობას, მოთამაშეობას ანუ მროკველობას და ა. შ. საგულისხმო ის არის, რომ ხელოვნების წაინდა შემოქმედებითი დარგები, როგორცაა ფერწერა და ქანდაკება, ავტორს გაიგივებული აქვს მექანიკური ხასიათის დარგებთან — ქსოვა, საათის კეთება და სხვ. ეტყობა „კალმასობის“ ავტორი, ისევე როგორც მისი დრო, ჯერ კიდევ ზუსტად არ ასხვავებდა ერთმანეთისაგან შემოქმედებით დარგებს მექანიკურ-ხელოსნურისაგან, თუმცა ბევრ შემთხვევაში იძლეოდა პოეზიის შემოქმედებითი ბუნების ანალიზს. იგივე უნდა ითქვას „კალმასობის“ იმ ნაწილზე, რომელსაც „ხუროთმოძღვრებისა ანუ არხიტექტურობისათვის“ ეწოდება. ამ შემთხვევაშიც ავტორი ერთმანეთში ურევს შემოქმედებითსა და ხელოსნურ დარგებს, როცა ლაპარაკობს ხუროთმოძღვრების სამი გვარის — სამოქალაქო, სამხედრო და სახომალდო ხელოვნების ანალიზზე. სამოქალაქო ხუროთმოძღვრების არსებას ავტორი ხედავს შენობათა გარეგანი და შინაგანი გამშვენიერების, ზომიერებისა და

¹⁷¹ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, გვ. 272.

თანხმობის მიღწევაში. მას აქვს ხუთი სახე ანუ ფორმა, რომელსაც ავტორი ხარისხს უწოდებს: ტოსკანიური, დორიული, იონიური და შერეული. მათვე უერთებს გოტიკურს, რომლითაც ძველად შენდებოდა ეკლესიები და სხვა ამგვარი დიდი შენობები. შემდეგ დახასიათებულია ხუროთმოძღვარი, რომელსაც ევალება, კარგად იცოდეს მხაზველობა, გეომეტრია, ოპტიკა, ისტორია, ზღაპართისტიკვაობა, ნახული ჰქონდეს სხვის მიერ აშენებული მრავალი შენობა და გამოიჩინოდეს სათანადო გამოცდილებით. დახასიათებულია აგრეთვე სამხედრო და სახომალდო არქიტექტურა, მაგრამ აქაც ხელოვნების გაგება, მეტიმეტად ზოგადია, შემოქმედებითი ოსტატობისაგან განურჩეველი¹⁷². ეს საკითხი მით უფრო საინტერესოა, რომ ტრადიციული ესთეტიკა ხელოვნების ცნებაში მართლაც გულისხმობდა ყოველგვარ წარმატებას. ჩვენი აზრით, კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ პერიოდებში ცნება „ხელოვნებას“ ჰქონდა ისეთივე მნიშვნელობა, როგორც შემდეგ საბოლოოდ დაიმკვიდრა ცნებამ — „ოსტატობა“. შესაძლოა ესაა მიზეზი, რომ „კალმასობაში“ ვერსად ვერ ვპოულობთ ხელოვნების ისეთ განსაზღვრას, რომელიც საკუთრივ ხელოვნების დარგებს მოიცავდეს. ყოველივე ეს იოანე ბატონიშვილს ხელს არ უშლიდა საკმაოდ საფუძვლიანად მიმოეხილა პოეზიის არსება და პოეტურ თხზულებათა პოეტიკურ ანალიზთან ერთად მოეცა მათი წმინდა ესთეტიკური დახასიათებაც. მხედველობაში გვაქვს „კალმასობის“ ის ნაწილი, რომელიც მეორე ტომშია შეტანილი სახელწოდებით: „მცირე უწყება ქართველთა მწერალთათვის“. ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი, ახლა კი გვინდა მკითხველის აზრი მივაპყროთ იმ საინტერესო ცნობას, რომელსაც „კალმასობა“ ცნობილი დიდი აშულის საიათნოვას შესახებ გვაძლევს. მხედველობაში გვაქვს იოანე ხელაშვილის შესვლა ეკლესიაში და საუბარი ვინმე სომეხ ბერთან. ეს ბერი აღმოჩნდება მე-18 საუკუნის სახელგანთქმული პოეტი არუთინ საიათნოვა. საუზმის დროს საიათნოვას ჩამოუღია ჩონგური, დაუწყია დაკვრა და უმღერია თავისი ცნობილი ლექსი — „შე საწყალო, ჩემო თაო, რა იქენ?“ იოანე ხელაშვილი განცვიფრებულა და უკითხავს ბერისათვის, თუ რატომ გლოვობდა იგი ერისკაცობის დატოვებას. თავის პასუხში საიათნოვა („კალმასობის“ ავტორი მას იხსენიებს ვართაბეტად და საათლამად) აღნიშნავს, რა პირობებში დატოვა ერისკაცობა, რომელიც მას ბერობას ახლაც ურჩევნია. მე ვიცოდით ჩონგური, სპარსულ ხმებზე დავწერე ქართული ლექსები, მეფე ერეკლეს მოეწონა, ვიმღერე ქართულად, ირაკლიმ დამასაჩუქრა, გამიჩინდნენ მიმბაძველნი და მიმღევარნი, შემდეგ ბერად შევდექი და ბე-

რობის დროს ნათქვამი ლექსები თქვენ ახლა მოისმინეთო. იოანე შინიშენას აძლევს, ბერად შედგომისთანავე საკრავსა და სიმღერაზე ხელი უნდა აგდლო. მაშინ საიათნოვა განმარტავს, თუ რატომ არ მოიტყა ასე. რატომ აქვს მას უფლება ბერობაშიაც ჩონგურს უკრავდეს, ლექსებს თხზავდეს და მღეროდეს: „ჩემმა წინამძღვარმანც მიბრძანა და მე პირობა ასე მივეც რომ ვინემ ეს სიმები ამ ჩონგურს ასხია და არ დაუწყდება, ხელს არ აღვიღებ, ამისთვის რომ ოდეს მაკურთხეს სე ბერად, ეს სიმები უბეში დამჩრომოდა, და ესეც ჩემთან ეკურთხა და ამ ნაკურთხს სიმებზედ უკრავ ხმებს“¹⁷³.

ასევე დიდი ინტერესის შემცველია იოანე ხელაშვილის საუბარი პეტრე ლარაქესთან, რომელმაც მას სთხოვა „გაჩხრიკე ჩემ მიერ ქმნილი წაირი და ლექსები, ვითარ მოგეწონებათო“. იოანე ხელაშვილს პეტრე ლარაქის ლექსები მართლაც წაუკითხავს და დიდათაც მოსწონებია. შეუდარებია რა რუსთაველისათვის, თუშცა მკითხველი უჩვენოდაც მიხვდება, რომ ეს შედარება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია: „ეს ასეთ გვარზედ შეგიწყიათ, რომე უდრის რუსთაველისაგან ქმნილსა წიგნსა „ვეფხისტყაოსნად“ წოდებულსაო“. დიალოგი, რომელიც შემდეგ იოანესა და პეტრეს შორის იმართება ქართული ლექსების პოეტიკური განხილვისათვის, იმ მხრივაც არის საგულისხმო, რომ დახასიათებულია პოეზიის გვარები, ჩამოთვლასთან ერთად მათი მოკლე განმარტებებით. „კალმასობა“ აღნიშნავს მოლექსეობის ანუ პოეზიის შვიდ გვარს: ლირიკას (ოდა, იანბიკო, პოემა), დრამას (ტრაგედია, კომედია, დანარჩენი თეატრალური თხზულებანი). ეპოსს. დიდაქტიკას, ზნეობრივ პოეზიას, საღმრთო პოეზიას, შერჩულ გვარს, რომელიც უმთავრესად სახუმარო ლექსებით იფარგლება. განმარტებულია ლექსიც, რომ იგი არის სიტყვა მუხლობრივად განწყობილი, დახასიათებულია, თუ რა არის მუხლი. მარცვალი, იამბი, ქორეა. მამუკა ბარათაშვილის მსგავსად, აღნიშნულია, რომ პოეტური თხზულების შექმნისათვის საჭიროა გრამატიკის, რიტორიკის ცოდნა; გარდა ამისა, პოეტმა უნდა იცოდეს ლოგიკა, სხვადასხვა წერილები და ისტორიები, ლექსიკონი, მეტოლოდია და საღმრთო წერილი, ისევე როგორც ლექსთა გვარები, „და მაშინ შეიძლებს ამით წესიერად და კარგად შეთხზვასა ლექსთა და შაირთასა“, — ამბობს იოანე ბატონიშვილი სავსებით მამუკა ბარათაშვილისებურად. საერთოდ „კალმასობის“ ყველა იმ ადგილს, სადაც პოეზიისა და ხელოვნების შესახებია მსჯელობა, უდავოდ ამჩნევია მამუკა ბარათაშვილის „ქაშნიკის“ გავლენა. ამიტომ, შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ვეცნობით რა „კალმასობაში“ გარჩეულ ლექსის 22 გვარს

¹⁷³ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, გვ. 227.

და მათ პოეტურ ანალიზს, ჩვენ თითქოს ვეღარ ვხედავთ მაჟუსა და იოანეს შორის განსხვავებას, ისე ასგავსია ორივეს მიდგომა საკითხისადმი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გამოთქმის ფორმას: ერთი (მამუკა) წერს პირველი პირით, ხოლო მეორე (იოანე ბატონიშვილი) დიალოგის ფორმით.

იოანე ბატონიშვილმა „კალმასობაში“ განიხილა შაირი, ლექსი, ჩახრუხაული, ფისტიკაური, რვეული, შეწყობილი, წყობილი, მრჩობლელი, მოკლე წყობილი, შერეული მრჩობლელი, მოკლე წყობილი შერეული, მრჩობლელი შაირი, მოკლე შეწყობილი, ჩახრუხაული, შერეული, ჩახრუხაული მრჩობლელი, ტაეპი ჩახრუხაულის გვარისა, მრჩობლელი ფისტიკაური, ძაგნაკორული, ძაგნაკორული ჩახრუხაული, ტაეპი, ნაჟამა, იამბიკო, ლეკუსია ანუ ბეჟღებით გვარის ლექსი, მესტვირეთა ლექსები, ანბანთქება¹⁷⁴. თითოეულ ამ გვარს მიეკმეული აქვს თავისი განმარტება, ილუსტრაციაჲ ქართული პოეზიის მასალაჲთ. მოყვანილია ხალხური შემოქმედების ნიმუშებიც. მათ შორის „იავ ნანა, ვარდო ნანა, იავ ნანინაო“ და სხვა. ფართოდ არის აგრეთვე მოტანილი ქართველ მესტვირეთა, კერძოდ, „პირველი მესტვირის“ კიჭიაშვილის ლექსი მდედრეკლესადმი. განვიხილულია ბესარიონ გაბაშვილის ლექსები „სეფლის ბაღს“ და „ცრემლა ისარნი“. ბესიკის პოეტურ შემოქმედებას იოანე ბატონიშვილი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს. უწოდებს მას „პირველ მესტვირეს“ და უტოო მთხვევს. „კალმასობის“ ამ ნაწილის დაწვრთვებით ანალიზი ჩვენ ძალიან შორს წაგვიყვანდა: არცაა საჭირო, ვინაიდან მილიანად. პოეტიკას განეკუთვნება და არა ესთეტიკას. საინაგეროდ, უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ იქ გამოთქმულ ზოგიერჲ მოსაზრებას. რომელც თუ ერთ შემთხვევაში პირველი ტომის საკითხებს იმეორებს. მეორე შემთხვევაში ახალი შტრიხის შემომტანია. კერძოდ, თავში — „გამოქანდაკებისა ხელოვნებისათვის“ მოცემულია ქანდაკების დახასიათება და მითითებულია მისი მასალაც. „გამოქანდაკებისა ხელოვნება. — წერს „კალმასობის“ ავტორი, — გვასწავებს წარმოდგენასა და გამოკვეთასა სხვადასხვა გვართა ნაკვეთთა მყართა ნივთებთაგან და მარმარილოსა ქვებთაგან წარმოდგენად სახეთა, თუ ვითარი ნებაჲს ვისცხე სახენი კაცთა, ქალთა და სხვათა ცხოველთა, გინა ყუაველთა და ხეთა, რომელთაცა უწოდთ კერძთა, ახდრიატთა და ხსგავსთა მისთა“¹⁷⁵. ავტორი სწორად განსაზღვრავს ქანდაკებისა და მისი მასალის ხასიათს, აღნიშნავს, რომ ეს დარგი ხელოვნებისა ერთ-ერთი უძვე-

¹⁷⁴ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. II, გვ. 274.

¹⁷⁵ იქვე, გვ. 19.

ლესია. რომელსაც ბერძნებმა და რომაელებმა უმაღლეს მწვერვალზე აიყვანეს. ქანდაკებას იყენებდნენ ძალიან ფართოდ, დგაძნენ როგორც ბალებში. ისე სახლებსა და სასაფლაოებზე. რაც შეეხება ქანდაკების მასალას, ავტორი მიუთითებს, რომ მოქანდაკე იყენებს სხვადასხვა მარმარილოს. შავსა და ჭრელ ქვებს, თაგვმარილს, სუმაღს, შავ სუმაღს, იაშმს, იამანს, აყიყს, ხოლო იარაღად — ფოლადისაგან გაკეთებულ სხვადასხვა წერაქვს, ხელეჩოს, კალამს, ციბრუტს გასახვრეტად. ჩარხს დასაწმენდად, აგრეთვე ჭილატანსს, ჭადაქვას, ზუმფარასა და მჭრელ დანებს. „კალმასობის“ ამ ცნობას ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც საშუალებას გვაძლევს ნათლად წარმოვიდგინოთ, თუ რა მასალასა და იარაღს იყენებდა ძველი მოქანდაკე.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „კალმასობის“ მეორე ტომის ის ნაწილი, რომელსაც ეწოდება „მცირე უწყება ქართველთა მწერალთათვის“. მართალია, იოანე ბატონიშვილის მიერ მოცემული ცნობილ ქართველ მოღვაწეთა და მწერალთა დახასიათება ძალიან მოკლეა. შეზღუდული, მაგრამ, თუ შეიძლება ითქვას, ეს პროზით დაწერილი ქართული ლიტერატურის მინიატურული ისტორიაა, რომელსაც თავისი დროისათვის მნიშვნელობა უთუოდ ჰქონდა და დღესაც არ დაუკარგავს. აქ განხილულია როგორც სასულიერო, ისე საერო მწერლობის წარმომადგენლები, დაწყებული დავით აღმაშენებლით და დამთავრებული ახალი დროის მთარგმნელებით (ამ უკანასკნელთა შორის მოხსენიებულია ალექს. ოდოქიძე, ქაქუცაძე, აყიყი). ცნობილ მწერალთაგან მოკლე დახასიათება მიცემული აქვთ იოსებ თბილელს, ექვთიმე ათონელს, გიორგი ათონელს, იოანე პეტრიწს (ჭიმჭიმელს), ეფრემ მცირეს, არსენ იყალთოელს, იოანე შავთელს, შოთა რუსთაველს, სარგის თმოგველს, ჩახრუხაძეს, იასე ხემშიას ძე ძაგნაკორელს, რომელმაც „შეთხზა შაირნი სხვაგვარად უფრო უგრძელეს სტრიქონებითა, ფრიად ტკბილნი და საამო სასმენელნი, რომელსა აწ უწოდებენ ლექსისა მისისა გვართა, ვინმეცა შეთხზვის ძაგნაკორულად თქმულსა; გარნა ესე ძველადვე იყო უწინარეს შოთასა“¹⁷⁶. გარდა ამისა, მოკლედ არიან დახასიათებულნი თეიმურაზ პირველი, არჩილ მეფე, ვახტანგ მეექვსე (რომელსაც ავტორი შეცდომით ვახტანგ მესამეს უწოდებს), თეიმურაზ მეორე, სულხან-საბა ორბელიანი, ძველი ქართველი მოშაირენი, დაწყებული იაკობ შემოქმედელით და დამთავრებული ბაკაკა დვალაძით. დახასიათებულნი არიან ანტონ კათალიკოსი (პირველი და მეორე), ზაქარია გაბაშვილი, დოსითეოს ნეკრესელი, ბესარიონ გაბაშვილი, ვახუშტი ბაგრატიონი და მრავალი სხვა. ვიმეორებ,

¹⁷⁶ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. II, გვ. 185—186.

თითოეული მათგანის დახასიათება ძალიან მოკლე და სქემატურია, მაგრამ ფრიად საყურადღებო. საილუსტრაციოდ გვინდა მოვიტანოთ რუსთაველის დახასიათება. „შოთა რუსთაველი, — წერს „კალმასობის“ ავტორი, — მწერალთა უხუცესი დროსა და თამარ მეფისასა, იყო ფილოსოფოს-ღვთისმეტყველი, საღმრთოთა და საეროთა წერილთა შინა გაპოცილილი, ენათა სპარსულსა და სომხურისა მცოდნე, უცხო ვარსკვლავთმრიცხველი და ბუნების ისტორიათა მეცნაჲ, პირველი მწერალი და დამთხვეელი მაღალსა ენათა ზედა წერილთა, მესაირეობასა და პიტიკასა შინა ყოველთა ზედა პირველი და უაღმატებულესი. ამან ქმნა წიგნი, „ვეფხისტყაოსნად“ წოდებული შაირად. რომელ ჯერეთ არავის ქართველთაგანსა უმჯობეს მისა უთქვამსთ ვისიმე შაირნი. და ესრეთ სიბრძნის-მოყვარებასა შინა გარდავლნო წილნი თვისნი“¹⁷⁷.

ამ დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას რუსთაველისადმი „კალმასობის“ ავტორი ყველგან გვაგრძნობინებს თავის დიდ წინამორბედებთან ერთად.

დაახლოებით ასეთი გზა განვლო ქართულმა ლიტერატურულ-კრიტიკულმა და ესთეტიკურმა აზროვნებამ რუსთაველის შემდეგ მე-19 საუკუნემდე. როგორც მკითხველი ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც დაინახავდა, საუკუნეების მანძილზე რუსთაველის გავლენა ან მის სახელთან დაკავშირებით პოეზიის თეორიული საკითხების ანალიზი ფრიად მნიშვნელოვანი იყო. პატივს სცემდნენ თუ უარყოფდნენ, რუსთაველი ყოველთვის შთაგონების უშრეტეი წყარო იყო და, როგორც პოეტური მეუფე მიაგელებდა ქართული პოეტური აზრის შეუპოვარ მერანს.

რაც შეეხება ხელოვნების რუსთაველისებურ განსაზღვრას, რომელიც ჩვენ ზევით მოკლედ დავახასიათეთ, ნათლად მოწმობს იმ გარემოებას, რომ ქართული ფილოსოფიური აზროვნება და ლიტერატურული მეტყველება თავისი ესთეტიკური თეორიით მეთორმეტე საუკუნეში წინ უსწრებდა იტალიურ რენესანსს და უფრო ადრე ქადაგებდა იმ საკაცობრიო იდეალებს, რითაც შემდეგ ევროპამ იამაყა.

რენესანსმა ევროპაში მოიტანა ხელოვნების ცოცხალი გაგება და შუა საუკუნეების ღვთისმეტყველური ესთეტიკის ნაცვლად. ანტიკური შეხედულებებით განაყოფიერებული ახალი მოძღვრება შექმნა. რენესანსის ესთეტიკურ იდეალებს საფუძველს უყრიდნენ ისეთი დი-

¹⁷⁷ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. II, გვ. 184—185.

დი აღპიანები, როგორც იყვნენ ჯოტო და ჩენინი, ალბერტი და დიურერი, ლეონარდო და რაფაელი, მიქელანჯელო და ბრამანტი, მანტენია და ტიციანო, კორეჯო და პერუჯინო, ჩელინი და ვერონეზე, ტინტორეტო და გოცოლი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ვან-სასა და კონდივზე. ყველას ჩამოთვლა შეუძლებელი ხდება, თუმცა ბევრი მათგანი, ვინც არ გვიხსენებია, რენესანსის მწვენებებს წარმოადგენს, როგორც, მაგალითად, ვენეციანო და ფრანჩესკა¹⁷⁸.

რენესანსის ეპოქა არღვევს შუა საუკუნეების მისტიკურ ტრადიციებს და ბოლოს უღებს არისტოტელეს ძველ გაგებას, რომელიც დამახასიათებელი იყო იმ ხანისათვის. არისტოტელეს მემკვიდრეობის ანალიზი რენესანსის ეპოქაში უკვე ატარებს ცოცხალ ხასიათს და უპირისპირდება შუა საუკუნეების სქოლასტიკას. სწორედ ამ დროს გამოჩნდება დანტე ალიგიერი, „შუა საუკუნეების უკანასკნელი პოეტი და ამასთან ერთად ახალი დროის პირველი პოეტი“¹⁷⁹, როგორც ენგელსი მიუთითებს, გამოჩნდება დანტე ალიგიერი, რომელიც საფუძველს უყრის მთელ ანტიკურებას იტალიური ენის შესახებ და სამართლიანად ითვლება იტალიური ენის ფილოლოგიის ფუძემდებლად. მის კალამს ეკუთვნის პოეტიკური ნაშრომი, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა შემდგომი დროისათვისაც. ეს წიგნი პირველად გამოვიდა 1314 წელს. დანტემ (1265—1321) ხმა აღიმალა იტალიური ენის უფლებათა დასაცავად ლათინურის წინააღმდეგ. მან გააჩნია სტილის სპეციალური საკითხები და ძირითადად აღნიშნა სამი სტილი: ტრაგიკული, კომიკური და ელეგიური. დანტესთან ერთად აქ სხვებიც შეიძლება დაგვესახელებინა, მაგრამ მათ განზრახ გვერდს ვუვლით. მაგალითად, არ განვიხილავთ ერასმ როტერდამელის თეორიულ შეხედულებებს, არც გეორგიუს აგრაკოლას (მე-16 საუკუნის მოღვაწეს), არც რონსარისა და დიუბელეს აზრებს, ვინაიდან ესთეტიკის მოკლე ისტორიის გადმოცემისას ზოგადად მივუთითებთ მათს შესახებ; აქ კი საჭიროდ მიგვაჩნია უფრო დაწვრილებით გადმოვცეთ შინაარსი იმ ნაწარმოებისა, რომელსაც მე-17 საუკუნეში გვაძლევს პოეტი და ხელოვნებათმეტყველი ნიკოლო ბუალო (1636 — 1711).

„პოეტური ხელოვნება“. ეს ნაწარმოებია „პოეტური ხელოვნება“,

¹⁷⁸ რენესანსის შესახებ იხ. დაწერილებით: გიორგი ჭიბლაძე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, 1961, გვ. 202—268.

¹⁷⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938, стр. 245.

სახელწოდებითაც რომ განასხვავებს პოეტურ ხელოვნებას ყოველგვარ სხვა ხელოვნებათაგან და მთელი სისტემის სახით წარმოდგება ჩვენს, წინაშე. ბუალოს ნაშრომს თავის დროზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მის წიგნში პოულობდნენ იმ აზრებს, იმ პრობლემებს, რომლებიც ლიტერატურულ ცხოვრებას მაშინ აინტერესებდა. დასჯელთევროპელ მოღვაწეებთან ერთად, ამ ნაშრომს მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ისეთი გამოჩენილი რუსი მწერლები, როგორც იყენენ კ ა ნ ტ ე მ ი რ ი . ტ რ ე დ ი ა კ ო ვ ს კ ი, ს უ მ ა რ ო კ ო ვ ი და ლ ო მ ო ნ ო ს ო ვ ი. ინტერესმოკლებული არ არის ვიცოდეთ, რომ რუსულ ენაზე „პოეტური ხელოვნება“ პირველად თარგმნა ცნობილმა რუსმა კრიტიკოსმა ტრედიაკოვსკიმ.

დრო, როცა ბუალო მოღვაწეობდა. წარმოადგენდა ახალ ფეხადგმული, მაგრამ უკვე საკმაო ძალის მქონე ბურჟუაზიის, როგორც მაშინ აღმავალი საზოგადოებრივი კლასის, ისტორიულ არენაზე გამოსვლის ეპოქას. ეს იყო მერკანტილიზმის ბატონობის ხანა. მერკანტილიზმი იყო გაბატონებული არა მარტო ეკონომიკურ. არამედ ცხოვრების სხვა დანარჩენ სფეროებშიც. იგი გავლენას ახდენდა სულერის ისწრაფებებზე, გავლენას ახდენდა ლიტერატურაზეც. სწორია მოთხება, რომ საფრანგეთის მეფე ლუი XIV ცდილობდა მთელი სასელმწიფოს სამეურნეო და სულიერი ცხოვრების რაციონალიზებას. ეს ტენდენცია ხელოვნების თეორიაში ყველაზე საუკეთესოდ ბუალომ გამოხატა. აბსოლუტიზმის იდეა ჩქეფს მის დებულებაში. რომ პოეტმა უნდა შეისწავლოს სასახლე და ქალაქი. ეს უნდა იყოს. მისი აზრით, ხელოვნების თემატიკური საგანი. წინააღმდეგ რომსარისა, კლასიციზმის მედროზე ბუალომ, ამავე დროს, ანტიკური სახეების გამოყენების სხვა გზა დასაბა — იგი მომხრე არ იყო ფრანგული სახეებით გამოეხატათ ანტიკური. |

ბუალოს ესთეტიკურ თეორიამდე საფრანგეთში საფუძველი ჰქონდა ჩაყრილი იმ ფილოსოფიურ მიმდინარეობას, რომლის უძიდეისი წარმომადგენელია რენე დეკარტი (1596 — 1650). დეკარტი აყენებდა გონების კულტს, მისი რაციონალიზმი მოითხოვდა ზემოშარიტების აქსიომატიზმს. ეს იდეები, კერძოდ, კარტეზიული მატერიალიზმის იდეები გავლენას ახდენდნენ ხელოვნების თეორიაზე, და შემთხვევითი არ იყო, როცა ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებას“ განიხილავდნენ, როგორც დეკარტის შეხედულებების გამოვლენასაც ხელოვნების თეორიაში. ამას ჩვენ ქვევით უფრო ნათლად დავინახავთ, როცა შევუდგებით თვით „პოეტური ხელოვნების“ ანალიზს.

დეკარტზე უფრო შორს წავიდა ბლეზ პასკალი (1623 — 1662), რომელიც ეძებდა მისტიკურ კავშირს რელიგიასთან. ყოველგვ

ამით თანდათან საფუძველი მოუშზადდა ხელოვნებაზე იმ შეხედულებებს, რომლებსაც ვხვდებით „პოეტურ ხელოვნებაში“. ეს შეხედულებანი რაციონალიზმს განეკუთვნებიან და ამიტომ სავსებით სწორია, როცა ამბობენ, რაციონალიზმი ფლობს ბუალოს ესთეტიკასო. შეიძლება პირდაპირ ითქვას — ბუალო წარმოადგენდა იმ ორბიტს, სადაც ერთიანდებოდნენ ფრანგული კლასიციზმის თეორიული და პრაქტიკული ნაქადები, პლიუსი და მინუსი იმ ლიტერატურული მიმდინარეობისა, რომელსაც ჯერ კიდევ პერდერმა, თავისი დროის თვალსაზრისო ფილოსოფოსმა და ისტორიკოსმა, „უძლური, არახალხური, ხელოვნური, კაბინეტური მოვლენა უწოდა“¹⁸⁰.

„პოეტური ხელოვნება“ შედგება ოთხი სიმღერისაგან. ისინი დაწერილია ლამაზი ფრანგული ლექსით, პოეტური ტემპერამენტით და აზრობრივი სითამამით. არისტოტელეს მსგავსად, ბუალოს ყოველგვარი ხელოვნების ქეშმარიტ წყაროდ ბუნება მიაჩნია. როგორც არისტოტელემ ბუნების მიბაძვაში პოვა ხელოვნების გასაღები, ბუალოც აღიარებს, რომ ხელოვანი უნდა ბაძავდეს ბუნებას, თუ მას სურს შექმნას ნამდვილად პოეტური ნაწარმოები. მართალია, ბუალო აღიარებს გონების კულტს, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს ბუნებრივ პოეტურ ნიქს, ურომლისოდ მას ქეშმარიტი პოეზია ვერ წარმოუდგენია.

პირველ სიმღერაში „პოეტური ხელოვნების“ ავტორი ამბობს, რომ თუ ღეთაებისაგან თანდაყოლილი ნიქი პოეტს არა აქვს, იგი ვერ ავა პოეზიის პარნასზე. მცირე ტალანტის მქონე პოეტის „პეგასი ჭიუტია“¹⁸¹. ამ მითური პეგასის ქვეშ ნაგულისხმევია პოეტური გაქანების სიმალლე, შთაგონების ძალა. რა შინაარსიო არ უნდა აილოს პოეტმა, ეს უქანასკნელი მან უნდა დაუქევემდებაროს აზრს. შინაარსი და აზრი კი არ განერიდებიან ერთმანეთს, პირიქით, პირველს უყვარს მეორე. მეორეს პირველი: შინაარსს უყვარს აზრი, აზრს უყვარს შინაარსი, მაგრამ რა პოულობს შინაარსს. რა აძლევს მას სინათლეს და სიცხადეს? გონება, რომელიც მას ამკობს ღირებულებით და ბრწყინვალეობით. ამიტომ ბუალო მწერლებს მოუწოდებს შეიყვარონ გონება. მუდამ გადაიღონ გონებისაგან ბრწყინვალეობა და ღირებულება. თითოეული ხელოვანი უნდა მიისწრაფოდეს აზრისაკენ. სადაც აზრია, იქ არაფერია ზედმეტი მხატვრულ ნაწარმოებში. ზედმეტობა პოეზიაში ყოველთვის უგემურობის შედეგია და ამდენად იგი საზიზღარია. რას შეუძლია იხსნას ხელოვნება ამ უგემურობისა და საზი-

¹⁸⁰ Гете, Избранные произведения, 1950, стр. 6.

¹⁸¹ Буало, Поэтическое искусство, 1937, стр. 39.

ზღვროებისაგან? გონებას. ამიტომ ბუალო აყენებს გონების პრიმატს, მოუწოდებს ყველა ხელოვანს მხატვრულ შემოქმედებაში გააბატონონ გონება. მაგრამ გონებასთან ერთად საჭიროა პოეტის ჰქონდეს მახვილი ყური, რათა რიტმი სწორად, სასიამოვნოდ იქნეს დაკული. ბუალო აქვე იძლევა რონსარის კრიტიკას და ამბობს: „სწავლული რონსარი ახალი მეთოდებით წერდა“¹⁸².

ლექსის აზრი არ უნდა იყოს ძნელმისახვედრი. თუ იგი ძნელი გასაგებია, მაშინ მკითხველის გონება იღლება, აღარ ეტანება მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც „ცარიელ საუბარს“. ბუალო დიდი მტერი იყო ისეთი პოეტისა, რომელიც სწავლაზე უფრო ადრე ლექსების წერას იწყებდა. პოეტმა საჭიროა წერის დაწყებამდე აზროვნება ისწავლოს და შემდეგ მოჰკიდოს ხელი მწერლობას, ვინაიდან ცოტა როდია ისეთი ადამიანი, რომელსაც ბნელი აზრები აქვს და ამ სიბნელის გასაფანტავად საჭიროა აზროვნების შესწავლა. თუ მხატვრულ ნაწარმოებში აზრები ჭარბია, ენა უნდა იყოს ლამაზი, რათა ეს ჭარბი აზრები ლამაზი ენის საშუალებით მკითხველმა ადვილად შეისისხლხორცოს. როგორცაა აზრი, იდეა, ისეთივეა სიტყვაც და ფრაზაც. სიტყვა აზრს მიჰყვება, ფრაზა იდეას. ასეთია აზრის, იდეის, სიტყვის როლი, ენის როლი მხატვრულ შემოქმედებაში. ცუდი მხატვრული ნაწარმოები რეგვენის გარდა არავის მოეწონება, რადგან რეგვენი მოსწონს. ამით მთავრდება „პოეტური ხელოვნების“ პირველი სიმღერა.

მეორე სიმღერა განიხილავს იდილიას, მის ოსტატებს, ელეგიას, ოდას და მის გვარებს, სონეტს, ეპიგრამას, რონდოს, მადრიგალს, ბალადას. მეორე სიმღერა ჩვენთვის იმდენად საინტერესო არ არის ხელოვნების თეორიის პრობლემათა გასარკვევად, როგორც მესამე სიმღერა. მესამე სიმღერაში ბუალო იხილავს ტრაგედიას და მის წარმოშობას. ტრაგიკულის განსხვავებას რომანულისაგან, ტრაგიკულის სტილს. აქვეა მოცემული ეპიკური ჟანრის დახასიათება, ქება ჰომეროსისა და ვირგილიუსისა, რომლებიც ბუალოს ეპიკური ჟანრის წარმომადგენლებად მიაჩნია. განხილულია კომედია და მისი წარმოშობა. მოცემულია ხელოვნების, როგორც ბუნების მიბაძვის, განსაზღვრა; ქება მოლიერისა, მისადმი სიმპათია, რასაც ბუალო საერთოდ იჩენდა სახელოვანი ფრანგი კომედიოგრაფისადმი. მესამე სიმღერაში ბუალო განასხვავებს კომიკურს ტრაგიკომიკურისაგან და მიუთითებს, რომ კომიკურში მწუხარებას ადგილი არ უნდა ექნესო.

ბუალო ხელოვანის ღირსებად და ამოცანად თვლის დამაჯერებლობას. მოითხოვს მწერალმა მკითხველს მიაწოდოს დამაჯერებელი ამ-

ბები. აქ დიდი სირთულეა. ამბავი, რომელიც ნამდვილია და ადვილად დასაჯერებელი, შესაძლებელია პოეტმა ისე მიაწოდოს მკითხველს, რომ აღარ იყოს დამაჯერებელი. ამიტომ ბუალო მოითხოვს. ისმენელს ნუ მივაწოდებთ დაუჯერებელ ამბავსო. ასეთივე კატეგორიულობით იგი ხმას იმადლებს უაზრობის წინააღმდეგ ხელოვნებაში. როგორი საკვირველიც არ უნდა იყოს ეს უაზრობა, იგი ვერასოდეს ვერ მოგვხიბლავს თავისი უაზრობით. შეუძლებელია მხატვრული ნაწარმოები ამ უაზრობის გზით ამაღლდეს კემპარიტ ხელოვნებად.

ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობისა და განვითარების ისტორია ამა ბუალო ერთი მხრივ ხედავს მის თავდაპირველ უფორმობას, მეორე მხრივ გუნდს მოცეკვავეთა, რომლებიც ღვინის ღმერთს თნოდნენ მოეცა მეტი ღვინო. ტრაგედიისა და კომედიის ისტორია. რომელიც მოცემულია „პოეტურ ხელოვნებაში“, თითქმის უცვლელადაა აღებული არისტოტელეს „პოეტიკიდან“. პორაციუსის მსგავსად ბუალო მიუთითებს. რომ ფესპისმა მსახიობი პირველმა გამოიყვანა. ხოლო შემდეგ, არისტოტელეს იმეორებს, რომ ესქილემ პერსონაჟები შეიყვანა გუნდში და ამ გზით განავითარა ტრაგედია. ესქილეს მიერ ტრაგედიის ამ განვითარებულ ფორმას უკვდავმა სოფოკლემ ჰარმონია შეჰმატა და ამგვარად ბერძნული ტრაგედია ავიდა იმ სიმაღლეზე, რომელზეც რომაელები არასოდეს ასულან. მთელი ეს სიწიერა წარმოადგენს არისტოტელეს „პოეტიკის“ გამოყენებას. ამავე სიძლიერაში ჩვენ კვლავ გვხვდება რონსარის უკვე ნაცნობი კრიტიკა, რამდენადაც ბუალო მოითხოვს უარიყოს ფრანგული სულით რომის გამოზატვა. ხოლო რომაელთა ტანსაცმელით ფრანგების გამოწყობა¹⁸³. ბუალო მხარს უჭერს ისეთ ლექსს, რომელიც სასწაულიდან სასწაულს შექმნის, მაგრამ, ამავე დროს, მკაცრ შენიშვნას აკეთებს — მაქსიმალურად იქნეს დაცული ზომიერება. ამის მაგალითად, ზომიერების მაგალითად, ბუალოს მოჰყავს ჰომეროსი, რომელმაც თავის უკვდავ „ილიადაში“ აგვიწერა აქილევისის რისხვა, მაგრამ ისე ზომიერად, რომ „ილიადას“ ბუნებრივი ელფერი მისცა. ზომიერების მისაღწევად ბუალო მოითხოვდა სიუჟეტი არ დაეტვირთათ ამბებით. ბევრი ამბავი ბუალოსათვის იგივე იყო, რაც ზედმეტობა. ეს იგივე არისტოტელეს მოძღვრებაა ფაბულის მთლიანობაზე. ბუალო შემდეგ ამბობს: „ზედმეტობა ხელოვნებას უკარგავს ღირსებასო“. პოეტის დაპირება უნდა იყოს პატარა, შესრულება კი დიდი. თუ პოეტს სურს მოიპოვოს დიდება, მან შესწავლის ობიექტად უნდა აიღოს ბუნება, ბუნებისაგან უნდა ისწავლოს მან, ვინაიდან ბუნება აძლევს წყაროს ხელოვნებას. მართალია, სწავლების ობიექტად ბუნების გახდომას

¹⁸³ Буало, Поэтическое искусство, 1937, стр. 66.

ბუალო უკავშირებს კომედიას. მაგრამ ეს შეიძლება მთლიანად გავრცელდეს მთელს ხელოვნებაზე, ვინაიდან ბუალოს ხელოვნება ბიანდა, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ბუნების მიბაძვად. „ბუნებას არასოდეს არ უნდა გაეთიშოთო“, — ქადაგებდა „პოეტური ხელოვნების“ ავტორი.

ჩვენ მივუთითეთ, რომ ბუალო მოითხოვდა სასახლისა და ქალაქის შესწავლას; ასე ესახებოდა მას მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პერსპექტივა. ამ მოთხოვნას ასრულებდა ფრანგული ფსევდოკლასიციზმი კორნელის, რასინის, მოლიერის სახით. მაგრამ მოლიერმა შემდგომი ნაბიჯი გადადგა წინ. იგი ქალაქის ფარგლებსაც კი გასცდა და შეიჭრა პროვინციაში. ამით პან დაარღვია ფსევდოკლასიკური პოეტიკის მოთხოვნა და დაიმსახურა ბუალოს გულისწყრომა: „სკაპენის ოინებში“ მე ველარ ვიცანი „მიზანთროპის“ ავტორიო. აქ მარტო კომიკურის ხერხის კრიტიკა როდია სკაპენის ტომარასთან დაკავშირებით.

„პოეტური ხელოვნების“ უკანასკნელი სიმღერა განიხილავს პოეტური ნიჰის რაობას და იძლევა მის კლასიფიკაციას. ნიჰის მიხედვით არსებობს სუსტი, საშუალო და კარგი მწერალი. სუსტი მწერალი ბუალოს ყველაზე მეტ გულისწყრომას იმსახურებდა. „პოეტური ხელოვნების“ ავტორი ფიქრობდა, რომ თითოეული პოეტი უნდა იყოს პატიოსანი, მას არ უნდა იზიდავდეს ლიტერატურული ნაწარმოებით ნოგება. თვით ხელოვნების ბუნება მოითხოვს, მწერალი არ გამოევიდოს ამ მოგებას. შესაძლოა არავინ ისე არ იცავდა ამ პრინციპს, როგორც თვით ბუალო, რომელმაც უარს აცხადებდა ლიტერატურული შრომისათვის ჰონორარის მიღებაზე. მთავარია, პოეტი იყოს ნიჰიერი.

პოეტური ნიჰის დასახასიათებლად ბუალოს მოყავს ერთ-ერთი ფლორენციელი ექიმის მაგალითი. ფლორენციაში იყო ექიმი, რომელიც თავისი უნიჰობით დანაშაულს ჩადიოდა: მიუხედავად კეთილი განზრახვისა — მოერჩინა ავადმყოფები. მისი პაციენტები მისივე უნიჰობის მსხვერპლი ხდებოდნენ. — ექიმი — მკვლელი, — აი, სანამღე მიიყვანა იგი უნიჰობამ. ბოლოს ეს ექიმი თავს ანებებს მედიცინას და ერთ-ერთი გადარჩენილი მეგობრის — აბატის დახმარებით ხდება ხუროთმოძღვარი. ეს გამართლებული ნაბიჯი იყო, ვინაიდან, ბუალოს აზრით, უმჯობესია იყო კალატოზი, თავის საქმეში დაფასებული მუშა, ვიდრე სუსტი მწერალი ან გაუთლელი პოეტი. უმჯობესია იყოთ კალატოზი, რაკი ეს თქვენი მოწოდებაა, და სარგებლობა მოიტანოთ თქვენი შრომით, ვიდრე იყოთ ვულგარული და

ცუდი მწერალი“¹⁸⁴. ხელოვნებას აქვს თავისი ხარისხი და თუ მწერალმა დაიმსახურა სახელი, როგორც ცივმა ან მშრალმა, ის საძაგელია. პოეტმა თავისი ნაწარმოები უნდა გამოაქვეყნოს დაწერიდან გარკვეული დროის შემდეგ. მან უყოყმანოდ უნდა გაასწოროს ნაწარმოების ყველა შეცდომა, განსაჯოს გონების ძალით, არ დაიჭიროს სულელის რჩევა-დარიგება. ამ შეცდომების გასწორებასა და თვით მხატვრული ნაწარმოების ღირსების შეფასებაში აუცილებლად საჭიროა კრიტიკოსი, ისეთი ადამიანი, რომელიც სასარგებლოა, რომელიც გონებას მიჰყავს წინ და რომელსაც ცოდნა ასხივოსნებს. მართალია, ბუალო ამავე დროს ამბობდა, რომ საერთოდ ძნელია ასეთი კრიტიკოსის პოვნა, მაგრამ იგი ხელოვნებაში უდიდესი როლის შემსრულებელია და უდიდესი პატივისცემის ღირსია.

სწორედ ასეთ კრიტიკოსად მოველინა მე-17 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურას ნიკოლო ბუალო თავისი სატირებით, რომლებშიც მან სასტიკად დასცინა ბევრ თანამედროვე მწერალს (კოტენი, პერრო), და „პოეტური ხელოვნებით“, სადაც ფრანგული კლასიციზმი მთელი თავისი თეორიით ყველაზე უკეთ გამოიხატა. ამ ნაწარმოებში ბუალო კვლავ გამოჩნდა, როგორც მებრძოლი მწერალი, რომელიც უშიშრად ქადაგებდა იმას, რაც სწამდა, საგნებს მართლაც თავის სახელს არქმევდა და არ ერიდებოდა არა მარტო შაპლენს (გაიხსენეთ პარიკის მატარებელ შაპლენის სახე ლექსში „შაპლენი უპარიკოდ“), ან კიდევ პროკურორ როლეს ბრიყვი რომ უწოდა, არამედ, თვით ლუდოვიკო XVI-საც კი, რომელიც მას მფარველობდა. ყოველივე ამას ბუალო აკეთებდა სიმართლისა და გონების სახელით.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ბუალოს ესთეტიკაში ჩანს გონების პრიმატი. მაგრამ ეს სრულიად არ გამორიცხავს გრძნობას. პირიქით, „პოეტური ხელოვნება“ მოუწოდებდა მწერლებს ემღერათ გრძნობებით და მისთვის გარკვეული ადგილი მიეცათ ხელოვნებაში. ამგვარად, „პოეტური ხელოვნების“ ავტორს, მართალია, წამოყენებული აქვს გონების პრიმატის იდეა, ამაში მდგომარეობს მისი ესთეტიკის რაციონალისტური ხასიათიც, მაგრამ იგი იცავდა გრძნობის ელემენტსაც და ხელოვნებას მარტოოდენ გონებით კი არ ფარგლავდა. არამედ, გრძნობასაც უთმობდა გარკვეულ ადგილს.

ასე გვესახება ბუალოს ესთეტიკა და ამით მთავრდება მიმოხილვა იმ შესანიშნავი ლიტერატურული ძეგლისა, რომელსაც „პოეტური ხელოვნება“ ეწოდება.

ბუალოს თანამედროვე ეპოქაში ფრანგულ ლიტერატურას ჰყავდა სხვა მთელი რიგი კრიტიკოსებისა, რომლებიც მეტ-ნაკლები სიძლიერ-

¹⁸⁴ Буало, Поэтическое искусство, 1937, стр. 82.

რით აწუქებდნენ ხელოვნების თეორიის პრობლემებს. აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი ფაქტებიც: ფსევდოკლასიციზმის ისეთი უდიდესი წარმომადგენლები, როგორც არიან კორნელი და რასინი, თვით იყვნენ კრიტიკოსები, წერდნენ თავიანთი მხატვრული შემოქმედების წინასიტყვაობებს, ეხებოდნენ ლიტერატურის თეორიის საკითხებს. ბუალოს თანამედროვე ეპოქაში აშკარად იგრძნობა ორი ძირითადი მიმდინარეობა ხელოვნების თეორიაში: პირველი ეყრდნობა პერროს შეხედულებებს, მეორე კი თვით ბუალოს. საკმაოდ ძლიერი ლიტერატურული კრიტიკოსი შარლ პერრო (1628 — 1703) ლიტერატურაში იცავდა იმ თვალსაზრისს, რომელიც უშიშრად აცხადებდა, რომ მისმა თანამედროვე მწერლებმა თითქოს გადააჭარბეს ანტიკურ სახეებს და ამიტომ აღარ არის საჭირო ანტიკური სახე გამოყენებულ იქნეს, როგორც მიბაძვის ობიექტი. ბუალო ამ თვალსაზრისით კატეგორიული მოწინააღმდეგე იყო იმ დროსაც კი, როცა თანხმობის ჩამოგდებათ დამთავრდა „დავა ძველებსა და ახლებს“ შორის, ბუალომ თავისი სახელგანთქმული წერილი მისწერა პერროს, რომელშიც კვლავ ასაბუთებდა თავის აზრს და გაკვირვებას გამოთქვამდა, თუ რატომ ასე უპირისპირებდა პერრო ბერძნულს მე-17 საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურას. ბუალო მაინც ბუალოდ დარჩა.

ფრანგულ ლიტერატურაში შემდეგ ჩვენ ვხვდებით ჟან-ჟაკ რუსოს ესთეტიკურ თეორიას, რომელიც, წინააღმდეგ გონებისა, გრძნობის პრიმატს აბატონებს ხელოვნებაში. რუსო უარყოფს ცივილიზაციას, რომელსაც გონება ქმნის, აყენებს ამოცანას — ხელოვნებამ გამოხატოს გრძნობა, დაამშვიდოს ადამიანი, ბოლო მოუღოს იმ ნერვიულობას, რომელსაც ცივილიზაცია იწვევს. რუსო ხელოვნებას ამოცანად უსახავს ადამიანის აღზრდას, ხელოვნებისაგან მოითხოვს სინამდვილის ანალიზს კი არა, მის დაძლევას. ამ მოთხოვნაში აშკარად ჩანდა „ემილის“ ავტორისათვის დამახასიათებელი შეუპოვარი ბრძოლა გაბატონებული გემოვნებისა და მაღალი საზოგადოების წრეშეუწერელი ფუფუნების წინააღმდეგ. ფუფუნებას კი ადამიანის მორალზე, იუსოს ღრმა რწმენით, მხოლოდ უარყოფითი გავლენა ჰქონდა. ვინაიდან ეს საზოგადოება ისე იყო მოწყობილი, სადაც ყველა ხედავდა: „ბოროტი ლაღობს, მართალი კი დატუქს ული“¹⁸⁵. ფუფუნება საერთოდ მიუღებელი იყო რუსოსათვის და იგი მთელი არსებით ებრძოდა მას, როგორც სიმახინჯეს. რომელიც ადამიანს რყვნის, გაკეთილშობილების ნაცვლად. ამას ქადაგებდა რუსოს პედაგოგიური დოქტრინაც და ეს-

¹⁸⁵ ჟან-ჟაკ რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, ქართული გამოცემა, გვ. 459—460.

თეატრული თეორია. „ძვირფასი მორთულობა, — წერდა რუსო, — მაღალი რანგის თავმომწონეობას აკმაყოფილებს, მაგრამ პიროვნების ღირსებას ის სრულიადაც არ შეადგენს; ის მხოლოდ ცრურწმენის ნაყოფაა. ნამდვილ კეკლუცობას მონდენილი ჩაცმულობა ახასიათებს, მდიდრული მორთულობა კი არასოდეს; მართლაც, იუნონა უფრო მოხდენილად იცვამდა, ვიდრე ვენერა. — რ ა დ გ ა ნ ა რ შ ე გ ი ძ ლ ი ა ლ ა მ ა ზ ი გ ა მ ო ი ყ ვ ა ნ ო, შ ე ნ მ ა ს მ დ ი დ რ უ ლ ტ ა ნ ს ა ც მ ე ლ შ ი ხ ა ტ ა ე ო, — ეუბნებოდა აქელესი ერთ ცუდ მხატვარს, რომელიც მშვენიერ ელენეს ზედმეტად მოკანძმულს ხატავდა. მე დავეკვირვებივარ, რომ ყველაზე მდიდრული მორთულობა ყველაზე მაინჯ ქალებს აბრად ემსახურება; ამაზე უფრო უაზრო თავმომწონეობა წარმოუდგენელია“¹⁸⁶.

თუ ზოგადი სახით ავიღებთ „ემილისა“ და „ახალი ელონიზას“ გენიალური ავტორის მოძღვრებას ხელოვნებაზე, სრულიად ამკარა ხდება, რომ თავისი შეხედულებებით რუსო საფუძველს უყარის მთელ იმ ესთეტიკურ თეორიას, რომელმაც შემდგომს ეპოქებში გრძნობა წამოსწია ხელოვნებაში გონების პრიმატის ადგოლზე. ასეთივე თეორიას, თავისებური ორიგინალური სახით, იძლევა რუსეთის დიდი მწერალი ლევ ტოლსტოი წიგნში „რა არის ხელოვნება?“.

რუსოს ხელოვნებათმეტყველებას რადიკალურად უპირისპირდება ვოლტერი. ისე, როგორც განსხვავებულია მათი მსოფლმხედველობა საერთოდ¹⁸⁷, მაგრამ მას არ შეუქმნია ისეთი ესთეტიკური თეორია, რომელიც გაიჩენდა მიმდევრებს და იბატონებდა ლიტერატურაში.

ხელოვნების ახალი თეორია, დენი დიდრო. ხელოვნების ახალ მოძღვრებას საფუძველს უყრის დენი დიდრო (1713 — 1784), რომელსაც მიმდევრები უჩნდებიან როგორც ფრანგულ, ისე გერმანულ ლიტერატურაში. ფრანგი განმანათლებელი დიდრო ხელოსნის შვილი იყო, ის ადამიანი, რომელსაც შიმშილით სიკვდილი არ აცდებოდა, რომ მფარველები არ გასჩენოდა. ეს უდიდესი გონების, ღრმა ფილოსოფიური აზრისა და შემოქმედებითი ცეცხლით ანთებული ადამიანი ისე ჩაეიდა სამარეში, ბევრი მისი სახელგანთქმული ნაშრომი მზის სინათლეზე არც კი იყო გამოტანილი. დიდრომ საფუძველი ჩაუყარა „ენციკლოპედიას“, იყო მისი ორგანიზატორი, თავის ირგვლივ შემოიკრიბა ისეთი გამოჩენილი ადამიანები, როგორც იყვნენ დალამბერი, რუსო, პოლ პოლბახი, ლამეტრი, ჰელვეციუსი. მაგრამ

¹⁸⁶ ეან-ჟაკ რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, ქართული გამოცემა, გვ. 640. ხაზი ავტორისაა — გ. ჯ.

¹⁸⁷ მოიგონეთ თუნდაც ლისაბონის მიწისძვარაზე ვოლტერის პოემა, რუსოს წერილი, ვოლტერის პასუხი და ბოლოს „კანდიდის“ დასასრული. — გ. ჯ.

დემოკრატიული იდეების პროპაგანდისათვის იგი ეძიებდა სხვა უფრო მოქმედ საშუალებებსაც, ვიდრე მისი სახელგანთქმული მრავალტომიანი „ენციკლოპედია“ იყო, რომლის შექმნას მან თავისი ცოცრების ოც წელზე მეტი მოანდომა. ასეთ საშუალებას წარმოადგენდა თეატრი. ფრანგი განმანათლებლები, მათ შორის გერმანიელი ლესინგი, უდიდეს მნიშვნელობას სწორედ თეატრს ანიჭებდნენ.

დიდროს გენია გოეთესა და ლეონის აღტაცებას იწვევდა: მას დიდად აფასებდნენ მარქსი და ენგელსი. დიდრომ ხელოვნების თეორიანი შეიტანა დემოკრატიული იდეები და მათ ნაყოფიერი წინაპირობაც შეუქმნა მთელს ევროპულ ლიტერატურაში. ის მოითხოვდა ხელოვნებას გამოესატა ცოცრება და უპირველეს ყოვლისა მეზიანობა. შემთხვევითი არ არის, რომ „რამოს ამისწულნი“ სწორედ ქალაქის ასეთი წვრილი მოსახლეობაა წარმოდგენილი.

ესეთ ნაწარმოებში, როგორცაა „მხატვრობის გამოცდილება“, „პარადოქსი აქტიორზე“, „რანოს ძმისწული“, „დრამატული პოეზიის შესატყვისი“, „ცალკეული აზრები ფერწერაზე, ქანდაკებაზე, არქიტექტურაზე და პოეზიაზე“, დიდრო გვევლინება მკაფიოდ აღსანიშნავი ესთეტიკური თეორიისა, რომელიც გამოხატავდა „მესამე წოდების“ ინტერესებს ხელოვნებაში. „ცალკეული აზრები“, ფრაგმენტების შეთავსებითაა რომ ტოვებენ, საკმაო სისრულით გვაძლევენ დიდროს ესთეტიკურ შეხედულებათა მწყობრ სისტემას. ეს სისტემა ხელოვანი-საგან მოითხოვს ჰქონდეს ნიჭთან ერთად გემოვნება, რომელიც არ შეიძლება წმინდა იყოს, თუ გულიც არ არის წმინდა. განსხვავებულია აღზრდითა და მაღალ საზოგადოებასთან ურთიერთობით შექმნილი, და პატრიოსანი, წმინდა გრძნობით წარმოშობილი გემოვნება. პირველი მანკურია, მეორე კენჭმარტი. არ შეიძლება აქ არ დავინახოთ ესთეტიკური გრძნობის სოციალურა სარჩული, რომელიც დიდროს შემოაქვს ხელოვნების თეორიაში და რომელიც ახალმა ხელოვნებამ წინ წამოწია, როგორც მისი ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი, ამ აზრით. სავსებით ბუნებრივი გვეჩვენება თეზისი, რომ „სილამაზის გრძნობა დაკვირვებათა გრძელი რიგის შედეგია“¹⁸⁸. ეს დაკვირვება ხორციელდება მთელ ხილულ სინამდვილეზე და გვეძლევა დებულება, რომელიც ჩვეულებრივ ბუნებას ხელოვნების პირველ მოდელად მიიჩნევს. ხელოვანი ვალდებულია აკვირდებოდეს ბუნებას, ეს წარმოადგენს მისთვის გაბატონებულ გემოვნებას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერავითარ ღირსეულ ნაწარმოებს ვერ შექმნის. შესა-

¹⁸⁸ დიდროს „ცალკეული აზრები“-დან ამონაწერები მოტანილია ქართული გამოცემის მიხედვით: იხ. დენი დიდრო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 15—62.

ძლოა ბუნების დაკვირვებიდან მომდინარე ნაწარმოებიც ღირსეულთ ვერ აღმოჩნდეს, ისევე როგორც მუზა ყოველთვის არ წყალობს თავის მაძიებელს, მაგრამ შემოქმედებითი ძიება უფრო სასიამოვნოა ხელოვანისათვის, ვიდრე დამთავრებული ნაწარმოები. „ერთმა ძველი-დროის მხატვარმა თქვა, — შენიშნავს დიდრო, — რომ სურათის წერა უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე მოთავეებული სურათი გქონდესო. არსებობს თანავედროვე ამბავი, რომელიც ამას ამტკიცებს: ეს არის ერთი მხატვრის ამბავი, რომელმაც დაუთმო ქურდს ესკიზის ნაცვლად დამთავრებული სურათი“¹⁸⁹. ესკიზში ჯერ კიდევ საჭიროა ძიება, ვინიცის, რას მიაღწევ, დამთავრებულ სურათში კი ძიებაც დამთავრებულია, მიღწეული უკვე გამორკვეულია. ამიტომ ესკიზი მეტად იზიდავს მხატვარს, მეტს მოელის მისგან.

მართალია, ბუნების დაკვირვება ბევრ რამეს აძლევს ხელოვანს, მაგრამ რა ნიჭითაც არ უნდა იყოს იგი დაჯილდოებული, მის ხელში ხელოვნებას მაინც ვიწრო ჩარჩოები ექნება, ვინაიდან დიდროს სწამს, რომ „ყველაზე ულამაზესი სურათის ჰარმონიაც კი ბუნების ჰარმონიისადმი მხოლოდ-ღა სუსტი მიბაძვავა“. ბუნება ნიმუში და მოდელია ხელოვნებისათვის. მისი შესაძლებლობანი მეტია, ვიდრე ხელოვნებისა; ბუნებას ბევრი ისეთი თვისება აქვს, რომელსაც ხელოვნება ხშირად მოკლებულია. მაინც რა არის ეს თვისებები და განმასხვავებელი ნიშნები? ბუნებისა და ხელოვნების განმასხვავებელ ნიშნად, სხვა მრავალ ნიშანთა შორის, შეიძლება დასახელებულ იქნეს პირველის უშუალობა. ნეორის გამეფევეება. პირველი არ გვაგრძნობინებს ნაძალადეობას. მეორე ხშირად გვანიშნებს ძალდატანებას. დიდროს სიტყვებით რომ ითქვას. „ბუნება არასოდეს არაა ნაწვალები; მისი იმიტაცია კი ხშირადაა ასეთი“. დიდროს შეეძლო განევითარებინა თავისი დებულება და ეთქვა, რომ „ნაწვალებ“ იმიტაციას წარმოადგენს პირველ ყოვლისა უნიჭო მხატვრის შემოქმედება. გენიალურ ხელოვანს, თუ ის ნამდვილად გენიოსია, ეს არ ახასიათებს; მისი შემოქმედება ისევე ლალი და ძალდაუტანებელია, როგორც ბუნების ნაწარმოები. ეს შემოქმედება ჰეშმარიტია და ბევრ ისეთ თვისებას შეიცავს, რაც სილამაზისათვის არის დამახასიათებელი. მხოლოდ ხელოვნების დიდ-მცოდნესა და დიდ მოაზროვნეს შეეძლო შეენიშნა, რომ სისადავე „ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა სილამაზისა; ხოლო იგი არსებითია დიადისათვის“. ხელოვნების ბევრი გამოჩენილი თეორეტიკოსი, მათ შორის, საკმარისია ითქვას, ბესარიონ ბელინსკი, სისადავეს მიიჩნევდა ჰეშმარიტად დიდი ხელოვნების დამახასიათებელ

¹⁸⁹ დ ე ნ ი დ ი დ რ ო , ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 18-

თვისებად. დიდროც ამ თვალსაზრისზე დგას. მას მიაჩნია, რომ სისადავეს ისეთი ძალა და მნიშვნელობა აქვს, რასაც კი არ გამოორიციხავს, თვითონვე გულისხმობს ორიგინალურობა. სისადავის გარდა სილამაზეს უნდა ახასიათებდეს მიამიტობა. რაფაელის სურათების ყოველ წერტილშიც კი დიდრო მიამიტობას ხედავდა. მას ვერც კი წარმოედგინა ნამდვილი სილამაზე მიამიტობის გარეშე. რა არის ეს მიამიტობა? ჩვენი აზრით ის, რაც არსებულს არსებულის ფორმაში ტოვებს და არ აძლევს არავითარ სტიმულს სხვად იქცეს ან სხვას დაემსგავსოს. სწორედ ამიტომ ფიქრობს დიდრო, რომ „წყალი მიამიტად წყალია, თორემ ის შეეცდებოდა დამსგავსებოდა გაკრალებულ ფოლადს ან ბროლს“. ეს ძალიან მოხერხებული მაგალითი იყო მიამიტობის დიდროსებური თვალსაზრისის ილუსტრაციისათვის.

სისადავის, ბუნებრივობისა და მიამიტობის მომთხოვნელი დიდრო უარყოფდა მანერებზე აგებულ ხელოვნებას, ვინაიდან მანერა ხელოვნებაში მისთვის იგივე იყო, რაც „ფარსევლობა ცხოვრებაში“. როგორც სალი გონება ვერ ურიგდება ფარსეველსა და ფარსეველურ ქცევას ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნება ვერ ეწყობა მანერას და მანერულ ხერხებს. როგორც სიყალბეზეა აგებული ფარსევლობა ცხოვრებაში, ასევე ყალბია მანერა ხელოვნებაში. ამით დიდრო საფუძველს უყრის ფორმალისტური ხელოვნების კრიტიკას, რაკი მანერას დევნის ხელოვნებიდან. მის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს მოსყიდული ხელოვნების წინააღმდეგ გალაშქრებაც. რამდენადაც აღიარებს, რომ იმ დროს, როცა „ხელოვანი ფულზე ფიქრობს. ის კარგავს სიმშვენიერის გრძნობას“. დიდრომ თითქოს წინასწარ ჩამოხადა ნიღაბი მომავალ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას, რომელმაც ბურჟუაზიის მადის დასაკმაყოფილებლად ფულში გაცვალა ხელოვნების ჰემმარიტა ინტერესი.

ახალი იდეების მქადაგებელმა დიდრომ ლესინგთან ერთად საპატიო ადგილი დაუთმო ისტორიულ თემატიკას ხელოვნებაში და უყოყმანოდ აღიარა, რომ „ყველა თანასწორ პირობებში მე ისტორია პირჩვენია მოგონილ ამბებსა“. არ შეიძლება მკითხველმა არ შენიშნოს ამ დებულების რეალისტური ხასიათი. ეს უკანასკნელი უფრო ცხადდება მომდევნო დებულებაში, რომელიც მხატვრისაგან მოითხოვს. რამდენადაც შესაძლებელი იქნება, უპირატესობა მიანიჭოს „რეალურ პერსონაჟებს სიმბოლურ არსებებთან შედარებით“. სიმბოლური არსებების ნაცვლად რეალური პერსონაჟებისათვის უპირატესობის მინიჭება თავისთავად გულისხმობს რეალისტური ხელოვნების ერთერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისების სავალდებულო აღიარებას მხატვრის მიერ და მის განაღდებას შემოქმედებაში. მაგრამ რე-

აღური პერსონაჟებისათვის უპირატესობის მინიჭება დიდროს სრულიად არ ესმის სინამდვილის ნატურალისტურ წარმოსახვად. ის შორსაა ნატურალისტური პრინციპის მოთხოვნიდან, პირიქით, ებრძვის რეალურის მონურ წარმოსახვას. ამ მხრივაც დიდრო ორიგინალური მოაზროვნე და ბუნებით შემოქმედი ადამიანია. მის ესთეტიკაში ბუნების მ-პაძეა. ბუნების დაკვირვება ოდნავადაც არ გულისხმობს, ხელოვანმა ასლი გადაიღოს. „ღარჩით ცისარტყელას შეგირდად, მაგრამ ნუ იქცევით მის მონად“¹⁹⁰ — ასწავლიდა დიდრო ხელოვანთ. მას კარგად ესმოდა მთელი აზრი იმ საინტერესო დებულებისა, რომელიც აღიარებს: „რაც ბუნებისათვის ჭეშმარიტია, ის დამაჯერებელი ხელოვნების საფუძველია“¹⁹¹. თუ ასეა, მაშინ დამაჯერებელ ხელოვნებას საერთო უნდა ჰქონდეს ბუნებასთან, რომელიც მისთვის რაღაც უნივერსალური მოდელის როლს ასრულებს. ამ მხრივ დიდრო შორს წავიდა. მართალია, თავიდან ბოლომდე მეტაფიზიკური და იდეალისტურია მისი მტკაცება — „ხელოვნებაშიც, ისევე როგორც ბუნებაში, ნატომები არააო“, მაგრამ ბუნებისა და ხელოვნების პარალელისათვის გამოყენებული ეს დებულება დიდროს არსად არ უქცევია თავისი ესთეტიკის ამოსავალ წერტილად. ამან დადებითად იმოქმედა ხელოვნების ახალ თეორიაზე, განსაკუთრებით იმ ძირითადი პრინციპის დაცვაში, რომ ხელოვნება არ არის სინამდვილის მორჩილი თუ მონური წარმოსახვა; ბუნების შეგორდად ყოფნა არ ნიშნავს ბუნების მონად გადაქცევას, ვინაიდან ხელოვანს არავინ არ აიძულებს იყოს „ბუნების სასტიკი მიმბაძველი“. ვისაც ბუნებისადმი მიბაძვა შემოქმედებითად ესმის, მას შეუძლია, თუ ნიჭი ხელს უწყობს. მიაღწიოს დიდ ხელოვნებას. ამიტომ საძრახად როდი უნდა ჩაითვალოს ბუნების მიბაძვა. პირიქით, ეს ერთადერთი ჭეშმარიტი გზაა მხატვრისათვის, და დიდროსაც სწამს, რომ იქ, სადაც ამას სათაკილოდ თვლიან, „იშვიათად თუ შექმნიან ლამაზ საგნებს“. ბუნებაში კი ამდენი სილამაზეა, რომ „ზოგჯერ მიფიქრია... მხოლოდ ბუნებაშია ლამაზი სურათები“.

თავის ესთეტიკურ მოძღვრებაში დიდრო ყველგან თანმიმდევრულად იცავს ხელოვნების სპეციფიკუმის გამომხატველ პრინციპს და მოითხოვს მხატვარმა ანგარიში გაუწიოს როგორც სინამდვილეს, ისე ხელოვნების თავისებურებასაც. აი ხელოვნების თავისებურების ერთი ნიმუშიც დიდროს ესთეტიკიდან: „ლაოკოონსა და აპოლონს, — წერს დიდრო, — ორივეს მარცხენა ფეხი უფრო გრძელი აქვთ. ვიდრე მარჯვენა; პირველს ოთხი წუთით, ან ნაწილის ერთი მესამედით; მეო-

¹⁹⁰ დ ე ნ ი დ ი დ რ ო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 24.

¹⁹¹ ი ქ ე ვ ე, გვ. 42.

რეს, დაახლოებით ცხრა წუთით. მედიცის ვენერას ფეხი, რომელიც მოხრილია, თითქმის ერთი ნაწილით და სამი წუთით უფრო დიდია, ვიდრე ფეხი, რომელზეც დაყრდნობილია. ლოკონის უფროსი შვილის მარჯვენა ფეხი თითქმის ცხრა წუთით უფრო გრძელია, ვიდრე მარცხენა. ამას ხსნიან იმ ადგილით, საიდანაც ეს ფიგურები დანახული უნდა იყვნენ. ეს ნაწილები მოგვეჩვენებოდნენ რა იქიდან შემოკლებული, უშნო იქნებოდნენ. ბუნების დამახინჯება აქ დიდი თავგასულობაა და ოდრანის ეს განმარტებაც სადავოა. ამავე დროს დასაშვები არაა, რომ ამ შეუდარებელ ნაწარმოებთა ავტორები დაუდევრობისა გამო შეცდნენ; რომელი დღევანდელი ჩვენი ხელოვანი გაბედავდა ამის გაკეთებას? რომელია ის, ვინც ამას გაბედავდა და არ იქნებოდა გაკიცხული? რა ბედნიერი ვაქნებოდით, ჩვენს თანამედროვეებს რომ მოესურვათ ჩვენზე მსჯელობა ისე. ვითომდა ჩვენ სამი ათასი წლის წინ მოვმკვდარიყავით¹⁹². ხელოვნების თავისებურება ბუნების დამახინჯებას ნართლაც არ მოითხოვს, მაგრამ შეუძლებელია ბუნების დამახინჯებად მივიჩნიოთ მისი წარმოსახვა ისე, როგორც ხელოვნების თავისებურება მოითხოვს. თუ ლოკონისა და აპოლონის მარცხენა ფეხი ქანდაკებაში უფრო გრძელია, ვიდრე მარჯვენა, რას იტყოდა დიდრო ოვით ქანდაკებათა შესახებ მათ რომ ზომის მიხედვით ორივე ფეხი თანასწორი ჰქონებოდათ, მაგრამ მაყურებლის თვალისათვის ორივე ეს ფეხი უთანასწორო ყოფილიყო? მაშინ ხომ ხელოვნება მახინჯდებოდა! თუ ხელოვნების ენით სინამდვილე სწორად არის გადმოცემული. მაშინ ზედმეტია ლაპარაკი დამახინჯებაზე, გარდა ამისა, ხელოვნებას გაზომვა არ შეიძლება ჩვეულებრივი საზომით; არ შეიძლება ქანდაკების ფეხის სიგრძე მეტრით გაზომო, იქ ხელოვნების მეტრია საჭირო. ამ საკითხს ჩვენ ქვევით უფრო დაწვრილებით შევხებით, აქ კი მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნებას ბევრი ისეთი თვისება გააჩნია, რომელიც მის თავისებურებას ართულებს. მაგალითად, სავსებით მართალი იყო დიდრო, როცა პოგარტივით ამტკიცებდა: „ტალღოვანი ხაზი მოძრაობისა და სიცოცხლის სიმბოლოა; სწორი ხაზი ინერტულობისა და უძრავობის ნიშანია“. ხელოვნების ეს თავისებურება ხელოვანთა ახასიათებთ. ამ თავისებურების წყალობით ბევრი მხატვარი სხვადასხვაწარმოა, თუმცა დიდროსათვის ბედნიერია ის „ლიტერატორი ან მხატვარი, რომელიც ყველა მანძილზე მოსაწონია“. ლიტერატორი და მხატვარი, საერთოდ ხელოვანი ხშირად შეზღუდულია თავისი ქანრიოთაც. მრავალ მაგალითთა შორის დიდრო ასახელებს ერთ საგულარესო ფაქტს.

¹⁹² დ ე ნ ი დ ი დ რ ო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 49.

ყვეილებს მხატვარს სთხოვეს დაეხატა ლომი. „სიამოვნებით, — უთხრა მხატვარმა, — მაგრამ ელოდეთ ლომს, რომელიც, როგორც წყლის ორი წვეთი, ემსგავსება ვარდს“. ჟანრობრივმა თავისებურებამ მხატვარს ხელი შეუშალა დაეხატა ის, რაც მისი პალიტრის საგანი არ იყო, თუმცა მას შეეძლო ასე თუ ისე მაინც დაეხატა შეკვეთილი სურათი, რომელიც უფრო სხვას დაემსგავსებოდა, ვიდრე განზრახულს.

ხელოვნება ვრცელი სამყაროა, და ვიდრე მის დიდროსებურ განმარტებას წარმოვადგენდეთ, ზედმეტი არ იქნება ვიცოდეთ, რომ დიდრო ხელოვნებაში აფასებდა მის ძალას და სილამაზეს, გმირულ სულს და ბავშვურ სინაზეს. შეიძლება ამან ათქმევინა მას მხატვრისადმი მიმართული დიდაქტიკური სიტყვები: „უნდა მიჰბაძო მიქელანჯელოს. და შეასწორო შენი ნახატი რაფაელის მიხედვით“. ეს ისე ძნელი იყო, რომ უფრო სასწაულს ემგვანებოდა, ვიდრე ხელოვნებას, მაგრამ თვით დიდროს შორს არ ექირა თავი ხელოვნება დაეკავშირებინა სასწაულისათვის. მისი განმარტებით ხომ „ხელოვნება არის ჩვეულებრივ გარემოებათა ჩართვა ყველაზე სასწაულებრივ საგნებში, და სასწაულებრივ გარემოებათა ჩართვა ყველაზე ჩვეულებრივ შინაარსებში“. თუ ხელოვნება შეაერთებს თავის ფორმასა და შინაარსში ჩვეულებრივსა და სასწაულებრივს ისე, რომ ჩვეულებრივი სასწაულებრივს შეერწყმება, ხოლო სასწაულებრივი ჩვეულებრივს, ეს იქნება მონუმენტური ხელოვნება, რომელსაც დიდრო იდეალად სახავდა. ეს ხელოვნება უნდა ყოფილიყო მებრძოლი. შეუპოვარი, დამაჩერებელი, მას გონებრივად და მორალურად უნდა აღეზარდა მასები, ამიტომ იგი არ უნდა შეგუებოდა ამორალიზმსა და გამხრწნელ მიდრეკილებებს. რაკი ასეთ დიდ ამოცანებს უსახავდა, რეალისტურ-უტილიტარული ესთეტიკის მქადაგებელი დიდრო გამოდიოდა უხამსი და ავხორცი ხელოვნების წინააღმდეგ. ის მოითხოვდა მხატვრული ნაწარმოების ავტორს ყოველთვის ჰქონებოდა პასუხისმგებლობის გრძობა საზოგადოების წინაშე, რათა ეს ნაწარმოები ყოფილიყო ახალგაზრდობის სწორ გზაზე დამყენებელი; ამავე დროს, სინდისის ქენჯნას ჰქონებოდა თავისი სიმბოლო და ეს უკანასკნელი ყველა მხატვრის ატელიეში მოეთავსებინათ. დიდრო იბრძოდა პორნოგრაფიული ხელოვნების წინააღმდეგ. ამ ბრძოლას მოწმობს მისივე სიტყვები: „მითხარით, ლიტერატორებო, ხელოვანებო, მომეცით პასუხი: თუ ახალგაზრდა უმანკო ქალი ზოგი თქვენი ნაწარმოების გამო ასცდა ქვეშარით გზას, ჩავარდებოდით თუ არა თქვენ სასოწარკვეთილებაში; ანდა განა მამამისი გაპატიებდათ თქვენ, და დედამისი კი მოკვდებოდა თუ არა ჭავრისაგან? რა დაგიშავათ თქვენ ამ პატიოსანმა მშობლებმა ისეთი, რომ ითამაშოთ მათი შვილების სათნოებითა და მათი ბედნიე-

რებით? 193. ხელოვნებას უფლება არა აქვს დანაშაული ჩაიდინოს, იგი მოწოდებულია ემსახუროს საზოგადოების კეთილდღეობას, ხელი შეუწყოს მისი ცხოვრების გაუმჯობესებასა და წინსვლას.

ასეთი იდეებით გაპოვიდა დენი დიდრო, რათა საფუძველი ჩაეყარა ახალი ესთეტიკისათვის, რომელსაც ისტორიული მისია უნდა შეესარულებინა „მესამე წოდების“ ცხოვრებაში. მაგრამ თავისი დროის მოწინავე ადამიანისა და პროგრესული მოაზროვნის დენი დიდროს ესთეტიკას აქვს ნეგატიური მხარეებიც. მიუხედავად კლასიციისტური გემოვნების დაუნდობელი კრიტიკისა, მის მოძღვრებაში ხელოვნებაზე ბევრგან შეინიშნება იდეალისტური, მეტაფიზიკური და ზოგჯერ კლასიციისტური ლიტერატურის რეციდივები. ჩვენ ვერ გავიზიარებთ, მაგალითად, დიდროს დებულებას, თითქოს „ანატომიის ღრმა შესწავლამ უფრო მეტად ავნო, ვინემ გაასრულადა მხატვარი. ფერწერაში, როგორც მორალში, ძლიერ სახიფათოა კანქვეშ ჩახედვა“. ნუთუ მეცნიერული ცოდნა ხელს უშლის ხელოვანს, როგორც ამას დიდრო ფიქრობს ანატომიის ღრმად შესწავლის მაგალითზე? განა „კანქვეშ ჩახედვა“ მართლაც სახიფათოა მორალისტიკისათვის და მით უფრო მხატვრისათვის? მაშინ რა ვუპასუხოთ ლეონარდო და ვინჩს, კანქვეშ მის ჩახედვას უშეცდომო მეცნიერული თვლით და ფერწერაში ამ პრინციპის დამკვიდრებას? ხომ არ არის აქ ფორმალისტური ესთეტიკის ერთგვარი გაპოვლება? შეიძლება ამ კითხვას დადებითად ვუპასუხოთ, მით უმეტეს, რომ სილამაზის ფორმის განსაზღვრაში დიდრომ არსებითად წამოაყენა ფორმალისტური თეზისი, რომლის მიხედვითაც „სილამაზეს მხოლოდ ერთი ფორმა აქვს“ და ეს ერთი ფორმა სილამაზეა, იგივე ჰემარიტება, ვინაიდან დიდროსათვის „სილამაზე მხოლოდ ჰემარიტებაა“. თუ სილამაზეს მხოლოდ ერთი ფორმა აქვს, ხოლო თვით სილამაზე მხოლოდ ჰემარიტებაა, მაშინ გამოდის სილამაზე = 1-ს, ხოლო 1 = ჰემარიტებას, მაშასადამე სილამაზე = ჰემარიტებას. მაშინ სადღაა განსხვავება დიდროსა და რომელიმე იდეალისტს შორის, რომელიც სილამაზეს განსაზღვრავდა, როგორც ჰემარიტებას? არა, სილამაზეს ერთი კი არა, მრავალი ფორმა აქვს და ვერაერნ შეძლებს ამ მრავალრიცხოვანი ფორმების დათვლას. სილამაზეს რომ ერთი ფორმა ჰქონებოდა, მაშინ მისი არც განსაზღვრა იქნებოდა ასე რთული და არც დახასიათება.

უღავოდ კლასიციისტური ლიტერატურის გავლენით უნდა აიხსნას დიდროს მეტად უცნაური, მისი შემოქმედებისათვის სრულიად შეუფერებელი დებულება იმის შესახებ, რომ თუ რომელიმე „ხალხის ტანსაცმელი ბეჩავია, ხელოვნებამ უნდა უგულვებელყოს იგი. რა

უნდა შექმნას მოქანდაკემ თქვენი ქურთუკიდან. წარვლიდან და ღლები რიგებიდან?«¹⁹⁴ განა „მესამე წოდების“ ტანსაცმელი ისეთი იყო. როგორიც არისტოკრატისა? მაშინ რატომ არ აუქცია გვერდო დენი ღიდრომ „მესამე წოდების“ გამოხატვას თავის შემოქმედებაში? და განა ხელოვნება თუ სიბეჩავეს გამოხატავს, ამით იგი დამცირდება? განა ხელოვნების მთელ რიგ უკვდავ ძეგლებში ჩვენ ღიდროს დებულების საწინააღმდეგო სურათს არ ვხედავთ?

ღიდროს ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა შორს წაგვიყვანდა და აქ მეტის თქმა არც კია საჭირო. როგორც ზევეთაც იყო აღნიშნული, თავისი ესთეტიკით ღიდრომ ლახვარი ჩასცა იდეალისტურ შეხედულებებს და ამით ფრანგული ხელოვნების თეორია გადაიყვანა დემოკრატიულ გზაზე. ღიდრო აყენებდა ხელოვნების უტილიტარულ თეორიას, მაგრამ შორს იდგა იმ უტილიტარიზმისაგან, რომელსაც ბუალო უსახავდა პოეტურ შემოქმედებას. ბუალოს ესთეტიკაში მოცემული იყო უტილიტარიზმის შეზღუდული გაგება. რამდენადაც ეს უკანასკნელი მას მიაჩნდა, როგორც მაღალი წოდების. არისტოკრატის გემოვნების დაკმაყოფილება, მარტოდენ სასახლისა და ქალაქის ცხოვრების გამოხატვა. ღიდრო კი ხელოვნების უტილიტარულ თვალსაზრისს ორგანულად უკავშირებს ყოველგვარი ძველის, რა თქმა უნდა, უსარგებლოს, დანგრევას და ახალისათვის სამსახურს, დემოკრატიული იდეების ქადაგებას. ამავე დროს, ის შორს მიდის რუსოს სენტიმენტალური ესთეტიკიდან.

რაც შეეხება მშვენიერების ღიდროს თეორიას, ჩვენ ახლა მოგვიხდება ცრტა უფრო დაწვრილებით შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება ამ საკითხზე.

„ენციკლოპედიის“ მეორე ტომში 1751 წელს ღიდრომ ესთეტიკის საკითხებზე მოათავსა სპეციალური წერილი, რომელშიც მოკლედ მიმოიხილა მთელი ესთეტიკის ისტორია, დაწყებული ძველი საბერძნეთიდან მე-18 საუკუნემდე. ამ წერილში მან დაწვრილებით განიხილა მშვენიერის ცნება და სცადა განეფანტა ის გაუგებრობანი, რომლებიც არსებობდნენ, ან შეიძლება მომავალში წარმოშობილიყვნენ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, სულ ერთია, როგორიც არ უნდა ყოფილიყო ეს მშვენიერება — აბსოლუტური, შედარებითი, ზოგადი. თუ კერძო. თვით „მშვენიერება“ ღიდროს მიაჩნდა ტერმინად, რომელსაც იყენებენ არსებული საგნების უსასრულო მრავლობისადმი მათთვის დამახასიათებელი იმ თვისების აღსანიშნავად, რასაც სიტყვა „მშვენიერება“ გამოხატავს¹⁹⁵. მაგრამ ეს როდია თვით „მშვენიერის“

¹⁹⁴ დ. ღიდრო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 57.

¹⁹⁵ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 377.

განმარტება; ეს მხოლოდ ტერმინზე მითითებაა და ჭერ კიდევ სრულად არაფერს ამბობს „თვისებაზე“, მაშინ, როცა სწორედ ეს უკანასკნელია გასარკვევეი. ეკუთვნის თუ არა „მშვენიერი“, როგორც „თვისება“, იმას, რაც განსაზღვრავს საგანთა სპეციფიკურ განსხვავებას? არა, არ ეკუთვნის. რომ ეკუთვნოდეს, მაშინ გვექნებოდა მხოლოდ ერთი — ერთადერთი მშვენიერი საგანი, ყოველ შემთხვევაში მშვენიერ საგანთა ერთი — ერთადერთი თანრიგი, — ასე ფიქრობს დიდრო. მართალია, იგი აღარ ამთავრებს თავის აზრს, მაგრამ ჩვენ სრული უფლება გვაქვს განვაცხადოთ, რომ დიდროსათვის არ არსებობს არც ერთი საგანი, რომელიც მართო მშვენიერი იყოს, მხოლოდ მშვენიერებას წარმოადგენდეს. მისთვის მშვენიერება არის ის, რაც საგანს მშვენიერს ხდის, მშვენიერება არის რაღაც თვისება, რომლის ძალითაც საგანი ხდება მშვენიერი. ეს არის საკითხის სავსებით სოკრატესებური დაყენება. თუმცა დიდრო სოკრატეს არ იხსენიებს და, ცხადია, ამ მხრივაც ჭერ ახალს არაფერს ამბობს. მაგრამ ახალია ამ დებულებიდან გამომდინარე თვით დასკვნა, რომელიც მხოლოდ დიდროს ეკუთვნის და რომელიც მთელი მისი ესთეტიკური თეორიის (უფრო სწორად, მშვენიერებაზე მისი მოძღვრების) ძირითად დებულებას წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი დასკვნაც არის და მშვენიერის ახალი განმარტებაც, რომლის ფორმულა შემდეგი სახით წარმოგვიდგება: „...მე ვუწოდებ მშვენიერს ჩემ გარეშე ყველაფერს, რაც თავისში შეიცავს იმას, რისგანაც ჩემს გონებაში ილვიძებს დამოკიდებულებათა იდეა, ხოლო მშვენიერს ჩემთვის — ყველაფერს, რაც ჩემში აღვიძებს ამ იდეას“¹⁰⁶. უფრო მოკლედ რომ გამოითქვას, მშვენიერება არის დამოკიდებულების იდეა. მიმართება, ერთის განსხვავება მეორისაგან იმით, რასაც თვით მშვენიერება ეწოდება და რომელშიც დიდროს აზრით არ შედის არც გემოვნება, არც ყნოსვა, თუმცა ამ უკანასკნელებსაც შეუძლიათ შექმნან წარმოდგენა დამოკიდებულებათა შესახებ. ჭერ ერთი. თუ გემოვნება და ყნოსვა ქმნიან წარმოდგენას დამოკიდებულების (იდეის) შესახებ. ხოლო თვით დამოკიდებულება (იდეა) არის მშვენიერება. მაშინ გაუგებარია, რატომ არ უნდა შედოლდნენ ისინი მშვენიერის ცნებაში. ნუთუ მხოლოდ იმიტომ. რომ ფრანგულ ენაზე არ იყენებენ ტერმინს მშვენიერს, უფრო ხშირად ლამაზს, ისეთი საგნების აღსანიშნავად, როგორცაა „საჰმელი“. „სუნნი“, და არ ამბობენ „ლამაზი საჰმელი“, „ლამაზი სუნნი“. რა თქმა უნდა, „ლამაზ საჰმელს“ და „ლამაზ სუნს“ არც ქართულში ავბობენ, მაგრამ „მშვენიერი საჰმელი“. „მშვენიერი სუნნი“ ქართულ ენაზე ძალიან ბუნებრივი, ასევე ძალიან ხშირი მოვლენაა. გარდა ამისა. ის გა-

¹⁰⁶ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 377.

რემოება, რომ დიდრო ემყარება ფრანგულში გამოთქმების სპეციფიკურობას და მხოლოდ ამ სპეციფიკურიდან გამომდინარე უარყოფს „გემოვნების“ და „ყნოსვის“ ადგილს მშვენიერის განმარტებაში, ამით თვით დიდრო ეწინააღმდეგება თავის დებულებას, რომელსაც იგი რამდენიმე აბზაცის შემდეგ ავითარებს. ეს დებულება გულისხმობს ყურადღება არ მიექცეს მშვენიერის საყოველთაო გაგებაში იმას, თუ რა და რა საგნებს ეწოდება ამა თუ იმ ენაში მშვენიერი და გამოსავალწერტილად მიღებულ იქნეს მხოლოდ დამოკიდებულების იდეა. მნიშვნელობა არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს იმას, შეესატყვისება თუ არა მშვენიერის საყოველთაო განმარტება მხოლოდ იმ საგნებს, რომლებსაც ფრანგულში „მშვენიერი“ ეწოდება ან ყველა იმ საგანს, რომელსაც მშვენიერი ეწოდება ძველ ებრაულ, სირიულ, არაბულ, ქალდეურ, ბერძნულ, ლათინურ, ინგლისურ, იტალიურ და ყველა სხვა ენებზე, რომლებიც კი არსებობდნენ და იარსებებენ¹⁹⁷. მთავარია არა ეს, არამედ, იმის გაგება, რომ ყველა ენაზე, რომელსაც სიტყვა „მშვენიერი“ გააჩნია, ეს უქანასკნელი გამოხატავს დამოკიდებულებას და მაშასადამე, მნიშვნელობა არა აქვს იმის გამორკვევას, უწოდებენ თუ არა იმ საგანს, რომელიც საყოველთაო განმარტებაში მოექცევა როგორც მშვენიერი, მშვენიერ საგანს ამა თუ იმ ენაში, ვინაიდან ყველა ენაზე მშვენიერი ყოველთვის იწვევს დამოკიდებულებათა აღქმას. ამგვარად, მშვენიერი გულისხმობს დამოკიდებულებათა იდეას იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ამა თუ იმ ენაზე საგანს არ ეწოდება მშვენიერი, მაგრამ თვით საგანი იწვევს დამოკიდებულებათა აღქმას, მაშასადამე. იქცევა მშვენიერის საყოველთაო განმარტების ობიექტად. აქედან გამომდინარე, დიდრო სამართლიანად ფიქრობს, რომ მშვენიერება არსებობს როგორც ობიექტური რეალობა; მართალია, მისთვის მშვენიერება არასოდეს არ არის აბსოლუტური, და ამ საკითხში იგი მეტაფიზიკურ შეცდომას უშვებს, მაგრამ მაინც განასხვავებს მშვენიერების ორ სახეს: რეალურ მშვენიერებას და იმ მშვენიერებას, რომელსაც ჩვენ აღვიკვამთ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მშვენიერს საქმე ჰქონდეს მარტოოდენ გრძნობასთან. მშვენიერის წარმოდგენაში გრძნობასთან ერთად დიდ როლს ასრულებს გონება, განსაკუთრებით მაშინ, როცა რთული დამოკიდებულებანი ან კიდევ სრულიად ახალი საგანნი აბრკოლებენ პრინციპის, იგულისხმება მშვენიერების ზოგადი პრინციპის. მიყენებას კონკრეტული შემთხვევებისადმი.

ამ წინასწარი თეორიული დასკვნებიდან გამომდინარე, დიდრო

¹⁹⁷ Дени Дидро, Избранные произведения. 1951, стр. 381.

განიხილავს დამოკიდებულებათა თვალსაზრისით მშვენიერების გამო-
 ვლინების ფორმებს და აღნიშნავს, რომ არსებობენ მორალური
 მშვენიერებანი, თუ დამოკიდებულებათა საკითხი ეხება ზნეობის სფე-
 როს: ლიტერატურული მშვენიერებანი, თუ დამოკიდებუ-
 ლებანი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კვლევა-ძიებას მოიცავენ;
 მუსიკალური მშვენიერებანი, თუ მუსიკალურ ნაწარმოებებ-
 თან გვაქვს საქმე; ბუნებრივი მშვენიერებანი, თუ ბუნების
 ქმნილებებს ვიხილავთ; ვირტუოზული მშვენიერებანი, თუ
 განვიხილავთ დამოკიდებულებათა თვალსაზრისით ადამიანის მიერ
 დამზადებულ მექანიკურ ნაწარმოებებს; მიმბაძველობითი
 მშვენიერებანი, თუ ჩვენ განვიხილავთ ადამიანის მიერ წარმოსახულ
 დამოკიდებულებებს, რომლებიც არსებობენ ბუნებასა და ხელოვნება-
 ში. მშვენიერებანი ღებულობენ განსხვავებულ სახელწოდებებს იმის-
 და მიხედვით, თუ რა საგანთან გვაქვს საქმე ან რა კუთხით ვუდგე-
 ბით დამოკიდებულებათა განხილვას ერთსა და იმავე საგანში¹⁹⁸. და
 დიდრო განასხვავებს ერთმანეთისაგან ცალკე, იზოლირებულ საგანში
 მშვენიერის აღნიშვნას სხვა საგნებთან დამოკიდებულებით მიღებული
 მშვენიერებისაგან. მაგალითად, თუ ყვავილი ან თევზი განხილულია
 მშვენიერის თვალსაზრისით იზოლირებულად, მაშინ ყურადღება ექ-
 ცევა მხოლოდ იმას, რომ ნაწილებში, რომლებისგანაც ისინი შედგე-
 ბიან, ჩვენ ვამჩნევთ წესრიგს, სწორ განლაგებას, სიმეტრიას, თანა-
 ფარლობას და ამ აზრით თითოეული ყვავილი მშვენიერია, თითოეული
 თევზი ლამაზია. ეს არის რეალური მშვენიერება. მაგრამ თუ იგივე
 ყვავილი ან თევზი განხილულია სხვა ყვავილებთან ან სხვა თევზე-
 ბთან დამოკიდებულებაში და მაშინაც ვამბობთ, რომ ისინი ლამაზე-
 ბია, ეს იმას ნიშნავს, რომ ეს ყვავილი უფრო ლამაზია, ვიდრე მისი
 გვარის სხვა ყვავილები, ან ეს თევზი უფრო ლამაზია, ვიდრე მისი
 გვარის სხვა თევზები. ეს არის შეფარდებითი და არა რეალური
 მშვენიერება, თუმცა მათი განსხვავება არ ნიშნავს მათ გათიშვას, ვი-
 ნაიდან შეფარდებითი მშვენიერება ემყარება რეალურ მშვენიერებას
 და მის გარეშე არ არსებობს. მართალია, დიდრო ამას პირდაპირ არ
 ამბობს, მაგრამ კონტექსტიდან ეს უთუოდ გამომდინარეობს. თვით
 შეფარდებით მშვენიერებას მრავალი სახე აქვს, ვინაიდან მრავალგვა-
 რი შეიძლება იყოს შედარება ერთი და იმავე საგნისა სხვა საგნებთან:
 კერძოდ — ვარდებისა და კარიდებისა, ზოგადის — მცენარეებისა და
 ცხოველებისა. დიდროს მოჰყავს შემდეგი კერძო მაგალითი: ტულიზი
 ლამაზი ან მახინჯია სხვა ტულიებთან შედარებით. ან კიდევ სხვა
 ყვავილებთან, სხვა მცენარეებთან, ბუნების სხვა ქმნილებებთან შე-

¹⁹⁸ იქვე, გვ. 378. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

დარებით. ეს არის დაუსრულებელი რიგი შედარებებისა და მისი რაოდენობა, ჩვენი აზრით, ვერავითარი რიცხვით ვერ გამოიხატება. ეს კარგად იცოდა დიდრომ და ამიტომ მან ხაზი გაუსვა ძირითად პრინციპს, წინააღმდეგ იმის დადგენისა, თუ რამდენი ან რამდენჯერაი შეიძლება იყოს დამოკიდებულება, რასაც ადამიანური აზრი ვერასოდეს ვერ გამოიანგარიშებს და ყოველი ასეთი ცდა უაზრობის აქტს არაფერს მოგვცემდა. მთავარია ძირითადი პრინციპი, რომელიც ჭეშმარიტებას გამოხატავს, ხოლო მისი მიყენება ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის — ეს თვით მკითხველის საქმეა. გამოდის, რომ ესთეტიკოსს ძირითადი პრინციპის წამოყენების შემდეგ შეუძლია დაკმაყოფილდეს მარტოოდენ ილუსტრაციით, რომელიც ან დასკვნის გამოტანას ემსახურება ან კიდევ დებულების ნათელყოფას ისახავს მიზნად. დიდროს ეს არ უთქვამს, მაგრამ თუ იტყოდა, ის უფრო დაუახლოვდებოდა ჭეშმარიტებას, ვინაიდან მთელი მისი მსჯელობა სწორედ ამ აზრისაკენ გვიბიძგებს. მისი ილუსტრაციებიც ხომ თითქმის ყველგან იმ ძირითადი პრინციპის ცხადყოფას ემსახურება, რომ მშვენიერება არის დამოკიდებულებათა იდეა. რა დარგიდანაც არ უნდა აიღოს ადამიანმა მშვენიერების მაგალითები, დიდროს აზრით, ის ყოველთვის აღმოაჩენს დამოკიდებულებათა იდეას, აღმოაჩენს. რომ ერთს მშვენიერი ეწოდება მხოლოდ ამა და ამ პირობებში, მხოლოდ ამა და ამ დროს, ხოლო მეორეს — სრულიად სხვა ვითარებაში. სრულიად სხვა შედარებების დროს.

საილუსტრაციოდ დიდრო იღებს პიერ კორნელის ტრაგედიიდან — „ჰორაციუსი“ — შემდეგ ცნობილ ფრაზას: „სჯობდა ის მომკვდარიყო!“ მშვენიერია თუ მახინჯია იგი? ვინც არ იცის, რაშია საქმე, ვინც არ წაუკითხავს კორნელის ტრაგედიას, ის იტყვის, რომ მისთვის ეს ფრაზა არ არის არც მშვენიერი და არც მახინჯი, მით უფრო, რომ აქ ჯერ კიდევ არა ჩანს — დამთავრებულია იგი, თუ წარმოადგენს მთელი ფრაზის ნაწყვეტს. მეტიც, დიდრო ფიქრობს, რომ ვინც არ იცის, რაშია აქ საქმე, მას გაუჭირდება კიდევ გრამატიკული კავშირი დაამყაროს ამ სამ სიტყვას შორის. მაგრამ თუ ჩვენ აუღხსნით მას. რომ ეს არის პიერ კორნელის ტრაგედიიდან „ჰორაციუსი“ მოღებულ ფრაზა, რომელიც ეკუთვნის ძველ რომაელ პატრიოტს ჰორაციუსს: მას ორი შვილი ბრძოლაში დაეღუპა, ხოლო მესამე საკუთარი სიცოცხლის გადასარჩენად გაიქცა, ზურგი შეაქცია სამ მოწინააღმდეგეს, რომლებმაც მას ორი ძმა მოუკლეს; მართალია, მესამე შვილს ლაჩრული გაქცევა შემდეგ ტყუილი აღმოჩნდა, მაგრამ მაშას. ძველ პატრიოტს, მოახსენეს თუ არა, რომ ორი შვილი დაგეღუპა, ხოლო მესამემ ძმის მკვლელებს შიშით ზურგი შეაქცია და ბრძოლის ველიდან

ვაშიქცაო, მოხუცი ჰორაციუსი, ძველი რომაელი პატრიოტი, თავისი ქალიშვილის მეგობარს იულიას ეუბნება: „სჯობდა ის მომკვდარიყო!“ ძველი რომაელის ეს პატრიოტული ფრაზა, რომელიც არ ჩანდა არც მშვენიერი და არც მახინჯი, თანდათან მიიღებს მშვენიერ სახეს, იმისა და მიხედვით, თუ როგორ იქნება ახსნილი მისი ურთიერთდამოკიდებულება ათელ ვითარებასთან, ხოლო როცა სრულ, მთლიან კონტექსტში წარმოვიდგენთ, იგი აღმოჩნდება არა მარტო მშვენიერი, არაჰედ ამაღლებულიც¹⁹⁹. მაგრამ შესცვალეთ ვითარება, გადაიტანეთ ეს სიტყვები ფრანგული სცენიდან იტალიურზე, ძველი რომაელი პატრიოტის ჰორაციუსის მაგიერ ეს ფრაზა ათქმევინეთ მოლიერის სკაპენს და თქვენ მიიღებთ არა მშვენიერს, არა ამაღლებულს, არამედ სახუმარო ფრაზას, რომელზეც ყველას გაეცინება. კიდევ შეცვალეთ ვითარება, წარმოიდგინეთ, რომ სკაპენი მსახურია მკაცრი, ძუნწი, პირქუში ბატონისა. შარავნაზე მათ თავს დაესხა სამი თუ ოთხი ავაზაკი. დამფრთხალი სკაპენი გაიქცა. მისი ბატონი ბრძოლაში ჩაება, თავს იცავს, მაგრამ რიცხოზრდად ჰარბი მოწინააღმდეგის გამო აქუცხებულია თვითონაც გაიქცეს. სკაპენს შეატყობინეს, რომ მისი ბატონი ცოცხალი გადარჩა. „როგორ! — წამოიძახებს თავის მოლოდინში მოტყუებული სკაპენი. — ეს ნიშნავს, რომ მან მოახერხა გაქცევა? წყეული მშიშარა!“...“ „მაგრამ, — უპასუხებენ მას, — რაღა გინდოდა შენ, მას რომ ექნა, ერთს დარჩენილს სამის წინააღმდეგ?“ — „სჯობდა ის მომკვდარიყო!“ — უპასუხებს სკაპენი. და მისი სიტყვებით, — შენიშნავს დიდრო, — „სჯობდა ის მომკვდარიყო!“ — ხდება სასაცილო²⁰⁰.

ამ საკმაოდ ვრცელი ანალიზიდან დიდროს გამოყავს დასკვნა. რომ სილამაზე არსებითად არ არსებობს დამოკიდებულებათა გარეშე. რომ ყოველ ცალკეულ, კონკრეტულ სიტუაციას შეუძლია შეცვალოს მშვენიერის შინაარსი და ამდენად დებულება — მშვენიერება არის დამოკიდებულებათა იდეა — დიდროს მიაჩნია ამ ცნების ყველაზე უფრო ჭეშმარიტ განმარტებად. მაგრამ ამავე დროს იგი ილაშქრებს შვეიცარიელი ესთეტიკოსის ჟან-პიერ კრუზას (1663 — 1748) წინააღმდეგ, ვინაიდან ამ უკანასკნელმა ძალიან შეზღუდა მშვენიერების თვისებათა რაოდენობა, რამაც დიდროს სავსებით სამართლიანი გულისწყრომა გამოიწვია. როგორც არ შეიძლება ვცადოთ მშვენიერების თვისებათა ჩამოთვლა და მათი გამოანგარიშება (ამის შესახებ ზევითაც გვქონდა საუბარი), ისე ყოველად გაუმართლებელია მშვენიე-

¹⁹⁹ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 379.

²⁰⁰ იქვე, გვ. 380.

რების თვისებანი დავიყვანოთ რამდენიმე ერთეულამდე. კრუზა კი სწორედ ასე მოიქცა. თავის „ტრაქტატში მშვენიერების შესახებ“ მან სცადა მშვენიერების ანალიზის საფუძველზე დაემტკიცებინა, რომ თითქოს მშვენიერებას ახასიათებს მრავალფეროვნება, ერთიანობა, სისწორე, წესრიგი, თანაზომიერება. დიდრომ ეს მიიჩნია ჭეშმარიტების წინაშე შეცოდებად, ვინაიდან მას სწამდა, რომ მთავარია მშვენიერების განმარტების ძირითადი პრინციპის სისწორე და არა მშვენიერების თვისებათა ჩამოთვლა. თუ არსებობს სწორი ძირითადი პრინციპი, მაშინ აღვილია მისი მიყენება მშვენიერების ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის. ეს ძირითადი პრინციპი, როგორც არაერთხელ მოიხსენია დიდრომ, მდგომარეობს დ ა მ ო კ ი დ ე ბ უ ლ ე ბ ა შ ი, რომელიც თვით საგანს რეალურად ახასიათებს და რომელსაც ჩვენი გონება გრძნობის დახმარებით მასში აღმოაჩენს, წინააღმდეგ იმისა, რომ შეუძლია მასში შეიტანოს²⁰¹.

ეს უკანასკნელი იქნებოდა ინტელექტუალური ან გამოგონილი დამოკიდებულებანი, რომლებიც მშვენიერებას არაფერს არ მიუმატებდნენ და არც გამოაკლებდნენ. ლაპარაკია რეალურ დამოკიდებულებათა შესახებ, რომლებიც საგნებს თვით ახასიათებენ და რომლებიც ნამდვილად ქმნიან მშვენიერებას. აქედან, ჩვენი აზრით, ორი რამ გამოპდინარეობს: ერთი ის, რომ დიდრო, როგორც მატერიალისტი, პირდაპირ აღიარებს მშვენიერების ობიექტურ ბუნებას, ობიექტურ ხასიათს; მას სწამს, რომ მშვენიერება არსებობს რეალურად; მეორე ის, რომ მშვენიერების არსებობის პრინციპიც ობიექტურია, ადამიანის მიერ აღმოაჩენილია და არა შეტანილი მშვენიერის არსებაში. აქ დიდრო რადიკალურად უპირისპირდება მშვენიერების იდეალისტურ კონცეფციას, საფუძველშივე უარყოფს მას, ხოლო შემდეგ თანდათან არღევს მისგან გამოპდინარე დასკვნებსა და დებულებებს. მხედველობაში გვაქვს მშვენიერების უთუო დაკავშირება „დიადთან“, „ამაღლებულთან“, როგორც ამას თითქმის ყველა იდეალისტური სისტემა ახდენდა დიდრომდე და დიდროს შემდეგაც. თუ ყველა საგანს გონების თვალთ მიმოვიხილიათ, დავინახავთ, რომ მშვენიერების ერთ წყება საგნებს სრულებით არა აქვთ სიდიადე. მეორეს — სარგებლიანობა, პესამეს — სიმეტრია, ხოლო ზოგიერთს — ყოველგვარი, რამდენადმე შესამჩნევი ადამიანის თვალისათვის წესრიგის ან სიმეტრიის ნიშნებიც კი; ასეთია, მაგალითად, ჭეჭა-ჭუხილის, ქარიშხლის, ქაოსის გამოსახულებანი. მართლაც, რა წესრიგი ან სიმეტრია უნდა ჰქონდეს ჭეჭა-ჭუხილს, ქარიშხალს, ქა-

²⁰¹ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 381.

ოსს? ჩვენ დაუშვამატებდით, რა პრაქტიკული სარგებლობის მოტანა შეუძლია ზღვის ტალღების ლ ა მ ა ზ ა დ ლეღვას ან ზღვის ლ უ რ ჯ ფერს? ბუნების დაუსრულებელი სინამდვილიდან ანალოგიური ფაქტების მოტანა დიდროს ასევე დაუსრულებლად შეეძლო, მაგრამ ეს ვერაფერს შესძენდა თვით მშვენიერის არსებობას, თუ ძირითადი პრინციპი არ იქნებოდა დადასტურებული, როგორც ჰეშმარიტება. დიდროს აქეთკენ მიისწრაფოდა, როცა ერთხელ კიდე იმეორებდა თავის დებულებას, რომ „ერთადერთი ზოგადი თვისება, რომელიც აერთიანებს ყველა ამ საგანს, — არის დამოკიდებულებათა ცნება“²⁰². დიდროსათვის აქედან უკვე სრულიად ადვილი იყო ეჩვენებინა, თუ რატომ არის ამდენი სხვაობა მშვენიერის განსაზღვრაში, რატომ არის, რომ ერთს მოსწონს ერთი საგანი, მეორეს კი არა, რატომ გვაქვს ამდენი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრი ხშირად ერთი და იმავე საგნის მიმართ. ამის მიზეზია თვით დამოკიდებულებათა მრავალგვარობა. რომლებიც სპობენ საშუალებას ერთი და იგივე საგანი ყველას ერთნაირად მოეწონოს ყოველგვარ შემთხვევაში. ამ განსხვავების სულ თორმეტ მიზეზსა თუ წყაროს აღნიშნავს დიდრო, თუმცა შეეძლო მისი დაუსრულებლად გაგრძელება. რატომ მაინცა და მაინც თორმეტი და არა ოცდაოთხი, ან ორმოცდაათი ან ოთხმოცი? რაკი დამოკიდებულებათა რიცხვი უთვალავია, ასევე უთვალავი უნდა ყოფილიყო ეს მიზეზებიც, ვინაიდან მშვენიერება დიდროსათვის ხომ სწორედ ეს დამოკიდებულებაა? გარდა ამისა, დიდრომ აქ თვითონვე დაუშვა ის შეცდომა, რომელზეც მან კრუზას მიუთითა და ჰეშმარიტების წინაშე შეცოდებად ჩაუთვალა მშვენიერების თვისებათა გარკვეულ რიცხვში მოქცევა, სულ ხუთი თვისების აღნიშვნა. თვითონ კი სწორედ ასევე გარკვეულ რაოდენობაში მოაქცია მიზეზები, რომლებიც მშვენიერების მიმართ აზრთა სხვადასხვაობას იწვევენ, როცა მიუთითა თორმეტი მიზეზის შესახებ. საილუსტრაციოდ ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ მაღგანს შევხებით დიდროს ამ გონებამაზვილურ შენიშვნებზე ზოგადი წარმოდგენის მისაღებად.

მშვენიერის შესახებ ჩვენი მსჯელობის ნაირსახეობის პირველ წყაროდ დიდროს მიაჩნია შემდეგი: თუ სილამაზე შედეგია მხოლოდ ერთი — ერთადერთი დამოკიდებულებისა, მაშინ ის უფრო დაბალი გვარისაა, ვიდრე სილამაზე, რომელიც რამდენიმე დამოკიდებულებიდან გამოდინარეობს. ამიტომ მშვენიერი სახე ან მშვენიერი სურათი ჩვენზე უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე ცალკეული ფერი; ვარსკვლავებიანი ცა — უფრო ძლიერს, ვიდრე მთლიანი ცისლაქვარდი; ნაირნაირი პეიზაჟი — უფრო ძლიერს, ვიდრე გაშლილი

²⁰² Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 381.

მინდობა: შენობა — უფრო ძლიერს. ვიდრე სწორი ნიადაგი; მუსიკა-
ლუი ნაწარმოები — უფრო ძლიერს. ვიდრე ცალკეული ბგერა.
მართალია, დიდრო არ ფიქრობს, რომ დაპოკიდებულებათა რიცხვის
უსასრულო გამრავლებით სიღამაზე მის პროპორციულად გაიზრდე-
ბოდეს. მაგრამ მას აინტერესებს მშვენიერ საგანში იმდენი დამოკი-
დებულება, რამდენსაც იოლად და მკაფიოდ შეამჩნევს მახვილი გო-
ნება. მაგრამ რა არის მახვილი გონება? დიდრო ანის პასუხს არ იძ-
ლევს. თუმცა თვით კითხვის დაყენება გარკვეულ კონტექსტში იმას
ნიშნავს, რომ არ შეიძლება ის ერთი იყოს. რამდენი ადამიანიცაა მა-
ხვილი გონებით, იმდენია მათ შორის განსხვავებაც და სწორედ აქ
არის პირველი წყარო მშვენიერის შესახებ ჩვენს მსჯელობაში არსე-
ბული განსხვავებისა, დიდროს სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირველი
წყარო ჩვენი მსჯელობის ნაირსახეობისა²⁰³.

ჩვენ აქ არ შევხებით დიდროს დასკვნებს ცოტად თუ ბევრად და-
დგენილ დაპოკიდებულებათა (მშვენიერებათა) შესახებ, როცა ეს
დღე მატერიალისტი პირდაპირ ანთროპოლოგისტურ-მეტაფიზიკურ
შეხედულებამდე მიდის, მაგალითად, მიაჩნია, რომ ლამაზი მამაკაცი
აუცილებლად მაღალი უნდა იყოს, ხოლო ქალი — შეიძლება დაბა-
ლიც ლამაზი მოგვეჩვენოს. ეს ისეთი პირობითი რამ არის, რომ შეუ-
ძლებელია ზოგადი ფორმულით დადგინდეს მამაკაცისა თუ ქალის
სილამაზე მათი სიმაღლის მიხედვით. მაგრამ მთავარია არა ეს, არა-
მედ დიდროს მიერ იმის ღრმა ანალიზი, თუ რატომ ვხვდებით განსხვა-
ვებას ერთი და იმავე საგნის მიმართ ერთი და იმავე ადამიანის მსჯე-
ლობაში ან როგორ იქცევა ერთ შემთხვევაში მშვენიერი, მეორე შე-
მთხვევაში მახინჯად. ეს არის მეცხრე და მეათე მიზეზი, რომელსაც
დიდრო ილუსტრაციებით წარმოგვიდგენს. პირველი ემყარება გრძნო-
ბების ცვლას დროთა ვითარებაში; დღეს ჩვენ ცუდად ვხედავთ, ხვალ
ცუდად ვისმენთ, — აქედან გამომდინარე სხვადასხვანაირად ვაფა-
სებთ საგნებს, მით უფრო ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა პერიო-
დში: მეორე გულისხმობს მთავარი იდეისათვის შემთხვევითი წარმო-
დგენების დაკავშირებას, რაც მშვენიერ საგანს სიმახინჯედ გადააქ-
ცევს ხოლმე, მაგრამ არა ობიექტურად, არამედ ჩემთვის, სუბიექტურ-
ად. დიდროს მოჰყავს ვესტიბიულისა და თეატრის მაგალითი. ეს
ვესტიბიული წინანდებურად დიდებულია, მაგრამ ვთქვათ იქ დააღუპა
ჩემი მეგობარი, როცა ამ ვესტიბიულში შევდივარ, ჩემს თვალწინ დგას
მომაკვდავი ჩემი მეგობარი და ვესტიბიულის სილამაზეც ჩემთვის
აღარ არსებობს, თუმცა თვით ვესტიბიულს არავითარი ცვლილება არ
განუცდია და იგი კვლავ რჩება, როგორც დიდებული რამ. ამ თეა-

²⁰³ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 383.

ტრსაც სილაძეზე არ დაუქარგავს მას შემდეგ. რაც იქ მე სტვენა ამიტეხეს, მაგრამ საკმარისია შევხედო, რომ კვლავ ეს სტვენა გავიგონო. ასეთია მშვენიერის შესახებ ჩვენი მსჯელობის ნაირსახეობის მეათე მიზეზიც და წყაროც.

უკანასკნელ მეთორმეტე მიზეზს დიდრო განიხილავს, როგორც მშვენიერის შესახებ ჩვენი მსჯელობის შეცდომის წყაროს. ეს არის ავტორიტეტი ხელოვნებაში, რაც ხშირად გვაიძულებს ბრმად ვიწამოთ მისი ნაწარმოები, როგორც შედევი, თუნდაც იგი სრულებით არ იმსახურებდეს ამ მაღალ შეფასებას. ვთქვათ, სურათი დაწერილია რაფაელის მიერ. ჩვენთვის ეს საკმარისია, რომ იგი შედეგად ვაღიაროთ. კრიტიკული დამოკიდებულება ხელოვნებაში ავტორიტეტისადმი სუსტდება და უნარი გვერთმევა საღად განვიხილოთ მისი ნაწარმოები. კონესიორიზმიც ხომ ამას ემყარებოდა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დიდრო მაინც არ ამბობს, თითქოს უფლება გვქონდეს ვიფიქროთ რეალური მშვენიერება, რომელიც დამოკიდებულებათა აღქმისაგან შედგება, ქიმერას წარმოადგენდეს²⁰⁴. დიდრო ამ მხრივაც გვევლინება სკეპტიციზმის უარყოფელად და მშვენიერების, როგორც ობიექტური არსობის, მხურვალე დამცველად. ყოველ შემთხვევაში, მან საკმაო სიძლიერით გაფანტა ბევრი იდეალისტური ცრურწმენა მშვენიერის გაგებაში, თუმცა ვერ შეძლო ზოგაერთი მათგანისაგან თავი დაეღწია. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ესთეტიკის ამ ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემისათვის მატერიალისტური სარჩულის დადება, რამაც უდიდესი როლი შეასრულა ხელოვნების მთელ თეორიაში.

დიდროს პარალელს გერმანულს ლიტერატურაში წარმოადგენს მარტინ ოპიცის (1597 — 1639) შემდეგ ახალი მიმართულების ყველაზე დიდი მქადაგებელი გოტჰოლდ ფრაიმლესინგი (1729 — 1781). თუ ოპიცმა თავისი ესთეტიკური იდეალებით ვერ შეძლო იმ როლის შესრულება, რომელიც მას განზრახული ჰქონდა, ამ საქმეს შემდეგ ლესინგი აკეთებს: იგი მეთაურობს „მესამე წოდების ბრძოლას“ ძველი წყობილების წინააღმდეგ. ამ ბრძოლის იდეოლოგიურ გამოხატულებას წარმოადგენენ „ლიტერატურული წერილები“, „ჰამბურგის დრამატურგია“, „ლაოკოონი“; დრამატული თხზულებანი: „მის სარა სამსონი“, „მინა ფონ ბარნჰელმი“, „ემილია გალოტი“ და „ნათან ბრძენი“. ლესინგმა მართლაც გადატრიალება მოახდინა გერმანულ ლიტერატურაში, როგორც ეს ჯერ კიდევ ბელისკიმ შენიშნა „რუსული კრიტიკის ისტორიულ მიმოხილვაში“. დაა-

²⁰⁴ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 386.

ხასიათა თუ არა ლიტერატურისა და კრიტიკის ურთიერთმიმართება, ბელინსკიმ იქვე აღიარა კრიტიკის უდიდესი როლი ახალი ხელოვნების მომზადებაში და მაგალითად ლესინგი მოიყვანა. „...გერმანიაში... ლიტერატურული გადატრიალება მოხდა არა დიდი პოეტის, არამედ გონიერი, ენერგიული კრიტიკოსის — ლესინგის მეოხებითო“. — წერდა ბელინსკი. მას შეეძლო ისიც აღენიშნა, რომ ლესინგი არ იყო მართოდენ კრიტიკოსი, ის ხელოვანიც იყო და თავისი აზრები არანაკლები სიძლიერით გამოთქვა მხატვრულ შემოქმედებაშიც. ბელინსკის შემდეგ ლესინგის იდეებს დიდად აფასებდა სახელგანთქმული ჩერნიშევსკი, რომელიც სპეციალურ გამოკვლევაში — „ლესინგი და მისი დრო“ — წერდა: „ლესინგი იყო მთავარი პირველ თაობაში იმ მოღვაწეებისა, რომლებიც ისტორიულმა აუცილებლობამ წარმოშვა მისი სამშობლოს გამოსაცოცხლებლად. ის იყო ახალი გერმანული ლიტერატურის მამა... ყველა უმნიშვნელოვანესი შემდეგდროინდელი გერმანელი მწერლებიდან, შილერიც კი, თვით გოეთეც კი თავიანთი მოღვაწეობის საუკეთესო ეპოქაში იყვნენ მისი მოწაფეები“²⁰⁵. ამ ახალი ლიტერატურის სულისჩამდგმელი მართლაც ლესინგი იყო. მას სახელს განუყრელად უკავშირებენ აღნიშნული ეპოქის ახალი იდეებს.

ლესინგი. „ლაოკოონი“ და „ჰამბურგის დრამატურგია“. ხელოვნებას თეორიის არსებით საკითხებს განიხილავს ლესინგის ორი კანონიკალური წიგნი — „ლაოკოონი“ და „ჰამბურგის დრამატურგია“. ჩვეულებრივად ამბობენ, რომ ორივე ეს ნაწარმოები ფრაგმენტულია, შესაძლოა იმაზე დაყრდნობით, რომ თვით ლესინგი „ლაოკოონის“ წინასიტყვაობაში თავის წიგნს უწოდებს „უწესრიგო მასალებს წიგნისათვის“ და არა „თვით წიგნს“. ამ აზრით, მართალია, როგორც „ლაოკოონი“, ისე „ჰამბურგის დრამატურგია“, განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი, ფრაგმენტული ხასიათისაა, მაგრამ ისინი გაერთიანებული არიან იდეებით, აზრებით, ერთიანი ესთეტიკური სისტემით, ამიტომ ფორმალური ფრაგმენტულობა არ ნიშნავს იდეურ ფრაგმენტულობას.

დიდროს მსგავსად, ლესინგი აკრიტიკებს ფრანგულ გემოვნებას, იმ ლიტერატურულ მაჯისცემას, რომელსაც ფრანგული ფსევდოკლასიციზმი განასახიერებდა, ხელოვნებისაგან მოითხოვს გამოსატოს ცნობრება, ახალი კლასი, გზა გაუხსნას სინამდვილის ქეშმარიტ წარმოსახვას. ლესინგი აყენებდა თავისუფალი ხელოვნების იდეას, რაც მან მჭიდროდ დაუკავშირა თეატრს, როგორც ყველაზე უფრო ცოც-

²⁰⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собр. соч., 1918, т. III, стр. 589.

ხალ საილუსტრაციო მასალას. ხელოვნებისაგან ლესინგმა მოითხოვა ხელი შეეწყო ადამიანთა უფლებრივი გათანასწოებისათვის. ადვილი მისახვედრია, რომ მთელი მისი ესთეტიკა ეწინააღმდეგება თავადაზნაურულ კულტურასა და იდეოლოგიას.

ვნახოთ, რას წარმოადგენს ხელოვნება ლესინგის შრომაში — „ლაოკოონი“, რომელიც 1763 წელს გამოვიდა.

თავისი წიგნის სახელწოდებად ლესინგმა აიღო ტროადაში აპოლონის ქურუმის — ლაოკოონის სახელი. ლაოკოონი პომპროსის შენგედრარინდელი მითოლოგიის გმირია, რომელიც ტროაზელებს აფრთხილებდა — ხის ცხენი საბედისწერაო. როგორც ცნობილია, ხის ეს ცხენი ბერძენებმა ტროადაში დატოვეს მათი მოჩვენებითი წასვლის შემდეგ. გადმოცემის მიხედვით, ამ ცხენმა შემდეგ მართლაც დალუპა ტროადა. ტენედოსიდან აპოლონის სურვილით გამოგზავნილმა ორმა გველმა მაშინ დაახრჩო ლაოკოონი, როცა ეს უკანასკნელი ზღვის ნაპირას მსხვერპლს სწირავდა ზღვათა მეფეს პოსეიდონს. გველებმა ლაოკოონთან ერთად დაახრჩვეს მისი ორი შვილი, რომლებიც იქ მამას ეხმარებოდნენ მსხვერპლის შეწირვაში. ეს ტრაგიკული დალუპვა გამოიყენეს თავისი გენიალური ქანდაკებისათვის ძველი დროის სახელოვანმა როდოსელმა მოქანდაკებმა აგე სანდრამ. აფინედორმა და პოლიდორმა, როგორც ამას პლინუსი აღნიშნავს²⁰⁶. ქანდაკება შექმნილი უნდა იყოს I საუკუნეში, დაახლოებით 25 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. ლაოკოონის ჭგუფი გამოქანდაკებული იყო მარმარილოსაგან და იდგა იმპერატორ ტიტუსის რომის სასახლეში²⁰⁷. 1506 წელს ეს ქანდაკება იპოვეს დარბაზის სარდაფში. რომის პაპმა იულიუს II შეიძინა იგი და დადგა ვატიკანში. ნაპოლეონ ბონაპარტემ იტალიის კამპანიის დროს 1791 წელს ვატიკანიდან წაიღო „ლაოკოონის“ ქანდაკება, როგორც სამხედრო ნადავლი. ნაპოლეონის პოლიტიკური დამარცხების შემდეგ იგი 1815 წელს ისევ რომში დააბრუნეს.

როცა „ლაოკოონი“ პირველად იპოვეს, ძალიან დამახინჯებული არ იყო: მამას და უმცროს ვაჟს მოტეხილი ჰქონდათ მარჯვენა ხელები, ხოლო უფროსს — ხელის მტევანი. მამისა და უმცროსი შვილის ხელები პირველად გააკეთეს კლიმენტი VII დროს მონტორსელმა, უფროსი ვაჟის ხელის მტევანი კი — XVII საუკუნეში კორნახინმა. მაგრამ, როგორც ამბობენ, კარგად გაკეთებული არ არის. ამ საკითხების ირგვლივ დიდი დავა წარმოებდა სპეციალისტთა შორის. „ლაოკოო-

²⁰⁶ Карл В ё р м а н, История искусства всех времен и народов, 1903, т. I, стр. 506—508.

²⁰⁷ ვრანატის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ტ. 26, გვ. 443—444.

ნის“ ირგვლივ დავის შედეგად დაიწერა ლესინგის წიგნი, რომელიც უმთავრესად მიმართულია ცნობილი იდეალისტი ესთეტიკოსის ვინკელმანის წინააღმდეგ. მან ეს ძეგლი მიაკუთვნა ალექსანდრე დიდის ეპოქას, ველკერმა და ბრუნმა — დიადოხების ხანას, ლახმანმა, სტეფანმა და მრავალმა სხვამ — იმპერატორ ტიტუსის დროს. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ დავას იწვევდა შემდეგი საკითხი: ერთი ლოდისაგან იყო გაკეთებული ხელოვნების ეს ფენომენი, როგორც პლინიუსი ამტკიცებდა, თუ ხუთისაგან. ახლა უკვე დამტკიცებულია, რომ იგი გაკეთებულია მარმარილოს ხუთი ლოდისაგან. ინტერესმოკლებული არ არის შემდეგი ცნობაც: „ლაოკონის“ ასლი გადაიღო ბაჩო ბანდინელმა და ამჟამად დგას ფლორენციის გალერეაში²⁰⁸.

ლესინგის „ლაოკონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ“ წარმოადგენს თეორიულ ტრაქტატს, სადაც ავტორი იკვლევს, ერთი მხრივ, მხატვრობისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების პრობლემას, მეორე მხრივ, ცდილობს მოხაზოს ხელოვნებას ცალკე სახეების სპეციფიკა.

წიგნი იწყება ვინკელმანის შეხედულებით, რომ ბერძნული ხელოვნების ნიმუშთა უმთავრესი, განმასხვავებელი ხასიათი მდგომარეობს კეთილშობილურ სისადავესა და მშვიდ სიდიადეში. თავის დებულებას ვინკელმანი განმარტავს შედარებით: როგორც ზღვის სიღრმე ყოველთვის მშვიდია, როგორაც არ უნდა ღელავდეს ზღვა ზედაპირზე, სწორედ ასევე ფიგურების გამოხატულება ბერძნულ ხელოვნებაში, ამქდანებს ვნებათა ყველა ლელვას შორის დიადსა და ვაჟკაცურ სულს²⁰⁹. ეს სული ნათლად ჩანს ლაოკონის სახეზე, — წერს ვინკელმანი. მიუხედავად უსასტიკესი ტანჯვისა, ტკივილი ოდნავაც არ გადადის სიშმაგეში და ლაოკონი არ გამოსცემს საშინელ კივილს, როგორც ამას ვირგილიუსი ამბობს თავის ლაოკონზე. მისი პირი ასე არ არის გაღებული: ეს უფრო ყრუ და თავშეკავებული კვნესაა, როგორც სადოლეტო აღწერს (იაკობ სადოლეტო 1477—1547 წლებში ცხოვრობდა. ერთ-ერთი ცნობილი თეოლოგია. „ლაოკონის“ აღმოჩენისთანავე მოგვცა მისი პოეტური აღწერა. მუშაობდა რომის პაპის ლეე X მდივნად. გ. ჯ.). ლაოკონი იტანჯება, მაგრამ იტანჯება როგორც სოფოკლეს ფილოკტეტესი: მისი ტანჯვა ჩვენი გულის სილ-

²⁰⁸ ბროკაუსისა და ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ტ. 17, გვ. 340—342. იხ. აგრეთვე: ვოორგი ჯიბლაძე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., 1961, გვ. 580—586.

²⁰⁹ Лессинг, Лаокоон, 1883, стр. 3.

რმემდე აღწევს და ჩვენ ვისურვებდით გადაგვეტანა ეს ტანჯვა-წამება ისე, როგორც მას იტანს ეს დიდი ადამიანი²¹⁰.

ვინკელმანის ამ აზრებს ნაწილობრივ იზიარებს ლესინგი, თვლის მათ სამართლიანად, მაგრამ არ ეთანხმება ლაოკოონისა და სოფოკლეს ფილოკტეტესის შედარებას, ვინაიდან ეს უკანასკნელი გველის მიერ დაკბენის შემდეგ სწორედ საშინლად კიოდა, რაც ლაოკოონს არ ახასიათებს.

რა არის ამ წიგნის მთავარი ღირსება? ის, რომ ლესინგმა ესთეტიკურ ანალიზთან ერთად აღმართა ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულების დროშა, რაც მისი ერთ-ერთი დიდი დამსახურება იყო. სწორედ „ლაოკოონში“ გვხვდება ლესინგის ცნობილი სიტყვები: „ჩვენ ვიცი, როცა გვესმის, რომ ძველი ბერძნები ხელოვნებასაც კი უმორჩილებდნენ სამოქალაქო კანონებსო, მაგრამ ჩვენ სავსებით მართალნი არა ვართ ამ სიცილში“²¹¹. სამოქალაქო კანონებისადმი ხელოვნების დამორჩილება ნიშნავდა საზოგადოებრივ სამსახურში მის ჩაყენებას. ეს სამსახური ძველ ბერძნებს თავისებურად ჰქონდათ წარმოდგენილი, უფრო შეზღუდულად, ვიდრე თვით ლესინგს, რომელსაც ხელოვნების საზოგადოებრივ დანიშნულებაში ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შეტანილი მისი ფართო ხასიათი, თუმცა სავსებით ნათლად ესმოდა, რომ სახვითი ხელოვნებანი უდავო გავლენას ახდენენ ხალხის ხასიათზე. გარდა ამისა, ლესინგს სწამდა, რომ ხელოვნება, როგორც მიბაძვა, არა მარტო მისაბაძი ობიექტის შედეგია, არამედ, პირიქით, ეს ობიექტიც დავალებულია თავისი მიმბაძველისაგან. „თუ ლამაზი ადამიანები, — წერდა ლესინგი, — ბადებენ მშვენიერ ქანდაკებებს, მაშ, პირიქით, ეს უკანასკნელიც მოქმედებენ პირველზე“²¹². მართალია, ეს მოქმედება ამ შემთხვევაში სილამაზით არის შეზღუდული, მაგრამ მაინც გვანიშნებს ხელოვნების გავლენას ადამიანებზე, თუმცა საკმაოდ მისტიკურად. მისტიკურად იმიტომ, რომ ლესინგი ამ მოქმედების ილუსტრირების დროს ნაწილობრივ მაინც სიმართლეს ხედავს ძველ ბერძნულ გადმოცემებში, რომელთა მიხედვითაც დიდი ადამიანების დედები სახვითი ხელოვნების ძეგლების წყალობით სიზმარში ხედავდნენ და გებულობდნენ, თუ როგორი შვილი დაებადებოდათ. ეს მისტიკური გაგებაა და აქ ლესინგი ბერძნული მითოლოგიის გავლენის ქვეშ იმყოფება. ჩვენთვის ეს კი არ არის საინტერესო, არამედ ის, რომ „ლაოკოონის“ ავტორი ცნობს ხელოვნების საზოგადოებრივ დანიშნულებას როგორც ძველ ქვეყნებში, ისე ახალ

²¹⁰ Лессинг, Лаокоон, 1883, стр. 3—4.

²¹¹ იქვე, გვ. 14.

²¹² იქვე, გვ. 15.

საუკუნეებში საერთოდ, და მას ხელოვნება წარმოდგენილი არა აქვს სოციალური ფუნქციის გარეშე, რაც პირველ ყოვლისა ჩანს მის მხატვრულ ნაწიგებისა და ისეთ თეორიულ ნაშრომში, როგორიცაა „ჰამბურგის დრამატურგია“.

ხელოვნების სოციალურ დანიშნულებას ლესინგი მჭიდროდ უკავშირებს თვით შემოქმედების განვითარებას და იმ ფორმებს, რომლებიც თავისი განვითარების მანძილზე მხატვრულმა შთაგონებამ შექმნა. მაგალითად, „ლაოკოონის“ მესამე თავში ლესინგი მიუთითებს, რომ ხელოვნებამ დიდად გააფართოვა თავისი საზღვრები, რაც იმას ნიშნავს, რომ მან განვითარების ვრცელი გზა განვლო. ლესინგი წერს: „ხელოვნებამ, როგორც ზევით იყო ნათქვამი, შეუღარებლად დიდად გააფართოვა თავისი საზღვრები უახლოეს დროში. იგი მიბაძავს. როგორც ჩვეულებრივად ამბობენ, მთელ ხილულ ბუნებას, რომელსაც სილამაზე წარმოადგენს მხოლოდ უმცირეს ნაწილს. ჭეშმარიტება და გამოხატულება შეადგენს მის მთავარ კანონს; და როგორც თვით ბუნებას სწირად მიაქვს მსხვერპლად სილამაზე უმაღლესი მიზნებისათვის, ისე მხატვარმაც იგი უნდა დაუმორჩილოს თავის მთავარ საქმეს და იმაზე მეტად არ ეძიოს იგი, რამდენადაც უფლებას აძლევს მას ჭეშმარიტება და გამოხატულება. ერთი სიტყვით — ჭეშმარიტებით და გამოხატულებით ყველაზე საზიზღარი ბუნებაში, სილამაზედ გადაიქცევა ხელოვნებაში“²¹³.

ლესინგის ეს ესთეტიკური იდეალები სრულ იგივეობაშია დიდროს შეხედულებებთან ხელოვნებაზე. როგორც ვიცით, თვით დიდროს ლაპარაკობდა, რომ სილამაზე ბუნებაში უმცირესი ნაწილის სახით გვხვდებო, თუმცა, რაც არის, ხელოვნებაზე უკეთესია. „ლაოკოონის“ ავტორიც ამავე თვალსაზრისზე დგას. ძირითადი იდეა, რომელიც, ლესინგის აზრით, უნდა ამოძრავებდეს ხელოვანს, ესაა ჭეშმარიტება და გამოხატულება. ამ ორ ცნებას უნდა დაუმორჩილოს მან სილამაზის იდეალიც. რა ურთიერთობა არსებობს ამ მხრივ პოეტსა და მხატვარს შორის? ძველ საბერძნეთში მხატვრები ჩვეულებრივად ბაძვდნენ პოეტებს. ეს ახალ დროშიც სავსებით დასაშვებია. ლესინგი ამართლებს ამ ნაბიჯს და მიუთითებს — „ჩემი წინათქმა, რომ მხატვრები მიბაძვდნენ პოეტს, — არაფრით არ ამცირებს მათ შრომასო“. ეს დებულება ლესინგს დასაბუთებული აქვს თვით მხატვრობისა და პოეზიის სპეციფიკით. ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გამოთქმის საშუალებებით. ლესინგი განასხვავებს მხატვრობისა და პოეზიის გამოთქმის საშუალებებს, და მიუთითებს, რომ პო-

²¹³ Лессинг, Лаокоон, стр. 21.

ეტს, მაგალითად პომეროსს, ორი რამ ასულდგმულებს — არსება და საქმე. ერთს შევთხვევავში ეს შეიძლება იყოს ხილული, მეორე შემთხვევაში უზილავი, მაგრამ მხატვარს არ შეუძლია ამით დაკმაყოფილება. მხატვრებს ყოველთვის აქვთ საქმე ხილულთან. ამ მხრივ პოეზია განსხვავდება მხატვრობისაგან და პირიქით. ლესინგი წერს: „პომეროსთან გვხვდება არსებისა და საქმის ორი გვარი: ხილული და უზილავი.

ამ განსხვავების დაშვება მხატვრობას არ შეუძლია. მისთვის ყველაფერი ხილულია და ყველა ხილული — ერთნაირი სახისა“²¹⁴. პოეზიისა და მხატვრობის განსხვავების შემდეგ ლესინგი ვრცლად ეხება პოეზიის საკითხებს, იკვლევს იმ კანონებს, რომლებიც ახასიათებენ პომეროსის მხატვრულ პრაქტიკას. აქ არის მოძღვრება თანმიმდევარი მოქმედების გამოხატვის შესახებ, რომელსაც ჩვენ ქვევით შევეხებით, და რომელიც ლესინგს უმალესი ხელოვნების კანონად მიაჩნია. ლესინგი ამიტომ მოითხოვს სილამაზის არა აღწერას, არამედ მის გაღმოცემას იმ გავლენით, იმ გატაცებით, კმაყოფილებით, სიყვარულითა და აღტაცებით, რომელსაც თვით სილამაზე იწვევს.

„ლაოკონის“ ეს ესთეტიკური იდეალები განვითარებული სახით გვხვდება თეატრის შესახებ დაწერილ წიგნში — „ჰამბურგის დრამატურგია“, რომელიც 104 თეატრალური რეცენზიის კრებულს წარმოადგენს. ეს წერილები ლესინგმა დაწერა 1767-68 წლების მანძილზე, როცა ჰამბურგში საფუძველი ჩაეყარა და მუშაობდა იოჰან ფრიდრიხ ლევენის (1727 — 1771) თეატრი, რომლის სეზონი გაიხსნა 1767 წლის 22 აპრილს. სწორედ ლევენმა, რომელიც თეატრის ხელმძღვანელობასთან ერთად დრამატურგიაშიც მუშაობდა, მიიწვია ლესინგი თეატრში სამუშაოდ. თუ რა აღფრთოვანებით შეხვდა ლესინგი ამ მიწვევას, ნათლად გვიჩვენებს „ჰამბურგის დრამატურგიის“ წინასიტყვაობა, სადაც ვკითხულობთ: „მაშ, დაე, ყოველმხრივ ბედნიერი იყოს ჰამბურგი, რაც ეხება მის კეთილ ყოფასა და თავისუფლებას, იგი ღირსია ამ ბედნიერებისა“.

ეს სიტყვები მოწმობენ, რომ ლესინგი დიდ იმედებს ამყარებდა ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრზე, მაგრამ მისი წინასწარხედვა უნაყოფო აღმოჩნდა: ერთი მხრივ ლევენის, როგორც დირექტორის სისუსტემ, და მეორე მხრივ თვით ჰამბურგის ბიურგერობის აშკარა გულცივი და მოკიდებულებამ, საფუძველი გამოაცალეს როგორც ლესინგის იმედებს, ისე ჰამბურგის თეატრსაც. ამან დიდი ეკონომიური სიძნელენი შეუქმნა ახალ თეატრს. საკმარისია ითქვას, რომ ისეთი

²¹⁴ Лессинг, Лаокоон, стр. 103.

მსახიობი, როგორც იყო კონრად ეკჰოფი (1720 — 1778), თავისი ხელფასის ანგარიშში მხოლოდ ბილეთებს იღებდა თეატრიდან, ეს ბილეთები მას ნაცნობების საშუალებით უნდა გაესაღებინა და, ამგვარად, აენაზღაურებინა ხელფასი. ეკჰოფი კი ჰამბურგის თეატრის უდიდესი ტრაგიკოსი იყო. ლესინგმა თავის „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ მას არა ერთი ქება უძღვნა და მოგვცა მისი აქტიორული ხელოვნების ღრმა ანალიზი. ლესინგს სხვა იმედებიც გაუცრუვდა. თეატრის კატასტროფის შემდეგ იგი ჰამბურგში აარსებს სტამბას, ცდილობს გამოიმყემლობას ჩაუყაროს საფუძველი, მაგრამ ამ იდეამ მსხვერპლად შეიწირა ის უზარმაზარი ბიბლიოთეკა, რომელიც ლესინგმა გაყიდა ვალების დასაფარავად.

1768 წლის ნოემბერში ჰამბურგის თეატრი მართავს უკანასკნელ წარმოდგენას. თუ რა გულისტკივილი განიცადა ლესინგმა ამ თეატრის აღსასრულით, ნათლად მოწმობს „ჰამბურგის დრამატურგის“ უკანასკნელი წერილი. სადაც ვკითხულობთ: „წარმოიშვა გულუბრყვილო აზრი გერმანელებისათვის ნაციონალური თეატრის დაარსების შესახებ იმ დროს, როცა ჩვენ, გერმანელები, ჯერ კიდევ არა ვართ ნაცია. მე ვლაპარაკობ არა პოლიტიკური წყობის შესახებ, არამედ გერმანელების ზნეობრივ ფიზიონომიაზე. შეიძლება დარწმუნებითაც კი ითქვას, ისინი იჭითევენ მისწრაფიან, რომ იგი სრულებით არ ექნეთ“. ამავე წერილში ლესინგი მიუთითებდა, რომ ნაციონალური თეატრის იდეა ძალიან გვიან განხორციელდებაო: „ტკბილი ოცნება, დაარსებულყო ნაციონალური თეატრი აქ, ჰამბურგში, ფერფლად იქცა. და რამდენადაც მე შევისწავლე აქაური მხარე, იგი სახელდობრ, ისეთია, რომელშიც მსგავსი ოცნება განხორციელდება ძალიან გვიან“. ამის შემდეგ მას ჰამბურგში აღარაფერი დარჩა. ეს ქალაქი ფილოსოფოსმა 1770 წელს დატოვა და შემდეგ თეატრით აღარ დაინტერესებულა, როგორც ეს თვითონაც აღიარა 1774 წელს ძმისადმი გაგზავნილ წერილში²¹⁵.

თუ რა ზომამდე ცდილობდა ლესინგი ხელოვნება წაეყვანა დემოკრატიული მიმართულებით, ისიც გვიჩვენებს, რომ მან გერმანულად თარგმნა დიდროს „ოჯახის მამა“, რომელიც ჰამბურგის თეატრში დაიდგა. შემთხვევითი არ იყო ის სიმპათია, რასაც „ლაოკოონის“ ავტორი იჩენდა დიდროს ამ პიესისადმი კერძოდ, და მისადმი საერთოდ. არც დენი დიდროს მოკრძალება ლესინგისადმი უნდა ჩაითვალოს შემთხვევითად. მათ აერთებდათ საერთო იდეალები მხატვრულ შემოქმედებასა და ხელოვნების თეორიაში. „ჰამბურგის დრამატურგის“ 84-ე წერილი მთლიანად წარმოადგენს დიდროსა და მისი პიესის ხო-

²¹⁵ М е р и н г, Легенда о Лессинге, 1924, стр. 331.

ტბას: „51-ე საღამოს (ორშაბათი, 27 ივლისი) უჩვენებდნენ დიდროს პიესას: „ოჯახის მამა“.

„რადგან ეს შესანიშნავი პიესაა, რომელიც ფრანგებს ძალიან არ მოსწონთ, — ყოველ შემთხვევაში მან დიდი შრომით შეძლო ერთ-ჯერ თუ ორჯერ დადგმულიყო პარიზის თეატრში, — დარჩება ჩვენს სცენაზე დიდხანს, ძალიან დიდხანს, რატომ მუდმივად არა“²¹⁶. დიდროს ეს პიესა ლესინგს იმიტომ მოსწონდა, რომ ის იყო მეზჩანური დრამა, რომლის დამცველადაც თვითონ გამოდიოდა. ლესინგი დევნიდა და ებრძოდა თავადაზნაურულ იდეოლოგიას. დასცინოდა შისტრადიციებს. თუ ერთი მხრივ ის ქება-დიდებას ასხამდა დიდროს მეზჩანურ დრამას, მეორე მხრივ დასცინოდა აფიშარის პიესას, სასაცილოდ იგდებდა იმ სულელ ადამიანებს, რომელთათვისაც მთავარ საქმეს წარმოადგენდა ძველი თავადაზნაურული გვირგვინისაგან წარმოშობილი ქედმაღლობა. ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ისეთი დიდი კანონმდებლები, როგორც იყვნენ ვოლტერი, ლესინგი, დიდრო, სებასტიან მერსიე, არა მარტო ბრძოლას უცხადებდნენ ძველ თავადაზნაურულ იდეოლოგიას, არამედ ეძებდნენ მახვილ საშუალებებსაც თავიანთი იდეების პროპაგანდისათვის. სებასტიან მერსიეს. რომელიც კანონიერად ითვლება დენი დიდროს მარჯვენად ფრანგულ ლიტერატურაში, ასეთ საშუალებად მიაჩნდა თეატრი. მერსიე წერდა: „ყველაზე ნამდვილი და ყველაზე მიზანშეწონილი საშუალება უძლეველი ძალით ადამიანური გონების შეიარაღებისათვის და ხალხში განმანათლებელი იდეების სწრაფად გადასროლისათვის უთუოდ არის თეატრი“. დიდროსა და ვოლტერთან ერთად ლესინგიც ასეთივე დიდ როლს ანიჭებდა თეატრს.

ახლა დავუბრუნდეთ ჰამბურგის თეატრს და კონკრეტულად გავეცნოთ ლესინგის ამ იდეალებს.

ჰამბურგის თეატრის სეზონი, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, 1767 წლის 22 აპრილს გაიხსნა ახალგაზრდა, უდროოდ გარდაცვლილი მწერლის იოჰან ფრიდრიხ კრონეგკის (1731 — 1758) ტრაგედიით „ოლინტი და სოფრონია“. ეს ტრაგედია კრონეგკს დაუშთავრებელი დარჩა. იგი დაამთავრა ი. როშმანმა (1739 — 1806). კრონეგკს კიდევ ჰქონდა ტრაგედია „კოდრი“. „ოლინტი და სოფრონია“, როგორც მას ლესინგი სავართლიანად უწოდებს. ქრისტიანული ტრაგედია იყო. პირველი რეცენზიაც, ბუნებრივია, კრონეგკის ამ ტრაგედიას ეხება, მაგრამ იგი ამავე დროს წარმოადგენს საერთოდ ქრისტიანული ტრაგედიის დახასიათებას და აქტიორული კულტურის

²¹⁶ Лессинг, Гамбургская драматургия, 1936, стр. 307—308.

ანალაზს. რა უნდა მოსწონებოდა ლესინგს ქრისტიანულ ტრაგედიაში, როცა თვითონ იცავდა და ქადაგებდა მეწიანურ დრამას? — ზნეობრივი სენტენციები, რომლებიც ადამიანური მორალის საკითხებს აღძრავენ და მაყურებელს გარკვეული მიმართულებით განაწყობენ. ლესინგი წერს: „ზნეობრივი სენტენციები, რომლებიც გაბნეულია ყველგან (იგულისხმება ტრაგედიაში. — გ. ჯ.) კრონეგკის ტრაგედიის საუკეთესო მხარეა“²¹⁷. ამ ზნეობრივი სენტენციების აქტიორული განსაზიერება სცენაზე ლესინგს მიაჩნია მსახიობ ეკპოფის უდიდეს ღირსებად. მის განმასხვავებელ ნიშანს სხვა აქტიორებისაგან ლესინგი ხედავს სწორედ „ზნეობრივი სენტენციების წარმოთქმის ხელოვნებაში“. როგორ აღწევს ეკპოფი ამ ხელოვნებას? მაღალი გრძნობის საშუალებით. „ყოველგვარი ზნეობრივი სენტენცია, — წერს ლესინგი, — უნდა გამოძინდნარობდეს გულის სიღრმიდან, რომელსაც ბავენი დუმილით უვლიან გვერდს, არც დიდი სნით ფჰქრია საჭირო მასზე“. ეს სავსებით რეალისტური თეზაა, რომელსაც მნიშვნელობა არ დაეკარგება, ვინაიდან აქტიორული ხელოვნება დიდი გრძნობის გარეშე საერთოდ წარმოუდგენელია.

მთელ წიგნში ლესინგი თავს ესხმის ფრანგულ ფსევდოკლასიციზმს და სასახლის მწერლობას, თავადაზნაურულ იდეოლოგიას, რომელიც მხატვრულ შემოქმედებაში გვიხატავდა საზოგადოების მხოლოდ მაღალ ფენებს. ლესინგი დიდროს მსგავსად მოითხოვს საზოგადოების დაბალი ფენების გამოხატვას და ეს მიაჩნია თავისი დროის ხელოვნების ძირითად ამოცანად. თუ ესაა მხატვრული შემოქმედების მასალა, მაშინ ვნახოთ, რაში მდგომარეობს დრამატული პოეზიის არსება და რა არის მისი საფუძველი? ლესინგს დრამატული პოეზია გაგებული აქვს „სწორედ ისევე, როგორც არისტოტელემ გამოიყვანა იგი ბერძენი ავტორის ოსტატურ ნაწარმოებთა ურიცხვი რაოდენობიდან. მე მაქვს საკუთარი აზრები ამ ფილოსოფოსის პოეტიკის წარმოშობისა და საფუძველის შესახებ, მაგრამ მე ამ აზრებს აქ ვერ გამოვთქვამდი, დაწვრილებით რომ არ შეეხებოდი, მაგრამ მე თამამად ვალიარებ (დაუ დამცინოდნენ თანამედროვე განათლებულ დროში), რომ მას მე ვთვლი ისეთივე უცოდველ ნაწარმოებად, როგორც ევკლიდეს ელემენტებს... რაც შეეხება ტრაგედიას, მე იმედი მაქვს შეუცდომლად დავამტყიცო, რომ მას არ შეუძლია ერთი ნაბიჯითაც კი გადასცილდეს არისტოტელეს მიერ ნაჩვენებ გზას და თუ დაშორდება მას, იმავე ზომით დაშორდება თავის სრულყოფილებას“²¹⁸. მაგრამ თვით არისტოტელეს მოძღვრება ტრაგედიაზე საჭიროა სწორად იქ-

²¹⁷ Лессинг, Гамбургская драматургия, 1936, стр. 13.

²¹⁸ იქვე, გვ. 369.

ნეს გაგებული. ზოგიერთს კი მარტივად წარმოუდგენია, რომ თუ ნაწარმოებში გმირები იღუპებიან, ეს უკვე ტრაგედიაა. ლესინგი ებრძვის ასეთ გაგებას. მისი აზრით, ეს ტრაგედიის მხოლოდ გარეგანი მხარეა. ტრაგედიის შინაგანი ბუნება კი მოითხოვს იმის ჩვენებას, თუ რაღა გამოხატოს უბედურება და მწუხარება, რომელიც მოვლის, ან დაემართება თავის გმირს. ლესინგი წერს: „თუ არისტოტელე ევრიპიდეს უწოდებდა ყველაზე ტრაგიკულ პოეტს ყველა ტრაგიკულ პოეტთა შორის, ამ შემთხვევაში მას მხედველობაში ჰქონდა, არა მარტო ის, რომ მისი პიესების უმრავლესობა მთავრდება სამწუხარო კატასტროფით, თუკა მე ვიცი, რომ ბევრს ასე ესმის სტაგირიტი. ამ ხერხს უღარესად მალე გადაიღებდნენ მისგან, და რომელიღაც სისწავლისმსმელი, რომელიც დაიწყებდა უშიშრად დახრჩობას და მოკვლას თავისი გმირებისას და არც ერთს არ გაუშვებდა სცენიდან ცოცხალს ან ჭანმრთელს, ისიც, უთუოდ, თავისთავს წარმოიდგენდა იმდენადვე ტრაგიკულს, როგორც ევრიპიდე. უდავოა, არისტოტელეს მხედველობაში ჰქონდა მრავალი თვისება, რომელთა საფუძველზე მოგვცა ევრიპიდე ასეთი დახასიათება; რასაკვირველია, აქ შედის ის ხერხიც, რომელსაც მე ახლახან შეეხე, ხერხი, რომლის დახმარებითაც ის აუწყებდა მაყურებელს გაცილებით ადრე ყველა იმ უბედურებაზე, რაც უნდა დასტეხოდა თავს მის მოქმედ გმირებს, რომ ჩაეგონებინა მათდამი თანაგრძნობა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ისინი შორს იყვნენ იქიდან, რომ თავიანთი თავი ამის დამსახურებულად ჩაეთვალოთ“²¹⁹.

შემდეგ ლესინგი ეთანხმება არისტოტელეს ტრაგედიების განსხვავების პრინციპში: „განსხვავება და მსგავსება ტრაგედიებს შორის უნდა განისაზღვროს, შესაძლებელია, არა სიუჟეტის მხრივ, არამედ მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული კვანძების გახსნისა და განასკვის მსგავსება“²²⁰. — ამბობს არისტოტელე. მართლაც, სიუჟეტის მსგავსება არ შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოებთა იდენტობის ნიშნად, თუ კვანძების გახსნისა და განასკვის მსგავსება არ არის. რამდენი ამბავი ერთმანეთსა ჰგავს, მაგრამ ერთი და იგივე როდია. ანალოგიურ თემაზე რამდენი ნაწარმოებია დაწერილი, ერთნაირი კი არ არის. მთავარი ნიშანია სწორედ კვანძების გახსნა და განასკვა, ვინაიდან ხელოვანის ოსტატობა, მისი ორიგინალობა თავს იჩენს ხოლმე მხატვრული ნაწარმოების ამ საკეციფიკაში.

ლესინგი ვრცლად განიხილავს აგრეთვე გოტიკური წარმოშობის ტრაგიკოჰედიას და მას ბუნების ნახევარ მიბაძვად მიიჩნევს. „გო-

²¹⁹ Лессинг, Гамбургская драматургия, 1936, стр. 191.

²²⁰ იქვე, კვ. 194.

ტკური წარმოშობის ტრაგი-კომედია მიისწრაფვის ბუნების ჭეშმარიტი მიბაძვისაკენ: ის ზუსტად მიბაძავს მას მხოლოდ სანახევროდ, ხოლო დანარჩენში საეგზეთ დამოუკიდებელია მისგან; ის ბაძავს ბუნების მოვლენებს და არ უთმობს არავითარ ყურადღებას ჩვენი შეგრძნებებისა და სულიერი ძალების ბუნებას²²¹. მაგრამ მარტოდენ გოტიკური წარმოშობის ტრაგი-კომედია როდი მიბაძავს ბუნებას. დიდროს მსგავსად, ლესინგი იქვე ამბობს, რომ ხელოვნება ჰკრეფს და აერთიანებს ყველა იმ ძვირფასს, რაც გაბნეულია ბუნებაში. „ბუნებაში. — წერს ლესინგი, — ყველაფერი მჭიდროდ დაკავშირებულია ერთმანეთთან... იგი წარმოადგენს მხოლოდ სანახაობას დაუსრულებელი სულისათვის... ხელოვნების დანიშნულებაა — თავიდან აგვაცილოს ჩვენ მშვენიერების სამეფოში განკერძოებულობა, შეგვიშუბუქოს ჩვენი ყურადღების თავმოყრა; ყველაფერ იმას, რასაც ჩვენ ბუნებას სფეროში განვაკერძოებთ, ან გვსურს განვაკერძოოთ ჩვენს გონებაში საგნისაგან ან ჭგუფისაგან სხვადასხვა საგნები დროის ან სივრცის მხრივ, ხელოვნება ნამდვილად განაკერძოებს და წარმოგვიღვენს ჩვენ ამ საგანს, ან საგანთა თავმოყრას ისეთი გარკვეულობით და კავშირით, როგორსაც გვაძლევს მხოლოდ შეგრძნება, რომელიც მან უნდა გამოიწვიოს“. ნათელია, ლესინგი კიდევ უფრო აღრმავებს დიდროს შეხედულებას, რომ ხელოვნება ბუნებაში გაბნეულ ყველა მშვენიერებას თავს უყრის და აერთიანებსო.

დასასრულ, ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რომ ფრანგული ფსევდოკლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში ლესინგმა კორნელის დრამები არისტოტელეს კანონების მხოლოდ დაცვად მიიჩნია. „დამისახელოთ. — წერდა ლესინგი, — რომელიც გნებავთ პიესა დიდი კორნელისა, რომელსაც მე უკეთესად ვერ დავწერდიო“²²². ეს არ იყო მარტოდენ კორნელის კრიტიკა. ლესინგი ამით ანგარიშს უსწორებდა ფრანგულ კლასიციზტურ დრამატურაიას.

ემპირიზმი და ისტორიზმი. კანტი. ჰეგელი. ლესინგის შემდეგ პერიოდში საფუძველს უყრის ისტორიულ ლიტერატურათმეტყველებას, მაგრამ ამ პერიოდში ყველაზე უფრო დიდი მოვლენა იყო იმანუილ კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფია, რომელმაც სრულიად ახალი მოქმედი მხარე წარმოაჩინა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.

ლექციების კითხვა კანტმა (1724 — 1804) პირველად კენიგსბერგის უნივერსიტეტში 1755 წელს დაიწყო პრივატ-დოცენტის ხარისხით. პროფესორი იგი 1770 წელს გახდა, როცა დაიცვა ხარისხი თე-

²²¹ Лессинг. Гамбургская драматургия, 1936, стр. 258.

²²² იქვე, გვ. 370.

მაზე — „გონებით მისაწვდომი და გრძნობადი ქვეყნის ფორმისა და პრინციპების შესახებ“ / ვერ ნახავთ კანტის ვერც ერთ ბიოგრაფს, რომელიც გატაცებით არ აღნიშნავდეს, როგორც დადებითს, რომ 'კანტი ლექციებს კითხულობდა ზნეობის ფილოსოფიაში, მეტაფიზიკაში, ლოგიკაში, ფიზიკურ გეოგრაფიაში, მათემატიკაში, თეორიულ ფიზიკაში, და წარმოიდგინეთ — ანთროპოლოგიაშიც. ყველაფერი მას აზროვნებისადმი ჰქონდა დამორჩილებული, თვით წერის მანერაც კი. ამიტომ იგი უსაყვედურებდა რუსოს „ლამაზად“ წერას, ვინაიდან ფიქრობდა, რომ გამოთქმების მეტისმეტი სილამაზე ხელს უშლის აზრის გაგებასო. „მე უნდა ვიკითხო რუსო, — ამბობდა კანტი, — მანამდე, ვიდრე მე უკვე მეტს აღარ გამოიტაცებს მისი გამოთქმების სილამაზე, და მხოლოდ მაშინ ვიწყებ მის წაკითხვას გასაგებადო“²²³. ამან მაინც ვერ უშველა კანტს, რუსოზე უფრო გასაგები ყოფილიყო — უფრო ადვილად იკითხება რუსო, ვიდრე კანტი. მას ჰქონდა უნივერსალური, ენციკლოპედიური ცოდნა, / რის შესახებაც მიუთითებს ჰერდერი, რომელიც 1762 წელს კანტის ლექციებს ისმენდა. ჰერდერი აღნიშნავს, რომ კანტის ფართო შუბლს, რომელიც აზროვნებისათვის იყო შექმნილი, სულაერი სინათლისა და სიხარულის ბეჭედი ესვაო. მისი ბაგეებიდან ისმოდა უხვი აზრებით დატვირთული სიტყვები, ზუმრობა და იუმორი მას ყოველთვის ახასიათებდა.

კანტის ადრინდელი შრომები ბუნებისმეტყველებას შეეხებოდა. 1747 წელს დაწერილი წიგნი — „ფიქრები ბუნების ცოცხალი ძალეების სიდიდის სწორი განსაზღვრის შესახებ“ შეიცავს დეკარტისა და ლაიბნიცის შეხედულებათა კრიტიკას. 1755 წელს იწერება „ცის საყოველთაო ბუნებრივი ისტორია და თეორია ანუ ნიუტონის მოქმედების ძირითადი პრინციპების თვალსაზრისით მთელი კოსმოსის აგებისა და მექანიკური წარმოშობის ცდის შესახებ“, რომელშიც კანტმა, როგორც ენგელსი მიუთითებს, „პირველად გაარღვია“ „გაქვავებული შეხედულება ბუნებაზე“²²⁴. ამ წიგნით „პირველი ბიძგის საკითხი თავიდან აცილებულ იქნა; დედამიწა და მთელი მზის სისტემა მოგვევლინა როგორც დროის მიჰდინარეობაში ქმნილი რამ“. ეს იყო კანტის გენიალური აღმოჩენა, როგორც ენგელსი მიუთითებს, წიგნი, რომელშიც ფართოდ განვითარებულია ის შეხედულება, რომელსაც შემდეგ კანტ-ლაპლასის თეორია ეწოდა. | კანტი პირდაპირ აცხადებს, რომ მისი კოსმოგონიის წინამორბედნი იყვნენ ლეიბნიცი, დემოკრიტი, ეპიკური, ლუკრეციუსი და წერს: „მატერია, რომელიც პირველი საფუძველია ყველა საგნისა, აუცილებლად დაკავშირებულია განსაზღვრულ კანონებთან. | ის თავისუფალი

²²³ И. Кант, Сочинения, т. II, 1940, стр. 936.

²²⁴ ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 13—14.

არ არის თავი აარიდოს სრულყოფილებას. ვინაიდან იგი დაქვემდებარებულია უმაღლეს განსაზღვრას, ამიტომ აუცილებლობას კარნახით უნდა გამოვლინდეს ჰარმონიულ ურთიერთდამოკიდებულებაში, დაექვემდებაროს მასზე გაბატონებულ პირველ მიზეზს. ღმერთის არსებობა იქ-დან ჩანს, რომ ბუნებას პირველდაწყებითს ქაოსშიც კი არ შეუქლია იმოქმედოს სხვანაირად, თუ არა გეგმაზომიერად, მისდევს რა განსაზღვრულ წესრიგს“. ნათელია, რომ აქქანტი მატერიალისტურ საწყისს იღებს და კვალდაკვალ მიჰყვება კოპერნიკის, გალილეის, კეპლერისა და ნიუტონის გზას. საყაროს სურათს იგი ისე წარმოადგენს, რომ კიდევაც ამაყად წამოაძახებს: „მომეცით მე მატერია და მისგან მსოფლიოს ავაშენებო“²²⁵ / წიგნებში — „ძველდება თუ არა დედამიწა“ და „განიცადა თუ არა დედამიწამ ცვლილებანი“ კანტი, ენგელსის გამოთქმით, უკვე იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „მზის სისტემის წარმოშობა გულისხმობს მის მომავალ მოსპობასაც“²²⁶. / „ყოველგვარი მოსპობა, — წერს კანტი, — არის უარყოფითი წარმოშობა“. ეს უკვე დიალექტიკის ელემენტებია. ცნობილია, რომ კანტი ფიქტეს, შელინგისა და ჰეგელის იდეალისტური დიალექტიკის წინამორბედი იყო. ეს ზოგადი დიალექტიკური აზრი განვითარებულია კანტის წიგნში — „უარყოფითი სიდიდის ცნების ფილოსოფიასთან მიყენების ცდა“, რომელიც 1763 წელს დაიწერა.

1764 წელს კანტმა გამოაქვეყნა თავისი ნაშრომი — „დაკვირვებანი ამაღლებულისა და მშვენიერის გრძნობაზე“. რომელშიც განხილულია ტრადიციული ესთეტიკის ორი ძირითადი კატეგორია — ამაღლებული და მშვენიერი. შეიძლება ითქვას, ლონგინის და ბორკის წიგნების შემდეგ — ამაღლებულის შესახებ შილერამდე ასეთ ღრმა ტრაქტატს ამ საკითხზე ესთეტიკური აზროვნების ისტორია არ იცნობს, მიუხედავად იმისა, რომ კანტის მოღვაწეობის პირველი პერიოდის ეს ნაშრომიც იდეალისტური ხასიათისაა, თუმცა შეინიშნება მატერიალიზმის ელემენტებიც.

[ნაშრომი შედგება ოთხი განყოფილებისაგან. I განყოფილება მიზნად ისახავს გაარკვიოს ამაღლებულისა და მშვენიერის გრძნობის სხვადასხვა საგანი. ძირითადი მიზანი ამ ნაწილისა იმაში მდგომარეობს, რომ დასახელებულ იქნეს ის საგნები, რომლებიც ადამიანში აღძრავენ ამაღლებულისა და მშვენიერის გრძნობებს. კანტი ჩამოთვლის მთელ რიგ საგნებს, რომელთაგან ერთს მიაკუთვნებს ამაღლებულს, ხოლო მეორეს მშვენიერს და ცდილობს ცნებებს მოუნახოს თავისი საგნები, არ კმაყოფილდება რა ამაღლებულისა და მშვენიერის ზოგა-

²²⁵ И. Кант, Сочинения, т. I, 1963, стр. 126.

²²⁶ ფ. ენგელსი, ანტიდიურიზმი.

დი განმარტებებით. მაგალითად, მისი გაგებით „ღამე ამაღლებულია, ღღე — მშვენიერი“. ერთი იწვევს ამაღლებულის, ხოლო მეორე მშვენიერის გრძნობას. ანალოგიური საგნების დასახელებით კანტი ცდილობს მივიდეს იმ დასკვნამდე, რომელიც საგნის დასახელებასთან ერთად თვით საგანსაც განმარტავს, თუმცა ეს განმარტება ისევე ცნებიდან მომდინარეობს და არა თვით საგნიდან. მაგალითად, ამაღლებულის ნიშანდობლივ თვისებად კანტს მიაჩნია ის, რაც მშვენიერის ნიშანდობლივი თვისებისაგან არსებითად განსხვავდება. / „ამაღლებული გვადელვებს, — ამბობს კანტი, — მშვენიერი გვიხიდავს“²²⁷. მაგრამ მარტო ეს კი არ არის განსხვავება; განსხვავებას კანტი ზედავს თვისებასთან ერთად მოცულობაშიც. ამიტომ იგი ამტკიცებს, რომ „ამაღლებული ყოველთვის უნდა იყოს დიდი, მშვენიერი კი შეიძლება იყოს პატარაც“²²⁸ / ეს განმარტება კანტისათვის ჯერ კიდევ არ არის ამომწურავი და ამიტომ იგი ცდილობს მონახოს ისეთი განმასხვავებელი ნიშნები. რომელნიც ამაღლებულსა და მშვენიერს უფრო სრულყოფილად წარმოგვიდგენენ. ასეთ/ერთ-ერთ ნიშნად მას მიაჩნია ამაღლებულს უბრალოება, მაშინ როდესაც მშვენიერი, მისი აზრით, შეიძლება იყოს მორთულიც და მოკაზმულიც. /

პარალელურად განიხილავს რა ორივე ცნებას და ორივე საგანს, კანტი ცდილობს მკვეთრად გამოაჩინოს ის განსხვავება, რომელიც მეცნიერული თვალსაზრისით მას სურს აღმოაჩინოს და დაადგინოს. ასეთ მაგალითებად დასახელებულია ერთი მარცხ სიმაღლე, მეორე წნობის სიღრმე, დიდი სიმაღლე, — წერს კანტი, — ისევე იწვევს ამაღლებულის გრძნობას, როგორც დიდი სიღრმე, მხოლოდ ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია საშინელის შეგრძნებასთან, პირველად კი განცვიფრებასთან“²²⁹ / მაშასადამე, კანტისათვის საგანთა ქვეყანაში ამაღლებულიც არ არის ერთიანი, ვინაიდან თუ ორ საგანს შეუძლია გამოიწვიოს ამაღლებულის გრძნობა და აქ ისინი ერთიანდებიან, სამაგიეროდ, მათ მიერ გამოწვეულ ამაღლებულის გრძნობას მაინც განსხვავებული სახეები გააჩნია, ვინაიდან თუ პირველი ამაღლებული გრძნობა, დიდი სიმაღლით გამოწვეული, განცვიფრებას უკავშირდება, მეორე, ე. ი. დიდი სიღრმით გამოწვეული ამაღლებული გრძნობა, საშინელს შეიცავს. ამიტომაც, რომ კანტი პირველს მიიჩნევს, როგორც კეთილშობილ ამაღლებულ გრძნობას, მაშინ როცა მეორეს ასეთად არ აღიარებს. / ამაღლებული გრძნობის გამომწვევად კანტს მიაჩნია „დიდი ხანგრძლივობაც“, თუმცა აქაც ის მისთვის დამახასი-

²²⁷ И. Кант, Сочинения, т. II, 1940, стр. 176—177. ხაზი კანტისაა — გ. ჯ.

²²⁸ იქვე, გვ. 178.

²²⁹ იქვე.

ათბელ მრავალსართულიან განმასხვავებელ ნიწნებს ხედავს./

ამალღებულის გრძნობის როგორც თეორიული ანალიზი, ისე საგნობრაჱი ილუსტრაციები კანტს საბოლოო ანგარიშით დაყავს იმ დებულებამდე, რომელიც თვით ამ ნაშრომში ჩვენთვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა; მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში კანტი ასე თუ ისე იხრებოდა მატერიალიზმისაკენ და, ბუნებრივია, ხელოვნების თეორიის თვალსაზრისითაც მას შეიძლებოდა გაეზიარებინა ზოგაერთი მატერიალისტური საწყისი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს შემდეგი სიტყვები: „ეგვიპტის პირამიდების ხედი, — წერს კანტი, — გასელკვისტის ცნობის თანახმად, ჩვენზე გაცილებით უფრო მეტად მოქმედებს. ვიდრე ეს შეიძლება ჩვენ წარმოვიდგინოთ ყველა აღწერილან“-²³⁰. ამ მოქმედების ძალას კანტი იმაში ხედავს, რომ ეგვიპტის პირამიდების წყობა უბრალო და კეთილშობილურია. მაგრამ აქ ეს კი არ არის მთავარი. როგორი დასაბუთებაც არ უნდა მიეცა კანტს თავისი დებულებისათვის, ცხადი ის იყო, რომ სინამდვილის უშუალო საგნებიდან მიღებული შთაბეჭდილების ძალა უფრო მეტი ჩანდა, ვიდრე ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის შთაბეჭდილების ძალა, რასაც უარყოფდნენ ხელოვნების იდეალისტური თეორიები კანტამდე.

(დაადასიათა რა ამალღებულისა და მწვენიერის გრძნობის სხვადასხვა საგნები, კანტი თავისი ნაშრომის II განყოფილებაში შეუდგა ამალღებულსა და მწვენიერის თვისებების გარკვევას ადამიანთან საერთოდ. ეს თვისებები, როგორც თვითონ კანტი მიუთითებს, მას ორგანულად დაკავშირებული აქვს ადამიანთან, და ამდენად ის სუბიექტივისტურ თვალსაზრისზე დგება.)

რა თვისებებია ეს? გონება, გონებამახვილობა, სიმამაცე, მოხერხებულობა, მეგობრობა და სიყვარული, თმისა და თვალების ფერი, ადამიანის ასაკი, სიდაბლე, სიმაღლე და ა. შ. კანტისათვის „გონება ამალღებულია, გონებამახვილობა მწვენიერი“. „სიმამაცე ამალღებულია და დაღებულია, მოხერხებულობა მცირეა, მაგრამ ლამაზია“. იმისათვის. რომ უფრო მკვეთრად წარმოადგინოს ამ თვისებათა ხასიათი, კანტი მათ აქლევს შემდეგ განმარტებას: „ამალღებული თვისებები იწვევენ პატრივისციემას, ლამაზი კი სიყვარულს“²³¹. ისეთი ღვისება ადამიანისა, როგორცაა მეგობრული გრძნობა, კანტისათვის ხასიათდება ამალღებულის, სიყვარული კი მამაკაცსა და დედაკაცს შორის მწვენიერის ნიწნებით. კანტის მთელი ეს მსჯელობა იმდენად სუბიექტივისტური გზით მიემართება, რომ ბოლოს თმისა და თვალების ფერი, ადამიანის ასაკიც კი ამ ორ კატეგორიაში ექცევა და შემდეგი დე-

²³⁰ И. К а н т, Сочинения, т. II, стр. 178.

²³¹ იქვე, გვ. 79.

ბულელების სახით გვევლინება: ახალგაზრდა განეკუთვნება მშვენიერს, უფრო მოწიფული ასაკის მქონე ადამიანი კი ამაღლებულს. ამ ორი ცნების მიხედვით კანტი ასხვავებს მაღალ და დაბალ ადამიანებად წმინდა ფიზიკური გაგებით, თუმცა არც სოციალურს ტოვებს უყურადღებოდ, რამდენადაც მიუთითებს, რომ სასულიერო პირს ყველაზე სადა ტანსაცმელი უნდა ეცვას, სახელმწიფო კაცს კი ფუფუნებრივით.

მთელი ეს მსჯელობა ადამიანებზე, საგნებზე, მოვლენებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგი იყო, თუმცა იდეალისტ კანტს ყველაფერი გადატეხილი ჰქონდა სუბიექტივიზმის პრიზმაში, ყველაფერი წარმოდგენილი ჰქონდა შეზღუდულად, აბსტრაქტული სახით. ღრმა თეორიულმა ანალიზმაც ვერ უშველა ცოცხალ, ობიექტურ სინამდვილეს მოკლებულ თეორიას. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ საქმეში უღონობა კანტმა თვითონვე აღიარა, როცა თავისი ნაშრომის II განყოფილების უკანასკნელ სტრიქონებში ადამიანის კეთილშობილსა და სუსტ ნებასებს თავის დასკვნებს უკეთებდა.

ეს სუბიექტივიზმი მკაფიოდ იგრძნობა III განყოფილებაში, სადაც განხილულია საკითხი ამაღლებულისა და მშვენიერის განსხვავების შესახებ ორივე სქესის ურთიერთდამოკიდებულებაში. ქალთა სქესს კანტი აკუთვნებს მშვენიერს, ხოლო მამაკაცებს ამაღლებულს. „მას, ვინც პირველად, — ამბობს კანტი, — მშვენიერის სქესის ქვეშ იგულისხმა ქალი, შესაძლოა, სურდა ეთქვა რაღაც მომხიბლველი, ნამდვილად კი თქვა რაღაც უკეთესი, ვიდრე შეეძლო ეფიქრა“²³². ამ დებულებიდან კანტს შემდეგ გამოყავს თავისი დასკვნები, რომელთა მიზანია დადასტურება იმისა, რომ ქალები თავიანთი გარეგნობით, მიმზიდველობით, სინაზით მშვენიერს განეკუთვნებიან, მამაკაცები — კეთილშობილს, თუმცა კანტი იქვე შენიშნავს, რომ კეთილშობილებას ქალები მოკლებულნი არ არიან, ისევე, როგორც ეს არ ნიშნავს მამაკაცებს არ ჰქონდეთ სილამაზის არავეითარი ნიშნები. საქმე ის არის, რომ ქალებში ყველა სხვა ნიშნები ექვემდებარებიან მშვენიერს, როგორც ცენტრალურს. მამაკაცებში კი ამაღლებულს. ეს მსჯელობა მორალის სფეროდან კანტს ორგანულად გადააქვს აღზრდის სფეროში, რათა ისევ მორალურს დაუბრუნდეს. აპიტომ მითხზოვს იგი ყოველივე ეს გათვალისწინებულ იქნეს აღზრდის სისტემაში, რათა ხელი შეეწყოს ადამიანთა ორივე სქესის ზნეობრივ სრულყოფილებას. რომ კანტი მართლაც გულწრფელად მიისწრაფოდა ამ ზნეობრივი სრულყოფისაკენ, ერთი მხრივ ეს ჩანს არა მარტო ქალსა და მამაკაცს შორის ბა-

²³² ი ქ ე ვ, გვ. 196.

გვეობიდანვე განსხვავების აღნიშვნაში, არამედ, ცდაშიც ქალის ბევრი სისუსტე. რასაც ის ჩამოთვლის, „მშვენიერ ნაკლოვანებებად“ პიიჩნოს. ყველაზე მეტად ეს ჩანს თეზისში ოჯახის შესახებ. კანტის აზრით, ცალ-ქმარი ერთიან მთელს უნდა შეადგენდეს, რომელსაც წარსართავს „მამაკაცის გონება და ქალის გემოვნება“. მაგრამ სწორედ აქ აღიმართება წინააღმდეგობა თვით კანტის დებულებაში. კანტს სურს აო ჩუოს დავა ოჯახში ქალისა და კაცის უპირატესობის შესახებ, მაგრამ მშვენიერისა და ამაღლებულის მიხედვით იმდენ განსხვავებას აწესებს ქალსა და მამაკაცს შორის, რომ ამ დავისათვის ნიადაგს თვითონვე ამზადებს.

„დაკვირვებანის“ ყველა არსებითი ნაკლი უფრო მკაფიოდ ჩანს კანტის ნაწარმის IV განყოფილებაში, რომელიც განიხილავს საკითხს ნაციონალურ ხასიათთა შესახებ, რამდენადაც ისინი დაფუძნებული არიან ამაღლებულისა და მშვენიერის განსხვავებაზე. რაზეა ლაპარაკი ამ განყოფილებაში? კანტი სერიოზულად ფიქრობს და ატყუებს, რომ თითქოს იტალიელები და ფრანგები ევროპის სხვა ხალხთა შორის გამოირჩევიან მშვენიერის, ხოლო გერმანელები, ინგლისელები და ესპანელები — ამაღლებულის გრძნობით. რაც შეეხება პოლანდიელებს, ამ ქვეყანაში კანტი ასეთ დელიკატურ გრძნობებს ძალაან ცოტას ამჩნევს, არ შეიძლება აქ არ შევნიშნოთ, რომ კანტი იჭვე ბოდის იხდის იმ ხალხების წინაშე, რომლებსაც იგი ართმევს მწვენიერისა და ამაღლებულის გრძნობას/ემყარება რა იმ პრინციპს, რომ ცალკე ინდივიდუუმები, რომლებიც ორივე ამ გრძნობას აერთიანებენ, ყველა ხალხში სოპოვებიან, მაგრამ ეს ბოდისი საქმეს არ შევლის, ვინაიდან თვით საკითხს კანტი წყვეტს წმინდა იდეალისტური თვალსაზრისით, რომელიც შოვინიზმს ესაზღვრება/

ამაღლებულისა და მშვენიერის გრძნობის მიხედვით ხალხების ასეთი გათიშვა ჭეშმარიტებას მოკლებულია. ვინაიდან: ა) დედამიწის ზურგზე არ არსებობს ხალხი, რომელსაც მშვენიერების, ისევე როგორც ამაღლებულის, თავისი გრძნობა არ ჰქონდეს; ბ) აქვთ რა მშვენიერისა და ამაღლებულის თავისი გრძნობა, ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან როგორც ამაღლებულის, ისე მშვენიერის ხასიათით, სიმადლით, ტემპერამენტით, მისწრაფებით და სხვა ანალოგიური თვისებებით. მაგრამ ეს როდი გვაძლევს უფლებას — რომელიმე ხალხს წაეაროვათ ამაღლებულის ან მშვენიერის გრძნობა.

სუსტიეტივიზმმა და იდეალიზმმა კანტი იქამდე მიიყვანა, რომ ზოგიერთ უძველესი კულტურის მქონე ხალხს მან ველურები უწოდა და ბრიყვებად მიიჩნია, ზოგიერთი კი წარმოიდგინა ისეთ ადამიანებად, რომლებსაც თითქოს ბუნებისაგან მიღებული არა აქვთ არც ერთ-

თი ისეთი გრძნობა, რომელიც ვულგარულის სჯღერებს სცდილდებოდა²³⁹ / დავით იუმზე დაყრდნობით კანტა გაიმეორა ზანგების შესახებ დაუჯერებელი მაგალითი (თითქოს მათ შორის ნიჭით არავინ იყოს გამოჩენილი), რომელიც უფრო მეტ-დ მის შეზღუდულობაზე ლაპარაკობდა, ვიდრე თვით ქვეშაირებებზე.

კანტის მშვენიერების თეორიას, რომელიც მან თავისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში განავითარა და რომელმაც მთელი სისტემა შექმნა, ჩვენ ამ წიგნის მეოთხე თავში განვიხილავთ, როცა შევხვებით „მსკელობის ძალის კრიტიკას“. ახლა კი ზოგადი წარმოდგენა რომ ვიქაჩოთ კანტის ხელოვნების თეორიაზე, საჭიროა პირდაპირ მივიღეთ დასმულ საკითხთან, თუ როგორ ესმოდა მას ხელოვნება. თავის მხრივ ეს საკითხი ზეიდროდ უკავშირდება კანტის ფილოსოფიას, ვინაიდან ხელოვნების კლასიფიკაცია კი კანტის ესთეტიკაში მისივე ფილოსოფიიდან გამომდინარეობს.

„წმინდა გონების კრიტიკაში“ (1781) კანტი ამბობს, რომ არსებობს სუბიექტი და განუსაზღვრელი ობიექტი. ეს ობიექტი მოქმედებს სუბიექტის გრძნობაზე. ობიექტისაგან მიღებული შთაბეჭდილება არის მოვლენა. ის, რაც მოვლენებში მოქმედებს ჩვენს გრძნობებზე, არის ამ მოვლენის მატერია. ის, რასაც წესრიგში მოკვავს მრავალნაირი, ქაოსური მოვლენაში, არის მისი ფორმა. პირველადი ფორმები, რომლებშიც ჩვენ აღვიქვამთ ამ მრავალნაირ მატერიას, არის სივრცე და დრო. სივრცე და დრო არის გრძნობადი აღქმის სუბიექტური ფორმები. ისინი აპრიორში მოცემული აუცილებელი ფორმებია, გრძნობადი აღქმის პირველი პირობები. უკავშირო ელემენტების გაფორმების შემდგომი პროცესი წარმოებს სამი სინთეზის საშუალებით. იმისათვის, რომ შეგრძნებაში დაეკავშიროთ ცალკეული ნაწილები, საჭიროა: 1) ერთიმეორეზე აღვიქვათ, 2) ყოველი აღქმული ნაწილი მეხსიერებაში შევინახოთ და წარმოვსახოთ შემდგომი ნაწილის აღქმისას, 3) წარმოსახული ელემენტები კვლავ უნდა ვიცნოთ, როგორც ერთხელ უკვე აღქმულნი, ე. ი. უნდა დავადგინოთ აღქმული და წარმოსახული ელემენტების იგივეობა. კანტის სიტყვებით, ეს სამი სინთეზი შემდგენაირად გამოითქმება: 1) პრეგენზიის (აღქმის) სინთეზი შეგრძნებაში; 2) რეპროდუქციის სინთეზი წარმოდგენაში; 3) რეკოგნოსციის სინთეზი გაგებაში („აღდგენა“ — მოგონება). ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით, რომ კანტის ტრანსცენდენტალური იდეალიზმი ცნობს ადამიანის სამგვარ დამოკიდებულებას გარე ქვეყნისადმი. ეს საკითხი დაკავშირებული გვაქვს მშვენიერების ანალიზთან, მაგრამ

²³⁹ И. Кант. Сочинения, т. II, стр. 220.

საჭიროა მივეუთოთოთ ხელოვნების იმ განსაზღვრაზე, რომელსაც მისი ტრანსცენდენტალური ესთეტიკა იძლევა. მთელი ხელოვნების სისტემა კანტმა შემდეგი სახით წარმოგვიდგინა: ა) სიტყვიერი (რიტორიკა, პოეზია), ბ) პლასტიკური (ქანდაკება, არქიტექტურა, მხატვრობა); გ) შეგრძნებათა თამაშის ხელოვნება (მუსიკა და კოლორიტის ხელოვნება)²³⁴.

სიტყვიერი ხელოვნების, კერძოდ რიტორიკის (მჭევრმეტყველების) ქვეშ კანტი გულისხმობს ხელოვნებას, რომელიც წარმართავს გონების მუშაობას, როგორც წარმოსახვის თავისუფალ თამაშს; პოეზია არის ხელოვნება, რომელიც წარმართავს წარმოსახვის თავისუფალ თამაშს, როგორც გონების საქმეს²³⁵. პირველ შემთხვევაში გონება წინა პლანზეა, მისი მუშაობა გვევლინება როგორც წარმოსახვის თავისუფალი თამაში, მეორე შემთხვევაში წინა პლანზეა წარმოსახვის თავისუფალი თამაში, როგორც გონების საქმე. პლასტიკურ ხელოვნებაში (ქანდაკება, არქიტექტურა, მხატვრობა) ნაგულისხმევია გრძნობიერი სიმართლის ან გრძნობიერი ილუზიის ხელოვნება. პირველს განეკუთვნება პლასტიკა (ქანდაკება, არქიტექტურა), მეორეს კი მხატვრობა. პირველი სხეულებრივად წარმოგვიდგენს ცნებას საგნებზე, როგორც შეიძლებოდა ისინი არსებულიყვნენ ბუნებაში; მეორე წარმოგვიდგენს ცნებებს საგნებზე, რომლებიც შესაძლებელია არსებობდნენ მხოლოდ ხელოვნებით²³⁶. შეგრძნებათა თამაშის ხელოვნება (მუსიკა, კოლორიტის ან საღებავების ხელოვნება) გარეგან გრძნობებს განეკუთვნება და საქმე აქვს სმენასთან და მხედველობასთან²³⁷. მართო ასეთი კლასიფიკაცია და შეზღუდულობა მკიანხველს აგრძნობინებს კანტის ესთეტიკის როგორც იდეალისტურ, ისე ფორმალისტურ ხასიათს. ამიტომ სრულიად არ არის შემთხვევითი, თუ ეს უკანასკნელი იმავე ნაკლოვანებების შემცველია, რაც დამახასიათებელია კანტის ფილოსოფიისათვის საერთოდ.

ყოველივე ამის შემდეგ სრული უფლებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კანტის ესთეტიკა იმავე ნაკლოვანებებს შეიცავდა, რასაც საერთოდ კანტის მთელი ფილოსოფია. ამიტომ ბუნებრივია, კანტის ფილოსოფიის მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკა სავსებით ეხება კანტის ხელოვნების თეორიასაც. ამ კრიტიკას ჩვენ გავცნობით მშვენიერების ანალიზის ოთხი მომენტის განხილვისას, როცა ვნახავთ, რომ იდეალიზმმა მშვენიერების კატეგორია დაიყვანა აბსოლუტურ უშინაარსობამდე. აქ კი ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რომ კანტის ხელო-

²³⁴ Кант. Критика способности суждения, 1898, стр. 195.

²³⁵ იქვე, გვ. 196.

²³⁶ იქვე, გვ. 197.

²³⁷ იქვე, გვ. 199.

ვნების თეორიას უდიდესი გავლენა ჰქონდა ფრიდრიხ შილერის ესთეტიკურ იდეალებზე. ამ გავლენამ შემდეგ წარმოშვა მთელი ესთეტიკური სისტემა. /

კანტის თეორიის კრიტიკულ განვითარებას წარმოადგენს ჰეგელის ესთეტიკა, ისევე როგორც ჰეგელის ფილოსოფია უპირისპირდება კანტის ფილოსოფიას. ჰეგელისათვის ხელოვნება წარმოადგენს აბსოლუტური სულის დიალექტიკური თვითგანვითარების უდაბლეს საფეხურს, შეგრძნების სტადიას, ისევე, როგორც ისტორია მას წარმოადგენილი აქვს აბსოლუტური ცნების (იგივე სულის) თვითგანვითარების ერთ-ერთ საფეხურად, მისი შეხედულებანი ხელოვნებაზე ზოგჯერ თავდაყირა დგას, როგორც დიალექტიკა მისსავე ფილოსოფიაში. ჰეგელი ხელოვნების ყველა პრობლემას ამ აბსოლუტური სულის თვითგანვითარებას უკავშირებს. ეს პრობლემებია: ხელოვნების შემეცნებითი როლი, ხელოვნების დაოკიდებულება სინამდვილისადმი, ხელოვნის შემოქმედებითი სუბიექტურობა, ხელოვნების მიზანი, ხელოვნების შინაარსისა და ფორმების დამოკიდებულებანი ისტორიული სინამდვილისადმი და მრავალი სხვა პრობლემა, რომლებიც მისი ესთეტიკური სისტემის კვლევა-ძიების საგნად იყო ქცეული.

კანტის შემდეგ ჰეგელის ესთეტიკა²³⁸ წარმოადგენს უდიდეს ნაბიჯს წინ. მასში დასრულებული სახე პოვა იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. შემდგომ პერიოდში იდეალისტური ესთეტიკა არასოდეს ასულა იმ სიმაღლეზე, რომელსაც ჰეგელის მოძღვრებაში მიაღწია; ეს მოძღვრება ხელოვნების ისტორიულ ანალიზს ორგანულად უკავშირებს მხატვრული შემოქმედების თეორიულ პრობლემებს, ხელოვნების მთელ ისტორიას განიხილავს მისი ცალკე ფორმებისა და სახეების განვითარების თვალსაზრისით. ჰეგელამდე კი ხელოვნებას განიხილავდნენ ემპირისტულად. აღებული იყო ფაქტები განცალკევებაში, არ ცდილობდნენ მათ შორის კანონზომიერი კავშირის აღმოჩენას, ხელოვნების მთელი ისტორია წარმოადგენდა მარტოოდენ ფაქტების გროვას. ჰეგელამდე ჯერ კიდევ დიდრო და ლესინგი ამსხვრევდნენ ხელოვნების ასეთ გაგებას, მაგრამ ისინი თანამედროვე ხელოვნებას უპირისპირებდნენ ანტიკურს ან კიდევ ფეოდალურ-არისტოკრატიულ ხელოვნებას. მართალია, კანტმა „მსჯელობის ძალის კრიტიკით“ ხელოვნების თეორიულ პრობლემათა ანალიზის ცენტრში მოათავსა სუბიექტი, მაგრამ ამ წიგნის უდიდესი ნაკლი იმაშიც მდგომარეობდა, რომ თვით ეს სუბიექტი და ხელოვნების თეორიული პრობლემები განხილული იყო ანტიისტორიული თვალსაზრისით. საერთოდ კან-

²³⁸ Гегель, Сочинения, т. XII, 1938, стр. V—XX.

ზის ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკას არ ახასიათებდა ისტორიზმი და ისტორიკულიზმი. გრძნობდა თუ არა ამ უდიდეს ნაკლს თვითონ კანტი? ერთი რამ ნათელია: კანტის ესთეტიკის მხურვალე დამცველმა და პროპაგანდისტმა, მისი იდეების გამგრძელებელმა ფრიდრიხ შილერმა შენიშნა კანტის ესთეტიკის ეს ნაკლი და სცადა მასში ისტორიზმი შეეტანა. მაგრამ ამას არ შეიძლებოდა მოჰყოლოდა არსებითი ცვლილება. ამ ცდის ყველაზე საუკეთესო ილუსტრაციას წარმოადგენს შილერის წიგნი — „გულუბრყვილო და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“. რომ შილერი ნამდვილად გრძნობდა კანტის ესთეტიკის ნაკლს, ეს შენიშნა ჯერ კიდევ ჰეგელმა, რომელმაც მიუთითა, რომ შილერის დიდი დამსახურებაა მის მიერ კანტის სუბიექტურობისა და აზროვნების აბსტრაქტულობის გარღვევა და იმის გაბეჭვა, რომ მოეხდინა ცდა გამოაშუალო მისი საზღვრებიდან²³⁹. შილერის ესთეტიკური თეორიის ამ ხაზის გაგრძელებას შემდეგ ჩვენ ვპოულობთ რომანტიკოსების შეხედულებებში ხელოვნებაზე, განსაკუთრებით მის ისეთ წარმომადგენლებთან, როგორც იყვნენ შელინგი, ზოლგერი, ძმები ფრიდრიხ და ვილჰელმ შლეგელები. წიგნი — „ლექციები ესთეტიკის შესახებ“ — ბოლო ედება იმ ემპირიზმს, რომელიც წინ უსწრებდა ჰეგელის ესთეტიკურ თეორიას. მაგრამ ეს არ მომხდარა ხელის ერთი დაკვრით; ჰეგელის ესთეტიკურ იდეათა განვითარების ზოგადი გაცნობაც ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ წლობით როგორ ყალიბდებოდა ის ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც შემდეგ დასრულებული სახით წარმოჩნდა „ლექციებში ესთეტიკის შესახებ“.

ამ საკითხზე არსებული მრავალი გამოკვლევიდან ჩვენ ძირითადად გამოვიყენებთ ჰეგელის „ესთეტიკის“ 1938 წლის რუსული გამოცემის შესავალ სარედაქციო წერილს და კ. ფიშერის ორნაწილიან ტომს — „ჰეგელი, მისი ცხოვრება, თხზულებანი და მოძღვრება“, უმთავრესად როგორც მდიდარ მასალას აღნიშნულ საკითხზე.

ფრანკფურტის პერიოდამდე (1800 წელი) ჰეგელი უმთავრესად მხარს უჭერდა იაკობინურ იდეებს და ძველ ბერძნულ ხელოვნებასაც სოციალურ საკითხებთან ურთიერთდამოკიდებულებაში განიხილავს. ჰეგელის „ესთეტიკის“ რუსული გამოცემის პირველი ტომის სარედაქციო წერილში, კ. ფიშერის ბიოგრაფიული მასალების საფუძველზე, სწორად არის წარმოდგენილი ჰეგელის ესთეტიკის შემდგომი განვითარების გზა. კერძოდ, იენის პერიოდის შეხედულებებში (1807 წელი) ჰეგელი ხელოვნებას განიხილავს რელიგიასთან მჭიდრო კავში-

²³⁹ Гегель, Эстетика, т. XII, 1938, стр. 65.

რში, რასაც მოწმობს „სულის ფენომენოლოგია“, რომელიც ხელოვნებას ეყუარება, როგორც რელიგიის ორგანულ ნაწილს. ისტორიული თვალსაზრისით, თვით ხელოვნების განვითარება დაკავშირებულია კაცობრიობის განვითარებასთან/ ამ წიგნში სრულებით არ არის განხილული შუა საუკუნეებისა და თანამედროვე ხელოვნება, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დენი დაროს „რამოს მინსწულს“, როგორც მსაგისი იტყოდა „ამ შეუდარებელ ნაწარმოებს“²⁴⁰, რომელიც ჰეგელს მხოლოდ ცნობიერების კრიზისის დასახასიათებლად აინტერესებს.

1817 წელს გამოვიდა „ფილოსოფიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედია“, სადაც ხელოვნებაზე იგივე შეხედულება გვხვდება და სადაც პირველად არის ნახვარი განთქმული ცნება — „აბსოლუტური სული“. როგორც ჰეგელის ბიოგრაფები და ფილოსოფიის ისტორიკოსები შერიშავენ, ძსელა ჰეგელს ესთეტიკურ შეხედულებათა განვითარების ზუსტი გარკვევა, ვინაიდან ჰენრიხ გუსტავ გოტოს მიერ გამოცემული „ესთეტიკის“ ხელნაწერები დაკარგულია, რაც პირდაპირ შეუძლებელს ხდის სისტემაში იქნას მოყვანილი ჰეგელის ესთეტიკურ იდეათა განვითარების მთელი გზა. ზოგადად კი ეს გზა მაინც საკმაოდ ცნობილია. ჰეგელმა ესთეტიკის შესახებ ლექციების წაკითხვა დაიწყო ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტში. სულ ორჯერ წაიკითხა: პირველად 1817 წელს და მეორედ 1819 წელს. ამის შემდეგ ესთეტიკის კურსი ოთხჯერ განაგრძო ბერლინის უნივერსიტეტში: პირველად 1820-21 წლებში, მეორედ 1823-26 წლებში²⁴¹. „ესთეტიკის“ პირველ გამოცემულ გოტოს ხელნაწერში არა მარტო სტრუქტურის ხელნაწერები, არამედ თვით ჰეგელის ჩანაწერებიც. ეს უაღვილებდა მას ესთეტიკის შესახებ ჰეგელის ლექციებისათვის მიეცა სისტემატურა კურსის სახე, მიეღო მისგან სპეციალური წიგნი. შემდეგ ლასონმა სცადა განეტეორთა გოტოს მიერ გამოცემული „ესთეტიკა“ „ზედმეტი აღვილებისაგან“, რაც, მისი აზრით, თვით გოტოს მიერ იყო შეტანილი²⁴². მაგრამ ყველაზე საუკეთესო გამოცემად მაინც გოტოს გამოცემა ითვლება, როგორც ამას კ. ფიშერი შენიშნავს²⁴³.

მართალია, ესთეტიკაზე ლექციების წაკითხვა ჰეგელმა 1817 წელს დაიწყო ჰაიდელბერგში, მაგრამ ჯერ კიდევ 1805 წელს, 12 წლით

²⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 259.

²⁴¹ К. Фишер, Гегель, 1933, стр. 158; Гегель, Эстетика, т. XII, 1938, стр. IX.

²⁴² Гегель, Эстетика, т. XII, стр. IX.

²⁴³ К. Фишер, Гегель, 1933, стр. 158. 159.

ადრე, ფოსიადმი გაგზავნილ წერილში ჰეგელი აცხადებს, რომ მზად არის წაიკითხოს ლექციები ესთეტიკაზე ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტში. ეს გარემოება ადვილი ასახსნელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი დიდი ხნით ადრე იყო დაინტერესებული ხელოვნებით და მხატვრული შემოქმედების თეორიის საკითხებით. იენაში ჰეგელი დაახლოებული იყო გოეთესთან, შილერთან, საერთოდ რომანტიკოსებთან; ამ დროს იგი უკვე ღრმად ერკვეოდა ხელოვნების თეორიაში²⁴⁴.

ისტორიული კონცეფცია, რომლის პირველ გამოკრთომას გვაძლევს „სულის ფენომენოლოგია“, დასრულებული სახით გვხვდება „ფილოსოფიურ პროპედეუტიკაში“, სადაც ჰეგელი განიხილავს „ორ ძირითად ფორმას და ორ ძირითად სტილს ხელოვნებაში“ | როგორც ეს ნათქვამია ჰეგელის „ესთეტიკის“ რუსული გამოცემის საჩუქრული წერილში. აქვე აღნიშნულია, რომ ეს ორი ძირითადი ფორმა და ორი ძირითადი სტილი არის ანტიკური და ახალი ხელოვნება. ამ წიგნის ღირსება მის ისტორიულ კონცეფციაში მდგომარეობს. ამ ისტორიული თვალსაზრისით ჰეგელი ებრძვის ემპირიზმს, გასაგებია, კანტის ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკასაც. კანტისა და ემპირიზმის წინააღმდეგ ეს ბრძოლა იგრძნობა ცალკე ქანრების ანალიზშიც. ჰეგელის ესთეტიკაში ხელოვნება განხილული აღარ არის სტატიკურობაში; ნაჩვენებია, თუმცა იდეალისტურად, ერთი ფორმიდან მეორე ფორმის მიღება, უდაბლესიდან უმაღლესისაკენ მისწრაფება ერთი სიტყვით, ჰეგელისათვის ხელოვნების განვითარებაც დიალექტიკურია. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის კარგად უნდა გვახსოვდეს, რომ დიალექტიკა ჰეგელის ფილოსოფიაში, ისე როგორც მის ესთეტიკაშიც, თავდაყირა დგას და საჭიროა ფეხზე დაყენება, როგორც ამას აღნიშნავენ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები. დიდი მტკიცება არ არის საჭირო, რომ თვით ისტორია ჰეგელის ფილოსოფიაში გაგებულია ისევე იდეალისტურად, როგორც მისი დიალექტიკა და საერთოდ განვიითარება.

ჰეგელის ერთ-ერთი დიდი დამსახურება ის იყო, რომ იგი გამობდა კანტს შინაარსის ანტიესთეტიკურობისათვის, უარყოფდა ესთეტიკურს, როგორც მარტოოდენ ფორმას შინაარსის გარეშე. ჰეგელის ესთეტიკა ამ შინაარსში ამჟღავნებდა ფორმას, როგორც მშვენიერის, ისე იდეალის კატეგორიებს. |

თავის ესთეტიკაში კონკრეტული შინაარსიდან ჰეგელი ადგენს ხელოვნების სპეციფიკურ კრიტერიუმებს, წინააღმდეგ კანტის შემოთ

²⁴⁴ Гегель, Эстетика, т. XII, стр. X.

განხილული ესთეტიკისა, რომელიც ასეთ კრიტერიუმებს არ ცნობს. ჰეგელი ადგენს: 1) კრიტერიუმებს თითოეული ცალკე მხატვრული ნაწარმოებისათვის; 2) იმის კრიტერიუმებს, თუ რამდენად სიცოცხლისუნარიანია ან მკვდარი ამა თუ იმ ქანრების გამოყენება. თვით ქანრებს იგი განიხილავს არა როგორც თვითნებურ განვითარებას, არამედ როგორც განსაზღვრულს „მსოფლიოს მდგომარეობის“ კონკრეტული მონაცემებით. ქანრები ხელოვნების სუბიექტური მიდრეკილებით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის ზემოქმედების შედეგია. ამიტომ ამბობს ჰეგელი, რომ ქანრები წარმოიშობიან გარკვეულ ეპოქაში, შემდეგ იცვლებიან, იკარგებიან ამ ეპოქის გაქრობასთან ერთად²⁴⁵. თავისი დებულების საილუსტრაციოდ ჰეგელს მოჰყავს შემდეგი მაგალითი: ანტიკურ საზოგადოებაში საყოველთაოდ გავრცელებული ქანრი ეპოსი ანაღს ხელოვნებაში გამოვლინდა რომანის სახით, ე. ი. დროთა ვითარებაში, განვითარების კანონის ძალით, ეპოსის ქანრი გადავიდა რომანის ქანრში²⁴⁶.

ზედმეტი არ იქნება აქ მოვიხსენიოთ, რომ ჰეგელისათვის ანტიკური ხელოვნებისა და ესთეტიკის მიზანია ჰარმონიული ადამიანი, აღქურვილი როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი კულტურით! პირადი და საზოგადოებრივი მთლიანი, განუყოფელი სახით — ასე ესაზნებოდა ანტიკური ხელოვნება ჰეგელს. ამ პრინციპებით საზღვრავს იგი ხელოვნების ყველა კატეგორიას. ამიტომაც აყენებს ბუნებასთან შედარებით უფრო მაღლა ხელოვნების მშვენიერებას. ეს უქანასკნელი მისთვის განუწყვეტლივ დაკავშირებულია ადამიანის მოქმედებასთან, ბუნების მშვენიერება კი არა. რაკი ხელოვნების მშვენიერება დაკავშირებულია ადამიანის მოქმედებასთან, იგი ხელს უწყობს ადამიანის თვითდაბადებას. მარქსმა გენიალურად მიუთითა, რომ „ჰეგელი განიხილავს ადამიანის თვითდაბადებას როგორც პროცესს, რომ ის. ნიშნავს, ხედავს შრომის არსებას და საგნობრივ ადამიანს, ჰეშმარიტად ნამდვილ ადამიანს გებულობს, როგორც მისი საკუთარი შრომის პროდუქტს“. მარქსი მიუთითებს, რომ შრომა ჰეგელს ესმის აბსტრაქტულ სულიერი კატეგორიის სახით და არა როგორც მატერიალური²⁴⁷. მიუხედავად ამისა, ადამიანის თვითდაბადებასა და თვითაღზრდაში შრომის როლის ჰეგელისეული დახასიათება იდეალისტური ფილოსოფიური აზრის წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენს.

²⁴⁵ Гегель, Эстетика, т. XII, 1938, стр. XI.

²⁴⁶ იქვე.

²⁴⁷ იქვე, გვ. XII.

მაგრამ ჰეგელის იდეალისტურმა მიმდევრებმა კიდევ უფრო გააღრმავეს მისი შეცდომები, ფოიერბახის ანალიზმაც ვერ უზრუნველყო ჰეგელის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის სწორი, მეცნიერულად თანმიმდევრული კრიტიკა. მკვრეტელი მატერიალიზმის პოზიციიდან ჰეგელის კრიტიკით ისტორიას არ მიუღია ის შედეგი, რაც მეცნიერულ აზრს სავსებით დააკმაყოფილებდა ან დაძლევდა ობიექტური იდეალიზმის ყველა არსებით შეცდომას. ეს გააკეთა მხოლოდ მარქსის ისტულისტურმა ფილოსოფიამ და მის მიერ მოცემული ფეიერბახის ფილოსოფიის კრიტიკა სავსებით და მთლიანად ესება ჰეგელის ესთეტიკის ფოიერბახისაშურ განვითარებას²⁴⁸.

ისტორიულად ჰეგელის ესთეტიკის განვითარება არ მთავრდებოდა მარტოაღწეა იდეალისტური კონცეფციით. გასული საუკუნის 40-იან წლებში ჰაინრიხ ჰაინე მ საფუძველი ჩაუყარა ჰეგელის ესთეტიკის რევოლუციურ-დემოკრატიული სულისკვეთებით გაგებას. ჰაინეს ამ ხაზს შემდეგ აგრძელებს ბრუნო ბაუერი. ამ ბრძოლაში ახალგაზრდა მარქსიც ლებულობდა მონაწილეობას. მას განზრახული ჰქონდა დაეწერა სპეციალური ნაშრომი „რელიგიური ხელოვნების შესახებ“. ჰაინესა და ბრუნო ბაუერზე უფრო შორს წავიდნენ გასული საუკუნის 60-იანი წლების დიდი რუსი რევოლუციონერ დემოკრატები ჩერნიშევსკი და დობროლუბოვი. მათ შემწესეს დემოკრატიულ-უტილიტარული ესთეტიკა, ხელოვნების ემბრიონალი თეორია, რომელიც არღვევდა იდეალიზმის მეტაფიზიკურ განაზღვრულობას. ჰეგელის მემარცხენე ფრთა — ჰაინე და ბაუერი ებრაოდა მემარჯვენე ფრთას, რომელსაც ეკუთვნოდნენ ფიშერი, როზენკრანცი, გოტო, რეჩერი, რუგე. ისინი ჰეგელის მოწაფეები და მიმდევრები იყვნენ, ავითარებდნენ თავიანთი მასწავლებლის ფილოსოფიას და ესთეტიკას, მაგრამ მემარჯვენე იდეალისტურა ხაზით, აცილდნენ მას რევოლუციურ დიალექტიკურ სულს²⁴⁹. რამდენად დიდი ისტორიული საქმე გააკეთა ჩერნიშევსკიმ, როცა ჰეგელისა და ფიშერის კრიტიკასთან ერთად გენიალურად შენიშნა, რომ სადაც ფიშერი უბვევს თავისი მასწავლებლიდან, პირდაპირ აფუჭებსო მას.

ჩვენ დავინახეთ, რომ ჰეგელის ესთეტიკა მე-19 საუკუნეში ორმხრივ განვითარებას განიცდის — მემარჯვენე იდეალისტურ-რეაქციონური და მემარცხენე დემოკრატიულ-რევოლუციური ხაზით. ზოგადად ასეთი სურათი გვაქვს ჰეგელის ესთეტიკის გაგების მხრივ. ვი-

²⁴⁸ Гегель, Эстетика, т. XII, стр. XIII.

²⁴⁹ იქვე, გვ. XIV.

ღრე მარქსიზმი უდიდეს რევოლუციურ გადატრიალებას შოახდენდა
 საერთოლ აზროვნებაში და შექმნიდა ნამდვილად მეცნიერულ თან-
 მიმდევრულ ხელოვნების თეორიას. ვიდრე ამ საკითხებს შეეკენებო-
 დეთ, ზოგად-დ მაინც ვნახოთ, თუ რა წარმოადგენდა ჰეგელისათვის
 ხელოვნებას ნაწარმოების არსობასა და მიზანს. „ესთეტიკის“ შესა-
 ვალში ვაწარტებულა, რომ: 1) „მხატვრული ნაწარმოები არ არის
 ბუნების პროდუქტი, არამედ შექმნილია ადამიანის საქმიანობით“;
 2) „ის არსებითად შექმნილია ადამიანისათვის და ამიტომ, ცოტად
 თუ ბევრად, გამოყენებულია რომელიმე გრძნობიერების წრიდან ღა
 ეხება ადამიანის გარეგან გრძნობებს“; 3) „ის თავისში ფლობს რომე-
 ლიდაც მზანს“²⁵⁰. თვით ხელოვნების მთელ ისტორიაში ჰეგელა არ-
 ჩევს სამ სირითად ფორმას: 1) სიმბოლურს, 2) კლასიკურს, 3) რომან-
 ტიკულს. სიმბოლური ხელოვნების ადეკვატურ სინამდვილედ ჰეგელი
 მიიჩნევს არქიტექტურას (ძველი აღმოსავლეთი), კლასიკური ხელოვნ-
 ნებისათვის — ქანდაკებას (ბერძნული ხელოვნება) და რომანტიული-
 სათვის — მხატვრულსა და მუსიკალურ ხელოვნებას (ახალი, თა-
 ნამედროვე ხელოვნება), თავის მხრივ ხელოვნებას ხუთი სახე აქვს:
 არქიტექტურა, ქანდაკება, მხატვრობა, მუსიკა, პოეზია/ პოეზია გა-
 გებულა, როგორც მშვენიერი ფანტაზიის სტიქია: პოეზიის „ნამდვილ
 სტიქიას წაროდგენს მშვენიერი ფანტაზია, ხოლო ფანტაზია აუცი-
 ლებელია სილამაზის შემოქმედებისათვის, როგორიც არ უნდა იყოს
 ამ უკანასკნელის ფორმა“²⁵¹. რაკი მხატვრული ნაწარმოები აწახობს
 არა თავისთვის, არამედ ჩვენთვის, მას უნდა ჰქონდეს საზოგადოებ-
 რივი ღანიშნულება, გავლენას ახდენდეს ადამიანებზე. რომ მართლაც
 ასეა, ჰეგელს მაგალითად მოჰყავს აქტიორის შემოქმედება. ჰეგელი
 წერს: „აქტიორები, მაგალითად, დრამის წარმოდგენისას ლაპარაკო-
 ბენ არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ ჩვენთანაც და საჭიროა, რომ
 ისინი იყვენენ გავლენის მომზდენნი ღა გასაგებნი ორივე მხარისათვის.
 სწორედ ასევე ყოველივე ნაწარმოები ხელოვნებისა თავისთავად წა-
 რმოდგენს რომელიღაც დილოგს მის წინაშე მდგომ თითოეულ ადა-
 მიანთან“²⁵², ამით ხელოვნება გავლენას ახდენს საზოგადოებაზე და
 სწორედ ეს არის მისი მიზანი. ყველა ეს საკითხი ჰეგელს განხილული
 აქვს განვიტარების თვალსაზრისით/ და მართალი იყო ენ-
 გელსი, როცა „ლუდვიგ ფეიერბახში“ მიუთითა, რომ „...ისტო-
 რიის ფილოსოფია, სამართალი, რელიგია, ფილოსოფიის ისტორია,
 ესთეტიკა და ა. შ., — თვითეულ ამ სხვადასხვა ისტორიულ დარგში

²⁵⁰ Гегель. Эстетика, 1938, стр. 27.

²⁵¹ იქვე, გვ. 94.

²⁵² იქვე, გვ. 270.

პეგელი ცდილობს იპოვოს და აღნიშნოს მათ შორის განავალი განვითარების ხაზი²⁵³.

მართალია, ეს განვითარება თავიდან ბოლომდე იდეალისტურია, წარმოდგენილია, როგორც იდეის განვითარება, მის მიერ სახეობრივ ფორმაში გამოხატვის ძიება, მაგრამ აქ მთავარი ეს კი არ არის, არამედ, თვით განვითარების აღნიშვნა. მაგალითად, ხელოვნების პირველ სტადიად პეგელი მიიჩნევს რა სიმბოლურ ხელოვნებას, მას ახასიათებს, როგორც ძიებას, როცა იდეას ჯერ კიდევ არ უპოვნია ფორმები თავის შიგნით და რჩება, როგორც მისწრაფება ამ ფორმებისაკენ²⁵⁴, მეორე სტადია — კლასიკური უკვე ნიშნავს განვითარებას, რამდენადაც ეს ძიება დაგვირგვინებულია სახისა და ფორმების პოვნით, იდეისა და მისი სახის ადეკვატური ერთიანობით, რაც ამ სტადიის ხელოვნების თავისუფალ არსებობას ნიშნავს²⁵⁵. მესამე სტადიის ხელოვნება — რომანტიკული უმაღლესია, რამდენადაც აქ იდეა თავისში დამთავრებულია, სრულყოფილია და ამიტომ წარმოდგენს უმაღლეს სრულყოფილებას, ასეთია ზოგადად ხასიათი ხელოვნების სიმბოლური, კლასიკური და რომანტიული ფორმებისა, როგორც იდეისა და მის სახეს შორის დამოკიდებულების სამი გვარობისა ხელოვნების დარგში. ისინი მდგომარეობენ მისწრაფებაში იდეალისაკენ, როგორც მშვენიერების ჭეშმარიტი იდეისაკენ, იდეალის მიღწევაში და მისი საზღვრებიდან გამოსვლაში²⁵⁶. ამ საკითხს პეგელი ძალიან ხშირად უბრუნდება როგორც „ესთეტიკის“ პირველ, ისე მეორე წიგნში²⁵⁷, მაგრამ ყველგან იდეალისტურად. ამიტომ, როგორც ფილოსოფია, ისე პეგელის ესთეტიკაც მატერიალისტურად წაკითხვას საჭიროებს. მარქსმა და ენგელსმა ჩვენ მოგვცეს პეგელის მატერიალისტური წაკითხვის ნიმუში. მაგალითისათვის ავიღოთ ტრაგედიის პრობლემა.

პეგელმა ტრაგედიის ცენტრალურ გმირად მიიჩნია ის ადამიანი, რომელიც ძველისა და ახლის ურთიერთბრძოლაში იღვა ძველის პოზიციაზე და ილუპებოდა. მარქსი და ენგელსი აღნიშნავენ, რომ არა მარტო ასეთი ადამიანები არიან ტრაგედიის გმირები, არამედ წარსულის ის გმირებიც, რომლებიც დაილუპნენ კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლაში. პეგელის ესთეტიკის მატერიალისტური წაკითხვისათვის საიმედო გასაღებია მარქსის ცნობილი

²⁵³ ე. ენგელსი, ლუდვიგ ფეიერბახი, გვ. 10.

²⁵⁴ Гегель, Эстетика, книга первая, т. XII, стр. 80.

²⁵⁵ იქვე, გვ. 82.

²⁵⁶ იქვე, გვ. 86.

²⁵⁷ Гегель, Эстетика, книга вторая, т. XIII, 1940.

მითითება „კაპიტალში“, რომ მისი დიალექტიკა წარმოადგენს ჰეგელის დიალექტიკის სრულ წინააღმდეგობას, ვინაიდან ჰეგელისათვის აბსოლუტური სული — იდეა არის სინამდვილის დემიურგი, მარქსისათვის კი იდეალური სხვა არაფერია, თუ არა მატერიალური — ადამიანის თავში გადატანილი და გადამუშავებული.

თავისი იდეალისტური ესთეტიკური თეორიით გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელმა გარკვეული გავლენა მოახდინა ევროპულს ესთეტიკაზე. მას გამოეხმაურნენ გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდანვე მოწინავე რუსი მოაზროვნეები, ლიტერატორები და საზოგადო მოღვაწენი. ჩვენ შემდეგ ვნახავთ, რომ ბელინსკიმ გაცილებით უფრო სწორი ფორმულა მოგვცა ხელოვნების განსაზღვრისათვის, ვიდრე ამას ჰეგელი ახერხებდა თავის ესთეტიკაში. მაგრამ ბელინსკამდე რუსულმა ხელოვნების თეორიამ საკმაოდ ვრცელი და საინტერესო გზა განვლო. მან შეიმუშავა ხელოვნების არსებისა და ფუნქციის ორიგინალური შეხედულებანი. როცა გადავშლით რუსული ლიტერატურული კრიტიკის ამ დიდ წიგნს, ჩვენს წინაშე აღიმართება მიხეილ ვსოლსკი-ლომონოსოვის (1711 — 1765) მონუმენტური ფიგურა.

რუსული ხელოვნების თეორია ბელინსკამდე. პირველი დიდი რუსი მეცნიერი, გენიალური ქიმიკოსი, ნივთიერების მარადისობის კანონის აღმოჩენი, პოეტი და ხელოვნების თეორეტიკოსი მიხეილ ლომონოსოვი განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობოდა ლიტერატურის საზოგადოებრივ დანიშნულებას. ამას გვიჩვენებს ლომონოსოვის წერილი — „მოლექსის თვისებათა შესახებ“, სადაც მას მოყავს ციცერონის შემდეგი სიტყვები: „წვირლმანებში მოლექსეს ვერ ვხედავ, საზოგადოებაში მოქალაქედ მინდა ის ვნახო, მარტო რომ ზომავს ადამიანთა ბიწიერებას“²⁵⁸. თუ ციცერონის ამ სიტყვებს ლომონოსოვი ეთანხმებოდა, ბუნებრივია, მას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეეძლო გაეზიარებინა ეს შეხედულება, თუ შეიგნებდა ლიტერატურის საზოგადოებრივ დანიშნულებას და ხელოვანსაც ამ თვალსაზრისით განიხილავდა.

ლომონოსოვის ლიტერატურულ-კრიტიკულ შეხედულებათა სისტემა წინა პლანზე აყენებს მოძღვრებას ენის, სტილის, სიტყვიერების შესახებ, ვინაიდან პოეზიის ძირითად მასალად და იარაღად მას სწორედ ენა მიაჩნია. ამ დროს რუსული ენა, მხედველობაში გვაქვს ლიტერატურული, სლავიანიზებული იყო. ამ გარემოებას, ცხადია ლომონოსოვი გვერდს ვერ აუქცევდა. ამიტომ იყო, რომ იგი იყენებდა

²⁵⁸ Русские писатели о литературе, 1939, т. I, стр. 14.

სლავიანურ მეტყველებასაც, ამუშავებდა მე-17 და მე-18 საუკუნის სტილის მრავალ სახეობას, უყენებდა მას ცალკეულ პოეტურ ჟანრებს²⁵⁹. თავის წერილებში ლომონოსოვი განსაკუთრებით მოითხოვს სიტყვა იყო განაგები. ყოველივე ამას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ დროისათვის, როცა ყალიბდებოდა რუსული ლიტერატურული ენა. ლომონოსოვი აფრთხილებდა მწერლებს ა რ და ე მ ა ხ ი ნ ე ბ ი ნ ა თ „სტილი“ უცხო ენების გავლენით და წერდა: „გაუფრთხილდით საკუთარი ენის თვისებებსო“²⁶⁰. აქედან გამომდინარეობს ზის მიერ უარყოფა ენობრივი ექსპერიმენტებისა, რაც ლომონოსოვს ენის თვისებათა შელახვად და ხელოვნურობად მიაჩნია. მაგრამ მწერლის ამოცანა მართო ამით არ განისაზღვრება. მწერალი უნდა იყოს ღრმად მომზადებული, ფლობდეს უცხო ენების გრამატიკას, ორიგინალებში კითხულობდეს და სწავლობდეს სხვა მწერლების შემოქმედებას, თუმცა ეს ცოდნაც ვერ გახდის ადამიანს მწერლად. ამ ერთდროისთან ერთად მას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს „მაღალი სული და ბუნებრივი ლექსთწყობის ცეცხლი“.

ლომონოსოვის ამ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს არ შეიძლებოდა დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონოდა შემდგომი დროისთვისაც. ვინაიდან ეს იყო ხელოვნებაში იმის ხაზგასმა, რომ შინაარსის გარეშე არავითარი ლამაზი ხელოვნება არ არსებობს, რომ შინაარსი და ფორმა ერთიანობაში უნდა განვიხილოთ, სწორედ ამიტომ გვიანტერესებს რუსული ლიტერატურის ამ დიდი ფუძემდებლის მოძღვრება ენისა და საერთოდ ხელოვნების შესახებ.

თავის თხზულებებში — „რიტორიკა“ (1744 — 1748), „საეკლესიო წიგნების სარგებლობის შესახებ რუსულ ენაში“ (1757), „რუსულ გრამატიკა“ (1755), „წერილი რუსული მოღვესეობის წესების შესახებ“ (1739), — ლომონოსოვი მეცნიერული სიღრმით განიხილავს რუსული ენის ბუნებას, მის ადგილს ევროპული ენების სისტემაში, მნიშვნელობას, რომელსაც საერთოდ ენა ასრულებს ადამიანთა ცხოვრებაში. „რიტორიკა“ ენის მნიშვნელობის შესახებ ტრაქტატად შეიძლება ჩაითვალოს. ენის გარეშე არ არის საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და მეცნიერების წინსვლა, და თუ ქვეყნად არსებობს ადამიანთა ბედნიერება, მხოლოდ იმიტომ, რომ არსებობს ენა. „რუსულ გრამატიკაში“ ლომონოსოვმა განსაზღვრა მშობლიური რუსული ენის ადგილი მსოფლიო ენების სისტემაში და აღნიშნა: იგი არააუფრო ჩამოუვარდება ევროპულ ენებს, არააუფრო «Собственным своим пространством и довольствием велик перед всеми в Европе»²⁶¹. ლომო-

²⁵⁹ Д. Б л а г о й, История русской литературы, 1945, стр. 119—128.

²⁶⁰ Русские писатели о литературе, книга I, стр. XIII.

²⁶¹ იქვე, გვ. 2.

ნოსოვი აქვე დასძენს, რომ ეს შეხედულება მარაბული არ მოეჩვენებათ მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც უცხო ენებს უფრო ეტანებიან, ვიდრე მშობლიურსო. რომის იმპერატორ კარლო მეხუთის შეხედულებას, თითქოს ლაბარაკი უნდა წარმოებდეს ესპანური ენით ლმერათან, ფრანგულით — მეგობრებთან, გერმანულით — მოწინააღმდეგესთან, იტალიურით — ქალთა სქესთან, ლომონოსოვი შექმნილი კორექტივით ეთანხმება: კარლო მეხუთე რომ დახელოვნებული ყოფილაყო რუსულ ენაში, დაწმენდებოდა, ამ ენით ყველასთან შეიძლება ლაბარაკი; იგი მასში დაინახავდა ესპანური ენის დიდებულებას, ფრანგულის — ცხოველმყოფელობას, გერმანულის — სიმაგრეს, იტალიურს — სიწაბურს, გარდა ამისა, სიმდიდრეს და ბერძნულ-ლათინური ენების მძლავრ ლაკონიურობას გამოხატავს²⁵². დიდი მეცნიერის ამ ბრძოლას რუსული ენის უფლებათა დასაცავად, მის ზრუნვას ენის სიწმინდისთვის ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა: მან ხელი შეუწყო რუსული ნაციონალური ლიტერატურისა და კრიტიკის აყვავებას, წინ წააწია იგი და ახალი პორიზონტები დაანახა.

სიტყვიერების თეორიის პრობლემები ლომონოსოვის ლიტერატურული აზროვნების განუყრელი ნაწილია. მას ღრმად სწამდა, რომ გრამატიკის გარეშე «Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, сомнительна юриспруденция»²⁵³. ამავე დროს ლომონოსოვმა თავის მოძღვრებაში ვრცელი ადგილი დაუთმო სტილს, მის სპეციფიკას, გამოდიოდა რა იმ წინამძღვრიდან, რომ თავის თანამედროვე რუსეთში არსებობდა სამი გვარის მეტყველება, ლომონოსოვმა წამოაყენა სამი სტილის თეორია, რომელიც სრულიად ახალ მოვლენას წარმოადგენდა რუსულ ლიტერატურაში. ეს სამი სტილი იყო მაღალი, საშუალო და დაბალი.

მაღალ სტილს შეადგენს სლავიანურ-რუსული მეტყველება, ის სიტყვები, რომლებიც ორივე მეტყველებაში იხმარება; სლავიანურიდან ის, რაც რუსებისათვის გასაგებია და ძლიერ არ არის გავრცელებული. ამ სტილით უნდა იწერებოდეს გმირული პოემები, ოდები, პროზაული სიტყვები უმნიშვნელოვანეს მასალებზე.

საშუალო სტილი შედგება უმთავრესად რუსული მეტყველებისაგან, რომელშიც ამავე დროს არის სლავიანური სიტყვები, მაგრამ ნახმარია დიდი თავდაპყრით, რათა სტილი არ მოგვეჩვენოს მაღალფარდოვანი. მასში შეიძლება გამოყენებულ იქნეს დაბალი სიტყვე-

²⁵² Русские писатели о литературе, т. I, стр. 3.

²⁵³ იქვე, გვ. 6.

ბიც, მკვრამ ისე, რომ სტილი არ გაუბრალოვდეს. ამ სტილით იწერება თეატრალური ნაწარმოებები, რაკი მათში საჭიროა ჩვეულებრივი ადამიანური სიტყვების ხმარება მოქმედების ცოცხლად წარმოდგენისათვის. ასეთ მხატვრულ ქმნილებაში შესაძლებელია მაღალი სტილიც შეგვხვდეს, მხოლოდ იქ, სადაც საჭიროა გამოიხატოს გმირობა და მაღალი აზრები. ამ სტილით უნდა დაიწეროს გალექსილი პარათუბა მეგობრებისადმი, სატირები, ეკლოგები, ელეგიები, პროზაში კი ღირსსახსოვარი საქმეების მართებული აღწერები და კეთილშობილთა სწავლებანი.

დაბალი სტილი მესამე გვარის მეტყველებაა, ისეთი, რომელიც არ არის სლავიანურ დიალექტში, საშუალოს რომ ერთვის. ამ სტილით იწერება კომედიები, გამამხიარულებელი ეპიგრამები, სიმღერები, ხოლო პროზაში მეგობრული წერილები და ჩვეულებრივი საქმეების აღწერები. დაბალი სიტყვები შეიძლება ხმარებულ იქნეს მხოლოდ საჭიროების მიზეზით, მაგრამ ყოველივე ეს უნდა განხორციელდეს რუსული სტილის სიწმინდის დაცვით. ასეთია ლომონოსოვის მოთხოვნა. რა ნაკლიც არ უნდა ჰქონდეს მას, თავისი დროისათვის იგი უდავოდ პროგრესული მოვლენა იყო. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, თითქოს ამ თეორიას დოგმად დებულობდნენ ლომონოსოვის სიცოცხლეში ან შემდეგ. პირიქით, ლომონოსოვს ჰყავდა მოწინააღმდეგენი ფსევდოკლასიკოსებს შორისაც, თუნდაც ისეთი მწერალი და კრიტიკოსი, როგორც ს უ მ ა რ კ ო ვ ი იყო.

სტილის შესახებ მოძღვრებიდან გამომდინარეობს ლომონოსოვის შეხედულებანი ლიტერატურასა და მის ცალკე დარგებზე. ამ მხრივ ცალკე უნდა გამოვყოთ დიდი ნაშრომი „მოლექსის თვისებათა შესახებ“, სადაც გადმოცემულია ხელოვნების თეორიის მთელი სისტემა. ლომონოსოვი აქ განიხილავს ლექსთწყობისა და პოეტის თვისებათა საკითხებს, საერთოდ ხელოვნებას, მის ისეთ დარგებსაც, როგორცაა მუსიკა და მხატვრობა. ხელოვნება აღებულია მთელი თავისი დარგებით და მონახულია ის ადგილი, რომელიც პოეზიას უკავია. მითითებულია იმის შესახებაც, რომ ხელოვნებას დიდი ძალა აქვს, რამდენადაც შეუძლია შექმნას წარუშლელი შთაბეჭდილება. არკვევს რა ხელოვნებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს, ლომონოსოვი სპეციალურ საკითხად აყენებს თვით ხელოვნების ცოდნას. რაც უფრო ღრმად იცნობს ადამიანი ხელოვნების ბუნებას, მის კანონებს, მის სპეციფიკას, იგი უფრო მეტ ეფექტს ღებულობს მისგან; ხოლო თუ ადამიანი ხელოვნებაში უვიცია, მას შემოქმედების ბევრი მარგალიტი შეუცნობელი და შეუმჩნეველი რჩება. ლომონოსოვი მაგალითად იღებს მხატვრობას და მუსიკას. როცა ვუყურებთ სურათს, რომელზედაც გამოხატულია ბუნება ან ადამიანური ვნებები, ჩვენ გაოცე-

ბული ვრჩებით შთაბეჭდილებებისაგან. მაგრამ თუ ჩვენ შემდეგ შეგვიძლია დავინახოთ ფერების შერწყმა, ყალმის სიამაყე, ჩრდილების შეერთება სინათლესთან, ხატვის რეგულარული პროპორცია, გამოხატული სიშორე და სიახლოვე თავის პერსპექტივაში, მაშინ აღამიანი ორმაგ სიამოვნებას განიცდის. სასიამოვნო მუსიკაც მრავალ აღამიანს ატკობს, მაგრამ ის, ვინც ამავე დროს გრძნობს მთელი და ნახევარი ტონების სწორ ჰარმონიას — ორმაგ სიამოვნებას ღებულობს, ვინაიდან თავის გემოვნებას უერთებს ცოდნას და მეცნიერებას. ამავე ანალოგიით პოეზიაც მეტ სიამოვნებას იძლევა, როცა ვიცნობთ მის კანონებს და გვითბულობთ ორიგინალში.

ეს იყო იმის მოთხოვნა, რომ ხელოვნებას პყოლოდა საზოგადოება, რომელსაც შეეძლო გაეგო და დაეფასებინა მხატვრული შემოქმედება, გაერჩია მისი ავი და კარგი. ამავე დროს ეს იყო ხელოვნების პროპაგანდა, რაც შეუდარებლად აფართოებდა მხატვრული ლიტერატურის საზოგადოებრივ ფუნქციას. ამასთან ლომონოსოვმა შექლო ღრმა, საფუძვლიანი განმარტებები მიეცა ხელოვნების ცალკე დარგებისა და უანრებისათვის. ჭერ კიდევ „რიტორიკაში“ მან სპეციალურ პრობლემად დააყენა მხატვრული პროზის ბუნება და ეს უკანასკნელი განიხილა პოეტასთან პარალელით. სიტყვა შეიძლება იმგვარად გამოითქვას, — ამბობდა ლომონოსოვი, — როგორც პროზა ან პოემა. „პროზა არის სიტყვა, რომლის ნაწილებს არა აქვთ ზუსტად განსაზღვრული ზომები და მარცვლები, არც თანხმოვნება წარმოთქმისას, ზუსტად დანიშნული; მაგრამ მთელი მეტყველება მასში დალაგებულია ისეთი წესით, როგორსაც ჩვეულებრივი წმინდა ლაპარაკი მოითხოვს. პოემა შედგება ნაწილებისაგან, რომლებიც გარკვეული ზომით განისაზღვრებიან, და მასთან ერთად აქვთ მარცვლების ზუსტი წყობა მათი მანვილისა და წარმოთქმის მიხედვით. პირველია წერენ ქადაგებებს, ისტორიებს, სამეცნიერო წიგნებს, მეორით აღგენენ ჰიმნებს, ოდებს, სატირებს და ლექსის სხვა გვარებს“. ეს განსაზღვრა მეტად ნათელია, გასაგები, ცხადად გვიჩვენებს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა მას თავის დროზე ხელოვნების სპეციფიკის პროპაგანდისათვის.

ლომონოსოვი ერთ-ერთ ურთულეს მეცნიერებად თვლის ლექსალობას. თუ მრავალ მეცნიერებაში სრულყოფილობას გააჩნია საზღვარი, ეს უკანასკნელი ლექსალობას არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს. ლომონოსოვი ეთანხმება ჰორაციუსს და აყენებს თეზისს, რომ საჭიროა პოეტი მრავალმხრივ იყოს განსწავლული. ვინაიდან შეუძლებელია პოეზია მეცნიერებათა გარეშე არსებობდეს. (დაწერილებით იხ. გიორგი ჭიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები. ტ. IX, თბ., 1988, გვ. 212—236, წერილი „ლომონოსოვის კოლოსი“). იგი ეთანხმე-

ბა აგრეთვე ციცირონს, რომელიც ამტკიცებს: ყველა მეცნიერებას ისე მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულება და კავშირი აქვს, რომ შეიძლებოდა მათთვის ერთი სახელი დაგვერქმიათ. „ეს შენიშვნა დიდი ადამიანისა, — წერს ლომონოსოვი, — მოწმდება ხილული ცდით“. ვთქვათ, ადამიანს სურს გახდეს ფიზიკოსი. თუ ის არ დახელოვნდა მათემატიკაში, ქიმიაში, ბუნების ისტორიაში, თუ არ იცის მექანიკური, ჰიდრაგლიკური და სხვა კანონები, ის ვერ შეძლებს ფიზიკის დაუფლებას. ასევე არ შეიძლება ლექსალობას დაეუფლოს ვინმე, თუ მისი ცოდნა არ არის ფართო. ამასთან კაცობრიობის მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ დიდი გონების ადამიანებიც კი ბაძავდნენ მაზე წინათ მცხოვრებ გენიოსებს, ამავე დროს ქმნიდნენ ორიგინალურსაც. მაგალითად, ციცირონს წინ უსწრებდა დემოსთენე, დემოსთენეს — იზოკრატე, პლატონი, ესქილე და სხვა, ვირგილი უსს — ჰომეროსი, რასინს — ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე, მოლიერს — ტერენციუსი და პლაგტი, ჰორაციუსს — პინდარე, ბუალოს — ჰორაციუსი და იუვენალი, ბერძნებს — ეგვიპტელები, ლათინებს — ბერძნები, ფრანგებსა და გერმანელებს — ლათინები²⁶⁴. ასე ვითარებოდა სიტყვიერების მეცნიერება. მაგრამ ეს არ იყო უბრალო მიბაძვა. ამ მიბაძვაში ჩანდა ახალი, ორიგინალური, ჭერარნახული, იმიტომ, რომ დიდი ცოდნით აღჭურვილი გენიოსი ადამიანები ყოველთვის ქმნიდნენ ახალს. არ შეიძლება ადამიანმა იცოდეს ცეზურა, ვაჟური ან ქალური რითმა და ამით თავისი თავი პოეტად წარმოიდგინოს. მაშინ ის დაემსგავსება იმ მეომარს, რომელსაც სურს ცეცხლმფრქვევი იარაღით ბრძოლა და არა აქვს ტყვიები, არც საფანტი. პოეტი არ უნდა იყოს თავის თავზე დიდი შეხედულების. ამის მაგალითს სწორედ დიდი პოეტები გვიჩვენებენ ხოლმე. ისინი ყოველთვის ეძებენ უფრო მეტ სრულყოფილებას, ვიდრე მიაღწიეს. ჰორაციუსი თავისთავზე არაერთხელ ამბობდა, რომ ის არა ჰგავს პოეტს, რომ მას არა აქვს ლექსალური სული. თუ დიდი პოეტი ჰორაციუსი ასე ამბობდა, საშუალო პოეტებს კიდევ უფრო მეტად მართებთ თავდაჭერილობა. აქედან ლომონოსოვს გამოჰყავს თავისი ცნობილი სენტენცია: „...თუ მე თავს იმით ვიმიედებ, რომ ავტორებში ჩემი სახელი ცნობილი გახდება ხალხისათვის, მაშინ არანაკლებ უნდა მეშინოდეს კიდევ, რომ იგი საუკუნოდ არ გადაიქცეს სასაცილოდ“²⁶⁵. ავტორი რომ გახდეს, საჭიროა მოწაფურად დაიწყო სწავლა მარტივიდან, ისწავლო დავაჟკაცებამდე, დიდი სიფრთხილით, აუცილებლობის კარნახით და არა პატივმოყვარეობით დაბეჭდო ნაწარმოები, ისე, რომ შეგეძლოს მის შესახებ ყოველგვარ კითხვაზე პასუხის გაცემა.

²⁶⁴ Русские писатели о литературе, I, стр. 13—14.

²⁶⁵ იქვე, გვ. 13.

ჩვენთვის ძნელი არ არის მივხვდეთ, რომ ლომონოსოვსა და ბუა-
ლოს შორის ბევრია საერთო, განსაკუთრებით მწერლის როლისა და
პიროვნების დახასიათებაში, მაგრამ ერთი ცხადია: ორივე მწერალი
ფსევდოკლასიციზმის წარმომადგენელი იყო, თავისი დროის ინტერე-
სების გამომხატველი, თუმცა საჭიროა ვიცოდეთ, ლომონოსოვმა ხე-
ლოვნების თეორიაში ცოტა როდი გააყვანა, ფიზიკისა და ქიმიის
წინაშე მისი დამსახურების შესახებ რომ აღარაფერი ვაქვიათ. ლომო-
ნოსოვი გენიალური მეცნიერი იყო და ხელოვნების თეორიაშიც ინარ-
ჩუნებდა თავის სიდიადეს. მისი თანამედროვე იყო ლიტერატურული
კრიტიკოსი ვასილ კირილეს ძე ტრედიაკოვსკი (1703—1769),
რომელმაც ღრმა კვალი გაავლო მე-18 საუკუნის რუსული ლიტერა-
ტურისა და ხელოვნების თეორიაში.

თავის დროზე ლიტერატურული ცხოვრების აქტიური ძალა და
უდავოდ საინტერესო ლიტერატორი ტრედიაკოვსკი მისდევდა არის-
ტოტელეს „პოეტიკას“, თუმცა მის შეხედულებებში გარეგნულად
ჩანს პლოტინის ესთეტიკის ელემენტებიც, მართალია, ეპიზოდურად,
მაგრამ თუ პლოტინის მისტიციზმი და უკიდურესი იდეალიზმი არა,
მშვენიერებაზე მოძღვრების ზოგიერთი პრინციპი მაინც, კერძოდ ის
პრინციპი, რომელიც მშვენიერის ნაწილებს მშვენიერების გარეშე ვერ
წარმოიდგენს, მისთვისაც «Прямая там красота, где точно все
части между собой пропорциональны, где они прилично соеди-
нены и расположены так что всяк, видя ту вещь, не может не
сказать, что она хороша»²⁸⁶. მშვენიერების არსების ეს წყობა გარეგ-
ნულად თითქმის ისეთივეა, როგორც პლოტინმა მოგვცა „ენეიდებ-
ში“, მაგრამ მას არავითარი საერთო არა აქვს პლოტინის მისტიციზმ-
თან. პირიქით, როგორც მშვენიერების, ისე სხვა საკითხებში ტრე-
დიაკოვსკის შეხედულებანი უარყოფენ პლოტინის ესთეტიკას და
„წმინდა ხელოვნების“ თეორიას. თავის კრიტიკულ წერილებში ტრე-
დიაკოვსკი ხშირად იხსენიებდა პორაციუსს, ბუალოს, კვინ-
ტილიანს, ციცერონს, ცდილობდა ლიტერატურული პრობ-
ლემისათვის მიეცა უფრო ისტორიული, ვიდრე კრიტიკული ანალიზი,
შეიძლება სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ პოეზიის ზოგად საკითხებს
მცირე ადგილი უკავია ტრედიაკოვსკის ხელოვნების თეორიაში. მაგ-
რამ ეს თეორია მაინც განიხილავს პოეზიის გენეზისის პრობლემას,
იკვლევს მის განვითარებას, ლიტერატურის, თვით ჟანრების რაობას
უკავშირებს სოციალურ პირობებს და პოლიტიკურ სიტუაციას. არკ-
ვევს შემოქმედების კრიტერიუმს, რაც იმის არგუმენტადაც კი მიაჩ-
ნიათ, რომ აღნიშნონ: „...რუსული პოეზიის განვითარების პირველ

²⁸⁶ Русские писатели о литературе, I, стр. 23.

სტადიებზედაც დასახული იყო ნატურალიტური პრინციპის დაქ-
ლევაო“²⁶⁷.

რა ადგილი უკავია არისტოტელეს ესთეტიკას ტრედიაკოვსკის მო-
ძღვრებაში ლიტერატურის შესახებ? ეს ჩვენ იმიტომაც გვაინტერე-
სებს, რომ გარკვეულ იქნეს არისტოტელეს „პოეტიკის“ თავდაპირვე-
ლი განმარტება რუსულ ლიტერატურაში, ამასთან სწორად განისაზ-
ღვროს თვით ტრედიაკოვსკის ლიტერატურული პრაქტიკა.

არისტოტელეს მსგავსად, ტრედიაკოვსკი მიბაძვას ხელოვნების გა-
ნუყრელ ნაწილად აღიარებს. „პოეტი არის ბუნების მიმბაძველი“, —
ამბობს ტრედიაკოვსკი. მაგრამ მიბაძვა არ არის საგნებისა და მოვლე-
ნების ბრმა წარმოსახვა. პოეტი მიმართავს გამოგონებას, ეს უკანასკ-
ნელი კი სხვა არაფერია, თუ არა „შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა თ ა გ ა-
მ ო გ ო ნ ე ბ ა“. არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველ თავში მოცემუ-
ლი თეორიული პრინციპი, რომლის მიხედვითა პოეტი, წინააღმდეგ ია-
ტორიკოსისა, გვიხატავს იმას, რაც შეიძლება მოხდეს ალბათობით ან
აუცილებლობით, გვიხატავს შეუძლებელსაც კი, ვინაიდან შეუძლე-
ბელი ზოგჯერ შესაძლებელი ხდება, — ტრედიაკოვსკის თეორიაშიც
მეორდება. განმარტავს რა გამოგონებას, როგორც შესაძლებლობათა
წარმოსახვას, ტრედიაკოვსკი არისტოტელეს დებულებას იშველიებს
და გვიმტკიცებს, რომ „...ეს არ არის მოქმედებათა ისეთი წარმოდ-
გენა, როგორიც ისინი არიან თავისში, არამედ, როგორიც ისინი შეი-
ძლება იქნენ, ან იქნებიან“²⁶⁸. მართო ეს ორი დებულებაც ცხადყოფს,
თუ რამდენად სწორად ესმოდა მე-18 საუკუნის რუს მწერლებს
ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე, იმ დროს, როცა დიდი სტაგირელი მართლაც „გა-
ნაგრძობდა“ „პოეტიკით“ გონებრივ გავლენას ევროპაზე, მისივე ფი-
ლოსოფიის შედარებითი მივიწყების თითქოსდა სანაცვლოდ. ამის
შემდეგ ტრედიაკოვსკის მრავალ ნაშრომთა შორის ჩვენ მხოლოდ რამ-
დენიმეს განვიხილავთ, ვინაიდან ისინიც საკმაო წარმოდგენას მოგვ-
ცემენ მის ლიტერატურულ აზროვნებაზე.

ცნობილ გამოკვლევაში — „Мнение о начале поэзии и стихов
вообще“ (1752) ტრედიაკოვსკი განიხილავს პოეზიის გენეზისის, წარ-
მოშობის, განვითარებისა და ბუნების საკითხებს. მართალია, პოეზიის
გენეზისი ამ წერილში დაფუძნებულია რელიგიურ გადმოცემებზე, არ
არის მეცნიერული და აბსოლუტურად მოკლებულია სიმართლეს, მა-
გრამ უაღრესად საჯულისხმოა, რომ ეს ხელს არ უშლის ტრედი-
აკოვსკის თ ვ ი თ პ ო ე ზ ი ი ს გ ა ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ა მ ა ს შემდეგ, რაც
ქალაქების მშენებლობა დაიწყო, და ა უ კ ა ვ შ ი რ ო ს ე კ ო ნ ო მ ო

²⁶⁷ Русские писатели о литературе, I, стр. 19.

²⁶⁸ ი ქ ვ ე, გვ. 18.

კურ და პოლიტიკურ სინამდვილეს. ეს ძალიან საინტერესო და პროგრესული მომენტია მის ესთეტიკაში.

ტრედიაკოვსკი პოეზიას უცქერის, როგორც მხატვრულ სურათს. პირველი მეორისაგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ იგი სიტყვიერი გამოხატულებაა იმისა, რაც სურათზე ფერებითაა წარმოდგენილი. ამიტომ მოხდა, რომ პორაციუსის შემდეგ ჩვეულებრივად ხმარობდნენ გამოთქმას — მხატვრობის პოეზია. ტრედიაკოვსკიც ამტკიცებს. ლექსი და პოეზია ერთი და იგივე არ არის. მისთვის ლექსი არის ფერი, რითაც გამოიხატება პოეზია. ერთია, იყო პოეტი, მეორეა, იყო ლექსის გამომთქმელი. რატომ ეძებს ტრედიაკოვსკი ამ სხვაობას? მთლიანად ეთანხმება რა არისტოტელეს თვალსაზრისს მიბაძვის ცნების განმარტებაში, იგი ამტკიცებს, რომ პოეზია არის არა მარტო ლექსების გამოთქმა, არამედ შემოქმედება, გამოგონება და მიბაძვა. რას ნიშნავს ეს სამი ცნება? შემოქმედება არის საგანთა განლაგება მათი შერჩევის შემდეგ, გამოგონება არის შესაძლებლობათა აღმოჩენა, ე. ი. არა ისეთი წარმოდგენა მოქმედებისა, როგორც ის თვითონ არის თავისში, არამედ როგორც ის შეიძლება იყოს ან იქნება; მიბაძვა არის მთელი ბუნებისათვის წახედვა საგანთა აღწერასა და მოქმედებაში. ტრედიაკოვსკისათვის შემოქმედება, გამოგონება და მიბაძვა წარმოადგენს პოემების სულსა და გულს. ისინი ხორციელდებიან როგორც პოეზიაში, ისე პროზაში; პოეზია ამ სამი მოვლენის შინაგანი არსია, ლექსი კი გარეგანი. ის გარემოება, რომ პოეტი არის შემოქმედი, გამომგონებელი, მიმბაძველი, არ ნიშნავს, თითქოს ის იყოს მაცდური. სიცრუე გონებისა და პატიოსნების საწინააღმდეგო ცნებაა; ვინაიდან მთელი მიბაძვა ხდება გონებით, ამიტომ სიცრუეს ადგილი არა აქვს. ასევე პოეტი არ არის ხელოსანი. პოეტური შემოქმედება არის შესაძლებელ საგანთა მსგავსების მიბაძვა და ისინი ჭეშმარიტი სახეებია. ლექსი არის ჩვეულებრივი სიტყვებისაგან განსხვავებული ადამიანური გამოგონება.

ასეთია ტრედიაკოვსკის პოეტური შემოქმედების თეორია. ზოგიერთი რამ ამ მოძღვრებიდან მოკლებული იყო მეცნიერულობას. მაგალითად, სავსებით ეთანხმებოდა რა შეხედულებას, რომ პოეტური უნარი ადამიანს ღმერთმა მისცა, ტრედიაკოვსკი იკვლევდა პოეზიის პირველ სახეებს, პირველ პოეტებს, მაგრამ ეს კვლევა ბიბლიის დრომოკმულ ფურცლებს არ გასცილებია. ვინ იყო ის პირველი კაცი, რომელმაც განიცადა ღმერთის მიერ ბოძებული პოეტური უნარის ძალა და პირველმა დაიწყო ლექსების თხზვა, ე. ი. შემოქმედება, გამოგონება და მიბაძვა? თუ გვინდა ეს გავიგოთ, წერს ტრედიაკოვსკი, ამისათვის საჭიროა მივმართოთ პირველ ადამიანებს. ბიბლიაში, შესაქმეთა წიგნის მეოთხე თავის ოცდამეერთე სიმღერაში ნათქვამია,

რომ იოველის უმცროსი ძმა იუვალი, რომელმაც დაიწყო მწყემსობა. წარღვნამდე არის მომღერლებისა და მულნის (ბარბითის) დაქვერვების ნიმუში. „მეტი რაღა გინდათ? — დაასვენის ტრედიაკოვსკი. — იგი არის სწორედ ადამიანთაგან პირველი, რომელმაც თავისი არსებით იგრძნო ეს ღვთიური მოძრაობა ფონებაში. იგი არის ნამდვილად პირველი პოეტი და პირველი მუსიკოსი“²⁶⁹. ამ რელიგიური ცრურწმენითა და გულუბრყვილობით ტრედიაკოვსკი შემდეგ დასძენს, რომ იუვალს ლექსების თხზვასა და მულნის დაკვრაში ბაძავდნენ თავისი მეგობარი მწყემსები. ამგვარად, ეს პოეზია და მუსიკა ერთი მწყემსიდან მეორეზე გადადიოდა, მიაღწია ნოემდე და ნოეს ბავშვებამდე. შემდეგ მოვიდა წარღვნა, მთელი ქვეყანა წყალმა დაჰფარა, მაგრამ ადამიანის მოღვმა მთლიანად არ დაღუპულა. წარღვნის შემდეგ პირველი ცხოვრებაც მწყემსური იყო. პირველმა მწყემსებმა განაახლეს იუვალიდან გადმოცემული პოეზია და მუსიკა; შემდეგ ასე გავრცელდა დედაშიწაზე ხელოვნება. რა თქმა უნდა, ტრედიაკოვსკის ეს „ახსნა“ თავიდან ბოლომდე აშკარად ანტიმეცნიერული და მიუღებელია, მაგრამ იგი წარმოადგენს თავისი დროის საზოგადოების გარკვეული ნაწილის შეხედულებას, ამასთან მოწმობს, რომ მეცნიერებისა და რელიგიის კავშირი ხელს უშლიდა მეცნიერების წინსვლას, რელიგიური დოგმატიკა ბორკავდა თანმიმდევრულ კვლევაძიებას. სადაც ტრედიაკოვსკი დამოუკიდებლად მიდიოდა, აქედანებდა ლიტერატურის საინტერესო გაგებას. ასეთია ტრედიაკოვსკის მიერ თარგმნილი ჯონ ბარკლაის „არგენიდას“ შესავალი წერილი — Предупреждение от трудившегося в переводе (1751). აქ ვრცლად არის ლაპარაკი სტილის, პოეზიისა და მოლექსეობის შესახებ. ავტორი ამტკიცებს, რომ შესაძლებელია მხატვრული შემოქმედება არ იყოს ლექსით დაწერილი, მაგრამ მაინც პოეტურ ნაწარმოებს წარმოადგენდეს. ტრედიაკოვსკი აკრიტიკებს „არგენიდას“ თავდამსხმელებს, რომლებიც ავტორს უსაყვედურებდნენ, რომ მთლიანად პოეტური შინაარსის ნაწარმოები მან ლექსად არ დაწერაო, და იცავს ჯონ ბარკლაის, ვინაიდან ღრმად სწამს: პოეტი არ არის ლექსების მწერალი, იგი შემოქმედია, გამომგონებელი და მიმბაძველი. უარყოფს რა დებულებას, რომ „პოემა ლექსის გარეშე იგივეა, რაც სხეული უსულოდ“, ტრედიაკოვსკი ამტკიცებს: „...ავტორი ჩემი ამ მოთხრობას არ წერდა ლექსებით, მაგრამ ამისათვის ის არ არის უფრო ნაკლები პოეტი, ვიდრე ტასო, მილტონი, კამოენსი და ვოლტერი... ლექსი დიდი საქმე არ არის, ზოლო პოეტი კი კაცობრიობაში იშვიათი მოვლენაა“²⁷⁰.

²⁶⁹ Русские писатели о литературе, I, стр. 19.

²⁷⁰ იქვე, გვ. 22.

ტრედიაკოვსკი იცავდა ისეთ სტილს, რომელსაც ვერც დრო გაანადგურებდა და ვერც სხვა ძალა. ასეთი სტილი თვით მასალიდან უნდა გამომდინარეობდეს და ხელოვანი ალაშაზებდეს, ისევე როგორც პატარძალს, რა ლამაზიც უნდა იყოს, ჯვრისწერის დროს უფრო მეტად მორთავენ ზოლმე- სტილის ბუნებრივ სილამაზეს აუცილებლად ესაჭიროება მეტი შელამაზება, მეტი, ვიდრე ამას თვით მასალა მოითხოვს. ასეთი ნაწარმოები დიდებულია, ხოლო პოეტი — გმირად წოდებული.

რა სარგებლობა მოაქვს პოეზიას, როგორია საზოგადოებისა და პოეტის დაზოკიდებულება? საერთოდ ხელოვნების, კერძოდ პოეზიის ფუნქციის პრობლემები ტრედიაკოვსკის აღძრული და განხილული აქვს წერილში: „Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии“ (1752). არავენ იცის, თუ ვინ იყო ის უცნობი მეგობარი, რომელსაც ეს წერილი გაეგზავნა, უფრო შესაძლოა ადრესატი გამოგონილი პიროვნებაა, მაგრამ ამჟამად ამას არავითარი არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ტრედიაკოვსკი მიუთითებს, რომ ძველ დროში (მას მხედველობაში აქვს ძველი ქვეყნები) ლექსებს უდიდესი სარგებლობა მოჰქონდათ საზოგადოებისათვის, პოეზია იყო „საჭირო და სასარგებლო საქმე, ხოლო ამჟამად კი არის მანუგეშებელი და სამხიარულო გასართობი“²⁷¹. შემდეგ ავტორი იცავს იმ თვალსაზრისს, რომელიც ხელოვნებაში, პოეზიაში ხედავს საზოგადოებრივ სარგებლიანობას და თავის დროსაც უტილიტარული პრინციპისაკენ მოუწოდებს.

ამ დროს ლიტერატურული ცხოვრება ძალიან მოქმედი იყო: ლომონოსოვს აკრიტიკებდა ტრედიაკოვსკი, ამ უკანასკნელს — ალექსანდრე პეტრეს-ძე ს უ მ ა რ კ ო ვ ი (1718—1777), ხოლო ერთმანეთის ლიტერატურულ შეხედულებათა კრიტიკა ტონს აძლევდა მთელს ეპოქას, ნაყოფიერ ნიადაგს უმზადებდა ახალ შეხედულებებს ხელოვნებაზე.

ალექსანდრე სუმაროკოვი მოწოდებით ხელოვანი იყო, მაგრამ არ კმაყოფილდებოდა მარტოოდენ მხატვრული შემოქმედებით. მან შეიმუშავა ლიტერატურის საკუთარი თეორია, საკუთარი სისტემა და რუსული ფსევდოკლასიციზმის მოძღვრებაც ხელოვნებაზე მის სახელთანაა დაკავშირებული. სუმაროკოვმა დიდი გავლენა იქონია თავისი დროის ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაზე. ლომონოსოვისა და ტრედიაკოვსკის შეხედულებათა კრიტიკა მან მჭიდროდ დაუკავშირა ახალი ლიტერატურული პრინციპებს დადგენისათვის შეუპოვარ ბრძოლას და ამიტომ ამ ბრძოლას ჩვეულებრივი პაექრობის ხასიათი

²⁷¹ იქვე, გვ. 25.

როდი ჰქონდა, რასაც მოწმობს მისი ნაშრომები, რომლებშიც იგი პირდაპირ ლიტერატურულ რაინდად გვევლინება. შესაძლოა ამიტომ მოსწონდა ბელინსკის სუმაროკოვი, როგორც კრიტიკოსი, იმ დროს, როცა მის მხატვრულ შემოქმედებას დასცინოდა და თითქმის არაერთარ მნიშვნელობას არ აძლევდა. თავისი შეხედულებებზე პრაპაგანდის მიზნით სუმაროკოვმა ათეულობით ნაშრომი დაწერა²⁷². 1759 წელს მას უკვე ჰქონდა თავისი ჟურნალი „Трудолюбивая пчела“, რომელშიც მრავალი თეორიული წერილი მიათავსა. 1747 წელს გამოსცა ორი სპეციალური ბროშურა ლექსად. ეს ბროშურები იყო: „წერილი რუსული ენის შესახებ“ და „წერილი მოლექსეობის შესახებ“. შემდეგ ეს ორი ნაწარმოები ავტორმა შეაერთა ერთ წიგნად, რომელსაც ასეთი სახელწოდება მისცა: „Наставление хотящим писать писателями“, რომელიც 1774 წელს გამოვიდა. სუმაროკოვს ეკუთვნის აგრეთვე „პასუხი კრიტიკოსს“, მიმართული ტრედიაკოვსკის წინააღმდეგ, და „კრიტიკა ოდაზე“, სადაც განხილულია ლომონოსოვის ოდა.

სუმაროკოვი ხელოვნებაში მოითხოვდა სისადავეს, ბუნებრიობას, ნათელ, გარკვეულ ენას და ებრძოდა ლომონოსოვის „მქუხარე“ ლექსს; მის ნაცვლად აყენებდა „სათუთ“ და „გრძნობიერ“ პოეზიას: ამავე დროს, მთლიანად ლომონოსოვის პოეზიკაზე იდგა ბარბაროზმებისაგან ენის დაცვაში, ებრძოდა უარგონს, კონსერვატიზმსა და არქაიზმს.

წიგნში — „სახელმძღვანელო მწერლად გახდომის მსურველთათვის“ სუმაროკოვი ისეთივე დიდაქტიკოსია, როგორც ბუალო „პოეტურ ხელოვნებაში“. იგი მთელ სისტემას ქმნის, თუ როგორი უნდა იყოს პოეზია, რა მოეთხოვება პოეტს, ბუალოს მსგავსად. საარკაზმსაც არ ერიდება, აკრიტიკებს თავის თანამედროვე მწერლებს და უჩვენებს გზას ნამდვილ მწერლად გახდომისათვის. ლომონოსოვის კრიტიკა ამ წიგნში ანონიმურია, ვინაიდან სუმაროკოვი შის შესახებ ამბობს — „ერთი“, ისევე როგორც ტრედიაკოვსკის აქცევს „მეორეთა“ კატეგორიაში, მაგრამ ძნელი არ არის მიფხვდეთ პირდაპირ ლომონოსოვის კრიტიკას. გამოდის რა იმ თვალსაზრისიდან, რომ „ჩვენს ენას (რუსულ ენას. — გ. ჯ.) საკმაოდ აქვს სიტყვები, მაგრამ საკმაო რაოდენობით არ არიან მწერლები“, სუმაროკოვი ეკამათება ლომონოსოვს, თითქოს ეს უკანასკნელი „მის (ე. ი. რუსული ენის — გ. ჯ.) სახიდან შლის ბუნებრივ სილამაზეს“, „მეორე“ (ნაგულისხმევია ტრედიაკოვსკი — გ. ჯ.), რომელსაც საკმაო ცოდნა არა აქვს მიღებული, ფიქრობს, თითქოს რუსულად ყველაფრის თქმა არ შეიძლებოდა და

²⁷² Д. Благой, История русской литературы, 1951, стр. 226.

ამიტომ ხმარობს უცხო სიტყვებს. სუმაროკოვი დასცინის ტრედიაკოვსკის — მას თავისი თარგმანი თვითონვე არ გაეგებო- თუ რა მკაცრი იყო სუმაროკოვი ამ ბრძოლაში, ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ მისი წერილით — „პასუხი კრიტიკაზე“, რომელიც მიმართულია ტრედიაკოვსკის წინააღმდეგ. ამ სტატიაში იგი არ ეთანხმება ტრედიაკოვსკის კრიტიკას თავისი შემოქმედების მიმართ, მაგრამ ეს პასუხი ისეთი მკაცრი, გამანადგურებელი იყო, რომ „პასუხი კრიტიკაზე“ სუმაროკოვის სიცოცხლეში არ დაბეჭდილა. რაც შეეხება საკუთრივ პოეზიის თეორიას, „სახელმძღვანელოში“ სუმაროკოვმა პირდაპირ დააყენა ბუნებრივი მხატვრული ნიჭის საკითხი. თუ კაცი ბუნებით არ არის დაბადებული პოეტად, მისი შემოქმედებითი შრომა ნაძალადევი იქნება. თუ ბუნებამ იგი ნიჭით დააჯილდოვა, მაშინ უნდა ეცადოს თავისი ნიჭი განმეორდეს მის ხელოვნებაში. ბუალოც ამას მოითხოვდა, ეს „პოეტური ხელოვნებიდან“ ნაცნობი იდეებია, ისევე როგორც სუმაროკოვის შემდეგი მოთხოვნა: „უვიცო, დამიჭერე მე. და გადააგდე კალამი შორს, ან დღე და ღამე ისწავლე ლექსების წერა“²⁷³.

სუმაროკოვის თეორიაში საინტერესო მომენტს წარმოადგენს ქანრების ანალიზი. ქანრთა შორის იგი ვერ ითმენდა რომანს, კიდევაც უარყოფდა მას. „წერილში რომანების კითხვის შესახებ“ უარყოფილი და დაგმობილია ეს ქანრი. „რომანები იმდენად გამრავლდნენ, — წერს სუმაროკოვი, — რომ მათგან შეიძლება შევადგინოთ მთელი მსოფლიოს ბიბლიოთეკების ნახევარი. სარგებლობა მათგან მცირეა, ზიანი კი ბევრი. მათ შესახებ ლაპარაკობენ, რომ ისინი ჰკლავენ სევდას და ამცირებენ დროს, ესე იგი ჩვენს სიცოცხლეს. რომელიც უამისოდაც მოკლეა. რომანების კითხვა არ შეიძლება იწოდებოდეს დროს გატარებად, იგი დროის დაკარგვაა.

„ქარგი რომანები, მართალია, შეიცავენ რაღაც ღირსებას. მაგრამ, წონით ერთი ფუთი რომანებიდან გირვანქა სპირტიც არ გამოვა, და მათ კითხვაზე უფრო მეტად იხარჯება დრო უსარგებლოდ, ვიდრე სასარგებლოდ. მე აქედან გამოვრიცხავ ტელემაქს, დონ კიხოტს და კიდევ ყველაზე მცირე რიცხვს ღირსეული რომანებისა... დონ კიხოტი — სატირია რომანზე“²⁷⁴. რა იყო რომანის ამ უარყოფის მიზეზი? ასე ხელაღებით რატომ ებრძოდა რომანს სუმაროკოვი? იგი, როგორც ფსევდოკლასიკოსი, ლიტერატურის გაბატონებულ, ჰემმარიტ ქანრებად თვლიდა ტრაგედიას, ოდას, სიმღერას, ელეგიას, ეკლოგას. რომანი, როგორც ქანრი, მისთვის მიუღებელი იყო.

სუმაროკოვს ეკუთვნის ლომონოსოვის სახელგანთქმული ოდის — „Царей и царств земных отрада“ — ს კრიტიკული გარჩევა. „კრიტი-

²⁷³ Русские писатели о литературе, I, стр. 34.

²⁷⁴ იქვე.

კა ოდაზე“ ეს ლომონოსოვის ოდის პირდაპირ მუხლობრივი გარჩევაა, შეიძლება ითქვას, საკმაოდ მახვილი ანალიზი, რომელიც ქვას ქვაზე არ სტოვებს. ეს წერილი უნდა ჩაითვალოს კონკრეტული კრიტიკის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად.

თავის მიმდევრებსა და მოწაფეებს სუმაროკოვი ასწავლიდა ნათელი და გარკვეული ყოფილიყვნენ შემოქმედებაში, დაეცვათ სისადავე და გამოკვეთილობა. „ყველაზე მეტად გირჩევთ თქვენ, — წერდა სუმაროკოვი, — ივარჯიშეთ დიდებულ ოდებში; ვინაიდან ბევრი მკითხველი და ზოგიერთი ლირიკული ლექსების მწერალიც ფიქრობს, რომ თითქოს შეუძლებელია ოდა იყოს დიდებული და ამავე დროს გარკვეული. ჩემი აზრით: დაიკარგოს ისეთი დიდებულება, რომელშიც გარკვეულობა არ არის“. სისადავისა და სიცხადის მოთხოვნა მხატვრულ შემოქმედებაში სუმაროკოვის ესთეტიკის განუყრელი ნაწილია. იგი ბედნიერ აღამიანად თვლიდა მას, ვისაც ხელოვნება არ აბრმავეებს და არ აშორებს ბუნებას. სუმაროკოვს უმჯობესად მიაჩნდა ბუნებისა და გონების საზღვრებში დარჩენა, ვინაიდან აღამიანისათვის შესაფერისი არ არის კაცობრიობას გადააბიჯოს. ამ ბუნებრიობის ნიმუშად მას მიაჩნდა მშვენიერი კამჩატკური ხალხური სიმღერა:

«Потерял жену и душу,
И пойду с печали в лес:
Буду с дров сдирать я корку
И питаться буду тем,
Только встану я поутру
Утку в море погоню,
И поглядывать я стану
Не найду ли где души»²⁷⁵.

დაცინვის ღირსია ის მწერალი, რომელიც მარტოოდენ გონების ძალას მიმართავს შემოქმედებაში და ანგარიშს არ უწევს გულის კარნახს. ასეთ მწერლებს უნარი არა აქვთ მიბაძონ ბუნებას, მის სისადავეს. ბუნების მიბაძვა რთული საქმეა, ძნელად შესასრულებელი ამოცანაა. ბუნებრივობა, სისადავე ჭეშმარიტი მხატვრული შემოქმედების განუყრელი ნაწილია, — ამტიციებს სუმაროკოვი. ბუნებრივობა შემოქმედებიდან დევნის მრავალსიტყვაობას. თვით „მრავალსიტყვაობა და მახასიათებელია აღამიანის ღარიბი გონებისათვის, — წერს სუმაროკოვი, — ყველა ის სიტყვა და წერილი (ესე იგი ნაწარმოებნი), რომლებშიც სიტყვები უფრო ბევრია, ვიდრე აზრები, გვიჩვენებს გონებაჩლუნჯ აღამიანს. გონების სისწრაფე სიტყვებს იღებს აზრების ზომით და მას არა აქვს სიტყვებში არც ზედმეტობა, არც ნაკლი. ეს

²⁷⁵ Русские писатели о литературе, I, стр. 10.

შეხედულება, რამდენადაც ეხება ლაპარაკს, იმდენადვე ეხება წერილობითს თხზულებებსაც“²⁷⁶.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ სუმაროკოვი ლომონოსოვის პოზიციაზე იდგა ბარბარიზმებისაგან რუსული ენის დაცვაში. ამ იდეებს გადმოგვცემს წერილი — „О истреблении чужих слов из русского языка“, სადაც პირდაპირ ნათქვამია: „უცხო სიტყვების მიღება, განსაკუთრებით თუ საჭირო არ არის, გამდიდრება კი არა, ენის გაფუჭებაა“. თუ ბერძნული სიტყვები ჩვენს ენაში საჭიროების გამო იხმარეს, რაც მას სილამაზეს აძლევს, ფრანგული და გერმანული სიტყვები სრულიად ზედმეტია, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა რომელიმე ცხოველი, ნაყოფი და სხვ., რომელიც რუსეთში არ არის, თავის სახელს ინარჩუნებს, როგორც, მაგალითად, თევზი „Карп“. ეს თვალსაზრისია გატარებული სუმაროკოვის ლექსშიც:

«Вовек отеческим языком не гнуша́лся,
И не вводи в него
Чужого ничего;
Но собственной своей красою украша́лся»²⁷⁷.

სუმაროკოვის თანამედროვე და მის შემდეგდროინდელ ლიტერატურას ჰყავდა ნიჭიერი კრიტიკოსები, რომლებიც წინ უბიძგებდნენ მხატვრული შემოქმედების თეორიას. ხელოვნებაზე ძალიან საინტერესო აზრები აქვთ გამოთქმული რ ა დ ი შ ჩ ე ვ ს, კ ა რ ა მ ზ ი ნ ს, ე უ კ ვ ს კ ი ს, პ უ შ კ ი ნ ს, გ რ ი ბ ო ე დ ო ვ ს, ბ ა რ ი ა ტ ი ნ ს-კ ი ს, მაგრამ ჩვენ ახლა გვინდა მიახლოება ცალკე გამოყოფით ბესტუჟევი-მარლინსკი და ვიაზემსკი, როგორც ისეთი ლიტერატურული კრიტიკოსები, რომლებმაც რუსულ რომანტიზმს თეორიული დასაბუთება მისცეს.

ალექსანდრე ალექსანდრეს-ძე ბესტუჟევი-მარლინსკი (1797—1837) თავის აღმანახ „პოლარულ ვარსკვლავში“ ბეჭდავდა კრიტიკულ წერილებს რუსულ ლიტერატურაზე. დეკაბრისტების აჯანყებამდე ბესტუჟევი რუსული რომანტიზმის თვალსაჩინო თეორეტიკოსი იყო და ზელომძღვანელ როლს თამაშობდა რუსი რომანტიკოსების წრეში. მისი ამ პერიოდის წერილები გამოირჩევა ეპოქის პროგრესიული იდეებითა და მოწინავე პოლიტიკური შეხედულებებით. ბესტუჟევი იბრძოდა რუსული მხატვრული პროზის შექმნისათვის, არკვევდა ხელოვნების თეორიულ საკითხებს, მაგრამ 14 დეკემბრის კატასტროფის შემდეგ მას უკვე აღარ ჰქონდა საშუალება აქტიურად

²⁷⁶ იქვე, გვ. 41.

²⁷⁷ იქვე, გვ. 44.

ეთანამშრომლა პრესაში. მხოლოდ ერთხელ მოახერხა ვრცელი კრიტიკული წერილი მოეთავსებინა ნ. პოლევოის რომანზე «Клятва при гробе господнем», სადაც კვლავ გაიმეორა, რომ „ჩვენ ვცხოვრობთ რომანტიზმის საუკუნეშიო“²⁷⁸. მაგრამ ეს წერილი ცენზორმა ისე დაამაზინჯა, რომ, ალბათ, თვით ავტორსაც გაუჭირდებოდა მისი ცნობა.

ჩვენთვის ბესტუჟევი უმთავრესად საინტერესოა, როგორც კრიტიკოსი, უფრო სწორად, როგორც რუსული რომანტიკული სკოლის წარმომადგენელი ლიტერატურულ კრიტიკაში. რომ გავარკვიოთ, თუ როგორ ესმოდა რომანტიზმი ბესტუჟევს, როგორი იყო მისი ლიტერატურული კონცეფცია, საჭიროა თუნდაც რამდენიმე სიტყვით დავაზნისაოთ დეკაბრისტული მოძრაობის გავლენა ლიტერატურაზე, კერძოდ რომანტიზმზე.

დეკაბრისტებმა მხატვრულ შემოქმედებაში შემოიტანეს პოლიტიკური სინამდვილისადმი აქტიური დამოკიდებულების თეზისი, რამაც ლიტერატურა გააღწია პოლიტიკური იდეებით; ამას შედეგად მოჰყვა თვით ლიტერატურის პოლიტიკური ჰეგდრითი წონის ზრდა. პოეტმა კონდრატე რილევმა წინა პლანზე წამოაწია მოქალაქეობრიობა, რაც შესანიშნავად გამოიხატა მის ეპოქალურ გამოთქმამში: „მე პოეტი კი არა, მოქალაქე ვარ“. ამ შეზღუდულებას იზიარებდნენ და ნერგავდნენ რუსულ ლიტერატურაში როგორც დეკაბრისტი პოეტები, ისე დეკაბრიზმის იდეოლოგები და თეორეტიკოსები. რომანტიზმი დეკაბრისტებმა გაიგეს, როგორც პოლიტიკასთან ლიტერატურის მჭიდრო კავშირი და ლიტერატურის პოლიტიკური აზრის გაღრმავება. პუშკინთან მათი კამათი, შეიძლება ითქვას, მთლიანად ამ დროშით მიმდინარეობდა. ბესტუჟევიმ არ ღიისკის მაშინ, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ხელმძღვანელი როლი ეკავა. მოძრაობა და საქმე იყო ბესტუჟევის ლიტერატურული პრაქტიკის ცოცხალი დევიზი. იგი ამ დევიზის გამართლებას პოულობდა ცხოვრებისა და გონების წინსვლაში. „ცხოვრება აუცილებლად მოითხოვს მოძრაობას, — წერდა ბესტუჟევი, — ხოლო განვითარებაში მყოფი გონება — საქმეს“²⁷⁹. მოძრაობა საქმის დასაყრდენია და ლიტერატურაც ხელს უნდა უწყობდეს ამ მოძრაობას, თუ მას სურს კეთილი საქმე გააკეთოს ცხოვრებისათვის. დეკაბრისტები, რომლებიც ლიტერატურას ძალიან მოხერხებულად იყენებდნენ პოლიტიკური მიზნებისათვის, როგორც ცნობილია, პუშკინთან კამათში იცავდნენ „მაღალი პოეზიის“ იდეას, მაგრამ, ეს „მაღალი პოეზია“ მათ სრულებით არ ესმოდათ ისე, როგორც

²⁷⁸ Русские писатели о литературе, I, стр. 227.

²⁷⁹ იქვე, გვ. XXXV.

იდეალისტურ ესთეტიკას — „წმინდა“, „მაღალი“, ცხოვრებაზე მაღლა მდგომი. „მაღალი პოეზია“ დეკაბრისტებისათვის ნიშნავდა ცხოვრებასთან, პოლიტიკასთან მჭიდრო კავშირში მყოფ ლიტერატურას, და რამდენადაც მართლა მჭიდრო იყო ეს კავშირი, იმდენად პოეზიასაც ეძლეოდა ეპითეტი — „მაღალი“. სწორედ ამიტომ, თავისუფლებისმოყვარე იდეები, რითაც გაყენთილია პუშკინის პოემები, ძვირფასი იყო დეკაბრისტებისათვის და ისინიც გენიოსი პოეტის შემოქმედებაში ამ ბაირონისტული ხასიათის ნაწარმოებებს, რომლებშიც გამოყვანილია არსებული უსამართლობით გულამღვრეული და პიროვნების ინტერესების დასაცავად ამხედრებული გმირები, დიდად აფასებდნენ. „მაღალი პოეზიის“ ღირსებას და უპირატესობას ბესტუევე-მარლინსკი შემდეგნაირად ასაბუთებდა: „რაც უფრო მაღლა საგანი, მით უფრო საჭიროა ძალები, რათა მისწვდე მას, გაიგო იგი, აღაფრთოვანო იგი“²⁸⁰. ბესტუევეი ამასთან მოითხოვდა პოეზიაში სატირის შეტანას, როგორც ეს პირდაპირ გამოთქვა პუშკინის „ევეგენი ონეგინის“ გამო. მაგრამ პოეზიაში უნდა იყოს ძლიერი გრძნობა და თუ არ არის, მაშინ ლექსს აკლია პოეტური ცეცხლი. „ყველგან, სადაც ლაპარაკობს გრძნობა, — წერს ბესტუევეი, — ყველგან, სადაც ოცნებას პოეტი მიჰყავს აღწერილი საზოგადოების პროზიდან, — ლექსები იწაუბიან პოეტური მხურვალებით და ხმაურით მიედინებიან სულში“²⁸¹. გრძნობისათვის ასე დიდი როლის მინიჭება პოეზიაში ბესტუევე-მარლინსკის განაცალკევებს ზოგიერთ დეკაბრისტიდან, კერძოდ, რილევის კონცეფციიდან; რილევის ლექსი იყო გმირული, ხამაღალი. უფრო მეტად გონებრივი, ვიდრე გრძნობიერი. ბესტუევეი ახალგაზრდობაში ახლოს იდგა კარამზინიზმთან. მის შეხედულებებში ბოლომდე ღარჩა სენტიმენტალიზმის რუდიმენტები. შემთხვევითი არ იყო პოეტისადმი წერილში მისი გულწრფელი აღსარება: „ქარგია კაბინეტის საღებავები, მაგრამ ბუნების საღებავები უკეთესიაო“²⁸².

თავისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში ბესტუევეი უმთავრესად პროზაიკოსია. ამ დროს მის ლიტერატურულ კონცეფციაში გარკვეული ცვლილება ხდება, შესამჩნევია წინააღმდეგობანი: თუ პირველ პერიოდში ბესტუევეი რომანტიზმის იდეას — წარსულის ჩვენებას იდეალურ სახეებში არ უარყოფდა, შემდეგ ლიტერატურის ამოცანად აყენებდა ისტორიული სინამდვილის გამოხატვას რაც შეიძლება ახლოს თვით ისტორიასთან. თავისი მოთხრობების ღირსებას ბესტუევეი იმა-

²⁸⁰ Русские писатели о литературе, I, стр. XXXV.

²⁸¹ იქვე, გვ. 232.

²⁸² იქვე, გვ. 234.

უი ხედავდა, რომ უარყო რა მწიგნობრული ენა, მხატვრულ შემოქმედებაში „დაილაპარაკა ცოცხალი რუსული მეტყველებით“²⁸³. ისტორიულ მოთხრობებში ბესტუევი რეალისტურ ტენდენციებს ამჟღავნებს, მაგრამ მისი შემოქმედება არ იძლევა ამ თეორიის გამართლებას, ვინაიდან ძირითადი პრობლემა მისთვის მაინც რომანტიკული ხასიათის მრავალნაირი კუთხით ჩვენებაა. ეს ხასიათი ყოველთვის ამადლებული იყო, ინდივიდუალისტურიც, როგორც, მაგალითად, ბაირონის, შილერისა და გოეთეს გმირები. ამიტომ, ბუნებრივია, ყოველივე ეს წინააღმდეგობანი იყო ბესტუევის აზროვნებასა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

ბესტუევი-მარლინსკის თანამედროვე იყო პუშკინის მეგობარი, თვალსაჩინო ლიტერატურული კრიტიკოსი პეტრე ანდრიას-ძე ვიზემსკი (1792—1878), რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მე-19 საუკუნის რუსული ლიტერატურის ისტორიაში. მართალია, იგი პუშკინის მიერაც აღიარებული პოეტი იყო, მაგრამ შემდეგ თავი უფრო ისახელა ლიტერატურული კრიტიკით.

ვიაზემსკის ლიტერატურული მოღვაწეობა ყველაზე უფრო ნაყოფიერი იყო 1810 წლიდან 1825 წლამდე, დეკაბრისტების აჯანყების დამარცხებამდე. ვიაზემსკი იყო ამ აჯანყების თანამგრძობი და იდეოლოგიურად მისი დამცველი ლიტერატურაში. მაგრამ შემდეგ, როცა 14 დეკემბრის გამოსვლა კატასტროფით დამთავრდა, ვიაზემსკი ასევე მონარქიის მხარეზე დადგა. ამიტომ მთელი მისი შემოქმედება და შემკვიდრეობა ძირითადად შეიძლება ორ პერიოდად გაიყოს: 1830-იან წლებამდე და შემდეგ 1878 წლამდე. ეს ორი პერიოდი ისე განსხვავებულია ერთმანეთისაგან, რომ ჩვენ შეგვეძლოს თითოეული მათგანისათვის დამოუკიდებელი განხილვა მიგვეძღვნა, მაგრამ ბევრია საერთოც. კერძოდ ის, რომ ვიაზემსკი თითოეულ ლიტერატურულ ფაქტს განიხილავდა ისტორიული პირობების მიხედვით და ხელოვნებას უქცევდა როგორც ისტორიულ პროდუქტს. რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში მან შემოიტანა სახელგანთქმული ფორმულა, რომელიც იმდროინდელ ფრანგულ მწერლობაში საკმაოდ გავრცელებული იყო. ამიტომ შემთხვევით არ მომხდარა, რომ თუ ზშირად ამ ფორმულას ვიაზემსკი ვრცლად განმარტავდა, სამაგიეროდ, ზოგჯერ ფრანგულად მოიტანდა ხოლმე — „ლიტერატურა საზოგადოების გამოხატვაა“²⁸⁴. ეს ფორმულა განსაზღვრავდა ვიაზემსკის შეხედულებებს ხელოვნების, სინამდვილისა და ჟანრების შესახებ. მწერლის ამოცანას იმაში ხედავდა, რომ გამოეხატა კონკრე-

²⁸³ Русские писатели о литературе, т. I. стр. XXXVI.

²⁸⁴ იქვე, გვ. 196.

ტული სოციალური მოტივები, თანამედროვე საზოგადოებრივი ჩვევები და მისწრაფებანი. მწერალი მკიდროდ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ყოფასთან, ყოველდღიურ საჭირბოროტო საკითხებთან, ვინაიდან ლიტერატურა წარმოუდგენელია პოლიტიკისა და პუბლიცისტიკის გარეშე. და ეს უდავოდ პროგრესული იდეა იყო გასული საუკუნის 20-იან წლებში. ეს იდეა წინ უბიძგებდა რუსულ ლიტერატურას გამოსულიყო ფართო საზოგადოებრივ არენაზე და უფრო მტკიცედ დაეკავებინა ხალხის მსახურის როლი. მაგრამ ვიაზემსკის თეორია საბოლოოდ თანმიმდევრულ დასკვნამდე ვეღარ მიდიოდა, ვინაიდან, ლიტერატურის საზოგადოებრივი ხასიათის დაცვა და ქადაგება მწერლის დამოუკიდებლობისა, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ლოგიკურად აღარ ეთანხმებიან ერთმანეთს. ამ საკითხს ჩვენ ქვევით ისევ დაუვბრუნდებით, ახლა კი ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ვიაზემსკის ლიტერატურული კრიტიკა და პოეტური შემოქმედება ერთმანეთთან ორგანულ, ცოცხალ მთლიანობაშია, რასაც თეორიულად ამტკიცებდა, მხატვრულ ლიტერატურაშიაც ანაღლებდა. მოითხოვდა „ფაქტების ლიტერატურას“ და თვითონაც ქმნიდა მას. სწორედ ამ მიზნით ათეული წლის მანძილზე წერდა თავის „უბის წიგნაკებს“, სადაც თავმოყრილია ფიქრები, მოგონებანი, ანეკდოტები, ყოფა-ცხოვრებითი წვრილმანები, დოკუმენტები და მრავალი სხვა მასალა²⁸⁵. ვიაზემსკი პოეზიაშიც თანმიმდევრულად მისდევდა „ფაქტების ლიტერატურის“ თეორიას, რომელიც მკიდროდ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული ხალხურ შემოქმედებასთან. მისი ეპიგრამები, კუპლეტები, ფელეტონები ლექსად, დაწერილნი რუსული ხალხური შემოქმედების გარკვეული გავლენით, აღსაყვება ყოველდღიურობით, პოლემიკით, პუბლიცისტიკით²⁸⁶.

თავდაპირველად ვიაზემსკი სენტიმენტალიზმის მიმდევარი იყო და ებრძოდა ფსევდოკლასიციზმს. კლასიციზმის განყენებული სახეების წინააღმდეგ სენტიმენტალიზმმა წინ წააოწია კონკრეტული გრძობადი სახე, მწერლის ინდივიდი, სუბიექტური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ბრძოლა გამოუცხადა მოძველებულ ლიტერატურულ ფორმებს. რუსული სენტიმენტალიზმი ჩამოყალიბდა რუსულ კლასიციზმთან ბრძოლაში და მთელი თავისი შემოქმედებით, როგორც თეორიით, გამოხატავდა შეურაცხყოფილი ცხოვრების დეტალებს. როგორც გვევლინება ვიაზემსკი ამ ახალი ლიტერატურული სკოლის იდეოლოგად და ლიტერატურულ კრიტიკოსად?

²⁸⁵ Русские писатели о литературе, т. I, стр. XXXIII.

²⁸⁶ იქვე.

ჩვენს დროში. — წერდა ვიაზემსკი, — თითქოს შეუძლებელია პოეტი არ გამოეხატოს ბაირონს და რომანისტ ვალტერ სკოტს, რა ნიჭითა და ორიგინალობითაც არ უნდა იყოს იგი დაჯილდოებული. ეს გამოხატულება ვიაზემსკის არ მიაჩნდა მიბაძვად. მას თვლიდა ეპოქის მოთხოვნილებად. ისე როგორც მონტესკიეს დროის ფრანგი წიგნის გაყიდველი ავტორისაგან მოითხოვდა „სპარსულ წერილებს“, ასევე ჩვენი თაობა მოითხოვს ბაირონის პოეზიას არა როგორც მოდას, არამედ მიმდინარე საუკუნის მოთხოვნილებათა ჩასახვას გულის სიღრმეში. რომანტიზმი გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის გამოძახილი იყო ხელოვნებაში და ვიაზემსკიც მას საზოგადოებრივ გამოხატულებად თვლიდა, ისე როგორც კლასიციზმი მას თავისი ეპოქის მხატვრულ სიტყვად მიაჩნდა²⁸⁷.

წერილში — „მიცკევიჩის სონეტები“ (1825)—ვიაზემსკიმ წამოაყენა ლიტერატურის „ს ა ე რ თ ო დ ი ა პ ა ზ ო ნ ი ს“ თეორია, გამოდიოდა რა იმ წინამძღვრიდან, რომ ჭეშმარიტი უნდა იყოს ერთსახეობრივი. ყოველ ეპოქას შეიძლება მხოლოდ ერთი შემოქმედება ჰქონდეს. კლასიციზმი და რომანტიზმი, როგორც ორი ჭეშმარიტება, ერთს საუკუნეში ვერ იარსებებენ. იგივე ითქმის ქანრებსა და ფორმებსზე, რომლებიც განსაზღვრულია საზოგადოებრივი ეპოქით. „ბგერა, რომელიც არ ერთვის საერთო პარმონიას, ყალბი ბგერაა“. პორაციუსის ბრძანული სიმღერები, ლომონოსოვის ოდები და ვოლტერის ცინიკური ხუმრობანი ახლა რომ ვინმეს დაეწერა, ყალბი ბგერები იქნებოდა. ესთეტიკური ღირებულებებს გარდა, მათ აქვთ შინაგანი ღირებულებაც. ისინი თავისი დროის ქმნილებანი არიან. ჩვენ შეგვიძლია მათი საშუალებით შევისწავლოთ დრო, როცა ისინი შეიქმნენ, მაგრამ თუ თანამედროვეობას მივეყენებთ, მაშინ ანაქრონიზტული აღმოჩნდებიან. „ვოლტერის სიტყვებით, საცოდავია ის, რომელიც გაფუჭებულია ანაქრონიზმით, საცოდავია ის, Qui n'a pas l'esprit de son âge²⁸⁸“. ე. ი. ის, ვინც ვერ ფლობს თავისი ასაკის დამახასიათებელ გონებას, ყოველი ნაწარმოები ნაკარნახევია ეპოქის სულისკვეთებით, ის უფრო ჰეტად ეპოქის ხასიათის გამოწმადველია. ვიდრე საკუთარი ხასიათისა. ჩვენი საზოგადოება, ჩვენი მოქალაქეობრიობა, — წერდა ვიაზემსკი წერილში ფონეიზინის შესახებ, — ყალიბდებოდა გამარჯვებებით... საზეიმო ოდები იყო მისი მებრძოლი შთაგონების ნაყოფი. ლომონოსოვის ღირა პოლტავის ზარბაზნების გამოძახილი იყო... ლომონოსოვი, პეტროვი, დერჟავინი იყვნენ თითქმის ყოველთვის იარაღსა-

²⁸⁷ Русские писатели о литературе, т. I, стр. 192—193.

²⁸⁸ იქვე, გვ. 193.

მული ხალხის ბარდები“²⁸⁹. ამ შეხედულებას ავტორი ხშირად იმეორებს. მაგალითად, სუმაროკოვზე წერილში ვიაზემსკი მას აფასებს, როგორც ერთადერთ „მებრძოლ პოეტს“, რომელიც მოედანზე, გამლილ ველზე გამოვიდა ცხოვრებასთან საბრძოლველად. ასეთივე მწერლები იყვნენ შილერი და ბაირონი. შილერი შევიწროებულთა დასახმარებლად გრგვინავდა. ბაირონი, რომელიც ღრუბლებში ცურავდა, მიწაზე ეშვება, რათა მრისხანედ თავს დაატყდეს შემავიწროებლებს და მისი რომანტიზმის საღებავები ხშირად ერთვის პოლიტიკურ საღებავებს“²⁹⁰. მწერალი ყოველთვის არის საზოგადოებრივი აზრის მეთაური და ბრძნული მთავრობის უანგარო მოკავშირე²⁹¹. რას აკეთებს პოეზია საფრანგეთში? გაბედულად შეიძლება ითქვას, რომ ქმნის პოლიტიკას. საჭიროა პოლიტიკა ნათესაურ კავშირში იყოს ლიტერატურასთან, პოეზიასთან. ღერძავინი ხანდახან მახვილი პამფლეტისტი და პუბლიცისტი, ბერძენი ტრაგიკოსები აგრეთვე ხშირად ქმნიდნენ პოლიტიკას თავიანთ სახალხო ტრაგედიებში; ტირტოსი იყო საუკეთესო პუბლიცისტი, და მისი გმირული ჰიმნები სხვა არაფერია, თუ არა მჭევრმეტყველური სამხედრო მანიფესტები; იუვენალი პოლიტიკური სატირიკოსია; ნაპოლეონი ტყუილად კი არ ამბობდა: ტრაგიკოსი კორნელი რომ თანამედროვე იყოს, თავადობას მიეცემდა და სახელმწიფო საბჭოში დავსვამდიო²⁹². პოლიტიკისა და ლიტერატურის მჭიდრო კავშირის მოთხოვნით ვიაზემსკის რუსული კრიტიკული აზროვნება ახალ სიმაღლეზე აჰყავს. ალბათ, მას ძალიან გააბარებდა პუშკინის პირადი წერილი, სადაც გენიოსი პოეტი ატყობინებდა, რომ ბორის გოდუნოვს იგი უყურებდა „პოლიტიკური თვალსაზრისით, ვერ ამჩნევდა რამის პოეტურ მხარეს“²⁹³.

ხელოვნების ახალი განმარტება ბელინსკი. პოეზიას ასეთი გაგება უსწრებდა წინ ბესარიონ ბელინსკის გენიას, რომელმაც პირველმა დაამკვიდრა რუსულ ლიტერატურაში ხელოვნების მეცნიერული განმარტება და პირველმა ჩაუყარა საფუძველი რუსულ მეცნიერულ ლიტერატურულ კრიტიკას, ისე როგორც პუშკინმა პირველმა შექმნა ნამდვილი რუსული პოეზია თავისი მომაჯადოებელი ძალით და

²⁸⁹ იქვე, გვ. 194.

²⁹⁰ იქვე, გვ. 197.

²⁹¹ იქვე, გვ. 198.

²⁹² იქვე, გვ. 198—199.

²⁹³ Письмо Пушкина к П. Вяземскому, от 13—15 IX. 1825.

თვალისმომკრელი სილამაზით. ბელინსკამდე რუსული კრიტიკის ახალი პერიოდი კარამზინისა (რომელმაც გააჩნია ბოგდანოვიჩის თხზულებანი) და მაკაროვის (რომელმაც დმიტრიევის თხზულებანი განიხილა) შემდეგ მერზლიაკოვმა დაიწყო, როგორც ამას თვით ბელინსკი მიუთითებს (იხ. Извр. соч., 1947, стр. 335). მაგრამ, მერზლიაკოვის კრიტიკა ბატის, ბლერის, ლაპარპისა და ეშენბურგის პრინციპებს არ სცილდებოდა და ამიტომ, როგორც ბელინსკი აღნიშნავს, მერზლიაკოვის კრიტიკა 5 წლის შემდეგ რუსეთში ანაქრონიზმად იქცა. ბელინსკი სულ სხვა იყო. ბელინსკიმ აღზარდა რუსი ლიტერატორების, მოწინავე ინტელიგენტების მთელი თაობა და სავსებით მართალი იყო დობროლიუბოვი, როცა წერდა: „დღემდე თითოეული ჩვენი საუკეთესო ლიტერატურული მოღვაწე აღიარებს, რომ თავისი განვითარების მნიშვნელოვან ნაწილში დავალებულია, უშუალოდ თუ შუალობით, ბელინსკისაგან“. 60-იანი წლების მოღვაწეებს ბელინსკიმ მისცა იმის მაგალითი, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ლიტერატურული კრიტიკა, ბასრი იარაღი და არა კომპლიმენტი.

ბელინსკიმ განვლო საზოგადოებრივ-ესაუბრიკური მსოფლმხედველობის განვითარების რთული გზა თავდაპირველად ის გაეცნო შელინგის, ფიხტესა და ჰეგელის ფილოსოფიას. ნადეჟდინის გავლენით მიემხრო ფილოსოფიურ იდეალიზმს, მაგრამ მისი დაუცხრომელი გონებისათვის ძალიან დამახასიათებელია, რომ იდეალისტურ კონცეფციაში მან მოწინავე პროგრესული იდეების ძიება დაიწყო. ბელინსკიმ განავითარა მოძღვრება ლიტერატურის ხალხურობის შესახებ, პოეზია მიიჩნია „ხალხის შინაგანი ცხოვრების გამოხატულებად, სიმბოლოდ“. ლიტერატურა ხალხს უნდა ემსახურებოდეს და „გენიოსი“ პოეტი სხვა არაფერია, თუ არა ხალხის პოეტი. აქედან მომდინარეობს რეალიზმი, რომელიც პროგრესულ მწერალში რევოლუციური იდეებისა და ცხოვრების სწორი წარმოსახვის გაერთიანებაა, როცა „საგნები დასახელებულია მათი ნამდვილი სახელებით“. ბელინსკი დაუნდობლად ებრძოდა უიდეო, უშინაარსო ლიტერატურას, მოითხოვდა ფორმით ნაციონალურ და შინაარსით, იდეებით მდიდარ ხელოვნებას. ბელინსკის განმარტებით, ხელოვნება უნდა იყოს ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა. „მხატვრულობა ესაა მთლიანობა, ერთიანობა, სისრულე, დასრულებულობა და სიმტკიცე აზრისა და ფორმისა“. მხატვრულობა ყოველთვის გულისხმობს შინაარსის სიმდიდრეს გამოხატვის სიძლიერეში. „ფორმა ყოველთვის მშვენიერია, როცა შეესაბამება იდეას“, — წერს ბელინსკი თავის კრიტიკულ წერილში — „რუსულ მოთხრობასა და ზ-ნ გოგოლის მოთხრობებზე“. ესაა ნამდვილი რეალისტურა ხელოვნება, რომელიც პირველ ყოვლისა სინთეტიკურია.

თავისი მოღვაწეობით ბელინსკიმ გააფართოვა ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია და უდიდესი გავლენა იქონია მთელ რუსულ ლიტერატურაზე. მანამდე, როგორც ვნახეთ, არც ერთ რუს ლიტერატურულ კრიტიკოსს არ ჰქონდა ის სიღრმე ფილოსოფიური და ხელოვნების თეორიული პრობლემების გადაწყვეტაში, როგორც ბელინსკის. რუსული ლიტერატურული კრიტიკა ბელინსკიმ არნახულ სიმაღლეზე აიყვანა და მას მსოფლიო ჰორიზონტები გადაუშალა.

პერიოდი, როცა ამ დიდ ადამიანს მოუხდა ლიტერატურული მოღვაწეობა, რუსეთში კაპიტალიზმის სწრაფი განვითარებისა და ფეოდალურ-მემამულური წყობის საფუძვლების რყევის ეპოქა იყო. დეკაბრისტების აჯანყებას ბელინსკი თოთხმეტი წლის ახალგაზრდა შეხვდა, მაგრამ მისი სულიერი მომწიფება ამ დროს უკვე რეალურად ითვისებდა ლინამდვილის ძალთა შეჯახებას. ჯერ კიდევ კაბუჯობაში ვერც ოჯახმა, მაშის ბიბლიოთეკამ და ვერც საშუალო სკოლამ ვერ დააკმაყოფილეს ბელინსკის დაუცხრომელი, დიდი ფანტაზიით დაჯილდოებული გონება. ბელინსკი მიემგზავრება მოსკოვში და ცდილობს უმაღლესი განათლების მიღებას. ამ მიზნით გამოცდებს იჭერს მოსკოვის უნივერსიტეტის ჰიტყვიერების ფაკულტეტზე, მაგრამ მაინც ვერ ააერხებს უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრებას; უნივერსიტეტიდან იგი გამოორცხეს „უნიჭობის გამო“, როგორც ოფიციალურ დოკუმენტში ეწერა, ნამდვილად კი რევოლუციური აზრებისათვის, რომლებიც გატარებულია მის დრამაში — „დიმიტრი კალინინი“. ახალგაზრდა ბელინსკი ხედავდა მეფის თვითმპყრობელობისა და მემამულურ-თავადანაპურული წყობილების საშინელებას. სწორედ ამიტომ კაბუჯის გონება ხმას იმაღლებს სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ, წერს შილერისებურ დრამას, „დიმიტრი კალინინი“. ამ ნაწარმოებში ბელინსკი გმობს ბატონყმურ წყობილებას, ქადაგებს თავისუფლებისა და სოციალური თანასწორობის იდეებს. 1831 წლის 23 იანვარს ბელინსკიმ ცენზურას გადასცა თავისი დრამატული თხზულება, და ხელნაწერის ფურცლები აჭრელდა აღმფოთებული ცენზორის შენიშვნებით. თუ რა მკაცრი პროტესტი გამოთქვა ბელინსკიმ ამ ნაწარმოებში, ნათლად ჩანს დრამის მთავარი პერსონაჟის დიმიტრის შემდეგი სიტყვებიდან: „როცა კანონები ეწინააღმდეგებიან ბუნებისა და კაცობრიობის უფლებებს, — ეუბნება დიმიტრი სოფიას, — თვით გონების უფლებას, მაშინ ადამიანს შეუძლია და კიდევაც უნდა დაარღვიოს ისინი“. ერთ-ერთ დიალოგში თვით დიმიტრი ამბობს არისტოკრატიაზე: „ვინ მისცა მათ ეს დამღუპველი უფლება... წაართვან მათ (ე. ი. ყმებს — გ. ჯ.) წმინდა განძი — თავისუფლება?“ ასეთი პროგრესული იდეების გამო ბელინსკის დრამა მონათლეს „უზნეო“ ნაწარმოებად, რასაც თან მოჰყვა ავტორის დევნა. ყოველივე ამან, აგ-

რთვე პირადმა მდგომარეობამ ბელინსკი სულ სხვა თვალსაზრისზე დააყენა. იგი უახლოვდება სტანკევიჩის ფილოსოფიურ წრეს, ღრმად და საფუძვლიანად სწავლობს ფილოსოფიას. ბელინსკის ამ დროს უკვე ეძახიან „შმაგ ბესარიონს“: ერთნი, მოწინააღმდეგენი, უარყოფითი აზრით, ხოლო მეორენი, მეგობრები, იმის გამოსახატავად, რომ ბელინსკი იყო მგზნებარე, შეუპოვარი, პრინციპული მებრძოლი, რითაც მას ალტაცებაში მოჰყავდა თავისი მეგობრები. მართალია, სტანკევიჩის წრეს ბელინსკიზე უფრო მომზადებული ადამიანები ჰყავდა ფილოსოფიაში, მაგრამ „შმაგი ბესარიონი“ მაინც გამოირჩეოდა მათ შორის. ამის შესახებ ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი. ვერც შელინგი და ვერც ფიხტივერ აკმაყოფილებენ ბელინსკის ფილოსოფიურ სინდისს. ბაკუნინის დახმარებით იგი შემდეგ სწავლობს ჰეგელის ფილოსოფიას. ამ დროს ახალგაზრდა ტურგენევიც ჰეგელის ფილოსოფიას ეწაფება ბერლინის უნივერსიტეტში. 1838 წელს ბერლინიდან ახლად დაბრუნებული ტურგენევი ბელინსკის აცნობდა „ყველაზე ახალს, უკანასკნელ დასკვნებს“ მისი ფილოსოფიიდან. მაგრამ „არც ის (ბელინსკი) და არც მე სრულებით არ ვიყავით ფილოსოფოსები, — შენიშნავს ტურგენევი, — და არ გვქონდა უნარი გვეაზროვნა განყენებულად, წმინდად, გერმანულ მანერაზე... მაშინ ჩვენ ფილოსოფიაში ვეძებდით ყველაფერს ქვეყანაზე, გარდა წმინდა აზროვნებისა“²⁹¹. ბაკუნინმა ცალმხრივად გაგებულ ჰეგელი წარუდგინა ბელინსკის და ამან კინაღამ საბედისწერო როლი ითამაშა მისი აზროვნების განვითარებაში. ბაკუნინის ინტერპრეტაციით ბელინსკიმაც მეტაფიზიკურად გაიგო ჰეგელის დებულება: „ყოველი ნამდვილი გონიერია, ყოველი გონიერი ნამდვილია“. თუ ყოველი გონიერი ნამდვილია და ყოველი ნამდვილი გონიერია, მაშინ ბელინსკი ლოგიკურად უნდა მისულიყო მეფის თვითმპყრობელობის გამართლებამდე, რამდენადაც მეფის თვითმპყრობელობა მაშინ სინამდვილეს წარმოადგენდა და თუ სინამდვილე გონიერულია, მაშინ თვითმპყრობელობაც გონიერულად უნდა ყოფილიყო მიჩნეული. ბელინსკი ღრმად არ დაჰკვირვებია ჰეგელის ამ დებულების ორმაგობას, მას კრიტიკული თვალით არ შეუხედავს სინამდვილისათვის, თუ რამდენად გონიერულია იგი. ვინც ჰეგელის დებულებას ღრმად დააკვირდება, არ შეიძლება მის ინტერპრეტაციაში არ დაინახოს ორმაგი ბუნება: პირველი გულისხმობს დებულებას ისე, როგორც არის, ყოველგვარი კომენტარის გარეშე; მეორე თავისში შეიცავს იმის კრიტიკას, რაც არის, მაგრამ საე-

²⁹¹ И. С. Тургенев, Полное собр. соч., 1891, т. X, стр. 25.

ქვეოდ ხდება. ჰეგელი ხომ თვითონვე ამბობს: „ის, რაც ნამდვილია, გონიერია. მაგრამ უნდა ვიცოდეთ, რა არის არსებითად ნამდვილი“²⁹⁵. მაშასადამე. თუ ერთი მხრივ ის, რაც ნამდვილია, ის გონიერია, მეორე მხრივ აუცილებლად საჭიროა იმის ცოდნაც, თუ რა არის არსებითად ნამდვილი. ამ მეორე დებულებას ეჭვი შეაქვს ნამდვილში — არის თუ არა ის ნამდვილი, ე. ი. კრიტიკულად უყურებს იმას, რაც ნამდვილად გვეჩვენება, რაც არსებობს. ჰეგელი აქ არ ჩერდება და თვითონვე იძლევა თავისი დებულების ანალიზს. ობიექტულურ ცხოვრებაში ყველაფერი ნამდვილია, მაგრამ არსებობს განსხვავება მოვლენათა ქვეყანასა და სინამდვილეს შორის. ამ განსხვავებას ჰეგელი ხედავს ადამიანთა საქციელშიც. «Поверхность нравственного-- поступки людей — имеет в себе много плохого, и здесь многое могло бы быть лучше... Если мы познаем действительность субстанции, то мы должны проникать глубже, смотреть дальше поверхности, где возятся, дерутся между собой страсти. Временное, преходящее конечно существует, может наделать человеку довольно много хлопот; но, несмотря на это, оно так же мало представляет собою истинную действительность, как и частные особенности отдельного лица, его желання и склонности»²⁹⁶ ადამიანის საქციელში ბევრია ცუდი და შეიძლებოდა უკეთესი ყოფილიყო. თუ ჩვენ გვინდა შევიცნოთ სუბსტანციის ნამდვილადობა, საჭიროა ღრმად ჩავუყვირდეთ მას. ეს დაკვირვება აღმოაჩენს იმ ჰეგელმარტიტებს, რომ არსებობს ღრობითი, გარდამავალი და იგი ისევე ნაკლებად წარმოადგენს ჰეგელმარტიტ სინამდვილეს, როგორც ცალკეულ ადამიანთა ქერძო განსაკუთრებულობანი, მათი სურვილები და მიდრეკილებანი. განა ცხადი არ არის, რომ ის, რაც ნამდვილია, მხოლოდ მაშინ არის გონიერი, თუ ნამდვილი ჰეგელმარტიტად ნამდვილია და მარტოოდენ არსებულობას არ გულისხმობს? არავითარი ეჭვი არ არის, რომ ჰეგელისათვის ყოველგვარი ნამდვილი არ ნიშნავს ნამდვილს, ე. ი. ყოველგვარი არსებული არ უდრის ნამდვილს, მათ შორის ისეთივე სხვაობა შეიძლება არსებობდეს, როგორც სხვაობა მერცხლის ფიტულსა და ცოცხალ მერცხალს შორის. ჰეგელის დებულების მკვდარი გაგება მით უფრო შეუთავსებელი იყო ბელინსკის დაუცხრომელ განებასთან და ამ გაგებას არ შეეძლო ღიბხანს შერჩენოდა მის ნაწერებს, აღრე თუ გვიან ჰეგელმარტიტებს თავისი სწორი გზა უნდა ენახა. ეს სწორი გზაც აღმოჩნდა. გერცენის გავლენით ბელინსკიმ შემდეგ შეიგნო თავისი შეცდომა და აქედან დაიწყო ჰეგელის იდეალის-

²⁹⁵ Гегель, Сочинения, т. X, стр. 204. ხაზგასმა ჩვენია — გ.ქ.

²⁹⁶ იქვე, გვ. 205.

ტური ფილოსოფიური სისტემის მკაცრი კრიტიკა მის ნაწერებში. „მე უკვე დიდი ხანია ვეპყობდი, რომ ჰეგელის ფლოსოფია მხოლოდ მომენტია. თუკია დიდი, მისი დასკვნები რომ.. არ ვარგა, რომ უკეთესია მოკვლე, ვიდრე შეურიგდე მათ“²⁹⁷. საქმე იმაში იყო, რომ გერმანული ენის უცოდინარობის გამო ბელინსკის საშუალება არ ჰქონდა ორიგინალებში თვითონვე წაეკითხა ჰეგელის ნაშრომები. მას ჰეგელის კონსერვატიზმი უფრო მეტად გააცნეს, ვიდრე მისი რევოლუციური მხარე. ბუნებრივია, ბაკუნინს როგორც ესმოდა, ბელინსკისაც ისე განუმარტა ჰეგელი. მისმა ფილოსოფიამ ბელინსკის თავიდანვე გადაუშალა სრულიად „ახალი ქვეყანა“, მაგრამ ვერ შეაცნობინა, რომ საჭირო იყო „უარყოფის იდეის განვითარება“, იმის გავება, რომ რევოლუცია ისტორიულად კანონზომიერი მოვლენაა, ის, რაც ძველია, მკვდარი, ოდესღაც კანონიერად დაიბადა და ცოცხალი იყო, მაგრამ ახლა გზა უნდა დაუთმოს ახალს, რომელიც ახლა ასევე კანონიერად ბრძოლით იბადება და ცოცხალია, მომავალი მას ეკუთვნის. ჰეგელის შემდეგ 1842 წლიდან ბელინსკი საფუძვლიანად ეცნობა ლუდვიგ ფოიერბახის ფილოსოფიას. მატერიალიზმისაკენ ბელინსკის გადახრამ ღრმა კვალი გაავლო მთელ მის ლიტერატურულ კრიტიკაში. სულ სხვაგვარად წარმოსდგა სოციალური პრობლემებიც უტოპიური სოციალიზმის თეორიული არსენალიდან ბელინსკი უკვე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ მრეწველობის განვითარება, რა სისაძაგლე და ბოროტებაც არ უნდა ახასიათებდეს მას, ისტორიულად ალყილებელი საფეხურია, კანონზომიერი ეტაპია არა მარტო ევროპაში, არამედ რუსეთშიც. თითქმის მთელი ნახევარი საუკუნის წინ ბელინსკიმ სწორად გადაწყვიტა ის საკითხი, რომელიც ხალხოსნებმა მის შემდეგაც ვერ შეიგნეს. „მე ვიცი, — სწერდა ბელინსკი 1847 წლის დეკემბერში ბოტკინს, — რომ მრეწველობა უდიდეს ბოროტებათა წყაროა, მაგრამ ისიც ვიცი, რომ ის ამავე დროს — საზოგადოების უდიდეს სიკეთეთა წყაროს წარმოადგენს. საკუთრივ, ის მხოლოდ უკანასკნელი ბოროტებაა კაპიტალის სამფლობელოში, მის ტირანიაში შრომაზე“²⁹⁸. „გამოფხიზლებული“ ბელინსკი დიდი გულსტიკივლით იგონებდა ძველ შეცდომებს, თავის მეგობარ ბოტკინს სწერდა, რომ იგი წყევლის „საძაგელ სინამდვილესთან შერიგების საძაგელ მისწრაფებას. ღმერთო ჩემო, საშინელია ვიფიქრო რა მკირდა, ციებ-ცხელება, თუ ჰკუდიდან შევიშალე — ერთი სიტყვით, მე გამოჩანართელების გზაზე ვდგავარ“. ამ გზაზე ბელინსკიმ კრიტიკის თვალთ გადახედა თვითმპყრობელობის სინამდვილეს: მართალია, მეფის თვით-

²⁹⁷ В. Белинский, Письма, 1912, II, 212—213.

²⁹⁸ მისივე, Избранные сочинения, 1947, стр. 661.

მპყრობელობა არსებობს როგორც სინამდვილე, მაგრამ არის თუ არა იგი გონივრული? არა, „იგი ბინძური, საძაგელი და აღმამფოთებელია“, — წერდა ბელინსკი: თუ ასეთია, მაშასადამე, არ არის გონივრული, და თუ გონივრული არ არის, გაუმართლებელია, უნდა მოიხსნოს. ამ დიდი ამოცანის შესრულებას ბელინსკიმ მოახმარა შემდეგ მთელი თავისი დაძაბული შემოქმედებითი ცხოვრება. ბელინსკი წინ დგამს ნაბიჯს ფოიერბახის ფილოსოფიიდან და იძლევა მის კრიტიკასაც.

პირველ პერიოდში, როცა ბელინსკი გატაცებული იყო იდეალისტური ფილოსოფიით, აღიარებდა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიას. „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“. თავის ვრცელ წერილში „მენცელი გოეთეს კრიტიკოსი“ იგი თავს ესწმობდა მენცელს, რომელიც გოეთეს აკრიტიკებდა განყენებული იდეებისათვის პოეზიაში და მოითხოვდა მას საზოგადოებრივად აქტუალური პრობლემებისათვის მოეკიდა ხელი. ბელინსკი იცავდა გოეთეს მენცელის კრიტიკისაგან, ამტკიცებდა, რომ „წმინდა ხელოვნებას“, „აბსოლუტურ ხელოვნებას“ არავითარი საერთო საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან არა აქვს, იგი თვითმიზანია, მშვენიერების მსახურია. მეორე პერიოდში ბელინსკი უაზრობად თვლის ამ თეორიას, უარყოფს „წმინდა“, „აბსოლუტური ხელოვნების“ თეორიას და ამტკიცებს, რომ ვინც ხელოვნებას ართმევს უფლებას ემსახუროს საზოგადოებას, ხალხს, იგი მას ართმევს თავის ნამდვილ დანიშნულებას და არაარაობად აქცევსო. ხელოვნება უნდა ემსახუროს საზოგადოებას, ხალხს, მან უნდა გამოხატოს საზოგადოების, ხალხის მისწრაფებანი, მისი ცხოვრება, ამის გარეშე პოეზიის არსებობა გაუმართლებელი იქნებოდა.

რა იყო ამ დროს ლიტერატურული კრიტიკა ბელინსკისათვის? მახვილი იარაღი მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმური წყობილების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამიტომ შემთხვევითი არ არის ბელინსკის განცხადება: აბა, რა ლიტერატურული კრიტიკოსი ვარ მე? მე დავბადებულვარ პუბლიცისტად.

ბელინსკი მართლაც არ არის მართო ლიტერატურული კრიტიკოსი. პუშკინის მხატვრული შემოქმედების შესახებ თავის სახელგანთქმულ ნაშრომში — თერთმეტ წერილში — „ალექსანდრე სერგეისძე პუშკინი“ — ბელინსკი აგრეთვე გვევლინება ლიტერატურის ისტორიკოსად, განიხილავს პუშკინამდელ რუსულ ლიტერატურას, ფსევდოკლასიციზმის წარმომადგენლებს ხერასკოვს, სუმაროკოვს, ლომონოსოვს, შემდეგ ოზეროვს, ყუკოვსკის, ბატიუშკოვსა და დერჟავინს. დერჟავინის პოეზია მიაჩნია დიდ ნაბიჯად რუსული ლიტერატურის განვითარებაში, რამდენადაც მის შემოქმედებას მოაქვს ახალი ლექსი. აქ საჭირო არ არის დაწერი-

ლებით განვიხილოთ ბატიუმკოვისა და საერთოდ პუშკინის წინამძღობედი პოეტების როლი რუსული ლექსის განვითარებაში; ბელინსკი ამ საკითხს საფუძვლიან ანალიზს უკეთებს. მთავარია იმ დიდი ადგილის განსაზღვრა, რომელიც პუშკინმა დაიკავა რუსულ ლიტერატურაში. ეს იყო პირველი ადგილი, მაგრამ პუშკინში ბელინსკი ბედავს როგორც დიდ მხატვარს, რომელმაც შეუდარებლად დაგვიტარა რუსეთის ნაციონალური ცხოვრება, ისე დიდ მოქალაქეს, რომელსაც მაღალი აზრები და კეთილშობილური გრძნობები ჰქონდა. პუშკინის გენიამ მხატვრული ოსტატობის დიდ სიმალღესთან გააერთიანა ნამდვილი ნაციონალური პოეზიის შინაგანი ბუნება — გრძნობიერი აღქმის რეალობა. პირველ ყოვლისა ასეთი ნაწარმოებია „ევგენი ონეგინი“, რომელსაც არისტოკრატიულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ სხვა ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მოუნახა, გარდა იმისა, რომ მიიჩნია ერთი სიყვარულის მოსაწყენ მოთხრობად. ბელინსკი, პირიქით, პუშკინის ამ პოემაში ხედავს ერთი მხრივ უმაღლესობამდე განვითარებულ რუსულ ლექსს, მეორე მხრივ რუსეთის ცხოვრების გარკვეული პერიოდის ღრმა და სწორ ასახვას, „რუსეთის ცხოვრების ენციკლოპედია“. გენიის მხრიავეც ეს ნაწარმოები პუშკინის პოეტური ფანტაზიის გვირგვინია. „ევგენი ონეგინი“ ყველაზე საუკეთესოდ გვიჩვენებს, რომ პუშკინი დიდი სახალხო პოეტი, მთელი რუსეთის ნაციონალური სიამაყეა.

პირველი ბელინსკი იყო, რომელმაც პუშკინის მხატვრულ პროზას მაღალი შეფასება მისცა. მართალია, ეს პროზა თავისი ღირსებით ვერ გაუტოლდება პუშკინის ლექსს, მაგრამ საფუძველს უყრის რუსულ სოციალურ რომანს. ბელინსკიმ განუხილველი არ დატოვა პუშკინის თითქმის არც ერთი ნაწარმოები. მისმა ანალიზმა დღემდე შეინარჩუნა სიღრმე, ორიგინალობა და საზოგადოებრივი აქტუალობა. პუშკინის თითოეულ ნაწარმოებს ბელინსკი უყურებს, როგორც ხელოვნების დიდი მასწავლებლის შემოქმედებას. თავისი ნაშრომის დასასრულს ბელინსკი წერს: „მოვა დრო, როცა რუსეთში ის იქნება კლასიკოსი პოეტი, რომლის ნაწარმოებების მიხედვით განინათლებენ და განვიითარებენ არა მარტო ესთეტიკურ, არამედ ზნეობრივ გრძნობასაც...“

რასაკვირველია, მოვა დრო, როცა შთამომავლობა მას აღუმართავს სამარადეამო ძეგლს; მაგრამ მით უფრო უცნაურია მისი თანამედროვეებისათვის, რომ მათ ჯერაც არა აქვთ მისი თხზულებების წესიერი გამოცემა“²⁹⁹. ამით ბელინსკი ააშკარავებდა მეფის თვით-

²⁹⁹ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, стр. 524.

მპყრობელობას, რომელმაც მოკლა პუშკინი და სცადა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის იგნორაცია. ერთ-ერთ მწერალს კარგად აქვს აღწერა ვასილი ჟუკოვსკის დიალოგი ნიკოლოზ პალკინთან როცა ჟუკოვსკი მეფეს სთხოვს პუშკინი დაკრძალულ იქნეს ისეთივე პატივით, როგორც კარაშინი, ნიკოლოზ პირველისაგან პაუზაჟ დებულობს: როგორ შეიძლება კარაშინის სახელთან პუშკინის ხსენებაო. მეფის მხრივ ასეთი ცინიკური დამოკიდებულება ბელინსკისათვის ცნობილი იყო. მან იცოდა, რომ თვითმპყრობელობა მკაცრად უსწორდებოდა ყველა იმ პოეტს, რომელიც ხმას იმაღლებდა ჰონარქიისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. ამიტომ ბელინსკი განსაკუთრებით ზრუნავდა თითოეულ ნიჭიერ მწერალზე. მოვიგონოთ ბელინსკის შეხვედრა ლერმონტოვთან ორდონანს-პაუზში და ის დიდი სიყვარული. რომელიც მან პუშკინის შემდეგ ლერმონტოვისადმი გამოამჟღავნა. სამწუხაროდ, მან ვერ შეძლო ტარას შევჩენკოს შემოქმედებაში დაენახა ყველა ის ღირსება, რასაც პოლონელი პანებისა და შლიახტების წინააღმდეგ შეუპოვრად მებრძოლი ამ დიდი კობზარის პოეზია შეიცავს. ლერმონტოვის მხატვრული შემოქმედების ანალიზი კი, ისევე როგორც პუშკინისა, გენიალურია. ბელინსკიმ განიხილა ლერმონტოვის მთელი შემოქმედება და მისი ავტორი რომანტიკოსად გამოაცხადა.

ბელინსკიმ ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირის“ მთავარი მოქმედი პირის გრიგოლ ალექსანდრეს-ძე პეჩორინის სულიერ მიდრეკილებათა განსაკუთრებით ღრმა ანალიზი მოგვცა. პეჩორინი გარებულა, მასში „ორი ადაშიანი“ სახლობს, მაგრამ ორივე სუსტია. პირველი მოქმედებს, მეორე აკრიტიკებს ამ მოქმედებას. მაგრამ პეჩორინი „...მოქმედებს რა არასწორად, უფრო არასწორად ასამართლებს თავის თავს“. ბელინსკი აკრიტიკებს პეჩორინს, ამავე დროს მიუთითებს პეჩორინის პესნიზმის, მისი საზოგადოებრივი ინდიფერენტისმიზმის მიზეზებზე³⁰⁰ და მთელი რომანი მას მიაჩნია მწუხარე ფიქრად თავის დროზე³⁰¹.

გრიბოედოვის მხატვრული შემოქმედების გარჩევას ბელინსკი უკავშირებს კომედიის არსის განსაზღვრას, რომელიც ძალიან უაბლოვდება კომედიის ჰეგელისეულ ანალიზს. მსგავსად ჰეგელისა, კომედიის არსებას ბელინსკი ხედავს არა გარეგნულ კომიკურში, არამედ შინაგან კომიკურში. ეს შინაგანი კომიკური, როგორც ვიცით, ჰეგელისათვის წარმოადგენდა კომედიის არსებას — წინააღმ-

³⁰⁰ უფრო დაწერილებით იხილეთ გ. ჯიბლაძე, ლერმონტოვი და ბარათაშვილი, 1935 წ., „მნათობი“.

³⁰¹ В. Белинский, Избранные сочинения, 1907, стр. 458.

დგობას თავის თავში თავისივე თავისადმი. მაგრამ საერთოდ ყოველგვარი წინააღმდეგობა როდია კომიკურის სათავე, როგორც ამას ბელინსკი წარმოიდგენდა. მიუხედავად ამისა, კომედიის ეს განსაზღვრა სრულიად ახალი იყო რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. ბელინსკი აქვე გვაძლევს მოლიერიის, ფონვიზინის, კაპნისტისა და სხვა მთელი რიგი კომედიოგრაფების შემოქმედების ანალიზს.

მოლიერის კომედიების გარჩევისას ბელინსკი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მის მიერ გამოყვანილ ტიპებს აკლიათ სიცოცხლე, ისინი ცოცხალი ადამიანები კი არ არიან, არამედ სქემები, მოხეტიალე სენტიმენტები. რა თქმა უნდა, ბელინსკის ეს შეხედულება ჩვენ უფრო ღრმად უნდა გავიგოთ, ვიდრე იგი პირველი შეხედვით მოჩანს. მაგალითად, თუ ჰარპაგონი და ეერონტი მართლაც მოხეტიალე სენტენციებია იმის შესახებ, რომ სიძულწი არის ბიწიერება, თუ მათ ცოცხალი ადამიანის ბევრი თვისება არ გააჩნიათ, ეს როდის ნიშნავს მწერლის სისუსტეს, როგორც ეს შეეძლო ბელინსკის ეთქვა; ეერონტი და ჰარპაგონი თუ უფრო მეტად მშრალი ადამიანები და სქემებია, ეს თვით მათი შინაგანი სულიერი სამყაროს გარეგნული სახეა და არა მწერლის შემოქმედებითი სისუსტის გამოხატულება.

ბელინსკი არ კმაყოფილდებოდა მარტოოდენ მხატვრული შემოქმედების ანალიზით. იგი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ხალხურ შემოქმედებას, ფოლკლორს. კონკრეტული ლიტერატურული ფაქტების ანალიზთან ერთად მან მოგვცა ხელოვნების უამრავი თეორიული პრობლემის ვრცელი და ღრმა დახასიათება, განსაზღვრა რომანტიზმი, რეალიზმი, ლირიკა, ეპოსი, დრამა, მეტაფორა, ალეგორია.

ცალკე უნდა გამოვყოთ ხელოვნების ახალი განმარტება, რომელიც ბელინსკიმ პირველმა მისცა რუსულ ლიტერატურულ აზროვნებას. ხელოვნების ამ განსაზღვრამ, რომელიც გაბატონდა მთელ რუსულ კრიტიკაში, დღემდე შეინარჩუნა მეცნიერული ღირებულება. ბელინსკის ფორმულა შემდეგ გაიზიარეს პოტებნიამ და პლეხანოვმა.

რასი მდგომარეობს ხელოვნების ეს ახალი განსაზღვრა? თავის ნაშრომში — „ხელოვნების იდეა“ — ბელინსკი აყენებს კითხვას — რა არის ხელოვნება? და უპასუხებს: „ხელოვნება არის ქეშმარიტების უშუალო შეგრძნება, ანუ აზროვნება სახეებში“³⁰². ეს განმარტება, შენიშნავს ქვევით ბელინსკი, ბევრს გაუკვირდება, ვინაიდან პირველად ვხმარობთ რუსულ ლიტერატურაში და ჯერ დადგენილი არ არისო.

³⁰² В. Г. Белинский, Избранные сочинения, стр. 196.

ამ საკითხს ვრცელი ისტორია აქვს და ჩვენ ცალკე უნდა შევეხოთ. თუ ხელოვნება წარმოადგენს აზროვნებას სახეებში, ბუნებრივია, მხატვრულ სახეს მიცემული ჰქონია მწერლის იდეა და იგი მარტოოდენ ფორმა კი არ არის, არამედ ფორმისა და იდეის ერთიანობა. ამტიკებდნენ, თითქოს „ს ა ხ ე ე ბ შ ი აზროვნება“ არ გულისხმობს მწერლის იდეას, თვით ს ა ხ ი ს აზროვნება გამოდის და უმჭობესია ვინმართ „ს ა ხ ე ე ბ ი თ აზროვნება“, მაშინ მწერლის იდეაც გამოჩნდება. მეორენი პირიქით ფიქრობდნენ, პირველ განმარტებაში მწერლის იდეა ჩანს, მაგრამ იგნორირებულია თვით „ს ა ხ ი ს“, როგორც მხატვრული კატეგორიის იდეა, ამიტომ უკეთესი იქნება ვინმართ „ს ა ხ ე ე ბ ი ს აზროვნება“, მაშინ ამ ნაკლს თავიდან ავიცილებთ. არც ერთი ეს შეხედულება სწორი არ არის. ბელინსკის განსაზღვრა — „ხელოვნება არის ჭეშმარიტების უშუალო შეგრძნება ანუ აზროვნება სახეებში“ გულისხმობს მწერლის იდეასაც და მხატვრული სახის, როგორც შემოქმედებითი კატეგორიის გარკვეულ შინაარსსაც. ჩვენ შემდეგ ვნახავთ, რომ ხელოვნების ეს განმარტება დღესაც ინარჩუნებს თავის მეცნიერულ ღირსებას და იგი კვლავ უფლებამოსილია.

ბელინსკის მთელი ლიტერატურული მოღვაწეობის უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს მისი სახელგანთქმული „წერილი გოგოლისადმი“. ეს არის გენიალური კრიტიკოსის უკანასკნელი ტიტანური გაბრძოლება მეფის თეოთმპყრობელობასა და ბატონყმობასთან, უკანასკნელი აპოკალიფი, რომელმაც დაამთავრა და შეაჯაჟა მთელი მისი ლიტერატურული პრაქტიკა. ამ წერილს ჩვენ დაწვრილებით ბოლოს შევხვებით, მაგრამ აქ საჭიროა გავიხსენოთ, რომ „წერილი გოგოლისადმი“ მებრძოლი, პრინციპული, მახვილი პუბლიცისტური კრიტიკის ბრწყინვალე ნიმუშია. ავადმყოფი ბელინსკი სამ დღეს წერდა ამ წერილს და დაამთავრა 1847 წლის 15 ივლისს, ზალცბრუნში. გოგოლის მიერ ძველი რუსეთის დაცვა მან ისე მიიღო, როგორც საკუთარ სიცოცხლეზე თავდასხმა. ეს არც დაუშალავს. აბა, დააკვირდით: „ღიახ, მე თქვენ მიყვარდით მთელი გატაცებით, როგორც ადამიანს, თავის ქვეყანასთან სისხლით დაკავშირებულს შეუძლია უყვარდეს მისი იქელი, ღირსება, დიდება, მისი ერთ-ერთი დიდი ბელადი შეგნების, განვითარებისა და პროგრესის გზაზე“³⁰³. შემდეგ: „და თქვენ რომ აშკარად თავს დასხმოდით ჩემს სიცოცხლეს, მაშინაც კი მე უფრო მეტად არ შეგიძლებდით თქვენ, როგორც ამ სამარცხვინო სტრიქონებისათვის“³⁰⁴. გოგოლმა სცადა პასუხი გაეცა, მაგრამ მან ვერ შეძლო სწრა-

³⁰³ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, стр. 615.

³⁰⁴ იქვე, გვ. 616.

ფად დაეწერა ბარათი ბელინსკისათვის. ბოლოს მოკლედ უპასუხა: „მე არ შემეძლო მალე მეპასუხა თქვენს წერილზე. ჩემი სული დაი-
ლალა, ყველაფერი ჩემს არსებაში შერყეულია. შემეძლია ვთქვა,
რომ არ დარჩენილა გრძნობიერი სიმი, რომელსაც არ განეცადოა
დაზიანება ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე თქვენს წერილს მივიღებდი.
თქვენი წერილი მე წავიკითხე თითქმის უგრძობელმა, და მით უფრო
არ შემეძლო მეპასუხა. და რა შემეძლია გიპასუხოთ? ღმერთმა იცის,
შესაძლოა, თქვენს სიტყვებში არის სიმართლის ნაწილი“. გოგოლი
ყოველთვის დიდი ყურადღებით ექცეოდა ბელინსკის შენიშვნებს,
უყვარდა და აფასებდა მას. ამ პასუხშიც ჩანს ეს მოკრძალება. დიდი
გულისტივილით, მაგრამ ბელინსკისადმი პასუხში გოგოლი ხედავს
„სიმართლას ნაწილს“, შეიძლება მაშინ მეტიც არ შეეძლო „რევიზო-
რის“ ავტორს. ამიტომ ვერ მოახერხა მან, თუმცა სცადა, ვრცელ
წერილით გაეცა პასუხი ბელინსკისათვის.

უდიდესია ბელინსკის დეაწლი რუსული ლიტერატურისა და კერ-
ძოდ რუსული კრიტიკის წინაშე. მან აღზარდა შესანიშნავი მწერლე-
ბის მთელი თაობა, რომლებმაც წინ წაწიეს და განავითარეს რუსუ-
ლი მხატვრული სიტყვა. ეს მწერლები იყვნენ კოლცოვი, ნეკრას-
ოვი, ტურგენევი, გონჩაროვი, გრიგოროვიჩი,
დოსტოევიჩი. ბელინსკიმ უდიდესი გავლენა მოახდინა მთელი
ჩვენი ქვეყნის ლიტერატურაზე და ტყუილად კი არ ამბობენ, რომ
იგ-მისი სიამაყეა, მისი სილამაზე. რა სწორად თქვა დობროლიუ-
ბოვმა თავის დიდ მასწავლებელზე: „რაც არ უნდა დაემართოს
რუსულ ლიტერატურას, რა საუცხოოდაც არ უნდა განვითარდეს
იგი, ბელინსკი ყოველთვის იქნება მისი სიამაყე, მისი დიდება. მისი
სილამაზე“. ჩვენ ქვევით დავინახავთ, რომ ბელინსკის ლიტერატურუ-
ლი პრაქტიკა მძლავრად შლის არწივისებურ ფრთებს და თავის გაგრ-
ძელებას პოულობს ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის,
პისარევისა და ზაიცევის პუბლიცისტურ-მხატვრულ კრი-
ტიკაში.

აუტანელი მძიმე შრომის პირობებში, რასაც თან ერთვოდა შვეი-
წროება, ნადგურდება ბელინსკის ფიზიკური არსება და 1848 წლის
9 ივნისს სამუდამოდ ჩერდება ჭლექისაგან ფილტვებდაცრეცილი დი-
დი რუსი კრიტიკოსის მაჯისცემა. როცა ბელინსკი სიკვდილის სარე-
ცელზე იყო მიკრული, მასთან თითქმის ყოველდღე მიდიოდა ჟანდარ-
მი და მესამე განყოფილებაში იბარებდა. მხოლოდ სიკვდილმა იხსნა
ბელინსკი პეტრე-პავლეს ციხის კაზემატებისაგან.

როგორც ზევით ვთქვით, ეპოქა, როცა ბელინსკი მოღვაწეობდა,
ერთ-ერთი შავბნელი ეპოქა იყო მთელი რუსეთის ისტორიაში. 1825
წელს ნიკოლოზ პირველმა სისხლის მორევში ჩააზრჩო დეკაბრისტე-

ბის აჯანყება და ახალგაზრდა მეფის მიერ შემოღებულმა პოლიციურ-მა რეჟიმმა სასტიკი დევნა დაუწყო ყოველგვარ თავისუფალ აზრს. ჟანდარმერიის მესამე განყოფილება ფრთაგაშლილი იყო. მან მოახერხა თავიდან მოეშორებინა პეტრე სტოევი და ლერმონტოვი. მთელი რიგი მწერლებისა, მათ შორის მარლინსკი, პოლევჩაევი, შვეციჩევი უბრალო ჯარისკაცებად გააგზავნეს არმიში; გერცენი ორჯერ იყო გადასახლებული; პეტრაშეველები შეთქმულების აღმოჩენის დროს ქაღალდებში იპოვეს ბელინსკის სახელგანთქმული „წერილი გოგოლისადმი“. გენიალურ კრიტიკოსს, მიუხედავად იმისა, რომ პეტრაშეველებთან უშუალო კავშირი არ ჰქონდა, დაპატიმრება და გადასახლება არ ასცდებოდა. მაგრამ ის უკვე აღარ იყო ცუცხალთა შორის. დოსტოევსკი პეტრაშეველებთან ერთად, სკვლილით დასჯის საზიზღარი სცენის გათამაშების შემდეგ, კატორღში გააგზავნეს. მას ბრალად ედებოდა, რომ „გააგრძელა ლიტერატორ ბელინსკის წერილი“, როგორც ეს ნათქვამია განაჩენში. ეს იყო ბელინსკის ცნობილი „წერილი გოგოლისადმი“, რომელიც დოსტოევსკიმ მოსკოვიდან მიიღო და ასლი გადააღებინა. ასეთ უმძიმეს პირობებში მოღვაწეობდა გენიალური რუსი კრიტიკოსი, პუბლიცისტი და დაუცხრომელი რევოლუციონერი დემოკრატი ბესარიონ ბელინსკი, რომელსაც, როგორც გერცენმა, სამართლიანად სჯდა. „მძლავრი, გლადიატორული ბუნება“ ჰქონდა³⁰⁵.

ხელოვნების რანწონიანული თეორია. ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, ბელინსკის დემოკრატიული იდეები და მხატვრული კრიტიკა ნაკოფიერ ნიადაგა პოულობს შემდეგი დროის რუსულ ლიტერატურაში, როცა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან რანწონიანელები ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის მეთაურობით. ჩერნიშევსკის ხელოვნების თეორიას ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ, როცა შევეხებით ბუნებასა და ხელოვნების მშვენიერების პრობლემას; აქ საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ დავახასიათოთ მისი ლიტერატურული კრიტიკის ნიშნები, ლიტერატურაში ის ახალი, რომელიც მან მოიტანა.

ჩერნიშევსკი იყო ფილოსოფოსი, ეკონომისტი, ჟურნალისტი, პუბლიცისტი, რომანისტი, ლიტერატურული კრიტიკოსი, მაგრამ პირველ ყოვლისა ის იყო რევოლუციონერი დემოკრატი. მისი ლიტერატურული კრიტიკა ახალ ნაბიჯს წარმოადგენს ხელოვნების თეორიაში. გარდა სამაგისტრო დისერტაციისა — „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილისადმი“, ჩერნიშევსკის დაწერილი აქვს პოპულარული წიგნი „ალექსანდრე სერგეის ძე პუშკინი“, აგრეთვე ცნობილი ნაშრომი „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის

³⁰⁵ დაწვრილებით იხ. ჩვენი წინასიტყვაობა ბ. ბელინსკის თხზულებათა I ტომში, ან „კრიტიკული ეტიუდები“, II ნაწილი, 1955.

ნარკვევები“ და მრავალი ლიტერატურული წერილი, მათ შორის: „ში-
ლერი რუსი პოეტების თარგმანებში“. ეს წერილი განიხილავს შილერის
პოეზიის დამსახურებას ლიტერატურის ისტორიაში და მიუთით-
ებს, რომ შილერის შედარება არ შეიძლება ისეთ პოეტებთან,
როგორცაა, ვოქვათ, ჰეგელი. ჩერნიშევსკი უარყოფს შეხედულებ-
ას, თითქოს შილერის პოეზიის სიდიადე მიეწერება არა მის გენია-
ლობას, არამედ სენტიმენტალობას. შილერი სწორედ იპიტომ დარჩე-
ბა საუკუნეებს, რომ მის შემოქმედებაში არა მარტო ოსტატობის სი-
მადლეა, არამედ გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის იდეებისა და
მისწრაფებების გენიალური მხატვრული ასახვა.

ერეკლ ნაშრომში — „ლესინგი და მისი დრო“ ჩერნიშევსკი ახა-
სიათებს მე-18 საუკუნეს, მის სულიერ კულტურას, ცალკე გამოყოფს
ლესინგის შეხედულებებსა და შემოქმედებას, როგორც დემოკრატიზ-
მის ქადაგებას. მთელი ამ შესანიშნავი წიგნის მანძილზე ჩვენ
ვგრძნობთ ჩერნიშევსკის პატივისცემას სახელგანთქმული მწერლისა-
დმი. ჩერნიშევსკის უტილიტარული შეხედულებები ხელოვნებაზე;
მკიდროდ არის დაკავშირებული მის რევოლუციურ მისწრაფებებთან-
ისე როგორც მხატვრული და პოლიტიკური ნაწერებიდან, ჩერნიშევს-
კის ესთეტიკიდანაც ქრის კლასობრივი ბრძოლის სული. ამ მხრივ
იგი მაღლა დგას არა მარტო ხალხოსან მიხაილოვსკიზე და მისი ტი-
პის სხვა ხალხოსნებზე, არამედ გერცენსაც კი წინ უსწრებს. „ჩერნი-
შევსკი იყო, — წერს ლენინი, — უფრო მეტად თანმიმდევარი და მეტ-
რძოლი დემოკრატი. მისი ნაწარმოებებიდან ქრის კლასობრივი ბრძო-
ლის სული. ის მკვეთრად ატარებდა ლიბერალიზმის მიერ გამყიდვე-
ლობის გამოაშკარავების იმ ხაზს, რომელიც დღემდე საძულველია
კადეტებისა და ლიკვიდატორებისათვის“. თავის სახელგანთქმულ წე-
რილში გერცენისადმი ჩერნიშევსკიმ ასე დაახასიათა საგლებო რე-
ფორმის შემდეგ თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ
ბრძოლის გაძლიერების აუცილებლობა: „ჩვენი მდგომარეობა საში-
ნელია, აუტანელი, და მხოლოდ ნაჯახს შეუძლია დაგვიხსნას და არა-
ფერი, გარდა ნაჯახისა, არ გვიშველის!... და დაე თქვენმა „კოლოკოლ-
მა“ ჩამოჰკრას არა პარაკლისის ზარები, არამედ განჯაში ატეხოს. ნა-
ჯახისაკენ მოუწოდეთ რუსეთს!“ ჩერნიშევსკი მთელი თავისი არსებით
იბრძოდა გლეხობის საკითხის რევოლუციური გზით გადაწყვეტისა-
თვის. „არავითარი გამოსყიდვა!“ — ამბობდა დიდი რევოლუციონერი
დემოკრატი. „გამოსყიდვა იგივე ყიდვაა!“.

მართალია, ჩერნიშევსკის შეხედულებებში ჩანდა უტოპიური სო-
ციალიზმი, მაგრამ იგი იყო, როგორც ლენინი მიუთითებს, კაპიტა-
ლიზმის შესანიშნავი, ღრმა კრიტიკოსი. ლენინს განსაკუთრებით უყ-
ვარდა ჩერნიშევსკი და ხშირად ჩერნიშევსკის საგანძურებს ასახე-

ლებდა, როცა უნდოდა მიეთითებინა რუსული კულტურის სიდიადეზე. კრუჰსკაია წერს: „ვლადიმერ ილიჩს ძლიერ უყვარდა ჩერნიშევსკი, შესაძლოა, წარსულის ყველა სხვა მოაზროვნეებსა და მოღვაწეებზე უფრო მეტად და მე მგონია, რომ იყო რაღაც საერთო ვლადიმერ ილიჩსა და ჩერნიშევსკის შორის“.

ჩერნიშევსკის ლიტერატურულ კრიტიკას და ესთეტიკას წინ უსწრებდა მისი ფილოსოფიური მატერიალიზმი. ასევე მჭიდრო კავშირია ჩერნიშევსკის ხელოვნების თეორიასა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის. მისი ესთეტიკური იდეალები განაღებულა მხატვრულ შემოქმედებაში, რომელსაც შეადგენს დიდი რომანი „რა ვაკეთოთ?“, აგრეთვე „პროლოგი“, „უმისამართო წერილი“ და სხვა მოთხრობები, ჩერნიშევსკის მხატვრული ნაწერები წარმოადგენენ არა მარტო სინამდვილის ასახვას (მოიგონეთ ჩერნიშევსკის დებულება ხელოვნების, როგორც ცხოვრების წარმოსახვის შესახებ), არამედ დაუნდობელ განაჩენსაც თვითმპყრობელურ-ბატონყმური სინამდვილის მიმართ (ხელოვნება, როგორც სინამდვილის განაჩენი). თეორიაში ჩერნიშევსკი ხელოვნებისაგან მოითხოვდა მოგონებას ცხოვრებაზე, ისეთ ცხოვრებაზე, როგორიც ჩვენ ვესურს ვავატაროთ. ეს ესთეტიკური იდეალი მთლიანად განაღებულა რომანში „რა ვაკეთოთ?“. ამ ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირის ვერა პავლოვნას მეოთხე სიზმარი გვიხატავს სოციალიზმის მიზნადღეულ სურათებს. ეს არის რომანი რევოლუციურ ახალგაზრდობაზე, „ახალ ადამიანებზე“. ჩერნიშევსკი მოუწოდებდა ახალგაზრდებს რევოლუციური ბრძოლისაკენ ნათელი, მშვენიერი მომავლისათვის. ამ მომავალზე წერდა დიდი დემოკრატი: „გიყვარდეთ იგი, გაქვანეთ მისკენ, იმუშავეთ მისთვის, მოიახლოვეთ იგი, გადმოიტანეთ მისგან აწმყოში, რისი გადმოტანაც კი შეგიძლიათ“... ამ რევოლუციურ ნაწარმოებს, რომელშიც კირსანოვის, ლოპუხოვის, რაბმეტოვის, ვერა პავლოვნას მიმზიდველი სახეებია მოცემული, თუ ახალგაზრდობა უდიდესი სიხარულით შეხვდა, სამაგიეროდ, მის წინააღმდეგ გაილაშქრეს თვითმპყრობელობის ბნელმა ძალებმა, რომლებმაც ეს რომანი „უზნეო წიგნად“, „ახალგაზრდობის გამხრწნელად“ გამოაცხადეს. სინამდვილეში ჩერნიშევსკის რომანი გადაიქცა ახალგაზრდობის საყვარელ წიგნად და იმ დროს არ იყო არც ერთი სტუდენტი, რომელსაც ეს რომანი წაკითხული არ ჰქონდა ან არ კითხულობდა.

მოწინავე ახალგაზრდობა ჩერნიშევსკის რომანს ეწაფებოდა გატაცებით, სიყვარულითა და პატივისცემით, მასში პოულობდა თავისი იდეების მკაფიო გამოხატულებას, ხედავდა ცოცხალ სახეებსა და მოქმედების პროგრამას. რეაქციონერები ეცნობოდნენ იმ მიზნით, რომ შემდეგ გაეკრიტიკებინათ და მისთვის ჩირქი მოეცხოთ. ასე იყო თუ

ისე. „რა ვაკეთოთ?“ გადაიქცა გასული საუკუნის 60-იანი წლების სინამდვილის ანაზღაურებად, რომელმაც თავის დროზე მნიშვნელოვანი გამარეკოლუციურებელი როლი ითამაშა. ამ ნაწარმოებმა აღზარდა მთელი თაობები, მისცა მათ ბრძოლისა და მოქმედების სტიმული და პასუხი გასცა ეპოქის მიერ დაყენებულ მრავალ საჭირობოტო საკითხს. თუ რამდენად ახლოს იყო ეს რომანი სინამდვილესთან, რამდენად რეალისტური თვალთ წარმოსახავდა იმდროინდელ სურათებს, მოწმობს ის გარემოებაც, რომ ნაწარმოების თითქმის ყველა მთავარი მოქმედი პირი ცხოვრებიდან იყო აღებული. კირსანოვის სახე ჩერნიშევსკიმ შექმნა დიდი რუსი მეცნიერის, გენიალური ფიზიოლოგის ივანე მიხეილის ძე სეჩენოვის მიხედვით. ლოპუხოვის სახეში გამოხატულია ჩერნიშევსკის მიმდევარი ექიმის, თავის დროზე მოწინავე ადამიანის პ. ი. ბოკოვის ცხოვრება. ვერა პავლოვნას ცხოვრება წარმოადგენს მარია ალექსანდრეს ასულ ობრუჩევას ლიტერატურულ სახეს. ობრუჩევა იყო დოქტორი, ჯერ ბოკოვის მეუღლე, შემდეგ კი სეჩენოვისა, რომლის ლექციებსაც იგი ახალგაზრდობაში ისმენდა და შემდეგ მისი იდეების მხურვალე დამცველი შეიქნა³⁰⁶.

ჩერნიშევსკის ესთეტიკური იდეალების გამგარძელებელი და მხურვალე დამცველი იყო მისი მეგობარი ნიკოლოზ ალექსანდრეს-ძე დობროლიუბოვი. ეს გამოჩენილი კრიტიკოსი დაიბადა 1836 წლის 24 იანვარს, მღვდლის ოჯახში. ახალგაზრდობიდანვე დობროლიუბოვის ცხოვრება დიდი სულიერი ტრაგიზმით აღინიშნა: ერთ წელიწადში — 1854 წელს დაკარგა დედ-მამა და პირველკურსელ სტუდენტს ერთბაშად კისერზე დააწვა ორი უმცროსი ძმისა და ხუთი დის მზრუნველობა. ამან თითქოს დააჩქარა ცხოვრების ასპარეზზე დობროლიუბოვის გამოსვლა. იგი ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ეურნალ „სოვრემენიკში“ ათავსებს ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატიებს. მათ შორის განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ეურნალის 1856 წლის მე-8 წიგნში მოთავსებული წერილი, სადაც იგი აკრიტიკებს დაშკოვასა და ეკატერინე მე-2-ის მიერ გამოცემულ ალმანახს — „რუსული სიტყვის მოყვარულთა თანამოსაუბრე“. როცა ეს წერილი დაწერა, დობროლიუბოვი 20 წლის იყო. ბიოგრაფები მოგვითხრობენ „სოვრემენიკის“ რედაქციაში დობროლიუბოვის მუშაობის საინტერესო ფაქტებს, კერძოდ, აღნიშნავენ, რომ 1858 წელს იგი ხდება ეურნალ „სოვრემენიკის“ თანამშრომელი; აქედან იწყება მისი დაუღალავი და განმაცვიფრებლად ნაყოფიერი ლიტერატურული მუშაობა: ჩერნიშევსკიმ პირველი შეხვედრისთანავე იგრძნო დობროლიუბოვის ბრწყინვალე ლი-

³⁰⁶ უფრო დაწვრილებით იხ. С. В. Ковалевская, Воспоминания и письма, 1951, стр. 487—488.

ტერატურული ნიჭი და მისი სახით დაინახა მომავალი პირველხარისხოვანი კრიტიკოსი. ამას ის გარემოებაც დაემატა, რომ ნეკრასოვმა მხარი დაუჭირა ჩერნიშევსკის რეკომენდაციას და დობროლიუბოვი გახდა „სოვრემენიკის“ რედაქციის ლიტერატურულ-კრიტიკული განყოფილების ხელმძღვანელი; მალე მას ჩერნიშევსკიმ მთლიანად ჩააბარა ლიტერატურული კრიტიკის უბანი, ხოლო თვითონ ხელი მიჰყო უმთავრესად ეკონომიური და პოლიტიკური საკითხების გაშუქებას; დობროლიუბოვმა არა მარტო ბრწყინვალედ გაართვა თავი ჟურნალის ამ განყოფილებას, არაჲდ დააარსა დამატება „სვისტოკი“, სადაც თავსდებოდა იუმორისტულ-სატირული ხასიათის ნაწარმოებები. ასეთია ბიოგრაფიული ცნობები.

1860 წლამდე დობროლიუბოვი დაუღალავად მუშაობდა ჟურნალ „სოვრემენიკში“ და გამოაქვეყნა ისეთი სახელგანთქმული კრიტიკული წერილები, როგორცაა: „რა არის ობლომოვშიჩინა?“, „ბნელეთის სამეფო“, „სინათლის სხივი ბნელ სამეფოში“, „როდისღა მოვა ნამდვილი დღე?“ ცხარე, დაუღალავმა მუშაობამ ფიზიკურად დაასუსტა დობროლიუბოვი, ამოღო ჩაიარა ევროპაში მისმა მოკლევადიანმა გამგზავრებამ, რამაც ვალებში ჩააგდო ავადმყოფი მწერალი, 1861 წლის 17 ნოემბერს, ჩერნიშევსკისა და პანაევას ხელში დალია სულა.

რუსეთის მოწინავე ინტელიგენცია უდიდესი გულსიტყვილით შეხვდა ამ ტრაგიკულ ცნობას. 200-მდე კაცმა მიაცილა დობროლიუბოვის ცხედარი სამარემდე და დაკრძალეს ვოლკოვის სასაფლაოზე, იქ, სადაც ბელინსკი განისვენებდა. როგორც დამსწრენი გადმოგვცემენ, საფლავზე სიტყვებით გამოვიდნენ: ჩერნიშევსკი, ნეკრასოვი, ანტონოვიჩი, სერნო-სოლოვიევიჩი, რომლებმაც დაახასიათეს მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა. ამ დაახასიათებაში მკაფიოდ ჩანდა ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც დობროლიუბოვმა შეასრულა რუსული ლიტერატურის ისტორიაში. ყველა, ვინც პროგრესულ ბანაკს ეკუთვნოდა, ვინც ჭეშმარიტად ემსახურებოდა ხალხის საქმეს, ვისაც კარგად ესმოდა 60-იანი წლების მიზნები და ამოცანები, ვინც, თუ საქმით ვერ ეხმარებოდა, ყოველ შემთხვევაში თანაუგრძნობდა მაინც ახალ მოძრაობას, ხედავდა, რომ ამ ახალგაზრდა კრიტიკოსის სიკვდილი ძალიან დიდი დანაკლისი იყო მთელი ოაზისათვის. ტყუილად კი არ წერდა შელგუნოვი: „დობროლიუბოვის სიკვდილით, ლიტერატურული ჰორიზონტიდან ჩერნიშევსკის გაქრობითა და „სოვრემენიკის“ დახურვით დამთავრდა სამოციანი წლების პირველი და ყველაზე ნათელი ლიტერატურული პერიოდიო“³⁰⁷. ამ პერიოდის მოწინავე ახალგაზრდობა და პირველ ყოვლისა მისი იდეური

³⁰⁷ Н. В. Шелгунов, Воспоминания, 1923, стр. 160.

ბელადი ჩერნიშევსკი ყველაზე მწვავედ განიცდიდა დობროლიუბოვის უღროოდ დაკარგვას. დობროლიუბოვის სიკვდილმა წარუშლელი კვალი დატოვა ჩერნიშევსკიზე; მათი ოთხი წლის ნაცნობობა სამუდამო მეგობრობად იქცა. 1862 წლის 10 თებერვალს ჩერნიშევსკი დობროლიუბოვის სატრფოს ტერეზა გრინვალდს სწერდა: „როცა ერომანეთს შევხვდებით, გადავხვევით და ერთად ვიტყვებით ჩვენს მეგობარზე... აი, უკვე იშვიათად თუ გაივლის დღე, რომ ცრემლი არ მქონდეს თვალზე... მეც სასარგებლო კაცი ვარ, მაგრამ უკეთესი იყო მე მოვმკვდარიყავ, ვიდრე ის... რუსეთის ზალხმა მისი სახით დაკარგა თავისი საუკეთესო დამცველი“³⁰⁸. თუ რა მხურვალედ უყვარდა დობროლიუბოვს რუსი ზალხი, რა თავდადებით ემსახურებოდა სამშობლოს, საუკეთესოდ მოწმობენ მისივე სიტყვები: „Наша великая Русь более всего занимает нас своим великим будущим. для которого хотим мы трудиться неутомимо, бескорыстно и горячо“. ეს დაუღალავი, უანგარო და მხურვალე მუშაობა დობროლიუბოვის შინაგანი არსების მოთხოვნილება იყო. ჰაბუკობის წლებშივე გამოირჩეოდა იგი შრომისმოყვარეობით, პატიოსნებითა და იდეისადმი უსპეტაკესი ერთგულებით. ეს ერთგული სამსახური იდეისადმი ყოველთვის შეერთებული იყო უდიდეს პრინციპულობასთან, რასაც დობროლიუბოვი ამჟღავნებდა როგორც „სოკრემენიკში“, ისე სტუდენტობის პერიოდში მეგობართა შორისაც. გავიხსენოთ ერთი ფაქტი მისი ბიოგრაფიიდან. როგორც დიდი კრიტიკოსის მრავალრიცხოვანი მკვლევრები, განსაკუთრებით მისი ცხოვრების მოწმენი გადმოგვცემენ, დობროლიუბოვთან ერთად უნივერსიტეტში სწავლობდა მდიდარი მემამულის შვილი. ბატონყმობის გადავარდნის შესახებ 1857 წელს მან ამხანაგების წრეში გამოთქვა აშკარა უარყოფითი შეხედულება. დობროლიუბოვმა მაშინვე ხმა აღიმალა მის წინააღმდეგ და წამოიძახა: „გააგდე თ ეს გაიძვერა აქედან, შორს უსაქმური აღამიანი, შორს ჩვენი ჯგუფის ეს უნამუსობაო“³⁰⁹. ასეთი ტემპერამენტი დობროლიუბოვს უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ახასიათებდა როგორც პირად ცხოვრებაში, ისე ლიტერატურულ კრიტიკაში და პოეზიაში.

ჩერნიშევსკის მსგავსად, დობროლიუბოვი მატერიალიზმის მიმდევარი იყო და განიცდიდა უტოპიური სოციალიზმის გავლენას. მაგრამ, უტოპიური სოციალიზმის წინააღმდეგ, დობროლიუბოვს სწორად ეს-

³⁰⁸ Н. А. Добролюбов, П. С. С., т. I, 1934, стр. 24. მ. კლევენსკის ბიოგრაფიული ნარკვევი.

³⁰⁹ იხ. ნ. ნ. კუბიკოვის წერილი წიგნში: Н. А. Добролюбов, Избр. произв., 1931.

მოდა იღვის წარმოშობისა და მისი როლის საკითხი. იგი წერდა: „მიიღებს რა ცნებას ზოგადის შესახებ, ე. ი. მუდმივი კანონების შესახებ, რომელთა მიხედვით მიმდინარეობს ხალხთა ისტორია, იღვრათობებს რა თავის მსოფლმხედველობას კაცობრიობის საერთო საჭიროებათა და მოთხოვნილებათა გაგებაში, განათლებული ადამიანი გრძნობს აუცილებელ სურვილს გადაიტანოს თავისი თეორეტიული შეხედულებანი და რწმენანი პრაქტიკული მოღვაწეობის სფეროში“. დობროლიუბოვი რევოლუციონერი დემოკრატი იყო და ბუნებრივია ვისთვის პირველი რიგის ამოცანას წარმოადგენდა თეორიის პრაქტიკული განხორციელება. ეს იდეა წითელი ზოლივით გასდევს მთელ მის ლიტერატურულ პრაქტიკას. არ შეიძლება დაკვირვებულმა თვალმა არ იგრძნოს, რომ ჟურნალ „სოვრემენიკის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი მისი პირველი წერილი — „რუსული სიტყვის მოყვარულთა თანამოსაუბრე“³¹⁰ უკვე შეიცავს ამ იდეას. აქ ჩვენ გვაქვს ლატერატურულ მოვლენებზე ის საღი და გაბედული მსჯელობა, რომელიც შექმნევ თავისი განვითარებული სახით გვევლინება დობროლიუბოვის მომავალ კრიტიკულ წერილებში. აფასებს რა სარეცენზიო წიგნში მოთავსებულ მხატვრულ პროდუქციას, დობროლიუბოვი აცხადებს, რომ ამ მასალებს იგი განიხილავს არა იმ თვალსაზრისით, თითქოს მათ ჰქონდეთ რაიმე ცოცხალი მნიშვნელობა ლიტერატურული დღევანდელობისათვის, არამედ მთლიანად მიაკუთვნებს ისტორიულ წარსულს, თუ როგორ მის საკუთრებაა“³¹¹.

ეს აქტუალობა, საზოგადოებრივი მომთხოვნელობა დობროლიუბოვის ლიტერატურულ კრიტიკაში შენდევ კანონად იქცა. მან შესანიშნავად ცხადყო, რომ „ცხოვრება კი არ მიდის ლიტერატურულ ნორმების მიხედვით, არამედ ლიტერატურა ეგუება ცხოვრების მიმართულეებს“. ამ დებულების ილუსტრაციას წარმოადგენს ოსტროვსკის მხატვრული შემოქმედება, რომელსაც დობროლიუბოვი ორი ბრწყინვალე კრიტიკული სტატია მიუძღვნა.

პირველ წერილში — „ბნელი სამეფო“ განხილულია ოსტროვსკის პრეა „ჩენიანები ვართ, მოვრიგდებით“. ამ პიესაში ავტორი გვიხატავს ვაჟარ ბოლშოვს, რომელიც ვერაგობითა და მოტყუებით დიდ ქონებას იძენს. შექმნევ თავს გაკოტრებულად გამოაცხადებს. რომ ამით მოატყუოს თავისი მევალეები და ფული არ გადაუხადოს. ქონებას ის გადასცემს ნოქარს პოდხალუზინს, რომელსაც ცოლად შერთავს თავის ქალიშვილს ოლიმპიადას. შემდეგ, როცა ბოლშოვი მევალეებმა ციხეში ჩასვეს, ქალიშვილმა და სიძემ ერთი კაპიციკ კი არ

³¹⁰ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 29.

³¹¹ იქვე, გვ. 88.

გაიღეს ბოლშევის გაქმნის ხელაღმართებელი. ოლიმპიადა და პოდხალუზინი იმეორებენ ვერაჲი ადამიანები აღმოჩნდნენ, როგორც თვითონ ბოლშევი იყო. დობროლიუბოვის წერილში მოცემულია ოსტროვსკის მიერ დახატული ვაჭართა ტიპების ანალიზი, მითითებულია, რომ ეს ვაჭართა წრე წარმოადგენს ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრის მხოლოდ ერთ მხარეს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ „ეს საზოგადოებრივი იერარქია თაობიდან თაობაზე გადადის“. იერარქიის ამ გადასვლაში დობროლიუბოვი ხედავს უფლებრივად და ეკონომიკურად მაღლა ასული ადამიანის მხრივ დამცირებასა და ჩაგვრას იმისას, ვინც ქვევით დარჩა. იტანჯება და იღუპება განუკითხავად.

მეორე წერილში — „სინათლის სხივი ბნელ სამეფოში“ — დობროლიუბოვი აღნიშნავს, რომ მკითხველის აზრი სწორი არ იქნება, თუ წერილებში ოსტროვსკის შესახებ იგულისხმებს, თითქოს მას მხედველობაში ჰყავდა მხოლოდ ვაჭრები. არა, — ამბობს დობროლიუბოვი, — ის ხეებოდა არა საერთოდ ვაჭრებს, არამედ მთელს საზოგადოებრივ წყობას და სისტემას, სადაც ასეთი წამგლეჯელობა, დამცირება, პიროვნების უფლებათა შემადრწუნებელი გათელვაა გამეფებული. მაგრამ ამ ბნელ სამეფოში მაინც კიანობს სინათლის სხივი, რომელიც დობროლიუბოვმა კატერინას სახეში დაინახა. ამიტომ ოსტროვსკის „ქექა-ქუხილი“ მან გამომაცოცხლებელ და გამამხნეებელ ნაწარმოებად მიიჩნია. კატერინა უპირისპირდება თავის საზოგადოებრივ გარემოს, უნებისყოფო ქმრის ტიხონისაგან ბორის გრიგორიევიჩისაკენ მისი ლტოლვა გარკვეული სოციალური ნოტებით არის თითქოს ნაკარნახევი. დედამთილ კაბანოვას დესპოტიზმსა და დომოსტროის იგი უპირისპირებს თავისუფალ, ლალ ცხოვრებას, თუმცა იღუპება ამ ნაბიჯის გადადგმისთანავე. კატერინა თავის ქმარს გაუმეღავენებს, რომ შეუყვარდა ბორის გრიგორიჩი, ეს მიიჩნია ცოლქმრული პირობის ლალატად, თუმცა თავის შეყვარებულთან, რომელმაც ის მარტო დატოვა, არ უცხოვრია და მდინარეში გადავარდება. მაგრამ ამ დაღუპვაში, კატერინას სინიღისის ქენჯნაში დობროლიუბოვი ხედავს ჯანსაღ პიროვნებას, რომელიც შეეცადა ბოლო მოეღო დამპალი ცხოვრებისათვის რადაც არ უნდა დაჯდომოდა. ვარვარას აკი ეუბნება კატერინა, რომ მას ვერაჲითარი ძალა ვერ შეაჩერებს, თუ რაიმე განიზრახა, არ უნდა ასეთ პირობებში ცხოვრება და არ იცხოვრებს, თუნდაც რომ მოკლან. „აი ხასიათის ნამდვილი ძალა“, — აღფრთოვანებით დასძენს დობროლიუბოვი. „აი სიმამლვე, სანამდისაც მიდის ჩვენი ხალხის ცხოვრება თავის განვითარებაში“. ამ მხრივ კატერინას სახე დობროლიუბოვს მიიჩნია „დიადი სახალხო იდეის წარმომადგენლად“.

შემდეგ წერილში ტურგენევის რომანზე — „წინაღობა“, რომელშიც მწერალმა დახატა ბულგარელ ინსაროვისა და ელენე სტანოვას სიყვარულთან ერთად, პირველ ყოვლისა მათი ბრძოლა ბულგარეთის განთავისუფლებისათვის თურქეთის უღლისაგან, ყირიმის ომის წინ, დობროლიუბოვი უკვე ეხება საკითხს, თუ რა გზითაა შესაძლებელი სოციალური ბოროტების მოსპობა. ბულგარელი ინსაროვი თავისი სამშობლოს პატრიოტია, მან კარგად იცის, რომ სამშობლოს ბედნიერების გარეშე არ არის პიროვნების ბედნიერება. რუსეთში სწავლამიღებული, იგი მიემგზავრება ელენესთან ერთად ბულგარეთში, რათა სამშობლო გაათავისუფლოს, მაგრამ პაულოდნელად გზაზე გარდაცვლება კლექისაგან. ელენე აგრძელებს თავისი ქმრის საქმეს, მაგრამ რომანში ეს საქმე უკვე აღარა ჩანს. მართლაც წინააღობით თავდება ყველაფერი. თავის სახელგანთქმულ წერილს ავტორმა შემთხვევით არ უწოდა „როდისღა მოვა ნამდვილი დღე?“, მართალია, ტურგენევი ამ ნამდვილ დღეს არ გვიხატავს, მაგრამ დობროლიუბოვს ღრმად სჯერა, რომ ეს დღე მოვა, საზოგადოებაში გამოჩნდებიან ის აღამიანები, ვისაც მოელის პირველ ყოვლისა ელენე სტანოვა, რომლის შესახებ ლაპარაკობს მოქანდაკე შუბინი, აღამიანები, რომლებსაც ელოდება საზოგადოება და მისი გამოჩენისთანავე ლიტერატურაშიც აისახება „რუსი ინსაროვის სახე“. დიდხანს არ მოგვიწევს ლოდინი, ისინი აუცილებელნი არიან, მათ გარეშე ჩვენი ცხოვრება არ არის, და თითოეული დღეც თავისთავად არაფერია, არამედ წინააღობა ემსახურება მომავალ დღესო. ეს დღე რუსი ინსაროვების დღე იყო და შემთხვევითი არ ყოფილა, რომ აქ დობროლიუბოვი შენიშნავდა: თავად აზნაურულ-ლიბერალურ ინტელიგენციას არ შეუძლია ხმა აღიმართლოს იმ სისტემის წინააღმდეგ, რომელშიც ბოროტება ზღვება, ვინაიდან იგი თვით ამ სისტემას ეკუთვნისო. მაგრამ დობროლიუბოვი თავდაზნაურულ-ლიბერალური ინტელიგენციის როლს ისტორიაში ხელაღებით კი არ უარყოფს, არამედ აცხადებს, რომ მას გარკვეული როლი და მნიშვნელობა ჰქონდა წინათ. მაგრამ როგორც ყუთში ჩამკვდარ აღამიანს არ შეუძლია შემოაბრუნოს ყუთი თავის თავთან ერთად, ისე თავდაზნაურულ-ლიბერალურ ინტელიგენციას არ ძალუძს იმ გარემოს შეცვლა, რომელშიც თვით იმყოფება. რომ შეაბრუნო ეს ყუთი, საჭიროა გარედან მიხვიდე მასთან, ხელი მოჰკიდო და შემოატრიალო³¹². ეს შეუძლია გააკეთოს რაზნოჩინულ ინტელიგენციას, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს იმ სფეროსთან, იმ წრესთან, სადაც სოციალური ჩაგვრაა გაქვეყნებული. ამ მიზნის მისაღწევად დობრო-

³¹² Н. А. Добролюбов, Избр. произв., 1931, стр. 222.

ლიუბოვი აყენებდა საკუთარი ძალების შემოწმების, არსებულ წინააღმდეგობათა გაგებულსა და დაძლევის ამოცანას.

დობროლიუბოვი კარგად ერკვეოდა იმ მდგომარეობაში, რომელშიც ხალხი ჩააყენა მრეწველობის განვითარებამ. ხალხს, ერთი მხრივ, ჩავრავან ის ადამიანები, რომლებმაც ხელი მოჰკიდეს მრეწველობას, მეორე მხრივ. ფეოდალთა ჯერ კიდევ არსებული ცოცხალი ნარჩენები. ამგვარად, მუშა ხალხის შემაღწერებლად და მჩაგვრელად გვევლინება, ერთი მხრივ, მრეწველი მეშჩანობა და, მეორე მხრივ, ფეოდალიზმის ცოცხალი ნარჩენები. დობროლიუბოვი კი ამჩნევდა, რომ რუსეთსაც მოელის განვითარების იგივე გზა, რაც ევროპას, მაგრამ, მისი აზრით, რუსეთი ამ გზას უფრო მალე გაივლიდა, ვინაიდან გამოკვლილება მიღებული იყო. აქედან ნათელია, თუ რა შორს იდგა დობროლიუბოვი ხალხონებიდან, რომლებიც მისი გარდაცვალების ათეული წლის შემდეგაც სწორად ვერ ერკვეოდნენ ამ საკითხში. გენიალური კრიტიკოსი გრძნობდა, რომ „მარადიული ამათია არ შეიძლება დავუშვათ ცოცხალ არსებაში; ლეთარგიულ ძილს უნდა მოჰყვეს ან სიკვდილი, ან მოქმედი ცხოვრებისათვის გამოღვიძება“, — წერდა დობროლიუბოვი თავის პუბლიცისტურ წერილში „სახალხო საქმე“³¹³. და ის დარწმუნებული იყო, რომ რუსთა ხალხიც გამოიღვიძებდა ლეთარგიული ძილისაგან, ხალხის ტანჯვა და მისი დამცირება ამბობებდას გამოიწვევდა, ხალხის დაუსრულებელ ყვლეფას, ჩაგვრასა და დამონებას საზღვარი დაედებოდა, აივსებოდა მოთმინების ფიალა და ბოლმის ოკენე თავის გზას იპოვიდა არ შეიძლება შიმშილს, სიცივეს, ცხოვრების კანონიერი გარანტიების უქონლობას, სამართლიანობის პირველ საწყისთა დარღვევას ტირანების წინააღმდეგ ხალხის ამხედრება არ გამოეწვია. ამ მხრივ, ყოველივე ეს, დობროლიუბოვის აზრით, უფრო მეტ როლს ასრულებდა ხალხის გამოღვიძების საქმეში, ვიდრე „ყველაზე უფრო მყვირალა და მაღალი ფრანგები უფლებისა და პატიოსნების შესახებ“³¹⁴. ვისაც ეს არ სწამდა, დიდი კრიტიკოსი მიიჩნევდა პესიმისტად, რომელსაც არ ესმოდა ხალხის ცხოვრების ნამდვილი არსება და მოთხოვნილებანი. ამიტომ დობროლიუბოვი ხელოვნებისაგან მოითხოვდა გამოესახა ეპოქისა და ხალხის მისწრაფებები. თავის სტატიაში ოსტროვსკიზე — „სინათლის სხივი ბნელ სამეფოში“ — იგი კატეგორიულად აყენებდა სინამდვილის შემოქმედებითად ასახვის ამოცანას, მოითხოვდა, რომ მწერალს კი არ გაეყალბებინა იგი, არამედ გამოესახა დამაჯერებლად. ყოველივე ამის მისაღწევად თეორეტიკოსებიც და საერთო აზრიც, — ფიქრობდა დიდი

³¹³ Н. А. Добролюбов, Избр. фил. соч., т. II, 1946, стр. 146.

³¹⁴ იქვე.

კრიტიკოსი, — აქსიომად მიიჩნევენ, რომ მწერალი მოვალეა „სრულ-
 ყოს სინამდვილე“, რისთვისაც უარი უნდა უთხრას იმას, რაც ზედმე-
 ტია, აირჩიოს მხოლოდ ნაწარმოების ინტრიგის განვითარებისა და
 კვანძის გახსნისათვის საგანგებოდ საჭირო მასალა. ერთი შეხედვით,
 ეს თითქოს სინამდვილის საწინააღმდეგოა, ვინაიდან ადამიანს დაუ-
 ჯერებლად მოეჩვენება, რომ რაღაც ნახევარი საათის მანძილზე ერთ
 ოთახში, ან მოედნის ერთ ადგილას ერთმანეთის მიყოლებით მოდის
 ათი ადამიანი, სწორედ ისინი, რომლებიც საჭირონი არიან, სწორედ
 იმ დროს, როცა მათი მოსვლა აუცილებელია, ხედებიან იმას, ვისაც
 უნდა შეხედნენ, იწყებენ ex abrupto ლაპარაკს იმის შესახებ, რაც
 საჭიროა, მიდიან და აკეთებენ იმას, რაც საჭიროა, შემდეგ ისევ მო-
 დიან, როცა მათი მოსვლა საჭიროა³¹⁵.

დობროლიუბოვს ბევრს სურათი კიდევ უფრო გაემუ-
 ქებინა, თუ დასძენდა, რომ ზოგჯერ გენოსი მწერალიც კი იძულებუ-
 ლია იმეთ გამონაკლისს მიმართოს, რომელიც მკითხველს, თუ
 ოდნავ დაუკვირდებოდა, აუცილებლად დააუკვირებდა. ასე ხდება, მა-
 გალათუ. ნილერაის „ვერ-გოზაა და სიყვარულში“. როცა პრე-
 ზიდენტ ფონ ვალტერი ვურმს ავალებს — ჰოფმარშალ ფონ კალბს
 დამარცხეთო. ვიდრე მას დაუძახებდნენ და მოვიდოდეს, რა უნდა აკე-
 თოს კანტონში მარტო დარჩენილმა პრეზიდენტმა ან მასუბრებელი
 რამდენ ბანს უნდა ელოდოს კალბის მოსვლას? გენოსმა მწერალმა
 ძალიან იოლი გამოსავალი მოიხატა: ვურმს ათქმევინა შემდეგი
 სიტყვები: „ბატონი ჰოფმარშალი ეს არის აბლა
 მობრძანდა ეტლითო“. აი, ბედნიერი დამთხვევა! დობ-
 როლიუბოვს რომ ეს მაგალითიც მოეტანა, მაშინ მისი სიტყვე-
 ბი კიდევ უფრო გასაგები იქნებოდა. ხდება ასე ცხოვრებაში. ჰგავს ეს
 ჰუმორისტებს? ვინ არ იცისო, — დასძენს დობროლიუბოვი, — რომ
 ცხოვრებაში, ყველაზე ძნელი საქმეა ეს. ხელსაყრელი გარემოებანი
 ერთმანეთს როდი მოსდევენ. როგორც ამას მწერლები ახერხებენ თა-
 ვიანთ ნაწარმოებებში. ნამდვილად კი საწინააღმდეგო უფრო ხშირად
 ხდება: საჭირო პირები არ მოდიან, წერილებს არ ღებულობენ, ლა-
 პარაკი ისე არ მიმდინარეობს, რომ საქმე წინ წაიწიოთ. მაგრამ ეს
 სრულადაც არ ნიშნავს ბრალი დაუღოთ მწერალს სინამდვილის გა-
 ყალბებაში. სინამდვილეს ხშირად თვეები და წლები სჭირდება იმო-
 სათვის, რასაც მწერალი რამდენიმე წუთში გვიჩვენებს, და ჩვენ რომ
 ხელოვნებას მოვთხოვოთ რეალობის ამგვარი წარმოსახვა, მაშინ პიე-
 სა ვეღარ დაიწერება. ხელოვნებაც აღარ იქნება. მოქმედ გმირს დას-

³¹⁵ Н. А. Добролюбов, Избранные сочинения, подбор текста и
 примечания А. Лаврецкого, 1947, стр. 290.

ჰირდება თავის პარტინორთან შეხვედრისათვის იმდენი იცაღოს სცენაზე. რამდენიც სინამდვილეშია საჭირო. ეს ხომ სრული გაუგებრობაა და არა ხელოვნება. მწერლისაგან ამის მოთხოვნა პარადოქსია და არა სინამდვილის სწორად გამოხატვა. ხელოვანს სრული უფლება აქვს ბევრი რამ გამოტოვოს რეალური ფაქტებიდან ლოგიკურ მოთხოვნათა ინტერესებისათვის. მაგრამ იგი არ უნდა გადავიარდეს ცალმხრივობაში, არ უნდა შეხედოს სინამდვილეს maximum-ის საზომით. თუ ასე მიუდგა მასალას, დამახინჯებასთან გვექნება საქმე. დობროლიუბოვი ებრძვის სინამდვილის დაგეროტიზულ გამოსახვასაც. „ჩვენ გვეტყვიან, — წერს იგი, — რომ ვვარდებით ყოველგვარი შემოქმედების უარყოფაში და არ ვცნობთ ხელოვნებას სხვაგვარად, თუ არ დაგეროტიზის სახით“³¹⁶. მაგრამ ეს მართალი არ იქნება. საქმე ის არის, რომ დაგეროტიზული წარმოსახვა, ან უფრო მეტიც — მწერლისათვის იმ უფლების წართმევა, რომ სინამდვილის ფაქტებიდან ბევრი რამ უკუაგდოს, უაზრობამდე მიგვიყვანს, ვინაიდან დრამატურგი იძულებული გახდება მოქმედებას, რომელსაც რეალურად ერთი კვირა სჭირდება, პიესაშიც ერთი კვირა დაუთმოს, გარდა ამისა, საჭირო გახდება სცენას დაესწროს ათასი ადამიანი, რომლებიც სეირნობენ ნების პრუსპექტზე ან ინგლისის სანაპიროზე. მთავარი ეს კი არ არის. არამედ ის, რომ „მწერლის ან ცალკე ნაწარმოების ლირების საზომად ჩვენ ვღებულობთ იმას, თუ რამდენად ემსახურება იგი დროისა და ხალხის ბუნებრივ მისწრაფებათა გამოსატყულებას“³¹⁷. აინამდვილი საზომი სინამდვილის სწორად გაოსახვისა; აი, ამოცანა, რომელიც ყველა ჰუმანიტატი მწერლის წინაშე დგას. ლიტერატურამ არა მარტო ცხოვრება უნდა ახსნას, მისი მოვალეობაა სიმართლე თქვას. ფაქტები სწორად გადმოგვცეს. ამიტომ ხელოვანმა „პირფარული დითირამები“³¹⁸ და პანეგირიკები კი არ უნდა შეთხზას, არამედ მოვალედ ჩათვალოს თავისი თავი გამოსახოს „ეპოქის საარსებო მოთხოვნები“, ერთმა ეპიკური, მეორემ ლირიკის ფორმით და ა. შ. კრიტიკოსის ამოცანაც იმაში მდგომარეობს, რომ გაარკვიოს, დგას თუ არა ავტორი იმ ბუნებრივი მისწრაფებების დონეზე, რომლებმაც უკვე გაიღვიძეს ხალხში ან მალე უნდა გაიღვიძონ; გარდა ამისა, კრიტიკოსმა საჭიროა გაარკვიოს, რა ზომით და რა მხრით გამოხატა მწერალმა საგანი, მოიცვა მან საგნის ზოგადი ხასიათი, თუ მისი მხო-

³¹⁶ Н. А. Добролюбов, Избранные сочинения, подбор текста и примечания А. Лаврецкого, 1947, стр. 291.

³¹⁷ იქვე, გვ. 146.

³¹⁸ იქვე, გვ. 291.

ლოდ ზოგიერთი მხარე³¹⁹. ყველა დიდი მწერალი თავისი ეპოქის გამოხატველი იყო, მაშინაც კი, როცა ის წინ უსწრებდა თვით ეპოქას, როგორც შექსპირი, დანტე, გოეთე და ბაირონი. იგივე მოვლენა შეინიშნება ძველი ბერძნების ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში. არისტოფანეს კომედიები და სოკრატეს ფილოსოფია ბერძნების რელიგიური მოძღვრების მიმართ, ერთი და იმავე იდეის გამოხატვას ემსახურებიან. შესაძლოა არისტოფანე ამას არც ფიქრობდა, მაგრამ გამოუდიოდა იმდროინდელი ბერძნების ზნე-ჩვეულებათა დასურათებით, და ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ იმ დროს, როცა არისტოფანე თავის კომედიებს წერდა, „ბერძნული მითოლოგიის მეფობამ უკვე განვლო“³²⁰. მასასადაღე, — ფიქრობს დობროლიუბოვი, — არისტოფანეს ჩვენ მიყვებით იმასთან, რასაც სოკრატე და პლატონი ფილოსოფიური სახით გვიმტკიცებენ. სწორედ ამიტომ არის, რომ, მართალია, განსხვავებულია თვით საშუალება, ხერხი მხატვრისა და ფილოსოფოსის აზროვნებისა, მაგრამ „არსებითი განსხვავება ჭეშმარიტ ცოდნასა და ჭეშმარიტ პოეზიას შორის არ შეიძლება იყოს“³²¹. ამდენად, პოეზიაში მთავარია ცხოვრების მისწრაფებათა ღრმა ცოდნა, ეპოქის მოთხოვნილებათა ბუნებრივი გამოხატვა სწორედ იმ ფორმით, რომელიც მას შეჰფერის. ეს საკითხები დიდმა კრიტიკოსმა ვრცლად განიხილა წერილში — „ივანე ნიკიტინის ლექსები“, რომელშიც მხატვრულ ფორმასთან ერთად წინ წამოწია, პირველ ყოვლისა, რეალური, პრაქტიკული სინამდვილის შესწავლისა და მასზე დაკვირვების ამოცანები.

თავისი კრიტიკული წერილი დობროლიუბოვმა დაიწყო ვორონეჟელი პოეტის იმ შეფასებით, როპელიც მას ოთხი წლით ადრე, 1856 წელს ჩერნიშევსკიმ მისცა „სოვრემენიკის“ ფურცლებზე. ჩერნიშევსკიმ მაშინ დიდი კრიტიკოსის უტყუარი ალლოთი შენიშნა, რომ ნიკიტინისათვის გაცილებით მნიშვნელოვანია გართიმული სტრიქონები, ვიდრე პოეტური აზრი და გრძობა³²². ეს ცალმხრივი მისწრაფება ლექსის ესთეტიკური მხარისაკენ ნიკიტინმა ოთხი წლის შემდეგაც გამოამჟღავნა, როცა ახალ წიგნში შეიტანა ძველი, მაგრამ ფორმალურად გადამუშავებული ლექსები. რითაც ერთხელ კიდევ ცხადყო, რომ მისთვის მთავარი მნიშვნელობა ეძლეოდა რითმებსა და ფრაზებს, ვიდრე აზრსა და შინაარსს. ამიტომ გააკრიტიკა იგი დობროლიუბოვმა, თუმცა იქვე შენიშნა, რომ ნიკიტინის ნიჭი მდგომარეობდა

³¹⁹ Н. А. Добролюбов, Избр. соч., 1947, стр. 293.

³²⁰ იქვე, გვ. 294.

³²¹ იქვე.

³²² იქვე, გვ. 415.

არა ფორმის ბრწყინვალეობაში, არამედ, ცხოვრების, რეალური სინამდვილის წარმოსახვაში. ამას თვით ნიკიტინი ვერ გრძნობდა, სწორ გზას აკდენილი იყო და დობროლიუბოვმა საქაროდ ჩათვალა პირდაპირ მიუთითებინა ვორონეჟელი პოეტისათვის საბედისწერო შეცდომა. აი, ეს ის დაემალა, რომ ნიკიტინის ლექსების თვალსაჩინო ნაწილში ცხოვრება წარმოსახული იყო არა მასზე დაკვირვების, არამედ, ლიტერატურული რემინისცენციების შედეგად; არსებითად გამოდიოდა „ვერსიფიკაციული ვარჯიში“, ლიტერატურული აზროვნება არა ცხოვრების, არამედ, ისევ ლიტერატურის ზეგავლენით. უშუალოდ ცხოვრებას კი არ მიმართავდა შთაგონებისათვის. ბევრ ლექსში რგრძნობოდა გატაცება სხვადასხვა პოეტისა და მოაზროვნის მიერ „ცხოვრების გონივრული წარმოსახვით“³²³. პირდაპირ შეიძლებოდა ჯაგვესახელებინა ეს პოეტები, მათ შორის ფეტი, ტიუტჩევი, ოგარიოვი, აქსაკოვი. პოლონსკიე კი, და თითოეული მათგანის დამახასიათებელი ხმა დობროლიუბოვმა გაიგონა ნიკიტინის მარტო ერთ ლექსში — «Еще один потухший день», რომლის ციტირებით საკითხი სრულიად ნათელი გახდა. ხსენებულ ლექსში არ ჩანდა „თვით პოეტის შინაგანი ცხოვრება“. ამდენად, ნიკიტინის გზა სწორი არ იყო. მაგრამ დობროლიუბოვს ხელსაყრელ მომენტად მიაჩნდა ის გარემოება, რომ პოეტ არ ეკუთვნოდა იმ ხელოვანთა რიცხვს, რომლებიც ვერ აღდევნენ მათ მიერ ერთხელ მიღწეულ ზღვარს. დიდ კრიტიკოსს მაგალითად მოჰყავდა ფეტი. ეს უკანასკნელი, მიუხედავად ლიტერატურული კრიტიკის არაერთი ცდისა, ვერ გასცილდა იმას, რასაც ერთხელ დაადგა თავის თხზულებებში. ნიკიტინის პოეტური ტალანტი კი დაუცსროლად ეძიებდა „თავის ნამდვილ გზას“; უკუგდება და ვადამუშავებს მრავალი ლექსისა, დობროლიუბოვს აფიქრებინებდა, რომ ვორონეჟელი პოეტი ცდილობდა განთავისუფლებულიყო იმ მიმართულებათაგან, რომელთა გავლენითაც ეს ლექსები დაიწერა. ამ მისწრაფებას ეწოდებოდა აგრეთვე ახალი ლექსები, აღსავსენი „ახალი მისწრაფებებითა და გრძნობებით, რომლებიც პოეტს აღელვებდნენ“³²⁴. აქ უკვე თავს იჩენდა რეალიზმი, ის, რამაც დობროლიუბოვის აზრით თავდაპირველი გამოხატულება ძველ პოეტთა შემოქმედებაში ბუნების სწორი მხატვრული აღწერით პოვა და რაც პუშკინის უდიდესი დამსახურება იყო. მხოლოდ პუშკინმა შეძლო, წინააღმდეგ ძველი თაობის პოეტებისა, პოეზია დაენახა საგნის არა წარმოდგენითს იდეალში, არამედ, თვით საგანში, როგორც იგი არის. და რეალიზმისადმი ამ მიახლოებაში დობროლიუბოვმა დაინახა „პუშკინის უდიდესი

³²³ Н. А. Добролюбов, Избр. соч., 1947, стр. 423.

³²⁴ იქვე, გვ. 418.

ლიტერატურული დამსახურება“³²⁵. პუშკინის შემდეგ ჩვენს პოეზი-
ასაც მოეთხოვეთ სწორად გამოესახა სინამდვილე, ხოლო გოგოლის
შემდეგ ეს მოთხოვნა კიდევ უფრო გაძლიერდა და ბუნების მოვლენ-
ებიდან გადატანილ იქნა ზნეობრივი ცხოვრების მოვლენებზე³²⁶. ლი-
ტერატურის საგნად იქცა „უბრალო ცხოვრების უბრალო მოვლენე-
ბი“, „რეალიზმი შეიქრა ყველგან“³²⁷. დობროლიუბოვი სამართლიან-
ად ფიქრობდა, რომ ცხოვრების რეალიზმი უნდა დამკვიდრებულიყო
პოეზიაშიც და თუ მალე გამოჩნდებოდა შესანიშნავი პოეტი, მხოლოდ
რეალიზმის, და არა „ესთეტურ სინაზის“, საბიელზე. ამით დო-
ბროლიუბოვი სრულებით არ უარყოფდა წინა თაობის პოეტებს, რო-
მლებიც ცხოვრების რეალიზმის გზით არ მიდიოდნენ. პირიქით, იგი
ფიქრობდა, რომ „თავის დროზე ჩვენი საზოგადოებისათვის საჭირო
ადამიანები იყვნენ — არა წარტო პუშკინი და ლერმონტოვი, არამედ,
კარაშინიცა და დერეჟინიც... ჩვენ ახლა გვეჩვენება ისეთი პოეტი,
რომელიც პუშკინის სილამაზითა და ლერმონტოვის სიძლიერით შე-
ქლუბდა გაეგრძელებინა და გაეფართოებინა კოლცოვის ლექსების
რეალურა, ჭანსალი მზარე“³²⁸. მაგრამ, ვიღრე ასეთი პოეტი არ არის,
ჩვენ ყურადღებით ვეკიდებით ყველაფერს, რაშიც, თუნდაც სუსტად,
ვლინდება „ჭანსალი ცხოვრების შინაარსი“. ასეთი პოეტი იყო მაშინ
ივანე ნიკიტინი, რომელაც იმედებს იძლეოდა, რომ განთავისუფლებუ-
ლიყო ესთეტური სინაზის ცდომილებაგან და მთელი არსებით
უშუალოდ ცხოვრების გამოხატვას მიბრუნებოდა, პირდაპირ შეესედა
მის წინაშე გაშლილი ცხოვრებისათვის. დობროლიუბოვი იმედოვნ-
ებდა, რომ ნიკიტინი თავს დააღწევდა „ლიბერალურ ფრაზებს“, რო-
მლითაც დაწერილი იყო მისი ბევრი ლექსი, მათ შორის «*Покой мне
нужен*». რომელიც დიდმა კრიტიკოსმა მართალია, მოიწონა, მაგრამ
აქვე მიიღოთა: „...ყველაფერი ეს გატარებული ცხოვრების შთაბეჭ-
დილებანი კი არ არის, არამედ ფრაზებია. რომელთა დაწერა უშუ-
ალოდ ბატონ ბენედიქტოვსაც, ბატონ როზენჰეიმსაც და ბატონ მი-
ნაევსაც კი, და რომლებიც სრულიად არაფერს არ ესაჭიროება და არა-
ფერს არ განგვიმარტავენ“³²⁹. ნიკიტინის ნიჭი თვით ცხოვრების
წარმოსახეანია, მისი უბრალო მოვლენების პოეტურ გადმოცემანია.
ამიტომ მან არ უნდა იღარდოს, რომ არა აქვს „პლასტიკური ტალა-
ნტი“, ენაოდან დობროლიუბოვს ეს უკანასკნელი მიაჩნია ცალმხრი-

³²⁵ Н. А. Добролюбов, Избр. соч., 1947, стр. 421.

³²⁶ იქვე.

³²⁷ იქვე, გვ. 422.

³²⁸ იქვე.

³²⁹ იქვე, გვ. 424.

ვობად, თუ თან არ ახლავს ცხოვრების უშუალოდ გრძნობა: პლასტიკა პოეზიაში, — წერს იგი — ფუფუნებაა, ახირება, აქსესუარი. პოეტებს, რომლებსაც არაფერი არა აქვთ, გარდა პლასტიკური ნიჭისა, შეუძლიათ ჩვენ გაგვაკვიროვნ, მაგრამ გაგვაკვიროვნ სწორედ ისე, როგორც ეს შეუძლია ბრწყინვალე ვირტუოზს, რომლის მთელი ღირსება მდგომარეობს შესრულების ტექნიკურ სიძნელეთა ხელოვნურ გადალახვაში. პოეზიის, საერთოდ ხელოვნების, ამოცანა კი სრულიად სხვა არის. „პოეზიის საქმეა ცხოვრება, ცოცხალი საქმიანობა, მისი მარადიული ბრძოლა და ადამიანის მარადიული მისწრაფება თავის თავთან და ბუნებასთან ჰარმონიის მისაღწევად“³³⁰. რაკი ეს არის ჰემარიტი პოეზიის საქმე, ნიკიტინიც ამ გზას უნდა გაჰყვეს, ფიქრობს დობროლიუბოვი, რომელსაც მიაჩნია, რომ მის მიერ განხილული პოეტის კარგი თხზულებანი სწორედ ისინია, რომლებიც განეკუთვნებიან თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების, მეცნიერებისა და ლიტერატურის ყველაზე მნიშვნელოვან ამოცანას.

მაგრამ მარტოდენ ცხოვრების ასახვით როდი ამოიწურება ხელოვნების დანიშნულება. ჩერნიშევსკის მსგავსად, დობროლიუბოვიც ხელოვნებისაგან მოითხოვს არა მარტო ცხოვრების გამოსახვასა და ახსნას, არამედ, მსჯავრის დადებასაც სინამდვილეზე. ეს აზრი დიდ კრიტიკოსს განვითარებული აქვს ყველგან, სადაც კი საშუალება ჰქონდა დაეყენებინა ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმომართების პრობლემა. ამ საკითხს, კერძოდ, იგი ვრცლად შეეხო დოსტოევსკის შემოქმედების შესახებ დაწერილ ვრცელ სტატიაში «Звезда и люди», რომელშიც სასტიკად გაილაშქრა სინამდვილის ფოტოგრაფიული გამოსახვის წინააღმდეგ. დობროლიუბოვს ღრმად სწამდა, რომ „...მხატვარი არ არის ფირფიტა ფოტოგრაფიისათვის, რომელიც მხოლოდ დღევანდელ მომენტს ასახავს: მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებებში ცხოვრებაც არ იქნებოდა, აზრიც არ იქნებოდა. მხატვარი ავსებს დაჭერილი მომენტის ნაწყვეტ-ნაწყვეტობას თავისი შემოქმედებითი გრძნობით, განაზოგადებს თავის სულში კერძო მოვლენებს, ქმნის ერთ მწყობრ მთლიანს განცალკევებული ნაკვთებისაგან. პოულობს ცოცხალ კავშირსა და თანმიმდევრობას, როგორც ეტყობა, დაუკავშირებელ მოვლენებში, შეურევს და გადაამუშავებს თავის მსოფლშეგრძნების ერთობაში ცოცხალი სინამდვილის მრავალნაირსა და ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეებს“³³¹. ამიტომ არის, რომ ჰემარიტი ხელოვანს, ნაწარმოების შექმნის დროს, იგი თავის სულში

³³⁰ Н. А. Добролюбов. Избр. соч., 1947, стр. 426.

³³¹ იქვე, გვ. 328.

უკვე აქვს მთლიანი და სრული სახით, დასაწყისითა და დასასრულით. სწორედ ასეთი ჭეშმარიტი ხელოვანი თავის ნაწარმოებს სხვებისათვისაც ხდის გასაგებს, სადასა და კანონიერს. მის მიერ გამოხატული საგნები, რომლებიც ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ჩვენთვის უცხონი იყვნენ, გვეჩვენებნიან ახლობელნი, როგორც. მაგალითად, ფაუსტის მტანჯველი ძიებანი, ლირის შეშლილობა და ჩაილდ-ჰაროლდის გააფთრება. როცა მათ ვკითხულობთ, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ნამდვილად პოეტის ქმნილება აღამიანის ბუნების სწორია, რომ ასე უნდა ყოფილიყო, რომ სხვანაირად არც შეიძლება³³².

მაგრამ საიდან მომდინარეობს თვით მხატვრული ნაწარმოების იდეა, რა არის მისი საფუძველი? ამ საკითხს დობროლიუბოვი შეეხო წერილში „სინათლის სხივი ბნელ სამეფოში“, სადაც დიდი კრიტიკოსი პირდაპირ ენგელსისებურად განიხილავს სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულებას. დობროლიუბოვი სამართლიანად ფიქრობს, რომ მარტოოდენ თეორიის მიხედვით მწერალი როდი ქმნის თავის ნაწარმოებს. შესაძლოა ხელოვანი გარკვეულ თეორიას იზიარებდეს, მას მისდევდეს, მაგრამ სინამდვილის ფაქტებმა იგი აიძულონ ზოგჯერ საკუთარ შეხედულებათა წინააღმდეგაც კი წავიდეს, თუ თეორიამ პრაქტიკული საყრდენი ვერ პოვა. ამ შემთხვევაში მთავარია, როგორ ეპყრობა ხელოვანის ნიჭი „ცხოვრების სიმართლეს“, რამდენად სწორად წარმოსახავს მას და რამდენად შეუძლია მხატვრული ჭეშმარიტების ბოლომდე ერთგული დარჩეს. აქედან გამომდინარე, დობროლიუბოვი აყენებს დებულებას: მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება იყოს ცნობილი იდეის გამოხატულება არა იმიტომ, რომ ავტორმა ხელი ჩასკიდა ამ იდეას ნაწარმოების წერის დროს, არამედ, იმიტომ, რომ მისი ავტორი გამსჭვალულია სინამდვილის იმ ფაქტებით, რომლებიდანაც ეს იდეა თავისთავად გამომდინარეობს³³³. ეს არის მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი, მისი იდეური საწყისი, თუმცა დიდი კრიტიკოსი აქ აღარ ეხება საკითხს, რომ გარკვეული თეორიის მიმდევარს სინამდვილის ფაქტებიც ამ თეორიის თვალთ წარმოუდგება ხოლმე. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვნად ჩვენ მიგვაჩნია დობროლიუბოვის მიერ ნაწარმოებში შინაარსის მთავარ მომენტად გამოცხადება და იმის აღიარება, რომ სინამდვილეს, საიდანაც პოეტი კრეფს თავის მასალებს, აქვს „ნატურალური აზრი“, რომლის დარღვევისას ისობა საგნის თვით სიცოცხლე და რჩება მხოლოდ მისი მკვდარი ჩონჩხი³³⁴. ამ უკანასკნელთან ყოველთვის საქმე აქვს სინამდვილეს მო-

³³² Н. А. Добролюбов, Избр. соч., 1947, стр. 328.

³³³ იქვე, გვ. 294.

³³⁴ იქვე.

წყვეტილ მწერალს, იძულებული ხდება მას მიმართოს ხელოვანმა, რომელიც საგნის „ბუნებრივ აზრს“ ცვლის რაღაც სხვა ნოვლენით, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება თვით საგნის არსებას. პირველ შემთხვევაში ლაპარაკია რეალისტებზე, მეორე შემთხვევაში „წმინდა ხელოვნების“ წარმომადგენლებზე; პირველნი სინაქდვილის ერთგულნი რჩებიან, მეორენი შორდებიან მას; პირველნი მისდევენ თეორიას — „ხელოვნება ცხოვრებისათვის“, მეორენი იზიარებენ ლეზისს — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. მაგრამ მწერალმა შესაძლოა თავისი იდეა სინამდვილეზე დაკვირვების შედეგად ისე გამოიტანოს, რომ თვით მას ბოლომდე არც კი ჰქონდეს გაგებული მისი ალფა და ომეგა, ვინაიდან უფრო ადრე დობროლიუბოვმა შესანიშნავად ცხადყო, თუ რა იზიდავს მწერალს. ხელოვანს — არა განყენებული იდეები და ზოგადი პრინციპები, არამედ ცოცხალი სახეები, რომლებშიც იდეა ვლინდება³³⁵. ასე წერდა დობროლიუბოვი სტატიაში — „ბნელეთის სამეფო“, რომელშიც ვრცლად განახილა ოსტროვსკის „ჩვენიანები ვართ, მოვრიგდებით“. აქ იგი ავითარებდა დებულებას, რომ შესაძლოა მხატვარს ზოგჯერ არც კი ესმოდეს ის, რასაც თვითონვე გამოხატავს. დობროლიუბოვი სავეცებით საქართველიანად ფიქრობდა, ეს ამოცანა, პირველ ყოვლისა. შეესრულებინა ლიტერატურულ კრიტიკოსს, რომელიც მოწოდებულია „განმარტოს მხატვრის ქმნილებებში დაფარულად ნოცემული აზრი“³³⁶. მაშასადამე, კრიტიკოსის ფუნქცია ვრცელი და უაღრესად მნიშვნელოვანია, თუმცა დობროლიუბოვი ერთგან შენიშნავს, რომ ის არ არის მომხრე ისეთი კრიტიკისა, რომელიც მწერალს პროგრამებსა და წინასწარ წესებს აძლევს, რომელთა მიხედვითაც შემდეგ მან უნდა შეასრულოს თავისი ნაწარმოებში. ასეთი კრიტიკა დობროლიუბოვს მიაჩნია ნაწილობრივ გამართლებულად ახალგაზრდა ავტორის მიმართ, რომელიც გარკვეულ იმედებს იძლევა. მაგრამ სწორი გზით არ მიდის და საჭიროებს რჩევა-დარიგებებს. „ისეთი მწერლის შესახებ, როგორიც ოსტროვსკია, არ შეიძლება დავეუშვათ ეს სქოლასტიკური კრიტიკა“³³⁷. ყველაზე უფრო მართებული იქნება, — ფიქრობს დობროლიუბოვი. — „...მივუყენოთ ოსტროვსკის ნაწარმოებებს რეალური კრიტიკა, რომელიც მდგომარეობს იმის მიმოხილვაში, რასაც ჩვენ მისი თხზულებანი გვძლევს“³³⁸. ეს რეალური კრიტიკა სწორედ ის იყო, რასაც დობროლიუ-

³³⁵ Н. А. Добролюбов, Избр. соч., 1947, стр. 130.

³³⁶ იქვე.

³³⁷ იქვე, გვ. 102.

³³⁸ იქვე, გვ. 102. ხაზი დობროლიუბოვისაა. — გ. ჯ.

ბოვი თვითონვე მისდევდა, მაგრამ არასოდეს არ კმაყოფილდებოდა მარტოოდენ მიმოხილვით. პირიქით, დიდ რაზნოჩინელს მწეოლის მხატვრული შემოქმედების ანალიზი ყოველთვის დაკავშირებული ჰქონდა არა მარტო იმის მიმოხილვასთან, რასაც ხელოვანის ნაწარმოებები იძლეოდა, არამედ, გარკვეულ პროგრამასა და წესებთანაც. ამ მოპენტს ჩვენ შეგვიძლია ნაზი გავუსვათ დობროლიუბოვის ყველა წერილში, მაგრამ უფრო მეტად ვოცელ სტატიანი — „რა არის ობლომოვშინი?“

რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენას წარმოადგენს დობროლიუბოვის სახელგანთქმული წერილი — „რა არის ობლომოვშინი?“, რომელშიც მოცემულია არა მარტო ობლომოვის, როგორც ლიტერატურული ტიპის, ღრმა ანალიზი, არამედ დასაბუთა გზაც — როგორ შეიძლება მოვიწიროთ ობლომოვშინი და შევძებნოთ სამარცხვინო ლაქა.

ჩვენ ვთქვით, რომ თავადაზნაურულ-ლიბერალურ ინტელიგენციას 40-იან წლებში ჰქონდა გარკვეული მნიშვნელობა, მაგრამ დობროლიუბოვმა იქვე მიუთითა: „ფრანზა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, თვით საზოგადოებაში უბიბადა მოთხოვნილება ნამდვილ საქმეზე“. ამ საქმეს აღსასრული მოაქვს თვით თავადაზნაურობისათვის. ამიტომ მათა წარმომადგენლები ურეა-წუხილს ნიუენენ, საქმეს არ აკეთებენ და მხატვრულ ლიტერატურაშიც ჩვენ გამოყვანილი გვყავს მთელი გაღურვა ადამიანებისა, რომლებიც პესიმიზმისა და უმოქმედობის კაობში არიან ჩაფარდნილი. ვიღრე ამ საკითხს შევხებოდეს, დობროლიუბოვი „რა არის ობლომოვშინი?“ იწყებს ბრწყინვალე მსჯელობათ თვით ლიტერატურული კრიტიკის ხასიათზე. დობროლიუბოვი აცხადებს, რომ მის ამოცანას წარმოადგენს არა ესთეტიკურ-აფთიქტური მსჯელობა — ესა თუ ის ფრანზა შეეფარდება თუ არა რომელაზე გმ-რს. ან სასვენო ნიშანი როგორაა ხმარებულა რომანში, არამედ ეცდება წარმოადგინოს ზოგადი შეხედულება ან გონიაროვის რომანის შინაარსსა და მნიშვნელობაზე. ამიტომ მას არ ეშინია, თუ ზოგიერთი კრიტიკოსი მის შესახებ იტყვის — ეს წერილი დაწერილა არა ობლომოვზე, არამედ ობლომოვის გამო.

თავდაპირველად დობროლიუბოვი ასხვავებს ტურგენევისა და გონჩაროვის მხატვრულ სპეციფიკას. ტურგენევის შემოქმედება პირველი ფურცლებიდანვე იპყრობს მკითხველის ყურადღებას, ეს თავიდანვე ლირიკული სიმღერაა იმ ადამიანებზე, იმ გმარებზე, რომლებიც ძლიერ ახლოა თვით ავტორთან. ამიტომ შთაბეჭდილება ტურგენევისაგან ისე ძლიერია, რომ შესაძლებელია მკითხველს დროთა ვითარებაში დაავიწყდეს ნაწარმოების შინაარსი. მხატვრული დეტალები, მაგრამ შთაბეჭდილება არავითარ შემთხვევაში. სულ ესაა

გზით მიდის გონჩაროვი. იგი ისე აღწერს პირველად მოვლენას, რომ მკითხველი მას ცივად შესცქერის, შემდეგ გაურკვეველი ხაზები თანდათან ნათლდება, მწვენიერდება, „და უცებ, არ ვიცი, რა სასწაულით, ამ ხაზებისაგან ჩვენ წინაშე წარმოდგებიან ყვავილებიცა და ბუღბუღებიც“. დობროლიუბოვი ამაში ხედავს გონჩაროვის მხატვრულ ტალანტს — საგნის ყოველმხრივი დამორჩილების ძლიერ უნარს.

შემდეგ, როცა დობროლიუბოვი განიხილავს ობლომოვის, როგორც ლიტერატურულ ტიპს, მიუთითებს, რომ ეს არის მოთხრობა ან ისტორია. კეთილი და ზარმაცი ობლომოვი, რომელსაც, ავტორის თქმით, „ბროლივით სუფთა სული“³³⁹ აქვს, რასაც იმეორებს ობლომოვის ბავშვობის მეგობარი ანდრეი შტოლციც — „მინასავით სუფთა და ნათელი სული ჰქონდა“³⁴⁰, თუ როგორ ეფლობა სიბიბლიოთეკაში, როგორ წევს, როგორ სძინავს ისე, რომ ვერც მეგობრობა, ვერც სიყვარული ვერ აშორებენ მას ამ თავის საყვარელ გატაცებას. არის თუ არა იგი ახალი ლიტერატურული ტიპი? არა, არ არის. მაგრამ აქამდე ჩვენ წინაშე იგი ასე უბრალოდ და ასე ბუნებრივად არ იყო წარმოდგენილი. ჯერ კიდევ ადრე ონეგინში ვპოულობთ ობლომოვის ხაზებს, — ამბობს დობროლიუბოვი. მაგრამ ობლომოვის ხაზები მოცემულია არა მარტო ონეგინში, არამედ სხვა უამრავ გმირშიც, რომლებმაც „ზედმეტი ადამიანების“ სახელი მიიღეს. ონეგინის შემდეგ ესენი არიან პეჩორინი, ბელტოვი, რუდინი და სხვები. ეტყობა, ეს ტიპი ისეთი არსებითი ისტორიული მოვლენაა, რომ მას გვერდი ვერ აუხვია ვერც ერთმა სერიოზულმა მხატვარმა.

რა არის ობლომოვის სიზარმაცის, უნებისყოფობის, მისი აბსოლუტური ინდიფერენტიზმის მიზეზი? დობროლიუბოვი ამ მიზეზს ხედავს, ერთი მხრივ, სოციალურ სფეროში, მეორე მხრივ, ობლომოვის გონებრივსა და ზნეობრივ განვითარებაში. საილუსტრაციოდ მოჰყავს დიალოგი, როცა ობლომოვი თავის მისახურს ზახარს ეუბნება, რომ იგი მოწმეა, თუ როგორ იზრდებოდა ბატონი, სათუთად, არასოდეს განუცდია შიმშილი და სიცივე, არ იცის, რა არის გაჭირვება, პურისათვის არ უშრომია, საერთოდ, არავითარ საქმეს არ აკეთებდა. სრული სიმართლეაო, — დასძენს დობროლიუბოვი ობლომოვის ამ სიტყვებს, — და მოჰყავს რომანის ის შესანიშნავი ადგილი, სადაც გონჩაროვი აგვიწერს ილია ილიას-ძის ბავშვობას. თოთხმეტი წლის ობლომოვმა მხოლოდ ის იცოდა, თუ ფეხსაცმელს ჩააცმევდნენ ცალ ფეხზე, მეორე უნდა გაეშეირა, მისი ლურჯილს შესრულებისათვის

³³⁹ И. А. Гончаров, Избранные сочинения. 1948, стр. 372.

³⁴⁰ იქვე, გვ. 374.

ყველანი მზად იყვნენ. თუ რაიმეს გაკეთებას განიზრახავდა, მზად აყო მძობლებს ნებახილი: „როგორ შეიძლება“, „გაცივდები“, „ჩამოვარდები“... და ობლომოვიც არაფერს აღარ აკეთებდა.

ალბრდის ასეთი პირობები დობროლიუბოვს არ მიაჩნია იმდროინდელი რუსეთის „განათლებული საზოგადოების“ რაღაც განსაკუთრებულ მოვლენად. ეს იყო ჩვეულებრივი პირობები. მასში დობროლიუბოვმა აღმოაჩინა ობლომოვის ტრაგედიის მეორე მხარეც. ობლომოვმა არ იცის, რისთვის მუშაობენ, რატომ იწერება ეს ქაღალდები? სწავლობდა, მაგრამ არ იცოდა, რა სარგებლობის მოტანა შეუძლია მეცნიერებას? ამიტომ იგი კმაყოფილება მალოდ იმით, რომ უცქიროს, თუ როგორ ინტერაინდება თაროებზე შემოწყობილი წიგნები. მიღეს საზოგადოებაში, მაგრამ არ იცის, რატომ დადიან ადამიანები სტუმრად? ამიტომ ჩამომორდა ყველა ნაცნობს და მარტო დარჩა. დადიოდა ქალებთან, მაგრამ ფიქრობდა — რას უნდა მოელოდეს მათგან? ამ დროს შეიყვარა მშვენიერი გოგონა ოლგა ილინსკაია, რომელმაც გულწრფელად თანუგრძნო მას, განიზრახა ზისი ცოლი გამხდარიყო და ობლომოვი გამოესწორებინა, ე. ი. ხელახლა აღეზარდა იგი, მაგრამ დამარცხდა — მიზანს ვერ მიაღწია. ობლომოვში ისევ ობლომოვშიჩინამ გაიმარჯვა და ოლგა ობლომოვის ბავშვობას მკვებრის, უადრესად მოქმედი და პრაქტიკული ადამიანის ანდრეი შტოლცის მეუღლე ხდება. თვით ობლომოვი კი თავის ტოლს ნახულობს ადათია პშენიციანს სახით, რომელიც ყველაფერს აკეთებს იმსათვის, რომ ობლომოვმა ისე იცხოვროს, როგორც სურს: ძილის დროს სიზმარშიც კი ისევ იბინოს და ცხოვრებამ არ დაძრას. ამიტომ აყო, რომ ობლომოვი გაურბოდა ქალებს. პშენიციანს ცოლად შერთვის შემდეგ კი ობლომოვი საბოლოოდ გაირიყა საზოგადოებისაგან, ცხოვრებისაგან, ის სამუდამოდ თავისსავე თავში ჩაკეტილი ადამიანი გახდა.

ამ ტრაგედიას დობროლიუბოვი ობლომოვის ბიოლოგიურ არსებაში კი არ ხედავს, როგორც ეს პისარევემა შემდეგ დაინახა, არამედ გარემოსა და სოციალურ ვითარებაში, რასაც იგი ო ბ ლ ო მ ო ვ შ ი ნ ა ს უწოდებს შტოლცთან ერთად. გენიალური კრიტიკოსი მიუთითებს, რომ ეს სიზარმაცე, უსაქმურობა, საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ინდიფერენტობა მთლიანად ახასიათებს პ უ შ კ ი ნ ი ს ო ნ ე გ ი ნ ს, ლ ე რ მ ო ნ ტ ო ვ ი ს პ ე ჩ ო რ ი ნ ს, გ ე რ ც ე ნ ი ს გ მ ო რ ე ბ ს მოთხრობაში — „ვინ არის დამნაშავე“ და ტ უ რ გ ე ნ ე ვ ი ს გ მ ი რ ე ბ ს „რუდინში“. რა არის მათი პესიმიზმის, ინდიფერენტობის საფუძველი? „დიდი ხანია უკვე შემჩნეულია, — წერს დობროლიუბოვი, — რომ შესანიშნავი რუსული მოთხრობებისა და რომა-

ნების გმირები იტანჯებიან, რადგან მიზანს ვერ ხედავენ ცხოვრებაში და ვერ პოულობენ თავის შესაფერის საქმეს. ამის გამო ისინი განიცდიან მწუხარებას. ონეგინიც ხომ ამბობდა: „ვინც ცხოვრობდა და ფიქრობდა, მას არ შეუძლია სულთ არ შეიძულოს ადამიანებია“. ამიტომ დობროლიუბოვს ონეგინის ტიპი მიაჩნია ყოველივე იმის გაერთიანებად ერთ სახეში, რასაც ჯერ კიდევ გონჩაროვამდე გვიჩვენებდა რუსული ლიტერატურა. ობლომოვის წინაპრებს, თვით ობლომოვებს ოდესღაც ჰქონდათ სიტყვები, საქმეებიც, მაგრამ ის შემდეგ გაქრა. ისინი არასოდეს მისულან იმ უკანასკნელ დასკვნამდე, „სადაც სიტყვა იქცევა საქმედ“, სადაც პრინციპი ემთხვევა სულის შინაგან მთავარ ნიშნებს.

და ეს ადამიანები, დობროლიუბოვის აზრით, განყენებულ შეხედულებებს უფრო აფასებენ. ვიდრე ცოცხალ ფაქტებს, მათ საერთო პრინციპები უფრო მოსწონთ, ვიდრე უბრალო ცოცხალი სიმართლე, საპირველობო წიგნებს ისინი კითხულობენ მხოლოდ იმიტომ, რომ გაიგონ. თუ რა წერია შიგ. დობროლიუბოვი არ ეთანხმება გონჩაროვს იქ, სადაც მწერალი გვეუბნება: ობლომოვს ჰქონდა მართალი გული, თუმცა მან დაკარგა სიცოცხლის ძალა, მაგრამ არ დაუკარგავს სინდისი და პატიოსნება. არც ერთი ყალბი ნოტი მისი გულიდან არ ამოდის, მის გულს ვერასოდეს ვერ მოისყიდო და ყოველთვის შეგიძლია ენდო. ავტორის ამ აზრს დობროლიუბოვი უარყოფს: რა საჭიროა ენდო ობლომოვს, როცა არაფრის გაკეთება მას არ შეუძლია? იგი არ ჩადის ბოროტებას, მაგრამ განა შეუძლია ბოროტების ჩადენა ან სიკეთე? მას ვერაფრით მოისყიდო, მაგრამ რისთვის უნდა მოისყიდო, განა იმეტი, რომ სკამიდან წამოაყენო? ესეც ძნელი საქმეა, მას სკამიდანაც ვერ წამოაყენებ, — ამბობს დობროლიუბოვი.

თავისი შესანიშნავი კრიტიკული წერილის მთელი ძირითადი იდეა. შეიძლება ითქვას, დობროლიუბოვმა ჩააქსოვა იმ სიტყვაში, რომელიც ჯერ კიდევ გოგოლის მსოფლშეგრძნებას აწუხებდა: ეს სიტყვა იყო „წინ“. ჩვენ ვიცით. ობლომოვები ურიგდებიან ბედს. არც მეტი, არც ნაკლები. ანდრეი შტოლციც აქაა. იგი ხდება ობლომოვის მთელი მამულის მმართველი. ობლომოვის ვაჟის აღმზრდელადც შტოლცი გვევლინება. მაგრამ, ბედისადმი ეს შერიგება, დობროლიუბოვის აზრით, არის დანაშაული და ობლომოვშიჩინისაგან ჩვენ მეტს არაფერს არ უნდა მოველოდეთ. „ვინდა მათ, ბოლოსდაბოლოს, — წერს დობროლიუბოვი, — დაძრავს ადგილიდან ყოვლისშემძლე სიტყვით, — „წინ“, რომლის შესახებაც ოცნებობდა გოგოლი და რომელსაც ასე დიდი ხანია და ასე ილაჯავწყვეტით უცდის რუსეთი? დღემდე არ არის პასუხი ამ კითხვაზე არც საზოგადოება-

ში, არც ლიტერატურაში³⁴¹. და შტოლცის სიტყვებითო, — წერს დობროლიუბოვი, — გონჩაროვმა განიზრახა დაესამარებინა ობლომოვშინა საფლავის ქვაზე წასაწერი შემდეგი ეპიტაფიით: „მშვიდობით ძველო ობლომოვკა, შენ დაასრულე შენი საუკუნე“³⁴². მაგრამ არა, — წერს დობროლიუბოვი, — ობლომოვკა არის ჩვენი პირდაპირი სამშობლო, მ-სი ბატონ-პატრონები, — ჩვენი აღმზრდელები. მისი სამასა ზახარა ჩვენი სამსახურ-სათვის მზად არის. თითოეულ ჩვენგანში ზის ობლომოვის მნიშვნელოვანი ნაწილი და ჯერ კიდევ აღრეა ჩვენთვის საფლავის ქვაზე წარწერა.

ამგვარად, დობროლიუბოვმა ობლომოვის ანალიზში ორგანულად ჩააქსოვა საკუთარი შეხედულებანი და შემთხვევითი როდია, როცა ამ ბრწყინვალე სტატიაში ჩვენ ვხვდებით ბევრ ადგილს, რომლებსაც ერთი შეხედვით პირდაპირი კავშირი მართლაც არა აქვთ გონჩაროვის რომანთან. მაგრამ ეს ერთი შეხედვით, ნამდვილად კი დობროლიუბოვმა მკითხველს დაანახა, რა საძაგელი და აუტანელია ბატონ-ყმური სინამდვილე, რა სულისშემხუთველი ატმოსფეროა იქ, ადამიანის ტანჯვა-ვაების ამ ჯოჯობეაურ სამყაროში. აქედან ლოგკურად გამომდინარეობდა ბატონყმობის მოსპობისა და თვითმპყრობელობის დამსხვრევისათვის ლტერატურის ბრძოლის ამოცანა, რომლის განხორციელებასაც დიდმა კრიტიკოსმა მთელი თავისი ცხოვრება შესწირა.

ამით დობროლიუბოვმა განავითარა ჩერნიშევსკის ესთეტიკა და შეძლო თავადანსაურულ-ლიბერალური იდეების ბატონობის ხანაში გაბედულად აეფრიალებინა ხელოვნების რევოლუციურ-დემოკრატიული თეორიის დროშა. ჩვენ შემდეგ ვნახავთ, რომ თავისი შეხედულებანი ხელოვნებაზე დობროლიუბოვმა პრაქტიკულად გაანაღდა პოეზიაშიც.

თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა დობროლიუბოვს. როგორც მწერალსა და მოაზროვნეს, რა თვალუწვდენ სიმაღლეზე ავიდა იგი ლიტერატურაში, მოწმობს ის გარემოება, რომ მას, 25 წლის ახალგაზრდას. რომელსაც ერთი წელიც მძიმე ავადმყოფობაში დაეკარგა, ენგელსი სოციალისტურ ლესინგს უწოდებდა. ასეთივე მაღალ შეფასებას აძლევდა მას ლენინი. დობროლიუბოვი მსოფლიო ლიტერატურულ კრიტიკის ერთ-ერთი სახელოვანი, უბრწყინველესი და უშესანიშნავესი წარმომადგენელია. რომლის მემკვიდრეობას დღემდე არ დაუკარგავს არც ლტერატურული, არც საზოგადოებრივი აქტუალობა.

³⁴¹ Н. А. Добролюбов. Избранные произведения, 1936, стр. 66

³⁴² И. А. Гончаров. Избранные сочинения, 1948, стр. 370.

ხელოვნების ნიპილისტური თეორია, პისარევი, ზაიცევი. ჩერნიშე-
ვსკისა და დობროლიუბოვის უტილიტარული ხელოვნების თეორია
გასული საუკუნის 60-იან წლებში უკიდურესობამდე განავითარა რა-
ზნოჩინელმა დიმიტრი პისარევიმ. მართალია, იგი რაზნოჩი-
ნელი არ არის სოციალური წარმომართ, არ დაბადებულა ისეთ
წრეში, როგორც ჩერნიშევსკი და დობროლიუბოვი, მაგრამ უნი-
ვერსიტეტში სწავლისას პისარევი უკვე ხდება ახალი მიმართულების
ნიმდევარი იმ განსხვავებით, რომ თავის სოციალურ დასაყრდენს
ქებებს ქალაქის დემოკრატიაში, მეშჩანობაში.

პისარევი რადიკალური რაზნოჩინელია, რევოლუციონერი-დემო-
კრატი. 1862 წელს მან დაწერა სტატია, რომელიც უნდა დაბეჭდი-
ლიყო რევოლუციონერ სტუდენტ ბალოდის მიერ შექმნილ
არალეგარულ „ჯიბის“ სტამბაში. მაგრამ ეს წერილი ხელში ჩაუვარ-
და მეფის ცენზურას, რის გამო პისარევი იმავე წლის 2 ივნისს დაა-
პატიმრეს და მოათავსეს პეტრე-პავლეს ციხეში. პისარევი აყენებდა
რომანოვების დინასტიის მოსპობის საკითხს და რუსეთის ცოცხალ
ძალებს ამ ამოცანის შესრულებისაკენ მოუწოდებდა. მისი წერილი
ნათლად გვიჩვენებს. თუ რა მძაფრი სიძულვილით იყო გამსჭვალუ-
ლი ახალგაზრდა კრიტიკოსი რომანოვების დინასტიისადმი.

რა პირობებში დაიწერა ეს წერილი? საქმის ვითარება ასეთი
იყო: ემიგრაციაში მყოფი გერცენი თავისი „კოლოკოლით“
უდიდეს გავლენას ახდენდა რუსეთის საზოგადოების მოწინავე ნა-
წილზე. რეპრესიებმა და მკაცრმა ცენზურამ ვერ შეძლო ამ გავლენის
შესუსტება. მეფის მთავრობამ ამიტომ გადაწყვიტა რამდენიმე
სპეციალური ბროშურა გამოეშვა გერცენის წინააღმდეგ ფრანგულ
ენაზე და თავისუფლად გავერცელებინა რუსეთშიც. ერთი ასეთი
ბროშურის დაწერა დაევალა რუსეთის ფინანსთა სამინისტროს აგენტს
ბარონ ფ. პ. ფირკსს. მან ეს ბროშურა მართლაც დაწერა, მა-
გრამ ანონიმური ხელმოწერით გამოუშვა ბერლინში. გამოდიოდა,
რომ ბროშურა თითქოს ეკუთვნოდა ვინმე ფრანგ ლიტერატორს
შედო-ფეროტის³⁴³. ეს „ბრიყვული წიგნაკი“, როგორც პისა-
რევი უწოდა მას, ბრალს სდებდა გერცენს და იცავდა მეფის მთავ-
რობას. წიგნაკმა აღშფოთება გამოიწვია რუსეთის საზოგადოების
მოწინავე ნაწილში და მისმა საუკეთესო წარმომადგენელმა პისარე-
ვიმ სპეციალური წერილი დაწერა შედო-ფეროტის წინააღმდეგ.

თავის წერილში — „რუსეთის მთავრობა შედო-ფეროტის მფარ-
ველობის ქვეშ“ — პისარევი ამხელს რომანოვების დინასტიის მთელ
შინაგან სიღამპლეს, ბარონ ფირკსის უნიჭობას, მხურვალედ იცავს

³⁴³ Д. И. Писарев. Избранные сочинения, т. I, стр. 565—566.

გერცენს შედო-ფეროტისა და საერთოდ მეფის აგენტების თავდასხმისაგან, აყენებს საკითხს, რომ ეს წიგნაკი არის მესამე განყოფილების ახალი მანევრი, რომელიც მიზნად ისახავს საზოგადოებრივი აზრის შეცდომაში შეყვანას. „შედო-ფეროტის ბროშურას ორი მაზანი აქვს, — წერს პისარევი, — 1) დაამტკიცოს, რომ თიოქოს პეტერბურგის მთავრობას არც ესაჭიროება და არც სურს გერცენი მოკლას; 2) ყოველ ხელსაყრელ მომენტში დასცინოს და გალანძლოს გერცენი, როგორც ქარაფშუტა ბაქია და გაამპარტავენებული კუდაბ-ზიკა“³⁴⁴. შემდეგ პისარევი ნიღაბს ხდის ამ მოსყიდული მჭლანბელის აზრთა უმწეობას და მისთვის ჩვეული გონებამახვილობით ბრალსა სდებს რომანოვების დინასტიას. „მთავრობის მხარეზე, — წერს პისარევი, — დგანან მხოლოდ არამზადები, მოსყიდულნი იმ ფულით, რომლებსაც მოტყუებითა და ძალდატანებით ართმევენ ღარიბ ხალხს, ხალხის მხარეზე დგას ყველაფერი ის, რაც ნორჩია და ახალი, ყველაფერი ის, რასაც უნარი აქვს იაზროვნოს და იმოქმედოს.

რომანოვების დინასტია და პეტერბურგის ბიუროკრატია უნდა დაიღუპოს. მათ ვერ უშველით ვერც ვალუევის³⁴⁵ ტ-პის მინისტრები და ვერც შედო-ფეროტის მსგავსი ლიტერატორები.

რაც მკვდარი და დამპალია, თვითონვე უნდა ჩაეშვას სამარეში. ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, რომ უკანასკნელად წაეუბიძგოთ ხელით და ტალახში გადავისროლოთ მათი გახრწნილი გვამები“³⁴⁶.

ასეთი რევოლუციური აზრებისათვის მეფის მთაურობამ მკაცრად დასაჯა პისარევი. სწორედ ეს პროკლამაცია შეიქნა იმის მიზეზი, რომ პისარევმა ოთხნახევარი წელიწადი პეტრე-პავლეს ციხეში გაატარა. დიდი ვაი-ვაგლახით, ერთი წლის შემდეგ მან შიილო ნებართვა ციხეში გაეგრძელებინა ლიტერატურული მუშაობა. ამ პერიოდს ეკუთვნის მისი უაღრესად ნაყოფიერი ლიტერატურული მოღვაწეობა, მრავალი პირველხარისხოვანი კრიტიკული წერილი, რომლებშიც რასწორი რეალმა აზროვნებამ ახალი განშტოება პოვა.

1866 წლის 18 ნოემბერს პისარევი გაათავისუფლეს ციხიდან, მაგრამ მალე, 28 წლის ახალგაზრდა, 1868 წლის 4 ივლისს ტრაგეკულად დაიღუპა ზღვაში ბანაობის დროს, დაიხრჩო რიგის ახლოს დუბელწში. ამ უბედურმა შემთხვევამ ღრმა გულსტკეილი გამოიწვია საზოგადოების მოწინავე ნაწილში. საკმარისია მივეუთითოთ ლონდონში მყოფ გერცენზე, რომელმაც გულწრფელად დაიტრია ახალგაზრდა კრიტიკოსი: „კიდევ ერთი უბედურება თავს დაატყდა ჩვენს

³⁴⁴ Д. И. Писарев, Избр. соч., 1934, т. I, стр. 322.

³⁴⁵ ზ. ა. ვალუევი მაშინ შინაგან საქმეთა მინისტრი იყო. — გ. ჯ.

³⁴⁶ Д. И. Писарев, Сочинения, т. I, стр. 326.

პატარა ფალანგას, — წერდა გერცენი, — მიიძალა ნათელი ვარსკვლავი, რომელიც ბევრს გვპირდებოდა და თან წაიღო ჯერ კიდევ ჩამოუყალბებელი ნიჭი“³⁴⁷. მიუხედავად სიახალგაზრდავისა, შენიშნავდა გერცენი, მან ბევრი იტანჯა; ჩვენ დავუმატებდით, ტანჯვასთან ერთად არაადამიანურად იშრომა და დავვიტოვა პირველხარისხოვანი კრიტიკული ნაშრომები: „XIX საუკუნის სქოლასტიკა“, „რეალისტები“, „ესთეტიკის დამსხვრევა“. „პუშკინი და ბელინსკი“, „ბაზაროვი“, „ჩვენი საუნივერსიტეტო მეცნიერება“ და მრავალი სხვა ლიტერატურული წერილი, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს ესთეტიკის ისტორიაში.

პისარევი მიჩნეული იყო ნიჭილისტების ბელადად. ტურგენევის რომანის „მამებისა და შვილების“ გარჩევასას მან გაბედულად დაიცვა ევგენი ბაზაროვი, ის ლიტერატურული ტიპი, რომელმაც ავტორმა ჩააქსოვა ნიჭილიზმის თეორია და მისი სახით გვიჩვენა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებით ცალმხრივად გატაცებული ადამიანი, ერთი ბიოლოგი რომ ურჩევნია ოც პოეტს, ხოლო რაფაელ სანციოს გენიას გახვრეტილი შაურიანის ფსადაც არა თვლის. ბაზაროვი ცნობს და ემყარება მხოლოდ მეცნიერების ძალას, რაკი მასში ხედავს საზოგადოებრივი კეთილდღეობის გარანტიას. ამიტომ ბაზაროვის დებულება — „ბუნება ტაძარი კი არ არის, არამედ სახელოსნო და ადამიანი მასში მომუშავე“ — პისარევიმ გაიხადა თავისი ვრცელი მსჯელობის საგნად. ამ დებულებაში უარყოფა, — დასძენდა პისარევი, — იქცევა რაღაც ხელოვნურად და თითქმის აღარ არის თანმიმდევრული. „ბუნება სახელოსნოა და ადამიანი მასში მომუშავე: მე მზად ვარ ამ აზრს დავეთანხმო; მაგრამ განვავითარებ რა ამ აზრს ბოლომდე, მე არ მივდივარ იმ შედეგებამდე, სანამდისაც ბაზაროვი მიდის. მუშავემა უნდა დაისვენოს, ხოლო დასვენება არ შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ მძიმე ძილით დამქანცავი მუშაობის შემდეგ. ადამიანი უნდა განახლდეს სასიამოვნო შთაბეჭდილებებით. და ცხოვრება გარეშე სასიამოვნო შთაბეჭდილებებისა, სარსებო მოთხოვნილებათა სრული დაკმაყოფილების დროსაც კი, იქცევა აუტანელ ტანჯვად“³⁴⁸, წერს პისარევი. ეს იყო ადამიანური ცხოვრების მოთხოვნა, მის ბუნებრივ მისწრაფებათა დაკმაყოფილებისათვის ზრუნვა.

თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის დასაწყისში პისარევს არ ჰქონდა ის ნიჭილისტური შეხედულება, რომელიც მან გამოამჟღავნა

³⁴⁷ Герцен, Сочинения, т. XXI, стр. 88.

³⁴⁸ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, т. I, стр. 240.

„ესტეტიკის დამსხვრევაში“. თავდაპირველად ის ლიტერატურასა და ხელოვნებას უცქეროდა უტილიტარული თვალსაზრისით. მაგრამ შემდეგ ეს უარყო და ხელოვნება განიხილა არა როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობესების საშუალება, არამედ, სცადა მასში შემაფერხებელი ძალაც კი დაენახა. შეიძლება ამ შეხედულებას ჩანასახი ვიპოვოთ „XIX საუკუნის სქოლასტიკაში“, სადაც პისარევი მკაცრად აყენებს საკითხს, რომ საჭიროა ჟურნალისტიკა კიდევ უფრო დაუახლოვდეს მასას. წიგნი, პრესა, მწერალი მჭიდრო კავშირში უნდა იყოს საზოგადოებასთან, ხალხთან. მაგრამ ხშირად „პრაქტიკაში გამოდის სავსებით არა ის, რაც გამოდიოდა თეორიიდან“. „ადამიანებო. რომლებიც წერენ, ივიწყებენ, რომ ისინი წერენ არა საკუთარი თავისათვის, არამედ საზოგადოებისათვის“³⁴⁹. ხშირად ლიტერატორები წარმოადგენენ ვიწრო ჯგუფს, წრეს, სადაც იმუშავებენ იდეებსა და შეხედულებებს, რომლებიც ხალხისათვის გაუგებარია, ვინაიდან ხალხთან მჭიდრო კავშირის გარეშე ყალბდება.

ამავე წერილში პისარევი პირველად გვაძლევს ბელინსკის შეხედულებათა რევიზიას, რომლის დამთავრებულ სახეს ვპოულობთ შემდგომს ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნაშრომებში. მართალია, აქაც პისარევი ბელინსკის განიხილავს, როგორც თავისი ეპოქის მოწინავე იდეების გამომხატველს, მაგრამ მას ართმევს უფლებას — ახლაც საინტერესო იყოს, როგორც მოაზროვნე. „ბელინსკის ბექდავენ და კითხულობენ ახლა, პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ მას გატაცებით კითხულობდნენ მისი თანამედროვენი, იმიტომ, რომ ის იყო მთელი თაობის მასწავლებელი და არა იმიტომ, რომ მის კრიტიკაში იყოს მარადიული ჭეშმარიტებანი. ბელინსკი ძვირფასია ჩვენთვის არა როგორც მოაზროვნე, არამედ როგორც გარკვეული ეპოქის გამოხატულება“³⁵⁰. ეს უკვე წინასწარი მონაცემია იმ შეხედულებისა, რომელიც თავის დამთავრებულ სახეს პოულობს ვრცელ სტატიაში — „პუშკინი და ბელინსკი“. მაგრამ ამ შეხედულების გვერდით პისარევი გარკვევით აყენებს საკითხს, რომ საჭიროა მხატვრულმა ლიტერატურამ გამოსახოს ცხოვრება, უჩვენოს ის ტანჯვა და წამება, რომელსაც ბევრი ადამიანი განიცდის სოციალური ჩაგვრის პირობებში. პისარევი დასცინის იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც მალაღმარებლად თეორიებსა და მათ მიერვე წარმოსახულ სინამდვილეზე მსჯელობენ მაშინ, როცა კრიტიკოსების მოვალეობაა ღრმად ჩახედონ გარშემორტყმულ სინამდვილეს. განა სიბარიტიზმი და ყოვლად გაუმართლებელი მოვლენა არ არის, როდესაც მწერლის უკან ადამიანი

³⁴⁹ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, 1934, т. I, стр. 35.

³⁵⁰ იქვე, გვ. 43.

განიცდის შიმშილს, სიცივეს, ტანჯვას, ვაებას, უბედურებას, ხოლო მწერალი კი ზის რბილ საფარძელში, უზრუნველყოფილი და ფიჭრიც კი ეშინია, — დაუკვირდეს თუ არა მის მდგომარეობას. ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე ეს თვალსაზრისი პისარევის ესთეტიკის პოზიტიური ნაწილია. ამავე წერილში პისარევმა დააყენა სოციალურა რომანის შექმნის საკითხი. „ჩვენ არ გვქონდა რტორიული რომანი, პუშკინის „კაპიტანის ქალიშვილის“ გამოკლებით. ჩვენ დღემდე არა გვაქვს სოციალური ან ზნეობის აღმწერი რომანი“³⁵¹. ასეთ მხატვრულ ნაწარმოებთა შექმნა კი მას საჭიროდ მიაჩნია. თითქმის ანალოგიური თვალსაზრისია განვითარებული წერილში „პისემსკი, ტურგენევი, გონჩაროვი“. პისარევი წერს: „პისემსკის, ტურგენევისა და გონჩაროვის რომანებს ჩვენთვის აქვთ არა მარტო ესთეტიკური, არამედ საზოგადოებრივი ინტერესი“³⁵². ცხადია, ეს არ არის ნიპილიზმი, რომელიც საერთოდ უარყოფს ხელოვნების როლს.

წერილში — „მოსკოვის მთაზროვნენი“ — პისარევმა საკუთარ თავს და თანამედროვეობას უწოდა „მე-19 საუკუნის გაფუჭებული ბავშვები“³⁵³, ვინაიდან ჭანსალი პროგრესული აზრები უაზროსა გვეონიაო. ამავე წერილში დაყენებულია ლიტერატურული კრიტიკის ამოცანა. რაში ხედავს პისარევი ამ ამოცანას? „კრიტიკოსის საქმე, სახელდობრ იმაში მდგომარეობს, რომ განიხილოს და გაარჩოს მხატვრის დამოკიდებულება გამოხატული საგნისადმი: კრიტიკოსმა ეს საგანი უნდა განიხილოს ძალიან ყურადღებით, გაიაზროს და თავისებურად გადაწყვიტოს ის საკითხები, რომლებსაც კენაც მიეყავ: რთ ამ საგანს, საკითხები, რომლებიც მხოლოდ აღძრა, ან შესაძლებელია ძლივს შეამჩნია თვით მხატვარმა“³⁵⁴ მაშასადამე, კრიტიკოსმა მხატვრის მიერ შექმნილ სახეებში უნდა მონახოს იდეები და განიხილოს მათი ურთიერთმიმართება, მოგვეცეს მათი ანალიზი.

ვრცელ სტატიაში — „ბაზროვი“ — განხილულია რომანი „მამები და შვილები“. ჩვენ ვიცით, რომ ტურგენევმა ევგენი ბაზროვი დაგვიხატა, როგორც რაზნოჩინელი, გლეხთა წრიდან გამოსულ ადამიანი. ბაბუამისი გლეხი იყო, ხოლო მამა — მაზრის ღარიბი ექიმი. როგორც ვხედავთ, ბაზროვის სოციალური წრე ტიპურად რაზნოჩინულია. რას წარმოადგენს თვით რომანი? პისარევი „მამებსა და შვილებს“ თვლის ტურგენევის შემოქმედების დადებითი მხარეების.

³⁵¹ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, т. I, стр. 45.

³⁵² იქვე, გვ. 114.

³⁵³ იქვე, გვ. 203.

³⁵⁴ იქვე, გვ. 206.

გაგრძელებად. მას მოსწონს ამ რომანის მხატვრული დამუშავება, მისი ხასიათი. სცენები და სურათები ამ რომანში ისე თვალნათლევ და რბილად არის აღწერილი, რომ ხელოვნების ყველაზე შეუპოვარი უარყოფელიც კი მისგან სიამოვნებას გრძნობს, მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი იდეა განმაცვიფრებელი სისწორით არ არის გადმოცემული, ხოლო ამბები ნაკლებ საინტერესოა. რას წარმოადგენს ბაზაროვი? იგი გატაცებულია მეცნიერებით, მასში ხედავს საზოგადოებისათვის სასარგებლო საქმეს. რა ამოქმედებს ბაზაროვს? ის მოქმედებს არა პრინციპის სახელით, რომ ყველასთან გულგახსნილი იყოს, არამედ სურს უარყოს ის სირცხვილი, რომელსაც ბევრი განიცდის თავის განსაკუთრებულობაზე მითითებისას. ბაზაროვს არაფრის არ ეშინია, არავინ უყვარს. მას სასაცილოდ არ ყოფნის სიყვარულით გაუბედურებული პავლე კირსანოვი, მამების წარმომადგენელი, რომელთანაც შემდეგ მას დუელიც კი ქმონდა და თავი ისე ღირსეულად ეკავა, რომ თვით პავლე კირსანოვი მის ამ ღირსებას სიამოვნებით აღნიშნავდა. ქალისადმი სიყვარული მისთვის მხოლოდ ფიზიოლოგიური მოვლენაა. ამიტომ ფენაჩკას ის პირველი სურვილი-სთანავე კოცნის და არაუთარი წინასწარი მომზადება ამისათვის არ სჭირდება. ბაზაროვი არავის ინდობს. როგორც დიოგენი, ის მზადაა ცხოვროს ქასრშიც და ამისათვის თავისთავს უფლებას აძლევს უთბრას აღამიანენს პირდაპირ მკვეარი ჭეშმარიტებანი, რაჟი მას ეს მოსწონს. იგი თვითონვე ამბობს, რომ უხეში აღამიანაა, მაგრამ ეს ნაკლად არ მიაჩნია. პარკოთ, სინაზეს ვერ იტანს. ბაზაროვის ცინიზმში პისარევი არჩევს ორ მხარეს: შინაგანსა და გარეგანს. ბაზაროვი მწერალს სურდა ეჩვენებინა, როგორც უარყოფითი ტიპი, მაგრამ მხატვრულმა სიმატლემ თავისი გაიტანა: ბაზაროვი ჩვენ წინაშე წარმოდვა უბედულ აღამიანად, რომელიც ანგრევს ძველ შეხედულებებს, უარს ამბობს სიყვარულზე. პირად ბედნიერებაზე და თავისი თავი მსდევრპლად მუქეს საზოგადოებრივი კეთილდღეობის მისაღწევად. ამიტომ პისარევი იცავს ბაზაროვს³⁵⁵.

ხელოვნებაზე თავისი ნიპილისტურა შეხედულებანი პისარევი ჩამოაყალიბა წიგნში — „ესთეტიკის დამსხვრევა“³⁵⁶. ჩვენ ამ ნაშრომს დაწვრილებით განვიხილავთ. როცა ვილაპარაკებთ ესთეტიკის, როგორც მშენიერებაზე მოძღვრების შესახებ. ესთეტიკა პისარევის

³⁵⁵ ჩვენ აქ არ ვეხებით ბაზაროვის პარალელს რეაქციის პერიოდის ნიპილისტებთან, კერძოდ არციბაშვილის ვლადიმერ სანინთან. ეს საკითხი გარკვეული აქვს ვაცლავ ვოროვისკის თავის წერილში — „ბაზაროვი და სანინი“. იხ. В. Воровский, «Литературно-критические статьи», 1948, გვ. 90—118.

³⁵⁶ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, 1935, т. II, стр. 211.

მიჩნევა უზრობად, ეს ნიპილიზმი გასდევს მის ვრცელ წერილსაც — „პუშკინი და ბელინსკი“³⁵⁷. ორივე ამ ნაშრომში განსაკუთრებით იგრძნობა მოღვემარის, ბიუხნერისა და საერთოდ მექანიკური მატერიალიზმის ცალმხრივობა, მისი მეტაფიზიკა. წერილში — „პუშკინი და ბელინსკი“ — პისარევი ლაპარაკობს, რომ რეალიზმის გამოჩვენებათვის (რეალისტებს იგი უწოდებდა თავის თანამოაზრეებს. — გ. ჯ.) აუცილებელია ძველი ლიტერატურული კერპების, დიდი სახელების ყურადღებით გადასინჯვა, ვინაიდან მათ უკან რეალიზმის მტრები იმალებიან. სწორედ ამ თვალსაზრისით გადახედა პისარევი პუშკინისა და ბელინსკის ავტორიტეტებს. ცხადია, ეს ნიპილიზმი იყო.

დოქტორი პისარევის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ჩვენთვის ძვირფასია მისი გულმხურვალე სიყვარული ახალი, პროგრესული იდეებისადმი, მშრომელი ხალხის ინტერესების გახედული დაცვა მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. მართალია, ბატონყმობა უკვე გაუქმებული იყო პისარევის კრიტიკული აზროვნების აყვავების ხანაში, მაგრამ მისი ბრძოლა პიროვნების უფლებათა დასაცავად ანადგურებდა ბატონყმურ ინსტიტუტს ადამიანის ყოველგვარ დამამცირებელ ნორმებთან ერთად.

პისარევი დიდი როლი შეასრულა რუსულ ლიტერატურაში. ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის გვერდით იგი ამშვენებს 60-იან წლებს საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში. ეს იყო პერიოდი, როცა პისარევთან ერთად გამოვიდა ბართლომე ზაიცევი, რომელსაც მწერალმა ანტონოვიჩმა „სოვრემენიკისა“ და „რუსკოე სლოვოს“ პოლემიკის დროს „ნიპილისტების ბელადი, მასწავლებელი და მეთაური“ უწოდა.

სრულად ახალგაზრდა, 21 წლის ჰაიცევი 1863 წელს თანამშრომლობას იწყებს „რუსკოე სლოვოში“, რათა მატერიალურად უზრუნველყოს და და დედა. ზაიცევი სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე, შემდეგ მოსკოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე. დაახლოებით სამ წელიწადს გრძელდება მისი ნაყოფიერი ლიტერატურული მოღვაწეობა „რუსკოე სლოვოში“, ეურნალში. სადაც თანამშრომლობდა პისარევიც და 1866 წელს, ალექსანდრე მეორეზე კარაკოზოვის თავდასხმის გამო, მას აპატიმრებენ. ოთხი თვის შემდეგ ზაიცევის ათავისუფლებენ პეტრე-პავლეს ციხიდან, მაგრამ ჟანდარმერიის მხრივ შევიწროებული გრძნობს, რომ სამშობლოში კვლავ ვეღარ დარჩება. ეურნალები უარს აცხადებენ მისი სტატიების ბეჭდვაზე. ზაიცევი

³⁵⁷ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, 1935, т. II, стр. 307.

ოცნებობს ემიგრაციაზე, მაგრამ მას არ აძლევენ ამის საშუალებას, როგორც მოწმობენ ზაიცევის მეუღლის მოგონებანი. 1869 წელს დიდი ვაი-ვაგლახით იგი ახერხებს საზღვარგარეთ წასვლას³⁵⁸. აქტიურად თანამშრომლობს ემიგრანტთა ბრძოლაში, გერცენისა და ოგარიოვის „კოლოკოლშიც“. ზაიცევი შედის ინტერნაციონალში, იტალიის ქალაქ ტურინში აარსებს ინტერნაციონალის სექციას, უახლოვდება ბაკუნინს და ხდება მისი მიმდევარი. შემდეგ იგი უკავშირდება ხრისტოფოროვისა და ბელოგოლოვის „ობშიჩე დელოს“ ჯგუფს. 1877 წელს რუსეთშიც ახერხებს ანონიმური წერილების დაბეჭდვას. 1882 წლის იანვარში, შვეიცარიის ქალაქ კლარანში ზაიცევი გარდაიცვალა³⁵⁹. ასე ტრაგიკულია თვალსაჩინო ლიტერატურული კრიტიკოსის ბართლომე ზაიცევის ცხოვრება.

ზაიცევმა პისარევთან ერთად რუსულ ლიტერატურულ კრტიკაში მტკიცედ დაამკვიდრა ის შეხედულება, რომელიც მოითხოვდა მხატვრული სახეების იდეათა განზოგადებას და მათ გადატანას მხატვრული სფეროდან პუბლიცისტიკის სფეროში. იგი პისარევზე უფრო მახვილი, მკაცრი და დაუნდობელი იყო მოწინააღმდეგე ბანაკთან ბრძოლაში. ჟურნალ „Русское слово“-ს ბიბლიოგრაფიის განყოფილებას, რომელსაც ზაიცევი განაგებდა, მან პოლ-ტკუურა სიმახვილე მისცა; მისთვის ბიბლიოგრაფია იყო არა მარტო წიგნების გარჩევა ან შეფასება, არამედ საკუთარი პოლიტიკურა შეხედულებების გამოთქმის საშუალება. ზაიცევის თანამედროვე შეღწევის ალტაყებით ლაპარაკობს იმ ცოცხალ და მოქნილ ფორმებზე, აზრების იმ სიახლეზე, პირდაპირობასა და გამბედაობაზე, მახვილ ფრაზებზე, რითაც ყოველთვის გამოირჩეოდა ზაიცევის ბიბლიოგრაფიები. ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ შეღწევის სიტყვები, რომ „რუსკოე სლოვო“ ისევე შეუძლებელი იყო უზაიცევოდ, როგორც შეუძლებელი იქნებოდა ის, პისარევი რომ არ ჰყოლოდა, მხოლოდ ერთად ავსებდნენ ისინი ერთმანეთს, შეადგენდნენ ერთ მთელს, სავსებით ისე, როგორც „სოვრემენიკში“, რომელშიც მთლიანობა შესაძლებელი იყო მხოლოდ ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის ერთად მუშაობის პირობებში. პისარევისა და ზაიცევის განსხვავება მათი იდეების შინაარსში კი არ მდგომარეობდა — ისინი ერთნაირად ფიქრობდნენ, არამედ ამ იდეების გამოყენებაში. პისარევი იყო პროპაგანდისტი, ზაიცევი კი — მებრძოლი. პისარევს გაჰყავდა ფართო გზა და კაფავდა დიდ ხეებს, ზაიცევი კი უმთავრე-

³⁵⁸ იხ. Б. Козьмин, Несколько слов о Зайцеве..., Предисловие к книге: В. А. Зайцев, Избр. соч., т. I, 1934, Москва.

³⁵⁹ იქვე.

სად ხელს ჰკიდებდა ამ გზის დეტალებს. პისარევი იყო უფრო ძლიერი და შორი დარტყმა, ზაიცევი კი ახლო, პატარა და ხშირი დარტყმები... პისარევი განაგებდა კრიტიკულ განყოფილებას, ზაიცევი — ბიბლიოგრაფიულ ფურცელს. ზაიცევის ხელში ბიბლიოგრაფია იყო არა მშრალი და მოსაწყენი შეფასება წიგნებისა, — ეს იყო პროპაგანდა და პუბლიცისტიკა ბიბლიოგრაფიის ფორმაში... ზაიცევს უფრო ემარჯვებოდა როგორც დიდი, ისე მცირე ფორმის პოლიტიკური, მებრძოლი წერილები; მათში ჩანდა მთელი მისი ძალა და მან ეს იცოდა. კრიტიკული და თეორიული წერილები მას არ გამოუდიოდა და შეუძინვეელი რჩებოდა (ამ წერილებს ის თითქმის არც წერდა)... ზაიცევის მკაფიო ნიჭს არ შეეძლო არ მიექცია ნორჩ და ახალგაზრდა მკითხველთა სიმბათია, და ისინა, რომლებიც მას კითხულობდნენ, ზაიცევს ისევე ვერ დაივიწყებენ, როგორც თავის ახალგაზრდობას³⁶⁰. მაგრამ ამ ახალგაზრდობას ზაიცევი უყვარდა არა მარტო ცოცხალი, მხურვალე, მებრძოლი სიტყვებისათვის, არა მარტო გულწრფელობისა, სიმართლისა და შეუპოვრობისათვის ყოველგვარი ს-ცრუისა და სიყალბის წინააღმდეგ ბრძოლაში, არამედ კარგი საქმეების გამოც. — როგორც ქვემოთ შენიშნავს შელგუნოვი. რა იყო ეს კარგი საქმეები? მრავალთა შორის საკმარისია გავიხსენოთ ერთი ფაქტი: ცნობილია, რომ უანდარმერიის აგენტმა პოეტმა ვსევოლოდ კოსტომაროვმა გასცა ჯერ რევოლუციონერი პოეტა მიხაილოვი, შემდეგ კი ჩერნიშევსკი. ზაიცევს, ჩერნიშევსკისა და დობროლოუბოვის უდიდეს პატივისმცემელს, რომელც თავის თავს ჩერნიშევსკის მოწაფედ თვლიდა, სურდა ემხილებინა კოსტომაროვი, მაგრამ აშკარად ამის გაკეთება მას არ შეეძლო. სწორედ ამ დროს გამოვიდა ჰაინრიხ ჰაინეს ლექსების რუსულ თარგმანის კრებული ფ. ბერგის რედაქციით. ზაიცევმა კარგად იცოდა გერმანული, თარგმანი შეადარა ორიგინალს, აღმოაჩინა ბევრ შეუსაბამობა, აზრების დამახინჯება, და ეს წიგნი ჰაინეს სახელს დაპირებად მიიჩნია. კრებულში მოთავსებული იყო კოსტომაროვის თარგმანებიც. მორიგი ბიბლიოგრაფია დაიბეჭდა. ამ ბიბლიოგრაფიაში ზაიცევმა გაარჩია კოსტომაროვისა და სტრახოვის თარგმანებო და კოსტომაროვი ყველგან გამოიყვანა, როგორც ოსტატი ჯაშუშო, უზნეო და უნიჭო მთარგმნელი. წერილის დასასრულს, ოსტატურ ალგორითულ ფორმაში პირდაპირ გამჟღავნებულია, რომ კოსტომაროვი ჯაშუშია. აი როგორ ამთავრებს თავის ბიბლიოგრაფიას ზაიცევა: „მე

³⁶⁰ Н. В. Шелгунов, Воспоминания, 1923, стр. 190—191.

ვიცი, რომ თუ ის (ე. ი. კოსტომაროვი. — გ. ჯ.) განიზრახავს ჩემს უარყოფას, მე აღარ გამაჩერებენ, ვინაიდან მისი კალამი ასეთ 'შექმთხვევებში უაღრესად მჭევრმეტყველია'³⁶¹. ყველამ გაიგო, რომ ზაიცევმა ჯაშუში უწოდა კოსტომაროვს და ბიბლიოგრაფიის ავტორი ცამდე მართალი იყო.

მაგრამ ზაიცევი ჩვენთვის საინტერესოა არა მართო როგორც მახვილი პოლემისტი, 60-იანი წლების ჟურნალისტიკის წარმომადგენელი და პუბლიცისტი, არამედ, ეს შეუპოვარი მებრძოლო ყურადღებას იქცევს თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერალებითაც, რომლებშიც პისარევის პარალელურად ავითარებს „ახალ შეხედულებებს“. და სწორედ პისარევის მსგავსად ზაიცევმა უარყო წმინდა ხელოვნების თეორია, მაგრამ ეს მოხდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე რუსეთში ნიჰილიზმი საბოლოოდ გაფორმდებოდა. კერძოდ, ესთეტიკის უარყოფით და ლერმონტოვის პოეზიის კრიტიკით იგი უფრო ადრე გამოდის, ვიდრე პისარევი თავისი წერილით პუშკინის შემოქმედებაზე. ეს უთუოდ მნიშვნელოვანი მომენტია, რომელსაც გვერდს ვერ ავუქცევთ.

მაინც რა თვალსაზრისით განიხილა ახალგაზრდა კრიტიკოსმა დიდი პოეტის შემოქმედება? ლერმონტოვის პოეზიის დახასიათების დროს ზაიცევი იმ წანამძღვრით ხელმძღვანელობს, რომ დემონი და პეჩორინი უფრო მეტად მკითხველის ცრემლებს იწვევდნენ, საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის კი საჭიროა მოქმედება, ხალხის ინტერესების დაცვა, ბოროტების მოსპობა. ეს ნიშნავდა ლერმონტოვის პოეზიის უკუგდებას. მაგრამ, რამდენადაც მკაცრად აკრიტიკებდა ზაიცევი „წმინდა ხელოვნებას“, ფეტის, ტიუტჩევს, მაიკოვს, იმდენად სიყვარულით ეკიდებოდა ნეკრასოვსა და პაინეს. მათ შემოქმედებაში იგი აფასებდა არა პოეტური მეტყველების ფორმებს, არამედ სწორსა და მართალ აზრებს. თუ როგორი იყო ზაიცევის დამოკიდებულება ნეკრასოვისადმი, ნათლად მოწმობს მისივე სიტყვები: „მე ვუდგები მის (ნეკრასოვის. — გ. ჯ.) ნაწარმოებებს იმავე მოთხოვნისალებებით, როგორითაც ვუდგები კრიტიკოსის, ისტორიკოსის, პუბლიცისტის, ბელეტრისტის ნაწარმოებებს“³⁶². მთელი წერილი — „ნ. ნეკრასოვის ლექსები“ — მართალ აზრების ძიებაა პოეტური ფორმების გარეშე.

ზაიცევმა განსაკუთრებით მწვავედ გააკრიტიკა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ისეთი დიდი წარმომადგენელი, როგორც იყო ფეტ-შენსინი. ზაიცევის აზრით, ფეტის პოეზიაში ჩვენ გვაქვს

³⁶¹ В. А. Зайцев, Избр. соч., 1934, т. I, стр. 159.

³⁶² იქვე, გვ. 259.

მხოლოდ ფორმა, რითმა, მეტრი, რაც შეეხება ჯანსაღ აზრსა და იდეას — მისი პოეზია ამას მოკლებულია. „ბ. ფეტს აქვს ისეთი ლექსებიც, რომლებშიც ერთი მხრივ, გვგონია, რომ თითქოს რაღაც არ-ს, ხოლო მეორე მხრივ — თითქოს არაფერი არ არის, გარდა რითმისა და ზომისა“³⁶³. ვიდრე ფეტის ლექსებს გარჩევდა, ზაიცევი დაწერა ბიბლიოგრაფია ფილოსოფოსისა და ფიზიოლოგის იაკობ შოლეშოტის (გარდაიცვალა 1893 წ.) წიგნზე — „მოდერნობა საქმლის შესახებ“ და ეს უკანასკნელი უაღრესად სასარგებლო ნაშრომად გამოაცხადა. თავისი წერილის დასასრულს ზაიცევი წერს: „ახლა ვიმედოვნებ, მკითხველები გაიგებენ, რა მნიშვნელობისაა მოლემოტ-ს წიგნის შინაარსი, და თუ რა ზომამდე საქმელი, მიუხედავად მისი პროზაული თვისებისა, ყველაზე უფრო განვითარებული და ჰქვიანი ადამიანის სრული ყურადღების ღირსია“³⁶⁴. მომდევნო ბიბლიოგრაფიაში ზაიცევი ეხება ფეტის პოეზიას, ლაპარაკობს, რომ ის უბრუნდება უფრო ნაზი თვისების საგანს, ვიდრე არის საქმელი და ქიმა. ეს საგანია ბატონი ფეტი თავისი ლექსებით. ბიბლიოგრაფიაში ზაიცევი ფეტის ლექსებს უშინაარსო, უსარგებლო და გაუგებარ პოეზიად აცხადებს, მიაჩნია „იდეალურ პოეტად“ უარყოფითი აზრით, ვინაიდან თუ სხვა პოეტები, ვთქვათ, ლომონოსოვი და ტიუტჩევი ასე თუ ისე ეხებიან „ცხოვრების დადებით, ფაქტიურ მხარეებს“. ფეტმა სულ თავი აარიდა „ცხოვრების პრაქტიკულ მხარეებს“. ძველად ლომონოსოვი ილუმინაციებსა და ფეიერვერკებზე (შუშხუნებზე) მანც წერდა ოდებს, ახლა ტიუტჩევიც სხვადასხვა შემთხვევასთან დაკავშირებით აღწერებს თავის ჩანგს; ფეტი კი ლექსებს წერს სულ განყენებულ, იდეალურ მოვლენებზე, რომლებსაც არავითარი შესახებლობა არა აქვთ, როგორც მაგალითად სიკვდილს; ლექსებს წერს ზან კიდევ იტალიის ან ძველი მწერლების შესახებ, რომლებსაც, მართალია, შესახებლობა გააჩნიათ, მაგრამ დაკარგული აქვთ ყოველგვარი დადებითი მნიშვნელობა. ფეტს აქვს ლექსები, რომლებშიც არაფრის შესახებ არ არის ლაპარაკი. ასეთია ლექსი „სალამო ზღვისპირას“, რომელიც უაზრო და უშინაარსო ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება: გგონია რაღაც არის, მაგრამ რწმუნდები, რომ აქ მხოლოდ რითმისა და ზომის მეტი სრულიად არაფერია. ამდენად, რატომ არ შეიძლებოდა მისთვის გვეწოდებოდა არა „სალამო ზღვისპირას“, არამედ „გომბეშო“? (იქ ხომ გომბეშოზე იმდენია ნათქვამი, რამდენიც ზღვისპირისა და სალამოს შესახებ?), ან კიდევ: „ორი მეთოვლია“, და „არაფერი შეგვიშლიდა ხელს გვეწოდებინა.

³⁶³ В. А. Зайцев, Избранные сочинения, т. I, стр. 106.

³⁶⁴ იქვე.

„ორი გომბეშო“, „სამი გომბეშო“, დასასრულ, „ასი გომბეშო“³⁶⁵.

სულ ამ თვალსაზრისით აკრიტიკებს ზაიცევი ფეტის ლარიკულ ლექსებს, მიაჩნია ისანი უსაგნო პოეზიის ნიმუშებად, სიტყვების უაზრო ტრიალად, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში ოინბაზობადაც კი, როგორც მაგალითად „Буря на небе вечером“, რომელშიც სამი სიტყვა — „ქარიშხალი, ზღვა და ფიქრები“ ქმნიან მთელ ლექსს.

და წინააღმდეგ უსაგნო, უშინაარსო პოეზიისა, უფრო სწორად, „წმინდა პოეზიისა“, ზაიცევი პისარევთან ერთად მალა აყენებს მეცნიერებას, რომელიც ხალხს ემსახურება, ხოლო ერთადერთ კეშმპარიტ მეცნიერებად ბუნებისმეტყველება მიაჩნია. ამ მხრივ პისარევი და ზაიცევი, როგორც მექანისტური მატერიალიზმის მომდევნებო, ერთ პოზიციასზე იდგნენ, ერთ თვალსაზრისის იზიარებდნენ.

ამ თვალსაზრისით იხილავდა ზაიცევი როგორც პუბლიცისტურ, ისე ლიტერატურულსა და ფილოსოფიურ საკითხებს. კერძოდ, ამ თვალსაზრისით განიხილა მან არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფია, რომელსაც იგი კეშმპარიტი ცოდნისათვის გზის გაწმენდად მიჩნევდა, რითაც ზაიცევმა მწერალ ანტონოვიჩის გულისწყრომა გამოიწვია. ანტონოვიჩმა როცა წაიკითხა ზაიცევის წერილი „უკანასკნელი ფილოსოფოსი-იდეალისტი“, დარწმუნდა, რომ მისი ავტორი ფილოსოფიის საკითხებში ისე ღრმად ვერ ირკვეოდა, როგორც საპროფიციო, რომ მან დაუშვასხურებელი ქება უძღვნა შოპენჰაუერს იმ ღრვა. როცა ჰეგელს „უვიცი შარლატანი“ უწოდა. ზაიცევმა პასუხი არ დააყოვნა, თუმცა ეს პასუხი იმდენად დამაჯერებელი არ არის. მაგრამ თუ შოპენჰაუერს მაინც დადებოდად მოეკადა, მხოლოდ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათადადმი პატრესცემის გამო. ამას მოწმობს თვით ზაიცევის სიტყვები: „...შოპენჰაუერის ფილოსოფია იყო უადრესად მაღალი მნიშვნელობის მოვლენა. იმიტომ რომ ბოლო მოუღო ყველა მეტაფიზიკურ სისტემას და საბოლოოდ აგვაცილა აბსტრაქტულ მსჯელობათა შესაძლებლობა. მიუხედავად მისი ტრანსცენდენტალური იდეალიზმისა, ან უფრო სწორად რომ ითქვას, მისი პოეზიებით, შოპენჰაუერმა გაწმინდა ნადაგო საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათათვის“³⁶⁶. რა თქმა უნდა. შოპენჰაუერს ეს არ გაუკეთებია, მაგრამ მისმა პატრესცემამ ბუნებისმეტყველებსადადმი ზაიცევის მოწონება დაიმსახურა.

კრიტიკულ ეტიუდში — „ბელანსკი და დობროლიუბოვი“ ზაიცევი მიზნად ისახავს გარკვეიოს ერთი მხრით ბელინსკის, ხოლო მეორე მხრით დობროლიუბოვის ეპოქის თავისებურება და

³⁶⁵ В. А. Заичев, Избранные сочинения, 1934. стр. 106.

³⁶⁶ იქვე, გვ. 268.

ამ საფუძველზე ნათელყოს მათი ლიტერატურული კრიტიკის სპეციფიკა. ბელინსკის ეპოქაში საჭირო იყო ისეთი უდიდესი ანოცანის გადაწყვეტა, როგორცია თვით ლიტერატურისადმი მკითხველის ინტერესის გაღვივება. ამიტომ ბელინსკი ლომონოსოვის, ბატიუშკოვის, დერჟავინის, კანტემირის, პუშკინის, ჟუკოვსკისა თუ ოზეროვის შემოქმედებას არჩევდა ესთეტიკური თვალსაზრისით, ცდილობდა ამ გზით შეეყვარებინა მკითხველსათვის პოეზია, და მისი ანალიზი სხვა არაფერი იყო, გარდა ესთეტიკური კრიტიკისა; იგი თვითონ იყო ესთეტიკურ-მხატვრული კრიტიკის განმაცვიფრებელი წარმომადგენელი, განუმეორებელი ნიჭი, „ხელოვნების ნამდვილი ქურუმი“³⁶⁷. აქედან ზაიცევი ასკვნის, რომ ბელინსკი არსად არ მსჯელობს საზოგადოებაზე ლიტერატურის მიხედვით, ის არასოდეს არ სცლდება კრიტიკის საზღვრებს: ლიტერატურული კრიტიკის სფეროდან არ გადადის პოლიტიკის სფეროში. ბელინსკი კმაყოფილდება, — შენიშნავს ზაიცევი, — მხოლოდ იმის აღნიშვნით, თუ რა დამოკიდებულებაშია ესა თუ ის მწერალი წინაპერიოდის მწერლებთან, ან მომდევნო ლიტერატურასთან. ამ მხრივ ბელინსკი ქმნის მთელი რუსული ლიტერატურის ისტორიას და სწყვეტს დიდ ამოცანას, რომელიც მისგან მოითხოვდა დაუცხრომელ ენერგიას; ამით ბელინსკიმ რუსული ლიტერატურისათვის მისაწვდომი გახადა პროგრესი მომავალში³⁶⁸. სულ სხვა იყო დობროლიუბოვის ეპოქა და სულ სხვაა მისი ლიტერატურული კრიტიკა. მართალია, დობროლიუბოვი ხშირად წერდა კრიტიკულ სტატიებს, მაგრამ ის კრიტიკოსი არ იყო და არც შეეძლო ყოფილიყო. თუ ბელინსკი რჩებოდა ესთეტიკური კრიტიკის ჩარჩოებში და მანაც ახერხებდა გაეღვივებინა საზოგადოების ინტერესი პროგრესისადმი, დობროლიუბოვი ვერ დაკმაყოფილდებოდა ასეთი მდგომარეობით, ასეთი ვიწრო ჩარჩოებით, თუ მას სურდა საზოგადოების სამსახური. მაგრამ დობროლიუბოვს, — შენიშნავს ზაიცევი, — არა მარტო სურდა ეს, არამედ არც შეეძლო არ ემსახურა ხალხისათვის. ეს მისთვის აუცილებლობა იყო. მას თავის მიზნად დასახული ჰქონდა არა ლიტერატურული, არამედ საზოგადოებრივი ამოცანები. თუ დობროლიუბოვმა საესებით სამართლიანად თქვა ბელინსკის შესახებ, რომ მისთვის აუცილებლობას წარმოადგენდა თავისი იდეების პროპაგანდა, დობროლიუბოვისათვის უკვე ასეთი აუცილებლობა იყო მოქმედება³⁶⁹. ზოგიერთი რამ შესაძლოა

³⁶⁷ В. А. Зайцев, Избр. соч., 1934, стр. 180—184.

³⁶⁸ იქვე, გვ. 184.

³⁶⁹ იქვე, გვ. 196.

სავსებით სწორია ზაიცევის შეხედულებაში ბელინსკისა და დობროლიუბოვის ეპოქის, მათი ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ, მაგრამ ჩვენ ვერ გავიზიარებთ დებულებას, თითქოს ბელინსკი თავის ლიტერატურულ პრაქტიკაში არ სცილდებოდა ესთეტიკური კრიტიკის საზღვრებს. როგორც ჩანს, ზაიცევისათვის კარგად არ იყო ცნობილი ბელინსკის მოღვაწეობის მეორე პერიოდი, მისი სახელგანთქმული „წერილი გოგოლისადმი“. ასევე დიდი სიმპათია და სიყვარული დობროლიუბოვისადმი, გამოთქმული წერილის დასასრულს, არ გვაძლევს უფლებას მართებულად მივიჩნიოთ ზოგიერთი მოსაზრება, ვინაიდან დობროლიუბოვის კრიტიკაში ესთეტიკური ანალიზი როდია იგნორირებული.

ძალიან საეულისხმოა, რომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატი ზაიცევმა ვრცლად გაარჩია და მისი დასკვნები თითქმის არ განიჩივებინა პისარევის იმ შეხედულებასაგან, რომელიც მოცემულია წერილში — „ესთეტიკის დამსხვრევა“. ამიტომ შემთხვევითი არ ყოფილა რუსულ ლიტერატურაში დისკუსია თემაზე — ზაიცევი ახდენდა გავლენას პისარევეზე, თუ პირიქით. მსგავსად პისარევისა, ზაიცევიც უარყოფს ესთეტიკას, ხელოვნების როლს და მისი მსჯელობა შემდეგ დასკვნამდე მიდის: თუ ხელოვნებას აქვს უტილიტარული მიზანი — მაშინ იგი უკვე აღარ არის ხელოვნება, და თუ ასეთი მიზანი არა აქვს, იგი უსარგებლოა.

ასეთივე ნიჰილისტური შეხედულებანი ზაიცევმა გამოთქვა იულიან შმიდტის „ფრანგული ლიტერატურის ისტორიის“ შესახებ დაწერილ რეცენზიაში. მან ავტორს მოუწონა პოეტების შედარება პრიამოსის ქალიშვილ კასანდრასთან, რომელიც ტროადის დაცემის წინ თავის ხალხს აუწყებს მომავალ უბედურებას. მაგრამ იტანჯება იმის გამო, რომ მის გაფრთხილებას არავითარი შედეგი არ მოაქვს. ასევე იქცევიანო პოეტები. ისინი თითქოს ღირსნი არიან ყოველგვარი პატივისცემისა, სინამდვილეში კი შიმშილობენ, მაშინ, როცა უბრალო ხელოსნები მდიდრდებიან. მოჰყავს ამ საკითხზე ვრცელი ამონაწერი და შენიშნავს: „ყველაფერ ამას არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ. მარჯალაც, საკმარისია პოეტებისათვის ისიც, რომ მათ თავყვანს სცემდნენ ამდენი საუკუნეების განმავლობაში მოხუცი პომეროსის დროიდან. დროა გამოფხიზლდეთ და დაეინახოთ ვეებერთელა თანაშეუზომლობა სარგებლობასა, რომელიც პოეზიას საზოგადოებისათვის მოაქვს, და იმ ჯილდოს შორის, რომელსაც იგი ღებულობს; დროა გავაგოთ, რომ ყოველგვარი ხელოსანი იმდენადვე უფრო სარგებლოა რომელიც გნებავთ პოეტზე, რამდენადაც ყოველგვარი დადებითი რაცხვი. როგორი პატარაც არ უნდა იყოს, ნულზე მე-

ტა³⁷⁰. უფრო ქვევით, ჰიუგოს ციტატის მოტანის შემდეგ, ზაიცე-ვი შენიშნავს, რომ „იმდენადვე უსარგებლონი, რამდენადაც გაბერი-ლნი თავიანთ ღირსებათა შეგნებით და მომთხოვნი, პოეტები (რა თქმა უნდა, ლაპარაკია წმინდა პოეზიის მსახურთა შესახებ, რომელ-თაც ეთავილებათ ემსახურონ რაიმე პრაქტიკულ სასარგებლო საქ-მეს), საკუთრივ რომ ითქვას, ფიქრობენ ყოველთვის მხოლოდ თა-ვის თავზე, თავისი მოწოდების სიღიადზე, თავიანთი გრძნობიერების იდეალურობაზე, თავიანთი ჩანგის აღმაფრენაზე“³⁷¹. ამ დებულებას მცდარი ხასიათი იმდენად ნათელია, რომ დამტკიცება საჭიროც კი არ არის. ყოველივე ეს იყო წინააღმდეგობანი და ნიჰილზმი ზაი-ცევის შეხედულებებში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ზაიცემა პისა-რევთან ერთად თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა რუსული ლიტერატუ-რული აზროვნების ისტორიაში.

ამით შეიძლებოდა დაგვემთავრებინა ჩვენი მსჯელობა რაზნოჩი-ნული ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ, მაგრამ საჭიროდ მიგვა-ჩნია მივუთითოთ, თუ რა გზით წავიდა შემდეგ ხელოვნების გაგება და რა ამოცანები წამოიჭრა მის წინაშე.

რაზნოჩინული კრიტიკის შემდეგ. ტაჩოვი. უდავო ფაქტია, რომ სამოციანი წლების შემდეგ ხელოვნების ანალიზში ახალი შტრახი შემოაქვს პეტრე ტკაჩოვის, რომელმაც თეორიული წინამ-ძღვრები შეუქმნა „ნაროდნაია ვოლიას“ საქმიანობას. შეუქმლებელია ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ რუსეთში რევოლუციური და ლი-ტერატურული აზროვნების განვითარებაზე, თუ მოვაშორეთ ტკაჩოვი დიდ გზას 60-იანი წლებიდან 90-იან წლებამდე. მისი მოღვაწეობა ისტორიულად დაკავშირებულია რუსეთში ბატონყმობის გაუქმება-სთან, რომელსაც ხელი მოაწერა ალექსანდრე მეორემ, რუსული კა-პიტალიზმის ახალ ფაზასთან და რაზნოჩინული ლიტერატურის აყვა-ვებასთან. ტკაჩოვმა მოწაფეობის წლებში განიცადა ამ ლიტერატუ-რის მძლავრი გავლენა, რასაც მკაფიოდ მოწმობს „Что делать“-ის წინასიტყვაობა, სადაც იგი განსაკუთრებული სიმპათიით აფასებს ჩერნიშევსკის აზროვნებას და მოღვაწეობას, რადგან თვლის მას დიდ ეკონომისტად, რომელმაც მტკიცე მეცნიერული საფუძველი ჩაუყარა ეკონომიურ მოძღვრებას რუსეთში. ტკაჩოვი ამ დებულებ-ის წამოყენებით გამოდიოდა იმ დახასიათებიდან, რომელიც მარ-ქსმა მისცა ჩერნიშევსკის³⁷².

³⁷⁰ В. А. Зайцев, Избранные сочинения, 1934, т. I. стр. 216.

³⁷¹ იქვე.

³⁷² Б. П. Козьмин, «П. Н. Ткачев», в книге: «Избр. соч., П. Н. Тка-чева», т. I, 1932, стр. 32.

რთული და წინააღმდეგობით სავსეა ტკაჩოვის (1844 — 1886) ლიტერატურულ-პუბლიცისტური მემკვიდრეობა. თუ ერთი მხრით მის შეხედულებებში აშკარად მოჩანს ლ ა ვ რ ო ვ ი ს გავლენა, მეორე მხრით ტკაჩოვი სასტიკად თავს ესხმის ლავროვს და ბლანკის მოწაფედ აცხადებს თავს; თუ ერთი მხრით იგი ბ ა კ უ ნ ი ნ ი ს გავლენას განიცდის, ამავე დროს ებრძვის ბაკუნინსაც, საერთოდ ანარქიზმს, რომელიც მოდად იყო რუსეთში 70-იან წლებში, და თავს მ ა რ ქ ს ი ს მოწაფედაც თვლის. ტკაჩოვი ბლანკს აცხადებს თავის დიდ მასწავლებლად, რომელიც მისთვის და მისი ჯგუფისათვის — „ნაბატოველებისათვის“ იყო სულისჩამდგმელი და ბელადი „შეთქმულებას დიდ სელოვნებაში“. მაგრამ ავიწყლება, რომ ბლანკი სოციოლოგიაში იყო იდეალისტი. ბლანკის აზრით, იდეები მართავს მსოფლიოს; „წერო ისტორია, ნიშნავს მოუთხრო შეგნებისა და აზრის როლი ხალხთა ცხოვრებაში“³⁷³. ტკაჩოვი კი იყო მატერიალისტი, რომელიც მარქსის მოძღვრების გაცნობის შემდეგ საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ყოფიერება განსაზღვრავს შეგნებას. ეს წინააღმდეგობანი ნათლად გამოსჰვივის ტკაჩოვის პოლემიკაში ფრიდრიხ ენგელსთან. მართალი იყო ენგელსი, როცა მან ტკაჩოვს მართლმორწმუნე ბაკუნისტი უწოდა. ზოგიერთმა, მაგალითად ბ. კოზმინმა, სცადა დაემტკიცებინა, თითქოს ტკაჩოვის ეს შეფასება უმართებულოა. კოზმინი შენიშნავს: „უნდა ვალიაოთ, რომ თვით ტკაჩოვმა ენგელსისადმი „ღია წერილში“ მისცა საკმაო მასალა მისი შეხედულებების ასეთი ტრაქტოვისათვის“³⁷⁴. თუ ენგელსისადმი „ღია წერილში“ ტკაჩოვი „საკმაო მასალას“ იძლევა, რომ მისთვის ეწოდებინათ ბაკუნისტი, მაშინ რატომაა უმართებულო „ასეთი ტრაქტოვკა?“ — ეს დებულება მაშინ გაუგებარი ხდება.

ტკაჩოვმა, რომელმაც მთელ რიგ საკითხებში ბევრით გაუსწრო თავის თანამედროვეებს, პირველ პერიოდში რაზნოჩინელებს, ბრძოლა ლავროვთან, შემდეგ კი ევროპაში მისივე ჯგუფის ორგანოს — „ნაბატის“ თანამშრომლებთან, მაინც სწორად ვერ გაიგო ის სინამდვილე, რომელიც შეიქმნა რუსეთში ბატონყმობის გაუქმებით; იგი ვერ ჩასწვდა მარქსის მოძღვრების მეთოდს — მატერიალისტურ დიალექტიკას. პრაქტიკულად ეს ყველაზე ნათლად გამოაშკარავდა ინტერნაციონალისა და რუსეთში პროლეტარიატის არსებობის საკითხებზე ენგელსთან პოლემიკაში.

როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსი, ტკაჩოვი თავიდანვე იპ-

³⁷³ П. Н. Ткачев. Избр. соч., т. IV, 1933, стр. 4—13—414, см. примечание там же, стр. 443.

³⁷⁴ П. Н. Ткачев, Избр. сочинения, т. 1. 1932, стр. 51.

ყრობდა საზოგადოების ყურადღებას. მან თავის დროზე, 1873 წელს მწვავედ გააკრიტიკა დოსტოევსკის შემოქმედება წერილში — „ავადმყოფი ადამიანები“ და მისი რეაქციული რომანი „Бесы“, ყველაზე უფრო გამოააშკარავა დოსტოევსკის რენეგატობა.

თითქმის ყველა თავის კრიტიკულ წერილში ტკაჩოვი ეხება ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართებას, მაგრამ მათ შორის მაინც ცალკე უნდა გამოვყოთ: „მომავლის ადამიანები და მეშინაობის გმირები“, „მოზარდი ძალები“, „დამსხვრეული ილუზიები“³⁷⁵, „მეცნიერება პოეზიაში და პოეზია მეცნიერებაში“, „ტენდენციური რომანი“³⁷⁶, „ავადმყოფი ადამიანები“, „ბელეტრისტები-ემპირიკოსები და ბელეტრისტები-მეტაფიზიკოსები“³⁷⁷, „ლიტერატურული პოპური“, „მუუიკი თანამედროვე ბელეტრისტის სალონებში“, „ნ. გ. ჩერნიშევსკის რომანის — „რა ვაკეთოთ?“ — წინასიტყვაობა“³⁷⁸, აგრეთვე „თანამედროვე კრიტიკის პრინციპები და ამოცანები“, „რეალური კრიტიკის პრინციპები და ამოცანები“³⁷⁹. ეს ორი უკანასკნელი წერილი გასაღებს გვაძლევს თვით ტკაჩოვის ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების, კერძოდ კი ხელოვნებისა და სინამდვილის ტკაჩოვისებური ანალიზის სრული გაგებისათვის; ამიტომ თავდაპირველად ჩვენც მათი გარჩევით გვინდა დავიწყოთ დაყენებული საკითხის გარკვევა.

„თანამედროვე კრიტიკის პრინციპებსა და ამოცანებში“ ტკაჩოვმა საინტერესოდ დააყენა საკითხი ლიტერატურული კრიტიკის როლის შესახებ საერთოდ ლიტერატურულ ცხოვრებაში, მიუთითა, რომ ლიტერატურას განუწყვეტელი, ლოგიკური კავშირი აქვს ცხოვრებასთან, ხელოვნებას — სინამდვილესთან, იდეალურს — რეალურთან, როგორც ამას ტკაჩოვზე უფრო ადრე რაზნოჩინელებიც აღნიშნავენ. მაგრამ მან ხელოვნების დარგთაგან არც ერთს არ მისცა სინამდვილეზე შემოქმედების ისეთი ძალა, როგორც კრიტიკას, რომელიც მძლავრ იარაღად მიიჩნია, ხოლო ამ უკანასკნელს 70-იან წლებში ამოცანად დაუსახა, მეტაფიზიკის ენით რომ ვთქვათ, როგორც თვით ტკაჩოვი შენიშნავს, თ ვ ი თ შ ე მ ე ც ნ ე ბ ის მიღწევა³⁸⁰. მაგრამ ტკაჩოვს

³⁷⁵ სამივე წერილი მოთავსებულია წიგნში; П. Н. Ткачев, Избр. соч., 1932, т. 1, 1865—1869 წლების თხზულებანი.

³⁷⁶ ორივე დაბეჭდილია იმავე გამოცემის მეორე ტომში, რომელიც 1869 — 1873 წლების თხზულებებს შეიცავს.

³⁷⁷ იხ. П. Н. Ткачев, Избр. соч., 1932, т. III, რომელშიც ამ ორ წერილთან ერთად დაბეჭდილია ტკაჩოვის 1873 — 1879 წლების სხვა წერილებიც.

³⁷⁸ იხ. П. Н. Ткачев, Избр. соч., 1933, т. IV, 1876—1880 წლების თხზულებანი ამ სამ წერილთან ერთად.

³⁷⁹ П. Н. Ткачев, Избр. литер.-крит. статьи, 1928, стр. 27—105.

³⁸⁰ იქვე, გვ. 29.

საბედისწერო შეცდომა მოუვდა, როცა ლიტერატურული კრტიკის პრინციპები აბსოლუტურად გაიგივებული წარმოიდგანა საერთოდ კრიტიკის პრინციპებთან, ვერ დაინახა, რომ ლიტერატურულ კრიტიკის პრინციპების გაიგივება, ვთქვათ, ბიოლოგიურ კრიტიკის პრინციპებთან, პარადოქსის მეტს არაფერს იძლევა და არსებობს სრული მექანიციზმია. :

მართალია ტერმინ „რეალური კრიტიკის“ ავტორად ტკაჩოვმა სავსებით სამართლიანად დაასახელა დობროლოუბოვი, იმის შესახებაც სწორად მიუთითა, რომ „რეალური კრიტიკა“, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, ყოველთვის უპირისპირდება „ესთეტიკურ კრიტიკას“, მაგრამ მან ვერ შეძლო საკითხი იმგვარად განეხილა, რომ სტრაახოვი არ დაეყენებინა სოლოვიევის, ედელსონის, აპოლონ გრიგორიევის გვერდით, როგორც „ესთეტიკური კრიტიკის“ წარმომადგენელი. სტრაახოვის კრიტიკა არ შეიძლებოდა გაიგივებულიყო „ესთეტიკური კრიტიკის“ წარმომადგენლებს კრიტიკასთან, ვინაიდან მხატვრული ფორმის ანალიზი როდი ნიშნავს „ესთეტიკურ კრიტიკას“, როგორც ეს ძირითად პრინციპად მიაჩნდა ტკაჩოვს. ამიტომ წინააღმდეგობრივია თვით ტკაჩოვის დებულება, რომელიც თავისთავად აღებულია, მართებული და სწორია იმის შესახებ, რომ ყველა კრიტიკოსი პუბლიცისტიცაა, უკიდურესი იდეალისტიც კი. ამ მხრე ლესინგ-სა და ბელინსკის მაგალითად დასახელება, რომ ისინი „დიდი პუბლიცისტებაც“ იყვნენ, დავას ვერ გამოიწვევს, ისევე როგორც სენტ-ბევს კონსერვატიზმი და მეტაფიზიკა ხელს ვერ აღებინებს პუბლიცისტობაზე. ესთეტიკური კრიტიკა ტკაჩოვს ესმის როგორც დაფუძნებული „ესთეტიკის“ მეცნიერებაზე; თვით ესთეტიკა გაგებული აქვს, როგორც უსაყვარლესი ქალიშვილი მიხრწნილი მეცნიერებისა, რომელსაც მეტაფიზიკა ეწოდება. ეს უკანასკნელი ტკაჩოვს ესმის, როგორც მეცნიერება სულის ან გონების შესახებ. რომლის მსოფლმხედველობა აობიექტურებს ადამიანურ იდეებს. წარმოდგენებს, შეგარძნებებს და დებულობს მათ როგორც რეალურ თვითყოფ სუბსტანციებს³⁸¹. დროთა ვითარებაში მეტაფიზიკამ წარმოშვა მთელი რიგი მეცნიერებანი და თითოეულ მათგანს მიაკუთვნა რომელიმე ნაწილი თავისი არსებისა. ასე წარმოდგა მეტაფიზიკურ მეცნიერებათა ციკლი, რომელშიც ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ადგილი დაიკავეს ეთიკამ და ესთეტიკამ. მეტაფიზიკის ყველაზე ახალგაზრდა ქალიშვილად ტკაჩოვს მიაჩნია ფსიქოლოგია, რომელიც ისე დაემსგავსა თავის დედას, რომ ძნელია გადაწყვიტო: სად თავდე-

³⁸¹ П. Н. Ткачев, Избр. лит.-крит. статьи, 1928, стр. 36.

ბა მეტაფიზიკოსი და იწყება ფსიქოლოგი, საღ თავდება ფსიქოლო-
 გი და იწყება მეტაფიზიკოსი³⁸². უფრო ადრე, ტკაჩოვის აზრით, იგი-
 ეე გნა განვლო ესთეტიკამ, რომელმაც „მშვენიერის“, „სილამაზის“,
 „გრაციას“, „სინატიფის“ შესწავლას მოჰკიდა ხელი. მაგრამ იმისდა
 მიხედვით, რამდენადაც ვითარდებოდნენ მათემატიკური და საბუნე-
 ბისმეტყველო მეცნიერებანი, იმდენად მეტაფიზიკას სულ უფრო მე-
 ტად ხელიდან ეცლებოდა გარე სამყარო და „ბუნება“. თუ ასე და-
 ემართა მეტაფიზიკას, ბუნებრივია, მისი ბედი უნდა გაეზიარებინა
 მისგან მომდინარე მეცნიერებებსაც, და ტკაჩოვი სერიოზულად ფი-
 ქრობდა, რომ ამ მეცნიერებებს ნიადაგი ან გამოცლილი ჰქონდათ ან
 უახლოეს ხანში გამოეცლებოდათ. ეთიკასა და ფსიქოლოგიაზე რომ
 არაფერი ვთქვათ, ტკაჩოვმა სცადა ესთეტიკა ისევე დაენარცხებინა
 მიწაზე, როგორც ეს მასზე ადრე პისარევმა მოინდომა „ესთეტიკის
 დამსხვრევაში“. აქედან ნაბიჯიც აღარ იყო დარჩენილი ესთეტიკის
 სრული უარყოფისათვის, თუმცა არც პისარევი და არც ტკაჩოვი ინ-
 დივიდუალური ესთეტიკური გრძნობის არსებობას არ უარყოფდნენ,
 კერძოდ, ტკაჩოვი თვითონვე მიუთითებდა, რომ „თითოეულა განვი-
 თარებული ადამიანი აუცილებლად განიცდის ესთეტიკურ სიამოვნე-
 ბას“³⁸³. მაგრამ ტკაჩოვი გამოდიოდა ამ ინდივიდუალური ფაქტის
 განზოგადებისა და მისი საერთო ანალიზის წინააღმდეგ, სუბიექტურს
 ისევე სუბიექტურის ფორმაში ტოვებდა და არ აძლევდა თავისი ნა-
 ქუჭიდან გამოსვლის უფლებას. რაკი ყველა ადამიანს თავისი გემო-
 ვნება აქვს, გემოვნების შესახებ კი არ მსჯელობენ, ამიტომ შეუძლე-
 ბელია საერთო პრინციპები დადგინდეს მშვენიერებისა და გემოვნე-
 ბის შესახებ; რაკი შეუძლებელია მეცნიერული ანალიზი, ამდენად
 აღარც ესთეტიკის მეცნიერება შეიძლება არსებობდეს. ტკაჩოვის
 მთელი ეს მსჯელობა აშკარად პისარევის გავლენით უნდა ავხსნათ,
 მით უფრო, რომ იგი პისარევის უდიდესი პატივისმცემელი იყო.

სამართლიანობა მოითხოვს, ისიც აღინიშნოს, რომ „ესთეტიკური
 კრიტიკის“ უარყოფით ტკაჩოვი არსებითად ე. წ. „წმინდა ხელოვნე-
 ბის თეორიის“ უარყოფით გამოდიოდა, რასაც 70-იან წლებში
 განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა; ამ თვალსაზრისით წინ სწევ-
 და „რეალურ კრიტიკას“, რომელსაც უნდა გაერკვია ხელოვნებისა და
 სინამდვილის ურთიერთმიმართების საკითხები ისე, რომ მხატვრული
 გამოსახვის საერთო პრინციპები მხედველობაში არ უნდა ყოფილი-
 ყო მიღებული. მაგრამ ამ თვალსაზრისს თვით დობროლიუბოვი არ
 იზიარებდა, რასაც ტკაჩოვი გვერდს უვლიდა, როგორც პისარევმა

³⁸² П. Н. Ткачев, Избр. лит.-крит. статьи, 1928, стр. 37.

³⁸³ იქვე, გვ. 43.

გვერდი აუზვია ჩერნიშევსკის მიერ უტილიტარული ესთეტიკის დაცვას. ამ მხრივ თითქოს რაღაც განმეორება მოხდა: პისარევმა ჩერნიშევსკის მიაწერა ის, რაც ესთეტიკის შესახებ მას არ უთქვამს, ხოლო ტაჩოვმა „რეალური კრიტიკის“ ხასიათი ისე განსაზღვრა, თითქოს დობროლიუბოვიც მისი თანამოაზრე ყოფილიყო. დობროლიუბოვს არსად არ უთქვამს, რომ „ლიტერატურული კრიტიკოსი ისე უდგებოდეს ხელოვნების ნაწარმოებებს, როგორც გასტრონომში სადილს“³⁸⁴. რა თქმა უნდა, გასტრონომს მართლაც არ აინტერესებს გაარკვიოს საჭმელში შემავალი ქიმიური ელემენტები ან კდევე მათი დამოკიდებულება ჩვენი სისხლის შემადგენლობისადმი. მას მხოლოდ აინტერესებს იცოდეს გემრიელად თუ უგემურადაა საჭმელი დამზადებულა, სასიამოვნოა თუ არაა სასიამოვნო და რა უნდა გაკეთდეს იმისათვის, რომ იგი ყველაზე უფრო სასიამოვნო იყოს. „ესთეტიკური კრიტიკის“ წარმომადგენელიც, ფიქრობდა ტაჩოვი, ასევე უდგება მხატვრულ ნაწარმოებს, არკვევს თუ რამდენად სასიამოვნოა ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები, მას აინტერესებს გააგოს რა მხატვრულ ფორმებით ან რა მხატვრული საშუალებებით მიაღწია ავტორმა ყოველივე ამას. ტაჩოვი მთლიანად გამორიცხავდა ესთეტიკურ ანალიზს, გამოდიოდა რა იმ დებულებიდან, თითქოს „რეალური კრიტიკის“ წარმომადგენელი ისე უნდა „უდგებოდეს მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც ბუნებისმეტყველი უდგება მის მიერ შესასწავლ ბუნების მოვლენებს“³⁸⁵. ეს არის, ტაჩოვის აზრით, მეცნიერული მიდგომა საკითხისადმი, წინააღმდეგ „ესთეტიკური კრიტიკისა“, რომელაც მხოლოდ მეტაფიზიკისა და ესთეტიკის ფოლიანტებზე დაყრდნობით არკვევდა ხელოვნების ღირსებას. ამდენად, რეალური კრიტიკის წარმომადგენელი ისევე უნდა ექცეოდეს მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც ქიმიკოსი ქიმიურ ანალიზს. მან უარი უნდა თქვას „ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი გასტრონომიულ დამოკიდებულებაზე“³⁸⁶. კრიტიკოსმა უნდა გაარკვიოს მხატვრული ნაწარმოებით გამოწვეული არა სუბიექტური შეგრძნებანი, არამედ მეცნიერული ანალიზის საშუალებით ცხადყოს საზოგადოებრივი პირობები, რომლებმაც ესა თუ ის ნაწარმოები წარმოშვეს, რამდენად სწორადაა ისინი წარმოსახული, რა საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოებში ნაჩვენებ ხასიათებსა და სოციალურ ურთიერთობებს. ამდენად, კრიტიკა უნდა იქცეს მეცნიერების განშტოებად, მისთვის მეცნიერება უნდა იყოს უმადლესი ავტორიტეტი. მართალია, როგორც მეცნიე-

³⁸⁴ П. Н. Ткачев. Избр. лит.-крит. статьи, 1928, стр. 52.

³⁸⁵ იქვე, გვ. 50.

³⁸⁶ იქვე, გვ. 54.

რებს შტოს. მას არ შეიძლება დამოუკიდებელი არსებობა ჰქონდეს, მაგრამ იგი უნდა გახდეს გამოყენებითა მეცნიერება, რომელსაც ხელოვნების მნიშვნელობა მიეცემა³⁸⁷.

ყოველივე ეს ძირითადი წინამძღვრები იყო იმას გასარკვევად, თუ რა პრინციპებითა და ამოცანებით ხასიათდება „რეალურა კრიტიკა“. ცხადია, ტჯაჩოვის ბრძოლას „ესოუტიკური კრიტიკის“ წინააღმდეგ თავისი დადებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ რგი შეასუსტა ნიჰილისტურმა უკიდურესობამ ესთეტიკის, მხატვრულისა და სუბიექტური შეგრძნებების აბსოლუტური უარყოფით. სწორედ ამან მიიყვანა ტჯაჩოვი პარადოქსებამდე, როცა ვერ შენიშნა ლევ ტოლსტოის გენია და ოსტროვსკის უბრწყინვალესი მხატვრულ ტალანტი. ამიტომ იყო, რომ, ერთი მხრივ, იგი თავს დაესხა პისარეუს ბაზაროვის მაღალი შეფასებისა და ტოლსტოის ნიჰისადმი პატივისცემისათვის, ხოლო დობროლიუბოვს ოსტროვსკის ისეთ კვარცხლბეკზე აყვანის გამო, სადაც მისი ადგილი თითქოს არ იყო. მართალია, ტჯაჩოვი პისარევის მეთოდს ყალბსა და სუბიექტურ იდეალისტურს უწოდებდა, მაგრამ ამ მხრივ თვითონაც განუზომლად მეტს სცოდავდა. მექანიკური მატერიალიზმის პრინციპები ლიტერატურულ კრიტიკაში ტჯაჩოვმა პისარევზე ნაკლებად კი არა, უფრო მეტად დაამკვიდრა და ამ მხრივ პისარევისადმი საყვედური მას უფრო მეტად ეხება.

რა პრინციპებითა და ამოცანებით ხასიათდება, ტჯაჩოვის აზრით, რეალური კრიტიკა? პირველ ყოვლისა სამი ძირითადი ამოცანა ისახება კრიტიკის წინაშე, როცა იგი მოწოდებულია გაარჩიოს მხატვრული ნაწარმოები: პირველი ამოცანა გულისხმობს იმის გამოკვევას, აკმაყოფილებს თუ არა მოცემული თხზულება ესთეტიკურ გემოვნებას; უფრო ზუსტად, შეეფერება თუ არა იგი იმ ცნებებს, რომლებსაც კრიტიკოსი ხმარობს „მხატვრულის“, „მშვენიერისა“ და ა. შ. გამოსახატავად; მეორე ამოცანაში შედის იმის დადგენა, თუ საზოგადოებრივი ყოფისა და ხელოვანის პირადი ცხოვრების რა პირობების გავლენით შეიქმნა ესა თუ ის ნაწარმოები, როგორია ის ისტორიული და ფსიქოლოგიური მომენტები, რომლებმაც ხსენებულ თხზულება წარმოშვეს; მესამე ამოცანაში შედის იმის ცხადყოფა, სწორია თუ არა ნაწარმოებში წარმოსახული ხასიათები და ცხოვრებისეული ურთიერთობანი, რა საზოგადოებრივი აზრი აქვს ამ ხასიათებსა და ურთიერთობებს, საზოგადოებრივი ცხოვრების რა პირობებმა წარმოშვეს ისინი, და სახელდობრ რა ისტორიული მიზეზ-

³⁸⁷ П. Н. Ткачев, Избр. лит.-крит. статьи, 1928, стр. 52-53.

ბის ძალით გაჩნდნენ მათი წარმომშობი ეს საზოგადოებრივი პირობები³⁸⁸. და ტკაიოვი შეუდგა თითოეული მათგანის დახასიათებას წერილში — „რეალურა კრიტიკის პრინციპება და ამოცანება“, რომელშიც, მართალა, მთელი რიგი სწორი მოსაზრებებასა განავითარა, მაგრამ იმდენი არასწორი შეხედულებაც წამოაყენა, რომ ზილოს იძულებული გახდა საკუთარი წინააღმდეგობების გზით კანტიანურ დებულებამდე მისულიყო, თუმცა მთელს წერილში იდეალიზმსა და სუბიექტივიზმს ებრძოდა. ეს დებულება გამოიხატა ფსიქოლოგიური და მხატვრული სიმართლას ობიექტური საზომის აბსოლუტურა უარყოფით, მხოლოდ იმიტომ, რომ უკანასკნელი გაგებულ იქნა, როგორც წმინდა სუბიექტური მეთოდი, რომელსაც არა აქვს და არც შეიძლება პქონდეს მკაცრი მეცნიერული ხასიათი. მხატვრული სიმართლის დადგენას რაც შეეხება, ეს სრულიად მიუღწეველია. ვინაიდან მას ოღნავი მიასლოებაც კი არ შეუძლია საკითხის მეცნიერულ გადაწყვეტასთან; იგი მხოლოდ პირადი გემოვნების საკითხა, ხოლო როგორც გონიერული ლათინური ანდაზა ამბობს, პირად გემოვნებათა შესახებ არ კამათობენ³⁸⁹. სწორედ ამ ლათინური ანდაზიდან გამოდიოდა კანტი, როცა გემოვნების შესახებ მსჯელობდა და მშვენიერებას ანტონომიების საკითხს არკვევდა. ტკაიოვმა პირდაპირ კანტის გზა აიჩნია და არ მოერიდა წამოეყენებინა წმინდა კანტიანური დებულება: „საკითხი კი მხატვრულა ნაწარმოების ესთეტიკურა ღირსებებისა და ნაკლოვანებების შესახებ, მისი გადაწყვეტასათვის ყოველგვარი, რამდენადმე მაინც მეცნიერულა, ობიექტური ნიდაგას უქონლობის გამო, სავსებით გამორიცხულ უნდა იქნას რეალური კრიტიკის სფეროდან“³⁹⁰. ეს წმინდა კანტიანური დებულება შედეგი იყო იმ ნიჰილისტური კონცეფციისა, რომელსაც ტკაიოვი პისარევის შემდეგ და პისარევიდან გამომდინარე ავითარებდა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ პისარევი, ფორმულირების მხრივ, კანტის ისე არ მიახლოვებია. როგორც თვით ტკაიოვი.

ამ პრინციპებით უდგებოდა ტკაიოვი კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებებს, კერძოდ რუსული და დასავლეთევროპული რომანისტიკის ნიმუშებს, ბევრ შემთხვევაში მისი მოსაზრებანი აღსავსე იყო ორიგინალობითა და ეპოქისათვის საჭირო იდეების წინა პლანზე წამოწევით. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ წერილი „მომავლის ადამიანები და მეზინაობის გმირები“, რომელიც 1868 წელს გამოქვეყნდა

³⁸⁸ П. Н. Ткачев, Избр. лит.-крит. статья, 1928, стр. 62. Статья «Принципы и задачи реальной критики».

³⁸⁹ П. Н. Ткачев, Избр. лит.-крит. статья, 1928, стр. 71.

³⁹⁰ იქვე, 83-72.

და რომელშიც განხილულია ფ. შპილგაგენის, ჯ. ელიოტის, ე. სანდისა და ანდრე ლეოს (მწერალი ქალის ლეონი შამპსეს) რომანები. მართალია, ამ წერილში ბევრია ბაკუნისტური შეხედულებანი, მაგრამ არ შეიძლება ავტორს პროგრესულ შეხედულებად არ ჩავუთვალოთ მის მიერ მოცემული საფრანგეთის, ინგლისისა და გერმანიის ოთხი ცნობილი ბელეტრისტის რომანებში განვითარებული ძირითადი თვალსაზრისის კრიტიკა. მიუხედავად იმისა, რომ ტენდენციის, ნაციონალურის, ნიკისა და შეხედულებების მხრივ ოთხივე მწერალი ერთმანეთისაგან განსხვავებული იყო, ისინი ქალთა საკითხზე დაწერილ რომანებში ერთსა და იმავე აზრს ავითარებდნენ, რომ ქალის დანიშნულება სიყვარულია. ტკაჩოვი, რომელიც თავისთავს ქალთა უფლებების დამცველად მიიჩნევდა, ამ თვალსაზრისს უარყოფდა, რასაც მოწმობს მისივე სიტყვები: „მაშასადამე, სიყვარულის გარეშე არ არის ბედნიერება არც ერთი ქალისათვის? განა ეს სწორია? ნუთუ ყველაფერი ამოიწურება მხოლოდ ერთი სიყვარულით იმ ინდივიდუუმისადმი, რომელიც მას მოსწონს? ნუთუ მასში არ შეიძლება იყოს სხვა გულისწადილნი, სხვა მისწრაფებანი?..

ასე ფიქრობენ რომანისტები, მაგრამ განა ასე ფიქრობთ ამ საგანზე მკითხველო ქალებო?³¹.

ხელოვნებისადმი საზოგადოებრივი სინამდვილის მოთხოვნათა თვალსაზრისით მიდგომა ტკაჩოვს ბევრ შემთხვევაში სწორ გზაზე აყენებდა, მაგრამ საკუთარი კონცეფციის ეკლექტიკური ხასიათი მას საშუალებას არ აძლევდა ბოლომდე განევითარებინა წამოყენებული სწორი დებულება. წერილში — „მოზარდი ძალები“ — ტკაჩოვი კვლავ შეეხო ქალთა საკითხს სლუპკოვის, მარკო ვოვროკისა და ავდევის რომანებთან დაკავშირებით, კვლავ წამოაყენა მოსაზრება, რომ „მოაზროვნე ქალთა“ მოღვაწეობაში გაბატონებულ ტენდენციას, გაბატონებულ მიმდინარეობას უნდა წარმოადგენდეს მისწრაფება საზოგადოებრივი კეთილდღეობის გაუმჯობესებისაკენ, ადამიანთა ინტერესების სოლიდარობისაკენ. ამისათვის მათ ესაჭიროებათ არა „ბნელი ინსტინქტები და ბრმა გრძნობები“, არამედ შეგნებული, დამოუკიდებელი მოქმედება, საკუთარი ინიციატივა³².

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებს ტკაჩოვი განიხილავდა საზოგადოებრივი სინამდვილის თვალსაზრისით და შესაძლოა ამიტომ გამოეხმაურა იგი ედგარ კინეს წიგნსაც სპეციალურ წერილში — „მეცნიერება პოეზიაში და პოეზია მეცნიერებაში“. ტკაჩო-

³¹ П. Н. Ткачев, Избр. соч., т. I, 1932, стр. 233.

³² იქვე, გვ. 322—323.

ვმა სამართლიანად დაგმო კინეს პარადოქსული კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც პოეზიაში მეცნიერების შექრა ისე გაიგო, როგორც საზოგადოებრივი სინამდვილის წარმოსახვაზე ხელის აღება; სამაგიეროდ ახალ ხელოვნებას უნდა გამოეხატა ბუნების პირვანდელი სახეები; ძველი აღთქმა, რომელმაც პირველხარისხოვანი მხატვრული ტილოები შთააგონა მე-16 საუკუნის მხატვრებს, ხელოვნებაში შეცვლიყო ახალი აღთქმით და ამგვარად პოეზიას ეპოვა ჩიხიდან გამოსავალი: ძველი ამოიწურა, ახალი მხოლოდ ის იქნება, რომ ხელოვნებამ დაიწყო სამყაროს წარმოშობისა და განვითარების სურათების წარმოსახვა; ნაცვლად გამოგონილი სიუჟეტებისა და არყოფილი არსებებისა, ხელოვნებამ მხატვრულად უნდა წარმოსაჩოს იქთიოზავრები, ამონიტები და მათნი მსგავსნი. ერთი სიტყვით, საზოგადოებრივი ცხოვრების ადგილი ხელოვნებაში უნდა დაეკავებინა გეოლოგიასა და პალეონტოლოგიას. ეს რომ მარტოოდენ რეალიზმის კი არა, საერთოდ ტკაჩოვისებურად გაგებული ხელოვნების უარყოფასაც ნიშნავდა, არავითარ ექვს არ იწვევდა; ამიტომ იყო, რომ ტკაჩოვმა მკაცრად გაილაშქრა ედგარ კინეს „თეორიის“ წინააღმდეგ, დაიკვა „სამოქალაქო პოეზია“, უარყო ადამიანური თანაცხოვრების კანონთა შეცვლა ბუნების კანონებით, მათი ზოგიერთი მსგავსება თუ ანალოგია მიიჩნია, როგორც ცალკეული შემთხვევა, და ასევე უარი უთხრა კინესებურად გაგებულ პოეზიის შექრას მეცნიერებაში. ტკაჩოვი ფიქრობდა, რომ, თუ პოეზიაში მეცნიერებას შეუძლია ბევრი რამ კარგი გააკეთოს (აქ ნაგულისხმევაა პირველ ყოვლისა საბუნებისმეტყველო და სოციოლოგიური მეცნიერებანი), კერძოდ, დააბრუნოს იგი ფხიზელ სინამდვილეში, სამაგიეროდ „პოეზია მეცნიერებაში ყოველთვის მხოლოდ დაამცირებს და სახელს გაუტებს უკანასკნელს“³⁹³. ამიტომ, ტკაჩოვი აყენებს დებულებას: „რაც შეიძლება მეტი მეცნიერება პოეზიაში და რაც შეიძლება ნაკლები პოეზია მეცნიერებაში“³⁹⁴. წინააღმდეგ შემთხვევაში გამოვა პოეზიასთან მეცნიერების ყველაზე უფრო უაზრო და არაბუნებრივი ნაერთი, როგორც ეს ედგარ კინეს დაემართა.

რა თქმა უნდა, ჩვენ ბევრი გვაქვს სადავო თვით ტკაჩოვთან, ვინაიდან ამ საკითხს იგი ცალმხრივად, მეტაფიზიკურად უდგება, მაგრამ პრინციპში კინეს წინააღმდეგ იგი გაცილებით უფრო პროგრესულ თვალსაზრისზე იდგა, ვიდრე ფრანგი მწერალი თავისი „აღმოჩენებით“.

ასევე პროგრესულ თვალსაზრისს წარმოადგენდა დებულება, რომ

³⁹³ П. Н. Ткачев, Избр. соч., т. II, 1932, стр. 117.

³⁹⁴ იქვე, გვ. 118.

ქვეშარტ მხატვრულ ნაწარმოებს, სულ ერთია, რომელ ქანრსაც არ უნდა ეკუთვნოდეს. უნდა ჰქონდეს ტენდენცია, რომელიც მას შვიდროდ აკავშირებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ფაქტებთან, განსაზღვრავს მის „სოციალურ მნიშვნელობას ლიტერატურაში, მისი წარმომშობი გარემოს ხასიათსა და მსოფლშეგარჩენებს“³⁹⁵. მაგრამ ტენდენციის სიჭარბე რომანში, ფიქრობს ტკაჩოვი, თითქმის ისეთივე საზიანო გავლენას ახდენს ხასიათების „სიმართლეზე“, როგორც მხატვრული ნიჭის მეოთხე მომენტის — ფანტაზიის სიჭარბე³⁹⁶. ტენდენციის გარეშე არ არსებობს მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ცოტად თუ ბევრად დაკავშირებულია საზოგადოებრივ სინამდვილესთან: განსხვავება შეიძლება მოინახოს მხოლოდ მხატვრული ნიჭის მხრივ და არა თვით ტენდენციის ყოფნა-არყოფნით. ეს იმეტომ ხდება, რომ მწერალი თავის ნაწარმოებს ქმნის არა შეუგნებლად, არამედ ისე, რომ მას ყოველთვის აქვს „ნათლად განსაზღვრული მზანი და ამოცანა“³⁹⁷.

რაკი ასეა, მწერალი ვერ გაეჭკევა საზოგადოებრივი სინამდვილის ფაქტებს, როგორც ამას გვიჩვენებს თედორე რეშეტნიკოვის შემოქმედება, რომლის განხილვასაც ტკაჩოვმა 1868 წელს სპეციალურ წერილი — „დამსხვრეული ილუზიები“ მიუძღვნა. რეშეტნიკოვის მთავარი ღირსება, ტკაჩოვის აზრით, ხალხის ცხოვრების გაცნობასა და წარმოსახვაში მდგომარეობს; იგი კი არ აიღვალებს სინამდვილეს, იძლევა მის სავსებით დამაჯერებელ, რეალურ სურათებს. თუმცა „მალაროს მუშები“, „გლუმოვები“ და „სადაა უკეთესი?“ ტკაჩოვს რომანებად კი არ მიიჩნია, არამედ ნარკვევებად, სცენებად, მოთხრობებად, ეთნოგრაფიულ მასალად. სამივე ნაწარმოების სიუჟეტი თითქმის ერთი და იგივეა, თუმცა ორი პირველი ნაწარმოები საგლუხო რეფორმადელ ეპოქას გამოხატავს, ხოლო უკანასკნელი საგლუხო რეფორმის შემდგომ პერიოდს — კაპიტალისტურ სინამდვილეს. როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში ხალხის დაბალი ფენების ეკონომიკური მდგომარეობა აუტანელია, საგლუხო რეფორმის გლუხოებისათვის არავითარი მატერიალური სიკეთე არ მიუცა და ამიტომ ხალხის დაბალი ფენებიდან სოციალური სურათებუ ტანჯვისა და უბედურების, საოცარი სიღატაკისა და არაადამიანური ყოფის

³⁹⁵ П. Н. Ткачев, Избр. соч., т. II, 1932, стр. 376, წერილი „ტენდენციური რომანი“.

³⁹⁶ .ქვე, გვ. 377.

³⁹⁷ П. Н. Ткачев, Литературное поурри, Избр. литер.-крит. статьи, 1928, стр. 122.

გამომნატველი არიან. ტკაჩოვი აქ ხედავს რეშეტნიკოვის მიერ სინამდვილს არა იდეალიზაციას, არა გაყალბებას, არამედ სწორი სახით ჩვენებას, რაც ხსენებული ნაწარმოებების ავტორს ფსიქოლოგ-ბელეტრისტებზე მაღლა აყენებს. თუ რა დამლუპველ გავლენას ახდენს ადამიანებზე მძიმე მატერიალური გაჭირვება, გვიჩვენებს რომანი „მადაროს მუშები“, რომლის მთავარი მოქმედი გმირი ელენე ტოკმენცოვა ძუძუმწოვრის ასაკიდან გამოსვლისთანავე ბედის ანაბარად რჩება. ოთხი წლის ელენე უკვე ქუჩაშია, ცხრა წლის ასაკიდან კი საოჯახო საქმეების შემსრულებელია, ხოლო როცა წამოიზარდა, გაიგო, რომ მისი დანიშნულებაა გახდეს ცოლი, შემდეგ კი დედა. ელენეც ოცნებობს ამ ბედნიერებაზე, მაგრამ მისი სიყვარული პლოტნიკოვისადმი უხედურებას, ტანჯვისა და ტკივილის მეტს არაფერს იძლევა. ირგვლავ მარცხი, სიღატაკე, უმუშევრობა, უპურობა, განუწყვეტელი შიმშილი. — აბა რომელ ადამიანს შეუძლია გაუძლოს ამდენ უხედაურებას, ისევე როგორც არაადამიანური ყოფა ვერ აიტანეს „გლემოვებს“ მთავრმა გმირებმა პრასკოვია იგნატიევამ და პეტრე კურნასოვმა. მათ უანგაროდ უყვარდათ ერთმანეთი, მაგრამ შეუძლებლს ერთი თვის შემდეგ, მატერიალური გაჭირვების შედეგად, დიდ სულეერ ტანჯვას მიეცნენ; დაიწყო მათ შორის ჩხუბი, აყალბაყალი, განშორება-შერიგება; სიღარიბემ მოთმინებიდან გამოიყვანა ახალგაზრდა ცოლქმარი, საქმე ცემა-ტყეპამდე და ხელჩართულ ბრძოლამდე მივიდა, ერთი სიტყვით, ცხოვრება ჯოჯოხეთად იქცა. შურისძიების მიზნით ერთხელ ცოლმა უღვაშიც კი მოსჭრა თავის ქმარს. „ამგვარად, რამდენიმე თვის შემდეგ პიოტრ სავიჩი და პრასკოვია იგნატიევა ნაზი, მოლულუნე მტრედებიდან გადაიქცნენ აშკარა მტრებად და არ ერიდებოდნენ სახალხოდ შეერცხვინათ ერთმანეთი“³⁹⁸. ბოლოს ისინი სამუდამოდ განშორდებიან, პიოტრ სავიჩი კურნასოვი პატიმართა ლაზარეთში გარდაიცვლება, ხოლო პრასკოვია იგნატიევა უპატრონოთა საავადმყოფოში, ისევე როგორც ეს ბედი არ აცდა ტკაჩოვსაც, რომელმაც 1886 წ. 4 იანვარს, 42 წლის ასაკში, სული დალა პარიზის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ოთხწლიანი ავადმყოფობის შემდეგ.

ტკაჩოვს ღრმად სწამდა, რომ როგორცაა საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ისეთივეა ადამიანიც. მდგომარეობა აიძულებს სტეფანეს, ისევე როგორც პანფილ გორიუნოვს რომანში — „სადაა უკეთესი?“ — ანგელოსური მორჩილებიდან საზიზღარ ბოროტმოქმედებამდე მივი-

³⁹⁸ П. Н. Ткачев, Избр. соч., т. I, 1932, стр. 360, წერილი „დამხსნებელი ილუზიები“.

დეს. სტეფანეს თავდავიწყებით უყვარს დედამისი, მორჩილებით ოთმენს მის საყვედურებსა და ლანძღვა-გინებას, მაგრამ ბოლოს, სასიკვდილოდ თავს ესხმის მშობელ დედას და სატუსალოში მიჰყავთ. ახლა აიღეთ პანფილ გორიუნოვისა და მისი დის პელაგია პროხოროვნას ურთიერთდამოკიდებულება. პანფილს უსაზღვროდ უყვარს თავისი და პელაგია. ამ უკანასკნელსაც ასეთივე გრძნობები აქვს ძმისადმი. უმუშევრად დარჩენილ თავისი და პანფილმა შეიფარა, მწირი შემოსავალი გაუნაწილა. პანფილი საერთოდ კეთილი, შრომისმოყვარე, წყნარი ადამიანი იყო. შემთხვევით სატუსალოში მოხვდა ყალბი ასიგნაციების დამზადების ბრალდებით. პელაგია სატუსალოში აკითხავდა ძმას, ხელს უწყობდა რაც შეეძლო, მისი დახმარებით გამოვიდა სატუსალოდან და მერე რა მოხდა? მოსიყვარულე ძმამ გაძარცვა მოსიყვარულე და, მიატოვა იგი უფულოდ და უადგილოდ. აი, სანამდე მიდიან ადამიანები მძიმე სოციალური პირობების შედეგად.

„გლუმოვებში“ ილია გლუმოვს იგივე ბედი ეწია — ყალბი ფული მისცეს, და შემდეგ ყალბისმქნელობის ბრალდებით, პანფილს მსგავსად, სატუსალოში მოათავსეს. ტკაჩოვი შენიშნავს, რომ რეშეტნიკოვის გმირები ერთმანეთს ჰგვანან, ავტორი იმასაც კი უერ ახერხებს, რომ თავის გმირებს ფულის რაოდენობა მაინც შეუცვალოს, ორივე შემთხვევაში ოცდახუთმანეთიანებია ყალბი; მრავალფეროვნებასათვის ეს მაინც უნდა შეეცვალა ავტორს, ფიქრობს ტკაჩოვი, მაგრამ, არა, „ყალბი ფულების, წიკვლებისა და სატუსალოების გარდა მას არაფერი არ შეუძლია გამოიგონოს“³⁹⁹. ერთნაირი სოციალურ პირობები ერთნაირ სოციალურ ხასიათებს ქმნიან, მოქმედება და მისწრაფებაც ერთნაირი ჩნდება, ცხოვრებაზე შეხედულებაც მრავალი ადამიანისა ერთიანდება, როგორც ამას მშვენიერად გამოხატავს ტერენტი გორიუნოვი, ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი გმირი რომანისა „სადაა უკეთესი?“ „შიმშილით, სიღატაკითა და უმუშევრობით განაწამები ადამიანები, რომლებმაც მთელი რიგი ქალაქებისა შოიარეს ბედნიერების ძებნაში, და ვერაფერი ჰპოვეს, ბოლოს თავს მოიყრიან პეტერბურგში, იმ იმედით, რომ იქნებ აქ მაინც იპოვონ ბედნიერება. მაგრამ იმედგაცრუებულნი თავიანთ თავს უყენებენ კითხვას: „სადაა უკეთესი?“ კერძოდ, ამ კითხვას უყენებს ტერენტი გორიუნოვს პიტერის ერთ-ერთი მუშაკი პეტროვი. გორიუნოვის პასუხი ასეთია: „მდიდარი ადამიანისათვის ყველგან კარგია, ხოლო ღარიბისათვის ყველგან ცუდი. ალბათ იმ ქვეყნადაა უკეთესი“. და პეტროვი სავსებით ეთანხმება გორიუნოვს.

³⁹⁹ П. Н. Ткачев, Избр. соч., т. I, 1932, стр. 343.

ასეთია კაპიტალიზმის პირობებში დამონებული და ექსპლოატირებული ადამიანების განაწამები ცხოვრება. რეშეტნიკოვის მიერ სოციალური საკითხების ასე მწვავედ დაყენება მოსწონს ტკაჩოვს. მაგრამ სადაა გამოსავალი ამ მდგომარეობიდან? — კითხულობს ტკაჩოვი და თვითონვე უპასუხებს: გამოსავალი იმაშია, რომ ეს ერთეული, ინდივიდუალური ძიებანი უკეთესის მოსაპოვებლად, გადაიქცეს საერთო მოქმედებად, რეალურ ძალად⁴⁰⁰ — ე. ი. კლასი არსებული თავისთავად გადაიქცეს კლასად თავისთვის. უარყოფა კაპიტალიზმისა და მის მიერ წარმოებული უსაზოგადოებო ექსპლოატაციისა; რევოლუციის, სოციალიზმის პრაქტიკულად განხორციელების ამოცანა იყო ის იდეები, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ტკაჩოვის მთელ ლიტერატურულ-პუბლიცისტურ მოღვაწეობას. ლიტერატურული მოვლენებ-ს ასეთი ანალიზი ახალი მასალების საფუძველზე პროგრესული სიტყვა იყო რუსულ კრიტიკაში. ტკაჩოვმა გაამახვილა 80-იან და 90-იან წლებში ლიტერატურული კრიტიკის პუბლიცისტური მხარე და მას მეტი რევოლუციურობა მისცა. ეს იყო რუსული მარქსისტული კრიტიკის წინა დღეებში, როცა ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების პრობლემა, როგორც ენახეთ, ახლებურად დაისვა.

II. ხელოვნების, მისი არსებობა და ფუნქციის თანამედროვე გაგების საკითხები

ხელოვნების მარქსისტულმა თეორიამ რევოლუციური გადატრიალება მოახდინა აზროვნების ამ დარგშიც. მარქსმა და ენგელსმა, შექმნეს რა პროლეტარიატის უდიდესი მოძღვრება — მარქსიზმი, ამით ნამდვილი მეცნიერული სიმაღლე მისცეს ხელოვნების თეორიასაც და რევოლუციური გადატრიალება მოახდინეს ლიტერატურული აზროვნების ისტორიაშიც.

მარქსი და ენგელსი ხელოვნების შესახებ. გასული საუკუნის 40-იან წლებში საფუძველი ეყრება მეცნიერულ კომუნიზმს, სრულიად ახალ რევოლუციურ მოძღვრებას, რომელსაც მარქსიზმი ეწოდება. მარქსი და ენგელსი ის ადამიანები იყვნენ, რომლებმაც კრიტიკულად გამოიყენეს კაცობრიობის მეცნიერული აზრის უდიდესი მიღწევები, შემდგომ განავითარეს იგი, შექმნეს სრულიად ახალი ფილოსოფიური და სოციალურ-ეკონომიკური მოძღვრება. რომელიც თავიდან ბოლომდე თანმიმდევრული მეცნიერული სისტემაა როგორც აზროვნების, ისე საზოგადოებრივი ცხოვრების განუთარების კანონების შესახებ. როგორც ლენინი მიუთითებს, მარქსმა შექმნა მოძღვრება, რომელიც „...ყოვლად ძლიერია, იმიტომ რომ იგი სწორია. იგი სრული და მწყობრია, აძლევს რა ადამიანებს მთლიან მსოფლმჭვრეტელობას, რომელიც ვერ ურიგდება ვერავითარ ცრუმორწმუნეობას, ვერავითარ რეაქციას, ბურჟუაზიული ჩაგვრის ვერავითარ დაცვას. იგი არის კანონიერი შემკვიდრე ყველაზე უკეთესისა, რაც კი კაცობრიობამ შექმნა XIX საუკუნეში გერმანული ფილოსოფიის, ინგლისური პოლიტიკური ეკონომიისა და ფრანგული სოციალიზმის სახით“¹. ფილოსოფიას რაც შეეხება, მარქსი არ შეჩერებულა XVIII საუკუნის მატერიალიზმზე, მან „... წინ წაწია ფილოსოფია, გაამდიდრა იგი გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის, განსაკუთრებით ჰეგელის სისტემის, მონაპოვრებით, რომელმაც თავის

¹ ლენინი, მარქსიზმის სამი წყარო და სამი შემადგენელი ნაწილი, 1940, გვ. 4.

მხრით ფორმირების მატერიალიზმამდე მიგვიყვანა. ამ მონაპოვართა შორის მთავარია — დიალექტიკა, ე. ი. მოძღვრება განვითარებაზე მისი ყველაზე სრული, ღრმა და ცალმხრივობისაგან თავისუფალი ფორმით, მოძღვრება ადამიანის ცოდნის შედარებითობის შესახებ. რომელიც მუდმივ განვითარებაში მყოფი მატერიის ანარეკლს გვაძლევს². მარქსმა კლასები კი არ აღმოაჩინა ისტორიაში, ჯერ კიდევ ბურჟუაზიულმა ისტორიკოსებმა იცოდნენ ისტორიაში კლასების არსებობა, არამედ მეცნიერულად დაასაბუთა, რომ კლასთა ბრძოლას ჩვენ მივყავართ უკლასო სოციალისტურ საზოგადოებამდე, რომ კაპიტალიზმი აუცალებლად მოისპობა, ისე. როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში გაქრა და აღარ არსებობს მისი წინამორბედი ფორმაციები. მარქსიზმი იყო რევოლუციური გადატრიალება, რომლის მსგავსი არ ახსოვს მთელი აზროვნების ისტორიას.

ლენინმა თავის კლასიკურ ნაშრომში — „მარქსიზმის სამი წყარო და სამი შემადგენელი ნაწილი“ — მიუთითა, რომ მარქსიზმის, როგორც მოძღვრების წყაროებს წარმოადგენენ გერმანული კლასიკური ფილოსოფია, ინგლისური კლასიკური პოლიტიკური ეკონომია და ფრანგული უტოპიური სოციალიზმი. მარქსის გენიამ კაცობრიობის კულტურისა და მეცნიერული აზრის უდიდესი მონაპოვრები კრიტიკულად გადაამუშავა, შემდგომ განავითარა და ენგელსთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერულ კომუნიზმს — მთელი მსოფლიოს მშრომელთა განმათავისუფლებელ დიალექტიკურ მოძღვრებას. რომელიც ამავე დროს წარმოადგენს სახელმძღვანელოს თითოეული ცალკე სპეციალური მეცნიერებისათვის. მიუხედავად ამისა, ერთნი „ამტყაცებდნენ“, თითქოს ხელოვნების, ლიტერატურისა და ესთეტიკის შესახებ მარქსსა და ენგელსს არაფერი დაეტოვებინათ, თითქოს არ არსებობდეს მარქსისტული ესთეტიკა. თუ ფილოსოფიურსა და ეკონომიკურ მოძღვრებაში გვაქვს მარქსისა და ენგელსის მრავალი შრომა, ხელოვნებაზე ამის მსგავსი არაფერი მოგვეპოვებაო, — ამბობდნენ ვულგარული სოციოლოგები. ეს იყო, ერთი მხრივ, გადაფასება იმ დიდი მემკვიდრეობისა, რომელიც მარქსმა და ენგელსმა დაგვიტოვეს ხელოვნების თეორიაში, მეორე მხრივ, მანევრი, რომელიც ერთ-ერთ დასაყრდენ წერტილად უნდა გადაეჭიათ მარქსისა და ენგელსის შეხედულებათა რევიზიისათვის. ნამდვილად კი მარქსსა და

² იქვე, გვ. 5.

ენგელსს ხელოვნებაზე გამოთქმული აქვთ მრავალი შეხედულება, რომლებიც ამჟამად შეკრებილია დიდ წიგნში — „მარქსი და ენგელსი ხელოვნების შესახებ“³.

ეს წიგნი გვიჩვენებს, თუ რა ორიგინალურად აშუქებდნენ მარქსი და ენგელსი ხელოვნების თეორიის ურთულეს საკითხებს. მარქსს ღრმად ჰქონდა შესწავლილი არა მარტო ანტიკური მწერლობა, რომლის ბევრი წარმომადგენელი მან ზეპირად იცოდა, არამედ მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების მთელი ისტორია. ისიც ცნობილია, რომ მარქსი და ენგელსი ახალგაზრდობაში თვით იყვნენ გატაცებული პოეზიით, წერდნენ ლექსებს. ენგელსის მრავალ ნაწარმოებთა შორის ცნობილია პოემა „სალამო“ და მთელი რიგი ლექსებისა. თავიანთი შეხედულებებით ლიტერატურაზე მარქსი და ენგელსი ქმნიან სრულიად ახალ ესთეტიკას. ისინი მეცნიერულად განიხილავენ ხელოვნების არსებასა და ფუნქციას, კლასობრივ საზოგადოებაში მის რაობას, ხელოვნების ნამდვილ თავისუფლებას.

მარქსმა გვიჩვენა და კონკრეტული ფაქტებით ცხადყო, რომ კაპიტალიზმი მტრულად არის განწყობილი ხელოვნებისადმი, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, სადაც ფული გაფეტიშებულია, ხელოვნება არ არის თავისუფალი. მარქსი თავის კლასიკურ ნაშრომში — „ზედმეტი ღირებულების თეორიები — არკვევს საწარმოო და არასაწარმოო შრომას, ამ საფუძველზე გვიჩვენებს, თუ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში რატომ არ არის ან რატომ არ შეიძლება იყოს ხელოვნება თავისუფალი. მარქსს მოჰყავს ჯონ მილტონისა და მომდერალე ქალის მაგალითი. მილტონმა, როგორც ცნობილია, კაცობრიობას დაუტოვა ისეთი პოეტური შედეგები, როგორიცაა „დაკარგული სამოთხე“ და „დაბრუნებული სამოთხე“. მილტონმა, ბუნებრივია, უდიდესი შრომა გასწია იმისათვის, რომ შეექმნა თავისი უცვლადი პოემა. მაგრამ მან ეს ნაწარმოები დაწერა სულის შინაგანი მოთხოვნებით, მას იგივე მიზეზი ჰქონდა ამისათვის, როგორიც, ვთქვათ, აბრეშუმის ჭიას, აბრეშუმის ძაფის ახვევის დროს, თუმცა განსხვავება ის არის, რომ პირველი შეგნებულია, მეორე შეუგნებელი. ეს იყო მისი არსების ქმედითი გამოვლენა. მას კაპიტალი არ უწარმოებია, ვისიმე ჯიბე არ გაუსქვლევია. რა ხასიათისაა ის შრომა. რომელიც მილტონმა გასწია თავისი პოემისათვის? არის თუ არა იგი საწარმოო შრომა? არა, არ არის. ავიღოთ მომდერალი ქალი. თუ ეს მომდერალი ქალი საკუთარი სურვილით, საკუთარი რისკით ყიდის სიმღერას, მისი შრომა არის თუ არა საწარმოო შრო-

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938, стр. 676.

მა? არა, ეს შრომაც არ არის საწარმოო შრომა, რამდენადაც იგი არ აწარმოებს კაპიტალს. მაგრამ იგივე მომღერალი ქალი თუ დაიჭირავა ანტრეპრენიორმა, რომელიც აიძულებს მას, რომ იმღეროს იმისათვის, რათა გამოსტაცოს ბევრი ფული, ეს მომღერალი ქალი მაშინ საწარმოო მუშაკია, რამდენადაც იგი აწარმოებს კაპიტალს. მარქსი წერს: „მომღერალი ქალი, რომელიც თავის ხმას ყიდის საკუთარი რისკით, არასაწარმოო მუშაკია. მაგრამ იგივე მომღერალი ქალი, ანტრეპრენიორის მიერ მოწვეული, რომელიც მას აიძულებს იმღეროს იმისათვის, რომ გამოსტაცოს ფულები, — საწარმოო მუშაკია, რამდენადაც იგი აწარმოებს კაპიტალს“⁴. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, როგორც ეს მარქსმა და ენგელსმა გვიჩვენეს „გერმანულ იდეოლოგიაში“, ტელოვენება დაქირავების ობიექტია. საწარმოო შრომა და არა თავისუფალი შრომა; საერთოდ კაპიტალიზმი მტრულად არის განწყობილი ხელოვნებისადმი. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში სიმდიდრე და პროლეტარიატი წარმოადგენენ წინააღმდეგობას, რომელიც მოსპობს, დაასამარებს კაპიტალიზმს. ამასთან მარქსმა და ენგელსმა გენიალურად მოხაზეს კონტრუები ხელოვნებისა კომუნიზმის ეპოქაში, იმ ეპოქაში, სადაც ადგილი აღარა აქვს ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრას, კლასობრივ ბრძოლას, სადაც მთელი სიმდიდრე წარმოადგენს საზოგადოებრივ საკუთრებას და სადაც ხელოვნება ნამდვილად თავისუფალია, მას ყველა პირობა აქვს იყოს თავისუფალი. რაკი ერთ ინდივიდში მხატვრული ნიჭის განსაკუთრებული თავმოყრა შრომის განაწილების შედეგია, ეს ცვლის ხელოვნების მდგომარეობასაც კომუნიზმის დროს. როცა მხატვარი აღარ არის განსაზღვრული ადგილობრივი და ნაციონალური პირობებით. „გერმანულ იდეოლოგიაში“ მარქსი და ენგელსი მიუთითებენ: „კომუნისტურ საზოგადოებაში არ არსებობენ მხატვრები, არსებობენ მხოლოდ ადამიანები, რომლებიც სხვათა შორის ეწევიან მხატვრობასაც“⁵. ეს იმას ნიშნავს, რომ კომუნისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება ნამდვილად თავისუფალია და იგი წარმოადგენს ადამიანის სულის შინაგან მოთხოვნილებათა შედეგს.

ასეთია ზოგადი დასკვნები.

ჩვენ აქ აღარ შევხებებით ხელოვნების ტენდენციურობის გენიალურ ანალიზს, რომელსაც ენგელსი გვაძლევს, არც რეალურ პრობლემებს, ვინაიდან ქვემოთ ეს საკითხები განხილული გვექნება. აქ საჭიროდ მიგვაჩნია მივუთითოთ, რომ მარქსი და ენგელსი უდრდესი სიყვარულით ეკიდებოდნენ კაცობრიობის კულტურის განაწილებას, განიხილავდნენ ანტიკურ ხელოვნებასა და ლიტერატურას, საშუალო

⁴ K. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 91—92.

⁵ იქვე, გვ. 142.

საუკუნეების მბატკრულ შთაგონებას, რენესანსის ეპოქის სულიერ ღელვას, მე-18 და მე-19 საუკუნეების მოღვაწეებს. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ როგორ აფასებდა მარქსი ბერძნულ ხელოვნებას და ბერძნულ მითოლოგიას. მარქსი და ენგელსი ეხებოდნენ თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებს ხელოვნებაში. მათ შეაფასეს ფერდინანდ ლასალის „ფრანც ფონ ზიკინგენი“ და მოგვცეს ტრაგედიის არსის ახლებური ანალიზი.

ვნახოთ, თუ რას წარმოადგენდა ლასალის ტრაგედია. „ფრანც ფონ ზიკინგენის“ პოკლე შინაარსი ასეთია: 1523 წელს ზიკინგენი რევოლუციას აადენს, მაგრამ ღუპავს საქმესაც და თავის თავსაც იმიტომ, რომ პოლომდე არ მიჰყვება რევოლუციას, ხელს არ უწვდის ქლაქებსა და გლეხობას, კრიტიკულ მომენტში კომპრომისს იჩენს ბრძოლისადმი. დიპლომატიური შეთანხმების გზას ადგება არისტოკრატებთან, არსებულ წყობილებასთან, რომლის წინააღმდეგაც იბრძვის; უოველივე ეს მისთვის საბედისწერო ხდება. ამაში გამოვლინდა ზიკინგენის თავადაზნაურულ-რანინდული კლასობრივი მორალი; იგი არსებულის წინააღმდეგ აღდგა, როგორც მარქსი შენიშნავს. დაღუპვისაკენ მიმავალი კლასის წარმომადგენლის სახით⁶. ეს იყო შეცდომა, როგორც რევოლუციურ პარტიას მოუვიდა 1848—1849 წლებში, კალიზია, რომელიც მარქსმა მიიჩნია ტრაგიკულად. ლასალის ტრაგედია უფრო პოლიტიკური ნაწარმოებია, ვიდრე მხატვრული. წინა პლანზეა წამოწეული ავტორის პოლიტიკური ტენდენცია, სუსტია ტიპების ფსიქოლოგიური ანალიზი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კარლოს მეხუთეს, ბალთაზარსა და რიჰარდს, რომლებსაც აქვთ დამახასიათებელი ნიშნები. თვით ზიკინგენი ავტორს აბსტრაქტულად ჰკავს დახატული. მარქსს არ მოსწონს ზედმეტი დიალოგებიც. მაგალითად, როცა ჰუტენი თავის ცხოვრებას უყვება მარიას. ენგელსიც შენიშნავს, რომ დიალოგები ძალიან გაჭიანურებულია. საგულისხმოა, რომ ენგელსი იწონებს კარლოს მეხუთესა და ზიკინგენის დიალოგს, ისე როგორც მარქსი, და მასაც არ მოსწონს ჰუტენის ცხოვრების ისტორიის შეტანა დრამაში. სუსტია XVI საუკუნის გლეხობის აჯანყებათა ჩვენება. მას მეტი ყურადღება უნდა მიქცეოდა. ქლაქებთან და გლეხობასთან კავშირის გარეშე შეუძლებელი იყო ნაციონალური თავადაზნაურული რევოლუციის განხორციელება, მაგრამ ეს კავშირიც მაშინ შეუძლებელი იყო და სწორედ ამაში მდგომარეობდა ტრაგიკული მომენტი. როგორც ვხედავთ, მარქსი და ენგელსი ახალი ასპექტით გვიჩვენებენ ტრაგიკულის არსს, წინააღმდეგ ჰეგელისა, რომლის განსაზღვრა უკვე დახასიათებული გვაქვს.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 172.

ლიტერატურის მეთოდოლოგიის პრობლემებს აშუქებს ენგელსის ნაშრომი — „კემმარიტი სოციალისტები“, სადაც განხილულია ვესტფალიის პოეტების ჯგუფი თავისი ორგანოთი „Das Westphalische Dampfboot“. ენგელსი მწარედ დასცინის „Veilchen“-ის ირგვლვ შემოკრებილ უსუსურ, უპერსპექტივო, ვერტერისებური განწყობილების პოეტებს, რომლებიც თავისუფლებას „ნაზი გულით“ უმღეროდნენ და საკუთარ თავს „თავისუფლების პოეტებად“ აცხადებდნენ. ალფრედ მაისნერს ენგელსი უწოდებს „კარლ მორ მეორეს“, რომელსაც დახმარებას უწევს მორიც ჰარტმანი — დმერთის. მეფისა და მამულის შესახებ ელეგიური ლექსების ავტორი. მაისნერის პესიმისტური შემოქმედება ენგელსისათვის მიუღებელია, რადგან პროლეტარიატის ბრძოლაში შეუძლებელია პოზიტიური მნიშვნელობა ჰქონებოდა მაისნერის მტირალა და წყალწყალა ლექსებს. როცა პროლეტარიატი შეტევაზე გადადიოდა ბურჟუაზიის წინააღმდეგ, მაისნერს პირდაპირ ცინიზმამდე დაჰყავდა მშრომელთა განთავისუფლების იდეა და გულზე ხელდაკოფილი პესიმისტურად მოთქვამდა:

„იგი სული მწუხარაა“⁷,

„უმჯობესი იყო არასოდეს არ დავბადებულაიყვ.

მაგრამ უკეთესი იქნებოდა მოვმკვდარიყავი“.

ასეთი მტირალა, მისტიკურ-პესიმისტური, ვერტერისებური ცრემლებით სავსე ლექსები პროლეტარიატის მებრძოლი იდეოლოგიის საწინააღმდეგო რეაქციას წარმოადგენდა, რადგან ამ პერიოდში პროლეტარიატი. როგორც „კლასი თავისთვის“, დარაზმული გამოდიოდა ბურჟუაზიის წინააღმდეგ და ცრემლების ნაცვლად. ირალით ხელში იდგა ბარიკადებზე. ენგელსი ამიტომ დასცინის ასე სასტიკად მაისნერს, რომელიც გაურბის „ადამიანების დაცინვას“ და თავის დასაღწევად „იგებს საპატიმროს, ცივს როგორც ყინულს“. მაისნერის პოეზიის რეაქციული ხასიათი ენგელსმა ბოლომდე გამოაშკარავა. ისიც ცხადყო. რომ მისი პესიმისტური ლექსები ხშირად სრულ უგუნურებად მიდიოდა. „ჩვენ მალე გვექნება იმის მაგალითი. — ამბობს ენგელსი მაისნერის შესახებ. — თუ რა უგუნურია ეს უგუნურება“. მაისნერი გერმანელ ქერთმიან გოგონებს მოუწოდებდა. „გამოეცხადებიანთ თავისუფლება“. ენგელსმა მიწასთან გაასწორა ეს სიყალბე და მასში დაინახა აშკარა ცინიზმი იმ დიდი საქმისა. რომელსაც პროლეტარიატის განთავისუფლება ეწოდება. მაისნერს კი ჭება-დიდებას

⁷ მოიგონეთ ბაირონის ცნობილი ლექსი ამავე სათაურით „ებრაელი მელოდებიდან“.

ასხამდნენ და გენიოსების გვერდით აყენებდნენ გერმანელი ფილისტერები ვინმე ლუიზა ოტტოს სახით.

მეორე „ჰემმარიტი სოციალისტი“ პოეტის ჰერმან ევერბეკის პოეზიას ენგელსი აკრიტიკებს რამდენიმე სტრიქონით. მას მოჰყავს ციტატები ევერბეკის პოეზიიდან და ააშკარავებს მის სასაცილო ბუნებას. ევერბეკის ერთ-ერთი ნაწარმოები — „მებრძოლი სიმღერა“ — ენგელსს სრულებით არ მიაჩნია მებრძოლ ლექსად. „ხომ არ არის ეს მებრძოლი სიმღერა ორსული ქალებისათვის?“, — წერს ენგელსი. რიჰარდ რაინჰარდტის პოეზიის უსუსურ ბუნებას ენგელსი ნათელყოფს უაღრესად მოხდენილი და ლაკონიური შენიშვნით: „ამ ექვს გვერდზე ჩვენ შევება ვგრძნობთ: „სიყვარული“ მეორდება თექვსმეტჯერ, „სინათლე“ — შვიდჯერ, „მზე“ — ხუთჯერ, „თავისუფლება“ — რვაჯერ, რომ აღარაფერი ვსთქვათ „ვარსკვლავების“. „სიცხადის“, „დღეების“, „შეებათა“, „სიხარულთა“, „სიმშვიდის“. „ვარდების“, „მგზნებარების“, „ჰემმარიტების“ და არსებობის მეორეხარისხოვან მსგავს სიამოვნებათა შესახებ“⁸. ენგელსი კიდევ უფრო მკაცრად აკრიტიკებს პოეზიის „ისეთ ოსტატს, როგორცაა ბატონი რუდოლფ შვარტლაინი“, სამარცხვინო ბოძზე აკრავს შვარტლაინის ლექსს — „გაიღვიძე“. „ბატონი რუდოლფ შვარტლაინი“ ამ ლექსში აცხადებს:

„ჩვენ ცხოვრების მხედრები ვართ, ვაშა!

(სამჯერ)

თქვენ სად მიხვალთ, ცხოვრებისა მხედრებო?

ვაი თქვენ, საბრალო მესაყვირენო!

ახლა მივქრით სიკვდილისკენ, ვაშა!“

„ვაი შენ, საბრალო მესაყვირე“ — ასეთ შენიშვნას აკეთებს ენგელსი შვარტლაინის მისამართით ამ ლექსის ციტირების შემდეგ. შვარტლაინს პირველად სიკვდილისაც კი არ ეშინია. „სიკვდილის მას არ ეშინია, — ამბობს ენგელსი, — მაგრამ „სულები“, „მოჩვენებები“, და განსაკუთრებით „ანზრები“ აიძულებენ თრთოდეს, როგორც ვერხვის ფოთოლი. მათგან რომ განთავისუფლდეს, ის განიზრახავს დაწვას მთელი მსოფლიო“. ენგელსს სასაცილოდაც კი არ ჰყოფნის შვარტლაინის ბოდვა, რომ ამ ცეცხლში დემონი გაწმენდს მსოფლიოს და დასაწყისის მისცემს ახალ ერას. ცხადია, ასეთ მისტიკურ-ფანტასტიკური ხასიათის პოეზიას პროლეტარიატისათვის არავითარი ღირებულება არ ჰქონდა. ამიტომ ენგელსი ებრძოდა და ააშკარავებდა მაისნერების ტიპის შემოქმედთა იდეურ-მხატვრულ სილატაკეს.

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 373.

მხოლოდ მარქსმა და ენგელსმა მოგვეცეს გოეთეს შემოქმედების სწორი გაგება, წინააღმდეგ ლიტერატურის ოფიციალური თეორეტიკოსებისა, რომლებიც ამ დიდი მხატვრის შემოქმედებას იდეალიზმის ბურჟუაზიულ ხევედნენ და აყალბებდნენ. ენგელსმა ჯერ კიდევ 1847 წელს გაილაშქრა „ჰეგელის სოციალისტ-ინტერპრეტატორის“ კარლ გრიუნის წინააღმდეგ, რომელიც ქება-დიდებას ასხამდა გოეთეს. როგორც მოაზროვნისა და მხატვრის, შაულაქას — ფილისტერობას, გენიალურს კი ლაფში სვრიდა. მარქსისა და ენგელსისათვის გოეთე იყო ერთი მხრით გენიალური შემოქმედი, მეორე მხრით ვიწრო ფილისტერი, ვაიმარის ფინანსთა მინისტრის პორტფელით ხელში. ენგელსი წერდა: „გრიუნი ქება-დიდებას ასხამს გოეთეს ყოველგვარ ფილისტერობას, როგორც ადამიანურს, ის ფრანკფურტელ და მოხელე გოეთეს აქცევს „ჰეგელის ადამიანად“, იმ დროს, როცა ყველა კოლოსალურსა და გენიალურს გვერდს უვლის, ან აფურთხებს კიდევ იმ ზომამდე, რომ ეს წიგნი (გრიუნის წიგნი. — გ. ჯ.) წარმოადგენს იმის ბრწყინვალე საბუთს, რომ ადამიანი = გერმანელი მეშჩანინს“⁹. მარქსმა და ენგელსმა გრიუნი ვრცლად გააკრიტიკეს, ეს სპეციალური საკითხია, ჩვენი ნაშრომის ფარგლებს სცილდება და აქ აღარ შევხებით.

დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მარქსიზმის ფუძემდებლებმა სტილის საკითხი გადაწყვიტეს იდეებთან დაკავშირებით. ჩვენ სწორედ ამიტომ ვამბობთ, რომ მარქსმა და ენგელსმა სტილი მჭიდროდ დაუკავშირეს იდეებს. ტომას კარლაილის მაგალითზე ენგელსმა ცხადყო: „კარლაილის სტილი ისეთივეა, როგორიც მისი იდეები. ეს არის პირდაპირი, ძალდატანებითი რეაქცია თანამედროვე ბურჟუაზიული, ინგლისური ფარისევლური სტილის წინააღმდეგ, რომლის გაბერილი ბანალობა, ფრთხილი მრავალსიტყვაობა და მორალურ-სენტიმენტალური, გამოუვალი სევდა გადავიდა მთელს ინგლისის ლიტერატურაში ამ სტილის პირველდაწყებით შემოქმედთა, განათლებულ ლონდონელთაგან. ამ ლიტერატურის საწინააღმდეგოდ კარლაილი ისე მოეპყრა ინგლისურ ენას, როგორც სრულიად ნედლ მასალას, რომლის ხელახლა გადადნობა მოუხდა მას. მან გამოძებნა დაძველებული კილოკავები და სიტყვები და შეთხზა ახალი გამოთქმები გერმანული გამოთქმების მსგავსად, კერძოდ უან-პოლ რიხტერის ნიმუშის მსგავსად. ახალი სტილი იყო ხშირად ტრაბახა და უგემური, მაგრამ ხშირად

⁹ ენგელსის წერილი მარქსისადმი 1847 წლის 15 იანვრის თარიღით. K. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 299. ხაზი ყველგან ენგელსისაა, — გ. ჯ.

ბრწყინვალე და ყოველთვის ორიგინალური¹⁰. ენგელსი კარლაილის სტილს იხილავს მის იდეებთან მჭიდრო კავშირში. მართლაც, როგორ უნდა გაგვეგო ეს სტილი, როგორ უნდა აგვეხსნა მისი ბუნება თუ არაფერი გვეცოდინებოდა ტომას კარლაილის იდეების შესახებ, თუ არ გვეცოდინებოდა, რომ იგი „ლიტერატურაში გამოვიდა ბურჟუაზიის წინააღმდეგ იმ ეპოქაში, როცა მისი (ბურჟუაზიის. — გ. ჯ.) შეხედულებები, გემოვნება და იდეები ხიბლავდნენ ინგლისის მთელ ოფიციალურ ლიტერატურას. ამასთან მისი გამოსვლები ხანდახან ატარებდნენ რევოლუციურ ხასიათს“¹¹. და ეს ხდებოდა იმ დროს, როცა კარლაილი აღიღებდა საშუალო საუკუნეებს და ბურჟუაზიის კრიტიკას აწარმოებდა წარსულის დიდების პოზიციებიდან. აქედან ნათელია, რომ სტილი ყოველთვის განხილული უნდა იქნეს იდეებთან ერთად, ბაზისისა და ზედნაშენების შესახებ ახალი მოძღვრების საფუძველზე, გარეშე ამისა შეუძლებელია ფეოდალიზმის ან ბურჟუაზიის ეპოქის სტილი გავიგოთ ამავე ეპოქის იდეებისადმი ინდიფერენტული მიდგო-
მით.

ცალკე უნდა გამოვეყოთ მარქსისა და ენგელსის შეხედულებანი რუსულ ლიტერატურაზე, მის დიდ წარმომადგენლებზე. მარქსი და ენგელსი სპეციალურად სწავლობდნენ რუსულ ენასა და ლიტერატურას. ენგელსმა თავის წერილში — „ემიგრანტული ლიტერატურა“ — მაღალი შეფასება მისცა რუსულ ენას, როცა მას უწოდა „ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და ყველაზე მდიდარი ცოცხალი ენა“¹². მარქსი პირველი იყო, რომელიც ღრმად ჩასწვდა „იგორის ლაშქრობის“ ნამდვილ აზრსა და ტენდენციას. 1856 წელს მარქსი „იგორის ლაშქრობის“ შესახებ ენგელსს სწერდა: „პოემის აზრია — მოუწოდოს რუს თავადებს გაერთიანებისაკენ სწორედ მონღოლების შემოსევის წინ... მთელი ლექსი ატარებს ქრისტიანულ-გმირულ ხასიათს, თუმცა წარმართული ელემენტები გამოდიან კიდევ უფრო შესამჩნევად“¹³. მარქსის შენიშვნას რუსული გმირული ეპოსის ამ უშესანიშნავესი ფოლკლორული ძეგლის შინაარსის გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, მით უფრო, რომ ეს საკითხი დიდხანს იყო სადავო ლიტერატურაში. ასევე ორიგინალურია დერჟავინის პოეზიის ის გაშუქება, რომელიც მარქსიზმის ფუძემდებლებმა მოგვცეს. დერჟავინის შემოქმედება დაკავშირებულია რუსეთის ისტო-

¹⁰ K. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 280.

¹¹ იქვე, გვ. 279.

¹² იქვე, გვ. 322.

¹³ იქვე, გვ. 323. ხაზი ჩვენია, — გ. ჯ.

რიულ სინამდვილესთან. „დაახლოებით 80 წლის წინათ, როცა ეკატერინე II-ის ძღვევამოსილი არმიები ზედიზედ ართმევდნენ თურქეთს პროვინციებს, გადაქვეულთ მაშინ იმად, რასაც ამჟამად ნოვოროსია ეწოდება, პოეტ დერჯავინის ერთ ლექსში, რომელიც გამოხატავს ლირიკულ აღტაცებას, რითაც ის ჩვეულებრივად ქებას ასხამს, თუ კეთილშეფერებლობას არა, ამ დედოფლის დიდებას, ჩვენ ვხვდებით საყოფადღებო ფრაზას, რომელიც ახლაც გამოხატავს ამპარტავნულ მამაცობას და მეფის პოლიტიკის თვითდაჭერებულობას:

„რად გინდა შენ კავშირი? ო რუსეთო
იარე წინ და მთელი ქვეყნიერება შენა იქნება“¹⁴.

მარქსმა წიგნში „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ და ენგელსმა წერილში დანიელსონისადმი მაღალი შეფასება მისცეს პუშკინის „ევგენი ონეგინს“, მიუთითეს ეკონომიკურ ურთიერთობათა იმ თავისებურებაზე, რომელიც რუსელს მე-19 საუკუნის 20—30-იან წლებში ახასიათებდა. ეს თავისებურება პუშკინმა ლაკონურად გამოხატა თავის პოემაში. მარქსი წერს: „პუშკინის პოემაში გმირის მამას არაფრით არ შეუძლია გაიგოს, რომ საქონელი ფულია. მაგრამ რომ ფული წარმოადგენს თვით საქონელს, ეს რუსებმა დიდიხანა გაიგეს. რაც მტკიცდება არა მარტო პურის გატანით ინგლისში 1838—1842 წწ., არამედ მათი ვაჭრობის მთელი ისტორიით“¹⁵.

ენგელსიც შენიშნავს დანიელსონისადმი წერილში, რომ პუშკინმა უკვე იცოდა ეს. „როცა ვსწავლობთ... რეალურ ეკონომიკურ ურთიერთობებს სხვადასხვა ქვეყნებსა და ცივილიზაციის სხვადასხვა საფეხურზე. — წერს ენგელსი. — მაშინ რა საოცრად შემცდარი და არადამაკმაყოფილებელი გვეჩვენება ჩვენ XVIII საუკუნის რაციონალისტური განზოგადებანი, თუნდაც, მაგალითად, ბევლა კეთილი ადამ სმიტისა, რომელმაც ედინბუროგა და მოსაზღვრე შოტლანდიურ საგრაფოებში გაბატონებული პირობები მიიჩნია ნორმალურად მთელი ქვეყნიერებისათვის! თქვენმა პუშკინმა უკვე იცოდა ეს“ მეორე წერილში ენგელსი ახასიათებს 1812 წლის წინა პერიოდს და ამბობს: ეს იყო ის დრო, როცა პუშკინის ევგენი ონეგინმა ადამ სმიტისაგან გაიგო. თუ როგორ მდიდრდება სახელმწიფო და რატომ არ სჭირდება წასაღებო. როცა უბრალო პროდუქტი აქვს.

გასული საუკუნის 60-იანი წლების ისეთი თვალსაჩინო მოღვაწეები, როგორც იყვნენ ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, ფლეროვსკი მარქსმა და ენგელსმა შეაფასეს ექსპლუატა-

¹⁴ იქვე, გვ. 325.

¹⁵ იქვე.

ციის წინააღმდეგ ვაბედულ მამაც მებრძოლებად. წერილში — „ემიგრანტული ლიტერატურა“ — ენგელსი ადფრთოვანებით ლაპარაკობს ჩერნიშევსკიზე: „ქვეყანა, — წერს ენგელსი, — რომელმაც წარმოშვა დობროლიუბოვისა და ჩერნიშევსკის მასშტაბის ორი მწერალი. ორი სოციალისტური ლესინგი, არ დაიღუპება იმის გამო, რომ რადიკალირად დაბადა ისეთი ყალთაბანდი, როგორცაა ბაკუნინი, და რამდენიმე მოუმწიფებელი სტუდენტი, რომლებიც წარმოთქვამენ სმამალ ფრაზებს და იბლინძებიან, როგორც ბაყაყუბი, ბოლოს კი ჰკამენ ერთმანეთს. ჩვენ ხომ ვიცნობთ რუს ახალთაობაში საუცხოო თეორიული და პრაქტიკული ნიჭით და მაღალი ენერჯით დაჯილდოებულ ადამიანებს, ადამიანებს. რომლებიც ენების თავიანთი ცოდნის წყალობით აქარბებენ ფრანგებსა და ინგლისელებს სხვადასხვა ქვეყნების მოძრაობის ახლო ცნობით, ხოლო გერმანელებს — მაღალი საზოგადოების მოქნილობით. იმ რუსებს, რომლებსაც ესმით მუშათა მოძრაობა და თვითონაც მონაწილეობენ მასში. შეუძლიათ შენიშონ, რომ ისინი მხოლოდ მათი დამსახურების გამო გაათავისუფლეს ბაკუნინის თაღლითობაზე პასუხისმგებლობისაგან“¹⁶. ასე შეაფასა ენგელსმა რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციის დამსახურება და გაამართა ბაკუნინის ანარქიზმი, რომელიც მანვე გავლენას ახდენდა ახალგაზრდობაზე მართლაც მყვირალა ფრაზებით. აქ შეიძლება დაგვესახელებინა ტკაჩოვი და ის ახალგაზრდა რუსი პუბლიცისტები, რომლებიც ხშირად ბრმად მიჰყვებოდნენ ბაკუნინს.

მარქსი და ენგელსი უდიდესი პატივისცემით ეპყრობოდნენ ჩერნიშევსკის, პირადად იყვნენ დაინტერესებულნი ამ სახელოვანი რევოლუციონერის ბედით, მისი პოლიტიკური სიკვდილი მიაჩნდათ არა მარტო რუსეთის, არამედ მთელი მსოფლიო რევოლუციური მოძრაობის დანაკლისად. მარქსი ჯერ კიდევ 1870 წლის 5 ივლისს სწერდა ენგელსს: „ჩერნიშევსკის, როგორც მე გავიგე ლოპატინისაგან, 1864 წელს მიუსაჯეს 8 წლით საკატორლო მუშაობა ციმბირის მაღაროებში... პირველი სასამართლო იყო საკმაოდ პატიოსანი, რათა განეცხადებინა, რომ მის წინააღმდეგ არ არის აბსოლუტურად არაფერი და რომ ვითომდა შეთქმულებითი, კონსპირაციული წერილები წარმოადგენენ აშკარა სიყალბეს (რაც ნამდვილად ასე იყო). მაგრამ სენატმა, იმპერატორის ბრძანებით გააუქმა ეს განაჩენი და ციმბირში გააგზავნა ეს მოხერხებული ადამიანი, რომელიც „ისე მოქნილია“, როგორც ეს განაჩენშია აღნიშნული, რომ „თავის ნაწარმოებებში

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 326.

იკავს კანონის თვალსაზრისით უვნებად ფორმას და, ამავე დროს, აშკარად ანთხევს მათში გესლს“ *Voilà la Justice russe*¹⁷.

ფლეუროვსკი უკეთეს მდგომარეობაშია. ის მხოლოდ ადმინისტრაციულ გადასახლებაშია მიყრუებულ კუთხეში მოსკოვსა და პეტერბურგს შორის!¹⁸ ეს წერილი მოწმობს უღრმეს პატივისცემას რუსეთის გამოჩენილი რევოლუციონერებისადმი და იმასაც გვიჩვენებს, რომ მარქსი პირადად ადევნებდა თვალყურს რევოლუციური აზრის განვითარებას სხვადასხვა ქვეყნებში, განსაკუთრებით კი რუსეთში.

1871 წელს მარქსი ატყობინებს დანიელსონს, რომ განზრახვა აქვს დაწეროს რაიმე ჩერნიშევსკიზე, რათა დასავლეთ ევროპაში მისდამი სიმპათია გამოიწვიოს. „მე მინდოდა დამებეჭდა რაიმე, — სწერს მარქსი, — ცხოვრებაზე, პიროვნებაზე და ა. შ. ჩერნიშევსკისა, რათა გამომეწვია მისადმი თანაგრძნობა დასავლეთში. მაგრამ ამისათვის მე მესაჭიროება ფაქტიური ცნობები“. საჭირო მასალების უქონლობის გამო მარქსს ეს განზრახვა შეუსრულებელი დარჩა, მაგრამ თვით განზრახვის ფაქტი მრავლისმეტყველია.

თავის ნაშრომში — „სოციალური ურთიერთობანი რუსეთში“ — ენგელსმა მალალი შეფასება მისცა ჩერნიშევსკის სოციალურ-ეკონომიკურ და ფილოსოფიურ მოძღვრებას, გაოცება გამოთქვა იმის გამო, რომ ხარვეზები ჩერნიშევსკის ნაშრომებში შედარებით ასე ნაკლებად გვხვდება. „ინტელექტუალური ბარიერის გამო, — წერს ენგელსი, — რომელიც რუსეთს ყოფდა დასავლეთი ევროპისაგან, ჩერნიშევსკიმ არ იცოდა მარქსის ნაწარმოებები, ხოლო როცა „კაპიტალი“ გამოვიდა, ის უკვე დიდი ხნით იმყოფებოდა შუა ვილიუისკში იაპუტთა შორის. მთელი მისი გონებრივი განვითარება უნდა წარმართულიყო იმ პირობებში, რომლებიც შეიქმნა ამ ინტელექტუალური ბარიერით. ის, რასაც რუსეთში არ უშვებდა ცენზურა, თითქმის ან სრულებითაც კი არ არსებობდა რუსებისათვის. ამიტომ, თუკი ცალკე შემთხვევაში ჩვენ ვპოულობთ მის სუსტ ადგილებს, თვალსაზრისის შეზღუდულობას, გვიხდება მხოლოდ განცვიფრება, რომ მსგავსი შემთხვევები არ იყო გაცილებით უფრო მეტი“¹⁹.

ჩვენ აქ აღარ შევხვებით მარქსისტული ესთეტიკის ბევრ არსებითსა და ძირითად საკითხს, რომლებსაც ქვევით განვიხილავთ. მარქსისა და ენგელსის ლიტერატურული მემკვიდრეობა გვაძლევს

¹⁷ აი ესეც რუსული მართლმსაჯულება, К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве. გვ. 326.

¹⁸ იქვე.

¹⁹ იქვე, გვ. 669. ხაზი ჩენია. — გ. ჯ.

ხელოვნების თეორიის პრობლემათა ნამდვილად მეცნიერულ გადაწყვეტას. ეს ვრცელი არეა, და აქ ჩვენ მხოლოდ ზოგადი დახასიათებით ვკმაყოფილდებით. ვინაიდან მთელს წიგნში ხშირად ვუჩვენებთ მკითხველს ამა თუ იმ პრობლემას როგორ წყვეტდნენ მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები. მარქსისა და ენგელსის შეხედულებანი რევოლუციურ გადატრიალებას ახდენენ და ქმნიან სრულად ახალ საფეხურს, ახალ ეპოქას ხელოვნების მთელ თეორიაში.

მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკა რუსეთში. პლენხანოვი. მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელია გიორგი ვალენტინის ძე პლენხანოვი. აპიტომ არ შეიძლება დავას იწვევდეს ის დებულება, რომ ისტორიის მატერიალისტური გაგების თვალსაზრისით პლენხანოვმა რუსეთის სინამდვილეში პირველმა ცადა მოეცა როგორც რუსული, ისე დასავლეთევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნების ღრმა ანალიზი, გაეშუქებინა მხატვრული შემოქმედების კარდინალური საკითხები ერთი მხრივ XIX საუკუნის რუსული კლასიკური ესთეტიკური აზროვნების მიღწევებისა და მეორე მხრივ მარქსის მეთოდის გამოყენებით. სრულიად ახალი გზით მიმავალმა პლენხანოვმა დაწერა მთელი რიგი ბრწყინვალე გამოკვლევებისა და მოგვცა ესთეტიკის, როგორც აზროვნების გარკვეული დარგის, პრობლემათა სისტემატიკური ანალიზი. პლენხანოვის ისეთმა ცნობილმა შრომებმა, როგორიცაა: „ისტორიის მატერიალისტური გაგება“ (ოთხი ლექცია, წაკითხული 1901 წელს), „უმისამართო წერილები“ (1899—1900), „ხელოვნება ისტორიის მატერიალისტური გაგების თვალსაზრისით“ (1903 წ.), „XVIII საუკუნის ფრანგული დრამატიული ლიტერატურა და ფრანგული მხატვრობა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“ (1905 წ.). „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“ (1905 წ.), „არბულ 20 წლის მანძილზე“ მესამე გამოცემის წინასიტყვაობა“ (1908 წ.), „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ (1912—1913 წ.წ.), „ხელოვნების შესახებ“ (1904 წ.), „ხელოვნება და ცხოვრება“ (1908 წ.), გარდა ამისა. ნაშრომებმა: „ვ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“ (1897 წ.), „ნ. გ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია“ (1897 წ.), „გ. ი. უსპენსკი“ (1888 წ.), „ს. კარონინი“ (1889 წ.), „ნ. ა. ნეკრასოვი“ (1903 წ.), „ფონ პოლენცის რომან „გლეხების“ შესახებ“ (1902 წ.), „ორი რეცენზია გ. ლანსონის წიგნზე ფრანგული ლიტერატურის ისტორია“ (1907 წ.), „ჰენრიკ იბსენი“ (1906 — 1908 წ.წ.), „დოქტორ შტოკმანის შვილი“ (1910 წ.). „ჩვენი დროის მეშჩანინის იდეოლოგია“ (1908 წ.). დიდი როლი შეასრულეს არა მარტო რუსული ესთეტიკური აზროვნების შემდგომ განვითარებაში, არამედ, წინ წაწიეს მხატვრული შემოქმედების თეორიის მეცნი-

ერული დამუშავება მარქსიზმის მთელ საერთაშორისო ლიტერატურაში. პლენანოვის უთუო დამსახურებას წარმოადგენს მის მიერ ლიტერატურის თეორიის არაერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემის ღრმად მეცნიერული დამუშავება. ეს პრობლემებია: ა) ხელოვნება, მისი არსება და ფუნქცია, ბ) ესთეტიკა, როგორც მხატვრული შემოქმედების თეორია; გ) ლიტერატურული კრიტიკის არსება და ფუნქცია; დ) ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულება; ე) ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა; ვ) ხელოვნების წარმოშობა; ზ) ესთეტიკური გრძობის განვითარება; თ) მშვენიერისა და ამალეზების არსება; ი) ლიტერატურული გვარებისა და ენარების განვითარება; კ) ხელოვნების ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; ლ) ხელოვნება და ბურჟუაზიული საზოგადოება; მ) მეთოდი და მსოფლმხედველობა. ყველა ეს საკითხი პლენანოვს გაშუქებული აქვს მისთვის დამახასიათებელი ორიგინალობითა და მეცნიერული სიღრმით, ხოლო თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ პლენანოვის სახელთან დაკავშირებულია მარქსიზმის წარმოშობა და განვითარება რუსეთში, მაშინ კიდევ უფრო ცხადი გახდება. რამდენად მნიშვნელოვანია როგორც დიდი ლენინი ამბობდა. მარქსიზმის მთელს საერთაშორისო ლიტერატურაში ფილოსოფიის შესახებ პლენანოვის მიერ დაწერილი საუკეთესო შრომების შესწავლა და ამ საფუძველზე მისი ლიტერატურული შემკვიდრების კრიტიკული ათვისება.

მაგრამ პლენანოვის, როგორც მარქსისტის სახით საქმე გვაქვს იმ ადამიანთან, რომელიც ხალხოსნური იდეოლოგიისაგან გაათავისუფლების შემდეგ თავისი აზროვნების განვითარებაში ორი პერიოდის შემცველია — 1903 წლამდე და 1903 წლის შემდეგ. სწორედ ამ დროიდან პლენანოვი, მარქსიზმის ეს ნიჭიერი პროპაგანდისტი, ხდება მენშევიზმის ბელადი, ახდენს რა თვით მარქსიზმის ცალკეულ დამახინჯებას. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ პლენანოვის შეცდომები 1903 წლის შემდეგ ციდან არ ჩამოვარდნილა; მათ ჰქონდათ თავისი გარკვეული წინაპირობები, რომლებმაც უთუოდ განსაზღვრეს მომავალი შეცდომები, ამიტომ, პლენანოვის ეგრეთ წოდებული მეორე პერიოდის შეცდომები არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დავაშოროთ მისი მოღვაწეობის პირველი პერიოდის შეცდომებს: საკითხი ეხება არა მარტო წმინდა ფილოსოფიურ, ეკონომიკურ თუ პოლიტიკურ შეხედულებებს, არამედ, ლიტერატურულ-ესთეტიკური ხასიათის დებულებებსაც. მაგალითად, თვითონ პლენანოვმა საჭიროდ ჩათვალა 1917 წელს, ნეკრასოვის გარდაცვალების 40 წლისთავზე გაესწორებინა თავისი ადრინდელი შეცდომა, რომელიც მან ამ დიდი რევოლუციონერი-დემოკრატი პოეტის დაკრძალვის დროს წარმოთქმულ სიტყვაში დაუშვა. მხედველობაში გვაქვს

პლენუმის წერილი „ნ. ა. ნეკრასოვის დაკრძალვა“, რომელიც 1917 წლის 29 დეკემბერს დაიბეჭდა გაზეთში — „ჩვენი ერთიანობა“. ამ წერილში პლენუმი სინანულით მიუთითებს, რომ მან შეცდომა დაუშვა, როცა ნეკრასოვი პუშკინზე მალა დააყენა და სხვებთან ერთად თავისი რეპლიკით მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა სიტყვით გამოხული დოსტოევსკი, რომელმაც ახალგაზრდა რევოლუციონერის რეპლიკას დიხვად უპასუხა: „მალა არა, მაგრამ არც პუშკინზე დაბლა“. პლენუმის ეს შეცდომა ერთეული როდი იყო მის ადრინდელ ნაწერებში. ამას მოწმობს წერილიც „ორიოდე სიტყვა მუშაკითხველებს“, რომელიც პლენუმმა ნეკრასოვის დაკრძალვაზე სიტყვით გამოსვლიდან 8 წლის შემდეგ დაწერა. აქაც მან მთელი რიგი უხეში შეცდომებისა დაუშვა, როცა წამოაყენა მცდარი შეხედულება, რომ თითქოს ერთი კლასის ხელოვნება მეორე კლასისათვის გაუგებარია, რომ ფეოდალურ-რაინდული ხანის მხატვრული ქმნილებები, ისევე როგორც პუშკინის „ევგენი ონეგინი“ და ნეკრასოვის ლექსები იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც „საკუთარი ხელების შრომით ცხოვრობენ“, მთლიანად გასაგები არ იქნება.

მიუხედავად ყოველივე იმისა, რაც ითქვა, უდავოა, რომ პლენუმის შრომებმა თვალსაჩინო როლი შეასრულეს რუსული ხელოვნების თეორიის წაყვანაში ახალი გზით. მაგრამ აქ საჭიროა დაისვას საკითხი, თუ როგორ უნდა გავიგოთ თვით პლენუმის შემკვიდრება? ცნობილია, რომ ვულგარული სოციოლოგიის წარმომადგენლებმა ეს შემკვიდრება დაამახინჯეს, ხოლო რაპპის ხელმძღვანელობამ ასეთი ლოზუნგიც კი წამოაყენა — „პლენუმის ორთოდოქსიისათვის“. პერევერზევმაც დაამახინჯა პლენუმის შეხედულებანი, გააიდვალა მისი ყველაზე უფრო სუსტი მხარე — იდეალისტურ-კანტაიანური შეცდომები. ერთადერთი სწორი გზა კი ის არის, რომ პლენუმის მთელი ლიტერატურული შემკვიდრება შეფასდეს პრინციპული თვალსაზრისით.

პლენუმი ისეთ ნაშრომებში, როგორიცაა „უმისამართო წერილები“, „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“, „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, „მე-18 საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული მხატვრობა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“ და მრავალ სხვა ნაშრომში იყენებს მარქსის მეთოდს, ეწევა მარქსიზმის პროპაგანდას. პლენუმი ამტკიცებს, რომ ისტორიაზე მატერიალისტური თვალსაზრისის გარეშე შეუძლებელია ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხების სწორი მეცნიერული გადაწყვეტა. თავის სახელგანთქმულ შრომაში — „უმისამართო წერილები“ — პლენუმი წერს: „მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ამიერიდან კრიტიკა (უფრო სწორად: ესთეტიკის მეც-

ნიერული თეორია) შეძლებს წაიწიოს წინ, მხოლოდ ისტორიის მატერიალისტურ გაგებაზე დაყრდნობით. მე, აგრეთვე, ვფიქრობ, რომ თავისი განვითარების წარსულში კრიტიკა იპყრობდა მით უფრო მტკიცე საფუძველს, რამდენადაც მისი წარმომადგენლები უახლოვდებოდნენ იმ ისტორიულ თვალსაზრისს, რომელსაც მე ვიცავ. მაგალითისათვის მე თქვენ მიგითითებთ კ რ ი ტ ი კ ი ს ე ვ ო ლ უ ც ი ა ზ ე საფრანგეთში“²⁰. ამ ევოლუციას პლენანოვი მჭიდროდ უკავშირებს ზოგადი ისტორიული იდეების განვითარებას. ის განასხვავებს მე-18 საუკუნის განმანათლებელ და მე-19 საუკუნის მოღვაწეთა თვალსაზრისს ისტორიაზე, მიუთითებს, რომ პირველნი ისტორიას უტყვეროდნენ იდეალისტურად, ისინი კაცობრიობის ისტორიული მოძრაობის ყველაზე ღრმა, მთავარ მიზეზს ხედავდნენ ცოდნის დაგროვებასა და გავრცელებაში. მაგრამ რით განისაზღვრებოდა მათთვის თვით აზრის მოძრაობა? ადამიანის ბუნებით, მისი აზრის განვითარების იმანენტური კანონებით. „მაგრამ თუ ადამიანის ბუნება თვით განსაზღვრავს მისი აზრის მთელ მოძრაობას, მაშინ ნათელია, რომ მითივე განისაზღვრება ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაც. მაშასადამე, ადამიანის ბუნებას — და მხოლოდ მას — შეუძლია და უნდა მოგვეცეს ჩვენ გასაღები ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების გასაგებად ცივილიზებულ მსოფლიოში“²¹. თუ ასეა, საჭიროა გავიგოთ, რა თვისების მატარებელია თვით ადამიანის ბუნება. ყველამ იცის, რომ იგი გაივლის სხვადასხვა ასაკს: ბავშვობას, ყრმობას, მოწიფულობას და ასე შემდეგ. მაგრამ რაკი ადამიანის ბუნებით განისაზღვრება ხელოვნება, ცხადია, ამ უკანასკნელმაც უნდა განვლოს იგივე სხვადასხვა ასაკი. პლენანოვს მოყავს გ რ ი მ ი ს დებულება — „რომელი ხალხი არ ყოფილა თავიდანვე პოეტი, ხოლო შემდეგ მოაზროვნე?“, და შენიშნავს, რომ ამით ავტორს სურს თქვას: პოეზიის აყვავება შეესაბამება ხალხთა ბავშვობასა და ყრმობას, ხოლო ფილოსოფიის წარმატება — მოწიფულ ასაკს. ეს იყო მეთვრამეტე საუკუნის თვალსაზრისი. რომელიც მემკვიდრეობით მიიღო მეცხრამეტე საუკუნემ. იგივე თვალსაზრისი გვხვდება მაღამ დ ე ს ტ ა ლ ი ს წიგნში, სადაც განხილულია ბერძნული ლიტერატურის განვითარების სამი სხვადასხვა ეპოქა და მათში შემჩნეულია ადამიანური გონების ბუნებრივი სვლა. კ ო მ ე რ ო ს ი, ავტორის აზრით, გამოხატავს პირველ ეპოქას. პ ე რ ი კ ლ ე ს დროს ყვავის დრამატული ხელოვნება, მკვერმეტყველება, მორალი, ფილოსოფია დგამს პირველ ნაბიჯებს, ხოლო ა ლ ე ქ ს ა ნ დ-

²⁰ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 30.

²¹ იქვე, გვ. 31.

რე მაკედონელის ეპოქაში ფლოსოფიურ მეცნიერებათა უფრო ღრმად სისწავლა ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოჩენილი ადამიანების მთავარი საქმიანობა ხდება. „რასაკვირველია, — წერს მადამ დე სტალი, — საჭიროა ადამიანის გონების გააწვითარების გარკვეული საფეხური იმისათვის, რომ დაპყრობილ იქნეს პოეზიის უმაღლესი მწვერვალები: მაგრამ ლიტერატურის ამ ნაწილმა, მიუხედავად ამისა, უნდა დაკარგოს თავისი ზოგიერთი ბრწყინვალე ნიშანი იმ დროს. როცა პროგრესის, ცივილიზაციისა და ფლოსოფიის წყალობით სწორდება წარმოდგენის ზოგიერთი 'შეცდომა'. ეს იმას ნიშნავს. ამბობს პლესანოვი, რომ თუ ხალხი გამოვიდა ყრმობის ასაკიდან, მაშინ პოეზიამ აუცილებლად უნდა განიცადოს გარკვეული სახის დაქვეითება. — „ქ-ნმა სტალმა იცოდა, — წერს პლესანოვი, — რომ უახლოესმა ხალხებმა, მიუხედავად მათი გონების ყველა წარმატებისა, ვერ მოგვეცეს ვერც ერთი პოეტური ნაწარმოები, რომელიც შეიძლებოდა დაგვეყენებინა „ილიადასა“ და „ოდისეაზე“ მალა. ეს გარემოება შერყევით ეშუქებოდა მის რწმენას კაცობრიობის მუდმივსა და განუხრელ სრულყოფაში. და ამიტომ მას არ სურდა განშორებოდა XVIII საუკუნისაგან მემკვიდრეობით მიღებულ სხვადასხვა ასაკის თეორიას, რომელიც საშუალებას აძლევდა ადვილად გაერთმია თავი აღნიშნული დაბრკოლებისათვის“²². როგორც ვხედავთ, ამ თეორიის მიხედვით პოეზიის დაქვეითება ნიშნავდა ახალი მსოფლიოს ცივილიზებული ხალხების გონებრივ დავაჯაკებას. მაგრამ პლესანოვი შენიშნავს, რომ მადამ დე სტალი, როცა უახლოესი ხალხების ლიტერატურის ისტორიაზე გადადის, ის სრულიად სხვა თვალსაზრისს ადგება. მაგალითად, მეჩვიდმეტე საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურას იგი განმარტავს იმდროინდელი საფრანგეთის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ურთიერთობით და საფრანგეთის თავდაზნაურობის ფსიქოლოგიით, რაც განხილულია მონარქიულ ხელისუფლებასთან დამოკიდებულებაში: „ეგრეთწოდებული ფრანგული გონებამახვილობა და ფრანგული სილამაზე იყო მონარქიული დაწესებულებებისა და ზნეჩვეულებების მხოლოდ უშუალო და აუცილებელი პროდუქტი, როგორც ისინი არსებობდნენ საფრანგეთში მრავალი საუკუნის განმავლობაში“. ამ ახალმა თვალსაზრისმა, რომლის თანახმადაც ლიტერატურა არის საზოგადოებრივი წყობის პროდუქტი, ნელ-ნელა დაიწყო გაბატონება მეცხრამეტე საუკუნის ევროპულ კრიტიკაში“²³. იგი გაიმეორა გიზომ თავის ლიტერატურულ წერილებში, მართალია, შენიშვნებით, მაგრამ მაინც მიიღო სენტ-

²² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 31—32.

²³ იქვე, 33—33.

ბევმა, ყველაზე უფრო სრულად კი იპოლიტ ტენმა. „როცა ტენი ამბობდა, რომ ადამიანების ფსიქიკა იცვლება მათი მდგომარეობის შეცვლის კვალად, ის მატერიალისტი იყო, ხოლო როცა იგივე ტენი ამბობდა, რომ ადამიანების მდგომარეობა განისაზღვრება მათი ფსიქიკით, ის იმეორებდა XVIII საუკუნის იდეალისტურ თვალსაზრისს. საეჭვოა დამატება იყოს საჭირო, რომ არა ამ უკანასკნელი თვალსაზრისით არის ნაკარნახავი მისი ყველაზე უფრო საუკეთესო მოსაზრებანი ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის შესახებ“. ვის შეეძლო დაეძლია ის წინააღმდეგობანი, რომლებიც ხელს უშლიდნენ ხელოვნების ფრანგი კრიტიკოსების ნაყოფიერ, გონებაშეხვედრულ და ღრმა შეხედულებათა განვითარებას? მხოლოდ იმას, ვინც იტყოდა, რომ „ყოველი მოცემული ხალხის ხელოვნება განისაზღვრება მისი ფსიქიკით; მისი ფსიქიკა იქმნება მისი მდგომარეობით. ხოლო მისი მდგომარეობა განისაზღვრება საბოლოო ანგარიშში მისი საწარმოო ძალების მდგომარეობით და მისი წარმოების ურთიერთობანით. მაგრამ ადამიანი, რომელიც ამას იტყოდა, ამით გამოთქვამდა მატერიალისტურ თვალსაზრისის ისტორიანზე“...²⁴.

ვნახოთ, როგორ განმარტავდა პლენხანოვი ხელოვნებას ამავე პირველ წერილში სერიიდან — „უმისამართო წერილები“. სანამ ხელოვნების თავის განსაზღვრას წარმოადგენდეს, პლენხანოვი განიხილავს ტოლსტოის ფორმულას და იძლევა მის კრიტიკას. ვიდრე ამ ფორმულას შევეხებოდეთ, საჭიროა გავიგოთ, თუ როგორ ესმოდა ტოლსტოის ხელოვნების რაობა. დიდი რუსი მწერალი ხელოვნებას განიხილავდა, როგორც ადამიანში ერთხელ განცდილი გრძნობის გამოწვევას და მის გადაცემას სხვისთვის ისე, რომ მათაც განიცადონ იგივე გრძნობა. ტოლსტოის მოჰყავს ასეთი მაგალითი: ბიჭი, რომელმაც განიცადა შიში მგელთან შეხვედრის დროს, ჰყვება ამ ამბავს, და ამისათვის, რათა სხვებშიაც გამოიწვიოს მის მიერ განცდილი გრძნობა, გამოხატავს თავის თავს, თავის მდგომარეობას ამ შეხვედრის წინ, ვითარებას, ტყეს. თავის უზრუნველობას და შემდეგ მგლის სახეს, მის მოძრაობას. მანძილს მასსა და მგელს შორის და ა. შ. ყველაფერი ეს, თუ ბიჭი მოყოლის დროს კვლავ განიცდის მის მიერ გადატანილ გრძნობას, დაინტერესებს მსმენელებს და აიძულებს მათაც განიცადონ ყველაფერი, რაც ამ ბიჭმა განიცადა, ეს ტოლსტოისათვის ხელოვნებაა. თუ ბიჭს მგელი არც უნახავს, მაგრამ, რადგან ხშირად ეშინია მისი და სურს სხვებშიც გამოიწვიოს მის მიერ განცდილი შიშის გრძნობა, მოიგონა მგელთან შეხვედრა და მოჰყვა მას ისე, რომ მსმენელებში გამოიწვიოთ იგივე გრძნობა, როგორც მან განიცადა

²⁴ იქვე, გვ. 36.

მგლის წარმოდგენით — ესეც ტოლსტოისათვის ხელოვნებაა²⁵. სწორედ ასევე, ხელოვნება იქნება ის, როცა ადამიანი, ნამდვილად თუ წარმოდგენით განიცდის ტანჯვის საშინელებას ან ტკობის სიმშვენიერეს, გამოხატავს ამ გრძნობებს ტილოზე ან მარმარილოზე ისე, რომ სხვები დაინტერესოს. ასეთია ხელოვნების ტოლსტოიანური გაგების დედაბირი და საესებით ბუნებრივია, როცა ტრაქტატში — „რა არის ხელოვნება?“ — გენიალური რუსი მწერალი იძლევა ასეთ განმარტებას: „ხელოვნება არის ადამიანთა შორის ურთიერთობის ერთერთი საშუალება... ამ ურთიერთობის განსაკუთრებულობა, რომელიც მას განასხვავებს სიტყვის საშუალებით ურთიერთობისაგან, იმაში მდგომარეობს, რომ სიტყვით ერთი ადამიანი მეორეს გადასცემს თავის აზრებს, ხელოვნებით კი ადამიანები ერთმანეთს გადასცემენ თავიანთ გრძნობებს“. პლენანოვს არადამაკმაყოფილებლად მიაჩნია ეს განმარტება, ვინაიდან ტოლსტოის მიხედვით გამოდის, რომ ხელოვნება გამოხატავს მხოლოდ გრძნობებს, სიტყვა კი აზრებს. მაგრამ განა სიტყვა მხოლოდ აზრების გამოხატვას ემსახურება? განა პოეზია, ლიტერატურა საერთოდ სიტყვის საშუალებით არ გამოხატვენ ადამიანის გრძნობებს? თვითონ ტოლსტოიც სომ აღიარებს ერთგან, რომ „გამოიწვიოს თავის თავში ერთსელ განცდილი გრძნობა. და გამოიწვევს რა მას თავის თავში, მოძრაობის, ხაზების, საღებავების, სიტყვებით გამოთქმული სახეების საშუალებით, გადასცეს ეს გრძნობა ისე, რომ სხვებმაც იგივე გრძნობა განიცადონ, — ამაში მდგომარეობს ხელოვნების საქმიანობა“²⁶. პლენანოვს სრული უფლებით შეეძლო ეთქვა, როგორც მან ეს უკვე გააკეთა, რომ აქედან, ცხადია, არ შეიძლება განვიხილოთ სიტყვა რალაც განსაკუთრებულ ხელოვნებისაგან განსხვავებულ საშუალებად ადამიანთა შორის ურთიერთობის მიღწევაში. არც ის არის სწორი, თითქოს ხელოვნება ადამიანის მხოლოდ გრძნობებს გამოხატავდეს. არა, იგი გამოხატავს ადამიანის გრძნობებსაც და აზრებსაც, მაგრამ გამოხატავს არა განყენებულად, არამედ ცოცხალ სახეებში. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი. „გრ. ტოლსტოის აზრით. — წერს პლენანოვი, — „ხელოვნება იწყება მაშინ, როცა ადამიანი, იმ მიზნით, რომ სხვა ადამიანებს გადასცეს მის მიერ განცდილი გრძნობა, კვლავ იწყებს მას თავის თავში და ცნობილი გარეგანი ნიშნებით გამოხატავს მას“. ნე კი ვფიქრობ, რომ ხელოვნება იწყება მაშინ, როცა ადამიანი კვლავ იწყებს თავის თავში გრძნობებსა და აზრებს, რომლებიც

²⁵ Л. Н. Толстой, Что такое искусство, 1898, стр. 139—140.

²⁶ იქვე, გვ. 142.

მას განუცდიოთ გარემო სინამდვილის გავლენით, და აძლევს მათ ცნობილ სახეობრივ გამოხატულებას. თავისთავად იგულისხმება, რომ შემთხვევათა უდიდეს უმრავლესობაში იგი ამას აკეთებს იმ მიზნით, რომ სხვა ადამიანებს გადასცეს მის მიერ ნაფიქრალი და განცდილი. ხელოვნება არის საზოგადოებრივი მოვლენა²⁷. სწორედ ამ თვალსაზრისით განიხილა პლენანოვმა ხელოვნების თეორიის ყველა პრობლემა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ყველა ნაწარმოები.

პლენანოვი ამტკიცებდა სავსებით სწორ დებულებას, რომ ხელოვნება გამოხატავს კლასობრივ იდეებს კლასობრივ საზოგადოებაში, რომ სწორედ ამიტომ „ბურჟუაზიულმა ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს ბურჟუაზიული იდეები და განწყობილებები“. მაგრამ, ამავე დროს, არ მიუთითებდა, რომ დიდი მწერლები — კლასიკოსები, რომელ კლასსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, ბურჟუაზიულს თუ ფეოდალურს, ხშირად არღვევენ თავიანთ კლასობრივ განსაზღვრულობას და გამოხატავენ მთელ საზოგადოებრივ სინამდვილეს. ეს პლენანოვის ესთეტიკის უდავოდ ნეგატიური ნაწილია.

წერილში — „მე-18 საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული მხატვრობა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“ — პლენანოვი განიხილავს ხელოვნების შემეცნებითს როლს და აყენებს დებულებას, რომ ხელოვნება გამოხატავს ცხოვრებას; მაგრამ ნათლად რომ გაიგო და გამოხატო ცხოვრება, საჭიროა მისი ცოდნა. პლენანოვი წერს: „... თქვა, რომ ხელოვნება — ისე, როგორც ლიტერატურა — არის ცხოვრების ასახვა, ნიშნავს გამოთქვა თუმცა სწორი, მაგრამ მაინც ჭერ კიდევ ძალიან განუსაზღვრელი აზრი. იმის გასაგებად, თუ რანაირად გამოხატავს ხელოვნება ცხოვრებას, უნდა გაიგო ამ უკანასკნელის მექანიზმი. ცივილიზებულ ხალხებში კი კლასთა ბრძოლა წარმოადგენს ამ მექანიზმის ერთ-ერთ ყველაზე უმნიშვნელოვანეს ზამბარას. და მხოლოდ თუ განვიხილავთ ამ ზამბარას, თუ მხოლოდ მივიღებთ მხედველობაში კლასთა ბრძოლას და შევისწავლით მის მრავალ განსხვავებულ პერიპეტეებს, ჩვენ შეგვეძლება რამდენადმე მაინც დამაკმაყოფილებლად განვმარტოთ ცივილიზებული საზოგადოების „სულიერი“ ისტორია: „მისი იდეის განვითარება“ ასახავს მისი კლასების ისტორიას და ამ კლასების ბრძოლას ერთმანეთთან“. ფრანგული დრამატული ლიტერატურისა და ფრანგული მხატვრობის განხილვა პლენანოვმა დაუკავშირა სწორედ ამ პრინციპს და შემთხვევით არ მიუთითა, რომ „საფრანგეთის

²⁷ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 2.

XVIII საუკუნის საზოგადოება სოციოლოგიის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათდება იმ გარემოებით, რომ ის იყო საზოგადოება, დაყოფილი კლასებად. ამ გარემოებას არ შეიძლებოდა გავლენა არ მოეხდინა ხელოვნების განვითარებაზე. ეს ამონაწერები იმიტომ მოვიტანეთ, რომ ნათელგვეყო პლენხანოვის თვალსაზრისი: 1) ხელოვნება გამოხატავს ცხოვრებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას; 2) ამიტომ საჭიროა მისი ცოდნა; 3) კლასთა ბრძოლა რაკი წარმოადგენს კლასობრივი საზოგადოების შინაარსს, ხელოვნების ფაქტების შესწავლისას საჭიროა უკანასკნელის გათვალისწინება, ყოველივე ეს კი თავდაყირა აყენებს ვულგარული სოციოლოგიების შეხედულებას, თითქოს პლენხანოვი ხელოვნებაში არ აფასებდა კლასთა ბრძოლას.

პლენხანოვმა, როგორც არა ერთგზის აღინიშნა, თავისი ლიტერატურული ნაწარმოებებით, „ნაროდნიკებთან მისმა ბრძოლამ საფუძვლიანად გამოუთხარა ძირი ნაროდნიკების გავლენას რევოლუციურ ინტელიგენციაში“. მაგრამ მას შემდეგ, რაც პლენხანოვი მენშევიკი გახდა, მის შეხედულებებზე აშკარა შეიქნა მარქსიზმისათვის მიუღებელი თვალსაზრისის გავლენა; ამიტომ პლენხანოვის ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატიებში თუ ერთი მხრივ ჩვენ გვაქვს სავესებით სწორი მარქსისტული თვალსაზრისი, ამავე დროს, მისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში შესამჩნევია გადახვევა მარქსისტული გნოსეოლოგიიდან. ჩვენ ქვევით ამას ნათლად დავინახავთ, როცა შევეხებით პლენხანოვის დამოკიდებულებას კანტის ესთეტიკისადმი. პლენხანოვი იყო მარქსიზმის ერთ-ერთი საუკეთესო პროპაგანდისტი და პოპულარიზატორი, მაგრამ მას არ მოუცია მარქსისტული დიალექტიკის შემდგომი განვითარება.

ლენინი ხელოვნების შესახებ. ახალი მოძღვრების ფუძემდებლების შეხედულებანი ყოველმხრივ განვითარებას პოულობენ ლენინის შრომებში. ცნობილია ლენინის მითითება, რომ მარქსისა და ენგელსის მოძღვრებამ „მხოლოდ საფუძველი ჩაუყარა იმ მეცნიერებას, რომელიც სოციალისტებმა უნდა წაწიონ წინ ყველა მიმართულებით, თუ მათ არ სურთ ჩამორჩნენ ცხოვრებას“²⁸, ლენინმა შექმნა მარქსისტული ფილოსოფიის განვითარების ახალი საფეხური. ხელოვნებაზე მარქსის მოძღვრებასაც ლენინი ავითარებს ახალ პირობებთან შეფარდებით. ეს არის იმპერიალიზმის ეპოქა, დედამიწის ერთ მეექვსედზე პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვების ეპოქა. დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ დაამხო

²⁸ ლენინი, თხზულებანი, ტ. II, 1928, გვ. 658.

ძველი ქვეყანა, მეფის, ბურჟუაზიისა და მემამულეების ქვეყანა, მოსპო უმძიმესი კაპიტალისტური ექსპლოატაცია, შექმნა სოციალისტური საშობლო და გადაშალა სრულიად ახალი ფურცელი ადამიანის სულიერი ცხოვრების სამყაროში, იდეოლოგიაში, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

ლენინის მოძღვრება ხელოვნებაზე ეფუძნება კულტურის მატერიალისტურად გაგებას. მრავალ შრომაში ლენინი მიუთითებს, რომ აუცილებელია იდეების წარმოშობის გადაწყვეტის დროს, პირველ ყოვლისა, აღვნიშნოთ ამ იდეების მატერიალური წარმოშობა. ეს იყო შოთხონა — იდეის წარმოშობის საკითხი დაკავშირებოდა მის მატერიალურ არსებას, იმას, რასაც უარყოფდნენ იდეალისტები, ემპირიომონიზმის, ემპირიოსიმბოლიზმისა თუ ემპირიოკრიტიციზმის წარმომადგენლები: ბოგდანოვი, იუშევიჩი, ვალენტინოვი და მარქსიზმის სხვა მოწინააღმდეგენი. ლენინის შეხედულებანი ხელოვნებაზე გამომდინარეობს იმ მარქსისტული დებულებიდან, რომელიც საზოგადოებრივ ცნობიერებას წარმოიდგენს, როგორც შეპირობებულს საზოგადოებრივი ყოფიერებით. ლენინი ყოველთვის იბრძოდა საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების გაიგივების წინააღმდეგ, ამტკიცებდა, რომ ამ შემთხვევაში იგივეობაზე ლაპარაკი უაზრობაა. საზოგადოებრივი ცნობიერება გამობატავს საზოგადოებრივ ყოფიერებას, — წერს ლენინი, — აი რაში მდგომარეობს მარქსის მოძღვრება. გამობატავა შეიძლება იყოს სწორი გამობატულის ასლთან დაახლოებით, მაგრამ აქ მათ შორის იგივეობაზე ლაპარაკი უაზრობაა. ლენინმა არაერთხელ აღნიშნა არა მარტო იდეების წარმოშობის მატერიალურობა, არამედ მთელი კულტურის განვითარებაც მას ვერ წარმოედგინა მატერიალური წინამძღვრების გარეშე. იდეოლოგიის საკითხებს ლენინი განუყრელად უკავშირებდა კულტურის საკითხებს, ორივეს კი კლასობრიობას, რადგან გამოდიოდა მარქსის მითითებიდან, — საზოგადოებაში გაბატონებული იდეები სხვა არაფერია, თუ არა გაბატონებული კლასის იდეები. ბურჟუაზიულ კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზოგადოებაში ლენინს ხელოვნება, მხატვარი მიაჩნდა ბაზრისათვის საქონლის შემქმნელად. მაშასადამე, ამ საზოგადოებაში ხელოვნებას საწარმოო ხასიათი აქვს, ისე როგორც მარქსმა მიუთითა ეს მომღერალი ქალის მაგალითზე²⁹. ლენინი ამბობდა: „საზოგადოებაში, რომელიც დამყარებულია კერძო საკუთრებაზე, მხატვარი ქმნის საქონელს ბაზრისათვის, მას ესაჭიროება მყიდველი. ჩვენმა რევოლუციამ გაათავისუფლა მხატვრები ამ უაღრესად პროზაული პირობების უღლისაგან. მან საბჭოთა სახელ-

²⁹ К. Маркс, Теория прибавочной стоимости. т. I, стр. 268.

მწიფო მათ დამცველად და შემკვეთად გადააქცია“³⁰. ლენინი ავითარებს მარქსის მოძღვრებას წარსულის მემკვიდრეობის კრიტიკულად ათვისებისა და გამოყენების შესახებ, დიდი სიყვარულით ეპყრობა წარსულის პროგრესულ მოღვაწეებს, საერთოდ კულტურულ მემკვიდრეობას. „უნდა ავიღოთ მთელი კულტურა, რომელიც დაგვიტოვა კაპიტალიზმმა, — ამბობს ლენინი, — და მისგან ავაშენოთ სოციალიზმი. უნდა ავიღოთ მთელი მეცნიერება, ტექნიკა, ყველა ცოდნა, ხელოვნება. უამისოდ ჩვენ კომუნისტური საზოგადოების ცნობრებას ვერ ავაშენებთ“³¹. პროლეტარული კულტურა წარმოადგენს ცოდნის იმ მარაგის კანონზომიერ განვითარებას, რაც კაცობრიობას შეუქმნია კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულური საზოგადოების, ჩინოვნიკური საზოგადოების უღელქვეშ. მარქსმა იმით შეძლო თავისი მოძღვრება გაეხადა მილიონების საკუთრება, რომ იგი ემყარებოდა კაპიტალიზმის დროს გამომუშავებული კაცობრიული ცოდნის მტკიცე საძირკველს, შეისწავლა საზოგადოებრივი განვითარების კანონები, აღმოაჩინა, რომ კაპიტალიზმის გარდუვალ განვითარებას კომუნისმისაკენ მიყვავართ; მაგრამ ამის დამტკიცება მან მხოლოდ იმით შეძლო, რომ უაღრესი სიზუსტით, დეტალურად და ღრმად შეისწავლა კაპიტალისტური საზოგადოება, რისთვისაც გამოიყენა წინანდელი მეცნიერების ყველა მიღწევა. „ყველაფერი ის, რაც შექმნილი იყო ადამიანთა საზოგადოების მიერ, მან კრიტიკულად გადაამუშავა და არც ერთი პუნქტი არ დატოვა უყურადღებოდ, ყველაფერი ის, რაც ადამიანის გონებით იყო შექმნილი, მან გადაამუშავა, კრიტიკის ცეცხლში გაატარა, შეამოწმა მუშათა მოძრაობით და გამოიყვანა ის დასკვნები, რომლებიც არ შეეძლოთ გამოეყვანათ ბურჟუაზიული ჩარჩოებით შეზღუდულ თუ ბურჟუაზიული ცრურწმენით შებოჭილ ადამიანებს“³². აქედან გამომდინარეობს ლოგიკური დასკვნა: სოციალისტური კულტურა იქმნება კაცობრიობის მთელი განვითარებით შექმნილი კულტურის ცოდნით. რამდენიმე კონკრეტული მაგალითით ცხადვყოთ, თუ პრაქტიკულად როგორ ახორციელებდა ლენინი ამ დებულებას. გავიხსენოთ პერიოდი ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ, როდესაც კულტურულ ძეგლებს, მათ შორის ძველი ხელოვნების ძეგლებს, საბჭოთა სახელმწიფოს მტრების მხრივ დიდი ზიანი მოელოდა. სწორედ ლენინის გენია შეიქნა საჭირო იმისათვის, რომ წარსულის მრავალი უშესანიშნავესი ძეგლი დაღუპვას გადაარჩენოდა. ავიღოთ თეატრი. რევოლუციის შემდეგ რუსეთში დარ-

³⁰ Ленин, О литературе, 1941, стр. 274.

³¹ Ленин, О культуре и искусстве, 1938, стр. 163.

³² Ленин, О литературе, стр. 212.

ჩა რამდენიმე ძველი თეატრი. ისინი ძველი იყო კადრებითაც და რეპერტუარითაც. მისი შემქმნელები, ზოგიერთი დიდი წარმომადგენლებიც რევოლუციას სრულიად მოუშადებელი შეხვდნენ. მაგალითად, ძველი თეატრის ისეთი სახელოვანი ადამიანები, როგორც არიან მოსკვინი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო, გაურკვეველი იყვნენ რევოლუციის უდიდეს კულტურულ მიზნებში. მათ ეგონათ. თითქოს რევოლუცია განდევნიდა ყველა და ყოველგვარ თეატრს. 1918 წელს პროლეტკულტელები გამოცხადდნენ ლენინთან და მოითხოვეს ალექსანდრინის თეატრის დახურვა. ისინი ამტკიცებდნენ, ეს თეატრი „რეაქციული ხელოვნების ბუდე“ არისო. ლენინმა გაილაშქრა ამ მოთხოვნის წინააღმდეგ. იგი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ ძველი თეატრები რევოლუციის შემდეგდროინდელ პირობებში ახალის ზეგავლენით აუცილებლად შეიცვლიდნენ მიმართულებას. ლუნაჩარსკი მოგვითხრობს: „მე ვუთხარი ვლადიმერ ილიჩს, რომ ვფიქრობ მივიღო ყველა ღონისძიება იმისათვის, რათა შევინარჩუნო რუსეთის ყველა საუკეთესო თეატრი. ამას მე დავუმატე: „ჩვერჭეობით, რასაკვირველია, მაზი რეპერტუარი ძველია, მაგრამ ყოველგვარი ტალახისაგან ჩვენ მას ახლავე გავწმენდო. საზოგადოება, და ამასთან სწორედ პროლეტარული, იქ დადის ხალისით. როგორც ეს საზოგადოება. ისე თვით დრო კონსერვატიულ თეატრებსაც კი აიძულებენ თანდათან შეიცვალონ“... ვლადიმერ ილიჩმა ყურადღებით მომისმინა და მიპასუხა, რომ დამეკავებინა სწორედ ეს ხაზი, მხოლოდ არ დამევიწყებინა, რომ მხარი დამეჭირა იმ ახლისთვისაც, რომელიც იბადება რევოლუციის გავლენით. დე იგი თავდაპირველად იყოს სუსტი, აქ არ შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ ესთეტიკური მსჯელობანი“³³. ეს ერთხელ კიდევ გვიჩვენებს. თუ რა სიღრმით წყვეტდა ლენინი საკითხს საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. ლენინისათვის ნათელი იყო, რომ რევოლუცია გამოიწვევდა ცვლილებას იდეოლოგიის სფეროში, ახალი სინამდვილე წარმოშობდა ახალ თეატრსაც, მხოლოდ საჭირო იყო ამ ახლისათვის ხელისშეწყობა და დახმარება. რევოლუცია, რომელმაც შშრომელთა მილიონები გაათავისუფლა ექსპლოატაციის მიძიმე უღლისაგან. აუცილებლად წარმოშობდა ახალ გენიოსებს კულტურული საქმიანობის ყველა დარგში. მართებულად შენიშნავს ლუნაჩარსკი; ლენინმა იცოდა, რომ რევოლუცია ბადებს ახალ გენიოსებს ხალხიდან, რომ ისინი შექმნიან ნამდვილად სახალხო ხელოვნებას. ახალ „საზოგადოებრივ წყობილებას... უნარი ექნება მოგვეცეს სილამაზე, განუსაზღვრელად უკეთესი, ვიდრე ყველა ის,

³³ Ленин, О культуре и искусстве, 1938, стр. XIII.

რის შესახებაც მხოლოდ ოცნება შეეძლოთ წარსულში³⁴. ლენინის ეს წინასწარხედვა ხორცუმესხმულ რეალობად იქცა სოციალიზმის ქვეყანაში, სადაც ნამდვილად გაიფურჩქნა თავისი მიზნებით ხალხთან განუყრელად დაკავშირებული საბჭოთა ხელოვნება.

კლასობრივ საზოგადოებაში ლენინი ხედავდა „ორ ერს ყოველ თანამედროვე ერში“ და ორ ეროვნულ კულტურას ყოველ ეროვნულ კულტურაში. „არის ველიკორუსული კულტურა პურიშკევიჩების, გუჩკოვებისა და სტრუვეების, მაგრამ, ამავე დროს, არის ველიკორუსული კულტურა, რომელიც ხასიათდება ჩერნიშევსკისა და პლენანოვის სახელებით. არის ასეთივე ორი კულტურა უკრაინელობაში, ისევე როგორც გერმანიაში, საფრანგეთში, ინგლისში, ებრაელებში და ასე შემდეგ“³⁵. ერთია ხალხის ინტერესების გამომხატველი, ხალხთან დაკავშირებული კულტურა, მეორეა ხალხის ინტერესების წინააღმდეგ მიმართული, ხალხისაგან გათიშული კულტურა ყოველ ერში, სადაც კლასობრივი ჩაგვრა და ექსპლოატაცია გამეფებული.

ქეშმარიტი ხელოვნების განუყოფელ თვისებად ლენინი რეალიზმს აცხადებდა. ამ თვალსაზრისით შეაფასა მან ტოლსტოის, გერცენის, პუშკინის, ტურგენევის, ნეკრასოვის, გონჩაროვის, ჩერნიშევსკის, სალტიკოვ-შჩედრინის, ჩეხოვის, გორკის შემოქმედება. მაგრამ ლენინი რეალიზმის პრინციპთან ერთად აფასებდა რევოლუციურ რომანტიზმს. კრუპსკაია მოგვითხრობს, რომ პარიზში მეორე ემიგრაციის დროს ლენინი ხალისით კითხულობდა ვიქტორ ჰიუგოს ლექსებს „Shaliments“, რომლებიც მიძღვნილი იყო 1848 წლის რევოლუციისადმი და არალეგალურად ვრცელდებოდა საფრანგეთში. თავის რევოლუციურ ლექსებს ავტორი წერდა განდევნილობაში. ლენინი ჰიუგოს ამ სიმღერებში გრძნობდა რევოლუციის ქროლვას. მაგრამ თუ როგორ ესმოდა ლენინს თვით რომანტიზმი, საჭიროა ცოტა უფრო ვრცლად შევხვით მის შეხედულებას ამ საკითხზე. რომელიც მჭიდროდ დაკავშირებულია ფანტაზიასთან, ოცნებასთან.

ლენინური ასახვის თეორია ყველაზე მარტივ განზოგადებაში, ყველაზე ელემენტარულ ზოგად იდეაშიც კი ხედავს ფანტაზიის ნაწილს. ფანტაზიის როლის უარყოფა, თუნდაც უადრესად ზუსტ მეცნიერებაში, მას უაზრობად მიაჩნია, ვინაიდან „ფანტაზია უდიდესი ღირებულების თვისებაა“. ლენინი შემთხვევით არ მიუთითებდა, რომ „მათემატიკაშიც კი საჭიროა იგი, დიფერენციალურ და ინტეგრალურ

³⁴ Ленин, О культуре и искусстве, 1938, стр. 165.

³⁵ Ленин, О литературе, стр. 192—193.

გამოანგარიშებათა აღმოჩენაც კი შეუძლებელი იქნებოდა უფანტა-ზიოდ³⁶. თუ ასე დგას საკითხი ზუსტ მეცნიერებაში, თუ ყველაზე ელემენტარული ზოგადი იდეა და ყველაზე მარტივი განზოგადება ფანტაზიის გარეშე წარმოუდგენელია, ცხადია, ხელოვნება, როგორც სინამდვილის მხატვრული სახეებით განზოგადება, მით უფრო წარ-მოუდგენელია უფანტაზიოდ. ლენინურ ფორმულირებაში — ტყუი-ლად ფიქრობენ, თითქოს ფანტაზია მხოლოდ პოეტისათვის იყოს სა-ჭირო. — თავისთავად აღიარებულია ხელოვანისათვის ფანტაზიის უდიდესი როლი. ფანტაზია თითქმის იგივეა, რაც ოცნება, აუშკაც-იგი მეტს შეიცავს, ვიდრე ოცნება. ფანტაზია განასახიერებს ოც-ნებასაც და აერთიანებს, როგორც ზოგადი, ყველაფერს, რაც ოცნე-ბას და მის არსებას თუ საზღვრებს განეკუთვნება. როცა ჩვენ ვამბობთ: სიტყვას — „ფანტაზია“, პირველ ყოვლისა წარმოგვიდგება ზოგადა-ცნება, რომელიც თვით ფანტაზიის არსს გამოხატავს. ვამბობთ სიტ-ყვას — „ოცნება“ და ჩვენ უფრო კონკრეტულად წარმოვიდგენთ ფანტაზიას, ადამიანის შემოქმედებითი ნიჭის პროცესს. შეიძლება მხო-ლოდ ეს იყოს მათ შორის განსხვავება, თუ საერთოდ საჭიროა ამ ნიუანსობრივი განსხვავების აღნიშვნა. სხვა მხრივ მათ შორის არა-ვითარი არსებითი, არავითარი პრინციპული განსხვავება არ არსე-ბობს.

მაგრამ პრინციპულ განსხვავებას ჩვენ ვხედავთ თვით ოცნების ხასიათში. არსებობს ორგვარი ოცნება, ორგვარი ფანტაზია. პირ-ველი გამომდინარეობს სინამდვილისა და ცხოვრების რეალური მონაცემებიდან, განაზოგადებს მათ, ხელს უწყობს პროგრესულ ტენდენციებს, წინ უბიძგებს განვითარებას და მომავალს ემსახურება. ასეთი ოცნება პროგრესულია, იგი ახასიათებს რევოლუციურ რო-მანტიზმს, მას სარგებლობა მოაქვს საზოგადოებრივი ცხოვრებისათ-ვის. მეორე, პირიქით, ხელს უშლის ჯანსაღ ტენდენციებს, ასაზრდო-ებს რეაქციულ მისწრაფებებს, ძველს ებლაუჭება და უკან იცქირება. ასეთი ოცნება რეგრესულია, იგი ახასიათებს რეაქციულ რომანტიზმს, მას ზიანი მოაქვს საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. ლენინი მხარს უჭერდა პირველს, უარყოფდა მეორეს. სასარგებლო და აუცილებელი ოცნების საილუსტრაციოდ ლენინს თავის წიგნში — „რა ვაკე-თოთ?“ — მოჰყავს პისარევის შეხედულება. ოცნებასა და სინამდვი-ლეს შორის არსებული უთანხმოების აღნიშვნის შემდეგ პისარევი წერს: „ჩემს ოცნებას შეუძლია წინ გაუსწროს მოვლენათა ბუნებ-რივ მსვლელობას, ანდა შეუძლია გაინაწარდოს სულ განზე, იქით, სადაც ვერასოდეს ვერ მიაღწევს მოვლენათა ვერავითარი ბუნებრივი

³⁶ Л е н и н, О литературе, стр. 179.

მსვლელობა. პირველ შემთხვევაში ოცნებას არავითარი ვნება არ მოაქვს; მას შეუძლია გაამაგროს და გააძლიეროს კიდევაც მშრომელი ადამიანის ენერგია... ამგვარ ოცნებაში არაფერია ისეთი, რასაც შეეძლოს გაათახსიროს, ან მოშალოს სამუშაო ძალა. სრულიად პირიქითაც კი, ადამიანი რომ სავსებით მოკლებული იყოს ამგვარად ოცნებობის უნარს, მას რომ არ შეეძლოს ხანდახან წინ გაუსწროს და გონებით წარმოიდგინოს მთლიან და დასრულებულ სურათად სწორედ ის კმნილება, რომელიც ეს-ესაა ისახება მის ხელში.— მაშინ მე სრულებით ვერ წარმომიდგენია, თუ რა მამოძრავებელი მიზეზი აიძულებს ადამიანს დაიწყოს და დაამთავროს დიდი მომქანცველი მუშაობა ხელოვნების, მეცნიერებისა და პრაქტიკული ცხოვრების დარგში... ოცნებასა და სინამდვილეს შორის უთანხმოებას არავითარი ვნება არ მოაქვს, თუკი მეოცნებე პიროვნებას სერიოზულად სწამს თავისი ოცნება, თუ ის ყურადღებით აკვირდება ცხოვრებას, თავის დაკვირვებას ადარებს თავის ჰაეროვან კოშკებს და საზოგადოდ კეთილსინდისიერად მუშაობს თავისი ფანტაზიის განსახორციელებლად. როდესაც რაიმე კავშირი არსებობს ოცნებასა და ცხოვრებას შორის, მაშინ ყველაფერი თავის რიგზეა³⁷.

სრულიად განსხვავებულია მეორე გვარის ოცნება. ლენინი „რეაქციულ რომანტიკოსებს“ უწოდებს რუს ნაროდნიკებს, რომლებიც ვერ ხედავდნენ კაპიტალიზმის პროგრესულ როლს და ოცნებობდნენ ისევ პატრიარქალურ თემურ წყობილებაზე. მათი ოცნება მოწყვეტილი იყო სინამდვილის ჭეშმარიტ ისტორიულ განვითარებას, უკან იხედებოდა, ვერ ითვალისწინებდა პროგრესულ ძალებს, რომლებსაც ნამდვილად შეეძლოთ მომავლის შექმნა.

ჭეშმარიტ ხელოვანს, ჭეშმარიტ მწერალს მოეთხოვება იყოს მეოცნებე, მაგრამ მისი ოცნება სინამდვილის პროგრესულ ძალთა ლოგიკით უნდა ხელმძღვანელობდეს, ყოველი დიდი ხელოვანი ამ ელემენტარულ ჭეშმარიტებას განასახიერებს თავის შემოქმედებაში და გვევლინება არა მარტო თავისი დროის, არამედ მომავლის მხატვრადაც. კლასობრივ საზოგადოებაში იდეოლოგიის კლასობრივი ხასიათი მას კი არ ზღუდავს, პირიქით, უფრო აჩენს, ვინაიდან თუ ის რეაქციულ კლასს ეკუთვნის სოციალურად, მაგრამ ამავე დროს შეუძლია სწორად გადმოგვეცეს თავისი დრო, ეპოქა, თუ მისი თვალსაზრისი კი არ უგულებელყოფს, არამედ ხედავს და გამოხატავს თავისი თანამედროვეობის პროგრესულ ძალებს და ტენდენციებს, მაშინ მწერალი თაობებს გადასწვდება, საუკუნეებს გაუწვდის ხელს, უკვდავ სახელს დაიმკვიდრებს მსოფლიო ლიტერატურაში. ეს მო-

³⁷ მოგვიყავს ლენინის მიხედვით. — გ. ჯ.

მენტი შესანიშნავად დაახასიათა ენგელსმა რენესანსის ეპოქის ზოგად მიმოხილვაში. ის ეპოქა, რომელიც მე-15 საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება და რომელსაც ჩვენ აღორძინების ხანას ვეძახით, ფრანგები — რენესანსს, იტალიელები — ჩინკვეჩენტოს, გერმანელები — რეფორმაციას უწოდებენ, გვაძლევს ერთ-ერთ საუკეთესო მასალას ამ თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ. ეს მართლაც იყო იმ დრომდე კაცობრიობის მიერ განვლილ ისტორიაში უდიდესი პროგრესული გადატრიალების ხანა. „ეს იყო ეპოქა, რომელიც ტიტანებს საჭიროებდა და რომელმაც კიდევაც წარმოშვა აზრის, ვნებების, ხასიათის ძლიერებით, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით ტიტანი ადამიანები. ადამიანები, რომლებიც ბურჟუაზიის თანამედროვე ბატონობას ამკვიდრებდნენ, ყველაფერი იყვნენ, მხოლოდ არ ყოფილან ბურჟუაზიულად შეზღუდული ადამიანები. პირიქით, ისინი ცოტად თუ ბევრად გამსჭვალული იყვნენ იმ დროისათვის დამახასიათებელი თავგადასავლების გაბედულ მაძიებელთა სულით“³⁸. ამ დროს ლეონარდო და ვინჩი არა მარტო დიდი მხატვარი იყო, არამედ დიდი მათემატიკოსი, ჩექანიკოსი და ინჟინერიც, დიურერი მხატვარი იყო, მაგრამ ფორტრეიკაციების სისტემაც გამოიგონა. ნიკოლო მაკიაველი სახელმწიფო მოღვაწეობასთან ათავსებდა ისტორიკოსობასა და პოეტობას. ლუთერი მრავალმხრივი ადამიანი იყო. ამის შემდეგ ენგელსი მიუთითებს რენესანსის ეპოქის გამოჩენილ მოღვაწეთა განსაკუთრებულ ხასიათზე, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ „ისინი თითქმის ყველანი თავიანთი დროის ინტერესთა შუაგულში ცხოვრობენ, ცხოველმონაწილეობას იღებენ პრაქტიკულ ბრძოლაში, დგებიან ამა თუ იმ პარტიის მხარეზე და იბრძვიან, ვინ სიტყვით და კალმით, ვინ მახვილით, ვინ კიდევ ორივეთი ერთად. აქედან წარმოდგება ხასიათის ის სისრულე და ძალა, რაც მათ მთლიან ადამიანებად აქცევს, კაბინეტის მეცნიერები მაშინ გამოჩნდებიან იყო: ისინი იყვნენ მეორე ან მესამე რანგის ადამიანები, ან კეთილგონიერი ფილისტერები, რომლებსაც არ სურდათ თითები დაეწვათ“³⁹. მაგრამ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთელი ისტორია განა იმას არ გვეუბნება, რომ ის, რაც რენესანსის ეპოქაში იყო, დამახასიათებელია საერთოდ იდეოლოგიისა და მისი თითოეული ფორმისათვის ყველა დროსა და ყველა ეპოქაში? განა პომეროსის შემდეგ დღემდე ჩვენ იმავე კანონის მოქმედება არა გვაქვს? აიღეთ მე-19 საუკუნის რუსული და ქართული კლასიკური ლიტერატურა. პუშკინი, ლერმონტოვი, გუგოლი, ტოლსტოი, ტიუტჩევი, ნეკრასოვი, შჩედრინი, გონჩაროვი, ალექსანდრე ჭაეჭავაძე

³⁸ Ф. Энгельс, Из диалектики природы, 1940, стр. 7—8.

³⁹ იქვე, გვ. 8.

ვაძე; გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ქავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი — ყველა ისინი გარკვეულ კლასობრივ იდეოლოგიას გამოხატავენ, მაგრამ, ამავდროულად, გვიხატავენ ზოგადკაცობრიულსაც, არ არიან შეზღუდული მარტოოდენ თავიანთი კლასის ინტერესებით. გენიოსი სწორედ იმიტომ არის გენიოსი, რომ აწმყოსთან ერთად მომავალს გამოხატავს, ნაციონალურთან ერთად ინტერნაციონალურს, კონკრეტულ ადამიანურთან ერთად ზოგადკაცობრიულს.

ეს შეხედულება მთლიანად ეხება მხატვრულ სახეს, როგორც ხელოვნების ძირითადსა და არსებით ნიშანს. ჩვენთვის დიდი ხანია გამორკვეულია ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ მხატვრული სახის თვითმიზნობრივი განხილვა მას აქცევდა ფორმალისტურ იპოსტასად, რაც საბოლოო ანგარიშში აბუნდოვანებდა თვით ხელოვნების რაობისა და ფუნქციის ჭეშმარიტ მეცნიერულ განსაზღვრას. მართალია, მხატვრული სახე სინამდვილის სპეციფიკური შემეცნების ფორმაა, მაგრამ, როგორც იდეოლოგიური კატეგორია, მასში გამოხატულებას პოულობენ ხელოვანის პოლიტიკური, მორალური, იურიდიული, ესთეტიკური მისწრაფებანი. იდეურად არავითარი პრინციპული სხვაობა არ არსებობს ლოგიკურსა და ესთეტიკურ კატეგორიებს შორის. ისინი ერთმანეთისაგან მხოლოდ გამოხატვის საშუალებით განსხვავდებიან. ამიტომ ჩვენ სრული უფლება გვაქვს მხატვრული სახე, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, მივიჩნიოთ იდეოლოგიურ კატეგორიად. სხვანაირად არც შეიძლება მისი წარმოდგენა, რამდენადაც ყოველ მხატვრულ სახეში ხელოვანი თავის იდეას აქსოვს, ეს იდეა კი ხელოვანის იდეოლოგიიდან გამომდინარეობს. ამგვარი შეხედულება სავსებით ნათლად განმარტავს ხელოვნების თეორიის ზემოხსენებულ ერთ-ერთ ძირითად საკითხს.

მხატვრული სახე უნდა იყოს რეალისტურიც და რომანტიკულიც. მასში რეალური სინამდვილე განზოგადებულად უნდა წარმოდგეს. ლენინის მოთხოვნა — რეალიზმი და რევოლუციური რომანტიზმი — განხორციელებულია საბჭოთა ლიტერატურაში, რომლის შემოქმედებითი მეთოდი დღემდე იყო და ახლაც არის სოციალისტური რეალიზმი. თავის მხრივ სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობს რევოლუციურ რომანტიზმს, როგორც შემადგენელ ნაწილს. ჩვენ ქვევით დაწვრილებით შევხებით ამ საკითხს და ამიტომ მსჯელობას აქ აღარ გავაგრძელებთ.

როგორ უყურებდა ლენინი საერთოდ დეკადენტურ ხელოვნებას? მთელი რიგი მასალები მოწმობენ, რომ ლენინი უარყოფითად

ახასიათებდა იმპერიალიზმის ეპოქის დეკადენტურ ხელოვნებას. იგი დასავლეთი ევროპის ბურჟუაზიულ და წვრილბურჟუაზიულ მიმდინარეობებს ხელოვნებაში გაუგებარს უწოდებდა. ეს ეხება ფუტურრიზმს, ექსპრესიონიზმს, კუბიზმს და სხვა ფორმალისტურ განშტოებებს. პროლეტარული რევოლუციის გენიოსი შემოქმედი ამ მიმდინარეობათა შესახებ კლარა ცეტკინს ეუბნებოდა: „მე მათ ვერ ვგებულობ. მე მათგან ვერავეითარ სიხარულს ვერ განვიციდიო“⁴⁰. ლუნაჩარსკიც მიუთითებს, რომ ლენინი „ფუტურიზმს საერთოდ უარყოფითად ეპყრობოდა“⁴¹. წინააღმდეგ ფუტურიზმისა, ლენინი მოითხოვდა, რომ ხელოვნება გასაგები ყოფილიყო მასებისათვის, ხალხისათვის. სწორედ ამიტომ არ მოსწონდა მას თავიდანვე მაიაკოვსკის ლექსები, თუმცა მათში ძალიან დააფასა ძველის ნარჩენების წინააღმდეგ შეუპოვარი ბრძოლა და პოლიტიკური სიმახვილე. როცა წაიკითხა მაიაკოვსკის ცნობილი ლექსი „სხდომებგადაყოლილნი“, ლენინმა მიუთითა: „მე არ ვეკუთვნი მისი (ე. ი. მაიაკოვსკის — გ. ჯ.) პოეტური ნიჭის თავყანისმცემლებს, თუმცა საგსებით ვაღიარებ ჩემს არაკომპეტენტურობას ამ დარგში. მაგრამ დიდხანია არ განმიციდია ასეთი სიამოვნება პოლიტიკური და ადმინისტრაციული აზრით. თავის ლექსში ის მწვავედ დასცინის სხდომებს და ქირდავს კომუნისტებს, რომ ისინი სულ სხდომობენ და გადაყოლილნი არიან სხდომებს. არ ვიცი. როგორაა საქმე პოეზიის მხრივ, მაგრამ რაც შეეხება პოლიტიკას. დანამდვილებით ვიტყვი, რომ ეს საგსებით სწორია“⁴².

ახალი ხელოვნების შექმნის უდიდესი ისტორიული ამოცანა ლენინს ღრმად ჰქონდა შეგნებული. ამავე დროს, ახალი ხელოვნების შექმნას იგი უყურებდა არა როგორც ლაბორატორიულ შრომას, არამედ ისტორიულ პროცესს, შეპირობებულს ეკონომიკური და პოლიტიკური რივის მოვლენებით. ამ თვალსაზრისით მიუდგა პროლეტკულტსაც. რომლის გარეგნულ პროლეტარულში მან შეამჩნია ანტირევოლუციური სარჩული. პროლეტკულტი შეიქმნა 1917 წელს. მისმა წარმომადგენლებმა განაცხადეს, რომ ისინი არიან ახალი კულტურის, ახალი ხელოვნების შემქმნელები. ბოგდანოვის მეთაურობით მათ წამოაყენეს მთელი „თეორია“, რომლის ძირითადი პრინციპები შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: ა) პროლეტარული ხელოვნება და კულტურა უნდა შეიქმნას სტუდიებში, ლაბორატორიებში, პროლეტკულტის უჯრედებში; ბ) ვინაიდან ეს კულტურა და ხელოვნება არის პროლეტარული, ამდენად მისი მშენებელია მხოლოდ პროლეტარიატი;

⁴⁰ Л е н и н, О литературе, стр. 275.

⁴¹ ი ქ ვ ე, გვ. 286.

⁴² ი ქ ვ ე.

გლახობა არ ასრულებს და არც შეიძლება ასრულებდეს რაიმე როლს მის შექმნაში; გ) აბსტრაქტულ-მეტაფიზიკურად გაგებული ხელოვნების შექმნა და თვით ხელოვნება მოწყვეტილი იყო პოლიტიკურ-ეკონომიურ სინამდვილეს; დ) ვინაიდან პროლეტარული კულტურა სრულიად ახალია, ამიტომ ის ვერ გამოიყენებს წარსულის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, ეს უკანასკნელი უარყოფილი უნდა იქნეს პროლეტარული კულტურის ინტერესებისათვის. ეს „თეორია“ არსებითად იყო კონტრრევოლუციური და მტრული. გლახობის როლის იგნორირება ნიშნავდა ნამდვილად სახალხო ხელოვნების უარყოფას, წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ნიპილისტური მოხსნა გზას უხშობდა ნამდვილად ახალი ხელოვნების შეაოქმედებითს წინსვლას, ლაბორატორიებსა და სტუდიებში ხელოვნების შექმნა შეუძლებელი იყო, და თუ რაღაც სასწაულით ის მაინც შეიქმნებოდა, აუცილებლად საზოგადოებრივი ცხოვრების, სინამდვილისაგან მოწყვეტილი სახით.

1920 წელს მოიწვიეს პროლეტკულტელების პირველი ყრილობა. რომელიც 2-დან 12 ოქტომბრამდე მიმდინარეობდა. ამ ყრილობის რეზოლუციის პროექტში განვითარებულ იქნა ჩვენ მიერ დანახიანთებული „თეორიის“ პრინციპები. როდესაც წინასწარ გასაცნობად ეს პროექტი მოუტანეს (რამდენადაც დადასტურებულია, ამ პროექტის შთამაგონებელი იყო ერთერთი ლიდერი ტროცკი), ლენინმა იგი შეაფასა, როგორც ნამდვილად პროლეტარული ხელოვნების საზიანო დოკუმენტი. ლენინმა თვითონ შეადგინა ყრილობის რეზოლუციის პროექტი, რომელიც ხუთი პუნქტისაგან შედგება და მოითხოვს ხელოვნება გამსჭვალული იყოს კლასობრივი პრაქოლის სულისკვეთებით. პროლეტარული ხელოვნების წარმომადგენლის მსოფლმხედველობა არ შეიძლება სხვა იყოს, თუ არა მარქსიზმი, ვინაიდან იგი წარმოადგენს რევოლუციური პროლეტარიატის ინტერესების, თვალსაზრისისა და კულტურის სწორ გამოხატულებას, როგორც ეს ბრწყინვალედ დაადასტურა მთელი უაზლოეი ისტორიის გამოცდილებამ. მარქსიზმმა, როგორც ახალმა მსოფლმხედველობამ, კი არ უკუაგდო ის, რაც ბურჟუაზიული ეპოქის უძვირფასესი მონაპოვარია, არამედ, „შეითვისა და გადაამუშავა ყველაფერი, რაც ძვირფასი იყო ადამიანის აზრისა და კულტურის ორიათას წელზე უფრო ხანგრძლივ განვითარებაში. ნამდვილი პროლეტარული კულტურის განვითარებად შეიძლება აღიარებულ იქნეს მხოლოდ შემდგომი მუშაობა ამ საფუძველზე და ამავე მიმართულებით⁴³... თეორიულად არასწორია და პრაქტიკულად მავნეა ყოველგვარი ცდა —

⁴³ Л е н и н, О литературе, стр. 205.

გამოგონებულ იქნეს განსაკუთრებული კულტურა, ხელოვნების მუშაკები ჩაიკეტონ თავის განცალკევებულ ორგანიზაციებში, გამიჯნონ განათლების საქმისა და პროლეტარული კულტურის სფეროები ან დაადგინონ პროლეტკულტის „ავტონომია“. ახალი ხელოვნების ამოცანები ლენინმა მიიჩნია პროლეტარული დიქტატურის ამოცანების ნაწილად და დაგმო პროლეტკულტის მეტაფიზიკური გამოთიშვა პარტიის საერთო ხელმძღვანელობიდან. ამით ჩვენ ახალგაზრდა ხელოვნებას ლენინმა ააცდინა პროლეტკულტელების მიერ გამოქედლილი ბორკილი.

განსაკუთრებული მზრუნველობით ეპყრობოდა ლენინი წარსულის მონუმენტურ ძეგლებს. რევოლუციის პირველი დღეებიდანვე მან ენერგული ზომები მიიღო წარსულის მხატვრულ ღირებულებათა გადასარჩენად. 1918 წლის 24 სექტემბერს ლენინის ხელმოწერით გამოქვეყნდა დეკრეტი „მხატვრულ ღირებულებათა და წარსულის ძეგლების დაცვის შესახებ“, რომელიც გაფრთხილებას იძლეოდა, რომ რევოლუციური კანონიერების მთელი სისასტიკით დაისჯებოდა ყველა, ვინც მხატვრული ღირებულების მქონე და წარსულის ძეგლებს არ გაუფრთხილდებოდა. ამ დეკრეტს უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო წარსულის ძეგლების გადასარჩენად სამოქალაქო ომის მძიმე წლებში, არამედ იმ მხრივაც, რომ მან რევოლუციის სასიცოცხლო ინტერესებისაკენ შემოაბრუნა ძველი ინტელექციის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც წინათ რევოლუციაში ექსპლოატაციაზე დამყარებული სახელმწიფოებრივი მანქანის დამსხვრევასთან ერთად კულტურის დანგრევასაც ხელავდა და დაწმუნებული არ იყო რევოლუციის უდიდეს კულტურულ ძალაში. იმავე 1918 წლის 2 აგვისტოს ლენინის ხელმოწერით ქვეყნდება დეკრეტი „სოციალიზმის, რევოლუციისა და სხვა განოჩენილ მოღვაწეთათვის ძეგლების დადგმის შესახებ“. დეკრეტს თან ახლდა სია, თუ ვის უნდა აგებოდა ძეგლები. სპარტაკის, მარქსის, ენგელსის, რობესპიერის, გარიბალდის, პესტელის, რილევის, გერცენის, პლუჰანოვის, ელიაბოვის, ფურიეს გვერდით მოხსენებული იყვნენ მწერლები: ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ლერმონტოვი, პუშკინი, გოგოლი, რადიშჩევი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, პისარევი, ნეკრასოვი, სალტიკოვ-შჩედრინი, შევჩენკო, მეცნიერები: ლომონოსოვი, მენდელეევი, სკოვროდა, მხატვრები: რუბლიოვი, ივანოვი, კომპოზიტორები: მუსორგსკი, სკრიაბინი, შოპენი, მსახიობები: მოჩალოვი და კომისარევესკაია. ამ დეკრეტმაც დიდი როლი შეასრულა კულტურული მშენებლობის ფრონტზე, ერთხელ კიდევ ცხადყო რევოლუციის ნამდვილი მზრუნველობა კულტურისა და ხელოვნებისადმი.

ლენინი ღრმად ერკვეოდა ხელოვნების სპეციფიკაში, თუმცა ხშირად ამბობდა — ამ დარგში კომპეტენტური არა ვარო, იგი კინოს თვლიდა ყველა ხელოვნებათაგან უმნიშვნელოვანესად⁴⁴, მაღალ შეფასებას აძლევდა მუსიკას. ლენინს მუსიკისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებაზე ძალიან მაღალი წარმოდგენა ჰქონდა. გორკი შენიშნავს: როცა ლენინმა ე. პ. პეშკოვას ბინაზე მოისმინა ბეთჰოვენის სონატები ისაია დობროვეინის შესრულებით, თქვა: „მე არაფერი ვიცი „Apassionata“-ზე უკეთესი და მზად ვარ ყოველდღე მოვისმინო იგი. განმაცვიფრებელი, არაადამიანური მუსიკაა. მე ყოველთვის, შეიძლება გულუბრყვილოდ, მაგრამ სიამაყით ვფიქრობ: აი რა სასწაულების შექმნა შეუძლიათ ადამიანებს!“⁴⁵ ლენინი იქვე დასძენდა, რომ „მუსიკის ხშირად მოსმენა არ შემიძლია, ნერვებზე მოქმედებს, ვინდა საამო სისულელე ილაპარაკო და თავზე ხელი გადაუსვა ადამიანებს, რომელთაც საძაგელ ჯოჯოხეთში ყოფნის დროს შეუძლიათ ასეთი სილამაზე შექმნან. დღეს კი თავზე ხელს ვერავის მოუსვამ, — ხელს მოგჭამენ, საჭიროა თავში ურტყა, შეუბრალებლად ურტყა, თუმცა ჩვენ იდეალში ადამიანზე ყოველგვარი ძალადობის წინააღმდეგ ვართ. ჰმ. ჰმ, — საშინლად ძნელი თანამდებობაა“. მუსიკისადმი ლენინის სიყვარულს ანალოგიური შტრიხებით გადმოგვცემს ლუნჩარსკი: „ვლადიმერ ილიას-ძეს ძალიან უყვარდა მუსიკა, მაგრამ მუსიკა აღელვებდა მას. ერთხანს ჩემს ბინაზე კარგი კონცერტები ეწყობოდა. მღეროდა ზოგჯერ შალიაპინი, უკრავდნენ მეიჩიკი, რომანოვსკი, სტრადივიარიუსის კვარტეტი, კუსევიცი და ა. შ. ბევრჯერ მიმიწევია ვლადიმერ ილიას-ძე, მაგრამ მუდამ გართული იყო საქმით. ერთხელ პირდაპირ მითხრა: „რა თქმა უნდა ძალიან სსსიამოვნოა მუსიკის მოსმენა, მაგრამ წარმოიდგინეთ, იგი მალეღებს. მას როგორღაც მძიძედ განვიცდიო“⁴⁶.

უტყუარი მხატვრული აღლო ლენინს საშუალებას აძლევდა სწრაფად შეემჩნია შემოქმედებითი ტალანტი, როგორც მაგალითად, მან სწრაფად გამოიცნო გორკის ნიჭი, როცა პლენხანოვი გორკის უსაყვედურებდა პუბლიცისტიკას მხატვრულ შემოქმედებაში, ლენინს სრულიად სტანაირად წარმოუდგა „ღედა“. 1907 წელს, პარტიის ლონდონის ყრილობაზე მან გორკის უთხრა ამ რომანის შესახებ: „საჭირო წიგნია, ბევრი მუშა მონაწილეობდა რევოლუციურ მოძრაობაში შეუგნებლად, სტიქიურად, და ახლა ისინი დიდი სარგებლობით წაიკითხავენ „ღედას“⁴⁷. შემდეგ დაუმატა: „ძალიან თანამედროვე

⁴⁴ Ленин, О культуре и искусстве, 1938, стр. 135.

⁴⁵ Ленин, О литературе, стр. 269.

⁴⁶ შიიკოვ, О культуре и искусстве, 1938, стр. 130—131.

⁴⁷ შიიკოვ, О литературе, стр. 267—268.

წიგნია“: ლენინმა და გორკიმ სწორედ ამ წელს გაიცნეს პირადად ერთმანეთი. შემდეგ გორკისადმი ლენინის ურთიერთობა იყო „მკაცრი მასწავლებლისა და კეთილი „მზრუნველი მეგობრის“ დამოკიდებულება“⁴⁸. ლენინს ყოველთვის ღრმად სწამდა, რომ გორკი „თავისი დიდებული მხატვრული ნაწარმოებებით ძალიან მტკიცედ დაუკავშირდა რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“⁴⁹. 1917 წელს ლენინმა თქვა: „ეპივი არ არის, რომ გორკი დიდი მხატვრული ნიჭია, რომელმაც მოუტანა და კვლავ მოუტანს სარგებლობას მთელი მსოფლიოს პროლეტარულ მოძრაობას“. ლენინის ამ გულწრფელ, მხურვალე მეგობრულ სიყვარულს თან სდევდა მოურიდებელი, პირდაპირი, პრინციპული დამოკიდებულება გორკის თითოეული ნაბიჯსაღმდეგ ხელუვნებასა და პოლიტიკაში. ვავისენოთ პერიოდი, როცა მარქსიზმის „კრიტიკა“ მოღაღ იქცა. ეს იყო პერიოდი 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, რეაქციის პერიოდი, როცა განსაკუთრებით გაძლიერდა რღვევა და დაცემულობა ინტელიგენციაში. მისი ერთი ნაწილი შეეცადა ახალი რელიგიის შექმნას, დაიწყო „ღვთისმამიებლობის“ და „ღვთისმშენებლობის“ ქადაგება. გორკიმ გაილაშქრა „ღვთისმამიებლობის“ წინააღმდეგ, მაგრამ ამავე დროს ლიკვიდატორულ გაზეთში მოათავსა სტატია, სადაც მოითხოვდა „ღვთისმამიებლობა“ შეცვლილიყო „ღვთისმშენებლობით“. გორკი წერდა: ღვთისმამიებლობა კი საჭიროა დროებით გადაიღოს. ეს უსარგებლო შრომაა: ამოებაა ეძიო იქ, სადაც საჭირო არ არის. თუ რაინე არ დათესე — ვერაფერს მოიმკი. ღმერთი თქვენ არა გყავთ, ის ჯერ არ შეგიქმნიათ. ღმერთებს არ ეძებენ, — მათ ქმნიან, ცხოვრებას არ იგონებენ, არამედ ქმნიან. როცა ლენინმა წაიკითხა ეს სტატია, სწრაფად მისწერა გორკის, რომ ეს „პირდაპირ საშინელებაა“. „გამოდის, რომ თქვენ. — სწერდა ლენინი, — მხოლოდ „დროებით“ ხართ „ღვთისმამიებლობის“ წინააღმდეგი! გამოდის, რომ თქვენ ხართ ღვთისმამიებლობის წინააღმდეგი მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი შეიცვალოს ღვთისმშენებლობით!

ნუთუ სამინელება არ არის, რომ თქვენ ასეთი რამ გამოგდით? ღვთისმამიებლობა მხოლოდ იმდენად განსხვავდება ღვთისმშენებლობისაგან ან ღვთისმქმნელობისაგან თუ ღვთისმთზველობისაგან და სხვ., რამდენადაც ყვითელი ეშმაკი განსხვავდება ლურჯი ეშმაკისაგან“⁵⁰. ამ შეცდომის დახასიათების შემდეგ ლენინი ეძებს მის წყაროს და რამდენიმე ვარიანტს აყენებს: „დაკვირვებით ვკითხულობ

⁴⁸ М. Горький, Собрание сочинений, т. XXII, 1933, стр. 220.

⁴⁹ Ленин, О литературе, стр. 113.

⁵⁰ იქვე, გვ. 154.

თქვენს სტატიას და მინდა გამოვარკვიო, თუ საიდან შეიძლებოდა ეს მცდარი ნაწერი გამოგვსვლოდათ, მაგრამ ვერ მივხვდარვარ. რა არის ეს? ნაშთებია „აღსარებისა“, რომელიც თქვენ თვითონ არ მოგწონდათ? მისი გამოძახილია?«⁵¹. მაგრამ რა იყო თვით გორკის „აღსარება?“ ამ ნაწარმოებში ავტორმა დაგვიხატა გლახი მათე, რომელიც სოფელში აღიზარდა, ისწავლა წერა-კითხვა და განიმსჭვალა ღმერთისადმი ღრმა რწმენით. მათე ხედავს, ქვეყნად გამეფებულია ბოროტება და ბიწიერება. ამ ბოროტებას დაერთო უბედურებაც — მათეს ცოლი ოლა გარდაეცვალა. გაუბედურებული ქმარი მიმართავს მღვდელს და სთხოვს განუმარტოს ცხოვრების აზრი. მაგრამ უძლური აღმოჩნდა რელიგიის მსახურის ცდა — განემარტა ეს საკითხი. მხოლოდ მეძაგმა ქალმა ტატიანამ აღმოუჩინა მას ადამიანური თანაგრძნობა. მათე განშორდა ამ საშინელებას, მიაშურა მონასტერს, მაგრამ იქაც მან ბოროტებისა და გახრწნილების მეტი ვერაფერი დაინახა. მათე ტოვებს მონასტრის კედლებს და მიაშურებს ქარხანას. და მხოლოდ იქ, ქარხანაში, მუშათა წრეში შეამჩნია მან ადამიანის მორალური სიმაღლე და კეთილშობილება, იგრძნო, რომ ერთი იცავს მეორეს, ერთი თავს სწირავს მეორისათვის და ყოველივე ამაში მათემ დაინახა ცხოვრების ჭეშმარიტი აზრი. იგი ხედავს, მუშები რაღაცას აშენებენ და მათემაც რელიგიის ნაცვლად იწამა ეს საქმე. «...И — по сем возвращаюсь туда, где люди освобождают души ближних своих из плена тьмы и суеверий, собирают народ воедино, освещают перед ним тайное лицо его, помогают ему осознать силу воли своей, указывают людям единый и верный путь к всеобщему слиянию ради великого дела — всемирного богостроительства ради!»⁵² როგორც ვხედავთ, „აღსარების“ მოკლე შინაარსი „ღვთისმშენებლობის“ სრული პარალელია. და ლენინმა ბრწყინვალედ შენიშნა, რომ გორკის მიერ „ღვთისმამიებლობის“ შეცვლა „ღვთისმშენებლობით“ „აღსარების“ ნარჩენს წარმოადგენს.

ლენინი ასევე აკრიტიკებდა გორკის თვალსაზრისს იდეების წარმოშობის შესახებ და მიუთითებდა, რომ იდეების წარმოშობა მატერიალურია. „ღმერთი არის, — წერდა გორკი, — კომპლექსი იდეათა, რომლებიც ხალხმა, ერმა და კაცობრიობამ შეიმუშავა, რომლებიც აღვიძებენ და აყალიბებენ სოციალურ გრძნობებს იმ მიზნით, რომ აზროვნება შეაკავშირონ საზოგადოებას და ალაგმონ ზოოლოგიური ინდივიდუალიზმი“. მაშასადამე, გამოდის, ღმერთი იდეათა კომპლექსია, მის შექმნას წინ არ უსწრებს მატერიალური ბაზისი. გორკის

⁵¹ Л е н и н, О литературе, стр. 154.

⁵² М. Горький, Собрание сочинений, т. IX, 1933, стр. 148.

ამ დებულების შესახებ ლენინმა მიუთითა: რომ „ეს თეორია აშკარად დაკავშირებულია ბოგდანოვისა და ლუნაჩარსკის თეორიებთან“, რომ „ეს თეორია აშკარად ყალბია და აშკარად რეაქციული“. ლენინმა ამავე დროს მიუთითა, რომ იდეალიზმი არ ნიშნავს, თითქოს მას მხედველობაში ჰქონდეს მხოლოდ პიროვნების ინტერესები. „ფილოსოფიურ იდეალიზმს რომ ყოველთვის მხედველობაში აქვს მხოლოდ პიროვნების ინტერესები“ — ეს არ არის მართალი. ნუთუ დეკარტს გასენდისთან შედარებით პიროვნების მეტი ინტერესები ჰქონდა მხედველობაში? ან ფიხტესა და ჰეგელს ფეიერბახთან შედარებით?“.

ასე მკაცრად, ღრმად და პრინციპულად აკრიტიკებდა რა გორკის შეცდომებს, ლენინი „პუბლიცისტის შენიშვნებში“ აღნიშნავდა მის უდიდეს დამსახურებას პროლეტარული ხელოვნების წინაშე. „გორკი პროლეტარული ხელოვნების უთუოდ დიდი წარმომადგენელია, რომელმაც მისთვის ბევრი რამ გააკეთა და კიდევ ბევრის გაკეთება შეუძლია... გორკი ავტორიტეტია პროლეტარული ხელოვნების საქმეში, ეს უდავოა... პროლეტარული ხელოვნების საქმეში გორკი არის უდიდესი პლუსი“⁵³. როგორ ეპყრობოდა გორკი ამ კრიტიკას? გენიალური მწერალი თვითონვე აღიარებს: „ნამდვილ რევოლუციონერობას მე ვგრძნობდი სახელდობრ ბოლშევიკებში, ლენინის სტატიებში, სიტყვებსა და მუშაობაში ინტელიგენტებისა, რომლებიც მისი გზით მიდიოდნენ“. გორკი იყო და დარჩა ლენინის უახლოესი მეგობარი, ბოლომდე ერთგული. რა ღრმა გულისტკივილით, მხურვალე სიყვარულით და უთუოდ გამარჯვების რწმენით არის აღსავსე მისი სიტყვები: „ვლადიმერ ლენინი მოკვდა. მისი გონებისა და ნებისყოფის მემკვიდრეები ცოცხლობენ. ცოცხლობენ და მუშაობენ ისეთი წარმატებით, როგორც არავის, არასოდეს, მსოფლიოში არსად არ უმუშავია“⁵⁴.

როგორც გორკის მაგალითზე ვნახეთ, მხატვრული შემოქმედების ანალიზს ლენინი ყოველთვის მჭიდროდ უკავშირებდა ეპოქას, კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს. ამ თვალსაზრისით მიუდგა იგი ლევ ტოლსტოის და მოგვცა მისი რომანების ღრმა, ისტორიული დახასიათება. ლენინის წერილებში ტოლსტოის შემოქმედებაზე მეცნიერულად არის გარკვეული ხელოვნების თეორიის მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი საკითხებისა. წერილში — „ლევ ტოლსტოი, როგორც სარკე რუსეთის რევოლუციისა“ — გენიალური სიტყვადითაა გაშუქებული ხელოვნება, როგორც სინამდვილის გამოხატვის საშუალება.

⁵³ Ленин, О литературе, стр. 111—112.

⁵⁴ М. Горький, Собрание сочинений, т. XXII, 1933, стр. 221.

ტოლსტოის მხატვრული შემოქმედება ლენინმა განიხილა რუსეთის რევოლუციასთან შეპირისპირებით და მეცნიერულად ცხადყო, რომ ტოლსტოის, უხდებოდა რა მოღვაწეობა რევოლუციის მომზადების პირობებში, ზოგიერთი რამ ამ რევოლუციისა აუცილებლად უნდა გამოეხატა თავის შემოქმედებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რევოლუცია და განშორდა მას. რაკი ხელოვნება სინამდვილის სარკეა, ხოლო ტოლსტოი დიდი მხატვარია, მის შემოქმედებაში აუცილებლად უნდა ჩანდეს ზოგიერთი რამ რევოლუციის არსებითი მხარეებიდან. მაშასადამე, ტოლსტოის მხატვრულ შემოქმედებაში რევოლუციის ყველა არსებითი მხარე არ არის გამოხატული, მაგრამ ის, რაც არის, ნამდვილად წარმოადგენს რევოლუციის სარკეს.

როგორი იყო სინამდვილე, რომელმაც რევოლუცია წარმოშვა? — წინააღმდეგობრივი. სწორედ ამ წინააღმდეგობებმა გამოხატულება პოვეს ტოლსტოის შემოქმედებაში. „წინააღმდეგობანი ტოლსტოის ნაწარმოებებსა, შეხედულებებსა, მოძღვრებებსა და სკოლაში — მართლაც აშკარაა. ერთი მხრით, გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების შეუღარებელი სურათები, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებნიც, მეორე მხრით, — მემამულე, რომელიც მწვალებლობს ქრისტეს სახელით. ერთი მხრით — საოცრად ძლიერი, უშუალო და გულწრფელი პროტესტი საზოგადოებრივი სიციურისა და სიყალბის წინააღმდეგ. — მეორე მხრით, „ტოლსტოველი“, ე. ი. გაცვეთილი, ისტერიული მოწუწუნე. რუს ინტელიგენტად წოდებული, რომელიც საჯაროდ ხელს იცემს მკერდზე და ამბობს: მე ვარ საძაგელი, მე ვარ საზიზღარი, მაგრამ მე ვცდილობ ზნეობრივ თვითგაუმჯობესებას; მე აღარა ვქამ ხორცს და ახლა ბრინჯის კატლეტებით ვიკვებები“. ერთი მხრით, კაპიტალისტური ექსპლოატაციის დაუნდობელი კრიტიკა, მთავრობის ძალადობათა, სასამართლოს და სახელმწიფო მმართველობის ოინბაზობის მხილება, წინააღმდეგობათა მთელი სიღრმის გადაშლა სიმდიდრის ზრდასა და ცივილიზაციის მონაპოვართა და მუშათა მასების სიღატაკის, გაველურებისა და ტანჯვის ზრდას შორის; მეორე მხრით, — რეგენული ქადაგება „ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობისა“ ძალადობით. ერთი მხრით, მეტად ფხიზელი რეალიზმი, ყველა და ყოველგვარი ნიღაბის ჩამოგლეჯა; — მეორე მხრით, ყველაზე უსაძაგლესი რამის ქადაგება, რაც კი არის ქვეყანაზე, სახელდობრ: რელიგიისა, მისწრაფება საზიზღარო სამსახურის ხუცების ნაცვლად ზნეობრივი რწმენის მქონე ხუცების დაყენებისა, ე. ი. ყველაზე მოქნილი და ამიტომაც განსაკუთრებით საზიზღარი ხუცობის გავრცე-

ლება“⁵⁵. წარმოდგენილია ტოლსტოის აზროვნებისა და შემოქმედების ამაზე უფრო ნათელი, ღრმა, სწორი მეცნიერული დახასიათება. გაიხსენეთ მარქსისა და ენგელსის მიერ მოცემული გოეთეს შეფასება! ლენინი ააშკარავებს წინააღმდეგობებს ტოლსტოის შემოქმედებასა და მოძღვრებაში, ამავე დროს გვიჩვენებს მათ სოციალურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ საფუძვლებს. ტოლსტოის შემოქმედებაში ლენინი ხედავს კაპიტალისტური ექსპლოატაციის დაუნდობელ კრიტიკას, მთავრობის ძალადობის, სასამართლოს და სახელმწიფო მმართველობის ოინბაზობის მხილებას, წინააღმდეგობათა მთელი სიღრმის გადაშლას სიმდიდრის ზრდასა, ცივილიზაციის მონაპოვართა, მუშათა მასების სიღატაკის, გავლურების, ტანჯვის ზრდას შორის; მეორე მხრით ტოლსტოის საოცრად პასიური მოძღვრება — „ბოროტების წინააღმდეგობა“. ერთი მხრით ტოლსტოის შემოქმედებაში ფიზიკური რეალიზმია, ყველა და ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯა, მეორე მხრით კი მოძღვრებაში „მისწრაფება სახაზინო სამსახურის ხუცების ნაცვლად ზნეობრივი რწმენის მქონე ხუცების დაყენებისაკენ“. და ლენინი შენიშნავს, რომ ასეთ წინააღმდეგობათა ვითარებაში ტოლსტოის აბსოლუტურად არ შეეძლო გაეგო არც მუშათა მოძრაობა და არც მისი როლი სოციალიზმისათვის ბრძოლაში, არ შეეძლო გაეგო თვით რუსეთის რევოლუცია. ეს წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში არ არის შემთხვევითი, ისინი გამოხატავენ თვით რუსეთის ცხოვრებას მე-19 საუკუნის უკანასკნელ მესამედში. „პატრიარქალური სოფელი, — წერს ლენინი, — რომელიც მხოლოდ გუშინ განთავისუფლდა ბატონყმობისაგან, პირდაპირ წასაღებად და დასარბევად ჰქონდა მიცემული კაპიტალსა და ხაზინას. გლეხური მეურნეობისა და გლეხური ცხოვრების ძველი ბურჯები, რომლებიც მართლაც მთელი საუკუნეები იდგნენ, არაჩვეულებრივი სინქარით ინგოვდნენ“⁵⁶. ეს იყო ისტორიული პროცესი, პატრიარქალური სოფლის კაპიტალიზაციის პროცესი, და ლენინი შენიშნავს, რომ ტოლსტოის შეხედულებებში წინააღმდეგობანი საჭიროა შეფასდეს არა თანამედროვე მუშათა მოძრაობისა და თანამედროვე სოციალიზმის თვალსაზრისით, რაც აუცილებელია, მაგრამ საკმარისი, არ არის, არამედ, კარსმომდგარი კაპიტალიზმის, მასების გაღატაკებისა და გლეხების უმიწაწყლოდ დატოვების წინააღმდეგ პატრიარქალურ რუსულ სოფელში წარმოშობილი პროტესტის თვალსაზრისით. ამ თვალსაზრისით ტოლსტოის შეხედულებებში წინააღმდეგობანი მართლაც საკრეა იმ წინააღმდეგობებით სავსე პირო-

⁵⁵ Л с н и н, О литературе, стр. 69—70.

⁵⁶ იქვე, გვ. 71.

ბებისა, რომლებშიც ჩაყენებული იყო გლეხობის ისტორიული საქმიანობა რუსეთის რევოლუციაში. ტოლსტოის პროტესტი კაპიტალიზმისა და ექსპლოატაციის წინააღმდეგ გამომხატველი იყო რუსეთის რევოლუციაში გლეხობის იმ უმცირესი ნაწილისა, რომელიც იბრძოდა ჩაგვრის წინააღმდეგ. ჩვენს რევოლუციაში, — წერს ლენინი, — გლეხობის მცირე ნაწილი მართლაც იბრძოდა და ამ მიზნისათვის რაჟღენიმედ კიდევ ირაზმებოდა, და სულ მცირე ნაწილი ჯანყდებოდა და იარაღს ჰკიდებდა ხელს თავისი მტრების შესამუსრავად, მეფის მსახურთა და მემამულეთა დამცველების გასანადგურებლად“, ხოლო მეორე მხრით, ამავე რევოლუციაში, „გლეხობის უდიდესი ნაწილი ტიროდა და ლოცულობდა, რეზონერობდა და ოცნებობდა, თხოვნებს წერდა და „შუამდგომლებს“ აგზავნიდა, — სწორედ ლევ ნიკოლოზის-ძე ტოლსტოისებურად“⁵⁷. შემდეგ ლენინი მიუთითებს, რომ „ტოლსტოის იდეები — ეს სარკეა ჩვენი გლეხური აჯანყების სისუსტისა და ნაკლოვანებებისა, ეს არის ანარქული პატრიარქალური სოფლის უხერხემლობისა და „ყაირათიანი გლეხის“ დახვესებული ლაჩრობისა“. წინააღმდეგობანი ტოლსტოის მხატვრულ შემოქმედებასა და აზროვნებაში ლენინმა ახსნა ტოლსტოის ეპოქით. სამწერლო ასპარეზზე ტოლსტოი გამოვიდა ბატონყმობის დროს. თავის გენიალურ თხზულებებში იგი გვიხატავდა „ძველ, რევოლუციამდელ რუსეთს, რომელიც 1861 წლის შემდეგაც ნახევრად-ბატონყმურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა, სოფლურ რუსეთს, მემამულისა და გლეხის რუსეთს. გვიხატავდა რა რუსეთის ისტორიული ცხოვრების ამ ზოლს, ლ. ტოლსტოიმ შეძლო თავის ნაშრომებში იმდენი დიდი საკითხების დაყენება, შეძლო ისეთ მხატვრულ ძლიერებამდე ამადლება, რომ მისმა ნაწარმოებებმა ერთ-ერთი პირველი ადგილი დაიკავეს მსოფლიო მხატვრულ ლიტერატურაში. რევოლუციის მომზადების ეპოქა ერთ-ერთს მებატონეების მიერ დაჩაგრულ ქვეყანაში, ტოლსტოის გენიალური გაშუქების წყალობით, წარმოგვიდგა როგორც წინ გადადგმული ნაბიჯი მთელი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში... მან შეძლო შესანიშნავი ძლიერებით გადმოცემა თანამედროვე წესწყობილებით დაჩაგრული ფართო მასების განწყობილებისა, მათი მდგომარეობის დახატვა, პროტესტისა და აღშფოთების მათი სტიქიური გრძნობის გამონატვა“⁵⁸. ეპოქა, რომელიც გამოხატულია ტოლსტოის შემოქმედ-

⁵⁷ Л е н и н, О литературе, стр. 72—73.

⁵⁸ იქვე, გვ. 75—76. ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.

დებამი, არის „ეპოქა 1861-დან 1905 წლამდე. მართალია, ტოლსტოის ლიტერატურული მოღვაწეობა უფრო ადრე დაიწყო და უფრო გვიან დამთავრდა, ვიდრე დაიწყო და დამთავრდა ეს პერიოდი, მაგრამ ლ. ტოლსტოი, როგორც მხატვარი და მოაზროვნე, საუკუნით ჩამოყალიბდა სწორედ ამ პერიოდში, რომლის გარდამავალმა ხასიათმა წარმოშვა ტოლსტოის ნაწარმოებთა და „ტოლსტოველობის“ ყველა ნიშანდობლივი თვისება“⁵⁹. ამ დებულების საილუსტრაციოდ ლენინი მიმართავს ტოლსტოის „ანა კარენინას“, რომელშიც საუკუნით ნათლად გამოიხატა მთელი ნახევარი საუკუნის მანძილზე რუსეთის ისტორიის უღელტეხილი. ლენინს მოჰყავს „ანა კარენინას“ ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის კონსტანტინე ლევინის მსჯელობა მუშების დაქირავებაზე, მოსავალზე, და განსაკუთრებით ჩერდება ერთ დებულებაზე, სადაც ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ თუ ყოველივე ეს მდებალ რამედ ითვლება, ახლა დიდმნიშვნელოვანია. „ახლა, როცა ყოველივე ეს გადატრიალდა და ეს-ესაა მყარდება, საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ ჩამოყალიბდება ეს პირობები, ერთადერთი მნიშვნელოვანი საკითხია რუსეთში“; ლენინი შენიშნავს, რომ ძნელია წარმოდგინო 1861—1905 წლების პერიოდის უფრო მოსწრებული დახასიათება, ვიდრე ლევინის სიტყვებია — „ჩვენში ახლა ყოველივე ეს გადატრიალდა და ეს-ესაა მყარდება“.

ლენინმა მეცნიერულად ცხადყო, რომ წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შემოქმედებაში, აზროვნებაში, მოძღვრებასა და სკოლაში გამოხატველია იმ წინააღმდეგობებისა, რომლებშიაც ჩაყენებული იყო მეფის რუსეთი 1861 წლიდან 1905 წლამდე — მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ყოველივე ამან სათავე მისცა ტოლსტოის მოძღვრების ორმხრივობას — ერთი მხრით იგი უტოპიური და შინაარსით რეაქციულია, მეორე მხრით სოციალისტური და კრიტიკულია. კეშმარიტად, „ტოლსტოის მოძღვრება უსათუოდ უტოპიურია და, თავისი შინაარსით რეაქციულია ამ სიტყვის უაღრესად ზუსტი და უაღრესად ღრმა მნიშვნელობით, მაგრამ აქედან სრულიადაც არ გამომდინარეობს არც ის, რომ ეს მოძღვრება არ იყოს სოციალისტური, და არც ის, რომ მასში არ იყოს კრიტიკული ელემენტები, რომელთაც შეუძლიათ ჩვენ მოგვცენ ძვირფასი მასალა მოწინავე კლასების განათლებლად“⁶⁰.

ტოლსტოის გარდა, ლენინის შრომებში მრავლად ვხვდებით აზრებს ბელინსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკის, სალტიკოვ-შჩედრინის,

⁵⁹ იქვე.

⁶⁰ იქვე, გვ. 102—103.

გლებ უსპენსკის შესახებ. ცნობილია, როგორ იყენებდა ლენინი ტურგენევისა და სალტიკოვ-შჩედრინის მხატვრულ სახეებს. ლენინმა გამოიყენა შჩედრინის იუდუშკა გოლოვლიოვის სახე და ლევ ტროცკის „იუდუშკა-ტროცკი“ უწოდა. ტურგენევის ბაზაროვის რეპლიკა — „ო, ჩემო ძვირფასო არკადი ნიკოლოზის-ძეე! ნუ ლაპარაკობ ანე ლამაზად“ — ლენინმა მოხდენილად გამოიყენა პლეხანოვის წინააღმდეგ.

ალექსანდრე გერცენის მოღვაწეობის დახასიათებას ლენინმა მიუძღვნა სპეციალური წერილი — „გერცენის ხსოვნას“. ვისაც ღრმად სურს გაიგოს გერცენის აზროვნების პლუსი და მინუსი, ვისაც სურს ჩასწვდეს 1848 წლის რევოლუციის შემდეგ გერცენის უკანდახევის მიზეზს და შეაფასოს მისი როლი რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და აზროვნების ისტორიაში, ის მეცნიერულ გასაღებს იპოვის ამ წერილში. ლენინმა ალექსანდრე გერცენი დაახასიათა, როგორც წარსული საუკუნის პირველი ნახევრის თავადაზნაურ, მემამულე რევოლუციონერთა თაობის წარმომადგენელი. „თავადაზნაურებმა რუსეთს მისცეს ბირონები და არაჩქევეები, მრავლისაგან მრავალი „ლოთი ოფიცრები, მოჩხუბრები, ბანქოს მოთამაშენი, ბაზრობათა გმირები, მეძალღეები, შფოთისთაენი, მწკეპლავები, კარისკაცნი“, და გულკეთილი მანილოვები. „და მათ შორის — წერდა გერცენი — განვითარდნენ 14 დეკემბრის ადამიანები, იმ გმირთა ფალანგა. რომელნიც, ვითარცა რომული და რემი, გარეული ნადირის რძით გამოიკვებენ... ესენი იყვნენ რალაც ბუმბერაზები, თავით ფეხამდე წმინდა ფოლადისაგან გამოჭედილნი, მოლაშქრე-თანამოსაგრენი, რომელნიც შეგებულად გამოვიდნენ აშკარად დასალუპავად, რათა ახალი ცხოვრებისათვის გამოეღვიძებინათ ახალი თაობა და განეწმინდათ ჭალათობისა და მლიქვნელობის წრეში დაბადებული შვილები“.

ასეთ შვილთა რიცხვს ეკუთვნოდა გერცენი. დეკაბრისტების აჯანყებამ გამოაღვიძა და „განწმინდა“ იგი. XIX საუკუნის 40-იან წლების ბატონყმურ რუსეთში მან შეძლო ასეღა ისეთ სიმალღეზე, რომ გაუთანასწორდა თავისი დროის უდიდეს მოაზროვნებს. მან შეითვისა ჰეგელის დიალექტიკა. მან შეიგნო, რომ ის წარმოდგენდა „რევოლუციის ალგებრას“. ის ჰეგელზე უფრო შორს წავიდა, მატერიალიზმისაკენ, ფოიერბახის კვალდაკვალ... გერცენი პირდაპირ მიადგა დიალექტიკურ მატერიალიზმს და შეჩერდა ისტორიული მატერიალიზმის წინაშე⁶¹. ამით მთელი გერცენია დახასიათებული, წარმოდგენილია მისი მსოფლმხედველობის გენიალური ანალიზი. ლენინი კლასიკურად განმარტავს, რომ სწორედ ამ „შეჩერებამ“ გამოიწვია

⁶¹ Л е н и н, О литературе, стр. 10—11.

გერცენის სულიერი კრახი 1848 წლის რევოლუციის შემდეგ. „გერცენის სულიერი კრახი, მისი ღრმა სექპტიციზმი და პესიმიზმი 1848 წლის შემდეგ იყო ბურჟუაზიული ილუზიების კრახი სოციალიზმში. გერცენის სულიერი დრამა შედეგი და ანარქიული იყო იმ მსოფლიო-ისტორიული ეპოქისა. როდესაც ბურჟუაზიული დემოკრატიის რევოლუციურობა უკვე კვდებოდა (ევროპაში), ხოლო სოციალისტური პროლეტარიატის რევოლუციურობა გერციდევ არ იყო მომწიფებული“⁶². სწორედ ამიტომ გერცენმა ვერ გაიგო რუსეთის რევოლუციის ბურჟუაზიული ბუნება. იგი „მეჩნა „რუსული“ სოციალიზმის, „ნაროდნიკობის“ ფუძემდებელი“⁶³. ლენინმა ბრწყინვალედ შენიშნა, რომ გერცენის უბედურება იყო, და არა დანაშაული, ის, რომ „მას არ შეეძლო დაენახა რევოლუციური ხალხი თვით რუსეთში ორმოციან წლებში და როდესაც დაინახა 60-იან წლებში — ის უშიშრად დადგა რევოლუციური დემოკრატიის მსარეზე ლიბერალიზმის წინააღმდეგ. იგი იბრძოდა ცარიზმზე ხალხის გამარჯვებისათვის და არა მემამულეთა მეფესთან ლიბერალური ბურჟუაზიის გარეგებისათვის. მან რევოლუციის დროს აღმართა“⁶⁴. შემთხვევითი არ იყო „კოლოკოლის“ „ცოცხლებს ვეძახი!“, არც ის დაუნდობელი კრიტიკა, რომლითაც გერცენი ამართახებდა ლიბერალებს, ყველა ამ ქონდრის კაცუნებს, უბადრუკ და ლოფორთქინა ადამიანებს. „გერცენმა შეჰქმნა თავისუფალი რუსული პრესა საზღვარგარეთ — ამაშია მისი დიდი დამსახურება“. ლენინს მოჰყავს „კოლოკოლიდან“ გერცენის ცნობილი სიტყვები: „ოჰ, ჩემ სიტყვებს რომ შეეძლოს შენამდე მოღწევა, რუსეთის მიწა-წყლის მაშვრალოდ და წამებულთ!... როგორ დაგასწავლიდი სიძულვილს შენს სულიერ მოძღვართადმი, რომელნიც შენთვის დაუყენებიათ თავზე პეტერბურგის სინოდს და გერმანელ მეფეს“... ეს სიძულვილი გერცენმა მაინც კარგად შეასწავლა რუსეთის მიწაწყლის მაშვრალსა და წამებულს თავისი მხატვრული პროზით და პუბლიცისტიკით. გერცენმა მართლაც „პირველმა აღმართა ბრძოლის დიადი დროსა თავის უფალი რუსული სიტყვით მასებესადმი მიმართვის საშუალებით“ იმ ამაზრზენი ქვემძრომის წინააღმდეგ, რომელსაც მეფის მონარქია ეწოდებოდა.

ასეთივე მაღალ შეფასებას აძლევდა ლენინი ჩერნიშევსკის. ჩვენ ამ საკითხს მაშინ განვიხილავთ, როცა ჩერნიშევსკის ესთეტიკას დავახასიათებთ.

⁶² Л е н и н, О литературе, стр. 10—11.

⁶³ იქვე.

⁶⁴ იქვე, გვ. 18.

1905 წელს ლენინმა დაწერა ვრცელი წერილი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“. რომელშიც ბრძოლა გამოუცხადა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნების თავისუფლების ანარქისტულ ფრანზას, ანარქისტულს, რომელიც ლენინს გადაბრუნებულ ბურჟუაზიულობად მიაჩნდა. ათი წლით ადრე, 1895 წელს ლენინმა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი წამოაყენა სტატიაში — „ნაროდნიკობის ეკონომიკური შინაარსი და მისი კრიტიკა ბ-ნ სტრუვეს წიგნში“. ლენინმა გვიჩვენა მარქსიზმის ანარქელი ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში, კლასიკურად განასხვავა ერთმანეთისაგან ნამდვილად მარქსისტი მატერიალისტი და ობიექტივისტი. რა არის მათი დამახასიათებელი? პირველი აშკარად ამხელს კლასობრივ წინააღმდეგობებს საზოგადოებაში, მეცნიერულად ცხადყოფს თავისი შეხედულების სისწორეს, გვიჩვენებს არსებულ საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციით გამოწვეულ ანტაგონისტურ ურთიერთობებს, ხოლო მეორე კმაყოფილდება ამა თუ იმ ფაქტის ან ისტორიული პროცესის აუცილებლობის მტკიცებით. ნამდვილი მარქსისტი მატერიალისტი ობიექტივისტზე უფრო თანმიმდევარი, ღრმა და სრულია თავის აზროვნებაში. „მეორე მხრით, — წერდა ლენინი, — მატერიალიზმი თავისში შეიცავს, ასე ვთქვათ, პარტიულობას, და გვაკლდებულებს მოვლენების ყოველი შეფასების დროს პირდაპირ და აშკარად დავდგეთ გარკვეული საზოგადოებრივი ჩვეულების თვალსაზრისზე“⁶⁵. პარტიულობის ეს პრინციპი ლენინმა მტკიცედ დაუკავშირა მთელ ლიტერატურულ საქმიანობას და წიგნში — „ნაბიჯი წინ, ორი ნაბიჯი უკან“ — გაზეთის წარმართვა მიიჩნია არა როგორც წრეობრივი, არამედ პარტიული საქმე. „მესამე ნაბიჯში უკან“ ლენინი გმობს მენშევიკურ პრინციპს — პარტია თავისთვის, ლიტერატორები თავისთვის, და კატეგორიულად მოითხოვს, რომ დაცულ იქნეს პრინციპი პარტიული ლიტერატორების უთუო პასუხისმგებლობისა პარტიის წინაშე. 1905 წელს ლენინმა ბროშურის — „მუშები პარტიული განხეთქილების შესახებ“ წინასიტყვაობაში დაუშვებლად მიიჩნია ისეთი პარტიული ლიტერატურა, რომელიც ორგანიზაციულად დაკავშირებული არ იქნებოდა პარტიასთან. ამ საკითხმა სრულყოფილი განვითარება პოვა 1905 წლის 13 ნოემბერს ბოლშევიკურ გაზეთ „ნოვია ეიზნი“ დაბეჭდილი სტატიით — „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“. ამ წერილს წინ უძღოდა რევოლუციური აღმავლობის დღეები, პეტერბურგის მუშათა 30 ოქტომბრის გადაწყვეტილება, რომ მეფის ცენზურის გარეშე გამოეშვათ წიგნები და გაზეთები, ჩვესტროპოლის მეზღვაურების აჯანყება 8 ნოემბერს და ლეიტენანტ

⁶⁵ Ленин, Сочинения, т. I, стр. 380—381.

შმიდტის რევოლუციური ესკადრის ისტორიული გამოსვლის დასაწყისი.

თავის წერილში ლენინმა პირდაპირ დააყენა საკითხი: „ლიტერატურა პარტიულა უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნე-ჩვეულებებისა. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბეჭდვითი სიტყვისა. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოგებზისადმი გამოდევნებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და ცხოვრებაში გაატაროს იგი რაც შეიძლება უფრო სრული და მთლიანი ფორმით“⁶⁶. მაგრამ რაში შდგომარეობს ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი? იმაში, რომ ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება იყოს ინდივიდუალური, პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებელი რამ. სწორედ ამიტომ ლენინი ილაშქრებს „უპარტიო ლიტერატორების“, „ზეკაცი ლიტერატორების“ წინააღმდეგ. მოითხოვს, რომ ლიტერატურული საქმე „გახდეს საერთო-პროლეტარული საქმის ნაწილი“. „პატარა ბორბალი და ხრახნი“ ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმისა, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი მუშათა კლასის მთელ შეგნებულ ავანგარდს“⁶⁷. შესაძლოა ეს შედარება, თვითონვე შენიშნავს ლენინი, გერმანული ანდაზის არ იყოს, რომ „ყოველგვარი შედარება მოიკლებს“. არ მოეწონოთ ისტერიულ ინტელიგენტებს, მიიჩნიონ, როგორც მხატვრული შემოქმედებისა და მექანიკური საქმის გაიგივება, მაგრამ, ეს შედარება თავისში სწორედ გამორიცხავს მექანიციზმს. ლენინმა ჭერ კიდევ ათეული წლების წინათ დაგმო ვულგარული სოციოლოგების მიერ შემდეგ განვითარებული მექანიციზმი მხატვრულ შემოქმედებაში, გენიალურად ახსნა და გვიჩვენა, რომ „ლიტერატურული საქმე ყველაზე ნაკლებად უმორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას. უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას“⁶⁸. ლენინმა უდავო საჭიროებად მიიჩნია ლიტერატურაში „მეტე გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს“⁶⁹. ლენინმა ბრწყინვალედ იცოდა, რომ „პროლეტარიატის პარტიული საქმის ლიტერატურული ნაწილი არ შეიძლება

⁶⁶ Л е н и н, О литературе, стр. 3.

⁶⁷ იქვე.

⁶⁸ იქვე, გვ. 4.

⁶⁹ იქვე.

შებლონურად გაიგივებულ იქნეს პროლეტარიატის პარტიული საქმის სხვა ნაწილებთან. და ამავე დროს ლენინი დაუღალავად იბრძოდა იმისათვის, რომ ნიადაგი გამოცლოდა „ძველთაძველ, ნახევრად-ობლომოვისებურ, ნახევრად-ჩარჩულ რუსულ პრინციპს: მწერალი წერს, მკითხველიც კითხულობს“; ნიადაგი გამოცლოდა სქემატიზმს ამ დარგში, ყალბ ბურჟუაზიულ-ინდივიდუალისტურ თეზისს ხელოვნებისა და ხელოვანის აბსოლუტური თავისუფლების შესახებ. ლენინმა სინამდვილის ღრმა ანალიზით ცხადყო, რომ „ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, სადაც ნუმრომელთა მასები ლატაკობენ და ერთი მუქა მდიდრები მუქთახორობენ, შეუძლებელია იყოს „თავისუფლება“ რეალური და ნამდვილი. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პორნოგრაფიას ჩარჩოებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სასცენო ხელოვნებისადმი „დამატების“ სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი უკულმა გადმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა). არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისევლურად ნიღბაფარებული) დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან“⁷⁰. სოციალისტები ამხელენ ამ ფარისევლობას, გლუჭენ ყალბ აბრებს „არა იმისათვის, რომ ხელში შეგვრჩეს არაკლასობრივი ლიტერატურა და ხელოვნება (ეს შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სოციალისტურ უკლასო საზოგადოებაში), არამედ იმისათვის, რომ ფარისევლურად-თავისუფალ, საქმით კი ბურჟუაზიასთან დაკავშირებულ ლიტერატურას დაეუპირისპიროთ ნამდვილად თავისუფალი, პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურა“⁷¹. ჩვენ აშკარად და ყველას გასაგონად ვაცხადებთ ჩვენს კავშირს პროლეტარიატის ინტერესებთან, ცხადვყოფთ მისი საქმისათვის თავდადებას, ვალიარებთ ლიტერატურის კლასობრიობას, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს, ვამტკიცებთ, რომ არც ერთი ხელოვნება არ არსებობდა უტენდენციოდ — ეს ნამდვილად თავისუფლებაა! ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები, პირიქით, ამბობენ, რომ ხელოვანი თავისუფალი უნდა იყოსო, — ნამდვილად კი მისგან ბურჟუაზიასთან კავშირს მოითხოვენ; ხელოვნებაში იღეა ან ტენდენცია არ არისო, —

⁷⁰ Л е н и н, О литературе, стр. 7.

⁷¹ იქვე, გვ. 7—8.

სინამდვილეში კი ბურჟუაზიულ იდეებს ქადაგებენ ათასგვარი ფორმით; განა ეს სიცრუე და ფარისევლობა არ არის? სწორედ ამ ფარისევლობას ჩამოჰგლიჯეს ნილაბი მარქსმა, ენგელსმა და ლენინმა. სოციალისტური ლიტერატურა ნამდვილად თავისუფალი ლიტერატურა იქნება, ამბობდა ლენინი, იმიტომ რომ „არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებისადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების მოყიპებულ „გმირ-ქალს“, არა მოწყენილ და სიმსუქნისაგან დატანჯულ „ზედა ათეულ-ათასებს“ არამედ მილიონობით და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის რჩეულთ, მის ძალას. მის მომავალს შეადგენენ. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა. რომელიც კაცობრიობის რევოლუციური აზრის უკანასკნელ სიტყვას გაანაყოფიერებს სოციალისტური პროლეტარიატის გამოცდილებით და ცოცხალი მუშაობით, რომელიც შექმნის მუდმივ ურთიერთქმედებას წარსულის გამოცდილებასა (მეცნიერული სოციალიზმი, რომელმაც დააგვირგვინა სოციალიზმის განვითარება მისი პრიმიტიული, უტოპიური ფორმებიდან) და ახლანდელ გამოცდილებას შორის (ამხანაგ მუშების ახლანდელი ბრძოლა)“⁷².

საბჭოთა ლიტერატურა არსებითად თავისუფალი ლიტერატურაა, რომელიც მხატვრულად განაზოგადებს ჩვენი ეპოქის სინამდვილეს და ხელმძღვანელობს სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდით. ამ საკითხს სპეციალურად შევვებებით, როცა დავახასიათებთ თანამედროვეობის ასახვას ხელოვნებაში.

მარქსიზმ-ლენინიზმისათვის ხელოვნება არ არის სინამდვილის პასიური მკერცტელობა, რეალობის მარტოოდენ შენეცნება ან შეგრძნობა: იგი აქტიური კატეგორიაა, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ცხოვრებაზე, და როგორც ზედნაშენი, მის გარდამქმნელ ძალასაც წარმოადგენს.

მარქსი მიუთითებდა, რომ აღაშინათა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათს ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათს ცნობიერებას.

მაგრამ არსებობენ ძველი და ახალი იდეები, ძველი და ახალი თეორიები, რომლებიც სხვადასხვანაირად მოქმედებენ სინამდვილეზე. ძველი, რომელმაც თავისი დრო მოჰამა, რომელიც საზოგადოების მომაკვდავი ძალების ინტერესებს ემსახურება, აფერხებს საზოგადოების განვითარებას, ხელს უშლის მის წინსვლას. ახალი, მოწინაე, რომელიც საზოგადოების პროგრესული ძალების ინტერესებს ემსახურ-

⁷². Л е н и н, О литературе, стр. 8.

რება, ადვილებს საზოგადოების განვითარებას, ხელს უწყობს მის წინსვლას, და მით უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს, რაც უფრო ზუსტად ასახავს საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების განვითარების მოთხოვნილებებს. ეს ეხება ხელოვნების იდეურ სამყაროსაც. ხელოვნებას რომ არ შეეძლოს მოახდინოს ზემოქმედება საზოგადოებრივ ყოფიერებაზე, მაშინ იქნებოდა უსარგებლო საგანი, რომელიც ყურადღებასა და პატივისცემას ვერ მოიპოვებდა.

აელოვნების ზემოხსენებული ანალიზი მხატვრული შემოქმედების თეორიაში რევოლუციური ნაბიჯია, რომელიც გზას გვიჩვენებს მეცნიერული სისწორით გადაწყვეტით ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის საკითხები, რაც შეეხება კერძოდ ესთეტიკას, მარქსისტულ-ლენინურმა ხელოვნებათმეტყველებამ იგი ნამდვილად აიყვანა მეცნიერულ სიმაღლეზე, განყენებიდან, მეტაფიზიკური ხეტილიდან, თეორიული ბურჟუზიდან გადააქცია მეცნიერულ დისციპლინად და ისეთი ძალა მისცა, რომელიც არასოდეს არ ჰქონია კაცობრიობის მთელი აზროვნების ისტორიაში.

ამის შემდეგ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია დავახასიათოთ ხელოვნების ახალი თეორიის სათავეები საქართველოში.

ალექსანდრე წულუკიძის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი.

როცა ალექსანდრე წულუკიძეს მრავალრიცხოვანი პროცესია უკანასკნელ გზაზე მიაცილებდა, თან მიჰქონდა უამრავი გვირგვინი, მათ შორის წითელენტიანი, რომელსაც ამშვენებდა წარწერა „Дыхание пошлости тебе дышать мешало“. ამ სიტყვებში სიმბოლურად გამოიხატა არა მარტო მძიმე ეპოქა, როცა მოღვაწეობდა ეს შესანიშნავი ადამიანი და მგზნებარე რევოლუციონერი, არამედ მთელი მისი პიროვნული ყოფაც. ის ოცდაცხრა წლის ახალგაზრდა დაიღუპა. მის შემოქმედებითს ენერგიას და ნათელ გონებას ჯერ კიდევ ბევრი ჰქონდა გასაკეთებელი, თუმცა თავისი ასაკისათვის მან ისედაც ბევრი მოასწრო და ბევრი გააკეთა. მის რევოლუციურ მგზნებარებას წინ ვრცელი გზა ჰქონდა სამოქმედოდ და საასპარეზოდ, თუმცა, რაც გააკეთა, ოქროს ასობით არის აღბეჭდილი ჩვენი ქვეყნის რევოლუციური ბრძოლის ისტორიაში. თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე დიდი ლიტერატურული ნაყოფიერებით იგი ისევე გვხიბლავს და გვანცვიფრებს, როგორც დობროლიუბოვი და პისარევი. ალექსანდრე წულუკიძე ეწეოდა დაუცხრომელ რევოლუციურ მოღვაწეობას და მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება მოახმარა კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის ბრძოლას, დაიფერფლა მის სამსხვერპლოზე, სამაგიეროდ ჩვენ წინაშე აღიმართა, როგორც უკვდავი მონუმენტი, რომელიც მარად.

ბრწყინვალე ვარსკვლავად გაუნათებს გზას თაობებს შრომისა და
ბრძოლისათვის. თითქოს მის შესახებ თქვა პოეტმა:

«Природа мать
Когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни»...

ასეთი იყო ალექსანდრე წულუკიძე, რომელმაც თავისი შრომე-
ბით გარკვეული როლი შეასრულა ქართული მარქსისტული კრი-
ტიკის განვითარებაში. ამ ლიტერატურულ კრიტიკას საქართველოში
მან ერთ-ერთმა პირველმა გაუქაფა გზა, როგორც მარქსისა და ენგელ-
სის შემდეგ რუსეთში — პლენანოვმა, ხოლო ევროპაში — ფრანც მე-
რინგმა. მაგრამ, ცნობილია, რომ პლენანოვს ხელოვნების თეორიაშიც
ჰქონდა კანტიანური გადახრები, პოლიტიკური ოპორტუნიზმი, არც
მერინგი იყო დაზღვეული შეცდომებისაგან. როცა ვეცნობით საშა წუ-
ლუკიძის კრიტიკულ წერილებს, ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს საოცარი ნი-
ჰის ადამიანი ლიტერატურულ კრიტიკაშიც მარქსის, ენგელსის, ლენინ-
ის მოძღვრების, შემოქმედებითი მარქსიზმის ბოლომდე ერთგული
დარჩა.

ხელოვნებისადმი ინტერესი საშა წულუკიძემ ბავშვობიდანვე გა-
მოიჩინა და ლიტერატურული მოღვაწეობაც ადრე დაიწყო. მისი ორი
ლექსი, მათ შორის ერთი ავტოგრაფი, დაწერილი 1892 წელს, ინახე-
ბა მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის არქივ-
ში. მოწაფეობის დროიდანვე დაწერილი მისი ლექსები, როგორც თა-
ნაშედროვენი გადმოგვცემენ, ხელიდან ხელში გადადიოდა და მკითხ-
ველთა ინტერესით სარგებლობდა. ცხრამეტი წლის ყმაწვილმა გაზეთ
„ივერიაში“ 1895 წელს დაბეჭდა ესკიზი „ღამის სურათები“, რომე-
ლიც თავისი შინაარსით და ლიტერატურული სამკაულით ახლოს
დგას გასული საუკუნის 90-იანი წლების მხატვრულ პროზასთან. აქ
ავტორი მოურიდებლად ააშკარავებს ტანჯულ, ეფემერულ ცხოვრე-
ბას იმ საზოგადოებაში, რომელიც დამყარებულია ადამიანის მიერ
ადამიანის ჩაგვრასა და დაუნდობელ ექსპლოატაციაზე, მილიონობით
მასების განწირვაზე დასაბუთებულად. მან შესანიშნავად იცის, რომ კა-
პიტალიზმის პირობებში, თუ ერთი მხრივ, მშრომელთა უდიდესი მა-
სა განიცდის საშინელ სიღატაკეს, ჩაგვრასა და დამცირებას, მეორე
მხრივ, თვით გაბატონებული კლასების განცხრომა და ფუფუნება
რყენის მათ, კიდევ უფრო ამახინჯებს. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში
გამეფებულია სიყალბე, ცბიერება, მკვლელობა და ძარცვა-გლეჯა, იქ
არ არსებობს არც უანგარო მეგობრობა, არც წმინდა სიყვარული, იქ

ცოლქმრობაც კი შენიღბულია, რომ დაითაროს მისი მრავალი დანაშაული.

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ცხოვრება დაქვემდებარებულია ფულზე და ყველაფერი ქონებით იზომება. ეს განსაზღვრავს მეგობრობას. ცოლქმრობას, სიყვარულს, თუმცა მორალის ამ სფეროშიც გარეგნულად გამოდიან სულ სხვა მანტიით, რაც ბრწყინვალედ გამოხატეს მე-19 საუკუნის რომანისტებმა. ამ საკითხს ეხება წულუკიძე თავის წერილში ნაღვედა ერისთავისადმი და მიუთითებს, რომ ლიტერატურამ „შესამჩნევად“ გვიჩვენა კაპიტალისტურ სინამდვილეში როგორც ქორწინების ვაჭრული ხასიათი, ისე მეგობრობისა და სიყვარულის გაუტანლობა- რას წარმოადგენს ცოლქმრობა იმ საზოგადოებაში, სადაც მბრძანებელი ფულია და სადაც ყველაფერს „ლითონით“ ზომავენ? „...ცოლქმრობა ვერ წარმოადგენს იმ იდეალს, სა-ნეტარო მეგობრობას, რომელიც ამ სიტყვაში იმალება. მისთვის, რომ ჩვენში გავცრკვიოთ, თუ როგორია ცოლქმრობა და მეუღლეთა მეგობრობა, საჭიროა გადავავლოთ თვალი ევროპის ცხოვრებას, მოწინავე ერებს ისტორიას, რომ მით ნათლად დავინახოთ ის საზიზღარო, ბილწი. უაზრო, ცოლქმრობა, რომელიც მეგობრობის პირ-ზადის ქვეშ იმალება“⁷³. თავდაპირველი ისტორია მოგვითხრობს ცოლქმარს შორის ისეთ დამოკიდებულებას, რომელიც შრომის განაწილებას ემყარება, მიზნად ისახავს ერთმანეთის ბედნიერებას და თავისუფალია ვაჭრული ურთიერთობისაგან, ვინაიდან ამ დროს არ არის სიმილიდრე, არ არის ფუფუნება, ქალისა და მამაკაცის შეუღლება წარმოადგენს „უბრალო შრომის განაწილებას, ე. ი. ქმარი გარეთ ან მტერს ჩვე-რიებდა, ან ნადირს კლავდა და შინ მიჰქონდა, მხოლოდ კოლი შინ ოჯახობდა, საკამადს თუ სხვა რასმე ამზადებდა“⁷⁴. მაგრამ ისტორიული განვითარება შემდეგ ისე წარიმართა, რომ ეს ძველი ურთიერთობანი დაარღვა იმ ახალი წარმოების საფუძველზე, რამაც შეარყია ძველი ცხოვრების მდინარეა როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ სამყაროში. ამ ახალი მატერიალური წარმოების ნიადაგზე „ხალხი განათლდა, ვაჭრობა გაჩაღდა, გაჩნდა მდიდარი და ღარიბი და ცხოვრებაშიც ფერი იცვალა. მამაკაცი, როგორც უფრო მოქმედი, ფულის პატრონი გახდა და სიამოვნების ძებნა განცხრომაში და ფუფუნებაში დაიწყო. ქალი შეიქნა ამ განვითარებული გემოვნების დამაქაყაფი-ლებელი. მდიდარი თითქოს სიყვარულის სახელით ყიდულობს ფულით ლამაზს ტანად და ხორცად ქალს (რასაკვირველია, ასედაც ხდება, რომ მდიდარი ქალი ლამაზ კაცს ყიდულობს, ეს მხო-

⁷³ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, 1943, გვ. 277.

⁷⁴ იქვე.

ლოდ როლების შეცვლა)“⁷⁵. ასეთ ვაჭრულ საზოგადოებაში ზედმეტი ლაპარაკი ჰუმანიზმსა და დემოკრატიაზე იმ ადამიანების მხრივ. რომლებიც ფულის ბატონ-პატრონი გამხდარან, რომლებსაც ხელთ უპყრიათ მატერიალური უზრუნველყოფის სადავეები და მხოლოდ იმაზე ფიქრობენ, რომ პირადი კეთილდღეობა გაიზარდოს, „მეს“ ყველა მოთხოვნილება, როგორც არ უნდა იყოს, ახირებული თუ უზნეო, ბარბაროსული თუ უკანონო, მაქსიმალურად დაიკმაყოფილონ; ამასთან არაფერს მოერიდონ, თუნდაც სხვის გაყვლეფას, დამცირებას და განადგურებასაც. რაღა დარჩენია ღარიბ ქალს, რომელსაც პუნჯამ მხოლოდ ფიზიკური არსებობა მისცა და ცხოვრებამ ყველა გზა დაუხშო პიროვნული კეთილდღეობის მიღწევაში? „ღარიბი ქალი, რომელიც სიღარიბეს მაწანწალად გაუხდია, გამოდის და ვაჭრობს თავის თავით; ვინც უფრო მეტს მისცემს, ის არის მისი მფლობელი. ერთი სიტყვით, ქალი შეიქნა ფუფუნების საგნად“. ეს სინამდვილე ისე ნათლად წარმოიდგინა წულუკიძემ, ისე ღრმად განსჭვრიტა ამ საზოგადოების მთელი საზიზღარი არსებობა, რომ ყოველი სტრიქონიდან ქრის სიძულვილის ძლიერი ქარიშხალი, რომელიც წალეკვით ემუქრება ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრაზე დამყარებულ ბურჟუაზიულ „სამოთხეს“.

ამ ყოფაშია კაპიტალისტური ევროპა და ამის მიზეზია სიმდიდრის უწყისრიგოდ განაწილება. ეს თვით სიმდიდრის შედეგია. სოციალური ინსტიტუტის ღრმა ანალიტიკოსს შეეძლო მხოლოდ ასე ნათლად წარმოედგინა და შეემჩნია: „რაც უფრო მდიდარია ქონებით ხალხი, იქ შით მეტი გარყვნილებაა“. შეიძლება თუ არა ასცდეს ამ უკუღმართ გზას კაპიტალისტური რუსეთი ან ისეთი პატარა ქვეყანა, როგორც საქართველოა? არა! ბურჟუაზიული საზოგადოების ბატონობის პირობებში ამ გზას ვერავინ ასცდება, „ეს პირდაპირ შედეგია წინსვლის, პროგრესის, განათლების, გამდიდრების...“⁷⁶ ამას არა მარტო ხელოვნება და ლიტერატურა გვიჩვენებს, არამედ ყველა ადვილად შეამჩნევს, ცხოვრებას თუ ოღნავ დააკვირდება. წულუკიძე შესანიშნავად იცნობდა მე-19 საუკუნის ევროპულ და რუსულ ლიტერატურას, რაც მას საშუალებას აძლევდა მიეთითებინა, რომ ეს ფაქტი კარგად გამოხატეს „ევროპის სხვადასხვა მწერლებმა და ერთმა რუსეთის ცნობილმა რომანისტმა ლ. ტოლსტოიმ...“⁷⁷ აქ ძნელია არა მარტო გარჩევა, თუნდაც უბრალო ჩამოთვლა იმ მწერლებისა, რომლებმაც გასულ საუკუნეში პირველხარისხოვანი რომანები და მოთხრობები

⁷⁵ იქვე, გვ. 277—278. ხაზი ავტორისა.

⁷⁶ იქვე, გვ. 278.

⁷⁷ იქვე.

შექმნეს ბურჟუაზიულ შორალზე, კაპიტალისტური საზოგადოების პირობებში მეგობრობის, სიყვარულის, ცოლქმრობის, ოჯახის თემანზე. გავასენოთ ბალზაკის, დიკენსის, სტენდალის, თეკერის, მოპსანის, ზოლას, დოდესა და მრავალი სხვა გამოჩენილი ბელეტრისტის პროზაული შედევრები. მოიგონეთ რუსულ ლიტერატურაში ოპტიმიზმის დრამები, განსაკუთრებით „Красавец мужчина“, რომელშიც ავტორი, მაგრამ ლამაზი მამაკაცი აპოლონი ეყრება ახალგაზრდა, ნიშნის. სპეტაკ ცოლს, რათა ცოლად შეირთოს ხნიერი, მაზინჯი ქალი აბალდუევა, ვინაიდან მას მილიონის ქონება აქვს. მოიგონეთ ცოსტოვესკისა და კოროლენკოს, გორკისა და აქსაკოვის, კუბრინისა და ვერესაევს შესანიშნავი რომანები: ქართულ ლიტერატურაში გიორგი წერეთელი და არსენ მამულაიშვილი, ანატოლი ერისთავ-ზოშტარია და შიო არაგვისპირელი, კოლა ლომთათიძე და ბალზოსანი მწერლების მთელი თაობა. გავიხსენოთ ვრცელი რომანი „მოლიზულ გზაზე“ ანატოლი ერისთავ-ზოშტარიასი. რა შესანიშნავად აღწერა ავტორმა თავად სარდიონიშვილის ოჯახის ისტორია თბილისის მთელი ორი თაობის მანძილზე. ალეთ ლამაზი მაკინე, რომელიც ძმის ჯიბრზე მისთხოვდება ხანში შესულ მოხელეს. იგი „ჯამაგირის კაცია“ და „ბევრი ფული აქვს“. ეს ფული იზიდავს მაკინეს. ამ ფულს მიჰყვება იგი ცოლად. ამ ფულით იპართება დაუხარულბელი ორგანიზები. ლალიონმა „ეფემიას ოცნებაში“ ასევე მოხდენილად დასაჯა. თუ როგორ აცალბებენ და ღუპავს ადამიანს ბურჟუაზიული სინამდვილე. ლამაზ სოფელ ქალს. ეფემიას, შეიყვარებს ქალაქიდან ჩამოსული ახალგაზრდა ვაჭარი გიორგი პინტილიანი. დაინიშნება მასზე. გიორგი თბილისში მიდის, მაგრამ უკან აღარ ბრუნდება. ის ირთავს მახინჯს, მაგრამ მდიდარ ქალს. ეფემია ანაოდ ოცნებობს ბედნიერ ცხოვრებაზე. როცა ყოველივეს შეიტყობს, საბრალო ქალი თავს იკლავს.

ბურჟუაზიული საზოგადოების ამორალიზმი ბრწყინვალედ გააშინვლა ქართული ფსიქოლოგიური ნოველის საუკეთესო ოსტატმა შიო არაგვისპირელმა. მან საუცხოოდ ასახა სიყვარულისა და ცოლქმრობის რაობა ბურჟუაზიულ სინამდვილეში. მოპსანისებური ნოველა „ქარი კი ამ დროს ზმუოდა, კენესოდა და გვიწავდა“ რეალისტური ფერებით გადმოგვცემს ცოლქმრის დამალულ ღალატს, რომელიც ფარისევლობის მანტიანშია გახვეული. აი, კანცელარიის მოხელე ტიტაკოს მოუკვდა ცოლი. ქმარი დაკრძალვას შემდეგ გაიგებს, რომ ცოლი ღალატობდა, ვინმე ვახტანგის წერილის მოულოდნელი გამოჩენა ფარდას ხდის დაფარულ ღალატს. „წერილის ნაგლეჯში“ მკაფიოდ არის ნაჩვენები, რომ შეუძლებელია ცოლქმრის შორის მტკიცე სიყვარული არსებობდეს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. არაფერს ვიტყვით სტრანდბერგის „საქორწინო ისტორიების“ მსგავს ნოველა-

ზე „ჩემი პირველი სიყვარული“, სადაც ავტორი თავისუფალი სიყვარულის შეუძლებლობას გვიმტკიცებს და გვიჩვენებს ადამიანის ბუნებაში ჩამარხულ მისწრაფებას — ეძიოს პირველი სიყვარული სახეობა, პოვოს ასეთი ქალი და ცოლად შეირთოს. კირილეს ბავშვობისას უყვარდა ნუნუ. ცოლად ვერ შეირთო. 18 წლის შემდეგ იღვება მის ქალიშვილს, რომელიც საყვავით დედას ჰგავს, და ცოლად ირთავს. არაფერს ვიტყვით „ფრინველი ფენიქსის“ შესახებ ყოველ რაღაცნაირსებურ⁷⁸ ნოველაზე, სადაც გმირი შეიყვარებს იმ ქალს, რომელიც მისი ცოლის მსგავსია. თუ, ერთი მხრივ, ამ ორივე შემთხვევაში მამაკაცია გრინობას თან ახლავს ზნეობრივი სიფაქიზე, ამ ღალატობს პირველ გრძნობას, პირველ სიყვარულსა. მეორე მხრივ, იგი დაშორებულად, ვინაიდან არსებითად მის ღალატს წარმოადგენს. გამოდის, რომ არ არსებობს ისეთი ცოლქართული ცხოვრება, სადაც ღალატი არ იყოს. მაგრამ წაიკითხეთ „მომილოცნია ახალი წელი“. პერიოდულად მორთული სახლის ზემო სართულში სასაღმრთლო ზეინია, ქეფი, სიმღერა, ცეკვა-თამაში, ქვევით კი მესავე ქალი, წელში მარბილი დედაბერი, სარდაფში აგდია. ის ბურჟუაზიული საზოგადოების მსხვერპლია. ის ამ საზოგადოებამ გარყვნა, წაართვა სილამაზე, ძალა. ენერჯია, ყველაფერი, რაც გააჩნდა. მაგრამ არაფერი მისცა. ის ამ საზოგადოებას გასტყუორცნა თავისი წოდანი როგორც გაცვეთილი. დახვსებელი სავანი, და მშინერ-მწყურვალნი, ავადმყოფი ჩაადგო ნესტიან სარდაფში. ზევით მზიარულდება. ოდესღაც იმაც ასე მზიარულობდა. მასაც ისევე ეხვეოდნენ, ჰკოცნიდნენ, როგორც ახლა ეალერსებიან ზემო სართულში მოციხისე ქალებს. ვინ იცის, როდემდე გასტამს მათი მზიარულება, ბოლოს კი ისინიც ავტოდებლად სარდაფში მოხვდებიან, როგორც ეს მესავე ქალი, და სიკვლი ტირილად შეეცვლება. ასეთია ცხოვრება! ამიტომ გაბრაზებული მესავე ქალი, რომელსაც წარსული მოაგონეს. რომელსაც ერთხელ კიდევ დაანახეს, თუ რა სასაზღარი. რა აუტანელია პირფერობასა და მოტყუებაზე დამყარებული ცხოვრება, ცეცხლს წაუკიდებს ზენო სართულსა. რათა იგი დაფერფლოს და თვითონაც შივ იფერფლებს. აი ბურჟუაზიული სინამდვილის პიროვნება და საზოგადოება. მისი ერთი დამახასიათებელი სურათი! შიო არავისპირელის ნოველები: „ხალდი ყოფილბარი“, სადაც მეგობარი მეგობრის ცოლს ამ იწდობს. „სულ ერთია“. რომე-

⁷⁸ ცნობილია ბელგიელმა რომანისტმა ყოველ რაღაცნაირსებურს რომანში „მკვდარი ბრიუგე“ დახატა მდიდარი ვან-გოგი, რომელსაც ცოლი გარდაეცვალა და დიდ მწუხარებას განიცდიდა. ერთხელ ის შეხიდა ქალს, რომელიც საყვავით ჰგავს მის გარდაცვლილ ცოლს. დაუხვლოვდება მას, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ეს ქალი სკრუპულოზია. ვან-გოგი კვლავ მასს ასეთვე შენატოს. შეიკვინ როდენბაის რომანები: „ცხოვრება ზევით“, „ხელისება განთავსებულში“ და შ.

ლიც სიყვარულს ქონებით ზომავს, „ხითხითებს და ხითხითებს“, სადაც ახალგაზრდა ცოლი ატყუებს ზებერ ქმარს, რომელსაც იგი ფულისათვის წაყვია, — დიდი დამაჯერებლობით გვიხატავენ ბურჟუაზიული საზოგადოებანი გარყვნილებას, გათახსირებას და საზიზღრობას. ამ საზოგადოების ძირითად შინაარსს ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, დამცირება და გასრესა წარმოადგენს. ეს საზოგადოება ბილწი და ბოროტია. ამიტომ სწერდა წულუკიძე თავის მეგობარს: „ამ უქანასკნელ სტრიქონებს აღელვებული ვაბოლოვებ, ვიგონებ რა სიბილწეს და სითახსირეს დღევანდელი საზოგადოებისასო“⁷⁹.

მე-19 საუკუნის რუსულმა და ქართულმა მხატვრულმა პროზამ დიდი დამაჯერებლობით ასახა ეს თემა, მაგრამ არ არის შემთხვევითი, რომ წულუკიძე თავის პირად წერილში ცალკე ჩერდება მხოლოდ ლევ ტოლსტოიზე და ასახელებს მის „კრეიციერის სონატას“. აქ, პირველ ყოვლისა, ლაპარაკობს ღრმად განათლებული მოაზროვნე კაცი და მახვილი ლიტერატურული კრიტიკოსი. არც ერთ ჩვენ მიერ ზემოთ დასახელებულ მწერალს ისე ღრმად, პირდაპირ და მოუარიდებლად არ ჩამოუხსნია ნიღაბი ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ცოლქმრობის, მეგობრობის, სიყვარულის დემორალიზაციისათვის, ისე მკაცრად არ გაუშინვლებია მათი მოჩვენებითი ხასიათი, მათი სიყალბე, სიმახინჯე და გაუტანლობა, როგორც გრაფ ლევ ტოლსტოის. არც ერთ მწერალს ისეთი გულსტიკივილი არ გამოუთქვამს ამის გამო, იმდენი ცრემლი არ დაუღვრია, არ უფიქრია, იმდენჯერ არ მოუხსენებია სახარება და ქრისტეს სახელი, როგორც გრაფ ლევ ტოლსტოის. და თითქმის არც ერთ მწერალს, რომლებიც ჩვენ მოვისხენიეთ, ისე სუსტი, უეფექტო, მიზანმიუღწეველი პანაცეა არ გამოუგონებია ამ დიდი სოციალური ბოროტების მოსასპობად, როგორც გრაფ ლევ ტოლსტოის. ამიტომ ძნელია მოინახოს ამ საკითხის ყოველმხრივი განხილვისათვის უფრო სრული მხატვრული მასალა, ვიდრეა „კრეიციერის სონატა“ გრაფ ლევ ტოლსტოისა. ამ მოთხრობის მიხედვით შეგიძლია, ერთის მხრივ, ბრწყინვალედ გამოააშქარავო ბურჟუაზიული მორალის მთელი სისაზიზღრე და, მეორე მხრივ, ასევე ბრწყინვალედ უჩვენო თუ რა უტოპიურია გრაფ ლევ ტოლსტოის „ბოროტების წინააღმდეგობა“, რა უშუდეგოა ზრუნვა ზნეობრივი გაკეთილშობილებისათვის, როცა ამორალიზმის ეკონომიკური ბაზისი მოსპობილი არ არის.

ამიტომ ალექსანდრე წულუკიძის არჩევანში ვხედავთ როგორც განათლებულ მოაზროვნე კაცს. ისე დიდი დაპაზონის მახვილ ლიტერატურულ კრიტიკოსს. მან საესებით სწორად მიუთითა, რომ

⁷⁹ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 278.

ლევ ტოლსტოიმ ფარდა ახადა სცენას, საზოგადოებას „მისი სურათი ნათლად დაანახა, ამცნო მთელი სიბილწე, ფლიდობა, გარყენილება, მაცდურობა, რომელიც ცოლქმრობის, სიყვარულის სახელით დაფარვაშებს და საზოგადოებაში პატივისცემაშია. ამ მხრივ მადლობის ღირსია „Кренцера соната“-ს გამოჩენილი ავტორი, მაგრამ სამწუხაროდ მან ფილოსოფიურად ვერ ახსნა ვერც მიზეზი ამ მოვლენისა და ვერც საშუალება მოგვაწოდა მეცნიერული“⁸⁰. რამდენადაც ღრმა და ძლიერი იყო ტოლსტოი ბურჟუაზიული საზოგადოების, მისი მორალის სისტემის, ეთიკური ნორმების, ურთიერთობის კრიტიკაში, იმდენად ზედაპირული და სუსტი აღმოჩნდა იმ გზებისა თუ ღონისძიებების დასახვაში, რითაც რუსეთს თავი უნდა გადაერჩინა პირდაპირი წალეკვისაგან, ეს სავსებით სწორად შენიშნა ალექსანდრე წულუკიძემ.

მაგრამ რას წარმოადგენდა თვით ტოლსტოის მოთხრობა, რომელსაც ახალგაზრდა კრიტიკოსმა ასეთი მაღალი შეფასება მისცა?

„კრეიციერის სონატას“ ჩვენ ვერ დავაშორებთ მის ცნობილ ბოლოსიტყვაობას, ერთი წლის შემდეგ დაწერილს. ეს ნაწარმოები როდია მარტოდუნე მხატვრული სიტყვის შედეგრი. ეს არის რაღაც საოცარი ერთიანობა მხატვრული პროზისა და ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და პუბლიცისტიკის, მაგრამ ისეთი ერთიანობა, რომელიც ოდნავაც არ ბღალავს სახეებით აზროვნების სუვერენიტეტს, ოდნავაც არ გამოდის მისი სპეციფიკური სამყაროდან, სავსებით რჩება მის წიადში, როგორც გენიოსი მხატვრის შესანიშნავი პროზაული ქმნილება.

„კრეიციერის სონატაში“, რომელიც დაწერილია 1889 წელს, ტოლსტოიმ სასტიკად დაგმო ბურჟუაზიული საზოგადოების ამორალიზმი. მან შემთხვევით არ ათქმევინა მოთხრობის ეპიზოდურ გმირს — ულამაზო, ხნიერ ქალს შემდეგი სიტყვები: „აქორწინებენ ისეთებს, რომლებსაც ერთმანეთი არ უყვართ, ხოლო შემდეგ უკვირთ, რომ უთანხმოებით ცხოვრობენო“⁸¹. არის თუ არა ასეთი ქორწინება ნამდვილი, ჭეშმარიტი, ადამიანური? არა, არ არის. „ცოლ-ქმრობა უსიყვარულოდ არ არის ცოლ-ქმრობა. მარტო სიყვარული ასპეტაკებს ცოლ-ქმრობას და მარტო ის ცოლ-ქმრობაა ჭეშმარიტი, რომელიც ასპეტაკებს სიყვარულს“⁸². ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ცოლქმრობა წარმოადგენს მოტყუებას ან ძალადობას. „ჩვენში, — ამბობს „კრეიციერის სონატას“ ერთ-ერთი მოქმედი გმირი, — ადამიანები ქორწინდებიან, არ

⁸⁰ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 278. ხაზი ჩენია — გ. ჯ.

⁸¹ იხ. ლ. ტოლსტოი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. X, 1913, გვ.

49. (რუს.).

⁸² იქვე, გვ. 51.

ხედავენ რა ცოლქმრობაში არაფერს, გარდა სქესობრივი კავშირისა, და გაჰოდის ან მოტყუება ან ძალადობა. როცა მოტყუებაა, ეს კიდევ უფრო ადვილი ასატანია. ქმარი და ცოლი მხოლოდ ატყუებენ ადამიანებს, რომ ისინი ერთჟორწინებაში არიან, ნამდვილად კი ცხოვრობენ მრავალცოლიანობით და მრავალქმრიანობით. ეს საძაგლობაა, მაგრამ კიდევ მოსათმენია; მაგრამ მაშინ, როგორც ეს უფრო ხშირად ხდება ხოლმე, ქმარმა და ცოლმა თავის თავზე იკისრა გარეგნული ვალდებულება ერთად იცხოვროს მთელ სიცოცხლეში და მეორე თვიდანვე უკვე სძულთ ერთმანეთი. სურთ გაშორდნენ და მაინც ასე თუ ისე ცხოვრობენ, მაშინ ეს გამოდის ის საშინელი ჯოჯოხეთი, რის გამოც ლოდებთან, თავს იკლავენ, ერთმანეთს ჰკლავენ, თავს იწამლავენ და ერთმანეთს სწამლავენ.⁸³ უზრუნველყოფილი კლასების ქალებს მართალია აძლევენ განათლებას, მაგრამ ტოლსტოის ეს ცარიელ სიტყვებად მიაჩნია, ვინაიდან ქალის განათლება ყოველთვის იქნება შეფარდებული მამაკაცის შეხედულებასთან მისდამი. „Ведь все мы знаем, как мужчины смотрят на женщину: «Wein, Weib und Gesang» и как в стихах поэты говорят. Возьмите всю поэзию, всю живопись, скульптуру, начиная с любовных стихов и голых Венер и Фрин, — вы видите, что женщины? есть орудие наслаждения; она такова на трубе и на Грачевке и на придворном бале»⁸⁴. როცა ქალს უყურებენ, როგორც ტკბობის იარაღს, ტკბობის საგანს, როცა ეს შეხედულება გამეფებულია მამაკაცში, მაშინ ლაპარაკი ქალთა განათლებაზე ტოლსტოის არარაობად მიაჩნია. ამიტომ ამბობს იგი, რომ ჭერ რაინდები გვარწმუნებდნენ ქალებს ვალმერთებთო, სინამდვილეში კი მას უცქეროდნენ, როგორც ტკბობის იარაღს. ახლა გვარწმუნებენ, რომ პატივს სცემენ ქალს, მაგრამ ქალისადმი შეხედულება კვლავ იგივე რჩება. ის ტკბობის იარაღია. მან ეს იცის, და სანამ ეს შეხედულება არსებობს, მანამდე ქალი-მონის მდგომარეობაშია, ვინაიდან ადამიანები მით სარგებლობენ, როგორც ტკბობის იარაღით. ამიტომ ტოლსტოის არა სწამს ლაპარაკი არც ქალთა ემანსიპაციანზე, არც განთავისუფლებაზე. „და აი, ათავისუფლებენ ქალებს, — წერს ტოლსტოი, — აძლევენ მას ყოველგვარ უფლებას, მამაკაცის თანაბრად, მაგრამ განაგრძობენ უცქირონ მას, როგორც ტკბობის იარაღს; ასე ზრდიან მას ბავშვობაშიც და საზოგადოებრივი აზრითაც“. ამიტომ „Она все такая же приниженная, развращенная раба, и мужчина все такой же развращенный рабовладелец“. და ტოლსტოი მწარედ დასცინის „ქალთა განთავისუფლებას კურსებსა და პალატებში“. გიმნაზიებსა და კურსებს არ შეუძლიათ

⁸³ იხ. ლ. ტოლსტოი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. X, 1913, გვ. 53.

⁸⁴ იქვე, გვ. 71.

შეცვალოს ამ მხრივ რაიმე. „ამის შეცვლა შეუძლია მხოლოდ მამაკაცის შეზღუდულების შეცვლას ქალისადმი და ქალებისას თავიანთი თავისადმი“⁸⁵. ის გარემოება, რომ ერთმა ქალმა „უფრო მეტად იცის მათემატიკა, ხოლო მეორე ქნარზე (Арфа) უკრავს, არაფერს არ შეცვლის“. ანუ საზოგადოებაში მამაკაციც გარყვნილ ცხოვრებას ეწევა. „კრეიტერის სონატას“ მთავარი მოქმედი გმირი, პოზდნიშევი, ცოლს შერთვის შემდეგ, მართალია, იჩენს ერთგულებას მეუღლისადმი, ოჯახისადმი, მაგრამ ის აღიარებს, რომ ცოლთან მისი ცხოვრება მაინც უზნეო იყო. ტრუხანჩევსკისთან მისი და მისი მეუღლის ურთიერთობა გადაიქცა ტრაგიკულ მომენტად იმიტომ, რომ ტრუხანჩევსკიც ქალში მარტოოდენ გასართობ საგანს ხედავს. პოზდნიშევს სიყალბედ მიაჩნია გავრცელებული თეორია თითქოს სიყვარული იდეალურია, ამაღლებული, სინამდვილეში კი ის სხვა არაფერია, თუ არა სამარცხვინო ღორბა.

შეიძლება თუ არა ამ დიდი ბოროტების თავიდან აცილება, ან რა საშუალება გააჩნია ადამიანს ბოლო მოუღოს მას? ამ კითხვანზე ტოლსტოის პასუხი მოცემულია ბოლოსიტყვაობაში, სადაც ავტორი განმარტებებს იძლევა და წარმოგვიდგენს გზებს მოთხრობაში მნიშვნელოვანი უმსგავსობის მოსასპობად. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იმ ხუთი დებულებიდან, რომლებსაც ტოლსტოი აყენებს, ძირითადი, არსებითი და გადაწყვეტია მეორე დებულება, სადაც „ანა კარენინას“ ავტორი პირდაპირ სვამს საკითხს: თუ ჩვენ გვსურს ბოლო მოეღოს ცოლქმრულ ცხოვრებაში დალატსა და ექვიანობას, საჭიროა „შეიცვალოს შეზღუდულება ხორციელ სიყვარულზე, რათა მამაკაცები და ქალები იზრდებოდნენ ოჯახებში და საზოგადოებრივი აზრით ისე, რომ ისინი ქორწინებამდეც და ქორწინების შემდეგაც არ უყურებდნენ შეყვარებას და მასთან დაკავშირებულ ხორციელ სიყვარულს, როგორც პოეტურ და ამაღლებულ მდგომარეობას, როგორც ამას უყურებენ ახლა, არამედ უქცეონ მას, როგორც ადამიანისათვის დამამცირებელ პირუტყვეულ მდგომარეობას, და რომ ქორწინების დროს მიცემული ერთგულების პირობის დარღვევა საზოგადოებრივი აზრით ისჯებოდეს თუნდაც ისევე. როგორც მის მიერ ისჯებიან ფულადი ვალდებულებების დამრღვევი და სავაჭრო მოტყუებანი, და არ უმღეროდნენ მას, როგორც ეს ხდება ახლა რომანებში, ლექსებში, სიმღერებში, ოპერაში და ა. შ.“⁸⁶. ასეთია ტოლსტოის რეცეპტი იმ ბოროტების მოსასპობად, რომელსაც ის წარმოგვიდგენდა „კრეიტერის სონატაში“ და რომელსაც მიაწერდა ცივილიზაციას, პროგრესს, ფუ-

⁸⁵ ლ. ტოლსტოი, ტ. X, გვ. 72.

⁸⁶ იქვე.

ლის მეურნეობას. ეს არ იყო არც მიზეზის „ფილოსოფიური ახსნა“, და არც მეცნიერული საშუალებების გამოჩახვება, როგორც ამცხ შესახებ ბრწყინვალედ მიუთითა ალექსანდრე წულუკიძემ.

თავის კლასიკურ წერილებში ლევ ტოლსტოის შემოქმედებაზე ლენინმა გენიალურად განმარტა დიდი რუსი მხატვრის ასეთი დამოკიდებულება როგორც ცივილიზაციისა და პროგრესისადმი, ისე ბოროტებიდან თავის დაღწევის საშუალებებისადმი. ლენინმა ახსნა მიზეზი, თუ რატომ დასცინა ტოლსტოიმ ცივილიზაციას, მიუთითა რა, რომ გენიალურ მხატვარს მართლაც არ შეეძლო არ დაენახა — ცივილიზაციას მასებისათვის სიღატაკის გარდა არაფერი მოჰქონდა. ამიტომ იგი ამხედრდა მის წინააღმდეგ, გამოაცხადა ეს უკანასკნელი, როგორც მოჩვენებითი ცოდნა და წერილში „პროგრესი და განათლების განსაზღვრა“, რომელიც დაწერილია 1862 წელს, დაგმობილია გაბატონებული შეხედულება, თითქოს პროგრესი საერთო კანონი იყოს კაცობრიობისათვის. როგორც ლენინი მიუთითებს, ტოლსტოი მაგალითისათვის მიმართავს აღმოსავლეთის ქვეყნებს და ცდილობს ევროპის განვითარებული ქვეყნების გვერდით აღმოსავლეთის ჩამორჩენილი ქვეყნების არსებობა გამოიყენოს, როგორც საბუთი პროგრესის საერთო კანონის გასაბათილებლად. თუ „ლიუცერნში“, რომელიც დაწერილია 1857 წელს, ტოლსტოი ცივილიზაციას აცხადებს მოჩვენებით ცოდნად, „პროგრესში და განათლების განსაზღვრაში“ ტოლსტოი უარყოფს პროგრესს. ტოლსტოის ასეთი შეხედულებებიდან ლენინი სავსებით სამართლიანად დაასკვნის, რომ მისი იდეოლოგია წარმოადგენს აღმოსავლური წყობილების, აზიური წყობილების იდეოლოგიას. ლენინი წერს: „კაცობრიობის წინსვლის საერთო კანონი არ არსებობს, — აცხადებს ტოლსტოი, — როგორც ამას გვიმტკიცებენ აღმოსავლეთის უმოდრაო ხალხები“.

აი, სწორედ აღმოსავლეთის წყობილების, აზიური წყობილების იდეოლოგიას წარმოადგენს ტოლსტოველობა თავისი ისტორიული, რეალური შინაარსით“⁸⁷. ტოლსტოველობის ამ რეალურ, ისტორიულ შინაარსში ლენინმა გენიალური შორსმჭვრეტელობით დაინახა პესიმიზმი და ასკეტიზმი, „ბოროტების წინაღუდგომლობის“ თეორიის წყარო. „აქედან გამომდინარეობს ასკეტიზმიც, — წერს ლენინი, — ბოროტებისადმი წინაღუდგომლობაც ძალმომრეობით, ღრმა პესიმიზმის კილოც, რწმენაც, რომ „ყველაფერი — არარაობაა, ყველაფერი მატერიალური არარაობაა“ („ცხოვრების აზრის შესახებ“, გვ. 52) და რწმენა „სულის“ „ყოველივე დასაბამის“, რომლის მიმართ ადამიანი მხოლოდ „მუშაჰია“, რომელიც მიჩენილია თავისი სულის ხსნის საქ-

⁸⁷ Ленин, О литературе, 1941, стр. 101.

მეზე“, და სხვა. ტოლსტოი ერთგულია ამ იდეოლოგიისა „კრეიც-რის სონატაშიც“, როცა ის ლაპარაკობს: „ქალის ემანსიპაცია არა კურსებზე და პალატებში, არამედ დასაძინებელ ოთახში“, და 1862 წლის სტატიაშიც, სადაც აცხადებს, რომ უნივერსიტეტები ამზადებენ მხოლოდ „გალიზიანებულ ავადმყოფ ლიბერალებს“, რომლებიც „სრულებით არ ესაჭიროება ხალხს“, რომელნიც „უშიზნოდ მოწყვეტილან წინანდელ წრეს“, „ვერ ნახულობენ ადგილს ცხოვრებაში“ და სხვა“⁸⁸. ახასიათებს რა ასე ღრმად და ამომწურავად ტოლსტოის იდეოლოგიას, ლენინი ჩვენ გვაძლევს პესიმიზმის ისტორიული სარჩულისა და წყაროების უღრმეს მეცნიერულ განმარტებას. ლენინის განსაზღვრით, პესიმიზმი, აპელაცია „სულისაღმი“ ჩნდება ისეთ ხანაში, როცა „მთელი ძველი წყობილება „გადატრიალდა“ და როდესაც ამ ძველ წყობილებაში აღზრდილი მასა, რომელსაც დედის რძესთან ერთად შეუთვისებია ამ წყობილების საფუძვლები და ჩვეულებანი, ტრადიციები, რწმენანი, — ვერ ხედავს და არც შეუძლია დაინახოს, როგორია ის ახალი წყობილება, რომელიც „მყარდება“, რა საზოგადოებრივი ძალები და სახელდობრ როგორ „ამყარებენ“ მას, რა საზოგადოებრივ ძალებს შეუძლიათ ხსნა აურაცხელ, განსაკუთრებით საშინელ უბედურებათაგან, რომელნიც ახასიათებენ „რღვევის“ ეპიქებს“⁸⁹.

ასეთი იყო პესიმიზმის საფუძვლები ტოლსტოის შემოქმედებასა და აზროვნებაში, და ასეთია, საერთოდ, საფუძვლები ყველა და ყოველგვარი საზოგადოებრივი პესიმიზმისა.

მაგრამ პესიმიზმი არ ნიშნავს, თითქოს საიმედო აღარაფერი ჰქონდეს ადამიანს. ტოლსტოის პესიმიზმიც არასოდეს არ მისულა ნიპილხმამდე. ამ საკითხს შეეხო ალექსანდრე წულუკიძე 1897 წლის 21 ნომბერს ელენე ჭიჭინაძისადმი წერილში, სადაც გაილაშქრა კიტა აბიძის წინააღმდეგ და წამოაყენა სავესებით სწორი მარქსისტული დეულება: „განა პოეტი თუ ცხოვრების სიმწარეს დაჰქედრის ჩანგი— ეს იმას ნიშნავს, რომ მას ცხოვრებაში აღარაფერი საიმედო დაჩენია? თვით ის პოეტები, რომლებითაც კიტა თავის აზრს ამტკიცებ, თუ ერთ ადგილას ტარან, მეორე ადგილას მღერიან სიცილით, იგუ ითქმის ბელეტრისტების შესახებაც“. ამ სავესებით სწორი დებულების კონკრეტული ცხადყოფისათვის ჩვენ შეგვიძლია მრავალი მაგალითი მოვიტანოთ ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვახტანგ ორბელიანისა და საერთოდ ყველა ქვეყის რომანტიკოსების შემოქმედებიდან.

¹ Ленин, О литературе, 1941, стр. 101.

² იქვე, გვ. 102. ხაზი ლენინისაა — გ. ჯ.

მაგრამ რა არის ხელოვნების არსება, მისი ფუნქცია?

ხელოვნების ფუნქცია მარტო ის კი არაა, რომ ცხოვრება გამოხატოს და ამით გავლენა იქონიოს სინამდვილეზე. მარქსისტულ ესთეტიკამდე ეს შესანიშნავად იცოდა რუსეთში ჯერ ბელონსკიმ, შემდეგ ჩერნიშევსკიმ და რაზნოჩინელების მთელმა თაობამ ზაიცევის ჩათვლით. ეს იცოდა ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ 60-იან წლებშიც, რომ აღარაფერი ვთქვათ 80-იანი წლების ხალხოსნურ თეორიაზე. ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს საზოგადოებრივი ცხოვრება, როგორც ეს მიუთითებს მარქსმა და ენგელსმა თავიანთ მრავალრიცხოვან შენიშვნებში მსოფლიო ლიტერატურაზე⁹⁰. ამ შეხედულებას იცავდა პლენხანოვი, როცა წერდა: „...სთქვა, რომ ხელოვნება — ისე როგორც ლიტერატურა — არის ცხოვრების გამოხატვა, ნიშნავს გამოთქვა, თუმცა სწორი, მაგრამ ამასთან ჯერ კიდევ გაურკვეველი აზრი. იმის გასაგებად, თუ რა სახით გამოხატავს ხელოვნება ცხოვრებას, უნდა გაიგო ამ უკანასკნელის მექანიზმი. ცივილიზებულ ხალხებში კი კლასთა ბრძოლა ამ მექანიზმში წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ზამბარას. და მხოლოდ თუ განვიხილავთ ამ ზამბარას, თუ მხოლოდ მივიღებთ მხედველობაში კლასთა ბრძოლას და შევისწავლით მის მრავალ განსხვავებულ პერსპექტივებს, ჩვენ შეგვეძლება რამდენიმედ მაინც დამაკმაყოფილებლად განვმარტოთ ჩვენთვის ცივილიზებული საზოგადოების „სულიერი“ კულტურა. ამისი იდეის განვითარება“ გამოხატავს მისი კლასების ისტორიას და ერთმანეთთან მათი ბრძოლის ისტორიას“⁹¹.

ხელოვნებამ რომ უნდა გამოხატოს საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისი ტენდენციები, უჩვენოს რეალური სინამდვილის მკაფიო, ტიპური სურათები, ამასთან დაინახოს განვითარებაში მყოფი ცხოვრების პერსპექტივა — მეცნიერული სიზუსტით ესმოდა ალექსანდრე წულუკიძეს და ამიტომ იყო, რომ 1898 წელს დაწერილ კრიტიკულ წერილში — „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ იგი უსაყვედურებდა ლალიონს, რომელმაც თავის მოთხრობაში ბურჟუაზიის წარმომადგენელი ნიკო კალაძე მოაკვლევინა ძველი, ფეოდალური არისტოკრატის უკანასკნელ წარმომადგენელს ივანე დავლაძეს. ეს ფაქტი წულუკიძემ მიიჩნია საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაარსს დამორჩებულად. შესაძლოა ცხოვრებაში ხშირად ხდებოდეს ასეთი ამბავი, მაგრამ ის არ შეიძლება ჩავთვალოთ ტიპურ მოვლენად, ვინაიდან ცხოვრების განვითარება ისეთია, რომ ამ სტადიაზე ორ საზოგადოებრივ კლასს შორის

⁹⁰ K. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве.

⁹¹ გ. პლენხანოვი, თხზულებანი, ტ. XIV, გვ. 118. ხაზი პლენხანოვისა — გ. ჯ

ბრძოლაში საბოლოოდ გამარჯვებული გამოდის ბურჟუაზია, რომელიც აყრობს როგორც ეკონომიკური, ისე პოლიტიკური ცხოვრების გაბატონებულ მწვერვალებს. ქართულ კრიტიკაში ეს საკითხი პირველად წულუკიძემ გადაწყვიტა და, თუ დღეს ლიტერატურის თეორიაში ეს თვალსაზრისი საბოლოოდ დადასტურებულად ითვლება, იგი სათავეს ალექსანდრე წულუკიძის ესთეტიკიდან იღებს. „ჩვენის აზრით, ლალიონს რომ ამ ორ ტიპთა შორის ბრძოლა, რომლითაც თითქმის იწყება მისი მოთხრობა, ბოლომდის ლოლიკურად გაეტარებინა, არ ასეულოდა ფანტასტიკურ გულისთქმას, არამედ ცხოვრებას ბოლოშედეგად დაპკითხებოდა, იგი ნიკოს არ მოაკვლევინებდა ივანეს. გამარჯვება ბოლომდე ამ ახალ ტიპს შეარჩენდა. თუმცა აქ გამარჯვება მხოლოდ ფიზიკურია, მაგრამ მოთხრობა, რომელიც ამ ორ ტიპთა ბრძოლის დამახასიათებელია, იმით უნდა ბოლოვდებოდეს, რითაც თვით ცხოვრებაში ბოლოვდება. თუმცა ამნაირი შემთხვევა შესაძლებელია ხშირადაც ხდებოდეს, მხოლოდ იგი მაინც არ არის დღევანდელი ჩვენი საზოგადოების კლასიკური ბრძოლის დასკვნა; იგი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ნამდვილ სურათს არ წარმოადგენს“⁹². მხოლოდ ღრმად განათლებულ მარქსისტ-კრიტიკოსს შეეძლო ასე ამომწურავად დაეხასიათებინა სოფლად კაპიტალიზმის შეჭრით გამოწვეული სიანაღვილე და მიეთითებინა მწერლის ამ შეკდომასზე. სავსებით ბუნებრივია, რომ აქ ჩვენ უნებლიედ გვაგონდება ენგელსის ერთი წერილი ინგლისელი მწერალი ქალის მარგარიტა ჰარკნესისადმი. სრულად საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ წულუკიძე მას არ იცნობდა, ვინაიდან ენგელსის წერილი გვიან გამოქვეყნდა. ლალიონისადმი წულუკიძის საყვედური სავსებით ანალოგიურია შენიშვნისა, რომელიც ენგელსმა გამოთქვა ჰარკნესის რომანის „ქალაქელი ქალიშვილის“ შესახებ. ხოლო თუ აქ სრულიად სხვადასხვა ლიტერატურულ მასალაზე დასკვნა ერთნაირია, შეიძლება იმით აიხსნას, რომ კვლევის მეთოდი ერთი იყო — მეცნიერული, მარქსისტული. როცა მეთოდი ერთი და იგივეა. როცა ეს მეცნიერული მეთოდი ბოლომდე თანმიმდევრულად არის გამოყენებული, მაშინ შედეგიც ერთნაირია. არსებითად ეს იყო რელიზმის პრინციპის თანმიმდევრული დაცვა და მწერლისაგან იმის მოთხოვნა, რომ ცხოვრების ტიპური ხასიათები ტიპურ გარემოში სწორად ყოფილიყო გადმოცემული.

1888 წელს ენგელსი მარგარიტა ჰარკნესს რომანის „ქალაქელი ქალიშვილის“ შესახებ სწერდა: „თუ მე რაიმე შემიძლია გავაყრიტიკო, ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ ის ფაქტი, რომ მოთხრობა არასაკ-

⁹² ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, 1943, გვ. 17—18.

მაოდ რეალისტურია. ჩემი აზრით, რეალიზმი გულისხმობს დეტალუ-
ბის სიზმართლის გარდა, ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში გადმო-
ცემის სისწორეს. თქვენი ხასიათები საკმაოდ ტიპურნი არიან იმ ფარგ-
ლებში, როგორშიც ისინი მოცემული არიან თქვენს მიერ, მაგრამ არ
შეიძლება იგივე ითქვას გარემოებათა შესახებ, რომლებიც მათ განსა-
ზღვრავენ და აიძულებენ მათ იმოქმედონ.

„ქალაქელ ქალიშვილში“ მუშათა კლასი გამოყვანილია, როგორც
პასიური მასა. რომელსაც არ შეუძლია თავის თავს დაეხმაროს, რომე-
ლიც არც კი იძლევა ცდას თავისი თავის დახმარებისა. ყველა ცდა
დააღწიოს თავი დამაჩლუნგებელ სილატაკეს გამომდინარეობს გარე-
დან, ზემოდან (მართლაც ეს კლასი ყველაზე ღარიბი, ყველაზე ტან-
ჯული. ყველაზე მრავალრიცხოვანია, როგორც ამბობს სენ-სიმონი,
ყველაზე ღარიბი, დამცირებული კლასია, როგორც ამბობს რობერტ
ოუენი). მაგრამ თუ ეს იყო სწორი აღწერა 1800 და 1810 წწ., სენ-სი-
მონისა და რობერტ ოუენის დროს, ასე აღარ არის 1887 წ. იმ ადამიანისათვის,
რომელსაც პატივი ჰქონდა დაახლოებით 50 წლის გან-
მავლობაში მონაწილეობა მიეღო მებრძოლი პროლეტარიატის ბრძო-
ლაში და ყოველთვის ეხელმძღვანელა პრინციპით, რომ მუშათა კლა-
სის განთავისუფლება უნდა იყოს თვით მუშათა კლასის საქმე“⁸³.

ენგელსი პარკენსს⁸⁴ უსაყვედურებს გადახვევას სინამდვილიდან,
ობიექტური რეალობის არასწორად გამოხატვას. ანალოგიური საყვე-
დური გამოთქვა წულუკიძემ ლალიონის მიმართ. მართალია, ავტორი
მოთხრობაში „ფირალი დავლაძე“ ტიპურ ხასიათებს იძლევა ტიპურ
გარემოში, მაგრამ სინამდვილის ძირითადი ტენდენციის სწორი ლო-
გიკური დასკვნა, სწორი გამოხატვა ბოლოს აღარ ჩანს, ვინაიდან ახა-
ლი საზოგადოებრივი კლასის — ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იღუ-
პება ძველი ფეოდალური კლასის — არისტოკრატის წარმომადგენ-
ლის ხელით, მაშინ როცა სინამდვილე აშკარად პირველის სასარგებ-
ლოდ ვითარდებოდა.

სოფლად შეპყრილი სავაჭრო კაპიტალის ვითარებაში ორ საზოგა-
დოებრივ კლასს და ორ საზოგადოებრივ ტიპს განიხილავს ალექსანდრე
წულუკიძე ლალიონის მოთხრობის მიხედვით. ერთი მხრივ არის
ბურჟუაზიის წარმომადგენელი ნიკო კალაძე და, მეორე მხრივ ფეო-
დალური არისტოკრატის შვილი ივანე დავლაძე. კრიტიკული წერი-

⁸³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 163.

⁸⁴ მარგარიტა პარკენსი ვასული საუენის 80-იანი წლების ინგლისელი მწერა-
ლია, რომელმაც თავისი პირველი მოთხრობის შემდეგ გამოაქვეყნა მხატვრული
ნაწარმოებები: „უმუშევარი“, „კაპიტანი ლომი“ და სხვ. ის დაკავშირებული იყო
ელენორა მარკსთან და დადიოდა ენგელსის სახლში. თავის მოთხრობებში მან
აღწერა ინგლისის მუშათა კლასის ცხოვრება.

ლი „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ წარმოადგენს ამ კლასების ვრცელ სოციალურ, ეკონომიკურ და ლიტერატურულ ანალიზს. ეს წერილი უნდა ჩაითვალოს ჩვენი ქართული მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის პირველ კლასიკურ ნიმუშად, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა თანამედროვე მხატვრული თვალაზრისა განვითარებაში. წერილი აყენებს ხელოვნების თეორიის რაც არსებით საკითხებას, მათ შორის ძირითადია ლიტერატურული კრიტიკიუმის დადგენა. წულუკიძე ილაშქრებს ქართველი ლეგალური მარქსისტების ბელადის ნოე ჟორდანიას, აგრეთვე იდეალისტური ლიტერატურული კრიტიკის წარმომადგენლის კიტა აბაშიძის წინააღმდეგ. მართალია, წერილი იხსენიებს მხოლოდ ნ. ჟორდანიას, მაგრამ მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ აქ გაკრიტიკებულია კ. აბაშიძის „ცხოვრება და ხელოვნება“. რომელიც „მოამბის“ 1895 წლის ნომრებში დაიბეჭდა.

ვასტლი საუქუნის 90-იანი წლების ქართული ლიტერატურის, კერძოდ ბელეტრისტიკის მიმართ კ. აბაშიძემ განავითარა შეხედულება, თიჯოს 80-იანი წლების დიდი ლიტერატურული პრაქტიკის შემდეგ მხატვრული სიტყვა დაქვეითდა, დაეცა, დაკნინდა, ჩამორჩა; ახალი დრის მწერლები გამოხატავენ მხოლოდ უიმედობას. „ამ ბოლო დრის, — წერს წულუკიძე, — ხშირად გაისმის სამღერავი ჩვენ მწერლობაზე: მას დაწვრილმანებას, დაკნინებას, უშინაარსობას წამებენ. უმეტესად 90-ე წლების ბელეტრისტიკას მე-60-ე წლების ნაწერებს აღარებენ; მწუხარებით და გოდვით აღნიშნავენ პირველის დაქვეითებას, აღტაცებით იგონებენ მეორეს დიდ-აზროვნებას, დიდ-შინაარსიანობას, მხოლოდ დასაბუთებით არავის წარმოუთქვამს ჯერ ამის შესახებ თავისი აზრი“⁸⁶. ამ შეხედულებას წულუკიძე პრინციპულად უარყოფს. ეს ბრალდება 90-იანი წლების მხატვრული პროზის მიმართ მას ზაჩნია ფიქტიურ მტკიცებად და სიმართლესმოკლებულ მსჯელობად. ასეთი ბრალდება შეიძლებოდა წარმოშობილიყო საგნის მხოლოდ შეუსწავლელობის შედეგად და გამხდარიყო არამეცნიერული კრიტიკის დასკვნა. ეს შეხედულება გამოსავალს პოულობს თავისებურ სიმათიაში ან ანტიმათიაში, და არა ცხოვრების, მწერლობის შინაარსში, მათ შედარებასა და აწონ-დაწონაში. „აბა გადაფურცლეო ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები, — წერს წულუკიძე, — თუ დინჯ, მიუდგომელ, ცნობიერ კრიტიკას იპოვნით. ყველგან და ყოველთვის საზოგადო ფრაზებს ამოიკითხავთ: ჩვენი მწერლობა დაეცა, ის აჩრდილიც აღარ ღის თავისი წინაპრისაო და სხვ. განა ეს ასეა? მოვიფიქროთ უკა-

⁸⁶ ლ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 11.

ნასკნელი წლების მოთხრობები ე. ნინოშვილისა, მეღანოასი⁹⁶, დ. ერისთავისა, დ. კლდიაშვილისა, შ. არაგვისპირელისა და სხვ. გავიხსენოთ რა სიხამდვილით და ზოგი ხელოვნურადაც ხატავს ცხოვრების სურათებს, რა სიმარტივეთ და ნათლად აღნიშნავს დიდმნიშვნელოვან ფაქტს⁹⁷.

90-იანი წლების ქართული მხატვრული პროზის ნიმუშად, გარდა ზემოჩამოთვლილი მწერლების თხზულებებისა, ალექსანდრე წულუკიძე ასახელებს არსენ მამულიაშვილის — ლალიონის მოთხრობას „ფირალი დავლაძე“, რომელიც პირველად 1885 წლის „მოამბის“ 4—5 ნოაერში დაიბეჭდა. „ამ მოთხრობის გარჩევა, — წერს წულუკიძე, — მისი სურათების გამორკვევა დაგვანახებს, თუ რამდენად სიხამდვილით არის იგი ცხოვრების „გულის-პასუხის“ გამომთქმელი, რა საყუოდლებო და დიდძალიააოსიანი თვლენაა მასში აღნიშნული, რა ღრმად და სიმარტივეთ აქვს ავტორს იგი გადმოცემული“⁹⁸.

იისათვის, რომ სათელყოს თავისი დებულებანი, წულუკიძე გადმოგვცემს ლალიონის მოთხრობის მოკლე შინაარსს. სოფლის გზაზე გამოჩნდა ოთხი კაცი. სამს, თოფით შეიარაღებულა, მოაყვას ერთი ახალგაზრდა 22—23 წლის კაცი. იგი კარგად იყო გამოწყობილი, ლამაზი სახე ჰქონდა, სიამაყესა და გამბედაობას ააშკარავებდა. ეს კაცი აღმოჩნდება ავტორის ნაცნობი ივანე დავლაძე. იგი იყო სამსახურიდან დათხოვნილი „პრაპორშჩიკის“ გიორგი დავლაძის შვილი. ერთ დროს გიორგი დავლაძე თავის სოფელში ღარიბ აზნაურად ვერ ჩაითვლებოდა — იმდენი მამული ჰქონდა. მშობლები არაფერს აკლებდნენ თავიანთი ჰატარა ვაჟკაცის აღზრდას. ივანე ისევე ფუფუნებით იზრდებოდა, როგორც ამ წოდების სხვა შვილები. შემდეგ ვანოს სწავლის მისაღებად მიაბარებენ ოზურგეთის სამოქალაქო სასწავლებელ-

⁹⁶ მეღანა მწერალ ნიკოლოზ ნათიძის ლიტერატურული ფსევდონიმა. მის კალამს ეკუთვნიან მოთხრობა „ბელო“, რომელშიაც ავტორმა შაქრო დიდებულის სახით დახატა ისეთივე უსაქმო, მოქიფე და გარყვნილი თავადის ტიპი, როგორიც აიან იხნოშვილის ტარელი, წერეთლის იერემია წარბა, ერისთავის ნეატორი. ამავე მოთხრობაში ავტორმა გვიჩვენა გლეხის ილია თვალისაშვილის ტრაგედია. პატრონად, შოთმისწყევარე გლეხი ილია, მამასახლისისა და თავად შაქროს მიერ შევიწროებული, უდაბნაშაულო პატიმრობის შემდეგ ფირალიონის გზას დაადგება. მზარ ოჯახი გაიადგურდება. დედა შვილის პატიმრობას ვერ აიტანს და გაიდაცვლება. ცოლს ძალით გაუუპატრონებს შაქრო დიდებულად. „ბელო“ გასული საუკუნის უკანასკნელი ათეული წლების რეალისტურ სურათს იძლევა. მოთხრობაში წარმოდგენილია აგრეთვე მომავალი ბურჟუა მეღუესე არტემას სახით (როგორც დ. ერისთავი გაბრიელ რხამაძე). მეღანის კალამს ეკუთვნიან აგრეთვე მოთხრობები „ლადეო“, „კრილოსანი“ და „ნავარდობა“.

⁹⁷ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 11.

⁹⁸ იქვე, გვ. 12.

ში. მართალია, ყმაწვილი ბუნებით ნიჭიერი იყო, მაგრამ სკოლა თავი-
 დანვე შეიძულა და ბოლოს მოითხოვა სასულიერო სასწავლებელში
 გაეგზავნათ. იქ უკეთესად ვისწავლიო. მისი თხოვნა შეასრულეს. მა-
 გრამ აქედანაც არაფერი გამოვიდა. ვანო ცუდად სწავლობდა, სკო-
 ლაში ცუდი ყოფაქცევის ბავშვად ითვლებოდა და ცუდი ნიშნებით
 გამოჰყვა. მასწავლებლის შეურაცხყოფისა და დამუქრებისათვის 18
 წლის ყმაწვილი სკოლიდან დაითხოვეს. ახალგაზრდა კაცი შემდეგ ბა-
 თუმში მიდის სამსახურისათვის, მაგრამ დედის სიკვდილი მას იმე-
 სოფელში დააბრუნებს. სოფლად ის უსაქმოდ დაებეტება, მეზობლებ-
 ში ატარებს დროს, ქეიფობს. ოჯახს კი ხელს არ ჰკიდებს. ერთხელ
 ვანო დავლამე მიიწვიეს გლეხის სამსონ ტარაძის ბავშვის ნათლობა-
 ში. აქვე მიპატიებულა გლეხის — ტიმოთეს შვილი ნიკო კალაძე-
 ვინ არის იგი? წულუკიძე განზრახ ჩერდება დაწვრილებით ნიკო კა-
 ლაძის ბიოგრაფიაზე. ეს უკანასკნელი მისთვის წარმოადგენს არსებით
 მასალას საზოგადოებრივი კლასების დიფერენციაციისა და კლასობ-
 რივი ანტაგონიზმის დასახასიათებლად. გლეხმა ტიმოთე კალაძემ თა-
 ვისი შვილი ნიკო თორმეტი წლის იყო, როცა ოზურგეთში ერთ ვა-
 ჰარს მიაბარა შემდეგი სიტყვებით: „შენი ღვთის გულზეა, აი ბაღა-
 ნაი გამოზარდე, ვაჰრობაში გამოაჩვიე და ხუთი, ექვსი წელი ტყუი-
 ლად იმსახურე: ეგებ რაჲ დროში კაცი შეიქნეს“. ნიკომ მალე შე-
 ისწავლა ვაჰრობის წესები, გაიგო ვისგან შეიძლებოდა მეტი ფულის
 აღებ და ისე დახელოვნდა აღებ-მოცემობაში, რომ „ხაზინმა“ ორი
 წლის შემდეგ მას ჯამაგირი დაუნიშნა. ნიკოს დიდი სურვილი აღებ-
 რა გამხდარიყო ფულიანი კაცი. ხუთი წლის შემდეგ ბათუმში გადა-
 ვიდა მდიდარ ვაჰართან. მალე მასვე გაუამხანაგდა და ახლა, როცა
 ის 27—28 წლის კაცია, ბათუმში უკვე საკუთარი ვაჰრობა აქვს გა-
 მართული. ის მდიდარია, თავმომწონე. ევროპულ ტანსაცმელში გამო-
 წყობილი. ეს კაცია ნათლიად მიწვეული გლეხის სამსონ ტარაძის სა-
 ხლში აქვეა ტარაძის მეუღლის დისწული. ახალგაზრდა ლამაზი ნინო.
 ეს ქალი უყვარს ივანე დავლამეს. ამიტომ, როცა ივანე ბედავს ნიკო
 კალაძეს, ეშინია, რომ მდიდარმა, ფულანმა კაცმა არ მოხიბლოს მი-
 სი საჭრფო, ლამაზი ნინო. წულუკიძე მკვეთრად გამოჰყოფს მოთზ-
 რობიდან იმ სცენას, რომელიც ლალიონს დიდი დამაჩერებლობით
 აქვს აღწერილი. სულიერი მდგომარეობის ოსტატური ჩვენებით ავ-
 ტორი საესებით გასაგებს ხდის იმ უთანხმოებას, რომელიც ავ ორი
 საზოგადოებრივი კლასის შვილთა პირველი შეხვედრისთანავე იჩენს
 თავს: რა ამბავია. კაცო, ამდენიანს რომ გვაცდიე, პაწაი ადრე არ გე-
 კადრებოდა მოსვლა, სიდაური დიდი კაცი შენ ხარ? ძალდატანებულის
 ხუმრობის კილოთი უთხრა ივანემ. — შენთან კი ვარ უკაცრავად. —
 ირონიულად უპასუხა ნიკომ. — უკაცრავად კი ხარ, ყაზაო, მეტი არა-

ფორ, — წარმოსთქვა ივანემ გაბრაზებით, მხოლოდ სხვები ჩაერია და სიჩუმე ჩამოვარდა“. შემდეგ წულუკიძე აგრძელებს მოთხრობის შინაარსის გადმოცემას, თუ სადილობის დროს როგორ ჩამოვარდა ისევ უთანხმოება ივანესა და ნიკოს შორის, იმის გამო, რომ ივანეს მიერ მოწოდებული სადღეგრძელო ნიკომ არ დალია. ამიტომ ივანემ ღვინო საესე ბოთლი თავში ჩაარტყა ნიკოს.

ამ ინციდენტის შემდეგ გავიდა ხანი. ნიკო კალაძემ ფულით მოიხსიდა ნინოს მამა და გოგო ცოლად შეირთო, სწორედ ისევე, როგორც ეს საერთოდ ხდება ბურჟუაზიულ სინამდვილეში, როგორც ეს აღწერა ტოლსტოიმ „კრეიტერის სონატაში“, როგორც ეს დაახასიათა წულუკიძემ თავის პირად წერილში ნადეჟდა ერისთავისადმი. ივანე დავლაძე დარჩა გარიყული. სოფელში ავაზაკების გამოჩენის დროს ეკვს ივანე დავლაძეზეც მიიტანენ და მას აპატიმრებენ. ივანე გაიქცევა სატუსალოდან, ხდება ფირალი, ბრბოს მეთაური. იგი მოკლავს ნიკოს. ამის შემდეგ დიდხანს აღარც ივანე დავლაძე ცოცხლობს. ღამე შიშავალს ჩაუსაფრდებიან და გამოასალმებენ წუთისოფელს.

ალექსანდრე წულუკიძე რუსთაველის სიტყვებით აღნიშნავს, რომ „დასრულდა ეს ამბავი, ვითა სიზმარი ღამისაო“. მაგრამ ეს შინაარსი შეუბღალველი და უმწიკვლო ფაქტია ცხოვრების გულიდან ამოღებული. ვინ არის ივანე დავლაძე? აყენებს კითხვას წულუკიძე და იქვე უბასუხებს — იგი არის „ნაშთი ძველი დიდებისა“. არსებობს თუ არა ასეთი ტიპი ცხოვრებასა და ლიტერატურაში? რომ ცხოვრებაში არსებობს, ეს არ შეიძლება სადავო იყოს, მაგრამ თუ იგი არსებობს ცხოვრებაში, ხოლო ლიტერატურა წარმოადგენს ცხოვრების გამოხატვას, მაშინ მხატვრულ მწერლობასაც უნდა მოეცა იგი. რომ არაფერი ვთქვათ გიორგი წერეთლის მიერ ოსტატურად დახატულ იერემია წარბაზე, რომელიც „პირველ ნაბიჯში“ ასე ტიპურად წარმოგვიდგინა ავტორმა, წულუკიძე მიუთითებს რამდენიმე მწერალზე და მათ მიერ მოცემულ ლიტერატურულ ტიპებზე. „ნინოშვილის ტარიელი, დ. ერიკათაისი“⁹⁹ ნესტორი ამნაირათვე ცუდ-უბრალოთ, უაზროთ, უშინაარ-

⁹⁹ წერილებში „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ და „მკითხველის შენიშვნები“ აღ. წულუკიძე იხსენიებს ნაკლებად ცნობილ ქართველ პროზაიკოსს ლომიტი ერიკათაისს და მის მოთხრობას „ვისი ბრალია?“ ვინაიდან ეს მწერალი ფართოდ არ არის ცნობილი ლიტერატურაში, ხოლო მისი მოთხრობა, რომელიც ჩვენ მოგვწოდებდა აყვარებულ პოეტმა იოსებ გრიშაშვილმა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვასხენებთ, ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად არის ქცეული, თავს ნებას მიეცემთ მოყვლედ გადმოვცეთ ამ მოთხრობის შინაარსი.

ლომიტი კონსტანტინეს-ძე ერისთავის კალამს, გარდა მოთხრობისა „ვისი ბრალია?“, რომელიც „მოამბის“ 1894 წლის № 6 დაბეჭდა და 1911 წ. ცალკე წიგნად გამოცა ქოზურგეთში, ეკუთვნის მოთხრობა „ნაკვეთები“, აგრეთვე დაუმთავრებელი რომანი და მთელი რიგი ნაშრომები მედიცინის სხვადასხვა საკითხზე.

სოთ აბოლუცეპენ თავის ხანმოკლე სიცოცხლეს. იბრძვიან მკლავ-
ლონიერნი, მხოლოდ ყველგან და ყოველთვის მარცხდებიან. ნუთუ

დ. ერისთავი გარდაიქცა 1925 წელს. მოთხრობაში „ვისი ბრალია?“ ავტორი ავ-
თენტურს ქვიანელი გლეხის დათქვა გორდელაძის ოჯახს. დათქვა მარჯვე და შრო-
მისმოყვარე გლეხია. მან სამ წელწადში ოჯახი ისე კარგად მოაწყო, რომ მეზობ-
ლები განცვიფრებულნი არიან მისი მუყაითობით. დათქვას ჰყავს ლამაზი, ერთგუ-
ლი, შრომისმოყვარე ცოლი ნინო. ამავე სოფელში ცხოვრობს ვახტანგ უქმიაშვი-
ლი, ის საშუალო შეძლების აზნაურია, აღზრდილი ბატონყმობის დროს. მას განა-
თლება მეტ ბარგად მიახნდა. თავისი ერთადერთი შვილი ნესტორი მამის ხელში,
აღბათ, იმავე სკოლას გაივლიდა, რასაც მამამია: ცხენოსნობა, თოფის სროლა,
სიმარბე, მწვეარ-მეძებრები, ქორ-მიმინო. ვახტანგის გონების საღაროს ავტორი
ასე გვიხანაიათებს: „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე ალაგის ზეპირად ცოდნა, საღმთო
წერილის ზოგიერთი ფაქტები და საარშიყო შაირები. ზოგი საკუთარი და ზოგიც
განაგონი — ა, მთელი შინაარსი ვახტანგის გონებრივი საუწყისა“ („ვისი ბრალია“?,
გვ. 26). სამი წლის იყო ნესტორი, როცა ძიძას მოაშორეს და სახლში მოიყვანეს.
მამამისმა პატარა ბავშვი სანადიროდ წაიყვანა. ნადირობამ ნესტორზე წარუშლუ-
ლი შთაბეჭდილება დატოვა. ყმაწვილს საშინლად შეუყვარდა მიმინო და მთელი
დღეობით გარს უტრიალებდა. ეს ძლიერ აზარებდა მამას, რომელიც სიამაყით ეუბ-
ნებოდა ბოლმე ცოლს: „უტყობა ჩემი შვილია, — ნადირობა უყვარსო“. ათი წლის
იყო ნესტორი, მაგრამ უკვე თხუთმეტისას ჰგავდა, ამ დროს გარდაიქცა მისი მამა.
ბავშვი მხოლოდ იმას დარღობდა, რომ „ვიღწა წამიყვანს აწი სანადიროთო“. ბი-
ძის პავლე უქმიაშვილის რჩევით დედა თუკლემ დიღის ვაიფგლახით თანხმობა გა-
ნაცხადა, რომ ნესტორი სასწავლებლად გაეგზავნა ქუთაისში. მაგრამ ბავშვი სას-
წავლებელშიც მხოლოდ ნადირობასა და ვეჯაკობაზე ფიქრობდა, სწავლა, მეცნიე-
რება არც გულს ეკარებოდა, არც გონებას. ზაფხულობით ყმაწვილი სოფელში ჩა-
მოდოდა. ერთხელ სრულიად მოულოდნელად მოვიდა ლამაზად გამოწყობილ.
დედის კითხვაზე — „სწავლა გაათავე, ნენე, თუ?“, ნესტორი უპასუხებს: — „სწავ-
ლა, სწავლა... რადერ ვავათავებდი, რომ სული კინაღამ ამოშადეს ისე მაწვალე-
ბენე“. ამის შემდეგ ნესტორი სოფელში რჩება, უმომბილდება თავის ნათესავს
ფარნა მაყაშვილს, რომელიც სკოლიდან ასევე გამოვდებულია და უქმად ატა-
რებს დროს, თავს ირთობს აზარტული თამაშით, ქეოფით, ეწვევა გარყვნილ ცხოვ-
რებას. ნესტორი და ფარნა ხშირად ერთად ქეიფობენ გაბრიელ როხაძის. დუქანში.
ისინი უკავშირდებიან სოფლის მწერალს არსენ მეღაძეს — „განთქმულ გაიძვერა-
სა და გაბრიელ როხაძის უპირველეს მეგობარს“, რომელიც როხაძის ყველა ბნელ
საქმეს აწყობს და გამოჩარხავს, ყოველგვარ საჩივრებს წერს, ყალბ თამასუქებს
აღდგენს, რისთვისაც კარგ გასამრჩელის ღებულობს. ფარნა გარყვნილ ცხოვრებას
ეწვევა სოფელელ ჭალ კესასთან. ახალგაზრდა ნესტორიც ცდილობს ასეთივე ურთი-
ერთობა დაამყაროს დათქვა გორდელაძის მუღულე ნინოსთან. ავტორი ავციწერს
ნესტორის გატაცებას გლეხის ქალით და შემდეგ ვკვირვებს, თუ როგორ მიწ-
ვიეს იგი ნათლად გორდელაძის ოჯახში. ამ ნათლობით ნესტორმა ხშირი მიმოსე-
ლა გამართა გორდელაძეებთან. ნესტორი ცდილობს დაიმორჩილოს ნინო. წერილ-
საც უგზავნის. აქედანაც არაფერი გამოდის. ერთხელ, როცა მთვრალი ნესტორი
შინ ბრუნდება, დაინახავს, რომ დაღამებისას ნინო ძროხას ეძებდა ტყეში. ის
მივარდება ქალს და ძალით გააუპატიურებს. შეურაცხყოფილი ქმარი, დათქვა გორ-
დელაძე, თოფით კლავს გაბრიელა როხაძის დუქანში მყოფ ნესტორს. ამის გამო
დათქვას კატორღაში გაგზავნიან. ნესტორ უქმიაშვილის სიკვდილით, დედისთან ერ-

ეს უბრალო, შემთხვევით გამოწვეული დამარცხებანია?"¹⁰⁰. არა, არ არის. დრო, როცა ეს ადამიანები მოქმედებენ, მოითხოვს ცხოვრების არა იმ საშუალებებს, რომლებსაც ისინი იყენებენ, არამედ სრულიად ახალ ღონისძიებებს. ჩაუჭი, მკლავლონიერი ადამიანი, თუ მთელ ცხოვრებას ფლობდა მხედრობის ეპოქაში, როცა სამშობლოს იცავდა თავადანაურობა. სოლო გლახობა წარმოადგენდა მის საკუთრებას, მისთვის შრომობდა, ახლა ქვეყანა გამოცვლილია და დაეანგებულნი ფარხმალი მარტოოდენ კედელზე კილია. ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ აზირათ გუშინდელი ბატონი იმის ყმაა ეკონომიურათ, რომელსაც გუშინ თვითონ ბატონობდა. თავად-ანაურობა, როგორც წოდება, დღევანდელი ცხოვრების ზორც-მეტია. მას მხოლოდ სახელი შერჩენია, უშინაარსო, უაზრო. ჰახრავი მისი აღარ არის"¹⁰¹. ვინდა განაგებს ცხოვრებას, ვინ ფლობს მის დოვლათსა და სიყუთეს? ის ადამიანი, რომელსაც უპოვია ახალი ცხოვრების გასაღები, იყენებს მას და იმარჯვებს მოწინააღმდეგესთან ბრძოლაში. ალექსანდრე წულუკიძემ ამ ანტაგონიზმის დასახასიათებლად გამოიყენა ლალიონის პოთხრობის ის ადგილი, სადაც ბურჯუა ნიკო კალაძე და აზნაური ივანე დავლაძე ერთმანეთს ეკამათებინან, თუ ვინ არის ნამდვილი კაცი, ვინ არის პატივისცემის ღირსი. ნიკო კალაძე ამტკიცებს, რომ პატივისცემა ახლა მხოლოდ იმ ადამიანს აქვს, ვისაც ბევრი ფული გააჩნია, შეძლება მოეპოვება, ის განათლებულიც არის, კარგადაც აცვია და აზურავს, მტერს რიგინად დაუხვდება და მოყვარეს, ერთი სიტყვით, განათლებული ცხოვრება აქვს. ფული რომ არ ჰქონდეს, ამას ხომ ვერცერთს ვარ იზამს? ბევრი ვიცი ბე იმისთანა კაცი, რომ განათლებულ მოაქვთ თავი და მკადი ქე ენატრება.

— აბა მე გეტყვი შენ, — დაიწყო ივანემ ათრთოლებული ხმით. — კაცი თუ ჩამომავლობით ჯალაბია, იმას ვერც ფული მოარჯუნებს და

თად დიდ შუხარებას განიცდის გაბრიელ როხაძე, რომელსაც „ახლა კარგა შემომარგვალეზული სამფლობელო აქვს და ფულითაც ისე მდიდარია, რომ სოფლის დუქანს აღარ დასჯერდა და სამი უშველებელი ქვის მღაზნია გამოქემა ქალაქში. საზოგადოდ ის ძალიან კმაყოფილია თავის ბედისა და მხოლოდ ცოტადნად იმაზე აკლია გულს, რომ ნესტორ უქმიაშვილი ასე უდროოდ გამოასაღმა ამ წუთისოფელს „გოგმა“ დათკა გორდელაძემ, და ამ მიზეზით ოთხიოდ სტევა მერის მერ ელარაფერი გამოსცინლა (გვისი ბრალია?“, გვ. 137). ანთ შთაქედნა ნოოსრობა. ეტორი ქარკვევით გეუბნება, რომ ისეთი ადამიანები, როგორიც მედუნენ გაბრიელ როხაძეა, ეკონომიურად მძლავრდებიან, ისჯუთრებენ თავდებანა და აზნაურების მამულენს. ეს ისეთივე ტიპური სურათია, როგორც გვიჩვენებს გიოკა წერეთელმა, ეგნატე ნინოშვილმა, ლალიონმა და 90-იანი წლების სხვა ქართველმა მწერლებმა.

¹⁰⁰ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 14.

¹⁰¹ იქვე, გვ. 15.

ვერც ვერაფერი. კისრამდე ოჭროში რომ ჩასვა იმისთანა კაცი მანც თავის ზნეს არ შეიშლის“, — ამბობს ივანე დავლადე. ეს შეხედულება სასაცილოდაც კი არ ყოფნის ბურჟუა ნიკო კალაძეს. მან იცის: „კაი ხანია წავიდა უწინდელი დროი, ახლა კაცი ივია, ვინც თვითონ ვარგა, ვისაც რამე გააჩნია: მარტუაი აზნაურიშვილობა სულ არაფერი არაა, იგი ტყუილად არ თქვას ვინმემ“. ამ მეტად ტიპურ დიალოგს წულუკიძე ცალკე გამოჰყოფს, როგორც მოთხრობის მთავარ შინაარსს და ასალი ცხოვრების ძირითად ნიშანს. ივანესა და ნიკოს დიალოგს ალექსანდრე წულუკიძე მეტად მახვილ შენიშვნას უკეთებს:

— დავთ, როგორი ანტაგონიზმია ამ ორ ქართველთა შორის. ერთი წუბს ძველი დროის დაკარგვას, ცდილობს წარსული დაიბრუნოს, ეჯავრება ყველაფერი, რაც მის დიდებას უარყოფს, ბრანზორეული ამტკიცებს: „კაცი თუ ჩამომავლობით ჯალაბია, იმას ვერც ფული მოარჯულებს და ვერც ვერაფერი“, არ უნდა გამოტყდეს ხმამაღლა, რომ ჩამომავლობა სულ არაფერია, თუმცა ყოველთვის და ყველგან გაბედული და შეუპოვარი სულ უღონობას, დამციერებასაც კი გრძნობდა“. წულუკიძე შენიშნავს, რომ „ივანესი და ნიკოს მორიგება შეუძლებელია, რადგან თვით ცხოვრებას გადაუმტერებია ერთი მეორისათვის. ერთია ძველი, ფეოდალური დროის წარმომადგენელი, მეორე — ახალი, ფულის მეურნეობის ხანის შვილი; ერთია რაინდი, მეორე — წვრილფეხა ბურჟუა, რომელიც გასხვილფეხებას, გადიდებას აპირებს. ამ ორ ტიპთა შორის მოურიგებელი ბრძოლაა გამართული“.

რა წარმოდგენს თანამედროვე ცხოვრების ზამბარას, რომელმაც ასე დაუპირისპირა ერთმანეთს ეს ორი აღპიანი? წულუკიძე მას ისე შესანიშნავად ახასიათებს, რომ ჩვენ მხოლოდ ვერცელი ამონაწერით დავეკმაყოფილდებით. ეს ამონაწერი ამავე დროს არის საქართველოში საეკერო კაპიტალის განვითარების ბრწყინვალე მარქსისტული დახასიათება:

„— უწინდელი ნატურალური მეურნეობა ფულის მეურნეობამ შეცვალა, — წერს წულუკიძე. — საქირო საგნის შესაძენათ, არსებითი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად „ფულია“ საჭირო. წინეთ, როდესაც მოთხოვნილება, კარჩაკეტილი ცხოვრების გამო, მეტად მკირე, განსაზღვრული იყო, ყველა ოჯახშივე ნაწარმოებით იკმაყოფილებდა თავის საჭიროებას. არაფრისათვის გადაღმა გადასვლა არ სჭირდებოდათ. დღეს, რაკი ძველი, პატრიარქალური წესწყობილება გართულდა, ყველაფერს თითონ ვეღარ იშხადებენ, გადაღმა გადასვლა აუცილებელია, ბაზარი საყოველთაო მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელი გახდა. ამ ხანაში ფულიც საჭირო ხდება, როგორც საყოველთაო საზომი საჭონელი. „ლითონი“ ყველასათვის გამოსადეგი ნივთია, რადგან მით ყველაფრის შეძენა შეიძლება. ფული აუცილებელი ხდე-

ბა იმ მეურნეობაში, სადაც საქონლის წარმოება დაიწყეს. იგი ყველასათვის კერპია, ყველა მისკენ მიისწრაფვის, ყველა მის მოპოებას ცდილობს, რომ ცხოვრება გაუჭირვებლად გაატაროს. ამ სურვილს საზღვარი არ აქვს, იგი დღითიდღე მატულობს, მის დასაკმაყოფილებლათ ყოველნაირ საშუალებას იგონებენ. ზოგი ძალით ცდილობს ამას, ზოგი შრომით და ზოგი ხერხით, მოტყუებით. პირველს ეკუთვნის ივანე დავლაძე, მეორეს მწარმოებელი მუშა და მესამეს ნიკო კალაძე. უკანასკნელი ორი თანამედროვე ეკონომიური ცხოვრების ღვიძლი შვილია, მხოლოდ პირველი „ნაშთი ძველის დიდების“, საზოგადო ცხოვრების ნადიმზე შეუფერებელი, უცხო სტუმარია; ცხოვრებას მისთვის გაუსწრია ბევრათ წინ, ის ჯერ კიდევ ძველ საზღვარს ვერ გადმოცილებია და უნებურათ უნდა დაივიწყოს წარსული ბატონობა. დინჯი სიარული სირბილით უნდა შეცვალოს, თუ უნდა დღევანდელი ცხოვრების საზოგადო ფერხულში ჩაერიოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი დღეები დათვლილია, მისი არსებობა მეტად ზანმოკლეა და „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, „სადაც შობილა, გაზრდილა“, იმ მხარეს სამუდამოთ უნდა გამოეხალმოს“¹⁰².

ეს პროცესი ქართულმა ლიტერატურამ შესანიშნავად ახაზა. ასე გამოეხალმა ცხოვრებას გიორგი წერეთლის იერემია წარბა. ასე გაქრა ეგნატე ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძე, ანასტასია ერისთავ-ხომტარიას ბოროტი მაკინე, დ. ერისთავის ნესტორ უქმიანშვილი და ფარნა მაყაშვილი. ეს ადამიანები გარდასული დიდების ჩრდილში ნებივრობდნენ, არ ეძებდნენ ცხოვრების ახალ საშუალებებს, ისევ ძველს მისდევდნენ და ვერ ხედავდნენ, რომ ცხოვრება გამოიცვალა, მის ბერკეტად ფულის გადაქცევა საამისოდ საჭირო ხერხებს მოითხოვდა. ისინი კი ფულისათვის ქონებას ყიდდნენ, აგირაგებდნენ, ან ძალმომრეობას მიმართავდნენ. ასე იქცევა ლალიონის გმირიც. ა. წულუკიძე შენიშნავს:

„ივანე, სანამ მამა-პაპეული ჰყოფნის, ადგილებს ჰყიდის და ფულს შოულობს, რომ მითი თვისი ფუქსავატი ცხოვრების მოთხოვნილებანი დაიკმაყოფილოს, ზეიმი და ლხინი განაგრძოს, ქორ-მეძებრები შეიძინოს და სხვა- მხოლოთ, როდესაც მამული ზელიდან ეცლება, ავაზაკობის გარდა სხვა საღსარი აღარ რჩება ფულის საშოვნელად. ის ამ საშუალებას მიმართავს, უკანასკნელ ცდასაც აღარ აკლებს, მაგრამ ამათ. სხვის საკუთრების ძალადობით მოპოვება აკრძალულია, იგი ვერ ეწყობა თანამედროვე წესწყობილების მოთხოვნილებას და ცხოვრება მას ისტუმრებს“¹⁰³.

¹⁰² ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 18.

¹⁰³ იქვე, გვ. 18—19.

კაპიტალისტური სინამდვილე რთულია და მის ფონზე სულ სხვა აღაშინა ივანე დავლაძის ანტიპოდი ნიკო კალაძე. იგი ახალი ცხოვრების შეილია, ამ ცხოვრების ყველა საიდუმლოების მცოდნე და ამ ცოდნას მოხერხებულად იყენებს. წულუკიძე ლალიონის მოთხრობის მაგალითზე სრულყოფილად წარმოგვიდგენს ამ ახალ ტიპს ცხოვრებაში. ნიკო „დიდი სიღინჯით ამტკიცებს თავის დიდ ვინაობას: „ახლა კაცი ივია, ვინც თვითონ ვარგა, ვისაც რამე გააჩნიაო“. თუმცა ნიკო ამას თავის საქებრათ, ივანეს წინაშე უპირატესობის დასამტკიცებლად ამბობს, მაგრამ მის ჩიტყვებში თანამედროვე ცხოვრების ნამდვილი დედა-აზრია გამოთქმული. ის, რაც პუბლიცისტ-ეკონომისტებს მრავალი კვლევა-ძიებით დაუსაბუთებიათ, ნიკომ მოკლეთ და მარტივად გამოთქვა. ამ სიტყვებშია მთელი ჩვენი დღევანდელი ცხოვრებისა შინაარსი. წოდებრივი დანაწილების უარყოფა, კარჩაკეტილი, პატრიარქალური ცხოვრების საუკუნო მოსვენება და მის ნაცვლათ კლასიკური დაყოფა ჩვენი საზოგადოებისა, საურთიერთშორის ვაჭრობა-მრეწველობის ფეხის შემოდგმა ჩვენს სამფლობელოში, აი რა არის ჩვენი თანამედროვე ეკონომიური ცხოვრების დედააზრი“¹⁰⁴.

ამ ეკონომიკური ცხოვრების დედააზრს განასახიერებს ნიკო კალაძე მთელი თავისი საქმიანობით, შეხედულებებით, შორალობით. ამ ეკონომიკურმა ცხოვრებამ წარმოშვა იგი და უერთმანეთოდ მათ არსებობა არ შეუძლიათ. ამიტომ ამბობს წულუკიძე: „რაკი საზოგადოებაში საქონლის წარმოება იწყება, ე. ი. ფულის მეურნეობა გაიფუტება, ნიკოც აუცილებელი შუამავალია მომხმარებლებსა (потребителям) და მსხვილ კაპიტალსა, სოფელსა და მეფაბრიკეს შორის. სოფელის ნაწარმოებს, შალს, დარაიას და სხვას, იათად ყიდულობს, რადგან სოფელს არ ძალუძს პირდაპირი დამოკიდებულება იქონიოს მეფაბრიკესთან; ჰყიდის ერთიორად; ფულით ფულს იძენს, თავის კაპიტალს ამნაირი ოპერაციით სარგებელს გამოაღებინებს, ქარხნიდან საქონელს ბაზრის ფასათ იბარებს, რადგან ნიკომ კარგად იცის, როდის რა ღირს ეს და ეს საქონელი, მხოლოდ იმავე საქონელს ერთიორად ასაღებს, სოფელელმა საქონლის ნამდვილი ფასი არ იცის, „შოფლიო ბაზრის ფასების რყევის“ (колебание рыночных цен) მას არა გაეგება რა, გლებს საქონელი ეჭირება და ყიდულობს. აქაც ნიკო რჩება, აქაც მის კაპიტალს ემატება, თუ ბანკში ვისიმე გადატაკებული თავადის შამული იყიდება, ნიკო იქითკენ მიეშურება და დაუყოვნებლივ ახალ ქონებას იძენს“. ასე შეიძინეს ქონება გიორგი წერეთლის ბაზვა ფულავამ თავად თავფუქვილაძისაგან, პეტრიელამ — ბაკურიძისაგან, ეგნატე ნინოშვილძის დავით დროიძემ, შიო არაგვისპირელის ისაკამ, დ. ერის-

¹⁰⁴ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 20.

თავის გაბრიელ როხაძემ. ძნელია აქ წარმოვადგინოთ მთელი გალერეა იმ ტაძრებისა, რომლებიც ქართულმა მხატვრულმა პროზამ მოგვცა. ეს პროექტი რეალისტური სიმართლით აისახა ჩვენს ლიტერატურაში. აქვე რეალისტურად გადაიშალა მკითხველის წინაშე ბურჟუაზიის ამორალიზმი. თუ ლალიონის ნიკო ამპარტავანია, ამავე დროს იგი წარმოადგენს წვრილმანსა და ბილწ ანგარებებს. ბაზარში იგი ფულით იმარჯვებს და ფულითვე ცდილობს მოიპოვოს ის გრძნობა, რომელიც, როგორც წულუკიძე შენიშნავს, „მხოლოდ სულიერი გრძნობით, გონებრივი თანასწორობით, ზნეობრივი სიფაქიზით შეიძლება“ მოპოვებულ იქნას. ნიკო ფულით მოისყიდის მაკრინეს, რომელიც დაეხმარება მას ოთახში ჩაპკეტოს ნინო და დაიმორჩილოს. წულუკიძე ამ სცენის ანალიზის დროს იხსენიებს ანალოგიურ ეპიზოდს: ერისთავის მოთხრობიდან, ნესტორის მიერ დათიკას ცოლის გაუპატრურებას. ნინოს მამა მაქსიმე თანხმდება ყაზახ ტიმოთე კალაძის შვილს ცოლად გაატანოს თავისი ქალი, ვინაიდან მას ფული აქვს და ცხოვრებაც ბედნიერი ექნება. წულუკიძეს მოჰყავს ნინოს სიტყვები მამისადმი: „საცოდაფო ბაბა, გაგიჭირდა და მყიდი“. ნიკოსაგან მაქსიმემ 40 თუმანი მიიღო, ყველაფერს წიხლი ჰკრა, შეურაცხყოფასაც, ქალის სურვილსაც, ჭავრსაც — „ქვეყანა რას იტყვის“ და ქალიშვილი ფულად გაყიდა. ამ სცენის გადმოცემის შემდეგ წულუკიძე გვაძლევს კაპიტალისტური სინამდვილის კლასიკურ დახასიათებას:

„აი ვინ აუჩნდა ჩვენ სოფელს ზნეობის გამათახსირებელი, ტრადიციების წამშლელი; ვინ დაიწყო მშობლიური გრძნობის ვაჭრობა, ვინ დაურღვია მას მშვიდი, მყუდრო ცხოვრება, ვინ წაჰკიდა შეილი მამას, ცოლი ქმარს და მეზობელი მეზობელს — ფულმა და მისმა პატრონმა ნიკომ, ნიკო აღარიბებს გლებსა და აზნაურს, მერე თვითონვე ყიდულობს მამისაგან ქალს. ეკონომიურმა ევოლუციამ დღეს მას მიანიჭა უფროსობა. დღემდე თუ სოფლის ბატონი თავადი ანუ აზნაური იყო, დღეს მისი პატრონი, მბრძანებელი ნიკოა. რა რომ სოფელი ამნაირ ეკონომიკურ ბადეში გაება, მისი წარსულისაკენ დაბრუნება შეუძლებელია, მან უნებურათ უნდა იაროს ამ გზით. ცხადია, რომ ამნაირი მდგომარეობა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების შედეგია; სავაჭრო კაპიტალი აუცილებლათ ჩნდება იქ, სადაც საქონლის წარმოება ახალი დაწყებულია. „რაც უფრო ნაკლებათ არის განვითარებული წარმოებაო“, ამბობს კარლ მარქსი, — მით უფრო მეტი ფული გროვდება ვაჭრის ხელში“ (კ. მარქსი, „კაპიტალი“, ტ. 3, გვ. 260, რუს. გამ.). მაშასადამე, წარმოების განვითარება, მისი ზრდა ვაჭარს ახპარეზს უპატარავეებს, რადგან მის ადგილს მსხვილი კაპიტალისტი იჭერს; მხოლოდ პირველი წინამორბედი მეთორესი, ის გზას უკაფავს მეორეს დაახლოებას, რასაკვირველია, დღევანდელ

ცხოვრებაში, როდესაც ყველა ქვეყნებმა, ერთმანეთში რკინიგზებით გადაბმულემა, მსოფლიო ბაზრის საბმულში შეჰყვეს თავი და გაეცროპიელების ვნას დაადგნენ. აი, რას ამბობს იგივე ავტორი ამის შესახებ: „მისი (ვაჭრული კაპიტალის) არსებობა და განვითარება, დანიშნულ დრომდე, ისტორიული პირობაა კაპიტალისტური წეს-წყობილების განსავეითარებლად, 1) როგორც ერთ ადგილს მეტი ფულის შეგროვების დასაწყისი ხანა და 2) რადგან კაპიტალისტური წეს-წყობილების დროს წარმოება სავაჭროთ ხდება, საქონელი ერთბაშად ბევრი უნდა გასაღდეს და არა თითო-თითო, მამსადაჲმე, ვაჭარიც საჭიროა; ის თავის საკუთარი მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად როდი ყიდულობს, არამედ ის ერთად მიტომ ყიდულობს, რომ შემდეგ სხვა ბევრს მიჰყიდოს. მეორე მხრით, ვაჭრული კაპიტალის განვითარება ხელს უწყობს იმ გარემოებას, რომ წარმოება თანდათან მხოლოდ საცვლელ საქონელს აკეთებს, მისი მეოხებით უფრო და უფრო მეტი ნაწარმოები საქონლათ ხდება“¹⁰⁵.

ასე ღრმად და მეცნიერულად განიხილა ალექსანდრე წულუკიძემ კაპიტალიზმის განვითარების პროცესი საქართველოში. ეს განხილვა მან მჭიდროდ დაუკავშირა იდეოლოგიური რიგის ზედნაშენების ანალიზს. მან პირველმა გვიჩვენა მარქსისტული მეთოდის გამოყენება ქართული ლიტერატურის მასალებზე.

წერილის ბოლოს ალექსანდრე წულუკიძე მიუთითებს: „ეს მოსაზრებაა, ჩვენი ფიქრით, ნებას გვაძლევენ დავასკვნათ, რომ ნიკო კაპიტალისტური წესწყობილების მომასწავებელია, იგი აბალი დროის მერცხალია, რომელიც ასე მშვენივრად დახატა „ფირალი დავლადის“ ავტორმა¹⁰⁶. ლალიონმა გადაიღო ის სურათი, რომელიც ცხოვრებაში ჰპოვა“. წულუკიძე აქვე განსაზღვრავს მეცნიერული ლიტერატურული კრიტიკის ამოცანას, რაც იმანი მდგომარეობს, რომ „ავგვისნას და გომოგვირკვიოს მისი (ლიტერატურული ტიპის. — გ. ჯ.) აწყყო, მოგვითხრობს ამ ცნობილი ფრინველის თავგადასავალს სხვა ერებში, რომ მით საზოგადო ასპარეზზე მოღვაწეობის მსურველს შრომა გაუადვილოს, ნამდვილი მკურნალობა ასწავლოს“. ეს მითითება ძვირფას შე-

¹⁰⁵ ალ. წულუკიძე. თხზულებანი, გვ. 22—23.

¹⁰⁶ ეს შეხედულება სწრაფად დამკვიდრდა ლიტერატურაში, რასაც მოწმობს ალ. ხაანაშვილის შემდეგი სიტყვები: „მოთხრობამ „ფირალი დავლადე“, რომელიც დაიბეჭდა „მოამბეში“, სახელი მოუპოვა ავტორს და მკითხველის ყურადღება მიიპყრო. ნოახრობის გმირი აღარებულ იქნა კაპიტალისტურის წესწყობილების წინამორბედად („ეკალი“ 1898 წ.)“ (ალ. ხაანაშვილი, „ქართული სიტყვიერების ისტორია“, ტ. II, გვ. 64). ექვს გარეშეა, რომ ხაანაშვილი აქ გულისხმობს ალექსანდრე წულუკიძის წერილს „ახალი ტიპი ჩვეს ცხოვრებაში“, რომელიც „ეკალი“ 1898 წლის № 44, 45 და 48 ნომრებში დაიბეჭდა.

ნაძენად უნდა ჩაითვალოს ლიტერატურულ კრიტიკაში, ვინაიდან იგი აფართოვებს კრიტიკოსის მოქმედების სფეროს, არ სჯერდება ფაქტის მარტოდენ აწმყოს ანალიზს, მოითხოვს მის ყოველმხრივ, ფართო განხილვას სხვა ერების მაგალითზეც. წულუკიძე მარტო ამ დებულების წამოყენებით ამქლავენებს თავის თავს, როგორც განათლებული, ფართო დიაპაზონის მქონე ადამიანი, როგორც დიდი მასშტაბის მოაზროვნე, რომლისთვისაც ხელოვნება და მისი თეორია ისევე ვრცელი ასპარეზია, როგორც პოლიტიკა, ფილოსოფია და ეკონომიკური მეცნიერებანი.

ალექსანდრე წულუკიძემ კლასიკურად განმარტა, თუ რა საზოგადოებრივ ეკონომიკურ პირობებს შეეძლოთ გამოეწვიათ ლიტერატურაში მოთხრობა „ფირალი დავლაძე“. ასეთი მხატვრული ნაწარმოები ვერ შეიქმნებოდა რომანტიზმის ეპოქაში, იგი შეიძლებოდა შექმნილიყო მხოლოდ ფულადი მეურნეობის დროს, კაპიტალისტურ სინამდვილეში. აქედან გამომდინარეობს სავსებით სწორი ლოგიკური დასკვნა, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა საზოგადოებრივი ცხოვრების გამომწატველია, მას ემსახურება და გავლენას ახდენს გარკვეული მიმართულებით. ეს იგივეა, რასაც მარქსი წერდა შესავალში „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“: „ხელოვნების საგანი, — აგრეთვე ყოველგვარი სხვა პროდუქტი, — ჰქმნის საზოგადოებას, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დასტკბეს სილამაზით. წარმოება ჰქმნის ამიტომ არა მარტო საგანს ჯუბიექტისათვის, არამედ სუბიექტსაც ამ საგნისათვის“. წულუკიძეს ღრმად ჰქონდა შეგნებული, რომ ისეთი იდეოლოგიური ზედნაშენების, როგორიცაა პოლიტიკა, სამართალი, ფილოსოფია, რელიგია, ლიტერატურა, ხელოვნება, განვითარება დაფუძნებულია ეკონომიკურზე, მაგრამ ყველა ისინი გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე და ეკონომიკურ საფუძველზედაც¹⁰⁷. ეს თავიდან ბოლომდე ჩანს წულუკიძის წერილებში — „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ და „მკითხველის შენიშვნები“. მას, როგორც მარქსისტ-თეორეტიკოსს საზოგადოებრივი განვითარების კანონების შემეცნების ერთადერთ მეცნიერულ მეთოდად მიაჩნდა ისტორიული მატერიალიზმი, რომელმაც „მრავალი ფაქტორები ისტორიული პროცესისა უარყო და აღიარა ერთი ფაქტორი — საზოგადოების ეკონომიკური შენობა. ეს ს რ უ ლ ი ა დ ა რ ნ ი შ ნ ა ვ ს, რ ო გ ო რ ც ზ ო ც ი ე რ თ ჩ ვ ე ნ უ ვ ი ც პ უ ბ ლ ი ც ი ს ტ ს ჰ გ ო ნ ი ა, რ ო მ ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს ყ ვ ე ლ ა რ თ უ ლ ი მ ო ვ ლ ე ნ ა მ ზ ო ლ ო დ ე კ ო ნ ო მ ი კ უ რ ი ფ ა ქ ტ ო რ ი ს ზ ე გ ა ვ ლ ე ნ ი თ უ ნ და

¹⁰⁷ ფრ. ენგელსის წერილი შტანკენბურგისადმი, 1894 წლის 25 იანვრის თარიღით.

ა ი ხ ს ნ ა ს¹⁰⁸. ჩვენ ნათლად ვხედავთ, თუ რა ღრმად და სწორად ეს-
მონა აღუქსანდრე წულუკიძეს ბაზისისა და ზედნაშენის დიალექტი-
კური ურთიერთმიმართება, თუ რა ოსტატურად აკრიტიკებდა იგი
ვულგარულ სოციოლოგებს, მარქსიზმის ფალსიფიკატორებს. წულუ-
კიძეს ბოლომდე ღრმად ჰქონდა შეგნებული ის, რასაც ენგელსი 1894
წლის 25 იანვარს სწერდა შტანკენბურგს: „საქმე სრულიადაც არ არის
ისე, რომ თითქოს მხოლოდ ეკონომიური მდგომარეობა წარმოადგენ-
დეს ერთადერთ აქტიურ მიზეზს, ხოლო დანარჩენი წარ-
მოადგენდეს მხოლოდ პასიურ ფაქტორებს. არა, აქ ურთიერთმოქმე-
დებაა ეკონომიური აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც ბო-
ლოს დაბოლოს გამოვლინდება“¹⁰⁹. ამ საკითხს ენგელსი უფრო
აღრე შეეხო იოსებ ბლოხისადმი წერილში. 1890 წლის 21 სექტემ-
ბერს ენგელსი სწერდა ბლოხს: „მარქსი და მე ვიყავით ნაწილობრივ
დამნაშავენი იმაში, რომ ახალგაზრდები (მარქსისტები) ზოგჯერ აძ-
ლევდნენ მეტ მნიშვნელობას ეკონომიურ მხარეს, ვიდრე ეს საჭიროა.
ჩვენ გვიხდებოდა, ვეკამათებოდით რა ჩვენს მოწინააღმდეგეებს, ხაზი
გაგვესვა მთავარი პრინციპისათვის, რომელსაც ისინი უარყოფდნენ,
და ყოველთვის ვერ ვპოულობდით საკმაო დროს, ადგილს და მიზე-
ზებს სათანადო მიგვეზღო დანარჩენი მომენტებისათვისაც, რომლებიც
მონაწილეობდნენ ურთიერთმოქმედებაში“¹¹⁰.

აღუქსანდრე წულუკიძე ბოლომდე თანმიმდევარი მარქსისტი-
თეორეტიკოსია და ასეთად გვევლინება იგი ლიტერატურულ კრიტიკა-
შიც. მისი ესთეტიკური იდეალები ემყარებიან მეცნიერულ მოძღვრე-
ბას საზოგადოების, ბუნების, აზროვნების განვითარებაზე. ეკონომიკუ-
რი ბაზისისა და იდეოლოგიური ზედნაშენებს დიალექტიკური ურთი-
ერთმოქმედების სწორ შემეცნებას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის.
არსების, მისი ფუნქციის მოწინავე, პროგრესულ გაგებას. ერთ-ერთ
წერილში წულუკიძემ მიუთითა, რომ ახალგაზრდობაში იგი განსაკუ-
თრებით გატაცებული იყო „მესამოცე წლების იდეალე-
ბით“¹¹¹. ამ იდეალებმა დაამკვიდრეს ლიტერატურაში ხელოვნების
ცოცხალი, აქტიური, პროგრესული გაგება. ეს იყო მარქსისტული ეს-
თეტიკის წინამორბედი მთელს რუსულ ლიტერატურაში, მისი წინა-
დღე. ამ ნაყოფიერ ნიადაგზე აღზრდილ წულუკიძეს, შემდეგში მარქ-
სისა და ენგელსის მოძღვრების ღრმად მცოდნეს, მის მიმდევარს, შე-

¹⁰⁸ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 30, „საუბარი მკოხველთან“. ხაზი.

ჩვენია — გ. ჯ.

¹⁰⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 16.

¹¹⁰ იქვე, გვ. 18.

¹¹¹ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 279.

ეძღო არა მარტო სწორად, მეცნიერული სიღრმით ჩასწვდომოდა ხე-
 ლოვნებისა და ლიტერატურის არსებას, თეორიას, არამედ ასევე
 ბრწყინვალედაც გაეკაფა გზა ქართული სალიტერატურო კრიტიკი-
 სათვის. ამიტომ შეეძლო მას თავიდანვე სასტიკი ბრძოლა გამოეცხა-
 დებინა დოგმატური ანუ მეტაფიზიკური ლიტერატურული კრიტიკი-
 სათვის, რომელიც არ ცნობს ლიტერატურის განვითარებას და ხელ-
 მძღვანელობს მზაშინარეულად მოცემული დოგმებით. წულუკიძე დიდი
 მეცნიერული ერთდროით ამტკიცებდა, რომ „ყოველი თვალსაჩინო
 სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას,
 რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმარ-
 თულებას ადგება. რა თქმა უნდა, წარსული წესწყობილების
 სოციალური ფსიქოლოგია უფრო დღეგრძელია თავის მშობელზე და
 ამიტომ მწერლობაც რამდენიმე ხანია ამ ფსიქო-
 ლოგიის გავლენის ქვეშ იმყოფება, სანამ ახალი საზო-
 გადოებრივი განწყობილება სრულიად თვალსაჩინო ახალ სოციალურ
 სფერას არ შექმნის“¹¹². ამ სიტყვებში დიდი ისტორიული ჭეშმარიტე-
 ბაა გამოაქვეყნებული, ეს არის კლასიკური დებულება, რომელიც მეცნიე-
 რულად განგვიმარტავს გარდამავალი პერიოდების ხელოვნების რაო-
 ბას, იმ რთულ სოციალურ, ეკონომიკურ და ფსიქოლოგიურ პირო-
 ბებს, რომლებშიაც ყოველთვის ბრძოლით, შეჯახებით, ზოგჯერ დიდი
 ტკივილებითაც იბადება ახალი ხელოვნება. მოიგონეთ ლენინის კლასი-
 სიკური ფორმულები ახალი თეატრის შექმნისათვის ოქტომბრის რე-
 ვოლუციის შემდეგ. მოიგონეთ ხელოვნების ისტორია და ეს დებულებ-
 ა ოცნებს წინაშე მთელი თავისი ბრწყინვალეობით წარმოდგება.

„მწერლობა სარკეა ცხოვრების. განვითარე-
 ბული, რთული საზოგადოებრივი განწყობილება
 უფრო განვითარებულ რთულ ცოდნას და შეგნე-
 ბას მოითხოვს, და თავისი ხანგრძლივი ვითარების განმავლობა-
 ში კიდევ შექმნის, აღზრდის გონებრივად ხალ, განვითარებულ იდეო-
 ლოგი“¹¹³. ეს არის მთელი ხელოვნების ისტორიის მოკლე, ლაკონიუ-
 რი, მაგრამ მეცნიერული დახასიათება. „მწერლობა სარკეა ცხოვრე-
 ბის“. ასე განმარტავენ ლიტერატურის რაობას მარქსი, ენგელსი,
 ლენინი. თავის ბრწყინვალე, კლასიკურ წერილებში ლევ
 ტოლსტოის შესახებ ლენინმა დიდი რუსი მწერალი დაახასიათა, რო-
 გორც „რუსეთის რევოლუციის სარკე“. მან პირველმა გენიალურად
 ახსნა ტოლსტოის ტრაგედია, პირველმა გვიჩვენა, რომ „ტოლსტოის

¹¹² ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 28, წერილი „საუბარი მკითხველთან“. ხაზი ჩენია — გ. ქ.

¹¹³ იქვე, გვ. 29, ხაზი ჩენია — გ. ქ.

შეხედულებებსა და მოქმედებებში წინააღმდეგობანი შემთხვევათობა კი არ არის, არამედ ესაა გამოხატულება იმ ურთიერთაწინააღმდეგობა პირობებისა, რომელშიაც ჩაყენებული იყო რუსეთის ცხოვრება მე-19 საუკუნის უკანასკნელ მესამედში“.

ასეთივე წინააღმდეგობანი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გამოსაპა გასულ საუკუნის 90-იანი წლების ქართულმა მხატვრულმა პროზამ. მასვე განეკუთვნება დავით კლდიაშვილის მოთხრობები, რომლებიც წულუკიძემ ლალიონის მოთხრობის მსგავსად ღრმად განიხილა. დავით კლდიაშვალს წულუკიძემ სამართლიანად უწოდა „ყოფაცხოვრების ნიჭიერი მწერალი“. სტატია „მკითხველის შენიშვნები“, დაბეჭდილი პირველად რუსულ გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეში“ 1900 წელს, მრავალ საგულისხმო საკითხს აყენებს. შესავალში ავტორი კვლავ აკრიტიკებს 90-იანი წლების ლიტერატურაზე კ. აბაშიძისა და არჩ. ჯორჯაძის შეხედულებებს და ამტკიცებს, რომ არ არის მართალი. თითქმის „ჩვენი ბელეტრისტიკა დაწვრილმანდა, დაჰკარგა თავისი ძალა; ჩვენმა მესამოცეწლიანელებმა თითქოს დაამთავრეს მხატვრული ლიტერატურის განვითარება და რომ ჩვენ ვეღარ დავიბრუნებთ უკვე იმ ძველ კარგ დროს, რომ ჩვენ თითქმის განწირული ვართ ვიკითხოთ უშინაარსო, უგვანო, ზოგჯერ მავნე მოთხრობები — ერთი სიტყვით ემჩნევა გაუარესება, რეგრესი ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით“¹¹⁴. ეს დებულება წულუკიძეს მიაჩნია თავიდან ბოლომდე ყალბ შეხედულებად. ის უპასუხებს კითხვაზე, თუ რა მოეთხოვება მწერალს, ლიტერატურას. ბოლო თუ მოთხოვნა გამართლებულია, მაშინ ზედმეტია ლაპარაკი მწერლობის დაკნინებაზე, მის დაქვეითებაზე, როგორც ამას კრუპინის თეორიით, საგნის შეუსწავლელად ამტკიცებდნენ ზოგიერთი ლიტერატორები. ბელეტრისტს მოეთხოვება „მხოლოდ სინამდვილის სწორად გამოხატვა ცოცხალ, მხატვრულ ფორმაში. — ამბობს წულუკიძე. ასეთ გამოხატვას წარმოადგენს ეგნატე ნინოშვილის ცხოვრებიდან ამოკრეფილი მოთხრობები: „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, „მოსე მწერალი“, „სიმონა“, „გოგია უიშვილი“, ლალიონის „ფირალი დავლაძე“, დიმიტრი ერისთავის „ვისი ბრალია?“, დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც წულუკიძის აზრით „ბრწყინვალე ფსიქოლოგიური გამოხატულებაა ჩვენი პარტივი. მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ურთიერთობისა სოფლად“¹¹⁵.

წერილში — „მკითხველის შენიშვნები“ აღწესანდრე წულუკიძე კრკლად განიხილავს დავით კლდიაშვილის უკანასკნელ ნაწარმოებს

¹¹⁴ იქვე, გვ. 71.

¹¹⁵ იქვე, გვ. 72. ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.

„ქამუშაძის გაჭირვებას“, რომლის წაკითხვა მას მიანიჭა „სასიამოვნო და სასარგებლო“ საქმედ, არა იმიტომ, რომ „დასტკბესტილის სილამაზით ან პოეტური შედარებებით გაამაზვიო შენი გონება, — არა თუ თქვენ, მკითხველო, გაინტერესებთ არა იმდენად პოეზია, რამდენადაც ცხოვრება, თუ თქვენ გულით ფანჯრალით ადევნებთ თვალყურს ხალხის მატერიალურ და სულიერ განვითარებას, თქვენ ბევრ საინტერესოს იპოვით თქვენთვის „ქამუშაძის გაჭირვებაში“¹¹⁶.

წინაშეილისა და ლალიონის ტიპებისაგან განსხვავებით, წულუკიძე დავით კლდიაშვილის მოთხრობის მთავარ გმირს ოტია ქამუშაძეს ახასიათებს როგორც სრულიად ახალ, განსხვავებულ მოვლენას. ოტია აზნაურია, მაგრამ ტარიელ მკლავაძისა და ივანე დავლაძის მკლავის ღონეს კი არ მისდევს, არამედ შრომით ცდილობს არსებობას, ის ღარიბი და გაჭირვებულ მდგომარეობაში ჩაუარდნილი ადამიანია. რაინდული წინაპრების ამჟამი შთამომაველიდან იგი გადაიქცევა უბრალო მიწის მუშად, რომლის შრომა არ ნაზღაურდება. ოტია ცდილობს თავისი ოჯახის მდგომარეობა გამოასწოროს ცოლის შერთვით იგი ცოლად ირთავს ქალაქელ ქალიშვილს სონიას. სოფლად მისი ცხოვრება აუტანელი ხდება. ამას უფრო მწვეველ განიცდის ქალაქელი ქალი, რომელიც თავის ქმარს ეუბნება: „ოტია ჩვენი აქ დარჩენა სიკვდილია, ოტია... ამდენი ხანია გიცდი. ჩვენ უნდა წავიდეთ, უნდა გავშორდეთ აქაურობას...“ დიდი ვაივაგლახის შემდეგ ოტია ქამუშაძე ტოვებს თავის მამა-პაპის ადგილს, გაიხიზნება ქალაქში და სახლდება გარეუბანში, სადაც მასზე ადრე სხვები უკვე დასახლებულან. ავტორი მოთხრობის დასასრულს აღნიშნავს: „ჩერ კიდევ ვერ მოეწყვენ, მართალია, მაგრამ იმედი აქვთ ორივე ცოლ-ქმარს, რომ მოკლე ხანში იმ ახალ ნიადაგზე სოფლისაზე უკეთესად წაიყვანენ საქმეს“¹¹⁷.

ავტორის ამ სიტყვებს ალექსანდრე წულუკიძე საეცებით ზამართლიანად არ ეთანხმება და შენიშნავს, რომ მისი „გადაკრული სიტყვები დამაჯერებლად არ გვეჩვენება. იქნებ ავტორი ფიქრობს მათი ცხოვრება უზრუნველყოფილად და ბედნიერად მოაწყოს? არა გვეკო-

¹¹⁶ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი. თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა წულუკიძის წერილს დავით კლდიაშვილის შემოქმედებითი ზრდისათვის, გვიჩვენებს ქართველ სერკენტის ცნობილი „მუმუარება“, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ „ნოვოე ობორენიეი“ სამა წულუკიძის წერილში იგი პირდაპირ წააქეზა და გაიწვია სამუშაოდ (იხ. დ. კლდიაშვილი, ტ. 11, 1935 წ., გვ. 347). ზაზი ჩვენია — გ. გ.

¹¹⁷ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, ტ. 1, 1933, გვ. 329.

ნია. იგი ხომ სინამდვილეს გვიხატავს, სინამდვილეში კი ეს არ ხდება“¹¹⁸.

კაპიტალიზმმა, რომელიც სოფელში შეიქრა, მრავალი ადამიანი აპყარა თავისი მიწა-წყლიდან და ქალაქში გახიზნა. ეს პროცესი საერთო კანონი აღმოჩნდა ყველა ქვეყნისა, სადაც კაპიტალიზმი განვითარდა. მოიგონეთ მე-19 საუკუნის საუკეთესო ინგლისური რომანები. უფრო ადრე ტომას მორმა, უკვდავი „უტოპიის“ ავტორმა, შესანიშნავად გამოხატა, თუ როგორ შთანთქმეს ცხოვრებმა ადამიანები, როცა წინანდელ სამოსახლო ადგილებზე მრეწველობისათვის საჭირო მატყლის მომცემი პირუტყვების საძოვრები გაშენდა. მოიგონეთ ფრანგი მწერლის ალფონს დოდეს რომანები, განსაკუთრებით „პატარა მამაკაცი“, სადაც ავტორმა შესანიშნავად გვიჩვენა ქალაქში ჩამოსული ოჯახის, თუნდაც დანიელის ტრაგედია. რუსულ ლიტერატურაში ამ საკითხს ცნობილმა მწერალმა ფეოდორ რეშეტნიკოვმა სპეციალური რომანი მიუძღვნა სათაურით „Где лугаше?“ ამ რომანში მან ასახა ტანჯული, ლატაკი ადამიანები თუ როგორ უყენებენ თავის თავს კითხვას: „სად არის უკეთესი?“ მათ ჰგონიათ, რომ უკეთესია ცხოვრება ქალაქად. მიდიან ამ უკეთესის საძიებლად, მაგრამ ქალაქშიაც აუტანელ მდგომარეობაში ვარდებიან, და კითხვაზე, თუ სად არის უკეთესი? — ასეთ პასუხს პოულობენ: „ალბათ იმ ქვეყნადაა უკეთესი“. ეს ნაწარმოები ვრცლად განიხილა ცნობილმა ლიტერატურულმა კრიტიკოსმა პეტრე ტაჩოვმა, რომელმაც ამავე რომანის სიუჟეტის მიხედვით თავის კრიტიკულ წერილს შემდეგი სათაური მისცა: „Разбитые Плюшки“. მართლაც დამსხვრეული ილუზია იყო კაპიტალისტური ექსპლოატაციის, ძარცვა-გლეჯისა და გაყვლეფის პირობებში სოფლიდან ქალაქში წასვლა უკეთესი ცხოვრების საძიებლად. წულუკიძემ ეს ბრწყინვალედ იცოდა. მას ჰქონდა ზუსტი მეცნიერული ცოდნა საზოგადოებრივი განვითარების კანონების შესახებ და ამიტომ არ შეეძლო შენიშვნა არ გაეკეთებინა „ქამუშაძის გაჭირვების“ ავტორისათვის „გადაკრული სიტყვების“ გამო.

რეფორმის შემდეგდროინდელ სინამდვილეში ჩვენ არსებითად ფეოდალური არისტოკრატის სამი ძირითადი ტიპი მოგვცა ცხოვრებამ და ლიტერატურამაც ეს ტიპები გამოხატა. წულუკიძეს ამ სამი ძირითად ტიპად მიაჩნია: ეგნატე ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძე, არსენ მამულაიშვილის ივანე დავლაძე და დავით კლდიაშვილის ოტია ქამუშაძე.

„პირველი — ქართველი მეომრის სუსტი ნაშიერია, რომელიც მთელ თავის ენერჯიას ღვინოსა და ჩხუბში ანიავებს: ბრძოლისათვის მას

¹¹⁸ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 75.

აქვს ზანჯალი და პერკულესის მკლავები; ყველა უნდა ემორჩილებოდეს, ქედს იხრიდეს მის წინაშე, როგორც დიდი წინაპრის შთაბრძანებას წინაშე; პიროვნების გაქვლედა მხოლოდ იმისათვის, რომ თავიანი „არწივისებური ფრთები“ გაშალოს, ესაა მისი სიამოვნება და თვი-ჯონვე ამ სიამოვნების მსხვერპლი ხდება, როცა სუსტი, მაგრამ თავ-მოყვარე, მის მიერ უსამართლოდ შეურაცხყოფილი სოფლის მამწავ-ლებელი სპირიდონ მცირიშვილი რევოლუციურიდან გასროლილი ტყვი-ითა ჰკლავს მას. მეორე — დავლაძე, მისი ორეულია, მხოლოდ იმ გან-სხვავებით, რომ თავისი წოდებრივი უპირატესობის შესანარჩუნებ-ლად „ვაჭრის შვილთან“ ბრძოლაში იგი მიმართავს სხვა საშუალებას—ფულს. მაგრამ როგორ იშოვოს ის? შრომა მას არ „შეშვენის“ და აი მან გადასწყვიტა ძველი იარაღით — ხანჯლითა და ძალით მოი-პოვოს ახალი იარაღი — ფული. იგი ეწევა ყაჩაღობას, მაგრამ ყაჩა-ღებს არ ითმენს განვითარების პროცესში მყოფი სამოქალაქო საზო-გადოება და მისი გზა ციმბირისაკენაა.

ოტია ქამუშაძემ ფაქტიურად უარი თქვა თავის წოდებრივ პრი-ვილეგიებზე, მას შრომით სურს წაართვას ბუნებას საარსებო საშუა-ლებანი, მაგრამ „შიმშილისაგან“ დევნილი გარბის ქალაქში. უკანასკ-ნელი ტიპი უფრო სიცოცხლეუნარიანია და მისი ცხოვრება ხდება სე-რიოზული დაკვირვებისა და კვლევის საგნად“¹¹⁹.

ალექსანდრე წულუკიძე ღრმად ჩასწვდა დავით კლდიაშვილის შე-მოქმედებას, მისი მხატვრული ოსტატობის სპეციფიკას და ყველა შე-ხედულებას, რომელიც ამ ნიჭიერი მწერლის შესახებ გამოთქვა, მო-მავალმა მთლიანად გაამართლა. სავსებით სწორი იყო მითითება, რომ „დ. კლდიაშვილი სოფლური ცხოვრების კარგი მცოდნეა და ყველა მისი მოთხრობები ამ სფეროდან მახვილი დაკვირვებებით ბრწყინა-ვენ“, რომ „თავის უკანასკნელ ნაწარმოებში ავტორი არ დაკმაყო-ფილდა ამ ამოცანით და ქალაქის ცხოვრების კონტური მოხაზა“, რომ მესამე ტიპი უფრო სიცოცხლისუნარიანია და იგი სერიოზული კვლე-ვის საგანი ხდება.

ლიტერატურას ალექსანდრე წულუკიძე უცქეროდა არა მარტო როგორც ცხოვრების ასახვას, სინამდვილეზე ზემოქმედების საშუა-ლებას, არამედ ბრძოლის იარაღს. თავის წიგნში „ოცნება და სინამ-დვილე“ ანუ „კრიტიკული შენიშვნები ბ. არჩილ ჯორჯაძის „პროგრამის“ გამო“, რომელიც 1903 წელს გამოვიდა, მან ბრწყინვალედ და-ასაბუთა, რომ ლიტერატურა კლასობრივ საზოგადოებაში კლასობრი-ვი მოვლენაა.

ხელოვნების კლასობრიობის პრინციპით მიუდგა ეს ღრმად გა-

¹¹⁹ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 27.

ნათლებული მარქსისტი ლიტერატურული საკითხების ანალიზს. ეს თვალსაზრისი განავითარა მან ცნობილი საზოგადო მოღვაწისა და მწერლის გიორგი წერეთლის შესახებაც. „ღია წერილში ბ-ნ გიორგი წერეთელს“ წულუკიძემ გამოააშკარავა „პირველი ნაბიჯის“ ავტორის ბურჟუაზიული იდეოლოგია, დაამტკიცა, რომ სტატიაში „ქუთაისის საადგილ-მამულო ბანკი და ინტელიგენტთა პარტიები“ გატარებულია აშკარად ბურჟუაზიული კლასობრივი იდეოლოგია. მეტად მახვილი და სავსებით სწორი შენიშვნით თავდება წერილი. წულუკიძე უსაყვედურებს გიორგი წერეთელს: „მითხარით, როგორ მოვათავსოთ ერთად: ერთის მხრივ, ცნობილი მეცნიერის (ე. ი. კარლ მარქსის — გ. ჯ.) სწავლა კლასიურ ანტაგონიზმზე, რომლის მომხრეთ თქვენ თავს სახვით და, მეორე მხრით, თქვენზე მფარველობითი კილო, „ახლათ აღორძინებულ ვაჭარმრეწველის კლასის „შესახებ?“¹²⁰ ეს იყო სავსებით სწორი შენიშვნა.

ლიტერატურაში კლასობრივი პრინციპი, რაც ლენინმა მოითხოვა 1905 წელს დაწერილ ნაშრომში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, სავსებით დაცვა, გაატარა და განავითარა ალექსანდრე წულუკიძემ „სრული და მთლიანი ფორმით“. იგი იბრძოდა იმისათვის, რომ ლიტერატურული საქმე საქართველოშიც ნამდვილად გადაექცია საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილად. მან ერთ-ერთმა პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ქართული მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებას, ერთ-ერთმა პირველმა დანერგა მისი ძირითადი პრინციპები, ერთ-ერთმა პირველმა მოგვცა მისი კლასიკური ნიმუშები. ალექსანდრე წულუკიძე ლიტერატურულ კრიტიკაშიც ისევე თანმიმდევარი და ღრმად განათლებული მარქსისტი დარჩა, როგორც პოლიტიკური ეკონომიის მკვლევარი, მებრძოლი რევოლუციონერი, კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის თავდადებული ადამიანი.

ამიერიე ვამთავრებთ ხელოვნების, მისი არსებისა და ფუნქციის ანალიზს, ვიწყებთ იმ მეცნიერების განმარტებას, რომელიც თავის მიზნად ხელოვნების შესწავლას ისახავს. ეს მით უფრო აუცილებელია, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობის გარკვევა აყენებს ერთ-ერთ რთულ პრობლემას, რომელსაც დიდი ხანია იკვლევს ეს მეცნიერება. ამ პრობლემას მოიცავს მშვენიერება. მაგრამ სანამ უშუალოდ შევუდგებოდეთ მშვენიერების არსების ანალიზს, საჭიროა გარკვეულ იქნას თვით ის დისციპლინა, რომელიც მშვენიერების პრობლემას იკვლევდა და სწავლობდა. ეს დისციპლინაა ესთეტიკა.

¹²⁰ ალ. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 27.

III. რა არის ესთეტიკა?

ესთეტიკის პრობლემათა განმარტებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს, თუმცა თვით ტერმინი „ესთეტიკა“ შედარებით ახალია.

ტერმინ „ესთეტიკას“ უკავშირებენ 1750-58 წლებში გამოსულ ალექსანდრ გოტლიბ ბაუმგარტენის ორტომიან წიგნს „Aesthetica“, რომელსაც, უფრო სწორად, „ესთეტიკა აკროამატიკა“ ეწოდება. აკროამატიკა ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს „მოსასმენად განკუთვნილს“, არაპოპულარულს, სპეციალურად მსმენელებისათვის დაწერილ თხზულებას. ამ წიგნმა სათავე დაუდო მეცნიერებას, საგნების სილამაზე რომ უნდა განეხილა ფილოსოფისათან მჭიდრო კავშირში. თავის წიგნში ბაუმგარტენი აღიარებს ბუნებისადმი მიზაპვას, განიხილავს ხელოვნების ისეთ დარგს, როგორც პოეზიაა, ვრცლად ჩერდება ხელოვნების ანტიკური თეორიების ანალიზზე. საკულისხმოა შემდეგი: ბაუმგარტენი ბოდიშსაც კი იზღიდა მკითხველის წინაშე, რომ ეხებოდა ისეთ ნაკლებმნიშვნელოვან საკითხს, როგორცაა სილამაზე. მაგრამ ამ ნაბიჯს იგი ამართლებდა ფილოსოფიით, ურომლისოდ ესთეტიკის არსებობას ვერ წარმოიდგენდა. ამ თვით ბაუმგარტენის სიტყვები: შეიძლება ჩვენი მეცნიერების წინააღმდეგ წამოაყენო მოსაზრება, რომ ფილოსოფოსს არ შეუენის და რომ მისი გონებრივი ჰორიზონტის დაბლა დგანან შეგრძნებანი, ფანტაზიები, გრძნობების აშლა და ა. შ. დაიხსომე: ფილოსოფოსი ადამიანია ადამიანთა შორის და კარგი არ არის, თუ ის თავისთვის უცხო რამედ თვლის ადამიანური შემეცნების ესოდენ დიდ ნაწილს¹. ბოზენკიტიც მიუთითებს, რომ რაციონალისტურმა ცრურწმენებმა „...იძულებს ბაუმგარტენი ბოდიში მოეხადა თავისი საგნის გამო, ვინაიდან ეს საგანი ფილოსოფიის ღირსებაზე დაბლა იდგა, და ფილოსოფოსისათვის საინტერესო იყო მხოლოდ როგორც ადამიანისათვის, მსგავსად ყოველი ადამიანისა (ციმერმანი, 1,159, ჰეგელი, ესთ., შესავალი)“². ციმერმანიც ამასვე ლაპარაკობს, როგორც ბოზენკიტმა მიუთითა, ამასვე ამბობს ჰეგელი, მაგრამ ვიკითხოთ: რატომ მიეცა ამ საკითხს ესო-

¹ Alexand. G. Baumgarten, Aesthetica, 1750, წიგნი I, გვ. 3.

² B. Bosanquet, History of Aesthetic, London, 1904, გვ. 186.

დენ დიდი ნაშენებლობა? იმიტომ, რომ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში „ესთეტიკას“ ჯერ კიდევ დიდი ბრძოლით უნდა გაეკაფა გზა და თუმცა მას უკვე ჰქონდა ოცდასამსაუკუნოვანი ისტორია, მაინც ახალ მეცნიერებად ითვლებოდა, ვინაიდან ამ დროს სახელი პირველად მიიღო და ეს სახელი ბაუმგარტენმა მისცა, რომელიც მოკრძალებით მოეპყრო რა ნათლულს, წინასწარვე ბოლიში მოჩხადა თავისი საქციელისათვის.

რაკი ესთეტიკის განმარტებას ვეხებით, ზედმეტი არ იქნება მკითხველმა იცოდეს, თუ ვინ იყო ბაუმგარტენი ან რას წარმოადგენდა მისი ნაშრომი „Aesthetica“, რომელმაც ანუ დიდი როლი შეასრულა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.

ალექსანდრ გოტლიბ ბაუმგარტენი, თავისი დროისათვის უთუოდ ღრმა და ორიგინალური მოაზროვნე, რასაც თვით იმანუილ კანტი აღნიშნავს, 1740 წლამდე პალეს უნივერსიტეტის დოცენტი, ხოლო შემდეგ ოდერის ფრანკფურტის პროფესორი დაბადებულა 1714 წელს და გარდაცვლილა 1762 წელს ოდერის ფრანკფურტში.

მიუხედავად იმისა, რომ ბაუმგარტენის „ესთეტიკას“ ზოგიერთი გამოფიტულ ნაწარმოებად თვლიდა, მისი გავლენა მაინც ბევრმა ფილოსოფოსმა განიცადა და ამ გავლენას თავის დროზე ვერ ასცდა ისეთი დიდი ფილოსოფოსიც კი, როგორც კანტი იყო. კანტის a priori-სა და „გემოვნების ძალის“ პირველი კონტურები ჩვენ სწორედ ბაუმგარტენის „Aesthetica“-ში ვიგრძენით, თუმცა არ ვიცით: შემჩნეულია თუ არა ყოველივე ეს თვით ფილოსოფიის ისტორიკოსების მიერ? ყოველ შემთხვევაში, ეს მათი საქმეა, და ფილოსოფოსებს მივანდოთ ამის გამორკვევა, ჩვენ კი პირდაპირი მოვალეობა შევასრულოთ — პასუხი გავცეთ კითხვაზე: რას წარმოადგენს ბაუმგარტენის „Aesthetica“?

როგორც ცნობილია, ბაუმგარტენი ქრისტიან ვოლფის მიმდევარი იყო და საესებით პუნებრივია, რომ იგი ვერ ასცდებოდა ვოლფის ფილოსოფიური სკოლის გავლენას, თუმცა, როგორც შემდეგ დავინახავთ, მან ვოლფის სკოლიდან მაინც წინ წარდგა საკმაოდ დიდი ნაბიჯი. ვოლფის სკოლაში გაბატონებული იყო შეხედულება, რომელიც ლოგიკას თვლიდა გონების საშუალებით სრულყოფილი შემეცნების მეცნიერებად და სრულიად უყურადღებოდ იყო მიტოვებული გრძნობის საშუალებით სრულყოფილი შემეცნება, თუმცა ზოგიერთები ცდილობდნენ შემეცნების ამ დარგის შესწავლასაც, ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ რა წარმოდგენილი, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ეს მეც-

ნიერება³. და აი გამოდის ბაუმგარტენი, რომელიც საფუძველს უყრის ამ მეცნიერებას თავისი ორტომიანი თხზულებით „Aesthetica“, რომელიც ავტორს, მართალია, არ დაუმთავრებია, მაგრამ, სამაგიეროდ, მას მაინც წილად ხვდა დამთავრებინა იმ მეცნიერების გაფორმება, რომელიც საუკუნეების მანძილზე სახელწოდება „ესთეტიკის“ გარეშე არსებობდა, ხოლო ანტიკურ მოაზროვნეთა შრომებში „შშვენიერების შესახებ მოძღვრებად“ იწოდებოდა. ბაუმგარტენმა სწორედ ბერძნული სიტყვა — „ესთეტიკა“ გამოიყენა, მისცა მას ლათინური დაბოლოება და ასე მონათლა ახალი მეცნიერება — „ესთეტიკა“, თუმცა ის ძველთაძველი იყო უსახელოდ. ესთეტიკა გრძნობიერს, გრძნობიერ აღქმას ნიშნავდა ბაუმგარტენისათვის და ეს გაგება, ვიწრო აზრით, დღესაც ძალაშია, თუმცა ახლა მისი საზღვრები ძალიან გაფართოებულია.

ისტორიულად ბაუმგარტენის „ესთეტიკას“ ხელოვნების თეორიისათვის მართლაც ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა და თავის დროზე მას ბევრი მიმდევარიც ჰყავდა, თუმცა მათ შორის ცოტა როდი იყო ბრმა მიმბაძველი. თავი რომ დავანებოთ ფრიდრიხს მეიერს, რადგან მისი მიმდევარი იყო, ერთ დროს ბაუმგარტენის მიმბაძველებად აღიარებდნენ ეშენბურგს, ებერგარდს, ზულცერს, მორიცს, მენდელსონსა და ლესინგსაც⁴, მაგრამ ოდნავ დაკვირვებული მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ლესინგის გამოცხადება ბაუმგარტენის მიმდევრად შეუძლებელია, თუ ოდნავ მაინც გავუწვეთ ანგარიშს ამ ორი მოაზროვნის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. ეს შეცდომა იყო იმ ესთეტიკოსებისა (მათ შორის ამფითეატროვისა), რომლებიც დღესველეთ ვეროპელი ესთეტიკოსების ძველ თეზისს უკრიტიკოვებდნენ. რაც შეეხება იოჰან ეშენბურგს, ის მართლაც ბაუმგარტენის გზით მიდიოდა, მისი მიმდევარი იყო და მისი სისტემის ბოლომდე ერთგული დარჩა. თუ უფრო ახლოს მივალთ საკითხთან, ჩვენს წინაშე შემდეგი სურათი გადაიშლება: ეშენბურგი უცვლელად ლებულობს ბაუმგარტენის პრინციპებს, ზოგჯერ იძლევა მათ განვითარებას, მაგრამ არსებითად არაფერს ცვლის, არაფერს უმატებს თავისი მასწავლებლის სისტემას. ყველაზე უფრო ნათლად ეს შეიძლება დაინახოთ წიგნში „Kраткое руководство к эстетике“⁵. წიგნის შესავალშივე ეშენბურგი ესთეტიკას ბაუმგარტენისებურად განმარტავს: „Эстетика“

³ Е. В. Амфитеатров, Исторический очерк учения о красоте и искусстве, Харьков, 1890, стр. 68.

⁴ იქვე, გვ. 68.

⁵ პატარა წიგნია, მცირე ფორმის, შეიცავს 3—78 გვერდს.

ტეტიკა, в пространном значении, есть полная теория всех изящных наук и искусств, заключающая в себе не только общия, но и собственно каждой науке и искусству принадлежащая правила. В тесном и обыкновенном смысле, как и здесь берется, эстетика есть теория чувственных познаний об изящном, или система общих оснований, замечаний и правил, употребляемых во всех изящных науках и искусствах; ибо чувственное представление бывает их предметом, а возбуждение внутреннего чувства изящного, справедливого и хорошего — общею их целью»⁶. ესთეტიკის ამ ზოგადი განმარტების შემდეგ, თვით მისი საგნისა და არსობის დახასიათებაც ეშენბურგს ბაუმგარტენის მიხედვით მოჰყავს, თუმცა ეს დახასიათება უფრო გაშლილი გვეჩვენება, მიუხედავად მისი ლოკალიზებული წარმოდგენისა. რა არის ესთეტიკის საგანი და რა წარმოადგენს მის არსობას? «Предмет и сущность эстетики, — წერს ეშენბურგი, — состоит в том, чтобы рассмотреть изящныя искусства и науки по их общим и частным свойствам, по их обширности, различию и связи, по их предмету, роду действия, пользе и общей истории; показать свойство душевных способностей, занимающихся ими в особенности, некоторые доказательства, служащая для точного определения — что есть чувственно изящное: познание; утвердить всеобщия правила изящного и совершенного, чувственно-справедливого и хорошего; показать средство для чувственно-высоких представлений по их свойству и прямому употреблению, взятых из натуры самих изящных наук и чувственной способности, и дать художнику для его работ и любителю художеств для его исследований верныя правила и наставления»⁷. ესთეტიკის საგნისა და მისი არსობის ეს განმარტება, ბაუმგარტენიდან მოყოლებული, განმტკიცდა ხელოვნებათმეტყველებაში და დიდხანს ითვლებოდა გაბატონებულ შეხედულებად, ვიდრე მომდევნო თეორიები კორექტივს არ შეიტანდნენ ან მთლიანად არ გამოვიდოდნენ მის წინააღმდეგ. ყოველ შემთხვევაში, ეშენბურგი თავისი მასწავლებლის ბოლომდე ერთგული დარჩა და ის ბაუმგარტენის ესთეტიკის ძირითად თეზისს იცავდა მაშინაც, როცა თავისი წიგნის დასასრულს მხატვრებს მიუთითებდა: «Из всего сказаннаго можно извлечь для художников следующие общия правила: должно познакомиться с натурою и сущностью своего искусства; обнять всю связь онога с другими вспомогательными искусствами; обратить особенное внимание на чувственно-совершенное представление; описанию предмета доставить живость, прав-

⁶ Краткое руководство к эстетике, перевод из Эшенбурга, Москва, 1829, стр. 3—4. ხაზი ყველგან ეშენბურგისაა. — გ. წ.

⁷ იქვე, გვ. 5—6.

зподобие и силу; поддержать, сколько возможно, память и воображение; изобретению своему дать всю возможную вероятность, приличие и прочность; во время упражнения искусством возбудить в себе восторг или вдохновение; тщательно изощрять свой разум, употреблять ум и остроту; иметь всегдашнее, неослабное расположение к работе; приобрести и образовать вкус и чувство к изящному; испытать природныя свои способности и обогатиться приобретенными; стараться познать человеческие страсти, привычки и характеры; средствами же, служащими к их подражанию, возбуждению и поддержанию, с успехом пользоваться»⁸.

შეუძლებელია აქ არ ვიგარანოთ ბაუმგარტენის მიმდევარი და მოწაფე, ყოველ შემთხვევაში, ესთეტიკის ზოგად თეორიად გამოცხადებისათვის თითქოს ესეც საკმაო უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა. საჭირო შეიქნა გასულიყო კიდევ გარკვეული დრო, რათა ტერმინ ესთეტიკას სამოქალაქო უფლება მოეპოვებინა.

გავიდა ორმოცი წელი ბაუმგარტენის წიგნის გამოსვლის შემდეგ და გამოქვეყნდა იმანუილ კანტის „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“. 1790 წელს გამოსულ მხოლოდ ამ წიგნით, რომელიც სინაპტიკისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას განიხილავს, საბოლოოდ ეყრება მტკიცე საფუძველი ცნება ესთეტიკას, თუმცა თვით ტერმინის ირგვლივ დავა არ წყდება და შემდეგაც აყენებენ ახალ ვარიანტებს მის შესაცვლელად.

მაგრამ რა არის ესთეტიკა, როგორც დისციპლინა, როგორც მეცნიერება?

ესთეტიკის ტერმინის საკითხისათვის. კანტის განმარტებით, ის, რასაც გერმანელები უწოდებენ ესთეტიკას, იგივეა, რასაც სხვა ხალხები ეძახიან გემოვნების კრიტიკას. ტერმინი ესთეტიკა, — მიუთითებს კანტი, — გადმოსიროლა ბაუმგარტენმა, რათა გონების პრინციპით გაეკრიტიკებინა მშვენიერება და მეცნიერულად განევითარებინა მისი წესები. მაგრამ ეს განზრახვა კანტმა მიიჩნია უნაყოფო საქმედ⁹.

ისტორიულად საინტერესოა, რომ ესთეტიკის ასეთივე გაგებას გვაძლევს მე-18 საუკუნის რუსული კრიტიკული აზროვნება კარამზინის სახით. „რუსი მოგზაურის წერილებში“ გვხვდება იმ ახალი მეცნიერების განსაზღვრა, რომელსაც დასაბუთება ბაუმგარტენმა მისცა. კარამზინისათვის „ესთეტიკა არის გემოვნების მეცნიერება. ის განიხილავს საერთოდ გრძნობიერ შემეცნებას. ბაუმგარტენმა პირველმა

⁸ Краткое руководство к эстетике, перевод из Эшенбурга, Москва, 1829, стр. 74—75. ხაზი ყველგან ეშენბურგისაა. — გ. გ.

⁹ И. Кант, Критика чистого разума, 1867, стр. 27.

შემოგვთავაზა იგი, როგორც განსაკუთრებული, სხვათაგან გამოყოფილი მეცნიერება, რომელიც, — უტოვებს რა ლოგიკას ჩვენი სულის უმაღლეს ნიჭთა, ე. ი. გონებისა და ქკუის განათლებას, — მიზნად ისახავს გამოასწოროს გრძნობები და მთელი გრძნობიერი, ესე იგი წარმოსახვა თავისი მოქმედებებით. ერთი სიტყვით, ესთეტიკა გვასწავლის დავტკბეთ სილამაზით“¹⁰. ამ განსაზღვრაში გარკვევით ჩანს ის საყოველთაოდ მიღებული აზრი, რომელიც ესთეტიკის მეცნიერებას წარმოიდგენს გრძნობადობაზე მოძღვრებად, ს ი ლ ა მ ა ზ ი ს ა ნ ა ლ ი ზ ა დ.

მაგრამ ბაუმგარტენამდე შუა საუკუნეების მანძილზე ქრისტიანული ხელოვნების თეორია იყენებდა ტერმინს, რომელიც დაახლოებით იმავე გამოხატავდა, რასაც მშვენიერების ანალიზისათვის ესთეტიკას მიეცა. აქ საგულისხმოა შემდეგიც: პარალელის გავლება ფილოსოფიასთან. ამიტომ ისტორიულად საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს ის გარემოება, რომ ქრისტიანობამაც ვერ შესძლო ესთეტიკისა და ფილოსოფიის გათიშვა, თუმცა პირველი აშკარად დაამცირა მეორესთან შედარებით. როგორც მივუთითეთ, ეკლესიას ჰქონდა თავისი ტერმინი, რითაც იგი გამოხატავდა იმ საგანს, რომელსაც ძალიან გვიან, მე-18 საუკუნეში, ესთეტიკა შეარქვეს. თავის წიგნში — „აკადემიკოსების წინააღმდეგ“ ეკლესიის მამა ავგუსტინე ესთეტიკას ფილოკალიას¹¹ უწოდებდა, თუმცა ფილოსოფიისაგან მაინც არ განასხვავებდა: «Это называется на вульгарном языке филокалиею. Не пренебрегай предметом из-за вульгарности названия. Ибо филокалия и философия названы почти одинаково, и представляются, и суть в действительности, как бы родныя между собой. Ибо что такое философия? — Любовь к мудрости. А что филокалия? — Любовь к прекрасному. Справься у греков. А что такое мудрость? Разве она не есть истинно-прекрасное? Итак оне совершенно родныя сестры, и родились от одного и того же отца». შემდეგ ავგუსტინე მაინც ამბობებდა ფილოკალიის ღირსებას ფილოსოფიასთან შედარებით და ამბობდა: «...Филокалия и не знала бы, откуда ведет род свой, если бы не философия»¹².

ყველა ეს საკითხი ქრისტიანული ესთეტიკის ისტორიას განეკუთვნება, მისი სისტემატიკური გადმოცემა ჩვენს ამოცანას არ წარმოადგენს და ამიტომ ესთეტიკის, როგორც თეორიის არსობის გარკვევას

¹⁰ Русские писатели о литературе, I, 56.

¹¹ ეს ტერმინი ქართულ მწერლობაში დღემდე არსად ყოფილა ხმარებული, როგორც აკად. კ. კეკელიძემ ჩვენი თხოვნით სპეციალური შესწავლის შემდეგ დავგვიდასტურა, რისთვისაც მხტოვან მეცნიერს დიდ მადლობას მოვასხენებთ. გ. ჟ.

¹² Творения блаженнаго Августина, книга 9, часть 2, 1879, Киев, стр. 34.

ჩვენ დავიწყებთ ჰეგელიდან, ვინაიდან იდეალისტური დიალექტიკის ამ კლასიკურმა ოსტატმა თავის ლექციებში ესთეტიკის შესახებ მოგვცა მისი საკმაოდ ვრცელი ანალიზი. ესთეტიკის საგნად ჰეგელმა მიიჩნია მწვენიერების სამეფო, უფრო სწორად, როგორც ჰეგელი ამბობს, „ესთეტიკის საგანს წარმოადგენს ხელოვნების სფერო და ამავე დროს არა ყოველგვარი, არამედ კაზმული ხელოვნება“¹³. მაგრამ ტერმინი „ესთეტიკა“ ჰეგელს არ მიაჩნია ამ საგნის სწორად გამომხატველ ცნებად, ვინაიდან ის სიტყვის მიხედვით ნიშნავს: „მოძღვრებას გრძნობაზე, გრძნობადობაზე“. ესთეტიკის იმგვარი გაგება, როგორიც გაბატონდა ფილოსოფიისა და ხელოვნებაში, ჰეგელის აზრით, ჩაისახა ვოლფის სკოლაში ახალი მეცნიერების სახით. ზოგიერთებმა წამოაყენეს აზრი, — წერს ჰეგელი, — რომ მეცნიერებას, რომელსაც ვეძახით ესთეტიკას, დარქმეოდა კალისტია. მაგრამ ეს უკანასკნელიც არ არის დამაკმაყოფილებელი ჰეგელისათვის, ვინაიდან მეცნიერება, რომელსაც ეს სახელი უნდა დარქმეოდა, განიხილავს „არა საერთოდ მშვენიერებას, — როგორც ამბობს ჰეგელი, — არამედ, მშვენიერებას მხოლოდ ხელოვნებაში...“ ამიტომ ჰეგელმა უმჯობესად მიიჩნია დაეტოვებინა ტერმინი ესთეტიკა იმ მეცნიერული დისციპლინის აღსანიშნავად, რომელიც განიხილავს მშვენიერებას ხელოვნებაში. ჰეგელი იმითაც ხელმძღვანელობდა, რომ ტერმინი ესთეტიკა უკვე იმდენად გაბატონებულია, უმჯობესია დარჩეს ამ მეცნიერული დისციპლინის აღმნიშვნელად. მაგრამ ჰეგელს უფრო სწორად მიაჩნია ესთეტიკის ნაცვლად ხმარებულ იქნას გამოთქმა: „ხელოვნების ფილოსოფია“, ან კიდევ უფრო სწორად, „კაზმული ხელოვნების ფილოსოფია“. ეს ფილოსოფია სრულებით არ განიხილავს მშვენიერებას ბუნებაში. მისი საგანი მხოლოდ და მხოლოდ მშვენიერებაა ხელოვნებაში. ჰეგელი შენიშნავს, რომ ეს არ არის არც თვითნებობა და არც მეცნიერული დისციპლინების დემარკაციის ინტერესები. ჩვენ ქვევით ვნახავთ, თუ რატომ იქცევა ასე ჰეგელი, მაგრამ აქ საჭიროა მივუთითოთ, რომ იგი ბუნებაში არსებულ მშვენიერებას არ თვლის ჰეგელი მშვენიერებად, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ მივეჩვიეთ ლაპარაკს „ლამაზ ფერზე, ლამაზ ცაზე, ლამაზ მდინარეზე“¹⁴. ამასთან საინტერესოა ვიცოდეთ, რომ ესთეტიკა ჰეგელს არ მიაჩნია მეცნიერებად მხოლოდ სილამაზესა

¹³ Гегель, Лекции по эстетике, книга I, стр. 1. ხაზ-ყველან ჰეგელი-სა. — გ. ქ.

¹⁴ იქვე, გვ. 2.

და მშვენიერებაზე ხელოვნებაში. იგი აფართოებს ამ მეცნიერული დისციპლინის საზღვრებს, თვლის რა მას ხელოვნების ფილოსოფიად, კაზმული ხელოვნების ფილოსოფიად.

ჰეგელის მსგავსად იპოლიტ ტენიცი ესთეტიკას უწოდებს ხელოვნების ფილოსოფიას. მხოლოდ ასეთი, და არა რაიმე სხვაგვარი ესთეტიკისაკენ მივისწრაფვით ჩვენ,—შენიშნავს ავტორი. იგი იქვე იძლევა თავისი მეთოდის ვრცელსა და საესებით მკაფიო დახასიათებას, საიდანაც ირკვევა, რომ, დოგმატური კრიტიკისაგან განსხვავებით, თავის ისტორიულ ესთეტიკას. როგორც მეცნიერებას, განმარტებითი ხასიათი აქვს, და არა ნოპოტიური. „ჩვენი ესთეტიკა, — წერს ტენი, — ახალი მეცნიერებაა და ძველისაგან განსხვავდება თავისი ისტორიული და არა დოგმატიური ხასიათით, ე. ი. იმით, რომ იგი კი არ მიაწერს წესებს, არამედ მხოლოდ განმარტავს კანონებს. ძველი ესთეტიკა იძლეოდა, უპირველესყოვლისა, მშვენიერების განსაზღვრას და ამბობდა, მაგალითად, რომ მშვენიერი არის ზნეობრივი იდეალის გამოხატულება, ანდა რომ იგი არის უხილავის გამოხატულება, ან კიდევ, რომ იგი არის ადამიანურ ვნებათა გამოხატულება: შემდეგ, ეყრდნობოდა რა ამას, როგორც დებულების მუხლს, იგი ამართლებდა, ჰკმობდა, აფრთხილებდა და სახელმძღვანელოდ იხდიდა. მე ბედნიერი ვარ, რომ ასეთი ვეებერთელა სამუშაო არ მომელის; მე არ ვკისრულობ გიხელმძღვანელოთ თქვენ — ეს ჩემს ძალღონეს აღემატება... ჩემი საქმეა წარმოგიდგინოთ თქვენ ფაქტები და გიჩვენოთ, როგორ წარმოიშენენ ისინი. ახალი მეთოდი, რომელსაც მე ვცდილობ მივსლიო და რომელიც ყველა ზნეობრივ მეცნიერებაში შესვლას იწყებს, იმაში მდგომარეობს, რომ უცქიროს ადამიანურ ნაწარმოებებს და, კერძოდ, მხატვრულ ნაწარმოებებს, როგორც ისეთ ფაქტებს და მოვლენებს, რომელთა დამახასიათებელი ნიშნები უნდა აღნიშნოს, მოძებნოს მიზეზები — და მეტი არაფერი“¹⁵. ასე გაგებული მეცნიერება მიზნად არ ისახავს დაგმოს ან აპატიოს ხელოვანს მისა შეცდომები. იგი მხოლოდ აღნიშნავს და განმარტავს. იგი თქვენ არ გეუბნებათ: „შიდიშლეთ ჰოლანდიური ხელოვნება — ის მეტისმეტად უხეშია, აღტაცებული იყავით მხოლოდ იტალიური ხელოვნებით“. იგი თქვენ არ გეტყვით: „შიდიშლეთ გოტიური ხელოვნება — ის ავადმყოფურია, აღტაცებული იყავით მხოლოდ ბერძნულით“. ის თვითუღს სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მიჰყვეს თავის საკუთარ სიმპათიას, პატივი სცეს იმას, რაც მის ტემპერამენტს ეთანხმება, და შეისწავლოს უფრო ღრმა დაკვირვებით ის, რაც უფრო მეტად შეესაბამება მისი საკუთარი სულის გან-

¹⁵ И. Тэн, Философия искусства, 1912, стр. 17.

ვითარებას¹⁶. ტენი იქვე ლაპარაკობს თავის თავზე, აღნიშნავს თავის თანაგრძნობას ხელოვნების ყველა ფორმისა და ყველა სკოლისადმი, ისეთებისადმიც კი, რომლებიც მას ყველაზე მეტად ურთიერთსაწინააღმდეგოდ ეჩვენება. ყველა მათ ტენი განიზილავს, როგორც ადამიანური სულის სხვადასხვა გამოვლინებას. რაც უფრო მრავალრიცხოვანია ისინი, მით უფრო საუკეთესოდ გადაგვიშლიან ადამიანურ სულს ბევრი ახალი კუთხით. იგი იქცევა ისე, როგორც „ბოტანიკოსი, რომელიც ერთნაირი ინტერესით სწავლობს ხან ფორთოხლის ხეს და დაფნას, ხან ნაძვს და არყის ხეს“¹⁷. ისტორიული ლიტერატურული კრიტიკის ეს დახასიათება გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს მის მეთოდზე, იმ პრინციპებზე, რომლებიც სახელმძღვანელო როლს ასრულებდნენ ხელოვნების საკითხების გადაწყვეტაში. ტენს ხელოვნებათმეტყველის ფუნქცია ამოწურული აქვს საკითხის მხოლოდ განმარტებით; ესთეტიკოსს, მისი აზრით, არავითარი საქმე არა აქვს უარყოფასთან, მითითებასთან, ხელოვანისათვის გზის გაკვლევასთან. ფაქტების აღნიშვნა და ამ ფაქტების წარმოშობი მიზეზის გამოძებნა, — ეს არის ისტორიული ლიტერატურული კრიტიკის მიზანი. შკიტხველს იგი არავითარ რჩევას არ აძლევს, პირიქით, ათავისუფლებს მას, რომ თავისი ნება-სურვილით მოიწონოს თუ პატივი სცეს, რაც მის სულს შეესაბამება. ამის შემდეგ ტენს ისლა დარჩენოდა, რომ საზეიმოდ ელიარებინა თავისი პატივისცემა ხელოვნების ყველა ფორმისა და ყველა სკოლისადმი, თავისი თავი წარმოედგინა მზრუნველი ბოტანიკოსის სახით, რომელიც ერთნაირი სიყვარულით და ერთნაირი გატაცებით სწავლობს ყველა მცენარეს, უზარმაზარ მუხასაც და მოის ლამაზ პატარა ყვავილსაც. თავი რომ დაეანებოთ ბოტანიკოსისა და ხელოვნებათმეტყველის ფუნქციის ამ მეტაფიზიკურ. მექანიკურ გაიგივებას, განა აქ ცხადი არ არის ბურჟუაზიული აპოლიტიკურობის ქადაგება ხელოვნებაში, ვინაიდან იდეოლოგიური რიგის მოვლენები—ხელოვნების ფორმები და სკოლები—გათანაბრებულია უიდეოლოგიო მოვლენებთან? ეს აპოლიტიკოზმი კვებავდა ისტორიული ლიტერატურულ კრიტიკას და ესთეტიკას, მის მოჩვენებითს ობიექტურობაში ღრმად იყო ჩაქსოვილი მეტად სუბიექტური მისწრაფება—დაეყენებინა ხელოვნება კლასებისა და საზოგადოების გარეშე, მიეჩინა იგი, როგორც მარტოოდენ ადამიანის სულის გამოხატვა, მშვენიერების სამსახური, ხელოვნების რაღაც განყენებული იდეალისაკენ მისწრაფება. შემდგომი დროის ესთეტიკოსები, ამ მეთოდის მიმდევარნი და დამცველნი ყველა ქვეყანაში, უცვლელად იმეორებდნენ ტენს, მის ფრანგულ ობიექტივიზმს.

¹⁶ И. Тэн, *Философия искусства*, 1912, стр. 18.

¹⁷ იქვე.

სულ ბოლო დრომდე, მეოცე საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, გერმანელი ხელოვნებათმეტყველი ერნსტ მეიმანი თავის „ესთეტიკაში“ უცვლელად იმეორებდა ტენის, მიუხედავად იმისა, რომ მას არსად არ იხსენიებდა. ესთეტიკის ამოცანას და მის დაპოვილებას ხელოვნებისადმი მეიმანი ასე განმარტავდა: „ესთეტიკის ამოცანას მხოლოდ იმაში უნდა ვხედავდეთ, რომ მან უფრო გასაგები უნდა გახადოს ჩვენთვის ხელოვნების და მხატვრული შემოქმედების ძველი ცოცხალი ქვეყანა და ხელოვნებით სიამოვნება. ესთეტიკა არ უნდა აძლევდეს მხატვრებს ბრძანებას, არ უნდა ავითარებდეს ყველა დროისათვის სასარგებლო იდეალს ხელოვნებისა, არ უნდა აწესრიგებდეს ხელოვნებისმოყვარე საზოგადოების გემოვნებას და მსჯელობას; მაგრამ ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური ტკბობის ფაქტებისადმი დამოკიდებულებით იგი უნდა თამაშობდეს ემპირიული გამოკვლევის როლს, რომელიც გამოგვიხატავს და განგვიმარტავს ჩვენ ამ თავისებურ მხარეს ცხოვრებისა რაპდენი-მე თანმიმდევრულად ჩატარებული თვალსაზრისით“¹⁸. არსებითად ეს იგივეა, რაც ტენის იდეალი ესთეტიკაში, ვინაიდან მეიმანის „ემპირიული გამოკვლევა“ და ტენის „მიზნუების ძიება“ მედალის ორი მხარეა, ხოლო ეს მედალია ისტორიული ლიტერატურული კრიტიკა, ისტორიული ესთეტიკა.

ჩვენ არ ვცდილობთ და არც გვიინტერესებს ტენის მიმდევრად გამოვაცხადოთ მეიმანი, ან ყველა ის ხელოვნებათმეტყველი, ვინც ასე თუ ისე უახლოვდებოდა და იცავდა ტენის კონცეფციას. გვიინტერესებს ზოგადად ისტორიული ლიტერატურული კრიტიკის ბუნება და მისი დახასიათება. არავის არ უნდა გაუკვირდეს, რომ ხელოვნების თეორიაში განსხვავებული სკოლების მიმდევრებიც კი ბევრ რამეში ერთანხმებოდნენ ერთმანეთს, ვინაიდან მათი ბაზისი საერთო იყო. ეს პირველ ყოვლისა ეხება მათ ფილოსოფიას, მათ იდეოლოგიას, ისტორიული ლიტერატურული კრიტიკის ფილოსოფიას წარმომადგენელი იდეალიზმი და ხელოვნების თეორიაში იდეალიზმის ბაზაზე ბევრი განსხვავებული მიმდინარეობა წარმოიშვა, რომლებიც ამავე დროს ძალიან უახლოვდებოდნენ ერთმანეთს. თუ ავიღებთ რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში იდეალისტური კონცეფციის ისეთ ცნობილ წარმომადგენელს, როგორიც არის ა. ლ. ვოლინსკი, დავინახავთ, რომ მის ესთეტიკურ იდეალებს ბევრი რამ აქვთ საერთო ისტორიული ლიტერატურულ კრიტიკასთან. ვოლინსკიც აღიარებდა, რომ ჭეშმარიტი კრიტიკის მიზანია „გამოიკვლიოს მხატვრული და პოეტური ნაწარმოებნი, ასე ვთქვათ, შიგნიდან მიუღვეს მათ იდეალისტური სა-

¹⁸ Проф. Эрнст Мейман, Эстетика, 1920, стр. 5.

ზომით და განიხილოს ხელოვნების მთელი კონკრეტული მასალა, როგორც უმაღლესი ფილოსოფიური საწყისების ცოტად თუ ბევრად სრულყოფილი განსახიერების ფორმა¹⁹. კრიტიკის მიზანს ვოლინსკი ხედავს „წმინდა ფილოსოფიურ მიზნებში“ და არა „პრაქტიკულ სამართლიანობაში“. მისთვისაც ხელოვნება ადამიანის სულის გამოხატვაა და არავითარი საერთო არა აქვს საზოგადოებრივი ცხოვრების მღელვარებასთან.

ისე როგორც საერთოდ იდეალიზმი არათანმიმდევრულია, ბუნებრივია, იდეალისტურ ლიტერატურულ კრიტიკასაც ხშირ შემთხვევაში თანმიმდევრობა არ ახასიათებს. ეს არის მიზეზი, რომ ისეთ ცნობილ ხელოვნებათმეტყველსაც კი, როგორც ტენია, არ შეეძლო ბოლომდე თანმიმდევრულად დაეცვა თავისი მეთოდის პრინციპები. საკმარისია ითქვას, რომ თუ ერთ შემთხვევაში იგი ლაპარაკობდა ხელოვნების ფორმებისა და სკოლებისადმი განურჩეველ დამოკიდებულებაზე, თავის ამოცანას ხედავდა მარტოოდენ ფაქტების აღნიშვნასა და მიზეზების ძიებაში, არაფერს ამბობდა ხელოვანის შეცდომებზე, არ ხელმძღვანელობდა მათი არც დაგმობით და არც პატიებისათვის გზის გამოჩვენებით, იმავე დროს იტალიის კლასიკური მხატვრობის გარჩევისას შინც იბუღებულ იყო აღენიშნა ცუდი და კარგი, ნამდვილი და ხელოვნური. ისეთ ბრწყინვალე სახელებს, როგორც იყვენ ლეონარდო და ვინჩი, რაფაელი, მიქელანჯელო, ანდრეა დელ-სარტო, ფრა ბარტოლომეო, ჯორჯონე, ტიციანი, სებასტიან დელ-პიომბო, კორაჯიო, თან ახლდნენ, ერთი მხრივ, ხელოვნებაში ჩამოუყალიბებელი მძიებლები, შშრალი და ნაკლებ მოქნილი პაოლო უჩელო, ანტონიო პოლაიოლო, ფრა ფილიპო ლიპი, დომინიკო გირლანდაიო, ანდრეა ვეროკიო, მანტენია, პერუჯინი, ჯოვანი ბელინი, მეორე მხრივ, თავის თავზე დიდი წარმოდგენის მქონე მოწაფეები ან ცუდი რესტავრატორები ჯულიო რომანო, როსო, პრიმატიჩიო, პარმეჯანიно, პალიანა მცირე, კარაჩი და მათი სკოლა²⁰. სადღაა აქ ის პატივისცემა და ბოტანიკოსის განურჩეველი დამოკიდებულება, რომლის შესახებაც ასე არწმუნებდა ტენი თავის მსმენელებს? ან შეიძლება ვეროკიოს, მანტენიას, პერუჯინოსა და ჯ. ბელინის დაწუნება? ამ მაგალითიდანაც ნათელია, რომ ესთეტიკა და ლიტერატურული კრიტიკა ვერ წარმოიდგინება მარტოოდენ განმმარტებელ, მარტოოდენ აღმნიშვნელ, მარტოოდენ მიზეზების მძიებელ მეცნიერებებად;

¹⁹ А. Л. Вольтский, Русские критики.

²⁰ И. Тэн, Философия искусства, стр. 85.

მათი ამოცანა პირველ ყოვლისა იმაში მდგომარეობს, რომ გვიჩვენოს კარგი და ცუდი ხელოვნებაში, მისი ზოგადი კანონები კონკრეტულთან ერთად, გაგვიჩიოს ხელმძღვანელობა, აგვაცდინოს ცდომილ გზას ხელოვნებაში, დაგვეხმაროს წინსვლასა და განვითარებაში, ცხოვრების გაუმჯობესებაში, ახსნა და დასაბუთება მხოლოდ საშუალებაა ამ დიდი მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე.

ზოგიერთი ფიქრობს, თითქოს ესთეტიკა მოძღვრებაა მხოლოდ სილამაზესა და მშვენიერებაზე. ეს შეხედულება არ არის სწორი. ესთეტიკას თავის საგნად მიჩნეული აქვს არა მარტო ის, რომ იყოს მეცნიერება მშვენიერებაზე ხელოვნებაში, არამედ, ის შემოქმედების ზოგადი თეორიაა, ხელოვნების სპეციფიკური ზოგადი თეორიაა. ესთეტიკის ასეთი გაგება ყველაზე უფრო მართებული და ღრმაა. იგი ლოგიკურად გამომდინარეობს იმ განმარტებიდან, რომელიც ჩვენ ზევით უკვე განვიხილეთ. ზოგიერთი და მათ შორის ლუნაჩარსკი უარყოფს ამ შეხედულებას. მისი აზრით, ესთეტიკა არ არის მოძღვრება მშვენიერებაზე. „ესთეტიკა არის მეცნიერება შეფასებათა შესახებ“²¹, — წერს ლუნაჩარსკი. აღამიანი კი სამი თვალსაზრისით აფასებს: ჭეშმარიტების, სილამაზისა და სიკეთის თვალსაზრისით, მაგრამ რამდენადაც ეს სამივე „შეფასება ერთმანეთს ემთხვევა, იმდენად შესაძლებელია ვილაპარაკოთ ერთიანი და მთლიანი ესთეტიკის შესახებ, მაგრამ ისინი ყოველთვის არ ემთხვევიან ერთმანეთს, და ამიტომ პრინციპში ერთიანი ესთეტიკა თავისიდან გამოყოფს შემეცნების თეორიას და ესთეტიკას“²². ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ამ შეხედულებას. ესთეტიკა არ არის მხოლოდ შემფასებელი მეცნიერება. იგი არის შემოქმედების სპეციფიკური თეორია. ესთეტიკა რომ მხოლოდ მეცნიერება ყოფილიყო მშვენიერებაზე ან შეფასებებზე, მაშინ მისი საგანი ისე ფართო არ იქნებოდა, როგორც ეს წარმოგვიდგინა თუნდაც ჰეგელმა. ჩვენი აზრით, ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიური დისციპლინა, არის არა მარტო მოძღვრება სილამაზესა და მშვენიერებაზე, არამედ შემოქმედებისა და ხელოვნების სპეციფიკური თეორიაა, რომლის ფარგლები გაცილებით ფართოა, ვიდრე პოეტიკისა. ამიტომ ვერ გავიზიარებთ ლუნაჩარსკის დებულებას ესთეტიკის შესახებ. ლუნაჩარსკის მიერ მოცემული განსაზღვრა მხოლოდ ნაწილია იმისა, რასაც წარმოადგენს ესთეტიკის მეცნიერება. ესთეტიკა, როგორც ვთქვით, მეცნიერებაა არა მარტო მშვენიერებაზე, არამედ, და არსებითად, ის შემოქმედების, ხელოვნების ზოგადი სპეციფიკური თეორიაა. მ ა რ ქ ს ი ს ტ უ ლ - ლ ე ნ ი ნ უ -

²¹ А. Луначарский, Основы позитивной эстетики, стр. 13

²² იქვე

რი ესთეტიკა ეკვლევს და სწავლობს მთლიანად ხელოვნებას, მის მოვლენებს.

ზოგადად ასე გვესაზება ესთეტიკა, როგორც მეცნიერული დისციპლინა.

მაგრამ ეს ჭერ კიდევ არ არის საკმარისი ესთეტიკის განსაზღვრისათვის. ბ ა უ მ გ ა რ ტ ე ნ ი ესთეტიკას განმარტავდა, როგორც მართოდენ მოძღვრებას გრძნობადობაზე. მისი აზრით, ესთეტიკის საგანს შეადგენდა გამოერკვია ბუნების ლამაზი მოვლენები ფილოსოფიურად. ესთეტიკა უნდა ყოფილიყო მეცნიერების ისეთი დარგი, რომელიც გადაიქცეოდა. თავისუფალ ხელოვნებათა თეორიად, ლამაზად აზროვნების, ანალოგიებით აზროვნების ხელოვნებად. ყოველივე ეს ბაუმგარტენმა ჩამოაყალიბა თავისი წიგნის პირველსავე პარაგრაფში, სადაც მთელი ესთეტიკა დაყო ორ ნაწილად: ა) თეორიულ ესთეტიკად, რომელშიაც შეიტანა ახალი დისციპლინის განმარტება, და ბ) პრაქტიკულ ესთეტიკად. ბაუმგარტენის აზრით, ეს იყო ახალი მეცნიერება, მაგრამ როცა შემდეგ ღრმად ჩაუფიქრდნენ ესთეტიკის საგანს, იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ თურმე ესთეტიკა თავის ისტორიას იწყებს არა ვოლფის ფილოსოფიური სკოლიდან ბაუმგარტენის სახით ან კანტის წიგნით „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“, არამედ ძველ საბერძნეთში, ვინაიდან ანტიკური ფილოსოფოსები სწავლობდნენ მშვენიერების იდეალს ხელოვნებაში, არკვევდნენ სილამაზის ფორმებს და იძლეოდნენ მათი განსაზღვრის ცდებს. მაგრამ იმ გამოვიდა რობერტ ც ი მ ე რ მ ა ნ ი ს წიგნი „ესთეტიკის ისტორია“ („Geschichte der Aesthetik“, Wien, 1858), სადაც გამოთქმულ იქნა მოსაზრება, რომ მესამე საუკუნიდან მოყოლებული, ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების — არისტოტელისა და პლატონის შემდეგ ესთეტიკური თეორიის არსებობა წყდება XVII საუკუნემდეო. „Vom dritten iahrhunderte bis zum achtzehnten ist in der Geschichte der Philosophie des Schönen und der Kunst nichts als eine grosse Lücke“²³,—წერდა ციმერმანი. „ცალკეულ გონებაპაპვილურ ესთეტიკურ შენიშვნებს,—განაგრძობდა ავტორი,—ჩვენ ვხვდებით ორივე ფილოსტრატის (უფროსის და უმცროსის, რომლებმაც II და III საუკუნეებში დაწერეს „სურათები“—ბერძენ და რომაელ ფერმწერალთა ტილოების განხილვა — გ. ჯ.) თხზულებებში, მაგრამ ისინი თითქმის განსაკუთრებით ეხებიან მხატვრობის არსებას და არ განმარტავენ მშვენიერებისა და ხელოვნების ცნებებს“²⁴. ეს შეხედულება გაბატონდა ხელოვნების თეორიაში და ისეთი ფორმა მიიღო, რომ მას ციმერმანის დაუმოწმებლადაც კი ბევრი მეცნიერი იცავდა თავის ნაშ-

²³ Robert Zimmermann, Geschichte der Aesthetik, Wien, 1858, გვ. 147.

²⁴ იქვე, გვ. 147—148.

რომში. მაგალითისათვის დავასახელებთ პროფესორ ამფითეატროვს, რომელიც უცვლელად, სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ციმერმანს: „მესავე ქრისტიანული საუკუნიდან,—წერდა ამფითეატროვი,—მეთვრამეტე საუკუნის ნახევრამდე ესთეტიკის ისტორიაში ჩნდება ფართო ხარვეზი. ცალკეულ გონებამახვილურ ესთეტიკურ შენიშვნებს ჩვენ ვხვდებით ორივე ფილოსტრატის თხზულებებში, მაგრამ ისინი თითქმის განსაკუთრებით ლაპარაკობენ მხატვრობის შესახებ და არ ირკვევენ სილაბაზე და ხელოვნებას საერთოდ“²⁵. ორი ათეული წლის შემდეგ ციმერმანის ეს აზრი, ციმერმანის მიუთითებლად, უცვლელად გაიმეორა მ ი რ ო ნ ო ვ მ ა 1913 წელს ხელნაწერის უფლებით გამოცემულ წიგნში — „ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორია“. თავისი შრომის მეორე ნაწილის პირველ თავში ავტორი განიხილავს მხოლოდ ერთ საკითას: მე-3 საუკუნიდან მოყოლებული მე-16 საუკუნემდე თუ რაკომ შეწყდა ესთეტიკურ მოძღვრებათა განვითარება, რა იყო ამის მიზეზები და როგორ იწყება ესთეტიკის აღორძინება. მირონოვის სახელმძღვანელო დებულებები ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: მას შემდეგ, რაც პლოტინოსა და მისი თანამედროვეების ქმნილებებში ანტიკურმა ესთეტიკამ პოვა თავისი ისტორიული დასასრული, მისი შემდგომი არსებობა და განვითარება ჩერდება ხანგრძლივი დროის მანძილზე. რომელიც მოიცავს შუა საუკუნეების თორმეტზე მეტ საუკუნეს. ამ ხნის განმავლობაში კაცობრიობა არათუ არავითარ ახალ აღმოჩენას არ ახდენს ესთეტიკის საკითხების შესწავლის დარგში, არამედ კაოვავს იმ ძლიდარსა და ძვირფას მონაპოვარს, რისი შექმნაც მოასწრო კლასიკურმა ეპოქამ საუკუნეების განმავლობაში²⁶. ანალოგიურ თვალსაზრისს იზიარებდნენ ესთეტიკის მთელი რიგი ისტორიკოსები და თეორეტიკოსები. ეს შეხედულება, როგორც აღვნიშნეთ, ერთგვარად გაბატონდა მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულამდე, ჩამოყალიბდა თეზისიც, რომ შუა საუკუნეებში ესთეტიკა აღარ არსებობდა, როგორც მეცნიერული დისციპლინა, რომელსაც უნდა შეესწავლა მშვენიერების საკითხი და საერთოდ მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკა. ციმერმანის გაბატონებულ თეზისს ბევრი გამოჩენილი ესთეტიკოსი იზიარებდა; ამ თეზისს ვხვდებით მაქს შასლერის ნაშრომშიც — „Kritische Geschichte der Aesthetik“ (1872 წ.), რომელიც ერთ-ერთი ძირითადი სახელმძღვანელო წიგნი იყო ტოლსტოისათვის „რა არის ხელოვნება?“-ზე მუშაობის დროს²⁷. ტოლსტოი გადმოგვცემს შასლერის დებულებას და იქვე იძლევა თავის შეხედულებას. თუ

²⁵ Е. В. Амфитеатров, Исторический обзор учений о красоте и искусстве, 1890, стр. 64.

²⁶ Проф. Ал. М. Миронов, История эстетических учений, Казань, 1913, стр. 163.

²⁷ Л. Н. Толстой. Что такое искусство?, 1898.

შასლერი ამტკიცებს: პლოტინის შემდეგ გადის 15 საუკუნე, რომლის დროსაც არ არის უმცირესი მეცნიერული ინტერესიც კი სილამაზისა და ხელოვნების ქვეყნისადმი; ეს ათასწორწილი წელი დაკარგულია ესთეტიკისა და ამ მეცნიერების მეცნიერული აგების შემუშავებისათვის (შასლერის წიგნის 253 გვ., § 25), — ტოლსტოი იქვე შენიშნავს, რომ „არსებითად არაფერი ამის მსგავსი არ ყოფილა. ესთეტიკის მეცნიერება, მეცნიერება მშვენიერების შესახებ, არასოდეს არ გამჭრალა და არც შეეძლო გამჭრალიყო იმიტომ, რომ ის არასოდეს არ იყო; იყო მხოლოდ ის, რომ ბერძნები სწორედ ისევე, როგორც ყველა ადამიანი, ყოველთვის და ყველგან თვლიდნენ ხელოვნებას, როგორც ყოველგვარ საქმეს, კარგ მოვლენად მხოლოდ მაშინ, როცა ეს ხელოვნება ემსახურებოდა სიკეთეს (როგორც მათ ესმოდათ სიკეთე), და ცუდ მოვლენად, როცა ის ეწინააღმდეგებოდა ამ სიკეთეს“²⁸. ძველ ბერძნებს არავითარი ესთეტიკა არ ჰქონდათ, ისინი ზნეობრივად ისე მცირედ იყვნენ განვითარებულნი, რომ სიკეთე და სილამაზე ეჩვენებოდათ, როგორც ერთი და იგივე მოვლენები და სწორედ ამ ჩამორჩენილ შეზღუდულებაზე აიგო ესთეტიკის მეცნიერება, რომელიც მე-18 საუკუნის ადამიანებმა გამოიგონეს და ბაუმგარტენმა სპეციალურად დაამუშავა თეორიად. „ბერძნებს, — წერს შემდეგ ტოლსტოი, — არასოდეს არ ჰქონდათ ესთეტიკის არავითარი მეცნიერება“²⁹. ესთეტიკის თეორიები და თვით ესთეტიკის სახელწოდება შეიქმნა დაახლოებით 150 წლის წინათ (ე. ი. ბაუმგარტენის წიგნის გამოსვლის შემდეგ. — გ. ჯ.), ქრისტიანული ევროპული მსოფლიოს გაბატონებულ კლასებში, ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა ხალხებში: იტალიელებში, პოლანდიელებში, ფრანგებსა და ინგლისელებში. ესთეტიკის ფუძემდებლად კი, რომელმაც იგი შეცნიერულ, თეორიულ ფორმაში მოიყვანა, ბაუმგარტენი ითვლება. ამ უკანასკნელმა გამოიგონა და გადმოსცა ეს „განსაცვიფრებელი თეორია“, — წერს ტოლსტოი. მკითხველი ადვილად მიხვდება დიდი რუსი მწერლის შეცდომებს ესთეტიკის გაგებაში, მით უფრო, რომ ყოველად შეუძლებელია უარყო ანტიკურ საბერძნეთში ესთეტიკის არსებობა. ასევე შეუძლებელია ესთეტიკის შექმნა მიაკუთვნო მე-18 საუკუნეს, თუმცა თვით სახელწოდება — „ესთეტიკა“ სწორედ ამ საუკუნეში პირველად იხმარა ბაუმგარტენმა. ესთეტიკა, როგორც თეორია, ძველ ბერძნებს ჰქონდათ, ესთეტიკა, როგორც მოძღვრება საუკუნეების განმავლობაში არსებობდა, მაგრამ აქ საჭიროა ზოგიერთი არსებითი მომენტი გა-

Голстои, Что такое искусство?, 1898, 178.

²⁹ - ქვე, გვ. 179.

ვარკვიოთ. მიუხედავად ესთეტიკური თვალსაზრისის განსხვავებისა, ციმერმანი და შასლერი უცვლელად იმეორებენ იმ დებულებას, რომ ანტიკური ესთეტიკის შემდეგ ამ თეორიის არსებობა წყდება მე-16—18 საუკუნემდე. ციმერმანისა და შასლერის შეხედულება ბევრმა არ გაიზიარა. მათ შორის ყველაზე უფრო ვრცელი ნაშრომი გამოაქვეყნა ინგლისელმა მეცნიერმა ბოზენკიტმა. ესთეტიკური თეორიის თხუთმეტსაუკუნეიანი ღუმელი მან საეჭვოდ მიიჩნია და წამოაყენა სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება. ჩვენს მიერ განხილული დებულების დარღვევა ბერნარდ ბოზენკიტმა ცადა 1892 წელს გამოცემულ წიგნში — „ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიაც გარკვევით არის ნათქვამი, რომ ანტიკური საბერძნეთიდან მოყოლებული ესთეტიკა განაგრძობდა და განაგრძობს არსებობას ჩვენს დრომდე. ბოზენკიტი ჯერ თვით ტერმინის საკითხს შეეხო, ვინაიდან ეს უკანასკნელი დიდხანს იყო გაცხარებული მსჯელობის საგანი. „მხოლოდ მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, — წერდა ბოზენკიტი, — დაიწყო ტერმინ „ესთეტიკის“ ხმაარება იმ აზრით, როგორც ჩვენ იგი ამჟამად გვესმის, რაა აღნიშნულ იქნას მშვენიერების ფილოსოფია, როგორც თეორიული გამოკვლევის გარკვეული დარგი. მაგრამ თვით საგანი არსებობდა მანამდე, ვიდრე სახელწოდება წარმოიშვა“³⁰. თუ ეს იყო ბოზენკიტის ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა, მას სჭირდებოდა გადმოეცა ესთეტიკის ისტორია უმთავრეს მომენტებში მაინც და ეჩვენებინა მისი კავშირი ფილოსოფიასთან. ეს ამოცანა იოლი როდი იყო, შოთხვდა დიდძალი მასალის ანალიზს და ამიტომ მას მოუხდა, როგორც თვითონვე მიუთითებს, გამოეყენებინა კომპილაციურ შრომებთან ერთად, „ბრიტანეთის ენციკლოპედია“ ინფორმაციისათვის (გვ. XIII). ამ გამოყენებამ მის შრომას ფაქტები მიუმატა, გაამდიდრა, მაგრამ თვით წიგნს ეკლექტიკური ხასიათი მისცა, ვინაიდან ბოზენკიტს არ შეეძლო ფაქტების ანალიზში დაეცვა გარკვეული ზაზი, ეხელმძღვანელა მკაცრი მეცნიერული მეთოდით და არ გაპყოლოდა ემპირისტულ გზას, რომელიც ყოველთვის წინააღმდეგობაში ტოვებდა მკვლევარს. ამიტომ ვამბობთ ჩვენ, რომ ბოზენკიტის სახელმძღვანელო დებულებაში საჭიროა არსებითი კორექტივის შეტანა. მართალია, ბოზენკიტმაც ესთეტიკის თეორია გამოაცხადა ფილოსოფიის ერთ-ერთ დარგად³¹, თავის ამოცანად დაისახა ესთეტიკის თეორიისა და არა ესთეტიკოსების ისტორიის გადმოცემა, წამოაყენა მანამდეც საკმაოდ გავრცელებული შეხედულება, რომ „კაზმული ხელოვნების

³⁰ B. Bosanquet, History of Aesthetic, London, 1904, გვ. 1.

³¹ იქვე, გვ. XI.

ისტორია — ეს ესთეტიკური ცნობიერების ისტორია“ არის³², შემდეგ კი განიხილა ესთეტიკური აზროვნების განვითარება ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეხუთე საუკუნიდან მოყოლებული მე-19 საუკუნემდე, რათა დაემტკიცებია ციმერმანის საწინააღმდეგო დებულება, რომ ესთეტიკა, როგორც ფილოსოფიის გარკვეული დარგი, ყველა დროსა და ყველა ეპოქაში არსებობდა თანაბარი ძალით და არაერთარ შეწყვეტას ადგილი არ ჰქონიაო, მაგრამ ეს ცალმხრივი მსჯელობა იყო. მან ანგარიში არ გაუწია შუა საუკუნეების თავისებურ ხასიათს, ვერ გაიგო, რომ ეს პერიოდი განსხვავებული უნდა იქნას დანარჩენი პერიოდებთან. ამიტომ სავსებით მართებულია განვაცხადოთ, რომ ბოზენციტის დებულებაში საჭიროა არსებითი კორექტივი შევიტანოთ. შუა საუკუნეების სქოლასტიკა, მიუხედავად იმისა, რომ თავისებურად ამუშავებდა ესთეტიკის პრობლემებს და ავითარებდა ქრისტიანულ მოძღვრებას მშვენიერებასა და ხელოვნებაზე, ესთეტიკური თეორიებისათვის მაინც არ წარმოადგენდა ნაყოფიერ ნიადაგს; მაგრამ ეს დებულება არც ისე უნდა გავიგოთ, როგორც ლუნაჩარსკის ესმოდა. მან წაშაყენა შეხედულება, რომ „შუა საუკუნეების სქოლასტიკა სრულიად არაფერ დამოუკიდებელს არ გვაძლევს ლიტერატურული კრიტიკას. ანუ ხელოვნებაზე მოძღვრების დარგში“³³. შესაძლოა ვინმემ იფიქროს, რომ ლუნაჩარსკი ხელმძღვანელობდეს ენგელსის მითითებით „ნატურდიალექტიკაში“ მეცნიერების იმ უმწეო მდგომარეობის შესახებ, რომელშიაც იგი ჩაყენებული იყო შუა საუკუნეების სქოლასტიკის მიერ. მაგრამ ეს სწორი არ იქნება, ვინაიდან ენგელსი ლაპარაკობს ბუნებისმეცნიერებაზე და არა საერთოდ კულტურის ყველა მონაცემზე. აი ენგელსის სიტყვები: „ანტიკურობამ ევკლიდეს და პტოლომეს მზის სისტემა დაგვიტოვა, არაბებმა — ათწილადი აღნიშვნა, ალგებრის საწყისები, თანამედროვე რიცხვები, და ალქიმიამ; ქრისტიანულ შუა საუკუნეებს კი სულ არაფერი დაუტოვებია“³⁴. თუ ასე იყო ბუნებისმეცნიერების მხრივ, ასე არ ყოფილა ხელოვნებისა და მისი თეორიის დარგში, ვინაიდან ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში იქმნება წარპართული ხელოვნებისა და ესთეტიკისადმი დაპირისპირებული ხელოვნება თავისივე თეორიით, რასაც ჩვენ უფრო დაწვრილებით შუა საუკუნეების დახასიათების დროს გავეცნობით. სწორედ ამიტომ ვფიქრობთ, რომ შუა საუკუნეებში ესთეტიკური აზროვნება კი არ შეწყვეტილა, არამედ თავისებური ფორმით გამოვლინდა, რაც უფლებას არ გვაძლევს იგი არარაობად წარმოვიდგინოთ. ბევრ დიდ მოაზროვნე

³² B. Bosanquet, History of Aesthetic, London, 1904, გვ. 2.

³³ А. В. Луначарский, Критика и критики, 1938, стр. 25.

³⁴ ე. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 10.

ნეს კი არამართო ესთეტიკა ამ პერიოდისა, ნოელო შუასაუკუნეებო არარაობად მიაჩნდა. მაგალითად, ფრანცისკ ბეკონი შუა საუკუნეების სქოლასტიკოსებს წყალმანკით დაავადებულ ადამიანებს უწოდებდა, მისთვის თვით შუა საუკუნეები ნაყოფი იყო, ერთი მხრივ, თაღლითობისა, ხოლო მეორე მხრივ, სისულელისა³⁵. უეჭველია, ამ მეფესობაში ნამდვილად არის ქვეშარიტების ელემენტები; შუა საუკუნეებო მართლაც აღსავესეა უთვალავ გარეწართა და ასევე ურიცხვ თაღლითთა წრეშეუწერელი დანაშაულით, ისევე, როგორც ათავგვარო სისულელით, მაგრამ ეს ხანგრძლივი პერიოდი კაცობრიობის ისტორიისა მართოდენ ამ ფაქტების მიხედვით როდი უნდა განვიხილოთ. იგი ისევე ბუნებრივი ნაწილია ისტორიისა. როგორც წინამორბედი ან შემდგომი პერიოდები. შუა საუკუნეებში არის ზოგიერთი ისეთი უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელმაც გარკვეული წვლილი შეიტანა ადამიანური ცხოვრების განვითარებაში. ამიტომ ბეკონის დებულება, ზოგადი სახით, არ წარმოადგენს კაცობრიობის მთელი ათსაუკუნიაანი ცხოვრების სრულსა და ობიექტურ შეფასებას. არც დაავით იუმი იყო მართალი, როცა თავის ვრცელ გამოკვლევაში — „ინგლისის ისტორია“ შუა საუკუნეები დაახასიათა, როგორც კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე ერთგვარი შეჩერება თუ შესვენება³⁶. არ უარვეყოფთ, საკუთრივ შუა საუკუნეების ესთეტიკას, მართალია, არა აქვს ის ბრწყინვალეობა, რითაც ანტიკური გამოირჩეოდა, არც ის ელვარება, რაც ასე დამახასიათებელია რენესანსისათვის, მაგრამ თავისი ფორმით ის მაინც გარკვეული საფეხურია ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში. ესთეტიკის ნამდვილი გამოყოფილება რენესანსის ეპოქიდან იწყება და შემდეგ აღმავალი ხაზით გრძელდება ჩვენს დრომდე.

ასეთია სახელმძღვანელო დებულება, რომლითაც ჩვენ ვუპირისპირდებით როგორც ციმერმანს, ისე ბოზენკიტსა და მათ მიმდევრებს, აპლა კი ზოგადად მაინც ვნახოთ რა გზა განვლო ესთეტიკამ დასავლეთში ანტიკური ქვეყნიდან მოყოლებული თუნდაც ბაუმგარტენამდე ან კანტამდე, ვინაიდან მის შემდეგ ეს ისტორია უკვე საკმაოდ ცნობილია.

ესთეტიკის ზოგადი ისტორიიდან. ესთეტიკის ისტორიის, როგორც დავინახეთ. ჩვეულებრივად იწყებენ ელინური პერიოდიდან. უმაღლეს მწვერვალს იგი აღწევს არისტოტელეს ეპოქაში, როცა კაცობ-

³⁵ ეს ფაქტები მოკაყვს მ. პ. ბასკინს თავის წერილში — „ვერობული შუა საუკუნეების ესთეტიკურ თეორიათა შესახებ“, კრებულში: «Из истории эстетической мысли древности и средневековья», 1961, გვ. 256.

³⁶ იქვე.

რიობა პირველად ღებულობს პთლიან ტრაქტატს — არისტოტელეს „პოეტიკას“. მანამდე ესთეტიკის საგნის შესახებ აზრები გამოთქმული ჰქონდათ მთელ რივ ბერძენ პოეტებსა და ფილოსოფოსებს, მათ შორის დემოკრიტე აბდერელს. ფილოდემისა და კლიმენტის მოგონებანი მოწმობენ, რომ ატომისტური ფილოსოფიის უდიდეს წარმომადგენელს დემოკრიტეს მეტად საყურადღებო აზრები აქვს გამოთქმული, თუ რა არის მშვენიერება, მუსიკა, შემოქმედება-დემოკრიტეს ეკუთვნის სიტყვები, რომ „მუსიკა ყველაზე უმცროსია ხელოვნებათაგან“³⁷. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე V საუკუნეში დემოკრიტე იძლევა ჩანასახს იმ ესთეტიკისა, რომელიც ცდილობს განმარტოს მშვენიერების წყობის ობიექტური და საგნობრივი საფუძველი. შემდეგ სოკრატეს (469—399) ესთეტიკა გადაჰყავს ანთროპოლოგისტურ საწყისებზე. მისი მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების საგანი ვანიხილოს, როგორც ადამიანის საგანი, ადამიანის მიერ შექმნილი. ამდენად სოკრატეს ესთეტიკა პირველ ყოვლისა შემოქმედების ანალიზია.

ბერძნული ესთეტიკა ახალ საფეხურზე აჰყავს პლატონს (428—348), რომელსაც სოკრატეს მსგავსად პოეზია ბუნების მიბაძვად მიაჩნია. მაგრამ ეს მიბაძვა მისთვის წმინდა მექანიკური პროცესია. პლატონის იდეალიზმი და მისტიციზმი არარაობად აქცევს ხელოვანის როლს შემოქმედებით პროცესში. „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნი, „პიპიას დიდი“, „ლზინი“, „იონი“, „კანონების“ მეთერთმეტე წიგნი გადაგვიშლიან პლატონის იდეალიზტური ესთეტიკის რთულ ქვეყანას. ამ იდეალიზმის კრიტიკას იძლევა პლატონის მოწაფე და თანამედროვე არისტოტელე (384—322)³⁸. პოეზია, როგორც ბუნების მიბაძვა, წინააღმდეგ პლატონისა, არისტოტელეს გაგებული აქვს შემოქმედებითს პროცესად. არისტოტელეს ანტიკური ესთეტიკა აჰყავს უმაღლეს საფეხურზე, ხოლო, როგორც ლენინი მიუთითებს, მის მიერ „პლატონის“ იდეის“ კრიტიკა არის იდეალიზმის, როგორც საერთოდ იდეალიზმის კრიტიკა“. არისტოტელეს „ფიზიკა“, „მეტაფიზიკა“, „პოლიტიკა“, „რიტორიკა“, „ნიკომაქეს ეთიკა“, განსაკუთრებით „პოე-

³⁷ Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности, 1935, стр. 154.

³⁸ „არისტოტელე იყო დიდი ფილასოფოსი, სტაქირელი, ფერიპატიელთ მოძღვარი, რომლისა მამასა ეწოდა ნიკომაქომ მკურნალი და დედასა ფისტადე. ხოლო იგი იყო ტანითა მოკლე და მოდრეკილი, ხატითა ღუხპირი, ენა ბრგვნილი, აღუქსანდრე მაკედონელის მოყუარი და მოძღუეარი და თანა გამზრახი, პლატონისაგან გასწავლებული. სამოციის წლისა მოკვდა“ — წერს სულხან-საბა ორბელიანი („სიტყვის კონა“, 1949, გვ. 31).

ტიკა“ ცხადად გვიჩვენებენ, თუ რა სიმაღლეს მიაღწია ესთეტიკამ არისტოტელეს თბზულებებში.

თავი რომ დავანებოთ ბერძენი მწერლების მეტად საყურადღებო აზრებს პოეზიასა და ლიტერატურაზე, მარტოდენ ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი სახელები კმარა იმის ნათელსაყოფად, თუ რა ცხოველ ინტერესს იჩენდა ანტიკური საბერძნეთი ხელოვნების თეორიის, კერძოდ, ესთეტიკისადმი. ბერძნული ფილოსოფიისა და ესთეტიკის უთუო გავლენის შედეგია ტიტუს ლუკრეციუს კარუსის უკვდავი ფილოსოფიური პოემა „De rerum natura“ — „საგანთა ბუნების შესახებ“. ეს წიგნი, როგორც ზევით ვნახეთ, არის ეპიკურიისტული ეთიკისა და ესთეტიკის მწყობრი გადმოცემა, მთელი სისტემა, რომელიც ხელოვნებას გონივრულ აქტად წარმოიდგენს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე პირველ საუკუნეში ლუკრეციუსის გაბედული სიმღერები, მის მიერ მოცემული ცოცხალი გაგება ხელოვნებისა დღემდე ინარჩუნებენ ისტორიულ ინტერესს. პორაეიუსის „პოეზიის მეცნიერება“ ამ განასერში უნდა წარმოვიდგინოთ.

ანტიკური ესთეტიკის ბრწყინვალეების უკანასკნელი გამოძახილია პლოტინის „ენეადები“. ამონი საკასას (175—242) მოწაფე პლოტინი³⁹, მესამე საუკუნეში ცხოვრობდა ჩვენი წელთაღრიცხვით და მიჩნეულია, როგორც ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელი თავის მასწავლებელთან ერთად. მან მოახდინა პლატონისა და არისტოტელეს იდეალიზმის მისტიკური გადამუშავება. გენიალურად მიუთითა მარქსმა, რომ ნეოპლატონიზმი სხვა არაფერია, თუ არ სტოიკური, ეპიკურიული და სკეპტიკური მოძღვრებებთან ფანტასტიკური შეერთება პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიის შემონახვით (ტ. IV. გვ. 122). ამის შემდეგ გასაგებია, რატომ არაა ქვეტონში და მატეიკში პლოტინის ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელი. თუ პლატონის მოღვაწეობის ეპოქა იყო მონათმფლობელური საზოგადოების აყვავების ეპოქა, პლოტინი იმ დროს ცხოვრობდა, როცა ეს საზოგადოება იზრწნებოდა. ისიც უნდა ვიცოდეთ, რომ ნეოპლატონიზმის მთელ ფილოსოფიურ კონცეფციას საფუძვლად ედება პლატონისეული „ტიმეოს“ ის ძირითადი დებულება, რომ ღვთაებამ, რომელიც სამყაროს შემქმნელია, გონება ჩაასახლა სულში, ბოლო სული — სხეულში და ამით განსახიერდა სრულყოფილება. პლატონის ეს აზრი, გონებისა და სულის ურთიერთმიმართება, პლოტინმა კიდევ უფრო მისტიკურ განვითარებამდე მიიყვანა, როცა წამოაყენა თავისი კონცეფცია ემანაციისა — ღვთაებრივი პირველწყობისა = ღვთაებრივი გონება (შემდეგ გონებათა მრავლობა) = ღვთაებ-

³⁹ В. Виндельбанд. История древней философии, 1908, стр. 301.

რივი სული (შემდეგ სულთმარავლობა) = მატერია. პ ლ ო ტ ი ნ ი მონათმფლობელური საზოგადოების აღსასრულისა და ფეოდალურის დაბადების შესაყარზე ცხოვრობდა.

როგორც ცნობილია, ჩვენი წელთაღრიცხვის მე-3—4 საუკუნეების ევროპაში უკვე ინგრევა მონათმფლობელური საზოგადოება და მოდის ახალი — ფეოდალური. მონათმფლობელობის რღვევას არ შეიძლებოდა არ გამოეწვია დიდი ცვლილებები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამ დროს რომი კარგავს თავის ძლიერებას, იგი უკვე აღარ არის იმდროინდელი მსოფლიოს ეკონომიკური და პოლიტიკური ცენტრი. იცვლება თვით საზოგადოების სახე, მაგრამ მონისა და მონათმფლობელის ადგილს საზოგადოებრივ წყობაში იკავებს გლეხი და მემამულე. ექსპლოატაცია ისევ ძალაში რჩება. ენგელსი თავის წიგნში — „ოჯახის, კერძო საკუთრების და სახელმწიფოს წარმოშობა“ მიწათმფლობელსა და მისგან დამოკიდებულ გლეხებს შორის ურთიერთობას ახასიათებს, როგორც ახალი ვითარებისა და საზოგადოების შემდგომი განვითარების ამოსაველ მომენტს. ამ ახალ ვითარებაში იქმნება ფეოდალური სამფლობელოები. ეკონომიკურ ძლიერებასთან ერთად ფეოდალი თავის სამფლობელოში აღჭურვილია პოლიტიკური ბატონობითაც. იგი შესაკუთრეც არის და მბრძანებელიც. საფეოდალო — იგივე პატარა სახელმწიფოა. ერთადერთი, ვისი ვასალიც ფეოდალია, არის მიწის უფრო მსხვილი მესაკუთრე. ფეოდალები იყვნენ აგრეთვე ეკლესიისა და მონასტრის მსახურები. IX—X საუკუნეებში მონასტრებს დიდძალი მიწები ეკუთვნოდათ და დიდძალი ყმა გლეხები ჰყავდათ. ამ დროს ეკლესია ხდება გამაერთიანებელი ცენტრი. მას ყველაზე მეტი მიწები აქვს და ყველაზე მეტი პოლიტიკური უფლებები გააჩნია. V საუკუნის დასავლეთ ევროპაში კათოლიკური ეკლესია დასავლეთ ევროპის კონტინენტის სრული ბატონპატრონი ხდება. საქართველოში IX საუკუნის სინამდვილე გვარწმუნებს, რომ ისეთი დიდი მშენებელი ეკლესიისა, როგორიც იყო გრიგოლ ხანძთელი, მეფეზე მეტი უფლებითაც კი სარგებლობდა.

ქრისტიანული ეკლესია ქმნის თავის ფილოსოფიასა და ესთეტიკას. დამახასიათებელია მესამე საუკუნის „ეკლესიის მამის“ ტერტულიანის ⁴⁰ მტკიცება — „მწამს, ვინაიდან აბსურდია“. ამ ფორმულას ტერტულიანემ წარმართების წინააღმდეგ ბრძოლაში ვრცელი დასაბუთება მისცა: „Пусть будет по вашему, — ვკითხულობთ „აპოლოგიაში“, учение наше ложь и суеверие, тем не менее оно необходимо. Пусть будет оно глупо и безразсудно; но оно полезно... не следует считать ложным и безразсудным того уче-

⁴⁰ Творения Тертуллиана, 1847, ч. I, II.

ნია, в которое приличие требует верить. Никакого нет права осуждать то, что выгодно»⁴¹.

ამ აზრებით ხელმძღვანელობდა ეკლესია საუკუნეების განმავლობაში, ამ დებულებებს იყენებდა გონების წინააღმდეგ შეთქმულებაში და სავსებით მართალი იყო მარქსი, როცა გენიალურად განმარტავდა, რომ ქრისტიანობას არ შეუძლია შეურიგდეს გონებასო. „...Христианство, — წერდა მარქსი, — как это утверждает наиболее способная и последовательная часть протестантских теологов, не может согласоваться с разумом, так как «светский» разум находится в противоречии с «духовным» разумом, что Тертуллиан выразил уже своей классической формулой: «Verum est, quia absurdum est».

დროთა სელაში გონების წინააღმდეგ რელიგიის ბრძოლამ მკაცრო ფორმები მიიღო და გადაიქცა გონებას უარყოფის პირდაპირ მოთხოვნად, — განერიდეთ გონებას, უარყავით გამოცდილება, ნუ ირწმუნებით იმას, რასაც თქვენი გონება გუბნებთ, კრიტიკის გაუქვლად დაემორჩილეთ იმას, რასაც ჩვენ ზეცის სახელით გაუწყებთ, — ასეთია რელიგიის მსახურთა მოთხოვნა, რომელიც ჰოლბახს მოჰყავს იმისათვის, რომ ეკლესიის გაბატონებულ აზრს დაუპირისპიროს მატერიალისტურ-ათეისტური თეზისი: „მე არ განვერიდები გონებას, ვინაიდან მხოლოდ ეს გონება მასწავლის გვაჩიო კეთილი ბოროტებაგან, ქვეშაირიტება სიცრუისაგან“⁴². რელიგიური ქვეშაირიტებანი კი არ დგანან გონებაზე მალლა, გონებას არ შეუძლია შეიტანაწმენდეს რელიგიურ ცრურწმენას. ცოდნისა და ქვეშაირიტების ერთადერთი წყარო გონებაა, ხოლო რელიგია უგუნურება, რომელიც ხალხზე დაძლუპველად მოქმედებს და შეცდომაში შეჰყავს იგი⁴³. მეცნიერებისა და ქვეშაირიტების გზა ერთია. „სიმაართლის გზა სწორია, მოტყუების გზა დახრალი და ბნელი“⁴⁴. სიმაართლს ამ გზით წავიდა მეცნიერება ხელოვნების თეორიაშიაც მატერიალიზმის წყალობით და არ იყო შემთხვევითი, რომ თბუთმეტი საუკუნის შემდეგ „მტკიცებას“ — „მწამს, ვინაიდან აბსურდია“, კლასიკურად დაუპირისპირდა მე-18 საუკუნის ფრანგი მატერიალისტი პოლ ჰოლბახი, რომელიც ამტკიცებდა — უგუნურება და გონება შეუთავსებელნი არიან, რელიგია უარყოფს გონებას, თუმცა ზოგჯერ მას ეთანხმებაო⁴⁵. ქრისტიანულ მოძღვრების წინააღმდეგ ჩამოყალიბდა ჰოლბახის საყოველთაოდ ცნობილი

⁴¹ იქვე, часть I, стр. 101.

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1928, т. I, стр. 195—196.

⁴³ П. Гольбах, Здравый смысл, 1924, стр. 190—191.

⁴⁴ იქვე, გვ. 317—319.

⁴⁵ იქვე, გვ. 11.

⁴⁶ Поль Гольбах, Священная зараза, 1930, стр. 467—475.

თეზისი. რომ მეცნიერებს შეუძლიათ არ სწამდეთ ღმერთი, ვინაიდან მათ არ შეუძლიათ იწამონ აბსურდი. გონების უარყოფა, მისი უძღურების ქადაგება — რელიგია იყო. გონების აღიარება, მისი ძლიერების საყოველთაო ცნობა — მეცნიერება შეიქნა. მეორე „ეკლესიის შამა“ ავგუსტინე, რომლის კალამს ეკუთვნის ასამდე შრომა, მათ შორის „წმინდის შესახებ“, „აკადემიკოსების წინააღმდეგ“, „ქრისტიანული მეცნიერების შესახებ“, „აღსარება“, „სული უკვდავების შესახებ“, „ნების თავისუფლება“⁴⁷, აბსოლუტურ ძალას აკუთვნებდა მხოლოდ ღმერთს. კაცობრიობას ავგუსტინე ორად ყოფდა: ბოროტების მეუფებად — სამოქალაქო სახელმწიფო, ღვთის მეუფებად მიწაზე — ეკლესია. მისი ესთეტიკაც რელიგიური ქადაგება იყო ქრისტიანიზმისა. შუა საუკუნეებში თომა აქვინელი (იტალიის ქალაქ აქვინიდან, რომელიც ამავე დროს დეციმ იუნი იუვენალის (55-56—131-132 ახალი წელთაღრიცხვით) სამშობლოა) გამოდის თავისი ესთეტიკით და კვლავ აღიარებს ტერტულიანესა და ავგუსტინეს პრინციპებს. თომა აქვინელი (1225—1274) — სქოლასტიკის სისტემატიზატორი და დამამთავრებელი ცნობს, რომ „ხელოვნება, რამდენადაც შეუძლია, მიბაძავს ბუნებას“, ვინაიდან იგი გამოხატავს კერძოს და არა ზოგადს. ეს იყო არისტოტელეს ესთეტიკური პრინციპის შებრუნება, ქრისტიანული რეალიზმი, რომლის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ რეალურად მხოლოდ იმას მიიჩნევდა, რაც ეკლესიას სწამდა. თომა აქვინელი სწამდა, რომ „ღმერთს ახარებს ყოველგვარი შექმნილი, ვინაიდან ყველაფერი არსებული შეთანხმებულია მის არსებასთან“; სილამაზეა ის, რომლის „მოვლინება მოგვწონს“, „სხეულთა სილამაზე არის არასრულფასოვანი სილამაზე, აპიტომ საჭიროა ზრუნვა არა ხორციელ, არამედ, სულიერ სილამაზეზე“⁴⁸. მისთვის ხელოვნება, რომელიც კონკრეტულს ბაძავს, ვერ გადმოსცემს „სუბსტანციონალურ ფორმას“⁴⁹; საჭიროა ხელოვნება ბაძავდეს ზოგადს. სუბსტანციას, ვინაიდან ეს „ზოგადი“, ეს „სუბსტანცია“ ღმერთია.

მეორე დიდი წარმომადგენელი იმდროინდელი (13 საუკუნე) ღვთისმეტყველებისა — ჯოვანი ფიდანცა ბონავენტურა (1221—1271) პირდაპირ აცხადებდა: „ყველაფერს, რაც არსებობს,

⁴⁷ В. Видуельбанд, История древней философии, 1908, стр. 301.

⁴⁸ об. И. Л. Маца, «История эстетических учений», М., 1962, стр. 19.

⁴⁹ იქვე.

აქვს რაიმე ფორმა, ხოლო ყველაფერს. რასაც აქვს ფორმა, აქვს სი-
ლამაზიე“⁵⁰.

რა მისცა შუა საუკუნეებმა ესთეტიკას?

როგორც ჩვეულებრივად განიხილავენ. შუა საუკუნეების სქოლას-
ტიკას ხელოვნების თეორიის ფრონტზე არ მოუცია ისეთი ღირსშესა-
ნიშნავი ნაშრომი, რომელიც თავისი ღრსებით გაუტოლდებოდა ყო-
ველივე იმას, რაც შეჰქმნა. ერთი მხრივ, ანტიკურმა ქვეყანამ და, მე-
ორე მხრივ, რენესანსის ეპოქამ. სამაგიეროდ ლიტერატურული ცხოვ-
რების მხრივ შუა საუკუნეები ახალ მნიშვნელოვან ნაბიჯს დგამენ
წინ. ამ ეპოქის დამახასიათებელ თვისებად რჩება ინდიფერენტიზმი
იმ დიდი მოვლენისადმი, რომელიც თვით მის წიაღში ჩაისახა. ესაა
ფოლკლორი, ხალხური შემოქმედება, მდიდარი ხალხური პოეზია,
რომელიც ამ ეპოქაში უაღრესად ვითარდება. მაგრამ ეს ხალხური
შემოქმედება ესთეტიკის მხრივ ყურადღების გარეშე რჩება. ამ დროს
ჩვენ არა გვაქვს ხალხური შემოქმედების სერიოზული განხილვა. შუა
საუკუნეების სქოლასტიკა კმაყოფილდება მხოლოდ ძველი წესების,
ლიტერატურის ეგრეთ წოდებული ძველი კანონების ანალიზით, ამუ-
შავებს და იხილავს რა რიტორიკისა და სტილის წესებს. არისტოტელ-
ეს ფილოსოფიური და ესთეტიკური მექანიკის ღრმა, მოქმე-
დი, საფუძვლიანი ანალიზი შუა საუკუნეებში არა ჩანს. არც დიდი
და სერიოზული კრიტიკულ-ესთეტიკური ნაშრომები გვაქვს. მართა-
ლია, შუა საუკუნეების პოეტები—ტრუვერები ჩრდილოეთ საფრანგე-
თში, ტრუბადურები პროვანსში, მინეზინგერები გერმანიაში, მენეს-
ტრელეები ინგლისში, გამოსულნი ფეოდალური კლასის გაღარიბებუ-
ლი ფეხებიდან⁵¹, თავიანთი სიმღერებით ხელს უწყობენ ცოცხალი
ესთეტიკური თეორიებისადმი მისწრაფების გაღვიძებას, მაგრამ სქო-
ლასტიკა მათ პირველ ხანებში არტახებით ბოჭავს, ვინაიდან ქრის-
ტიანობას სრულიად ახალი გაგება მოაქვს ხელოვნებისა, სრულიად
ახალი ესთეტიკა. იმ დროს, როცა ბერძნულ-წარმართული ხელოვნე-
ბის იდეალს უპირისპირდება მხოლოდ რეალურის გამოხატვა, არსე-
ბითად ეს იყო ქრისტიანული ხელოვნების ბრძოლა წარმართული ხე-
ლოვნების წინააღმდეგ. კვინტუს ტერტილიანე (160—230) წარმარ-
თების წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოდიოდა მთელი წარმართული კულ-
ტურის უარყოფით. კომედია და ტრაგედია მან გამოაცხადა — პირ-
ველი, როგორც „Школа нечистоты“, ხოლო მეორე, მისი აზრით,

⁵⁰ «История эстетики», М., 1962, I, стр. 283.

⁵¹ В. М. Ф р и ч е, Очерк развития западных литератур, т. II, 1931, стр. 50.

«ყუჩი თოხო ჯესოკოსი, ჰოქოსიუ ი ვარვარსტუ»⁵². წარმართულ სულიერ კულტურაში ტერტულიანემ მხოლოდ სატანის ნების განხორციელება დაინახა. და თუ ბერძნული სანახაობანი მან მოლიონად ამ სფეროში მოათავსა, თეატრიც აღარ დაინდო⁵³, თუმცა თვით ქრისტიანობამ შემდეგ თავისი თეატრი შექმნა, როგორც ეს შესანიშნავად აქვს მითითებული ძველი ქართული ლიტერატურის უნიკალურ მკოდნეს აკადემიკოს კორნელი კეკელიძეს. აღნიშნავს რა იმ მიზეზებს, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს ძველი დროის საქრისტიანო ქვეყნებში ნამდვილი თეატრის არარსებობას, კერძოდ, ასახელებს რა თეატრისა და მსახიობის წინააღმდეგ მიმართულ რიგ საეკლესიო კანონებს. ეკლესიის მიერ კლასიკური ბერძნული თეატრის უარყოფას, კორნელი კეკელიძე წერს, რომ სააგიტაციო-აღმშრდებლობითი მიზნებით ეკლესიამ „თავისი საკუთარი თეატრი შექმნა: ეს არის ტაძარი, როგორც ადგილი ღვთისმსახურების შესრულებისა მორწმუნეთათვის. დღეს მეცნიერებაში სადავო არაა, რომ ქრისტიანთა ტაძარი. თავისი აღნაგობით, ძველი ბერძნული თეატრის გამოერებაა. უკანასკნელი შედგებოდა სამი ნაწილისაგან: 1) სცენა, ამალეებუი ადგილი, მსახიობთათვის, 2) ამფითეატრი, შუა ნაწილი, მაყურებელთათვის. და 3) მოპლერალთა, მგალობელთა ადგილი. ეს ნაწილები წარმოდგენილია ტაძარშიც. აქ არის ამალეებუი ადგილი, საყურთხვეელი, რაც თეატრის სცენას უდრის, შუა ადგილი, სადაც მორწმუნენი ისმენენ იმას, რაც ტაძარში სრულდება, და ადგილი მგალობელთათვის, ე. წ. „ხორო“. მსახიობების როლს ტაძარში ასრულებენ სამღვდლო პირნი, ხოლო თეატრის რეპერტუარს უდრის ყველაფერი ის, რასაც სამღვდლო პირნი კითხულობენ და წარმოსთქვამენ საყურთხვეელიდან და ამბიონიდან მორწმუნეთა გასაგონად“⁵⁴. შემდეგ ავტორი მიუთითებს, რომ ანტიკური თეატრის სიძღერის ადგილი ქრისტიანულ ტაძარში მგალობელთა გუნდმა დაიკავა, ასე რომ, გადალებულ იქნა წარმართული თეატრის ფორმა მთლიანად, მისი ყველა ელემენტით. კანსხვეება მხოლოდ ის იყო, რომ მან „ამ ფორმაში ჩადო თავისი საკუთარი შინაარსი“⁵⁵.

ასე მოექცა ქრისტიანული ეკლესია არა მარტო ძველ ბერძნულ წარმართულ თეატრს, არამედ, ანტიკურ ფილოსოფიასაც, თუმცა დროთა სულაში მან მოახერხა შესანიშნავად მიეთვისებინა, გამოეყენე-

⁵² Творения Тертуллиана, 1847, часть II, стр. 147.

⁵³ იქვე, გვ. 153—154.

⁵⁴ იხ. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952, გვ. 576.

⁵⁵ იქვე.

ბინა, სახეშეცვლილად მიეღო ყოველივე ის, რასაც ცეცხლითა და მახვილით დევნიდა, სპობდა და ანადგურებდა. ადამიანმა რომ მოისურვოს ყველა იმის აღნუსხვა და გამორკვევა, თუ რა წაიღეს ქრისტიანული ეკლესიის მამებმა ანტიკური ფილოსოფიიდან, აღმოჩნდება, რომ ყველა ეს ვალენტინე თუ ვასილიდე, იპოლიტე თუ ირინეი, იუსტინე თუ ტატიანე, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტერტულიანესა და აგუსტინეს შესახებ ერთი ხელით თუ ჯოჯობეთის გენიას აძლევდნენ ძველი საბერძნეთის უდიდეს ფილოსოფოსთა ნაწერებს, საჯაროდ ჰკიცხავდნენ და წევავდნენ, მეორე ხელით მოურიდებლად ღებულობდნენ იმას, რაც ამ დევნილთა და განკიცხულთა წიგნებში ეწერა. მათ კი ძალიან ბევრი წაიღეს სოკრატედან თუ პლატონიდან. არისტოტელიდან თუ პითაგორედან, მატერიალისტებიდანაც კი, მაგალითად, დემოკრიტედან და პერაკლიტედან. იმ დროს, როცა საშინელი რისხვით თავს ეხსობდნენ გამოჩენილ ფილოსოფოსებს. ქრისტიანული ეკლესიის ამ წრეშეუწერელ ლაშქრობას წარმართული კულტურისა და ხელოვნების წინააღმდეგ მკაფიოდ გამოხატავს ტერტულიანეს შემდეგი სიტყვები: «Мы должны предавать проклятию сии языческие собрания, как потому что в них хулится имя Божие, так и потому, что там же люди заботятся о предании нас на растерзание львам, советуются о предприятии против нас гонения, избирают лазутчиков для отыскания христиан и для их мучения»⁵⁶. ბერძნულ-წარმართული კულტურისა და ხელოვნების ნაცვლად ტერტულიანე პირდაპირ მოითხოვს ჭეშმარიტებას, ამ შემთხვევაში რეალურის, ნამდვილის დაცვას ხელოვნებაში, მაგრამ ეს ჭეშმარიტი, რეალური, ნამდვილი მხოლოდ ის არის, რასაც ეკლესია ცნობს და აღიარებს. მისი ნაწარმოები „აპოლოგია ანუ ქრისტიანების დაცვა წარმართების წინააღმდეგ“ საქვეყნოდ აცხადებდა ქრისტიანული მორალის პრინციპებს. რაც ყალბაა, ის საძაველია, — ამბობს ტერტულიანე⁵⁷, მაგრამ ყალბი ის არის, რასაც ეკლესია ყალბად პიიჩნევს. შემდეგ ეს გაბატონებული პრინციპი ხდება შუა საუკუნეების ესთეტიკაში. დამახასიათებელია, რომ შუა საუკუნეთა პოემებისა და რომანების გმირებს ავტორები ხატავენ, როგორც ნამდვილ, ისტორიულად არსებულ ადამიანებს და მათ განეკუთვნებიან არა მარტო ეტილა ან კარლოს დიდი, არამედ მეფე არტური, ზიგფრიდი, ტრისტანი, ლონსელოტიც და ობერონიც⁵⁸. როლანდის ვიროპასთან ერთად ქება-დიდებათ იხსენიებოდა ზღაპრულ გმირთა სახელები, რომელთა რეალურ არსებობაში ეჭვის შეტანა ცოცხლადაც კი ითვლებოდა. მო-

⁵⁶ Творения Тертуллиана, 1847, часть II, стр. 256.

⁵⁷ იქვე.

⁵⁸ История французской литературы, 1916, стр. 78.

ნასტრის ბერები მლოცველთ უჩვენებდნენ მათ საფლავებს, კუთვნილ ნივთებს. მაგალითად, საფრანგეთში, „რონსეველის ხეობის მონასტერში, ბერები მლოცველთ ანახვებდნენ როლანდის მახვილს და მის მიერ გახლეჩილ ქვას“⁵⁹. ტერტულიანეს ძირითადი პრინციპი — მხოლოდ ნამდვილი და ჭეშმარიტი ყოფილიყო გამოხატული, საბოლოო ანგარიშით გადაიქცა იმად, რომ ავტორები ყოველგვარ ზღაპრულ გმირსაც კი რეალურად არსებულის სახით წარმოუდგენდნენ ხოლმე მკითხველს. ასეთი იყო შუა საუკუნეების „რეალიზმი“ და შუა საუკუნეების „რეალისტური“ ესთეტიკა, რომელიც აბსოლუტურად გამორიცხავდა ძველ ლათინურ გამოთქმას: „ბელოვნება არის ის, რასაც მხატვარი მიუმატებს ბუნებას“.

ქრისტიანობა VI საუკუნეში საბოლოოდ ამარცხებს ანტიკურ წარმართობას, რაც 529 წელს გამოიხატა იმპერატორ იუსტინიანეს მიერ ათენში ფილოსოფიური სკოლების დახურვით. კერძოდ, 9 საუკუნის არსებობის შემდეგ დაიხურა პლატონის აკადემია, რომელიც წარმართულ ფილოსოფიას ავრცელებდა. დაიხურა არისტოტელეს ლიცეუმიც. ახალ ფილოსოფიას, ახალ რელიგიას ახალი ხელოვნება უნდა მოჰყოლოდა. ამიტომ ქრისტიანული რელიგიის, ფილოსოფიის, ეთიკისა და ესთეტიკის ისტორიას ჩვენ ვერ დავაშორებთ იმ ფაქტს, რომ იქმნება ახალი ხელოვნება, რომელიც გვიხატავს მარტივობას, ასკეტიზმს, ღვაწლმოსილებას. იქმნება სასულიერო სიმღერები წმინდანებზე, ღვთისმსახურებზე, ღვაწლმოსილებზე, ხელოვნება მთლიანად ექვემდებარება ამ პრინციპს, რომელსაც შუა საუკუნეების ესთეტიკა ქადაგებს. ეს უკანასკნელი ამტკიცებს, რომ ახალი სილამაზე, ეკლესიური სილამაზე შეუდარებლად უფრო მშვენიერია, ვიდრე ბერძნულ-წარმართული.

ამ უკანასკნელს ახასიათებდა სიცოცხლე და მოძრაობა, ხორციელი სილამაზე, დაუდაჟა სახეები, ყველაფერი ექვემდებარებოდა ხალისს, სიხარულის გამოხატვას, გარდა მიცვალებულისადმი პატივისცემის ცერემონიალისა. ბერძნულ-რომაულმა ანტიკამ ისეთი ადამიანური სილამაზე შექმნა, რომელიც მარადიული მშვენიერების ეტალონდაც კი მიიჩნეეს რენესანსის ხელოვნების დიდმა თეორეტიკოსებმა და პრაქტიკოსებმა. უიშველი სხეულის კულტი, ასე გავრცელებული ძველი საბერძნეთისა თუ რომის ქანდაკებასა და ფერწერაში, რენესანსმა მიიღო, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპი.

სულ სხვა იდეალი მოიტანა შუა საუკუნეების ხელოვნებამ: მოძრაობა შეცვალა გაქვავებით, უარყო ხორციელი სილამაზე, როგორც

⁵⁹ История французской литературы, стр. 49—50.

ემშაკეული ცდუნება, ფეროვანი, ლაღაჟა სახეების ნაცვლად განადი-
და, პირდაპირ დააკანონა უფერული, ფერმიწილი, მიბნედილი პირი-
სახეები. ხალისი შეცვალა მინორული გამომეტყველებით, მომლი-
მარი გამოხედვა — ცადაპურობილი, ხშირად მტირალი, მსასოებელი
თვალებით, სიხარულს ამჯობინა ტანჯვა, როგორც ღვთაებისადმი
ერთგულების ერთ-ერთი სინონიმი. შუა საუკუნეების, კერძოდ, მე-12
თუ მე-13 საუკუნის ერთ-ერთ ცნობილ ასკეტურ ტრაქტატში, რო-
მელსაც სახელგანთქმულ თეოლოგს ბერნარდ კლერვოსკის (1091—
1153) იწაწრენ, — „De modo bene vivendi“ („ცხოვრების კარგი
სახის შესახებ“), პირდაპირ არის ნათქვამი: „ღე იყვნენ ბავნი შენნი
ფერმიხდილნი, და არა წითელნი; ღე ნუ იქნება შენა პირისახე ვარ-
დისფერი, მაგრამ იყოს ფერმკრთალი. სხეული შენი შინარჩუნე გამხ-
დარი, და არა მსუქანი; სხეული შენი ღე ნუ იქნება მსუქანი, მაგრამ
იყოს ხმელი“⁶⁰. ყველაფერი ეს უაღრესად კოლორიტულია შუა საუ-
კუნეების მიმართ, და როგორი საეჭვოც არ უნდა იყოს ზემოხსენებუ-
ლი წიგნის ავტორობა, თვით ტრაქტატის სიტყვები სრულიად უშეგე-
ლია იმდროინდელი ქრისტიანული ხელოვნებისადმი.

ასე იკაფავდა გზას, როგორც ვნახეთ, ახალი ეკლესიური სილა-
მაზე, რომელსაც ძველი უნდა მოესპო და ქრისტეს მოძღვრება განე-
სახიერებინა საყოველთაო მასშტაბით.

ამ დროის ლიტერატურული კრიტიკაც, ბუნებრივია, ასეთი პრობ-
ლემების ძიებითა და გარკვევით არის დაინტერესებული. სხვა საქმე
მას არა აქვს, ვინაიდან მხოლოდ თეორიულად იხილავს ეკლესიურ
სილამაზეს. ამიტომ მოხდა, რომ მან სავსებით აუარა გვერდი შუა
საუკუნეების ისეთ დიდ სიმღიდრეს, როგორც იყო მრავალფეროვანი
ხალხური შემოქმედება.

რენესანსის ეპოქას მოაქვს ესთეტიკის სრულიად ახალი გაგება.
ჰუმანისტები არღვევენ შუა საუკუნეების ტრადიციებს და გვაძლევენ
ხელოვნების თეორიული პრობლემების ღრმა ანალიზს. არისტოტელეს
ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მკვდარი გაგება ამ ეპოქაში უკვე აღარა
გვაქვს.

ქართულ ლიტერატურაში იტალიურ რენესანსამდე აღიშარებდა
შოთა რუსთაველის გენიალური „ვეფხისტყაოსანი“, რომელ-
შიაც ხელოვნებისა და პოეზიის სრულიად ახალი გაგებაა მოცემული.
როგორც ზევით ვნახეთ, რუსთაველის ესთეტიკა საქვეყნოდ ქადაგებს
ხელოვნებას — „სიბრძნის დარგს“, რომელსაც დიდ შემეცნებით ღი-
რებულებას ანიჭებს.

⁶⁰ «История эстетики», М., 1962, т. I, стр. 292; ვ. პ. ზუბოვის შესავალ
წერილი ულრიხ სტრასბურგელის დასახასიათებლად.

ხელოვნების თუ რა ცოცხალი გაგება მოიტანა რენესანსმა, მოწმობს ის გარემოებაც, რომ იწერება რიგი სპეციალური ტრაქტატები ესთეტიკის საკითხებზე. ზოგიერთი მათგანის უბრალო ჩამოთვლაც კი საკმარისია. რათა წარმოვიდგინოთ სიახლე, სიღრმე და სიფართოვე იმ დიდი ინტერესებისა, რომლებიც რენესანსის ესთეტიკისათვის ასე დამახასიათებელია. ჩენინო ჩენინი (გარდაიცვალა 1400 წელს) ამთავრებს თავის ცნობილ ვრცელ „ტრაქტატს მხატვრობის შესახებ“. პიერო დე ლა ფრანჩესკა (1420—1492) წერს სპეციალურ გამოკვლევას „მხატვრული პერსპექტივის შესახებ“. ლეონ ბატისტა ალბერტი (1404—1472) კმნის „სამ წიგნს მხატვრობაზე“. ცნობილია ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელო ბუონაროტის სპეციალური წერილები ხელოვნების უაღრესად აქტუალურ, უაღრესად სპეციალურ საკითხებზე. გავიხსენოთ თუნდაც მიქელანჯელოს „ოთხი საუბარი მხატვრობის შესახებ“. ჯანპაოლო ლომაცო (1538—1600) წერს „ტრაქტატს მხატვრობაზე“. ალბრეხტ დიურერი აქვეყნებს თავის შესანიშნავ გამოკვლევებს ხელოვნების თეორიის საკითხებზე, ხოლო ბენევენუტო ჩელინი (1500—1571) წერს სპეციალურ „ტრაქტატს ქანდაკების შესახებ“. კიდევ შეიძლება მრავალი ათეული ავტორისა და ნაშრომის დასახელება⁶¹.

ამ პერიოდის ფრანგულ ლიტერატურაშიც შესამჩნევია დიდი ძვრები. საკმარისია გავიხსენოთ შარლ ლებრენი (1619—1690), რომელმაც ნიკოლო პუსენის გავლენით რიგი ნაშრომები (მოსხენებები) დაწერა ხელოვნების საკითხებზე. განსაკუთრებით ცნობილია მისი ტრაქტატი „ვნებათა გამოსახვის მეთოდის შესახებ“, რომელსაც თავისი დროისათვის მეტად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

იმის გამო, რომ ქრისტიანული მორალი თანდათან ღრმად შეიჭრა რეალური ცხოვრების ყველა დარგში, მე-16 საუკუნის პირველი ნახევრის ფრანგი მხატვრებიც მწერლებთან ერთად მას ქება-დიდებას უძღვნებდნენ. ნიშნობიდან კი საკმარისია დაეასახელოთ მარგარიტა ნავარელის „სასულიერო სიმღერები“, ვიქტორ ბროდის „ქებანი“ (1540), ესტორგ დე ბოლიეს „ქრისტიანულ ნეტარება“ (1546) და ამ ეპოქის მრავალი სხვა ნაწარმოები. მართალია, რელიგიურმა მოტივებმა ერთგვარად შეითავსეს ჰუმანიზმი, მაგრამ ეს იყო უსიცოცხლო, მკვდარი, პლატონურ „მიღმა სამყაროზე“ დამოკიდებული იდეა, რომელიც სულის ნეტარებას იმ ქვეყანაში ეძიებდა. ქრისტიანულ მორალს უმღეროდნენ ამავე საუკუნის ლიონელი პოეტებ-ც. მათი მეთაური მორის სევი (1510—1564) „დელიაში“ („დელია“

⁶¹ რენესანსის ესთეტიკური იდეალების დაწვრილებითი ანალიზი იხ. წიგნი: გიორგი ჩიბლაძე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., 1961, გვ. 202—268.

„იდეია“-ს ანაგრამა) არსებითად პეტრარკას გზას მიჰყვება, ამავე დროს მას მეტი აქვს მისტიკა, პლატონურ იდეალიზმთან ერთად. ლიონის სკოლის მეორე პოეტმა კლოდ ტალიემონმა კიდევ უფრო გააღრმავა თავის შემოქმედებაში რელიგიური შორტეები. მიუხედავად მიწოერის გრძნობისა, არსებითად ქრისტიანული მორალის ქებათაქებაა შეიცავს ლიონის სკოლაში შემავალი პოეტის ლუიზა ლაპეს შემოქმედება. მეორე მხრივ, ამ პოეტებმა სასაბლის მწერლებთან ფლქაეატური გემოვნებისაგან გაათავისუფლეს პოეზია, რამდენადაც მათ აღიარეს, რომ შემოქმედება მარტოოდენ ფორმა და რითმა კარ არ არის, არამედ, მასში მთავარია შინაარსი.

ეს შინაარსი ბატონობს მარგარიტა ნავარელის შემოქმედებაში და შემთხვევითი არ იყო, რომ ავტორი ბოდიშს იბდიდა მკითხველის წინაშე ფორმის გამო, თხოვდა პატიებას, რომ სუსტი ჰქონდა ლექსებში „რიტმი და ენა“, სამაგიეროდ. მთელ იმედს ნაწარმოებს შინაარსზე ამყარებდა⁶². შინაარსს წინ წამოწევა საერთოდ დამახასიათებელია მარგარიტა ნავარელის მთელი შემოქმედებაათვის, სულ ერთია, იქნება ეს პოემა „დოლეგები“, კრებულო „პრინციესთა მარგალიტის მარგალიტები“, თუ განთქმული „გეპტამერონი“, რომელიც ბოკაჩიოს „დეკამერონის“ რემინისცენციას წარმოადგენს. „გეპტამერონშიც“ ქრისტიანული მორალი განდიდებულია, რასაც, მაგალითად, პირველი დღის მეორე ნოველა გვიდასტურებს, სადაც უბრალო ამბუაზიელი ქალი ცლქმრული პატიოსნების დაცვას თავს სწირავს, ხოლო სულს ღვთაებას უგზავნის. „სასულიეროსიმიდერებისა“ და „გეპტამერონში“, ვიმეორებთ, საერთოდ, ნავარელის მთელ შემოქმედებაში ფორმა დაჩრდილულია შინაარსით, ეს სრულიად უეჭველია.

რომ შინაარსია მთავარი, ეს იდეა პირველად გამოთქვა თომასებილემ თავის „პოეტიკაში“, რომელიც 1548 წელს გამოვიდა. სებლემ უარყო პოეზიის როგორც მარტოოდენ ფორმის გაგება და მოთხოვა მისთვის ისე ეცქირათ, როგორც „ღვთიური შთაგონებისათვის“. ანტიკური პოეტების, მაგალითად, პინდარისა და ჰორაციუსის თარგმნასთან ერთად, სებილემ მოითხოვდა მიებაძათ მათთვის, გამოეყენებინათ მაღალი ენარები — ოდა, ეპოპეა, სონეტი. ამავე საუკუნეში ხელოვნების თეორია და ლიტერატურული კრიტიკა უდავოდ დიდ ნაბიჯს აკეთებს, როცა 1549 წელს გამოდის პოეტიოანსიმ დიუბელეს ცნობილი მანიფესტი „ფრანგული

⁶² იხ. მარგარიტა ნავარელი, გეპტამერონი, 1967, გვ. 384 (რუს. გამოც.).

ენის დაცვა და განდიდება“. ეს იყო მანიფესტი ახალი ლიტერატურული ჯგუფისა, რომელიც ფილოლოგ უანა დორის ირგვლივ შემოიკრიბა და რომელსაც მეთაურად ჰყავდა ისეთი დიდი პოეტი, როგორც პიერ რონსარი იყო. ამ ჯგუფს „პლეადას“ უწოდებენ. მანიფესტი მალა აყენებდა ფრანგულ ენას, ლათინურთან შედარებით, ისე, როგორც უფრო ადრე ეს გააკეთა დანტე ალიგიერმა იტალიური ენის ღირსებათა დასაცავად და მარტინ ოპიცმა გერმანიაში. დიუ ბელემ წამოაყენა ლიტერატურაში საზოგადოებრივი აზრის პრიმატის იდეა, წინააღმდეგ ლიონის სკოლისა, რომელსაც ამ მხრივ თითქმის არაფერი გაუკეთებია. მანიფესტის ავტორი დასცინოდა სასახლის მშრალ პოეზიას და გაბედულად აყენებდა პოეზიის უნივერსალურ პრინციპს: „იცოდე მკითხველო, მხოლოდ ის იქნება ნამდვილი პოეტი, ვინც მაიძულებს მე აღვშფოთდე, დავწყნარდე, ვმხიარულობდე, ვიტანჯებოდე, მიყვარდეს, მძულდეს, მაფრთოვანებდეს, ვრწმუნდებოდე, — მოკლედ რომ ვთქვათ, ვინც თავისი ნებასურვილით წარმართავს და განაგებს ჩემს გრძნობებს. აი ჭეშმარიტი საცდელი ქვა, რომელზედაც უნდა შემოვმდეს ყველა პოემა ყველა ენაზე“⁶³. დიუ ბელე აყენებდა შეხედულებას, რომ ფრანგმა პოეტებმა უნდა მიბაძონ ანტიკურ მწერლებს, გაუსწორდნენ მათ, გადააჰარბონ კიდევ, ვინაიდან ფრანგულ ლიტერატურას დიდი მომავალი აქვს და შეუძლია გახდეს საერთო-ევროპული მოვლენაო.

ესთეტიკურა აზროვნების განვითარების ამ მოკლე ისტორიული მიმოხილვის შემდეგ უნდა გადავიდეთ თვით ესთეტიკის ძირითადი ცნების გარკვევაზე.

ესთეტიკის ძირითადი ცნება. რა წარმოადგენს ესთეტიკის ძირითად ცნებას? მშვენიერება. მაგრამ თავიდანვე იდეალისტურმა ესთეტიკამ და ფილოსოფიამ ბურუსში გახვია მშვენიერების ცნება. ამას მრავალი თეორეტიკოსი გრძნობდა და არა ნაკლებად გრძნობდა დიდი რუსი მწერალი ლევ ტოლსტოი, რომელსაც დასავლეთ ევროპის ლიტერატურულმა კრიტიკამ პროზის შექსპირი უწოდა. ტოლსტოი ამტკიცებდა, რომ შეუძლებელია ესთეტიკისა და მშვენიერების არსება გაარკვიოს იდეალისტურმა, სპეკულატურმა ფილოსოფიამ. რომელმაც ამ საკითხში იმდენი ბუნდოვანება, იმდენი გაურკვეველობა შეიტანა. რომლის დაძლევა დიდ დროსა და ენერჯიას მოითხოვსო. ამ მხრივ ტოლსტოი საკვებით მართალი იყო. ტოლსტოიზე ადრეც რიგი მოაზროვნე ანალოგიურ თვალსაზრისს იცავდა ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, გაურკვეველი და ბუნდოვანი ხასიათის შესახებ. ბევრი მათგანი, ყველაზე უფრო აშკარად კი ფსი-

⁶³ История французской литературы, 1946, т. I, стр. 272.

ქოლოგიური ესთეტიკის წარმომადგენელი კარლ გროსი, სიამაყეს გამოთქვამდა, თუ ოდნავ მაინც შეძლებდა რაიმე მიმართულებით მეტი გარკვეულობა შეეტანა აზროვნების ამ რთულსა და დახლართულ სისტემაში. ვიმედოვნებთ, — წერდა გროსი, — რომ ჩვენ შევძელით, ჩვენი მხრივ, რამდენადმე მაინც სინათლე შეგვეტანა იმ დარგში, რომლის შესახებაც დღემდე სამართლიანია კ. ფონ დალბერგის მიერ ასი წლის წინათ ნათქვამი სიტყვები: „ბევრმა ჩინებულმა მეცნიერმა დაწერა კაპიტალური ნაწარმოებები ესთეტიკის სხვადასხვა დარგზე, მაგრამ ამ მეცნიერების ძირითად ცნებებში, როგორც ეტყობა, დღემდე ბატონობს საკმაო დაბნეულობა“⁶⁴. მსჯელობის შედარებით ნათელმა ფორმებმა ბაზელის უნივერსიტეტის პროფესორ კარლ გროსს შესაძლებლობა მისცეს ზოგიერთი თავისი აზრი ნათლად გამოეთქვა, მაგრამ ეს არ ნიშნავდა ესთეტიკის, როგორც მეცნიერული დისციპლინის ასევე ნათლად გადმოცემას. ტრადიციული იდეალისტური ესთეტიკის ძველთაძველი პრინციპებიდან გროსი გათავისუფლებული არ იყო და, ცხადია, მას არც შეეძლო რაიმე ახალი სიტყვა ეთქვა ამ დარგში. მთელი მისი „ესთეტიკის შესავალი“ მიეძღვნა წარმოსახვის ძალის, საკუთრივ ესთეტიკურის მხოლოდ ზოგადი კატეგორიების ფილოსოფიურ ანალიზს და ამ მხრივაც მას არავითარი სიახლე არ მოუტანია. გროსიც ბუნდოვანი და გაურკვეველი დარჩა ესთეტიკის მთელ რიგ საკითხებში. რაც შეეხება ტოლსტოის, მან ცადა დაემტკიცებინა თავისი დებულება, რომ იდეალისტური ესთეტიკა ბუნდოვანი და გაურკვეველიაო. დიდმა მწერალმა ამისათვის მრმართა ისტორიულ ექსკურსს, რომლის საშუალებათაც მკითხველის წინაშე წარმოადგინა მშვენიერების ცნების განსაზღვრანი იდეალ-ისტური ესთეტიკაში.

საკმაოდ ვრცელ ტრაქტატში — „რა არის ხელოვნება?“ ნათლად ჩანს „ბოროტების წინაღუდგომლობის“ ავტორის მებრძოლი განწყობილება. მას „არ შეუძლია გაჩუმდეს“, როცა ესთეტიკის პრობლემათა თეორიული გადაწყვეტის ორომტრიალშია ჩაფლული⁶⁵. მიუხედავად ამისა, ტოლსტოის ტრაქტატი არ იქნა მიჩნეული ზუსტ მეცნიერულ ნაშრომად.

ესთეტიკა, როგორც აზროვნების სფერო და ესთეტიკური მოძღვრებანი, რომელნიც გაიცნო ტოლსტოიმ, მისთვის არ წარმოდგენდა იგივეობას. ტოლსტოი არ უარყოფდა პირველს. მა-

⁶⁴ Введение в эстетику, 1899, перевод с немецкого А. Гурвича.

⁶⁵ მოხდენილად შენიშნა აკად. პ. საკულინმა, რომ „სტატია „რა არის ხელოვნება?“ ტოლსტოისებური „არ შემიძლია გაჩუმდეთ“ ესთეტიკაში («Эстетика Льва Толстого», стр. 13).

გრამ ნეგატიურად უყურებდა მეორეს. იდეალისტური ესთეტიკის თითქმის ყველა სკოლა უარყოფითად შეაფასა ტოლსტოიმ და უცვლელად გაიმეორა არა მარტო შასლერის, არამედ ვერონის ნეხედღლებაც იმის შესახებ. რომ მეცნიერულ დისციპლინებში არსად არ არის იმდენი გაუგებრობა, უშინაარსო ფრაზები და ქაოზი, როგორც ესთეტიკაში⁶⁶. ტრადიციულმა ესთეტიკამ მართლაც მრავალი ბუნდოვანება შეიტანა ისეთ საკითხებში, რომლებიც თითქოს არ უნდა ყოფილიყვნენ გაურკვეველნი ან ძნელად მისახვედრნი ნორმალური ადამიანის ნორმალური, განვითარებული გონებისათვის. ეს უდავოდ იდეალისტური ესთეტიკის დიდი ნაკლია. რომელიც ამავე დროს იმას გვაჩვენებს, რომ კვლევა-ძიებას როდი უნდა მიეცეს თვითნებური. სუბიექტური ხასიათი. უსათუოდ ეს პქონდა მხედველობაში ჩერნიშევსკის, როცა ლაპარაკობდა, რომ ღრმანზრინი სისტემები ხანდახან აბუნდოვებენ ისეთ შეხედულებას, რომელიც ნათელია ყველა ადამიანისათვის, ვინც მათ არ იცნობს. ჩერნიშევსკი ამ დებულებით აკრიტიკებდა მთელ იდეალისტურ ესთეტიკას, როგორც სისტემას, რომელიც მოკლებული იყო მწყობრ თანმიმდევრულ მოძღვრებას.

ჩერნიშევსკის მსგავსად, ტოლსტოიმაც იდეალისტური ესთეტიკის კრიტიკით დაიწყო თავისი ტრაქტატის ძირითადი თეორიული ნაწილი. სილამაზისა და მშვენიერების ცნების განსაზღვრა იდეალისტურ ესთეტიკაში, — ასეთია ტოლსტოის ტრაქტატის პირველი ძირითადი პრობლემა⁶⁷. ტოლსტოის განხილვის სფეროში არ შეაქვს მშვენიერების ცნების ის განსაზღვრა, რომელიც მოცემულია სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელესა და პლოტინის ფილოსოფიაში. ბაუმგარტენი მას მიაჩნია იმ დროს გაბატონებული ესთეტიკური თეორიის ფუძემდებლად და მშვენიერების ცნების იდეალისტური განსაზღვრის ინტერპრეტაციასაც აქედან იწყებს. მაგრამ საინტერესოა, თუ რატომ აირჩია ტოლსტოიმ მშვენიერების ცნების განსაზღვრის გზა. იმიტომ, რომ მისთვის მიუღებელი იყო იდეალისტური ესთეტიკის დებულება—ხელოვნება არის მშვენიერების სამსახური. ბაუმგარტენის ესთეტიკიდან მოყოლებული, ტოლსტოი არჩევს თითქმის ყველა ძირითად ესთეტიკურ თეორიას. მისი მიზანია ნათლად გამოააშკარაოს, რომ მშვენიერების ცნების განსაზღვრაში იდეალისტური ესთეტიკა დამარცხდა, გამოუვალ ჩიხში მოექცა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პრობლემის გადაწყვეტაზე მუშაობდნენ არა უბრალო, არამედ

⁶⁶ «Что такое искусство?», 1898, стр. 50—53.

⁶⁷ ტრაქტატის III თავი.

დიდი აქსიომა და ერუდირის ადამიანები. და თუ დამტკიცდა, რომ მშვენიერების ცნების განსაზღვრა ესთეტიკურ თეორიებში სავსეა წინააღმდეგობებით, განაყენებული და უშინაარსო ფრაზებით, მაშინ დებულება — ხელოვნებას მიზანია მშვენიერებას სამსახური — უნდა დაარღვეს, რადგან შეუძლებელია გაურკვეველ ობიექტს ემსახურებოდეს გარკვეულ მოვლენა. ტოლსტოი ებრძოდა იდეალისტურ ესთეტიკას, სამწუხაროდ. ისევ იდეალიზმის პოზიციიდან. შევეცდებით მოკლედ გადმოვცეთ, თუ როგორ ესმოდა და როგორ აკრიტიკებდა ტოლსტოი იდეალისტურ ესთეტიკას მშვენიერების საკითხში, ვინაიდან, ჩვენთვის შემდეგ უფრო ადვილი იქნება მშვენიერების არსების გარკვევა.

ბაუმგარტენის ესთეტიკა სილამაზეს განიხილავს ქეშმარიტებასთან პარალელთა. მათ შორის განსხვავებაა: პირველი ესთეტიკური შემეცნების ობიექტია, ხოლო მეორე — ლოგიკურისა, პირველი გრძნობას განეკუთვნება, მეორე — გონებას. ბაუმგარტენისათვის სილამაზეა ის, რასაც სრულყოფილად, აბსოლუტურად შევიმეცნებთ გრძნობებით: „perfectio cognitionis sensitivae... est pulchritudo“, — ამბობს ბაუმგარტენი⁶⁸. ქეშმარიტებაა გონების საშუალებით სრულყოფილი შემეცნება. სილამაზის მიზანია მოწონება და სურვილს აღძვრა. სრულყოფილი სილამაზე ბუნებაშია და რადგან ხელოვნება ემსახურება მშვენიერებას, ის უნდა მიბაძვავს ბუნებას. ყოველთვის მაღალი და სრულყოფილია ხელოვნება, რომელიც ბუნების მიბაძვით იქმნება⁶⁹. ბაუმგარტენის ამ ძირითად დებულებების დალაგების შემდეგ ტოლსტოი ეხება იდეალისტური ესთეტიკის მეორე ფრთას, რომელმაც კორექტივი შეიტანა აღნიშნული თეორიის ძირითად დებულებაში. ზულცერი, მორიცა, შიუცა და მენდელსონი ხელოვნებას ძირითად იდეად უსახავდნენ არა მშვენიერების, არამედ სიკეთის სამსახურს. ზულცერი ისათვის მშვენიერება იყო არა გრძნობების საშუალებით აბსოლუტური შემეცნება, როგორც ფიქრობდა ბაუმგარტენი. არამედ ის, რაც თავისში შეიცავს სიკეთეს. აქედან ბუნებრივია, თუ ხელოვნ-

⁶⁸ A. Baumgarten, Aesthetica. გვ. 6. იხ. აგრეთვე Энцикл. словарь Брокгауза и Эфрона. т. 41, стр. 85, изд. 1904.

⁶⁹ როცა ჩერნიშევსკი აკრიტიკებდა ფ. ფიშერისა და სერთოდ იდეალისტური ესთეტიკის ძირითად დებულებას ხელოვნებისა და სინამდვილის მშვენიერების შესახებ, ცნობილია, რომ მან სინამდვილის (ბუნების) მშვენიერება მიიჩნია ნამდვილ, სრულყოფილ მშვენიერებად. არავინ იფიქროს, თითქოს ჩერნიშევსკი აქ ბაუმგარტენის ესთეტიკით სარგებლობდა. ეს იქნება მიუტევებელი პარალოგიზმი. — გ. ჯ.

ნება ემსახურება მშვენიერებას. ხოლო მშვენიერება იგივეობაშია სიკეთესთან. ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს სიკეთეს. მაგრამ, აი დაიძრა ახალი ესთეტიკური თეორია, რომელმაც ზურგი შეაქცია ზულცერისა და მენდელსონის ფრთას და ტოლსტოი გაკვირვებული წერს, რომ, გაჩნდა „ვინკელმანის ესთეტიკა, კვლავ სრულიად საწინააღმდეგო ამ შეხედულებებისა“. ვინკელმანის ესთეტიკამ ხელოვნების მიზნად აღიარა პლასტიკური სილამაზის სამსახური და თუ ზულცერი მშვენიერებას უწოდებდა სიკეთეს. ვინკელმანმა მშვენიერება აღიარა დამოუკიდებლად სიკეთისა. ტოლსტოის აზრით, ასეთივე თვალსაზრისით განიხილავენ მშვენიერებას ჰერდერი, ლესინგი და გოეთე.

ვინკელმანის შემდეგ კანტისა და მისი მიმდევრის შილერის სახით ტოლსტოი ხედავს „სრულიად ახალ ესთეტიკურ თეორიას“⁷⁰. კანტმა და შილერმა, მართალია, ხელოვნების ძირითადი დანიშნულება ისევ მშვენიერებას სამსახურით განსაზღვრეს, მაგრამ წინააღმდეგ ვინკელმანისა, წამოაყენეს მშვენიერების ცნების ახალი განმარტება — მშვენიერება, როგორც ტკბობის წყარო, რომელსაც არა აქვს არავითარი პრაქტიკული ღირებულება. ტოლსტოი არ განიხილავს კუმბოლდტის ესთეტიკურ თეორიას, რადგან ამ უკანასკნელს პრინციპულად ახალი არაფერი შეუტანია კანტის ესთეტიკაში. კანტის შემდეგ მშვენიერების ცნების ახალი განმარტება მოცემულია ფიხტეს სუბიექტურ ესთეტიკაში, რომლის მიხედვითაც გამოირჩეულია მშვენიერების ობიექტურობა და იგი წარმოდგენილია, როგორც წმინდა სუბიექტურა კატეგორია. სილამაზე არ არის ბუნებაში. — ასეთია ფიხტეს ესთეტიკური პარალოგიზმი. საგნის სილამაზე, მშვენიერება განისაზღვრება შემგარძნობი სუბიექტის თვალსაზრისით და როგორცაა ეს უკანასკნელი, საგნის სილამაზეც მით იქნება შეპირობებული.

შლეგელმა სილამაზის ცნებას ფიხტესაგან განსხვავებული განმარტება მისცა. სილამაზის ყველა აღნიშნული განმარტება მან მიიჩნია აბსტრაქტულ, მეტაფიზიკურ მსკელობად და შეეცადა გაეფართოებინა მისი არე. შელინგიც სულ სხვა გზით წავიდა. აქედან ტოლსტოი გადადის ჰეგელის ესთეტიკის განხილვაზე და ამ უკანასკნელს შელინგისა და მისი მიმდევრების შემდეგ თვალს ახალ მოვლენად. ტოლსტოი წინათგანხილულ ესთეტიკურ თეორიებზე უფრო ნეგატიურად აფასებს ჰეგელის ესთეტიკას. მისი აზრით, ჰეგელის ესთეტიკა „არა მარტო უფრო ნათელი და განსაზღვრულია, ვიდრე წინა თეორიები, არამედ კიდევ უფრო, თუ ეს მხო-

⁷⁰ «Что такое искусство?», стр. 70.

ლოდ შესაძლებელია, ბნელი და მისტიკურია⁷¹. ჰეგელისათვის არავითარი სხვაობა არ არსებობს მშვენიერებასა და ჰეგმარტებას შორის. ბუნებაში არსებული მშვენიერება არის მბაძეა⁷². რადგან ნამდვილი მშვენიერებაა მხოლოდ ღმერთის გამოვლენა სულში. ამ სისტემის მრავალრიცხოვანმა მიმდევრებმა მაინც ვერ იხსნეს ჰეგელის ესთეტიკა და წარმოიშვა ახალი ესთეტიკური თეორია, რომელიც მკაცრად დაუპირისპირდა იდეალისტური დააღექტიკის კლასიკური ოსტატის შეხედულებებს. ჰერბარტისა და არტურ შოპენჰაუერის ესთეტიკური თეორია არსებობდა წარმოდგენდა ჰეგელის ესთეტიკური სისტემის წინააღმდეგობას. თუ ჰერბარტისათვის მშვენიერება არ არის თავისთავად, არამედ არსებობს მხოლოდ ჩვენი მსჯელობა საგანზე, შოპენჰაუერმა მშვენიერება ნების საფეხურებით განსაზღვრა. ჰარტმანის ესთეტიკაში მშვენიერება წარმოდგენილია არა როგორც ობიექტური რეალობა, არამედ ხელოვანის შემოქმედებითი უნარის ნაყოფი. ჰარტმანის თვალსაზრისს უახლოვდება შნასეც. მშვენიერება, როგორც ობიექტური კატეგორია, შნასემაც უარყო. ბუნებაში რეალურად არსებობს მხოლოდ მიახლოება მშვენიერებასთან. ბერგმანის სუბიექტური ესთეტიკის. ჟან მარი გიუიოს. ტენის, ვერონის, რომელმაც თვალსაზრს ადგო კპოვა ხელოვნების ტოლსტოიანურ თეორიაში (გრანობის პოპატ-ბლოკენებაში), სპენსერისა და რიგი ესთეტიკური თეორიების განხილვით ტოლსტოი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მშვენიერების ცნების განსაზღვრა ვერ გასცილდა გაურკვევლობისა და ჭაოსის საზღვრებს. ეს ანსოლოტურად მართალი არ არის. ყველა ესთეტიკური თეორიის განაღვის შემდეგ ტოლსტოი მიღეს ასეთი დასკვნაზე: მშვენიერების განსაზღვრაში არსებობდა ორი თვალსაზრისია: სუბიექტური და ობიექტური. მაგრამ „ობიექტური განსაზღვრა სხვა არაფერია. თუ არა მხოლოდ მეორენაირად გამოთქმული სუბიექტური“⁷³. ტოლსტოის კი ძირითად მცდარ დებულებად მიაჩნია ხელოვნების განსაზღვრისათვის ამოსავალ წერტილად აღებული იქნეს მშვენიერების განმარტება.

ხელოვნება არ არის მშვენიერების სამსახური. მისი ფუნქცია და

⁷¹ «Что такое искусство?», стр. 70.

⁷² ჰეგელისა და მისი მიმდევრის ფ. ფიშერის აღნიშნული დებულებები გააკრიტიკა ჩერნიშევსკიმ თავის ესთეტიკურ ტრაქტატში — ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილისადმი. — გ. ჯ.

⁷³ «Что такое искусство?», стр. 115.

მზანი შეუდარებლად დიდია, ვიდრე რამდენიმე ფილოსოფოსის დეუცხრომელი ძიება, თუ რა არის მშვენიერება, სუბიექტური თუ ობიექტური კატეგორიაა და სად უნდა იქნეს მონახული მისი დასაწყისი ან დასასრული. მაგრამ რა არის ხელოვნება? ტოლსტოის პასუხი ასეთია: „ხელოვნება არის ადამიანური მოქმედება, რომლის საშუალებით ზოგიერთი ადამიანები გადასცემენ სხვებს თავის ცრძობებს და არ არის სილამაზისადმი სამსახური ან იდეების გამოვლენა“⁷⁴. ტოლსტოის პირველი დებულება, სადაც გრძნობითი ელემენტი პრიმატის როლშია წარმოდგენილი, ახლოა ვერონის იდეალისტურ ესთეტიკასთან⁷⁵. ვერონიც ხელოვნებას განიხილავს როგორც გრძნობების გამოვლენას. მეორე დებულება, რომელსაც წარმოადგენს ბაუმგარტენის, კანტის, ჰეგელისა და საერთოდ მთელი იდეალისტური ესთეტიკის ძირითადი დებულებას — ხელოვნება არის მშვენიერების სამსახური — უარყოფას, ტოლსტოის ესთეტიკის პოზიტიური ნაწილია. მესამე დებულება, სადაც ლაპარაკია თითქოს ხელოვნება არ არის იდეის გამოვლენა. ერთი მხრით, წარმოადგენს მიზანმიუღწეველ კრიტიკას იდეალისტურ ესთეტიკისა, მაგრამ, მეორე მხრით, — იდეალისტური ესთეტიკის ტყვეობაში დარჩენას, რადგან შეუძლებელია ხელოვნება წარმოადგინოთ იდეების გამოვლენის გარეშე. ყოველ მხატვრულ ფაქტში ვლინდება გარკვეული იდეა, — ასე მიაჩნია მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკას. სამწუხაროდ, იდეალისტური თეორიების პარალელურად ტოლსტოის დაწერილებით არ განუხილავს მატერიალისტური დიდროს საინტერესო ესთეტიკური სისტემა, თუმცა ამ უკანასკნელს შეუდარებლად მეტი მნიშვნელობა ჰქონდა მშვენიერების ცნების გარკვევისათვის, ვიდრე იმ მეორეხარისხოვან იდეალისტებს, რომლებიც ძირითადად კანტისა და ჰეგელის სკოლიდან გამოდიოდნენ და რომელთა შეხედულებების კრიტიკას დიდმა მწერალმა თავის ტრაქტატში საკმაოდ ადგილი დაუთმო. დიდროს მოძღვრება მშვენიერებაზე ზევით უკვე განხილული გვაქვს და აქ აღარ შევჩებებით.

ამგვარად, ტოლსტოის ესთეტიკური ტრაქტატის მაგალითზე ჩვენ ვნახეთ, რომ მშვენიერების ცნების განსაზღვრა იდეალისტურ ფილოსოფიაში არ არის ზუსტად დადგენილი, იგი ბურჟუაზია გახვეული. ჩვენ მოგვიხდება ამ შეხედულებათა არა მარტო კრიტიკა, არამედ, უარყოფაც, ვინაიდან საჭიროა მშვენიერება და მშვენიერების

⁷⁴ «Что такое искусство?», стр. 395.

⁷⁵ ეს საკითხი დაწერილებით განხილულია წიგნში — «Эстетика Льва Толстого», стр. 127—138.

ცნება საბოლოოდ განთავისუფლდეს იდეალიზმის „ჩინური ნაწინაგებისაგან“, რათა მას დავუბრუნოთ თავისი ნამდვილადობა. მშვენიერებისა და მშვენიერების ცნების იდეალისტური გააზრების საკმაოდ ძლიერ კრიტიკას ჩვენ ვპოულობთ ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციაში. ამიტომ საჭიროა ჩერნიშევსკის ესთეტიკური იდეალების გადმოცემა ფიშერისა და საერთოდ იდეალისტური ესთეტიკის კრიტიკასთან ერთად.

ჩერნიშევსკის ესთეტიკა. ჩერნიშევსკიმ ფრიდრიხ ფიშერს ესთეტიკა აიღო როგორც მშვენიერების ცნების იდეალისტური ტრაქტიკის კრიტიკის საგანი. მართალია, თვით ფიშერი ჰეგელს მიმდევარი იყო, მაგრამ მისი ესთეტიკა წარმოდგენდა არა ჰეგელის ესთეტიკის განვითარებას ან გადმოცემას, არამედ. ჩერნიშევსკის ენით რომ ვთქვათ, გაფუჭებას. მარქსმა მას ვატერკლოზეტური ესთეტიკის წარმომადგენელი უწოდა. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ენგელსისადმი მარქსის წერილი, რომელშიაც უაღრესად მკაფიოდ არის დახასიათებული ფიშერის ესთეტიკის ნეგატიური მხარე. 1882 წლის 8 მარტს მარქსი სწერდა ენგელსს: «Герой канкана Боденштедт и представитель ватер-клозетной эстетики Фридрих Фишер, являются Горацием и Виргилием Вильгельма I»⁷⁶. ეს უარყოფითი დამოკიდებულება ფიშერს დამსახურებული ჰქონდა არა იმიტომ, რომ ჰეგელს გადმოცემას ცდილობდა, არამედ იმ „ორიგინალობის“ წყალობით, რასაც თავს წიგნში ამჟღავნებდა. ეს „ორიგინალობა“ ჩერნიშევსკიმაც დაიწუნა, როგორც ჩვენ ამას ქვევით დავანახავთ. სწორედ ფიშერის ესთეტიკური იდეალების კრიტიკით დაიწყო ჩერნიშევსკიმ თავისი დისერტაციის თეორიული ნაწილი, მაგრამ იგი წარმოდგენდა როგორც ფიშერის, ისე ჰეგელისა და საერთოდ იდეალისტური ესთეტიკის ძირითადი საფუძვლების კრიტიკას. არსებითად ეს იყო მთელი იდეალისტური ესთეტიკის აფეთქება, მძლავრი ქარიშხალი, რომელიც მთელ რუსულ ლიტერატურას აფხიზლებდა ცხოვრებისადმი სიყვარულით, მაგრამ არა საერთოდ ყოველგვარ, არამედ, კარგი ცხოვრებისადმი გულმხურვალე სიყვარულით. და ჩერნიშევსკის ესთეტიკურმა ტრაქტატმა ეს როლი ბრწყინვალედ შეასრულა, მიუხედავად იმისა, რომ მისადმი ერთნაირი სიძულვილი იყვნენ გაჟღერებული: ტირანი მეფე, რეგენი ჟანდარმა, უკვეთ ცენზორი და „ბრწყინვალედ განათლებული“ ლიტერატორი.

ჩერნიშევსკის ესთეტიკას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი რუსული ლიტერატურული და საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. ჩვენ ქვევით ნათლად ვნახავთ, თუ რა უდიდესი როლი შეასრულა

⁷⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938, стр. 409.

სრულად სარატოველი სემინარიელის ამ ესთეტიკურმა ტრაქტატმა არა მარტო ხელოვნებას თეორიაში, არამედ, რუსულ ლიტერატურაში ლტოლტარობის-ს განსამტკიცებლად. ეს წიგნი თავისი ესთეტიკური შეხედულებების წყაროდ გაიხადეს სამოციანი წლების მოღვაწეებმა, და შეაჯღაბა ითქვას. იგი წარმოადგენდა ისეთივე რევოლუციურ ნაბიჯს ხელოვნების თეორიაში, როგორც ჩერნიშევსკის მთელი მოღვაწეობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამიტომ ჩვენ საკმაოდ ვრცლად განვიხილავთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ თეორიას. რამდენადაც, ჩვენის აზრით, მშვენიერების ცნების დამაკმაყოფილებელი განსაზღვრა იქაა მოცემული. გარდა ამისა, ჩერნიშევსკის ნაბიჯი იტყობა ესთეტიკის კრატეა თითქმის იმ პრობლემებს ეხება. რომელსაც იკვლევს წინამდებარე ნაშრომი.

მაგრამ ჯერ მოკლედ გავეცნოთ ჩერნიშევსკის ეპოქას — გასული საუკუნის 60-იანი წლების იდეურ მაჯისცემას. როგორც ცნობილია, ბელინსკისა და გერცენის შეხედულებებიდან დაიძრა ოლიერის ტალღა იმ ქარიშხლისა. რომელიც 60-იან წლებში ასე ძლიერად დაეჯახა მწიწარქიას და ბატონყმურ სინამდვილეს. ახალი ძალით დაიწყო ბრძოლა მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმური ინსტიტუტის წინააღმდეგ. ამ დროს რადიშჩევისა და ჩაადაევის იდეები როდი აღმოჩნდნენ ისტორიული წარსულის საკუთრება. ამ იდეების შემდგომ განვითარებას და განხორციელებას მოითხოვდა რუსეთის 60-იანი წლების მოწინავე ინტელიგენცია. საზოგადოებრივი ცხოვრებას ასპარეზზე გამოვიდა ახალი ადამიანი — რაზნოჩინელი, რომელმაც ახალი იდეები და მებრძოლი განწყობილება მოიტანა. მისი ძირითადი იდეალი იყო ძველი რუსეთის დაძვრა ადგილიდან, ბატონყმობის მოსპობა და გლეხობის განთავისუფლება ბატონყმური ექსპლოატაციიდან. რაზნოჩინელის თეორიული და პრაქტიკული საქმიანობა ამ ძირითადი საკითხის ირგვლივ გაიშალა.

დობროლიუბოვის სახელგანთქმულმა წერილმა — „Что такое отъёмовщина?“, რომელიც 1859 წლის პირველ ნახევარში გამოქვეყნდა, კატეგორიულად დააყენა საკითხი ძველი რუსეთის ადგილიდან დაძვრის შესახებ. რევოლუციონერი რაზნოჩინელი ამით იმ აზრს გამოთქვამდა, რომ საჭიროა პრაქტიკულად დადგეს საკითხი ძველის შეცვლის შესახებ, საჭიროა საზოგადოებაშიც და ლიტერატურაშიც თავის დროსაზე წააწეროს ეს ყოვლისშემძლე სიტყვა: „წინ!“.

ბატონყმობა. როგორც ინსტიტუტი, უნდა მოისპოს, არ შეიძლება მისი გაკეთილმობილება, შელამაზება ან გარდაქმნა. ის უნდა დაინგრეს, ენაიდან აუტანელია, საძაგელია, რყვის და აჩანაგებს ადამიანებს, მათს ყველა საუკეთესო გრძნობას. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ჩერნიშე-

ესკი ოცნებობდა ბატონყმობისა და თვითმპყრობელობის აფეთქება-
 ზე. მისი საუკეთესო იდეალები თავს დასტრიალებდნენ იმ დღეს,
 როცა ავარდებოდა ცეცხლის ალი, რომ გადაებუგა ბატონყმობა. ეს
 იდეები ლიტერატურაში უფრო ადრეც გამოათქვა. რად-შჩევსა და
 ჩაადაევს შეჰმდეგ, პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეტური ფანტაზი-
 აც თ. ეს დასტრიალებდა ამ საკითხს, ხოლო ნეკრასოვა გაბედულად
 გვიჩვენა ბატონყმური სინამდვილის არარაობა. დობროლიუბოვა. ჯერ
 კიდევ სტუდენტი, ბრძოლას უცხადებდა ყველას, ვინც ხმას და-
 ძრავდა ბატონყმობის დასაცავად. 1857 წელს მოხდა ასეთი ფაქტი:
 ერთმა სტუდენტმა ეჭვო გამოთქვა, რომ ბატონყმობა ღვთის გაჩენი-
 ლია და არ შეიძლება ის გაუქმდესო. დობროლიუბოვმა ეს ვერ
 მოითმინა და დამსწრე სტუდენტების გასაგონად წააოძახა: „Гоните
 этого подателя вон. Вон бездельник! Вон, бесчестье нашей ка-
 меры!“ ეს იყო ბატონყმობის წინააღმდეგ აშკარა ბრძოლის გამოხა-
 ტულება. ამ ბრძოლას რაზნოჩინელება საკუთარ ცხოვრებად მიჩ-
 ნევდნენ. ასეთია რევოლუციონერი რახმეტოვი, რომელიც ჩერნიშე-
 ვსკიმ დახატა თავის სახელგანთქმულ რომანში — „Что делать?“. რახმეტოვს მიზნად დასახული აქვს: მზადება მომავალი ბრძოლებისა-
 თვის, საკუთარი თავის წინასწარი გამოცდა, თუ რამდენად შეუძლია
 აიტანოს მომავალი სასტიკი ბრძოლები. ამიტომ ის უარს ამბობს
 პირად ედნიერებასა და სოყვარულზე. მოიგონეთ რახმეტოვის ცნო-
 ბილი სიტყვები: „ისეთ ადამიანებს, როგორც მე ვარ, უფლება
 არა აქვთ თავისი ბედი სხვისას შეუერთონ... მე უნდა ჩავკლა ჩემში
 სოყვარულის გრძნობა. სოყვარული შემიკრავს ხელებს. თუშცა ის-
 ჩქარა იკვდება არ გამეხსნებიან... მე არ უნდა მიყვარდეს არავინ“. რახმეტოვი კარგად გამოხატავს რაზნოჩინელის პილიტაჟურ და ეს-
 თეტაჟურ იდეალებს. ეს ეპოქა მართლა მზადება იყო მომავალი დიდი
 ბრძოლასათვის. დობროლიუბოვი ბრწყინვალედ შენიშნავდა, რომ
 დადგა ღრო, როცა „...ფრაზამ დაჰკარგა თავისი მნიშვნელობა, თვით
 საზოგადოებაში დაიბადა მოთხოვნილება ნაწილად საქმეზე“. ეს სა-
 ქმე მოგვს რაზნოჩინელი ლიტერატურის დროშა იყო 60-იან წლე-
 ბში. სიტყვა მოითხოვდა საქმედ ყოფნას, შესაძლებლობა — სინა-
 მდვილედ გადაქცევას. ამ დიდი ბრძოლისა და საზოგადოებრივი მო-
 ძრობის ეპოქაში დობროლიუბოვმა რევოლუციონერის გამბედაობით
 გადმოისროლა დეკლარაცია:

«Я ваш, друзья. — хочу быть вашим,
 На труд и битву я готов, —
 Лишь бы пачать в союзе нашем
 Живое дело вместо слов».

რაზნოჩინელები მზად იყვნენ შრომისა და ბრძოლისათვის. სიტყვების ნაცვლად მათ პრაქტიკულად დაიწყეს ნამდვილი საქმე. ფეიერბახის ფილოსოფიური ანთროპოლოგიზმი მათ გადათარგმნეს სოციალურ ანთროპოლოგიზმად და საზოგადოებრივი ცხოვრების ადელვებულ ტალღებში შეაცურეს. მოქმედების ფილოსოფია, მოქმედება და მოქმედება — ასეთი იყო რაზნოჩინელების თეორიული და პოლიტიკური იდეალები. ქართველმა თერგდალეულებმა შეითვისეს რაზნოჩინელების მოქმედების ფილოსოფია და თავისებურად გამოიყენეს. ისინი ხომ იმიტომ მიდიოდნენ რუსეთში, რომ ჰქუა ევარჯიშებით, ტვინისა და გულისათვის მოძრაობა მიეცათ, ფეხი აედგათ⁷⁷. ეს მოქმედების ფილოსოფია მეტყველებს „მგზავრის წერილებში“, როცა ილია ჭავჭავაძე დაუდგრომელ თერგს უპირისპირებს ამაყად მდგარ მყინვარს, როცა მას თერგი ურჩევნია, ცუდ და მიუყარებელ მყინვარს. „არა, მყინვარი არ მიყვარს, — ამბობს ილია — მით უფრო რომ მიუყარებლად მაღალია. ქვეყნის ბედნიერების ქვაკუთხედი კი ყოველთვის ძირიდან დადებულია, ყოველი შენობა ძირიდან ამაღლებულია, მაღლიდან კი შენობა არსად არ დაწყებულია. ამიტომაც მე როგორც ქვეყნის შვილს, თერგის სახე უფრო მომწონს და უფრო მიყვარს. არა, მყინვარი არ მიყვარს: მისი სიცივე ჰსუსხავს და სითეთრე აბერებს! მაღალიაო! რად მინდა მისი სიმაღლე, თუ მე იმას ვერ აწვდები და ის მე ვერ ჩამომწვდება. არა არ მიყვარს მყინვარი. მყინვარი დიდ გოეტეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარს ბარონსა. ნეტავი შენ, თერგო. იმითი ხარ კარგი, რომ მოუსვენარი ხარ. აბა პატარახანს დადეგ, თუ მყრალ გუბედ არ გადაიქცე და ეგ შენი საშიშარი ხმაურობა ბაყაყების ყიყინზედ არ შეგეცვალოს. მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“⁷⁸... ეს თვალსაზრისი რაზნოჩინელების გავლენის ნაყოფია და შემთხვევითი არ არის, რომ „მგზავრის წერილები“ დაწერილია 1861 წელს, რაზნოჩინული მოძრაობის ამ უშესანიშნავეს პერიოდში. ამით უნდა აეხსნათ ის გარემოებაც, რომ ილია ჭავჭავაძე თავისი ნაწარმოების შესავალში ეხება პოეტისა და სამშობლოს დამოკიდებულებას თემას. არსებობდა იგი თავისში შეიცავს ხელოვნებისა და სინამდვილის პრობლემას. როგორ შეხვდება პოეტი თავის ქვეყანას? „რას ვეტყვი მე ჩემს ქვეყანას ახალს და რას მეტყვის იგი მე?“ პოეტი დარწმუნდება. რომ თავისი ქვეყანა მას ზურგს არ შეაქცევს, მიიღებს, მაგრამ მას მაინც ეშინია: „შევიძლებ კი, რომ მას ღვიძ-

⁷⁷ ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“.

⁷⁸ მგზავრის წერილები. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

ლი სიტყვა ვუთხრა და იმ სიტყვით დაერდომილს აღდგომის იმედი მო-
ვფინო, უნუგეშოს ნუგეში ვცე, მტირალს ცრემლი მოვწმინდო, მუ-
შაკს შრომა გავუადვილო და ის თვითიული ნაპერწკალი, რომელიც
არ შეიძლება რომ ყოველს კაცში არა ყოლავდეს, ერთად შევიგრო-
ვო? შევიძლებ კი? შევიძლებ გასაგონის სიტყვის თქმასა?... შენმა ქვე-
ყანამ საქმე რომ მოგთხოვოს, მაშინ რასა იქ? — ვკითხე მე ჩემს
თავს და გავჩერდი კიდევ. ვიგრძენ, რომ ამ კითხვამ შეწყვიტა ის
ზემოხსენებული ჩემი ფიქრების ფერადი გრეხილი.

„მართლა და რა უნდა ვქნა?“.

ასეთია ილია ჭავჭავაძის, საერთოდ თერგდალეულების აზროვნე-
ბა 60-იან წლებში. მათ სურთ მოქმედება, ისინი ცხოვრების ძირითად
აზრად აღიარებენ „მოდრაობას და მარტო მოძრაობას“, მაგრამ ამ
ღროს თეორიული და პოლტაკური შეხედულებების მოუმწიფებლო-
ბა, მიუღ რიგ უმნიშვნელოვანეს საკითხებში ზოგჯერ გაურკვეველო-
ბა, — მათ გაქანებას და ლტოლვას ფრთებს უკვეცავს: „მართლა და
რა უნდა ვქნათ?“ ეს კითხვა არ აფიქრებდა რაზნოჩინელს, რადგან
მას საკმაოდ გარკვეული ჰქონდა თავისი სამოქმედო პროგრამაც და
მიზანიც, პირიქით, რაზნოჩინელი გაბედულად მიდიოდა წინ თავისი
პრაქტიკით და ფილოსოფიით. თერგდალეულს კი აფიქრებდა ეს კი-
თხვა, რადგან მას უფრო სხვა სინამდვილეში უხდებოდა მოქმედება,
ის მაინც განსხვავებული იყო. ამიტომ ფიქრობდა თერგდალეული,
თუ რა უნდა გაეკეთებია, როცა ამ კითხვას რაზნოჩინელი პრაქტი-
კულად ანხორციელებდა კიდევ. ჩერნიშევსკი ჯერ კიდევ ადრე,
1853 წელს თავის დღიურში აღნიშნავდა, რომ ის აუცილებლად მიი-
ღებდა მონაწილეობას იმ არეულობაში, რომლის ნაპერწკალი უკვე
ღვივოდა. „ჩვენში მალე მოხდება არეულობა და თუ დაიწყო, —
ამბობს ჩერნიშევსკი. — მე აუცოლებლად მივიღებ მასში მონაწილე-
ობას.... საჭირო არის მხოლოდ ნაპერწკალი, რომ იგი დიდ კოცონად
გადაიქცეს. მზად არის ნაპერწკალიც. რომელმაც უნდა გააჩაღოს კო-
ცონი. საკითხავია მხოლოდ ერთი: როდის დაიწყება ეს? შეიძლება
ათი წლის შემდეგ; მაგრამ. მე ვფიქრობ, რომ უფრო ადრე. და თუ
დაიწყო, მე, მიუხედავად ჩემი სიფრთხილისა, თავს ვერ შევკავებ
და მივიღებ მონაწილეობას“.

60-იან წლებში საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ წარმოშვა ადამი-
ანი, რომლას გამოჩენისთანავე ტურგენევმა სპეციალური ნაწარმოები
დაწერა. ეს იყო რომანი „Отцы и дети“, ხოლო ადამიანი — ევგენი
ბაზაროვი, რომელსაც ნიპოლისტი უწოდა. ეს სიტყვა შემდეგ მთელ
მიმდინარეობის გამომხატველი შეიქნა. რა იყო ნიპოლიზმი?

სიტყვა ნიპოლისტი ტურგენევმა შემოაქროლა ლიტერატურაში და

მან მთელი თაობა-ს მოძრაობა გამოხატა. ტურგენევის ფხიზელ თვალს ნიჰილისტებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თვისება არ გამოეპარა მხედველობიდან. თავისი რომანის — „Отцы и дети“⁷⁹-ს შესავალშივე ტურგენევმა მოხდენილად დაგეზატა ბაზაროვი, როგორც ნიჰილისტი. ნიკოლოზ პეტრეს-ძე კირსანოვი ბაზაროვის შესახებ ეკითხება თავის ახლახან დაბრუნებულ შვილს არკადის:

«—...Он чем занимается?»

არკადი კირსანოვი ასეთ პასუხს აძლევს თავის მამას ბაზაროვის შესახებ:

«— Главный предмет его естественные науки. Да он все знает»⁸⁰. ეს ზოგადი მითითებაა საერთოდ რახნოჩისელებზე. მაგალითად. ჩერნიშევსკის რომელიც არ იყო ნიჰილისტი, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი მიაჩნდა ცოდნის ჭეშმარიტ წყაროდ. ამიტომ იყო, რომ ფეიერბახის ფილოსოფია მან მიიჩნია ყველაზე უფრო მეცნიერულ მოძღვრებად. პასარევი და ზარცევი კ, 60-იანი წლების ნიჰილისტების ტიპური წარმომადგენლები, მხოლოდ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს თვლიდნენ ჭეშმარიტ მოძღვრებად, უარყოფდნენ რა ესთეტიკას და პოეზიას, რომელნიც, მათი აზრით, რეალზმის საწინააღმდეგო მოვლენაა. ბაზაროვისთვისაც მხოლოდ ბუნებისმეტყველები ცოდნის ჭეშმარიტი წყარო. როცა ის ჭაობიდან ბაყაყებს მოიყვანს, ძალიან გააკვირვებს არკადი კირსანოვის მამას და ბაძას. მთიციან, რომ ბაზაროვი ნიჰილისტია, ის არც ერთ ავტორიტეტს და პრინციპს პატივისცემით არ ეპყრობა. — რად მოიყვანეთ ბაყაყები, თქვენ მათ სჭამთ? — გაკვირვებული ეუბნება პავლე პეტრეს-ძე კირსანოვი ბაზაროვს. — არა, ცდისათვის, — უპასუხებს ევგენი ბაზაროვი. წარმოიდგინეთ პავლე კირსანოვის გაოცება. როცა მის გონებაში ასეთი აზრი მოეკალათებს: ბაზაროვს პრინციპებს არ სჯერა, ბაყაყებს კი ენდობა. ერთ-ერთ დიალოგში პავლე კირსანოვი გამოთქვამს თავის აზრს, რომ შილერისა და გოეთეს ნაცვლად გერმანიას დღეს პყავს ვილაც ქიმიკოსები და მატერიალისტები.

„წესიერა ქიმიკოსი, — კატეგორიულად უპასუხებს ბაზაროვი, — ოცკერ უფრო სასარგებლოა ყველა პოეტზე“. ნიჰილისტები მართლაც ასეთი თვალსაზრისით უყურებდნენ ხელოვნებას და ესთეტიკას, ისინი ბაზაროვისებურად იხრიდნენ ქედს ბუნებისმეტყველებს წინაშე. ევგენი ბაზაროვი ნიჰილისტების ლიტერატურული პორტრეტია, ტურგენევის მძაფრი რეალისტური კალმით დახატული.

ასეთი იყო ლიტერატურული მაჯისცემა ჩერნიშევსკის ეპოქაში.

⁷⁹ დაიწერა 1861 წელს.

⁸⁰ И. Тургенев, Сочинения, 1934, стр. 305.

ეს ეპოქა ბრწყინვალედ დაახასიათა ლენინმა თავის ცნობილ ნაშრომში — „რანი არიან „ხალხის მეგობრები“ და როგორ მომობენ ისინი საოცარ-დემოკრატებს წინააღმდეგ?“ ჩერნიშევსკის ეპოქა, ეპოქა რაზნოჩინური იდეებს აყვავებისა, წარმოდგენდა დემოკრატიზმისა და სოციალიზმის ერთიანობის, მათი ურთიერთშეკერის, გაუთიშველობის. განუსხვავებლობის ეპოქას. ეს იყო პერიოდი, როცა სოციალიზმი სხვას არაფერს გამოხატავდა თუ არა დემოკრატიზმს და დემოკრატიზმი სოციალიზმს⁸¹. „ეს ლაშქრობა (ე. ი. გადაგვარებულ ნაროდნიკების ლაშქრობა რუსი მარქსისტების წინააღმდეგ. — გ. ჯ.) — წერს ლენინი, — ფრიად თვალსაჩინოდ და ფრიად დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ რუსეთის საზოგადოებრივი განვითარების ის დრო, როცა დემოკრატიზმი და სოციალიზმი გაუთიშველ, განუყოფელ მთელს წარმოადგენდა (როგორც ეს იყო, მაგ., ჩერნიშევსკის ეპოქაში). საუღრამოდ ჩაბარდა წარსულს“.

რა იყო ამ თვალსაჩინო მოძრაობის მიზანი და არსა?

თავს კლასიკურ ნაშრომში „ნაროდნიკობის ეკონომიური შინაარსი...“ ლენინმა მიუთითა, რომ ნაროდნიკული თეორია თავისი წარმოშობისას „საკმაოდ მწყობრი იყო: გამოდიოდა რა წარმოდგენიდან ხალხის ცხოვრების თავისებურ წყობაზე, მას სწამდა „თემური“ გლეხის კონკრეტული ინსტიტუტები და ამიტომ გლეხობაში ხელადა პირდაპირ მებრძოლს სოციალიზმისათვის“. მაგრამ მისი ნაკლი, ლენინის ბრწყინვალე დახასიათებით, იმაში მდგომარეობდა, „რომ მას აკლდა ერთი მხრით, თეორიული დამუშავება, დამამტკიცებელი ფაქტები რუსეთის ცხოვრებიდან და მეორე მხრით, გამოცდილება ისეთი პოლიტიკური პროგრამის გამოყენებაში, რომელიც დაეყრდნობოდა გლეხს ამ ნეგრაუდევ თვისებებს“⁸². სტრუვეს წინააღმდეგ ლენინმა შესანიშნავად გეჩვენა, თუ რაში მდგომარეობდა ნაროდნიკობის არსება. უარყო რა სტრუვეს „განყენებული, იდეალისტური“ განსაზღვრა, ლენინმა მიუთითა, რომ „ნაროდნიკობის არსებას შეადგენს მწარმოებელთა ინტერესების წარმომადგენლობა წერილი მწარმოე-

⁸¹ ასე უკვე აღარ იყო შემდეგ და განსაკუთრებით 90-იან წლებში, როცა ნაროდნიკობა გადაგვარდა „მეშინურ იოტრუნობად“. ამიტომ იყო, რომ ლენინი გადაგვარებულ ნაროდნიკებს დაუნდობლად ებრძოდა. ამიტომ იყო, რომ ლენინი მიუთითებდა რუსი სოციალისტების ნაწილს, რომელსაც სწამდა თეორია თითქოა „რუსეთში ღრმა ხარისხობრივი განახლება არ არსებობდეს დემოკრატიზმისა და სოციალისტების იდეებს შორის“. პირიქით, — ამბობდა ლენინი: „ამ იდეებს შორის მთელი უფსკრულია და დიდხანია, რაც საჭიროა გაიგონ ეს რუსმა სოციალისტებმა, ვაიკონ დემოკრატების იდეებისაგან სრული და საბოლოო გამოთიშვის აუცილებლობა და დაყინებითი საჭიროება“.

⁸² ლენინი, რჩეული ნაწერები, ტ. I, 1934, გვ. 255.

ბლის, წვრილი ბურჟუას თვალსაზრისით⁸³. მაგრამ ნაროდნიკობა სრულებითაც არ იყო „ეროვნული სოციალიზმი“, როგორც ამას ფიქრობდა სტრუვე. ლენინმა სტრუვეს წინააღმდეგ მიუთითა, თუ რატომაა ყალბი და იდეალისტური ნაროდნიკობის წარმოდგენა, როგორც „ეროვნული სოციალიზმისა“. ლენინისათვის ნაროდნიკობა არ იყო ისეთი მოვლენა, რომელიც წარმოიშვა და უცვლელი დარჩა; ნაროდნიკობაში ლენინი ხედავდა ორ დიდ, თვალსაჩინოდ განსხვავებულ მიმდინარეობას: ერთი მხრით, ძველ ნაროდნიკულ მიმდინარეობას თავის „ობშჩინით“ და გლეხობის სოციალისტურ ბუნებაზე დაყრდნობით, მეორე მხრით, „მეშჩანურ“⁸⁴ ნაროდნიკობას. როგორც პირველის შემდგომ სახეს, თვალსაჩინოდ განსხვავებულს პირველისაგან. მათი საერთო საფუძველი იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი იყვნენ მწარმოებელთა ინტერესების დამცველნი — „წვრილი მწარმოებლის, წვრილი ბურჟუას თვალსაზრისით“. პირველი ემყარებოდა გლეხობის, როგორც წვრილი მწარმოებლის ინტერესებს, მეორე შინამრეწველთა. მაგრამ როგორია გლეხისა და შინამრეწველის სოციალური ბუნება? გლეხი და შინამრეწველი „ისეთი მწარმოებელია, რომელნიც ბაზრისათვის მუშაობენ, და ურთიერთისაგან განირჩევიან მხოლოდ სასაქონლო მეურნეობის განვითარების ხარისხით“⁸⁵. მაგრამ რაში მდგომარეობს განსხვავება ძველ და „მეშჩანურ“ ნაროდნიკობას შორის, თუ ორივე წვრილი მწარმოებლის ინტერესების გამომხატველნი იყვნენ? ძველი ნაროდნიკობა, ლენინის დახასიათებით, „წარმოადგენდა რამდენადმე მწყობრ დოქტრინას, რომელიც ჩამოყალიბდა იმ ხანაში, როდესაც რუსეთში კაპიტალიზმი ჯერ კიდევ მეტად სუსტად იყო განვითარებული. როდესაც გლეხური მეურნეობის წვრილ-ბურჟუაზიული ხასიათი ჯერ კიდევ სავსებით არ იყო გამოქვლიანი, როდესაც დოქტრინის პრაქტიკული მხარე წმინდა უტოპიას წარმოადგენდა, როდესაც ნაროდნიკები სასტიკად გაუბოდნენ ლი-

⁸³ ვ. ი. ლენინი, რჩეული ნაწერები. ტ. VI, 1935, გვ. 298—299.

⁸⁴ ლენინი ასეთ შენიშვნას უკეთებს „თანამედროვე ნაროდნიკობის“ („მეშჩანური“ ნაროდნიკობის) განსაზღვრას: „გამოთქმას „მეშჩანურს“ ვსმარობ ამ სიტყვის არა ჩვეულებრივი, არამედ პოლიტიკურ-ეკონომიური მნიშვნელობით. წვრილი მწარმოებელი, რომელიც სასაქონლო მეურნეობის სისტემის დროს მეურნეობს, — აი ორი ნიშანი, რომლებიც შეადგენენ ცნებას „წვრილი ბურჟუა“, Kleinburger ან, რაც იგივეა, „მეშჩანინი“ (ლენინის რჩეული ნაწერები, ტ. VI, 1935, გვ. 299, ხაზი ყველგან ჩვენია.—გ. ჯ.).

⁸⁵ იქვე.

ბერალურ საზოგადოებას“ და „ხალხში მიდიოდნენ“⁸⁴. მაგრამ შემდგომ პერიოდში, როცა რუსეთი აშკარად დაადგა კაპიტალიზმის გზას, როცა ყველასათვის ნათელი გახდა კაპიტალისტური სისტემის თანდათანობით განმტკიცება, როცა ფეოდალური რუსეთის სინაქდვილეს კაპიტალისტური რუსეთის არტახები შემოეჭდო, ბუნებრივია, ნაროდნიკობას უნდა განეცადა ერთგვარი ტრანსფორმაცია ან მთლიანად გამტრალიყო. როგორც შეუფერებელი სინამდვილის განვითარების მკაცრი ლოგოსათვის, ანდა, გადაქცეულიყო მახინჯ მოვლენად, ფუსურდა არსებობა. და მართლაც, შემდეგ უკვე ასეთი სურათი მივიღეთ: „ნაროდნიკობის მწყობრი დოქტრინიდან, რომელიც „თემისადმი“ ბავშვური რწმენით იყო გამსჭვალული, ნაფლეთები-და დარჩა. პრაქტიკულად — უტოპიის ნაცვლად მათ წამოაყენეს წვრილბურჟუაზიული „პროგრესების“ სრულებით არა უტოპიური პროგრამა, და მხოლოდ ზრტყელ-ბრტყელი სიტყვები გვაგონებენ ამ უბადრუკ კომპრომისების ისტორიულ კავშირს ოცნებასთან სამშობლოს საუკეთესო და თავისებური გზების შესახებ. ლიბერალური საზოგადოებისაგან გამიჯვნის⁸⁵ ნაცვლად ჩვენ ვხედავთ ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან გულთბილ დაახლოებას. აი, სწორედ ეს ცვლილება გვაძილებს განვსხვავოთ გლეხობის იდეოლოგია⁸⁶ წვრილი ბურჟუაზიის იდეოლოგიისაგან“⁸⁷. ამგვარად, ჩვენ ნათლად დავინახეთ, თუ რაში მდგომარეობდა ნაროდნიკობის არსი, რა განსხვავებაა ძველსა და „მეშინაურ“ ნაროდნიკობას შორის და როგორი იყო მათი წარმოშობის, განვითარებისა და გადაგვარების ისტორიული საფუძვლები.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია დაწვრილებით გავეცნოთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკას, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რაზნოჩინელების შეხედულებათა ჩამოყალიბებისათვის.

როგორც ვთქვით, ჩერნიშევსკის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები გადმოცემულია მის სამაგისტრო დისერტაციაში — „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილისადმი“. ეს უკანასკნელი დაწერილია ფეიერბახის სისტემის მიხედვით და წარმოადგენს მისი ფილოსოფიური შეხედულებების გამოყენებას ესთეტიკის პრობლემების გაშუქებაში. თავისი წიგნის მესამე გამოცემის წინასიტყვაობაში ჩერნიშევსკიმ გარკვევით მიუთითა, რომ ჰეგელის შემდეგ ის შეუდგა ფეიერბახის ფილოსოფიის შესწავ-

⁸⁴ ლენინი, რჩეული ნაწერები, ტ. VI, 1935, გვ. 299.

⁸⁵ მოიგონეთ როგორ ებრძოდნენ ლიბერალებს ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, პისარევი და ზაიცევი.

⁸⁶ ე. ო. ძველი ნაროდნიკობა — ე. წ. რაზნოჩინელები.

⁸⁷ ლენინი, რჩეული ნაწერები, ტ. VI, 1935, გვ. 299.

ლას და გახდა მისი მომდევარი. თავისა სამაგისტრო დისერტაცია კი ჩერნიშევსკიმ მიიჩნია, როგორც „ცდა ფეიერბახის იდეების გამოყენებისა ესთეტიკის ძირითადი საკითხების გადასაწყვეტად“⁸⁸.

ჩერნიშევსკი მიუთითებს, რომ თავის დისერტაციაში ის ეყრდნობა ფეიერბახს, მაგრამ თუ არ იხსენიებს, იმიტომ, რომ მაშინ ფეიერბახის ხსენება რუსულ პრესაში აკრძალული იყო. ასეთივე განცხადებაა ჰეგელის მიმართაც. შეუძლებელი იყო ფეიერბახის მატერიალზმის აშკარა ქადაგება, მისადმი სიმპათიის გამოშლავნება და ჰეგელის იდეალზმის ასევე აშკარა კრიტიკა. ჩერნიშევსკი ამბობს, რომ თავის დისერტაციაში ის აკრიტიკებს ჰეგელის ესთეტიკას, რომელიც მაშინ გაბატონებული იყო რუსულ ლიტერატურაში, მაგრამ არ იხსენიებს ამ უკანასკნელს. სამაგიეროდ, ფიშერს, რომელიც, ჩერნიშევსკის აზრით, ითვლება მემარცხენე ჰეგელიანელად, თუმცა იგი მემარჯვენე ჰეგელიანელი იყო. გაკრიტიკებულია დისერტაციაში. ეს უკანასკნელი ჩერნიშევსკის მიაჩნია „საკმაოდ ძლიერ მოაზროვნედ“, მაგრამ ჰეგელთან შედარებით მას თვლის პიკვეად. „ყველა მისი (ე. ი. ფიშერის. — გ. ჯ.) გადახვევები ჰეგელს „ესთეტიკის“ ძირითადი იდე-

⁸⁸ Чернышевский, «П. С. С.», т. X, стр. 192. ხაზი ჩენია — გ. ჯ. სანტარესოა შემდეგი: ლენინმა ჩერნიშევსკის ეს წინასიტყვაობა აიღო თავისი ბრუნვალე სტატიისათვის: „როგორ უდგებოდა ნ. გ. ჩერნიშევსკი კანტისაზრის კრიტიკას?“ (ლენინი, თხზულებანი, ქართული გამოცემა, ტ. 13, გვ. 365). ლენინი წერს: „ცოტა ხნის შემდეგ, როცა კანტს კრიტიკა გაუეთა ფეიერბახის გერმანულმა მოწაფემ ალბერტ რაუმ, დიდმა რესპონდენტმა ნ. გ. ჩერნიშევსკიმ, ფეიერბახისავე მოწაფემ, პირველად სცაოა პირაპირ გამოეთქვა თავისი დამოკიდებულება ფეიერბახისა და კანტისაზრის ნ. გ. ჩერნიშევსკი ჯერ კიდევ წარსული საუკუნის მე-50 წლებში გამოვიდა როგორც ფეიერბახის მომხრე. მაგრამ მას ცენზურამ ნება არ მისცა ფეიერბახის სახელი ეხსენებია. 1888 წელს ნ. გ. ჩერნიშევსკი შეეცადა პირაპირ ფეიერბახი დაესახელებია „ხელოვნების სწავლისათვის“ ესთეტიკური დამოკიდებულების“ წინასიტყვაობაში, მაგრამ ცენზურამ ამის ნება არ დართო. წინასიტყვაობაში დღის სინათლე იხილა მხოლოდ 1906 წელს (ლენინი, თხზულებანი, ტ. 13, ქართული გამოცემა, გვ. 395. ხაზი ჩენია — გ. ჯ.). ჩერნიშევსკი მიერ 1888 წელს დაწერილ წინასიტყვაობას უდღესო დიდი მნიშვნელობა აქვს რუსეთის ამ სახელგანთქმული მოაზროვნის შეხედულებათა ჩამოყალიბების საიხის შესასწავლად. გარდა ამ მნიშვნელობისა, როგორც ლენინი მიუთითებს, ამ წინასიტყვაობის მნიშვნელობა დიდია, რამდენადაც ჩერნიშევსკი თავის წინასიტყვაობაში მატერიალზმის პოზიციიდან აკრიტიკებს კანტს „არა რეალზმისა, არამედ — აგნოსტიციზმისა და სუბიექტივიზმისათვის“, რამდენადაც „ჩერნიშევსკი მეტაფიზიკურ აბდაუბდას უწოდებს ყოველი გზის გადასაღობს მატერიალზმისაგან იდეალზმისა და აგნოსტიციზმისაკენ“. ჩერნიშევსკის ამ წინასიტყვაობიდან ჩანს, თუ რა გააღენა მოახდინა მისი თეორიული შეხედულებათა ჩამოყალიბებაზე ფეიერბახის ფილოსოფიამ.

ბიდან — მათი გაფუჭებაა“. ამგვარად, ჩერნიშევსკის დისერტაცია წარმოადგენს შეხედულებების გარკვეულ სისტემას, რომელიც ეყრდნობა ფეიერბახის ფილოსოფიურ იდეებს და ეწინააღმდეგება „ესთეტურ თეორიას, რომელზედაც დგას ფიშერის“. ჩვენ ნათლად დავინახეთ, რომ ჩერნიშევსკი თავისი დისერტაციის თეორიულ არსენალს ღებულობს რა ფეიერბახიდან, როგორც ფეიერბახიანელი მატერიალისტი აკრიტიკებს ჰეგელის ესთეტიკას და საერთოდ იდეალისტურ ესთეტურ თეორიას — ფიშერს და მისი სკოლის მოაზროვნეებს. მხოლოდ ფეიერბახის ფილოსოფია მიაჩნია ჩერნიშევსკის ნამდვილ მეცნიერულ მოძღვრებად, რადგან ფეიერბახი ბუნებისმეტყველებას ეყრდნობა. როგორც ცოდნის ჰეგელიანური წყაროს, ჩერნიშევსკი შენიშნავს, რომ მართალია შტრაუსის თავის ტრაქტატში — „Der alte und der neue Glaube“⁸⁹ იყენებს თავისი დროის ბუნებისმეტყველების დასკვნებს, მაგრამ მას მაინც ბლომად მოეპოვება მეტაფიზიკური ელემენტები. ფეიერბახი კი ჩერნიშევსკის არ მიაჩნია ასეთ მოაზროვნედ. „ფეიერბახი არ იყო ასეთი, — წერს ჩერნიშევსკი, — მის სისტემას აქვს წმინდა მეცნიერული ხასიათი“⁹⁰. ამგვარად, ჩერნიშევსკის ესთეტიკა წარმოადგენს ფეიერბახის ფილოსოფიის გამოყენებას ესთეტიკის პრობლემების გადასაწყვეტად, როგორც თვით ჩერნიშევსკი ამბობს და მეორე მხრით, ჰეგელისა და ფიშერის ესთეტიკურ იდეალებს კრიტიკას. ამჟამად ჩვენი ამოცანაა გავაშუქოთ ჩერნიშევსკის ეს ესთეტიკური შეხედულებები, რომლებსაც უღიღესი გავლენა ჰქონდათ რუსეთის რევოლუციურ ელემენტებზე და განსაკუთრებით ახალგაზრდობაზე, რომელიც მას განუსაზღვრელად აფასებდა⁹¹. ამის მიზეზი იმაში მდგომარეობდა, რომ ჩერნიშევსკი იყო

⁸⁹ „ძველი და ახალი მრწამსი“.

⁹⁰ Чернышевский и «П. с. с.», т. X. стр. 195. ჩერნიშევსკი აქვე მოხდენილად აკრიტიკებს მემარცხენე ჰეგელიანელ ბრუნო ბაუერს, რომელიც ჩერნიშევსკის აზრით „რამდენჯერმე გადადის ერთი უკუუბრუნობიან მეთრისაკენ“.

⁹¹ შენიშვნებისათვის: თუ რა დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა ჩერნიშევსკი, თავი რომ დავანებოთ რამდენიმე ცუდად მისი განთავსულობისათვის, ნათლად მოწმობს ბართლომე ზაიცევის წერილი — «Николай Гаврилович Чернышевский», რომელიც დაიბეჭდა გერცენის „კოლოკოლიში“ 1861 წელს, პირველ ოქტომბერს, ხელისმოწერით Z.

როგორც შემდეგ გამოიკვავა, ეს წერილი უცილოდ ეკუთვნის ზაიცევის. ამ პატარა წერილში ზაიცევი მოუწოდებს რუსეთის ახალგაზრდობას შემკვიდრობისაკენ, მიმართავს მას ჩერნიშევსკის ცნობილი რომანის „Что делать?“-ის სიტყვებით და თავს ესხმის მე-3 განყოფილებას, რუსეთის თეოქრატიკოსობას და პროკრატორ პოეტს ვსევოლოდ კოსტომაროვს, რომელმაც გააკეთა ჯერ რევოლუ-

ყველაზე უდიდესა გამომხატველი თავისი ეპოქის რევოლუციური იდეებისა. „ჩერნიშევსკი იყო ერთ-ერთი პირველი სოციალისტა რუსეთში“. როგორც ლენინმა მიუთითა, ვლადიმერ ლენინმა ბრწყინვალედ შენიშნა, რომ „ჩერნიშევსკი მართლაც ერთადერთი დიდი რუსა მწერალია, რომელმაც შესძლო მე-50 წლებიდან 1888 წლამდე მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სამაღლებზე დარჩენილყო და უკუეგდო ნეოკანტიანელების, პოზიტოვისტების, მახისტების და სხვა გზადანებული ხალხის აბდაუბდა“⁹². ჩერნიშევსკის ეპოქა იყო რუსეთში მატერიალისტური მსოფლმხედველობის განმტკიცებისა და ტრიუმფალური გამარჯვების ეპოქა. როგორც თვით ჩერნიშევსკი ამბობს, რუსეთში 40—50-იანი წლები იყო ჰეგელისა და მემარცხენე ჰეგელიანელების ბატონობის წლები. რუსეთის მოწინავე ინტელიგენცია მაშინ ჰეგელს მისდევდა⁹³. მაგრამ 50-იანი წლებიდან ჰეგელის გავლენის ადგილს იკავებს გამოჩენილი ფილოსოფოსი ლუდვიგ ფეიერბახი თავისი ჰუმანიზმითა და მატერიალიზმით. ჩერნიშევსკი იყო ყველაზე დიდი წარმომადგენელი რუსეთის იმ ინტელიგენციისა, რომელიც გაბედულად დაადგა ფეიერბახის ფილოსოფიის გზას და ბევრით კიდევ გაუსწრო მას, მაგალითად, ადამიანისა და საზოგადოების როლის საკითხში. ფეიერბახი გაურბოდა კლასთა ბრძოლას, საზოგადოებასაგან განდგომით ცხოვრობდა, ჩერნიშევსკის ნაწერებიდან კი კლასობრივი ბრძოლის სული ჰქრის, ჩერნიშევსკი უშიშარი რევოლუციონერია. „მ ა გ რ ა მ ჩ ე რ ნ ი შ ე ვ ს კ ი მ

კონევი პოეტი მიხაილოვი და შემდეგ ჩერნიშევსკი. ზაიცევი განსაკუთრებული სიყვარულით და პატივისცემით იფასებს ჩერნიშევსკის. „ჩვენი გოდება ჩერნიშევსკის შესახებ, — წერს ზაიცევი, — მისი მტრების მიერ წუთიერ დაცინვაზე უფრო მალა დგას. დე არ ჰყავდეს რუსეთის მოზარდ თაობას მისი საუკეთესო მასწავლებელი, მაგრამ მისი მოძღვრება არ შეიძლება დაიკარგოს ტყუილბრალად. ჩვენ ვამაყობთ ძვირფასი უფლებებით საკუთარ თავს ვუწოდოთ მისი მოწოდებები, მის სკოლაში აღზრდილები; ჩვენ ვამაყობთ ამით, იმიტომ, რომ ეგრძნობთ, შეგვიძლია ვემსახუროთ ხალხს“ (В. Заицев, „Извр. соч.“, т. 1, გვ. 447. ხაზი ჩვენია.— გ. ქ.).

ზაიცევის რევოლუციურ-დემოკრატიული იდეები ნათლად ჩანს ჩვენს მიერ ცტარებული წერაიდანაც. იმიტომ არ მიგვაჩნია მართებულად მერყეობა ზაიცევის რევოლუციონერობის საკითხში, როგორც ამას ზოგიერთები ჩაიიან. მათი აზრით, „ზაიცევი უბირველეს ყოვლისა იყო, თუ რევოლუციონერი არა, ყოველი შემთხვევისათვის სოციალური მოაზროვნე, სოციალური რეფორმატორი“. ამ დებულებას ამათილებს ზაიცევის მთელი მოღვაწეობა და ლიტერატურული მემკვიდრეობა. სამართლიანად ახასიათებს, ბ. პ. კოზმინი ზაიცევს, როგორც დემოკრატიულ-რევოლუციონერს (იხ. მისი წერილი ზაიცევის თხზულებათა პირველ ტომში. — გ. ქ.).

⁹² ლენინი, თხზულებანი, ტ. XIII, გვ. 367.

⁹³ Н. Чернышевский, «П. с. с.». т. X, стр. 190.

ვერ შეესძლო. უკეთეს ვსთქვათ, მას, რუსეთის ცხოვრების ჩამორჩენილობის გამო, არ შეეძლო მარქსისა და ენგელსის დიალექტიკური მატერიალიზმის სიმამლზე ასულიყო⁹¹, თუმცა, როგორც ლენინი ამბობს, მან შეძლო „მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სიმამლზე დარჩენა“⁹². აქედან ცხადია, რომ ჩვენს ხალხს ვუძარტ ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ შეხედულებებს, რამდენადაც იგი იდეალისტებს ებრძვის, მაგრამ არ შეგვიძლია გავიზიაროთ ჩერნიშევსკის ყველა ესთეტიკურ შეხედულება. რამდენადაც იგი ებრძვს ესთეტიკის საკითხებში აღმართულ მარქსსა და ენგელსს და დიალექტიკურ მატერიალიზმს სიმამლზე.

რუსეთის რევოლუციური აზროვნების ისტორიაში ჩერნიშევსკის ესთეტიკურმა ტრაქტატმა მთელი ეპოქა შექმნა. მისი გავლენა უაღრესად დიდი და განუზომელი იყო. ამ ისტორიულ წიგნზე ჩერნიშევსკის შემოაბა დაიწყო 1853 წელს, ხოლო დისერტაციის დაცვა შედგა 1855 წლის 10 მაისს. ოფიციალურმა ოპონენტებმა ა. ვ. ნიკიტინი და მ. ი. სუბოლინოვმა ვერ შეძლეს ახალგაზრდა მეცნიერის ტრაქტატზე დისერტაციისათვის ისეთი შენიშვნის გაკეთება, რომელს მხედველთაც შესაძლებელი იქნებოდა უარი ეთქვათ მაგისტრის ხარისხის მიცემაზე. კამათში გამოსულმა პროფესორმა პლეტნიოვმა უნივერსიტეტის რექტორმა, როგორც თვით ჩერნიშევსკი სწორად მამას, დისერტანტს „სულელური კამათი“ გაუმართა. პეტერსბურგის უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭომ, მართალია, შუამდგომლობა აღძრა ჩერნიშევსკისათვის მეცნიერებათა მაგისტრის ხარისხი, მაგრამ განათლების სამინისტრომ ეს საჭმე 1858 წლის 29 ოქტომბრამდე გააჭიანურა. არსებითად ეს ხარისხის მიუყვებლობას ნიშნავდა. ჩერნიშევსკიმ უნივერსიტეტის კათედრა თუ ვერ მიიღო, სამაგიეროდ მან დაიკავა იმ დროს ყველაზე უფრო მოწინავე ყურნალის — „სოვრემენიკის“ კათედრა. ამ დროიდან ჩერნიშევსკი უშუალოდ ხელმძღვანელობს თავისი ეპოქის მოწინავე ინტელიგენციის მაჯისცემას და ხდება რაზნოჩინული მოძრაობის ბელადი. ჩერნიშევსკის ესთეტიკურმა ტრაქტატმა სწრაფად მიიპყრო მოწინავე მკითხველის ყურადღება. იგი აიტაცეს ახალგაზრდებმა და თავიანთ დრომად გაიხადეს. ამას მკაფიოდ მოწმობს შემდეგი ფაქტი: სამოციანი წლების ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწე ნ. შელგუნოვი თავის „მოგონებებში“, გადმოსცემდა რა ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციის ძირითად დებულებებს, წერდა: „ეს მშვენიერი აზრები, გამოთქმული ასეთი

⁹¹ ლენინი, თხზულებანი, ტ. XIII, გვ. 367. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

გრძნობიერი სიყვარულით ხალხისადმი, დღემდე სიახლით ფეთქენ და აღვიძებენ ადამიანის სულში კეთილშობილ გრძნობებს. როგორი მომაჯადოებელი ძალით წარმოსდგებოდნენ ისინი ოცდაათი წლის წინათ! ეს იყო უდიდესი ქადაგება ჰუმანიზმისა, კაცობრიობის უდიდესი სიყვარული, რომლის სამსახურისაკენ მოუწოდებდა ის ხელოვნებას⁹⁵. და არა მარტო შელგუნოვი, გარდა ჩერნიშევსკის მტრებისა, გარდა რუსეთის თვითმპყრობელობის ოფიციალური, თუ არა-ოფიციალური დამცველებისა, ყველა გრძნობდა იმ უდიდეს იდეურ სიახლეს და სიცხადეს, ძალას და აზრების სინათლეს, რომელსაც იძლეოდა ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატი. ამიტომ იყო, რომ რუსეთის ახალგაზრდობის რევოლუციურად განწყობილი ნაწილი სწრაფად ჩასწვდა ჩერნიშევსკის იდეებს ხელოვნებაში, გადმოიღო მისგან ის, „რისი გადმოღებაც შეიძლებოდა“, თავის დროშად გაიხადა ეს პატარა წიგნაკი და დაიწყო ბრძოლა არა მარტო ბატონყმური სისაძაგლის, არამედ „წმინდა ხელოვნების“ ყალბი თეორიისა და საერთოდ რეალიზმის ყველა მტრის წინააღმდეგ. თავისი ტრაქტატით ჩერნიშევსკიმ მტკიცე ნიადაგი მოუმზადა მისი თანამებრძოლი რაზნოჩინელების ესთეტიკურ იდეალებს. ეს იდეალები წარმოშვა საზოგადოებრივ-ეკონომიკურმა და პოლიტიკურმა სინამდვილემ, ყველაზე საუკეთესოდ კი გამოხატა ჩერნიშევსკიმ. ამიტომ შელგუნოვს უფლება ჰქონდა თავის მოგონებებში — „წარსულიდან და აწმყო-დან“ განევითარებინა შემდეგი მოსაზრებანი: სამოციანი წლების გონებრივი მიმართულება, პირველ ყოვლისა ლიტერატურული მოძრაობა, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ 1859-დან 1862 წლამდე გამოიხატა, ამ წლებში კი არ ჩასახულა, პირველად გამოთქმულ იქნა საჯარო დისპუტზე პეტერბურგის უნივერსიტეტში ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციის დაცვის დროს 1855 წელს. დისერტაციის დაცვამდე ჩერნიშევსკისთან ახლომდგომი წრეებისათვის ეს უკვე ცნობილი იყო. პეკარსკი მღელვარებათ მოელოდა ამ ღირსშესანიშნავ დღეს. მცირე აუდიტორია, სადაც ჩერნიშევსკი თავის დისერტაციას იცავდა, ზომაზე მეტად სავსე იყო ხალხით. აქ იყვნენ სტუდენტებიც, მაგრამ ყველაზე მეტად იყვნენ გარეშე პირები, ოფიცრები და სამოქალაქო ახალგაზრდობა. ძალიან სივიწროვე იყო, მსმენელები ფანჯრებზე იდგნენ. აქვე იყო სერაკოვსკი, გენერალური შტაბის ოფიცერი, რომელმაც შემდეგ პოლონეთის აჯანყებაში მიიღო მონაწილეობა და ჩამოხრჩობილ იქნა მურავიოვის მიერ. დისპუტის დროს სერაკოვსკი აღტაცებაში მოდიოდა და წარმოუდგენელი გატაცებით

⁹⁵ Н. В. Шелгунов, Воспоминания, 1923, стр. 166.

უსმენდა კამათს. ჩერნიშევსკი დისერტაციას იცავდა მისთვის დამახასიათებელი თავმდაბლობით, მაგრამ შეურყეველი რუმენის სიმტკიცით. დისპუტის შემდეგ თავმჯდომარე პლეტნიოვმა ასეთი შენიშვნით მიმართა ჩერნიშევსკის: „მგონი, ლექციებზე მე თქვენ სრულიადაც არ გიკითხავდით ამას“. და მართლაც, პლეტნიოვი ამას არ კითხულობდა. მაგრამ ის, რასაც კითხულობდა, ვერ შეიძლებდა საზოგადოება ისეთ აღტაცებაში მოეყვანა, როგორც ჩერნიშევსკის დისერტაციას. მასში ყველაფერი ახალი იყო და ყველაფერი მიწინააღმდეგელი: აზრებიც, არგუმენტაციაც, სისადავეც და გამოთქმის გარკვეულობაც. მაგრამ დისერტაციას ასე უყურებდა მხოლოდ აუდიტორია. პლეტნიოვი დაკმაყოფილდა თავისი შენიშვნით, ჩვეულებრივი მილოცვა არ ყოფილა, ხოლო დისერტაცია ამოდებულ იქნა მაუდის ქვეშ... დამტკიცება არ მომხდარა. დისპუტმა ჩერნიშევსკის გზა გადაუკეტა უნივერსიტეტის კათედრისაკენ, სამაგიეროდ მან შესაძლებლობა მისცა მაგისტრანტს მთელი თავისი ძალები მოეხმარებინა ჟურნალისტიკისათვის... პლეტნიოვმა, რომელიც ამყობდა იმით, რომ ის ამჩნევდა და წაახალისებდა ხოლმე ახალ ტალანტებს, ამ შემთხვევაში ვერაფერი შენიშნა და ვერაფერი განსკვირბა, ის ვერც კი გრძნობდა, რომ მის წინ აღიმართა მთელი თავისი მომავალი სიდიადით ახალი იდეა, რომელსაც ბედმა არგუნა დაუფლებოდა აზრის მთელ მოძრაობას და ეჩვენებინა ახალი გზა, რომლითაც შემდეგ კიდევაც გაემართა ჩვენი ლიტერატურა და ჟურნალისტიკა⁹⁶. ეს გზა რაზნოჩინელების გზა იყო, და სავსებით ბუნებრივია ის უსაზღვრო სიყვარული, რომელიც ჩერნიშევსკის მრავალრიცხოვანმა მომდევრებმა თავიანთი სახელოვანი მასწავლებლისადმი გამოიჩინეს. სწორედ ამიტომ ვამბობთ ჩვენ, რომ პირველ რიგში აქ მოხსენიებულ უნდა იქნეს დისერტაცია „ბელოვების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილე-სადმი“. შემთხვევითი როდი იყო ჩერნიშევსკის ტრაქტატისადმი ის უღაღესი პატივისცემა, რომელსაც რაზნოჩინელები იჩენდნენ. ამას ჰქონდა რეალური საფუძველი. არ შეიძლებოდა იმის დავიწყება, რაც პირუთვნელი ფაქტი იყო, არ შეიძლებოდა დაუფასებლობა იმ დიდი მნიშვნელობისა, რომელიც ჩერნიშევსკის დისერტაციას ჰქონდა რაზნოჩინელების ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბება-სათვის. არ არის შემთხვევითი, რომ დობროლიუბოვის თეორიულ-კრიტიკული სტატიები წარმოადგენდნენ ჩერნიშევსკის ესთეტიკის განვითარებას ლიტერატურულ მასალებზე. პისარევმა ხომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკის უტილიტარიზმი უკიდურესობამდე განავითარა, ხოლო ბართლომე ზაიცევმა თავის 1865 წლის რეცენზიაში ჩერნიშევსკის დისერტა-

⁹⁶ Н. В. Шелгунов, Воспоминания, 1923, стр. 165—166.

ციის მეორე გამოცემასთან დაკავშირებით⁹⁷ პირდაპირ აღნიშნა, რომ მას განსაკუთრებით სიამოვნებს მკითხველთან საუბარი „ერთა პატარა წიგნის შესახებ, სადაც ამ ათი წლის წინათ გამოთქმულ იქნა ძირითადი საფუძვლები იმ შეხედულებისა ხელოვნებაზე და მის დამოკიდებულებაზე სინამდვილისადმი“, რომელსაც თვით რეცენზიის ავტორი (ზაიცევი) კვალდაკვალ მიჰყვება⁹⁸. ზაიცევის ეს განცხადება შეიძლება ჩაითვალოს მთელი რაზნოჩინელების შეხედულებად, რადგან. როგორც ზეუთ აღვნიშნეთ, ჩერნიშევსკის ესთეტიკა დაედო საფუძვლად მათ შეხედულებებს ხელოვნების თეორიაში.

როგორია ჩერნიშევსკის დისერტაცია ან რას წარმოადგენს ეს უკანასკნელი, როგორც თეორიული ნაშრომი? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია დავიწყოთ ჩერნიშევსკის გნოსეოლოგიური დანაშაულის გარკვევით ჩვენ უფრო ადვილად გავიგებთ სარატოველი სემინარიელის ესთეტიკურ იდეალებს.

ჩერნიშევსკიმ მარტოვად და გულწრფელად მოუთოთა. თუ როგორი იქნება მისი დამოკიდებულება შესაცნობი საგნ-სადმი. ამ განსაზღვრაში ჩერნიშევსკის გნოსეოლოგიის ძირითადი პრინციპია წამოყვანებული. რაში მდგომარეობს ამ პრინციპის არსება? „Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии, гипотезам — вот характер направления, господствующего ныне в науке“⁹⁹. და მართლაც, დისერტაციის არც ერთი სტრიქონი არ არის, სადაც უდიდესი პატივისცემა არ იყოს ნამდვილი ცხოვრებისადმი, არც ერთი დებულება ან პრინციპი არ არის, სადაც ავტორი ეყრდნობოდეს აპრიორულ, როგორც თვითონ ამბობს, თუმცა ფანტაზიისათვის სისიამოვნო პიპოთეზებს; დიდი რაზნოჩინელი და დაუღალავი რევოლუციონერი, მატერიალისტის ფხიზელი თვლით და ნათელი გონებით აშუქებს უტრლიტარული ესთეტიკის საკითხებს, დაუნდობლად ამხელს რა იდეალისტური ესთეტიკის სისტემას, რომელიც მოურიდებლად გამოაქვს სააშკარაოზე. რა ვუყოთ, თუ ჩერნიშევსკის ესთეტიკას აქვს ნეგატიური ნაწილი. სამაგიეროდ მისი პოზიტიური ქვეყანა ჩვენს წინაშე აღმართულია, როგორც მისი ავტორის დიდი სახელი, რომელმაც ქედი მოახრევეინა უზურპატორებს, უარი განაცხადა პატიების თხოვნაზე და უშიშარი რევოლუციონერის

⁹⁷ ჩერნიშევსკის დისერტაცია ა. ნ. პიპინმა მეორე გამოცემად დაბეჭდა 1865 წელს, როცა ჩერნიშევსკი გადასახლებული იყო პეტერბურგიდან.

⁹⁸ В. Зайцев, Избр. соч., т. I, стр. 328.

⁹⁹ Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности (Собр. соч., т. X, стр. 75). ხაზი ჩვენია.—გ. ქ.

დისციპლანარული ნებისყოფით 27 წელი გადაიტანა ტყვეობის კლანკებში.

შემთხვევითი როდია ჩერნიშევსკის დიდი ნებისყოფა — 27 წელი ტყვეობაში! მხოლოდ მისი დიდი გონებისა და შეუღრეკელი ხასიათის პატრონს შეეძლო ამ არაადამიანური ტანჯვისა და წაქეზის გადატანა. 1848 წლის მაისის თარიღით „დლიურში“ ახალგაზრდა ჩერნიშევსკი წერს: „მე ტერორისტი და წითელი რესპუბლიკის მიმდევარა ვარ“. იმავე წელს ჩერნიშევსკი ამბობდა: „მე მსხვერპლად შევსწირავ ჩემს სიცოცხლეს საკუთარ შეხედულებათა გამარჯვებას, თავისუფლების, თანასწორობის, ძმობისა და კმაყოფილების გამარჯვებას, სიღატაკისა და ბოროტების მოსპობას. ოღონდ დარწმუნებული ვიყო, რომ გამარჯვებენ ჩემი შეხედულებები და მაშინ არ ვინაღვლებ, რომ ვერ მოვესწრება მათ გამარჯვებასა და ბატონობას. მაშინ ტუბილი იქნება სიკვდილი, და არა მწარე“¹⁰⁰. ასე ინატრა ახალგაზრდა ჩერნიშევსკი ჯერ კიდევ ადრე, სანამ რუსეთის მეფე მას ტუსაღის ბარკილებს დააღებდა: ასეთი იყო ახალგაზრდა ჩერნიშევსკის ადრეული სიმტკიცე. მსადება დიდი ბრძოლისათვის: „რასი დავადო ბრალი, — ამბობდა დიდი რუსნიშნელი, — ვანა იმაში, რომ ჩემი თავი აკებულა არა ისე, როგორც ვინდარმების შეფისა“.

მაგრამ რას წარმოადგენს ჩერნიშევსკის ესთეტიკა?

ჩერნიშევსკის ესთეტიკა არ არის არც გენეტისტური და არც ფსიქოლოგიური. როგორც ამს ფქრობს პროფესორი სერჯი ლანელი¹⁰¹. ჩერნიშევსკის ესთეტიკა რომ გენეტისტურა ან ფსიქოლოგიისათვის ყოფილიყო, მაშინ მისი ფტალიტარული ხასიათი ოღონდ საბაბსაც კი ვერ მისცემდა მასარეგ მის ავტორიტეტს ამოფარებოდა, როცა ასე გტაცებით აყენებდა ესთეტიკის დამსწვრევს პრობლემას. ჩერნიშევსკის ესთეტიკა იყო გაბედული სტყვა, რომელიც ბელანსკის შემდეგ ძლიერად ვაისმა რუსეთის ლატერატურულ სინამდვილეში. ის არ ღაპარაკობდა არც სპეკულატურ დალოსოფის მშრალა და მეტაფიზიკური ფორმულებით. არც თავბრულამხევე კარკისტიკით. რომელიც ასე დამახასიათებელია მეტაფიზიკურა. უფრო ხშირად, ყალბი ესთეტიკურა თეორიებისათვის: ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატი მაშინღ ისახავდა ხელოვნების ბუნების გარკვევას, იმ წიხლის გაფანტვას, რომელიც მას შემოახვია იდეალისტურმა ესთეტიკამ, მის დაქრნებას ჭეშმარიტ გზაზე. თვითმზნობრივი იდეალებს ნაცუღად, ცხოვრებს ს გაუმჯობესებასათვის ბრძოლაში

¹⁰⁰ Дневник Чернышевского, 1848, Май.

¹⁰¹ ს. დანელია, ჩერნიშევსკის ესთეტიკა.

ნოვალეობის შეგნებას, ს-ყვარულს ადამიანისა და ცხოვრებისადმი. ამ პრობლემების გადაწყვეტას ჩერნიშევსკი მიუდგა რეალისტური ოულთახედვით, ფეიერბახის ფილოსოფიის პოზიციიდან, უდავოდ რევოლუციონერი დემოკრატის¹⁰² ინტერესით. მთელ წიგნში ჩვენს წინაშე დგას რევოლუციონერი დემოკრატი, რომელიც ცდალობს ყოველ შემთხვევა გამოაყენოს თავისი საზოგადოებრივი შესხედულებების პროპაგანდისათვის. მრავალ მაგალითთა შორის, შეიძლება მკითხველის ყურადღება შემდეგზე შევაჩეროთ: როცა ავტორი არკვევს ტრაგიკულის ცნებას გაბატონებულ ესთეტიკაში, ის პირდაპირ აყენებს რევოლუციურ თეზისს, რომ ყოველი ბრძოლა უბედურებით როდი მთავრდება. არსებობენ ბედნიერი ბრძოლები. ეს თითქოს ამსხვევდა იმ თაობას, რომელიც მრავალი მარცხის მოწმე იყო და მანც ძალას იკრებდა ბატონყმობისა და მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ საბრძოლველად. აბა დააკვირდით ჩერნიშევსკი რა მოხდენილად წერდა: „მრავალი ძვირფასი საგანია, რომელთაც არავითარი ფასი არა აქვთ. იმიტომ რომ მუქთად ვიღებთ. მაგალითად, წყალი და მზის შუქი; და ბევრია ძალიან მნიშვნელოვანი საქმე, რომელთაც არავითარი მნიშვნელობა არ ეძლევათ მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი ადვილად კეთდება... დაე, მნიშვნელოვანი იყოს მხოლოდ ის საქმეები, რომლებიც მძიმე ბრძოლას მოითხოვენ. ნუთუ ეს ბრძოლა მუდამ ტრაგიკულია? სრულებითაც არა; ხან ტრაგიკულია, ხან კი არაა ტრაგიკული... მეზღვაური ებრაჰის ზღვას, ქარიშხალს, წყალქვეშა კლდე-

¹⁰² ჩერნიშევსკის ესთეტიკაში აშკარად იგრძნობა ის რევოლუციური სული, რომელმაც მსხვერპლად შეიწირა ამ დიდი მოაზროვნის სიცოცხლე. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით პროფ. ს. დანელიას, რომელიც საწინააღმდეგო დებულებას იცავს ჩერნიშევსკის ესთეტიკის რევოლუციური მნიშვნელობისა და მისი არსის ტრაქტოვკაში. ს. დანელია წერს: „მონარქიამ საშინლად დასაჯა ჩერნიშევსკი რევოლუციონერობისათვის, მაგრამ სიმართლე უნდა ითქვას: თანდათან რევოლუციური იდეოლოგია მის ესთეტიკაში არ ჩანს“; ორგვარად შეიძლება დანელიას მცდარი დებულების განმარტება: ავტორმა ან ვერ გაიგო, თუ რაში მდგომარეობდა ჩერნიშევსკის ესთეტიკის რევოლუციური მხარე, ან უმართებულოდ გაიფორა ჩერნიშევსკის ახლო მეგობრების განზრახ ყალბი შეხედულებები. როგორც ცნობილია, ჩერნიშევსკის განთავისუფლებისათვის ბრძოლაში მისმა მეგობრებმა დაიწყეს მტკიცება, რომ ჩერნიშევსკი უმიზნოდაა დაპატიმრებული. ისინი ზოგჯერ იმასაც კი აცხადებდნენ, თითქოს ჩერნიშევსკის რუსეთის ობსკურანტული მონარქიის საწინააღმდეგო სჯულება არ უთქვამს. მაგრამ, ცხადია, ამას ისინი ჩაღიოდნენ ერთი გარკვეული მოსაზრებით: როგორმე თვალი აეხვიათ მონარქიისათვის და გაენთავისუფლებათ ჩერნიშევსკი. ნუთუ ჩერნიშევსკის ამ მეტად მოხერხებული და თავდადებული მეგობრების ტაქტიკურმა ოინმა, რომელიც მონარქიის მოტყუებას ისახავდა მიზნად, პროფ. ს. დანელია შეიყვანა შეცდომაში?

ებს; მძიმეა მისი სარბიელი; მაგრამ განა ეს სარბიელი აუცილებლად ტრაგიკული უნდა იყოს? ერთ გემს, რომელსაც ქარიშხალი წყალქვეშა კლდეებზე მიახსერევს, მოჰყვება ასობით გემი, რომლებიც უვნებლად აღწევენ ნავსადგურებს. დაე, ყოველთვის საჭირო იყოს ბრძოლა; მაგრამ ყოველთვის არაა ბრძოლა უბედური. ხოლო ბედნიერი ბრძოლა, რა მძიმეც უნდა იყოს ის,—ტანჯვა კი არა, დატკობაა. ტრაგიკული კი არაა, არამედ მხოლოდ დრამატულია. და განა მართალი არ არის, რომ თუ მიღებულია სიფრთხილის ყველა საჭირო ღონისძიება, მაშინ თითქმის ყოველთვის საქმე ბედნიერად მთავრდება?“ ასე ასწავლოდა ეს წიგნი და გამარჯვების იმედს უღვივებდა გულში პირველ ყოვლისა თვით ჩერნიშევსკის თაობას, რომელმაც შეუპოვარი ბრძოლა გამოუტხადა მეფის თვითმპყრობელობას და ბატონყმობას. ამის შემდეგ გასაკვირი არ არის, რომ ეს პატარა წიგნი საბრძოლო დროშად ატაცეს რაზნოჩინელებმა, ამ წიგნში მათ ამოიკითხეს თავიანთი სულსა და გულის ძახილი, მაჰყვენენ მას, როგორც სარდალს გაჰყვება ხოლმე ჯარი საომარ ველზე. ესეთიკის წყნარი და უზრუნველი წიაღიდან ჩერნიშევსკიმ შეძლო იმ დროისათვის რევოლუციური დასკვნებარს გაკეთება. ეს იყო ყუმბარა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ, მონარქიისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. და განა სწორი არ არის ვთქვათ, რომ ეს იყო ყუმბარა? მართლაც, ჩერნიშევსკის გამბედაობა და გენიალობა იყო საჭირო ობსკურანტიზმით გაქლენთილ მონარქიულ სინამდვილეში ასეთი ყუმბარის გადასასროლად.

უღ-დესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ჩერნიშევსკის კარგად ესმოდა ხელოვნების აქტიური როლი. „ავტორეცენზიაში“ მან შემთხვევით არ მიუთითა: „...შეიძლება აღმოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც არ მოისურვებენ ამ გრძნობის (ცხოვრებისათვის ხელოვნებარს დიდა მნიშვნელობის. — გ. ჯ.) დანახვას, იმტომ, რომ არსად არ არის მოძღვნილი მისადმი რამდენიმე ცალკე გვერდი; შეუძლიათ იფიქრონ, რომ ის არ აფასებს ღირსეულად ხელოვნების კეთილისმყოფელ გავლენას ცხოვრებაზე ანდა უაზროდ მუხლს იდრეკს ყველაფრის წინაშე. რასაც კი სინამდვილე წარმოადგენს“. ოდესღაც ჩვენს კრიტიკოსებსაც ასე ეგონათ, თითქოს მე კარგად არ მესმოდა ჩერნიშევსკი, როცა არ ვაკრიტიკებდი მას ხელოვნების აქტიური როლის შეუფასებლობისათვის. მაგრამ როგორღა უნდა გამეკრიტიკებია დიდი რაზნოჩინელი, როცა მან თვითონ ასე ბრწყინვალედ განმარტა „ავტორეცენზიაში“ თავისი დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი? საბოლოოდ ის გამოირკვა, რომ ჩვენს კრიტიკოსებს ჩერნიშევსკი მაშინ ზერელედ ჰქონდათ წაკითხული, „ავტორეცენზია“ შესაძლოა სრულეზით არა, მაგრამ ეს ხომ ჩვენი ბრალი არ იყო. განა უკანასკნელ, მე-17 თეზისში ჩერნიშევსკიმ მთლიანად ეს საკითხი არ გააშუქა, როცა

თქვა: „ცხოვრების ხელახლა წარმოქმნა, გამოსახვა ხელოვნების საერთო დამახასიათებელი ნიშანია, რომელიც მის არსს შეადგენს; ხშირად ხელოვნების ნაწარმოებებს სხვა მნიშვნელობაც აქვთ — ცხოვრების ახსნა: ხშირად მათ ცხოვრების მოვლენებზე გამოტანილი მსჯავრის მნიშვნელობაც აქვთ“. რეცენზენტი ჩერნიშევსკი ბრალს დებდა ავტორ ჩერნიშევსკის, რომ „მას (ჩერნიშევსკის, — გ. ჯ.) ბოლომდე არ გამოუთქვამს თავისი აზრები (ე. ი. ხელოვნების აქტიური როლის შესახებ. — გ. ჯ.) და ნანვეუნდა აგოს პასუხი ამგვარი დაუდევრობისათვის“. ეს რომ ჩერნიშევსკის დისერტაციაში გაეკეთებინა, მას არა თუ ხარისხს არ მისცემდნენ (რაც შემდეგ მართლაც ასე მოხდა), არამედ დაცვისთვისაც არ დაუშვებდნენ. რა სურდა ჩერნიშევსკის? ის, რაც „ავტორეცენზიაში“ ძალაღმორიდებულად, მაგრამ მაინც ამკარად გამოთქვა: „აღამიანმა თავისი ცხოვრების სიმშვიდისა და ბედნიერებისათვის ზეწომა უნდა შესცვალოს ობიექტური სინამდვილე, რათა შეუღლოს ის თავის პრაქტიკულ ცხოვრების მოთხოვნილებებს“. ეს ამოღებული იყო თვით დისერტაციიდან. შემდეგ რეცენზენტი ჩერნიშევსკი ასე ავთარებს თავის აზრს: „ნაწილობრივ ინსტიტუტი, კიდევ უფრო მეტად მეცნიერება (ცოდნა, მოფიქრება, გააზრება, გამოცდილება) აძლევს მას (აღამიანს. — გ. ჯ.) საშუალებას გაიგოს, თუ სინამდვილის რომელი მოვლენებია კარგი და ხელშემწყობი მისთვის, რის გამოც შენარჩუნებულ და განვითარებულ უნდა იქნენ მისი ხელშეწყობით. სინამდვილას რომელი მოვლენებია, პირიქით, მძიმე და მავნე მისთვის. რის გამოც მოსპობილ, ანდა ყოველ შემთხვევაში შესუსტებულ უნდა იქნენ აღამიანის ცხოვრებას ბედნიერებისათვის“. განა ამის შემდეგ სავსებით ცხადი არ არის, რომ ჩერნიშევსკის ბრწყინვალედ ესმოდა ხელოვნების აქტიური, გ. რ. დამქმნელი როლი? მან ხომ შეცნობდა ამ მიზნის შესრულების საშუალებად გამოაცხადა. ხოლო ხელოვნება მეცნიერების „არაჩვეულებრივად მძლავრ დამხმარედ“, ვინაიდან ხელოვნებას „არაჩვეულებრივი უნარი აქვს აღამიანთა ვებერთელა მასაში გაავრცელოს მეცნიერების მიერ მოპოვებული ცნებები. იმიტომ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებთან გაცნობა აღამიანისათვის ბევრად უფრო ადვილია და მიმზიდველი, ვიდრე მეცნიერების ფორმულებთან და მკაცრ ანალიზთან“. ეს ჭეშმარიტება ადრე გამოთქვა ტიტუს ლუკრეციუსმა, როგორც ვნახეთ, „საგანთა ბუნების“ დახასიათების დროს, მაგრამ აღდგენა იყო საჭირო. შემდეგ ჩერნიშევსკი დასძინდა: „ამ მიმართებით ხელოვნების მნიშვნელობა აღამიანის ცხოვრებისათვის განუზომლად დიდია“. აქედან საბოლოოდ

ცხადი ხდება, რომ ჩერნიშევსკის ღრმად ესმოდა ხელოვნების დიდი, აქტიური როლი ცხოვრებაში.

საიდან დაიწყო ჩერნიშევსკიმ თავისი დისერტაცია? ფილოსოფიის „წყნარი“ და ესთეტიკის „უვნებელი“ პრობლემიდან.

ჩერნიშევსკიმ თავისი დისერტაციის თეორიული ნაწილის გაშუქება დაიწყო მშვენიერების ცნების იდეალისტური თვალსაზრისის კრიტიკით. როგორია ეს თვალსაზრისი? იგი იქიდან გამოდის, რომ იდეა არასოდეს არ ვლინდება ცალკე საგანში სრული სახით. ადამიანს კი ეჩვენება, თითქოს ვლინდება. ამ მოჩვენებაში არის ჭეშმარიტება იმდენად, რამდენადაც ცალკე საგანში იდეა ვლინდება გარკვეულ ხარისხამდე. „ცალკეულ არსებაში იდეის სრულად გამოვლინების ეს მოჩვენება, რომლას ჭეშმაც იმალება ჭეშმარიტება, არს მშვენიერება“, — ასე გადმოგვცემს ჩერნიშევსკი მშვენიერების ცნებას გაბატონებულ ესთეტიკურ სისტემებში. არსებითად ეს არის ჭეგელის ესთეტიკის, აბსოლუტური იდეის შესახებ მისი მოძღვრების გადმოცემა. ამ მოძღვრების მისეღვრთ, მშვენიერება das Schöne არის — ცალკე გრძნობადი საგანი, რომელიც წარმოგიდგება იდეის წმინდა გამოვლინებად ისე, რომ იდეაში არ დარჩება არაფერი, რაც გრძნობადად არ ვლინდებოდა ამ ცალკე საგანში. ხოლო ცალკე გრძნობად საგანში არაფერია, რაც არ იყოს იდეის წმინდა გამოხატულება. ცალკე საგანს ამ მხრით ეწოდება სახე (das Bild). ამგვარად, მშვენიერება არის „სრულა შეთანხმება, სრულა იგაგება იდე სა სახესთან“. ასეთია, ჩერნიშევსკის აზრით, მშვენიერების ცნების იდეალისტურ-მეტაფიზიკური განსაზღვრა. ჩერნიშევსკი აღნიშნულ განსაზღვრებას არა მარტო თვლის იდეალისტურ-მეტაფიზიკურ აზროვნებად. ამაყედ სარკასტულადაც დასცინის მას. მაგრამ როგორ უნდა იყოს გაგება მშვენიერებისა? აი, პრობლემა, რომლითაც დაიწყო უდიდესმა რაზნოჩინელმა თავისი დისერტაციის ყველაზე უფრო რთული თეორიული ნაწილი. მაშასადამე, უნდა დაჩერდეს მშვენიერების ცნების ბედი, იდეალისტური გაგება. უნდა შეიქმნას ახალი. მაგრამ, ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ „ახალი იგება არა ისე იოლად, როგორც ინგრევა ძველა“. მისი აზრით, „თავდაცვა ისე იოლი არ არის. როგორც თავდასხმა“. ამიტომ ის წინასწარ ფიქრობს, რომ შესაძლებელია, განმარტება, რომელიც მას მიაჩნია მართებულად, სწავებისათვის უმართებულაა. მაგრამ ჩერნიშევსკის ნათელი ვიწება როდი ჩერდება ავტორის ამ საყრდენულსა და მობოდიშებაზე. ის პირდაპირ ამბობს, რომ თუ მას, ესთეტიკურა შეხედულესებო ჭერ კიდევ არასრული, ცალმხრევი ან მერყევი, მიზეზი უნდა ვეძიო არა თვით გაგებაში, არამედ გამოთქმაში. აქედან იწყება მშვენიერების ცნების მტკარა-ალისტური განსაზღვრა, რომელიც ჩერნიშევსკიმ მოგვცა რაზნოჩინ-

ნული ლიტერატურის გარიჟრაჟზე. შეიძლება დაბეჭდვით ითქვას, რომ ბელინსკის შემდეგ მხოლოდ და მხოლოდ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ტრაქტატი დაედო საფუძვლად ხელოვნების იმ უტილიტარულ თეორიას, რომელიც ასე განავითარეს და განამტკიცეს რაზნოჩინელუბმა რუსეთის ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში.

როგორც ვნახეთ, ჩერნიშევსკიმ უარყო მშვენიერების ცნების იდეალისტური განსაზღვრა. დარჩა ერთი გზა: მაშასადამე, რა არის მშვენიერება ან რას უნდა ეუწოდოთ მშვენიერი? ჩერნიშევსკიმ დაამტკიცა, რომ მშვენიერება არ არის არც „სახისა და იდეის ერთიანობა“ და არც „ცალკე საგანში იდეის სრული გამოვლენა“. რა არის აღნიშნისათვის ყველაზე უფრო საყვარელი და ძვირფასი ამ ქვეყნად? — ცხოვრება, — ამბობს ჩერნიშევსკი. მაგრამ ყოველგვარი ცხოვრება ხომ არ შეიძლება საყვარელი იყოს მისთვის? არა საყვარელია ცხოვრება, რომელიც მას სურს გაატაროს, რომელიც მას უყვარს. მაგრამ საერთოდ ყოველგვარი ცხოვრება საყვარელია, — ამბობს შემდეგ დიდი რაზნოჩინელი, — რადგან „ყოველი შემთხვევისათვის უკეთესია ცხოვრება, ვიდრე არ იცხოვრო“. დასაბამიდანვე ცნობილია, რომ „ყოველ ცოცხალს უკვე თვით თავისი ბუნებით ეშინია დაღუპვის, არყოფნისა და უყვარს სიცოცხლე“. ამის შემდეგ ჩერნიშევსკი აყენებს მშვენიერების ცნების სავსებით მატერიალისტურ-უტილიტარულ თეზისს: „მშვენიერება არის ცხოვრება“. მაგრამ ჩვენ ღრმად ვერ გავიგებთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკას, თუ წავედით იდეალისტური თეორიის იმ კრიტიკის იგნორირების გზით, რომელიც მოგვცა გენიალურმა რაზნოჩინელმა.

იდეალისტური ესთეტიკისათვის მშვენიერია ის არსება, რომელიც შიაც მთლიანად ვლინდება მისი არსი. მშვენიერია საგანი, რომელიც ნამდვილად წარმოადგენს „სახისა და იდეის იგვეობას“. ეს თვალსაზრისი მეტაფიზიკური და ყალბია ჩერნიშევსკისათვის. ამ განსაზღვრაში ჩერნიშევსკის მოსწონს მხოლოდ ერთი მომენტი: მშვენიერების კონკრეტულობა. და მართლაც, თუ მშვენიერება არის ცალკე საგანი, რომელიც წარმოადგენს სახისა და იდეის იგვეობას, მაშინ მშვენიერება ყოფილა კონკრეტული, რადგან ცალკე საგანი კონკრეტულია. მაგრამ რას ნიშნავს თავისთავად დებულება, მშვენიერება არის იდეისა და სახის სრული იგვეობა? ეს ნიშნავს: მშვენიერია ის, რაც ჩინებულა თავისი გვარით, სახით, არსებით. მაგრამ, როდის შეიძლება ტყე იყოს ჩინებული? ტყე ჩინებულა, როცა ის ნამდვილად გამოხატავს თავის გვარს, სახეს, არსებას, ე. ი. როცა ტყე ხშირი ხეებისაგან შედგება, როცა ის მაღალია, ერთი სიტყვით,

როცა ტყე ნამდვილად სრულყოფილია. დაბალი, გაძარცული, გაძვალ-
ტყავებული, მეჩხერი ტყე არ შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან ის
არ გამოხატავს თავისი „იდეისა და სახის იგივეობას“. იგივე შეიძ-
ლება ითქვას ვარდის შესახებ. მშვენიერია ქორფა, დაუფურცლავი
ვარდი, საერთოდ მშვენიერია ყოველი ის საგანი, რომელიც აღმატე-
ბულია თავის გვარში. როგორც ვხედავთ, ამ მარტივ მაგალითზე იდე-
ალისტური ესთეტიკის დებულება „იდეისა და სახის იგივეობის“
შესახებ თითქოს გამართლებულია. მაგრამ ჩერნიშევსკი გაშლილ სი-
ნამდვილეს, მის ყოველ მხარეს იღებს, რომ დაგვარწმუნოს იდეალი-
სტური ესთეტიკის უსუსურობაში. ხომ არ შეიძლება დებულება, რო-
მელც ჭეშმარიტების გამომხატველია, მართალი აღმოჩნდეს სინამ-
დვილას მართო ერთი ნაწილისათვის, ხოლო ამავე სინამდვილის
მეორე ნაწილის მიმართ დაკარგოს თავისი შინაარსი? ჩერნი-
შევსკიმ სრულიად მარტივი მაგალითით დაამტკიცა, რომ მშვენიე-
რების ცნების იდეალისტური განსაზღვრა ცალმხრივი და მეტაფიზი-
კურია. ჩერნიშევსკი იღებს ასეთ მაგალითს: თხუნელა (кром) შესა-
ძლებელია ჩინებული და აღმატებული იყოს თავისი გვარისათვის,
სრულყოფილი, როგორც თხუნელა, შესანაშნავი, როგორც თხუნელა,
გამართლებული მხოლოდ და მხოლოდ თავისი გვარისათვის, ერთი სი-
ტყვიით. „იდეისა და სახის სრული იგივეობა“. მაგრამ განა შესაძლე-
ბელია თხუნელა იყოს მშვენიერი? არა, ეს შეუძლებელია. მაშასადა-
მე, იდეალისტური ესთეტიკის დებულება, რომ მშვენიერია ის, რაც
ჩინებულია თავისი გვარისათვის — არ არის ჭეშმარიტება. თხუნელას
მაგალითით არ კმაყოფილდება ჩერნიშევსკი. იდეალისტური ესთეტი-
კის პრინციპს ის ავრცელებს ამფიბიებისა და თევზების დიდ ნაწი-
ლზე, მთელ რ-გ ფრინველებზედაც. თუ ბუნებისმეტყველებისათვის
ძვირფასია ამფიბია, როგორც სრულყოფილი ამფიბია, როგორც ჩი-
ნებული ეგზემპლარი ამფიბიების ოჯახისათვის, ის შეიძლება გამარ-
თლებული ან მისაღები არ იყოს ესთეტიკურად. ჩერნიშევსკი ასეთი-
ვე მაგალითად ღებულობს ჭაობს. განა შეიძლება ნამდვილი ჭაობი,
რომელც ყველაზე უფრო მეტად არის „იდეისა და სახის იგივეობა“,
რომელც სრულყოფილი ჭაობია, მისაღები იყოს ესთეტიკურად?
არა, რაც უფრო ჩინებულია თხუნელა, ამფიბია ან ჭაობი თავისი გვარ-
ისათვის, მით უფრო გაუმართლებელია ესთეტიკურად, მით უფრო
არ არის და არც შეიძლება იყოს მშვენიერი. ასეთია ჩერნიშევსკის
სახელმძღვანელო პრინციპი. ამგვარად, მშვენიერების ცნების იდეა-
ლისტური განსაზღვრა უარყოფილია სინამდვილის მაგალითებზე და-
ყრდნობით და არა განყენებული ლოგიციზმით.

სინამდვილე ასევე უარყოფს ჰეგელის ძირითად დებულებას, რო-

მლის მიხედვითაც გამოდის, თითქოს განვითარებულ ფილოსოფიურად განსწავლულ ადამიანს აღარ უნდა ჰქონდეს მშვენიერის გრძნობა, ვინაიდან მას რჩება მხოლოდ ჭეშმარიტება, რაკი იცის — დეა საგანში არ ვლანდება სრული ფორმით. ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად მიუთითა, რომ ეს მტკიცება კრიტიკას ვერ უძლებს. „მე არ ვლანდებ იმის შესახებ, რომ ძირითადი ცნებები (რომელთაგან ჰეგელის მიხედვით გამოიყვანება მშვენიერის განსაზღვრა), ახლა აღიარებულია ისეთ ცნებებად, რომელნიც კარტიკას ვერ უძლებენ; არ ვლანდებ არც იმის შესახებ, რომ მშვენიერი (ჰეგელთან) წარმოადგენს მხოლოდ მოჩვენებას, რომელიც წარმოსდგება შეხედულების (განუვითარებელის) განუჭკრეტლობისაგან, შეხედულებისა, რომელიც არ არის გასხვავებული ფილოსოფიური აზროვნებით, რომლის წინაშე ჰქრება ცალკეულ საგანში იდეის გამოვლინების მოჩვენებათა სისრულე, ასე რომ (ჰეგელის სისტემის თანახმად), რაც უფრო მაღალი განვითარებისაა აზროვნება (ადამიანში), მით უფრო ჰქრება მის წინაშე მშვენიერი, და ბოლოს, სავსებით განვითარებული აზროვნებისათვის არსებობს მხოლოდ ჭეშმარიტი, ხოლო მშვენიერი არ არსებობს; არ უარყვოფ ამას იმ ფაქტით, რომ სინამდვილეში აზროვნების განვითარება ადამიანში სრულიადაც არ არღვევს მასში ეთეტკურ გრძნობას¹⁰³. იდეალისტური ესთეტიკის ამ ძირითადი პუნქტის კრიტიკა ჩერნიშევსკიმ კარგად გამოიყენა იმისათვის, რომ ნკითხვლის გონება მოეზადებინა იდეალიზმის შინაგანი წინააღმდეგობის დაფეთქებლად, ეჩვენებინა რამდენად ყალბი და მეტაფიზიკურია ამ სისტემის წინამძღვრები; ხოლო თუ ამოსავალი პრინციპი ყალბია, ცხადია, მომდევნო დასკვნებიც მცდარი იქნება.

ამ თვალსაზრისით განვითარებული მსჯელობა მიგვყვანს ისეთ ძირითად საკითხთან, რომელიც ამოხატულია ღებულეებით: „მშვენიერება არის ცხოვრება“. მაგრამ თუ ამავე დროს მშვენიერება კონკრეტულია, თუ ის არ არის განყენებული აზრი, განყენებული საგანი ან წარმოდგენა, მაშინ როგორ საგანს ან რას უნდა ვუწოდოთ მშვენიერი? ეს პრობლემა უნდა გადაეწყვიტა ჩერნიშევსკის.

თუ „მშვენიერება არის ცხოვრება“, მაშინ ბუნებრივია, მხოლოდ ისეთი საგანი ან მოვლენა უნდა იყოს მშვენიერი, რომელიც ნაწილობრივად გამოხატავს ცხოვრებას, მაგრამ ისეთ ცხოვრებას, როგორც ჩვენი გაგებით გვესახება, რომელიც გვყვარს, მოგვაგონებს ცხოვრებას. — ამბობს ჩერნიშევსკი. „კარგი ცხოვრება“, „ცხოვრება, როგორც ის უნდა იყოს“, — აი მშვენიერება ჩერნიშევსკის აზრით. ეს

¹⁰³ ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 306.

განსაზღვრა მას მიაჩნია დამაკმაყოფილებელ განმარტებად ყველა იმ შემთავებისა, რომლებიც ადამიანში აღძრავენ მშვენიერის გრანდოზას. უპიძევანო მსჯელობა დაწვრილებით არჩევს მშვენიერს მთავარ გამოვლანებებს სინამდვილის სხვადასხვა სფეროში. ჩვენს ალტაცებას იწვევს მდამიო ხალხში მშვენიერის ჩერნიშევსკისეული გაგება, ვინაიდან ეს უკანასკნელი შვიდროდ უკავშირდება შრომას. მეორე მხარე, ასევე მჭიდროდ არის დაკავშირებული მაღალი საზოგადოების ესთეტიკური იდეალი მის ფუფუნებასა და უზრუნველ ცხოვრებასთან. აბა დააკვირდ თ რა შესანიშნავად არის ახსნალი: „თუ სოფელთა ეჭებს დასვენებას, სიმშვიდეს, განათლებული საზოგადოების ადამიანებ რომლებაც მატერიალურ გაჭირებას და ფიზიკურ დაღლილობას არ განიცდიან, მაგრამ რომელნიც სამაგეროდ ხშირად მოწყენილნი არიან უსაქმურობისა და მატერიალური საზრუნავის უქონლობის გამო, ეჭებენ „მძაფრ შეგრძნებებს, მღელვარებებს, ვნებებს“, რომლებიც მაღალი საზოგადოების უამისოდ მონოტონურ და უფერულ ცხოვრებას ელფერს, მრავალფეროვნებას და მიზნადელოებას ანიჭებენ“. მართო ამ ამონაწერითაც შეიძლება ნათელა წარმოდგენა მოვცეო მკითხველს, რომ ჩერნიშევსკის ნაწერებიდან კემშარტად ქრის კლასობრივი ბრძოლის სული, როგორც ამის შესახებ კლასიკურად მოუთითა ლენინმა. ესთეტიკაშიც ჩერნიშევსკი ხედავდა მას. რაც პუბლიცისტის საგნად ჰქონდა მიჩნეული და ამ მხრივ მას ნაწილი რუსული საზოგადობრივი აზროვნების ისტორიაში ნამდვილად ფასდაუდებელია. მაგრამ არის მაინც შეზღუდულობის ელემენტები მშვენიერის იმ წმინდა ანთროპოლოგისტურ ანალიზში, რომელსაც ჩერნიშევსკი გვაწლევს. მისი მსჯელობა სახის, თვალების გამომეტყველებაზე, ადამიანის ფიგურის სილამაზეზე, კუზსა და მოხრილობაზე, ზოოლოგიური სამყაროს კონკრეტულ მაგალითებზე თუ, ერთი მხრე, გვხიბლავენ საგნის ღრმა ცოდნითა და ორიგინალური მიხვედრით, მეორეს მხრივ, შეიცავენ ანთროპოლოგისტური ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელ ნაკლოვანებებს. „ავტორეცენზიაში“ ჩერნიშევსკი თვითონვე მოუთითებს თავისი დისერტაციის ნაკლოვანებებზე, მაგრამ ეს ამჟამად არ არის ჩვენი კვლევაძიების საგანი. უფრო საინტერესოა იმის განხილვა, რომ იდეალისტური გაგება მშვენიერებისა, როგორც „იდეის სრული გამოვლენისა ცალკე საგანში“, მეორე მომენტსაც შეიცავს. ჩერნიშევსკი ამ მომენტს უყურადღებოდ არ ტოვებს. მისი აზრით, თუ მშვენიერება არის „იდეის სრული გამოვლენა ცალკე საგანში“, მაშინ ბუნებრივია, რომ „მშვენიერება იქმნება ჩვენი ფანტაზიით; ხოლო სინამდვილეში (ანდა სპეკულატური ფილოსოფიის ენით რომ ვთქვათ: ბუნებაში) კემშარტად მშვე-

ნიერი არ არის¹⁰⁴. ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ თუ სინამდვილეში არ არის ჭეშმარიტი მშვენიერება, მაშინ ბუნებრივია, ხელოვნების მისწრაფება იქნება „შეავსოს მშვენიერების ნაკლოვანებები ობიექტურ სინამდვილეში“¹⁰⁵. იდეალისტური ესთეტიკის ამ ძირითადი პრინციპის სახით ჩერნიშევსკის წინაშე დაისვა რადიკალური საკითხი: მართალია თუ არა იდეალისტური ესთეტიკა, როცა ის ხელოვნების მიერ წარმოსახულ მშვენიერებას მალა აყენებს, ვიდრე მშვენიერებას ობიექტურ სინამდვილეში? ამ ცენტრალური პრობლემიდან დაიწყო ჩერნიშევსკიმ მშვენიერების ცნების მეორე მომენტის გარკვევა.

ზემოთ ჩვენ ნათლად დავინახეთ, რომ იდეალისტურმა ესთეტიკამ უარყო ჭეშმარიტი მშვენიერება ობიექტურ სინამდვილეში, უარი განაცხადა მის არსებობაზე ბუნებაში, ჭეშმარიტ მშვენიერებად მიიჩნია მხოლოდ ხელოვნების მიერ მოცემული მშვენიერება, რომელიც მალა დგას, ვიდრე მშვენიერება ობიექტურ სინამდვილეში, ბუნებაში. ჩერნიშევსკი დაუნდობლად ებრძვის იდეალისტური ესთეტიკის აღნიშნულ პრინციპს. ის გამოსავალ წერტილად ღებულობს მშვენიერების ცნების მატერიალისტურ განსაზღვრას — „მშვენიერება არის ცხოვრება“ და იძლევა მის შემდგომ განვითარებას. ამ განვითარების ძირითადი მიზანია ხელოვნების მიერ მოცემული და ობიექტურ სინამდვილეში, ბუნებაში არსებული მშვენიერების არსის გარკვევა. ჩერნიშევსკის აზრით, ღებულება — „მშვენიერება არის ცხოვრება“ — გულისხმობს, რომ „ჭეშმარიტი, ყველაზე უმაღლესი სილამაზე არის სახელდობრ სილამაზე, რომელიც ადამიანს ხედება სინამდვილის ქვეყანაში და არა ხელოვნების მიერ მოცემული სილამაზე“¹⁰⁶.

მშვენიერება, რომელიც ჩვენ გვხვდება სინამდვილის ქვეყანაში, მხოლოდ ის არის ჭეშმარიტი. ყველაზე უფრო ნამდვილი, მაღალი მშვენიერება. ამგვარი არ შეიძლება იყოს ხელოვნებას მიერ მოცემული მშვენიერება, — ასეთია ჩერნიშევსკის ძირითადი პრინციპი ხელოვნებისა და ობიექტური ქვეყნის, ბუნების მშვენიერების გარკვევაში. თუ ბუნების მშვენიერებას მრავალი ნაკლი აქვს, უფრო მეტნაკლი შეიძლება ჩვენ აღმოვუჩინოთ ხელოვნების მშვენიერებას. მართალია, ვისაც ესთეტიკური გრძნობა აქვს, არ შეიძლება არ დატყბეს რომაული პოეზიის სილამაზით, მაგრამ იგივე ადამიანმა არ შეიძლება არ იგრძნოს, რომ პორაციუსის, ვირგილიუსისა და ოვიდიუსის შემოქმედებაში „ყველაფერი სუსტია“.

¹⁰⁴ Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 92.

¹⁰⁵ იქვე.

¹⁰⁶ იქვე.

გარდა ერთისა — ენის დახვეწილობისა და აზრთა განვითარებისა“. ეს, მართალია, ძალიან გადაჭარბებული შეფასებაა, მაგრამ ზოგიერთ ნაკლს ამ დიდი მწერლების შემოქმედებაში ჩერნიშევსკი სწორად მიუთითებს. ის საერთოდ აღნიშნავს, რომ ამ პოეტებს შინაარსი ან სრულებით არა აქვთ, ანდა მეტად უმნიშვნელოა. არც უბრალოება აქვთ. ვ ი რ გ ი ლ ი უ ს ს ა და ჰ ო რ ა ც ი უ ს ს თითქმის არსად არა აქვთ გულწრფელობა და გატაცებაც კი. ო ვ ი დ ი უ ს ი და ვ ი რ გ ი ლ ი უ ს ი თითქმის ყოველთვის გაჰიანურებულია. ხშირად გაჰიანურებულია ჰ ო რ ა ც ი უ ს ს ი ოღებიც. სამივე პოეტი მონოტონური, ხელოვნური და ნაძალადევაა. ჩერნიშევსკის ეს შეფასება, ვიმეორებთ, მკაცრი და გადაჭარბებულია, მაგრამ ზოგიერთი ნაკლი მის მიერ სწორად არის მითითებული. ხელოვნებასაც რომ დეფექტები გააჩნია, ეს უნდოდა ეოქვა ჩერნიშევსკის და ამ დეფექტების აღნიშვნა მას მხოლოდ იმისთვის სჭირდებოდა, რომ ნათელყოფილებულიყო: ესთეტიკური გრძნობა ეძებს კარგს და არა ფანტასტიკურად სრულქმნილს. აქედან იწყება ლოგიკური დასკვნა ჩერნიშევსკის ესთეტიკაში მშვენიერების ცნების იმ განსაზღვრისა, რომელიც მოცემულია დებულებაში — „მშვენიერება არის ცხოვრება“. და თუ მშვენიერება არ არის განყენებული აზრი, არამედ ის წარმოადგენს ცალკე ინდივიდუალურ საგანს, როგორც ეს დაამტკიცა ჩერნიშევსკიმ, მაშინ თავისთავად ნათელია, რომ ჰეგელის მშვენიერება მხოლოდ ცხოვრებაშია, ობიექტურ სინამდვილეში და ის არ წარმოადგენს განყენებულ საგანს.

რატომაა მშვენიერება, რომელიც ჩვენ გვხვდება სინამდვილეში, უფრო ჰეგელის მშვენიერება, ვიდრე ხელოვნების ფაქტით მოცემული მშვენიერება? იმიტომ, ამბობს ჩერნიშევსკი, რომ ხელოვნება არის ცხოვრების წარმოსახვა, ხელოვნება თავის მასალას ღებულობს სინამდვილიდან, რომ არ იყოს მშვენიერება სინამდვილეში, ის არ იქნებოდა არც ხელოვნებაში. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის პასუხი დასმულ კითხვაზე.

იდეალისტური ესთეტიკა თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად, რომ ხელოვნების მიერ მოცემული მშვენიერება უფრო მაღალი და ჰეგელის მშვენიერება, ვიდრე სინამდვილის მშვენიერება, ჩერნიშევსკის აზრით, შემდეგ ძირითად დებულებებს აყენებდა:

1. „მშვენიერება ბუნებაში არ არის წინასწარგანზრახული; უკვე მხოლოდ ამიტომ არ შეიძლება ის ისე კარგი იყოს, როგორც მშვენიერება ხელოვნებაში, რომელიც იქმნება წინასწარგანზრახვით“.

2. „წინასწარგანზრახველი სილამაზის გამო ბუნებაში ხდება ის, რომ მშვენიერება ძნელად გვხვდება სინამდვილეში“.

3 „მშვენიერებას სინამდვილეში წუთიერია“ (МИМО-
-РЕШЕ).

4. „მშვენიერება სინამდვილეში არ არის მუდმივო თავისი სილა-
მაზი“.

5. „მშვენიერება სინამდვილეში მშვენიერია მხოლოდ იმიტომ,
რომ ჩვეუ მას ვუყურებთ იმ თვალსაზრისით, რომლითაც ჩვენ იგი
გვგონია მშვენიერი“.

6. „მშვენიერი სინამდვილეში ან ჯგუფია საგნებისა (პეიზაჟი, ადა-
მიანების ჯგუფი), ან ერთი საგანი განცალკევებაში. მაგნე შემთხვევი-
თობა ყოველთვის აფუქებს სინამდვილეში ჯგუფს, რომელიც მოჩან-
და მშვენიერა, შეაქვს რა მასში უცხო, უსარგებლო საგნები, რომ-
ლებიც ხელს უშლიან სილამაზეს და მთლიანის ერთიანობას; ის აფუ-
ქებს ცალკე საგანსაც. რომელიც მოჩანდა მშვენიერებად, მისი ზო-
გიერთი ნაწილის გაფუქებით: ყურადღებითი განხილვა ჩვენ ყოველ-
თვის გვიჩვენებს, რომ ნამდვილი საგნის ზოგიერთი ნაწილი, რომე-
ლიც წარმოგვიდგება მშვენიერებად, საერთოდ არ არის მშვენიერი“.

7. „ნამდვილი საგანი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი უკვე იმიტომ,
რომ ის არის ცოცხალი საგანი, რომელშიაც ხდება ცხოვრების ნამ-
დვილი პროცესი მთელა თავისი სიტლანჭით, მთელი თავისი ანტიეს-
თეტიკური წვრილმანებათ“.

8. „ცალკე საგანი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი უკვე იმიტომ,
რომ ის არ არის აბსოლუტური, ხოლო მშვენიერება არის აბსოლუ-
ტური“.

ეს დებულებები ეკუთვნის ჰეგელის მიმდევარ ფრიდრიხ ფიშერს.
ფიშერისა და საერთოდ იდეალისტური ესთეტიკის ამ რვა ძირითადი
დებულების კრიტიკული განხილვით ამტკიცებს ჩერნიშევსკი, რომ
სინამდვილეში არსებული მშვენიერება გაცილებით უფრო მაღალი და
ქვეშარითია, ვიდრე მშვენიერება, რომელსაც ქმნის ხელოვანი, რო-
მელსაც იძლევა ხელოვნება. ჩვენ თანმიმდევრულად უნდა განვიხი-
ლოთ იდეალისტური ესთეტიკის აღნიშნული დებულებების ის კრი-
ტიკა, რომელსაც ჩერნიშევსკი იძლევა თავის დისერტაციაში, რათა
სისტემატიკურად გავაშუქოთ აღებული ძირითადი პრობლემა.

ჩერნიშევსკიმ ჯერ დაამტკიცა, რომ იდეალისტური ესთეტიკის
დებულებები ბუნებაში არსებული მშვენიერების დევალვაციისათვის
სინამდვილეს არ შეეფერება. ბუნების მშვენიერება იმდენ ნაკლოვა-
ნებებს არ შეიცავს, როგორც ამას ფიქრობს იდეალისტური ესთეტი-
კა. შემდეგ ჩერნიშევსკი ეხება საკითხის მეორე მხარეს და ამტკი-
ცებს, რომ ყველა ის ნაკლოვანება, რომელსაც იდეალისტური ესთე-
ტიკა ხედავს ბუნების მშვენიერებაში, უფრო მეტად და უფრო უხე-
შად ახასიათებს თვით ხელოვნების მშვენიერებას. ამ დებულების

ნათელსაყოფად, ჩერნიშევსკი იხილავს იდეალისტური ესთეტიკის აღნიშნულ დებულებებს და ამტკიცებს, რომ ყველა ეს ნაკლოვანება უფრო მეტად ახასიათებს მშვენიერებას ხელოვნებაში. ამიტომ ახლა უნდა წარმოვიდგინოთ იდეალისტური ესთეტიკის აღნიშნული დებულებების ის კრიტიკა, რომელიც მოგვცა ჩერნიშევსკიმ.

იდეალისტური ესთეტიკის პირველი დებულება ასეთია: „მშვენიერება ბუნებაში არ არის წინასწარგანზრახული“. ჩერნიშევსკი ეთანხმება ამ დებულებას მშვენიერება ბუნებაში მართლაც არ არის წინასწარგანზრახული, მაგრამ რა დასკვნა გამოდის აქედან? არა ის, რასაც იდეალისტური ესთეტიკა ფიქრობს. უსულო ბუნება არ ზრუნავს თავის ნაწარმოებთა მშვენიერებაზე, როგორც „ხე არ ფიქრობს, რომ მისი ნაყოფი გემრიელი იყოს. მაგრამ მაინც უნდა ვალიაოთ, რომ ჩვენმა ხელოვნებამ აქამდე ვერ შესძლო შექმნა რაიმე თვით ფორთოხლას ან ვაშლის მსგავსი ცი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტროპიკული ქვეყნების თვალწარმტაც ნაყოფებზე“. რა ვუყოთ რომ მშვენიერება ბუნებაში მართლაც არ არის წინასწარგანზრახული? ეს არ შეიძლება იყოს საბუთი სინამდვილის მშვენიერების დეველაციისათვის ისე, როგორც არ შეიძლება საბუთად გამოდგეს ის ფაქტი, რომ ხელოვნებაში მშვენიერება წინასწარგანზრახულია. მართალია, როცა ხელოვანი ქმნის თავის მხატვრულ ნაწარმოებს, ყოველთვის ცდილობს, რაც შეიძლება მონუმენტური, ღრმა, მშვენიერი შექმნას, მაგრამ განა ამით ხელოვანი ყოველთვის აღწევს მიზანს? არა, ჩერნიშევსკი ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ხშირად ხელოვანის (განსაკუთრებით პოეტის — შენიშნავს ჩერნიშევსკი) მიზანი მიულწვევლი რჩება. მისი ქმნილება უფრო ხშირად და უმრავლეს შემთხვევაში არ შეესაბამება განზრახულს. მაშასადამე, ერთია ხელოვანის სუბიექტური მისწრაფება მშვენიერებისაკენ, რომელიც მას სურს შექმნას, მეორეა ობიექტურად შექმნილი ფაქტი, რომელიც უკვე აღარ არის ის, რაც უნდა ყოფილიყო ავტორის განზრახვით. „არ კმარა, რომ განდოდეს მშვენიერი, უნდა შეგეძლოს ჩასწვდე მას“. მაგრამ მხატვრები ხშირად ცდებიან თავიანთ წარმოდგენებში მშვენიერზე, მათ ხშირად ატყუებთ ხოლმე მხატვრული ინსტინქტი და რეფლექსური წარმოდგენები. მხატვრის ყველა ნაკლოვანება, როგორც პიროვნებისა, განუყრელია წინასწარგანზრახულობისაგან ხელოვნებაში. ასეთია ჩერნიშევსკის პასუხი. მაგრამ რა არის ამის მიზეზი? „როგორც ცხოვრებაში, — ამბობს ჩერნიშევსკი, — არის მრავალი მისწრაფება, რომლებიც ურთიერთშორის იმყოფებიან ბრძოლაში და თავიანთი ბრძოლით ღუპავენ ან აყალბებენ სილამაზეს, ასე მხატვარშიც, პოეტშიც არის მრავალი მისწრაფება... რომლებიც აყალბებენ მისი ნაწა-

რომების სილამაზეს¹⁰⁷. ამ მისწრაფებათა სამ ძირითად სხეს აღნიშნავს ჩერნიშევსკი:

1. ცხოვრებას მისწრაფება, „მოთხოვნილება მხატვრისა, რომელიც მას არ აძლევს საშუალებას იყოს მხოლოდ მხატვარი და მეტა არაფერი“;

2. შემოქმედის მორალური და გონებრივი შეხედულებები;

3. მხატვრის მიზანს არ წარმოადგენს გადმოგვეცეს მხოლოდ მშვენიერება. თუ ხელოვანი ნამდვილად შემოქმედია, ის მხატვრულ ფაქტში ყოველთვის იძლევა თავის შეხედულებებს, აზრებს. მისწრაფებებს, გრძნობებს.

ჩერნიშევსკის თავისი დებულების დასამტკიცებლად მრავალ ფაქტი შეეძლო მოეყვანა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ. მოიგონეთ ბარონის, ტოლსტოისა და სხვა მთელი რიგი გამოჩენილი მწერლების მაგალითები. ლატერატურისა და ხელოვნების ისტორია სავსეა მაგალითებით, როცა ხელოვანის განზრახვასა და ობიექტურად შექმნილ ფაქტს შორის ჩნდებოდა ხარვეზები. მართალია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ხელოვანი ვერასოდეს ვერ აღწევდეს თავის მიზანს, მაგრამ ეს ნიშნავს ხარვეზს ხელოვანის განზრახვასა და ობიექტურ მონაცემს შორის. ეს ხარვეზი ისეთივე რელატიურია, როგორც რელატიურია თვითიველი შემოქმედის ნიჭი, გენიალობა და თვით სინამდვილე. თუ ხელოვანის მიერ შექმნილი მშვენიერება სავსეა მთელ რიგ მისწრაფებათა ბრძოლათ, ბუნებრივია, მაშინ სინამდვილეში შექმნილი მშვენიერება, რომელიც მისწრაფებათა ბრძოლათ იქმნება, რატომ უნდა დავაყენოთ პირველზე დაბლა? პირიქით, ბუნებაში შექმნილი მშვენიერება გაცილებით უფრო კეშმარტი და მაღალია, ვიდრე ხელოვნებით გადმოცემული, რადგან ამ უკანასკნელს უფრო მეტი ხელისშემშლელი მიზეზები ელობება წინ. შედარებით პირველთან. ამიტომ ჩერნიშევსკი გაბედულად აყენებს დებულებას, რომ სინამდვილეში არსებული მშვენიერება გაცილებით კეშმარტი, მაღალი და ძვირფასია, ვიდრე ხელოვნებისა.

ბელისსკიც აღნიშნავდა ობიექტურ სინამდვილეში არსებულ მშვენიერებას. პოეზიის განსაზღვრა ბელისსკიმ ორგანიულად დაუჯავშინა ცხოვრების არსს. ის არ დაკმაყოფილდა მხოლოდ მშრალი დებულებით, რომ „ცოცხალ სინამდვილეში მრავალი მშვენიერებაა“. მშვენიერების ცნების გარკვევა ბელისსკიმ დაუქვემდებარა სიცოცხლეს, ცხოვრებას და ეს უკანასკნელი მიიჩნია მშვენიერების ნამდვილ წყაროდ. რა არის მშვენიერება? „მშვენიერება არის ის, რაც არის და

¹⁰⁷ Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 124.

რაც ცხოვრობს“, — ამბობს ბელინსკი. დიდი მიხედვარს ნიჭი არ არის საჭირო, რომ გაეიგოთ, თუ რამდენად დავალებულა იყო ჩერნიშევსკი ბელინსკისაგან, როცა წამოაყენა დებულება მშვენიერების ცნების შესახებ. თუ ბელინსკის მშვენიერება ესმის როგორც რეალობა, რომელიც ცხოვრობს, რომელიც სიცოცხლას ნაძლეოლ გამოვლენაა, ჩერნიშევსკიც ასეთივე თვალსაზრისს იცავს. მისთვის „მშვენიერება არის ცხოვრება“, ის, რაც უფრო მეტად არის ცხოვრებასა და სიცოცხლის გამოვლენა. თუ ჩვენ სწორად გავგვით ეს კეშმარტება, მაშინ უცილოდ უნდა ჩაითვალოს დებულება. რომელიც ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ ტრაქტატს განიხილავს, როგორც გაბედულ ნაბიჯს ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის პოზიტიური პრაქტიკის განმტკიცებისათვის.

რეალისტური ესთეტიკის პირველი ძირითადი დებულების კრიტიკას, რომელსაც ჩერნიშევსკი იძლევა, ჩვენ უკვე გავეცანით. მეორე დებულება, რომელიც ჩერნიშევსკიმ გააკრიტიკა, ასეთია: „წინასწარ განუზრახველი სილამაზის გამო ბუნებაში ხდება ის, რომ მშვენიერება ძნელად გვხვდება სინამდვილეში“.

ჩერნიშევსკი ამტკიცებს, რომ მშვენიერი სინამდვილეში სრულადაც არაა ისე მეორე, როგორც გერმანელი ესთეტიკოსები ამტკიცებენ. ძალიან ბევრია ქვეყნად მშვენიერი და დიდებული პეიზაჟები. ზოგიერთ ქვეყანაში ისინი თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდებიან. შვეიცარია, ალპები, იტალია, ყირიმი, დნებრსა და ვოლგის ნაპირები, ფანეთი, კავკასია, მიუშმატებთ ჩვენ, პეიზაჟებით განთქმულია. თუნდაც ცოტა რომ იყოს მშვენიერი ბუნებაში, ეს სამწუხარო იქნებოდა მხოლოდ ჩვენი ესთეტიკური გრძობისათვის და ოდნავადაც ვერ შებლაღავდა ბუნების მშვენიერებას. განა რაიმე სილამაზეს კარგავს მტრედის კვერცხის ოდენა აღმასი, რომელიც ბუნებაში იშვიათია? მრავალი მაგალითის მოტანის შემდეგ ჩერნიშევსკი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ უფრო სწორი იქნება ვილაპარაკოთ ბუნებაში სილამაზის მრავლობაზე, ვიდრე მის სიმცირეზე. მშვენიერება უფრო ხშირად გვხვდება სინამდვილეში, ვიდრე ხელოვნებაში. რამდენი ტრაგედია და დრამატული მოვლენა ხდება ცხოვრებაში ყოველდღიურად, მაგრამ განა ჩვენ ხშირად ვხვდებით ნამდვილად მშვენიერ ტრაგედიას ან დრამას, როგორც მხატვრულ ქმნილებებს? არა, ამტკიცებს ჩერნიშევსკი. მთელი დასავლეთის ლიტერატურაში მშვენიერი დრამა ან ტრაგედია მხოლოდ სამი ან ოთხი ათეული თუ იქნება, რუსეთში კი, ჩერნიშევსკის აზრით, მხოლოდ „ბორის გოდუნოვი“ და „რაინდული დროის სცენებია“. ჩერნიშევსკი იფიქვს ამბობს რომანების შესახებაც. რამდენი რომანი ხდება ცხოვრებაში ყოველ-

დღიურად, მაგრამ განა ამდენივე რაოდენობისა და ასეთივე მშვენიერ რომანებს გვაძლევს ხელოვნება? შეიძლება იყოს რამდენიმე ათეული ასეთი რომანი ინგლისურ და ფრანგულ ლიტერატურაში და ხუთი-ექვსი — რუსულ ლიტერატურაში. ბუნებაში ჩვენ მრავალ მშვენიერ პეიზაჟს ვხვდებით, მხატვრობაში კი გაცილებით ნაკლებს. რატომ ხდება ასე? — აყენებს კითხვას ჩერნიშევსკი და თვითონვე უპასუხებს: „იმიტომ, რომ დიდი პოეტები და მხატვრები ძლიერ ცოტაა. როგორც საერთოდ გენიალური ადამიანები“. ამგვარად, ჩერნიშევსკის აზრით, იდეალისტური ესთეტიკის საყვედური სინამდვილის მიმართ, თითქოს იქ იშვიათად გვხვდება მშვენიერება, უფრო მეტად ეხება ხელოვნებას, ვიდრე თვით ობიექტურ სინამდვილეს.

მესამე დებულება, რომელსაც ჩერნიშევსკი აკრიტიკებს, ასეთია „მშვენიერება ბუნებაში წუთიერია“.

იდეალისტური ესთეტიკის ამ თეზისს ეთანხმება ჩერნიშევსკი, მაგრამ იქვე დასძენს: „მშვენიერება სინამდვილეში რომ უძრავი და უცვლელი, „უკვდავი“ იყოს, როგორც ამას ესთეტიკოსები მოითხოვენ, იგი თავს მოგვაბეზრებდა და შეგვაძულებდა. ცოცხალ ადამიანს არ უყვარს უძრავი ცხოვრებაში“. განცდილის ხელმეორედ განცდა მოსაწყენია, — დასძენს ჩერნიშევსკი. და თუ ბუნებაში მშვენიერება წუთიერია, — ბევრ შემთხვევაში იგი როდია მართლაც წუთიერი, — განა ხელოვნებაშიც ასე არ არის? ხელოვნებაში ყოველთვის როდია მშვენიერება მარადიული. ხელოვნების მრავალი ფაქტი დაიღუპა და მრავალმა ჩვენთვის უკვე დაჰკარგა ღირებულება. მთელი ძველი მუსიკა დაიღუპა ჩვენთვის იმის გამო, რომ დროთა სვლაში შეიცვალა სანოტე სისტემა. ფერწერაში ფერები მალე ხუნდება. მაშასადამე, ხელოვნებაშიც ყოფილა მშვენიერება წუთიერი. „ბერძენი ღირიკოსები დაღუპული არიან ჩვენთვის; დაიღუპნენ აპელესიის სურათები და ლიზიპის ლუსკუმები“. ბუნება კი, ჩერნიშევსკის აზრით, არ შედის მოხუცებულობაში. თავის მიმავალ ნაწარმოებებთან ერთად, ის ქმნის ახლებს. ხელოვნებას კი ეს არ შეუძლია. „პოეზიის ნაწარმოებებში მალე ბერდება ენა“. ამის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია ისე თავისუფლად დავტკბეთ შექსპირის, დანტეს, ვოლფრამის ნაწარმოებებით, როგორც მათი თანამედროვენი ტკბებოდნენ. წარსულის მრავალი ლიტერატურული ძეგლი, ჩერნიშევსკის აზრით, ჩვენთვის გაუგებარი და უცხოა. ის, რაც წინათ ლამაზი და მშვენიერი იყო, ჩვენთვის ამჟამად უფერული და უგემურია. „მოდა, ასახული კორნელისა და რასინის ტრაგედიებში, არა იმდენად გვატკობენ ჩვენ, რამდენადაც გვაციინებენ“. ჩერნიშევსკის აზრით, „არც მხატვრობაში, არც მუსიკაში, არც არქიტექტურაში არ მოიძებნება არც

ერთი ნაწარმოები, შექმნილი 100 ან 150 წლის წინ, რომელიც ახლა არ გვეჩვენებოდეს ან უსიცოცხლოდ, ან სასაცილოდ, მიუხედავად თავისი გენიის ძალისა, რომელიც მასზე აღბეჭდილია. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ჩერნიშევსკის ეს მსჯელობა, რამდენადაც სწორია ისტორიულობის თვალსაზრისით, როგორც პროცესი და განვითარება, იმდენად ცალმხრივია თავის განსაზღვრულობაში და მიუღებელი სისტემატური თვალსაზრისით. აქ თავს იჩენს ნაკლოვანებები სწორედ იმ მატერიალიზმისა, რომლის მიმდევარიც დიდი სარატოველი იყო. განა ხელოვნებას არა აქვს ისეთი ძეგლები, რომლებმაც 100 და 150 წელს კი არა — ათეულ საუკუნეებს გაუძღეს? განა რუსთაველის უკვდავი ქმნილება მ საუკუნის წინ არ დაიწერა, მაგრამ მისი სიტბო, სილამაზე და მშვენიერება ახლაც ძალუმად არ გვჩხილავს, არ გვინერგავს მეგობრობის, სიყვარულის, გმარობის ნათელ გრძნობას? არა. ხელოვნებაშიც გვაქვს მარადიული მშვენიერება, ისე როგორც წუთიერი, მაგრამ ასეთივეა ბუნებაშიც. და თუ ასეა, რატომ უნდა დავაყენოთ ბუნების მშვენიერება ხელოვნებაზე უფრო დაბლა, მაშინ, როცა თვით ბუნება და სინამდვილეა ხელოვნების დედა, მისი დაუშრობელი წყარო? ბუნებასაც აქვს წუთიერი და მარადიული მშვენიერება. უმჯობესი იყო, იდეალისტურ ესთეტიკასთან ბრძოლაში, ჩერნიშევსკის ყურადღება გაემახვილებია იქითკენ, რომ წუთიერობა და მარადიულობა მშვენიერებას არაფერს არც აკლებს და არც მატებს, ვინაიდან ის მხოლოდ მისი შინაგანი არსის ყოფნის თვისებაა. ის არ მიუთითებს თვით მშვენიერებაზე. ბუნებასა და ხელოვნებაში არსებობს წუთიერი და მარადიული მშვენიერებანი, მაგრამ განსხვავებულად. ბუნებოდან მაგალითისათვის შეგვიძლია ავილოთ ნიაგარა და ცისარტყელა.

განა ნაკლებ მარადიულია ნიაგარა, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე ძეგლი? პირიქით, უფრო მეტად მარადიულია, მაგრამ ეს მარადიულობა ნიაგარას არავითარ მშვენიერებას არ მატებს, როგორც ობიექტურ რეალობას, გარდა იმისა, რომ მისი ნახვა შეიძლება ყოველთვის, ისე როგორც ყოველთვის შეიძლება წაიკითხო ჰომეროსის უკვდავი ქმნილებანი. ცისარტყელა მართლაც წუთიერია, მაგრამ ეს წუთიერება მის ობიექტურ რეალობას არაფერს არც მატებს და არც აკლებს, გარდა იმისა, რომ ყოველთვის არ შეგვიძლია მისი ნახვა.

სხვაგვარად გვესახება მშვენიერების წუთიერობა და მარადიულობა ხელოვნებაში. აქ წუთიერობა და მარადიულობა მშვენიერების

განმსახვრელია. ხელოვნების ძეგლი მარადიულია მაშინ, თუ იგი გენიალურია, თუ იგი დიადი და გრანდიოზულია. თუ ხელოვნების მშვენიერება უსუსურია, მაშინ იგი არ არის მარადიული, იგი წუთიერია. ხელოვნების რამდენი მშვენიერება უკვალოდ გაქრა, ვინაიდან იგი უსუსური იყო; და რამდენი დარჩა, რომლებიც გენიალური იყვნენ და არიან. ჰემპარიტად ლამაზი, ჰემპარიტად მშვენიერი, ის, რაც კარგი და პროგრესულია, რაც ადამიანს წინ უბიძგებს და ეხმარება, რაც ალაფროთოვანებს და სხარაულს ანიჭებს, თითქმის არასოდეს არ „ძველდება“, ინარჩუნებს რა თავის მარადიულ სიჭაბუქესა და სინატიფეს. „რაც ლამაზია, უნდა შევინარჩუნოთ, — ამბობდა ლენინი. — ნიმუშად გავიხადოთ იგი, დავეყრდნოთ მას, თუნდაც იგი „ძველი“ იყოს. რატომ უნდა შევაქციოთ ზურგი ჰემპარიტად მშვენიერს, უარი ვთქვათ მასზე, როგორც შემდგომი განვითარების გამოსავალ პუნქტზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი „ძველია?“¹⁰⁸. ლენინს მხედველობაში ჰქონდა ხელოვნების ის „ახალი მოდები“, რომელთა წინაშეც ბევრი მხოლოდ იმიტომ იხრიდა ქედს, რომ ახალი იყო. მაგრამ ყოველგვარი სიახლე რომ თავის თავს არ ამართლებს, პირიქით, ზოგჯერ უაზრობას ნიშნავს, ლენინს ეს ჰემპარიტებად მიაჩნდა და სავსებით ბუნებრივია, როცა ბრძოლას აცხადებდა „შეუგნებელი მოწიწების“ წინააღმდეგ „დასავლეთში გაბატონებული მხატვრული მოდის წინაშე“¹⁰⁹.

ხელოვნების ბევრმა ძეგლმა შეინარჩუნა ნიმუშის მნიშვნელობა: ბევრი მათგანი ჰემპარიტად გადაიქცა „შემდგომი განვითარების გამოსავალ პუნქტად“. ყოველივე ეს ძალიან ნათლად გვიჩვენებს, რომ წუთიერობა და მარადიულობა მშვენიერების განმსახვრელია მხოლოდ ხელოვნებაში, და არა ბუნებაში.

ასეთია, ჩვენი აზრით, მშვენიერების წუთიერებისა და მარადიულობის მეცნიერული გადაწყვეტა, რომელიც ჩერნიშევსკის გენიალურ ესთეტიკურ ტრაქტატში არა ჩანს.

მეოთხე დებულება იდეალისტური ესთეტიკისა ამტკიცებს, რომ „მშვენიერება სინამდვილეში არ არის მუდმივი თავისი ს-ლამაზით“. ჩერნიშევსკის კიდევ უფრო მეტი საბუთი მოაქვს იმის ნათელსაყოფად, რომ ხელოვნებაში მშვენიერებას უფრო მეტი მანკი აქვს, ვიდრე ბუნებაში, უფრო მეტადაა დეფექტური, ვიდრე მუდმივობის უქონლობა. ხელოვნებაში მშვენიერება ყოველთვის მკვდარია —

¹⁰⁸ ლ ე ნ ი ნ ი, ლიტერატურის შესახებ, 1945, გვ. 223.

¹⁰⁹ ი ქ ე ე.

უმოდრო, ბუნებაში კი ცოცხალია. ცოცხალ სახეს ადამიანი სიამოვნებით უყურებს რამდენიმე საათს, მაშინ, როცა ჩერნიშევსკის არ ეგულება ადამიანი, რომელიც ხელოვნების რომელიმე სურათის წინ საათობით გაჩერდეს ან ერთი და იგივე რომანი ხუთჯერ წაიკითხოს ერთსა და იმავე დროს. „ცოცხალი სახეები და ნამდვილი მოვლენები, — წერს ჩერნიშევსკი, — მიმზადველნი არიან თავისი მრავალნაირობით“¹¹⁰. ჩვენი აზრით, იდეალისტური ესთეტიკის მეოთხე დებულებაზე ჩერნიშევსკის შეეძლო ისეთი პასუხი გაეცა, როგორც მესამე დებულებაზე — მშვენიერების წუთიერობის პრობლემაზე. ის ასეც მოიქცა. განა არამუდმივობა ხელს უშლის ბუნების მშვენიერებას, რომ იგი დროდადრო მშვენიერი იყოს? იდეალისტური ესთეტიკის საყვედური ჩერნიშევსკის კვლავ უმართებულოდ მიაჩნია. მესამე თეზისს განხილვისას ჩვენ ეს ნათელყავით და აქ აღარ შევეხებით.

ჩერნიშევსკი იდეალისტური ესთეტიკის მეხუთე დებულების კრიტიკასაც უკუქცევით ახდენს. ეს შემდეგს გულისხმობს: თუ იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ ბუნების მშვენიერებას ჩვენ იმ კუთხიდან ვუცქერით, საიდანაც ის გვგონია მშვენიერი, განა ხელოვნების ფაქტებზე მიმართაც ასე არ არის? ფერწერის ნაწარმოებებსაც გარკვეული ადგილიდან უნდა შევხედოთ, რომ დავინახოთ მათი მთლიანი მშვენიერება. ეს ჩერნიშევსკის მიაჩნია პერსპექტივის კანონების შედეგად, ხოლო თვით კანონებუ ერთნაირი ძალით და ერთნაირი უფლებით უნდა დავიცვათ როგორც ბუნების, ისე ხელოვნების მშვენიერების მიმართ. მაგრამ გავაფართოვოთ ეს კანონი. პერსპექტივიდან გადავიდეთ თვალსაზრისზე. ვნახოთ რა სურათს მივიღებთ, თუ მსჯელობას გავმართავთ იმ თვალსაზრისის შესახებ, რომლითაც ვუდგებით ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების შეფასებას. თუ სინამდვილეში არსებული მშვენიერება ჩვენ მშვენიერი გვიჩვენება მხოლოდ იმიტომ, რომ ვუცქერით იმ თვალსაზრისით, რომელიც მას გვიჩვენებს მშვენიერს, განა ხელოვნების ფაქტებსაც ამ თვალსაზრისით არ ვუცქერით? ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ თუ ჩვენ ნამდვილად გვინდა გავიგოთ წარსული ეპოქის რომელიმე ხელოვნებითი ძეგლის მთელი არსი, მას ვიხილავთ და ვუცქერით ისე, რომ გადავდივართ თვით იმ ეპოქაში, რომელმაც იგი წარმოშვა; თუ ჩვენ არ გავითვალისწინებთ ძველი საბერძნეთი და წავიკითხებთ საფოს ან ანაკრეონტის ლექსები, მაშინ ისინი ჩვენ არც მშვენიერი მოგვეჩვენება და არც დაგვატკბობს. პირაქით, ისინი გამოჩნდებიან როგორც

¹¹⁰ Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 126.

ანტიესთეტიკურნი. ჩერნიშევსკი ასეთივე თვალსაზრისს აცთარებს ჰომეროსის, შექსპირისა და გოეთეს მხატვრულ შემოქმედებაზე. მაგრამ განა მხოლოდ იმით შეიძლება საგანი ან მოვლენა მშვენიერი გახდეს. რომ ჩვენ თვალსაზრისი გვექონდეს მისი მშვენიერების წარმოსასახავად, როგორც ამას იდეალისტური ესთეტიკა ფიქრობდა? შესაძლებელია მე დიდი სურვილა მექნეს რომელიმე ანტიესთეტიკური მოვლენა მომეჩვენოს მშვენიერი, მაგრამ ამას ვერ მივალწევ, ვინაიდან მშვენიერება არა მარტო ცნებაა, არამედ, პირველ ყოვლისა, ობიექტური სინამდვილეა და თუ ჩემი სუბიექტური სამყარო ადამიანურია, ნორმალურია, ობიექტურ ანტიესთეტიკურობას ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შეიმეცნებს, როგორც ესთეტიკურს.

მეექვსე დებულება, რომელსაც ჩერნიშევსკი აკრიტიკებს, ესაა შემდეგი: „სინამდვილის მშვენიერება თავისში შეიცავს მრავალ არამშვენიერ ნაწილებს ან წვრილმანებს“. განა ხელოვნებაში იგივე მდგომარეობა არა გვაქვს, ოღონდ უფრო მეტად? — ფიქრობს ჩერნიშევსკი. სად არსებობს ხელოვნების ისეთი ძეგლი. რომელსაც ნაკლოვანებები არ ჰქონდეს? ვალტერ სკოტის რომანები ძლიერ გაჭიანურებულია, ჩარლზ დიკენსის რომანები მეტისმეტად სენტიმენტალურია, ხშირად გაჭიანურებულიც, ვილიამ ტეკერეის რომანები ძალიან ხშირად თავს გვაბეზრებენ თავიანთი მუდმივი პრეტენზიით გულუბრყვილობაზე. ჰომეროსის პოემები ერთმანეთთან დაკავშირებული არ არის, ესქილე და სოფოკლე შშრალია, მეტად მკაცრი, ევრიპიდე მტარალაა, შექსპირი რიტორიულია, მისი ტრაგედიების მხატვრული წყობა მთლიანად კარგი იქნებოდა ცოტას თუ გადავკეთებდით, როგორც ამას გოეთე მოითხოვდა. ამგვარად, ჰომეროსის პოემები, შექსპირის, ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიები, რაფაელის სურათებიც კი დეფექტურია. მაგალითად, რაფაელ სანციოს უსაყვედურებენ, რომ მან კარგად არ იცოდა ანატომია. „ბეთჰოვენი ძლიერ გაუგებარი და ხშირად უჩვეულოა; მოცარტს სუსტი აქვს ორკესტრულობა“, — წერს ჩერნიშევსკი. „ახალ კომპოზიტორებს ძალიან ბევრი ხმაური და ბრახა-ბრუხი ახასიათებს. მცოდნეთა აზრით, წუნდაუდებლო ოპერა მარტო „დონ-ჟუანია“, არმცოდნეთ კი იგი მოსაწყენად მიაჩნიათ“. კიდევ უფრო მეტი: ჩერნიშევსკის აზრით, „ფართო, უსაზღვრო ველი გადაიშლება იმის წინაშე, ვინც მოისურვებს გვიჩვენოს ხელოვნების საერთოდ ყველა ნაწარმოების სისუსტე“¹¹¹.

იდეალისტური ესთეტიკის მეშვიდე დებულება ასეთი იყო: „ნამდვილი საგანი არ შეიძლება იყოს მშვენიერი უკვე იმიტომ, რომ ის არის ცოცხალი საგანი, რომელშიაც ხდება ცხოვრების მძიმე, უხეში

¹¹¹ Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 127.

პროცესი“. ჩერნიშევსკი ამტკიცებს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მკვდარი საგანია და ამიტომ მას თითქოს არ უნდა შეეხოს ეს საყვედური. მაგრამ ეს შეხედულება ხომ ზერელეა, — ფიქრობს ჩერნიშევსკი. ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის ცოცხალი ადამიანი, ადამიანი, რომელიც იბრძვის მისი შექმნისათვის და, ბუნებრივია, ამ ბრძოლის სიმძიმე და უხეშობა თავის უარყოფით დაღს ასვამს ხელოვნების ნაწარმოებს. ჩერნიშევსკი ამტკიცებს, რომ სიმძიმე შესაძლებელია ჩვენ ვნახოთ ხელოვნების ყველა ნაწარმოებში, თუ მაკროსკოპით შევხედავთ მას, ისე როგორც იდეალისტური ესთეტიკოსებო მიკროსკოპით უყურებენ სინამდვილის მშვენიერებას. ხელოვნებას ნაწარმოებს ყველა ის ნაკლოვანება აქვს, რასაც სინამდვილის მშვენიერებაში პოულობენ. ამ ნაკლოვანებათა კრიტიკას ჩერნიშევსკი ისე შორს მიჰყავს, რომ ასეთ კატეგორიულ განსაზღვრას იძლევა: „ტლანქი ნამუშევარი“ — აი ყველა პლასტიკური ხელოვნების ნამდვილი სახელი, როგორც კი მათ ბუნებას შევადარებთ“. ეს გადაჭარბებული შეფასება ხელოვნების ნაკლოვანებებისა ჩერნიშევსკის გამოჰყავს მანამდე, ვიდრე გაცეხას გამოთქვამდეს იმის გამო, რომ თუ, ერთი მხრით, ყველას კარგად ესმის — „ბუნება ყველა ხელოვნაზე უფრო დიდი ოსტატია“, მეორე მხრით, ყველანი მაინც ლაპარაკობენ — ხელოვნებით გამოხატული ადამიანების გამომეტყველება ან მოხაზულობა უფრო მაღლა დგას, უფრო ლამაზია, უფრო სრული, ვიდრე სინამდვილეში არსებული ადამიანისა. დახატული პეიზაჟებს ბუნების პეიზაჟებზე მაღლა დაყენებას ჩერნიშევსკი „შეკრეჭილ ბალების პრინციპს“ უწოდებს. იგი პირდაპირ აღიარებს, რომ „ფერწერის მიერ გამოხატული ჯგუფები და პეიზაჟები იდეით არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იმაზედ მაღლა იდგნენ, რასაც სინამდვილეწარმოვედგენს, შესრულებით კი ისინი ყოველთვის სინამდვილეზე უფრო დაბლა დგანან“. აქ ჩერნიშევსკი მხოლოდ ერთ უპირატესობას აღნიშნავს: ხელოვნებას შეუძლია სურათში ჯგუფი უფრო ეფექტურ და უფრო შესაფერ მდგომარეობაში ჩააყენოს, ვიდრე ნამდვილად ხდება. მაგრამ ქანდაკებისა და მხატვრობის გარჩევის შემდეგ ის მაინც წერს, რომ ხელოვნების ამ ორივე დარგის ნაწარმოებები ბუნებასა და ნამდვილ ცხოვრებაზე მაღლა ვერაფერით ვერ დგანანო. მუსიკაც — ხელოვნების ეს უმაღლესი სახე ჩერნიშევსკისათვის ამავე მდგომარეობაშია. „ჩვენ უფლება გვაქვს ვთქვათ, — წერს ჩერნიშევსკი, — რომ მუსიკაში ხელოვნება არის მხოლოდ სუსტი გადმოღება ცხოვრების იმ მოვლენებისა, რომლებიც ხელოვნებისადმი ჩვენი მისწრაფებისაგან დამოუკიდებელი არიან“. ჩერნიშევსკი უფრო დაწვრილებით ჩერდება პოეზიაზე, ვინაიდან აღიარებს, რომ პო-

ეზია სხვა ხელოვნებაზე გაცილებით მაღლა დგას თავისი შინაარსით. მაგრამ პოეზია გამოხატავს ზოგადს, ბევრს ეს მიაჩნია მის ღირსებად, ხოლო ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ ეს შემცდარი აზრია, რადგან ზოგადი მკრთალი გამოხატულებაა ინდივიდუალურის. ამიტომ პოეზიის სახეები სინამდვილის მსგავს სახეებთან შედარებით უსრულო და სუსტია. პოეტი თავის ნაწარმოებებში ნებით თუ უნებლოეთ გამოხატავს სინამდვილეში მის მიერ დანახულ სახეებს, უფრო ხშირად თავის თავს. ასეთია, მაგალითად, გოეთეს ფაუსტი, შილერის დონ-კარლოსი, ბაირონისა და ყორე სანდის გმირები, პუშკინის ლენსკი და ონეგინი, ლერმონტოვის პეჩორინი. რომანისტები კი თავიანთ თხზულებებში თავიანთი ნაცნობების პორტრეტებს გვიხატავენ. ამიტომ არის, რომ თუ მეტი ვიცი პოეტის პირადი ცხოვრების შესახებ, მის ნაწარმოებებში ჩვენ უფრო მეტად ვხედებით ცოცხალი ადამიანების პორტრეტებს. ამიტომ არის, რომ პოეტის მიერ „საკუთრად შექმნილი“ ბევრად უფრო ნაკლებია, ვიდრე სინამდვილიდან გადაღებული. გარდა ამისა, პოეტურ ნაწარმოებებში ძალიან ბევრია წვრილმანები, რაც ხშირად რიტორულ მრავალსიტყვაობამდე მიდის. ამ მკაცრი უარყოფის შემდეგ ჩერნიშევსკი მაინც აღიარებს, რომ პოეტურ მრავალსიტყვაობას გარკვეული მნიშვნელობა აქონდა და აქვს, ვინაიდან მისდამი მისწრაფება ყოველთვის შესამჩნევია. „ცხოვრებაში ყოველთვის არის ეს წვრილმანები, რომლებიც საქმის არსისათვის საჭირო არ არის, მაგრამ მისი ნამდვილი განვითარებისათვის აუცილებელია; ისინი უნდა იყოს პოეზიაშიც. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ წვრილმანები სინამდვილეში არასოდეს არ შეიძლება იყოს საქმის განზრახ მექანიკური გაჭიანურება, პოეტურ თხზულებებში კი ისინი მართლაც ძალიან ხშირად იწვევენ რიტორიკას, მოთხრობის მექანიკურად გაჭიანურებას“. ამის შემდეგ ჩერნიშევსკი ხედავს ორ უპირატესობას, რითაც პოეზია სინამდვილეზე მაღლა დგას. ეს არის ის უპირატესობა, რაც მან უკვე აღნიშნა ფერწერის, მხატვრობის მიმართ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თავისი არსებითი თვისებებით პოეზია ბევრად უფრო დაბლა დგას სინამდვილეზე. მაშ რატომ გაბატონდა ის აზრი, რომ პოეზია სინამდვილეზე მაღლა დგასო? ადამიანის ბუნებრივი მიდრეკილებაა ძალიან მაღალი შეფასება მისცეს საგნის იშვიათობას და საქმის სირთულეს. დაგეროტიპის (დღეს ფოტოგრაფიის) სურათი როგორი კარგიც არ უნდა იყოს, აპოლოგიის საგანი ვერ განდება, ვინაიდან ის ჩვენ შეუდარებლად უფრო იოლად გვეძლევა, ვიდრე მხატვრული სურათი. შეადარეთ კალიგრაფიული და ბეჭდური წიგნი. ასევე ჩვენს გაოცებას ის კი არ გამოიწვევს, რომ ფრანგმა გამართულად ილაპარაკოს ფრანგულად ან რუსმა — რუსულად, არამედ

ის, რომ ფრანგი გამართულად ლაპარაკობდეს რუსულად და რუსი ფრანგულად, რადგან ეს რთულიც არის და ამიტომ იშვიათიც. მართალია, ბუნებაში ძალების უდიდესი დაძაბვის შედეგია მშვენიერიც და არამშვენიერიც, დიდიცა და მცირეც, მაგრამ ეს ჩვენი ძალები არ არის, ამიტომ ამ დაძაბვას ჩვენ იოლად ვუყურებთ, ვაფასებთ მხოლოდ ადამიანის ძალას, მის ნიქს, და ამიტომ მის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები ჩვენთვის ძვირფასი და აღმაფრთოვანებელია. ეს პატივისცემის ღირსია, — ამბობს ჩერნიშევსკი და აქ ბრწყინვალედ გაისმის მისი სიტყვები ადამიანისადმი სიყვარულსა, პუმანანმისა: „როგორ არ უნდა სცემდეს პატივს ადამიანი ადამიანის შრომას, როგორ არ უყვარდეს ადამიანს ადამიანი, არ აფასებდეს, არ უფრთხილდებოდეს იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც ადამიანის ნიქსა და ძალას მოწმობენ?“ მაგრამ ჩერნიშევსკის ეს მარც არ მიაჩნია იმის საბუთად, რომ ყველაფერი, არასრულყოფილად მშვენიერი სინამდვილეში — ცუდია, ყველაფერი, რამდენადმე მოსათმენი ხელოვნებაში — ჩინებულია“, რაკი პირველი ადამიანის ძალებს გარეშე გვეძლევა ჩვენთვის იოლად, მეორე კი ადამიანის ნიქით, ძალების დაძაბვით, არა იოლად.

ამის შემდეგ ჩერნიშევსკი განიხილავს ხელოვნებისა და ბუნების მშვენიერებათ მიღებული შთაბეჭდილების ძალას. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მხრივაც ხელოვნებას ბევრად უფრო ხელსაყრელი პირობები აქვს, ვიდრე ბუნებას, მისგან მიღებული შთაბეჭდილება ბევრად უფრო სუსტია. რაში მდგომარეობს ეს ხელსაყრელი პირობები? უთქვამთ, ზღვას ვუცქერით. ამ დროს ჩვენ ხშირად სრულიად სხვა საგანზე ვფიქრობთ, მაშინ როცა სურათების გალერეაში მხოლოდ მაშინ შევდივართ, როცა გვსურს მხატვრობის სილამაზით დავტკბეთ. ბუნების მშვენიერებას ადამიანი უცქერის არა მხოლოდ თავისი ესთეტიკური განწყობილების დროს, არამედ შემთხვევით, უადგილოდ, როგორც მოუხდება. ამ განწყობილებას კი ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს შთაბეჭდილებისათვის. ბუნების მშვენიერებას ადამიანი იძულებით აქცევს ყურადღებას, მას ისე ეპყრობა, როგორც მომაბეზრებელ სტუმარს, ხელოვნებას კი ვემუდარებით, ვთხოვთ შეავსოს ის სივარდი, რომელიც ჩვენს გულში ჩნდება სინამდვილისადმი ჩვენივე უყურადღებობის გამო. აქედან წარმოდგება ჩერნიშევსკის ცნობილი თქმა: „სინამდვილის მოვლენები უნიშნო ოქროს ზოდია, მარტო ამის გამო ძალიან ბევრი უარს იტყვის მის აღებაზე, ხოლო ძალიან ბევრი ვერც გაარჩევს მას სპილენძის ნატეხისაგან; ხელოვნების ნაწარმოებები — ბანკის ბილეთია, რომელშიაც ძალიან ცოტაა შინაგანი ღირებულება, მაგრამ მისი პირობითი ღირებულების თავდება მთელი საზოგადოება“. მაინც რა მიმართება არსებობს ბუნებისა და ხელოვნების

მშვენიერებისადმი? მივმართოთ ისევ ზღვას. ზღვის ახლოს ბევრი ადამიანი არ ცხოვრობს და ბევრს მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ერთხელაც არ ეძლევა საშუალება ნახოს მისი მშვენიერება. სურათების ნახვა კი, რომლებიც ზღვას გამოხატავენ, ადამიანს ყოველთვის შეუძლია. მართალია, სურათის ნახვას ზღვის ნახვა ჯობია, მაგრამ რუკეთესის ნაკლებობის გამო, ადამიანი უარესითაც კმაყოფილდება, საგნის უქონლობის გამო, მისი სუროგატი“. ამიტომ ამბობენ, რომ ხელოვნების პირველი მნიშვნელობაა ბუნებისა და ცხოვრების გადმოღება, მათი კვლავ წარმოქმნა, რომ ამით შეავსოს ადამიანის გულში არსებული სიცარიელე. მაგრამ, ჩერნიშევსკის აზრით, ხელოვნებას მაინც არ შეუძლია გაუძლოს ბუნების მშვენიერებასთან შედარებას და მას სრულებით არა აქვს ის ცხოველუნარიანობა, რაც სინამდვილეს საკუთრებაა.

მაგრამ მშვენიერი არ არის ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურება, როგორც ამას იდეალისტური ესთეტიკა ფიქრობს. აქ ერთმანეთისაგან არ ასხვავებენ მშვენიერს მშვენიერი ფორმისაგან, იმისაგან, რაც ჩერნიშევსკის მართლაც მიაჩნია ხელოვნების აუცილებელ თვისებად. შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა კი არ არის მარტოდენ ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურება, ეს ყოველგვარ ადამიანურ საქმეს ახასიათებს. ამ მხრივ, ჩერნიშევსკი მიზნის შესრულების სრულქმნილობას ერთნაირად განიხილავს როგორც ხელოვნების, ისე ხელოსნობის, მრეწველობის, მეცნიერების მიმართ, რაც მეტაფიზიკურ შეხედულებად უნდა ჩაითვალოს მის ესთეტიკაში. ჩვენ ქვევით ვნახავთ, რომ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები ამ საკითხს სრულიად სხვანაირად განიხილავენ, ვინაიდან შემოქმედებითი პროცესი მათ გაგებული აქვთ აქტიურად, წინააღმდეგ მექანიციზმისა. აქ საჭიროა შევნიშნოთ, რომ მეტაფიზიკის მიუხედავად, ჩერნიშევსკიმ მაინც სწორად აღნიშნა ხელოვნების რიგი არსებითი ნიშნები. მან შეძლო ხელოვნება გაეგო, როგორც იდეის გამოხატვა არა განყენებულა ცნებებით, არამედ ცოცხალი ინდივიდუალური ფაქტით. მან მიუთითა: „ხელოვნების ქმნილება იმისკენ უნდა მიისწრაფოდეს, რომ მასში რაც შეიძლება ცოტა იყოს განყენებულა, რომ მასში ყველაფერი, შეძლებისდაგვარად, გამოხატულ იქნეს კონკრეტულად. ცოცხალ სურათებში, ინდივიდუალურ სახეებში“. ეს ლოგიკურად ნიშნავდა ცხოვრებისაგან ხელოვნების მოწყვეტის, მისი განყენების წინააღმდეგ ბრძოლას და მოითხოვდა მხატვრულ შემოქმედებას გამოესახა, ხელახლა წარმოექმნა, გაესამართლებინა სინამდვილე.

რაც შეეხება მშვენიერის აბსოლუტურ ხასიათს, ჩვენ მას განვიხილავთ იქ, სადაც შეეხებით მოძღვრებას მშვენიერებაზე, კერძოდ,

მშვენიერის რეალისტურ და აბსოლუტურ ბუნებას გავარკვევთ პი-
სარევის მეტაფიზიკასთან დაკავშირებით. ამიტომ აქ საჭიროდ აღარ
.მიგვაჩნია იდეალისტური ესთეტიკის მერვე დებულების ჩერნიშევსკი-
სეული კრიტიკა წარმოვადგინოთ.

როგორც ვნახეთ, ჩერნიშევსკიმ იდეალისტური ესთეტიკის თით-
ქმის ყველა საბუთი ბუნების მშვენიერების დევალაციისა, ისევ ხე-
ლოვნებას დაუბრუნა უკან, და ამგვარად დაამტკიცა, რომ იდეალის-
ტური ესთეტიკის დებულებები ბუნებაში არსებული მშვენიერების
არანამდვილადობის ნათელსაყოფად, ბლაგვი, უსუსური და გაუშართ-
ლებელია, ისინი ვერ უძლებენ სერიოზულ კრიტიკას. თუმცა აქაც
საჭიროა ითქვას, რომ ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების გარ-
კვევისას პარალელური განხილვა, თუ რომელი მშვენიერებაა კარგი,
უნაკლო, ნამდვილი, ჩერნიშევსკის ესთეტიკაში მჭკრეტელოზითი მა-
ტერიალიზმის ნაკლოვანებებს შეიცავს. ეს საერთო ნაკლი იყო იმ
მატერიალიზმისა, საიდანაც ჩერნიშევსკის ესთეტიკური იდეალი გამო-
დიოდა. ამ ნაკლს მკითხველი განსაკუთრებით გრძნობს, როცა ჩერ-
ნიშევსკი ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა ანალიზს იძლევა
მათი დაპირისპირების საფუძველზე.

მიუხედავად ყველა იმ ნაკლოვანებისა, რომელიც ჩერნიშევსკის
ესთეტიკურ იდეალებს თან ახლდა, რამდენადაც ის პირდაპირ და
უშუალოდ გამოდიოდა ფეიერბახის ფილოსოფიიდან, ისე რომ, ჯერ
კიდევ არ ჰქონდა შეგნებული ფეიერბახის ფილოსოფიის ის სუსტი
მხარეები, რომელნიც კ ა რ ლ მ ა რ ქ ს მ ა აღნიშნა თავის „გერმა-
ნულ იდეოლოგიაში“ და ფ რ ი დ რ ი ხ ე ნ გ ე ლ ს მ ა თავის ცნო-
ბილ წიგნში ფეიერბახის ფილოსოფიის შესახებ, — სარატოველი სე-
შინარელის ესთეტიკურ ტრაქტატს უდიდესი რევოლუციური მნი-
შვნელობა ჰქონდა. ისტორიულად იგი წარმოადგენდა მშვენიერების
ვანთავისუფლებას იმ მისტიკური გარსისაგან, რომელიც მას შემოა-
ზვია იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. ჩერნიშევსკიმ გაბედულად დაი-
ცვა მატერიალიზმი ესთეტიკაშიც და უღრმესი ჰუმანიზმით, ადამი-
ანისა და ცხოვრებისადმი უდიდესი სიყვარულით, მშვენიერების
ცნება დააბრუნა თავის კემშარიტ სამშობლოში, საიდანაც იგი იდეა-
ლიზმმა გაიტაცა. ჩერნიშევსკიმ მშვენიერება ორგანულად დაუკავ-
შირა ბუნებას, ცხოვრებას, როგორც მის დედას, და ჰეგელის დებუ-
ლებას — ხელოვნების მშვენიერება გაცილებით მაღლა დგას, ვიდ-
რე ბუნების მშვენიერება — დაუპირისპირა მატერიალისტური თე-
ზა: — ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მაღალია, ვიდ-
რე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება. ეს იყო ჰეგელის კრიტი-
კა, მაგრამ თუ დიდმა რაზნოჩინელმა გერმანელი ფილოსოფოსის

სახელი არ მოიხსენია, მხოლოდ იმიტომ, რომ როგორც ზევით აღვნიშნეთ. ჰეგელის აუგად ხსენება მაშინ რუსულ ლიტერატურაში: აკრძალული იყო.

როგორღა ესმოდა თვით ჰეგელს მშვენიერება?

ჰეგელის „ესთეტიკა“. ჰეგელმა თავის „ესთეტიკაში“ მშვენიერებას ცნების განხილვა იმ დებულებიდან დაიწყო, რომ მისთვის გაცლებით მალა დგას მშვენიერება ხელოვნებაში, ვიდრე ბუნებაში. გენიალური ფილოსოფოსისათვის „სილამაზე ხელოვნებაში ბუნების სილამაზეზე მალა დგას, ვინაიდან სილამაზე ხელოვნებაში წარმოადგენს სილამაზეს, რომელიც წარმოშობილია და კვლავ წარმოიშობა სულის მიერ, და რამდენადაც სული და მისი ნაწარმოებია დგანან ბუნებასა და მის მოვლენებზე მალა, ამდენად სილამაზე ხელოვნებაში მალა დგას ბუნების სილამაზეზე“¹¹².

მთელი ამ მსჯელობიდან ნათლად გამომდინარეობს ბუნების მშვენიერების დევალაცია და ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან ჰეგელს ჰეგელმარტად მიაჩნია მხოლოდ ის, რაც აბსოლუტური სულის თანაზიარია ან მის მიერაა შექმნილი. ბუნება კი აბსოლუტური სულის მხოლოდ გამოხატულებაა, ამიტომ მისი ნაწარმოები არ შეიძლება გაუტოლდეს ან უფრო მალა იყოს, ვიდრე სულის ნაწარმოები. ამავე დროს, ჰეგელისათვის ჰეგელმარტად მშვენიერი ბუნებაში არ არსებობს, რამდენადაც ბუნებას მშვენიერება არ არის სრულყოფილი და სრულქმნილი. მართალია, მშვენიერების პირველი ფორმა ბუნებაში გვხვდება, მაგრამ ეს მშვენიერება არის არა თავისთავის, არამედ სხვისთვის, კერძოდ, ჩვენთვის¹¹³ და ამგვარად, ის არ შეიძლება იყოს ნამდვილად მშვენიერი, ვინაიდან არ არის წარმოშობილი აბსოლუტური სულიდან, აბსოლუტური იდეიდან, მშვენიერება კი არის იდეა, და არა მარტო იდეა, არამედ იდეის ისეთი უმაღლესი ფორმა, როგორცაა იდეალი. მშვენიერება ჰეგელისათვის არის მშვენიერების იდეა. მშვენიერებას უნდა მივსწვდეთ, როგორც იდეას, მაგრამ ამავე დროს გარკვეული ფორმით, როგორც იდეალს¹¹⁴.

განსაზღვრავს რა მშვენიერების არსს, ჰეგელს საკმარისად ზინც არ მიაჩნია, რომ გადმოცემულ იქნეს ზოგადი დებულება — მშვენიერება ხელოვნებაში მალა დგას, ვიდრე მშვენიერება ბუნებაში. ჰეგელისათვის ამ დებულებით: ჯერ კიდევ არაფერია ნათქვამი, ვინაიდან იგი მოითხოვს კონკრეტიზაციას ისე, როგორც თვით მშვენიერებაა კონკრეტული. ჰეგელის მსჯელობის შემდეგი პროცესი მშვენიერე-

¹¹² Гегель, Эстетика, т. I, стр. 2.

¹¹³ იქვე, გვ. 127.

¹¹⁴ იქვე, გვ. 109.

ბას კვლავ განიხილავს აბსოლუტური სულის ნაწარმოების, იდეის სახით და ჩვენს წინაშე წარმოადგენს მშვენიერებას ხელოვნებაში, როგორც აბსოლუტური სულის პროდუქტს, მის მიერ შექმნილს და წარმოშობილს. ჰეგელი წერს: „ვამბობთ რა ზოგადად, რომ სულა და მის მიერ წარმოშობილი სილამაზე ხელოვნებაში დგანან ბუნების სილამაზეზე მაღლა, ჩვენ, იგულისხმება, ამით თითქმის არაფერი გვითქვამს, ვინაიდან „მაღლა“ თავისთავად წარმოადგენს სრულად განუსაზღვრელ გამოთქმას; ეს გამოთქმა თითქოსდა გულისხმობს, რომ სილამაზე ბუნებაში და სილამაზე ხელოვნებაში გვერდით არიან, წარმოდგენის ერთ და იმავე სივრცეში, და მათ შორის მხოლოდ რაოდენობრივი და, მაშასადამე, გარეგნული განსხვავებაა. მაგრამ, როცა ვამბობთ, რომ სული და მის მიერ წარმოშობილი სილამაზე ხელოვნებაში მაღალია ბუნებაზე, ჩვენ არ ვგულისხმობთ, რომ სული მხოლოდ შედარებით მაღალია, არამედ ვფიქრობთ, რომ მხოლოდ სულა ჰემმარიტი, მხოლოდ ის მოცავს ყოველგვას თავისში, ისე რომ, ყველა სხვა მშვენიერი ნამდვილად მშვენიერია მხოლოდ იმდენად, რამდენად ის თანაზიარია ამ უმაღლესს და წარმოშობილია ამ უკანასკნელით. ამ აზრით, მშვენიერი ბუნებაში წარმოადგენს მხოლოდ ასახვას სილამაზისა, სულის კუთვნილას, წარმოადგენს სილამაზის არასრულყოფილ. არასრულ სახეს, ისეთ სახეს სილამაზისა, რომელსაც თავისი არსებობის უფიქრებით შეიცავს თვით სული“¹¹⁵. ჰეგელი არ ფიქრობს, რომ მშვენიერება არსებობდეს აბსოლუტური სულის გარეშე. პირიქით, მისთვის მხოლოდ სულია ჰემმარიტი, მხოლოდ მას აქვს მიკუთვნებული იყოს მშვენიერი და შექმნას მშვენიერი. ის ჰემმარიტიცაა და იდეაც. იდეის გარკვეული ფორმაც — იდეალი. მშვენიერება მხოლოდ იმდენად შეიძლება იქნეს მშვენიერება, რამდენადაც წარმოიშობა ამ უმაღლესის მიერ, რამდენადაც იქნება მისი თანაზიარა. ხელოვნებაში სწორედ ასეთი მშვენიერება გვხვდება. ბუნებაში კი ჩვენ მხოლოდ ამ მშვენიერების ასახვა გვაქვს, ამიტომ იგი არ წარმოადგენს სრულყოფილსა და სრულსახოვანს, ჰემმარიტსა და ნამდვილ მშვენიერებას, მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერებას პირველი ფორმები ბუნებაში გვხვდება.

ჩვენ ვხედავთ, რომ მშვენიერების პირველი ფორმა, მსგავსად თითქმის ყველა იდეალისტი ესთეტიკოსისა, ჰეგელსაც ბუნებიდან გამოპყავს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს ბუნება იყოს მათთვის გამოსავალი პუნქტი. გამანის მაგალითიც იმას მოწმობს, რომ მშვენიერების პირველი ფორმის ბუნებიდან გამოყვანა ყოველთვის მატერიალიზმს როდი ნიშნავს, ისევე როგორც ნატურალისტო-

¹¹⁵ Гегель, Эстетика, стр. 2. ხაზი ყველგან ჰეგელისაა — გ. ჟ.

ბა ყოველთვის არ ნიშნავს ბუნების მშვენიერების აღიარებას. თითქოს სასწაული მოხდაო, გამანმა გაოცება გამოთქვა, თუ როგორ მოახერხა ნატურალისტად წოდებულმა კონრად ლანგემ იდეალისტ ჰეგელის დებულებამდე მისვლა ბუნებაში მშვენიერების უარყოფით¹¹⁶. გასაოცარი კი აქ არაფერი იყო, ვინაიდან ნატურალისტობა ხელს არ უშლიდა ბევრ მწერალსა და მოაზროვნეს იდეალისტურ პოზიციებზე დარჩენილიყო, მსგავსად ბევრი ხელოვნებათმეტყველისა, რომლებსაც მშვენიერების პირველი ფორმების ბუნებიდან გამოყვანა არ ეუცხოვოდათ და არ მიაჩნდათ იდეალიზმის სუვერენული უფლებების შელახვად. შორს რომ არ წავიდეთ, განა არტურ შოპენჰაუერიც ასე არ იქცეოდა? შოპენჰაუერიც ბუნების მშვენიერების პირველადობაზე ლაპარაკობდა. მაგრამ მშვენიერების ცნების განსაზღვრაში არსებითად იდეალიზმს ანმტკიცებდა, როგორც ლენინი მიუთითებს, „არც ერთი იდეალისტი არ უარყოფს ბუნების პირველადობას, იმიტომ რომ ნამდვილად ეს როდია პირველადობა, ნამდვილად ბუნება არაა აღებული როგორც უშუალოდ არსებული რამ, როგორც გნოსეოლოგიის გამოსავალი წერტილი... იდეალიზმის დედა-არსი იქნება, რომ იგი გამოსავალ წერტილად ფსიქიურს ღებულობს; იქიდან ბუნება გამოჰყავს, ხოლო შემდეგ უკვე ბუნებიდან ჩვეულებრივი ადამიანური შეგნება“¹¹⁷.

ასე იქცევა ჰეგელიც. მშვენიერების პირველ ფორმას ის ბუნებაში პოულობს. მაგრამ მისი გამოსავალი წერტილია არა ბუნების, არამედ აბსოლუტური სულის მშვენიერება. თუ შეაბრუნებთ ჰეგელის მთელ ამ მსჯელობას, თუ იქიდან განდევნოთ სულს. მაშინ ეს მსჯელობა მიიღებს მატერიალისტურ ხასიათს და თქვენს წინაშე წამოიჭრება მშვენიერების მატერიალისტური თეორია. ჰეგელი კი ჩვენ მატერიალისტურად უნდა წავიკითხოთ. მარქსი, ენგელსი, ლენინი ყოველთვის ამის კლასიკურ ნიმუშებს იძლევიან. მოიგონეთ „ფილოსოფიური რვეულები“, სადაც ლენინი წერს: „საზოგადოდ მე ვცდილობ წავიკითხო ჰეგელი მატერიალისტურად: ჰეგელი თავდაყირა დაყენებული მატერიალიზმია (ენგელსის მიხედვით) — ე. ი. მე უმეტეს ნაწილად ვაძეგებ ღმერთს, აბსოლუტს, წმინდა იდეას ets“¹¹⁸. ლენინი მართლაც ასე, მატერიალისტურად კითხულობდა ჰეგელს. ჰეგელის დებულებას: „...არ არის (ხაზგასმა ჰეგელისა) არაფერი, არც ცაში, არც ბუნებაში, არც სულში, არც

¹¹⁶ P. Гаман, Эстетика, 1913, стр. 1.

¹¹⁷ ლენინი, ტ. 13, გვ. 231, ხაზი ყველგან ლენინისა. — გ. ჯ.

¹¹⁸ ლენინის კრებული, IX, გვ. 26.

არსად, რაც არ შეიცავდეს ერთად უშუალობას და გამეშვევებს“, —
ლენინმა ასეთი შენიშვნა გაუკეთა:

„1) ცა — ბუნება — სული. ცა ჩამოაცალე: მატერიალიზმი.

ბ) ყოველივე გამეშვევებულია — გამეშვევებულია, დაკავშირებულია ერთიანობაში, დაკავშირებულია გადასვლებით. ჩამოაცალე ცა — მთელი სამყაროს (პროცესის) კანონზომიერა კავშირა“¹¹⁹.

ქეგელის ლენინური წაკითხვა ჩვენ მოგვცემს მშვენიერების მატერიალისტურ თეზას იმის შესახებ. რომ ჰეგელმა მშვენიერი უშუალობის, პირველადობის აზრით მხოლოდ ბუნებაში არსებობს, ის არის უმაღლესი, ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება კი წარმოადგენს მის ასახვას, ამიტომ იმავე უშუალობისა და პირველადობის მხრე არ არის სრულყოფილი; მაგრამ ხელოვნების მშვენიერებასაც აწვს თავისი სიმაღლე, რომლის გარკვევასაც ჩვენ შევეცდებით, როცა ბუნებასა და ხელოვნების მშვენიერებათა ურთიერთმიმართებას განვიხილავთ.

¹¹⁹ ლენინის კრებული, IX, გვ. 25.

IV. პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა

ვიდრე შევუდგებოდეთ ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა განხილვას, საჭიროა გავარკვიოთ როგორ გვესმის მშვენიერება? რა არის ცნება მშვენიერება?

ცნება „მშვენიერება“ ხედვასთან (ჩვენ ვიტყვით წარმოსახვასთან, — გ. ჯ.) არის დაკავშირებული, — შენიშნა მილტალერმა, — და ესთეტიკურ გრძნობას წარმოადგენს მხედველობა. გერმანულ სიტყვა „Schön“-ს მშვენიერს ისეთივე ფუძე აქვს, როგორც სიტყვა „Schönen“-ს — ხედვას. დეკარტეც მშვენიერს უწოდებდა იმას, რაც ადამიანის თვალისათვის მოსაწონია, — აღნიშნავს ი. მილტალერი თავის წიგნში «Что такое красота» (1899, стр. 24—25). ეს არის მშვენიერების ერთ-ერთი მეტაფიზიკური გაგება, რომელიც იდეალისტური ესთეტიკის პოზიციას განამტკიცებდა. სულ სხვანაირად მიუდგა ამ საკითხს ჩერნიშევსკი.

საკითხოს წინასწარი განხილვით, ჩვენ ვნახეთ, რომ ჩერნიშევსკიმ მშვენიერების ცნების განსაზღვრა ორგანიულად დაუკავშირა ცხოვრებას. ეს დაკავშირება პრინციპულად უპირისპირდება იდეალისტურ კონცეფციას, განსაკუთრებით შილერის გაგებას, რომლის მიხედვითაც მშვენიერება მარტოოდენ ფორმის ფორმაა. წერალში „კალი ანუ სილამაზის შესახებ“, სადაც „ყაჩაღების“ ავტორს მშვენიერების საკუთარი თეორია „მშვენიერების განმარტების მეოთხე შესაძლებელ ფორმად მიაჩნია“, შილერი წერს: „მე... დარწმუნებული ვარ, რომ სილამაზე არის მხოლოდ ფორმის ფორმა და რომ ის, რასაც უწოდებენ მის მასალას, აუცილებლად უნდა იყოს გაფორმებული მასალა. სრულყოფილება არის მასალის ფორმა, სილამაზე კი, წინააღმდეგ, არის ამ სრულყოფილების ფორმა, რომელიც, მაშასადამე, ეკუთვნის სილამაზეს, როგორც მასალა ფორმას¹. ეს იგუეე კანტიანური დებულებაა, რომელსაც შილერი ზოგჯერ აკრიტიკებდა, როგორც, მაგალითად, მშვენიერების წარმოდგენას უმიზნოდ. თუ მშვენიერება მარტოოდენ ფორმის ფორმაა, მაშინ მისი მიზანიც არარაობა ყოფილა

¹ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, 1935, стр. 418—419.

და სადღა კანტის „უცნაური მტკიცება“, როგორც შილერი შენიშნავდა? ეს დებულება გამოირიცხავს მშვენიერების კავშირს ცხოვრებასთან და ჩერნიშევსკის განსაზღვრა დიდ ძალას ინერჯუნებს შილერის ყალბი გაგების უარყოფაში. ასეთი ძალა არა აქვს ლუნაჩარსკის დებულებას. მისი გაგება ნაწილობრივია და არასრული.

ლუნაჩარსკიმ მშვენიერების ცნების განსაზღვრა დაუკავშირა ესთეტიკურ ემოციას, კერძოდ, უშუალო აფექციონალს. მისი აზრით, დადებითი და უარყოფითი აფექციონალი მშვენიერებისა და არამშვენიერის საფუძველია. ეს უშუალო აფექციონალი შეიძლება იყოს „ტანჯვა ან სიტკბობა, კმაყოფილება ან უკმაყოფილება“. მისი აზრით, ლამაზს „ნათ მშვენიერს ჩვენ ვუწოდებთ ყველა ობიექტს, რომელიც ჩვენში იწვევს ესთეტიკურ ემოციას“². მაგრამ რა შეიძლება იყოს ლამაზი ახ როგორ უნდა განვსაზღვროთ მშვენიერების ცნება? ლუნაჩარსკისათვის ესთეტიკურია ის მოვლენა, რომელიც ჩვენში იწვევს დადებით აფექციონალს. მართლაც, თუ მოვლენამ მოგვცა დადებითი აფექციონალი, მაშინ ის ჩვენთვის ლამაზიც უნდა იყოს და მშვენიერიც. ხოლო თუ საგანი ან მოვლენა იძლევა უარყოფით აფექციონალს, მაშინ ის ანტიესთეტიკურია. უეჭველია, თუ ჩვენ უარყოფითი აფექციონალი მივიღეთ მოვლენისაგან ან საგნისაგან, ის ჩვენთვის არ შეიძლება იყოს ლამაზი და მშვენიერი. ეს მსჯელობა მხოლოდ ნაწილობრივ გამოხატავს მშვენიერების ბუნებას. შეიძლება მეტი ითქვას: იგი მხოლოდ ძთლიანის ნაწილია და არ შეუძლია ამომწურავად განმარტოს მშვენიერების ან არამშვენიერების არსი. ეს თვით ლუნაჩარსკიმაც იკრძნო. როცა თავისი ესთეტიკურა ტრაქტატი დაამთავრა უაღრესად მარტივი და მშვენიერების მკაფიო განმარტებით, განმარტებით, რომელიც პირველად ჩვენ ვიხილეთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკაში. ლუნაჩარსკი თავისი მსჯელობის თანმიმდევრულმა ხაზმა მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ

„ერთადერთი სილამაზე არის სრულქმნილი ცხოვრება“³. ეს იყო ჩერნიშევსკის დებულების დადასტურება. აქედან უნდა გადავიდეთ მშვენიერების ობიექტურობის პრობლემაზე, კერძოდ. გვაშუქოთ საკითხი: ობიექტურად. ჩვენი შეგრძნებისა და შემეცნების დამოუკიდებლად. არსებობს თუ არა ბუნებაში მშვენიერება, ან მართალია თუ არა იდეალისტურა ესთეტიკა, კერძოდ, ფიხტი, ჰერბარტი, ჰარტმანი და შნასე, როცა ისინი ამტკიცებენ, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება ადამიანის მიერაა შე-

² А. Луначарский, Основы позитивной эстетики, стр. 60.

³ იქვე, გვ. 133.

ტანილი და იგი არ არსებობს დამოუკიდებლად ადამიანისა, არ არსებობს როგორც ობიექტური რეალობა?

რა არის მშვენიერება. იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ ბუნებასა და ხელოვნებაში არსებული მშვენიერების პრობლემა უნდა გადაწყდეს იმ მიმართებაში, რომელიც არსებობს მშვენიერსა და არამშვენიერს შორის, ლამაზსა და ულამაზოს შორის. ეს თვალსაზრისი მოუთხოვს, რომ ბუნება არ არჩევს ლამაზს და უშნოს, მისთვის ორივე ერთი და იგივეა. მე-18 საუკუნის ფრანგი მატერიალისტიც უარყოფდნენ ბუნებაში მაღალს და დაბალს, აღმოსავლეთს და დასავლეთს, მარჯვენას და მარცხენას, ვნა-დან, ბუნებამ არ იცის გარჩევა — მაღალია ის თუ დაბალი, აღმოსავლეთია თუ დასავლეთი, მარჯვენაა თუ მარცხენა. ჩვენ შეგვიძლია გავიზიაროთ დებულება, რომ ბუნება (მოაზროვნე მატერიის გამოკლებით) არ არის შემშვენიებითი სუბიექტი. იგი არ მსჯელობს თავისი თავის შესახებ, მაგრამ ამით ოდნავადაც არ მტკიცდება დებულება, თითქოს ბუნება ამ მხრივ განუჩეველო იყოს. მართლაც, თუ ჩვენ ამ მხრივ გვაქვს ბუნების აბსოლუტური განუჩეველობა, მაშინ, რატომაა, რომ ბუნებაში გვხვდება მაღალიც და დაბალიც, მშვენიერიც და არამშვენიერიც. აღმოსავლეთიც და დასავლეთიც? იდეალისტური ფილოსოფიის ერთი შტო, და მათ შორის ფიხტეც ამტკიცებს, რომ ბუნებაში მშვენიერება არ არის, იგი განისაზღვრება შემგარმნები სუბიექტის თვალსაზრისით. ჰერბარტ-სათვისაც მშვენიერება არ არის თავისთავად. ამ მსჯელობაში სხვა არაფერია, თუ არა მშვენიერების ობიექტურობის უარყოფა, განმეორება იდეალისტური შეხედულებისა, რომ მშვენიერი და ლამაზი, მაღალი და დაბალი მხოლოდ ადამიანური წარმოდგენებია, და არა ობიექტური რეალობა. მაგრამ ადამიანური წარმოდგენა გამოსახავს იმას, რაც ობიექტურ რეალობაშია. თუ ჩემი წარმოდგენა ბუნებაში არჩევს მაღალს და დაბალს, ლამაზს და ულამაზოს, მშვენიერს და არამშვენიერს, მაშასადამე, ბუნებაში ყოფილა რაღაც, რომელიც ერთნაირად კი არ მოქმედებს ჩემი შემეცნების ორგანოებზე, არამედ სხვადასხვანაირად, მაძლევს სხვადასხვა წარმოდგენას: ერთ შემთხვევაში ერთი საგანი ჩემთვის ლამაზია, მეორე — ულამაზო, მშვენიერია ან არამშვენიერი. მაგრამ თუ თვით ბუნებაში არ არსებობს მათ შორის განსხვავება, როგორღა მიიღო ჩემმა ცნობიერებამ ეს ორი საგანი განსხვავებულად? თუ მართლაც ობიექტური რეალობა უარყოფს თავისთავში განსხვავებას მშვენიერსა და არამშვენიერს შორის, რატომ მოქმედებს ჩემზე ერთი საგანი უარყოფითად, ხოლო მეორე დადებითად? ბუნებაში რომ არ არსებობდეს ლამაზი და ულამაზო, მშვენიერი და არამშვენიერი, ადამიანური ცნობიერება მას ვერ შეიმეცნებდა; მაშინ რაღაც საშინელი ერთგვარობა ან ერთფეროვნება

უნდა ყოფილიყო, ყველა საგანი და მოვლენა გათქვეფრილ რაღაც განუსხვავებელ და წრეშეუწყრელ უმინაარსობაში, უფორმოებაში, და, ეშმაკმა დალახვროს, აღარ იქნებოდა აღარც შემეცნება, აღარც მოქმედება და განვითარებაზე ხომ სრულიად ზედმეტია ლაპარაკი. მაშინ ჩვენ მოვექცეოდით ისეთ გამოუვალ მდგომარეობაში, როგორც „წმინდა სინათლეში შეიძლება იმდენადვე ნაკლებს დანახვა, როგორც წმინდა სიბნელეში“ (ჰეგელი). მაგრამ ბუნებას არ უყვარს ერთფეროვნება, იგი მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და მშვენიერია. ბუნება მშვენიერების, სილამაზის დედაა. ბუნება მშვენიერების აკვანია, ის ზრდის და ამალღებს მას. ხელოვნება გამოსახავს ბუნებას, მაგრამ შეუძლებელია მან უფრო მეტი გამოსახოს, ვიდრე თვით გამოსახულის შემქმნელია, თუმცა შეუძლია გამოსახვაში მისი დადასტურება და ამალღებაც, როგორც ეს ჯერ კიდევ ანტიკურმა ბერძნებმა იცოდნენ. ბუნება ქმნის მშვენიერებას და ხელოვნება მას თარგმნის თავის ენაზე, რათა აღბეჭდოს და გამოსახოს ის, რაც ბუნებამ ასე უხვად მიაფრქვია მას. ხელოვნება ამ მხრე გვეხმარება ჩვენ და გვაძლევს სასიხარულო მოგონებას ბუნების მშვენიერებაზე ან. უფრო; სწორად, ბუნებრივ მშვენიერებაზე. ხელოვნება ყოველთვის მოსწრაფვის გამოხატოს ბუნებრივი მშვენიერება, მაგრამ ის ვერასოდეს ვერ ამალღდება იქამდე, სადაც ბუნების ბუნებრივი მშვენიერება უფრო დაბლა დადგება, ვიდრე ხელოვნების მოსწრაფებით ბუნებრივი მშვენიერება. ხელოვნება ჩვენ მხოლოდ მოგვ გონებს ამ მშვენიერებას, რათა იმოქმედოს ჩვენზე, შეგვაყვაროს ბუნება. მოგვეცეს გარკვეული მიმართება ან დადებითისაკენ (მაშინ პოზიტურია ხელოვნების ფუნქცია). ან უარყოფითისაკენ (და მაშინ ჩვენ ნეგატიურად ვფასებთ ხელოვნების ფუნქციას). რომ მართლაც ასეთ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, ამას გრძნობდა ლუდვიგ ბერნე. რომლის შეხედულებას იზიარებდა ილია ჭავჭავაძეც. ბერნე ის მწერალი იყო. რომელმაც ხელოვნებას და პოეზიას გაბედულად შეხედა ამ თვლით და ცხოვრება სისხლის განუწყვეტელ დენად მიიჩნა. რომ არ ყოფილიყო ხელოვნება და პოეზია. ეს უკანასკნელი ბერნეს მანდა. როგორც ბუნების აუცილებელი ნაწილი, რომელც მოგვაგონებს ცხოვრებას. გვაძლევს იმას, რაზედაც ოვით ამაჰიანს ბუნება ხშირად უარს გვუბნება. უფრო შორს მიდიოდა შნასე. მ-სი აზრით, ხელოვნება იძლევა იმას, რისი მოცემაც ბუნებას არ შეუძლია. ოდნე-გ ბერნეს აზრის ჩვენ მხოლოდ ერთი ნაწილი გვანტიერესებს, სადაც ის გამოდის ხელოვნების, როგორც ბუნებაზე მოგონების განმსაზღვრელი: „მუდმივია მხოლოდ ცვალებადობა: მყარია მხოლოდ სიკვდილი. — ამბობს ბერნე. გულის თვითეული ცემა გვაწყლულებს ჩვენ, და ცხოვ-

რაბა იქნებოდა სახელის შეუჩერებელი დენა, რომ არ ყოფილიყო
 პოეზია. ის ჩვენ გვაძლევს იმას, რაზედაც უარი გვითხრა ბუნებამ:
 ოქროს დროს, რომელიც არ იუანგება, გაზაფხულს, რომელიც არ
 ჰქნება. უღრუბლო ბედნიერებას და მარადიულ ჰაბუკობას“. ილა
 საესებათ იზარებს ბერნეს ამ შეხედულებას პოეზიაზე, როცა ეხება
 ნაკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას. ჩვენ არ გვიანტერესებს ბე-
 რნეს შეხედულების მეორე ნაწილი, სადაც ხელოვნება და პოეზია
 გაკვებულია. როგორც ბუნების ერთგვარი ხარვეზის შემვსება. ეს სა-
 კითხი ამჟამად არ შედის ჩვენი განხილვის სფეროში და ამიტომ
 დროებით დუმის ვარჩევთ. მაგრამ საინტერესო და საგულისხმოა
 მეორე ნაწილი, სადაც ხელოვნებას და პოეზიას მიკუთვნებული აქვს
 ეს როლი, რომელიც ადამიანს აძლევს ბუნების ყველა იმ თვისებას,
 რომელიც მას მუდმივად არ გააჩნია. მაგალითად, გაზაფხული ბუნე-
 ბაში წლის მანძილზე მხოლოდ ერთხელ გვხვდება, ჰაბუკობას ბუნე-
 ბაში თავისი საზღვარი აქვს, გარკვეული პერიოდი. ეს სრული ჰემ-
 მარიტებაა. მაგრამ რა ერთფეროვანი უნდა ყოფილიყო ცხოვრება,
 რომ წელწალს მხოლოდ ერთი დრო ჰქონოდა—გაზაფხული, რომ არ
 ყოფილიყო ზაფხული, შემოდგომა და ზამთარი; რა ერთფეროვნება
 იქნებოდა. რომ ჰაბუკობა ყოფილიყო მარადიული და მას თავისი
 საზღვარი ან პერიოდი არ ჰქონოდა? ბუნებას არ უყვარს ერთფე-
 როვნება, ის მრავალფეროვანია. ფაქტია, რომ ხელოვნების ნაწარმო-
 ებში მოცემული თუ გამოსახული გაზაფხული მართლაც არ ჰქნება,
 ის არ გადააქცევა არც ზაფხულად, არც შემოდგომად და არც ზამ-
 თრად. შესაძლებელია ათეული წლობით გვეკიდოს ოთახში დელაჟ-
 რუას სურათი — „გაზაფხულის პეიზაჟი“, მაგრამ ის არ შეიცვლება
 ზაფხულად, ბუნების დროს შეცვლასთან ერთად. მას შეუძლია მხო-
 ლოდ ერთი რამ: ადამიანს საერთოდ მოაგონოს გაზაფხული და გან-
 საკუთრებით, წლის სხვა დროში მეორე ადამიანს უფრო ძალუმად
 აღუძრას სურვილი გაზაფხულისა; ესაა და ეს. არც მეტი, არც ნაკ-
 ლები. ამას გულისხმობდა ბერნე და ჩვენც მხოლოდ ეს მომენტი
 გვიანტერესებს ბერნეს ესთეტიკურ იდეალში. მაგრამ თვით ბერნეს
 რომ შეკითხოდა ადამიანი: რას ირჩევდა ის — ნამდვილ გაზაფხულს,
 თუ ხელოვნებით ფაქტში მოცემულს, — არა გვგონია სახელგან-
 თქმულ მწერალს, თუ საკითხი პრაქტიკის სიბრტყეზე დაისმებოდა,
 ბუნების გაზაფხული უფრო დაბლა დაეყენებია, ვიდრე ხელოვნე-
 ზის ფაქტში მოცემული. ბოლოს და ბოლოს, ბუნება ხომ აკვანია
 დელაჟტიკის. მას არ უყვარს სტატიკურობა. ის ვითარდება და იც-
 ვლება, განვითარების გზაზე გადადის ერთი ფორმიდან მეორეში, უმ-
 დაბლესიდან — უმაღლესში. ესაა განვითარების დიალექტიკური კა-

ნონი. აქა მთელი „ცოცხალი სიცოცხლე“, ისეთი სიცოცხლე. რომელიც ხელოვნების ფაქტს არ გააჩნია და ეს უკანასკნელი იმდენად უფრო მონუმენტური და დიდია, რამდენადაც უფრო ახლოს მიდის ბუნებ-ს ამ „ცოცხალ სიცოცხლესთან“, თუმცა ვერასოდეს ვერ დაიკერს მის ადგილს.

სუბიექტური იდეალიზმის მტკიცება, თითქოს მშვენიერება ბუნებაში არ არის და ის განისაზღვრება შემგრძნები სუბიექტის თვალსაზრისით. ძველთაძველი ფილოსოფიური აბრუნდია. ამ მსჯელობიდან მხოლოდ ის მარტივი, მაგრამ უკიდურესი სუბიექტური თვალსაზრისი გამომდინარეობს, რომელიც მშვენიერების არსს ისე ატრაალებს, რამდენი ადამიანის თავიც ფიქრობს მის შესახებ. საბოლოოდ კი სუბიექტური იდეალიზმი უარყოფს მშვენიერებას ბუნებაში და მას წარმოიდგენს მხოლოდ ადამიანის თვალსაზრისით განსაზღვრულ მოვლენად. რომელიც არსებობს მხოლოდ მშვენიერ სულში. ფიხტესათვის. მაგალითად, ხელოვნება სწორედ ამ მშვენიერი სულის გამოვლენაა. ჰერბარტიც ფიქრობდა, რომ მშვენიერება ობიექტურად არ არსებობს და მხოლოდ ჩვენი მსჯელობა არსებობს მის შესახებ. მშვენიერი საგნები სწორედ ის საგნებია, რომლებიც არაფერს გამოხატავენ. ჩვენ უარყოფთ ამ შეხედულებებს და ვიცავთ მშვენიერების ობიექტურობას. იდეალისტური ესთეტიკა ფიქრობდა, რომ მშვენიერება მხოლოდ ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულებაში ელინდება, ისე რომ, ბუნებაში თვით მშვენიერება არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენები მშვენიერებაზე. რა აბსურდია! რა უაზრობა! მაშინ რაღა განსხვავებაა მშვენიერებასა და ჭიმიურ ანალიზს შორის? ეს უკანასკნელიც ხომ ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულების შედეგია? ამ დებულებას მხოლოდ მაშინ მიეცემა აზრი, თუ ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულებად გაგებული იქნება ცხოვრება და იგი მიიღებს განმარტებას, როგორც მშვენიერება.

მაგრამ ძველთაგანვე იყო ტენდენცია მშვენიერება გაეგოთ, როგორც აისტორიული, მარადიული და უცვლელი. რუსულ ესთეტიკაში ჯერ კიდევ ალექსანდრე სუმაროკოვი გამოვიდა ამ შეხედულების დამცველად. მან მხარი დაუჭირა ისეთ მშვენიერებას, რომელიც ერთნაირად მშვენიერი იქნებოდა ყველა ადამიანისათვის, ყველა დროისა და ყველა ხალხისათვის. ეს მშვენიერება ანტიინდივიდუალური, აისტორიული, მარადიული და უცვლელი უნდა ყოფილიყო. მის კანონებს ვერავინ და ვერაფერი შეეცვლიდა. ალბათ, ანალოგიური შეხედულება ჰქონდა მხედველობაში სპერანსკის უკვე მეცხრამეტე საუკუნეში, როცა წამოაყენა თავისი თეორია. სუმაროკოვის ეპოქიდან თითქმის საუკუნენახევარი იყო გასული, მაგრამ იდეალისტური თე-

ზისი მარცხ უცვლელად იქნა გადმოღებული. ერთი მთლიანი მშვენიერების პრობლემას აყენებდა ვ. ნ. სპერანსკიც. მისი მსჯელობის შესახებ პლენაროვმა თქვა, და, შეიძლება სრულად, თითქმის ამომწურავად. სპერანსკი თავის ნაშრომში „ფილოსოფიის საზოგადოებრივი როლი“ ამტკიცებდა, რომ „შემოქმედებითი ოცნება ერთს მთლიან, უხრწნელ სილამაზეზე, ცოცხალი სახეა, რომელიც „იხსნის ქვეყნიერებას“, გაანათლებს და სულს ჩაუდგამს გზადაბნეულებს და დაეარდომილებს“. პლენაროვმა ეს მსჯელობა მიიჩნია უაზრობად, იდეალისტური თვალსაზრისის დაცვად ესთეტიკაში, და ის სავსებით სწორად მოიქცა, როცა განაცხადა: „მე არა თუ არა მწამს „ერთი მთლიანი, უხრწნელი“ სილამაზის არსებობა, მე არც გამეგება, რა აზრი უნდა იყოს დაკავშირებული სიტყვებთან: — „ერთი მთლიანი, უხრწნელი სილამაზე“. კიდევ მეტი, დარწმუნებული ვარ, რომ თვით ბატონ იდეალისტებსაც არ გაეგებათ ეს. ასეთ სილამაზეზე მსჯელობა „სიტყვიერებაა“⁴. სრული ჭეშმარიტებაა, მაგრამ თვით სპერანსკის ეს მსჯელობა „ერთიან უხრწნელ სილამაზეზე“, სხვა არაფერი იყო, თუ არა იდეალისტური ესთეტიკის თეზისის დაცვა მშვენიერების აბსოლუტურობის შესახებ, ავითარებდა რა თავის დებულებას, სპერანსკი ბოლოს იქამდე მივიდა, რომ მან ეს „შემოქმედებითი ოცნება ერთიან, უხრწნელ სილამაზეზე“ მიიჩნია, როგორც აბსოლუტურის საიდუმლოების ფარდის ახდა, ამგვარად, ძნელი არ არის გავიგოთ, რომ ვინც აყენებს მშვენიერების, როგორც განუყოფელის იდეას. ვინც მშვენიერებას უცქერის, როგორც „ერთიან უხრწნელ სილამაზეს“, ის იცავს იდეალისტური ესთეტიკის თეზისს მშვენიერების აბსოლუტურობის შესახებ, უარყოფს რა რეალისტურობას მის აბსოლუტურობაში. პლენაროვმა ეს იგრძნო, იგრძნო, რომ სპერანსკის დებულების სახით მას საქმე ჰქონდა იდეალიზმთან, მაგრამ არ მიუთითებია, თუ რატომაა ეს იდეალიზმი, არ განუმარტავს, რომ სპერანსკი თავისი დებულებებით იცავდა მშვენიერების მხოლოდ აბსოლუტურობას.

მშვენიერების ცნების ანალიზში თვით პლენაროვი მოექცა იდეალიზმის გავლენის ქვეშ, მიუხედავად იმისა, რომ ის თვითონ აკრიტიკებდა იდეალისტურ ესთეტიკას და სავსებით სამართლიანად ამხილა ლუნაჩარსკის იდეალისტური შეცდომა სილამაზის კრიტერიუმის პრობლემის გადაწყვეტაში. როგორც ცნობილია. ლუნაჩარსკიმ უარყო მშვენიერების ობიექტური კრიტერიუმის არსებობა. ამ მხრივ, ლუნაჩარსკის პლენაროვისეული კრიტიკა სავსებით სამართლიანი იყო. რამდენადაც პლენაროვი იცავდა მშვენიერებისა და მისი კრიტერიუ-

⁴ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 176.

მის ობიექტურობას. „როცა ლუნაჩარსკი ამტკიცებდა, არ არსებობს არავითარი ობიექტური საზომი სილამაზისო, ამით მან ჩაიდინა სწორედ ისეთივე ცოდვა, როგორც ბევრმა ბურჟუაზიულმა იდეოლოგმა კუბისტების გამოუყლებლად: ეს არის ცოდვა უკიდურესი სუბიექტივიზმის“⁵. მაგრამ, როგორც ვთქვით, ზოგჯერ თვით პლენანოვი ავითარებდა სუბიექტურ თვალსაზრისს მშვენიერებაზე. ეს გამომდინარეობდა პლენანოვის გადახრისაგან იდეალიზმისაკენ, კერძოდ, კანტის აგნოსტიციზმისაკენ შემეცნების თეორიაში, რომლის შესახებ ლენინმა მიუთითა თავის უკვდავ „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“. პლენანოვმა დაარღვია იდეალისტური ესთეტიკის მრავალი დებულება. საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ ბუნებაში მახინჯის ხელოვნებაში მშვენიერებად გადაქცევის პრობლემა. იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ არამშვენიერი ბუნებაში, შესაძლებელია მშვენიერებად იქცესო ხელოვნებაში. პლენანოვს ღრმად სწამდა, რომ „წვერიანი მოხუცის მშვენიერად დახატვა არ ნიშნავს მშვენიერის, ე. ი. ლამაზი მოხუცის დახატვას“. პლენანოვს ამავე დროს კარგად ესმოდა, რომ არ არსებობს აბსოლუტური მშვენიერება თავის განყენებულობაში, რომ „სილამაზის იდეალი ფეხს იკიდებს ამა თუ იმ საზოგადოების, თუ კლასის წარმოშობის და არსებობის ისტორიულ პირობებში. და სწორედ შემდეგ ეძლევა ამ იდეალს სრულად განსაზღვრული და არა აბსოლუტური. არა განყენებული შინაარსი“. იდეალისტური ესთეტიკის მტკიცება „ერთიანი უზრუნველი სილამაზის“ შესახებ პლენანოვმა უარყო. თუმცა არ მიუთითა, რომ ეს მტკიცება ლოგიკურად ნიშნავდა მშვენიერების აბსოლუტურობის დაცვას.

მაგრამ რაში მდგომარეობს პლენანოვის გადახრა იდეალიზმისაკენ მშვენიერების ანალიზის მიმართულებით?

წერილში „XVIII საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული მხატვრობა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“ პლენანოვი სავსებით სწორად განმარტავს ხელოვნებას. როგორც ცხოვრების ასახვას, მიუთითებს ამ უკანასკნელს მიქანაზმზე. რომ თანამედროვე ცივილიზებულ ხალხებში კლასობრივი ბრძოლა წარმოადგენს მის უმნიშვნელოვნეს ზამბარას, მაგრამ საზოგადოების „სულიერი“ ისტორიის ახსნას დროს, ეხება რა კანტის ფორმალისტური ესთეტიკას, აცხადებს: ჩვენ ადგილი გვჩვენებო კანტის თვალსაზრისისათვისაც. პლენანოვი წერს: „...კანტი ამბობდა, რომ ტყბობა. რომელიც განსაზღვრავს გემოვნების მსჯელობას, თავისუფალია ყოველ-

⁵ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 180.

გვარი ინტერესისაგან, და რომ ის მსჯელობა სილამაზეზე, რომელსაც თან ერთვის უმცარესი ინტერესი, ძლიერ პარტიულია და სრულიად არ არის გემოვნების წმინდა მსჯელობა. ეს სავესებით სწორია ცალკეული პირის მიმართ. თუ მე მომწონს მოცემული სურათი მხოლოდ იმიტომ, რომ შემიძლია ხელსაყრელ ფასებში გადავიღო იგი, მაშინ ჩემი მსჯელობა, რასაკვირველია, სრულიად არ იქნება გემოვნების წმინდა მსჯელობა. მაგრამ საქმე იცვლება, როცა ჩვენ ვდგებით საზოგადოების თვალსაზრისზე⁶. მაშასადამე, კანტის მსჯელობა სწორი ყოფილა ცალკეული პირის მიმართ და არა საზოგადოების თვალსაზრისით, — ასეთია პლესანოვის შეხედულება. როგორც ვხედავთ, პლესანოვი კანტის ესთეტიკურ იდეალს, ერთი მხრივ, თვლის ცალმხრივად, მაგრამ ნაწილობრივ ეთანხმება მას და ეთანხმება იმიტომ, რომ მსგავსად კანტისა, მასაც ჰგონია საგნ-სადმი ინტერესი (თუნდაც ცალკეულ შემთხვევაში) ნიშნავდეს გემოვნებას არაწმინდა მსჯელობას. თუ ასეა, მაშინ მსგავსად კანტისა, პლესანოვსაც ხელი უნდა აეღო მშვენიერების ობიექტურობაზე, რასაც ის ასე თავგამოდებით იცავდა, ანდა მშვენიერების უტილიტარულ ხასიათზედაც, რომლის შესახებ მას არაერთხელ გამოუთქვამს შეხედულება. ბოლოს, პლესანოვი იქამდეც მივიდა, რომ განაცხადებდა: „...იმის გამო, რომ ჩვენ მხედველობაში გვყავს არა ცალკეული პირი, არამედ საზოგადოება (ტომი, ხალხი, კლასი) ჩვენ ადგილი გვჩვენება ამ საკითხზე კანტის თვალსაზრისისათვისაც: გემოვნების მსჯელობა უეჭველად გულისხმობს ინდივიდუალისათვის, რომელიც მას გამოუთქვამს, ყოველგვარი უტილიტარული მოსაზრების უქონლობას⁷. როგორც არ უნდა იყოს საქმის ვითარება, ეს ნიშნავს, რომ პლესანოვი ნაწილობრივ მაინც დადგა კანტის ესთეტიკის თვალსაზრისზე მშვენიერების ანალიზში.

უდავოა, მარქსისტული ესთეტიკისათვის პლესანოვმა ბევრი რამ გააკეთა. მშვენიერების პრობლემის დამუშავებას მის ნაშრომებში ხელოვნებაზე თვალსაჩინო ადგილი უკავია. ეყრდნობოდა რა ჩარლზ დარვინის აღმოჩენებს ბუნებისმეტყველებაში, პლესანოვმა გამოიყენა ღიდი მეცნიერის შეხედულებანი ესთეტიკის სპეციალური პრობლემების გადასაწყვეტად. ამას თვალსაჩინო მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნებას მარქსისტული თეორიის დანერგვისა და პოპულარიზაციის საქმეში.

არის თუ არა ესთეტიკური გრძნობა მარტო-

⁶ Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 118.

⁷ იქვე, გვ. 119.

ოდენ ადამიანის საკუთრება? ცხოველებსა და ფრინველებს აქვთ თუ არა უნარი ესთეტიკური ტკბობისა? თუ აქვთ. მაშინ რა ურთიერთმიმართება შეიძლება არსებობდეს ადამიანისა და ცხოველების ესთეტიკურ გრძნობათა შორის? როგორ უნდა განვმარტოთ ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობა?

ეს საკითხები გაარკვია პლენანოვი დარვინის მოძღვრების კრიტიკული გამოყენებით. პლენანოვი ეთანხმება დარვინის შეხედულებას, რომ ცხოველებსაც აქვთ სილამაზის გრძნობა. დარვინმა თავის უკვდავ შრომაში — „ადამიანის წარმოშობა და სქესობრივი შერჩევა“, რომელსაც ეყრდნობა პლენანოვი, კონკრეტული ფაქტებით ცხადყო: სილამაზის გრძნობა არ არის მარტოდენ ადამიანის განსაკუთრებული თვისება. ცხოველებსა და ფრინველებსაც აქვთ გრძნობა სილამაზისა, მაგრამ არ შეიძლება დაისვას იგივეობის ნიშანი ადამიანისა და ცხოველების სილამაზის გრძნობათა შორის. პლენანოვი საკვებით სწორად მოიქცა, როცა თავს „უმისამართო წერილებში“ პირველი განასხვავა მეორისაგან, ეს უკანასკნელი მიიჩნია როგორც ინსტანქტი.

დარვინმა შენიშნა ადამიანისა და ცხოველის ესთეტიკური სიტკბოების დამთხვევის ფაქტები. „...ერთი და იგივე ფერი და ხმები მოგვწონს ჩვენ და დაბალ ცხოველებს“, — წერს დარვინი. პლენანოვი მთლიანად ეთანხმება დარვინის ამ შეხედულებას. მაგრამ ეს იმდენად არ აინტერესებს მას, რამდენადაც თვით გემოვნების, ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობა. ის გარემოება, რომ ადამიანისა და ცხოველის ესთეტიკური სიტკბოება ზოგჯერ ემთხვევა ერთმანეთს, სრულებითაც არ ნიშნავს მათი წარმოშობის ახსნას. თუ ასეა, ბუნებრივია, ბიოლოგიას არ შეუძლია განმარტოს ეს საკითხი. ნაწილობრივ არ ეთანხმება რა დარვინის დებულებას, რომ ცივილიზებული ადამიანის ესთეტიკური შეგრძნება „მჭიდროდ არის ასოცირებული რთულ იდეებთან და აზრების მსვლელობასთან“, პლენანოვი შენიშნავს, რომ ესაა უაღრესად მნიშვნელოვანი მითითება, ვინაიდან ბიოლოგიიდან ჩვენ გვიბიძგებს სოცოლოგიისაკენ, როცა ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხზეა მსჯელობა. მაგრამ ამავე დებულებაში პლენანოვი არ ეთანხმება დარვინს. ესთეტიკური გრძნობა მჭიდროდაა ასოცირებული რთულ იდეებთან და აზრების მსვლელობასთან არა მარტო ცივილიზებულ ადამიანისათვის, არამედ პირველყოფილი ადამიანისათვისაც. ასეთია პლენანოვის თვალსაზრისი. ამ აზრის ნათელსაყოფად პლენანოს მრავალი მაგალითი მოჰყავს.

ესთეტიკურ გრძნობას მარტოოდენ სქესობრივი შერჩევის თვალსაზრისით როდი აქვს დიდი მნიშვნელობა. ჩარლზ დარვინი უდიდეს როლს ანიჭებდა ამ გრძნობას სწორედ სქესობრივი შერჩევის საქმეში. როგორც ბუნებისმეტყველს, მას აინტერესებდა გამოერკვია მშვენიერების ბიოლოგიური მხარე: ჩვენ ვიცით, რომ ცხოველთა სამეფოზე დაკვირვებამ გენიალური ბუნებისმეტყველი მიიყვანა ესთეტიკური გრძნობის სწორ ბიოლოგიურ ანალიზამდე. მაგრამ მარტო ეს როდია მისი დამსახურება. დარვინის უდიდესი დამსახურება ისიცაა, რომ დიდმა ბუნებისმეტყველმა ადამიანის ესთეტიკური შეგრძნებანი დაუკავშირა აზრებს და იდეებს, გაიგო, რომ ისინი განისაზღვრებიან საზოგადოებრივი პირობებით, როგორც ეს დაამტკიცა პლენანოვმა. მშვენიერებას და საერთოდ ესთეტიკურ გრძნობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის, საზოგადოებრივი კლასის ცხოვრებაში. აქ მკლავნდება ესთეტიკურის უტილიტარული ხასიათი, თუმცა, უნდა შევნიშნოთ, რომ საგნებისადმი ადამიანის თავდაპირველი დამოკიდებულება უტილიტარულია, ხოლო შემდეგ ესთეტიკური⁸.

მაგრამ ამ მსჯელობამ შორს წაგვიყვანა და უმჯობესია დავუბრუნდეთ დროებით მიტოვებულ საკითხს.

სპერანსკის მიერ წამოყენებული თეორია „ერთიანი“, „უხრწნელი“ სილამაზისა, როგორც ზევით ვნახეთ, წარმოადგენდა მშვენიერების აბსოლუტურობის დაცვას და ამავე დროს ძველთაძველი იდეალისტური თეზისის განმეორებას ახალ პირობებში. რა შეკლება იყოს უხრწნელი? შესაძლებელია თუ არა მატერიალური არსის დამახასიათებელ თვისებად მივიჩნიოთ უხრწნელობა? არა, არ შეიძლება. სპერანსკი ცდილობდა დაეცვა მშვენიერება, როგორც არაპატერიალური არსობა, ის, რაც ჯერ კიდევ ათეული საუკუნეების წინათ იქადაგა პლატონმა. თუ მშვენიერება მატერიალურია, მაშინ ის როგორც მატერიალური არსება, ბუნებრივია, ისე როგორც იდეალური არსება აუცილებლად შეიცავს თავისში განვითარების კანონს.

როგორც ვნახეთ, იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ მშვენიერება ერთიანი განუყოფელი ცნებაა და არ შეიძლება მისი დანაწილება ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებად, ჩვენ დავამტკიცებთ, რომ ეს სრული აბსურდია. ეს მსჯელობა იმ აზრს ემყარება, რომ ადამიანსა და ბუნებას შორის არ არსებობს დაპირისპირება და ამდენად შეუძლებელია მშვენიერება იყოს ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერება, ვინაიდან მშვენიერება ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულებების შედეგია. ასე ფიქრობს ყველა იდეალისტი, ვინც უარ-

⁸ Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 73.

ყოფს მშვენიერების ობიექტურობას. გამოდის, თითქოს ბუნებასა და ადამიანს შორის არ არსებობს დაპირისპირება, და ვინაიდან ამ დაპირისპირებას ადგილი არა აქვს. ამიტომ უაზროა პრობლემა, რომლის არსია ბუნებასა და ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება. მაგრამ ნუთუ მატერიალისტური მონიშმი უარყოფს ადამიანისა და ბუნების დაპირისპირებას? და განა იმ მოტივით, რომ ბუნების ნაწილია ადამიანი და ამიტომ თავისივე თავს არ უპირისპირდება? რა ვუყოთ, რომ ადამიანი ბუნების ნაწილია. უფრო მეტიც: „... ჩვენ ხორციით, სისხლითა და ტვინით ბუნებას ვეკუთვნივთ და მის შიგნით ვიყოფებით“⁹. მაგრამ განა არ არსებობს მათ შორის დაპირისპირება?

ადამიანი ბუნების ნაწილია, მაგრამ ბუნების უმაღლესი პროდუქტიც. ამდენად ის თავის თავს ბუნებისაგან გამოყოფს, იმეცნებს და ეუფლება მას. ამის შესახებ მიუთითებს ლენინი, რომელიც ჰეგელის დებულებას ავითარებს და დიალექტიკური მატერიალიზმის თვალსაზრისით იხილავს: „ადამიანის წინაშე არის ბუნების მოვლენათა ქსელი. ინსტინქტური ადამიანი, ველური თავის-თავს ბუნებისაგან არ გამოყოფს. შეგნებით ალჭურვილი ადამიანი გამოყოფს; კატეგორიები გამოყოფის საფეხურებია, ე. ი. სამყაროს შემეცნების საფეხურებია, ქსელის კვანძობრივი წერტილებია, რომლებიც გვეხმარებიან მის შემეცნებაში და დაუფლებაში“¹⁰. როგორც ვხედავთ, ადამიანი, მოაზროვნე მატერიაა. თავის თავს გამოყოფს ბუნებისაგან არა ამ აზრით, რომ იგი პრინციპულად სხვაა. განსხვავებულია მისგან. არამედ იმით, რომ იგი „შეგნებით ალჭურვილია“, მატერიის უმაღლესი პროდუქტია, რომელიც იმეცნებს და ეუფლება ბუნებას. როგორც ვხედავთ, ბუნებასა და ადამიანს შორის არსებობს დაპირისპირება. ერთგვარი გამოყოფა, და რომ ეს არ ყოფილიყო, მაშინ ადამიანი ბუნებას ვერც შეიმეცნებდა და ვერც მეცნიერულად შეიცნობდა. ადამიანი იმეცნებს ბუნებას, მის კანონზომიერებას. იდეალიზმი კი უარყოფს სამყაროსა და მისი კანონზომიერების შეცნობადობას. ეს უქანასკნელი მას არ მიაჩნია სარწმუნო ცოდნად. მაშასადამე, ცნობიერება მატერიის ანარეკლია — მისი სრულყოფის მაღალი საფეხური. სწორედ ამაში მეღავენდება მისი უნარი — შეიცნოს სინამდვილე. ესაა ერთგვარი გამოყოფა პირველისა მეორისაგან, როგორც ლენინი მიუთითებს. ადამიანი რომ არ უპირისპირდებოდეს ბუნებას, მაშინ მას ვერც შეიცნობდა და ვერც დაიმორჩილებდა. იდეალიზმი კი უარყოფს ადამიანისა და ბუნების დაპირისპირებას. არა, ადამიანი, როგორც „მოაზროვნე მატერია“, თავის თავს გამოყოფს

⁹ ფრ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 183.

¹⁰ ლენინის კრებული, IX, გვ. 16.

ბუნებისაგან. მარქსი თავის „კაპიტალში“ არჩევს რა ღირებულების ზრდის პროცესს ანუ ზედმეტი ღირებულების წარმოებას, მიუთითებს, რომ მონობაზე დამყარებული წარმოებისა და კაპიტალისტური წარმოების დროს ადამიანი, როგორც „მეტყველების უნარით დაჯილდოვებული“, თავის თავს გამოყოფს უსულო იარაღისაგან. „ძველთაგან თქმული მოსწრებული სიტყვის თანახმად, — წერს მარქსი, — მუშა აქ მარტოდენ როგორც instrumentum vocale (მეტყველების უნარით დაჯილდოვებული იარაღი) განსხვავდება ცხოველისაგან — instrumentum semivocale-საგან (ხმის გამომცემი იარაღისაგან) და უსულო იარაღისაგან instrumentum mutum-ისაგან (მუნჯი იარაღისაგან). მაგრამ თვითონ მონაც აგრძობინებს ცხოველსა და შრომის იარაღს, რომ იგი მათი მსგავსი კი არ არის, არამედ — ადამიანი. ამ სულიერი განწყობილების მისაღწევად, რომ თვითონ მათგან განსხვავდება, იგი მათ ცუდად ეპყრობა და სიამოვნებით ანადგურებს. ამიტომ იმ წარმოების წესის პირობებში ეკონომიკურ პრინციპად არის აღიარებული მეტად ტლანქი და მძიმე შრომის იარაღების ხმარება, ვინაიდან ამ სიტლანქისა და სიმძიმის გამო ეს იარაღები უფრო ძნელად გასაფუჭებელია“¹¹.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ადამიანი გამოყოფს თავის თავს ბუნებისაგან და იდეალისტური ესთეტიკის დებულება — ადამიანი ბუნებას არ უპირისპირდება და ამიტომ შეუძლებელია არსებობდეს ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებაო — უარყოფილ უნდა იქნეს.

რალა დარჩა? მხოლოდ ის, რომ მშვენიერება ჩვენ გამოვაცხადოთ თბიექტურ რეალობად, რომელსაც განასახიერებს ბუნება, ცხოვრება და რომელსაც გამოსახავს ხელოვნება — მიბაძვს რა პირველს. მაგრამ წინააღმდეგ ჰეგელისა, ბუნებაში არსებული მშვენიერება, გაცილებით უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება. წინააღმდეგ ჰეგელისა, ჰეგმარტი მშვენიერება მხოლოდ ბუნებაშია და ხელოვნება მხოლოდ ნაწილობრივ თუ გამოხატავს მის სიდიადეს. ბუნებაში არსებული მშვენიერება ისევე მაღალია ხელოვნებაში არსებულ მშვენიერებაზე, როგორც „პრაქტიკა უფრო მაღალია (თეორიულ) შემეცნებაზე, ვინაიდან მას აქვს არა მხოლოდ ღირსება საყოველთაოსი, არამედ უშუალო სინამდვილისაც“¹². ასეთი გაგება, ჩვენი აზრით, ჰეგელის ესთეტიკის მატერიალისტური, მარქსისტულ-ლენინური წაკითხვაა და საკითხის მეცნიერული შემეცნება.

ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ, რომ ბუნება არაა შემეცნებელი სუბი-

¹¹ კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. I, გვ. 156.

¹² ლენინის კრებული, ტ. IX, გვ. 126.

ექტი. მაგრამ ეს არ გამოდგება მისი ესთეტიკურობის დევალაცი- ისათვის. იდეალისტური ფილოსოფია სწორედ ამ მომენტს იყენებს ბუნების მშვენიერების უარსაყოფად. იდეალისტური ესთეტიკა ამტკი- ცებს, რომ ბუნება არაა ესთეტიკური მოვლენა, ისე, როგორც იგი არაა შემშვენიებელი სუბიექტი. მართლაც, ბუნება არაა შემშვენიებელი სუბიექტი, მაგრამ იგი თავისთავად ესთეტიკურია, წყარო ყოველგვარი მშვენიერებისა. ბუნებაში არსებობს არა მარტო მშვენიერება, არამედ არამშვენიერებაც, არა მარტო სილამაზე, არამედ ულამაზობაც. პირ- ველი მისი უფრო მეტად დამახასიათებელი თვისებაა, მეორე უფრო შემთხვევითი, პირველი უფრო ღრმად გამოხატავს მის არსს, ვიდრე მეორე. ბუნება უფრო მეტად მშვენიერია, ვიდრე არამშვენიერი. მაგ- რამ ბუნებაში მაინც არსებობს არამშვენიერი, ულამაზო და ამ უკა- ნასკნელს იყენებენ იმის დასადასტურებლად, რომ ხელოვნებაში ყო- ველთვის მშვენიერია, მაშინ, როცა ბუნებაში არამშვენიერიც გვხვდე- ბაო. უფრო მეტ: სპეკულატური აზრი სპეციალურ პრობლემად აყე- ნებს ბუნებაში არსებული სიმახინჯის გადაქცევას მშვენიერებად ხე- ლოვნებაში. ამ დებულების თანახმად ამტკიცებენ, რომ შესაძლებე- ლია მხატვარმა რომელიმე მახინჯი ადამიანი დახატოს, და ეს სიმა- ხინჯე ბუნებაში, ლამაზი იქნეს ხელოვნებაში.

ბუნებაში არსებული სიმახინჯის ხელოვნებაში მშვენიერებად გა- დაქცევა აინტერესებდა პლუტარქესაც. იგი ამტკიცებდა, რომ მხატვ- რულ ნაწარმოებში, ხელოვნებაში მშვენიერებად შეიძლება გადაიქ- ცესო ბუნებაში არსებული სიმახინჯე. მართალია, პლუტარქეც ამ პროცესის ძალას ხედავდა ხელოვანის ოსტატობაში, მაგრამ იგი არ მისულა მახინჯი საგნის ისევ სიმახინჯედ აღიარებამდე ხელოვნებაში. როგორ შეიძლება ჩვენ ბუნებაში არსებული სიმახინჯე მშვენი- ერებად მოგვეჩვენოს ხელოვნებაში? პლუტარქეს არგუმენტი ასეთია: ხელოვანი თავისი ოსტატობით როცა განმაცვიფრებლად ამსგავსებს სიმახინჯეს ბუნებაში არსებულ არამშვენიერს, ეს იწვევს მნახველის ან მაყურებლის ისეთ აღფრთოვანებას, რომლის დროსაც თვით გა- მოხატული საგნისაგან მომდინარე უარყოფითი შთაბეჭდილება ქრება და, ბუნებაში არსებული მახინჯი მშვენიერებად იქცევა ხელოვნე- ბაში. გამოდის, რომ საბოლოო ანგარიშში ხდება საგნის რაღაც უც- ნაური, შეიძლება მეტიც ითქვას, რადიკალური გარდაქმნა. ყოველივე ამის ძალას პლუტარქე, როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვანის ოსტატო- ბაში ხედავდა, მაგრამ იგი მაინც ამტკიცებდა: ბუნებაში არსებული სიმახინჯე მშვენიერებად შეიძლება გადაიქცესო ხელოვნებაში, მაშინ, როცა ბუნების სიმახინჯე ხელოვნებაშიც სიმახინჯედ რჩება, ხოლო თუ ეს უკანასკნელი ჩვენ გვანაცვიფრებს. მოგეწონს, გვგონია მშვე- ნიერი, არა იმიტომ, რომ თვით გამოხატული საგანია მშვენიერი,

არამედ იმიტომ, რომ ხელოვანის ოსტატობაა მშვენიერი, ოსტატობა, რომელმაც ასეთ განმაცვიფრებელ სიმალლეს მიაღწია — მშვენიერად გამოხატა არა მშვენიერება. არამედ სიმახინჯე, და თუ ამ გამოხატულ საგანს ჩვენ დიდი გატაცებით ვუცქერით, არა იმიტომ რომ იგი მშვენიერია. არამედ იმიტომ, რომ მშვენიერადაა გამოხატული.

დიდი ბუალოც ამასვე გვიმტკიცებს „პოეტურ ხელოვნებაში“. მისი ტრაქტატის მესამე სიმღერა შემთხვევით არ იწყება ამ პრობლემის დაყენებით. ბუალო, რომელიც ყველაფერს პოეტურ ოსტატობას უმორჩილებდა, ბუნებრივია, სხვაგვარად ვერ წარმოიდგენდა ძველთაძველ პრობლემას სინამდვილეში ნახინჯის ხელოვნებაში მშვენიერებად გადაქცევის შესახებ. ამიტომ მისი დებულება:

„და ის, რაცა ჩანს ცხოვრებაში სულ ამაზრზენი,
ოსტატის ყალბით ჩვენთვის ხდება მთლად მშვენიერი“.

ისე უნდა გავიგოთ. როგორც პლუტარქესთან, რომელმაც ბუალოზე თქვესმეტი საუკუნით ადრე სწორად განსაზღვრა, თუ რატომ გვეჩვენება ცხოვრებისეული მახინჯი ხელოვნებაში მშვენიერებად. მაგრამ ვერც პლუტარქემ და ვერც ბუალომ ვერ შეძლეს ამ პრობლემისათვის უკანასკნელი წერტილი დაესვათ. მსჯელობა კვლავ გაგრძელდა საუკუნეების მანძილზე, რასაც კანტის თეორია გვიდასტურებს. უეჭველია, მტკიცებისა და არგუმენტაციის მზრივ სხვა გზით მიდის კანტი. „მსჯელობის ძალის კრიტიკაში“ იგი ამტკიცებს, რომ მშვენიერი საგნების შესახებ მსჯელობისათვის საჭიროა გემოვნება. ხოლო მხატვრული ხელოვნების, ე. ი. მისი საგნების შექმნისათვის საჭიროა გენია¹³. ბუნების სილამაზე რომ შეაფასო, გემოვნება უნდა გქონდეს, ხოლო მხატვრული სილამაზე რომ შექმნა, საჭიროა გენიოსი იყო. თუ გინდა გაიგო რაში მდგომარეობს ეს სხვაობა. საჭიროა, როგორც კანტი ფიქრობს, ზუსტად განსაზღვრო ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებათა განსხვავება. ეს განსხვავება კანტმა წარმოგვიდგინა დებულებით, რომელიც ბუნების სილამაზეს განიხილავს, როგორც „მშვენიერ საგანს“, ხოლო ხელოვნების სილამაზეს, როგორც „მშვენიერ წარმოდგენას საგანზე“¹⁴. მხატვრულ ხელოვნებას კანტისათვის ის უპირატესობაც გააჩნია, რომ ის მშვენიერად აგვიწერს საგნებს, რომლებიც ბუნებაში საზიზღარი ან მახინჯია. მაგრამ კანტმაც ვერ შეძლო იდეალისტური თეზისის დაცვა და იძულებული შეიქნა ელიარებინა, რომ

¹³ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 183.

¹⁴ იქვე.

ბუნების სწრაზობა საგნის ხელოვნებაში მშვენიერი წარმოდგენა მაინც არ ნიშნავს „ჩასთვალო ეს საგანი მშვენიერებად“¹⁵. თუ ასეა, მაშინ ცხადი ხდება, რომ კანტმაც ვერ დაიკვა იდეალისტური თეზისი მახინჯი საგნის ხელოვნებაში მშვენიერებად გადაქცევის შესახებ. ვერ დაიკვა იმითომ, რომ თუ ელემენტარული ანგარიში გაეწევა სინამდვილეს, მაშინ შეუძლებელია სადავო გახადო ჭეშმარიტება. ასევე შეუძლებელია სადავო იყოს, რომ გოეთეს პოეტური სიმღერაც ამ თემაზე არ გულისხმობდეს ხელოვანის ოსტატობას. „ფაუსტის“ ავტორის ცნობილი თქმა:

„Was im Leben uns verdriest,
Das im Bilde gern genießt.“

რაც ცხოვრებაში გვანაღვლიანებს, ის ჩვენ სურათში მოგვწონსო, — მარტოდღნ იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ცხოვრებაში უბედურება, ხელოვნებაში გადატანილი, ბედნიერებად იქცეოდეს, ან კიდევ სიმახინჯე — მშვენიერებად. ექვს გარეშეა, გოეთეს მხედველობაში ჰქონდა ისევე და ისევე ხელოვანის ძალა, მისი ოსტატობა, რასაც შეუძლია მნახველი ყოველთვის აღაფრთოვანოს.

არავინ უარყოფს, რომ ხელოვნება ბუნებიდან იღებს არა მარტო მის მშვენიერებას, მშვენიერ მოვლენებს, მშვენიერ საგნებს, არამედ არამშვენიერებასაც, არამშვენიერ მოვლენებს, არამშვენიერ საგნებს. სახელგანთქმულმა ვიქტორ ჰიუგომ თავის „ლეთისმშობლის ტაძარში“ ესმერალდას მშვენიერებასთან ერთად დაგვიხატა კვაზიმოდოს სიმახინჯეც. კვაზიმოდოს სიმახინჯე მართლაც ისეა დახატული, რომ ჩვენ ვამბობთ: ჰიუგომ მშვენიერად დაგვიხატა კვაზიმოდო. მაგრამ განა კვაზიმოდოა მშვენიერი? მისი ფიზიკური სიმახინჯე მშვენიერების ანტიპოდი. მოაცილეთ მას თავისი შინაგანი არსება, რომელსაც სრული საწინააღმდეგო დამოკიდებულება აქვს თავის გარეგნულ გამოვლენასთან და თქვენ კვაზიმოდო დაგრჩებათ ისეთ საზიზღარ ადამიანად, რომ თქვენში ის არაფერს გამოიწვევს, გარდა სიძულვილისა. მაგრამ კვაზიმოდო განა ისეთივე მახინჯი არ არის ჰიუგოს რომანში, როგორც მისივე მსგავსი ადამიანები რეალურ სინამდვილეში? მიქელანჯელოსაც შეეძლო მშვენიერად გამოექანდაკებია მახინჯი ადამიანი, მაგრამ ეს მშვენიერება გამოქანდაკებულის ობიექტის განმსაზღვრელი კი არ იქნებოდა, არამედ გენიალური მოქანდაკის ოსტატობისა. ისევე, როგორც ჰიუგოს რომანში კვაზიმოდო მშვენიერადაა დახატული, მაგრამ ეს მშვენიერებაც პოეტის ოსტატობაზე მიუთითებს და არა გამოხატული ობიექტის სილამაზეზე. ამგვარად,

¹⁵ იქვე, გვ. 184.

ჩვენ უარყოფილად მიგვაჩნია იდეალისტური ესთეტიკის დებულება, თითქოს ობიექტურად არსებულ, ბუნებაში მოცემულ სიმახინჯე გადაიქცეს მშვენიერებად ხელოვნებაში. ერთია მშვენიერად გამოაქანდაკო ან გამოხატო, მეორეა გამოხატო ან გამოაქანდაკო მშვენიერება. მათ შორის მართლაც განსხვავებაა და იდეალისტური ესთეტიკის ცდა — ხელოვნება გაცილებით მალა დააყენოს, ვიდრე ბუნება, სინამდვილე, ცხოვრება, იმ ყალბი არგუმენტით, თითქოს ბუნებაში არსებული არამშვენიერისათვის ხელოვნებას შეეძლოს მშვენიერების მიცემა — სიზიფის შრომაა. ხელოვნების ამოცანას არ წარმოადგენს გამოხატოს მხოლოდ მშვენიერება, იმ გაგებით, როგორც ესმის იდეალისტურ ესთეტიკას, ის მშვენიერება, რომელიც ერთადერთ ჭეშმარიტ მშვენიერებად მიაჩნია იდეალისტურ ესთეტიკას. ხელოვნება გამოხატავს და გამოსახავს ცხოვრებას, და თუ ჩვენ მშვენიერება გვესმის როგორც ცხოვრება, მაშინ დებულება — ხელოვნება გამოხატავს მშვენიერებას, მხოლოდ ამ გაგებით და ამ განასერში უნდა იქნეს წარმოდგენილი. ხელოვნების არსი ამაშია, და მხოლოდ ამაში. ხელოვნება რომ მხოლოდ მშვენიერებას ეძებდეს, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, მაშინ ის ვეღარ გამოხატავდა ცხოვრებას, ვინაიდან ცხოვრებაში არსებობს უფრო მეტი, ვიდრე ამას იტყვის ვიწროდ გაგებული მშვენიერება. ხელოვნება გამოხატავს ცხოვრებას და მას სრულიადაც არა აქვს დასახული მიზნად, მასში ეძიოს მხოლოდ მშვენიერება, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, და მხოლოდ ის გამოსახოს. ხელოვნება მაშინ მეტაფიზიკური, განყენებული და ყალბი იქნებოდა, როგორც ისეთი ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ სიმახინჯეს დაინახავდა და მეტს არაფერს, „ხეებს დაინახავდა და ტყუის არა“. მაშინ ის დაკარგავდა უფლებას, ყოფილიყო შემეცნება, ხელოვნებას კი ჩვენ არავითარ შემთხვევაში არ ვართმევთ შემეცნების უფლებას, თუმცა კატეგორიულად უარყოფთ შელინგის დებულებას, რომელიც ხელოვნებას უყურებს, როგორც შემეცნების უმაღლეს საშუალებას. მართალია, მხატვრული სახე ხშირად უფრო ფართოა, ვიდრე ხელოვანის იდეა, მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს შელინგის დებულების სისწორეს. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ სახეს ობიექტური მნიშვნელობა აქვს, ის გამოხატავს სინამდვილეს, მხატვრული სახე სინამდვილის შემეცნების სპეციფიკური საშუალებაა და არა უმაღლესი საშუალება. ის მოიცავს მეტს, ვინაიდან მასში იდეაც არის და ამ იდეის გამოხატულებაც. ამიტომ გოარკის დებულება — „სახე უფრო ფართოა მწერლის იდეაზე“ — სავსებით ინარჩუნებს თავის ძალას. ხელოვნების შემეცნებითი

ბუნება უნდა გაირკვეს იმავე განასერში, როგორც ეს საკითხი წყდება მარქსისტულ-ლენინურ ფილოსოფიაში. ჩვენ კი ვიცით, რომ შემეცნება „პირდაპირი ხაზი არ არის (resp. პირდაპირი ხაზით არ მიდის). არამედ მრუდე ხაზია, რომელიც დაუსრულებლივ უახლოვდება წრეების გრაფიკის, სპირალს. ყოველი ნაჭერი, ნატეხი, ნაწილი ამ მრუდე ხაზისა შეიძლება გადაქცეულ იქნეს (ცალმხრივად გადაქცეულ იქნეს) დამოუკიდებელ, მთელ, პირდაპირ ხაზად, რომელიც თუ ხეებს დავინახავთ და ტყეს კი არა, მაშინ ჭაობში მიდის, ხუცობაში (სადაც მას გაბატონებული კლასების კლასობრივი ინტერესები ამაგრებს)“¹⁶. შემეცნების ბუნების ლენინური გაგების არსის დამადასტურებელია ხელოვნების თითოეული ჰემმარიტი ფაქტი, ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები, ნამდვილი მხატვრული შემეცნება. ხელოვნება გამოხატავს ცხოვრებას თავის მრავალმხრივობაში, მოძრაობაში, განვითარებაში, უარყოფასა და შემონახვაში. ამ მხრივ, საყურადღებოდ და საინტერესოდ მსჯელობდა ილია ჭავჭავაძე, რომელსაც კარგად ესმოდა, რომ ხელოვნების ამოცანაა არა განყენებული იდეების, უსარგებლო ურვა-წუხილის, არამედ ცხოვრების სამსახური. ილია თავისი დროის ხელოვნებისაგან მოითხოვდა დამდგარიყო ცხოვრების სამსახურში, გამოესწორებია მახინჯი მოვლენები, ხელი შეეწყოს მისი წინსვლისა და განვითარებისათვის. ამიტომ მოითხოვდა თერგდალეულთა იდეური ბელადი, რომ ხელოვნება არ გადამცდარიყო თავისი ჰემმარიტი გზიდან, მას გამოესახა ცხოვრებაში არსებული არა მარტო დადებითი, მშვენიერი, არამედ უარყოფითიც, მახინჯიც. „ოღონდ ხელოვნება არ გადაჰსცდეს თავის საკუთარ კანონებსა და მეცნიერება — ჰემმარიტებას, და დაე არც ერთი და არც მეორე ნუ მოერიდება იმის გამოაშკარავებას, განკიცხვას, რაც ჩვენში საკიცხავია და ცუდი, — წერდა ილია 1863 წელს. დაე ორივემ იარონ ცხოვრების მდინარეში, მონახონ მარგალიტები და თუ იმათ ამოკრეფაში ლაფი და ლეჩი თან ამოჰყვება, რა უყოთ? ლაფი ჩამოვირეცხოთ, ჰუჭყი მოვიშოროთ, რომ მხოლოდ მარგალიტები დაგვრჩეს ჩვენის ცხოვრების სასახელოდ“¹⁷. ჩვენ გავაგრძელებთ მსჯელობას ილიას ესთეტიკურ იდეალებზე, რათა დაყენებულ საკითხს უფრო მეტი ძალა მივცეთ. უნდა ითქვას, რომ ამ იდეების სამსახურში ჩადგა ილიას „საქართველოს მოამბე“. თერგდალეულების ტიპური ეურნალიც ამ იდეებისათვის ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა

¹⁶ ლენინი, თხულებანი, ტ. 13, გვ. 375.

¹⁷ „საქართველოს მოამბე“, № 1, 1862, გვ. 125. ხაზი ყველგან ჩვენია. — გ. ჯ.

თავისი დროის მოწინავე ადამიანებს, მეცნიერებისა და ხელოვნების თითოეულ დარგს. რაზნოჩინელების გავლენით, თერგდალეულებმა უარი უთხრეს ხელოვნებას, რომელიც მთვარეს შეჰყურებდა და პოეზიას. რომელიც უნუგეშო სიყვარულის ჰიმნებს გამოსცემდა. „ხელოვნებასაც იმას მოვთხოვთ, — ამბობდნენ თერგდალეულები, — რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიცეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ. დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლების ცურვასა“, „გაფაღარათებულ ვარსკვლავების ცაში ბოლოთის ცემასა“, მთვარის ხვეწნასა, რომ ჩემ საყვარელს უთხარიო ცხრა მთას იქით ერთი უბედური პოეტია, რომელსაც შენ გამო „ოხვრის კვამლი“ თვალეხსა ჰწვევს და ცრემლს ადენსო; დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და თვალეხის სრესასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო; დროა ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგ-მდებარე აზრი თავის ცხოველსურათებისათვის. იქ ცხოვრების ძირში ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრს ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა“¹⁸. თერგდალეულების ეს თვალსაზრისი ხელოვნებაზე რაზნოჩინელების შეხედულებებს ძლიერ უახლოვდება და, შეიძლება ითქვას, მათი უშუალო გავლენის ნაყოფია. თავის დისერტაციაში ჩერნიშევსკიმ ნათლად განმარტა, თუ რა დახმარებას უწევს მეცნიერებას ხელოვნება ან რა ურთიერთობა არსებობს მათ შორის. „ავტორეცენზიაში“ ვრცელი მსჯელობაა ამ საკითხზე. მეცნიერება ემსახურება ხალხის კეთილდღეობას, ასწავლის მას რა არის კარგი და რა არის ცუდი. „არაჩვეულებრივად მძლავრ დახმარებას ამაში მეცნიერებას ხელოვნება უწევს, ხელოვნება, რომელსაც არაჩვეულებრივი უნარი აქვს ადამიანთა ვეებერთელა მასაში გაავრცელოს მეცნიერების მიერ მოპოვებული ცნებები, იმიტომ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებთან გაცნობა ადამიანისათვის ბევრად უფრო ადვილია და მიმზიდველი, ვიდრე მეცნიერების ფორმულებთან და მკაცრ ანალიზთან. ამ მიმართულებით ხელოვნების მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებისათვის განუზომლად დიდია“. მეცნიერებისა და ხელოვნების ამ კავშირს, მათ მჭიდრო ურთიერთობას აღნიშნავდნენ თერგდალეულები, განსაკუთრებით ილია ჭავჭავაძე და ისინი იმავე თვალსაზრისს იცავდნენ, რასაც რაზნოჩინელები. მეცნიერება და ხელოვნება უნდა ემსახუროს ცხოვრებას, სამეცნიერო აღმოჩენების გაგება ხელოვნებამ

¹⁸ „საქართველოს მოამბე“, № 1, 1863, გვ. 123—124.

უნდა გაუადვილოს ხალხს თავისი საშუალებებით. ხელოვნება უნდა იყოს ცხოვრების გამომხატველი. ამას იგი მაშინ შეძლებს, თუ რეალისტური იქნება. რაზნოჩინელებიც ასეთ თვალსაზრისს ავითარებდნენ ხელოვნებაზე და კერძოდ პოეზიაზე. ბართლომე ზაიცევმა ფეტისა და ლერმონტოვის პოეზია სწორედ იმიტომ დაიწუნა, რომ იქ ვერ ნახა ის, რასაც რეალიზმი ეწოდება. ჩვენ მიერ მოტანილი ფაქტებიდან დავინახეთ, რომ ხელოვნების ამოცანა არაა გამობატოს მხოლოდ მშვენიერება, მხოლოდ სილამაზე მათი ვიწრო გაგებით. ხელოვნების მიზანი და ფუნქცია გაცილებით უფრო ღრმა და სერიოზულია, ვიდრე რომელიმე მხატვრის პალიტრით პათეტიკური დგომა ბუნების მშვენიერების წინაშე მის გადასახატავად. მშვენიერებას, ვიწრო გაგებით, ხელოვნება თვითმიზნად კი არ ისახავს, არამედ, თავისი ნამდვილი ფუნქციის რაც შეიძლება ეფექტური გამართლების საშუალებად. ჭერ კიდევ ლესინგმა დაარღვია დებულება იმის შესახებ. თითქოს ხელოვნება გამოსახატავად იღებდეს მხოლოდ სილამაზეს, ლამაზ საგანს, მხოლოდ მშვენიერებას. ნურავინ იფიქრებს თითქოს ეს იყო დაცვა ავგუსტინეს სიმახინჯის ესთეტიკისა: ქრისტიანული ესთეტიკის ისეთმა წარმომადგენელმა, როგორც ავგუსტინეა, პირველმა მისცა დასაბამი სიმახინჯის ესთეტიკას, რამდენადაც ანტიკური სამყაროს შემდეგ ყველაზე უფრო საფუძვლიანად იგი შეეხო თავის ტრაქტატებში ამ საკითხს. ჩვენ ვამბობთ შეეხო, ვინაიდან მას აინტერესებდა ამ საქმის არა თეორიული ან მეცნიერული მხარე, არამედ, წმინდა რელიგიური ასპექტი. თავის ტრაქტატში „წესრიგის შესახებ“ ავგუსტინე ამტკიცებს, რომ ქვეყანა საერთოდ მშვენიერია და არამშვენიერი ოდნავაც არ არღვევს მის სილამაზეს, ვინაიდან ორავენი გარკვეულ წესრიგს ექვემდებარებიან. მორალის სფეროშიც იგი ამ თვალსაზრისს იცავს. ისეთი მახინჯი მოვლენები, როგორცაა ჯალათი და მეძავი, ავგუსტინესათვის ამ წესრიგში შედიან და ამიტომ, ვუცქერით რა მათ, ჩვენ მაინც უნდა ვთქვათ, რომ ქვეყანა კარგია. ავგუსტინემ სათავე დაუდო სიმახინჯის ესთეტიკას, მაგრამ როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ ლესინგის დებულებაზე, ან მის მიერ სიმახინჯის გამობატვის აუცილებლობაზე, აქ საკითხი ეხება მხოლოდ და მხოლოდ გამობატვის ხელოვნებას, და სრულებით არ არის ნაგულისხმევი ავგუსტინეს რელიგიური ესთეტიკა სიმახინჯისა. ძველი დებულების დასამსხვრევად ლესინგი იღებს მშვენიერებისადმი ხელოვნებისა და ხელოვანთა დამოკიდებულების ისტორიულ განასერს.

„ლაოკონში“ ლესინგი მიუთითებს, რომ ძველი ბერძენი მხატვარი არაფერს არ გამოხატავდა, გარდა სილამაზისა. ჩვეულებრივი სილამაზეც კი, დაბალი გვარის სილამაზეც მისი პალიტრისათვის შემთხვევითი ამოცანა იყო, შეიძლება ითქვას, — დასვენება. მის ნაშრომში

თვით საგნის სრულყოფილებას უნდა მიეცემა მაყურებლის ყურადღება. ამ ტენდენციას უნივერსალური სისრულით გამოხატავდა ერთი ძველი ეპიგრამატისტის თქმა: „ვინ მოისურვებს დაგხატოს შენ, როცა არავის სურს შენი ნახვა“.

ლესინგი ამ ეპიგრამაში ხედავს ძველი ბერძენი მხატვრების დამახასიათებელ მიდგომას თემატური მასალისადმი. თუ ობიექტი, რომელსაც მხატვარი მიმართავს, უმაღლესი სილამაზის მატარებელია, ის შეიძლება გახდეს მისი პალიტრის საგნად. ასეთი იყო ძველი ბერძნული ხელოვნება და ლესინგსაც სურს „მხოლოდ დაამტკიცოს დებულება. რომ ძველი ბერძენისათვის სილამაზე იყო სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონი“¹⁹. მაგრამ მე-18 საუკუნის მხატვრებს, ლესინგის თქმით, შეეძლოთ ამ კანონის დარღვევა და მრავალს ეთქვა საწინააღმდეგო: „ცუდი იყავი უკანასკნელ საფეხურამდე, მე მაინც დაგხატავ შენ. დენურავის ნუ ექნება შენი ნახვის სურვილი: უკიდურეს შემთხვევაში, ჩემს სურათს შეხედავენ სიამოვნებით არა იმისათვის, რომ ის გამოგხატავს შენ, არამედ იმიტომ, რომ ის იქნება მაჩვენებელი ჩემი ხელოვნებისა, რომელმაც შესძლო სწორად წარმოედგინა ასეთი საფრთხობელი“²⁰.

ასე მსჯელობდა ლესინგი და ეს მსჯელობა მართალი იყო. როცა იდეალისტური ესთეტიკა ლაპარაკობს სინამდვილეში არსებული სიმახინჯის ხელოვნებაში მშვენიერებად გადაქცევაზე, მას შეუძლია ლესინგს შეხედოს და დარწმუნდეს თავის უნიადაგობაში. მაგრამ რა საფუძველზე შეიძლება წარმოშობილიყო ასეთი წინააღმდეგობა ძველ ბერძნულ ხელოვნებასთან? ლესინგი ამ წინააღმდეგობის მიზეზს პოულობს „ხელოვნების საზღვრების გაფართოებაში“. თავისი განვითარების მთელს პანძილზე ხელოვნებამ შეუდარებლად დიდად გააფართოვა საზღვრები. „ის მიბაძავს, როგორც ჩვეულებრივად ლაპარაკობენ, მთელ ხილულ ბუნებას, რომელშიაც სილამაზე შეადგენს მხოლოდ უმცირეს ნაწილს“²¹. რა დარჩა ხელოვნების კანონად? ჭეშმარიტება და გამოხატულება. „და როგორც თვით ბუნებას სილამაზე ხშირად მიაქვს მსხვერპლად უმაღლესი მიზნებისათვის, ისე მხატვარმაც ის უნდა დაუმორჩილოს თავის მთავარ საქმეს და ის არ ეძიოს იმაზე უფრო მეტად, რამდენადაც ნებას აძლევენ ჭეშმარიტება და

¹⁹ Лессинг, Лаокоон, 1882, стр. 16.

²⁰ იქვე, გვ. 12.

²¹ იქვე, გვ. 21.

გამოხატულება. ერთი სიტყვით — ჭეშმარიტებით და გამოხატულებით ბუნებაში ყველაზე უფრო საზიზღარი გადაიქცევა მშვენიერებად ხელოვნებაში“²². ლესინგის ეს დებულება მრავალმხრივია საყურადღებო და ჩვენ შევეცდებით მის კონკრეტულ ანალიზს.

ხელოვნება მიბაძავს ხილულ ბუნებას, — ამბობს ლესინგი. არ შეეცხებით იმ საკითხს, რომელიც ლესინგის ესთეტიკაში ამ მიბაძვას ზოგჯერ იგებს ტექნიკურ პროცესად. ჩვენ მხოლოდ ის გვიანტერესებს, რომ ხელოვნება მიბაძავს რა ხილულ ბუნებას, ამ უკანასკნელს, ასე თუ ისე, მაინც გააჩნია სილამაზე, თუმცა „უმცირესი ნაწილის“ სახით, როგორც ამბობს ლესინგი. მაგრამ ბუნებაში მაინც ყოფილა სილამაზე და იგი არსებულა ობიექტურად როგორც არსებული. ეს ძლიერ კარგია. მაგრამ, ლესინგის აზრით, ვინაიდან ბუნებაში სილამაზე „უმცირესი ნაწილის“ სახით გვხვდება, ამიტომ ხელოვნებამ თავის კანონად ის კი არ უნდა გაიხადოს, რომ ბუნებაში ეძიოს მხოლოდ ეს „უმცირესი ნაწილი“, როგორც ამას სჩადიოდნენ ძველი ბერძენი მხატვრები, არამედ ჭეშმარიტება და გამოხატულება, რომელთაც შეუძლიათ ბუნებაში ყველაზე უფრო მახინჯიც კი მშვენიერებად გადააქციონ ხელოვნებაში. ეს დებულება თითქოს იგივეა, რაც იდეალისტური ესთეტიკისა, რომელიც გვიმტკიცებდა, რომ მახინჯი ბუნებაში შეიძლება იქცეს „მშვენიერად ხელოვნებაში“. მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ ლესინგი ასე თუ ისე ცნობს მშვენიერების არსებობას ბუნებაში, იდეალისტური ესთეტიკა კი უარყოფს; ლესინგი ბუნებაში სიმახინჯის ხელოვნებაში მშვენიერებად გადაქცევას განმარტავს არა როგორც თვით საგნის ან მოვლენის გარდაქმნას (ულამაზო სახე — ლამაზად გადაიქცეს, ცხვირგატეხილი ადამიანი — ლამაზად), როგორც ამას ფიქრობს იდეალისტური ესთეტიკა, არამედ როგორც ხელოვნის ოსტატობას და თვით ხელოვნების ძალას — ზემოქმედების ობიექტს (მაყურებელს, წამკითხველს, მნახველს, მსმენელს) აიძულებს გამოხატულ საგანს უცქიროს არა იმიტომ, რომ ის ლამაზია, არამედ იმიტომ, რომ გაიგოს, თუ როგორ გამოხატა იგი ხელოვნამა. ლესინგი ხომ თვითონვე ამბობს, რომ მხატვარი გამოხატავს რა ულამაზოს, მის სურათს შეხედავენ სიამოვნებით არა იმიტომ, რომ ულამაზოა გამოხატული, არამედ იმიტომ, რომ ის იქნება მაჩვენებელი მხატვრის „ხელოვნებისა, რომელმაც შეძლო სწორად წარმოედგინა ასეთი საფრთხობელა“. მაშასადამე, ჩვენ ენახეთ, რომ ლესინგი ხელოვნებას არ უკრძალავდა გამოეხატა ულამაზო, არამშვენიერი. ისიც ენახეთ, რომ ხელოვნებაში ჩვენ ყოველთვის როდი გვხვდება მშვენიერება, სილამაზე.

²² Лессинг, Лаокоон, стр. 21.

მაგრამ რას ნიშნავს ჰემმარტიტება და გამოხატუ-
ლება, რომელსაც ლესინგი მოითხოვს? ესაა სიმართლე,
მხატვრული ნაწარმოების მეცნიერულობა, და გამოხატ-
ულება — თვით ხელოვანის ოსტატობა. ეს კანონები ხე-
ლოვნებისათვის აუცილებლობად მიაჩნდა ილია ჭავჭავაძესაც, რო-
მელიც ძლიერ ახლო იცნობდა ლესინგის ესთეტიკას. თეზისი ხელოვ-
ნებისა და მეცნიერების უმჭიდროეს კავშირზე, რომელიც ილიას ეს-
თეტიკაში ლიტერატურული დებიუტიდანვე უფლებამოსილია, ბო-
ლომდე ძალაში რჩება. ეს თეორია ილიას აზროვნებაში შეიჭრა ბე-
ლინსკის ლიტერატურული პრაქტიკიდან და პირველად მან დაამკვიდ-
რა მტკიცე ნიადაგზე ილიას რეალისტური კონცეფცია ხელოვნების
თეორიაში. ლესინგთანაც ყოველივე ეს ღრმად იყო მოცემული. ილია
წერს, რომ მეცნიერება სინამდვილეს გამოხატავს, მას თარგმნის
„უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხა-
ტებითა და სურათითა“²³. ხელოვნების სპეციფიკუმად,
როგორც ვხედავთ, აქ მიჩნეულია აზროვნება სახეებში,
რასაც პრინციპულად მოკლებულია მეცნიერება. მათი უმჭიდროესი
კავშირია არა გამოთქმისა და გამოხატვის საშუალებებში, არამედ
ობიექტში, რომელსაც ისინი გამოხატავენ, აიღეთ შეშლილი ადა-
მიანი, როგორც ობიექტი მხატვრისა და მეცნიერისათვის. შეშლი-
ლის დასახატავად პირველი მიმართავს მხატვრულ სახეებს, მეორეს
ასეთი რამ არ ესაჭიროება. მეცნიერი „უსურათო სიტყვებით“ აგვი-
წერს შეშლილს და ჩვენ ნამდვილად მოგვეცემა წარმოდგენა შეშ-
ლილზე, მაგრამ მხატვარსაც შეუძლია მოგვეცეს წარმოდგენა, მხო-
ლოდ „სურათოვანი სიტყვებით“. ეს ხომ განსხვავებაა. სადღაა მათი
კავშირი?! მეცნიერება აძლევს უმდიდრეს მასალას ხელოვანს, რო-
მელიც გვერდს ვერასოდეს ვერ აუხვევს მეცნიერების მიერ გაკვა-
ლულ უფართოეს გზას. რამდენადაც დიდია შემოქმედი, იმდენად
მკვიდრ მეცნიერულ საფუძვლებზეა დამყარებული მისი მხატვრული
შემოქმედება. შექსპირი ამ მხრივაც საუკეთესო მაგალითია. იყო-
დრო, როცა შექსპირის ტრაგედიებში გამოყვანილი შეშლილები უდი-
დეს სამსახურს უწევდნენ მოსამართლეებს — გაერკვიათ დამნაშავე
ნამდვილად იყო თუ არა შეშლილი? და ლიტერატურის ისტორიაში
ხომ უამრავია მაგალითები, როცა ხელოვანი უშუალოდ მიმართავდა
მეცნიერების მონაპოვარს გმირისა თუ ცალკე მოვლენის დასახატა-
ვად. ესაა კავშირი ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, მაგრამ ამ

²³ ილია ჭავჭავაძე, ტ. V, გვ. 256. წერილი — „პოეზიის ახალგაზრდა მოყვარულთ“.

კავშირშიაც თავს იჩენს განსხვავება. ხელოვნება და მეცნიერება გამოხატავენ სინამდვილეს, გამოხატავენ ადამიანს, ბუნებას, ცას, ქვეყანას, მსოფლიოს. ასახავენ ამ მრავალფეროვნებას თავისებური საშუალებებით. „ადამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო, — ერთი დიდებული წიგნია, უცნაურს ენაზედ დაწერილი. მეცნიერება ამას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა“. ილია ჭავჭავაძე ღრმადაა დარწმუნებული ამ დებულების ჭეშმარიტ ბუნებაში, მაგრამ „მეცნიერების ნათარგმნი ჭერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანსეში, რომ მერე, პოეტის მხატვრობითა სიტყვამ აღმოებუქლოს, სული ჩაუდგას, ხორციტ შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად“²⁴. მხატვრული საშუალებებით გამოხატვა „მეცნიერების მიერ თარგმნილისა“, გარკვეულ სტადიას შეიცავს და ამ სტადიის ფარგლები შეუძლებელია განისაზღვროს მარტოოდენ სურვილით თუ შინაგანი ბუნებით. ილიას გამოთქმით, ესაა და გ რ ვ ე ბ ი ს ს ტ ა დ ი ა, რომელიც წინასწარი მზადებაა მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. პოეტს აუცილებლად ესაჭიროება მეცნიერება და მეცნიერული აზრის დაგროვება, თუ მას სურს შექმნას ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები. იქ, სადაც არ არის მეცნიერული აზრი, მხატვრული ნაწარმოები არ შეიძლება მიმზიდველი იყოს, ის ვერ იშოვის მკითხველს. „თუ პოეტი მეცნიერებას არ მოიწვევს, მარტო ცარიელი ნიჭი ვერ უთარგმნის ამ წიგნსა. საცა არ არის მეცნიერება, იქ მკითხველიც ამ წიგნისა არ არის“²⁵. მეცნიერული აზრის დაგროვება სრულიადაც არ ნიშნავს ხელოვანმა თავის მხატვრულ შემოქმედებაში ილაპარაკოს გეომეტრიულ თეორემებსა და აქსიომებზე, დაგვიტყვიოს, რომ მოსაზღვრე კუთხეების ჯამი უდრის 2d-ს, მხატვრულ სახეებში გადმოგვცეს ნიუტონის ბინომი, მეტაფორებით დალაგოს დარვინის, ლინეის თუ ჰექსლის თეორიის ძირითადი პრინციპები ან მენდელეევის ნივთიერებათა პერიოდული სისტემა. მეცნიერებაში ილია გულისხმობდა სინამდვილის ღრმად გაგებას, ცხოვრების სიღრმეში ფხიზელი თვალთ განჭვრეტას, მის ყოველმხრივ, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურ ცოდნას და არა მეცნიერების ლოგიკური კატეგორიების განმეორებას — მათი მხატვრული უკუფენისათვის. მაგრამ საკმარისი როდია აღვნიშნოთ მეცნიერების როლი ხელოვნებაში, თუ არ იქნა მითითებული თვით ხელოვნების მნიშვნელობაზე მეცნიერებისათვის. სრულყოფილად არ შეიძლება მივიჩნიოთ დებულება, რომელიც ხედავს მეცნიერების როლს ხელოვნებში-

²⁴ ილია ჭავჭავაძე, ტ. V, გვ. 256.

²⁵ იქვე.

სათვის, მაგრამ თვით ხელოვნება თუ რა სამსახურს უწევს მეცნიერებას — ვერ ამჩნევს. ამის შესახებ ვრცლად მსჯელობს ჩერნიშევსკი თავის სამაგისტრო დისერტაციაში. ხელოვნება აგვიხსნის და უკეთესად გავგაგებინებს ცხოვრებას, ამით ბუნებრივია, ის გავლენას ახდენს თვით ცხოვრებაზე. ხელოვნების ამ როლს ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდა ჩერნიშევსკი, როცა წერდა: „ხელოვნება უფრო სწორად, უკეთესად აღწევს თავის მიზანს, ვიდრე უბრალო მოთხრობა, მით უფრო მეცნიერული მოთხრობა... კუპერის რომანებმა უფრო მეტად გააცნო საზოგადოებას ველურების ცხოვრება, ვიდრე ეთნოგრაფიულმა მოთხრობებმა და მსჯელობამ ველურთა ყოფა-ცხოვრების შესწავლის მნიშვნელობის შესახებ“. მეცნიერებისათვის ხელოვნების მნიშვნელობაზე მიუთითებდნენ მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები. ენგელსმა ბალზაის შემოქმედებიდან ეკონომიური დეტალების მხრივაც კი უფრო მეტი გაიგო საფრანგეთის მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის (1816—1818 წლების) სინამდვილეზე (რევოლუციის შემდეგ რეალური და პირადი საკუთრების გადანაწილების შესახებ), ვიდრე „ერთად აღებულ იმ პერიოდის ყველა პროფესიული ისტორიკოსის, ეკონომისტისა და სტატისტიკოსის წიგნებიდან“²⁶. კლასიკოსების მხატვრული სახეებისა და მეტაფორების ოსტატური გამოყენება, რომლის არა ერთი ნიმუში მოგვცეს კლასიკოსებმა, ნათლად მიუთითებს დებულებაზე, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებას მეცნიერებისათვის, რომლისგანაც პირველი დავალებულია და ყოველთვის ასეთად დარჩება.

აქედან ნათელია, რომ მხოლოდ მშვენიერება, ვიწრო გაგებით, როდი ყოფილა ხელოვნებაში. ჩვენ ეს ვნახეთ მრავალ მაგალითზე. მაგრამ იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ ჭეშმარიტი მშვენიერება, ერთადერთი მშვენიერება მხოლოდ ხელოვნებაშია. ბუნებაში კი იგი არ არსებობს და რასაც ჩვენ ბუნებაში მშვენიერებას ვეძაბით, ეს მხოლოდ მოჩვენებითია, პირობადებული და არა რეალური. იდეალისტური ესთეტიკის მიხედვით, ბუნებაში არ არსებობს არც მშვენიერი და არც უშნო, არც ლამაზი და არც ულამაზო. და თუ ჩვენ მაინც ვლაპარაკობთ მათ შესახებ, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ბუნებაში თვით ადამიანის მიერაა შეტანილი. მაშასადამე, თუ ბუნებაში მშვენიერება და უშნო არსებობს, თვით ბუნებისაგან კი არაა იგი შექმნილი, არამედ, ადამიანისაგან, ადამიანია მისთვის არსებობის უფლების მიმნიჭებელი. აქ უარყოფილია მშვენიერების ობიექტურობაც და მისი რეალურ სინამდვილედ ყოფნაც.

²⁶ ენგელსის წერილი მარგარიტა პარკნესისადმი, 1888 წლის თარიღით.

მშვენიერების ეს ანთროპოლოგისტური გაგება მხოლოდ იმას გამოხატავს, რომ ბუნებაში არ არსებობს მშვენიერება, ის მხოლოდ ბუნებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების ნაყოფია, და თუ გაქრა ადამიანი, ბუნებაშიც გაქრება მშვენიერება, ვინაიდან ბუნება დაკარგავს მასში მშვენიერების შემტანს — ადამიანს. ეს მკვლარი იდეალიზმია. ეს იმას ნიშნავს, რომ თუ არ იქნება ადამიანი, არ იქნება მშვენიერება ბუნებაში, თუ არ იქნა ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულება — არ იქნება მშვენიერება ბუნებაში. მთელი ამ შეხედულების აზრი მხოლოდ ერთი ძირითადი იდეის ირგვლივ ტრიალებს — უარყოს მშვენიერების ობიექტურობა. უარყოს ბუნებაში მშვენიერების არსებობის ფაქტი და ეს უკანასკნელი წარმოიდგინოს მხოლოდ როგორც სუბიექტური კატეგორია, რომელსაც ობიექტური რეალობა ბუნებაში არ გააჩნია. ამიტომ ამ „ფილოსოფიას“ ჰგონია, რომ აზრი ყოველთვის სცდება სწორ გზას, თუ მსჯელობს ბუნებაში მშვენიერებაზე. მართლაც იდეალიზმში, აშკარად სოლიპსიზმია ჩსჯელობა, თითქოს ბუნებაში არ არსებობდეს მშვენიერება და იგი ადამიანის მიერ იყოს შეტანილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ უადამიანოდ არ არსებობს მშვენიერება, მაშასადამე, უიშისოდ არ არსებულა თვით ბუნება. სოლიპსიზმში ამაზე შორს არ წასულა და ვერც წავიდოდა.

ადამიანის დამოუკიდებლად ბუნებაში მშვენიერების უარყოფა, ეს იგივეა, რაც ადამიანის გაჩენამდე დედამიწის არსებობის უარყოფა, ე. ი. სრული სოლიპსიზმია, რომელსაც ჯერ კიდევ ადრე გამანადგურებელი მახვილი ჩასცა მატერიალისტმა ფილოსოფოსმა ლუდვიგ ფეიერბახმა. ამ საკითხზე ლენინს თავის განთქმულ შრომაში — „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ საკმაოდ ვრცლად მოჰყავს ფეიერბახის წერილი ჰაიმისადმი და ჩვენც მას მოვიყვანთ იმის ნათესაყოფად, თუ როგორ უნდა ვიმსჯელოთ და შევაფასოთ იდეალიზმის ცდა — ადამიანისაგან დამოუკიდებლად უარყოს დედამიწის, ბუნების. ამავე დროს მშვენიერების არსებობა. „ბუნება, რომელიც ადამიანის ან შეგნების ობიექტი არ არის, — წერს ლუდვიგ ფეიერბახი, — რასაკვირველია, სპეკულატური ფილოსოფიისა ან, ყოველს შემთხვევაში, იდეალიზმისათვის წარმოდგენს კანტის საგანს თავის თავად, რეალობას მოკლებულს აბსტრაქციას, მაგრამ სწორედ ბუნებას მოაქვს კრახი იდეალიზმისათვის. ბუნებისმეტყველებას, ყოველს შემთხვევაში, მის ახლანდელ მდგომარეობაში, აუცილებლად მიყვებართ იმ პუნქტამდე, როცა ჯერ კიდევ პირობები არ იყო ადამიანის არსებობისათვის, როცა ბუნება, ე. ი. დედამიწა კიდევ არ შეადგენდა ადამიანის თვალისა და შეგნების საგანს, როცა, მაშასადამე, იგი აბსოლუტურად უადამიანო არსი იყო (Absolut unmenschliches Wesen). იდეალიზმმა შეიძლება გვიპასუხოს: ჰო, მაგრამ ეს ბუნება

ხომ შენ მიერ გააზრებული ბუნება (Von di gedachte). რასაკვირველია, მაგრამ აქედან არ გამომდინარეობს, რომ ეს ბუნება განსაზღვრულ პერიოდში მართლაც არ არსებობდა, ისევე როგორც იმ გარემოებიდან, რომ სოკრატი და პლატონი ჩემთვის არ არსებობენ. თუ მე მხოლოდ ვაზროვნებ მათ შესახებ, არ გამომდინარეობს, რომ სოკრატი და პლატონი თავის დროზე ნამდვილად არ არსებობდნენ უჩემოდ“. ფეიერბახის ბრწყინვალე და ვრცელ მსჯელობაში ჩვენ ნათლად ვხედავთ, რომ ბუნება, ობიექტური რეალობა მართლაც ჩვენ მიერაა გააზრებული, ე. ი. ჩვენ ვიმეცნებთ მას, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს ჩვენი ცნობიერების დამოუკიდებლად იგი არ არსებობდეს, ისე, როგორც არ არსებობდნენ პლატონი და სოკრატე უჩვენოდ. ბუნების ეს ობიექტურობა გასაღებია მშვენიერების ობიექტურობისათვისაც. მშვენიერება რომ ობიექტურად არ არსებობდეს. მე მას ვერ შევიმეცნებდი, როგორც მშვენიერებას. ლამაზი წითელი ყვავილი რომ ნამდვილად ბუნებაში წითელი და ლამაზი არ იყოს, მაშინ ის ჩემთვის არ იქნებოდა ლამაზი და წითელი. ბუნება სილამაზისა და მშვენიერების დედაა, ხელოვნების მშვენიერების ძირი ბუნებაშია, ხელოვნების მშვენიერებას თავისი პირველსახე ბუნებაში აქვს. ასე მსჯელობდა დენი დიდროც. გამოჩენილი ფრანგი მატერიალისტი და ნათელი გონების ადამიანი. განმანათლებელი მატერიალისტი დიდრო თავის სახელგანთქმულ ნაწარმოებში — „რამოს ძმისწული“, რომლის სიდიადეს განცვიფრებაში მოაყვავდა ისეთი გენიოსები, როგორიც იყვნენ გოთე, ჰეგელი, მარქსი, ენგელსი, — მიუთითებდა, რომ ყოველგვარ ხელოვნებას, რომელიც დაფუძნებულია მიბაძვაზე, თავისი პირველსახე აქვს ბუნებაში. ჩვენ ვრცლად მოვიყვანთ დიდროსა და რამოს დიალოგს, რათა უფრო ნათელი გახდეს დიდროს შეხედულება ხელოვნებაზე. აი, ეს დიალოგი:

„მე (ე. ი. დიდრო). ყოველგვარ ხელოვნებას, რომელიც დაფუძნებულია მიბაძვაზე, აქვს თავისი პირველსახე ბუნებაში. როგორი პირველსახე აქვს მუსიკოსს, რომელიც ქმნის თავის სიმღერას?

ის. რატომ არ უნდა დავაყენოთ საკითხი უფრო მეტ სიმაღლეზე. რა არის სიმღერა საერთოდ?

მე. გამოგიტყდებით, რომ ამ საკითხს — ჩემი შეგნება ვერ სწვდება. ჩვენ ყველანი ასეთები ვართ: ვიმახსოვრებთ მხოლოდ იმ სიტყვებს, რომლებიც გვგონია გასაგები, იმიტომ, რომ ჩვენ ხშირად ვიყენებთ მათ და ვხმარობთ ლაპარაკში. აგრეთვე გონებაშიც ჩვენ მხოლოდ ბუნდოვანი წარმოდგენები გვაქვს. როცა მე ვამბობ სიტყვას

„სიმღერა“, ჩემი წარმოდგენა უფრო ნათელი არ არის, ვიდრე თქვენ და თქვენი მსგავსი უმრავლესობის, როცა ისინი ამბობენ სიტყვებს: „რეპუტაცია“, „ძრახვა“, „პატიოსნება“, „ბიწიერება“, „კეთილის-მყოფელი“, „მორცხვობა“, „თავაზიანობა“, „სირცხვილი“ ან „უაზრობა“.

ის. სიმღერა — ეს მიბაძვება ბუნებრივ ხმაურობათა ან გუნების ხმისა ხმიანი სკალის საშუალებით, რომელიც გამოგონებულია მუსიკის მიერ ან, თუ გნებავთ, შთაგონებულია ბუნებით და გამოთქმულია ხმით ან ინსტრუმენტით, და თქვენ ხედავთ, რომ ზოგიერთი აუცილებელი ცვლილების პირობებში ეს განსაზღვრა ერთნაირად უდგება მხატვრობას, მკვერმეტყველებას, ქანდაკებას და პოეზიას²⁷.

დიდრო მატერიალისტი იყო და მატერიალისტურად მსჯელობდა. ამ ვრცელი ამონაწერიდან ჩანს, რომ დიდროსათვის ხელოვნება ბუნების მიბაძვება და მისი არც ერთი დარგი არ არის ბუნებისადმი ინდიფერენტულ დამოკიდებულებაში. პირიქით, ხელოვნების შთაბაგონებელია ბუნება, ბუნებას მიბაძავს ხელოვნება. დიდროს ეს მიბაძვა არ ესმის, როგორც ტექნიკური ან ტექნოლოგიური პროცესი. მისთვის ბუნება ხელოვნების დაუშრობელი წყაროა, და კიდევ მეტი: სახეები, რომლებსაც ხელოვნება გვაძლევს, პირველსახედ თვით ბუნებაშია მოცემული. აქედან ლოგიკურად ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ ხელოვნებასთან შეფარდებით, დენი დიდროს აზრით, პრიმატი ბუნებას ეკუთვნის. ისაა ხელოვნების დედა. ამ კონტექსტში უნდა გაირკვეს და გადაწყდეს მშვენიერების პრობლემაც.

მშვენიერების სახეები. ბუნება ხელოვნების მშვენიერების წყაროა და მას აქვს ხელოვნების მშვენიერების პირველსახე. ჩვენ ვნახეთ, რომ ასე მსჯელობდა დენი დიდრო. ამ დიდი მატერიალისტის აზრით. „ჩვეულებრივმა ბუნებამ პირველი ნიმუშის სამსახური გაუწვია ხელოვნებას“. და შემდეგ, როცა ადამიანური აზრი განვითარდა, დიდრო ფიქრობს, რომ ხელოვნებამ დაიწყო ბუნების გალამაზება, ანდა, „ერთობიექტში თავმოყრა იმ სილამაზისა, რომლებიც ბუნებაში ნაკუწ-ნაკუწების სახით იმყოფებიან“. საესებით იდენტურ თვალსაზრისს ავითარებდა ჟან-ჟაკ რუსო. დიდროს გენიოსი თანამედროვე, როცა სილამაზეს განიხილავდა, როგორც „ყველაზე ჩვეულებრივი ნიშნების ერთიანობას“²⁸. ამავე დროს, მას მიაჩნდა,

²⁷ Дени Дидро, Племяник Рамо, стр. 102. ხაზგასმა ჩვენია. — გ. ჯ.

²⁸ ჟან-ჟაკ რუსო, „ემილი ანუ აღზრდის შესახებ“, 1949, გვ. 579, ხაზი ჩვენია — გ. ჯ.

რომ, „სილამაზის ნამდვილი ზეიმი მაშინაა, როცა იგი თავისთავად ბრწყინავს“²⁹. დიდროსა და რუსოს ამ მსჯელობაში ჩვენ ნათლად ვგრძნობთ, რომ მშვენიერება ბუნებაში ობიექტურად არსებობს და ხელოვნება აქ პოულობს დაუშრობელ წყაროს თავისი მშვენიერებისათვის. რომ მართლაც ბუნება და მისი დამახასიათებელი თვისებებია ნამდვილი ხელოვნებისათვის აუცილებელი. ამას ნათლად გრძნობდა პლესანოვიც. სიცოცხლე ბუნების განუყრელი თვისებაა. ადამიანს სწორედ ბუნების ეს სიცოცხლე უყვარს, უარს ამბობს და სძულს რა მისი მეორე თვისება — სიკვდილი. ხელოვნებაც ბუნების ამ თვისებას იყენებს თავისი მშვენიერების გაცსკროვნებისათვის, პლესანოვი ამ აზრამდე იყო მისული, როცა ლეონარდო და-ვინჩის სურათებში ის ხედავდა სიცოცხლეს. „როცა ლეონარდო და-ვინჩი ხატავდა, ვთქვათ, წვერიან მოხუცს, იმას გამოუდიოდა კიდევ წვერიანი მოხუცი, და მერე როგორ გამოუდიოდა. ისე რომ მის შეხედვაზე ჩვენ ვამბობთ, რაც ოცხალია-თქო. ხოლო როცა თემისთოკლიუსი დაატავს ასეთ მოხუცს, ჩვენ კარგს ვიზამთ, თუ გაუგებრობის ასაცილებლად ქვეშ მივაწერთ, რომ ეს არის წვერიანი მოხუცი და არა სხვა რამე“³⁰. ჩვენ განზრახ გავუსვით ხაზი პლესანოვის სიტყვებს — „რა ცოცხალია-თქო“. ხელოვნება უნდა მისწრაფოდეს „ცოცხალი სიცოცხლისაკენ“, ვინაიდან თვით ბუნებაა ასეთი და ხელოვნების ფაქტი მით უფრო დიდი და ჭეშმარიტია, რამდენადაც ის მეტადაა ბუნებრივი. ცნობილი რუსი მწერალი ბრიუსოვიც მშვენიერების ცნებას უკავშირებდა ცხოვრებას. ვალერი ბრიუსოვი მაშინაც კი, როცა გრძნობდა მომავალი დაარღვევდა იმ ცხოვრებას, რომელთანაც ის შეზრდილი იყო, მას ახასიათებდა, როგორც მიმზიდველს და მშვენიერს:

«Жизнь прекрасна, как сказка, как сон,
Как певучий призыв муэдзина»

ბრიუსოვისათვის ცხოვრება ისე მშვენიერია, როგორც ზღაპარი ან როგორც სიზმარი. მე არ შევუდგები იმის ძიებას ბრიუსოვის პოეზიაში, თუ რომელს აყენებდა ის უფრო მალა — ცხოვრების თუ ხელოვნების მშვენიერებას. მაგრამ ერთი კი უდავოა: ბრიუსოვიც ცხოვრებას უკავშირებს მშვენიერებას, ისე, როგორც მშვენიერია ზღაპარი და სიზმარი. ცხოვრება ყველგან ანათებს, ის ყველგანაა, ის ჩემშიაცაა და ყველაშიც:

²⁹ უან-ჟაკ რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, გვ. 639, ხაზი ჩვენია — გ. ჯ.

³⁰ Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 180. ხაზი ჩვენია.— გ. ჯ.

«Сверкает жизнь везде, грохочет жизнь повсюду!
Крысаюсь вглубь веков, — она горит на дне...
Бегу на высь времен, — она кричит мне: буду!
Она над всем, что есть; она во всем, во мне».

საუკუნეების სიღრმეში თუ შეიჭრებით, ცხოვრება მის ფსკერზედაც კი არსებობს, გაუსწრებთ დროს და ის თქვენ მოგძაბით — ვიქნები, მოვალ!

ასე ესახებოდა ცხოვრება და მისი მშვენიერება რუსული ლიტერატურის ერთ უდავოდ დიდ და თვალსაჩინო წარმომადგენელს, რომელსაც ოდესღაც რუსული პოეზიის პეტრე დიდი უწოდეს. ცხოვრება მშვენიერია თავისი მრავალფეროვნებით და ის არაა ცხოვრება, სადაც არაა სიცოცხლე. სიცოცხლე ცხოვრების განუყრელი თანამგზავია, ისე როგორც სიკვდილი, მაგრამ პირველი მისი მშვენიერებაა. მეორე არამშვენიერება. ადამიანს პირველი უყვარს, როგორი მძიმეც არ უნდა იქნეს მისთვის. მეორე სძულს და ეზიზღება, როგორი ტკბილიც არ უნდა იქნეს. მაგრამ სიკვდილი ტკბილი არასოდეს არაა. ესაა არსებულის და არსებობის ძირითადი კანონი, მაგრამ თუ სადმე გვხვდება მისი დამსხვრევა (ეთქვათ, თვითმკვლელობა), ესაა წვეთი ზღვაში, რომელიც კანონს ისე არ ექვემდებარება, როგორც ვაშლის ხეს არ ასხია მარგალიტები.

რატომ მოგვწონს ჩვენ ხელოვნებაში, თუნდაც თეატრში, მხოლოდ ის, რაც უფრო ახლოა ბუნებასთან და ცხოვრებასთან? რატომ ვამბობთ ჩვენ, რომ სცენაზე ნამდვილი ზღვა ვნახეთ, ნამდვილი ტყე, ნამდვილი ტანჯვა, ნამდვილი ცხოვრება. მაშინ, როცა ვიცით, რომ ზღვის მაგიერ მხოლოდ მხატვრის შემოქმედებასთან გვქონდა საქმე, ტყის მაგიერ — ბუტაფორიასთან და ასე დაუსრულებლივ? იმიტომ, რომ მხოლოდ ბუნებაა წყარო ნამდვილი მშვენიერებისა და სადაც ბუნება არ არის თავისი ისეთი უმაღლესი თვისებით, როგორიცაა სიცოცხლე — იქ ყველაფერი რაღაც უმოძრაო, მკვდარი, ნაკლებმშვენიერი და უგრძნობია, როგორც ქვა ან დადუმებული აკლამა. ჩვენ ყოველთვის აღგვაფრთოვანებს მხატვრის მიერ დახატული ფარშევანგი, მაგრამ განა უფრო მეტ აღფრთოვანებას არა ვგრძნობთ, როცა ნამდვილად ვუცქერით ბუნების ფერთა ამ ცოცხლად მოსიარულე საკვირველებას? განა ფერების შეხამების ოსტატობას და მრავალფეროვნებას არა ვგრძნობთ, როცა უთვალავი სახის პეპლების აჭრელებულ ფრთებს, ბუნების ამოუცნობ საიდუმლოებას ვუცქერით, ან როცა ტყის კაველას სრულიად უპრეცედენტო სინაზეს ვხედავთ, როგორც ნამდვილად არსებულ სილამაზეს? და განა მხატვრის მიერ დახატულ ფარშევანგს თუ კაველას მით უფრო მეტი შემოქმედების ძალა არ ეძლევა, რაც უფრო მეტად განგვაცდევინებს ნამდვილ, ცო-

ცხალ ფარშევანგს და ასევე ნამდვილ კაველას? მშვენიერებას ყოველთვის მჭიდრო კავშირი აქვს რეალურთან, ცოცხალთან, ნამდვილთან. თავის აბსტრაქციაში ის მაინც კონკრეტულს ეყრდნობა.

გინახავთ ყვავილი Koliusi, რომელიც ბუჩქს მოგაგონებთ, ტოტები და ფოთლები მჭიდროდ მიუკრავს ერთმანეთისათვის, შეუხამებია წითელი, უფრო მეწამული ფერი — მწვანე და მუქი ლენისფერისათვის. აქა-იქ სითეთრე დაუკრავს, — რა საოცარი სიმეტრია აქვთ ხალიჩისფრად აკრელებულ მის ფოთლებს, ბუნების რა საკვირველი კანონზომიერება; ვინ ჩამოარიგა ეს მწვანე ხალები ფოთლების ირგვლივ და ვინ დაასხა წითლად შეღებილი პატარა ფოთლების გამოსახულებანი მუქ ფოთლებს; გეგონებათ თითქოს უნიჭიერეს ფერმწერალს თავის პალიტრაზე საგანგებოდ ეძებნოს ყველაზე ნაზი ფერი, მოენახოს ისინი და ყვავილები მოეხატოს. ეს უნიჭიერესი ფერმწერალი ბუნებაა, რომლის პალიტრას ხელოვნების ვერცერთი პალიტრა ვერ შეედრება, ხოლო მის მიერ გამოხატულ საგანს ხელოვნებისათვის პირველადობის განუსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ არა მარტო ფერებისა და ფორმების სიუხვით გვხიბლავენ ბუნების მშვენიერი ქმნილებანი. მოცულობის მარჯვაც ბუნების კანონზომიერება საოცრად განუსაზღვრელია. სადღაც ამოიკითხავს, რომ ყველაზე პატარა ყვავილს ვოლფიას, რომელსაც ბუნებაში იშვიათად ხედებიან და რომელიც ნემსის ყუნწის ოდენაა. შეგვიძლია დავუპირისპიროთ ყველაზე დიდი ყვავილი რაფლენია, განივში ერთი მეტრი, ხოლო წონაში ერთი ფუთი. ბუნების უცნაურობაა ამაზონის ლოტოსის ყვავილი, რომლის სიკაცხლე, როგორც ბოტანიკოსები გვიმტკიცებენ. მხოლოდ ნახევარ საათს გრძელდება. მორცხვი მიმოზა? შეახებ თუ არა ხელს, ისევე ხურავს ფოთლებს, თითქოს გონება და გული ჰქონდეს, სულიერი არსება იყოს, პირბადეს იფარებდეს! ბუნების საოცარი ქმნილებანი ისევე უთვალავია, როგორც ფორმების მრავალგვარობა. გაიხსენეთ ერნსტ ჰეკელის „კუნსტფორმენ დერ ნატურ“. ყველა შემთხვევაში შესაძლებელი ხდება ბუნების სილამაზე აბსტრაქტულად განვაზოგადოთ რეალურის საფუძველზე. ამგვარად. მიიღწევა იდეალურის, ამ შემთხვევაში მშვენიერის კავშირი რეალურთან.

მშვენიერების ეს ორგანული კავშირი ბუნებასთან და ცხოვრებასთან არ არის არც ახალი დროის, არც ადამიანის ოცნების ნაყოფი. ეს კავშირი ხორციელდება და თავს იჩენს ცხოვრების გაჩენისთანავე. დროთა ვითარებებში, განვითარების ყოველისმძლე კანონის შედეგად, ვითარდებოდა ადამიანის ესთეტიკური სამყაროც და ამ განვითარებას თავისი წვლილი შეჰქონდა მშვენიერის ცნებასა და ობიექტურ რეალობაში.

ადამიანის ესთეტიკური სამყარო მოძრავი და ცვალებადია ისევე, როგორც მთელი მსოფლიო ისტორია. იყო დრო, როცა ავგუსტინეც (354—430) აღიარებდა ბუნების მშვენიერებას, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში ხედავდა ღვთაებრიობას. განა ავგუსტინეს არ ეკუთვნის სიტყვები: „ბუნების თვითიული ნაწარმოები, რომელიც ღვთაებრივი ნებასურვილით წარმოიშობა, გაცილებით უკეთესია, ვიდრე ადამიანების ნაწარმოები და როგორც გნებავთ მხატვრის ნაწარმოები, და ამიტომაც უფრო ღირსია ღვთაებრივი პატივისცემისა“³¹. ქრისტიანულმა ესთეტიკამ ავგუსტინეს პირით ბუნება მშვენიერებად გამოაცხადა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი აღიარა ღმერთის შექმნილად, ღვთაების ნებასურვილის განხორციელებად. ამას მოწმობს ჩვენს მიერ ზემოთ მოტანილი ამონაწერის სრული კონტექსტი, სადაც ვკითხულობთ: «...Сократ, говорят, был смелее других, клянясь всякою собакою, всяким камнем и вообще всем, что только находилось перед глазами и, так сказать попадало под руку, когда он хотел прибегнуть к клятве. Я думаю, он понимал, что, каждое из произведений природы, которое возникает по воле Божественного промысла, гораздо лучше, чем произведения людей и каких угодно художников, а потому и более достойно божеского почтения, чем то, что чтилось в храмах. И это не потому, чтобы камень и собака действительно достойны были почитания мудрецов, а потому, чтобы, кто мог, понял отсюда в какое глубокое суеверие люди погружены были; так что освобождаясь от него нужно было показать и эту мерзостнейшую ступень его, дабы они видели, что если уже на ней находиться постыдно, то стоять на более мерзостной еще постыднее. Вместе с тем он изобличил и мерзостное воззрение тех, которые видимый мир сей считали высшим богом, делая отсюда последовательный вывод, что (в таком случае) по праву следует чтить и всякий камень, как частную высшего бога»³² ეს რელიგიური კონცეფცია კვებავდა შუა საუკუნეების მთელ ქრისტიანულ ხელოვნებას, წარმოადგენდა იმდროინდელი ეთიკისა და ესთეტიკის, კერძოდ მხატვრული შემოქმედების გაბატონებულ თვალსაზრისს, რომელიც, მე მგონია, ქრისტიანული ხელოვნების თეორიის სახით ავგუსტინემ ყველაზე ვრცლად და დალაგებულად გადმოსცა თავის ნაშრომებში ჭერ „მუსიკის შესახებ“, რომელიც 4 წიგნს შეიცავს (დაწერილია 388—389 წლებში), ხოლო შემდეგ წიგნში „ქვეყნარბიტი რელიგიის შესახებ“, რომელიც დაწერი-

³¹ Творения блаженнаго Августина, часть 7, Киев, 1912, издание второе, стр. 2.

³² ი კ ვ ე, გვ. 2—3.

ლია 390 წელს. აღნიშნულ საკითხებს. მათი სპეციფიკური ბასიათის გამო, ამჟამად ვერ შევხებით, თუმცა თვით ავგუსტინე თავის წიგნში „ქვეშარბიტი რელიგიის შესახებ“ ამბობს: «Необходимо исследовать природу самого искусства». მართალია, ავგუსტინე აქ სხვა ხელოვნებაზე ლაპარაკობს, მაგრამ ის გამოყენებითი ხელოვნების კანონებს ავრცელებს გამოცდილებითი და მოქმედებითი ხელოვნების მიმართაც, რასაც მოწმობს მისივე სიტყვები: «... Искусство в обыденном значении есть не что иное, как воспроизведение предметов, взятых из опыта и нравящихся нам, в соединении с таким или другим применением материала и действия; и если бы ты не обладал этим (умением), то все же мог бы судить, что в такого рода произведениях наиболее прекрасно, хотя бы сам и не умел создать художественного произведения»³³. ხელოვნების სწორედ ამ ძალასა და მნიშვნელობას ჩასჭიდა ხელი ქრისტიანულმა ეკლესიამ, რათა გამოეყენებინა იგი თავისი მიზნების მისაღწევად. ე. ი. ხალხთა რაც შეიძლება მეტი მასების მისამხრობად, მათში სამყაროს ახსნის მეცნიერული უნარის ადგილზე რელიგიური რწმენის მოსათავსებლად. მაგრამ თავის გზაზე რელიგიას დასჭირდა წარმართული უარყოფასთან ერთად სახეშეცვლილად მიეღო მისი კულტურის, კერძოდ ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი მონაცემი. და ამიტომ ავგუსტინეს მტკიცება: «...Все чувственно прекрасное, — Будет ли оно создание природы, или произведение искусства, — бывает прекрасным в пространстве и во времени»³⁴, — სხვა არაფერია, თუ არ ვარიაცია ანტიკური ესთეტიკის საყოველთაოდ ცნობილი დებულებისა, რომელიც ჩვენ არა მარტო პლატონის, არამედ არისტოტელეს ესთეტიკაშიც გვხვდება. ამიტომ ძნელი არ არის ტერტულიანესა და ავგუსტინეს შეხედულებებში აღმოვაჩინოთ ძველი ბერძნების თეორიულ სისტემათა კვალი. და თუ ოდესღაც გაბატონებული იყო ტერტულიანესა და ავგუსტინეს მიერ ქრისტიანული ხელოვნებისათვის გამომუშავებული ესთეტიკური პრინციპი, შემდეგ დროთა სვლაში მას საფუძველი შეერყა, ვინაიდან მეცნიერებამ დაამარცხა რელიგია, გონებამ — ცრურწმენა, აზრმა გაიმარჯვა ილუზიაზე. მატერიალისტებმა ბუნება მშვენიერებად გამოაცხადეს არა ღმერთის, არამედ თვით ბუნების ძალით. ამან გარკვეული გავლენა მოახდინა მთელი ესთეტიკის განვითარებაზე. ის, რაც თეორიაში ხდებოდა, საფუძველს დებულობდა სინამდვილიდან. ისტორიულად ყოველთვის იცვლებოდა და იცვლება ადამიანის ესთეტიკური სფერო,

³³ Творения блаженнаго Августина, часть 7, Киев, 1912, издание второе, стр. 45—46.

³⁴ იქვე, გვ. 46.

ენიდან განვითარების კანონი თანაბრად ეხება ესთეტიკის სფეროსაც.

მიემართოთ ენგელსის კლასიკურ მაგალითს.

შრომის უდიდეს როლს ხელოვნების წარმოშობის პროცესში გენიალურად არკვევს ენგელსი ხელის მაგალითზე. უზარმაზარ დროს უნდა გაეგლო იმისათვის, რომ ადამიანის ხელს შეესრულებია ის ფუნქცია, რომელსაც იგი ასრულებს არა მარტო დღეს, არამედ ასრულებდა მაშინაც კი, როცა არ არსებობდა ხელოვნება და მეცნიერება. „ხელი წარმოადგენს,—როგორც ენგელსი მიუთითებს,—არა მარტო შრომის ორგანოს, არამედ მის პროდუქტსაც. და ეს განვითარება იმდენად უდიდესი მნიშვნელობისა იყო, რომ ჩაჭიდების ჩვეულებრივი უნარიდან ხელს ამავე დროს მიეცა უნარი ცხოვრებაში გამოეწვია რაფაელის სურათები, თორვალდსენის ლუსკუმები, პაგანინის მუსიკა“³⁵. ასეთივე ცვლილებას და განვითარებას განიცდის ადამიანის ესთეტიკური სამყარო. ის, რაც გარკვეულ ეპოქაში გამოხატავდა ერთი საზოგადოების ესთეტიკურ ქვეყანას, მეორე ეპოქაში იცვლებოდა სრულიად ახალი ესთეტიკური ფორმებით. ადამიანის ტანსაცმლის ფორმაც კი რელიეფურად გამოხატავს ესთეტიკური ქვეყნის ამ განვითარებას. ცეზარის დროინდელი რომაელის ტანსაცმელი განა რითიმე ჰგავდა მე-19 საუკუნის რომის მოქალაქის ტანსაცმელს? ასევე, პუშკინის ეპოქის დროინდელი ტანსაცმელი სრულიად არა ჰგავს იმ ტანსაცმელს. რომელსაც სოციალიზმის ქვეყნის მოქალაქე ატარებს. ერთი შეხედვით, ეს მარტივი მაგალითიც კი ნათლად ადასტურებს შეუჩერებელ განვითარებას ადამიანის (საზოგადოების) ესთეტიკურ ქვეყანაში. შრომა აქაც თავის უდიდეს როლს თამაშობს. მშვენიერის. როგორც ესთეტიკური კატეგორიის ჩამოყალიბებაში შრომის როლი ისევე გრანდიოზულია, როგორც მისი როლი მიმდინარე გადამიანების პროცესში.

მაგრამ ამჟამად ჩვენ ეს კი არ გვინტერესებს, არამედ გარკვევა საკითხისა, თუ პრიმატი რომელს უნდა განეკუთვნოს — ბუნებისა თუ ხელოვნების მშვენიერებას. აქ უკვე აღარ დგას საკითხი მარტოდენ ესთეტიკურ გრძნობადობაზე. ეს უფრო პრინციპის საკითხია მომდევნო კვლევისათვის. ამ საკითხის მეცნიერულ გადაწყვეტას იძლევა ასახვის ლენინური თეორია, რომელიც, ერთი მხრივ, ცნობს ნივთებს, გარემოს, სამყაროს ჩვენი შეგრძნების, ცნობიერების, ჩვენი „მეს“ და საერთოდ ადამიანის დამოუკიდებლად, ხოლო, მეორე მხრივ, აღიარებს, რომ „ჩვენი შეგრძნებანი, ჩვენი ცნობიერება მხოლოდ

³⁵ Ф. Энгельс, Диалектика природы, 1931, стр. 63. ხაზი ჩვენია.—გ. ჯ.

სახეა გარეგანი სამყაროსი, და თავის თავად გასაგებია, რომ ასახუ-
ლობა არ შეიძლება არსებობდეს ასახულის გარეშე, მაგრამ ასახული
არსებობს ამსახველის დამოუკიდებლად“. ამის შემდეგ ნათელია, თუ
რატომ ვანიჭებთ ჩვენ პრიმატს ბუნებას, რატომ ვამბობთ, რომ იგი
ხელოვნების პირველსახეა. რაკი ასეა, სრული უფლება გვაქვს ვაღი-
აროთ, რომ სინამდვილე, როგორც დამოუკიდებლად არსებული, რო-
გორც პირველადი, მაღლა დგას ხელოვნებაზე, რომელიც მის გარეშე
არ არსებობს. ასევე ბუნების მშვენიერება გაცილებით უფრო მაღა-
ლია, ვიდრე ხელოვნებისა. — ვამბობთ ჩვენ. მაგრამ რატომ? ბუნების
მშვენიერებაზე დაყრდნობით ვარკვევთ ხელოვნების მშვენიერების
სიმაღლეს და ამიტომ მიგვაჩნია ბუნების მშვენიერება უფრო უმაღ-
ლესად. წარმოვადგინოთ რამდენიმე ცნობა, რომელიც ამ დებულების
სასარგებლოდ ლაპარაკობს.

შართალია, იდეალისტური, კანტიანური ესთეტიკური თეორიის
წარმომადგენელი იყო, მაგრამ შიღე რ მ ა „ვერაგობასა და სიყვა-
რულში“ თავის გმირს ფერდინანდ ფონ ვალტერს, როცა
ლუიზა მილერს ევედრებოდა გაქეუულიყვენ უცხო მხა-
რეში, რათა მამის — პრეზიდენტ ფონ ვალტერის რისხვა აეცდინათ,
ათქმევინა ბუნების განმადიდებელი შემდეგი სიტყვები: „მზე ყველ-
გან ამოდის და ჩადის, ამ დიდებული სანახაობის წინაშე არარაა ხე-
ლოვნების თვით უბრწყინვალესი შედეგები“. სრულიად ანალოგი-
ური ფორმით ბუნების მშვენიერებას მაღლა აყენებდა გენიალური
ნ ა ი კ ო ვ ს კ ი: «Восторги от созерцания природы выше, чем от
искусства». ტ უ რ გ ე ნ ე ვ ს კ ი მიაჩნდა, რომ «Поэзия разлита все-
де, она вокруг нас. Взгляните на эти деревья, небо отовсюду
веет красотой и жизнью, а где красота и жизнь — там и
поэзия»³⁶. ბუნებისა და ხელოვნების ასეთი შეპირისპირება არაიმ-
ვითად გვხვდება ქართულ მწერლობაში, მოყოლებული უძველესი
დროიდან. ამ საკითხის ისტორიული კვლევა ძალიან შორს წაგვიყვან-
და, ამიტომ, მხოლოდ არსებით მხარეს მივაქცევთ ყურადღებას.
არაერთი მწერალი, მშვენიერების ცნების იდეალისტური გაგების
მიუხედავად, პრიორიტეტს ბუნებას ანიჭებს, ხოლო თვით ხელოვნე-
ბას მიიჩნევს ბუნების სუსტ მიბაძვად. შეიძლებოდა მთელი ეს კონ-
ცეფცია გამოთქმულიყო იმ სიტყვებით, რომლებითაც თავისი აღტა-
ცება გამოხატა ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე რ ა ი ნ დ ი ძ ე მ, ცნობილი ქარ-
თველი რომანისტის ლ ა ვ რ ე ნ ტ ი ა რ დ ა ზ ი ა ნ ი ს ლიტერა-

³⁶ ტურგენევის ეს აზრი მოჰყავს კ. დ. სელივანოვს თავის ბროშურაში —
«Природа и эстетическое воспитание учащихся», 1959, стр. 35 — 36,
პოეზიისა და ბუნების ურთიერთობის გასარკვევად.

ტურულმა გმირმა: „რა შეედრება ბუნების მშვენიერებას!“... „თქვენ გაქვთ თეატრი, ჩვენი თეატრი ბუნებაა, და ჩვენი თეატრი სჯობია თქვენსასა. თქვენი თეატრი არის დახატული, მაგრამ ბუნებისთანა მშვენიერი რად იქნება! თქვენ ორკესტრზე ათ, ას, ათასწილ უკეთესად და მშვენიერად გალობენ, კონცერტს უკრავენ ასი ათასი ფრინველნი, რომელნიც გულს ატკბობენ, სულს ახარებენ. თქვენი დეკორაციები დახატულია, ჩვენი ნამდვილია. მგონია მილიონჯერ ნამდვილი სჯობდეს მოთხუნულ ტილოებსა“.

კატეგორიული ფორმით გამოთქმული ეს ნატურალისტური თეზისი გამონაკლისს როდი წარმოადგენს. ქართულს ლიტერატურაში ფსიქოლოგიური ნოველის დიდი ოსტატი შიო არაგვისპირელი ერთ-ერთ თავის მინიატურაში იძლევა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების სავსებით ანალოგიურ ურთიერთდამოკიდებულებას. პოეტის აზრით, ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით უფრო მაღალი და დიდი, ვიდრე ხელოვნების მიერ მოცემული მშვენიერება. ეს მსჯელობა სავსებით სწორი და მართებული იყო, რამდენადაც ხელოვნების წყაროდ პრეტს წარმოდგენილი ჰქონდა ბუნება, რომლის უხვი მშვენიერება ასულდგმულებდა და ასულდგმულებს ხელოვნებას. „აბა შეხედეთ ამ მდელს, — ამბობს პოეტი, — ტყეს, თქვენ თვალს როგორ ნაზად ეტრფის, ეალერსება; ან ყური დაუგჯეთ მათ ოდნავ მოძრაობის ხმას და ან კიდევ ამ ნაკადულის ჩუხჩუხს, რომელი უმაღლესი მუსიკა და ატკბობს თქვენს სმენას, როგორც ეს? რომელი ხელოვნების დეკორაცია გააღიზიანებს თქვენს თვალს, როგორც ეს?“³⁷. არავინ იფიქროს, თითქოს აქ მართოდენ პოეტური აღფრთოვანებაა! ბუნების მშვენიერებას, როგორც ვხედავთ, არაგვისპირელი გაცილებით უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ხელოვნების მშვენიერებას. მაგრამ ასე როდი იქცეოდა არაგვისპირელის ბევრი თანამედროვე მწერალი და, მათ შორის, ასე როდი ფიქრობდა ქართული მხატვრული პროზის ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი ვასილ ბარნოვი. მშვენიერების განსაზღვრაში ბარნოვმა უცვლელად გაიმეორა იდეალისტური ფილოსოფიის სპეკულატური აზრი, თითქოს მშვენიერება ღვთის სახეა და, მაშასადამე, ღვთის საკუთრება.

მოთხრობაში „თამარ მრწემი“ ვასილ ბარნოვი მშვენიერების ასეთ განმარტებას იძლევა:

„სიმშვენიერე სამარადისო ნიჭთაგანია ქმნილებაში, ღვთის სახის ანარეკლია. იგი აახლოვებს ადამიანს ღმერთთან... სიმშვენიერე აღ-

³⁷ შ. არაგვისპირელი, აღმზინი.

ვიძებეს სიყვარულს, ხოლო ღმერთი არის თვით სიყვარული“³⁸. მშვენიერების ასეთი განსაზღვრა მრავლად გვხვდება იდეალისტურ ფილოსოფიაში და ამ მხრივ ყველაზე უფრო ტიპურია პლატონის განმარტება, რომელიც მშვენიერებას ღმერთის ვარგეშე არ წარმოიდგენს, ეს შეხედულება მთელი სისტემის სახითაა მოცემული პლატონის ფილოსოფიაში. პლატონი მშვენიერებას განიხილავდა, როგორც ღვთაების სახეს, მის გამოხატულებას. მშვენიერების ეს განმარტება იდეალისტურ ესთეტიკაში მტკიცედ დაინერგა. იდეალისტური ესთეტიკის ამ თეზის იზიარებდა ვასილ ბარნოვიც. მის მსჯელობაში, მართალია, ქმნილებას (თუნდაც ბუნების ქმნილებას) აქვს მშვენიერება, მაგრამ ეს უკანასკნელი „ღვთის სახის ანარეკლია“, რომელიც „აახლოვებს ადამიანს ღმერთთან“. აქედან ის უცილობელი ლოგიკური დასკვნა გამომდინარეობს, რომ მშვენიერება, რომელიც ბუნებაში გვხვდება, არ არის ნამდვილი და კემმარტი, ვინაიდან ის კემმარტი მშვენიერების მხოლოდ ანარეკლია. ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ქართული ლიტერატურა როდი იყო ინდიფერენტულად განწყობილი ტრადიციული იდეალისტური ესთეტიკის მიერ დაყენებული პრობლემებისადმი. ბუნებისა და მშვენიერების პრობლემის გადაწყვეტაში ქართული ლიტერატურაც ძირითადად ისეთივე მიმართებებს ქმნიდა, როგორსაც მსოფლიო ლიტერატურა.

ბუნება რომ მართლაც მშვენიერების დედაა, რომ ის აძლევს ხელოვნებას მასალას მშვენიერებისათვის, და რომ თვით ბუნების მშვენიერებიდან გამომდინარეობენ ხელოვნების წარმომადგენლები, ამას ნათლად მოწმობს ლიტერატურის სინამდვილე. ეს ბრწყინვალედ შენიშნა ჩერნიშევსკიმ და თავის ტრაქტატშიც მიუთითა ამის შესახებ.

ჩერნიშევსკის შეეძლო მრავლად დაესახელებინა ფაქტები, როცა თვით მხატვრები აქებენ და აღიდეგენ ბუნების მშვენიერებას, თვით ისინი გაცილებით მალა აყენებენ მას, ვიდრე შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებს. რამდენიმე მაგალითს მოვიტანთ ქართული ლიტერატურის სინამდვილიდან. საკმარისია დავასახელოთ ბუნების ისეთი მესაიდუმლენი და ქართული ლიტერატურის ისეთი კორიფეები, როგორიც არიან ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ვაჟა-ფშაველა და ალექსანდრე ყაზბეგი.

თავის ღრმად ფილოსოფიურ ლექსში — „შემოღამება მთაწმინდაზე“ ბარათაშვილი უმღერის მამადავითის მთას, რომელიც პოეტისათვის „ღამაფიქრველნი, ვერანანი და უდაბურნია“. ბუნება პოეტისათვის ლამაზი და მშვენიერია, რაღაც იღუმალი ძალის მქონე, რომელიც მას იზიდავს, მისი მშვენიერება ატყუევებს და აჯადოებს. შე-

³⁸ ვ. ბარნოვი, ფერად-ფერადი, 1934, გვ. 373.

საძლებელია, ჩვენ შემოგვედაონ და გვიტარან: განა ბარათაშვილისათვის ბუნება ყოველთვის ლამაზი და მიმზიდველია? განა ბარათაშვილი ბუნების მწუხარებას და სევდას არ გვიხატავს იმავე ლექსში, რომელიც მოგვყავს ჩვენი დებულების დასამტკიცებლად? ბარათაშვილი ხომ ამბობს:

„და წყნარ საღამოს, გიჟ მეგობარს შემოვეტრფოდი,
რომ უემებო იგიც იყო წყნარ და სევდრენი!“

მაგრამ ისეთი ტიპის კრიტიკოსებს, რომლებიც ამბობენ, რომ ბარათაშვილისათვის ბუნება ყოველთვის როდიაო ლამაზი და მშვენიერი, ჩვენ თვითონ გავუწევთ დახმარებას, ჩვენ თვითონ მივცემთ დამატებით მასალებს. ბარათაშვილი მეორე ლექსშიც — „ფიჭონი მტკვრის პირას“ ბუნებას წარმოგვიდგენს, როგორც მწუხარეს და მოწყენილს:

„აქ ღობის მდგლოზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით,
აქ ყოველი არემარე იყო მოწყენით.“

ასეთი მასალების მიცემა ჩვენი კრიტიკოსებისათვის დაუსრულებლად შეგვიძლია არა მარტო ბარათაშვილის მხატვრული შემოქმედებიდან, არამედ ქართული, რუსული და ევროპული ლიტერატურიდან, მრავალი მწერლიდან, ხელოვნების რომელიც გენბავთ დარგიდან, სადაც ბუნების მშვენიერებაა გადმოცემული. მაგრამ ეს კრიტიკა იქნებოდა მაქსიმალურად ცალმხრივი და თეორიულად უღაზათო. ვინაიდან მოწყენილი და მწუხარე ბუნება არ არის რეალობის არსებობის მუდმივი ფორმა, იგი მისი შემთხვევითობაა, და განსაკუთრებით ხელოვნებაში, სადაც უმრავლესად ჩვენ გვაქვს ასეთი მომენტების დროს ყველაზე უფრო მეტად სუბიექტური წარმოდგენა ბუნების მშვენიერებისა. შეიძლებოდა მსჯელობის გაგრძელება ამ საკითხზე, მაგრამ თქმულიც საკმარისად მიგვაჩნია, თუ რამდენად უსუსური იქნებოდა ასეთი კრიტიკა, რომელსაც ჩვენ უხვად მივსცემდით მრავალ მსგავს მასალას, მაგრამ იგი ოდნავადაც ვერ შეძლებდა თავისი დებულების დამტკიცებას.

ბუნება თავისი მშვენიერებით ჭეშმარიტად განმაცვიფრებელი და მომაჯადოებელია. ბარათაშვილი ტყუილად როდი ამბობს, რომ „ვით ყოველი ბუნებაც მაშინ იყო ლამაზი, მინაზებული“. ეს სილამაზე იმდენად მაღალია, იმდენად ძლიერი და მშვენიერი, რომ პოეტი, აღფრთოვანებული მისი გრანდიოზულობით, წრეშეუწყრლად მიიღობის მისკენ:

აჲ ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს დაჩნეული!
აწცა რა თვალნი ლაგვარდა გობილვენ, მყის ფიქონი შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!

თავი რომ დავანებოთ. დროებით გვერდზე გადავდოთ საკითხი, თუ რა ფილოსოფიური იდეა ამოძრავებდა პოეტს და რა პრობლემა დააყენა მან ჩვენს წინაშე. ერთი რამ ნათელი ხდება: იხილავს თუ არა ბუნების მშვენიერებას. პოეტის დაუცხრომელი ფიქრები მისკენ მიისწრაფიან, მაგრამ ადამიანური ნიჭი და ძალა, პოეტის აზრით, უძლურია ღრმად ჩასწვდეს მას, მიაღწიოს მის სრულყოფილ მშვენიერებამდე და ამიტომ მწერალს რჩება სინანული, რომ ამაოა მისი დაუდგრომელი ფანტაზიის მისწრაფება: ბუნების მშვენიერებამდე ის ვერ მიაღწევს და მისადმი მიმართული ფიქრები ჰაერშივე განიბნევიან.

ბუნების მშვენიერება იმდენად მიმზიდველი და მალაღია, რომ მის მკვრეტელ პოეტს ავიწყდება საწუთროება. ამავე იდეას ბარათაშვილი კიდევ უფრო ღრმად იძლევა პოემა „ბედი ქართლისას“ მეორე კარში, სადაც ის არაგვის ნაპირების სილამაზეს, მის პეიზაჟს გვიხატავს. აქაც უდიდესი აღფრთოვანებაა ბუნების მშვენიერებით, აქაც ბუნების მშვენიერების გრანდიოზულობაა გადმოცემული იმ სიმალეში. რომ თუნდაც ამ მშვენიერებამ ზიანი მოუტანოს ადამიანს, ეს უკანასკნელი სრულებით არ იღარდებს, თუ დატკბება მისი სილამაზით. ყოველივე ეს ისე ნათლად და გასაგებად აქვს პოეტს გადმოცემული, რომ ჩვენი კომენტარები ზედმეტად მიგვაჩნია და დაეკმაყოფილებით მხოლოდ ამონაწერით:

„ჰოი ნაპირნო, არაგვის პირნო,
მობიბინენო, შვებით მომზირნო,
ქართველსა გულმან როგორ გაუძლოს,
ოდეს მშვენება თქვენი იხილოს,
რომ თქვენს ბუჩქებში არა ჩამობდეს,
რაც უნდა გზასა ეშურებოდეს!
როგორ იქნება არ განისვენოს?
სამჭერ ხომ შინც გადაჰკრავს ღვინოს,
ცხენს მოაძოვებს. თვალს მოაძყუებს,
გამოიღვიძებს — შუბლს განიგრილებს,
ერთს ქართველურად კიდევ შეჰსძახებს,
არაგვო, მაგ შენს ამწვანებულს მთებს,
და მერმე თუნდაც დაუგვიანდეს,
იგი იმისთვის აღარ დაღონდეს“.

განა ესეც არ მოწმობს, რომ ესთეტიკური გრძნობა მკიდრო კავშირშია საზოგადოებრივ პირობებთან და ეს უკანასკნელი ადამიანის გემოვნებას გარკვეული მხრით წარმართავს? მღელვარე საზოგადო-

ებრივი ცხოვრების გარდა ადამიანს ყოფნა უხდება ბუნების ვრცელ წილში და განა ვინმეს შეეპარება ექვი, თუ უღაბნოს მგზავრი ოაზისის ჩრდილს მონინატრებს, ხოლო არქტიკის მკვლევარი სამხრეთის მზეს? ამ დროს მათი გემოვნებაც ხომ განსაზღვრულია ბუნების სტიქიით, და რა გასაკვირია, თუ საზოგადოებრივი პირობები, რომლებშიაც მუდმივად უხდება ადამიანს ცხოვრება. ასევე მუდმივად განსაზღვრავენ მის გემოვნებას, მაშინ, როცა შემთხვევითი მოვლენები (უღაბნოში მოგზაურობა. არქტიკაში ყოფნა) გარკვეულ გავლენას ახდენენ ესთეტიკური გრძნობის წარმართვაზე. ცხადია, ესთეტიკური გრძნობა შეპირობებულია საზოგადოებრივი პირობებით. „ბერტონი ამბობს, რომ მისთვის ცნობილ აფრიკელ ზანგებს სუსტად აქვთ განვითარებული მუსიკალური სმენა, მაგრამ სამაგიეროდ ისინი განმაცვიფრებლად გრძნობიერნი არიან რიტმისადმი“, — წერს პლენანოვი, რა არის ამის მიზეზი? საწარმოო ძალების მდგომარეობა, რომლებიც აყალიბებენ ასეთ ესთეტიკურ გრძნობებს და არა სხვას. ეს ესთეტიკური გრძნობები, ბუნებრივია, ცვალებადი და ისტორიულია. მაგრამ მე არ ვიცი რატომ დასჭირდა პლენანოვს ჩერნიშევსკის კრიტიკა იქ, სადაც არავითარი გაუგებრობა და ანტიისტორიულობა არა ჩანს. პლენანოვმა მოიტანა ერთი ადგილი ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციიდან და საესებით სწორად მიუთითა, რომ ეს ნაშრომი არის ესთეტიკის საკითხებში ფოიერბახის მატერიალიზმის ზოგადი პრინციპების გამოყენების საინტერესო და თავისი ხასიათით ერთადერთი ნაწარმოები. ასევე სწორია მისი მითითება, რომ ისტორია ყოველთვის წარმოადგენდა ფოიერბახის მატერიალიზმის სუსტ ადგილს. მაგრამ მგონი არ უნდა იყოს მართებული დაინახო ანტიისტორიზმი ჩერნიშევსკის დისერტაციიდან იმ ციტატაში, რომელიც პლენანოვს მოჰყავს. ჩერნიშევსკი წერს: „მცენარეებში ჩვენ (ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.) მოგვწონს ფერის სიახლე და ფორმების სიმდიდრე, სიდიადე“... პლენანოვი განცვიფრებას გამოთქვამს ამის გამო: „რომელ „ჩვენზე“ ლაპარაკი? ადამიანთა გემოვნება ხომ უღარესად ცვალებადია, როგორც ამის შესახებ არაერთხელ მიუთითებდა იმავე ნაწარმოებში თვით ჩერნიშევსკი“. ვლადიმერობთ რა გემოვნების ცვალებადობაზე, ესთეტიკური გრძნობის ისტორიულობაზე, რატომ არ შეიძლება ვთქვათ „ჩვენ“, ვგულისხმობთ რა ამ სიტყვაში, რომ „ჩვენც“ განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ვცხოვრობთ. განა ესთეტიკურის სუბიექტურობა, მისი ისტორიულობა გამორიცხავს ცნებას „ჩვენ“, რომელიც მხოლოდ ადამიანთა კლასზე, ჩვეულებზე და ა. შ. მიუთითებს?

შემდეგ. ჩვენ წინა მსჯელობაში ნათელყავით, რომ მშვენიერების ცნება გაცილებით მაღალია, ვიდრე სილამაზის კატეგორია, მივუთითეთ, რომ ბარათაშვილიც მაღლა აყენებს მშვენიერებას, ვიდრე სილა-

მაზეს. თავის ლექსებში — „ჩემს ვარსკვლავს“, „აღშობდა მნათი“, „სუმბული და მწირი“, „არ უკიჟინო სატრფოო“, პოემა „ბედი ქართლისას“ პირველ კარში ბარათაშვილი ხმარობს გამოთქმას: „ცა მშვენიერი“, „მშვენიერი ცა“. მაგრამ მას არსად უხმარია ლამაზი ცა, ვინაიდან ცის გრანდიოზულობის დასახატავად სილამაზის ცნება არ იქნებოდა იმ აღფრთოვანების გადმომცემი, რომელსაც პოეტი განიცდიდა ცის მშვენიერებით. ამიტომ ის ყველგან, სადაც ლაპარაკობს ცის გრანდიოზულობაზე, ხმარობს მშვენიერების ცნებას. ეს ფაქტი არ შეიძლება მივიჩნიოთ შემთხვევითად. ის გარემოება, რომ ბარათაშვილი ასე ხშირად ხმარობს გამოთქმას — „მშვენიერი ცა“ ან „ცა მშვენიერი“, მოწმობს, რომ ცის მშვენიერება არ სცილდებოდა მის პოეტურ ფანტაზიას, ხშირად ცდილობდა გამოეხატა მისი სიდიადე. და შეიძლება ითქვას, პოეტი ალბათ ისე ჩავიდა სამარეში, რომ თან ჩაიყოლა მისწრაფება — რაც შეიძლება ღრმად, მიმზიდველად, ისეთივე გრანდიოზულობით დაეხატა იგი. როგორც სინამდვილეში ეჩვენებოდა მას ცის მშვენიერება. ბარათაშვილი ხომ ბევრჯერ იმდენად ეტრფოდა ცას, მის ფერს, „პირველად ქმნილსა ფერს“. ასე როგორც ნოვალისის ჰენრიხის ხედავდა ბედნიერების სიმბოლოს — ცისფერ ყვავილს, რაც შემდეგ მსოფლიო რომანტიზმის მიმზიდველ ფერად და სიმბოლოდ იქცა.

ვაჟა-ფშაველა ბუნების უდიდესი მხატვარი იყო. ზვიადი მთების მშვენიერება ვაჟამ თავის მხატვრულ შემოქმედებაში იშვიათი ოსტატობით დაგვიხატა. მაგრამ ვაჟას არასოდეს არ განუცხადებია, რომ მის მიერ დახატული მთა უფრო მშვენიერი იყო, ვიდრე ბუნებაში რეალურად არსებული მთა. პირიქით, ის თვითონვე აღიარებდა, მსგავსად ბარათაშვილისა, რომ თუ ადამიანი ერთხელ მაინც იხილავდა მის მიერ დახატულ რეალურად არსებული მთის მშვენიერებას, თვალს ვეღარ მოაშორებდა: „სულ გინდა სინჯო თვალითაო“, — ამბობდა ვაჟა. მოვიყვანთ ერთ ადგილს ვაჟას ბუნების უკვდავი წიგნიდან, სადაც ამ ჰემზარიტად დიდი პოეტის უდიდესი კრძალვა და მიყვარულია ბუნების მშვენიერებისადმი:

„ირგვლივ მთებია დიდრონი,
 აყრილნი სრულის ტანითა,
 გაღალესილნი თოვლითა,
 მოუღალაენი ჯანითა,
 ერთხელ თუ ნახე ამ გვარად,
 სულ გინდა სინჯო თვალითა.
 იმაზე ლამაზებია,
 როცა ღელავენ მწვანითა.
 თუნდ მზე დაადგეს გულ-მკერდზე,

ზეავი სლიოდეთ ჰევითა,
აველდებთან ხევები,
ვით ავადმყოფნი ჰლევითა;
მაინც სიტურფე იმათი
ნაქურობი არი ზევითა“.

ბუნების ეს მშვენიერება ვაყას უდიდესი პოეტური ფანტაზიით და განუუმორებელი მხატვრული სახეებით აქვს გადმოცემული, მაგრამ როგორი სილიადეც არ უნდა იყოს, თვით ბუნება, თვით „დიდრონი მთები“, „თოვლით გადალესილი“, მაინც უფრო მშვენიერი და ლამაზია. ვიდრე ვაყას ლექსში მოცემული ბუნება. ამას თვით ვაყაც გრძნობდა და ამიტომაც, რომ მის პოეზიაში, სადაც ბუნების მშვენიერებაზეა ლაპარაკი, დიდი პოეტის დიდი კრძალვა და განუზომელი სიყვარულია ბუნებისადმი, მისი მშვენიერებისადმი. ამიტომაც, რომ ვაყას უყვარს ბუნების მშვენიერება და ბავშვივით უფრთხილდება მას.

ბუნების მეორე დიდი მესაიდუმლე, ალექსანდრე ყაზბეგიც განუუმორებელი მშვენიერებით გვიხატავს ბუნებას, მის სილამაზეს. მის სილიადეს. მოიგონეთ თუნდაც ის ადგილი „ელგუჯადან“, სადაც მთას ცხვარი შეჰფენია და ძოვნით მიდის...

„მშვენიერად გამწვანებულს ფერღობზედ, ლამაზად შეფენილიყო ქალღლივით თეთრი ცხვარი და წყნარწყნარად ძოვნით მიდიოდა. ორი ყოჩი ქვეით ჩამორჩენილიყო და თავ-განწირვით იბრძოდნენ: უეჭველად რომელიმე „შიშაქი“³⁹ სადაოდ გაჰზღომოდათ და ერთმანეთს თავს აღარ ანებებდნენ, ოღონდაც სატრფოს მოწონებით და არჩევით გაბედნიერებულებდნენ. ყოჩები უკან-უკან წავიდოდნენ, გაუდგებოდნენ ერთმანეთს განზე და, როდესაც საკმაოდ განშორდებოდნენ, კამარით და ლაზათიანის ხტუნაობით, ყელ-მოღერებულები ერთი-ერთმანეთისაკენ გაექანებოდნენ; მოახლოვებულნი შუბლს ერთმანეთს მღვდგრად აჯახებდნენ, შემდეგ, გაბრუებულები, ფრუტუნით გაიქნევდნენ თავს და ისევ ხელმეორედ განშორდებოდნენ, რათა ხელახლად ეცადათ თავიანთ რქების, კისრის და თავის სიმაგრე და ძალა. რქამდინ მიდიოდა იმათი თავ-განწირულება და სურვილი გამარჯვებისა, რომ ბევრჯერ შეტაკების შემდეგ, ორნივე თავ-რეტ დასხმულნი გადაიქცევოდნენ უკან და რაოდენიმე ხანი ისე უსულონი ეყარნენ. გარეშე კაცს რომ შეეხედნა იმათი ბრძოლისათვის, ეგონებოდა, რომ მეტბრძოლნი შუაზედ გაიხეთქდნენ შუბლს, მაგრამ მწყემსი, რომელიც ფარას სათავეში მოქცეოდა, სიამოვნებით უყურებდა იმათ ბრძოლას. მთიული ყოჩების გაშველებას არცკი სცდილობდა, რადგან

³⁹ ბატკნობიდან გამოსული დედალი ცხვარა.

ძალიან კარგად იცოდა, რომ მათი დამშვიდება, სანამ ერთი მათგანი გამარჯვებული არ შეიქმნებოდა, შეუძლებელი იყო; სანამ ერთს მათგანს არ ელირსებოდა ალერსიანის ყმუყუნით გავლა თავის სატრფოს შიშაქის წინ, და მეორეს კი, შერცხვენილს და თავდახრილს, — ფარაში დამალვა, მათი დაცხრომაც წარმოუდგენელი იყო⁴⁰.

მწყემსი კი ამ დროს:

„...დაყრდნობილიყო თავის შვინდის კომბალზედ და დასცქეროდა ცხვარს, რომელსაც მეტის მეტად წინ არ უშვებდა, რომ უფრო გულიანად ეძოვათ და წინ-გასულთ უკანებისათვის ბალახი არ ექელათ“.

და მთელ ამ გრანდიოზულ სურათს არ აკლია არც ერთი მისი ნაწილი, მთელი ბუნება. მთელი სურათი ავტორის დიდი ფანტაზიით, პოეტური ცოცხალი სახეებით არის გამოკვეთილი; აი, იქ კი...

„დიდის, გაბანჯულის ფეხებით და შესაზარის შეხედულების ქოფაკს, ერთ მაღლობზედ ამოერჩია ალაგი და იქიდან ჰდარაჯობდა ცხვარს“.

რალა აკლია ბუნებისა და ხელოვნების ამ გრანდიოზულ სურათს? თითქმის არაფერი. ამ დიდი მხატვრული ტილოს ავტორს, გამოჩენილ იტალიელი მოქანდაკის, გენიალური მიქელანჯელოს მსგავსად, შეეძლო ჩაქუჩის მაგიერ კალამი აეღო ხელში, და თუ უკვდავმა მოქანდაკემ მოსე წინასწარმეტყველის ხორცშესხმულ ქანდაკებას თავში ჩაქუჩი ჩაჰკრა — სიტყვა ამოიღეო — ალექსანდრე ყაზბეგსაც შეეძლო კალამით მიეწერა უკანასკნელი სიტყვები: ბუნების მშვენიერება ცოცხლად აღვადგინეო ხელოვნებაში. ეს შეეძლო ავტორს, შეეძლო და ვერაფერს დაუძრახავდა მას ამ აღფრთოვანებას თავისივე შექმნილით! სურათი ხომ მართლაც გრანდიოზულადაა დახატული. მას თითქმის არაფერი აკლია. მთელი ბუნება, მისი მშვენიერება, უმნიშვნელო წვრილმანებითაც კი ოსტატურადაა გადმოცემული დიდი ქართული მწერლის ამ იშვიათ მხატვრობაში. მაგრამ არა გვგონია ჩვენს მიერ მოტანილი ამონაწერი, სადაც მხატვრული ფაქტის ერთი უშესანიშნავესი და ბრწყინვალე სურათია მოცემული, უფრო ლამაზი და მშვენიერი იყოს, ვიდრე თვით სინამდვილე. არა გვგონია ის უფრო მეტად მიშვიდველი იყოს ადამიანისათვის, ვიდრე ცოცხალი რეალობა. იმ ადამიანმა, რომელიც ავტორის მიერ აღწერილ ადგილებში ცხოვრობს, შესაძლებელია უფრო მეტი ეფექტი მიიღოს ჩვენს მიერ მოყვანილი ამონაწერიდან, მაგრამ შეუძლებელია მისთვის ეს უკანასკნელი უფრო მაღალი და მშვენიერი აღმოჩნდეს, ვიდრე თვით რეალური.

⁴⁰ ალ. ყაზბეგი, ელგუჯა, 1937, გვ. 85.

ბუნება. ბუნებაში „ცოცხალი სიცოცხლეა“, ხელოვნებაში იგი არ არის, არის ცდა მისი სიახლოვისა და რამდენადაც უახლოვდება ამ „ცოცხალ სიცოცხლეს“, ხელოვნება იმდენად უფრო ძლიერი გვევლინება. მშვენიერება იქ უფრო დაბალია, ვიდრე სინამდვილეში. ეს როდია ხელოვნების დევეალუაცია, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ბუნება ხელოვნების დედაა, მისი ობიექტი, რომელიც ზრდის და ასაზრდოებს. თუ გაქრა ბუნება, ცხოვრება — ხელოვნებას აღარაფერი დარჩება. ის აფეთქდება შიგნიდან, მას გამოეცლება არსი და არსებობაც. ბუნება ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს, სინამდვილეა შემოქმედების წყარო და განა პარადოქსად ჩამოგვეერთმევა, თუ ვიტყვი, რომ სინამდვილის გარეშე არავითარი ხელოვნება არ არსებობს? ყალბი ლოგიკური მსჯელობით იდეალისტურ ესთეტიკას შეეძლო მისულაყო ამ დებულების უარყოფამდე, მაგრამ ამით იგი ქეშმარიტებას უარყოფდა. საგნების ფიზიკური განხილვა მეცნიერულ ანალიზს ნიშნავს, ხოლო ეს ანალიზი ცნობს სინამდვილის აუცილებლობას ხელოვნებისათვის, აღიარებს მას, როგორც ხელოვნების საფუძველს.

რუსო მართალი იყო, როცა მიუთითებდა, რომ „ყველაფერი, რაც ადამიანის ნაშრომში მშვენიერია, მიბაძვითაა გაკეთებული. გემოვნების ყველა ქეშმარიტი ნიმუში ბუნებაშია მოცემული. რაც უფრო ვშორდებით ჩვენს მასწავლებელს (ე. ი. ბუნებას — გ. ჯ.), მით უფრო დამახინჯებულია ჩვენი სურათები; მაშინ ნიმუშებს ვეძიებთ იმ საგნებში, რომლებიც ჩვენ გვიყვარს; ფანტაზიით შექმნილი მშვენიერება. როზელიც კაპრიზსა და ავტორიტეტს ექვემდებარება, სხვა არაფერია. თუ არა ის, რაც მოსწონს ჩვენს ხელმძღვანელებს“⁴¹. ამ ხელმძღვანელებში რუსო გულისხმობდა ხელოვნების იმ „ქურუმებს“. რომლებიც შემოქმედებითი ინტერესებით კი არ მოქმედებდნენ. არამედ, მარტოოდენ „პირადი სარგებელითა და დიდების მოყვარეობით“. როცა ხელოვანი ამ ყალბი გზით მიემართება, იგი ყოველთვის მოწყვეტილი რჩება ბუნებისაგან, ცხოვრების შუაგული-საგან, და სწორედ ამის შედეგად, როგორც რუსო ამბობს, სინამდვილეში „...ჩნდება გადაჭარბებული ფუფუნების ბატონობა, რაც გვიბოძლებს, რომ გვიყვარდეს ის, რაც ძნელად იმოყვება და ძვირად ფასობს: მაშინ მოჩვენებითი მშვენიერება, ნაცვლად იმისა, რომ იგი ბუნების მიბაძვას წარმოადგენდეს, მშვენიერებად ითვლება სწორედ იმის მიხედვით, რაც ბუნებას ეწინააღმდეგება“⁴², ხელოვნებას კი არ შეუძლია ბუნებას გაეთიშოს, ვინაიდან მისი ერთადერთი ქეშ-

⁴¹ ეან-ჟაკ-რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, 1949, გვ. 580—581.

⁴² იქვე, გვ. 581.

მარტი გზა მხოლოდ ბუნების, სინამდვილის, ცხოვრების წიაღში გადის.

ხელოვნებისათვის ბუნებისა და სინამდვილის ამ აუცილებლობას გრძნობდა ყველა დიდი ხელოვანი. პუშკინი თავის ლექსში⁴³ მიუთითებს, რომ მისი პოეტური მეტყველების შთამაგონებელი იყო ბუნება, მის პოეტურ ფანტაზიას კვებავდა, ასაზრდოებდა და ალალებდა ბუნების მშვენიერება. პოეტი ამბობს, რომ მას ლექსებს აწერინებდა არა ფული, არამედ შთაგონება:

«Поэт беспечный, я писал
Из вдохновения, не из платы».

ამ შთაგონებას პოეტს აძლევდა ბუნების მშვენიერება, მისი გრანდიოზულობა. პოეტის ნაზ გონებას ბუნება აძლევდა შთაგონებას. ძალას, სილამაზეს და მშვენიერებას. აი, ეს უშესანიშნავესი ლირიკული ლექსი:

«Всё волновало нежный ум:
Цветущий луг, луны блистанье,
В часовне ветхой бури шум,
Старушки чудное преданье»⁴⁴.

ბუნება ხელოვნების დედაა, ცხოვრება აკვანია. ეს ღრმად ჰქონდა შეგნებული პუშკინსაც, რომელსაც ბუნებამ მისცა პოეტური ფანტაზიის წყარო, ცხოვრებამ კი გამოკვეთა მისი სახე. იღებს რა წყაროს ბუნებიდან, იზრდება და ვაჟკაცდება რა მღელვარე ცხოვრებაში, ხელოვნება მათვე უბრუნებს თავის ძალას, სილამაზეს, მშვენიერებას. ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის არსებობს დიალექტიკური დამოკიდებულება. ერთი მოქმედებს მეორეზე, მეორე—პირველზე. ამ ურთიერთდამოკიდებულებაში მქლავდება ხელოვნების ფუნქცია, მისი დანიშნულება. ხელოვნება მოწოდებულია სიმართლე გამოხატოს და სიმართლეს ემსახუროს. ამ სიმართლეში ჩვენ ჰემმარტებას ვგუ-

⁴³ «Разговор книгопродавца с поэтом».

⁴⁴ А. С. Пушкин, Сочинения, стр. 376. შენიშვნისათვის: პისარევი არ იყო მართალი, როცა პიედესტალიდან პუშკინის ჩამოგდებასთან ერთად ცდილობდა დაემტკიცებია, თითქოს ამ ლექსში «არ არის არც ერთი ვალამწყვეტი აზრი, — არც ისეთი, რომლის წინააღმდეგაც შეიძლებოდა დავა, — არც ისეთი, რომელზედაც შეიძლებოდა დათანხმება. მთელს საუბარში არაფერი არ არის, გარდა უგზოუკვლო ცარიელ-სიტყვებისა» (იხ. პისარევის თხზულებათა II ტომი, 1935 წლის გამოცემა, გვ. 282). პისარევი ნიჰილიზმის ინტერესებისათვის ვერ შენიშნა ის ღრმა სოციალური აზრი, რომელიც პუშკინის გენიამ ასე ოსტატურად და მხატვრულად ჩააქსოვა თავის ბრწყინვალე დიალოგში.

ლისხმობთ და არა რომელიმე კერპო ადამიანის ახირებულ აზრს. ხელოვნებამ დაუფარავად უნდა გვითხრას სიმართლე, მკაცრი სიმართლე, რომელიც ჩვენთვის შესაძლოა სასიამოვნო არც არის, მაგრამ სასარგებლო და საჭიროა, ვინაიდან უმჯობესია უფსკრულს ხელაღდე, თუ მას უახლოვდები, ვიდრე უფსკრული ხეივნად გეჩვენებოდეს. მე ბევრი ბურჯუაზიული რომანი ვიცი, ასე ზღაპრული გატაცებით რომ აგვიწერდნენ ექსპლოატატორებისათვის თავდადებას და ახალგაზრდობას პირდაპირ ერეკებოდნენ მონური შრომისა და თვითმკვლელობისაკენ. ხელოვნებამ კი არ უნდა მოატყუოს მკითხველი, თვალი უნდა აუხილოს, გაუხსნას გული და გონება, ღრმად ჩაახედოს ცხოვრებაში, გააგებინოს სინამდვილის ტენდენციები, უთხრას ან მიახვედროს რა არის საჭირო, რა იქნება კარგი, როგორ შეიძლება მოიშორო ცუდი, ერთი სიტყვით, ხელოვნებამ ადამიანის ყურადღება და ნებისყოფა გარკვეული მიმართულებით უნდა ამოქმედოს. აქ მელავენდება და წყდება ხელოვნების ფუნქცია, აქ აშკარავდება მისი ზემოქმედების ძალა, აქ ჩვენ ეხედავთ მის გარდამქმნელ როლს. და რაში მდგომარეობს ეს გარდამქმნელი როლი, ეს ფუნქცია? ხელოვნების უდიდესი ფუნქციაა ადამიანსა და საზოგადოებაზე, მასაზე, ცხოვრებაზე ზემოქმედება. ამ ფუნქციას, ამ გარდამქმნელ როლს, ურომლისოდ მას მხოლოდ გართობის ღირებულება ექნებოდა, ამართლებს იმით, რომ ჩვენ მოგვაგონებს ცხოვრებას, ბუნებას, გვალეღვეს და გვაყვარებს მას, ან გვაძულვებს, ჩვენში იწვევს მიღრეკილებას პოზიტიურისადმი ან ნეგატიურისადმი. თუ ეს ვერ შეძლო ხელოვნებამ, მისი ფუნქციაც შეუსრულებელი და გაუნაღდებელი რჩება.

ხელოვნების ასეთივე განმარტებაც იძლევა აქაი თავის ლექსში — „სალამური“. პოეტს სალამური წარსულსა და წინაპრებს აგონებს:

„ქართულად ჰკენეს, ქართულად სტვენ,
 ქართველის გულს ამით აღხენ,
 ხასიათს და ჩვეულებას
 წინაპართა გვაგონებ ჩვენ“⁴⁵.

და როცა წარსულის ეს მოგონება საბრძოლო განწყობილებების გამომხატველია. პოეტს სურს მუდამ უსმინოს მას, ვინაიდან მასში ხედავს ბრძოლის წყურვილს. ამგვარად, აქაისათვის სალამური, რომელიც უმშვენნიერესი მუსიკალური ინსტრუმენტია, მარტივი, მაგრამ ღრმა, თავისი ტბილი ხმით მოგონებაა წარსულის, ზოგჯერ კი უბედურებისა. იმავე ლექსში პოეტი თითქმის ყველგან ახასიათებს სალა-

⁴⁵ აკაკი წერეთელი, რჩეული ნაწერები, გვ. 27.

შურს, როგორც მოგონებას წარსულზე, მოგონებას ცხოვრებაზე, ყოველივე იმის მიმართ, რაც იყო, მაგრამ აღარ არის. ამიტომ ამბობს პოეტი:

„როცა მწყემსი გიპყრობს ხელში
და გაჰკივის შთა და ველში,
ტკბილსა ხმასა ცაში ჰქარგავს
და სევდისას — შავს ქვესკნელში,
მაშინ ფიქრი ჩემი შენს ხმას
გარს ეხვევა, ვითა ძმა ძმას
და შენი კვნესით მაგონებს
საქართველოს მწარე მოთქმას“⁴⁶.

მსგავსად ბარათაშვილისა, აკაკიც ხელოვნებას უცქერის, როგორც მოგონებას ცხოვრებაზე, წარსულზე, ზოგჯერ მომავალზედაც, მაგრამ ყველგან ის ძირითადი იდეაა მოცემული, რომ ხელოვნება ადამიანს შოაგონებს ცხოვრებას და ამ გზით ემსახურება საზოგადოებრივ კეთილდღეობას. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო აკაკის ის მიმართვა ჩონგურისადმი, რომელშიაც სავსებით გამოამჟღავნა თავისი უტილიტარული შეხედულება ხელოვნებაზე. პოეტი ლექსში — „ვარდის ხმაზე“ ჩონგურს უყურებს, როგორც სიმართლის მსახურს, ის ამტკიცებს წმინდა აზრს და გულს სიწმინდით ახურებს, ცხოვრებაში ის ბანია „ხან ლხენის, ხან მწუხარების“. და ჩონგურის ამ მაგნიტის ხმას პოეტი უერთებს თავის სიმღერას:

„რომ დაჩაგრულს იმ სიმღერით
თვალთ ცრემლები ეშრობოდეს
და მჩაგვრელს კი გულში ძგერით
ისარივით ესობოდეს“⁴⁷.

ეს უტილიტარული თვალსაზრისი ხელოვნებაზე აკაკის პოეზიაში პრაქტიკულადაც განხორციელებულია.

ხელოვნება რომ მართლაც მოაგონებს ადამიანს ცხოვრებაზე, მისთვის საინტერესო, სამწუხარო ან სასიხარულოზე, ამას ნათლად გრძნობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ამიტომ იყო, რომ თავის ჩონგურს პოეტი ამ ნათელი გრძნობით და მრავლისმეტყველი სიტყვებით მიმართავდა:

⁴⁶ აკაკი წერეთელი, რჩეული ნაწერები, გვ. 26.

⁴⁷ იქვე, გვ. 40.

ჩონგური (ისე, როგორც საერთოდ ხელოვნება) ადამიანს მოაგონებს ცხოვრებას, დროს, აფიქრებს მას და იჭრება მის სულიერ სამყაროში, მისი მთელი არსების სიღრმეში. ეს სრული კემშარიტებაა და ჩერნიშევსკის ჰქონდა უფლება ხელოვნება გაეგო, როგორც მოგონება ცხოვრებაზე, მშვენიერებაზე: „ხელოვნების ძალა ჩვეულებრივად მოგონებს ძალა“, — წერდა ჩერნიშევსკი.

შესავალში თავისი კლასიკური ნაშრომისა — „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ — მარქსმა მიუთითა, რომ ბერძნული ხელოვნება ჩვენთვის ძვირფასია იმიტომაც, რომ მისი ქმნილებანი „ჩვენ კიდევ ხელოვნებითს სიამოვნებას გვაგრძობინებენ და განსაზღვრულის მხრივ ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“. რატომაა, რომ ღენთისა და ტყვიის არსებობის დროს ჩვენ მაინც გვხიბლავს აქილევსი ან საბექლი დაზგისა და საბეკლი მანქანების დროს — ილიადა? მარქსი გენიალურ პასუხს იძლევა, თუ რატომ გვიყვარს ან რატომ ვაფასებთ ბერძნულ ხელოვნებას ახლაც, მაშინ, როცა ბუნებასა და საზოგადოებაზე სულ სხვა შეხედულებაა, აღარც ბერძნული მითოლოგია არსებობს, რომელიც ბერძნული ხელოვნების ნიადაგს და დაუშრობელ წყაროს წარმოადგენდა. მარქსი ამ სიყვარულის ძალას იმაში ხედავს, რომ ბერძნული ხელოვნება ჩვენ მოგვაგონებს წარსულს, იმ დროს, როცა „კაცობრიობის საზოგადოებრივი ბავშვობა... უუმშვენიერესად გაიშალა“.

„ნამაკაცი ხელახლა ბავშვად ვერ იქცევა, წინააღმდეგ შემთხვევაში გაბავშვდება. მაგრამ განა მას არ ახარებს ბავშვის გულუბრყვილობა, განა თვით იგი არ უნდა მისწრაფოდეს, რომ უმალღეს საფეხურზე გადმოსცეს მისი ნამდვილი არსება, და განა ბავშვის ბუნებაში სიცოცხლეს არ მიიღებს ყოველ ეპოქაში მისი საკუთარი ხასიათი თავისი კემშარიტი ბუნებრივი სახით? კაცობრიობის საზოგადოებრივ ბავშვობას, როდესაც იგი უუმშვენიერესად გაიშალა, რატომ არ უნდა ჰქონდეს ჩვენთვის მარადიული მიმზიდველობა, როგორც განუმეორებელ საფეხურს? არიან გაუწვრთნელი ბავშვები და ნაადრევად ჰკვიანი ბავშვები. ძველ ხალხთაგან ბევრნი ამ კატეგორიას ეკუთვნიან. ბერძნები ნორმალური ბავშვები იყვნენ. ჩვენთვის მათი ხელოვნების მომხიბვლელობა არ ეწინააღმდეგება განუვითარებელ საზოგადოებრივ საფეხურს, რომელზედაც იგი აღმოცენდა. იგი, პირი-

⁴⁸ ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ე ი ლ ი, ლექსები, 1922, გვ. 18.

ქით, მისი შედეგია, განუყრელად დაკავშირებულია უფრო იმ გარემოებასთან, რომ ის მოუშწიფებელი საზოგადოებრივი პირობები, რომლებშიაც იგი წარმოიშვა და სადაც მართოდენ შეიძლებოდა წარმოშობილიყო, არასოდეს არ შეიძლება განმეორდეს⁴⁹. ბერძნული ხელოვნება ჩვენ მოგვაგონებს განუმეორებელს, კერძოდ, კაცობრიობის საზოგადოებრივ ბავშვობას და ამიტომ იგი ჩვენთვის მიზიდველია. ასეთია ხელოვნების არსი და აქედან გამომდინარეობს დებულება: ხელოვნება წარმოსახავს ცხოვრებას, ბუნებას და, მაშასადამე, ცხოვრებასა და ბუნებაში არსებული — ხელოვნების საგანია.

ხელოვნება თავის მასალას იღებს ბუნებისა და ცხოვრებისაგან. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს ის დებულებაც, რომ ხელოვნების მშვენიერება ბუნებისა და ცხოვრებისაგან არის აღებული. მაგრამ არიან პოეტები, რომლებიც უფრო შორს იჭრებიან და ბუნების სილამაზეს ორგანულად წარმოგვიდგენენ, როგორც უკვდავს, მარადიულს, იდეალურს. შორს რომ არ წავიდეთ, ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ გიორგი ლეონიძის მგზნებარედ შთაგონებული ლექსი „ნინა ჭავჭავაძეს“, რომელშიაც ავტორმა ცოცხალ ქანდაკებად წარმოსახა ეს უმშვენიერესი სახე. დააკვირდით პოეტი როგორ მიმართავს ნინო ჭავჭავაძეს:

„თუ გადამქრალი შენ ხარ ვარსკვლავი,
ახლაც მინათებს შენი მშვენება,
შენგან შევიტყუე რომ სილამაზეს
არ უწერია გადაშენება.

შენც ცოცხალი, ხარ, შენი მგოსნებიც
და გაურეოლება მათი გულისა,
თავშესაფარი რამდენ ოცნების,
იყავ ბანაკი გაზაფხულისა.

შენს სილამაზის იქით ბნელდება,
დაიხურება ცისკრის კარები:
შენ მოგაყარეს მიწა ბელტებად,
მკერდზე რომ ვარდსაც ძლივს აყარებდი.

ასი წლის შემდეგ მე შენ გიგალობ,
ათას წელს გაძლებს შენი მშვენება;
შენ, — სილამაზის ნაზო გრივალო,
შენგან აროდეს მომესვენება“.

რეალური და იდეალური ამ ლექსში ორგანულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი, თუმცა ავტორი აშკარად ამყვანებს ტენდენციას, რომ რეალური მას აძლევს საფუძველს იგი მარადიულად გამოაცხა-

⁴⁹ მ ა რ ქ ს ი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 36.

დოს — „შენგან შევიტყვე. რომ სილამაზეს არ უწერია გადაშენება“. ამავე დროს, არ უნდა გვაიწყებოდეს: ჩვენ ბუნების მშვენიერებას იმიტომ კი არ ვაყენებთ უფრო მაღლა, ვიდრე ხელაუნებისას, რომ ბუნებაში უფრო ლამაზად გვეჩვენება ქრიზანთემებო. ვიდრე პეიზაჟების კარგი ოსტატის მიერ დახატული! შესაძლებელია და ასჯერ შესაძლებელიც დე გემის მიერ დახატული უფრო ლამაზი მოგვეჩვენოს, ვიდრე ბუნებაში არსებული, მაგრამ იმისათვის, რომ ამ უკანასკნელის ღირსებას ჩავწვდეთ, ჩვენ პარალელისათვის ვიშველიებთ ბუნების მშვენიერებას და მასზე დაყრდნობით ვარკვევთ ხელოვნების რომელი დარგისაც გნებათ მშვენიერებას. რატომ მივმართავთ ბუნებას, თუ იგი არ არის ჭეშმარიტი და ნამდვილი ხელოვნების განსახიერება? ბოლოს: თუ მართლაც ხელოვნებაში ნამდვილი და ჭეშმარიტი მშვენიერება გვეძლევა, მაშინ რაღა დარჩენია ხელოვნებას ცხოვრებასთან და ბუნებასთან? რატომ მისიწრაფვის პირველი ჩასწვდეს და გამოხატოს მეორის გრანდიოზულობა, მისი სიდიადე?

პირველადი და ნამდვილი, ჭეშმარიტი მშვენიერება — ეს ბუნების მშვენიერებაა, მხოლოდ მასზე დაყრდნობით იქმნება ხელოვნების მშვენიერება. ეს უკანასკნელი რომ არ იყოს ბუნებასა და ცხოვრებაში, მაშინ იგი ვერც ხელოვნებაში პოვებდა ასახვას. საესებით მართალი იყო ჩერნიშევსკი, როცა ამტკიცებდა — რასაც მეცნიერება და ხელოვნება გამოთქვამს, ცხოვრებაშიც მოიპოვება უალრესად სრული სახითო. შესაძლებელია ჩვენ მიგვითითონ ფანტასტიკურ რომანებზე და გვითხრან: განა ბუნებასა და ცხოვრებაში არსებობენ ალქაჯები ან ისეთი სასწაულები, რომლებსაც ფანტასტიკური რომანები გვიხატავენ? განა შესაძლებელია არსებობდნენ ის ქონდრის კაცები, რომლებიც ჯონათან სვიფტმა აგვისახა თავის უკვდავ რომანში „გულივერის მოგზაურობა“? ან განა შესაძლებელია არსებულყო ისეთი ტიტანი ადამიანები, რომლებიც ფრანსუა რაბლეს ჰყავს გამოყვანილი თავის გენიალურს „გარგანტიუა და პანტაგრუელში“? ამ შეკითხვაზე ჩვენი პასუხი დადებითი იქნება, არა იმ აზრით, რომ ბუნებასა და ცხოვრებაში მართლაც არსებობდნენ ალქაჯები ან ისეთი ქონდრის კაცები, როგორც დაგვიხატა სვიფტმა, არამედ იმ აზრით, რომ რაც უნდა დიდი ფანტასტიკური რომანი ავიღოთ, პირველწყარო და პირველსახე მას აუცილებლად აქვს ბუნებასა და ცხოვრებაში. ბუნების მოვლენები, რომლებიც ჯერ კიდევ განუვითარებელი ადამიანის გონებაში ვერ ახსნა, მას წარმოესახა, როგორც გამოუცნობი და მისტიკური არსი, რაღაც ჯადოქარი, რომელიც ადამიანს არ ემორჩილება. იმიტომ ადამიანის გონებაშიც იგი ასეთი სახით წარმოიდგინა და წარმოსახა. სვიფტმაც ხომ მხოლოდ იმიტომ დაგვიხატა ქონდრის კაცები, რომ ჩვენთვის ეჩვენებინა: მანკი თავისი თანამედროვე ადამიანებისა,

თავისი დროის ჩვეულებრივი ადამიანი, რომელიც ფიქრობს — ყველაზე დიდი და ძლიერი ვარო, მაგრამ ცდება, ვინაიდან მასზე დიდები და ძლიერებიც არსებობენ ქვეყნად და ჩვეულებრივი ადამიანის ასეთი წარმოდგენა თავისთავზე — ფიქციაა, მოჩვენება, სიცრუე. კიდევ მეტი: ზღაპარსაც კი თავისი საფუძველი ცხოვრებასა და ბუნებაში აქვს. მსოფლიო ფოლკლორში თქვენ ვერც ერთ ზღაპარს ვერ იპოვით, როგორი ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს იგი, რომ არ გამოხატავდეს ბუნებას, ცხოვრებას. ყველა ზღაპარს, თქმულებას, ლეგენდას — თავისი ძირი და საფუძველი ბუნებასა და ცხოვრებაში აქვს. ჯერ კიდევ ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად გვიჩვენა, რომ ხელოვნების მშვენიერება არ არის მარტოოდენ ფანტაზიის ნაყოფი. ხელოვნების არც ერთი ნაწარმოები, მართალია, უფანტაზიოდ არ იქმნება, მაგრამ რას წარმოადგენს ეს ფანტაზია? განა იგი მხოლოდ ადამიანის გონების ნაყოფია? არა, ჩერნიშევსკიმ ძალიან ნათლად გვიჩვენა, რომ ხელოვნების მშვენიერება, რომელიც ფანტაზიით იქმნება, მაინც არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ფანტაზიის შედეგი, რომ თუ არ ეყრდნობა სინამდვილეს როგორც თავის საფუძველს, თუ თვით სინამდვილე არ მონაწილეობს, ისე ვერავითარი ფანტაზია ვერ იარსებებს და ვერავითარი ფანტაზიით ხელოვნების ვერავითარი ნაწარმოები ვერ შეიქმნება. ვინ იცის რამდენი რამ არის ფანტასტიკური ფლობერის „სალამბოში“⁵⁰, რამდენია ფანტასტიკური სალამბოსა და მატოს სიყვარულში, სალამბოს მამის გამილკარისა და ქმრის ნარ გავასის ურთიერთდამოკიდებულებაში, რამდენი რამ არის ფანტასტიკური კართაგენის აღწერასა და ბარბაროსების ბრძოლის გადმოცემაში. რომ „სალამბოში“ მართლაც ბევრია ფანტასტიკური. ეს კრიტიკოსებმა რომანის გამოსვლისთანავე შენიშნეს, მაგრამ თქვენ ვერ ნახავთ ამ ნაწარმოებში ვერც ერთ ადგილს, როგორი ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს, რომ სინამდვილეს არ ეყრდნობოდეს, სინამდვილეს არ გვაგრძნობინებდეს და მის წარმოსახვაში სინამდვილე არ მონაწილეობდეს. ფლობერმა ხომ სწორედ ეს გამოიყენა სენტ-ბევის წინააღმდეგ, როცა გამოჩენილი კრიტიკოსი ისტორიული ფაქტებისა და ცხოვრების სუსტად ცოდნაში ამხილა. ხელოვნების ვერც ერთ დარგს ვერ ნახავთ, რომელიც ბუნებისა და ცხოვრებისაგან არ იღებდეს იმას, რასაც თვით იგი გამოხატავს. ჩვენ თამამად შეგვიძლია ხელოვნების თვითიული დარგი განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით, მაგრამ შორს რომ არ წავიდეთ, დავემაყოფილებით ისეთი სპეციფიკური მოვლენით, როგორიცაა მუსიკალური ხელოვნება, მუსიკა.

მშვენიერება მუსიკაში. იდეალისტი ესთეტიკოსების დიდი ნა-

⁵⁰ Г. Флобер, Избранные сочинения, 1947, стр. 178 — 306.

წილი მუსიკას, როგორც ხელოვნების დარგს, იღებდა თავისი ესთეტიკური იდეალების ობიექტად. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“ ვრცლად ეხება მუსიკას და არკვევს მის არსს. ასე იქცევა მისტიკოსი არტურ შოპენჰაუერიც. ორივენი მუსიკას განიხილავენ ესთეტიკურად. ცხადია, მუსიკას აქვს მშვენიერება. ამას არავინ უარყოფს. მაგრამ როგორ გვესახება ჩვენ მშვენიერება მუსიკაში?

მუსიკის მშვენიერება აღებულია ბუნებიდან და დღემდე მას ისეთი არაფერი შეუქმნია. რომლის საწყისები ბუნებაში არ იყოს. ბუნებას უფრო მეტი მუსიკალობა აქვს, ვიდრე თვით მუსიკას, თუმცა იგი ჰარმონიასთან ერთად ხმარობს სიტყვასაც. სიტყვა მას ეხმარება იდეის გამოხატვაში ისე, როგორც პოეზიას.

სიტყვას პოეზიაც ხმარობს იდეის გამოხატვის საშუალებად. სიტყვის ფეტიში ტანჯავდა საყოველთაოდ ცნობილ რომანტიკოს პოეტ ვილანდს. რომელიც თავისი თანამედროვე მწერლისა და კრიტიკოსის იოჰან ჰენრიხ მერკისადმი (1741—1791) გაგზავნილ პირად ბარათში სწერდა: „მე 2 1/2 დღე გავატარე ერთ სტროფზე. მთელი საქმე წარმოსდგა, არსებობდა რომ ითქვას, ერთი სიტყვისაგან, რომელიც ვერასგზობ ვერ მოვიგონე. ყოველმხრივ ვცადე შემეცვალა იგი მეორე სიტყვით, თავს ვიძტვრევდი, მაგრამ სრულებით არაფერი გამოვიდა. მე ძლიერ ვნანობდი: იმიტომ რომ იქ, სადაც საქმე ეხება გამოთქმის სურათოვნებას, აუცილებლად საპიროა, რომ მკითხველს წარმოდგენის წინ იყოს ზუსტად ისეთივე სახე. როგორიც თვით ავტორის წინ. სხვათა შორის ცნობილია, რომ ეს ხშირად დამოკიდებულია ერთ ანბანზეც“. სავსებით ეთანხმებოდა რა ვილანდის ამ დებულებას, შოპენჰაუერი პოეზიას განსაზღვრავდა როგორც ისეთ ხელოვნებას. რომელსაც „სიტყვის საშუალებით მოძრაობაში მოჰყავს ფანტაზიას“, პოეზიის ეს განსაზღვრა შოპენჰაუერს ღიახინდა ყველაზე მარტივ და სწორ განმარტებად. მაგრამ მაშინ სადღაა საზღვარი პოეზიასა და მხატვრულ პროზას შორის? ამ უკანასკნელსაც ხომ სიტყვის საშუალებით მოჰყავს ფანტაზია მოძრაობაში? ამიტომ, ჩვენი აზრით, პოეზიის ის განმარტება, რომელსაც შოპენჰაუერი იძლევა, არ არის სწორი, ის ვერ გამოხატავს პოეზიის არსს, მის სპეციფიკას ხელოვნების სხვა დარგთა შორის. სიტყვას, როგორც იდეის გამოხატვის საშუალებას, ხმარობს არა მარტო პოეზია, არამედ პროზაც და დრამატურგიაც. თუ შოპენჰაუერი პოეზიად გულისხმობს ამ უკანასკნელებსაც, ეს განმარტება მაინც არ შეიძლება ჩაითვალოს მართებულად, რამდენადაც ხელოვნების დარგების სპეციფიკას ჩვენ მარტო გამოთქმის საშუალებით კი არ განესაზღვრავთ, არამედ, გამოთქმულის ფორმითაც. ეს უკანას-

კნელი სავსებით იგნორირებულია შობენჰაუერის ესთეტიკაში, რაც პისი ნეგატიური ნაწილია.

ჩვენ არ შევიჩრდებოდით შობენჰაუერის ესთეტიკაზე, რომ ეს შესავალი არ უკავშირდებოდეს მის სისტემას მუსიკაზე. მართალია, თვით სისტემა თავიდან ბოლომდე იდეალისტურ-მეტაფიზიკურია, მაგრამ საგულისხმოა, რომ უკიდურესმა მისტიკოსმა არტურ შობენჰაუერმაც კი მუსიკა მიიჩნია ხელოვნების ისეთ დარგად, რომელიც ყველაზე უფრო ახლოა ბუნებასთან, და აღიარა — მათ შორის თუ მსგავსება არა, პარალელი მაინც არსებობსო. მისი აზრით, ყოველგვარი ჰარმონიის „ოთხი ხმა: ბასი, ტენორი, ალტი და სოპრანო, ანუ: ძირითადი ტონი, ტერცია, კვინტა და ოქტავა შეეფარდებიან ბუნების ოთხ განყოფილებას ანუ სამეფოს: მინერალებს, მცენარეულობას, ცხოველებს და ადამიანს“⁵¹. ეს მკაფიოდ გამოხატული მეტაფიზიკური მსჯელობაა; სწორედ მეტაფიზიკოსები განიხილავდნენ ბუნებას ამ თვალსაზრისით, მაგრამ აქ საინტერესო მხოლოდ ისაა, რომ მუსიკას რაღაც საერთო ძაფი აკავშირებს ბუნებასთან და მის გარეშე ვერ წარმოიდგინება. მაშასადამე, ჩვენ ვხედავთ, რომ იდეალისტური ესთეტიკის საკმაოდ თავდადებულმა წარმომადგენელმაც კი ვერ შეძლო დაემალა ხელოვნების განუწყვეტელი კავშირი ბუნებასთან და ცხოვრებასთან. ვერ შეძლო დაემალა ეს კავშირი იმიტომ, რომ ხელოვნება ბუნების, ცხოვრების, სინამდვილის ნაწილია და შეუძლებელია პირველი დაშორდეს უკანასკნელს, ვინაიდან ხელოვნების საარსებო წყაროა ცხოვრება, თვით ობიექტური რეალობა. ამიტომ ვამბობთ ჩვენ, რომ შეუძლებელია მუსიკა გაგებულ იქნეს ისე, როგორც ესმის შობენჰაუერს. მისი აზრით, წინააღმდეგ ხელოვნების სხვა დარგებისა, მუსიკა არ არის „იდეის ან ნების ობიექტივაციის საფეხურების გამოხატულება“. ჩვენ კი პირიქით ვგონია. ხელოვნება არ შეიძლება არ იყოს „იდეის ან ნების ობიექტივაციის საფეხურების გამოხატვა“, მასში ცხადდება ხელოვანის იდეაც და ნებაც, ხოლო თუ საქმე კერძოზე მიდგება, სინამდვილეში მუსიკა მართლაც გამოხატავს იდეას, როგორც ხელოვნების სხვა დარგები. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მუსიკის მიერ გამოხატული იდეა წარმოდგენილია უფრო რთული ფორმებით, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში. მუსიკა რომ იდეას არ გამოხატავდეს, მაშინ მას შინაარსიც არ ექნებოდა, უშინაარსო მუსიკა კი არ არსებობს.

ბუნებაში არსებულ მშვენიერებას მუსიკა თავისებურად გამოხატავს და ამ მშვენიერების გადმოსაცემად იგი ხშირად მიმართავს სიტყვას. შესაძლოა ეს იყო მიზეზი, რომ ლესინგს მუსიკა მიაჩნდა

⁵¹ А. Шопенгауэр, К метафизике музыки, 1884, стр. 135.

„უტყვ პოეზიად“. პოეზია გადმოსცემს იდეას და ლესინგს არ შეეძლო ეთქვა, თითქოს მუსიკაში არ იყოს იდეა. შოპენჰაუერის აზრით, კი. მუსიკას არაფერი აქვს გამოსახატავი, ასასახავი და ამიტომ იგი იდეის გარეშე უნდა იქნეს დაყენებული. ასეთი მსჯელობა მეტაფიზიკური და იდეალისტურია, იგი არ იძლევა მუსიკის არსის სწორ გაგებას. თუ მუსიკაში არ არის იდეა, მაშინ, როგორღა უნდა განვასხვაოთ სამგლოვიარო მარში საზეიმოსაგან? რატომღა, რომ მუსიკის სრულიად უცოდინარ ადამიანსაც თამამად შეუძლია გაარჩიოს, რომელია საზეიმო და რომელია სამგლოვიარო ჰიმნი? თუ მუსიკას იდეა არ გააჩნია, მაშინ მას არ უნდა გააჩნდეს შინაარსი და ამგვარად, მშვენიერება, რომელსაც მუსიკა იძლევა, ისეთი დაბალი უნდა იყოს, რომ ადამიანს იგი სრულებით არ უნდა იზიდავდეს. სინამდვილე კი სულ სხვას გვეუბნება. მუსიკა არანაკლებ იზიდავს ადამიანს და არანაკლებ მოქმედებს მასზე, ვიდრე ხელოვნების სხვა რომელიმე დარგი. მშვენიერება ბუნებისა, გადმოცემული მუსიკის მშვენიერების სახით, ყოველთვის გარკვეული იდეის, შინაარსის გამოვლენა და სხვაგვარად რომ ყოფილიყო, მუსიკის მშვენიერება ჩვენ სრულებით არ მიგვიზიდავდა. მაგრამ მუსიკას შეუძლია იდეა მხოლოდ ზოგადი სახით გადმოგვეცეს. იდეის კონკრეტული ცხადყოფა მისი საქმე არ არის და არც შეუძლია. ამ მოვალეობას ხელოვნების სხვა დარგები წარმატებით ასრულებენ (ლიტერატურა, ფერწერა და ა. შ.). ამიტომ ძალიან ხშირად ხდება ხოლმე, რომ ჩვენ ვისმენთ უცხო ტექსტზე დაწერილ მუსიკას; გაუგებარია მისი სიტყვები, კონკრეტული აზრები, მაგრამ ეს როდი გვიშლის ხელს ზოგადად ჩავეწვდეთ თვით მუსიკის ენასა და შინაარსს. მრავალ მაგალითთა შორის შეგვიძლია მოვიტანოთ შესანიშნავი ესპანური სიმღერა, რომელიც ერთხელ ახალგაზრდა მუშა-ესპანელებმა გუნდთან ერთად ოლიმპიადაზე შეასრულეს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში. ჩვენ არ გვესმოდა ესპანური სიტყვები, არ ვიცოდით რაზე იყო ლაპარაკი სიმღერის ტექსტში, ვიცოდით მხოლოდ ერთი რამ: ახალგაზრდა ესპანელები მღეროდნენ „გაზაფხულს“. მაგრამ ხომ შეიძლება გაზაფხულზე იმღერო საზეიმო, სამწუხარო, საცეკვაო ან სახუმარო სიტყვები? რას მღეროდნენ ესპანელები „გაზაფხულით?“ ჩვენ მივხვდით მათ სიმღერას, თუმცა სიტყვები არ გვესმოდა. მაშასადამე, შესაძლოა ენა არ გვესმოდეს, მაგრამ მელოდიამ მაინც კარგად გაგვაგებინოს მუსიკის ტექსტი და შინაარსი. ეს მაგალითიც ცხადად მოწმობს მუსიკაში რა მკაფიოდ ვლინდება როგორც იდეები, ისე მთელი შინაარსი.

არ არსებობს ხელოვნების ისეთი დარგი, რომელსაც აზრის, შინაარსის გადმოცემა არ შეეძლოს. მაგალითად, ქორეოგრაფიასაც

ისევე კარგად შეუძლია აზრისა და შინაარსის გადმოცემა, როგორც მუსიკას. თუ ცეკვა რიტმის გარეშე წარმოუდგენელია, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ცეკვასა და მუსიკას შორის ბევრია საერთო და ეს უკანასკნელი ხელოვნების ამ ორი დარგის მიერ აზრის გადმოცემაშიც ცხადად შეინიშნება. ასე რომ არ იყოს, ვერ იარსებებდა პანტომიმა, ვერ განვითარდებოდა ბალეტი, ვერ შეიქმნებოდა სხვადასხვა ცეკვა, რომლებიც ერთმანეთისაგან არა მარტო გარეგნულად განსხვავდებიან. არამედ, შინაარსეულადაც. მე ვნახე ცეკვის ერთ-ერთი ანსამბლის მიერ შესრულებული მარულას პაროდია. ისე ცოცხლად და კარგად იყო შესრულებული მარულა ცეკვის საშუალებით, იმდენი იყო სასაცილო ამ შესრულებაში, რომ ვერც ერთი სკეტიჩი თუ ფელეტონი მაყურებელს ასე ვერ გააცინებდა.

ახლა ავიღოთ საბალეტო ხელოვნება. „გედის ტბა“, „ღონკიხოტი“, „ლაურენსია“, „სინათლე“ და „გორდა“ შესანიშნავად გადმოსცემენ იდეას, აზრს, შინაარსს. აზრს გადმოსცემს ხელოვნების ყველა დარგი, მათ შორის მუსიკაც.

მუსიკაში იდეების, შინაარსის არსებობას მიუთითებდა ილია ჭავჭავაძეც. ეჭვი არ არის, იგი ახლოს იცნობდა ლესინგის ესთეტიკას და, კერძოდ, მის მოძღვრებას მუსიკაზე. მოსწონდა რა ლესინგის მსჯელობა მუსიკაზე. ილია წერდა: „იგი უტყვი პოეზია. რომელსაც ლესინგი მუსიკას ეძახის, იგივე ენაა, მხოლოდ ხორცთ-შეუსხმელი, სიტყვით არ-განსაზღვრული, სიტყვით არ-გამორკვეული, — იგი მარტო ხმაა, კენესაა, ხარებაა, იგი იახილია აღფრთოვანებულის სულისა“⁵². ასეთია პოეზია, მაგრამ მკითხველმა არ შეიძლება არ იგრძნოს, რომ მუსიკის განსაზღვრაში ილია ნაწილობრივ შორდება ლესინგს, ეს დაშორება კი ნაბიჯია წინ. ლესინგისათვის მუსიკა „უტყვი პოეზიაა“, პოეზია, რომელსაც გამოთქმის საშუალებად არ გააჩნია სიტყვა. მაგრამ ვინ არ იცის, რომ მუსიკა სიტყვასაც მიმართავს. ლესინგს ეს არ მიაჩნია მუსიკის სპეციფიკურ ელემენტად. ილია კი გრძნობს, რომ სიტყვას დიდი როლი აკისრია მუსიკაში, მაგრამ, თუ ჩვენ ვლაპარაკობთ მუსიკის, როგორც ხელოვნების დარგის სპეციფიკაზე, აქ უპირველეს ყოვლისა საყურადღებოა ის, რაც მუსიკას განასხვავებს პოეზიისაგან გამოთქმის საშუალებით. პოეზიისათვის გამოთქმის. საშუალებაა სახეები, რომლებიც იქმნებიან სიტყვიერი მასალით. პოეტის იდეის შესაბამისად, ხოლო მუსიკის გამოთქმის საშუალებად მიჩნეულია ჰარმონია, რიტმი, ჰანგი. მუსიკის ლესინგისებური განსაზღვრა მართებულია, მაგრამ ერთი პირობით: დავიწყებულია სიტყვის მნიშვნელობა, რასაც დიდად აფასებდა თითქმის ყვე-

⁵² ილია ჭავჭავაძე, ტ. V, გვ. 260.

ლა გამოჩენილი მუსიკოსი და მუსიკის თეორეტიკოსი. მაგალითად, დიდი რუსი კომპოზიტორი გლინკა გრძნობდა, რომ სიტყვიერი მასალა ზოგჯერ თვით ქმნის მუსიკის იდეას. ისე, როგორც პანგი არა ერთხელ გადაქცეულა პოეტური ნაწარმოების შექმნის სტრემულად. ლესინგის ესთეტიკაში მუსიკის განსაზღვრის მნიშვნელობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მითითებულია პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთობა, უკეთ, მათი უმვიდროესი კავშირი. პოეტურ ნაწარმოებში ჩვენ ყოველთვის გვაქვს მუსიკა, ისე. როგორც მუსიკაში ყოველთვისაა პოეზია. ილია ჭავჭავაძე ამას გრძნობდა და ის თავისებურად, კრიტიკულად იზიარებდა ლესინგის თეორიას მუსიკაზე. ილია ჭავჭავაძეს ეკუთვნის ეს სიტყვები: „მთელს ქვეყანაში სახელგანთქმულმა გერმანელმა ლესინგმა ერთს თავის სახელოვანს თაზულებაში, რომელსაც „ლაოკოონი“ ჰქვია, სტყვა: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია — მეტყველი მუსიკა“. ილია ჭავჭავაძისათვის სავსებით ნათელი იყო, რომ მუსიკა და პოეზია ძლიერ უახლოვდებიან ერთმანეთს, და ორივე გამოხატავს ბუნებას, სინამდვილეს, ცხოვრებას. არა ზოგადად ხელოვნება, არამედ მისი თვითი დარგი გამოხატავს ცხოვრებას, ბუნებას, და ხელოვნებაში ისეთი არაფერია, რაც პირველსახედ მოცემული არ იყოს ცხოვრებასა და ბუნებაში. უფრო ადრე ეს დამტკიცებული ჰქონდა ჩერნიშევსკის.

ჩვენ ვნახეთ, რომ მშვენიერება ობიექტური კატეგორიაა და მისგან დებულობს ხელოვნება წყაროს თავისი მშვენიერებისათვის. მართალია, არტურ შოპენჰაუერი ხელოვნების ნაწარმოების მიზნად აყენებდა ეჩვენებინა ჩვენთვის „ცხოვრება და საგნები ისე, როგორც ისინი არიან ჰეგელის სინამდვილეში“⁵³, მაგრამ იდეალისტური ესთეტიკის გაბატონებული თეზისის თანახმად. „შოპენჰაუერიც თვლიდა, რომ ჩვეულებრივ სინამდვილეში საგნები დაბნელებულია „ობიექტური და სუბიექტური შემთხვევებით“, რის გამო ისინი ყველასათვის არ არიან უშუალოდ მისაწვდომნი. ხელოვნების ამოცანას კი წარმოადგენს მოაშოროს ამ საგნებს ყველა შემთხვევითი საბურველი და, ამგვარად, გახადოს ისინი ყველასათვის მისაწვდომი. „ჰეგელის სინამდვილის“ საგნები, შოპენჰაუერისათვის, მხოლოდ ხელოვნების ფაქტში წარმოსახული საგნებია. მართალია, ეს საგნები აღებულია სინამდვილიდან, მაგრამ არა ისე, როგორც ობიექტურ რეალობაში გვხვდება, არამედ, როგორც უნდა იყოს. ჰეგელისა და ფიშერისაგან შოპენჰაუერი შორს არ მიდის, მიუხედავად იმისა, რომ შოპენჰაუერი სასტიკად ებრძოდა ჰეგელის ესთეტიკას. პირიქით, ის შებრუნებული ფორმით იმეორებს იდეალისტური ესთეტიკის დებუ-

⁵³ А. Шопенгауэр, Внутренняя сущность искусства, стр. 93.

ლებას იმის შესახებ, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცი-
ლებით დაბლა დგას. ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება.
მაგრამ შოპენჰაუერმა ვერ შეძლო დაემალა სიმართლე, რომ ხე-
ლოვნების ფაქტში განსახიერებელი მშვენიერებაც თავისში შეიცავს
საკმაოდ სერიოზულ ნაკლოვანებებს. ეს დეფექტები ახასიათებს ისე-
თი დიდი მწერლების მხატვრულ ფაქტებსაც, როგორცაა „ჰამლეტი“,
„ფაუსტი“, ოპერა „დონ-ჟუანი“, „ენეიდა“, „განთავისუფლე-
ბული იერუსალიმი“ და მილტონის „დაკარგუ-
ლი სამოთხეც“ კი. მხატვრული სიტყვის ეს სწორუპოვარი შე-
დევრები, შოპენჰაუერის აზრით, თავისში შეიცავენ „რალაც ცარიელს
და მოსაწყენს, რომლებიც ხელს უშლიან სრულ ტკბობას“⁵⁴. კიდევ
მეტე: შოპენჰაუერს ეყო გამბედაობა სიამოვნებით დაემოწმებია ჰო-
რაციუსი, რომ „ზოგჯერ კეთილი ჰომეროსიც გვაძინებს“. ამგვარად,
ჩვენ ცხადად ვხედავთ, იდეალისტური ესთეტიკის, კერძოდ ფიშერის
დებულებას იმის შესახებ, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება მან-
კიერია, ის არ შეიძლება იყოს მშვენიერი და მხოლოდ ხელოვნებაში
არსებული მშვენიერებაა ნამდვილი, ჭეშმარიტი, ერთადერთი მშვენი-
ერება — თვით იდეალისტების ერთი ჯგუფიც აკრიტიკებდა, რამ-
დენადაც აღიარებდა. რომ ხელოვნებაში არსებულ მშვენიერებასაც
აქვს დეფექტები. ჩერნიშევსკი სავსებით სწორად მოიქცა, როცა
ფიშერის დებულებები ბუნების მშვენიერების დევალვაციისათვის
ისევ ხელოვნებას მიუყენა, რომელსაც ყველაზე უფრო მეტად შეეფე-
რებოდა ფიშერის საყვედური ბუნებაში არსებული მშვენიერებისადმი.

საჭიროა გავარკვიოთ იდეალისტური ესთეტიკის მიერ დაყენებული
პრობლემა იმის შესახებ — მშვენიერება უდრის თუ არა მშვენიერ
საგანს. ეს პრობლემა დააყენა პლატონმაც თავის დიალოგში „ჰიპპიას
დიდი“.

მშვენიერი საგანი. იდეალისტური ესთეტიკა უარყოფს სოფისტ
ჰიპიას დებულებას: „მშვენიერება უდრის მშვენიერ ქალს“, შესაძ-
ლოა იმ მოტივით, რომ მშვენიერების ცნება მეტს გულისხმობს, ვიდრე
ცალკე აღებული მშვენიერი საგანი. პირველი საერთოდ მოიცავს
მთელ მშვენიერებას, მეორე კი მხოლოდ კონკრეტულს. ამიტომ ჰი-
პიას დებულებას რომ ასეთი სახე მიეღო: „შვენიერება კონკრე-
ტულად უდრის მშვენიერ ქალს“, მაშინ ეს დებულება ჭეშმარი-
ტებას კიდევ უფრო მიუახლოვდებოდა. იდეალიზმი თავის ბრძოლაში
ჰიპიას წინააღმდეგ ცდილობს მოახდინოს მშვენიერების ობიექტუ-
რობის იგნორირება. ამ მსჯელობის მიზანია — უარყოს მშვენიერების
ობიექტურობა. ეს მსჯელობა უარს ამბობს ჰიპიას განმარტებაზე,

⁵⁴ А. Шопенгауер. Внутренняя сущность искусства, стр. 93.

რომ „მშვენიერება=მშვენიერ ქალს“. მაგრამ განა მშვენიერება არ უდრის მშვენიერ ვაშლს, მშვენიერ ტყეს, მშვენიერ ცას, მშვენიერ კაცს, მშვენიერ დღეს, მშვენიერ სახლს და ასე დაუსრულებელი? განა ამით მცირდება მშვენიერების ცნება? თუ ჩვენ მშვენიერება უფრო მაღალი გვგონია, ვიდრე მშვენიერი ტყე, კარგად უნდა გვახსოვდეს, რომ მშვენიერება კონკრეტულია და კონკრეტულ მოვლენაში ან საგანში მისი გამოვლენა არის მშვენიერება. მშვენიერების ცნების იმგვარი გაგება კი, თითქოს მშვენიერი საგანი ამავე დროს არ იყოს მშვენიერება, ნიშნავს უარყო მშვენიერების ობიექტურობა და კონკრეტულობა. ამ უკანასკნელი გზით მიდის იდეალისტური ესთეტიკაც. დებულება იმის შესახებ, რომ მშვენიერება არ იყოს ცალკე საგანი, ცალკე მოვლენა — იდეალისტურია. ეს ძველთაძველი ფილოსოფიური არგუმენტია, რომელსაც ჯერ კიდევ ჩერნიშევსკიმ ჩასცა გამანადგურებელი ლახვარი.

მშვენიერება არა მარტო ცალკე კონკრეტული საგანია, არამედ თავისი მდგომარეობითაც და მოქმედებითაც უაღრესად კონკრეტულ ფორმაში გვევლინება. უნებლიეთ გვაგონდება გუსტავ თეოდორ ფეხნერის არგუმენტი, რომელიც პლესანოვმა გამოიყენა მშვენიერების პარალელისათვის ზნეობასთან. „წითელი ფერი ჩვენ მოგვწონს, როცა მას ვხედავთ, ვთქვათ, ახალგაზრდა და ლამაზი ქალის ლოყებზე. მაგრამ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ჩვენზე ეს ფერი, რომ იგი გვენახა არა ლოყებზე, არამედ ჩვენი ლამაზი ქალის ცხვირზე?“⁵⁵ ანტიკური ესთეტიკა პირველი იყო, რომელიც ღრმად და საფუძვლიანად შეეხო ამ პრობლემას.

მშვენიერების, როგორც ცალკე საგნისა და საერთოდ მშვენიერების შესახებ საინტერესოა სოკრატესა და მისი მოწაფის არისტოპის დიალოგი. არ იქნება შეცდომა თუ ვიტყვით, რომ მშვენიერების თავდაპირველი უტილიტარული კონცეფცია მოცემულია სოკრატეს ესთეტიკაში. ქსენოფონტე ათინელი თავის მოგონებებში ასე გადმოგვცემს სოკრატეს შეხედულებებს მშვენიერებაზე: „...ის, რაც მშვენიერია გაქცევისათვის, მახინჯია ბრძოლისათვის, ხოლო ის, რაც მშვენიერია ბრძოლისათვის, მახინჯია გაქცევისათვის: იმიტომ რომ ყველაფერი კარგი და მშვენიერია იმისადმი მიმართებით, რისთვისაც ის კარგი გამოსაყენებელია, და, პირიქით, ცუდი და მახინჯია იმისადმი მიმართებით, რისთვისაც ის ცუდი გამოსაყენებელია“⁵⁶. მაშასადამე, საგანი ერთსა და იმავე დროს შესაძლებელია მშვენიერიც იქნეს და მახინჯიც. ფარი ბრძოლის დროს საუკეთესო თავდასაცავი საშუალებაა. მაგრამ გაქცევის დროს ის მახინჯია, ვინაიდან ამძიმებს აღამიანს

⁵⁵ г. Плеханов, т. XIV, стр. 113.

⁵⁶ Ксенофонт Афинский, Сократические сочинения, 1935, стр. 117.

და ხელს უშლის გაქცევაში. სოკრატე იყო არა მარტო ხელოვნების რეალისტური თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, არამედ ის მოაზროვნე, რომელმაც მშვენიერებასაც კი პირველად შეხედა უტილიტარული თვალსაზრისით. ეს თვალსაზრისი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დებულებაში: ერთი და იგივე საგანი არის მშვენიერიც და არამშვენიერიც. აქ პირველ ყოვლისა მკვლევარმა მშვენიერის საზოგადოებრივი (ადამიანური) როლი და დანიშნულება ის, რაც ადამიანს, საზოგადოების კეთილდღეობას ემსახურება — მშვენიერია; მაგრამ, როგორ შეიძლება მშვენიერება ვეწოდოთ ასენიზაციის კასრს, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ საზოგადოების, ადამიანის საჭიროებას, გამოყენებას ემსახურება? განა მშვენიერია მწარე წამალი? მიუხედავად იმისა, რომ იგი ადამიანის ჯანმრთელობას ემსახურება, ცხადია, არ არის მშვენიერი, — უყოყმანოდ გვიბასუხებს, ალბათ, ყველა. მაგრამ ვის შეუძლია უარყოს მათი საზოგადოებრივი როლი? მაშინ სადღა გაჰქრა თვით მშვენიერება, რომელიც სოკრატეს გამოყენებიდან და სარგებლიანობიდან გამოჰყავდა? ამ კითხვაზე თითქოს არა ჩანს პასუხი სოკრატეს ესთეტიკაში, მაგრამ ეს პასუხი მოცემულია დიאלოგში თავის მოწაფე არისტოთან. კითხვაზე, თუ როგორ შეიძლება საგანი არ ჰგავდეს მშვენიერს და მაინც იყოს მშვენიერი, სოკრატე ასეთ პასუხს აძლევს არისტოას: „ადამიანს, მშვენიერს გაქცევაში, არ ჰგავს მეორე, მშვენიერი ბრძოლაში“. მაგრამ ეს პასუხი სრულიად არ არის ამომწურავი არისტოპის კითხვისა. სოკრატეს პასუხში ორივე ადამიანი მშვენიერებას განასახიერებს, მაშინ, როცა არისტოპს აინტერესებს როგორ შეიძლება მშვენიერი იყოს საგანი და არ ჰგავდეს მშვენიერს. ამ კითხვაზე შეუძლებელიც იყო პასუხის გაცემა, თუ გათვალისწინებული არ იქნებოდა ადამიანის ესთეტიკური გრძნობა, რომელიც დროთა ვითარებაში ისევე ვითარდებოდა, როგორც თვით ადამიანი (მაიმუნებიდან — ადამიანამდე) და მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრება. ვერავინ უარყოფს ასენიზაციის კასრის მშვენიერ როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მაგრამ იგი არ არის მშვენიერება; არავის შეუძლია უარყოს მწარე წამლის უდიდესი როლი ადამიანისათვის, მაგრამ იგი არ არის მშვენიერება. უარყვასადღი მნიშვნელობა ჰქონდა სოკრატეს უტილიტარულ თვალსაზრისს მშვენიერების ანალიზში, მაგრამ იგი მაინც დარჩა მეტაფიზიკური, ვინაიდან მშვენიერებას იხილავდა განცალკევებაში, ცალკე, როგორც საგანს და გამორიცხული იყო ადამიანის (საზოგადოების) ესთეტიკური სამყარო. ამგვარად, ყველა საგანი, რომელიც მოხერხებულად გამოიყენება, როდი შეიძლება იქნეს მშვენიერი, როგორც ამას ამტკიცებდა სოკრატე. მარტოდენ გამოყენება და სარგებლიანობა არ წყვეტს მშვენიერების პრობლემას, ვინაიდან მაშინ ხელოვნებაში არსებული მშვენიერი

აღარ იქნებოდა მშვენიერი, რაკი ბუნების მშვენიერებას ჩვენ ვუც-
ქერიით არა მარტო ესთეტიკური, არამედ პრაქტიკული თვალსაზრისი-
თაც, ხოლო ხელოვნების სილამაზეს მარტოდენ ესთეტიკურად. შემ-
დგომ ეპოქებში მშვენიერის და სასარგებლოს ერთიანობა პარადოქსად
აქცეს. ამ გაგების ყველაზე უფრო ცნობილ წარმომადგენლად სპენ-
სერი მოგვევლინა. მან წამოაყენა თეზისი, რომ ლამაზია ის, რაც სა-
სარგებლო იყო და პეტეი აღარ არის⁵⁷. სპენსერი ასე ასაბუთებს თა-
ვის დებულებას: «...Предмет пользы одной эпохи становится
предметом украшения для последующей. В области учрежде-
ний, верований, обычаев и предрассудков мы точно также мож-
жем указать на это развитие прекрасного из того, что пре-
жде составляло исключительно предмет пользы»⁵⁸. აქვეა ვრცე-
ლი მსჯელობა „ფეოდალურ ბარონებზე“, რომლებიც თავიანთ კოშ-
კებს აგებდნენ მოხერხებულ ადგილას და იმდენად ფიჭობდნენ მათ
სილამაზეზე, რამდენსაც იაფადღირებული ქვის სახლების მშენებლე-
ბი ფიჭობდნენ. ასეთი კოშკების ძირითადი დანიშნულება მტრისაგან
თავდაცვა იყო. მაგრამ ახლა, ნანგრევებად ქცეულ ამ კოშკებს, ეს
სარგებლობა კი აღარ მოაქვთ, ისინი წარმომადგენენ დეკორაციებსა
და „უბრალო მორთულობას“ არიფანებისათვის (для пикников).
სპენსერს ჩამოთვლილი აქვს ის საგნები, რომლებიც ოთახის მორ-
თულობად ვადაქცეულან. ასეთ საგნებად დასახელებულია დიდი აღა-
მიანების ბიუსტები, მათი აკლამები ეკლესიებში, ის საგნები, რომ-
ლებიც ოდესღაც სასარგებლონი იყვნენ, ახლა კი ჰერალდიკურ სიმ-
ბოლოებად იქცნენ, ბრინჯაოში ჩამოსხმული შუა საუკუნეების მეო-
მართა სახეები. სასტუმრო დარბაზებს რომ ამშვენებენ, მაგიდის სა-
ათებზე გამოსახული ოქროს აპოლონი და მრავალი სხვა.

რა წარმომადგენს წინასწარ პირობას იმისათვის, რომ საგანი ლამაზ
საგნად გადაიქცეს? „არსებითი წინასწარი პირობა ყოველგვარი სილა-
მაზისა არაა კონტრასტი“⁵⁹, — ხაზგასმით აღნიშნავს სპენსერი.
მაინც რატომ? იმიტომ, რომ «...Этот общий принцип объясняет
почему полезное прошлого превращается в прекрасное настоя-
щего. Только по причине своего контраста с нашим настоя-
щим образом жизни кажется нам интересным и романтичес-
ким образ жизни прошедшего»⁶⁰. თავისი დებულების დასამტ-
კიცებლად სპენსერს მოჰყავდა მრავალი მაგალითი. ავიღოთ ზღვის ნი-
ჟარა. მისი ზედაპირის უსწორმასწორობას ოდესღაც ჰქონდა მნიშვნე-
ლობა, ახლა მან სრულიად სხვა ფუნქცია მიიღო, ახლა მისი მნიშვნე-

⁵⁷ Г. Спенсер, Опыты, 1866, «Польза и красота». стр. 167—171.

⁵⁸ მისივე, Опыты, 1900, VII глава, «Польза и красота», стр. 144.

⁵⁹ იქვე, გვ. 146.

⁶⁰ იქვე.

ლობა სხვა რამეში მდგომარეობს — ემსახურება საგნის სილამაზეს. იგივე უნდა ითქვას მთელ რიგ საგნებსა და მოვლენებზე. ოდესღაც სასარგებლო და ცხოვრებისათვის აუცილებელ საშუალებას წარმოადგენდა, ფიქრობს სპენსერი, ადამიანებისათვის დღეს ლამაზ გართობად მიჩნეული ნადირობა, თევზაობა, ჯირითი. ძველისა და ახლის ეს კონტრასტი უდევს საფუძვლად ჩვენს მიერ წარსულის წარმოდგენას. რომანტიკული სახით. სწორედ ამიტომ არის, რომ იხრალით ვართავთ ოთახებს (აღმათ, ისევე ლაპარაკია ფეოდალურ ოჯახებზე, სადაც მამა-პაპეული იარაღები ოთახის მოსაწყობად და ძველი დიდების მოსაგონებლად კედლებზე იყო ჩამოკიდებული). იალქნიანი გემებიც უფრო ლამაზი გვეჩვენება, ვიდრე თანამედროვე სრულყოფილი ხომალდები, — დასძენს სპენსერი. იალქნიანი გემები თანდათან სილამაზედ იქცნენ, რამდენადაც ისინი კარგავდნენ თავიანთ სარგებლობას. ასეთი მავალითები დაუსრულებლად შეიძლებოდა მოგვეყვანა, მაგრამ ისინი ახალს არაფერს მიუმატებდნენ სპენსერის დებულებას. რაც წარსულს უკუთვნის, ამავე დროს სასარგებლო და აუცილებელი იყო, შესაძლოა ხშირ შემთხვევაში დღეს ჩვენთვის მართლაც ლამაზი იყოს, თუმცა ახლა მას ის მნიშვნელობა და სარგებლობა აღარა აქვს, რაც წინათ ჰქონდა, მაგრამ რა საბუთით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ისინი ჩვენთვის ლამაზად მხოლოდ იმიტომ იქცნენ, რაკი თავიანთი სარგებლობა დაკარგეს? განა იალქნიანი გემი თავის დროზედაც ლამაზი არ იყო? განა თევზაობა დღეს მართლ ლამაზი გართობაა? განა დღესაც იგი სასარგებლო ფუნქციას არ ასრულებს სამეურნეო ცხოვრებაში? განა ჯირითობა თავიდანვე სილამაზეს გამოორიციხავდა? ამ დებულებას ვერ განმარტავს სპენსერის ესთეტიკა და არც შეუძლია განმარტოს, ვინაიდან ის კმაყოფილდება კერძო შემთხვევებით, რომლის იქით აღარაფერი ჩანს. განა სპენსერის ფაქტებშიც იგივეს არ ვხედავთ, რომ ლამაზია ის ცხოვრება, რომელიც გვსურს გავატაროთ, რომელიც გვიყვარს, წარმოდგენილი გვაქვს როგორც საუკეთესო? თავის დროზე საუკეთესო იყო იალქნიანი გემი, და ისე როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში ვხედავთ კაცობრიობის ბავშვობის საუკეთესოდ გამოხატვას, ასევე ამ გემშიც ჩვენ ვგრძნობთ ადამიანის შემოქმედებითი შრომის აყვავებას განვითარების შედარებით დაბალ საფეხურზე. ჩვენ ქვევით უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით ამ პრობლემაზე. მაგრამ წინასწარ საჭიროა წარმოვადგინოთ მშვენიერებაზე ის მსჯელობა, რომელიც მოცემულია პლატონის „ჰიპპიას დიდში“ სოკრატესა და ჰიპიას დიალოგის სახით.

სოკრატეს, ე. ო. პლატონს აინტერესებს არა ის, რაც არის მშვენიერი, არამედ ის, რაც არის მშვენიერება. რა არის მშვენიერი და რა არის მშვენიერება? ეს სულ სხვადასხვაა. პირველი თვით

საგნის (მშვენიერი საგნის) ესთეტიკურ რაობას ეხება, მეორე კი მშვენიერების არსებას. რით არის ბრძენი ბრძენი? განა რაღაც სიბრძნის ძალით არ გამხდარა ის ბრძენი? ჰიპიაც ეთანხმება სოკრატეს ამ პასუხს: ბ რ ძ ე ნ ი ბ რ ძ ე ნ ი ა ს ი ბ რ ძ ნ ი ს ძ ა ლ ი თ . თუ ასეა, მაშინ მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ც ხ ო მ მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ძ ა ლ ი თ უ ნ დ ა ი ყ ო ს მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი ? მაშასადამე, არსებობს რაღაც ძალა მშვენიერებისა, რომელსაც შეუძლია საგანი გახადოს მშვენიერი. თვით ჰიპია კი მშვენიერსა და მშვენიერებას შორის ვერაფრითაა სხვაობას ვერ ხედავს. მშვენიერი გოგონა, მისი აზრით, არის მშვენიერება, მაშასადამე, მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი ს ა გ ა ნ ი ა რ ი ს მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა . მაგრამ ეს პასუხი სოკრატეს როდი აკმაყოფილებს. მას აინტერესებს არა თვით მშვენიერი საგანი, არამედ მშვენიერება, რომლის ძალითაც ეს საგანი გახდა მშვენიერი. მშვენიერად გაკეთებული ქილა — მშვენიერია, მაგრამ მშვენიერი ქილა არ შეიძლება შეედაროს მშვენიერ გოგონას, მშვენიერ ცხენს და საერთოდ ყველა სხვა დანარჩენ მშვენიერებას, — ასე ფიქრობს ჰიპიას დიდი. აქ უკვე თავს იჩენს მშვენიერების რელატიური ხასიათი და სოკრატე მზადაა მოიშველიოს ჰერაკლიტეს ცნობილი დებულება ულამაზესი მაიმუნის არარაობის შესახებ ადამიანთან შედარებით. ასევე, ულამაზესი ქილა მახინჯია ლამაზ გოგონასთან შედარებით. თუ ასეა, მაშინ მშვენიერი ქილა, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ მშვენიერი, სრულიადაც არ ყოფილა ისეთი, როგორიც გვეგონა. ეს ქილა ყოფილა მშვენიერი ერთ შემთხვევაში, და არა მშვენიერი მეორე შემთხვევაში. მაგრამ ხომ არ შეიძლება მშვენიერი ერთ შემთხვევაში იყოს მშვენიერი და მეორეში არა? ჰიპიას დიდი მხოლოდ ანაზღაურება სოკრატეს მიზანს და ეუბნება მას, რომ იგაეძებს რაღაც ისეთ მშვენიერებას, რომელიც არასდროს, არსად და არავის არ შეიძლებოდა მოჩვენებოდა სიმახინჯედ. შეიძლება თუ არა არსებობდეს ასეთი მშვენიერება? ამ კითხვაზე როდი აქვს სოკრატეს პირდაპირი პასუხი, მიუხედავად იმისა, რომ ჰიპიასთან მისი მთელი მსჯელობა სწორედ ამ მშვენიერების ძიებას ისახავს მიზნად. სოფისტი ჰიპია ასეთ მშვენიერებად მიიჩნევს ადამიანის დაკმაყოფილებას ცხოვრებით. „მე ვამტკიცებ, — ამბობს ჰიპია, — რომ ყველა ადამიანისათვის ყველგან და ყოველთვის ყველაზე უფრო მშვენიერია, იქნება რა მდიდარი, ჯანმრთელი და ისარგებლებს რა ელლინთა პატივისცემით, მიაღწიოს მოხუცებულობას, პატივი სცეს თავის მშობლებს მშვენიერი დაკრძალვით, როცა ისინი გარდაიცვლებიან, თვითონაც იყოს მშვენიერად და პატივით დაკრძალული თავისი საკუთარი შეი-

ლების მიერ⁶¹. ეს პასუხი სრულიადაც არ მიაჩნია სოკრატეს დამაკმაყოფილებლად, პირიქით, ირონიულადაც კი იხსენიებს მას.

ანტიკური ფილოსოფოსებისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობა მსჯელობაში თავს იჩენს ჰიპიასა და სოკრატეს დიალოგში, არა როგორც აზრთა ურთიერთგაუგებრობა, არამედ როგორც ჭეშმარიტების შეცნობის მეთოდი და ერთადერთი სწორი გზა. ეს იყო მშვენიერების პრობლემისადმი დიალექტიკური მიდგომა. როგორც ცნობილია, ანტიკური ფილოსოფიის პირმშოა დიალექტიკა და მასში „გულისხმობდნენ ხელოვნებას — მიედწიათ ჭეშმარიტებისათვის მოწინააღმდეგის მსჯელობაში წინააღმდეგობათა გამოამჟღავნებისა და ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით“. ანტიკურ ესთეტიკაშიც, უმრავლეს შემთხვევაში, მშვენიერების შეცნობის მეთოდად სწორედ ეს გზა იქნა მიჩნეული. თუ ღრმად დავაკვირდებით სოკრატესა და ჰიპიას დიალოგს, დავინახავთ, რომ მთელი მსჯელობა სწორედ წინააღმდეგობათა გამოამჟღავნებისა და მათი დაძლევის გზით მიემართება, სოკრატე აუწყებს საკითხს, ჰიპიას დაითანხმებს, უკმდეგ თვითონვე უარყოფს იმას, რაც თითქოს ჭეშმარიტება იყო, და კვლავ იწყება ახალი მსჯელობა დამტკიცებულის უკუგდებისა და ახალის გამოცხადებისათვის ჭეშმარიტებად. თავიდან ბოლომდე ასეა მთელს დიალოგში. ანდა, ჰიპიას მიერ დაყენებული პრობლემა თითქოს სწორია, სოკრატე ეთანხმება მას, იწყებს ანალიზს და ბოლოს შედეგად გვევლინება მისი უარყოფა.

რა აინტერესებს სოკრატეს ჰიპიასთან დიალოგში? მშვენიერება? არა, კიდევ სხვა. მშვენიერი საერთოდ? რა თქმა უნდა, მშვენიერიც საერთოდ და მშვენიერი საგანიც. საგულისხმოა, რომ მთელი დიალოგის მანძილზე სოკრატე ეძებს არა მშვენიერი საგნის განსაზღვრას (ეს უკანასკნელი მას მხოლოდ თვით მშვენიერის არსის შესაცნობად ესაჭიროება), არამედ თვით მშვენიერებას. ამიტომ ამბობს სოკრატე, რომ იგი დაინტერესებულია საკითხით „არა იმის შესახებ, რაც ყველას ჰგონია მშვენიერი, არამედ რაც ნამდვილად მშვენიერია“⁶². რა მიაჩნია მშვენიერად სოკრატეს? სიკეთე, ძალა, სიბრძნე, სარგებლიანობა, ტკბობა, კმაყოფილება — ყოველივე ეს უმწეო აღმოჩნდა სოკრატესათვის მშვენიერის განსაზღვრაში, თუმცა მან ვერ შეძლო გვერდის ავლა, ვინაიდან იგრძნო, რომ ყველა ისინი პირდაპირ თუ არაპირდაპირ კავშირში იმყოფებიან მშვენიერთან. ამიტომ სოკრატე კვლავ უბრუნდება თითოეულ მათგანს, იქნებ როგორმე შეიცნოს ჭეშმარიტება — უპასუხოს კითხვაზე: რა

⁶¹ Античные мыслители об искусстве, 1938, стр. 29.

⁶² Античные мыслители об искусстве, стр. 41.

არის მშვენიერება? შესაძლებელია მათი ნაწილი იყოს მშვენიერება, რომელსაც ჩვენ ცალკე შევიცნობთ, ვთქვათ, მშვენიერება იყოს სასიაზოვნოს ის ნაწილი, რომელსაც ჩვენ მიხედვლობითა და სპინით შევიგროვებთ. მაგრამ სიაზოვნება ერთია, განუყოფელი? განსხვავდება თუ არა ერთი სიაზოვნება მეორისაგან? სოკრატეს სრულებით არა აქვს მხედველობაში თუ ერთი დიდი იქნება, ხოლო მეორე პატარა; მას აინტერესებს საკითხი — თუ არსებობენ სიაზოვნებანი, რომლებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ისე, რომ ერთი იქნება სიაზოვნება, მეორე კი არა. თუ არა. მაშინ ერთი სიაზოვნება გაგვითმძავს მეორისაგან, რა თქმა უნდა, ყოველგვარი საბუთის გარეშე, მხოლოდ იმ მოტივით, რომ ჩვენ გვინტერესებს მშვენიერების ძიება და ამ მიზნისთვის, ვთქვათ, სმენით მიღებული სიაზოვნება გაგვითმძავს მხედველობით მიღებული სიაზოვნებისაგან. ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს გზა მსჯელობისა ნაკლებად გამოდგება თვით მშვენიერის არსის განსაზღვრისათვის და ბოლოს, თითქოსდა მოთმინებადაკარგული ჰიპია, უარყოფს თვით სოკრატეს მსჯელობის წესს. „თქვენ საგნებს კი არ იხილავთ მათ მთლიანობაში, — ეუბნება ჰიპია სოკრატეს, — არამედ განყენებულად დებულბობთ მშვენიერს და ყოველგვარ სხვა არსს და არჩევთ და პქექავთ მათ თქვენს მსჯელობაში“. პარადოქსადაც რომ მოგვეჩვენოს, დაბეჭითებით შეიძლება ითქვას, ჰიპია აქ მართალია სოკრატესთან შეფარდებით. ასევე მართებულად უნდა ჩაითვალოს მისი საყვედური სოკრატესადმი, როცა ამ უკანასკნელს ჰიპია უსაყვედურებს, თითქოს არსებობდეს ისეთი მდგომარეობა ან საგანი, რომლებაც რომელმე ორ საგანს ეხებიან ერთად, ხოლო თათოკულს ცალ-ცალკე არ ეხებიან და პირიქით — თითოეულს ცალკე ეხებიან, ხოლო ორივეს ერთად კი არა.

ჰიპიას და სოკრატეს დიალოგი მთავრდება დებულებით, რომლის ქეშპარიტება სოკრატემ ამ დიალოგის შემდეგ კიდევ უფრო ღრმად შეიგნო. იგი წუხდა იმ ადამიანის შეკითხვის გამო, რომელმაც მას უსაყვედურა: როგორ შეგიძლია შენ, სოკრატე, თქვა, რომ სასამართლოში ვინმეს მიერ წარმოთქმული სიტყვა იყო მშვენიერი, როცა არ იცი, თუ რა არის თვით მშვენიერება? ეს ტანჯავდა სოკრატეს, და ამიტომ იყო, რომ ამან ჰიპიასთან დიალოგში რაკი ვერ შეძლო მშვენიერების განსაზღვრა, დაკმაყოფილდა იმითაც, რომ უფრო ღრმად შეიგნო აზრი დებულებისა: „იო ლად არ გვეძლევა მშვენიერი ე რ ე ბ ა“.

მაგრამ მეტიც შეიძლება ითქვას: არა მარტო იოლად არ გვეძლევა მშვენიერება, რომელსაც პლატონი სოკრატეს სიტყვებით ეძებდა, არამედ, საერთოდ შეუძლებელია ასეთი მშვენიერების არსებობა. ვი-

საც ნამდვილად სურს ჩაწვდეს მშვენიერს და მშვენიერებას. მან თავდაპირველად უნდა დაიწყოს მშვენიერების ობიექტური არსებიდან, ვინაიდან მშვენიერება არ შეიძლება წარმოიდგინოთ ობიექტური არსის გარეშე. ამავე დროს, ცნება მშვენიერი შეუძლებელია მოვწყვიტოთ ობიექტურ არსებას, როგორც ეს იდეალისტურ ფილოსოფიაშია წარმოდგენილი. პლატონი მართალი იყო, როცა მშვენიერებას ობიექტურობაზე მიუთითებდა, მაგრამ იგი ცდებოდა, როცა ამტკიცებდა, რომ ეს მშვენიერება მშვენიერ საგნებსა და მოვლენებში კი არ არსებობს, არამედ განყენებულად, მიღმურად, იდეის სახით.

მშვენიერება ობიექტურია, მას აქვს თავისი არსებისათვის დამახასიათებელი ობიექტური ნიშნები. ამიტომ იგი არსებობს. როგორც მატერიალური არსება, დამოუკიდებლად ჩვენი ცნობიერებისა. ჩვენი გემოვნებისა, ჩვენი ინტერესისა, იგი არსებობს თვითონ რეალურ სინამდვილეში, საგნებში, მოვლენებში. მე არ მინახავს მონბლანი, მაგრამ მისი მშვენიერება არსებობს, მიუხედავად იმისა, რომ არ მინახავს მე და არ უნახავთ მილიონობით ჩემს მსგავს ადამიანებს. არასოდეს მქონია ბედნიერი შემთხვევა განმეცადა ის აღფრთოვანება, რომელსაც მნახველში იწვევს ნიაგარას გრანდიოზულობა, მაგრამ მისი მშვენიერება არსებობს ჩემს დამოუკიდებლად, დამოუკიდებლად მრავალი ადამიანის ცნობიერებისა. მშვენიერების ობიექტურობაზე მიუთითებდა ჯერ კიდევ არისტოტელე, რომლის ფილოსოფიაში ლენინი აფასებდა „გულუბრყვილო რწმენას გონების ძალისადმი, შექცელების ძალისადმი, ძლიერებისადმი, ობიექტური კვმმართველისადმი“. ამ პრობლემის ირგვლივ არისტოტელემ თავის შრომებში მრავალი საყუარდლებო მსჯელობა მოგვცა.

არისტოტელეს ეპოქაც კი ასწავებდა მშვენიერისა და ნამდვილად მშვენიერის ცნებებს. იგი განსწავებულად წარმოიდგენდა პირველს მეორისაგან. არისტოტელეს მსჯელობა შემდეგი ფორმულით შეიძლება განვიხილოთ:

ა) მშვენიერი, რომელიც იწვევს ჩვენში მიდრეკილებას;

ბ) ნამდვილად მშვენიერი, რომელიც სურვილის უშაღღესად სი საგანია.

პირველ შემთხვევაში მშვენიერი არ არის ნამდვილი მშვენიერი, იგი მხოლოდ მოჩვენებითს განეკუთვნება; მეორე შემთხვევაში იგი ნამდვილად მშვენიერია, რომელიც სურვილის უშაღღეს საგანს წარმოადგენს. „...მიდრეკილება გამოიწვევა იმით, რაც გვეჩვენება მშვენიერი, ხოლო სურვილის უშაღღეს საგნად გვევლინება ის, რაც ნამდვილად მშვენიერია“⁶³. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ პირვე-

⁶³ Аристотель, Метафизика, XII, ხაზგასმა არისტოტელისა. — გ. 4.

ლი არისტოტელეს წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც მართოვან მობზადება სუბიექტისა ქვეშარიტად მშვენიერის შესაცნობად. მაგრამ ცდომილებას განასახიერებდა არა თვით სუბიექტი, რომელიც მიდრეკილების სფეროში რჩებოდა ასეთი მშვენიერის წარმოდგენისას, არამედ, თვით ეს მშვენიერება, რომელიც დაშორებულია ნამდვილად მშვენიერებას. მეორე მშვენიერი — ეს უკვე უმაღლესი საგანია სურვილისა, აქ ცდომილებას არავითარი აღგილი არა აქვს. მშვენიერს და ნამდვილ მშვენიერს არისტოტელემდე არკვევდა არა მართო პლატონი და მასზე უფრო აღრე სოკრატე, არამედ, წინასოკრატული ფილოსოფიის ყველა წარმომადგენელი — პითაგორელების, პერაკლიტესა და დემოკრიტეს სახით. მაგრამ მათი მსჯელობა ჩვენ ამჟამად არ გვინტერესებს. წინააღმდეგ პლატონისა, რომლის მოძღვრება ნამდვილ და ქვეშარიტ მშვენიერებად აღიარებს მხოლოდ იდეების ქვეყნის მშვენიერებას, არისტოტელე ამტკიცებს, რომ მშვენიერი მატერიალური არსია და ნამდვილი მშვენიერებაც ამ მატერიალურ სფეროში სავსებით შეიძლება მონახულ იქნეს. ამიტომ გაოცებას აღარ იწვევს მისი მსჯელობა „მეტაფიზიკაში“, სადაც არისტოტელე აწვავებს რას იკეთებს მშვენიერებისაგან, ამ განსხვავების ერთ-ერთ პირობად ასახელებს იმ გარემოებას, რომ სიკეთე ყოველთვის მოქმედებს აშინა გამონახული, მშვენიერება კი შესაძლებელია გამოხატულ იქნეს უმოძრაო საგნებშიც⁶⁴. ეს უმოძრაო საგნები მატერიალური ქვეყნის სფეროა, რამდენადაც არისტოტელე მშვენიერის ცნებას არკვევს ადამიანის გრძნობათა ორგანოების ნორმალური მუშაობის პირობებში. არასოდესო, — ამბობს არისტოტელე. — ერთი და იგივე არ შეიძლება მოეწვევოს ერთს — ტკბილად. მეორეს — მწარედ. თუ მათა გრძნობათა ორგანოები და გემოვნების უნარი არ არის მოშლილი და დაზიანებული. თუ ასეა, მაშინ ერთნი უნდა ჩავთვალოთ, როგორც ზომა, მეორენი კი არა. ეს ეხება არა მართო კარგისა და ცუდის, მშვენიერისა და არამშვენიერის ცნებებს, არამედ ამ გვარის ყველა დანარჩენ მოვლენებს. არისტოტელეს ეთაეტიკიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს მშვენიერის ობიექტურობის (ამავე დროს მისი მატერიალურობის) პრინციპი, მაგრამ მშვენიერის შეცნობაში სრულიად არ არის იგნორირებული სუბიექტის როლი. მშვენიერი ობიექტური არსია, მაგრამ მისი შექმენება განსხვავებულია, რამდენადაც შექმენების დროს საქმე ეხება სუბიექტს, რომლის გრძნობათა ორგანოებს არისტოტელე, წინააღმდეგ პლატონისა, სავსებით უბრუნებს ქვეშარიტებისა და სინამდვილის სწორად შექმენების უფლებებს. არისტოტელეს ესთე-

⁶⁴ Аристотель, *Метафизика*, XII, ხაზგასმა არისტოტელისა. — გ. ჯ.

ტიკაში, ისე როგორც მის ფილოსოფიაში, აღქმის გრძნობიერი შინა-
არსი ცხადდება ჭეშმარიტებად.

არისტოტელე მშვენიერების ობიექტური ყოფიერების არსის მთა-
ვარი ფორმების განხილვისას იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ სწორედ მათე-
მატიკური მეცნიერებანი გამოხატავენო, ყველაზე უფრო მეტად,
მშვენიერების ფორმებს. არისტოტელე არჩევს მშვენიერების ობიექ-
ტური ყოფიერების სამ მთავარ ფორმას. ეს ფორმებია: წესრიგი
(სიკრცეწი), თანაზომიერება და განსაზღვრულობა.
ჩვენ არ განვიხილავთ არისტოტელეს ამ დებულებებს, მაგრამ იგი
გვიანტერესებს, როგორც საბუთი მშვენიერების ობიექტური არსის
ცხადსაყოფად, მშვენიერებისა, რომელსაც ყოფის ფორმები გააჩნია,
და მაშასადამე, უნდა იყოს მისი საზომიც. ამგვარად, მშვენიერება
ობიექტური რეალობაა. იგი არსებობს დამოუკიდებლად ადამიანის
შემეცნებისა, ადამიანის მსჯელობისა მის ღირებულებასა და ნაკლზე,
დამოუკიდებლად იმისა, ვინილე თუ არა მე იგი, როგორც ლამაზი სა-
განი. სხვა საკითხია არსებობს თუ არა ეს მშვენიერება ჩემთვის. მა-
გალითად, თუ სმენის გრძნობა არა მაქვს, ბუნებრივია, არ შემეძლება
გავიგო უმშვენიერესი მუსიკაც, ვინაიდან ვერ შოვისმენ მას. მაგრამ
გაია შიძლება, რაკი მე არ მესმის, ამიტომ განვაცხადო, თითქოს არ
არსებობდეს უმშვენიერესი მუსიკა? მუსიკას საქმე აქვს მუსიკალურ
გრძნობასთან და შეუძლებელია მხედველობის გრძნობით გავიგოთ მუ-
სიკა, ისევე, როგორც მუსიკალური გრძნობით შეუძლებელია დავინა-
ხოთ ლამაზი პეიზაჟი ან ლამაზი სურათი. „ნათელია, რომ, — წერს
მარქსი, — აღამიანის თვალი ხედავს სხვანაირად, ვიდრე უხეში,
არა ადამიანის თვალი, რომ აღამიანის ყური ისმენს სხვანაირად,
ვიდრე უხეში ყური“⁶⁵. მაგრამ ადამიანს რომ ასე ესმის, და არა სხვა-
ნაირად, ეს დამოკიდებულია არა მარტო ადამიანზე, არამედ, თვით
საგნებისა და მოვლენების ბუნებაზეც. ის, თუ როგორ „ხედვიან ისი-
ნი (ე. ი. საგნები.—გ. ჯ.) მის (ე. ი. ადამიანს.—გ. ჯ.) საგნებად, და-
მოკიდებულია საგნის ბუნებისაგან და მისი არსებითი ძალის
შესატყვისი ბუნებისაგან, ვინაიდან სწორედ ავ ურთიერთობის გარ-
კვეული ხასიათი ქმნის დამკვიდრების განსაკუთრებულ ნამდ-
ვილ ფორმას. თვალისათვის რომელიმე საგანს აქვს სხვა სახე, ვიდრე
ყურისათვის, და თვალის საგანი სხვაა, ვიდრე ყურის საგანი.
თითოეული არსებითი ძალის სპეციფიკური ხასიათი შეადგენს სწო-
რედ მის საკუთარ არსებას, და მაშასადამე, მისი გასაგნების,
მისი საგნობრივი, ნამდვილი, ცოცხალი ყოფიერების

⁶⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, 1929, стр. 626.

ზ პ ე ც ი ფ ი კ უ რ ფ ო რ მ ა ს⁶⁶ ამიტომ ამბობს მარქსი, რომ „მხო-
 ლოდ მუსიკა აღვიძებს ადამიანის მუსიკალურ გრძნობას. არამუსიკა-
 ლური ყურისათვის უმშვენიერესს მუსიკას არა აქვს არ ა ვ ი თ ა რ ი
 აზრი, იგი მისთვის არ არის საგანი, იმიტომ რომ ჩემს საგნად შეიძლე-
 ბა იქნეს ჩემი ერთ-ერთი არსებითი ძალის დამკვიდრება, და, სახელ-
 დობრ, საგანს შეუძლია ჩემთვის არსებობდეს მხოლოდ ისე. როგორც
 არსებობს თავისთვის, სუბიექტური უნარის სახით, ჩემი არსებითი
 ძალა — ვინაიდან რომელიმე საგნის აზრი ჩემთვის (აქვს აზრი მხო-
 ლოდ რომელიმე მისთვის შესაფერისი გრძნობისათვის) ზუსტად შე-
 ესაბამება ჩემს გრძნობას; ამიტომ საზოგადოებრივი ადამიანისა გრძნო-
 ბები სხვაგვარია, ვიდრე არასაზოგადოებრივისა: მხოლოდ (საცნობრი-
 ვად) ობიექტურად გაშლილი ადამიანური არსებ-ს სმჟიდრის წყა-
 ლობით გვეძლევა სუბიექტური ადამიანური გრძნობადობის სიმდიდ-
 რე, გვეძლევა მუსიკალური ყური, თვალი. რომლებსაც შეუძლიათ
 გაიგონ ფორმების სილამაზე, — ერთი სიტყვით. ნაწილობრივ პირვე-
 ლად წარმოიშობიან, ნაწილობრივ ვითარდებიან ადამიანური, დატყ-
 ბობის უნარმქონე გრძნობები, რომლებიც მკვიდრდებიან როგორც
 ადამიანური არსებითი ძალები. არა მარტო ჩვიულებრივი ზუსტი
 გრძნობა, არამედ ეგრეთწოდებული სულიერი გრძნობებიც. პრაქტი-
 კული გრძნობები (ნებისყოფა, სიყვარული და ა. შ.), ერთი სიტყვით,
 აღამიანური გრძნობა, გრძნობათა ორგანოების აღმჩინება. წარ-
 მოიშობიან მხოლოდ მათი საგნის ყოფიერებას წყალობით. გაადამ-
 მიანებელი ბუნების წყალობით. ზუსტი გრძნობის ჩაზოყალიბება.
 ეს — მთელი მსოფლიო ისტორიის პროდუქტია. გრძნობები, რომლე-
 ბიც იწყობებიან უხეში პრაქტიკული მოთხოვნილებების ტყვეობაში,
 ფლობენ მხოლოდ განსაზღვრულ აზრს. დამშუთული ადამიანისა-
 თვის არ არსებობს საკმელის ადამიანური ფორმა. არამედ არსებობს
 მისი მხოლოდ აბსტრაქტული ყოფიერება როგორც საკმელისა: მას
 შეეძლო ასეთივე წარმატებით მქონოდა ყველაზე უფრო უხეში ფორ-
 მა, და შეუძლებელია ითქვას, რით განსზვავდება საკმელის მოთხოვნი-
 ლების დაკმაყოფილების ეს ხერხი მისი დაკმაყოფილების ცხოველუ-
 რი ხერხისაგან... გაჭირვებულს, ზრუნვით აღსავსე ადამიანს უნარი
 არა აქვს გაიგოს უმშვენიერესი პიესა: მინერალური მოვარე ხედავს
 მხოლოდ ფულად ღირებულებას, მავრამ არა სილამაზეს და განსაკუ-
 თრებულ ბუნებას მინერალებისა: მას არა აქვს მინერალოგიური
 გრძნობა- ამგვარად, ალტცილებელი იყო ადამიანური არსების გასაგ-
 ნება თეორიული და პრაქტიკული მიმართებითაც, რათა ადამიანის
 გრძნობის გაადამიანებისთანავე შექმნილიყო შესაფერისი აღამიან-

⁶⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, 1929, стр. 627.

Е. უ. რ. ა. ზ. რ. ი. ადამიანისა და ბუნების არსების მთელი სიმდიდრის გასაგებად“⁶⁷.

მარქსის ამ გენიალურ მსჯელობაში ნათლადაა წარმოდგენილი მშვენიერების ობიექტური და სუბიექტური ხასიათი. ამავე დროს ნაჩვენებია, რომ თუ არ არსებობს საზოგადოება, რომელსაც შეუძლია ხელოვნების გაგება, ისევე როგორც, თუ არ არსებობა ხელოვნება, რომელიც საზოგადოებისათვის გასაგები უნდა იყოს, მაშინ ხელოვნებასა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულებაც არ იქნება. მარქსმა, როგორც ვნახეთ, ზაზი გაუსვა ამ მომენტს. ლენინი იძლევა მარქსის ამ დებულების შემდგომ განვითარებას, როცა კლარა ცეტკინთან საუბარში აღნიშნავს ხელოვნებისა და საზოგადოების მკვიდროდ დაახლოების აუცილებლობას. ეს დაახლოება, ბუნებრივია, მხოლოდ მაშინ შეიძლება მკვიდრო იყოს, როცა გასაგებ ხელოვნებას გამგები საზოგადოება ეყოლება. ამიტომ საზოგადოების კულტურული დონის ისე ამაღლება, რომ მან ხელოვნება გაიგოს, ლენინმა მიაჩნდა კულტურული რევოლუციის ერთ-ერთ უაღრესად საბოლოო ამოცანად. „იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს ხელოვნება ხალხს დაუახლოვდეს და ხალხი — ხელოვნებას, — ამბობდა ლენინი. — ჩვენ ჯერ უნდა ავამაღლოთ საერთო საგანმანათლებლო და კულტურული დონე“⁶⁸. ხელოვნებამ რომ თავის მიზანს მიაღწიოს, ამათათვის მას ესაჭიროება ისეთი საზოგადოება, რომელსაც ასე თუ ისე ესმის ხელოვნება და შეუძლია მისი გაგება.

მშვენიერების ობიექტური და სუბიექტური ხასიათის ნათელსაყოფად მრავალი ფაქტის მოტანა შეიძლება. მაგალითად, მე არ მინახავს ბაირონი, მაგრამ ვიცი, რომ ის ძალიან ლამაზი იყო, ამავე დროს ცოტა კოჰლიცი. არ მინახავს ეიფელის კოშკიც, მაგრამ ვიცი, რომ ის ლამაზია და არსებობს მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ მე და ჩემს მსგავს მრავალ ადამიანს ის არ უნახავს. დიდროსი არ იყოს, ვფიქრობ თუ არ ვფიქრობ ლუერის ფასადზე, ამით არ იცვლება მისი ნაწილების ფორმები. ხედავენ თუ არ ზედავენ მას ადამიანები, ამით იაინი უფრო ნაკლებ მშვენიერნი როდი ხდებიან. მშვენიერება და სილამაზე არსებობს ჩემს დამოუკიდებლად, ამავე დროს, შესაძლებელია ის ჩემშიც იყოს, ვინაიდან მშვენიერება და სილამაზე ბუნების განუყრელი ნაწილია და მე, როგორც ბუნების უმაღლესი პროდუქტი, ასე თუ ისე მაინც განვსახიერებ მას, როგორც ცოცხალი არსება, თუმცა ყოველი ცოცხალი არსება, რომელიც ამავე დროს ბუნების

⁶⁷ К. Маркс, Под. раб. для «Святого семейства» (Маркс и Энгельс, Об искусстве, стр. 43—44).

⁶⁸ ლენინი, ლიტერატურის შესახებ, 1945, გვ. 224.

პროდუქტია, როდია ლამაზი. ბუნებაშიც არსებობს სიმახინჯე და მახინჯი მოვლენები, და რომ ასე არ ყოფილიყო, მაშინ ბუნება რაღაც ერთფეროვანი იქნებოდა, მაშინ არავითარი საბუთი არ გვექნებოდა იმისა, რომ ერთი მოვლენა გაგვეჩხია მეორისაგან, პირველი მიგვეჩინა მშვენიერებად, მეორე — სიმახინჯედ. თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ. რ-მ დღღროს მტკიცების არ იყო, „ჩემს გონებას არაფერი არ შეაქვს საგნებში და არაფერს მათ არ ართმევს“⁶⁹. თუ აღამიანის აზრი ბუნებასა და ხელოვნებაში ასხევეებს როგორც ლამაზს, მშვენიერს, ისე ულამაზოს და არამშვენიერს, მხოლოდ იმიტომ, რომ თვით ბუნებასა და ხელოვნებაში ჩვენ გვაქვს ლამაზიც და ულამაზიც. მშვენიერიც და არამშვენიერიც. ამავე დროს არსებობს აღამიანი, რომელსაც აქვს შვენიერების უნარი, უნარი გარჩევისა. თუმცა, რომ ეს აღამიანი არ ყოფილიყო, ობიექტური მშვენიერება მის გარეშე მაინც იარსებებდა და ეს უკანასკნელი არ გაქრებოდა, როგორც ამას ფიქრობს კანტის ფორმალისტური ესთეტიკა. რომ ვიქონიოთ სრული წარმოდგენა, თუ რა იყო კანტის ესთეტიკა, უნდა ვიცოდეთ თვით კანტის ფილოსოფია.

მშვენიერების შინაარსი კანტთან. კანტის ფილოსოფია, მარქსის მოხდენილი დახასიათებით. იყო „ფრანგული რევოლუციის გერმანული პერიოდი“ და წარმოდგენდა დავით იუმის აგნოსტიციზმის სახეობას. „პროლეგომენებში“ კანტი თვითონვე მიუთითებს, რომ იუმმა „გამაღვიძა იგი დოგმატური ძილისაგან“. ეს იყო ის დოგმატური რაციონალიზმი, რომელიც მოძღინარეობდა დეკარტედან (დუალიზმი — სუბსტანცია და მონადები) სპინოზასა (სუბსტანცია) და ლეიბნიცის (მონადები) გზით და მე-18 საუკუნეში დასრულებული სახე პოვა ვოლფის ფილოსოფიაში. შემთხვევითი არ იყო, როცა ჰეგელმა კანტის ფილოსოფია განიხილა იუმის ფილოსოფიასთან მჭიდრო კავშირში. „ფილოსოფიის ისტორიის“ მეცამე წიგნში, სადაც განხილულია ახალი ფილოსოფია. ჰეგელი წერს. რომ კანტი მთელი მისი ფილოსოფიით მჭიდრო კავშირშია იუმის ფილოსოფიასთან⁷⁰. ზოგიერთები ფიქრობენ, თითქოს კანტის ფილოსოფიამ განვლო სამი სტადია — დოგმატიზმი, სკეპტიკური ემპირიზმი. კრიტიციზმი, ხოლო ზოგი ექვს სტადიას ხედავს. ისტორიულად ცნობილია, რომ კანტის ფილოსოფია ყალიბდებოდა გერმანიის ეკონომიური ჩამორჩენილობის პირობებში, რამაც არსებითად განსაზღვრა მისი ხასიათი. მარქსი და ენგელსი მიუთითებენ: „ღამაზასიათებელ ფორმას, რომელიც

⁶⁹ Денн Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 377.

⁷⁰ Ф. Гегель, История философии, кн. III, стр. 419.

გერმანიაში მიიღო ნამდვილ კლასობრივ ინტერესებზე დამყარებულმა ფრანგულმა ლიბერალიზმმა, ჩვენ ვპოულობთ კანტთან⁷¹. იმდროინდელი გერმანიის ბურჟუაზიის სისუსტე ფეოდალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, კომპრომისების ძიება — ყოველივე ეს აისახა კანტის ფილოსოფიასი, რომელიც დუალისტური და აგნოსტიკურია. ლენინი გვასწავლის: „კანტის ფილოსოფიის ძირითადი თვისებაა მატერიალიზმის შეჩერება ოდელიზმთან, მათ შორის კომპრომისი, სხვადასხვაგვარი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფილოსოფიური მიმდინარეობის თავმოყრა ერთ სისტემაში“⁷².

კანტის ფილოსოფია კრიტიკულია. ასეთივეა მისი ესთეტიკაც. რაში მდგომარეობს კანტის ფილოსოფიის კრიტიკული ხასიათი? კანტის ფილოსოფიის მიზანს წარმოადგენს — იყოს შემეცნების ძალის კრიტიკა. ჰეგელი წერს: „კანტის ფილოსოფია მეორეს მხრივ ავრთვევ ატარებს კრიტიკული ფილოსოფიის სახელწოდებას, რამდენადაც ის, ამბობს კანტი, თავის მიზნად აყენებს შემეცნების ძალის კრიტიკას, მასადაამე, პირველ ყოვლისა ვიდრე შევუდგებოდეთ შემეცნებას, უნდა გამოვიკვლიოთ შემეცნების ძალა“⁷³. როგორც ვხედავთ, აქ დასწულია მოთხოვნა შემეცნებულ იქნეს შემეცნების ძალა მანამდე, თუ როგორ იმეცნებს ადამიანი. ეს გზა ჰეგელს მიაჩნია ისეთივე ანეგდოტად, როგორც ცურვის სწავლა წყალში ჩაუსვლელად. ეს კრიტიკა, ბუნებრივია, ეხება კანტის ესთეტიკასაც, ვინაიდან ეს უკანასკნელი კანტის ფილოსოფიის პირდაპირი შედეგია. კანტის ესთეტიკური ტრაქტატი — „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“ არამარტო მსჯელობის ძალას იკვლევს, არამედ საბოლოო ანგარიშში გემოვნების ძალასაც, რამდენადაც ესთეტიკური კატეგორიების ანალიზი მსჯელობის ძალის საშუალებით საბოლოო ანგარიშში გემოვნების ძალას ემყარება.

ცნობილია, რომ კანტის ესთეტიკა, ისე როგორც მისი ფილოსოფია, ტრანსცენდენტალურია. ეს უკანასკნელი ნიშნავს იმას, რაც აუცილებელი პირობაა, აპრიორულად მოცემულია ექსპერიმენტული შემეცნებისათვის, მაგრამ თვით ექსპერიმენტში, ცდაში მოცემული არ არის. ასეთია, მაგალითად, შეგრძნების ფორმები (სივრცე და დრო) და მსჯელობის ფორმები (მიზეზობრიობის, აუცილებლობის კატეგორიები და სხვ.). ტრანსცენდენტური ნიშნავს საგანს, რომელიც შესაძლო შეხვეცნების მიღმა მდებარეობს და უპირისპირდება იმანენტურს. კანტის ცნობილი „საგანი თავისთავად“ ტრანსცენდენტურია, შეუცნობელი და ამგვარად სრული უფსკრულია შემეცნებაა და სინამდვი-

⁷¹ Маркс и Энгельс, Сочинения, т. IV, стр. 175.

⁷² ლენინი, თხზულებანი, ტ. XIII, გვ. 162.

⁷³ Ф. Гегель, История философии, кн. III, стр. 419.

ლის ქვეყანას შორის. მ ა რ ქ ს ი, ე ნ გ ე ლ ს ი, ლ ე ნ ი ნ ი გვაძლევენ კანტის ფილოსოფიის მეცნიერულ კრიტიკას, გვიჩვენებენ ტრანსცენდენტური იდეალიზმის სისუსტეს. ლ ე ნ ი ნ ი წერს: „საგანი თავისთავად და მისი გადაქცევა საგნად სხვისთვის (შეად. ე ნ გ ე ლ ს ი). საგანი თავისთავად საერთოდ ცარიელი უსიცოცხლო აბსტრაქციაა. ცხოვრებაში, მოძრაობაში ყოველივე და ყველაფერი არის როგორც „თავისთავად“, ისე „სხვისთვის“, სხვასთან მიმართებაში, გარდაქმნება რა ერთი მდგომარეობიდან სხვად“⁷⁴.

კანტის ტრანსცენდენტალური იდეალიზმი ცნობს სამ სფეროს: შემეცნებას, ეთიკას და ესთეტიკას. ეს არის ადამიანის სამგვარი დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი: შემეცნებითი დამოკიდებულება, ზნეობრივი დამოკიდებულება და ესთეტიკური დამოკიდებულება. პირველს ეხება „წმინდა გონების კრიტიკა“ (1781). მეორეს — „პრაქტიკული გონების კრიტიკა“ (1788), მესამეს — „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“ (1790). ისე როგორც „პრაქტიკული გონების კრიტიკაში“ ზნეობა, კანტმა „მსჯელობის ძალის კრიტიკაში“ ესთეტიკური მოწყობა და საგნისაგან, და ეს დამოკიდებულება დაიყვანა სრულ უშინაარსობამდე, აბსოლუტურ დაუინტერესებლობამდე. ემპირიულ სენსუალობაში მან გაარჩია მხოლოდ ორგვარი საგნები: ერთნი, რომლებიც განიზილებიან ტელეოლოგიური უნარის მსჯელობით, მეორენი — ესთეტიკური უნარის მსჯელობით. ეს უკანასკნელი ხელოვნების ნაწარმოებია, ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოებია.

მაგრამ როგორ ესმის კანტს თვით მშვენიერება?

განსხვავებით 1764 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომისა — „დაჯიკრებანი ამალღებულისა და მშვენიერის გრძნობაზე“, რომელიც ჩვენ ზევით უკვე განვიხილეთ, წიგნში „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“ კანტი მშვენიერების იდეალიზტურად გაღრმავებულ გაგებას იძლევა. ამ პერიოდის კანტის ესთეტიკაში მშვენიერება ყოველგვარი შინაარსის გარეშეა წარმოდგენილი, მაშინ, როცა „დაჯიკრებანში“ შინაარსის აბსოლუტური უარყოფა არა ჩამს. აქ კი კანტისათვის მშვენიერება არაა საგნის თვისება. მშვენიერება სუბიექტური კატეგორიაა და ის არ წარმოადგენს ობიექტური საგნის, მამასადაჟე, თვით ობიექტური სინამდვილის თვისებას. ამიტომ იყო, რომ კანტი, ლაპარაკობდა რა ობიექტის ესთეტიკურ თვისებაზე, ეს უკანასკნელი მას მიაჩნდა არა როგორც თვით საგნის თვისება, არამედ, როგორც აპრიორული კატეგორია. მშვენიერება სუბიექტის გარეშე არ არსებობს. — ასეთია კანტის ფილოსოფიის ლოგიკური დასკვნა. კანტი მშვენიერების ანალიზისათვის 4 მომენტს აყენებდა. ჩვენ გვერდს ვერ აუუვლით ამ 4 მომენტის

⁷⁴ ლენინის კრებული, IX, გვ. 30.

კრიტიკას, მაგრამ წინასწარ საჭიროა 4 მომენტამდე მისასვლელი გზა იქნეს წარმოდგენილი.

როგორც ცნობილია. კანტის გნოსეოლოგია ემყარება გამოცდილებას. მაგრამ რა არის ეს გამოცდილება? გამოცდილებაში, კანტის აზრით, მოცემულია მხოლოდ „მოვლენების“ სამყარო, შეგრძნებათა ნაკადი. რომელიც ჩვენ არავითარ საფუძველს არ გვაძლევს დეასკენათ ამ შეგრძნებათა გამოპყვევი საგნის თვისების შესახებ. ეს გამოცდილება კანტის ფილოსოფიაში მოწყვეტილია ობიექტს, იგი სუბიექტურადაა გამოცხადებული. ამით ძირი უნდა გამოთხროდა ჩვენი ცოდნის ობიექტივობას. როგორღა შეიძლებოდა თავის დაღწევა აქედან? კანტი ამ წინააღმდეგობის დაძლევას ცდილობდა თავისი სახელგანთქმული აპრიორით, სუბიექტში გამოცდილების წინათ მოცემული გრძნობადობის ფორმების (სივრცე და დრო), აგრეთვე გონების „კატეგორიების“ არსებობით. საბოლოოდ კი გამოდიოდა, რომ თვით ადამიანი კარნახობდა კანონებს ბუნებას, როგორც ამის შესახებ მარქს-საშ-ლენინიზმის კლასიკოსები მიუთითებენ. კანტის ფილოსოფიის დუალისტური ხასიათი თავიდან ბოლომდე იმიჰყვება მის ესთეტიკასაც. ამას ჩვენ ქვევით უფრო ნათლად დავინახავთ, როცა შევეხებით ხელოვნებასა და ბუნების ურთიერთობის პრობლემის კანტიანურ განსჯას.

კენიგსბერგელი ფილოსოფოსი ასხვავებდა საგნის ესთეტიკურ თვისებას და საგნის ლოგიკურ ნიშნადობას. პირველი საგანს არ ახასიათებს, იგი წმინდა სუბიექტური კატეგორიაა, ხოლო მეორე წარმოადგენს საშუალებას საგნის განსაზღვრისათვის, ანუ მისი შემეცნებისათვის. „მსჯელობის ძალის კრიტიკაში“, სადაც კანტი ლაპარაკობს „ბუნების მიზანშეწონილებაზე ესთეტიკური წარმოდგენების შესახებ“⁷⁵, მოცემულია ესთეტიკური თვისებისა და ლოგიკური ნიშნადობის განსაზღვრა. „ის, რაც ობიექტს წარმოდგენაში მხოლოდ სუბიექტურია, — წერს კანტი, — ე. ი. ჰქმნის მის მიმართებას სუბიექტისადმი, და არა საგნისადმი, არის მისი ესთეტიკური თვისება; მაგრამ ის, რაც ემსახურება ან შეიძლება გამოყენებულ იქნას მასში საგნის განსაზღვრისათვის (შემეცნებისათვის), არის მისი ლოგიკური ნიშნადობა“⁷⁶. მაშასადამე, ის, რაც საგნის წარმოდგენაში მეკუთვნის მე, როგორც სუბიექტს, ის, რაც ჰქმნის ჩემს მიმართებას საგნისადმი და არა პირიქით — თვით საგნისას საგნისადმი, ე. ი. თავისივე თავისადმი, არის ესთეტიკური თვისება. მაშასადამე, ეს თვისება მეკუთვნის მე, როგორც სუბიექტს და არა საგანს, ვინაიდან ეს თვისე-

⁷⁵ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, VII.

⁷⁶ იქვე, 83. 28.

ზა ყოფილა ობიექტის მიმართება სუბიექტისადმი და არა თავისთავისადმიც. ხოლო ის, რაც საგნის განსაზღვრისათვის უნდა იქნეს გამოყენებული — ესაა ლოგიკური ნიშნადობა საგნისა და არა ესთეტიკური თვისება. ამგვარად, ჩვენ ვნახეთ. რომ კანტი უარყოფს ესთეტიკურ თვისებას, როგორც ობიექტურ კატეგორიას და მას წარმოადგენს, როგორც წმინდა სუბიექტურს. ეს არის მშვენიერების, როგორც საგნის, აბსოლუტური დემატერიალიზაცია, მისი საგნობრივად არსებულობის უარყოფა, განყენებულ უმეტეროდ ფორმად მიჩნევა.

აქედან იწყება მშვენიერების ანალიზის პირველი მომენტი. კანტი მშვენიერებას განიხილავს ინტერესთან ურთიერთობაში. მაგრამ რა არის თვით ინტერესი? „ინტერესს ჩვენ ვუწოდებთ ტკობას, — წერს კანტი, — რომელსაც ჩვენ ვუერთებთ წარმოდგენას საგნის არსებობის შესახებ“. ინტერესი არის შეერთება ტკობისა საგნის არსებობის შესახებ წარმოდგენასთან. რა საფუძველი აქვს ჩემს ტკობას? იგი დაკავშირებულია საგნის არსებობასთან. მაგრამ თვით საგნის არსებობას კანტი როდი მიიჩნევს საფუძვლად მშვენიერებისა. საგანი შეისაძლებელია გააკეთო მშვენიერი; ანუ სრულ-სასახლეები, მაგრამ ყოველივე ეს ამოებათა-ამოებაა კანტისათვის, ვინაიდან მათ გარეშე „იოლად შეიძლება წასვლა“. „თუ მე ვინმე მეკითხება, — წერს კანტი, — მიმაჩნია თუ არა სასახლე, რომელსაც ჩემს წინაშე ვხედავ, მშვენიერებად, მაშინ, რასაკვირველია. შემიძლია ვთქვა, რომ მე საერთოდ არ მიყვარს ისეთი საგნები, რომლებიც გაკეთებულია მხოლოდ დოკლადობისათვის, ან უტასუხო. როგორც იმ იროკეზელმა ზახემმა, რომელსაც პარიზში არაფერი ძე არ მოეწონა, როგორც დუქანი; გარდა ამისა, მთლიანად რუსოს მსგავსად, მე შემიძლია მიეუთითო ამოებაზე დარბაისელთა, რომლებიც ხალხის ოფსს ღვრიან ასეთ საგნებზე, რომელთა გარეშეც იოლად შეიძლებოდა წასვლა“⁷⁷. მაშასადამე, საგნის არსებობის შესახებ წარმოდგენა უკვე უკავშირდება ინტერესს და ამგვარად მე განვიცდი ტკობას. მაგრამ კანტის აზრით, ის, რაც ინტერესს შეიცავს, არ შეიძლება გამოდგეს გემოვნების⁷⁸ შესახებ მსჯელობად, ვინაიდან ასეთი მსჯელობა ყოველთვის პარტიულია (უმცირესი ინტერესის დროსაც) და ამგვარად, კანტის აზრით, ყოველად უმართებულო. „ის მსჯელობა სილამაზეზე, — წერს კანტი, — რომელსაც შეეერთება უმცირესი ინტერესიც კი, ძლიერ პარტიულია და ამიტომ არ არის გემოვნების წმინდა მსჯელობა“⁷⁹. გემოვნების მსჯე-

⁷⁷ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 43.

⁷⁸ გემოვნება კანტს ესმის, როგორც მშვენიერებაზე მსჯელობის უნარი. საგნის მშვენიერების განმარტებისათვის კი საჭიროა გემოვნების უნარის ანალიზი.

⁷⁹ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 44.

ლობისათვის კი, კანტის აზრით, საჭიროა სრულებით არ იყო დაინტერესებული თვით საგნის არსებობით და ამ მიმართულებით გახდეს სრულად გულგრილი.

კანტი ამავე დროს განიხილავს სიამოვნების კატეგორიას და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „ტკბობა სიამოვნებაში შეერთებულია ინტერესთან“, ამიტომ სიამოვნება როდი შეიძლება გამოდგეს მშვენიერების განმსაზღვრელად. მაგრამ რა არის თვით სიამოვნება? კანტისათვის „სასიამოვნოა ის, რაც გარეგნული გრძნობებისათვის მოსაწონია შეგრძნებაში“. აქ კი საქმე გვაქვს ჯერ კიდევ არა შემეცნებასთან, არა თვით საგნის წარმოდგენასთან, არამედ მხოლოდ ტკბობასთან, რომელიც არავითარ შემთხვევაში ჯერ კიდევ არ არის შემეცნება. „მღელღოს იწვანე ფერი, — წერს კანტი, — ეხება ობიექტურ შეგრძნებას, როგორც გარეგნული გრძნობების საგნის აღქმა; მაგრამ მისი სიამოვნება ეხება სუბიექტურ შეგრძნებას, რომლის საშუალებითაც არავითარი საგანი ჯერ კიდევ არ წარმოიდგინება; ე. ი. ის ეხება გრძნობას, სადაც საგანი განიხილება, როგორც ტკბობის საგანი (მხოლოდ ეს ჯერ კიდევ არ არის მისი შემეცნება)“⁸⁰.

კანტი კი აქ უკვე ხელავს ინტერესს, და, მაშასადამე, ეს მსჯელობა უკვე სკილდება გემოვნების მსჯელობას, ამდენად, იგი აღარ შედის მშვენიერების სფეროში.

თითქმის ასეთივე მსჯელობაა მომდევნო პარაგრაფშიც, სადაც კანტი აპტიცებს, რომ „ტკბობა კეთილში შეერთებულია ინტერესთან“. კეთილი კანტს ესმის, როგორც გონებით მოწონება უბრალო წარმოდგენის საშუალებით. „კეთილი — ესაა ის. — წერს კანტი, — რაც მოსაწონია გონების საშუალებით უბრალო წარმოდგენის მიხედვით“. მაგრამ აქაც ხომ ჩვენ საგნის არსებობასთან გვაქვს საქმე, აქაც ხომ ჩვენ ვმსჯელობთ კარგისა და ცუდის მიხედვით, ვღებულობთ ტკბობას თვით ობიექტის არსებობისაგან, მაშასადამე საქმე გვაქვს ინტერესთან? იმისათვის, რომ შეაფასო საგანი, ყოველთვის უნდა იცოდეს რას წარმოდგენს იგი, „ე. ი. უნდა გქონდეს წარმოდგენა მის შესახებ. მაგრამ ეს მე სრულებით არ მესაჭიროება იმისათვის, რომ მასში ვნახო სილამაზე“, — ამტიცებს კანტი. კეთილიც თავისში ინტერესს შეიცავს და ამიტომ ეს ტკბობაც არ შედის წმინდა მშვენიერების სფეროში.

აქედან კანტი ვადადის ტკბობის სამი სპეციფიკური სახის განილვაზე. კანტისათვის ტკბობას სამი სპეციფიკურ-განსხვავებული სახე აქვს: — ესაა ს ა ს ი ა მ ო ვ ნ ო, მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი და კ ე თ ი ლ ი. კ ა ნ -

⁸⁰ И. Кант. Критика способности суждения, 1898, стр. 46. ხაზი ზეულგან კანტისა. — გ. ჟ.

ტი იძლევა სამივე ამ სახის განმარტებლ. მისი აზრით, „ს ა ლ ი ა მ ო ვ ე ნ რ ს თითოეული უწოდებს იმას, რაც მას აძლევს კმაყოფილებას; მშვენიერს, რაც მას მხოლოდ მოსწონს; კეთილს, რასაც ის აფასებს, იწონებს, ე. ი. რაშიც ის ნახულობს ობიექტურ მნიშვნელობას“⁸¹. სასიამოვნოს მნიშვნელობა აქვს, როგორც კანტი ამტკიცებს, ცხოველებს-სთვისაც, მშვენიერებას კი მხოლოდ ადამიანებისათვის (ე. ი. გონიერი ცხოველებისათვის, როგორც კანტი უწოდებს ადამიანებს), ხოლო კეთილს მნიშვნელობა აქვს საერთო ყველა გონიერი არსებისათვის. ტკობის ამ სამი სახისაგან კანტი გამოყოფს მშვენიერს, როგორც ყოველგვარი ინტერესის გარეშე მღგაობს და მას აცხადებს, როგორც „უანგარო და თავის უფალ კმაყოფილებას“⁸². ამ გზით კანტი ლოგიკურად მივიდა გემოვნების ძალის ანალიზის პირველი მომენტის დასკვნამდე და მშვენიერების ასეთი განმარტება მოგვცა: „გემოვნება არის მსჯელობის ძალა მისი საგნის ან მისი წარმოდგენის საშუალებაზე კმაყოფილების ან უკმაყოფილებასთან შეფარდებით, რომელსაც საფუძვლად არ უდევს არავითარი ინტერესი ამ საგნისადმი. ასეთი კმაყოფილების საგანს ეწოდება მშვენიერება“⁸³.

კანტის ამ უკიდურესად იდეალისტურ განმარტებას ბევრი მიემხრო, ბევრმა უკუაგდო იგი, ხოლო ცოტა როდი იყვნენ ისეთი ადამიანები, რომლებმაც მასში ჭეშმარიტებასთან ერთად დიდი შეცდომაც დაინახეს. ზევით ჩვენ საკმაო სისრულით დავახასიათეთ პლენონოვის პოზიცია მშვენიერების კანტიანური თეზისის კრიტიკაში; ისიც ვნახეთ. რომ, თუ ერთი მხრივ, მან უარყო ეს თეზისი, მეორე მხრივ, მისთვის მაინც დატოვა ადგილი და ამით გადაიხარა კანტის გნოსეოლოგიისაკენ. როგორც არ უნდა იყოს საქმის ვითარება, კანტის დებულება შეიქნა გაცხარებული დისკუსიის საგანი და თითქმის ძნელია ნახოთ ხელოვნებათმეტყველი, რომელსაც თავისი აზრი, უარყოფითი ან დადებითი, ან კიდევ ორივე საოცრად არ შეეერთებინოს და არ გამოეთქვას. ასეთ ხელოვნებათმეტყველად მიგვაჩნია რიჰარდ გამანი, რომელიც კანტს დაუცხრომლად აკრიტიკებდა, მაგრამ ესთეტიკაში იდეალიზმის საფუძვლებს მაინც ვერ გასცდა. მის მიერ მოცემული კრიტიკა ხშირად მოკლებულია პრინციპულ სიმაღლეს და არსებითად

⁸¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 50. ხაზი ყველგან კანტისაა. — გ. ჟ.

⁸² იქვე, გვ. 51.

⁸³ იქვე.

ხასიათდება მოკლე კორექტივებითან უკეთეს შემთხვევაში ცალკეული შენიშვნებით. მაგალითად, კანტაო, — წერს გამანი, — „განსაზღვრა ესთეტიკური ტკობა, როგორც „დაუინტერესებელი“ — განსაზღვრა, რომელიც, ერთი მხრივ, ღრმა სიაწორით მოიცავს ესთეტიკური საწყისის არსებობას, მეორე მხრივ კი გამოხატავს მას ისე არასწორად, როგორც კი მხოლოდ შეიძლება“⁸⁴. ასეთი გაორებული მიდგომით, ცხადია, კანტის იდეალიზმის დაძლევას ესთეტიკა ვერ შეძლებს, როგორც ამას ჩვენ ქვევით დავინახავთ. ახლა კი მსჯელობა გავაგრძელოთ და ვნახოთ როგორ ესმოდა კანტს მშვენიერების ანალიტიკის მეორე მომენტი.

მეორე მომენტიდან კანტს გამოჰყავს დასკვნა, რომ „მშვენიერია ის, რაც ყველას მოსწონს შეგნების გარეშე“. ეს დებულება გამომდინარეობს კანტის წინანდელი განსაზღვრიდან, რომელიც მშვენიერებას განიხილავს, როგორც საერთო ტკობის ობიექტს. მშვენიერება ყოველი შეგნების გარეშე უნდა იყოს ობიექტი ტკობისა ყველასათვის. ის, რაც ერთს მოსწონს, ხოლო მეორეს არა, შეუძლებელია იყოს მშვენიერი. თუ ინტერესი რაიმე როლს თამაშობს მშვენიერის წარმოდგენაში, მაშინ მშვენიერება არ იქნება საერთო ტკობის წყარო, და აბგვარად, ის არ უნდა იქნეს მიჩნეული მშვენიერებად. სუბიექტის რაიმე მიდრეკილებას არ უნდა ექნეს ადგილი მშვენიერების წარმოდგენაში. მშვენიერება თავის უფალია სუბიექტის მიდრეკილებასაგან. „მშვენიერი არის ის, რაც ყველას მოსწონს შეგნების გარეშე“⁸⁵. ასეთია მშვენიერების ანალიზის მეორე მომენტი.

მშვენიერების ანალიზის მესამე მომენტი განიხილავს გემოვნების ძალას მიზანთან მიმართებაში. მიზანი კანტს ესმის (ტრანსცენდენტალური გაგებით), როგორც შეგნების საგანი. ეს მომენტი მშვენიერებას განიხილავს, როგორც მისი ფორმის მიზანშეწონილებას. კანტი ფიქრობს, რომ გემოვნების ძალა, რომელშიაც საგანი მშვენიერებადია მიჩნეული შეგნების განსაზღვრული პირობით, არ არის წმინდა, არ არის ნამდვილი. სილამაზეს, კანტის აზრით, ორი გვარი აქვს, ორი სახე: ერთია — თავის უფალი მშვენიერება, მეორეა — მეორეხარისხოვანი. პირველი არ გულახმობს არავითარ შეგნებას იმის შესახებ, თუ რა უნდა იყოს საგანი. მეორე კი მისი სრული წინააღმდეგობაა, ის შეიცავს შეგნებას საგანზე. პირველი სილამაზის მაგალითად კანტი ასახელებს ყვავილებს. „ყვავილე-

⁸⁴ P. Г а м а н, Эстетика, 1913, стр. 19—20.

⁸⁵ И. К а н т, Критика способности суждения, 1898, стр. 63.

ბი — ეს თავისუფალი ბუნებრივი სილამაზეა“⁸⁶. არავენ იცის, თუ რა საგანია ის, რას წარმოადგენს, რომ ის არის განაყოფიერების ორგანო, გარდა ბოტანიკოსებისა. მაგრამ ისინიც კი, — ამტკიცებს კანტი. — როცა ლაპარაკობენ ყვავილის შესახებ გემოვნების საფუძველზე, მაშინ არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ ყვავილის ამ თვისებას, ბუნების ამ მიზანს. თავისუფალი სილამაზის ანალიზის დროს (მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით) გემოვნების ძალა წმინდაა. სილამაზის მეორე გვარის ანალიზის დროს კი გემოვნების ძალა არ არის წმინდა, ვინაიდან ის შეიცავს შეგნებას რაიმე მიზანზე. ასეთია სილამაზე მამაკაცის, ბავშვის, ქალის სილამაზე. ამ დროს ჩვენ განვსაზღვრავთ თვით საგანს, ვლაპარაკობთ მის მიზანზე. ამიტომ ეს სილამაზე პირობითია, მეორეხარისხოვანი.

მშვენიერების ანალიზის მესამე მომენტიდან კანტი გაშორდა დე-ბულებს, რომ „სილამაზე, ესაა საგნის მიზანშეწონილ ების ფორმა, რამდენადაც ის მასში გვევლინება მიზნის წარმოუდგენლად“⁸⁷.

მშვენიერების ანალიზის მეოთხე მომენტი გემოვნების ძალას განიხილავს, როგორც საგნით ტკობის მოღალატის, ე. ი. ლოგოკრი დასკვნის თვალსაზრისით. ეს მომენტი რეზიუმეს უკეთებს წინა სამ მომენტს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „მშვენიერია ის, რაც შეიმეცნება შეგნების გარეშე, როგორც აუცილებელი კმაყოფილების ობიექტი“. ეს დებულება რეზიუმეა კანტის თვალსაზრისისა მშვენიერების განსაზღვრაში, მშვენიერებისა, რომელიც გაგებულია შეგნების გარეშე, ინტერესის გარეშე, როგორც საერთო ტკობის ობიექტი.

მშვენიერება კანტის თვალსაზრისით ისეთი დამოუკიდებელი თვითარსია, რომელსაც არავითარი ინტერესი არ გააჩნია. ის მხოლოდ აუცილებელი კმაყოფილების ობიექტია. მაგრამ თუ ასეა. მაშინ თვით კანტის ეს დებულება თავისივე თავის სრული წინააღმდეგობაა, ვინაიდან ის, რაც აუცილებელი კმაყოფილების ობიექტია, ამავე დროს გარკვეულ ინტერესს (კმაყოფილებას) ემსახურება. მაშასადამე, თუ მშვენიერება აუცილებელი კმაყოფილების ობიექტია. მას ინტერესიც გააჩნია და შინაარსიც, უროპლისოდ იგი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ გადიაქცეოდა აუცილებელი კმაყოფილების ობიექტად.

ამ წინააღმდეგობის ხლართში მოქვეყნული კანტი ბოლოს იძულებული გახდა დამდგარიყო მშვენიერებას პრინციპის განსაზღვრაზე. მაგრამ როგორღა შეიძლებოდა ამის მოღწევა? დარჩენილი იყო ერ-

⁸⁶ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 77.

⁸⁷ იქვე, გვ. 85.

თადეოზი გზა: უარყოფდა რა მშვენიერების ობიექტურობას, კანტს უნდა უარყო მისი შეშვეცნებისა და შეცნობის ობიექტური პრინციპიც. კანტისგანსხვავებული ფილოსოფოსი ასე მოიქცა: კატეგორიულად უარყო მშვენიერების ობიექტური პრინციპი. „გემოვნების არავითარი ობიექტური პრინციპი არ არსებობს“⁸⁸ — ამტკიცება კანტი. გემოვნების ანტინომიების წარმოდგენისას, იგი იმ დასკვნაზე მიდის, რომ „თვითთულს აქვს თავისი საკუთარი გემოვნება“⁸⁹, რომ „გემოვნების შესახებ არ კამათობენ“. თუ ასეა, მაშინ განა შესაძლებელია არსებობდეს მეცნიერება მშვენიერების შესახებ? და კანტი გამოდის იმ თვალსაზრისიდან, რომ „მეცნიერება მშვენიერების შესახებ არ არის, არამედ არის მხოლოდ მეცნიერული კრიტიკა; მხატვრული მეცნიერება არ არის, — არის მხოლოდ მხატვრული კრიტიკა“⁹⁰. ასე უარყო კანტმა მეცნიერება მშვენიერების შესახებ და გამოაცხადა იგი მხოლოდ როგორც მეცნიერული კრიტიკა. ამიტომ მიაჩნდა კანტს, რომ გემოვნების პრინციპი ეს მსჯელობის უნარის პრინციპია. კრიტიციზმის ამ დებულებამ თავისი სრულყოფილი სახე პოვა შემდეგ მსჯელობაში: „გემოვნების პრინციპი არის საერთოდ მსჯელობის უნარის სუბიექტური პრინციპი“⁹¹. ეს იყო წინადასუბიექტური და აგნოსტიკური თვალსაზრისი მშვენიერებისა და მისი შეცნობის პრინციპებზე.

კანტზე უფრო ადრე გემოვნების პრინციპის ანალიზი რუსო მთავრად 1762 წელს გამოქვეყნებულ პედაგოგიკურ ტრაქტატში, რომელსაც „ემილი ანუ აღზრდის შესახებ“ ეწოდება. მაგრამ რუსო არ მისულა აგნოსტიციზმამდე, მიუხედავად იმისა, რომ გაიმეორა ძველი სენტენცია — „გემოვნების შესახებ არ კამათობენ“. ამ დებულებას იგი ასაბუთებდა სრულიად სხვა გზით, მიაჩნდა, რომ ეს კამათი უსარგებლო იყო თვით საგნის მეტისმეტი განფენილობის გამო. „რაც უფრო შორს მივდივართ გემოვნების განსაზღვრებათა ძიებაში, — წერდა რუსო, — მით უფრო ვიბნევი; გემოვნება არის მხოლოდ იმის განსჯის უნარი“⁹², თუ რა მოსწონს ან რა (არ) მოსწონს უმრავლესობას. ვასცილდით ამ განსაზღვრებას და უკვე აღარ გეცოდინებათ, თუ რა არის გემოვნება“⁹³. მი-

⁸⁸ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 148.

⁸⁹ იქვე, გვ. 216.

⁹⁰ იქვე, გვ. 147.

⁹¹ იქვე, გვ. 150.

⁹² რუსოს ეს დებულება შემდეგ კანტის ამოსავალ წერტილად გადაიქცა.

⁹³ ენ-ეკ რუსო, ემილი ანუ აღზრდის შესახებ, 1949, გვ. 578.

სი ხასიათის სირთულე გაპირობებულია წესებით, რომლებიც მას აიძულებენ დამოკიდებული იყოს მრავალ გარემოებაზე. რ უ ს ო თვი-
თონვე განმარტავს: „...გემოვნებას აქვს ადგილობრივი წესები, რომ-
ლებიც ათას რამეში ხდიან მას დამოკიდებულს ჰაეისაგან. ზნე-ჩვეუ-
ლებებისაგან. მმართველობის ფორმებისაგან, დაწესებულებებზე და-
მოკიდებულ გარემოებათაგან... არსებობენ გემოვნების ისეთი წესები,
რომლებიც დამოკიდებულია ასაკისა, სქესისა და ხასიათისაგან... სწო-
რედ ამიტომ არ უნდა ვკამათობდეთ გემოვნების შესახებ“⁸⁴.

როგორი სიახლოვეც არ უნდა ვიგონოთ გემოვნების ანალიზში
რ უ ს ო ს ა და კ ა ნ ტ ს შორის, მაინც გარკვევით უნდა ითქვას, რომ
რ უ ს ო ს ფილოსოფია მკვეთრად ემიჯნება აგნოსტიკურ თვალსაზ-
რისს, შესაძლოა მას ამიტომაც მოუვიდა უთანხმოება ი უ მ თ ა ნ, და
არ უარყოფს მშვენიერების შეცნობის ობიექტურ პრინციპს, რო-
გორც ეს ჩაიდინა იმანუილ კ ა ნ ტ მ ა 1790 წელს გამოცემულ თავის
წიგნში — „მსჯელობის ძალის კრიტიკა“. რ უ ს ო პირიქით ფიქრობ-
და, რომ „იმ გემოვნების საზომი, რომელიც შეიძლება ჰქონდეს ადა-
მიანს, დამოკიდებულია გრძნობიერებაზე, რომლითაც იგი დაჯილ-
დობულია, ხოლო მისი გაუმჯობესება და მისი ფორმა დამოკიდებუ-
ლია იმაზე, თუ რა და რა საზოგადოებაში გვიცხოვრია ჩვენ“⁸⁵. აქე-
დან მომდინარეობს რ უ ს ო ს მტკიცებანიც, რომ ზშირად „მოღა აბ-
შობს გემოვნებას“, „ფუფუნება და ცუდი გემოვნება ერთმანეთისაგან
განუყრელია“, „დიდ ხარჭებთან დაკავშირებული გემოვნება ყოველ-
თვის ყალბია“, „კარგი გემოვნება დამოკიდებულია კარგ ზნეობაზე“
და ა. შ. რ უ ს ო ს ამ მსჯელობიდან კ ა ნ ტ მ ა ბევრი რაჰ გამოაყენა,
მაგრამ იმ თეორიული ასპექტის ჩარჩოებში, რომელიც ჩვენ ზევით
უკვე დავახასიათეთ.

უარყოფდა რა ინტერესს მშვენიერი საგნისადმი, კანტი ამავე
დროს იცავდა საწინააღმდეგო თვალსაზრისს, რამდენადაც სილამაზეს
ის წარმოიდგენდა, როგორც ესთეტიკური იდეის გამოხატვას. მაგრამ
ის, რაც იდეას შეიცავს, განა შესაძლებელია ინტერესის გარეშე იქნეს
წარმოდგენილი, ინტერესისა, რომელიც თავისში ყოველთვის რაღაც
იდეის შემცველია? „სილამაზეს საერთოდ (იქნება ის ბუნების სილა-
მაზე, თუ მხატვრული სილამაზე), — წერდა კანტი, — უწოდებენ ეს-
თეტიკური იდეის გამოხატვას, — მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სი-
ტყუაკაზმულ ხელოვნებაში ამ იდეისათვის საბაზად საჭიროა წარმო-
დგენა ობიექტზე, ხოლო მშვენიერ ბუნებაში ამისათვის საკმარისია
მხოლოდ რეფლექსიები მოცემულ შეგრძნებაზე იმის წარმოუდგენ-

⁸⁴ ი ქ ვ ე. 23. 579.

⁸⁵ ი ქ ვ ე. 33. 580.

ლად, რაც უნდა იყოს საგანი იმისათვის, რომ გააღვიძოს იდეა და გახადოს ის მაგრძობელი, — ის იდეა, რომლისთვისაც ეს ობიექტი განიხილება, როგორც მისი გამოხატულება“⁹⁶. ამგვარად, მშვენიერება ესთეტიკური იდეის გამოხატულებაა ბუნებასა და ხელოვნებაში, და თუ ასეა, კანტს თვითონვე უარი უნდა ეთქვა მშვენიერების იმ განმარტებაზე, რომელიც ჩვენ ზევით განვიხილეთ.

დაახლოებით ასევე ესმოდა ეს საკითხი ფრიდრიხ შილერს. მისთვის „ბუნებითი სამართალი, პოლიტიკა, ესთეტიკა, როგორი მშვენიერიც არ უნდა იყვნენ თეორიაში, ძალიან მცირედ უდგებიან სინამდვილეს, ცხოვრებას და მხატვრულ ნაწარმოებს. იმაში ხომ არ არის აქ მიზეზი, რომ ფილოსოფოსი ყოველთვის ამოდის კანონებიდან, ხოლო ბუნება ყოველთვის ბრმა ძალებიდან და მოქმედებიდან“⁹⁷ შილერისათვის ესთეტიკის მეთოდიც განყენებულია, რაღაც მეტაფიზიკური მოვლენაა, რომელიც მცირე ნაწილით უდგება სინამდვილეს, ცხოვრებას, მხატვრულ ნაწარმოებს. მეთოდს ქმნის ფილოსოფოსი კანონების მიხედვით, მაგრამ ვინაიდან ეს კანონები მისივე აღმოჩენილია, ძალიან ძნელად ეთანხმება სინამდვილეს, სადაც გაბატონებულია ბრმა ძალები და ბრმა მოქმედებები. შილერის ესთეტიკა არ ცნობს მეთოდის ობიექტურობას, ამცირებს მის შემეცნებითს ძალას და თუ ასეა, მაშინ ესთეტიკის მეთოდიც „ძალიან მცირე ნაწილით“ ახსნის მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას, რამდენადაც მისი ამოსავალი წერტილი კანონებია, ხოლო ეს კანონები განსხვავდებიან ბუნების ბრმა ძალებისა და მოქმედებისაგან. ამ თეორიულ არგუმენტაციაში საკვებით გელაუნდება კანტის ესთეტიკური პრინციპი, რომელიც არ ცნობს მხატვრულ მეცნიერებას, ცნობს მხოლოდ მხატვრულ კრიტიკას⁹⁸, უარყოფს გემოვნების ობიექტურ პრინციპს, ვინაიდან მისთვის იგი მთლიანად სუბიექტურია. ასე წარმოგვიდგება ესთეტიკაში მეთოდის იდეალისტური გაგება. ეს უკანასკნელი არ ცნობს ლიტერატურული კრიტიკისა და ესთეტიკის დასკვნების ობიექტურობას, ეჭვით უყურებს მათ, მიაჩნია ჰემმარიტების მხოლოდ „მცირე ნაწილად“. ეს მიდრეკილება ჩანს შილერის წერილშიც „კალლი, ანუ მშვენიერების შესახებ“, სადაც მშვენიერების საკუთარ თეორიას ავტორი თვლის „მშვენიერების განმარტების მეოთხე შესაძლებელ ფორმად“⁹⁹. ცნობილი დაეჭვება თეორიის ძალაში აქაც გარკვევით ჩანს. ამ თვალსაზრისის სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენს მარქსისტულ-ლენინური ეს-

⁹⁶ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 195.

⁹⁷ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, 1935, стр. 478.

⁹⁸ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 174.

⁹⁹ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, 1935, стр. 418.

თეტიკა. მისი მეთოდი ისევე მეცნიერულია, ისევე ჰეშმარიტებით აღ-
ჭურვილი, როგორც დიალექტიკური მატერიალიზმი, რომლითაც იგი
ხელმძღვანელობს. ჩვენი ესთეტიკა თავის მეთოდს იმუშავებს მატე-
რიალისტური დიალექტიკის კანონების მიხედვით, შემოქმედებითად
იყენებს მის დასკვნებს მხატვრული ნაწარმოების ანალიზში და იძ-
ლევს როგორც ლიტერატურის ისტორიის, ისე ხელოვნების თვითუ-
ლი ძეგლის მეცნიერულ ახსნა-განმარტებას.

დაგვრჩა ერთი პრობლემაც და დავამთავრებთ კანტზე მსჯელობას.
როგორ უყურებდა კანტი ბუნებისა და ხელოვნების ურთიერთმი-
მართებას? ეს საკითხი გვაინტერესებს მომდევნო მსჯელობისთვისაც,
ვინაიდან, ფოლკელტის ესთეტიკური იდეალის კრიტიკაში იგი გამო-
დგება როგორც ბრწყინვალე უვერტიურა.

კანტი ასხვავებდა ბუნებას და ხელოვნებას. „ხ ე ლ ვ ნ ე ბ ა
გ ა ნ ს ზ ვ ა ვ დ ე ბ ა ბ უ ნ ე ბ ი ს ა გ ა ნ“¹⁰⁰, — წერდა კანტი. მაგ-
რამ ამ განსხვავებაში კანტი ხედავდა აუცილებელ კავშირს, ურომლი-
სოდაც მას ვერ წარმოედგინა ვერც ერთისა და ვერც მეორის მშვე-
ნიერება. „ბუნება მშვენიერია, თუ მას ამავე დროს აქვს ხელოვნების
სახე; და ხელოვნება შეიძლება მშვენიერებად იქნას წოდებული მხო-
ლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ გვესმის, რომ ის ხელოვნებაა, თუქცა
ის ჩვენ გვაძლევს ბუნების შთაბეჭდილებას“¹⁰¹. ეს უპარესად სა-
ყურადღებო მომენტი. ბუნებრიობა კანტს ხელოვნების ორგანულ ნა-
წილად აქვს წარმოდგენილი და ამიტომ იყო, რომ ის საკმაოდ
ვრცლად მსჯელობდა ამ საკითხზე. „სიტყვაკაზმული ხელოვნების
პროდუქტში უნდა შევიგრძნოთ, რომ ეს ხელოვნებაა, და არა ბუნება;
მაგრამ მის ფორმაში მიზანშეწონილება უნდა მოგვეჩვენოს იმდენად
თავისუფლად თვითნებური კანონების იძულებისაგან, თითქოსდა ის
იყოს თვით ბუნების პროდუქტი“¹⁰².

ეს შეხედულება ბუნებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართებაზე
საკუთარი მიზნებისათვის გამოიყენა ფოლკელტმა „ნატურალიზმისა“
და მატერიალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მაგრამ არათანმიმდევარი
კანტი, თავის მიმდევარ ფოლკელტთან შედარებით, ჩვენს წინაშე თან-
მიმდევარ მოაზროვნედ გამოჩნდება — იმდენად არათანმიმდევარი
ფოლკელტი.

იოჰანეს იმანუილ ფოლკელტი კანტის აგნოსტიციზმის ტყვე იყო.
იგი ფიქრობდა, რომ ხელოვნება არ გამოსახავს ცხოვრებას, მათ შო-
რის უფსკრულია გათხრილი, ერთი სხვაა, მეორე კიდევ სხვა. ეს ღუა-

¹⁰⁰ И. Кант, Критика способности суждения, 1898, стр. 172.

¹⁰¹ იქვე, გვ. 176.

¹⁰² იქვე.

ლიზმი აშკარად ჩანს ფანტაზიის განსაზღვრაშიც. ჩვენი ფანტაზიის სახეები სინამდვილესთან შედარებით ნაწყვეტი და არასრულია¹⁰³ — აცხადებს ფოლკელტი. ეს წმინდა კანტიანური დებულებაა და არცაა გასაკვირი, ვინაიდან ფოლკელტი მორცხვი კანტიანელი იყო. რატომ აყენებდა ფოლკელტი ბუნებისა და ხელოვნების პრინციპული განსხვავების იდეას? იმიტომ, რომ ერთხელ კიდევ დაემტკიცებია ძველთაძველი იდეალისტური დებულება ხელოვნების გათიშვისა ობიექტური სინამდვილისაგან. იგი აღნიშნავდა სამ ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს, რომლის ძალითაც ცდილობდა ხელოვნება აეყვანა ოლიმპის მწვერვალზე, სადაც პრაქტიკული ცხოვრების ქარი არასოდეს ირხევია, და ამგვარად, ხელოვნება მიეწყვიტა სინამდვილეს.

თავისი დებულების დასამტკიცებლად ფოლკელტი იხილავს ბუნებისადმი მიბაძვის პრობლემას. ეს პრობლემა ფოლკელტს განხილული აქვს თავის ნაშრომში „Aesthetische Zeitfragen“—ში და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მართალია ხელოვნება „მტკიცდება დაკავშირებული სინამდვილესთან“, მაგრამ დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს იგი იყოს ბუნების მიბაძვა.

უარყოფს რა ხელოვნებაში ბუნების მიბაძვის იდეას, ფოლკელტი ცდილობს ამ გზით მივიდეს იმ დებულებამდე, რომელიც საბოლოოდ გათიშავს ბუნებასა და ხელოვნებას, ხელოვნებასა და ცხოვრებას. აქ აღიმართება ძირითადი პრობლემის მთელი სისასტიკე და იდეალისტური ესთეტიკის აქილევსის ქუსლი. ფოლკელტი მოხერხებულ გზას ირჩევს. ის შორიდან იწყებს ახლო მოსული პრობლემის ანალიზს, რათა მკითხველი წინასწარ მოამზადოს, შეიყვანოს დედალიზმის დახუთულ ოთახში და შემდეგ ჩუმად შეაპაროს ათეული საუკუნეების მანძილზე გათელილი ძველთაძველი ფილოსოფიური დებულება. ამიტომ ჩვენ კვალდაკვალ გადმოვცემთ ფოლკელტის კრიტიკას, რათა უფრო ნათლად გავიგოთ მთელი ეს ფილოსოფიური წაჭექ-უკუჭექობა.

ხელოვნება განსხვავდება ცხოვრებისაგან — ამტკიცებს ფოლკელტი. ხელოვნება მართლაც განსხვავდება ცხოვრებისაგან. მათ შორის იგივეობა როდი არსებობს. მაგრამ პოეზიაში თურმე ხელოვნება კიდევ უფრო შორდება სინამდვილეს, ვინაიდან, ჩვენი წარმოდგენა მხოლოდ მიახლოებით თუ წარმოსახავს ბუნების სახეებსა და ფერებს. „რა ცვალებადი და უფერულია საუკეთესო პოეტური ნაწარმოების სახეები ნამდვილი ბუნებრივი საგნების შესახებლობასა და სინათლესთან შეფარდებით“, — ცრუპათეტიკური ტონით აცხადებს ფოლკელტი. ეს განსხვავება დავით იუმსაც შეუმჩნევია, როგორც ფოლ-

¹⁰³ И. Фолькельт, Современные вопросы эстетики, 1899, стр. 46.

კელტი ამბობს, მაგრამ ყველაზე უფრო ღრმად კი ჰერმან ლოტცეს¹⁰⁴, რომელსაც ფოლკელტი მთლიანად ეთანხმება. ლოტცე კი ამტკიცებს, რომ „ყველაზე უფრო ნათელი სხივის წარმოდგენა არ ანათებს, ყველაზე უფრო ძლიერი ბგერის წარმოდგენა არ ჟღერს. ყველაზე უფრო დიდი ტანჯვის წარმოდგენა ტკივილს არ იწვევს“. რათა ნათელყოს თავისი დებულება, ფოლკელტი ამბობს, რომ ხელოვნების ფაქტებში მოცემული ბუნების მშვენიერება მხოლოდ აჩრდილია სინამდვილესთან შეფარდებით. მაგრამ ყოველივე ეს ფოლკელტს ესაჭიროება იმისათვის, რომ დაამტკიცოს: ნამდვილ ბუნებასთან, ცხოვრებასთან ხელოვნებას საერთო არა აქვს, მას საკუთარი სამყარო გააჩნია და ამ სამყაროდან მოდის ხელოვნების მშვენიერებაო. ამიტომ იყო, რომ ფოლკელტი პოეზიას წარმოიდგენდა, როგორც სინამდვილის შემეცირებას. „პოეზია ჩვენს წარმოდგენაში იწვევს სახეებს, რომლებიც წარმოდგენენ სინამდვილის მნიშვნელოვან შემეცირებას“. იგი იქვე წერს: „ხელოვნება არის სინამდვილის შემეცირება“¹⁰⁵. აქედან იწყება ფოლკელტის დავა ნატურალისტებთან, რომლებსაც იგი ბრალსაც კი სდებს იმაში, რომ ხელოვნებას სინამდვილის საზომით უდგებიან, მაშინ, როცა ეს საზომი ბლაგვი და ვულგარულიაო. ჩვენთვის ნათელია, თუ რამდენად ბლაგვი, ვულგარული და ყალბია თვით ფოლკელტის თეორია, მაგრამ ამაზე ქვევით.

ფოლკელტი აკრიტიკებს და ნატურალისტებს უწოდებს ყველა იმათ, ვინც მხატვრული ნაწარმოების სიდიადეს ზომავს ბუნებასთან, სინამდვილესთან მისი დაახლოების მასშტაბით. ის ფიქრობს, რომ თითოეული პოეტი და რომანისტი ხშირად ნახტომებით გვიხატავს თავისი გმირის ცხოვრებას, ზოგიერთი ცდილობს გაახანგრძლივოს ეს გადმოცემა, მაგრამ მიზანს ვერ აღწევს, ვინაიდან თავის გმირს ფეხდაფეხ ვერ მიჰყვება. თუ ასეა, გაცელებული კითხულობს ფოლკელტი, „რითი უნდა ავხსნათ ეს მოვლენა, თუ ნატურალისტებს დავეთანხმებით, რომ ხელოვნების ღირებულება იზომება სინამდვილესთან მისი მიახლოების მხოლოდ ხარისხით?“ და ფოლკელტი აკრიტიკებს ნატურალისტებს, რომ ისინი ყალბად უცქერიან ხელოვნებას, რამდენადაც მის ღირებულებას ცხოვრებასთან მიახლოების თვალსაზრისით განიხილავენ. ფოლკელტის აზრით, ხელოვნება ისეა დაშორებული ბუნებას და ცხოვრებას, რომ იგი არა მარტო სინამდვილის შემოკლებაა, იმ აზრით, რომ ტოვებს მთელ რიგ მოვლენებსა და ფაქტებს, ნახტომე-

¹⁰⁴ ჰერმან ლოტცემ 1864 წელს ლაიფციგში გამოქვეყნა თავისი ვრცელი ნაშრომი — „მოკროკოსმოსი“, რომელშიც განიხილა ბუნებისა და კაცობრიობის ისტორია.

¹⁰⁵ И. Фолькельт, Современные вопросы эстетики, 1899, стр. 47.

პოეზიის მიმართ მისი ისტორიის გადმოცემაში, არამედ თვით მისი სახეებიც კი წარმოადგენენ სინამდვილის შემოკლებას. ფოლკელტი საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხელოვნების მიზანი არაა წარმოსახვა ბუნება. „ხელოვნება საერთოდ ამოცანად არ ისახავს წარმოსახვას ბუნება, არამედ მისიწრაფვის სხვა უმაღლესი მიზნებისაკენ“¹⁰⁶.

ხელოვნება სინამდვილისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ ხელოვნებაში ჩვენ საქმე გვაქვს მხატვრის პიროვნებასთან, — წერს ფოლკელტი. ხელოვანი მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის აჩენს თავის აზრს, გრძნობას, ფიქრებს, სურვილებს, ამიტომ ხელოვნება ყოველთვის სუბიექტურია. ბუნება კი არ არის სუბიექტური. ფოლკელტს მოყავს ასეთი მაგალითი: წარმოიდგინეთ, რომ სინორელი, რაფაელი და კორეჯიო, რემბრანდტი და დიურერი ზატავენ სურათს ერთსა და იმავე ძიუჭეტზე. რა განსხვავებული იქნებოდა მათი სურათები, — წერს ფოლკელტი. მაგრამ ბუნებაშიც ხომ გვაქვს ჩვენ სხვადასხვაობა ერთი და იმავე საგნისა? ყველა ქვა—ქვაა. მაგრამ ისინი განსხვავებულია. ყველა ტყე ერთნაირი როდია; ყველა ფოთოლი ერთნაირი ზომის არ არის. მართალია, ხელოვნების ფაქტში სუბიექტურია მიზეზი ერთიდაიგივეს ამ სხვადასხვაობისა, მაგრამ ბუნებასაც აქვს ერთიდაიგივეს სხვადასხვაობა. ამ მხრივ ხელოვნება დიდად როდი შორდება სინამდვილეს. ფოლკელტი ამ ფაქტს უყურადღებოდ ტოვებს.

ამ მსჯელობის შემდეგ ფოლკელტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ხელოვნება შეუპოვრად ეწინააღმდეგება სინამდვილეს. ხელოვნება „ბავშვური გართობა“ იქნებოდა, — ირონიულად შენიშნავს კანტიანელი ფილოსოფოსი, — რომ ის ყოფილიყო სინამდვილის გამოსახვა. „ხელოვნების აზრი უნდა ვეძიოთ რაღაც სხვაში, და არა ბუნების მიბაძვაში“, — წერს ფოლკელტი. ხელოვნება კი არ მიბაძავს ბუნებას, კი არ გამოსახავს სინამდვილეს, არამედ „თავისი არსებით ხელახლა ჰქმნის ბუნებას“, — ასეთია ფოლკელტის წმინდა იდეალისტური დასკვნა. დაბოლოს, ხელოვნების მიზანად მას ესახება ახალი ქვეყნის ხილვა, ქვეყნისა, რომელიც იქნება „ჯადოსნური, განმაცვიფრებელი“. ძნელი არ არის მივხვდეთ, რომ ეს ძველთაძველი იდეალისტური დებულებაა, რომელიც ცდილობდა ხელოვნება მოეწყვიტა სინამდვილისაგან, რეალური ქვეყნისაგან და გადაეტანა ის ირეალურ სამყაროში. გრძნობს რა წინააღმდეგობას, თავისი დებულების დასამტკიცებლად ფოლკელტი საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თურმე რომანტიკოსიც ვერ უარყოფს ხელოვნების კავშირს ცხოვრებასთან, მაგრამ აქაც იდეალისტური შენიშვნით: ხელოვნებამ უნდა მოგვცეს სინამდვილის

¹⁰⁶ И. Фолькельт, Современные вопросы эстетики, 1899, стр. 51.

შთაბეჭდილებათ. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, ხელოვნება გამოსახადეს ცხოვრებას, არამედ იმას, რომ „ხელოვნების სახეები ჩვენ უნდა მოგვეჩვენოს ნამდვილი“¹⁰⁷. ხელოვნების მიერ მოცემულ თითოეულ სახეს უნდა ჰქონდეს დამაჯერებლობა, ის უნდა იყოს „მოჩვენებითი სიცოცხლე“, ისე რომ, ჩვენ გვეგონოს: ისინი თითქოს ნამდვილად არსებობენ. ჩვენ ნათლად ვხედავთ, თუ რა გზით ცდილობდა ფოლკელტი სოფისტური მსჯელობით გაესაღებია სინამდვილისაგან, პრაქტიკული ცხოვრებისაგან ხელოვნების გათიშვის იდეა.

ამ იდეის ტრიუმფისათვის ფოლკელტი აღნიშნავს სინამდვილისაგან ხელოვნებას განსხვავების სამ ძირითად ნიშანს, რომელსაც თურმე, სამწუხაროდ, სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ. ჩვენ იძულებული ვართ გვერდი არ აუუაროთ მათ. ვინაიდან ეს საკვებით ნათელყოფს იდეალისტური ესთეტიკის კრახს ამ ძირითადი პრობლემის გადაწყვეტაშიც.

რა არის ეს სამი „მკვეთრად განმასხვავებელი“ ნიშანი?

ბუნებასთან შედარებით, ხელოვნება მკვდარია. მართალია, ხელოვნების ქმნილებანი ჩვენ გვეგონია ცოცხალი და განსულიერებულნი, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითია, ბუნების სიცოცხლესთან შედარებით კი მათში არ არის ნამდვილი სიცოცხლე, ნამდვილი განსულიერება. ფოლკელტი იღებს ცოცხალ გმირს და ადარებს მას სურათს ან ლუსკუქას. პირველ შემთხვევაში ჩვენს წინაშეა ნამდვილი, სრული ცხოვრება, მეორე შემთხვევაში კი მკვდარი ქვა ან შეღებილი ტილო. პირველ შემთხვევაში სიცოცხლეა, მეორე შემთხვევაში კი მისი მკვდარი გამოხატულება¹⁰⁸. კიდევ მეტი. ბუნებაში საგნები მოძრაობაშია. ეს მოძრაობა ყველასათვის ნათელი და აშკარაა. „არა მარტო მხეცები და ადამიანები, არამედ, ხეებიც. დათესილი ველებიც ქარის დროს, ღრუბლები და მდინარეები წარმოგვრდებიან ჩვენ მოძრაობაში“¹⁰⁹, — წერს ფოლკელტი. ხელოვნების დიდი ნაწილი კი ბუნებას გვიხატავს უმოძრაობაში. ხელოვნება აიძულებს ბუნებას გაქვედეს. მხოლოდ ადამიანური აზრი წარმოიდგენს მათ, როგორც მოძრაობაში მყოფ საგნებსა თუ მოვლენებს. ამგვარად, ასკენის ფოლკელტი, ხელოვნება არსებითად განსხვავდება ბუნებისაგან, იგი დაშორებულია ობიექტურ სინამდვილეს.

მეორე განმასხვავებელი ნიშანია მოვლენათა სიღრმის გამოხატვის უნარის უქონლობა ხელოვნებაში. რასაც ხელოვნება გამოხატავს, —

¹⁰⁷ И. Фолькельт, *Современные вопросы эстетики*, 1899, стр. 58.

¹⁰⁸ იქვე, გვ. 42.

¹⁰⁹ იქვე, გვ. 42—43.

ამბობს ფოლკელტი, — ეს მხოლოდ გამოსახატავი საგნების გარეგნული სახეა. მხატვარს შეუძლია მოგვეცეს მოვლენის თუ საგნის მხოლოდ გარეგნული სახე, მისი შინაგანი წყობა კი შეუძლებელია გამოხატოს. პოეტი ჩვენ ხშირად გვინახავს „მხოლოდ თვალებს, შუბლს, პირს, თმებს, ხასიათს, სახის გამომეტყველებას, ერთი სიტყვით მათ გარეგან სახეს“. მაგრამ თვით ნატურალისტურ ნაწარმოებშიაც კი ვერ შეხვდებით თქვენ გმირის ავადმყოფობის აღწერისას ავადმყოფი ტვინის, გულის თუ კუჭის გამოხატვას. საგნის შინაგანი ორგანული წყობა ხელოვანისათვის მიუწვდომელია. მაგრამ ფოლკელტი სრულიად ივიწყებს ხელოვნების, ამ შემთხვევაში მხატვრობის იმ ელემენტარულ ჭეშმარიტებას, რომელსაც ყურადღება მიაქცია ჯერ კიდევ დენი დიდრომ. მართალია, ხელოვნება გამოხატავს გარეგნულ ნიშნებს, მაგრამ იგივე „ხელოვნება ითვალისწინებს იმასაც, რაც დაფარულია და არ იქნა გამოსახული, სჩადის რა ამას ისეთი სიძლიერით, რომ თუმცა ვერა სჭვრეტ, მაგრამ მაინც ფიქრობ, რომ ხედავ კონტურის მიღმა“¹¹⁰. მე მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს. დედა, რომელიც დასტირის შვილის დაკარგვას, მხატვრის მიერ დახატულ სურათზე სულ გარეგნული ნიშნებით იქნება წარმოდგენილი, თუმცა ამ გარეგნული ნიშნების მიღმა არ შეიძლება ჩვენ არ განვიცადოთ მისი გულის აჩქარებული კუმშვა, მთელი სხეულის შინაგანი ტანჯვა, რომლის გარეგნული გამოხატულება ცრემლების ფრქვევა და სახის კაწვრაა. ჭლექიან ავადმყოფს, მხატვრის მიერ დახატულს, ჩვენ არა მარტო გარეგნული ნიშნებით გვაგრძნობინებს ხელოვანი, არამედ, განგვაცდევინებს მის შინაგან ტკივილსაც და გამხდარი, დაცრეცილი. უღიმღამო სახე ჩვენს ცნობიერებაში წარმოსახავს ჭლექიანის დაცრეცილ ფილტვებსაც. როცა ხედავ სურათზე წარმოსახულ მიცვალებულს, არ შეიძლება ამ სურათმა, თუ იგი ნამდვილად ხელოვნების ნაწარმოებია, არ გავგრძნობინოს, რომ მიცვალებულის გულისფეთქვა შეჩერებულია, მამასადამე, მისი მაჯისცემაც შეწყვეტილია და მთელი შინაგანი ორგანოები გაქვავებულია. ყოველივე ამას ფოლკელტი ანგარიშს არ უწევს. ის მეტაფიზიკურად განიხილავს ხელოვნების რთულ ქვეყანას და შეგნებულად მიჰყვება პირდაპირ ემპირიზმის მოლიპულ გზას.

ფოლკელტი კიდევ უფრო აძლიერებს თავის არგუმენტაციას. ის ამტკიცებს, რომ ხელოვნებას არ შეუძლია სწორად გამოხატოს ბუნება, რადგან თვით ხელოვანის მასალაა მოკლებული ამის უნარს. „მხატვარი თავის ნაწარმოებს ქმნის სხვადასხვა მასალისაგან: ქვა, ბრინჯაო, ხე, ტილო, საღებავი, ტონი, სიტყვა, ჩვენი წარმოსახვის სახე-

¹¹⁰ დენი დიდრო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ. 56.

ები და ა. შ. ამ მასალების თვისებებით განსაზღვრება ახალი არსებითი განსხვავებანი მხატვრული გამოხატულებებისა ნამდვილი საგნებისაგან“¹¹¹. კონკრეტულად რაში მდგომარეობს ეს განსხვავება? ფოლკელტი იღებს მოქანდაკის მასალას და ამტკიცებს, რომ მის სახელოვნო ინვენტარს არ შეუძლია პასუხი გასცეს სინამდვილის ცოცხალ საგანს. „მარმარილოს, თაბაშირის ან ზრინჯაოს ფერი ვერ პასუხობს ცოცხალი სხეულის ფერს“. პასუხობს თუ არა მხატვრის პალიტრა ბუნების სინათლის ძალას? შეუძლია თუ არა მხატვარს სრულყოფილად გამოხატოს მთვარის სინათლე, ვერცხლის ბრწყინვალეობა, თვლების ბრწყინება ისევე ნათლად, როგორც ამას ადგილი აქვს სინამდვილეში? ფოლკელტის პასუხი უარყოფითია. ფოლკელტი აქ იშველიებს ჰელმპოლცის „პოპულარულ-მეტაფორულ ნარკვევებს“, სადაც გამოარკვეულია, რომ „ჩვენს ფერებს არ შეუძლია მიახლოებითაც კი რომ გადმოსცენ დაუსრულებელი რიგი ზუსტი განსხვავებისა ტონების ინტენსიურობაში, რომლებსაც ადგილი აქვთ ბუნებაში“¹¹².

მესამე განმასხვავებელ ნიშნად ფოლკელტს მიაჩნია ხელოვნების სუბიექტური ხასიათი. ხელოვნება არის რა სინამდვილის შეგრძნება, როგორც ამას ამტკიცებს ფოლკელტი, წარმოადგენს ქნადობას. მხატვარი სინამდვილეს ზოგჯერ ასუსტებს, ზოგჯერ აძლიერებს, ხან აკლებს, ხან ამატებს, რათა ამ გზით მიაღწიოს შთაბეჭდილების გარკვეულ სიმაღლეს. ერთი სიტყვით — მხატვარი ქმნის. ამ ოპერაციების დროს კი იკარგება სინამდვილის ობიექტური სახე. დრამატურგი ჩვენ გვაძილებს ისე სწრაფად გავიგოთ თავისი გმირი, მისი ხასიათი, რომ ეს სინამდვილის მავალითზე ყოველად შეუძლებელია. ამას კიდევ ემატება მხატვრის პიროვნება, რომელიც გადადის თავის მხატვრულ ნაწარმოებში. ამგვარად, ხელოვნება სუბიექტურია, მასში მხატვრის პირადი აუცილებლად ელინდება. ეს კი მკვეთრი განმასხვავებელი ნიშანია ხელოვნებისა ბუნებისაგან, ვინაიდან რამდენი ხელოვანიცაა, იმდენი პიროვნებაა, იმდენი პიროვნული შეცნობა სინამდვილისა, და ამ წმინდა პერსონალისტური დებულების ანალიზისას ფოლკელტი გვაფრთხილებს: „უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი თვით მხედველობაც კი ატარებს პიროვნულ ხასიათს“¹¹³. ხელოვნება კვლავ ქმნის ბუნებას და კი არ გამოხატავს მას, — დაასკვნის ფოლკელტი.

ასეთია სამი მკვეთრად განმასხვავებელი ნიშანი ხელოვნებისა — ბუნებისაგან. მრავალი ფაქტი, რომელიც ჩვენ ფოლკელტის ნაზრე-

¹¹¹ И. Фолькельт, Современные вопросы эстетики, 1899, стр. 43.

¹¹² იქვე, გვ. 45.

¹¹³ იქვე, გვ. 52.

ვიდან მოვიტანეთ, ერთი შეხედვით თითქოს სრულ კეშმარიტებას გამოხატავს. მართლაც, განა ბუნებაში საგნები და მოვლენები, ხეები, მდინარეები, ღრუბლები არ მოძრაობენ? რომელი კკუათმყოფელი უარყოფს ამას? განა ხელოვნებაში, ვთქვათ სურათში ხე მოძრაობს? მდინარე მიდის? რომელი გიჟი განაცხადებს, რომ ტილოზე დახატული ხე ირხევს? განა ხელოვნება უმეტესად მართლაც გარეგნულ სახეებს არ გამოხატავს, თუმცა შინაგანი სამყაროც მოვლენისა მისთვის როდია უცხო, როგორც ამას ფოლკელტი ამტკიცებს? რა საინტერესო უნდა იყოს მხატვრისათვის, ან თუ გნებავთ მნახველისათვის ოსტატურად დახატული კუჭი ან ნაწლავი? განა ხელოვნებაში მართლაც არა ჩანს სუბიექტური ქვეყანა მწერლისა, მისი პიროვნება? რომელი ადამიანი უარყოფს ამას? კიდევ მეტი: ამ ფაქტების არგუმენტებად გამოყენების გარეშე განა საყოველთაოდ ცნობილი არ უნდა იყოს, რომ ხელოვნება განსხვავდება ბუნებისაგან, რომ ისინი ერთი და იგივე არ არიან, ერთია ხელოვნება და მეორეა ბუნება? მაგრამ რაუ დასკირდა ფოლკელტს ამაზე მსჯელობა ასე ხანგრძლივად და ასე მრავალი ფაქტით? მხოლოდ იმისათვის, რომ დაემტკიცებია: ხელოვნება ვერავითარ შემთხვევაში ვერ გამოხატავს ბუნებას, მათ შორის სრული უფსკრულია, და ბოლოს, ამაოა „ნატურალისტების“, როგორც იგი უწოდებს მატერიალისტებს და რეალისტებს ხელოვნებაში, ცდა — ხელოვნებას გამოახატვინონ ცხოვრება და ბუნება. ხელოვნების საქმე არაა ბუნებისა და ცხოვრების გამოხატვა, მას სულ სხვა ქვეყანა აქვს გამოსახატავი, — ასკვნიდა ფოლკელტი. მთელი ეს ორომტრიალი მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: ტრადიციული იდეალისტური ესთეტიკის თეზისი სინამდვილისა და პრაქტიკული ცხოვრებისაგან ხელოვნების განდგომისა დაცული ყოფილიყო იმ იერიშისაგან, რომელიც მატერიალისტებმა და რეალისტებმა მიმართეს იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ. ფოლკელტის ლაშქრობა იდეალისტური ესთეტიკის დასაცავად ისეთივე კრახით დაშთავრდა, როგორც საერთოდ იდეალიზმისა მატერიალიზმთან ბრძოლაში.

ფოლკელტი ავითარებდა რა შილერისა და კანტის დებულებას, აყენებდა თეზისს იმის შესახებ, რომ ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა მ ხ ო ლ ო დ ფ ო რ მ ა ა¹¹⁴. ეს უკანასკნელი კი მას მიაჩნდა როგორც წინააღმდეგობა „საგნობრიობასთან“. ფოლკელტი იდგა ნორმატიული ესთეტიკის თვალსაზრისზე, და ბოლოს, კანტის მსგავსად, ისიც მივიდა იმ დებულებამდე, რომ მშვენიერების ობიექტურად არსებობა წარმოუდგენელია, იგი მხოლოდ შემოქმედებითი სულის ნაყოფია. ამ შემთხვევაში ფოლკელტმა ირჩია არა პირდაპირობის, არამედ შუალობის

¹¹⁴ И. Фолькельт, С. В. Э., стр. 68.

გზა, და ეკერმანთან გოეთეს საუბარი მშვენიერების შესახებ, გამოიყენა, როგორც მშვენიერების ობიექტურობის უარსაყოფი არგუმენტაცია. ამ გზით წავიდა ყველა იდეალისტი, მათ შორის ბერნარდ ბოზენკიტი, რომელმაც სავესებით უარყო მშვენიერების ობიექტურობა, სილამაზის რეალურად არსებობის შინაარსი და გამოაცხადა იგი, როგორც მარტოოდენ წარმოსახვისა და აღქმის საკუთრება. ხოლო როცა მან მშვენიერება განასხვავა საგნის ისეთი თვისებებისაგან, როგორცაა სიმძიმე და სიმაგრე, ამით ერთმანეთში აურია სულ სხვადასხვა საკითხი, თუმცა სამაგიეროდ შედარების გზით მიაღწია განსახილველი პრობლემის შესახებ გამოთქმული მცდარი მოსაზრების გარკვეულობას. ბოზენკიტი წერდა, რომ „ყოველგვარი სილამაზე არსებობს მხოლოდ აღქმასა და წარმოსახვაში. როცა ჩვენ ერთმანეთისაგან ვანსხვავებთ ბუნებასა და ხელოვნებას, სრულიადაც არ ვფიქრობთ, რომ საგნებს შეუძლიათ ჰქონდეთ სილამაზე დამოუკიდებლად აღამიანური აღქმისა, როგორც მათ აქვთ, მაგალითად, ისეთი თვისებები. როგორცაა სიმძიმე ან სიმაგრე“¹¹⁵... თუ ასეა, მაშინ სილამაზეს მხოლოდ სუბიექტური ხასიათი ჰქონია, ხოლო სიმძიმესა და სიმაგრეს მარტოოდენ ობიექტური. მაგრამ ფიქრობს თუ არა ბოზენკიტი. რომ სიმძიმესაც და სიმაგრესაც შეიძლება ჩვენ მივუდგეთ სუბიექტურად, ანდა დავაყენოთ კითხვა: რა შეიძლება ვიგულისხმოთ მაგარ ან მძიმე საგნად? რა საზომით ირკვევა, რომ საგანი მაგარია ან მძიმე? თუ ამ საკითხს შეეხებოდა, იგი იძულებული გახდებოდა ეცნო, რომ მძიმე და მაგარი საგნები, ობიექტურად არსებულნი, აღამიანისათვის რელატიურნი არიან; ის, რაც ჩემთვის მაგარია, შეიძლება მეორისათვის მაგარი არ იყოს; ის რაც ჩემთვის მძიმეა, შეიძლება მეორისათვის მსუბუქი აღმოჩნდეს, ისევე როგორც ის, რაც ჩემთვის ლამაზია, მეორისათვის ლამაზი შეიძლება არ იყოს. რაკი სიმძიმე და სიმაგრე საგნის თვისებებია, ხოლო სილამაზე საგნის თვისება კი არა, მხოლოდ აღქმასა და წარმოსახვაში მოცემულია, მაშინ სრულიად უნდა უარვყოთ მისი თვისებრიობა, ამ შემთხვევაში საგნობრივი ყოფა, რაც იდეალიზმია, ვინაიდან არ ცნობს სილამაზეს, როგორც ობიექტურ რეალობას, მაშინ, როცა მშვენიერებას უნდა ვუცქიროთ, როგორც ობიექტურს, საგნობრივად არსებულს, და სუბიექტურს, რამდენადაც თითოეულს შეუძლია თავისებურად წარმოიდგინოს მშვენიერი და ლამაზი. ამიტომ მშვენიერების ობიექტურობის, რეალურად მისი არსებობის, ან, თუ გნებავთ, ჩვენი ცნობიერების დამოუკიდებლად მისი არსის უარყოფა — იდეალიზმია. ამ გზით ჩვენ მივდივართ კანტის ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმამდე, აგნოსტიციზმამდე და

¹¹⁵ B. Bosanquet, History of Aesthetic, London, 1904, გვ. 3.

სოლიპიზმის ნეგატიურ მსჯელობამდე. კანტის ნოუმენები და ფენომენები, ნივთები თავისთავად და ნივთები ჩვენთვის, არსებითად მატერიალიზმია, მაგრამ აგნოსტიციზმია იქ, სადაც კანტი მათ თიშავს ჩანური კედლით, უშვებს დუალიზმს, სადაც საგნები თავისთავად საბოლოო ანგარიშში აღარ არსებობენ დამოუკიდებლად აღამიანის ცნობიერებისა. კანტი ამბობს: „ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ნივთები თვითონ არ არსებობენ თავისთავად იმ სახით, როგორც ჩვენ ისინი გვაქვს წარმოდგენილი და რომ მათი მიმართება ჰაერთოდ ისეთი არაა, როგორიც ისინი გვეჩვენებიან; და რომ, თუ ჩვენ მოვსაზრდით გრძნობათა სუბიექტურ თვისებებს, მაშინ ყველა ნიშნები, სივრცესა და დროში საგნების ყველა მიმართება, თვით სივრცეც და დროც მოისპობოდნენ; მაშინ ნათელი იქნებოდა, რომ მოვლენები არსებობენ არა თვითონვე თავისში, არამედ მხოლოდ ჩვენში“¹¹⁶. თუ ჩვენ მშვენიერებას შევხედავთ, როგორც მოვლენას, ე. ი. საგნების გამოვლენას, და ვიტყვით, რომ ეს მოვლენა მხოლოდ სუბიექტურია, ის ჩვენს წარმოდგენაშია, გრძნობებს წავართმევთ თუ არა სუბიექტურ თვისებებს, ე. ი. თუ აღარ იქნება აღამიანი, მაშინ აღარც ეს მოვლენა — მშვენიერება იქნება-თქო, როგორც ამას ამბობს იდეალისტური ესთეტიკა, მათ შორის კანტიც, მაშინ ჩვენ მშვენიერების არსის გარკვევაში დავდგებით წმინდა სუბიექტურ, კიდევ უფრო მეტი, აგნოსტიკურ თვალსაზრისზე და საბოლოოდ მივალთ სოლიპიზმამდე, სადაც უარყოფილია მშვენიერის, როგორც რეალურის — თავისთავადი საგნის არსებობა, არა როგორც დამოუკიდებელი თავისთავადი საგნისა, როგორც ამას ამტკიცებს პლატონი, არამედ, როგორც კონკრეტული საგანი, მისი თვისება. უ ს ა გ ნ ო მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა, უ ფ რ ო ს წ ო რ ა დ, ა რ ს ი ს გ ა რ ე შ ე მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა რ ს ე ბ ო ბ ს. თუ ასეა, მაშინ მშვენიერების განსაზღვრაც მის გარეშე ვერ წარმოიდგინება.

მშვენიერების განსაზღვრის გზას თვით მშვენიერზე დაკვირვება წარმოადგენს და მეტაფიზიკური ოცნება არაფერს მოგვცემს, თუ საგანი რეალურის ფორმაში არ იქნა გაანალიზებული, როგორც თეორიული განზოგადების უშუალო ობიექტი, საიდანაც ის უნდა ამოდიოდეს, როგორც აუცილებლობის წყაროდან. საგანი ამ შემთხვევაში ს ა თ ა ვ ე ა, და მისი ობიექტურად არსებულობა მარტოდენ ბუნების კუთვნილება არ არის; ხელოვნების ნაწარმოებში განსაზღიერებული მშვენიერებაც ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი ფ ო რ მ ი ს ა და ასევე ობიექტური ღ ი რ ე ბ უ ლ ე ბ ი ს შემცველია. ერიცი და მეორეც, თუ ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად მიღებულ

¹¹⁶ И. Кант, Критика чистого разума, 1867, стр. 43.

შთაბეჭდილებას გავიზარებთ, იქ დასკვნამდე მიგვიყვანს, რომ მშვენიერების ერთერთი ძირითადი თვისება მისი მ ი მ ზ ი დ ვ ე ლ ო ბ ა ა. მოგვწონს, მაშასადამე, გვიზიდავს, ხოლო თუ რაიმე გვიზიდავს, ის ჩვენს მოწონებას იმსახურებს. „სიმშვენიერეს ის თვისება აქვს, რომ ყველას იმხრობს და იზიდავს“, —წერდა გენიალური იდალგო¹¹⁷ და იგი მართალი იყო. როცა საგანი მომწონს, არ შეიძლება არ მიზიდავდეს, ხოლო თუ მიზიდავს, არ შეიძლება არ მოწონდეს. მ ი მ ზ ი დ ვ ე ლ ო ბ ა და მოწონება აქ ისე მკიდროდ უკავშირდებიან ერთმანეთს, რომ სინონიმებად გვევლინებიან. მაგრამ, როგორადაც არ უნდა მოგვწონდეს ან გვიზიდავდეს, ეს მხოლოდ თვისებაზე მითითება იქნება, განსაზღვრებისათვის საჭირო მონაცემი, მაგრამ არა თვით განსაზღვრება. მშვენიერება რომ განსაზღვრო, დაკვირვებათა გრძელი რიგიდან უმთავრესი უნდა გამოყო, განაზოგადო, თვით არსება შეიცნო და მისავე ფორმულა იპოვო. ეს იმდენად რთულია, რომ ღღემუე ესთეტიკას არ გააჩნია მშვენიერების ისეთი განსაზღვრა, რომელიც საყოველთაოდ აღიარებული იყოს, როგორც აბსოლუტური ჭეშმარიტება. მხედველობაში გვაქვს მშვენიერების არსების განსაზღვრისათვის აუცილებელი ფორმულა, რომელიც კონკრეტული შინაარსის შემკველია, და არა ზოგადი მითითება მშვენიერების არსებაზე ან ხასიათზე. მაგრამ ეს ფორმულა რომ იპოვო, აუცილებლად მშვენიერების ობიექტურობა უნდა გადააქციო ამოსავალ წერტილად. აქედან საგნობრივი განსაზღვრა წარმოადგინო და იმ დასკვნამდე მიხვიდე, რომ მშვენიერი ის საგანია, რომელიც სრულყოფილებით ჩვეულებრივი მსგავსებისაგან განსხვავდება, აბსოლუტური უმრავლესობას მოსწონს და მის აღტაცებას იწვევს. ამ შემთხვევაში ობიექტური და სუბიექტური მაქსიმალურად უახლოვდება ერთმანეთს, თუმცა ერთმანეთში არ ითქვიფება, მაგრამ აღძრავს დაახლოებით ერთნაირ შეგრძნებას, ადგენს საერთო თვალსაზრისს და გვაიძულებს ვთქვათ: მშვენიერია, ჩინებულია. თუ ჩვეულებრივი მსგავსისაგან არ განსხვავდება, მშვენიერი შეუძლებელია თავისი სრულყოფილებით ტრივიალურ საგანთა რიგს გამოეყოს. თუ გვეტყვიან — განა ჩვეულებრივი საგანი მშვენიერი არ შეიძლება იყოსო, მაშინ უნდა ვუბასუხოთ, მშვენიერი ჩვეულებრივიცაა, მაგრამ ორი ან სამი მსგავსი საგნიდან მშვენიერის გამორჩევა როცა გვინდა, ჩვენ უფრო მეტად სრულყოფილს გამოვყოფთ და მშვენიერად მხოლოდ მას მივიჩნევთ. მშვენიერი სწორედ

¹¹⁷ სერვანტესი, „დონ კიხოტი“, 1958, წიგნი I, გვ. 358.

იმით გვაგრძნობინებს თავის თავს. რომ ჩვეულებრივ საგანთა მრავლობას ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ი ს აღმატებული ხარისხით ან ფორმით გამოერჩევა. თაიგულში არაერთი ლამაზი ვარდია, მაგრამ მშვენიერი მათ შორის ამ ნიშნებით გამოერჩევა და როცა გვსურს საყვარელ არსებას ვასიამოვნოთ, ჩვენ ვეძებთ მას, ავირჩევთ და მივართმევთ, როგორც ყველაზე საუკეთესოს. ჩვეულებრივ მსგავსთა შორის ლამაზი, როცა აღმატებული სრულყოფილებით განირჩევა, მშვენიერი სახელს იძენს, როგორც ისეთი ობიექტური საგანი, რომელმაც აბსოლუტური უმრავლესობის მოწონება დაიმსახურა და საერთო აღტაცება გამოიწვია. ობიექტურ სინამდვილეში დაუსრულებლად შეიძლება დავასახელოთ ანალოგიური მაგალითები, როგორც საგნობრიობა და ვილაპარაკოთ მშვენიერების სუბიექტურისა და ობიექტურ ხასიათზე.

მშვენიერების ობიექტურობა. მშვენიერება, გარდა იმისა, რომ სუბიექტურია, ობიექტური კატეგორიაა, იგი ცნება და ასახვაა, რეალობის შემოკლებაა. მშვენიერება არსებობს რეალურად, ბუნებაში, ცხოვრებაში და ჩვენი წარმოდგენა სხვა არაფერია, თუ არა მისი შემეცნება და გამოხატულება სუბიექტურ ფორმაში. ყველა მაგალითს შეუძლია ამ აზრების დადასტურება, თუ ეს მაგალითები ესთეტიკური ასპექტით იქნება წარმოდგენილი. ავიღოთ მდელი თავისი მრავალფეროვანი საკვირველებით. მდელიზე მე ვხედავ ლამაზ ყვავილს, მაგრამ თუ იგი ჩემს დამოუკიდებლად არ არსებობს, როგორც „ლამაზი ყვავილი“, მაშინ რატომ შევიმეცნე მე იგი ასეთად და არა კაქტუსად ან სანაგვე ყუთად? ან რატომ ვირჩევ მე ყვავილთა შორის უფრო ლამაზს და მშვენიერს? ჩანს, არა მარტო მე მქონია უნარი მათი შემეცნებისა, არამედ, შესაძლებლობა საგანსაც აქვს ობიექტური თვისებები, რომლებიც მის არსობას შეადგენენ; მაშასადამე, მშვენიერება ყოფილა ობიექტური არსი, და სუბიექტურია მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენა მასზე. უფრო კონკრეტულად თუ ვიტყვი, მშვენიერების განსაზღვრა ასეთი იქნება: მშვენიერება თავისი უშუალო არსებით ობიექტური კატეგორიაა, ამავე დროს სინამდვილის სუბიექტური ფორმაა, ისტორიულად შეპირობებული, ცალკე საგანია, მოვლენაა, რომელშიაც სახიერდება ან წარმოგვიდგება როგორც სიცოცხლე, ისე ცხოვრება, თუმცა მშვენიერება არის სასიამოვნო განცდაც; ორივე შემთხვევაში მშვენიერება გვევლინება ობიექტურ არსებად სუბიექტური ფორმით. საგანთა ჯგუფზე ჩვენ არაფერს ვამბობთ, ვინაიდან ჯგუფი ამ შემთხვევაში ცალკე მსჯელობის საგანია, რამდენადაც თუ ერთ შემთხვევაში იგი აძლიერებს მშვენიერს, მეორე შემთხვევაში შეუძლია მისი გაფუჭებაც. თუ თანმიმდევრულად გაყვებით ამ მსჯელობას, ჩვენ აუცილებლად მივალთ იმ დებულების აღიარებამდე, რომ

მშვენიერება ობიექტური რეალობაა, თავისი გარკვეული ფორმით რომ ვლინდება. მაგრამ თუ როგორია ის ჩემთვის ან სხვისთვის, ეს უკვე ნიშნავს ობიექტური მშვენიერების ყოფნას სუბიექტური მშვენიერების ფორმაში. აქედან ძნელი არ არის მივხვდეთ, რომ არსებობენ მშვენიერების ობიექტური და სუბიექტური ფორმები. პირველი დამოუკიდებელია, გარდა „მეორე ბუნებისა“, მეორე კი დამოკიდებული. მშვენიერების ეს ორი ფორმა — ობიექტური და სუბიექტური — ერთმანეთს კი არ ეთიშება, პირიქით, პირველი განსაზღვრავს მეორეს. პირველს შეუძლია მეორეს გარეშე არსებობა, მეორეს კი პირველის გარეშე ყოფნა არ შეუძლია. ბუნებრივი იქნება, თუ აქ შეგვეკითხებიან: ხომ არსებობს მოგონების საშუალებით მშვენიერების განცდაო. დიახ, არსებობს, მაგრამ ეს მოგონებაც ობიექტური მშვენიერების საფუძველზე ხდება, რასაც საუკეთესოდ გვიჩვენებს ხელოვნება.

რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება ობიექტური არსია, ჩვენ ეს ვნახეთ და ამ მხრივ მსჯელობის გაგრძელება ზედმეტად მიგვაჩნია. მაგრამ რა არის ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება? ობიექტურია თუ არა ის? ამ კითხვაზე ახლა უნდა გავცეთ პასუხი.

ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ფაქტში წარმოსახული მშვენიერება სხვა არაფერია, თუ არა ცხოვრებასა და ბუნებაში არსებული მშვენიერების შემოქმედებითი წარმოსახვა მხატვრის, ხელოვანის მიერ. თუ ასეა, მაშინ ხელოვნების ფაქტში არსებული მშვენიერება ყოფილა მოჩვენებითი, და არა ნამდვილი. ასე გამოდის, თუ საგანს ღრმად არ შევხედავთ და მის არსში არ შევიჭრებით. მაგრამ საქმე ასე როდია. ეს იქნებოდა ფორმალური მსჯელობა, სოფისტიკა და არა ფაქტის მეცნიერული ახსნა. მართალია, ხელოვნების ფაქტში წარმოსახული მშვენიერების დედაა ბუნება, ცხოვრება. მაგრამ რაკი იგი იქცა გამოსახულ ან გამოხატულ რეალობად, იმდენად ის უკვე უფლებამოსილი ხდება, როგორც ობიექტურად არსებული სინამდვილე, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ობიექტური რეალობა. მაგრამ ის მაინც დაბლა დგას ობიექტურად ბუნებაში არსებულ სინამდვილეზე, რამდენადაც შექმნილია ხელოვნების მიერ და არა ბუნების მიერ, რამდენადაც იგი არაა ნამდვილი ბუნება, ნამდვილი ცხოვრება.

პეტერ რუბენსს აქვს ბრწყინვალე სურათი — „ნადირობა ლომებზე“, სადაც ნადირობის სილამაზე დიდი მხატვრის ოსტატობითაა გადმოცემული. ვისაც ეს სურათი უნახავს, დავეთანხმება, რომ იქ ნადირობაა დახატული და არ არის ნამდვილი ნადირობა. მაგრამ ამით ეს სურათი და მასზე გამოხატული მოვლენა

როდი კარგავს ობიექტურობის, ნამდვილად არსებულის, ჩვენი შემეცნების დამოუკიდებლად არსებულის უფლებას. რამდენადაც იგი გადაქცეულია სავანად, რომელიც ჩვენს გრძნობათა ორგანოებზე მოქმედებს, რამდენადაც იგი ათებობა ჩვენი ცნობიერების დამოუკიდებლად, ამდენად ობიექტური არსია, რეალობაა, როგორც სურათი, ხელოვნების ფაქტი, არსებული ადამიანური ცნობიერების დამოუკიდებლად. სხვა საქმეა — სწორია ეს სურათი, ნამდვილად, ზუსტად გამოხატავს თუ არა სინამდვილეს, — ეს სპეციალური კვლევის საგანია, მაგრამ ჩვენ მივუთითებთ, რომ ხელოვნების ფაქტშიც მოცემული მშვენიერება — ბუნების ობიექტური მშვენიერებიდან გადაქცეულია ხელოვნების ობიექტურ მშვენიერებად და ისიც არსებობს ჩვენი ცნობიერების დამოუკიდებლად, როგორც სავანი, ფაქტი, მოვლენა.

მაგრამ ესთეტიკურს ჩვენად შეუძლია ზემოქმედება, რამდენადაც ძლიერია თვით მშვენიერის ან ამალღებულის როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი გამოვლინება და როცა არსებობს სუბიექტი, რომელსაც სინამდვილის გრძნობიერი აღქმის უნარი აქვს. ესთეტიკურის ფუნქცია მხოლოდ სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართებაში იჩენს თავს, ხოლო მეტაფიზიკურად მისი არსებობა წარმოუდგენელია. ჩვეულებრივ ფაქტებში ეს ფუნქცია სრულიად ნათელია, მას ყველა ნორმალური ადამიანი გრძნობს და განიცდის, ხედავს და შეიცნობს. მაგრამ მშვენიერისა და ამალღებულის ძალას ზოგჯერ ბარბაროსიც მოუჯადოებია. რამდენი თქმულება თუ გადმოცემა მოგვსძენია, როცა მხოლოდ ომის გენიით შთაგონებულ სარდალს აღარ მოუსპია ის, რაც მოსწონებია, მუხლიც მოუყრია იმის წინაშე, რაც ცეცბლითა და მახვილით უნდა გაენადგურებია. სადღაც წამიკითხავს: „როდესაც ბარბაროსები მზეჭაბუკ უფლისწულის სატახტო ქალაქს შეესივნენ, მომხდურთა მხედართმთავარმა, ცნობილმა თავისი სისასტიკითა და უღმობელობით, ოფლში გახვითქული ბედაური ყალყზე შეაყენა, ოქროში ნაძერწ ქალაქს გახედა და ბრძოლის უნით ანთებულ მეომრებს უბრძანა: ხელს ნუ აპლებთ, დაე იყოს ასე, ნუ დავანგრევთ იმას, რისი აღდგენაც არ შეგვიძლია“.

ისტორია აღსავსეა ანალოგიური შემთხვევებითა და ასევე ანალოგიური ფაქტებით. ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ სუბიექტის დამოუკიდებლად არ არსებობს შთაბეჭდილების ძალა, როგორც მოვლენა, ვინაიდან მარტოოდენ ობიექტი ვერასოდეს ვერ შექმნის ვერავითარ შთაბეჭდილებას სუბიექტის გარეშე. შთაბეჭდილების ძალა განიზომება არამარტო ობიექტის ონტოლოგიური თვისებებით, არამედ,

პირველ ყოვლისა შემგრძნები სუბიექტის უნარით. მაგრამ. თუ ფილოსოფიურ მეტაფიზიკას როგორც თავს დავადწვევთ, საღ აზრს მივყვებით და ბოლომდე მისი ერთგული დავრჩებით, აქაც კი არ შეგვიძლია მთლიანი უარყოფა, სუბიექტთან ასე მჭიდროდ დაკავშირებული, ისე წარმოვიდგინოთ, თითქოს შთაბეჭდილების ძალა სუბიექტის გარეშე პოტენციურად არ არსებობდეს ობიექტის სახით. მაგრამ სუბიექტის არსებობაც, თუ მას შეგრძნების, შემეცნების უნარი დროებით მაინც დაკარგული აქვს, ყოველთვის როდი ნიშნავს შთაბეჭდილებას ძალას. ძნელოდ სუბიექტისა და ობიექტის ისეთი ურთიერთობა, როცა ისინი ერთმანეთთან გარკვეულ დამოკიდებულებაში აღმოჩნდებიან, იქმნება შთაბეჭდილების ძალა და არა ყოველთვის, როგორც განყენებული ფილოსოფიური დებულება იგულისხმებდა. ამ შემთხვევაშიც შთაბეჭდილების ძალასა და მშვენიერების ობიექტურად არსებულობის გაიგივება, რაც იდეალისტური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია. ნეცლომის სფეროს უნდა განეკუთვნოს. მშვენიერების ობიექტურად არსებულობა საგანს გულისხმობს, შთაბეჭდილების ძალა კი საგანთან დაკავშირებულს, მაგრამ საგანი არ არის. თუ სუბიექტი გაქრა, გაქრება შთაბეჭდილება, მაგრამ შეუძლებელია სუბიექტის გაქრობა ნიშნავდეს ობიექტურად არსებულ მშვენიერი საგნის გაქრობასაც. ეს განსხვავება ისე ნათელია, რომ დამამტკიცებელი საბუთები დაუსრულებლად შეიძლებოდა მოგვეყვანა.

მშვენიერების ობიექტურობის უარყოფას ჩვენ პირდაპირ იდეალიზმამდე მივყავართ, ხოლო ზოგჯერ შეიძლება უფრო მძიმე შედეგიც მოჰყვეს. ეს საკითხი უკავშირდება არა მარტო ხელოვნების თეორიას, არამედ საერთოდ ფილოსოფიასაც. თუ რა შედეგია მოსალოდნელი მშვენიერების ობიექტურობის უარყოფიდან, ადვილად შეიძლება დავინახოთ შემდეგი მაგალითის მიხედვით: ამერიკელი პრაგმატისტები, რომლებიც ფილოსოფიაში ამერიკელი იმპერიალისტების მისწრაფებათა გამომხატველნი არიან, აშკარად ქადაგებენ მშვენიერების ობიექტურობის უარყოფას და მოითხოვენ მის შეცვლას რელატივიზმის პრინციპით. ასე იქცევა ამერიკელი პრაგმატისტების მეთაური და „სულიერი მამა“ დიუი. პრაგმატისტები მიისწრაფვიან „ბოძები შეუყენონ თანამედროვე იმპერიალიზმის შენობას, რომელიც ინგრევა. დიუის ეთიკურ ამორალიზმთან განუწყვეტელ კავშირში იმყოფება მისი აბსოლუტური ესთეტიკური რელატივიზმი, რომელიც არცნობს ობიექტურად მშვენიერებას არც სინამდვილეში, არც ხელოვნ-

ნებაში. ბუნებრივია, რომ ასეთი თეორია მთლიანად სპობს ყველა ნამდვილად მორალურ და ესთეტიკურ პრინციპებსა და იდეალებს და ნერგავს განგსტერობის, კანიბალიზმისა და ბნელეთისმოციქულობის მხეცურ „მორალს“¹¹⁸.

როგორც ვხედავთ, დიუი, თანამედროვე ამერიკული პრაგმატიზმი არ ცნობს მშვენიერების ობიექტურობას არც ხელოვნებაში, არც სინამდვილეში. ეს არის რეაქციული შეხედულება ხელოვნების თეორიაში, შეხედულება, რომელიც ეწინააღმდეგება ელემენტარულ საღ აზრს.

ამ მსჯელობიდან პირდაპირ უნდა გადავიდეთ საკითხზე ხელოვნების სინამდვილის შესახებ. მშვენიერების ობიექტურობის განხილვით ჩვენ მივდივართ ესთეტიკურ რეალობამდე, ე. ი. იმის აღიარებამდე, რომ ხელოვნებას აქვს თავისი სინამდვილე, რომელსაც იგი ქმნის ბუნებიდან და ცხოვრებდან.

ჩერნიშევსკის აზრით, ხელოვნებას არ შეუძლია შექმნას „თავისი საკუთარი ქვეყანა“ და იგი იძულებულია წარმოსახოს მხოლოდ „ის ქვეყანა, რომელიც არსებობს სინამდვილეში“. ამ დებულებას ესაპირობება ერთგვარი გაფართოება. ხელოვნებას აქვს თავისი რეალობა, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ ესთეტიკურ რეალობას, მაგრამ საკვებით მართალია ჩერნიშევსკი, ვინაიდან ამ რეალობიდან ხელოვნება ვერაფერს წარმოსახავს, ვინაიდან თვითონ ისაა წარმოსახვა და სინამდვილეში არსებული ქვეყნის გარდა წარმოსახავი სხვა ქვეყანა მას არ გააჩნია. ამგვარად, ჩვენ ვნახეთ, რომ ხელოვნების სინამდვილე აღებულია ობიექტური რეალობიდან და ეს უკანასკნელია მისი წყარო.

რა არის თვით ესთეტიკური რეალობა?

ბუნებასა და ცხოვრებაში არსებული სინამდვილის გამოხატვას ხელოვნებაში ჩვენ ვუწოდებთ ესთეტიკურ რეალობას. პირველი ობიექტური რეალობაა, ე. ი. ბუნებისა და ცხოვრების სინამდვილე, მეორე კი ესთეტიკური. ე. ი. ხელოვნების სინამდვილე, გორკიმ გამოხატა ლოიკო ზობარის ტრაგედია. ბუნებრივია, რომ სინამდვილეში ცოტანი როდი იყვნენ ზობარები და ეს წარმოდგენდა ობიექტურ რეალობას, ე. ი. ბუნებისა და ცხოვრების სინამდვილეს. მაგრამ ეს ცხოვრების სინამდვილე, მწერლის მიერ გადათარგმნილი ან გადატანილი ხელოვნების სამყაროში, უკვე იქცა ხელოვნების სინამდვილედ, ხელოვნების რეალობად, ე. ი. ესთეტიკურ რეალობად, რომელსაც თავისი პირველსახე ჰქონდა ბუნებასა და ცხოვ-

¹¹⁸ Журнал «Большевик», 1950, № 18, стр. 35.

რებამი. ეს მსჯელობა დაუსრულებლივ შეიძლება გავაგრძელოთ რუსული და დასავლეთ ევროპის ლიტერატურულ მაგალითებზე. ყველა ქვეყნისა და ხალხების ფერწერაზე. ხელოვნებას აქვს საკუთარი რეალობა, თუმცა ეს უკანასკნელი აღებულია ბუნებიდან და ცხოვრებიდან. მაგრამ ხელოვნების რეალობა წარმოისახვის ობიექტიკი არაა, არამედ წარმოისახული ობიექტიკი, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ ესთეტიკურ რეალობას.

მშვენიერების არსის გარკვევას ბუნებასა და ხელოვნებაში ვერ ამოვწურავთ, თუ არ გავაშუქეთ მშვენიერებისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების პრობლემა, სწორედ იმ განასერში, რომელსაც გვაძლევს ობიექტიკური და ესთეტიკური რეალობა. ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ბუნებასა და ხელოვნებაში არ არსებობს უშინაარსო მშვენიერება. შინაარსისაგან დაცლილი მშვენიერების წარმოდგენა ისევე შეუძლებელია, როგორც უფორმო ტყის ან უფორმო ადამიანისა. როგორც არ არსებობს უფორმო შინაარსი ან უშინაარსო ფორმა, ისე არ არსებობს უშინაარსო მშვენიერება. ეს უკანასკნელი მით უფრო მაღალია, რაც უფრო ღრმა და სერიოზულია მისი შინაარსი. გარეგნულობამ მხოლოდ წუთიერად თუ შეიძლება შეავსოს შინაგანი არსის ნაკლოვანება, მაგრამ საბოლოოდ მაინც შინაგანი არსი გაღაწყვეტს მშვენიერების სიმალეს. თუ მე მატარებლით ვმოგზაურობ და გზის ორივე მხარეს შორიდან ვხედავ მშვენიერ ტყეს, ბუნებრივია, ორივეს მიმართ შემეშინებება საერთო აზრად, რომ ეს ტყეები მშვენიერია. მაგრამ თუ ერთსაც და მეორესაც ახლოს ვიხილავ, გავიგებ, რომ მარცხენა მხარეს მდებარე ტყე უფრო ხშირი ბუჩქნისაგან შედგება, უფრო ლამაზი და მომხიბლავია, ვიდრე მეორე. მარჯვენა მხარეს მდებარე ტყე, რომლის ხეები რიცხობრივად მცირეა. მე შევიცვლი აზრს და ვიტყვი: ორივე ტყე მართალია ლამაზია. მაგრამ პირველი უფრო მშვენიერია, ვიდრე მეორე. ჩვენ ვხედავთ, რომ მშვენიერების სიმალეს განსაზღვრავს მისი შინაარსი და არა მოჩვენებითი გარეგნულობა. ამავე დროს ძნელი როდია გავიგოთ, რომ მშვენიერება არ არის განყენებული, მოწყვეტილი ინტერესისაგან. პირიქით, იგი კონკრეტულია და დაქვემდებარებული ინტერესს. იმდენად. რამდენადაც არსებობს მოაზროვნე ადამიანი, რომელიც მას შეიქცნებს, ამ ადამიანს კი აქვს ინტერესი, მიდრეკილება მისადმი. ამიტომ ჩვენ უარყოფთ ფორმალისტური ესთეტიკის ფუძემდებლის კანტის დებულებას იმის შესახებ, რომ თითქოს მშვენიერება დაცლილია ყოველგვარი შინაარსისაგან და მშვენიერია ის, რაც „ყოველი ინტერესის გარეშე მოსაწონია“. მშვენიერება არ არსებობს შინაარსის გარეშე ისე, როგორც არ არსებობს უშინაარსო არსი. ჯერ კიდევ ბელინსკის

ბრწყინვალე გონებამ იგრძნო მშვენიერების შინაარსის ობიექტურობა როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში. ბელინსკის აზრით, ბუნებასა და ხელოვნებაში „არ არის მშვენიერი ფორმები, მშვენიერი შინაარსის გარეშე“¹¹⁹. ეს სავსებით სწორია და გამართლებული. იგი ერთხელ კიდევ ამტკიცებს და აჯამებს მშვენიერების ობიექტურობას, იმ მშვენიერებისა, რომელსაც აქვს შინაარსი და ფორმა. რომ მართლაც ბუნებაში გვაქვს არა მარტო ფორმა, არამედ შინაარსი, ამის შესახებ მიუთითებდა ენგელსი რნატურდიალექტიკაში“. ენგელსი ამტკიცებს, რომ „მთელი ორგანიზმი ბუნება წარმოადგენს ფორმისა და შინაარსის იგივეობის ანუ განუწყვეტელობის ერთმთლიან საბუთს“¹²⁰. მეცნიერების ამ ჰუმანიტარულ აზრს ირავალი ქართველი მწერალი მისწვდა თავის მხატვრულ შემოქმედებაში და ამ მწერალთა შორის ერთი საპატიო ადგილი უნდა დაეთმოს ვაჟა-ფშაველას.

რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება არ არის დაცლილი შინაარსისაგან და მას აქვს როგორც ფორმა, ისე შინაარსი, ამას ნათლად გრძნობდა ვაჟა-ფშაველა. მის მხატვრულ პროზაში, რომელიც ბუნების მშვენიერების, მისი პეიზაჟისა და მთელი გრანდიოზულობის იშვიათ მხატვრულ გადმოცემას წარმოადგენს, ჩვენ მრავლად გვაქვს უაღრესად საყურადღებო შეხედულებები ბუნების მშვენიერების არსზე. ვაჟა ბუნების არა მარტო მხატვარი, მისი უდიდესი მცოდნეც იყო. ბუნება და მისი მშვენიერება ვაჟას მხატვრულ კმნილებაში იშვიათი ოსტატობითაა გადმოცემული. შესაძლებელია ეს იყოს მიზეზი იმისა, რომ ვაჟას მხატვრული შემოქმედება ასეთ დიდ განცვიფრებას იწვევს მკითხველში, ხიბლავს მას და აყვარებს საკუთარ თავს. განუმეორებელ პროზაულ მინიატურაში, რომელსაც დიდმა პოეტმა „მთანი მაღალნი“ უწოდა, ჩვენ მოცემული გვაქვს ვაჟას დამოკიდებულება ბუნებისადმი, მისი მშვენიერებისადმი. ვაჟა ამტკიცებს, რომ ბუნების მშვენიერებას აქვს როგორც აზრი, ისე იდეა და გრძნობა, ბუნებას აქვს შინაარსი. მიმართავს რა მთებს, ვაჟა ეუბნება მათ: „არა გაქვთ აზრი? იდეა? გრძნობა? არ ოცნებობთ? როგორ არა! მაშ რაა ის მშვენიერი ყვავილები, თქვენ რომ გულ-მკერდს გიმშვენებთ? ეგაა თქვენი ოცნება, იმედი, ნუგეში. რად იბურავთ თავს ხშირის ნისლე-ბით, თუ ჩუმჩუმად რასმე არა ჰფიქრობთ და მაგ ფიქრს არ გვიმალავთ აღამიანის შეილებს?! რად მოგყავთ ბალახი? რად ადენთ ციგ-თა წყაროთა? რად აქანებთ ზეავებს? რადა ზრდით ლალთა ხარ-ჩიხვ-

¹¹⁹ В. Белинский, Избр. сочинения, т. I, стр. 328.

¹²⁰ Ф. Энгельс, Диалектика природы, стр. 24.

თა?"¹²¹ ვაჟა დიდი ბუნებისმეტყველივით გრძნობს ბუნების მრავალფეროვნებას. ბუნება რომ სტატიური, უმოძრაო და გაქვავებული ყოფილიყო, ასეთ მრავალფეროვნებას აღარ ექნებოდა ადგილი. მართალია, ვაჟას ამ მსჯელობაში მხატვრობასთან და ბუნების ანტროპომორფიულ გაგებასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ჩვენ ეს კი არ გვაინტერესებს, არამედ, ის ხალასი აზრი, რომ ბუნებასაც აქვს თავისი ფორმა, შინაარსი, მიდრეკილება, მას აქვს თავისი კანონები, და მხოლოდ ადამიანი როდია გაჩენილი იმისათვის, რომ უყვარდეს მშვენიერება, მხოლოდ ის იყოს მშვენიერი. ბუნება მშვენიერების დედაა, მას უყვარს მშვენიერება, იგი მისი შემქმნელია, და თუ საერთოდ მშვენიერება არ არსებობს შინაარსისა და ფორმის გარეშე, რაღა თქმა უნდა, თვით ბუნებაში არსებულ მშვენიერებას უპირველეს ყოვლისა აქვს შინაარსიც და ფორმაც. ამას ამტკიცებდა ვაჟა თავის ბრწყინვალე მინიატურაში.

ბუნებასა და ხელოვნებაში მშვენიერებას აქვს შინაარსი, ისე როგორც ფორმა. როგორი ლამაზი და მშვენიერიც არ უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოები თავისი ფორმით, თუ მას შინაარსი (იდეა) არ გააჩნია, იგი მკვდარი და ნაკლებ საინტერესოა მკითხველისათვის. საბოლოო ანგარიშში კი უშინაარსო ნაწარმოები ისევე არ არსებობს, როგორც უფორმო ნაწარმოები. ამ შემთხვევაში სამართლიანია მაქს დიუქანის შენიშვნა, რომელსაც პლენანოვი ეთანხმებოდა. მარტოოდენ ფორმისადმი მწერლების გამოდევნებას კიცხავდა რა მაქს დიუქანი, იგი სავსებით სამართლიანად ლაპარაკობდა, რომ ლამაზი შუბლიც კი არაფერია, თუ ის უტვინოა და ცარიელი:

„მშვენიერია ფორმა. როცა მ.ს.
 უღვეს საძირკვლად აზრი ძლიერი.
 რა არის შუბლი, თუნდაც ლამაზი —
 მაგრამ უტვინო და ცარიელი“.

ქეშმარიტად, ფორმა მხოლოდ მაშინაა ლამაზი და მშვენიერი. როცა მას აზრი და შინაარსიც ასეთი აქვს. ეს დებულება შეზღვევს კომენტარებს არ საჭიროებს, თუმცა დაუსრულებელი შეგვეძლო მოგვეტანა არგუმენტები. დამპალი და სალი ვაშლი, გარეგნულად შესაძლებელია ორივე ლამაზი იყოს, მაგრამ დამპალი ვაშლი თავის სილამაზეს უკვე აღარ შეეფარდება, როცა მისი შინაგანი არსი (სიღამპლე) ჩვენთვის აშკარავდება. ასეთ შემთხვევაში პირველს უარს ვეუბნებით, მეორეს კი სიამოვნებით ვღებულობთ, თუმცა ფორმის მხრივ ერთი და მეორეც განუსხვავებელია. ხილულ სინამდვილეში მრავალია ანა-

¹²¹ ვაჟა-ფშაველა, ტ. V, გვ. 317—318.

ლოგიური მაგალითი. ტყუილად კი არ ამბობენ: რაც ბრწყინავს ყველაფერი ოქრო როდია; გარედან მტერს სკრის თვალებს, შიგნიდან მოყვარესო. რამდენია გარეგნულად ლამაზი საგანი, შიგნით რომ არა-რამაზას წარმოადგენს. რამდენია მშვენიერად აგებული სასახლე, არქიტექტურულად ლამაზი, მაგრამ საცხოვრებლად უშნო და უვარგისი. ამიტომაც, რომ თუ გარეგნული მშვენიერება შინაგანს არ გამოხატავს, მაშინ არ შეგვიძლია ვთქვათ: ესა და ეს საგანი, ესა და ეს სახლი მშვენიერიაო. მაშასადამე, მარტოდენ გარეგნული როდი ქმნის სილამაზეს. ამ მარტივი მაგალითებიდანაც კი ნათელია, რომ მშვენიერებას თავისი შინაარსი აქვს, ისე როგორც ფორმა, და რომ შეუძლებელია ჩვენ მხოლოდ აბსტრაქტული, განყენებული ფორმა გვხვდავდეს. რომელიც თითქოს მოწყვეტილია შინაარსს, არა აქვს შინაარსი. ასეთი ფორმა არ არსებულა და არც არსებობს. მხოლოდ კანტის ფორმალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ მშვენიერებას შინაარსი არა აქვსო. უშინაარსო მშვენიერება არც ბუნებაშია და არც ხელოვნებაში. ეს დებულება ისეთივე მარტივ ჭეშმარიტებად მიგვაჩინია, როგორი ჭეშმარიტებაცაა ის უცილობელი მოვლენა, რომლის ძალითაც ვაშლის ხე უეჭველად ვაშლს მოისხამს და არა ალუბალს, თბილისი საქართველოშია და არა ავსტრალიაში, მოხუცებულობამდე ადამიანი უეჭველად გაივლის ბავშვობის სტადიას და ის მოხუცებულად არასოდეს არ იბადება.

დავახსიათეთ რა მშვენიერების ობიექტურობა, მისი არსი, ფორმა და შინაარსი, ახლა საშუალება გვეძლევა გადავიდეთ მშვენიერებასა და სილამაზის ცნების გარკვევაზე. ჩვენი დებულება ასეთია: მშვენიერება და სილამაზე განსხვავებულია, პირველი უფრო მაღალი და ფართო ცნებაა, ვიდრე მეორე.

მშვენიერება გაცილებით უფრო მაღალი ცნებაა, ვიდრე სილამაზე, ისე, როგორც შექსპირი ასხვავებდა სილამაზეს და მშვენიერებას. შესაძლებელია საგანი იყოს ლამაზიც და მშვენიერიც, მაგრამ მშვენიერება იგივე არ არის, რაც სილამაზე. პირველი გაცილებით უფრო მაღალი ცნებაა ობიექტური რეალობის გამოსახატავად, ვიდრე სილამაზე. ჩვენ ხშირად ვამბობთ: რა ლამაზია ეს ველი რა ლამაზია ეს მთა! მაგრამ თუ გვინდა უფრო მეტი აღფრთოვანება გამოვხატოთ, მაშინ მივმართავთ ცნებას — მშვენიერია და საგნის სილამაზეს უფრო მეტ ესთეტიკურ ღირებულებას ვაძლევთ. „სილამაზე ჩვენ მრავალჯერ უფრო მშვენიერი გვეჩვენება, როცა მას ამკობს სიმართლე“. — ამბობს შექსპირი. ორმხრივია ეს დებულება საინტერესო: ერთი მხრივ, მშვენიერება აქ წარმოდგენილია გაცილებით უფრო მაღალ ცნებად, ვიდრე სილამაზე, და, მეორე მხრივ, სილამაზის არსა

ორგანულ კავშირშია გაგებული სიმართლესთან. სილამაზეს და მშვენიერებას უნდა ამკობდეს სიმართლე. რა უნდა იყოს ეს სიმართლე? მისი ნამდვილობა, არსის ორგანულობა. ცხოვრებასთან სიახლოვე, ბუნებრივი გამოვლენა. ჩვენ ნაკლებად მოგვეწონება ის, რაც თავისში ყალბია. რომლის არსი დაშორებულია სიმართლეს. ძლიერ სასიამოვნოა ნახო ბუტაფორიული გამოხატულება თოვლის ბაბუისა, მოგვეწონოს ის. მაგრამ შეუძლებელია ეს გამოხატულება უფრო მიმზიდველი და მშვენიერი იქნეს ადამიანისათვის, ვიდრე თვით ნამდვილი საგანი. მსგავსი მაგალითების მოტანა დაუსრულებლად შეიძლება ბუნების სინამდვილიდან.

ჩვენ არა ერთხელ გვინახავს ზღვა, დახატული აივანოვსკის ან სხვა რომელიმე მხატვრის მიერ. არა ერთხელ მოუკია ამ სურათს ესთეტიკური ტკობა, მაგრამ ყოველთვის უფრო მეტად განგვიცდია სიხარული და აღფრთოვანება. თუ იგი გამოხატავს სიმართლეს, გამოხატავს ზღვის სინამდვილეს მის ყოველმხრივობაში. თითოეულ სურათს ადამიანის გონება და გრძნობათა ორგანოები ამოწმებენ იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად ახლოა ეს სურათი სიმართლესთან, სინამდვილესთან. რეპინს დახატული ჰყავს კავკასიელი. გენიალური მხატვრის ოსტატობითაა შესრულებული ეს სურათი. იგი გვიზიდავს თავისი სიმართლით და ბუნებრივობით. მაგრამ რა სასაცილო იქნებოდა. რომ მე-19 საუკუნის კავკასიელის ტიპურ სახედ რეპინს აეღო სმოკინგიანი ან ცლინდრიანი კავკასიელი. შესაძლებელია მხატვარს ის დაეხატა ისეთივე ოსტატობით, როგორც დახატა ტიპური კავკასიელი, მაგრამ მაინც არ იქნებოდა ისე მიმზიდველი, რომ ჩვენთვის მოეცა ნათელი წარმოდგენა ობიექტურ სინამდვილეზე. ბავშვის მიერ დახატულ ზღვას აკლია მიმზიდველობა იმიტომ, რომ იქ იკარგება სიმართლე, სინამდვილე. ბავშვს შეუძლია მოხაზოს ზღვის ზოგადი სახე, ტალღები, მაგრამ მას გამორჩევა მრავალი „წერილობანი“, მაგალითად, გამჭვირვალობა (თუ წყნარ ამინდში გვაძლევს ზღვის გამოხატულებას), რაც ზღვის ნამდვილადობას დაკარგავს და ამიტომ შეუძლებელია ამ სურათს ჩვენ დიდხანს ვუტკივროთ, მაშინ, როცა აივანოვსკის სურათი ათეული წუთობით იზიდავს ჩვენს ყურადღებას. მაშასადამე, საქმე ის კი არ არის, რომ ერთ შემთხვევაში ბავშვია სურათის ავტორი და ამიტომ დიდხანს არ ვუტკივროთ მის მიერ დახატულს, მეორე შემთხვევაში გენიალური მხატვარია და დიდხანს გვიტაცებს მისი მხატვრული ფაქტი, არამედ ის, თუ რამდენად სიმართლით გამოხატავს საგანი ობიექტურ რეალობას, რამდენად აღძრავს ჩვენში მოგონების გრძნობას

ბუნებაში რეალურად არსებულ მოვლენაზე თუ საგანზე. შესაძლებელია არ ვიცოდეთ, თუ ვინ არის ავტორი ამა თუ იმ ნაწარმოებისა, მაგრამ შეუცდომლად დავასახელოთ და შევფასოთ იგი. სიმართლე ამკობს სილამაზეს და აძლევს ძალას. „წერეთ სიმართლე“ — ასეთი მოწოდებით მიმართეს საბჭოთა მწერლებს. და მართლაც, რაც უფრო მეტია სიმართლე მხატვრულ ნაწარმოებში, იგი იმდენად უფრო მიმზიდველი და მშვენიერია. მოიგონეთ გრიგოლ ორბელიანის ლექსი — „საღამო გამოსალმებისა“. პოეტის ფანტაზიამ, შეიძლება ითქვას, ღრმად წარმოსახა ბუნებაში პრაქტიკულად ნახული და განცდილი ადგილი, დარიალის ხეობა, რომელიც მშვენიერი ლირიკული ლექსით აგვიწერა. ამ ლექსში სინამდვილე და სიმართლე გარკვეულ სიმაღლეზეა და ამიტომ უფრო მეტად გვიზიდავს იგი:

„შელამდა, მარტო ეზი კმუნეთ, ჩემი ჩივილი ვის ესმის?
დაყრუვდა არე... მხოლოდა ხმა ისმის ზოგჯერ გუშაგის.
მხოლოდ სჩანს, მთანი მღუმარედ აყუდებულან ცათამდის,
და ყაზიბეგსა საამოდ ზედა ვარსკვლავი დაქანთის!
წყალნი, მთით დაქანებულნი, უფსკრულსა იკარგებიან,
თერგი რბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნენ...“

პოეტს შეეძლო სრულებით არაფერი ეთქვა „კლდეებს ბანის“ შესახებ და მაინც მივიღებდით საკმაო წარმოდგენას დარიალის სეობაზე, დაუდგრომელ თერგზე, ვინაიდან სიტყვები — „წყალნი, მთით დაქანებულნი, უფსკრულსა იკარგებიან, თერგი რბის, თერგი ღრიალებს“ — შეიცავენ სიმართლეს, ისინი სწორად გამოხატავენ ობიექტურ რეალობას; მაგრამ ეს სიმართლე ავტორმა კიდევ უფრო გააღრმავა, როცა თერგის ღრიალს შეუერთა „კლდეების ბანი“ და ამგვარად საკვებით სრულყოფილად დახატა დარიალის ხეობა. ჩვენს მიერ ციტირებული ლექსის უკანასკნელი სტრიქონი ცოცხალ აპოთეოზად გვევლინება, იგი ამკობს ლექსის ამ ადგილის მთელ სილამაზეს, მას ხდის უფრო მიმზიდველს და მშვენიერს. საქმე ის კი არ არის — პოეტი პირველად თერგის ხმაურს გაიგონებს თუ მისი ტალღების ღინებას შეხედავს, არამედ რამდენად სწორად, სიმართლით გამოხატავს ობიექტურ რეალობას. თუ ორბელიანმა თავდაპირველად შეამჩნია „წყალნი, მთით დაქანებულნი“, ასე არ მოიქცა მიხეილ ლერმონტოვის ძლიერი პოეტური ფანტაზია, რომელმაც დარიალის ხეობა, თერგის

ფაფარაყრილი დინება შემდეგი სახით დაგვიხატა — პოეტს ჯერ თერგის ხმაური ესმის და შემდეგ ხედავს მისი ტალღების დინებას:

«Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Спять воцарялися там.
Лишь Терек в теснине Дарьяла
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну»¹²³

ლერმონტოვის ლექსის ხასიათი, როგორც ვხედავთ, გამსხვავებულია ორბელიანის ლექსისაგან. მიუხედავად ამისა, ორივე შემთხვევაში უცვლელია სიმართლე, სწორადაა გადმოცემული დარიალის ხეობა და თერგის დაუცხრომელი დინება. ეს სიმართლე ჩვენს მიერ ციტირებული ლექსების სილამაზეს მეტ მშვენიერებას აძლევს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი პოეტი მას სხვანაირად იძლევა, მეორე განსხვავებულად. მსგავსი მაგალითისათვის შეიძლება მივმართოთ შექსპირს, რომლის უკვდავ „ჰამლეტში“ გვხვდება საკმაოდ ვრცელი მსჯელობა ჩვენს მიერ დაყენებულ საკითხზე.

ლამაზი მაშინაა მშვენიერი, თუ იგი სიმართლეს და სინამდვილეს გამოხატავს. ასე მსჯელობს შექსპირის ჰამლეტიც. მართალია, ეს მსჯელობა მხოლოდ თეატრს შეეხება, თეატრალურ ხელოვნებას, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვისაც ძვირფასია, რადგან ჰამლეტი ბუნებრივსა და ბუნებას გაცილებით მაღლა აყენებს, ვიდრე ხელოვნურსა და ხელოვნებას. მოვიტანთ ვრცელ ამონაწერს იმ კლასიკური დიალოგიდან, რომელიც გაიმართა დანიის მწუხარე პრინცსა და დანიამო მისულ აქტიორებს შორის:

„ჰამლეტი: გთხოვ, ეს ლექსი ისე წარმოსთქვა, როგორც მე თვითონ გაჩვენე, თავისუფლებით და ძალდაუტანებლად, მაგრამ თუ ესეთი ყვირელი მორთე, როგორც ზოგიერთა ჩვენს აქტიორებს ზნეთა სჭირთ, სჯობს, ჩემი ლექსები ისევ ქუჩის გზირს ვათქმევინო. ნუ გააპობ ჰაერს. აი ასე, ხელების ქნევით და სიწყნარით მოიქეცე. რაც უნდა ვნება ზღვასავით გულში ფილელავდეს, ქარიშხალსავით მრისხანებდეს და მორევსავით ფიტრიალებდეს, მაინც საამო ზომიერება იქონიესულს მაწუხნებს სწორედ, როდესაც რომელიმე ახმახი და პარიკ დახურული მოთაჰამე თავის ღრიალით თავისავე ვნებათ-ლეღვას ნაყუწ-ნაყუწად აქცევს; როდესაც იგი ყურებს უჭედავს მდაბალ მაყურებლებს, რომელთაც მოსწონთ მხოლოდ ან გაუგებარი უსიტყვო თამა-

¹²³ იხ. ლერმონტოვის ლექსი «Тамара».

შობა. ან მაღალი ხმაურობა. ამისთანა მოთამაშე სწორედ მათრახით ასპირელებელია: იგი ტერმაგონსაც აკარბებს და იროდსაც. თუ ღმერთი გრწამს, ამას ერიდე.

პირველი აქტიორი: თქვენი ბრძანება აღსრულებული იქნება. ჩემო ხელმწიფევე.

ჰამლეტი: ნურც ძალიან მოდუნდები და შენივ გონიერება მრჩევლად იყოლიე. მოქმედება სიტყვას შეუფარდე და სიტყვა მოქმედებას. უფრთხილდი, ჩვეულებრივს სიწყნარეს არ გადახვიდე თორემ თეატრის მნიშვნელობას ხელს შეუშლი. თეატრის აზრი უწინაეც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკედ გაუხდეს, სათნობას მისი სახის მეტყველება აჩვენოს, ბიწიერებას მისი უმზგავსოება. დროებასა და ხალხს მათი ვითარება და ნაკვლევი. თუ ეს დანიშნულება ვერ შეასრულა, ან თუ გადაამეტა, იქნება რეგენები გააცინოს, მაგრამ გაგებულ ადამიანს კი შეაწუხებს და ერთის გაგებულის შეხედულება უნდა გერჩიოს მთელის თეატრისას. ოჰ, მე მინახავან აქტიორები, რომელნიც სხვებს უქიათ და ძალიანაც უქიათ, მაგრამ. ღმერთო შეგცოდე, არც ლაპარაკის კილო, არც მიხვრა-მოხვრა მათი ადამიანისას არა ჰკვანებია — არც ქრისტიანისას, არც უსჯულოისას. ისე იჭიმებოდნენ და ღრიალებდნენ, გეგონებოდათ ბუნებას შეგირდები ჰყოლია და იმათ შეუქმნიათ ეს ადამიანები, მაგრამ კარგნი ვერ გამოსულან და იმისათვის ისე უმზგავსოდ ჰბაძავენ კაცობრიობასო.

პირველი აქტიორი: ვგონებ, ბატონო ჩემო, რომ ეგ ჩვეულება საკმაოდ შევცვალეთ.

ჰამლეტი: შეცვლა რას ჰქვიან, სრულიად მოსპეთ,—და თქვენს მსახურებსაც უთხარით, იმაზე მეტს ნურას ილაპარაკებენ, რაც როლში უწერიათ; თორემ ზოგიერთნი უბრალო მაყურებელთა გასაცინებლად მორთავენ ხოლმე ხითხითს, თუნდ იმ დროს საჭირო იყოს სრული ყურადღება პიესის რომელიმე ძნელი ალაგის გასაგებად. ეგ მეტად უმართებულთა და ამტკიცებს მხოლოდ იმ მასწარების საცოდავ თავმოყვარეობას. წადით, მოემზადეთ“¹²⁴.

შექსპირის გენიალური გონება, როგორც ვხედავთ, მიუთითებს არა მარტო მშვენიერების ობიექტურობაზე („ბუნებას შეგირდები ჰყოლია... კარგნი ვერ გამოსულან... იმისათვის ისე უმზგავსოდ ჰბაძავენ კაცობრიობასაო“), არამედ, იმის შესახებაც, რომ მშვენიერება მაში-

¹²⁴ უ. შექსპირი, ჰამლეტი, მესამე მოქმედების მეორე სურათი. ივ. მახაბლის თარგმანი.

ნაა ქვემარტივ, თუ იგი სიძარულეს და სინამდვილეს გამოხატავს. შექსპირიც ხელოვნების (თეატრის) ამოცანას იმაში ხედავს, რომ „ბუნებას სარკედ გაუხდეს“. ამგვარად, ჩვენ ვნახეთ, რომ შექსპირი მშვენიერებას უკავშირებს სიძარულეს და სინამდვილეს, თვით ბუნებას, ის ასხვავებს მშვენიერებას და სილამაზეს, პირველი გაცილებით უფრო მაღალია შექსპირისათვის, ვიდრე მეორე, ისე როგორც ტრაგედიის ანალიზში ასხვავებენ დიდსა და ამაღლებულს. პირველად ამ საკითხს ურადლება მიაქცია შილერმა წერილში „ამაღლებულის შესახებ“. რასაც ჩვენ სხვა ადგილას ვეხებით.

სილამაზე და მშვენიერება განსხვავებულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაშიც. ბარათაშვილისათვისაც მშვენიერება გაცილებით მაღალია, ვიდრე სილამაზე. უკანასკნელი წარმავალია და იგი მხოლოდ ხორციელების სფეროს ეკუთვნის. უეჭველია, ბარათაშვილი ახლო იცნობდა ფილოსოფიურ იდეალიზმს. ვინაიდან მშვენიერება მის პოეზიაში გაგებულია. როგორც არა ამქვეყნიური რეალობა, არამედ, რაღაც ღვთაებრივი, ზეცით მოსული. ეს იგივეა, რაც ჰეგელისეული განსაზღვრა მშვენიერებისა, როგორც აბსოლუტური სულის გამოვლენისა. ბარათაშვილის აზრით, სილამაზე მხოლოდ ხორციელების ნიჭია და ამდენადვე წარმავალი, როგორც ხორციელი არსება. მისდამი ტრფობაც ცვალებადია, როგორც თვით ეს სილამაზე:

„სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების,
და ვით ყვაილი თავისს დროზე მსწრაფლად დაქენების;
აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსკვეალში,
ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიებო“.

სულ სხვაა მშვენიერება. თუ სილამაზე ხორციელების ნიჭია, მსწრაფლ წარმავალი, ისე როგორც „ყვაილი თავისს დროზე მსწრაფლად დაქენების“, თუ სილამაზე ცვალებადია, როგორც მისადმი გამსკვეალული ტრფობა, — მშვენიერება „ნათელია, ზეცით მოსული“ და ის ღვთის გამოვლენაა, ბარათაშვილის აზრით, ისე, როგორც ადამიანი „კერძო ღვთაებობაა“. ამიტომ ბარათაშვილისათვის ადამიანში არის „მაღლი ტრფობისა“, ვინაიდან მშვენიერება და ადამიანი წარმოადგენენ „კერძოს ღვთაებობისა“. ჩვენ ნათლად ვხედავთ, რომ ბარათაშვილის ეს მსჯელობა იგივეა. რაც ფილოსოფიური იდეალიზმისა, კერძოდ, პლატონიდან მომავალი ობიექტური იდეალიზმისა. შეიძლება ბარათაშვილი ჰეგელსაც კი იცნობდა. 40-იანი წლები რუსეთში ჰეგელის ფილოსოფიური აზროვნების ბატონობის წლები იყო. ჩვენ ეს ზევით ვნახეთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური იდეალების ანალიზის დროს, და არ იქნება პარადოქსი თუ ვიტყვით, რომ ბარათაშვილი, ალბათ, ახლო იდგა იმ ფილოსოფიურ მაჯისცემასთან, რომელსაც მე-

19 საუკუნის პირველი ნახევრის რუსეთი განიცდიდა, და რომელთანაც, ეკვი არ გვებარება, დაახლოებული იყო მთელი ქართული ფილოსოფიური აზრი ამავე პერიოდისა. ბარათაშვილის კონცეფცია მშვენიერების არსის გარკვევაში ჩვენ გვაძლევს ამის საბუთს, და, შესაძლებელია, აქედანაც დაიძრას ძიება, თუ როგორი გავლენა მოახდინა საქართველოზე რუსეთის მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ფილოსოფიური აზრის მძაფრმა მაგისტრებმა, რომელსადაც ინდიფერენტულ დამოკიდებულებაში ვერ დარჩებოდა საქართველოც, რომელსაც ამ დროს რუსეთთან უაღრესად ახლო პოლიტიკური, ეკონომიური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა. მაგრამ ეს სპეციალური გამოკვლევის საგანია. ჩვენ მხოლოდ ის გვაინტერესებს, თუ როგორ ესმის ბარათაშვილს მშვენიერება, რომელსაც ის ასხვავებს სილამაზისგან:

„მშვენიერება ნათელია, ზეით მოსული,
რომლით ნათლება ყოელი გრძნობა, გული და სული,
და კაცსა შორის, ეთ კერძოსა ლთაებობისა,
რაღ გრწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?“

მაგრამ თუ სილამაზე ცვალებადი და სწრაფლწარმავალია, მშვენიერება თავისში უკვდავებას, მარადიულობას შეიცავს, რომელსაც „ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს“. მშვენიერება არა მარტო უკვდავებასა და მარადიულობას განასახიერებს, არამედ. ბარათაშვილის აზრით, იგი კიდევ უფრო მაღალს შეიცავს თავისში; ამ მარადიულობას და უკვდავებას მას აძლევს ჭეშმარიტება, რომლის დამოუკიდებლად იგი არ არსებობს:

„თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს,
მხოლოდ ავნირი ესრეთ აუღოთა მშობს სიყვარულსა,
ზეგარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა!
მხოლოდ მათ შორის არის გრძნობა, ესთ სანუკველი,
რომ მის უტკბილეს არც თუ არის სასუფეველი!
მას ცისა სხივით აცისკროვნებს მშვენიერება
და უკვდავებით ავირგვინებს ჭეშმარიტება!“

მშვენიერებას ბარათაშვილი განიხილავს უკვდავებასთან და ჭეშმარიტებასთან ორგანულ კავშირში. ჩვენ ეს ხაკითხი გვაინტერესებს ფილოსოფიურ ასპექტში, და გვინდა თამამად მივუთითოთ იმ დებულებების გამძლეობაზე, რომელიც ბარათაშვილის ფილოსოფიური კონცეფციის განვითარებაში ხელავს ჰეგელიანური ფილოსოფიის ელემენტებსაც. საიდან შეეძლო ბარათაშვილს მშვენიერება განეხილა ჭეშმარიტებასთან მჭიდრო კავშირში? ეს იყო მისი, როგორც პოეტის ფანტაზიის ნაყოფი, თუ მას წინ უსწრებდა ფილოსო-

ფიური აზრის შესისხლბორცება? ჩვენ მეორე დებულება უფრო ნამდვილი გვგონია, და ამიტომ დავიწყებთ ამ კონცეფციის დასაბუთებას. ბარათაშვილს ეს შეეძლო აეთვისებია ტრადიციული ქართული ფილოსოფიის პლატონიზმიდან, მაგრამ მას შეეძლო იგი აეთვისებია იმ დროს რუსეთში მოდად ქცეული ჰეგელის ფილოსოფიიდანაც.

ჰეგელიც ჭეშმარიტებასთან მჭიდრო კავშირში განიხილავდა მშვენიერებას. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ჰეგელისათვის მშვენიერება არის იდეა. მაგრამ ამავე დროს უნდა გვახსოვდეს, რომ ჰეგელისათვის მშვენიერება არის ქვეყნის მთლიანი სული. მხოლოდ იმ დენად, რამდენადაც ის არის იდეის რომელიმე არსებობა. რადგან ერთადერთი მხოლოდ იდეაა ჭეშმარიტად ნამდვილი¹²⁵. მშვენიერება არის იდეა, მაშასადამე, მშვენიერება ყოფილა ჭეშმარიტებაც, ვინაიდან ჭეშმარიტება არის იდეა და ჰეგელი იქვე მიუთითებს, რომ მისთვის მშვენიერება და ჭეშმარიტება ერთი და იგივეა, ვინაიდან ერთი და მეორეც იდეის არსებობაა. „მშვენიერება და ჭეშმარიტება დედარსობრივად ერთი და იგივეა, ვინაიდან მშვენიერი თავისში უნდა იყოს ჭეშმარიტი“¹²⁶. შემდეგ ჰეგელი განასხვავებს მშვენიერებას და ჭეშმარიტებას, ვინაიდან უკანასკნელი გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე პირველი. მაგრამ რა განსხვავებაა მათ შორის? მშვენიერება მგრძნობიერია მაშინ, როცა ჭეშმარიტება ასეთი არ არის, ის მხოლოდ საყოველთაო იდეაა. მაგრამ ჭეშმარიტება, როგორც იდეის არსებობა, დედაარსობრივად მშვენიერების მსგავსია, ვინაიდან მშვენიერებაც იდეის არსებობაა. ჩვენ ვხედავთ, რომ ბარათაშვილიც ჭეშმარიტებასთან ორგანულ კავშირში განიხილავს მშვენიერებას, და ამავე დროს, მსგავსად ჰეგელისა, ჭეშმარიტებას მშვენიერებაზე მაღლა აყენებს, ვინაიდან, მშვენიერებაში უკვდავების შემტანი, იმ უკვდავებისა, რომლითაც მშვენიერება სილამაზეზე მაღლა დგას, არის ჭეშმარიტება, უკვდავი და მარადიული. ეს მსჯელობა საკმაოდ მიგვაჩნია იმის ნათელსაყოფად, რომ ბარათაშვილის ფილოსოფიურ კონცეფციაში, კერძოდ, მშვენიერების არსის ანალიზში ვპოვოთ ფილოსოფიური იდეალიზმის ფესვები, და კონკრეტულად, ჰეგელის ობიექტური იდეალიზმი.

ჩვენ ვნახეთ, რომ ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით დაბლა დგას, ვიდრე ბუნებაში არსებული მშვენიერება. მაგრამ ხელოვნების თუნდაც ერთსა და იგივე ფაქტებშიც ხომ განსხვავებული მშვენიერებანი გვაქვს? შესაძლებელია ორმა მწერალმა გამოხა-

¹²⁵ Гегель, Эстетика, стр. 114. ხაზი ჩვენი.—გ. ჯ.

¹²⁶ იქვე, ხაზი ჩვენი.—გ. ჯ.

ტოს ერთი და იგივე მშვენიერება, მაგრამ ერთმა უფრო ნამდვილად მშვენიერი, ვიდრე მეორემ. ფაუსტის ფაბულა რამდენიმე პოეტმა გაიზადა თავისი პოეზიის საგნად; მაგრამ ვინ არ იცის, რომ მხოლოდ გოეთეს გენიალურ პოეტურ ქმნილებაში ყველაზე უფრო ღრმად, ფილოსოფიურად და უმშვენიერეს მხატვრულ სახეებში პოვა ამ სიუჟეტმა უმაღლესი გამოხატულება. ფოდალური არისტოკრატიის დეგრადაცია მე-19 საუკუნეში მრავალმა ქართველმა მწერალმა აგვისახა, მაგრამ ამ ლიტერატურიდან ყოველთვის გამოვყოფთ გიორგი ერისთავის კომედიებს და ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ პროზას, ვინაიდან იქ უფრო ღრმად და უმშვენიერეს მხატვრულ სახეებშია მოცემული ეს პროცესი. მაშასადამე, ჩვენ ვხედავთ, რომ ერთი და იგივე საგანი ხელოვნებაში ერთნაირად კი არ გვესახება, არამედ, განსხვავებულად, ერთ შემთხვევაში უფრო უმშვენიერესად, მეორე შემთხვევაში მშვენიერად, მესამე შემთხვევაში ლამაზად, მეოთხე შემთხვევაში კარგად, შემდეგ საშუალოდ (არც წყალია, არც ღვინო), ცუდად, უცუდედსად, მახინჯად, და ბოლოს ფალსიფიკაციად, სრულ გაყალბებად. როგორ უნდა ავხსნათ ეს ან როდისაა ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება უფრო მაღალი?

მოქმედება და ლაკონიურობა. ხელოვნებაში მშვენიერება იმდენად უფრო მაღალია, რამდენადაც ის გვეძლევა მოქმედებაში და არა სტატიურობაში, რადგან ის მაშინ უფრო ახლოა ცხოვრებასთან, ცხოვრების არსთან, ვინაიდან ცხოვრება უფრო მეტად მოძრაობა და მოქმედებაა. მშვენიერებას ამავე დროს უყვარს ლაკონიურობა, როგორც მისი არსის ორგანული თვისება. მშვენიერებას ისევე უყვარს ლაკონიურობა, როგორც სისადავე. „მშვენიერების არსებითი ხასიათია სისადავე“, — წერს ჩერნიშევსკი. ბუნებაში ჩვენ ვვაქვს ლაკონიურობის ვანუმეორებელი და იშვიათი ძეგლები. აიღეთ ფუტკრის სარაჯი და თქვენ აღარ დაგჭირდებათ ჩემი კომენტარები. ხელოვნების ყოველი დიდი მხატვრული ფაქტი იხრება ამ ლაკონიურობისაკენ. ხელოვნების ყოველი დიდი ფაქტი მიისწრაფვის მშვენიერება გადმოსცეს მოქმედებაში.

ლაკონიურობა ხელოვნების ნამდვილად მონუმენტური ძეგლის დაქანასათუბელია. შესაძლებელია მწერალმა რამდენიმე ფურცელი ქაღალდი მოანდოშოს თავისი გმირის თუ ტიპის შინაგანი ან ვარჯჯანი მხარის გამოხატვას, მაგრამ მაინც ვერ მიაღწიოს მიზანს. შესაძლებელია ტიპი დარჩეს მონოკულარული, მიუხედავად ავტორის დაუცხრომელი ცდისა — აღწერითი სტრიქონებით მოეცა გმირის სრულყოფილი წარმოსახვა. ფსიქოლოგიური მომენტების ღრმა და ყოველმხრივ გამოხატვა სრულებითაც არ არის დამოკიდებული აღწერითი მომენტების სიუხვეზე. შესაძლებელია ერთმა მწერალმა რამდენიმე

სიტყვით გამოხატოს უფრო ღრმად და სრულყოფილად ის, რაც მეორემ ვერ შეძლო უამრავი სტრიქონების თუნდაც მოხდენილი დალაგებით. ილია ჭავჭავაძეს მოჰყავს ლაკონიურობის მაგალითი რუსთაველიდან. რუსთაველი ხშირად რამდენიმე სიტყვით გამოხატავს იმას, რასაც ზოგიერთი მწერალი რამდენიმე ფურცლითაც ვერ გამოხატავდა. ასმათი ეუბნება ტარიელს ნესტანის შესახებ: „აწ წადიო, ვერას გითხრობს“. ამ ოთხ სიტყვაში, ილიას აზრით, მხოლოდ გამოთქმულია „სიდიადე და ძლიერება გრძნობისა“, რომელმაც ადამიანი დაამუწჯა მაშინ, როცა „თქმა და ლაპარაკი სამოთხესავით სანატრელია“ იმ ადამიანთან (მიჯნურთან), ვინც მას საკუთარი გონებისა და გრძნობის ნავსაყუდლად მიუჩნევია.

ეს გრძნობა შენიშნა ქართული ლექსის დიდმა ინტუიციამ ალექსანდრე ჭავჭავაძემაც. მისი პოეტური ხილვა შესანიშნავად ამეტყველდა რამდენიმე სტრიქონში, რომლითაც ლაკონიურად გამოიხატა სიყვარულს მთელი გრძნობა, ესოდენ ძლიერი და მიმზიდველი:

„მე შენ არ აერყვი. გეტრფი ეოა სხვანი გეტყვიან.
ბევრი გარწმუნებს — გეტრფი; გულთ კი სხვაგან რბიან.
მხოლოდ ეს ლექსი: გეტრფი! ნეტა რას ძალასა მქონობს?
ცულ არს: გეტრფი და გეტრფი, თუ გული არ მიყოლობს.
აეთი გეტყვის: — გეტრფი, რომ ტრფობა არ იყოლეს;
სხვამ ნუთუ ვერ გრქვას: გეტრფი, და გულში კი იწოდეს.
ნუ ელო მეც გრქვა: გეტრფი! დუმილს ვრაცხ უმჯობესად,
მაგრამ მერწმუნე, გეტრფი საზომის უარესად“¹²⁷.

რუსთაველის „აწ წადიო, ვერას გითხრობს“ და ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ნუ ელი მეც გრქვა: გეტრფი! დუმილს ვრაცხ უმჯობესად“, ან კიდევ „სხვამ ნუთუ ვერ გრქვას: გეტრფი, და გულში კი იწოდეს“ — ნამდვილი სიყვარულს გრძნობას გვიხატავენ თავისი სრულიადი და ძლიერებით, თუმცა ჭავჭავაძის ლექსი განსხვავდება რუსთაველის ლექსისაგან იმავე ზომით, რა ზომითაც ისინი ერთმანეთს უახლოვდებიან. უთქმელობა თუ დუმილი სიყვარულის დიდი გრძნობის მოზღვაგების დროს თითქოს უერთდება დიდი ხელოვნების კანონს გამოხატვისას და ეს კანონი ერთნაირი ძალით ამაღლებს ორივეს, როგორც სიყვარულს, ისე ხელოვნებას.

იგივე კანონის მოქმედებას ვხედავთ ჰომეროსის უკვდავ „ილიადაში“, როგორც ეს პირველად ლესინგმა შენიშნა. ჰომეროსის შექმნილ მუშაობაში ლაკონიურობას, რომელიც ხშირად ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებს, განცვიფრებაში მოჰყავდა ლესინგი. „ილიადაში“, როგორც

¹²⁷ ა. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით. 1940. გვ. 88. შდრ. მეორე გამოცემა, 1949.

ლესინგი მიუთითებს¹²⁸, თქვენ ვერ იპოვით ელენეს მშვენიერების დაწვრილებით აღწერას. მაგრამ ელენეს სილამაზეს თქვენ გრძნობთ და ისე ძლიერია შთაბეჭდილება, რომ ზოგიერთს შესაძლებელია პარადოქსადაც კი მოეჩვენოს ეს დებულება: მთელს ამ დიდ ნაწარმოებში ჰომეროსმა მხოლოდ ერთხელ და ისიც ვაკვრით მიუთითა — ელენეს თეთრი ხელები და მშვენიერი თმები ჰქონდაო. მაგრამ თუ ჰომეროსს არ მოუვია ელენეს სილამაზის დაწვრილებითი აღწერა, როგორ მივიღეთ ჩვენ წარმოდგენა ელენეს მშვენიერებაზე? რატომაა, რომ „ილიადას“ წაკითხვის შემდეგ ჩვენი ცნობიერებიდან არასოდეს არ იშლება ელენე. როგორც უმშვენიერესი, ულამაზესი არსება? ლესინგი მიუთითებს ჰომეროსის შემოქმედებითი მეთოდის, ცალკე აღმანიშნისა და სხეულის აღწერის სპეციფიკაზე, რომლის გარკვევა ვრავალმხრივია საინტერესო. ნაწილობრივ შევჩერდებით აღნიშნულ საკითხზე, რადგან ეს ნათელს მოჰფენს დებულებას — ხელოვნებაში მშვენიერება უმეტესად გვეძლევა მოქმედებაში, ლაკონიურობაში.

ლესინგის აზრით, ჰომეროსი თითქმის ყოველთვის გაურბის მოქმედი გმირის სხეულის დაწვრილებით აღწერას. ის „არაფერს არ გამოხატავს, გარდა თანმიმდევარი მოქმედებისა, და ყველა სხეულს, ყველა ცალკე საგნებს ხატავს მოქმედებაში მათი მხოლოდ მონაწილეობის ზომის მიხედვით, ამავე დროს, ჩვეულებრივად, არა უმეტეს ერთი ხაზით“¹²⁹. ტიპურ მაგალითთა შორის, რომელიც მრავლად მოჰყავს ლესინგს თავისი დებულების დასამტკიცებლად, შესაძლებელია დავასახელოთ მხოლოდ ორი — აგამემნონი და ელენე:

A) ჰომეროსს სურს გვიჩვენოს, თუ როგორ იყო ჩაცმული აგამემნონი. მაგრამ ის არ ირჩევს შიშველი აღწერის გზას. ჩვენს თვალწინ ხდება მეფის მიერ ტანსაცმლის ჩაცმის პროცესი და ბოლოს გვეძლევა სრული წარმოდგენა აგამემნონის ტანსაცმელზე. აღწერის მომენტის აქ პირდაპირ დაქვემდებარებულია მოქმედებაზე და აცილებულია ტანსაცმლის სახელების მოსაწყენი ჩამოთვლა:

„...აღვიდა და შეიმოსა მან ტანთ უღბილესი, ახალთ-ახალი, უცხო ხიტონი, ზევით მოისხა უფართოესი შესამოსელი; ყირმიზ ტერფებზე თანშემოიკრა უცხოოდ ნატიფი სახის სანდლები; და მხარიღლია ჩამოიკიდა ელვაზე ხმალი, ვერცხლით ნაკედი. ხელთ მოიმახეა მამაპაპური, სამარადუამოდ უღრევი სკიპტრა, მით უკუიქცა...“¹³⁰

¹²⁸ Л е с с и н г, Лаокоон, 1883, стр. 174—175.

¹²⁹ იქვე, გვ. 125.

¹³⁰ „Илиада“, II, стр. 43—47. თარგმანი ნ. აგიაშვილის.

ავამეზნონის ტანსაცმლის გარდა, ჰომეროსი ამ პატარა ნაწყვეტით მკითხველის ფანტაზიაში იშვიათი სიცხადით ავითარებს მოქმედებას, რომელიც მხოლოდ იმ მიზანს ემსახურება, რომ მეფის მრავალნაირი სამოსის დასახელებას არ მისცეს შიშველი რეგისტრაციის ფორმა და, რაც მთავარია, მოქმედებით უზრუნველყოს ემოციის მაქსიმალური სიძლიერე. ბუნებრივია, რომ ჰომეროსის მეთოდი ამ შემთხვევაში სრულ მიზანს აღწევს და ავამეზნონის არა მარტო სახე, მისი ტანსაცმლის თითოეული დეტალიც კი ღრმა კვალს ტოვებს მკითხველის ცნობიერებაში.

ელენეს დახატვასაც ჰომეროსი როდი ღალატობს თავის ნაცად მე-თოდს. აღწერა აქაც მოქმედებაში იშლება;

B) ელენეს მშვენიერებას, მის „ღვთაებრივ სილამაზეს“ ჰომეროსი არსად არ აგვიწერს დაწვრილებით. მისი სხეულის მშვენიერების მხოლოდ ორი დეტალი აღნიშნა ელინთა ამ უკვდავმა პოეტურმა გენიამ, ისიც ვაკვრით — ელენეს ჰქონდაო თეთრი ხელები და ლამაზი თმები. მაგრამ ამით ხომ არ შეიძლებაოდა მიგველო სრული წარმოდგენა ელენეს მშვენიერებაზე? ლესინგი მიუთითებს, რომ მიუხედავად „ილიადას“ ავტორის ტენდენციისა — გაექცეს სხეულის სილამაზის დაწვრილებითს აღწერას, — „გი მინც გვაძლევს ამ სილამაზეზე ისეთ მაღალ წარმოდგენას, რომელიც დიდად აჭარბებს ყოველივე იმას, რაც კი შესაძლებელია მის შესახებ მოგვცეს ხელოვნებამ!¹³¹

ტროადას ხალხის უხუცესთა კრებაა, სადაც შემოდის ელენე. კრებაზე წყდება საკითხი, რომ ომი აქვეულებთან დამთავრებულად გამოცხადდეს, ელენე კი ტროადელებმა მენელაოსს დაუბრუნონ. დინახეს თუ არა მოხუცმა ტროადელებმა ელენე, განცვიფრებაში მოვიდნენ მისი სილამაზით და გადაწყვეტილება შეიცვალეს:

„არა, საძრახათ არ ჩითვლება, რომ ტროას ძენი და აქვევლნი
შულღობენ ასეთ ქალისთვის და მრავალ ვაებით ილაქს იწყვეტენ.
კეშმარტად, რომ უკვდავ ღმერთ-ქალთა ხატება არის მშვენიერებით“.

სილამაზისა და მშვენიერების გამოხატვა აქაც მოქმედებაშია მოცემული. „ის რაც შეუძლებელია აღწერილ იქნას ნაწილ-ნაწილად და დაწვრილებით, ჰომეროსს შეუძლია გვიჩვენოს სხვა სახით — სახელოდობრ სხეებზე მისი მოქმედებით“. ლესინგი ამ მოქმედების ძალას განმარტავს იმით, რომ ელენე მოხუცებზედაც კი, რომლებსაც გულცივი სიბერე ხელს არ უშლით, ისეთ ზეგავლენას ახდენს, რომ მათ კანონიერ მოვლენად და გამართლებულად მიაჩნიათ ამ ქალისათვის ამდენი ბრძოლა, სისხლის დაღვრა, განსაცდელი და უამრავი

¹³¹ Лессинг, Лаокоон, 1883, стр. 175.

მსხვერპლი. როგორც ვნახეთ, ელენეს მომაჯადოებელი სულამაზე, ჰომეროსმა, ლესინგის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, აქაც თანმიმდევარ მოქმედებაში გვიჩვენა.

ხელოვნებაში თუ მოქმედებით გვეპლევა მშვენიერება, მაშინ ის უფრო მაღალია, ვინაიდან უახლოვდება ცხოვრებას, ეძლევა მას სიცოცხლის ძალა, და რაც უფრო ღრმაა მოქმედებაში მისი ჩვენება, იმდენად უფრო მაღალი გვეჩვენება თვით მშვენიერება.

რაც უფრო ლაკონიურია მშვენიერება ხელოვნებაში, მით უფრო მაღალია თვით მშვენიერება. ეს ჩვენ ვნახეთ რუსთაველისა და ჰომეროსის მაგალითზე. რუსთაველის უკვდავ ქმნილებაში მშვენიერების ლაკონიურობა განმაცვიფრებელ სიმაღლემდეა აყვანილი. მოიგონეთ დაუფიწყარი სცენა მისი პოემიდან, როცა ავთანდილი შორდება ტარიელს და მიდის ნურადინ ფრიდონთან. გზად მიმავალი ავთანდილი ფიქრობს თავის მიჯნურზე, იგონებს მის მშვენიერებას და რამდენიმე სიტყვით ჩვენს თვალთა წინაშე აღმართავს აინათინის უმშვენიერეს სახეს. ავთანდილი

„მზესა ეტყვის: „მზეო, გეტყვო თინათნის დაწეა დარად
ნენ მას ჰვავ და ივი ნენ გვავს, თქვენ ანათობთ მთა და ბარად“.

მშვენიერების ლაკონიურობას აქ ამკობს მისი მოცემა მოქმედებაში. ამ მარტივ მაგალითებზე ჩვენ ვნახეთ მშვენიერებისადმი რუსთაველის მიდგომის სპეციფიკურობა. მსგავსი ნიმუშების მოყვანა ბლომად შეიძლება გენიალური პოეტის უკვდავი პოემიდან:

„სხვა ძე არ ესვა მეფესა, მართ ოდენ მარტო ასული,
სოფლისა მნათი მნათობი, მზისაცა დასთა დასული“.

(მე-33 ტაეპი)

„მისი სახელი თინათინ, — არს ესე საცოდნარია!

რა გაიზარდა, გაივსო, მზე მისგან საწუნარია“.

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

(მე-40 ტაეპი)

„თინათინ ჩემი ხელმწიფედ დაესვი მე, მისმან მშობელმან:

მან განანათლეს ყოველი, ვით მზემან მანათობელმან!

მოდით და ნახეთ ყოველმან შემსხმელმან შემამკობელმან!“

(მე-43 ტაეპი)

„მეფე სმასა და მღერასა იქმს, მეტად მოილზინებდა;

თინათნ მზესა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათნებდა“.

(მე-51 ტაეპი)

მსგავსი მაგალითების მოტანა დაუსრულებლად შეიძლება „ვეფხისტყაოსნიდან“. ჩვენ უკვე ნათლად ვხედავთ, რომ ჰომეროსისა და რუსთაველის მსგავსი ქმნილებების დამახასიათებელი თვისებაა მშვენიერე-

* ვეფხისტყაოსნის 955 ტაეპი.

ბის, სილამაზის ლაკონიურობა და მისი ჩვენება მოქმედებაში. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს ოსტატური აღწერის უარყოფას. თუ ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონი გამოირიცხავს შიშველი აღწერის მეთოდს, იგი როდი გულისხმობს საერთოდ ყველა და ყოველგვარი აღწერის დაბალ ხელოვნებად მიჩნევას. მაშინ უარი უნდა გვეთქვა თვით ჰომეროსის შესანიშნავ სცენებზე, რომლებსაც იგი „ოდისეაში“ არაიშვიათად აღწერს, მაგრამ ისეთი ოსტატობით, რომ ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონთან ერთად ეს აღწერაც მთელი მისი შემოქმედების ერთ-ერთ უძლიერეს მხარეს წარმოადგენს. განა „ილიადას“ ბატალური სცენები, შეხვედრები, ამბები აღწერის საშუალებით არ ხდება ჩვენთვის საცნაური და მიმზიდველი? ესაა ოსტატური აღწერა, შიშველ აღწერას რომ გამოირიცხავს, მაგრამ ორგანულად მიჰყვება ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონს. ყველა დიდი ხელოვანი, ჰომეროსით დაწყებული, საუკეთესოდ ათავსებს ერთმანეთთან ორივე კანონის მოქმედებას, პირველთან ერთად მეორესაც ოსტატურად იყენებს, როგორც, მაგალითად, რუსთაველი, გოეთე, ბაირონი, შილერი, ჰიუგო (ყველას ჩამოთვლა შეუძლებელია). თვით ილიადასშიც კი, რომელიც რუსთაველის შემოქმედებაში ასე დიდად აფასებდა ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონს, განა ოსტატურ აღწერას არ იყენებდა? მისი პროზაული შედევრები — „კაცია, ადამიანი!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ ძალიან ხშირად აღწერის გზით აღწევენ მიმზიდველობას, ხოლო ასევე არაიშვიათად ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონს ეყრდნობიან. ეს კანონი, რომელიც შეიძლებოდა ერთ-ერთ უძველეს კატეგორიად მიგვეჩნია ხელოვნებისათვის, როგორც აღვნიშნეთ, არ გამოირიცხავს ყველა და ყოველგვარ აღწერას, პირიქით, იგი გულისხმობს ოსტატური აღწერის ბუნებრივ თანაარსებობას, წინააღმდეგ შიშველი აღწერისა, როცა მხატვრობა დაქვეითებულია, ხოლო თვით ობიექტი მკითხველისათვის მოსაწყენი ხდება. ლაკონიურობისა და მოქმედების კანონის ამგვარი შეერთება ოსტატურ აღწერასთან სავსებით ცხადი ხდება. ეს დებულება ნათელ ქვეშაირტებად და უკვე დამტკიცებულად მიგვაჩნია, მაგრამ ზედმეტი არ იქნება რამდენიმე მაგალითი მოვიტანოთ თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურიდან. ლაკონიური თქმა თავიდანვე ახასიათებდა ერთ-ერთ უნიჭიერეს პოეტს იოსებ გრიშაშვილს, როგორც მისი მხატვრული შემოქმედების არსებითი ნიშანი. შესაძლოა ლიტერატურული დებიუტისთანავე წარმატების მოპოვება პოეტმა იმითაც შეძლო, რომ თავის ლექსებში ის გასაოცარი ოსტატობით გამოხატავდა ყოველივე იმას, რაც სურდა ეთქვა, გამოხატავდა ნათლად და გასაგებად, ლაკონიურად. თვით

სილამაზისა და მშვენიერების წარმოსახვაში გრიშაშვილი მიჰყვებოდა ამ კანონს, სწამდა, რომ ლაკონიურობა ხელოვნების ისეთივე განუყრელი თანამგზავრია, როგორც რითმა და რიტმი ლექსისათვის, ხოლო დიალოგი დრამისათვის. მოქმედება და ლაკონიურობა ერთნაირი ძალით მუდავნდებოდა გრიშაშვილის პოეზიაში, თითქოს ისინი ერთმანეთს ავსებდნენ, ერთმანეთს აძლიერებდნენ მთლიანი სურათის მოსაცემად:

„ფიციავ, ყვავილს რომ ენახა ვგ სიტურფე-სილამაზე,
სირცხელისგან თავის ფოთლებს ძირს დაპყრიდა, ძირს
მიწაზე“ 132.

აქ მთელი სურათია დახატული, იმავე მხატვრული წესებითა და კანონებით, რომლებიც პოეტური ხელოვნების არსენალში დიდმა პოეტებმა შეიტანეს თავიანთი შემოქმედებით. აქ მოქმედება და ლაკონიურობა ხელს უწყობს სურათის დინამიურობას, აცოცხლებს მას, თავიდან გვაშორებს ხანგრძლივ მოსაწყენ აღწერას, ჩვენს წინაშე რომ ერთბაშად წარმოადგინოს მთელი სილამაზე. ეს გვაძლევს უფლებას განვავითაროთ დებულება, რომ დიდი იდეა და ღრმა აზრი შესაძლოა პოეტმა ძალიან უბრალოდ, ლაკონიურად გამოხატოს და ერთბაშად საცნაურა განხადოს მკითხველისათვის. აბა დააკვირდით რა ოსტატობით ახერხებენ ჩვენი პოეტები განგვაკლდევინონ ლაკონიურად თქმის მშვენიერება:

„ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს“.

თითქოს არავითარი პრეტენზია არ არის გალაკტიონ ტაბიძის ამ ლამაზ თქმაში. მაგრამ ნახეთ მისი შედარება: თავის ლექსს უტოლებს ქართულ ჩუქურთმას, აძლევს ნაციონალურის ძალას, აპყავს დიდი ხელოვნების სიმალლეზე და ამავე დროს თვალში ოდნავაც არ გეცემათ მისი პრეტენზია. მეორე ლექსში ლაკონიურია საქართველოს ისტორიის პოეტური მოთხრობა, რასაც პატრიოტული რეფრენი შინაგან სიტბოს და ორგანულობას აძლევს. ეს არის რეფრენი „მშობლიურო ჩემო მიწავ“, სადაც სამშობლოს სიდიადე და ქართველის სიამაყე იმით, რასაც მშობლიური ჰქვია, ძალიან ოსტატურად არის გამოხატული. აქ მართლაც ჩანს სამშობლოს სილამაზე, დიდება და პოეტის მზადყოფნა დაიცვას მისი ღირსება. ლაკონიურია ტაბიძის მთელი ლექსი „გათენდა ცხრაასორმოცდაექვსი“, რომელიც ისტორიის ერთ-ერთ უდიდეს ფურცელს თავისი მრავალმნიშვნელოვანი

132 ი. გ რ ი შ ვ ი ლ ი, ერთტომეული, 1955, გვ. 397, ლექსი „ფიციავ...“

სახით გვიჩვენებს. ეპიკურს აქ ერთვის ლირიკული და აზრი ცხადდება შესანიშნავი სინათლით:

„გათენდა ცხრასორმოცდა ექვსი
ახალი წელი, ახალი წუთი.
დავთარილე ახალი ლექსი
შეცდომით: „წელი ორმოცდახუთი“.
ეს ინერცია როდია მხოლოდ:
ჯერ არ ნახულა ამებზის მთქმელი,
მატიანეში შევა სიმბოლოდ
ზღვა მრისხანებით მქუხარე წელი“.

თვით ლირიკული ჩვენს დროში აღარ შეიძლება იყოს ვიწრო სუბიექტური, სადაც მხოლოდ თავის თავზე ლაპარაკობს პოეტი: „ჩემი გული ღელავს“, „მე ვხედავ ვარსკვლავს“, ან კიდევ ძველი რომანტიკოსების ლირიკული გოდება: „სული ჩემი მწუხარება“, „კვენესს გლახ გულა“, „სული ჩემი მუჯამარი ახალი“, „სურვით შემშლიან თვალნი“, „შენ გეტრფის, ვარდო, გლახ გული“, „გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზინხარ“. ლირიკულს ძველი გაგება გულისხმობდა მარტოოდენ ვიწრო სუბიექტურს, პოეტის „მეს“, და შეიძლება ეს თვალსაზრისი გამოიხატოს პერსონალიზმით (1). მაგრამ ის ლირიკულის მხოლოდ საფუძველია, ლირიკულის სრულ სახეს კი წარმოადგენს ობიექტურისადმი სუბიექტურის მიმართება, როცა თვით სუბიექტური წინა პლანზეა წამოწეული. მისთვის შეიძლებოდა ასეთი გამოსახულება მიგვეცა (1—1), მაშინ, როცა ეპიკურს რჩება ფორმულა (—1). პირველ შემთხვევაში სუბიექტური გამოხატავს თავის თავსაც და მოვლენასაც თავისი გაგებით, თავისთან დამოკიდებულებით, მეორე შემთხვევაში სუბიექტური აღარ ჩანს და ობიექტური რჩება თავის-თავთან როგორც თვითმყოფი. ეს მოსაზრება როგორც კი დაგვებადა, მივუყენეთ მხატვრულ შემოქმედებას და ყველგან ნათელი სურათი მივიღეთ. საბჭოთა პოეტები ლირიკულის სწორედ ასეთ გაგებას გვაძლევენ, როგორც ეს ვნახეთ გალაკტიონ ტაბიძის მაგალითზე. ის ლექსებით, რომლებსაც ლაკონიურის ნიმუშად დავასახელებთ, ლირიკულის სწორედ ამ სახეს შეიცავენ. „თბილისის პოეტში“ ქართული ლექსის ბრწყინვალე ოსტატი იოსებ გრიშაშვილი სუბიექტურს წარმოგვადგენს დიდი მოვლენების ფონზე და თუ გაიხსენებთ მრისხანე 1942 წლის შემოდგომას, როცა ფაშისტური სეპსტიკა კავკასიონის ქედს ემუქრებოდა, მაშინ ადვილი წარმოსადგენია ამ ლექსის ყველა ნიუანსი და ლირიკულის ის გრძნობა, ის ოსტატური ლაკონიურობა, რაც საერთოდ დამახასიათებელია საბჭოთა პოეზიისათვის:

„შემა ღრუბელმა შთანთქა მნათობი,
სხე აღ რ პეცეავს ღრუბელს ფარჩებად,
სხე აღ მეც უნდა ავილო თოფი
ჩემი თბილისის გადასარჩენად.
სამშობლოსათვის, როგორც რიგითმა
მებრძოლმა უნდა ვიხადო ვალი
ამინ! დე, ჩემი სათუთი რითმა
ომში ავარდეს, ვით ქარიშხალი“.

მტრისადმი შეურიგებლობა, პატრიოტიზმი და პოეტური შთაგონების დანიშნულება ომის დღეებში ლაკონიურად გამოხატა ალექსანდრე აბაშელმა ლექსში „ჩემს კალამს“. დიდი სამამულო ომის პირველსავე დღეებში გაისმა პოეტის ხმა, როგორც მგზნებარე მოწოდება, რომელიც განსაზღვრავდა მხატვრული შემოქმედების გზას საკაცობრიო დრტვინვასა და ქარიშხალში. რა უნდა ყოფილიყო პოეტის დანიშნულება მოვარდნილი საფრთხის უამს? დაეცვა სამშობლო ყველა საშუალებით, რაც მას გააჩნდა. კალამი პოეტის ხელში ხმალზე უფრო ძლიერია და აბაშელიც ასე მიმართავდა მას:

„ღსთმე სიმღერა სხვა ყოველგვარი,
ყოველი კილო, სიტყვა და აზრი,
გარდა ერთისა: მხოლოდ მელგარი
დაგრჩეს ყივილი, ხმალივით ბასრი.
რომ ყველაფერი, რაც შენში ფეთქავს
გმირული, მძაფრი და პირუთენელი,
მგზნებარე სიტყვა, რაც უნდა გეთქვა,
მაგრამ ამ დღისთვის დარჩა უთქმელი,
იმ ერთ ყივილში მოზღვადღეს ერთად,
როგორც მომსკდარი მთიდან ლანჭერი,
კალამო! მხოლოდ შემუსვრა მტერთა
გადაიფიყე სხვა ყველაფერი“.

სამშობლოსადმი მხურვალე სიყვარულის გრძნობა განსაზღვრავს გიორგი ლეონიძის ლექსს, რომლითაც იგი უმღერის მშობელი ქვეყნის დიდებას, სახელოვან წარსულს, გმირულ აწმყოს და ბრწყინვალე მომავალს. მის სიმღერაში გრძნობას წინ მიჰყავს ლაკონიურობა, როგორც მისი კანონი დიდი აფექტების მისაღწევად. სამშობლოსადმი მიმართულ მშვენიერ თქმებს პოეტი აჩუქებურთმებს პატრიოტული გრძნობების ნაკადით:

„გულის ფესვიდან მინდა გიმღერო
და თუ ვერ გითხრა, როგორ მიყვარხარ,
შენს თვითეულ ხეს, ბალახის ღეროს
ჯოჯონი, ვეზვიე, ვეტყვი: მიყვარხარ!

თუ შენი დიდი წყევლიანი გალღვა,
ბნელი წარსული თუ დაგვიმარხავს,
ღღეს შენს ახალ მზეს და ახალ ტალღას
ვკოცნი, ეხვევი, მოდი, მიყვარხარ!

პატარა სამშობლოს დიდი გრძნობა ამღერებს სიმონ ჩიქოვანის
ვარიაციულ ლექსებს „ვინა სთქვა“ და „არ დაერქმევა პატარა მხარე“.
ბაჩანას მოზაიკურ სიმღერას ამ ლექსებში დიდი პატრიოტული შთა-
გონება სრულიად სხვა იერს აძლევს:

„ვინა სთქვა თითქო პატარა ცეოს,
ჩემი მამული და ჩემი ხალხი,
ქართლში ვინ ჰყოფა პატარა ციხე,
ვინ გადაზომა კავკასის თალი...
არ დაერქმევა პატარა მხარე,
სადაც თვალვით ეღვარებს გორი;
სადაც აბიჯანა გასწვდა მთვარე,
ქართველ დედის ოცნებებს ტოლი.
და კიდევ იტყვიო პატარა არი
ჩემი სამშობლო, დიდების ღირსი,
ქართლში ვინ ჰყოფა პატარა ქარი,
ვინ მოიგონა სიმცირე მისი.“

ლაკონიურობას ხშირად ვხვდებით მინიატურულ ლექსებში. ასეთი
ნაწარმოებები თავიდანვე იზიდავდა რაყდენ გვეტაძის პოეტურ შთა-
გონებას. მას ორი პოლუსი ჰქონდა—მინიატურული ლექსი და ლი-
რიკული პოემა, არ ჩანდა შუალედი, თუ ამ სიტყვით საერთოდ შეი-
ძლება გამოვხატოთ ისეთი ნაწარმოები, როგორც ფაბულარულად
უფრო ვრცელია. როცა კითხულობთ გვეტაძის ლექსებს, თვალში
გვეცემათ თემის დახვეწილობა, ფორმის სინათლე და აზრის გარკვე-
ულობა. ყველა სურათი მკაფიოა, არც ერთი ხაზი ზედმეტი ან გადა-
ჭარბებული არ არის. გაიხსენეთ მისი ლირიკული ლექსები სამამუ-
ლო ომსა და ისტორიულ წარსულზე. რა სიმართლით ჟღერს, რა ნათ-
ლად არის დახატული, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ასო-
თამწყობი“. წარმოიდგინეთ ბნელით დაფარული ჭურღმული, სადაც
სტამბაში ჭრაქთან მარტვილივით ღამეს ათევს „ვეფხისტყაოსნის“
პირველი ასოთამწყობი, სტრიქონებად ალაგებს რუსთაველის გენიალურ
სიტყვებს, მას წინ უდევს ვახტანგისეული ორიგინალი, თვითონაც მო-
ჭადოებუღია ტარიელ-ავთანდილის გმირობით... და როცა დამთავრდა

ეს ხანგრძლივი მოწამებრივი შრომა, ლექსის ავტორმა უკანასკნელ წერტილად მთელი სურათი გამოიყენა:

„მაგრამ, როცა დახატე
აბოძნე თვალსახელი,
შენ უკვლავი გახადე
ვახტანგ მეფის სახელი“.

ჩუსთაველის გენიის უკვდავებას ასოთამწყოებმა თავისი შემოქმედებითი ძალით მიუმატა უკვდავებაც იმ ადამიანებისა, რომლებმაც დიდი ღვაწლი დასდეს „ვეფხისტყაოსნის“ გადაცემას შთამომავლობიდან შთამომავლობაზე. ეს დიდი აზრი პოეტმა, როგორც ღვიწახეთ, ლაკონიური ფორმით დაგვიჩნატა.

ლაკონიური თქმა ხელოვნების ყოველი ჰემმარიტი ნაწარმოების განუყოფელი თვისებაა, მშვენიერების კანონია. მაგრამ რა აკლია ხელოვნებაში არსებულ მშვენიერებას? მხოლოდ სიცოცხლე, ცოცხალი სიცოცხლე. ეს შენიშნა ჭერ კიდეე ჩერნიშევსკიმ, როცა ის ამსხვრევდა იდეალისტურ ესთეტიკას. ხელოვნების თვითეული დარგი ყოველთვის მოკლებულია მოქმედებას და „ცოცხალ სიცოცხლეს“. მხოლოდ თეატრი და კინო თუ ავსებს, ისიც ნაწილობრივ, იმ ნაკლს, რომელიც ხელოვნებას დაბადებისთანავე თან დაჰყვება, როგორც მისი ტრაგედია. სურათი ყოველთვის მკვდარი და უმოძრაოა, მუსიკა ყოველთვის რატომღაც მოკლებულია ცოცხალ სიცოცხლეს, და ამ ნაკლს ის ნაწილობრივ იმით ფარავს, რომ საქმე აქვს ადამიანის ისეთ უსათუთეს თვისებასთან, როგორიცაა გრძნობა; რომანში ან პოემაში, როგორი ოსტატობითაც არ უნდა იქნან ისინი დაწერილნი, ჩვენ ყოველთვის მოკლებული ვართ ცოცხალ რეალობას, ის მხოლოდ ფანტაზიაში აცოცხლებს მოგონებებს, ხოლო კინო და თეატრი, განსაკუთრებით პირველი მიდის ყველაზე უფრო ახლო ცხოვრებასთან და ბუნებასთან, მაგრამ მასაც თან სდევს, თუმცა მკირე ნაწილით, ხელოვნების ტრაგედია. ამ წყლულის მორჩენის პირველი რთული ოპერაცია იყო კინოს გახმოვანება, ხოლო მეორე ოპერაცია—კინოს გაფერადოვნება, ახლა ჩვენ პირდაპირ ვდგავართ და პრაქტიკულად ვახორციელებთ მესამე ოპერაციას — შევქმენით და სრულყოფთ სტერეოსკოპიულ კინოს. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების საერთო ტრაგედია კინოსაც და თეატრსაც დღემდე ახასიათებს და ალბათ ასე იქნება მომავალშიც, ვინაიდან ცოცხალი რეალობის ადგილს ხელოვნება ვერასოდეს ვერ დაიკავებს, ცოცხალი რეალობა კი ხშირ შემთხვევაში ცვლის ხელოვნებას. როგორც ცნობილია, ჰეგელს „აზრის ცნობილი ფორმები“ მიაჩნდა „ჩონჩხის უსიცოცხლო ძვლებად“. ლენინს ძლიერ მოსწონდა ეს დებულება და თავის ფილოსოფიურ

რვეულში ჩაწერა: „საკიროა არა უსიციოცხლო ძველები, არამედ ცოცხალი სიციოცხლე“¹²³. ხელოვნებაშიც საპიროა „ცოცხალი სიციოცხლე“. თითოეულ სურათს, როგორც ისტატობითაც არ უნდა იქნას დახატული, ყოველთვის აკლია ნამდვილი სიციოცხლე, „ცოცხალი სიციოცხლე“. თითოეული სურათი მოქმედებს მხოლოდ მხედველობის ორგანოებზე. მას არ შეუძლია დაამყაროს იმის წინააღმდეგობა და სიტყბოს მაშინ განაცდის, როცა მისი გრძნობათა ორგანოების აბსოლუტური უმრავლესობა მოყვანილია მოქმედებაში. მაგრამ იყო დრო, როცა მშვენიერების შემეცნების გზა უაღრესად შეეწრობული სახით წარმოიდგინეს. ასეა საქმის ვითარება, კერძოდ, პლოტინის ფილოსოფიაში. პლოტინს გრძნობათა მხოლოდ ორი ორგანოს გეგობა მიაჩნდა მშვენიერის შექმნების აუცილებელ პირობად. ეს იყო მხედველობა და სმენა. მაგრამ რა იყო თვით მშვენიერება პლოტინისათვის?

სიმეტრიულობა და თანასწორობა მიიჩნია ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელმა პლოტინმა მშვენიერების ნიშნებად. თავის „ენეადებში“ (მე-9 წიგნი) პლოტინმა თითქოს გააადვილა და გაამარტივა მშვენიერების შემეცნება, მაგრამ თვით მშვენიერება ბურუსში დატოვა. ვინაიდან მშვენიერება მისთვის განყენებულია, მხოლოდ იდეალურია. თითქოს შეუძლებელი უნდა ყოფილიყო ეს — გააღვილება, გამარტივება საგნისა და ამავე დროს თვით საგნის გაბუნდოვნება. მაგრამ ძნელი აღარ იქნება ამ საკითხის ახსნა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პლოტინმა გაადვილებისა და გამარტივების მიზნით საგნის მხოლოდ ზოგადი ნიშნები აღნიშნა, ისე, რომ თვით საგანი ჩვენთვის მიუწვდომელი გახდა — უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, არა ის საგანი, რომლის შისაბეცაც პლოტინი ფიქრობს (ვინაიდან ეს უკანასკნელი მის „ენეადებში“ არც ღვთაება, გონება, სულა, რომელიც ყოველივეს აშვენიერებს თუ შეეხება), არამედ თვით მშვენიერება. ამ უკანასკნელის ობიექტური ბუნების სასარგებლოდ პლოტინს არც ერთი ნაბიჯი არ გადაუდგამს, ვინაიდან, სიმეტრია, თანასწორობა, მშვენიერი რომ მაშინაა ლამაზი, როცა მისი თითოეული ნაწილი ცალკე ლამაზია — მასზე უფრო აღრე იცოდა ანტიკურმა ესთეტიკამ. ჩვენ გვიანტერესებს პლოტინის მსჯელობიდან მხოლოდ ერთი მომენტი — ესაა მშვენიერების აღქმა მხედველობისა და სმენის საშუალებით. მაგრამ პლოტინი აქ არ ჩერდება. „იმათთვის კი, — წერს იგი, — ვინც გრძნობიერ აღქმასზე უფრო მალა დგება,

მშვენიერია აგრეთვე საქმენი, ქცევანი, ჩვეული თვისებები, ცოდნა და სილამაზე სათნობათა“¹³⁴. მაგრამ ეს სრულიადაც არ შეიძლება იყოს განსხვავება, ვინაიდან, უკანასკნელი მშვენიერებანი აგრეთვე აღიქმებიან ან სმენით ან მხედველობით. თუ ასეა, სადღაა განსხვავება? პლოტინი უკანასკნელ მშვენიერებათა ანალიზს უკავშირებდა განყენებულად აღებულ გონებას, ვინაიდან გონება ალამაზებს სულს, ხოლო ეს უკანასკნელი დანარჩენ მშვენიერებათ. ამგვარად, მშვენიერების შეგრძნება პლოტინის ფილოსოფიაში ლოკალიზებული იყო მხოლოდ მხედველობისა და სმენის მიმართ, გრძნობათა სხვა ორგანოები — ზოგადად გაერთიანებული მეტაფიზიკურ გონებაში, განყენებულ, აბსტრაქტულ სულში.

მაგრამ მშვენიერება მართო სმენით და მხედველობით არ აღიქმება. ადამიანის გრძნობები — სმენა, მხედველობა, ყნოსვა, გემოვნება, შეხება ღებულობენ მონაწილეობას მშვენიერის შემეცნებაში, რომლის უკანასკნელი ინსტანციაა გონება. თუ პლოტინი გონებას აძლევს როლს მშვენიერის შემეცნებაში, ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია რაღაც აბსტრაქტული, მიტიკური, ღვთაებრივი სახით და მეცნიერული ჭეშმარიტებისაგან ჩინური კედლითაა დაშორებული.

სიცოცხლის გრძნობა ხელოვნებაში. პლოტინის მაგალითი ჩვენ მხოლოდ იმიტომ მოვიტანეთ, რომ ნათელგვეყო იდეალისტური და მეტაფიზიკური აზროვნების კრახი მშვენიერების პრობლემის გადაწყვეტაშიც. აქედან ნათელია, რომ იდეალიზმს არ შეეძლო მშვენიერების ნაბდვილი მეცნიერული ანალიზი, რადგან თვით საგანი მშვენიერებისა, რომელსაც მეცნიერული კვლევა-ძიება და მსჯელობა უნდა დაყრდნობოდა, რეალური სფეროდან ირეალურ სფეროში იყო გადატანილი და რელიგიურ-მისტიკურ გარსში გახვეული, მსგავსად პლატონისა და პლოტინის ფილოსოფიისა.

მშვენიერება შეიძლება აღქმულ იქნას ან ცალკე ერთი გრძნობით ან გრძნობათა დიდი ნაწილით. უმშვენიერეს პეიზაჟს, დახატულს ლევიტანის ან რეისდალის მიერ, შეუძლია ჩვენში გამოიწვიოს სიამოვნება და სიტკბოება მხოლოდ იმ ფარგლებში, რომელსაც შეძლებენ მხოლოდ მხედველობის ორგანოები. მაგრამ თუ ჩვენ გვინდა პეიზაჟი განვიცადოთ ღრმად, შეხების საშუალებით, ე. ი. ვეხებოდეთ მას, ამ მიზნის განხორციელება შეუძლებელია გენიალური სურათითაც, ვინაიდან მას არა აქვს (და არც შეიძლება ჰქონდეს) ნამდვილი სიცოცხლის ძალა, რომელიც ადამიანს უყვარს. თუ შევეხებით ამ სურათს ხელით, მივიღებთ ისეთივე ცივ გრძნობას, როგორსაც მოჯცემს ჩვე-

¹³⁴ Плотин, Эпнеады, წიგნი მეექვსე (Аптические мыслители об искусстве, стр. 244).

უღებრივი ქსოვილის ან ქაღალდის შეხება, რომელზედაც აბსოლუტურად არაფერია დახატული. შეხების გრძობის მხრივ ადამიანური შემეცნებისათვის ერთნაირია რეპინის უკვდავი სურათი „იოანე მრისხანის შვილი“ და უბრალო ტილო, რომელზედაც აბსოლუტურად არაფერი არ არის დახატული. მხატვრობაში ეს საკმაოდ სერიოზული მინუსია. მისივე მინუსად უნდა ჩაითვალოს ზემოქმედების ობიექტის ფანტაზიის შედარებით ნაკლები მოძრაობა. სურათი უფრო დიდხანს იტაცებს ჩვენს ყურადღებას, გამოხატული მოვლენა ან საგანი ჩვენთვის საინტერესოა, თუ მას მრავალი დეტალი აქვს და მოითხოვს სერიოზულ დაფიქრებას მის ცალკე ნაწილებზე. მაგრამ თუ მე ვნახე ისეთი სურათი, სადაც გამოხატულია მხოლოდ ერთი დეტალი, როგორი ოსტატობითაც არ უნდა იქნას იგი გამოსახული, მე დიდხანს მაინც არ შევჩერდები მასზე, მაშინ, როცა ათეული წუთი დამჭირდება ვუტყვირო ლაოკონს, ვინაიდან მისი სრული შემეცნებისათვის მე იძულებული ვარ (რა თქმა უნდა ანგარიშმიუცემლად) ჭერ თვით სახეების ტრაგიზმი შევიმეცნო, შემდეგ გველების განმაცვიფრებელი შემოწვევა, სასიკვდილოდ განწირულ ადამიანთა კუნთების დაქიმვა, და ბოლოს, კვლავ მთლიანი გამოსახულების ტრაგიზმი. ამ ათეულ წუთში ჩემი გონება, ჩემი ფანტაზია დაუცხრომლად მოძრაობდა, და ბუნებრივია, ეს ქანდაკებაც ჩემზე ახდენდა უფრო ღრმა გავლენას, ვიდრე სურათი, რომელზედაც ჩვეულებრივი ხეა გამოხატული, ხე, რომელიც სინამდვილეში ნრავალჭერ მინახავს და დაემტკვარევარ მისი სილამაზით. ეს უკანასკნელი სურათი არ მოითხოვს ან არ აიძულებს ჩემს ფანტაზიას ძლიერად და ხანგრძლივად მოვიდეს მოძრაობაში. მხატვრის მიერ შესრულებული ფერწერული სურათი მაშინ ახდენს უფრო დიდ გავლენას და ხანგრძლივად იტაცებს ჩვენს ყურადღებას, თუ მასი დეტალები რიცხობრივად ბევრია და ამავე დროს ღრმა. გამოხატავი ობიექტი ამ შემთხვევაში თანამოხს ახანაკლებ როლს, ვიდრე თვით მხატვრის ოსტატობა. ჩვენ შეგვიძლია თამამად დავეთანხმეთ ლესინგის მსჯელობას „ლაოკონში“, სადაც ის ლაპარაკობს პროტოგენის შესახებ. და მართლაც, როდის ახდენს სურათი მნახველზე ღრმა შთაბეჭდილებას? მაშინ, როცა გამოხატული ობიექტი სერიოზული და უაღრესად საინტერესოა ჩვენთვის, სადაც ნაპღვილოდ იგრძნობა სიცოცხლის ძალა, სადაც ჩქეფს ცხოვრება თავისი მრავალმხრივობით. ყალბი და ტრაფარეტულია შენედულება, რომელიც აყენებს დებულებას, რომ თითქოს ხელოვნების ფაქტი მხოლოდ მაშინაა ადამიანისათვის საინტერესო და მიმზიდველი, თუ იქ გამოხატულია მხოლოდ სისიამოვნო სურათი, საგანი ან მოვლენა. მხოლოდ სიამოვნება არ გამოდგება ქეშმარიტების კრიტერიუმად. შესაძლებე-

ლია მოვლენა. რომელსაც მხატვარი გვიხატავს, იმდენად არ იყოს სასიამოვნო, პირიქით, ის ჩვენში იწვევდეს ღრმა ტკივილს და მწუხარებას, მაგრამ ეს სურათი ჩვენთვის მაინც საინტერესო და მიმზიდველი იქნეს, როგორც სინამდვილის გამოხატვა თავის მრავალმხრივობაში. ჩაბაევის ტრაგიკულად დაღუპვა, მხატვრის მიერ დახატული, არ შეიძლება ჩვენთვის სასიამოვნო იქნეს, მაგრამ ეს სურათი იქნება მიმზიდველი და საინტერესო. ეს სურათი ჩვენში აღძრავს კიდევ უფრო მეტ სიყვარულს სამოქალაქო ომის ამ სახელგანთქმული, ლეგენდარული გმირისადმი, იგი ჩვენში გამოიწვევს ღრმა გრძნობას, საბჭოთა პატრიოტიზმის ნათელ და წმიდათაწმიდა გრძნობას, იგი აღგვანთებს სოციალიზმის მტრების წინააღმდეგ საბრძოლველად. გაგვმსკვალავს სამშობლოს დამმონებელთადმი სიძულელით. მხოლოდ იდეალისტური ესთეტიკა აპტიკებდა, რომ მიმზიდველი შეიძლება იქნეს მარტოოდენ ისეთი მხატვრული ფაქტი, სადაც სასიამოვნო სურათი, საგანი ან მოვლენაა გამოხატული. ამ დებულებას იცავდა ჰედონისტური ესთეტიკა თავისი მრავალი წარმომადგენლით. ლესინგმა გენიალურად მიუთითა გამოსახატავი ობიექტის მნიშვნელობის შესახებ. და ისე ძლიერად, რომ იგი ამაღლდა დონემდე — სოციალურა სარჩულიც კი მისცა გამოსახატავ ობიექტს. ლესინგი შენიშნავს: „პროტოგენმა დახატა არისტოტელეს დედის სურათი. არ ვიცი, ამისათვის რა მისცა მას ფილოსოფოსმა, მაგრამ, გასამრჯელოს ნაცვლად თუ მისი დამატების სახით მისცა მას ერთი რჩევა, ღირებული, რასაკვირველია, გასამრჯელოზე უფრო მეტად; რადგან მე არ შემიძლია წარმოვიდგინო, რომ ეს რჩევა იყო უბრალო მლიქვნელობა. შეგნებულებული ჰქონდა რა ხელოვნების მოთხოვნილება — გასაგები იყოს ყველაშათვის, ურჩია მას გამოეხატა ალექსანდრეს ბრძოლები, რომლის შესახებ მაშინ ლაპარაკობდა მთელი ქვეყანა, და რომელთა შესახებ მას შეეძლო წინასწარ ეფიქრა, რომ თვით შთამომავლობაშიც კი დარჩებოდნენ დაუვიწყარნი“¹³⁵. პროტოგენმა არ შეასრულა არისტოტელეს მითითება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი, როგორც ლესინგი შენიშნავს, დიდი მოწოდებით „ხატავდა ვიღაც იალისის თუ ვიღაც კილიპის ისტორიას და მათ მსგავს სურათებს, რომელთა შესახებ ახლა ფიქრიც კი არ შეიძლება, თუ ისინი რას გამოხატავდნენ“¹³⁶.

ხელოვნების თავისებურება სწორედ ისაა, რომ იგი მოკლებულია ცოცხალ სიცოცხლეს. ამ ნაკლს ხელოვნება ავსებს თავისი პლასტიკურობით და დინამიურობით, რომლებიც ჩვენში იწვევენ ცოცხალი სიცოცხლის იმიტაციას. რომ ეს არ ყოფილიყო, მაშინ ხელოვნებას

¹³⁵ Лессинг, Лаокоон, 1883, стр. 101.

¹³⁶ აქვე, გვ. 101—102.

აღარ ექნებოდა ის გრანჯიოზული აღმზრდელობითი როლი, რომელიც მას დღემდე გააჩნია და ექნება მარადიულად, სანამ არსებობს ქვეყნიერება და სიცოცხლე. ცოცხალ ადამიანს კი უსაზღვროდ უყვარს ცოცხალი სიცოცხლე. აბსოლუტურად მართალი იყო ეგნატე ნინო-შვილი, როცა თავისი გმირებს — ივანეს და ნიკოს დაღუპვის წინ ასე აღწერდა სიყვარულს სიცოცხლისადმი: „წარმოუდგენელი ძნელი წამია ის წამი, როცა ადამიანი თვალდათვალ უყურებს თავის დაღუპვას, თავის გაქრობას. ძნელია მეტადრე გლეხისთვის, რომელიც ისე მკიდროდ არის შეკავშირებული სიცოცხლესთან. გლეხს, რომელიც სწყევლის, კრულავს თავის ბედს, თავის გაჩენას, მაგრამ მაინც კი მთელი თავისი არსებით ეჯაჯგურება ცხოვრებას, უზომოდ უყვარს სიცოცხლე“¹³⁷. ადამიანს უყვარს სიცოცხლე და უყვარს უსაზღვროდ. ის, რაც სიცოცხლეს და ცხოვრებას გამოხატავს, ჩვენთვის ლამაზი და მშვენიერია. აიღეთ თუნდაც ირმის ფიტული. ის ჩვენ, მართალია მოგვწონს, მაგრამ ცოცხალი ირემი უფრო მეტად საყვარელია, ვიდრე მისი ფიტული, ვინაიდან მასში არ არის სიცოცხლე, რომელიც ჩვენ გვიყვარს. იგივე შეიძლება ითქვას არჩვის ან შველის ფიტულზე. ხომ გვიყვარს და სიამოვნებით ვუცქერით მათ ფიტულებს, მაგრამ არა გვგონია აღმოჩნდეს ისეთი ჰქუთამყოფელი, რომელსაც ეს ფიტულები უფრო მოეწონება ან შეუყვარდება, ვიდრე თვით ცოცხალი შველი ან ცოცხალი არჩვი. რაღაც სიცივეს გრძნობს ადამიანი, როცა იგი ფიტულებს ხედავს ან ხელით შეეხება, მაშინ, როცა ცოცხალი შველი ან ირმის შეხედვა ჩვენში განუზომელ სიხარულს, აღტაცებას, სითბოს და სიხარულს იწვევს. მკვდრისადმი კრძალვა და რიდიც იმით უნდა აიხსნას, რომ მას წართმეული აქვს სიცოცხლის ძალა. ადამიანს კი უფრო უყვარს სიცოცხლე, კიდევ მეტი, ის სიცოცხლის განსახიერება და მისკენ მიისწრაფვის. ბუნებრივია, მისთვის მხოლოდ ის საგანი და მოვლენა იქნება ლამაზი, მშვენიერი, რომელიც ამ ცოცხალ სიცოცხლეს გამოხატავს. რენესანსის დროინდელი ბევრი მხატვარი არაჩვეულებრივი ძალით მიისწრაფოდა ხელოვნება გადაექცია სინამდვილისა და ცხოვრების ისეთ წარმოსახვად, რომელსაც ადუკვატურის მნიშვნელობა მიეცემოდა. ეს მიისწრაფება ჩანს დონატელოს ქანდაკებებში და ამავე გატაცებას გვაგრძობინებენ მაზაჩოს მხატვრული ქმნილებანი. სწორედ ამიტომ არის აღიარებული მაზაჩოს ხელოვნება დონატელოს ქანდაკების გაგრძელებად. ძალიან დიდ ჰუმარიტებას მისწვდა ანიბალი კარო, როცა „მაზაჩოს ეპიტაფიაში“¹³⁸ ხელოვანს ათქმევინა, რომ მან თავისი

¹³⁷ ე. ნინო-შვილი, მოთხრობები, 1932, გვ. 172.

¹³⁸ «Поэты возрождения», стр. 195.

მხატვრული შემოქმედებით სურათის ცივი ტილო ცხოვრებას გაუ-
თანასწორა, გააცოცხლა, მისცა გზნება და მოძრაობა. მახაროს მართ-
ლაც შეეძლო სიამაყით ელიარებინა მისი შემოქმედების მსგავსება სი-
ცოცხლესთან და ცხოვრებასთან. შეეძლო ეთქვა, რომ სწორედ ამით
შეიქნა ის ღიდი და სახელოვანი ხელოვანი. რაკი აღვიძანს უყვარს
სიცოცხლე, მას არ შეიძლება არ მოეწონოს ხელოვნების ნაწარმოები,
რომელიც კარგად გამოხატავს ცოცხალ სიცოცხლეს. კიდევ მრავალი
მაგალითის მოტანა შეიძლება ჩვენი დებულების დასამტკიცებლად,
მაგრამ დამტკიცებული და ნათელი ჰქმნარიტება დამცველის მრავალ-
ნაირ არგუმენტებს არ საჭიროებს. მაგრამ მთელი ეს მსჯელობა როდი
გულისხმობს ხელოვნების დევალვაციას. ხელოვნება და ლიტერატუ-
რა ჩვენ მიგვაჩნია არა მარტო სინამდვილის ასახვად, არამედ სინამ-
დვილეზე შემოქმედების საშუალებადაც. ასე განიხილავს ხელოვნების
არსს და ფუნქციას მარქსიზმ-ლენინიზმი. ხელოვნებას აკის-
რია უდიდესი აღმზრდელობითი როლი და ამ ფუნქციას ის ყოველ-
თვის ამართლებდა, განსაკუთრებით ახლა, როცა ხელოვნებისა და
ლიტერატურის წინაშე გრანდიოზული შესაძლებლობანია გადაშლილი,
როცა მისი როლი და საჭიროება ასე დიდ პერსპექტივებს ისახავს.

მოდერება მშვენიერებაზე. ამსხვრევდა რა იდეალისტურ ესთე-
ტიკას, აღლევდა რა პრიმატს ბუნებასა და ცხოვრებაში არსებულ
მშვენიერებას, ჩერნიშევსკი როდი ახდენდა საერთოდ ხელოვნების
დევალვაციას ან როდი სპობდა საერთოდ ყველა და ყოველგვარ ეს-
თეტიკურ თეორიას, როგორც ამას დიმიტრი პისარევი ამტკიცებდა.

ჩერნიშევსკიმ ააფეთქა იდეალისტური ესთეტიკა. ნიპოლისტებმა ეს
აფეთქება გამოიყენეს, როგორც არგუმენტი საერთოდ ყველა და ყო-
ველგვარი ესთეტიკური თეორიის დასამსხვრევად. პისარევი და ზაი-
ცევი, აყენებდნენ რა ხელოვნების დევალვაციისა და ესთეტიკის,
როგორც თეორიის დამსხვრევის პრობლემას, ეფარებოდნენ ჩერნი-
შევსკის ავტორიტეტს, ცდილობდნენ გამოეყენებიათ იგი, როგორც
ყველაზე უფრო ძლიერი და საფუძვლიანი დოკუმენტი იმის ნათელ-
საყოფად, რომ ხელოვნება უსარგებლოა, ესთეტიკას არავითარი სა-
ფუძველი არ გააჩნია არსებობის უზრუნველსაყოფად. მაგრამ ჩერნი-
შევსკის არ დაუმსხვრევია საერთოდ ყველა და ყოველგვარი ესთე-
ტიკური თეორია. ჩერნიშევსკიმ უარყო იდეალისტური ესთეტიკა.
მშვენიერების ცნების იდეალისტური გაგება და წამოაყენა სრულიად
ახალი, რუსულ ლიტერატურაში სრულიად უცნობ- განსაზღვრა.
დიდმა რაზნოჩინელმა, დაამსხვრია რა ფიშერის ესთეტიკური თეო-
რია, აავო მატერიალისტური, უტილიტარული ესთეტიკური თეორია.
ლუდვიგ ფეიერბახის ფილოსოფიის გათვალისწინებით. ის არ ლა-
პარაკობდა ესთეტიკისა და ხელოვნების დამსხვრევაზე, როგორც

ამას სჩადიოდნენ პისარევი და ზაიცევი. ჩერნიშევსკის არ მოუხდენია მშვენიერების ობიექტურობის უარყოფა. პირიქით, ის მთელი ტრაქტატის მანძილზე ამტკიცებს, რომ მშვენიერება ობიექტური კატეგორიაა და მარტოდენ სუბიექტური თვალსაზრისით მისი განხილვა უნაყოფოა. ჩერნიშევსკი, როგორც მატერიალისტი, ობიექტურ მშვენიერებას თვლის საერთოდ ყოველგვარი მშვენიერების წყაროდ, მაშინ, როცა პისარევი და ზაიცევი გადაჭრით უარყოფენ მშვენიერების ობიექტურობას და მას წარმოიდგენენ, როგორც მხოლოდ სუბიექტურ კატეგორიას. სარატოველი სემინარიელის ტრაქტატი მიზნად ისახავდა ხელოვნების მატერიალისტურ-უტილიტარული თეორიის განმტკიცებას და ყველა ძირითადი ესთეტიკური პრობლემა, რომელიც ჩერნიშევსკიმ გადაწყვიტა. მისივე აღიარებით, გამოამდინარეობდა ფეიერბახის მატერიალისტური ფილოსოფიიდან. მაგრამ ჩერნიშევსკის ნაბიჯი — მოეხდინა ხელოვნების იდეალისტური გაგების უარყოფა, ხელოვნების მალა დგომა ცხოვრებაზე, როგორც ამას ამტკიცებდა ფიშერი და საერთოდ ყველა იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენელი, ჩერნიშევსკის მსჯელობა, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მალა დგას ხელოვნების ფაქტში განსახიერებულ მშვენიერებაზე, პისარევმა და ზაიცევმა გამოიყენეს თავიანთი მიზნისათვის — ყოველგვარი ესთეტიკისა და ხელოვნების დამსხვრევაში ამოფარებოდნენ ჩერნიშევსკის.

თავის დისერტაციაში ჩერნიშევსკი მიუთითებს, რომ ესთეტიკური შეხედულებების განხილვასთან ერთად, ის წამოაყენებს თავის მოსაზრებებსაც, „თუ კიდევ ღირს ლაპარაკი ესთეტიკაზე“¹³⁹. პისარევმა ეს უკანასკნელი ფრაზა გამოიყენა იმის დასამტკიცებლად, რომ თითქოს ჩერნიშევსკისათვის აღრე იყო გადაწყვეტილი ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების დამსხვრევის პრობლემა. მაგრამ თუ ის მაინც ლაპარაკობდა ესთეტიკაზე, არა მარტო იმიტომ, რომ შეუქმნა ახალი ესთეტიკური თეორია, არამედ მოესპო ძველიც. ესთეტიკაზე ლაპარაკი ღირდა იმდენად, რამდენადც საჭირო იყო მისი განადგურება. პისარევის აზრით, ასე მოიქცა ჩერნიშევსკი. თავის დისერტაციაში ის ცდილობდა „არა ახალის შექმნას, არამედ მხოლოდ განადგურებას ძველის და საერთოდ ყოველგვარი ესთეტიკური თეორიისა“¹⁴⁰. მაგრამ ვანა თვით ჩერნიშევსკი არ უარყოფს ამგვარ შეხედულებას? ჩვენი საუკუნე მონოგრაფიების საუკუნეაო, — ამბობს ჩერნიშევსკი, — ამიტომ შესაძლოა ამ თხზულებას უსაყვედურონ, რომ თანამედროვე

¹³⁹ Н. Г. Чернышевский, т. X, стр. 85. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

¹⁴⁰ Д. Писарев, т. II, 1935, стр. 308. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

ზასაათი არა აქვს. ეს სწორი არ იქნება, ვინაიდან „თუ ჩვენ ვცნობთ ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოებების, ცალკეული მწერლების გამოკვლევათა დიდმნიშვნელობას, ამავე დროს არ შეგვიძლია არა ვცნოთ ხელოვნების დანიშნულების შესახებ გამოკვლევების ასევე დიდი მნიშვნელობა. უცნაური იქნებოდა უარგვეყო საყოველთაო ისტორია და ყურადღების ღირსად გვეცნო მხოლოდ საკითხები ცალკეულ მოვლენათა წვრილმანების შესახებ. ასევე უცნაურია ესთეტიკის უარყოფაც ლიტერატურის ისტორიის წვრილმანების გულისათვის“. სავსებით ცხადია, რომ ჩერნიშევსკი არა მარტო ცნობს ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების როლს, მას უცნაურადაც კი მიაჩნია მისი უარყოფა. ესთეტიკა იძლევა ზოგად ცნებებს თავისი საგნის შესახებ, ასეთი ზოგადი ცნებები კი საჭირო და აუცილებელია. „ხანდახან საჭიროა მეცნიერების მიმოხილვა ზოგადი თვალსაზრისითაც“. თუ მნიშვნელოვანია ფაქტების შეგროვება და გამოკვლევა, ასევე მნიშვნელოვანია ცდა გავიგოთ მათი აზრი. „ჩვენ ყველანი ვალიარებთ ხელოვნების ისტორიის, განსაკუთრებით კი პოეზიის ისტორიის, დიჰმნიშვნელობას. არ შეიძლება დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს აგრეთვე საკითხებს, თუ რა არის ხელოვნება, რა არის პოეზია“. ამის შემდეგ საბოლოოდ გამორკვეულად უნდა ჩაითვალოს, რომ ჩერნიშევსკი არასოდეს არ უფიქრია დაემსხვრია ან გაენადგურებია ყოველგვარი ესთეტიკა, როგორც ამას პისარევი ამტკიცებდა. თვით პისარევიმ კი ეს ნამდვილად განიზრახა. მისი ვრცელი მსჯელობა ასე წარმოგვიდგება: რა აზრი უნდა ჰქონდეს ესთეტიკას, როგორც მოძღვრებას მშვენიერების შესახებ, თუ ეს უკანასკნელი მხოლოდ ისაა, რაც ჩვენ მოგვწონს? მაგრამ ის, რაც მე მომწონს, უმრავლეს შემთხვევაში მოსაწონი არაა სხვებისათვის. თუ ასეა, როგორ შეიძლება ესთეტიკა იქნეს თეორია, რომელიც იმდენად მრავალრიცხოვანია, რამდენადაც აღამიანები? ამიტომ შეუძლებელია შეიქმნას „საერთო ესთეტიკა“. პისარევი თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად იშველიებს ჩერნიშევსკის დებულებას იმის შესახებ, რომ „ჩემთვის სრულყოფილია ის, რაც ჩემთვის სავსებით დამაკმაყოფილებელია თავისი გვარით“. თუ ასეა, — ფიქრობს პისარევი, — სრულყოფილობა „ჩემთვის ერთია, თქვენთვის — მეორე, ივანესათვის — მესამე, მარიამისათვის — მეოთხე და ასე შემდეგ დაუსრულებლად, ვინაიდან თვით უფიქროსი ცალკე პიროვნება წარმოადგენს ერთადერთ და უმაღლეს მსჯავრმდებელს იმ საკითხის შესახებ, რაც მისთვის დამაკმაყოფი-

ფილეტოვი¹⁴¹. პისარევის ეს უკიდურესი სუბიექტური თვალსაზრისი, მშვენიერების ეს ინდივიდუალისტურ-სენსუალისტური გაგება ემსახურება მხოლოდ ერთ მიზანს: გამოიყენოს ჩერნიშევსკის შეხედულებანი იმისათვის, რომ დაამსხვიოს საერთოდ ყველა და ყოველგვარი ესთეტიკური თეორია. ამ მსჯელობის ცენტრალური პუნქტი არ სცილდება მშვენიერების ცნებას და მშვენიერების სუბიექტურობას, რამდენადაც თვით ესთეტიკა, როგორც თეორია, გაგებულია მოძღვრებად მხოლოდ სილამაზის შესახებ.

აი კრეველა რა ესთეტიკას და ხელოვნებას. პისარევი ამტკიცებდა, რომ ერთ-ც და მეორეც უსარკებლოა საზოგადოებისათვის. მათ არავითარი ღირებულება არა აქვთ. პირიქით, ზიანი მოაქვთ. ვინაიდან ადამიანებს აჩევს ფანტაზიორობას და უსაქმურობას. ყოველზე ეს კი მიუღებელი იყო პისარევისათვის. ის მოითხოვდა ცოცხალ საქმეს, მეცნიერებას შემდგომ წინსვლას. საზოგადოებრივი აზრის განვითარებას, პატრიარქალური რუსეთის გამოსვლას ევროპულ-ცივილიზაციის ფართო გზაზე. ესთეტიკა და ხელოვნება კი, პისარევი აზრით, წამლავდა და უაზრობის კლანჭებში ავლდებოდა ადამიანური მოქმედების ყველა ღარგს, არა მარტო უმალლესს, არამედ უმდაბლესსაც, თვით ქალთა და ვაჟთა შორის დამოკიდებულებასაც კი. თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის პირველ პერიოდში პისარევი ასე უარყოფითად როდი აფასებდა ხელოვნებას და ლიტერატურას. პირიქით. როგორც ჩვენ ეს ზევით უკვე ვნახეთ. პისარევი ლიტერატურას აყენებდა მეცნიერების გვერდით, უსახავდა რა ორივეს საზოგადოებრივი სამსახურის უაღრესად ვრცელ პერსპექტივებს. ესთეტიკა და ხელოვნება პისარევის ამ დროს გაგებული ჰქონდა, როგორც საშუალებანი პროგრესის ან რეაქციის ხელშესაწყობად. ლიტერატურას და ხელოვნებას ის უყურებდა წმინდა უტილიტარული თვალსაზრისით. შეხედულებათა ამ არსენალიდან შეაფასა მან პისემსკის, ტურგენევისა და გონჩაროვის რომანები. მსგავსად ევროპული ლიტერატურული სიწმინდეილთა. პისარევი ამ რომანებს უყურებდა არა მარტო ესთეტიკური, არამედ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური თვალსაზრისითაც. „პისემსკის, ვინჩაროვისა და ტურგენევის რომანებს ჩვენთვის აქვთ არა მარტო ესთეტიკური, არამედ საზოგადოებრივი ინტერესიც“¹⁴², — წერდა პისარევი. ეს იყო უაღრესად უტილიტარული შეხედულება ხელოვნებაზე. მაგრამ ლიტერატურული მოღვაწეობის შემდგომმა პერიოდმა პისარევი მიიყვა-

¹⁴¹ Д. Писарев, т. II, 1935, стр. 308. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

¹⁴² Д. Писарев, т. I, 1934, стр. 114. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

ნა იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნება და ესთეტიკა უსარგებლოა, კიდევ მეტი, საზოგადოებისათვის ზიანი მოაქვს, ვინაიდან ფანტაზიას და უსაქმურობას აჩვევს იმ ადამიანებს, რომლებიც, თუ ზუსტ მეცნიერებებს შეისწავლიან, გამოვლენ კარგი მეურნეები, კანტორის კარგი მოხელეები და საზრიანი მემანქანეები.

პისარევის ეს ნიჰილისტური შეხედულებანი სამოციან წლებში ქართულ ლიტერატურასაც დაეტყო. ყველაზე უფრო მკაფიოდ ნიჰილისტური შეხედულებანი ანტონ ფურცელაძემ გამოთქვა. ჟურნალი „ცისკარი“ ერთგან წერდა: „ჩვენ სრულებით არ ვეთანხმებით იმათა, რომელნიცა გაზღვევენ ძველს აზრს და იძახიან: ხელოვნება ხელოვნებისათვის უნდა იყოსო. ჩვენ ყოველთვის წინააღმდეგის აზრისა ვიყავით: როგორათაც ხელოვნებითი თხზულება დაწვლილებით საგნების ანალიზით, ზოგიერთა ალაგებით მეკლანუაშვილი სჯობს სურამის ციხესა“¹⁴³. ხელოვნების ეს უტილიტარული თეორია არა მარტო ჩერნიშევსკის ტრაქტატის გავლენით უნდა აიხსნას, არამედ, ის საფუძველს პისარევის აზროვნებიდან იღებს. ნიჰილიზმი, რომლის მამამთავრად რუსეთის ლიტერატურაში ითვლებიან ზაიცევი და პისარევი — ორიგინალურად ჩამოყალიბდა ანტონ ფურცელაძის ესთეტიკურ იდეალებში. ჩვენი დებულების თვალსაჩინო მაგალითია პისარევისა და ანტონ ფურცელაძის შეხედულებათა მოკლე პარალელი.

პისარევმა სახელგანთქმულ სტატიაში — «Схоластика XIX века»¹⁴⁴ კატეგორიულად დააყენა რუსული ჟურნალ-სტიკის საკითხი. მისი მკაცრი კრიტიკის პირველ საგნად იქცა ლიტერატურისა და საზოგადოების ორგანული კავშირ-ს უქონლობა, რომელიც, პისარევის აზრით, დამახასიათებელია რუსული ლიტერატურისათვის. პისარევი ირონიით უმასპინძლდება ლიტერატურას, რომელიც მოწყვეტილია საზოგადოებას, და საზოგადოებას, რომელიც ვერ აკმაყოფილებს ლიტერატურას. „კარგი იქნებოდა, — წერს პისარევი, — ლიტერატურა და საზოგადოება რომ აკმაყოფილებდნენ ერთმანეთს. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ პრაქტიკულად სრულიად არ გამოდის ის, რაც გამოდიოდა თეორიაში“¹⁴⁵. თანამედროვე ლიტერატორები პისარევს წარმოდგენილი ჰყავს „კარჩაეტილ წრეთ“, რომელიც თავისთვის იმუშაუებს იდეებსა და შეხედულებებს, საზოგადოებისაგან იზოლაციით. მისი დაუნდობელი კრიტიკის საგანია ლიტერატორების კასტა, ის მწერლები, რომლებიც ივიწყებენ, რომ „ისინი წერენ არა თა-

¹⁴³ ჟურნალი „ცისკარი“, იანვარი, 1863, გვ. 117—118. ხაზი ჩვენი. — გ. ჯ.

¹⁴⁴ პირველად დაიბეჭდა ჟურნალ „Русское слово“-ში, 1861 წ.

¹⁴⁵ Д. И. Писарев, т. I, стр. 35.

ვისთვის, არამედ, საზოგადოებისათვის¹⁴⁶. უკანასკნელი თვალსაზრისით თქმის სიტყვასიტყვით გაიშორა ანტონ ფურცელაძემ ორი წლის შემდეგ, როცა განიხილა ქართული ლიტერატურა¹⁴⁷. მისი აზრით, „ლიტერატორები და ლიტერატურა სრულებით არ მისდევენ ხალხის საჭიროებასა და ჰბღაჟნიან ვითომდა შეიტყეთ, რომ მეც კაცი ვარ და ქვეყანაში ურევევარო“¹⁴⁸. როგორც ვხედავთ, ანტონ ფურცელაძე აქ სიტყვასიტყვით იმეორებს ღმირი პისარევის თვალსაზრისს და ეს განმეორება არ არის შემთხვევითი: ამ პერიოდში ქართულ მწერლობას, მოწინავე ქართველ ინტელიგენციას ისეთივე იდეები ამოძრავებდა, როგორც რუსულ ლიტერატურას და მოწინავე რუს ინტელიგენციას. ხალხისა და საზოგადოების ინტერესები — ეს იყო მაშინ პროგრესული საზოგადო მოღვაწეების იდეალი და ლიტერატურაც ამ იდეალს ემსახურებოდა.

მაგრამ თვით ფურცელაძე უარყოფდა პისარევის გავლენის ფაქტს. ეს აზრი მან გამოთქვა კიტა აბაშიძესთან პოლემიკაში, შედარებით უფრო გვიან, როცა „ივერიის“ 1894 წლის 193-ე ნომერში კიტა აბაშიძემ მოათავსა წერილი — „მოამბის“ მორალისტები“. ამ წერილში ავტორმა განიხილა ორი მიმდინარეობის ბრძოლა ესთეტიკაში. პირველ მიმდინარეობას — „წმინდა ხელოვნების“ მომხრეების სახით, და მეორე მიმდინარეობას — „ზნეობრივი ხელოვნების“ მომხრეების სახით მან დაუწუნა ცალმხრივი გატაცება. პირველი მეტისმეტად წინ წამოაწევს ხოლმე მშვენიერებას, გარეგნულ ფორმას, ანგარიშს არ უწევს აზრს, შინაარსს. ხოლო მეორე მთავარ ყურადღებას მიაქცევს აზრს, შინაარსს და უგულუბელყოფს მშვენიერებას, გარეგნულ ფორმას. ნამდვილი ხელოვნება კი ორივეს სათანადო ადგალს უთმობს, ვანა-დან ხელოვნება აზრისა და ფორმის გარეშე არ არსებობს. ასეთია, მაგალთად, ილიას, აკაკის, ყაზბეგის შემოქმედება. — თ. ი. ჭავჭავაძის პროზა და პოეზია, თავ. აკაკი წერეთლის სალირიკო პოეზია და უკანასკნელად ა. ყაზბეგის პროზა მდიდარი არის როგორც ფორმით, ისევე შინაარსით, აზრით“¹⁴⁹. ეს ორი მიმდინარეობა ხელოვნების თეორიაში დიდი ხანია იბრძვის და „არც ქართული ლიტერატურა ასცლებია ამ კამათობას... თუმცა უფრო მასხრობას წააგავდა იგი, ვიდრე კამათობას. მაგალთად, „ცისკრის“ ნომერში თქვენ ნახავთ ვილაც ქართველ „პი-

¹⁴⁶ იქვე.

¹⁴⁷ 1863 წ. ფურნალი „ცისკარი“, № VII, რომელშიაც მოაჯებელია ა. ფურცელაძის სტატია — „ქართული ლიტერატურა“.

¹⁴⁸ 1863 წ. ფურნალი „ცისკარი“, № VII, გვ. 347. ხ.ზ. ჩუენია. — გ. რ.

¹⁴⁹ „ივერია“, 1894 წ., № 193, კიტა აბაშიძე, „მოამბის“ მორალისტები.

სარეეს- კრატეას, რომელიც თ. ბარათაშვილის „მთაწმინდაზე შე-
მოღამეპას“ ჩირადაც არ აფასებს. კუქს არ მიძღობსო... ამგვარი უც-
ნაური აზრი სამოციან წლებში რუსეთში ბევრ ჩვენ კრიტიკოსზე
უწარჩინებულესს წარმოუთქვამს, სწორედ ამგვარივე აზრზე არის
„გებულა ნეტარ ხსენებულ „სანდალას“ კრიტიკა მთელის ჩვენის ლი-
ტერატურისა. რომელსაც ეკონომიური და სოციალური ბრძოლა ლი-
ტერატურაში გადააქვს და აფასებს ლიტერატურის ნაწარმოებს იმის-
და მ ხედვით. თუ რომელი წოდების წევრს ეკუთვნის იგი. ასე იყო, თუ
ისე, სიღარბზეა, თუ სიმდიდრე ჩვენის ლიტერატურისა არ ვიცი, მაგრამ
ეს კია. რომ ჩვენს ლიტერატურას არა ჰქონია სამოციან წლებიდან
არც ფრანგულ „პარანსელებს“ მსგავსი პოეზია და არც რუსულ მწერ-
ლებს-სთანა პროზა (მე აქ რუსეთის ის მწერლები მყავს მხედველობა-
ში. რომელნიც აზრს ყოველსავე ხელოვნებას ანაცვლებენ), თუ მხე-
დველობაში არ მივიღებთ ფელეტონის ლიტერატურას“¹⁵⁰.

ასეთი დასკვნებუ გააკეთა მაშინ ჭერ კიდევ ახალგაზრდა კრიტიკოს-
მა კრატა აბაშიძემ თავის წერილში „მოამბის“ მორალისტები“ და ასე
ნაკურად გააკრიტიკა მან ანტონ ფურცელაძის („ვილაც ქართველ „პი-
სარეეს“) ის შეხედულებანი, რომლებიც თავისი ხასიათით ნიპილის-
ტრის უაღლოვდებოდნენ. ანტონ ფურცელაძემ პასუხი არ დააყოვნა
და „ივერია“ იმავე წლის 202—203 ნომერში წერილი დაბეჭდა „შე-
მდეგ-სათაურით: „მე, პისარევი, სანდალა და კრატა“.

თავის წერილში ანტონ ფურცელაძე, რომლის ზოგაერთი შეხედუ-
ლება კრატა აბაშიძემ პისარევის თვალსაზრისის (ე. ი. ამ შემთხვევაში
ნიპილისტურის) მსგავსად მიიჩნია, უარყოფს რა წაყენებულ ბრალდე-
ზას, წერს: „რაღა თქმა უნდა მწერლისათვის, რომელსაც პისარევის
ხსენება ზიზღსა ჰგვრის, მე ვიდაცა არა და უარესიც უნდა ვიყვე“¹⁵¹.
„1863 წ.. სულ 19—20 წლის ყმაწვილმა, — წერს ქვევით ანტონ ფუ-
რცელაძე, — დაწერე „ცისკარში“ ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა „სა-
ქართველოს მოამბის“ იმ წლის იანვრისა და თებერვლის წიგნებზედ,
და აქ შევეხე. სხვათა შორის, იანვრის წიგნში დაბეჭდილს ბარათაშვი-
ლის „მთაწმინდაზედ შემოღამეპას“. აი რას ვამბობ აქა: „ჩვენი აზრი
ის არის, რომ ყურნალისტი, როგორათაც მოვალე ხელის მომწერლე-
ბისა და როგორათაც მზრუნველი საზოგადო წარმატებისა, უნდა
ერიდოს ყოველ რიგს უაზროს და უსავნო... წერილების ბეჭდვასა.

ჩვენ, გადავშალეთ თუ არა „მოამბის“ პირველი წიგნი, თავშივე
გვხვდა ჩვენის გამოჩენილის პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი

¹⁵⁰ „ივერია“, 1894 წ., № 193, კრატა აბაშიძე, „მოამბის“ მორალისტები“.

¹⁵¹ „ივერია“, 1894 წ., № 202, ხაზი ან. ფურცელაძისა. — გ. ქ.

„მთაწმინდაზედ შემოღამება“, რომელსაც ეგრეთვე მიეწერება ზემოთ-ხსენებული ჩემი აზრი. ეს დიან კარგი და ჩინებული ლექსია, ამ ლექსიდგანა სჩანს, რომ ავტორი ნამდვილი პოეტო ყოფილა, ჰქონია მგრძნობიარე სული, და სხვა არაფერი! მკითხველი როდესაც მომზადებით შეუდგება ამ ლექსის კითხვას, და როდესაც გაათავებს, რჩება ხახა-მშრალი, გულცარიელი. ეს იმტომ, რომ აქედან არ ამოაქვთ გონების მსაზრდოებელი ლექსა, და როგორი მშვიერი გონებითაც შესდგომიხართ ამის კითხვას, ისრეთივე და უფრო მშვიერიც რჩებით...“ აბა ჩაუფიქრდით, მკითხველო, მე აქ გონებას საზრდოსა ვთხოვლობ თუ ესწუნობ ლექსს იმიტომ, რომ კუჭი არ გამიძღოს-მეთქი“¹⁵².

როგორც ვხედავთ, ანტონ ფურცელაძეს აქ ის უფრო მეტად აინტერესებს დაამტკიცოს, რომ „კუჭის გაძლობა“ არ უთქვამს. „მწერა გონების“ გაძლობაზე ლაპარაკობდა, ვიდრე იმის უარყოფა. რომ არ შეიძლება „უაზრო და უსაგნო“ წერილების ბეჭდვაზე ხელს აღების მოთხოვნისთანავე „გამოჩენილი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილს ლექსი“ მაგალითად დაასახელო, და იქვე შენიშნა: ამ ლექსს („შემოღამება მთაწმინდაზე“), „ეგრეთვე მიეწერება ზემოდახსენებულ ჩვენ აზრი“. ეს იყო მოთხოვნა „საქართველოს მოამბის“ რედაქციას მშენ (60-იან წლებში) უარი ეთქვა „უაზრო და უსაგნო წერილებს“ ბეჭდვასთან ერთად, მართალია ნიკიერი. გამოჩენილი პოეტის. მაგრამ მაინც ისეთი ავტორის ნაწარმოებთა ბეჭდვაზე, რომლის წაკითხვას შემდეგ თურმე „ხახა-მშრალი, გულცარიელი“ რჩებით. ამს თქმა ბაშინაც არ შეიძლებოდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებზე. თუნდაც იმტომ, რომ ბარათაშვილი „პარანსელი“ არ იყო, ის არც ფიტა, არც მარკოვი არ ყოფილა; ის ახალი ქართული ლტერატურის ფუძემდებელი იყო, ქართული რომანტიზმის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი და ამავე დროს მე-19 საუკუნის ქართული პოეზიის მშვენიება. მართო ერთი დებულება, რომელიც ანტონ ფურცელაძემ ბარათაშვილის ლექსის „შემოღამება მთაწმინდაზე“ წამოაყენა. ჩვენ სრულ საფუძველს გვაძლევს ვთქვათ, რომ მის კრიტიკულ შეხედულებებში აშკარად შინაშენება მკვეთრად გამოხატული ნიპილიზმი, თუმცა ჩვენ მას ჩამოყალიბებულ ნიპილისტად მაინც ვერ გამოვაცხადებთ. და ვერ გავუტოლებთ ნიპილისტებს — პისარევსა თუ ზაიკევს. კიტა აბაშიძე კი აცხადებდა და ჩვენ ამითაც განვსხვავდებით მისგან. აბა მოვეუსმინოთ თვით ანტონ ფურცელაძეს: „...მე ამ ლექსს (ე. ი. „შემოღამებას მთაწმინდაზე“). —

გ. ჯ.) პოეზიისა და ხელოვნების მხრივ კი არ ვწუხობ (აქ უნდა განვაცხადოთ, რომ პისარევიც, მიუხედავად კრიტიკისა, არსად არ იწუნებდა პუჰკინის ოსტატობას. ნიპოლისტი ზაიციევი — ლერმონტოვის ოსტატობას. — გ. ჯ.), მე მხოლოდ ვამბობ, რომ გონების საზღვრებს არ ვეაძლევს მეთქი... კიტას აზრით მე ვეკუთვნი მათ (პისარევი და ისიც ქარაველი, მაშ რა იქნება!), რომელნიც სრულიად უარპყოფენ ხელოვნებას ნაწერებში¹⁵³. და მე „ხელოვნებას ნაწერებში“ არასოდეს არ უარყოფო, — წერს ანტონ ფურცელაძე, მოჰყავს რა დამამტკიცებელი საბუთები, რომ იგი შედეგად აცხადებდა ილია ჭავჭავაძის ლექსს „მუშას“ (მოჰყავს ვრცელი ამონაწერი იმავე წერილიდან. სადაც განხილულია ილია ჭავჭავაძის „მუშა“) და რომ იგი ხელოვნებას კი არ უარყოფს, კვალდაკვალ მიჰყვება ბელინსკისა და პრუდონის გზას ხელოვნების დანიშნულების გაგებაში.

საგულისხმოა, რომ სწორედ ბელინსკისა და პრუდონის ვრცელი ამონაწერების მოტანის შემდეგ, ფურცელაძე წერს: „მამასადაძე, დიდხანია უაზრო ხელოვნებას, ხელოვნებას ხელოვნებისათვის უარსა პყოფენ როგორც ევროპაში, ისე რუსეთშიც. და თუ შეფუროთხება არის საჭირო ამისათვის ვისიმე, ჯერ ჩვენზედ წინა მოძღვართ უნდა შეაფუროთხონ, და შემრე მე და პისარევს“. შემდეგ მიდრს ძალიან საინტერესო მოსაზრება და ჩვენ იძულებული ვართ, ეს ამონაწერი ნთლიანად მოვიტანოთ:

„მე მიწოდებს ქართველ პისარევათ, — წერს ანტონ ფურცელაძე. — ეს იმას ნიშნავს, რომ მე ვსწერ პისარევის ბაძით, მის გაელენის ქვეშ... ჩემი პისარეობა იწყება იმ დროიდან. როდესაც არამც თუ აქ, თვით რუსეთშიაც ნაკლებ იცნობდნენ პისარევს. სტატია, რომლისა დაწერის გამოც კიტა პისარევს მიწოდებს, არის დაწერილი 1863 წ. მარტში, როდესაც არც კი გაგვეგონა აქ პისარევი ვინ იყო. არამც თუ პისარევს, დობროლიუბოვსა და ჩერნიშევსკისაც კი, რომელნიც იმაზედ ადრე იყვნენ ცნობილნი და მწერლობაში გამოსულნი, არ ვიცნობდით აქა, ვიცნობდით მხოლოდ ბელინსკის. და, თუ იყო ვისიმე გავლენა ამ მხრივ ჩვენზედ, ეს ბელინსკისა. ამასთან კიტა ამას ზიზღით ამბობს. მაგრამ, მე დიდად სასახლოდ ჩავთვლიდი, თუ პისარევის აჩრდილობაც არის შემსძლებოდა ჩემს სამშობლო ქვეყანაში, სადაც სწორეთ პისარევის მსგავსი მწერალნი არიან საჭირო,

¹⁵³ „ივერია“, 1894 წ., № 202, ხაზი ანტონ ფურცელაძისაა. — გ. ჯ.

რომ გამოათხზიზლონ და გამოარქვიონ ჩვენი ხალხი, ჩვენი საზოგადოება ძილიდამ¹⁵⁴.

როგორც ვხედავთ, ანტონ ფურცელაძე თავისით სამართლიანად აკრიტიკებს კიბა აბაშიძეს, როცა ეს უკანასკნელი პისარეუს ერთგვარი ირონით იხსენიებს, და სასახელოდ მიიჩნევს, თუ კი ის შეიძლება თავის სამშობლოში თუნდაც „პისარეუს აჩრდილობა“ გასწიოს. ანტონ ფურცელაძე შემდეგ ვრცლად ეხება პისარეუს მოღვაწეობას, იცავს მ-ს სახელს, ავტორიტეტს და ებრძვის მათ, ვინც „ღვენიდა პისარეუს“. ერთგან კი შენიშნავს, მოჰყავს რა ც-ტატი პისარეულიდან: „იმ პირთ უნდა ყოველივე ღონით ეძებონ ეს სახსარნი და ეცადნენ, რომ სხვებაც შეუყენონ ამ საქმეს. — ესე იგი უნდა ცხოველი სიტყვითა და კალმით ჰხატავდნენ იმ მუშათა სატანჯველს (არ უნდა დაავიწყდეს მკითხველს, რომ ეს წერილი პისარეუსა არის დაწერილი არა უადრეს 1866 წლისა და ჩემი ზემოთმოყვანილი გარჩევა ჰავჭავაძის „მუშასა“. სადაც მე ამასვე ვთხოვლობ თითქმის პოეტისაგან. არის დაწერილი 1863 წ., თორემ ბ-ნი კიბა იტყვოს: აი თუ არა ჰბაძავს პისარეუს), რომელნიც შეადგენენ კაცობრიობის მეტს ნაწილს“¹⁵⁵. ამ შეხედულებათა ავტორს, ცხადა, სრული უფლება ჰქონდა ეთქვა კიბა აბაშიძისათვის: თქვენ მისტიკი ბარათ, სანდალა — რეალისტი არის, ამიტომ თქვენ რომ ის გასაკაცხად, საზიზღრად მიგაჩნიათ, ეგ „ავრეც უნდა იყოს“. სანდალა ბურჯეს გმირების¹⁵⁶ გარყვნილების მიზეზს „მოსძებნიდა დღევანდელს სოციალურსა და ეკონომიურს ყოფაში და დაგიყენებდათ მორალს, რომელიც თქვენ ასე გიყვართ: შესცვალეთ ეს გარემოებანი, და გაჰქრებიან ის ბოროტებანიცო.... ისევ და ისევ მეცნიერებაში და არა სხვა რაშიმე ეძებეთ შვება და ღებენა კაცობრიობისა. მეცნიერებას გარეთ მილიონმა წლებმა განვლეს და კაცი ისევ კაცის მგლათ, კაცის მჰამელათ დარჩა. მხოლოდ მეცნიერება აყენებს კაცს იმ გზაზედ, რომ გაიხადოს იმან მხეტური ბუნება და იქცეს იმ კაცათ, რომელსაც ჰსახავს აწონვილი გაწრთვნილი გონება“. ამ მეცნიერების სახელით ანტონ ფურცელაძემ იქვე მკაცრად გააკრიტიკა აგრეთვე რუსული იდეალისტური ლიტერატურული კრიტიკის ერთერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი და მისტიკოსი ვოლინსკი, რომელსაც მეცნიერების მოძულეც კი უწოდა.

ანტონ ფურცელაძეს ღრმად სწამდა, რომ კაცობრიობის მომავალი, მისი ბედნიერება დამოკიდებულია მეცნიერების განვითარებაზე. ეს

¹⁵⁴ „ივერია“, 1894 წ., № 203, ხაზი ყველგან ჩვენი. — გ. ქ.

¹⁵⁵ იქვე.

¹⁵⁶ იხ. „მოამბე“ № VIII და IX, სადაც მოთავსებულია კ. აბაშიძის წერილები, რომლებშიაც გარჩეულია ბურჯეს რომანები.

არის ყველაზე დიდი იდეალი, რომელსაც ხალხი მოელის. ახლა ვიკითხოთ: რა მიაჩნდა თვით პისარევს საჭიროდ ამ იდეალის მისაღწევად? მეცნიერება და საზოგადო საქმიანობა, რომლებიც მხოლოდ ერთ მიზანს ისახავენ — ემსახურონ ხალხს. საზოგადოების კეთილდღეობისათვის საჭიროა გონებრივი ძალების მკაცრი ეკონომია, ხელოვნება და ესთეტიკა კი უქმად ფანტავს ამ ძალებს, — ამტკიცებდა პისარევი, გარდა ამისა, ესთეტიკა და ხელოვნება უაზროცაა, მას სიკეთის ნაცვლად მოაქვს ზიანი. რომ ასეა, ამას ნათლად მოწმობს პისარევის აზრით, მშვენიერება ბუნებაში და მშვენიერება ხელოვნებაში.

ვთქვათ, თქვენ ნახეთ რაფაელის მიერ დახატული სურათი ან ძველი ბერძნული ხელოვნების ქანდაკებანი, რომლებიც გამოსახავენ შიშველ ქალს. პისარევის აზრით, რა სარგებლობის მოტანა შეუძლიათ მათ, თუ თქვენ ისე აღგავზნოთ მისმა მშვენიერებამ, რომ სინამდვილეში არსებული ყველა ქალი, რომელსაც ხედებით ან ესაუბრებოთ, გეჩვენებთ ულამაზო? ისეთი ლამაზი ქალები კი, როგორც რაფაელ სანციომ ნახა იტალიაში ან ძველი ბერძენი მოქანდაკე ნახულობდა საბერძნეთში, რუსეთში არ არიან. მაშასადამე, ხელოვნებამ თქვენ მოგცათ სინამდვილით უკმაყოფილება, მაგრამ რა სარგებლობა მოგვითანა ამით? არაფერი, გარდა იმისა, რომ ჩვენ, ვნახეთ რა შიშველი ქალის უმშვენიერესი გამოხატულებანი, აღარ გვიზიდავს რეალურად არსებული არც ერთი ქალი და ამგვარად განვიციდით მწუხარებას, სინანულს, მაშინ, როცა სხვები, რომლებსაც ვენიალური იტალიელი მხატვრის სურათები არ უნახავთ, ეძლევიან სიხარულს, სტკებენ ან რეალურად არსებულ მშვენიერებით, რომელიც ჩვენ აღარ გვაკმაყოფილებს. ეს უკვე ზიანია, რომელიც ადამიანს მოუტანა ხელოვნებამ. მაგრამ პისარევი აქ არ ჩერდება. მისი აზრით, ეს უკმაყოფილება, რომელიც ხელოვნების ფაქტმა მოგვცა, არაფერს იძლევა: საუკუნეც რომ იფიქროთ, ვერავითარ შედეგს ვერ მიაღწევთ — უფრო ლამაზი გახადოთ ქალები, მსგავსი რაფაელის სურათებისა. ამგვარად, თქვენ რჩებით წაგებული. როგორც ვხედავთ, პისარევს მშვენიერებას კრიტიკრიუმად აქაც სუბიექტური საზომი აქვს გამოყენებული. ინდივიდის, ცალკე აღებული პერსონის პირადი შთაბეჭდილება, მაშინ, როცა ასეთი მიდგომით ჩვენ ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შევძლებთ მშვენიერების ობიექტურობის ღრმა მეცნიერულ შემეცნებას. მაგრამ თვით მსჯელობა პისარევისა უადრესად სუბიექტური და მეტაფიზიკურია. ეს მხოლოდ თეორიული განსჯაა საკითხისა, რომელიც დაშორებულია და განყენებულია პრაქტიკისაგან. პრაქტიკა კი კემშარიტების კრიტიკრიუმია. ისტორიას არ ახსოვს, რომ რაფაელის სურათის ნახვის შემდეგ რომელიმე ადამიანს უარი ეთქვას თავის ადამიანურ მოთხოვნილებაზე

ქალთან დამოკიდებულების საკითხში, ან ვენერა მილოსელის უკვდავი ქანდაკების გაცნობის შემდეგ შეეძლებოდა რეალურად არსებული ქალი, რომელიც, თავისი სილამაზით, რაღა თქმა უნდა, ვერ შეედრებოდა ქანდაკებით გამოხატულ მშვენიერებას. არა გვგონია ვენერა მილოსელის ან აპოლონ ბელვედერელის ქანდაკებანი უფრო მეტ სიამოვნებას და კმაყოფილებას აძლევდნენ ადამიანს, ვიდრე რეალურად არსებული დამოკიდებულება მამაკაცსა და დედაკაცს შორის. გარდა ამისა, ეს ხომ ესთეტიკური და პრაქტიკული გრძნობების მექანიკური აღრევა გამოდის. კიდევ მეტი: პისარევს მხედველობიდან გამორჩა ერთი უაღრესად საინტერესო ფაქტი, რომელსაც ჩვენ გვინდა მივაქციოთ ყურადღება. ხომ მართლა იშვიათი სილამაზე და მშვენიერება ვენერა მილოსელი? ხომ ასეთივე მშვენიერებაა აპოლონ ბელვედერელი? შეიძლება მეტიც ითქვას: პირველი ქალთა სილამაზის გამოსახული მშვენიერებაა, მეორე მამაკაცთა სილამაზისა. მაგრამ ისტორიას არ აასოვს არც ერთი ფაქტი, ვიმეორებთ. აბსოლუტურად არც ერთი, რომ ჭაღს, რომელმაც აპოლონის ქანდაკება ნახა, იმ ზომამდე მოხიბლულიყო მისი მშვენიერებით, ისე შეყვარებოდა იგი, რომ თუნდ წუთითაც გველო თავის არსებაში ოცნება, რომ უმისოდ არსებობა მას არ შეუძლოა. ეს მსჯელობა უცვლელად შეგვიძლია გადავიტანოთ მამაკაცზე. განა რომელიმე მათგანს ვენერა მილოსელის ქანდაკების ან რაფაელ სანციოს გენიალურა სურათების ნახვს შემდეგ უფიქრია მათდამი სიყვარულზე ან თვითმკვლევლობით დაუმთავრებია თავისი სიცოცხლე? პრაქტიკული ცხოვრება ხომ შებრუნებულ მაგალითებს ასეულობით და ათასეულობით იძლევა? მოგონეთ გოეთეს „ვენეტერი“, მოგონეთ წყეული წარსულს საშინელი სურათები. ბნელი ტრადიციები, რომლებიც კრძალავდნენ ვაჟსა და ქალს შორის ჭეშმარიტ ადამიანურ დამოკიდებულებას, ტრადიციები, რომლებიც ხელეჭეს უბორკავდნენ ჭეშმარიტ ადამიანურ სიყვარულს! ისტორიას ხომ მრავალი მაგალითი დარჩა, როცა ცხოვრება არ აძლევდა რა საშუალებას ქალს ან მამაკაცს — ეცხოვრათ ერთად, ისინი იღუპებოდნენ ამ ტრაგედია-საგან. მაგრამ რომელი კაცი ან ქალი დაიღუპა რაფაელის სურათების ან ძველი ბერძნული ქანდაკების ნახვის შემდეგ? არც ერთი და არავინ. მაშასადამე, ჩვენ სრული უფლება გვაქვს უარი ვუთხრათ პისარევის დებულებას იმის შესახებ, რომ თითქოს ხელოვნებს ფაქტში განსაზღვრებულა მშვენიერება სინამდვილეთ უკმაყოფილებას იწვევდეს. უარი ვუთხრათ მ-ს აშკარა მაქსიმალისტურ ტენდენციას, რომ თითქოს ხელოვნების ფაქტს შეეძლოს იმ ზომამდე იმოქმედოს ადამიანზე, რომ მას ხელი ააღებინოს რეალურ ადამიანურ მისწრაფებებსა და გემოვნებაზე. ამით სრულებით არ ვახდენთ ხელოვნების დევალიაციას, როცა

მისი ზემოქმედების ხარისხს იქამდე არ ვამალებთ, სანამდისაც პისარევი.

მსჯელობათა ამ არსენალიდან პისარევეს გამოჰყავდა დებულება, რომ ესთეტიკას არ შეუძლია სისტემაში მოიყვანოს ყველა ადამიანის გემოვნება და ამიტომ, იგი, როგორც „მეცნიერება, ხდება ისეთივე უაზრო, როგორც იქნებოდა, მაგალითად. მეცნიერება სიყვარულის შესახებ“¹⁵⁷. ასეთი მეცნიერება, პისარევის აზრით, სისულელეა. „მეცნიერება იმის შესახებ, როგორ და რით უნდა დატკბეს ადამიანი. იქცევა სისულელედ“¹⁵⁸. მაგრამ ესთეტიკა როდია ისეთი მეცნიერება, როგორც მის შესახებ ავითარებს თვალსაზრისს პისარევი. ესთეტიკა არ არის რეცეპტურა, თუ რით ან როგორ უნდა დატკბეს ადამიანი. იგი არ არის რომელიმე პროფესორის ან ექიმის მიერ გამოწერილი წამალი — ავადმყოფის მოსარჩენად. თუ ადამიანს სურს ნახოს რომელიმე მშვენიერი მთა, იგი ესთეტიკას კი არ მიმართავს, არამედ ბუნებას და მშვენიერებას. ესთეტიკას არასოდეს არ გამოუწერია რეცეპტი შეყვარებულისათვის — წაიღე, გულს დაადე და სიყვარული გაგინელდება. მაგრამ თუ პისარევი სწორედ ასე მსჯელობს ესთეტიკაზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ დაამსჯროს არა მარტო იდეალისტური ესთეტიკა (ამ მხრივ მას რაზნო-ჩინელებთან ერთად დიდი ღვაწლი მიუძღვის), არამედ, საერთოდ ყველა და ყოველგვარი ესთეტიკა.

პისარევემა არ დაინდო არც პუშკინი, როგორც „წმინდა ხელოვნების“ უდიდესი წარმომადგენელი და განიზრახა მისი ჩამოგდება პიედესტალიდან. პისარევი ამტკიცებდა, რომ რეალიზმის გამარჯვებისათვის აუცილებელია ყურადღებით ყოფილიყო გადასინჯული ის ძველი ლიტერატურული კერპები და ის საპატიო სახელები, რომელთა უკან იმალებოდნენ რეალიზმის მტრები. ის თვითონ წავიდა თავისი გზით და პუშკინის გვერდით არა მარტო კრიტიკულად, არამედ, ნიპოლისტურად გადახედა ბელინსკის ავტორიტეტსაც. მან ბრალი დასდო ბელინსკის პუშკინის უმართებულო შეფასებაში. პისარევის აზრით. ბელინსკი ბრმად გაჰყვა პუშკინის „ყალბ სიტყვებს“ და დაიჯერა ეს უკანასკნელი. თუ რა იმალებოდა ამ „ყალბი სიტყვების“ უკან, პისარევის აზრით, ეს ბელინსკის შეუმჩნეველი დარჩა. გენიალური კრიტიკოსის ეს „დანაშაული“ პისარევემა მიიჩნია, როგორც „ფილისტერული აზრების გავლენა ბელინსკის

¹⁵⁷ Д. И. Писарев, т. II, 1935, стр. 310. ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.

¹⁵⁸ იქვე.

რ ა ზ რ ი ს პ რ ო ც ე ს ზ ე“¹⁵⁹. აქედან პისარევმა წამოაყენა კიდევ მეორე დებულება ბელინსკის შესახებ. მისი აზრით, ბელინსკის რომ ეცხოვრა პისარევის დროს, ის აუცილებლად ბუნებისმეტყველებას დაუწყოებდა სამსახურს, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია საზოგადოებისათვის ღირებულების შექმნა, ხელოვნებას და ესთეტიკას კი არავითარ შემთხვევაში. ამგვარად, დიმიტრი პისარევმა კატეგორიულად უარყო ესთეტიკა, პუშკინის პოეზიის უარყოფაც ცადა, ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებების ნაპოლისტური რევიზიაც, მაგრამ რომ დაეცვა თეორია ესთეტიკის დამსხვრევისა, კარგო სტრატეგიით, ჩერნიშევსკის ავტორიტეტის დახმარების გზას მიმართა.

პისარევის ეს გზა — მისი სუბიექტურ-მეტაფიზიკური ფილოსოფიური აზროვნების შედეგი იყო. რადიკალური რაზნოჩინელი გაბედულად ებრძოდა ძველსა და დრომოკმულ შეხედულებებს, გულმხურვალედ ესალმებოდა და იცავდა ახალ აზრს, რომელიც მას მიაჩნდა პოზიტიურად, ფიქრობდა, რომ ესთეტიკაც ისე უნდა ჩაბარებული იქნებოდა ისტორიას, როგორც ალქიმია და ასტროლოგია. პისარევის ასეთი შეხედულება ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე არავითარ შემთხვევაში არ იყო მართალი. თუ ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მაღლა დგას ხელოვნებაში არსებულ მშვენიერებაზე, ეს როდი ნიშნავს ვითომ საჭირო არ იყოს ხელოვნება და ესთეტიკა, ან უაზრობას განასახიერებდნენ ისინი. პირიქით, ჩვენი მტკიცება მხოლოდ ამსხვრევს იდეალისტურ ესთეტიკას, მშვენიერების ცნების იდეალისტურ განსაზღვრას და ხელოვნებას აკუთვნებს მის ჭეშმარიტ ადგილს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

პისარევის სუბიექტურ-მეტაფიზიკურმა თვალსაზრისმა თავი იჩინა მშვენიერების აბსოლუტურობის პრობლემის გადაწყვეტაშიც. არსებობს თუ არა აბსოლუტური მშვენიერება? პისარევი ამ კითხვას უარყოფითად პასუხობს. მისი აზრით, არ არსებობს აბსოლუტური სილამაზე და ამ უკანასკნელის ღირსება მდგომარეობს არა თავისში, როგორც რეალობაში, არამედ, დამფასებლის პიროვნებაში. ნეგრის ქალი თუ ლამაზად მიაჩნია თავისი თანამემამულეს, ის, ალბათ, არ მოეწონება ევროპელს. პისარევის ამ მსჯელობაში მკლავდება მისი მატერიალიზმის თითქმის ყველა უარყოფითი მხარე. აქ თავს იჩენს ის ინდივიდუალისტურ-სენსუალისტური გაგება სინამდვილისა, რომელსაც პისარევმა თავი ვერ დააღწია ლიტერატურულ-პრაქტიკული მოღვაწეობის მთელს მანძილზე. მშვენიერებისა და სილამაზის კრიტერიუმად მას მიაჩნდა ადამიანის პირადი შთაბეჭდილება, უარყო-

¹⁵⁹ Д. Писарев, Пушкин и Белинский. ხაზი ჩვენია. — გ. ქ.

ფდა რა მშვენიერების ობიექტურობას, მაშინ, როცა ფეიერბახის ფილოსოფიის საფუძველზე ჩერნიშევსკი და დობროლიუბოვი იცავდნენ მშვენიერების ობიექტურობას. „პირადი შთაბეჭდილება და მხოლოდ პირადი შთაბეჭდილება შეიძლება იყოს სილამაზის საზომი“¹⁶⁰ — წერს პისარევი. ეს სუბიექტივიზმი ორგანულად მიჰყვება პისარევის მსჯელობათა არსენალს და მის ნაშრომებში ჩვენ ვერ ვპოულობთ მშვენიერების, როგორც ობიექტურა რეალობის მართებულ განსაზღვრას. პისარევი გაბედულად ამსხვრევს იდეალისტური ესთეტიკის ძირითად თეზისს აბსოლუტური მშვენიერებას შესახებ, იცავს მშვენიერების კონკრეტულობას, მაგრამ ის ვერ მალდება ამ პრობლემის დიალექტიკური გაგებას დონემდე. მშვენიერების კონკრეტულობა პისარევის ესმის სუბიექტურად, იგი სენსუალიზმის პოზიციიდან იხილავს ამ საკითხს, ამიტომ მისი მსჯელობა მშვენიერებაზე აშკარად ატარებს მეტაფიზიკურ ხასიათს. მშვენიერება არ არის აბსოლუტური, იგი რელატიურია. მაგრამ ამავე დროს აბსოლუტურია თავის რელატიურობაში, რელატიურია თავის აბსოლუტურობაში. ასეთია მშვენიერების აბსოლუტური ხასიათის მატერიალისტურ-დიალექტიკური გაგება და ჩვენ შევეცდებით სათანადო ფაქტიური მასალებით დაეამტკიცოთ ეს დებულება.

მაგრამ სანამ შევეხებოდეთ მშვენიერების აბსოლუტურობასა და რელატიურობის პრობლემას, საჭიროა რამდენიმე სიტყვა ილაშქროს შესახებაც, რომ პისარევის მეტაფიზიკური წარმოდგენა ჰქონდა აბსოლუტურზე. იგი ვერ ამალდა აბსოლუტურისა და რელატიურის დიალექტიკური გაგების სიმაღლემდე. ისევე, როგორც ეს ვერ შეძლო დედმა მატერიალისტმა დენი დიდრომ, რომელმაც ასევე ხელაღებით უარყო აბსოლუტური მშვენიერება და განაცხადა იგი არ არსებობსო¹⁶¹. როგორ ესმოდა პისარევის აბსოლუტურა ჰემმარტების პრობლემა? ჩვენ ეს საკითხი ახლა უნდა განვიხილოთ, ვინაიდან მისი მატერიალისტურ-დიალექტიკური გადაწყვეტის საფუძველზე, და მხოლოდ მის საფუძველზეა შესაძლებელი მშვენიერების აბსოლუტურობის ჰემმარტი მცენიერული განმარტება.

პისარევისათვის არ არსებობს აბსოლუტური, მარადული ჰემმარტიბანი. აბსოლუტური ჰემმარტიბანი არსებობენ მხოლოდ „უჩსტორიო ხალხებისათვის. ესკიმოსების, პაპუასებისა და ჩინელებისათვის“. მაგრამ თუ თქვენ არ დაეთანხმებით პისარევის და საწინააღმდეგო არგუმენტად კაასანგ-

¹⁶⁰ Д. Писарев, т. I, 1934, стр. 352. ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.

¹⁶¹ Дени Дидро, Избранные произведения, 1951, стр. 378.

ლებთ პსოლუტურ კეშმარტებას $2 \times 2 = 4$, ის მზადაა გიპასუხოთ, რომ ეს უკანასკნელი სრულებითაც არ არის „პსოლუტური კეშმარტება ყველა საუკუნისა და ხალხებისათვის“, ვინაიდან „ეს არაა იდეა, იქ კვემდებარე მეორდება შემასმენელში“. პისარეუს თვალსაზრისით ამ თანასწორობის „პირველ და მეორე ნაწილში საგანი ერთი და იგივეა, იცვლება მხოლოდ გამოხატულების ფორმები“¹⁶². ეს მათემატიკური კეშმარტება პისარეუს არ მიიჩნევდა იდეად. იდეა არაა არც გეომეტრიული აქსიომა — „ორ წერტილს შორის უმოკლესი მანძილი ხწორი ხაზია“. ეს მათემატიკური კეშმარტებები პისარეუს თანამად შეაქვს ზოგად ფორმულაში განსაზღვრისა: — „კუნძული არის მიწის ნაკერი, რომელიც ყოველმხრივ გარშემორტყმულია წყალით“. მაგრამ ამით განა საგანია განმარტებული? არა, ამით განმარტებულია სიტყვა, მხოლოდ სიტყვა და არა საგანი. მაგრამ სიტყვა (ამ შემთხვევაში ცნება) არის თუ არა მოვლენის ან საგნის გამოხატვა? თუ ცნება (ამ შემთხვევაში სიტყვა) გამოხატავს საგანს ან მოვლენას, მისი განმარტება ამავე დროს უნდა ნიშნავდეს განმარტებას იმისაც, რასაც ის გამოხატავს. თუ მე განმარტე ყვავილი, ამით განმარტე არა მარტო სიტყვა — „ყვავილი“, არამედ ისიც, რასაც ეს სიტყვა გამოხატავს. შესაძლებელია ზეპირი განმარტება არ იყო საგნის ყველა თვისების შემეცნება, მაგრამ ამით ძირითადი პრინციპი მარტე არ დარღვეულა. განმარტავ რა სიტყვას — „კუნძული“. ამით მე ვქმნი გარკვეულ წარმოდგენას იმაზე, რასაც ეს სიტყვა გამოხატავს. და თუ ჩემი განმარტება ქმნის წარმოდგენას გარკვეულ საგანზე. მაშინ სიტყვის განმარტებასთან ერთად მე მომიხდენია საგნის განმარტებაც. სიტყვის ფუნქცია აქ გამოვლინდა, როგორც საშუალება საგნის განმარტებაში. რა განსხვავებაა სიტყვასა და საგანს შორის? რით განსხვავდება სიტყვა „ყვავილი“ — საგნისაგან — „ყვავილი“? პირველს არ გააჩნია „შესაბამებობა და არსებულობა“, რომელსაც მეორე განასაზღვრავს. სიტყვა „ყვავილი“ — ეს უბრალო შემოკლებაა“, რომლის საშუალებითაც „ჩვენ შევიცნობთ გრძობით შესაცნაურებელ საგნებს“, ამ შემთხვევაში ყვავილს, როგორც საგანს, როგორც ობიექტურ არსს. ეს საკითხი სხვანაირად ესმოდა ჩერნიშევსკისაც. მისთვის ცნება იყო მკრთალი, ზოგადი და გაურკვეველი მითითება სინამდვილეზე. ამ შეხედულებას ავითარე-

¹⁶² Д. Писарев, т. I, 1934, стр. 65. ხაზი ჩენია. — გ. ქ.

ბლა იგი მხატვრული სახის მიმართაც. ჩერნიშევსკი წერდა: „პოეტურ ნაწარმოებში სახე სწორედ ისევე ეფარდება ნამდვილ ცოცხალ სახეს, როგორც სიტყვა ამ სიტყვით აღნიშნულ ცოცხალ საგანს, — ეს სხვა არაფერია, გარდა მკრთალი, ზოგადი და გაურკვეველი მითითებისა სინამდვილეზე“. ცნებისა და რეალობის ურთიერთობის მეცნიერული განსაზღვრა მოგვეცა ენგელსმა, როცა განასხვავა ცნება „მატერია“ ობიექტური არსისაგან. რა განსხვავებაა მათ შორის? „სიტყვები, როგორცაა მატერია და მოძრაობა, ეს უბრალო შემოკლებებია, რომლის საშუალებით ჩვენ შევიცნობთ გრძნობით შესაცნაურებელ საგნებს, მათ ზოგად თვისებათა თანახმად. ამიტომ მატერია და მოძრაობა შეიძლება შევიცნოთ მხოლოდ საგნებისა და მოძრაობის ცალკე ფორმების შესწავლის გზით“¹⁶³. ენგელსის მოძღვრება ცნების შესახებ განაფითარა ლენინმა. კონსპექტში — ჰეგელის „ლოგიკის მეცნიერების“ შესახებ ლენინმა მიუთითა. რომ მართალია, ჩვენი „ცნებები სუბიექტურნი არიან თავის აბსტრაქტობაში, მოწყვეტილობაში, მაგრამ ობიექტურნიც არიან მთლიანობაში, პროცესში, ჯამში, ტენდენციაში, სათავეში“¹⁶⁴. ამ ღრმა, გენიალური დებულების არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ცნება გამოხატავს ობიექტურ სინამდვილეს, ის ობიექტური არსის შემოკლებაა. პისარევი ცნებას თიშავს საგნისაგან, მისი აზრით, ერთი-ცნება, მეორეა საგანი, მათ შორის არაფერია საერთო. ხოლო თუ განესაზღვრეთ სიტყვა, ამით საგანს არც არაფერი ემატება და არც აკლდება. პისარევის ნიჰილიზმი აქ თავისი სისრულით მელაენდება დამისი მატერიალიზმი ყელამდე ივსება მეტაფიზიკით. სინამდვილეში, კი „ცნება მატერიის უმაღლესი პროდუქტის, ტვინის უმაღლესი პროდუქტია“¹⁶⁵. ცნება რომ სინამდვილის შემოკლებაა, ნათლად გრძნობდა მაქსიმ გორკის ნათელი გონება. „ვერ გამონახავთ ვერც ერთ განყენებულ ცნებას, — წერდა გორკი, — რომლის საფუძველსაც რეალობა არ შეადგენდეს“¹⁶⁶.

¹⁶³ Ф. Энгельс, Диалектика природы, 1931, стр. 107. ხაზი ყველგან ენგელსისაა. — გ. ჯ.

¹⁶⁴ ლენინის კრებული, IX, გვ. 121.

¹⁶⁵ იქვე, გვ. 85.

¹⁶⁶ М. Горький, О формализме.

ამგვარად, ჩვენ ვნახეთ, რომ პისარევი უარყოფს იდეალისტური ესთეტიკის დებულებას მშვენიერების აბსოლუტურობის შესახებ, მაგრამ ისევ მეტაფიზიკურად. მას არ ესმოდა, რომ მშვენიერება ერთსა და იმავე დროს არის აბსოლუტურიც და რელატიურიც. როცა ბერძენი მხატვარი ხატავდა მონადირეს მშვილდ-ისრით, ეს მაშინ აბსოლუტური მშვენიერება იყო, რადგან საზოგადოებრივი ცხოვრება და საზოგადოებრივი აზრის წარმოდგენა ამ საგანზე უფრო შორს არ მიდიოდა. მაგრამ აი, ცხოვრება წინ წავიდა, მშვილდ-ისრის ნაცვლად მონადირემ თოფსა და ტყვიაწამალს მოჰკიდა ხელი, ის აბსოლუტური მშვენიერება, რომელიც ძველ ბერძენ მხატვარს მშვილდისირიანი მონადირის სახით ეხატებოდა, იქცა უკვე რელატიურ მშვენიერებად და აბსოლუტურის სახე მიიღო თოფიანმა მონადირემ. გაიხსენეთ თუნდაც რუბენსის „ღიანას დაბრუნება ნადირობიდან“ და მისივე „ნადირობა გარეულ ღორზე“. ორი სხვადასხვა საბრძოლო იარაღია წარმოდგენილი, ორივე სახე მშვენიერია. ამგვარად, მშვილდისირიანი მონადირე ყოფილა არა მარტო აბსოლუტური თავისი მშვენიერებით, არამედ, ამავე დროს რელატიურიც. ის აბსოლუტური ყოფილა თავის რელატიურობაში და რელატიური თავის აბსოლუტურობაში, ასე გვესმის ჩვენ მშვენიერების აბსოლუტურობა და რელატიურობა.

აქ ბუნებრივად ისმება შემეცნების არსობის საკითხი, ვინაიდან ხელოვნება შემეცნების სპეციფიკური ფორმაა. ამდენად გნოსეოლოგიის კანონება ხელოვნებაზეც თავისებურად ვრცელდება.

როგორ დგას ეს საკითხი მარქსისტულ-ლენინურ ფილოსოფიაში?

შემეცნების ბუნების შესახებ ენგელსი კლასიკურად მსჯელობს „ანტიდიურინგში“ და ნათელყოფს, თუ რამდენად სუვერენულია ადამიანური შემეცნება და რამდენად არასუვერენული. დღეს საბოლოოდ დამტკიცებულია, რომ „...ადამიანს აზროვნება ისევე სუვერენულია, როგორც არა სუვერენული, მისი შემეცნების ნიჭი ისევე შეუზღუდველია, როგორც შეზღუდული. იგი სუვერენულია და შეუზღუდველი ნიჭისა, მოწოდებისა, შესაძლებლობისა, ისტორიული საბოლოო მიზნის მიხედვით; არასუვერენული და შეზღუდულია განცალკევებულა განხორციელებისა და ამა თუ იმ დროს მოცემული სინამდვილის მიხედვით“¹⁶⁷. ენგელსი იქვე ლაპარაკობს, რომ შეუძლებელია ადამიანი იქამდე მივიდეს, სადაც ამოწურულია გონებრივი სამყაროს დაუსრულებლობა და სადაც კაცობრიობა მუშაობს აზროვნების სუვერენული მნიშვნელობის რეზულტატებით. „კაცობრიობა რომ ოდესმე იქამდე მისულიყო, — წერს ენგელსი, — რომ მხოლოდ სამარადისო ჭეშმარიტებებით, მხოლოდ აზროვნების ისეთი

¹⁶⁷ ფ. ე ნ გ ე ლ ს ი, ანტი-დიურინგი, 1933, გვ. 63.

რეზულტატებით ემუშავა. რომელთაც სუვერენული მნიშვნელობა და ჭეშმარიტების უპირობო პრეტენზია აქვთ, იგი ისეთ პუნქტს მი-
აღწევდა. სადაც როგორც სინამდვილისა, ისე შესაძლებლობის მხრით
ამოწურულია გაწეობა სამყაროს დაუსრულებლობა და სადაც,
ნაშასადამე. მომხდარა დათვლილი ურაცხვის სახელგანთქმულა სას-
წაული¹⁶⁸. შემეცნების ძველ დარგს ყოფს რა სამ დიდ ნაწილად (ექ-
ზაქტერა — ზედმიწევნით სწორი მეცნიერებანი, რომლებიც არაცო-
ცხალ ბუნებას იკვლევენ. ცოცხალი ორგანიზმების შემსწავლელი მე-
ცნიერებანი და ისტორიული მეცნიერებანი, რომლებიც ადამიანთა
საარსებო პირობებს, საზოგადოებრივ ურთიერთობას, სამართლის
და სახელმწიფო ფორმებს იკვლევენ მათ იდეალურ ზედნაშენებთან
ერთად — ფალოსოფია. სარწმუნოება, ხელოვნება) — ენგელსი მი-
უთითებს, რომ „კიდევ უფრო უარესადაა სამართლისო ჭეშმარიტება-
თა მდგომარეობა მეცნიერების მესამე დარგში, ისტორიულში... ორ-
განულ ბუნებაში ჩვენ ასე თუ ისე მაინც ისეთი მოვლენებს რეგთან
გვაქვს საქმე, რომელნიც, რამდენადაც ჩვენს უშუალო დაკვირვებას
ექვემდებარებიან, მეტად ფართო საზღვრებში საკმაოდ რეგულარუ-
ლად შეორდებიან. ორგანიზმების გვარები არისტოტელეს დროი-
დან საერთოდ ისეთივენი დარჩნენ. საზოგადოების ისტორიაში, პი-
რაქით. მდგომარეობათა განმეორება წესი კი არა, გამონაკლისია, რო-
ვორც კი ადამიანის პირველყოფილ მდგომარეობას, ეგრეთწოდებულ
ქვის პერიოდს გავშორდებით; ხოლო სადაც ასეთი განმეორებანი
ხდებან. ისინი არასოდეს სწორად იმავე პერიოდში არ გვევლინე-
ბიან. ასეთია, მაგალითად, მიწის საზოგადო საკუთრების ფაქტი, რო-
მელიც ყველა კულტურისან ხალხში გვხვდება, და მისი დაშლის ფო-
რმა. ამიტომ კაცობრიობის ისტორიის დარგში მეცნიერება ბევრად
უფრო ჩამორჩენილია, ვიდრე ბიოლოგიის დარგში; კიდევ მეტს ვი-
ტყვით: თუ გამონაკლისის სახით შევიცნობთ რომელიმე ეპოქის სა-
ზოგადოებრივი და პოლიტიკური არსებობის ფორმების შინაგან ურ-
თიერთობას, ეს ჩვეულებრივ მაშინ ხდება, როცა ამ ფორმებმა სანა-
ხევროდ თავისი თავი მოსჭამა და დაქვეითებისაკენ მიიმართება. მა-
შასადამე, შემეცნება აქ არსებითად რელატიურია, იმიტომ, რომ იგი
განისაზღვრება იმ სოციალური და პოლიტიკური ფორმების ურთი-
ერთობათა და შედეგათა შესწავლით, რომელნიც მხოლოდ ამა თუ იმ
დროსა ან ამა თუ იმ ხალხში არსებობენ და თავიანთი ბუნებით წარ-
მავალნი არიან. ამიტომ ვინც ამ უკანასკნელი ინსტანციის საბოლოო
ჭეშმარიტებათ გამოედევნება, — გამოედევნება ნამდვილ, მუდმივ,
უცვლელ ჭეშმარიტებათ, იგი ძლიერ ცოტას მოიპოვებს, — მოიპო-

¹⁶⁸ ფ. ენგელსი, ანტი-დიურიზმი, 1933, გვ. 63.

ვებს ნაოლოდ უბადრუკ და უშინაარსო დებულებათ, მაგ., რომ ადამიანებს საზოგადოდ უშრომოდ ცხოვრება არ შეუძლიათ, რომ ისინი დღემდე უმეტეს ნაწილად გაბატონებულ და დამორჩილებულ ელემენტებად იმყოფებოდნენ, რომ ნაპოლეონი გარდაიცვალა 5 მაისს 1821 წელს და სხვ.

მაგრამ საყურადღებოა, რომ ყველაზე ხშირად სწორედ ამ დარგში გვხვდებოან სამარადისო ჭეშმარიტებანი, უკანასკნელი ინსტანციის საბოლოო ჭეშმარიტებანი და სხვ.¹⁶⁹.

მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, როგორც ენგელსი ამბობს, შეგვეშინდეს. მეცნიერებამ უზარმაზარი მასალა დააგროვა, რომელსაც მორათხოვს ღიდ მუშაობას. და რომელსაც კაცობრიობა იყენებს თავის სასარგებლოდ ბუნების დამორჩილებასათვის. ამავე დროს, როგორც ენგელსი ამბობს, „ჩვენ უკუვაგდებთ ყოველივე ცდას თავს მოგვახვიონ რაიმე მორალური დოგმატიკა, როგორც სამარადისო, საბოლოო, ამიერიდან უცვლელი ზნეობრივი კანონი, იმ საბაბით, რომ მორალურ სამყაროსაც აქვს თავისი წარუვალი პრინციპები. რომელნიც მალლა დგანან ისტორიასა და ეროვნულ განსხვავებებზეო. ჩვენ. პირიქით, ვამტკიცებთ, რომ ყველა ადრინდელი მორალური თეორია საბოლოო ინსტანციაში საზოგადოებას სათანადო ეკონომიური მდგომარეობის ნაყოფს წარმოადგენს“¹⁷⁰. ასე წყდება ეს საკითხი, თუ პრაქტიკის კრიტერიუმის თვალსაზრისზე დაედგებთ, როგორც ამას ლენინი მოითხოვს. ლენინი ავითარებს მარქს-ენგელსის ფილოსოფიურ მოძღვრებას, რომ ზემოცნების თეორიის ძირითადი და უპირველესი თვალსაზრისია პრაქტიკის თვალსაზრისი, და წერს: „ცხოვრებისა და პრაქტიკის თვალსაზრისი შემეცნების თეორიის ძირითად და უპირველეს თვალსაზრისად უნდა იქცეს. და ამას აუცილებლად მატერიალიზმთან მივეყვართ, იგი იმთავითვე უკუაგდებს პროფესორული სქოლასტიკის დაუსრულებელ სპეკულაციებს. რასაკვირველია, ამასთანავე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პრაქტიკის კრიტერიუმს არსებითად არასოდეს არ ძალუძს სავსებით დაადასტუროს ან გააბათილოს რომელიმე ადამიანური წარმოდგენა“¹⁷¹. ლენინი იქვე აღნიშნავს: „ერთადერთი დასკვნა მარქსისტების შეხედულებიდან, რომ მარქსის თეორია ობიექტური ჭეშმარიტებაა, შემდეგში მდგომარეობს: თუ მარქსის თეორიის გზით ვიარეთ,

¹⁶⁹ ფ. ენგელსი, ანტი-დიურინგი, გვ. 65.

¹⁷⁰ იქვე, გვ. 70. ხაზი ჩვენია. — გ. ჯ.

¹⁷¹ ვ. ლენინი, ტ. XIII, გვ. 145.

ჩვენ თანდათან მივუახლოვდებით ობიექტურ კვშმარტებას (ისე კი რომ ვერასოდეს ვერ ამოვსწურავთ მას)“. ასე დგას შემეცნების ბუნებისა და არსობის საკითხი მარქსისტულ-ლენინურ ფილოსოფიაში. ამავე დროს არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ ადამიანური შემეცნების საკითხს აქვს სხვა მხარეც. „ლუდვიგ ფეიერბახში“ ენგელსი მიუთითებს: „...ფეიერბახი სრულიად მართალია, როცა ამბობს, საბუნებისმეტყველო მატერიალიზმი ადამიანის ცოდნის შენობის საძირკველს წარმოადგენს და არა თვით შენობასო. მითომ რომ ჩვენ ვცხოვრობთ არა მარტო ბუნებაში, არამედ აგრეთვე ადამიანთა საზოგადოებაშიც, ამ უკანასკნელს კი თავისი განვითარების ისტორია და თავისი მეცნიერება აქვს ბუნების მსგავსად“. ასევე უნდა გადაწყდეს მშვენიერების საკითხი. ის, რაც ერთ დროს მიჩნეული იყო აბსოლუტურ მშვენიერებად, შემდეგ იქცევა რელატიურ მშვენიერებად, ვინაიდან ცხოვრება ვითარდება, წინ მიდის, ვითარდება საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმები, ბუნებასა და ადამიანის დამოკიდებულება, ვითარდება ადამიანის აზრი, და ბუნებრივია, სტატიურობა ან გაქვავება მშვენიერების ცნებასაც ისევე ნაკლებად ეხება, როგორც თვით სინამდვილის გრანდიოზულ დიალექტიკურ წინსვლას. ეს საკითხი ასე არ ესმოდა პისარევს და ამიტომ იყო, რომ მან მთლანად ნეგატიურად მოხსნა მშვენიერების აბსოლუტურობა მაშინ, როცა გარკვეულ პერიოდში, გარკვეულ სტადიაზე მშვენიერება აბსოლუტურიცაა, ისევე როგორც რელატიურიც.

ეს პრობლემა ბრწყინვალედ გადაწყვიტა დიდრომ თავის გენიალურ „რამოს ძმისწულში“. ამ უკვდავი თსზულების ერთ-ერთ დილოგში დიდრომ გააბათილა მშვენიერების მეტაფიზიკური გაგება. რამოს ძმისწულის მეტაფიზიკური აზრი ვერ არჩევს, რომ შეუძლებელია არსებობდეს აბსოლუტურად კარგი. დადებითა, რომლიდანაც გამორიცხული იყოს უარყოფითი. რამოს წინააღმდეგ დიდროს არგუმენტაცია ასეთია: მართალია, რასინი დიდი ხელოვანი იყო, მაგრამ მას, როგორც ცოცხალ ადამიანს, პაროვნებას, მრავალი პიროვნული ნაკლი ჰქონდა. კარგი იქნებოდა, რომ ვოლტერა ისეთივე სანეტაკი მორალის ადამიანი ყოფილიყო, როგორც დიუკლო. ისეთივე უბრალო, როგორც აბატი ტრიუბლე და ისეთივე პარდაპირი, როგორც აბატი დოლივო. მაგრამ, დიდროს აზრით, ეს დაარღვევდა „არსებულ წესს“. როგორადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს დიდროს ეს მსჯელობა, დადებითად თუ უარყოფითად. მისგან გამომდინარე დასკვნა არა მარტო აჭარბებს თვით დიდროს გონებამახვილობას და გენიალობას, არამედ დღემდე ინარჩუნებს აზრის სიღრმისა და კვშმარტების უშუალო შეგრძნების სიღიადეს.

რამოს ძმისწულის მეტაფიზიკურ მოთხოვნაზე: თუ ბუნებას 'არაკ-
ნივით ძალა აქვს, რატომ არ შექმნა მან ეს დიდი აღამიანები ისევე
გულკეთილები, როგორც დიადნი და განდიობულნი? — დედრო
ასეთ პასუხს იძლევა: „ამ ქვეყნად რომ ყოველივე
მშვენიერი ყოფილიყო, მაშინ მშვენიერი აღ-
რაფერი იქნებოდა“. მართლაც როგორღა გავარკვევდით
მაშინ თვით მშვენიერებას? რა საზომით? ეს პრობლემა ანტიკუ-
მოაზროვნეებსაც აინტერესებდათ. ამიტომაც, რომ დედროს შეყვ-
ლება მშვენიერებაზე თავის დასაწყისს ღებულობს ჯერ კიდევ პ-
რაკლიტეს აზროვნებიდან.

ჰერაკლიტეს ღრმად სწამდა, რომ თვით ბუნება განასაზღვრებდა
და მიისწრაფოდა წინააღმდეგობისაკენ, რომ თვით ბუნება განასაზ-
ვრებს წინააღმდეგობას, რომლის ბრძოლითაც წარმოიშობა ყოველი-
ვე. მაგალითად, განსხვავებული ტონები ქმნიან უმშვენიერესს ჰარ-
მონიას, ეს განსხვავებული ტონები სხვა არაფერია, თუ არა წინააღ-
მდეგობანი, რომელთა გარკვეული ურთიერთქმედება, ერთიანობა ქმნის
ჰარმონიას. მაგრამ ეს ჰარმონია არ შეიძლება მიჩნეულ იქნას, რო-
გორც აბსოლუტური მშვენიერება, ვინაიდან ყოველგვარი აბსოლუ-
ტური მშვენიერება ამავე დროს შეფარდებოდა. თუ რა ღრმად ეს-
მოდა ჰერაკლიტეს ეს პრობლემა, ნათლად ჩანს მის მიერ მოტანილი
მაგალითებიდან. პლატონს „ჰიპპიას მცირეში“ მოჰყავს ჰერაკლიტეს
ესთეტიკური იდეალის ორი ფრაგმენტი: 1. „ყველაზე მშვენიერი მაი-
მუნი მანკია აღამიანთან შედარებით“; 2. „აღამიანთა შორის ყვე-
ლაზე უფრო ნიჟერიაც კი ღმერთთან შედარებით მანკიანად ვეჩვენ-
ება ნიჟითაც. სილამაზითაც და სხვა დანარჩენი მარაც“. ეს ორი-
ვე ფრაგმენტი მრავალმნიშვნელოვან საყურადღებო. კერძოდ იმ მხრ-
ზე, რომ არკვევდა რა ჰერაკლიტე მშვენიერებასა და სიამაზის ხორ-
ერთმანეთებს, იგი ემყარებოდა წინააღმდეგობაზე ურთიერთშეკ-
რას. ამ საფუძველზე მან გადაწყვიტა მშვენიერებას აბსოლუტურო-
ბისა და რელატიურობის პრობლემაც.

როგორც ზევით ვნახეთ, სწორედ ამ ერთ-ერთი ძირითადი საკ-
თხის გადაწყვეტაში პისარემა ვერ გაარკვია ქემმარტება, იგი კვლავ
ღარა მენტაფიზიკური მატერიალიზმის პოზიციაზე.

პისარევის მსგავს თვალსაზრისს ავითარებდა ხელოვნებასა და
ესთეტიკაზე ნიჟილისტების ბელადი ბართლომე შაიკევიცი. ჩვენ არ
შევევებით იმ საკითხს, თუ ვინ მოახდინა გავლენა: ზაიციემა პისარე-
ვზე, თუ პირიქით, ფაქტია. ზაიციევიც ისევე უარყოფდა ესთეტიკა-
და ხელოვნებას, როგორც პისარევი: ისიც ჩერნიშევსკის ატორი-
ტეტს ეფარებოდა, როცა ამსჯრევედა ესთეტიკას: ისიც ვერაულოვარ

სარგებლობას ხელოვნებაში ვერ პოულობდა, გარდა იმისა, რომ რომელიმე ავიაზოვისკის შექმლო დაეხატა ზღვა, ეს სურათი 1000 მანეთად შეეძინა ვინმე ტამბოველს¹⁷² და თავი აღარ შეეწუხებინა ზღვის ნახვით. ვინაიდან სურათი მისთვის დაიხატა, იმ ადამიანისათვის, რომელსაც არ შეუძლია ან საშუალება არა აქვს რეალურად ნახოს ბუნებაში ის, რაც გამოხატულია მხატვრულ ფაქტში.

მაგრამ ჩვენ ხომ ზევით ნათელვყავით: ხელოვნებას არ შეუძლია შეცვალოს ან დაიკავოს ბუნების ადგილი. შესაძლებელია მე ზღვის 100-ზე მეტი სურათი ვნახო, მაგრამ იმავე წუთში რეალური ზღვის ერთი ტალღის ტყალაშუნი მორჩვენოდეს ყველა ამ სურათს. რატომღა, რომ ჩვენ ხშირად გვაქვს ჩვენთვის ძვირფასი მიცვალებულის სურათი. მაგრამ ეს უკანასკნელი, რა ოსტატობითაც შესრულებული და შესანიშნავი არ იყოს, ოდნავადაც ვერ ავსებს სინამდვილის ხარვეზს, რომელიც თვით ადამიანის გარდაცვალებამ დაგვიტოვა. რატომ ხდება ეს? რა არის ამის მიზეზი? სურათი მუნჯია, ბუნება კი ცოცხალია და მოძრაობს. მაგრამ ამ მოძრაობას განა სურათი ვერ ასახავს? გავვიწყდება კინო. კინოში ხომ მოძრაობაცაა, ფერიც, მეცნიერულმა აზრმა კინო კიდევ ამეტყველა: ნუთუ კინოში მოცემული მშვენიერება არ დგას მალა, ვიდრე ბუნებაში მოცემული მშვენიერება? მაგრამ თქვენ დააკვირდით თვით კინოს: პეიზაჟები, ზღვები, მდინარეები, მთები და სხვ. უშუალოდ ან შუალობით ბუნებიდან არ არის გადაღებული? და როდისაა კარგი კინოსურათი? მაშინ, როცა იგი ბუნებრივი და ცოცხალია, სადაც სიცოცხლე ჩქეფს თავისი მრავალმხრივობით. სადაც ბუნებისა და ცხოვრების მშვენიერება მოგვაგონებენ ნამდვილ ბუნებასა და ცხოვრებაზე. რაღა გამოდის აქედან? ის, რომ პირველადობისა და უშუალობის მხრივ ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მალა დგას, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება.

მაგრამ ხელოვნების მშვენიერება შეუდარებლად მალა დგას, როგორც იდეალური და შეგნებული ნებისყოფა. ხელოვნებას შეუძლია ღრმად ჩაგვახედოს ცხოვრებაში, ბევრი ისეთი რამ დაგვანახოს, რაც ჩვეულებრივი თვალისათვის შეუძნეველია. მის მიერ მოცემული ანალიზი, მოვლენების ახსნა თუ განმარტება, გარკვეული წიხრით წარმართავს მკითხველის გონებას და მთელ სულიერ სამყაროს. ის, რაც წინათ შეუძნეველი იყო — მთელი არსებით წარმოდგება თვალწინ, რაც აუხსნელი და გაუგებარი იყო — ზღაპრული ფენიქსივით მოიციმს ძალას, ბევრ საგანს ჩვენთვის უფრო მიმზიდველს, ლამაზსა და მშვენიერს გახდის. ხელოვნების სწორედ ეს ანა-

¹⁷² В. Зайцев, т. I, стр. 333.

ლიტიკური მომენტი ჰქონდა მხედველობაში მაქსიმ გორკის, როცა აღნიშნა, რომ ის ვაცილებით მეტ სიბრძნესა და ცოცხალ სილამაზეს ხედავს პუშკინის ლექსების ტომებში ან ფლობერის რომანში, ვიდრე ვარსკვლავების ცივ ციმციმში ან ოკეანის მექანიკურ რიტმში, ტყის შრიალში ან უდაბნოს მღუმარებაში. რუსმა კომპოზიტორმა ბოროდინმა შესანიშნავად გამოხატა უდაბნოს მღუმარება. ჩრდილოეთის ციალს კი გორკიმ ამჯობინა უისტლერის სურათი, მოიწონა რესკინის გამოთქმა, რომ ტერნერის სურათის შემდეგ მზის ჩასვლა ინგლისში უფრო მშვენიერი გახდაო¹⁷³. მაგრამ მე ეკვი არ მეპარება, რომ გორკის მხედველობაში ჰქონდა სწორედ ის, რაც ბუნების სილამაზეს არა აქვს — იდეალურობა, ანალოზი, სინამდვილას ახსნა. ტერნერმა უფრო ღრმად დაანახა ბრიტანელს მზის ჩასვლა ინგლისში, ვიდრე იგი ჩვეულებრივად ხედავდა: მან უფრო მეტად გამოაჩინა ამ აქტის მთელი არსება, ვიდრე ჩვეულებრივი თვალსათვის იყო შესამჩნევი. განა დიდრომაც იგივე მომენტი არ აღნიშნა ხელოვნებაში, როცა მიუთითა მის შემეცნებობის ფუნქციაზე? „ლამაზი პეიზაჟები, — ამბობდა დიდრო, — გვასწავლიან ბუნების შეცნობას ისევე, როგორც მოხერხებულ პორტრეტისტი გვამცნობს ჩვენი მეგობრის სახის უკეთ შესწავლას“¹⁷⁴. ხელოვნება ახსნის და განმარტავს სინამდვილეს, ამ ახსნა-განმარტების მხრეც იგი გვევლენება რეალობის ამსახველად და ზემოქმედების საშუალებად. პუშკინმა ოაღერმონტოვმა კავკასიის სილამაზე უფრო შესამჩნევი გახადეს ჩვენი თვალსათვის, ბარონის პოეზიამ ბევრი რამ ახალი გვითხრა აღმოსავლეთზე, შოლოხოვის მხატვრულმა პროზამ სამოქალაქო ომის მთელი რიგი მნიშვნელოვანი მომენტები გვანაშნა, ისევე როგორც ალექსეი ტოლსტოი; და განა ილია ჭავჭავაძემ უფრო მეტად არ გვაგრძობინა ქართველი მებატონის შინაგანი სიყარიელე და გონებრივი პაუპერიზმი? ხელოვნება გვასწავლას ცხოვრებას. გვეჩმარება მის უკეთ შეცნობაში, გარდაქმნაში, აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენას სინამდვილეზე, და სწორედ ამშია ხელოვნების ერთ-ერთი უღრდესი მოღწევა. მაგრამ როცა საკითხი ეხება უშუალობას და პრველადობას, აქ ბუნება თავის მბრძანებელ სიმალლეს იკავებს — იგი „ცოცხალი სიცოცხლის“ განსახიერებაა. ხელოვნებას კი ეს აკლა და ამ მხრივ შეიძლება ბევრი მაგალითი მოვიტანოთ.

რაც შეეხება თვით გორკის დებულებას, ეს საკითხი რთულია და ჩვენ უფრო დაწვრილებით უნდა განვიხილოთ.

173 «Год XXI», 1938, стр. 44.

174 დ ე ნ ი დ ი დ რ ო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, 1939, გვ.52.

რამანოვი ნულა ესთეტიკის ფუძემდებლები ჩერნიშევსკი, ჯობოლილი ბოვი, პისარევი — იზიდავდა გორკის, და შემოაქვეყნა არ იყო, როცა ამ ესთეტიკის უარყოფლებს იგი ყოველთვის აკრატეკებდა. თავის მსჯელობაში ესთეტიკაზე გორკი ხშირად იწვევლებდა ჩერნიშევსკის შეხედულებებს, მაგრამ იმავე დროს წერდა: ბუნებაში. რომელიც ჩვენ გარს გვარტყია და ჩვენდამა მტრულად აღოს განწყობილი, სილამაზე არ არის, სილამაზეს ქმნის ადამიანი თავისი სულის სიღრმეიდან... არის რაღაც „პირველყოფილი და ატავ სტური“ ადამიანის მიერ ბუნების სილამაზის წინაშე ქედის მოხროში, სილამაზისა, რომელიც მან თვითონ თავისი წარმოსახვის ძალით შეიტანა და შეაქვეს მასში... ეილაცამ თქვა: „ლევიტანმა აღმოაჩინა რუსულ პეიზაჟში სილამაზე, რომელსაც მანამდე ვერავენ ვერ ხედავდა“. და არავის არ შეეძლო დაენახა, იმიტომ, რომ ეს სილამაზე არ იყო, და ლევიტანმა კი „არ აღმოაჩინა“ იგი, არამედ თავის მხრავ შეიტანა, როგორც დედამიწისადმი თავისი ადამიანური საჩუქარი.

ერთი შეხედვით აქ თითქოს იდეალიზმია, სუბიექტივიზმი, რაკი უარყოფილა ბუნების სილამაზე და ეს უკანასკნელი მხოლოდ ადამიანს შეაქვეს ბუნებაში. ანალოგიური შეხედულებისათვის გორკის თავს დაესანენ შულიატიკოვები და მისი ტიპის „თეორეტიკოსები“, რომლებმაც გორკის ესთეტიკა „იდეალიზმად“ და „სუბიექტივიზმად“ გამოაცხადეს. მაგრამ რაში მდგომარეობდა საკითხის დედაარსი? გორკის სრულებით არ ჰქონდა მხედველობაში უარყო ბუნების ობიექტურობა ან მისი მშვენიერების ობიექტურობა, სრულებით არ ფიქრობდა, რომ ადამიანის გარეშე ბუნება არ არსებობს, არც მისი მშვენიერება. როგორც ამას სუბიექტური იდეალიზმი ქადაგებდა ესთეტიკაში. გორკი მხოლოდ იმას ამტკაცებდა, რომ ადამიანური მშვენიერება, ადამიანის მიერ შექმნილი სილამაზე ეს თვით ადამიანის საკუთრებაა და ბუნებას არ მოეთხოვება აკეთოს ის, რაც ადამიანმა თავისი ნიჭით, უნარით, სილამაზისადმი სიყვარულით უნდა შექმნას. ხელოვნების სილამაზეს ადამიანი ქმნის; როგორც მარქსი ამბობდა, „ადამიანი ჰქმნის... სილამაზის კანონების მიხედვით“¹⁷⁵ ადამიანმა თავისი შრომით უნდა გაამშვენიეროს ბუნება, ეს იმას ნიშნავს, რომ თავისი მარადიული მისწრაფება სილამაზის სრულყოფილი ფორმებისაკენ მან სინამდვილედ უნდა აქციოს, რასაც გორკი „ჩვენი ადამიანური აზრის, ჩვენი ნებისყოფის მიერ მეორე ბუნების შექმნას“ უწოდებდა. და განა ადამიანი, ცოცხალი და მომქმედი არსება,

¹⁷⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938, стр. 57.

მოწოდებული არ არის ბუნების სილამაზის მიხედვით თვითონ შექმნას ადამიანური სილამაზე? და განა ასე არ ხდება კაცობრიობის მთელი ისტორიის მანძილზე? ადამიანი შრომობს, იღვწის, იყენებს თავის უნარს და ქმნის მშვენიერებას. ამით ის გარდაქმნის ბუნებასაც, ქმნის თავის სილამაზეს რეალური სინამდვილიდან, რომელიც, ესე იყო ადამიანური სილამაზე, ადამიანის გარეშე ბუნებაში არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, ვინაიდან მას მხოლოდ ადამიანი ქმნის თავისი ნიჭით და ბუნების მატერიალური მონაცემების გამოყენებით. ეს სილამაზე, როგორც იდეალური, ცხადია, ძალად დგას ბუნების სილამაზეზე, მასში განსახიერებულია ადამიანის შემოქმედება, აზრი, ნებისყოფა. ძალა და გორკი მხოლოდ ამას ამტკიცებდა, რომ ბუნებას ასეთი სილამაზე არა აქვს, ის ადამიანს მიერ არის შექმნილი. სწორედ ამით გორკი სძლევს მეტაფიზიკურა მატერიალიზმის წინააღმდეგობას, როცა ეს მხარე შეუმჩნეველი ან სრულიად იგნორირებულია. აქ გნოსეოლოგიურა პრობლემა კი არ არის დაყენებული, როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ, არამედ ადამიანის მოქმედების, დანაშნულების, ნებისყოფის, მიზნის, შემოქმედების საკითხია წამოყენებული და ამტკიცებს გორკის რეზულტებს არავითარი საერთო არა აქვს სუბიექტურ იდეალიზმთან, რომელიც არ ცნობს ბუნებას ობიექტურობას და მის ფორმებს ადამიანის სუბიექტურ ფორმებად თვლის. გორკის სრულიად სხვა აზრი ჰქონდა. როგორც ვნახეთ, ის ლაპარაკობდა „მეორე ბუნებაზე“, რომელიც ადამიანის მიერ იქმნება და განსხვავდება ობიექტურა ბუნებისაგან. თუ ამ აზრის გამოთქმის ფორმა საესეებით ზუსტი არ იყო, ეს არ უნდა გადაქცეულიყო „სუბიექტური იდეალიზმის“ გამოცხადებად. თვითონ გორკიმ მიუთითა თავისი გამოთქმის ფორმაზე: „ალბათ, რალაცაში შეეცდი და რალაც გადაეჭარბე. მაგრამ, შესაძლებელია, მე კიდევაც შეეცდი და კიდევაც გადაეჭარბე, თან ვიცოდი რას ვაკეთებ, ვინაიდან, როგორც ცნობილია, მე გონებრივად მომუშავე ადამიანი ვარ და ზოგიერთ შემთხვევაში ქედმაღალი, მე ვფიქრობ. რომ შეცდე იმ მხრივ, საითაც მე ვცდები, — საზიანო არ არის, ვინაიდან ამას ვაკეთებ არა იმიტომ, რომ განზრახვა მაქვს თავი ვინუგეშო ან ვანუგეშო ახლობლები „ამაღლებული ტყუილით“, არამედ წინათგრძნობით, რომ ვცდები იმ სიმართლისაკენ, რომელიც აუცილებლად განხორციელდება, რომელიც მხოლოდ ეს ერთია საჭირო ადამიანებისათვის, რომლითაც ისინი კიდევაც უნდა აღაფრთოვანებდნენ თავის თავს, მიწაწყლის შვილებს“¹⁷⁶. ცხადია, გორკი ლაპარაკობდა ადამიანის მიერ ახალი ცხოვრების, ახალი ქვეყნის შექმნაზე, რომელიც გარდაუვა-

¹⁷⁶ М. Горький, О писателях, стр. 247.

ლია, მის შემოქმედებითს ნიჭზე, მის მშვენიერებაზე, და რა საერთო უნდა ჰქონოდა ყოველივე ამას სუბიექტური იდეალიზმის სიყალბესთან? გორკის აღაფრთოვანებდა ადამიანის მიერ შექმნილი სილამაზის ძალა, თავისუფალი, ბედნიერი შემოქმედელი ადამიანი და მთელი თავისი ნიჭი ამ იდეალის განხორციელებას შესწირა.

მეტად საგულისხმოა სილამაზის გორკისებური განმარტება, სადაც ეს მომენტები განსაკუთრებული სიცხადით მოჩანს. რა არის სილამაზე? გორკი ამბობს, რომ სილამაზის ქვეშ ნაგულახსმევია „სხვადასხვა მასალის, აგრეთვე ხმების, საღებავების, სიტყვების ისეთი შეხამება, რომელიც აძლევს ოსტატი ადამიანის მიერ შექმნილს — გამომუშავებულს — ფორმას, რომელიც მოქმედებს გრძნობასა და გონებაზე. როგორც ძალა, ადამიანებში რომ აღძრავს გაცეხებას, სიამაყეს და სიხარულს შემოქმედებისადმი მათი უნარის წინაშე“¹⁷⁷. ხელოვნების მშვენიერება, საერთოდ ადამიანის მიერ შექმნილი მშვენიერება კუშმარიტად იწვევს ჩვენს გაცეხებას, სიხარულსა და სიამაყეს, რომ შეგვიძლია ასე ავმადლდეთ, ასე დავინახოთ ჩვენი ნიჭის, უნარის. ძალისა და ძლიერების განსახიერება.

მაგრამ ეს ოდნავადაც არ გამორიცხავს იმ კუშმარიტებას, რომ ხელოვნებას აკლია „ცოცხალი სიცოცხლე“; ჩვენ ვლამაზობთ ბუნების „ცოცხალ სიცოცხლეზე“; როგორც უშუალოზე, დამოუკიდებელზე, პირველად არსებულზე. და რამდენადაც მეტი აქვს მას ეს „ცოცხალი სიცოცხლე“, მით უფრო ძლიერია ხელოვნებისაგან მღვებული შთაბეჭდილება. ეს დებულება ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს რაც უფრო უშუალოდ გადაიღებს ხელოვნება ბუნებას, ყოველთვის უმჯობესია ან სრულყოფილ ოსტატობას მივიღებთ. ლამაზია ხელოვნების ენაზე, რომელიც ვალდებულია თავის სამყაროში თავისებურად მეტყველებდეს. ძალიან ხშირად ხდება ხოლმე, რომ ბუნების უშუალოება ხელოვნებაში ტლანქ ფორმას ღებულობს. ეს იმიტომ ხდება, რომ მართალია, ხელოვნება არ არის დამოუკიდებელი, მაგრამ მას მაინც თავისი სპეციალურია აქვს, თავისი კანონები გააჩნია; შესაძლოა აქ იყოს საძიებელი ზოგიერთი მოულოდნელობა, რასაც ჩვენ ვგრძნობთ მის ვრცელსა და რთულს სამყაროში. ხშირად ის, რაც სინამდვილეში დამაჯერებელია, ხელოვნებაში დაუჯერებელი ხდება; რაც ნამდვილია, არანამდვილი გვეჩვენება; რაც ლამაზია, ულამაზოდ გამოიყურება; რაც გვაღელვებს, გვაცინებს, თუ გვატირებს, ხელოვნებაში არც პირველს იწვევს. არც მეორეს და არც მესამეს. ეს ხელოვნების თეორიის ძალიან საინტერესო საკითხია, შემჩნეული ჯერ კიდევ ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების მიერ და სხვადასხვანაირად

¹⁷⁷ М. Горький, О литературе, 1937, стр. 344.

განმარტებული ესთეტიკურ ტრაქტატებში. ამ განმარტებათა შორის დიდროს დებულებას უნდა მიეკუთვნოს ერთ-ერთი პირველი ადგილი. „რატომაა, რომ ხელოვნება ესოდენ ადვილად ეგუება მოგონილ სიუჟეტებს, მიუხედავად ამ უკანასკნელთა დაუჭერებლობისა? იმავე მიზეზით, — ამტკიცებს დიდრო, — რა მიზეზითაც სცენა უკეთ ეგუება ხელოვნურ განათებას, ვიდრე დღიურ სინათლეს“¹⁷⁸. რაკი დიდროს აზრი თეატრალურ ხელოვნებას შეეხება, მოვიტანოთ მაგალითი სცენის ცხოვრებიდან. მსახიობა, რომელიც სცენაზე შეშლილის როლს ასრულებს, ნამდვილად რომ გაგოყდეს, შეიძლება უდიდეს სიყალბედ მოგვეჩვენოს, მაშინ, როცა კარგი თამაშით, ხელოვნების ენით, მას შეუძლია გაგვაოცოს, დაგვაჭეროს, რომ ჩვენს წინაშე შეშლილია და არა ნორმალური ადამიანი. ნამდვილად ტირილს სცენაზე შეიძლება არავითარი ფასი არ ექნეს, პირიქით, ჩვენი უადგლო სიცილიც გამოაწვიოს, ხოლო აქტიორის ოსტატობამ, ხელოვნების ენით გრძნობის სცენიურმა გამოხატვამ ღრმად აგვადღვოს და ჩვენშიც იგივე ტანჯვა გამოიწვიოს, რასაც მისი გმირი განიცდის. ეს მომენტი ძალიან კარგად გამოხატა დემნა შენგელაიამ თავის „შთაგონებაში“, როცა მსახიობა ქალის როლი და მისი პირადი განცდა ერთმანეთს შეაჰქიდა, რომ ხელოვნებას ჰეშმარტების გრძნობა ჩვენთვის ეჩვენებინა¹⁷⁹. თუ ხელოვნებაში ხელოვნების ენით გადმოგვცემენ ბუნებრივ გრძნობას, ჩვენ შეგვიძლია დარწმუნებულა ვიყოთ მის წარმატებაში, ვინაიდან მაშინ უეჭველად გვექნება ძალიან დიდი მიახლოება ბუნების — ცოცხალ სიცოცხლესთან“.

ავდოთ ხელოვნებას ისეთი სპეციფიკური დარგა, როგორცაა მხატვრობა. ჩვენ ზევითაც ვნახეთ, რომ სურათში მოძრაობა არა გვაქვს. ნაკლებია სიცოცხლის რეალური გრძნობა.

მაგრამ რატომ აკლია სურათს „ცოცხალი სიცოცხლე?“ ვთქვათ გამოხატულია ლამაზი ყვაილება. ბუნებაში ისინი მოძრაობენ, ხან ქარი არხევს მათ, ხან ნიაჳ. სურათში ეს მხოლოდ სტატიურადაა მოცემული. გაქვავება, გაშეშება ლენინს მიაჩნდა შემეცნების ერთ მომენტად; ამდენად, ხელოვნებაც შემეცნებას ერთი მომენტია და არა ისე ფართო, როგორც თვით ადამიანური შემეცნება. ეს უკანასკნელა მრავალმხრივია, უფრო ფართო, უფრო ღრმა, უფრო უნივერსალური.

ხელოვნებას ეს შემეცნებითი დანიშნულება, რასაც პლატონი უარყოფდა, ჯერ კიდევ არისტოტელემ გვიჩვენა თავის „პოეტიკაში“.

¹⁷⁸ დ ე ნ ი დ ი დ რ ო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, გვ. 27.

¹⁷⁹ დემნა შენგელაია, სამი მოთხრობა, 1946.

„ნაკომბას ეთიკაში“, „რეტორიკაში“, „ფიზიკასა“ და „მეტაფიზიკაში“. წინააღმდეგ ცდომილებისა, მარქსიზმ-ლენინიზმი ცნობს ხელოვნების დიდ შემეცნებით ძალას და მას თვალსაჩინო როლს აკუთვნებს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. აბა გადავხედოთ ხელოვნების ვრცელ ველს, გავოთვალ-სწინოთ მისი ძალა! ხომ ცნობილია, რომ ორგანოდ მოქმედებს ხელოვნება ადამიანზე: ის ან გვაყვარებს ცხოვრებას, ან გვაძულვებს, საგნებისა და მოვლენებისადმი იწვევს ჩვენს სიშატათიას ან ანტიშატათიას. ამაშია ხელოვნებას, სოციალური მოვლენის, როგორც ადამიანზე ზემოქმედების საშუალების უდიდესი ფუნქცია¹⁰. ხელოვნება შეიძლება ჩათვალოს ისეთივე სკოლად, როგორც ნამდვილ სასწავლებელი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იქ გაკვეთლის დასაწყებად ზარს არ რეკავენ და არც მასწავლებელი შემოდის ჭურნალობს ხელში, რომ ეს ფუნქცია არ ჰქონდეს ხელოვნებას. მაშინ მისი არსებობა მართლაც უსაფუძვლო იქნებოდა, ვინაიდან ადამიანთა საზოგადოება მ-სგან ვერავითარ სარგებლობას ვერ ნახავდა. უსარგებლოს კი, როგორც ჩერნიშევსკი ამბობს, არავითარი უფლება არა აქვს იყოს პატივცემული.

ხელოვნება არა მარტო ქმნის ხელოვნების საგანს, არამედ ადამიანსაც ამ საგნისათვის. „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ შესავალში მარქსი მიუთითებს, რომ ხელოვნების საგანი ქმნის საზოგა-

¹⁰ არა მარტო ხელოვნებას უნდა ვუყუროთ როგორც სოციალურ მოვლენას. ხელოვნების ინსტრუმენტებიც კი „სოციალურ იარაღებად“ უნდა მივიჩნიოთ. ამ საკითხს საინტერესოდ შეიხი ვალენტინა სტეშენკო-კუფტინა, თუმცა ბევრი რამ ამ მხრივ ვერ კიდევ შესასწავლი და დასადგენია. მისი მოსაზრება, რომ მუსიკალურ ინსტრუმენტს ჩვეულებრივად სწავლობენ მხოლოდ საგნობრივად, განყენებულად. ცალმხრივად, მაშინ, როცა მას გარკვეული სოციალური მიზანდასახულებით აქვსო. — არ შეიძლება სადავო იყოს. მართებულია დებულებაც, რომ ინსტრუმენტის სოციალური ფუნქციონალობის გვერდის ავლით, ჩვენ განყენებული ფაქტების აშკარა ვრჩებით, ეს ფაქტები არ იძლევიან ინსტრუმენტის სწორ სოციალურ სახეს. აი, თვით ავტორის სიტყვები: „...Инструмент обычно изучается лишь предметно, как звучащее тело, или отвлеченно — музейно, или просто научно — односторонне лишь с формальных точек зрения: акустических, физических, тонохетрических, в то время как все формальные моменты инструмента направлены к процессу звучания; последний же имеет определенную социальную целеустремленность, которая и вызывает к существованию самый инструмент.“

Социальная целеустремленность — самая первичная смысловая закладка в инструменте. Минута изучения его социальной функциональности, мы оперируем с отвлеченными факторами, могущими притти извне и вовсе не дающими верного социального образа инструмента“ (В. К. Стешеник-К у ф т и н а, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, 1936. стр. 5).

დოებას, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დასტკბეს იმ სილამაზით, რომელსაც ხელოვნების ქვეყანა იძლევა. ამ შემთხვევაში იგი გვევლინება არა მარტო როგორც ხელოვნების საგნების შემქმნელი, არამედ სუბიექტისაც, ვინც ტკბება სილამაზით. „ხელოვნების საგანი. — და აგრეთვე ყოველგვარი სხვა პროდუქტი, — ჰქმნის საზოგადოებას, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დასტკბეს სილამაზით. წარმოება ამიტომ ჰქმნის არამარტო საგანს სუბიექტისათვის, არამედ აგრეთვე სუბიექტსაც საგნისათვის“. ხელოვნებას რომ არ ჰქონდეს უნარი სუბიექტს შექმნისა, მაშინ მისი ფუნქცია დაკარგულად ჩაითვლებოდა, ვინაიდან სწორედ ამ სუბიექტს შექმნაში მედღევნდება მისი უღრესი აღმზრდელობითა როლი. არა მარტო საგანს ვეძღვეს ხელოვნება სუბიექტისათვის, არამედ სუბიექტსაც ამ საგნისათვის. დროთა ვითარებაში ეს ურთიერთდამოკიდებულება ხელოვნებასა და სუბიექტს შორის იცვლება და ვითარდება საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების შესაბამისად. მაგრამ აქ უნდა ვიყოფეთ: ის, რაც ოცა საუკუნის წინათ განსახიერდა ხელოვნებაში და რამაც თავსებური გავლენა მოახდინა სუბიექტზე. იმგვარი მნიშვნელობის აღარ შეიძლება იქნეს ოცა საუკუნის შემდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ მისი გრანდიოზულობა და სიდიადე რჩება. როგორც ისტორიის პროდუქტი. იოანე საბანის-ძის „წამება და ქება წმიდისა ჰაბოისი“ თორმეტი საუკუნის წინ ქრისტიანებს მოუწოდებდა სარწმუნოების არამარტო დაცვასა და შენახვისაკენ. არამედ, ასწავლიდა თავდადებას და გმირობას, სინდისის ქენჯნას იწვევდა მათში იმის გამო, რომ არაბი, რომელმაც უარყო მამადის სარწმუნოება და იწამა ქრისტიანობა, მსხვერპლად შეეწირა ამ უკანასკნელს, მაშინ. როცა თვით ქრისტიანების ნაწილი პირად ბედნიერებასა და კეთილდღეობაში ცვლიდა თავს სარწმუნოებას. მას შემდეგ თორმეტი საუკუნე გავიდა. ეს ლიტერატურული ძეგლი დარჩა, როგორც ერთ-ერთი უძლიერესი და საქმოდ ნიჭიერი გამოხატვა თავისი ეპოქის მისწრაფებისა და ყოფისა. მაგრამ როგორ სახეს მიიღებდა მისი ძირითადი მიზანი — შექანიკურად რომ გადმოვიტანოთ თანამედროვეობაზე. ვის ესაჭიროება ახლა ამ ნაწარმოების დადაქტაყური დოქტრინა? ან ვის შეუძლია თქვას. რომ ეს ძეგლი დღესაც იმავე ფუნქციას ასრულებდეს, რომელიც მას წინათ ჰქონდა? საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების შეცვლას შედეგად მოჰყვა არამარტო იდეებისა და მიზნების შეცვლა, არამედ გემოვნებისაც. ადამიანური გემოვნებაც ისევე ნაკლებ მყარია, როგორც ყოფიერება. ამიტომ ესთეტიკლო საგნის ან თვით ესთეტიკის საგნის განხილვა განცალკევება-

ში, ყოველთვის მეტაფიზიკად რჩება, რომელიც ვერ აღწევს ჰემ-მარიტებადღე. ადამიანის გრძნობადი ცნობიერების განვითარების შესახებ მიუთითებს მარქსი, როცა წერს: „რომ თეორიული გამოცანების გადაწყვეტა წარმოადგენს პრაქტიკის ამოცანას და წყდება პრაქტიკული სახით, რომ ჰემმარიტი პრაქტიკა წარმოადგენს ნამდვილი და დადებითი თეორიის პირობას — ეს ნათლად ჩანს, მაგალითად, ფეტიშიზმის დროს. ფეტიშიზმის გრძნობადი ცნობიერება სულ სხვაა, ვიდრე ძველი ბერძნის გრძნობადი ცნობიერება, ვინაიდან მისი გრძნობადი ყოფიერება კიდევ სხვაა. გრძნობასა და სულს შორის აბსტრაქტული მტრობა აუცილებელია იმ დრომდე, ვიდრე ადამიანის საკუთარი შრომით არ არის შექმნილი ადამიანური გემოვნება ბუნებისადმი, ბუნების ადამიანური გრძნობა, და მამასადადმი, ა დ ა მ ი ა ნ ი ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი გრძნობაც“¹⁸¹. ხელოვნება გამოხატავს რა მშვენიერებას — ცხოვრებას, ის მოქმედებს ჩვენზე, გვაძლევს გარკვეულ მიდრეკილებას, ის ზრდის ჩვენში აზრს და გრძნობას, გვასწავლის და გვაძლევს ემოციებს. ხელოვნების ამ აღმზრდელობითს ფუნქციას, ზემოქმედების ამ მხარეს აღნიშნავენ მ ა რ ქ ს ი, ე ნ გ ე ლ ს ი. ლ ე ნ ი ნ ი. ამიტომ იყო საბჭოთა მწერლებს „ადამიანის სულის ინჟინრები“ უწოდეს და ამით ხაზი გაუსვეს ხელოვნების აღმზრდელობითროლს. ხელოვნება არ გამოხატავს განყენებულ მშვენიერებას, როგორც ამას ამტკიცებდა იდეალისტური ესთეტიკა. ხელოვნება გამოხატავს ცხოვრებას, ბუნებას, მასში არსებულ მშვენიერებას. მაგრამ ეს გამოხატვა არ არის „უბრალო ასლგადაღება“. ჩერნიშევსკიმ ბრწყინვალედ გაიგო, რომ ხელოვნების მიერ ცხოვრების კვლავ წარმოქმნა შემოქმედებითი პროცესია, მაგრამ მაინც ხელოვნება არ დგას და არც შეიძლება მალა იდგეს ცხოვრებაზე, ბუნებაზე პირველადობის თვალსაზრისით. ხელოვნების ფაქტში მოცემული მშვენიერება შეუძლებელია უფრო მაღალი იყოს, ვიდრე ბუნებასა და ცხოვრებაში არსებული მშვენიერება.

მაგრამ ამ საკითხს ორი სახე აქვს. ხელოვნება უფრო მაღლა დგას თუ სინამდვილე? ხელოვნებრი მშვენიერება უფრო მაღალია თუ სინამდვილისა?

ამ ძირითად საკითხებს საუკუნეების მანძილზე განიხილავდნენ ხელოვნების თეორიაში. ისინი გადაწყვეტას პოულობდნენ იმის მიხედვით, თუ რა მიმართულებას ეკუთვნოდა ხელოვნებათმეტყველი. ერთნი ამბობდნენ: ხელოვნების ღირსება სწორედ იმაშია, რომ იგი მა-

¹⁸¹ К. Маркс, Подг. работы для «Святого семейства», Маркс и Энгельс, т. III, стр. 660.

ღლა დგას სინამდვილეზე. მეორენი, პირიქით, ამტკიცებდნენ: სინამ-
 დვილე გაცილებით მაღლა დგას ხელოვნებაზე და იგი ვერასოდეს
 ვერ შეძლებს ამაღლდეს ან თუნდაც გაუტოლდეს სინამდვილესო.
 მაგრამ ამ კითხვაზე პირდაპირი პასუხის გაცემა შეუძლებელია, კი-
 ნაიდან თვით კითხვა მოათხოვს დაზუსტებას. რა მხრივ გვაინტერე-
 სებს პასუხი? თუ მხედველობაში გვაქვს პირველადობა, წყა-
 რო: საიდანაც გამომდინარეობს ყოველივე, მათ შორის ხელოვნება,
 თუ მხედველობაში გვაქვს უშუალო სინამდვილე, მაშინ, ცხადია,
 ბუნება გაცილებით მაღლა დგას ხელოვნებაზე, მაგრამ თუ გვაინ-
 ტერესებს მეორე საკითხი — იდეალური, როცა ლაპარაკია ხე-
 ლოვნების წარმოსახვით ბუნებაზე. მხატვრის შემოქმედებით უნარზე,
 ანალიზზე. შეგნებულ მიზანზე. მიზანშეწონილ ნებისყოფაზე, მაშინ,
 ცხადია, ხელოვნება მაღლა დგას ბუნებაზე და ყოველთვის მაღლა
 იდგომება. ამ კეშმარტებასთან ახლოს მივიდა ბესარაონ ბელინსკი
 ჭერ კიდევ გასული საუკუნის ორმოცეან წლებში, კერძოდ 1841
 წელს, როცა თავის წერალში ლერმონტოვის ლექსების შესახებ გა-
 მოთქვა მოსაზრება, რომ „...ხელოვნება იმდენად მაღალია ბუნება-
 ზე, რამდენადაც ყოველგვარი შეგნებული და თავისუფალი მოქმედე-
 ბა მაღალია შეუგნებელსა და უნებლიე მოქმედებაზე“¹⁸². შეიძლე-
 ბოდა მოგვეშველიებინა აგრეთვე ფრიდრიხ ენგელსის ცნობილი დე-
 ბულება იმის შესახებ, რომ „არწივი ბევრად უფრო შორს ხედავს.
 ვიდრე ადამიანი. მაგრამ ადამიანს თვალი ნივთებში გაცილებით
 მეტს ხედავს, ვიდრე არწივის თვალი. ძალს გაცილებით უფრო და-
 ქიზო ყნოსვა აქვს, ვიდრე ადამიანს, მაგრამ იგი ვერ არჩევს იმ სუ-
 ნთა მესად ნაწილსაც კი, რომლებიც ადამიანისათვის სხვადასხვა
 ნივთის გარკვეულ ნიშნებს წარმოადგენენ“¹⁸³. როგორც ვხედავთ, ამ
 საკითხს, საკითხს ხელოვნებისა და ბუნების სიმაღლის შესახებ, მა-
 რთლაც ორი მხარე აქვს, და ყოველთვის, როცა პასუხის გაცემა
 გვსურს, ორივე ეს მხარე კარგად უნდა გავითვალისწინოთ, ზოგიერთი
 გამოუცდელი კარტიკოსი ბრმად მიჰყვება ამ კითხვას და თავს იმ-
 ტერესს ციტატების ამოძებნით, რომ როგორმე დაამტკიცოს: ხელოვ-
 ნება სინამდვილეზე მაღლა დგასო. მართლაც, თუ ჩვენ ხელოვნებისა-
 გან მოვითხოვთ ისე ამაღლდეს სინამდვილეზე, რომ მას არ მოსწყდეს,
 ამავე დროს ბუნება როგორ უნდა დავაყენოთ ხელოვნებაზე მაღლა?
 როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ამ საკითხს ორი მხარე აქვს პირველა-

¹⁸² В. Г. Белинский, Избр. сочинения, 1936, стр. 137.

¹⁸³ ფრ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 176. თარგმანში უმჯო-
 ბესი იქნებოდა „ფიქრის“ მაგიერ „მახეილი“ ყოფილიყო, რაკი ლაპარაკია ძალის
 ვნოსვის უნარზე. — გ. ჯ.

დობის, უშუალო სინამდვილის, და იდეალურის, მიზანშეწონილი ნებისყოფის; და იმის მიხედვით, თუ რა მხრით ვუდგებით საკითხს, გადაწყვეტაც გარკვეულია. პირველ შემთხვევაში ბუნება მაღლა დგას სელოვნებაზე, მეორე შემთხვევაში ხელოვნება მაღლა დგას ბუნებაზე. ეს ისეთივე მარადიული ჭეშმარიტებაა, როგორც დებულება: მატერია პირველადია, სული მეორადი. ესთეტიკაში საკითხის ასე დასმა და გადაწყვეტა ჩვენი ნაშრომის მიზანი იყო და ვფიქრობთ ეს მიზანი გარკვეულია.

მაგრამ მაინც ვცადოთ ამ საკითხის უფრო ღრმა და დაწვრილებითი ანალიზი.

თუ რა ურთიერთმიმართება არსებობს ხელოვნებასა და ბუნებას შორის, ჩვენ ეს არსებითად ვნახეთ. ახლა საინტერესოა გამოვარკვიოთ როგორია მათი ურთიერთობა ცალკე საგნების მხრივ. ამ საკითხიდან ავიღებთ მხოლოდ შემოქმედისა და ხელოსნის მიერ გაკეთებულ საგნებს, როგორც შრომის პროდუქტებს. არავინ არ დაეკვდება, რომ ორივეს მიერ შექმნილი საგანი გარკვეული შრომის პროდუქტია, გარკვეული შრომის შედეგი. მაგრამ ერთნაირია თუ არა მათი შრომა ან ერთნაირია თუ არა მათი შრომის პროცესი? ეს საკითხი უფრო ნათლად რომ გავარკვიოთ, საჭიროა ჯერ ერთგვარი პარალელი გავავლოთ ბუნებისა და შრომის პროდუქტებს შორის. ყველასათვის ელემენტარული ჭეშმარიტებაა, რომ ხელოსნის მიერ გაკეთებული საგანი ბუნებაში ჩვენ არ გვხვდება, როგორც ბუნების პროდუქტი, ბუნების მიერ შექმნილი. იგი ადამიანის მიერ არის გაკეთებული. სახლი, სკამი, მაგდა, კარადა ადამიანის შრომის პროდუქტია. ამიტომ სავესებით შეიძლება ვილაპარაკოთ ხელოსნის მიერ გაკეთებული საგნებისა და ფუტკრის ფუტის უკრებობს ან ობობას ქსელის მსგავსება-განსხვავებაზე. ეს უკანასკნელნიც ბუნების პროდუქტებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ ფუტკრისა და ობობას ინსტიტუტური შრომის პროდუქტებს. მათ შორის განსხვავებაზე მიუთითებს მარქსი, როცა განმარტავს შრომის პროცესს.

რა არის შრომა? „შრომა, პირველყოფილია, არის პროცესი ადამიანისა და ბუნებას შორის, პროცესი, რომელშიაც ადამიანი თავისი მოქმედებით განსაზღვრავს, აწესრიგებს და კონტროლს უწყვეს ნივთიერების ცვლას თავისა და ბუნებას შორის. ბუნების ნივთიერებას ადამიანი უპირისპირდება როგორც ბუნების ძალა. მას მოძრაობაში მოჰყავს თავისი ორგანიზმის ბუნებრივი ძალები: მკლავები და ფეხები, თავი და ხელი, რათა ბუნების ნივთიერება თავისი არსებობისათვის გამოსადეგო ფორმით შეიცვალოს. ამ მოძრაობის საშუალებით იგი მოქმედებს გარეზე ბუნებაზე, შეიქმნის მასში ცვლილება და აშავდ-

დროს შეაქვს ცვლილება თავის საკუთარ ბუნებაშიც¹⁸⁴. ადამიანი ამით ავითარებს თავის არსებაში მთელმარე სხვადასხვა ნიქს და მათ ამოქმედებას თავის საკუთარ ძალას უმორჩილებს. მარქსი აქვე მიუთითებს, რომ არ განიხილავს შრომის ცხოველისებურ პირველ ინსტიტუტურ ფორმებს, ვინაიდან შრომას გულისხმობს „იმ ფორმით, რომლითაც იგი მხოლოდ-და-მხოლოდ ადამიანის კუთვნილებას შეადგენს“. რა განსხვავებაა ამ ორ მოვლენას შორის? მარქსი წერს: „ობობა ისეთ ოპერაციებს ასრულებს, რომელიც ფეიქრისას წააგავს და ფუტკარი ისეთ ფიჭის უჭრედებს აკეთებს, რომელიც არა ერთ ხუროთმოძღვარს შეუშრდება. მაგრამ არის ერთი გარემოება, რომელიც იმთავითვე უმდარეს ხუროთმოძღვარს საუკეთესო ფუტკარზე მაღლა აყენებს: ესაა ის, რომ ადამიანი, ვიდრე ფიჭის უჭრედს გააკეთებდეს, ჭერ თავის თავში გააკეთებს მას. შრომის პროცესი ისეთი შედეგით თავდება, რომელიც მის დაწყებისას მუშის წარმოდგენაში, ე. ი. იდეალურად უკვე არსებობდა. იმაში, რაც ბუნებით არის მოცემული, ადამიანს მარტო ფორმის ცვლილება კი არ შეაქვს, არამედ ამასთანავე მასში იგი ახორციელებს თავის შეგნებულ მიზანს, რომელიც, როგორც კანონი, მისი მოქმედების წესსა და ხასიათს განსაზღვრავს და რომელ კანონსაც მან თავისი ნებისყოფა უნდა დაუქვემდებაროს. და ეს დაქვემდებარება განცალკევებულ აქტს როდღე წარმოადგენს. გარდა მომუშავე ორგანოთა დაძაბვისა, მთელი ამ შრომის განმავლობაში აუცილებელია მიზანშეწონილი ნებისყოფა, რომელიც ყურადღების სახით აშკარავდება, და ეს — მით უფრო, რაც უფრო ნაკლებ იტაცებს შრომა მუშას თავისი შინაარსით და განხორციელების წესითა და ხასიათით, რაც უფრო ნაკლებ სტკბება მუშა თავისი ფიზიკური და სულიერი ძალების ლაღი მოძრაობით“¹⁸⁵. მარქსის მიერ მოცემული ეს გენიალური ანალიზი, ერთი მხრივ, ამოწმურავად განმარტავს შეგნებულ მიზნის როლს შრომის პროცესში და, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს მცტაფიზიკოსების უმწეობას — იგვეობის ნიშანი დასვან ხელოვნებასა და ხელოსნობას შორის, შემოქმედებით პროცესსა და მიზანშეწონილ ნებისყოფას შორის.

¹⁸⁴ კ. მარქსი, კაპიტალი, 1930, გვ. 138.

¹⁸⁵ კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. I, გვ. 139, ხაზი ყველგან ჩვენია. — გ. ჯ.

ბუნებაში ნოვებისა და საგნების შექმნა სრულიადაც არ არის შეპირობებული იდეალით. შეგნებული მიზნით ან მიზანშეწონილი ნებისყოფით. ამიტომ ბუნების საგანი ამ მხრივ ყოველთვის დაბლა იდგომება ხელოვნების საგანთან შედარებით. ხელოსნის მიერ გაკეთებული საგანაც კი წინასწარ მოცემულა იდეალში, ე. ი. ხელოსანი. ოსტატი ჯერ წარმოდგენაში ქმნის ამ საგანს და შემდეგ პრაქტიკულად აკეთებს მას. ხელოსნის წარმოდგენა, მისი იდეალი ამ მხრივ საკმაოდ ნათლად არის გარკვეული. იდეალის მხრივ შემოქმედებას განეკუთვნება ხუროთმოძღვრებაც, თუმცა ხუროთმოძღვარმა დეტალურად იცის რა უნდა გააკეთოს, როგორ გააკეთოს, მაგრამ ეს გაკეთება მაინც შემოქმედებითს ძიებას უკავშირდება. ამ მხრივ ხელოვანი იდეალის მხრ-ვაც ძალიან განსხვავებულია. მ-სთვის შრომის პროცესში ბევრი რამ გამოურკვეველი და პრობლემატურია. ყოველი ახალი ნაწარმოები მისთვის ახალი იდეალია, ახალი პრობლემა, ახალი ლაბირინთი, მაშინ როცა ხელოსნისათვის ახალი საგანი — მხოლოდ მორიგი საგანია, რამდენჯერმე გაკეთებული, ვარჯიშის ხშირი ობიექტი და იშვიათად თუ ხელოსანი შეცვლის თავის საგანს (ვთქვათ, მაგდის მაგივრად გააკეთებს სკამს, ან გააუმჯობესებს, შეცვლის კარდას). მაგრამ ეს სხვა საგნებზე მას რამდენჯერმე ექნება გაკეთებული ან შესწავლილი. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში სხვა საგანი ისევ ჩვეულებრივი საგანია. მართო აქედანაც გარკვევით ჩანს, თუ რა არსებითი განსხვავებაა ხელოვნებასა და ხელოსნობას შორის, ხელოსნობასა და ინსტინქტურ შრომას შორის.

ხელოვნების ამ იდეალურ მხარეს ღრმად განიხილავდა ილია ჭავჭავაძე ჯერ კიდევ გასული საუკუნის სამოციან წლებში. ბელინსკისა და ჩერნიშევსკის მსგავსად, ხელოვნებას ის უყურებდა, როგორც „ცხოვრების გასამჯობინებელ დონის ძიებას“¹⁸⁶. ილია იქვე მიუთითებს, რომ ცხოვრება ძირია, ხოლო ხელოვნება მასზე ამოსული შტო. გამოდის რა ცხოვრებიდან, ილიას აზრით, ხელოვნება „ახსნის ცხოვრების მოთხოვნილებასა, ცნობაში მოიყვანს „ახალსა“ და ამის შემწობით გადადის ეს „ახალი“ ისევ ცხოვრებაში და სცვლის ცხოვრებასა“¹⁸⁷. ცხოვრებაზე ხელოვნების ეს ზემოქმედება მიაჩნდა ილიას უკანასკნელის ერთადერთ და ჭეშმარიტ ფუნქციად. ხელოვნების განმსაზღვრელია ცხოვრება და პირველს არ შეუძლია უარა უთხრას მეორეს. თუ პირიქით მოხდა, მაშინ ხელოვნება კარგავს თავის აზრს და ხდება უსარგებლო. ასეთი ხელოვნება

¹⁸⁶ ილია ჭავჭავაძე, ტ. IV, გვ. 73.

¹⁸⁷ იქვე.

არ შეიძლება ჩაითვალოს ცხოვრების გაუმჯობესების საშუალებად: თუ მეცნიერება „წარლტოლვილ ჭეშმარიტების ძებნაში“ ავარჯიშებს თავის გონებას ან ხელოვნება ცხოვრების ნაცვლად მეშვიდე ცას შეჰყურებს „გაბეცებული თვლებით“ — „მიდიან გატკეპნილ გზაზედ“. ასეთი მეცნიერება და ხელოვნება ილიას მიაჩნია უსარგებლოდ, ვინაიდან არც პირველი და არც მეორე არ ემსახურება ცხოვრებას. ხელოვნება შეპირობებულია რა ცხოვრებით, ვალდებულია ემსახუროს ცხოვრებას. ცხოვრების იქით ხელოვნებას გზა არ გააჩნია. ცხოვრების განვითარებასთან ერთად, ვითარდება ხელოვნება და ლიტერატურა, მაგრამ თვით მათი განვითარება ხელს უწყობს ცხოვრების უფრო ჩქარ წინსვლას. ისინი „წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგზედ თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება... ის გადადის ხალხში და იგი სცვლის ხალხის მდგომარეობასა და ცხოვრებასა“¹⁸⁸. აქედან გამომდინარე, ჩვენ სავსებით ნათლად ვხედავთ, რომ მაქსიმალისტური ტენდენცია, რომელმაც ტოლსტოის ესთეტიკა ჩიხში მოამწყვდია, არ იგრძნობა ილიას აზროვნებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ილია ხელოვნების ფუნქციის განსაზღვრაში ზოგჯერ ისეთ შეხედულებას აყენებს, რომელიც შესაძლებელია ბევრს მოეჩვენოს მაქსიმალისტურ ტენდენციად. ტოლსტოისაც მიაჩნდა მეცნიერება და ხელოვნება ცხოვრების გაუმჯობესების საშუალებად, მაგრამ შეუძლებელია იგივეობის ნიშანი დაისვას ტოლსტოის ხელოვნების თეორიის ამ პუნქტსა და ჩვენს მიერ განხილული პრობლემის ილიასებურ ტრაქტოკვას შორის. ხელოვნების ტოლსტოიანურ თეორიაში მაქსიმალისტური ტენდენციის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ „ბოროტების წინაღუდგომლობის“ ავტორს ცხოვრების ერთადერთ რეგულატორად მიაჩნდა ხელოვნება. ტოლსტოის აზრით, ხელოვნებას უნდა გაეკეთებია ის, რაც აუცილებელი იყო ადამიანთა შეერთებული ცხოვრებისათვის და რომელსაც, მისი აზრით, ხელოვნების ნაცვლად აკეთებდა „გარეგანი ზომები“ — სასამართლო, პოლიცია, საქველმოქმედო დაწესებულებანი, შრომის ინსპექციები და ა. შ.¹⁸⁹. მიუხედავად ამისა, ქრისტიანული ხელოვნების ფუნქციის განსაზღვრა, რომელიც ტოლსტოიმ მოგვცა თავის ესთეტიკურ ტრაქტატში — „რა არის ხელოვნება?“ — აშკარად იდეალისტურსა და მისტიკურ ელემენტებსაც შეიცავს. ილია ჭავ-

¹⁸⁸ ილია ჭავჭავაძე, ტ. IV, გვ. 83.

¹⁸⁹ Л. Н. Толстой. Что такое искусство?, стр. 566 — 567.

ჭავჭავის ესთეტიკურ იდეალებში, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, არ იგრძნობა ხელოვნების ფუნქციის არც პარტიკულარიზმი და არც ხელოვნების ტოლსტოიანური თეორიისათვის დამახასიათებელი მაქსიმალიზმი.

ყოველივე ამის შემდეგ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გადავიდეთ ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებათა — ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის ურთიერთობის გარკვევაზე, რადგან უცილოდ მიგვაჩნია დებულება, რომ აზროვნების ორივე ეს დარგი სპეციფიკურად განიხილავენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძეგლებს. მართალია, ისინი ცალკე არსებობენ, როგორც თეორიული შემეცნების დამოუკიდებელი სფეროები, მაგრამ დემარკაციის ინტერესებითაც კი ძნელია მათ შორის ჩინური კედლის აღმართვა. ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის უმჭიდროესი კავშირი შორეული საუკუნეებიდან არის ცნობილი და ამ კავშირს ყველაზე საუკეთესოდ მათი განსახილვერა მოწმობს. მაგრამ როგორ სურათს გვაძლევს ესთეტიკისა და კრიტიკის შეპირისპირება?

V. ესთეტიკა და კრიტიკა

ესთეტიკას მჭიდრო კავშირი აქვს ლიტერატურულ კრიტიკასთან, ისევე როგორც კრიტიკა მჭიდროდ უკავშირდება ესთეტიკას, თავი რომ დაეანებოთ მის სიახლოვეს მთელ რიგ დისციპლინებთან, როგორცაა, მაგალითად, პოეტიკა, ფილოსოფია, ისტორია, სოციოლოგია, ენათმეცნიერება და სხვა... ეს კავშირი პირველ ყოვლისა ნაკარნახევია მათი შინაგანი ბუნებით: ორივეს საქმე აქვთ ერთსა და იმავე საგანთან, ერთსა და იმავე მიზანთან, თუმცა რამდენადაც ესთეტიკა ზოგადია, იმდენად კრიტიკა კონკრეტულია. მაგრამ ისინი ერთმანეთსაც ავსებენ, რადგან ესთეტიკის დასკვნებს ძალიან ხშირად იყენებს კრიტიკა, ხოლო კრიტიკის დასკვნები ასევე ქვირთასადა ესთეტიკისათვის.

ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში ბაუმგარტენმა იგაშნო ესთეტიკა და კრიტიკის ნათესაობა, რასაც, მისი აზრით, ესთეტიკის მტრები გამოიყენებდნენ წინააღმდეგ იმ მეცნიერებისა, რომლის ტერმინიც, როგორც ჩვენ საშუალება გვქონდა ამ წიგნის მეორე თავში გვენახა, მან შემოიღო 1750 წელს გამოსულ თავის ორტომიან თხზულებაში. ბაუმგარტენმა ძალიან ფრთხილად მიუთითა, რომ „შესაძლოა ჩვენი მეცნიერების წინააღმდეგ წამოაყენონ მოსაზრება“, ესთეტიკა „იგივეა, რაც კრიტიკა“¹, და იქვე გონებამახვილურად შენიშნა, რომ „კრიტიკის ზოგიერთი სახე თვითონ წარმოადგენს ესთეტიკის ნაწილს“, რითაც მან უყოყმანოდ აღიარა ესთეტიკისა და კრიტიკის ნათესაობა, თუმცა კონკრეტულად არ უცდია მისი დასაბუთება. მაგრამ, ეტკობა, იმ დროსაც ეს შეხედულება იმდენად ნათელი, იმდენად უდავო იყო, რომ შემდგომ საუკუნეებში არავის უცდია დაერღვია ბაუმგარტენის აზრი, ვინაიდან ესთეტიკა და კრიტიკა ისე ახლოს დგანან ერთმანეთთან, რომ თითქმის შეუძლებელიცაა მათ შორის გაუვალარი ზღუდის აღმართვა. ისინი ხელს უწყობენ ერთმანეთს და მათ შორის კავშირი ისე მტკიცეა, რომ დღეს ძნელია წარმოვიდგინოთ, თუ რა იქნება ესთეტიკა კრიტიკის გარეშე, ხოლო კრიტიკა ესთეტიკის გარეშე. ყოველივე ამის შემდეგ მკითხველს არ უნდა გაუკვი-

¹ A l e x a n d. G o t t l i e b B a u m g a r t e n, „A e s t h e t i c a“, 1750, გვ. 2.

რდეს, თუ ჯერ კიდევ ბაუმგარტენის დროს ესთეტიკის წინააღმდეგ აყენებდნენ რიტორიკას, პოეტიკას, კრიტიკას, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელს, ვინაიდან ხშირ შემთხვევაში ესთეტიკა ძვირფას მასალას აძლევს კრიტიკოსს, ხოლო თავის მხრივ კრიტიკა ეხმარება ესთეტიკას. პირველი დებულება შეგვიძლია ავხსნათ ტრაგედიის ორგანული არსის — ამ ა დ ლ ე ბ უ ლ ი ს ესთეტიკური ანალიზის მაგალითზე.

შაღერმა ამ საკითხის გარჩევა „წყვედიანის“ განსაზღვრიდან დაიწყო. „ამაღლებულის შესახებ“ წერილში მან მიუთითა, რომ „წყვედიანი საშიშია და სწორედ ამიტომ ის სასარგებლოა ამაღლებულისათვისო“². წყვედიანი საშიშია არა თავისთავად, არამედ იმიტომ, რომ ჩვენთვის ფარავს საგნებს და მთლიანად გვაყოფებს წარმოდგენის სამეფოში. სიბნელის დროს ჩვენ უიარაღონი ვრჩებით, ჩვენი არსებობის პირველი გუშაგი — მხედველობა უძლური ხდება და ეს უძლურება მთელ სხეულს გადაედება ხოლმე. კლასიკურ მაგალითად შილერს მოჰყავს ჰომეროსი, რომლის შემოქმედებაში კაცობრიობა ჯერ კიდევ პირველყოფილი ენით ლაპარაკობს და სადაც სიბნელე ერთ-ერთ ყველაზე საშინელ უბედურებად არის მიჩნეული, როგორც ეს აღწერილია „ოდისეაში“. ხოლო „ილიადაში“ კი გულადი აიაქსი ბრძოლის წინ მიმართავს ზევსს და ეუბნება: „ყოვლისშემძლეო, დაგვიხსენი საშინელი სიბნელისაგან, დაგვიბრუნე დღის სინათლე, მოგვეცი საშუალება ვხედავდეთ თვალებით და დღის სინათლეზე თუნდაც დაგვლუპე. როცა ჩვენს დალუპეას შენ მოისურვებო“. მაშასადამე, როგორც ვხედავთ, თავის უკვდავს პოემებში — „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ამაღლებულისათვის ჰომეროსს გამოყენებული აქვს სიბნელე. შილერი იძლევა ამ ხერხის ანალიზს და ეს ესთეტიკური პრინციპი კრიტიკოსს შეუძლია გამოიყენოს იმის ნათელსაყოფად, თუ რა მოეთხოვება მწერალს, როცა იგი სინამდვილეს გვიხატავს: ტრაგედიაში — ტრაგიკულის ნაწილები აუცილებლად უნდა იყოს წარმოდგენილი, ისევე, როგორც კომედია ვერ შეიქმნება, თუ კომიკურის საფუძველი — წინააღმდეგობა თავისივე თავისადმი დავიწყებულ იქნა.

მეორე დებულების მაგალითები ისე მრავალია, რომ ჩვენი წიგნის მკითხველიც ადვილად ნახავდა, თუ როგორ ეხმარება კრიტიკა ესთეტიკას. საკმარისია გავიხსენოთ ჰეგელისა და ჩერნიშევსკის ნაშრომები. საკმარისია ვნახოთ იმ ესთეტიკოსთა შრომები, სადაც უშუ-

² Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, 1935, стр. 156.

ალოდ გამოყენებულია კრიტიკის დასკვნები. ეს მომენტი ყველაზე კარგად მოწმობს მათ კავშირს.

ესთეტიკა და კრიტიკა გვეხმარება ღრმად გავიგოთ ხელოვნების ნაწარმოები, ჩავსწვდეთ მის შინაგან არსებას, აზრსა და სილამაზეს. ისინი ახდენენ ხელოვნების ანალიზს და ამით გზას გვიკვლევენ შევიცნოთ შემოქმედების ქეშმარიტება. მაგალითისათვის მივმართოთ ლიტერატურულ კრიტიკას. ეს უკანასკნელი არა მარტო ახდენს ლიტერატურული მოვლენების ანალიზს, მას მკითხველი ღრმად შეჰყავს დიდი საიდუმლოებით მოცულ შემოქმედების ვრცელ სამყაროში.

პლენანოვის განმარტება. როცა პლენანოვი ბელინსკის დაბადების ასი წლისთავზე განმარტავდა ლიტერატურულ კრიტიკას, იგი იმეორებდა „ბობოქარი ბესარიონის“ სიტყვებს, რომ კრიტიკა სხვა არაფერია, გარდა მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისა. ბელინსკი გენიალური რუსი კრიტიკოსი იყო და პლენანოვს იგი მიაჩნდა ყველაზე საიმედო ხელმძღვანელად დიდი რუსი პოეტების შემოქმედების შესწავლაში. თუ თქვენ გასურთ შეისწავლოთ ლერმონტოვის პოეზია, რა თქმა უნდა, შეგიძლიათ წაიკითხოთ მისი ლექსების კრებული. მაგრამ როგორი ყურადღებითაც უნდა წაიკითხოთ, რა ძლიერი შთაბეჭდილებაც უნდა მიიღოთ, ნუ დაკმაყოფილებით. წაიკითხეთ ბელინსკის წერილები ლერმონტოვის შემოქმედებაზე, კვლავ წაიკითხეთ ის ლექსები, რომლებსაც ბელინსკი არჩევს, და თქვენ მიხვდებით, რომ ლერმონტოვის პოეზიის დიდი სილამაზე შეუდარებლად უფრო საგრძნობი იქნება თქვენთვის, ვიდრე მას კითხულობდით ბელინსკის დაუხმარებლად. პლენანოვის ამ სიტყვებში უდავოდ დიდი ქეშმარიტებაა. მართლაც, რა ფასი ექნებოდა ლიტერატურულ კრიტიკას, მას რომ არ შეძლებოდა მკითხველისათვის მიეცა იმაზე მეტი, რასაც ის კრიტიკის დაუხმარებლად შეიძენდა მხატვრულ შემოქმედებაში? ხელოვნების დიდი სილამაზე კაცობრიობისათვის ასე გახსნეს არისტოტელემ და ლუკრეციუსმა, ბუალომ და ჰეგელმა, ლესინგმა, დიდრომ და ტენმა, ბელინსკიმ, დობროლიუბოვმა და ილია ჭავჭავაძემ. ამით თითქოს შეუძნობლად მელაუნდება კრიტიკის ხელმძღვანელი როლი.

მაგრამ თუ კრიტიკას მკითხველის ხელმძღვანელობა ეკისრება, ამით მაინც არ შეიძლება განისაზღვროს მისი წარმმართველი როლი. თუ მარტოდენ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ მას, ჩვენ აუცილებლად მივალთ მეტაფიზიკამდე. კრიტიკის ხელმძღვანელი როლი არსებითად ორ ნაწილად განიყოფება: პირველი განეკუთვნება მკითხველს, მეორე — ხელოვანს. ზოგიერთები კრიტიკის როლს უმთავრესად მეორე ნაწილით განსაზღვრავენ. მათ სამართლიანად სჯერათ,

რომ მწერალს აუცილებლად ესაჭიროება დიდი მხატვრული გემოვნების კრიტიკოსი, როგორც ამას ფიქრობენ ბუალო, ლესინგი, ილია ჭავჭავაძე. კრიტიკა გზას უნათებს მწერალს, აგრძნობინებს მისი შემოქმედების დადებითსა და უარყოფითს, უჩვენებს — რა არის საჭირო, რა იქნებოდა უკეთესი. მაგრამ არა გვგონია კრიტიკის ეს როლი უფრო მეტი მნიშვნელობის შემცველი იყოს, ვიდრე მისი მოწოდება — დაეხმაროს მკითხველს ლიტერატურის მთელი ძალის ღრმად შეცნობაში. გაუწიოს მას ხელმძღვანელობა სწორად გაერკვეს ლიტერატურულ მოვლენებში. ამასთან, მართებულაა წამოვადყენოთ არჩევანი — კრიტიკის როლის ამ ორი ნაწილიდან რომელს უნდა მიეცეს უპირატესობა, რომელი უფრო დიდი მნიშვნელობისაა — ასწავლო მწერალს, თუ ასწავლო მკითხველს? პირველი უფრო სპეციფიკური, განსაზღვრული როლის მატარებელია, მეორე — ასევე სპეციფიკური, მაგრამ განუსაზღვრელი. ესთეტიკის შესახებაც იგივე უნდა ითქვას. ამიტომ კრიტიკისა და ესთეტიკის როლის ეს ორივე ნაწილი, რომლებიც ცალ-ცალკე არ არსებობენ და მთლიანობას განასახიერებენ, აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს, თუმცა მეორე ნაწილს მეტი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ენიჭება. მაგრამ საკითხი ამით მაინც არ ამოიწურება, უნდა გვახსოვდეს, რომ იმ დროს, როცა ხელოვნების ფორმას მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ესთეტიკის როლის პირველ ნაწილს წინ წამოსწევენ ხოლმე, მას მეტ უფლებას აძლევენ და მხოლოდ ისეთ კრიტიკოსს აფასებენ, რომელიც მართოდენ ესთეტიკური (განყენებული, ცალმხრივი) ანალიზით კმაყოფილდება. მაგრამ ხელოვნება ფორმისა და იდეის მთლიანობის გარეშე წარმოუდგენელია. ამ უდავო ჭეშმარიტებას ესთეტიკა და კრიტიკა ვერასოდეს ვერ აუქცევენ გვერდს და ამიტომ მათი როლი არ შეიძლება ცალმხრივი ესთეტიკური მსჯელობით განისაზღვროს. ამიტომ ფრანგული კლასიკური მწერლობის ეპოქაში სავსებით გასაგებია იყო ბუალოს მისწრაფება კრიტიკისათვის პირველ ყოვლისა დაედგინა მხატვრული ანალიზის ფუნქცია და მისი როლი, ასევე პირველ ყოვლისა განესაზღვრა მწერლების სწავლებით. შორს რომ არ წავიდეთ, რუსულ კრიტიკაშიც მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს იდეალისტი ვოლინსკი ასეთი შეხედულებით გამოვიდა.

ყოველი ეპოქა თავის მოთხოვნებს უყენებს ესთეტიკას და ლიტერატურულ კრიტიკას. მათგან ხან მოითხოვენ ფორმის ანალიზს, ხან შინაარსისას, ხან მწერლის სწავლებას, ხან საზოგადოებისას, მაგრამ ამ მოთხოვნათაგან ყველაზე უფრო სწორია ჩვენი დროის თეზისი — ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკური ერთიანობა. ჩვენი დიდი დრო ხელს უწყობს მწერლის სწავლებას და საზოგადოების განათლებ-

ბას. ამიტომ ესთეტიკა და ლიტერატურული კრიტიკა მოწოდებული არიან ორვეც ეს ფუნქცია შეასრულონ.

მარქსისტული ესთეტიკის ეს ფუნქცია განმარტა პლენანოვმა ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ თავის მთელ რიგ ნაშრომებში. მის ესთეტიკურ სისტემაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უკავია ფორმისა და შინაარსის პრობლემას. პლენანოვმა ბელონსკისა და რახნოჩინელების შემდეგ ბრწყინვალედ დაიცვა დებულება, რომ ხელოვნებაშიც შინაარსი გადამწყვეტია. ხელოვნებაში, როგორც „ყოველგვარ სხვა ადამიანურ საქმეში, შინაარსს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა“. ამ თვალსაზრისით განიხილა მან ბალზაკის, გუსტავ ფლობერის, ჰენრიკ იბსენის, გლებ უსპენსკის, სიმბოლოსტების, იმპრესიონისტების, მთელი რიგი რუსი და ევროპელი მწერლების შემოქმედება. ბალზაკის რეალისტური მეთოდის მის მიერ მოცემული დახასიათება პირდაპირ მოგვაგონებს ენგელსის შეხედულებებს ამ დიდი ფრანგი მწერლის შემოქმედებაზე. ასევე სწორია მითითება ფლობერის შესახებ — „ობიექტურობა იყო მისი მეთოდის უძლეველი მხარე“.

შინაარსისა და ფორმის საკითხი პლენანოვმა ვრცლად განიხილა წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, აგრეთვე კრიტიკულ სტატიებში — „ოცი წლის მანძილზე“ (მესამე გამოცემის წინასიტყვაობა), „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“. ამ უკანასკნელ წერილში პლენანოვი განიხილავს ვენეციაში მოწყობილ მხატვართა სურათების გამოფენას და მიუთითებს, თუ რაში მდგომარეობს სიმბოლიზმის ბუნება. მაგალითად, სიმბოლისტი მხატვრის ტოროპის სურათი „ახალგაზრდა თაობა“ წარმოადგენს არა სურათს, არამედ რებუსს, ვინაიდან აქ რაღაც ტყეა დახატული, რაღაც ხეები, ქალის რაღაც თავი, მაგრამ საბოლოოდ არაფერა. რაკი იდეა გაურკვეველია, ამიტომ ეს რებუსია და არა სურათი. რა იყო თვით სიმბოლიზმი, რომლის წარმომადგენლად პლენანოვმა ტოროპი მიიჩნია? „ესაა — მხატვრების უნებური პროტესტი უიდეობის წინააღმდეგ. მაგრამ ეს პროტესტი, რომელიც წარმოშობილა უიდეო ნიადგზე. მოკლებულია გარკვეულ შინაარსს და ამიტომ იკარგება განყენებულობის ნისლში, როგორც ჩვენ ამას ვხედავთ ლიტერატურაში, იბსენისა და ჰაუპტმანის ზოგიერთ ნაწარმოებებში, და ბუნდოვანი, ქაოტური სახეების ქაოსში, — როგორც ეს ჩვენ შეგვიძლია ვნახოთ ტოროპისა და გოდლერის ზოგიერთ სურათებზე“³, მაგრამ ეს უიდეობა არის თუ არა ნამდვილად უიდეობა? არა, უიდეო ხელოვნე-

³ Г. Плеханов, Сочинения, т. XIV, 1925, стр. 77.

ბა მაინც შეიცავს გარკვეულ იდეას — უდიდობას, უდიდოდ ხელოვნებას არსებობა არ შეუძლია, — წერს პლენანოვი.

თავისი ცნობილი წიგნის — „ოცი წლის მანძილზე“ მესამე გამოცემის წინასიტყვაობაში პლენანოვმა წამოაყენა მატერიალისტური კრიტიკის ორი აქტის თეორია. გამოდის რა იმ წინაპირობიდან, რომ ჰეგელის სკოლის იდეალისტი კრიტიკოსები ცდილობდნენ მხატვრული ნაწარმოების იდეა ხელოვნების ენიდან გადაეთარგმნათ ფილოსოფიის ენაზე, პლენანოვი მიუთითებს — საჭიროა მხატვრული შემოქმედების იდეურ ანალიზს თან სდევდეს მისი ესთეტიკური ანალიზიცო. მატერიალისტური კრიტიკის პლენანოვისებური ორი აქტი ასე გვეხატება: ა) მხატვრული ნაწარმოების იდეური, შინაარსეული, სოციოლოგიური ანალიზი; ბ) ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ანალიზი, მის ესთეტიკურ ღირსებათა შეფასება.

ამ ორ აქტს შორის პლენანოვი არაფიქსირებს წინააღმდეგობას არ ხედავდა. პირიქით, იგი წერდა: „...მატერიალისტური კრიტიკის პირველი აქტი არა მარტო არ აუქმებს მეორე აქტის საჭიროებას, არამედ გულისხმობს მას, როგორც თავის აუცილებელ დამატებას“. შესაძლოა ფორმულირება არ იყოს სავსებით გამართლებული, ვინაიდან „დამატება“ თითქოს ამცირებს მეორე აქტის როლს, მაგრამ აზრი სავსებით სწორია. პლენანოვს ხელოვნება წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც შინაარსი და ამ შინაარსის გარკვეული მხატვრული ფორმა, მისი გადმოცემა მხატვრულ სახეებში. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, როდესაც პლენანოვმა შინაარსის დაფასება მოუწონა ჰეგელს და მიუთითა, რომ „შინაარსი იყო უდიდესი საქმე ჰეგელის თვალში“. მაგრამ მარტოდენ შინაარსი როდი ქმნის ხელოვნებას. თუ მხატვარი ინდიფერენტულად ეკიდება ფორმას, იგი შორდება ჰეგელის შემოქმედებას, ძირს უთხრის ხელოვნებას. პლენანოვი წერდა: „ვინც შესაძლებლად სთვლის ფორმა მსხვერპლად შესწიროს „იდეას“, ის აღარ არის მხატვარი, თუ კი ასეთი იყო წინათ“. ჩვენ ვხედავთ, რომ პლენანოვი მარტო შინაარსს კი არ მიიჩნევდა ხელოვნების ნაწილად, არამედ ეს შინაარსი მას წარმოდგენილი ჰქონდა გადამწყვეტი მნიშვნელობის მოვლენად, ხოლო ფორმას უცქეროდა ხელოვნების ასევე აუცილებელ ნაწილად. იდეალისტური სახით ეს შეხედულება გარკვევით ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ ჰეგელმა თავის „ლოგიკაში“. ფორმისა და შინაარსის შესახებ. ჰეგელი წერდა: „ხელოვნების მხოლოდ ის ნაწარმოებები, რომელთა შინაარსი და ფორმა იგივენი არიან, წარმოდგენენ ჰეგელის მხატვრული ხელოვნების ნაწარმოებებსო“.

მაგრამ არსებობენ ეპოქები, როდესაც ფორმა შორდება შინაარსს და პირიქით. პლენანოვის გამოთქმა რომ ვინმართ, „ეს არის განსაკუთრებული ეპოქები“, როდესაც საზოგადოებრივ ასპარეზზე ახალი

კლასი გამოდის თავისი იდეოლოგიით, კლასობრივი ინტერესებით, ქმნის თავის ხელოვნებას. ამ დროს შინაარსი შორდება ფორმას, ხელოვნებაში ბატონდება შინაარსი და იჩრდილება ფორმა. პირიქით, როცა საზოგადოებრივი კლასი განიცდის დეგრადაციას, როცა იგი განწირულია წავიდეს ისტორიის სცენიდან, მაშინ ამ კლასის ხელოვნებაში ბატონდება ფორმა, ხდება შინაარსის იგნორირება. ხელოვნებაში ფორმის გაბატონების იდეალისტური თეორიის — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ საფუძველს პლენანოვი ხედავს კონფლიქტში ხელოვანსა და სინამდვილეს შორის. ეს საკითხი ვრცლად არის განხილული მონოგრაფიაში — „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“. ჩვენ აქ დაწვრილებით აღარ შევეხებით მას, მაგრამ საჭიროა ითქვას, იგივე საკითხებია დასმული წერილში — „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“. ამ ნაშრომში პლენანოვი წერს: „იყო დრო, როცა უმადლესი კლასები, რომელთათვისაც უმთავრესად არსებობს ხელოვნება „ცივილიზებულ“ საზოგადოებაში, მიისწრაფვოდნენ წინ და მაშინ იდეურობა კი არ აშინებდა, არამედ პირიქით, იზიდავდა მათ. ახლა კი ეს კლასები, უკეთეს შემთხვევაში, სდგანან ერთ ადგილზე, ამიტომ იდეურობა მათ სრულებით არ სჭირდებათ ან ესაჭიროებათ მინიმალური დოზით, და მათ პროტესტს უიდეობის წინააღმდეგ, პროტესტს, აუცილებელს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იდეის გარეშე ხელოვნებას ცხოვრება არ შეუძლია, — არაფრისაკენ არ მივყევართ, გარდა განყენებული და ქაოტური სიმბოლიზმისა. ყოფიერება კი არ განისაზღვრება შეგნებით, არამედ შეგნება ყოფიერებით“⁴.

რუსულ ლიტერატურულ კრიტიკაში პლენანოვმა ხელოვნების საკითხების გადაწყვეტა მჭიდროდ დაუკავშირა მარქსისტულ თეზისს — შეგნება განისაზღვრება ყოფიერებით და ამ მხრივ კრიტიკაში დიდი ნაბიჯი წარსდგა წინ. პლენანოვმა მარქსისტული მატერიალიზმის თვალსაზრისით განიხილა ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხები, გაარკვია ბევრი რთული პრობლემა, აღნიშნა, რომ ლიტერატურაში, ისე როგორც ხელოვნებაში ხდება ზოგადი იდეის კონკრეტიზაცია, რომ საჭიროა ხელოვანმა, მხატვარმა „გ ა ა ი ნ დ ი ვ ი დ უ ა ლ უ რ ო ს ის ზოგადი, რაც შეადგენს მისი ნაწარმოების შინაარსს“⁵. როგორც ეს მითითებულია წერილში ა. ლ. ვოლინსკის „რუსი კრიტიკოსების“ შესახებ. პლენანოვის ხსენებული დებულება არსებითად იყო

⁴ Г. Плеханов, Сочинения, т. XIV, 1925, стр. 77.

⁵ Г. Плеханов, Сочинения, т. X, 1923, стр. 190.

მიართება მხატვრული სახის კონკრეტულობაზე, რაც ხელოვნებაში შინაარსს, იდეას ანიჭებდა აქტიურ, წამყვან როლს.

ლიტერატურული კრიტიკის განსაზღვრა. ახლა კრიტიკის განსაზღვრა უნდა წარმოვადგინოთ, ვინაიდან ჩვენ ზევით საკმაოდ ვრცელი განმარტება მივეცით ესთეტიკას.

მაგრამ ვიდრე განმარტებას შევუდგებოდეთ, საჭიროა გავითვალისწინოთ კრიტიკისადმი ინტერესი ძველ ქართულ მწერლობაში, მისდამი დამოკიდებულება, კერძოდ ის, რომ კრიტიკა, როგორც აზროვნების დარგი, ქართულ ლიტერატურაში ჩაისახა დამწერლობის წარმოშობისთანავე, თუმცა ეს არ ნიშნავს მის არარსებობას ზეპირ, სიტყვიერ ფორმაში. დამწერლობამდე ხალხური შემოქმედების, ფოლკლორის მრავალრიცხოვან უმშვენიერეს ნიმუშებში, რომლებიც გვხვობლავენ თავიანთი მხატვრული სინარჩართა და გაბედული, ცოცხალი, ორიგინალური აზრებით, მოცემული გვაქვს კრიტიკის ელემენტები. მართალია, ეს არ არის ლიტერატურული კრიტიკა, ვინაიდან ჯერ კიდევ არ არის თვით ლიტერატურა, მაგრამ კრიტიკის ამ ფორმას თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ შემოქმედებითი კრიტიკა, უფრო სწორად კი ფოლკლორული კრიტიკა, რომლის მიზანია გზა გაუკაფოს ხალხური შემოქმედების მხატვრულ ოსტატობას ნაკლის მხილებისა და კარგის შექების გზით. შეიძლება ბოდა მთელი გამოკვლევა დწერილიყო ამ უაღრესად საინტერესო, საგანზე, რომელსაც ჩვენ სხვა ადგილას ისევ დავუბრუნდებით. და მიუხედავად საქართველოშიც კრიტიკის ასეთი ხანგრძლივი არსებობისა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიას მე-5 საუკუნიდან ვიწყებთ, ხოლო კონკრეტულ ფაქტებს ვასახელებთ რუსთაველის დროიდან, სიტყვა, ცნება თვით კრიტიკისა ქართულ ენაზე საერთოდ მაინც არა გვაქვს, რასაც ჯერ კიდევ ალექსანდრე სავანელი ილია ჭავჭავაძემდე აღნიშნავდა 1956 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „მკითხველთადმი“. იგი მიუთითებდა, რომ „კრიტიკა არის ბერძნული სიტყვა, რომელიც ნიშნავს ჰსჯასა, განსჯასა. ამისათვის კრიტიკა რიტორიკულის აზრით არის უკანასკნელი მოღვაწეობა ჰსწავლისა, რომელიცა ყოველი წესი გამოცდილებისა, გონებისა და გემოვნებისა დაიდების ყოველგვარს თხზულებისა ზედა. კრიტიკასა მრავალნი მიიღებენ არა ჰსჯად, განსჯად, არამედ საკიცხავად ანუ დასაძრახავად თხზულებისა. ცნობა ტყვილი და არცა ღირსი კრიტიკისა, ვინაითგან საგანი მისი არის გამდიდრება წესებითა ჰსწავლისა და ხელოვნებისა, ესე იგი: წინა-დაცვა მათი ბოროტმოქმედებიდამ და ქება ტალანტისა, ხშირად მშმიშარისა. ხარაქტერი მისი უნდა იყოს პირუთენელობა და კეთილი სურვილი. უბი-

რველესი წესი კრიტიკისა არის, როგორც ჰსწერს კარამზინი — „უმეტეს ვაქოთ ღირსი ქებისა, ვირემც ვაძაგოთ, რომლისა ძაგება შეიძლება“⁶.

აქ სავესებით გამორკვეულია „ცისკრის“ ერთ-ერთი თანამშრომლის პოზიცია ლიტერატურული კრიტიკის განსაზღვრაში, კერძოდ, მისი არისტარქისებური დამოკიდებულება მხატვრული შემოქმედებისადმი, რასაც ყველაზე უკეთ ცნობილი რუსი მწერლის კარამზინის დამოწმება გვიდასტურებს. სავანელს არა სწამს კრიტიკა, რომელიც სჯასა და განსჯას, როგორც ჰეშმარიტი კრიტიკის აღფასა და ომეგას, ცვლის გაკიცხვითა თუ გაკალვით, მხატვრულ ნაწარმოებს კი ყალბად აფასებს, მაშინ, როცა ლიტერატურული კრიტიკის საგანია „გამდიდრება წესებითა ჰსწავლისა და ხელოვნებისა“, ხოლო მის არსობას შეადგენს პირუთვნელი დამოკიდებულება არა მარტო ნაწარმოების, არამედ ავტორისადმიც; ამდენად კრიტიკოსის შინაგან მამოძრავებელ ძალას ყოველთვის კეთილი სურვილი უნდა წარმოადგენდეს. კრიტიკის სავანელისებური განსაზღვრა ახალი არ იყო, მას თავისი ისტორიული წარსული ჰქონდა, რასაც ქვემოთ შევეხებით, მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ ამ შეხედულებას „ცისკრის“ ყველა თანამშრომელი როდი იზიარებდა.

საერთოდ ამ პერიოდში კრიტიკის არსისა და ფუნქციის საკითხები ეტყობა გაცხარებული დისკუსიის საგანს შეადგენდა; სხვაგვარად შეუძლებელია ავხსნათ ალექსანდრე ორბელიანის წერილი „ცისკრის“ რედაქტორისადმი, სათაურით — „მოწყალეო ხელმწიფეო, უფალო რედაქტორო ივანე კერესელიძე!“, რომელშიაც ავტორი თავისებურად ეკამათება ალექსანდრე სავანელს: „ერთმანეთზედ კრიტიკას რომ სწერენ ჩვენი ქვეყნიერნი, მამ რატომ აღარ ვიცით ქართულად კრიტიკა რა არის? — კრიტიკას თარგმნიან: ზოგნი გარკვევას, ზოგნი დაფასებას, ზოგნი გაკიცხვას, ზოგნი განსჯას და ზოგნი გარჩევას. ოჰო! თუ ამდენი სახელი ჰქვიან ქართულად კრიტიკას, სწორედ ვიტყვი კარგი დიდი და განიერი მათრაშა ყოფილა, რომ ამთენი ჩვენი სახელი შიგ ეტევა. ახ! სად არის ერთი ძლიერი გმირი, ამ მათრაშას წამოაგლოს ხელი და მთელი იმიერ-ამიერობა დაატაროს და ყველას აჩვენოს, რაც ამ მათრაშაში აწყვია. ვინ რომელს სახელს მოიწონებდა! — მაშინ იქნება ერთი რომელიმე სახელი ამოერჩიათ და იმისათვის დაერქმიათ სწორედ. კიდეც კარგი, უცხო ქვეყნების ენები

⁶ „ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის“, შედგენილი ს. ხუციშვილის მიერ, 1955, გვ. 83.

არ ვიცი, თორემ იქნება მეც კრიტიკისათვის დამერქმია რამ სახელი...⁷.

ცხადია, სავანელთან შედარებით ალექსანდრე ორბელიანი უფრო ვიწროდ, შეზღუდულად წარმოიდგენს კრიტიკის არსობას და ფუნქციას.

მაგრამ ფაქტია, რომ ცნება კრიტიკა ბერძნული წარმოშობისაა და ქართულს ენაში მისი შემცველი სიტყვა არა გვაქვს, თუმცა, როგორც ვნახეთ, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენ ისტორიულად კრიტიკა არ გვექონდეს. ამ ფაქტებზე გაამახვილა ყურადღება ილია ჭავჭავაძემ თავის მეორე კრიტიკულ წერილში — „პასუხი“, რომელიც ჟურნალ „ცისკრის“ 1861 წლის მეექვსე ნომერში დაიბეჭდა. დიდი განმანათლებელი „პასუხში“ კრიტიკის ასეთ განმარტებას იძლევა: „კრიტიკა“ — ამის თანასწორი მნიშვნელობის სიტყვა არ არის ქართულ ენაზე და არც ძალიან საჭიროა რომ იყოს, თუმცა უკეთესი იქნებოდა, რომ ყოფილიყო, რადგანაც ეგ დაგვიმტკიცებდა, რომ ჩვენი მამა-პაპანი მაგ მხრივ განვითარებულნი ყოფილან. სადაც სახელია, იქ უთუოდ საგანიც უნდა იყოს. ეგ სიტყვა ეხლა მთელ კაცობრიობას ეკუთვნის ენაში; მაშასადამე, არც ჩვენთვის არის დასაძრახისი, რომ ეგ სიტყვა ჩვენში იხმარებოდეს“⁸. შემდეგ ილია იძლევა კრიტიკის საინტერესო განსაზღვრას. რა არის კრიტიკა? „კრიტიკა“ არის განხილვაც, განჩხრეკაც, გარკვევაც, გარჩევაც და დაფასებაც ერთად. როცა რომელსაღამე საგანს ფასსა სდებს კაცი, ჭერ იმის ღირსებას იტყვის (თუ აქვს ღირსება) და დაამტკიცებს, მერე ამბობს, ამოდენად ღირსო, ესე იგი, შინჯავს შიგნიდამ და გარედამ საგანსა. ყოველს მის თვისებასა, არჩევს ცუდსა და კარგსა და მერე სწონავს მართალ სასწორზედ. ამ ორგვარ თვისებას საგნისას ზოგიერთი კრიტიკოსი, რა გაარჩევს ცუდსა და კარგსა, სასწორს დაუთმობს ხოლმე თვითონ მკითხველს, ზოგიერთაც თითონაც ასწონავს ხოლმე“⁹. კრიტიკის ეს ზოგადი განმარტება ძალიან საფუძვლიანია — ნაჩვენებია მისი არსი, განსაზღვრულია მისი ფუნქცია. მაგრამ ეს არ არის კრიტიკის ისტორიული განმარტება, არ არის, ვინაიდან ეს ამოცანა იმ დროს ილიას არც აინტერესებდა. ესთეტიკის მსგავსად, კრიტიკის ისტორია შორეული წარსულიდან იწყება და როგორც აზროვნების დარგი, იგი ჭერ კიდევ არისტოტელეს ეპოქაში არსებობდა. იგი მაშინ უმთავრესად თეატრალური კრიტიკა იყო. მაგრამ მაშინაც კრიტიკა წარმოადგენდა განსჯას, საგნის შეფასებას, მის ანალიზს.

⁷ „ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის“. 1955, გვ. 86.

⁸ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 36.

⁹ იქვე, გვ. 36—37.

როცა ადამიანი მსჯელობს საგანსა თუ მოვლენაზე, იგი მათ ორგვარად ითვისებს — პოზიტიურად ან ნეგატიურად. ადამიანის მიერ საგნის შემეცნება ამავე დროს არის საგნის განსჯა, ე. ი. კრიტიკული მიდგომა ობიექტისადმი, შეფასება ამ ობიექტისა. ამიტომ ამბობენ, რომ კრიტიკას განაჩენი გამოაქვს საგანზე. იგი ეძებს წესებს და მეთოდებს საგანზე ან მოვლენაზე სწორი მსჯელობისათვის. კრიტიკული დამოკიდებულება საგნისადმი ადამიანის ფიზიოლოგიურ არსშიაც არის მოცემული. ადამიანი გრძნობათა ორგანოების საშუალებით აწარმოებს საგნების აღქმას და მხოლოდ ამის შემდეგ ამქდავენებს თავის დამოკიდებულებას საგნისადმი. მწარე მისთვის უსიამოვნოა, ამიტომ უარს ამბობს მის მიღებაზე, ტკბილი სასიამოვნოა, და მას სიხარულით ღებულობს. საგნისადმი ამგვარი დამოკიდებულება კრიტიკული მიდგომაა და მას ფიზიოლოგიურ კრიტიკას უწოდებენ¹⁰. ამ კრიტიკას არავითარი საერთო არა აქვს ლიტერატურულ კრიტიკასთან, რომელიც წარმოადგენს მხატვრულ კრიტიკას, ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების განსჯა-დაფასებას, მის იდეურ და ესთეტიკურ ანალიზს.

ჯერ კიდევ ბელინსკი მიუთითებდა, რომ გარდა ლიტერატურული კრიტიკისა, არსებობს აგრეთვე მეცნიერების, ისტორიის, ზნეობისა და სხვა საგნების კრიტიკა, რომ, მაგალითად, ლუთერი პაპიზმის, ბოზუეტი ისტორიის, ხოლო ვოლტერი ფეოდალური ევროპის კრიტიკონი იყო¹¹. კრიტიკა ისე მრავალგვარია, რომ მისი ჩამოთვლაც კი ძალიან შორს წაგვიყვანდა, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არ მოვახდნოთ მისი თუნდაც ძირითადი კლასიფიკაცია.

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ისტორიულად არჩევდნენ ორგვარ კრიტიკას — კეთილს, ავტორის პატივისმცემელს, და ბოროტს, გესლიანს, რომელიც ავტორს უცქეროდა, როგორც ბრალდებულს. პირველი კრიტიკის წარმომადგენლად მიჩნეულია არისტარქე, ხოლო მეორისა — ზოილი. არისტარქე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 217 — 145 წლებში ცხოვრობდა, იყო გამოჩენილი კრიტიკოსი, ასევე ცნობილი გრამატიკოსი და მწერალი, რომელიც ხელოვანს დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა. ზოილმა კი ისტორიულად სათავე მისცა „ბოროტ კრიტიკოსებს“. მან ჰომეროსის ეპოსის განხილვის დროს მთელი რიგი არასწორი დასკვნები და ბევრი წვრილმანი შენიშვნები ვააკეთა. იგი ცხოვრობდა ჩვენს ერამდე IV — III საუკუნეებში,

¹⁰ А. Луначарский, Критика и критики, 1938, стр. 5—6.

¹¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947, стр. 235.

ცნობილია, როგორც ორატორი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი. ზოილმა ცხრა წიგნად დაწერა ჩვენამდე მოუღწეველი თხზულება — „პომპროსის პოეზიის წინააღმდეგ“, რომელშიაც ცადა გენიოსი მიწასთან გაესწორებინა, მაგრამ ისტორიას მხოლოდ ის დაუმტკიცა, რომ წვრილმან, შურიტ სავსე ადამიანს როდი შეუძლია ჩასწვდეს გენიოსის ტიტანურ სულს.

გარდა ამ ორი სახისა, მიუთითებენ აგრეთვე, რომ არსებობს სხვადასხვაგვარი კრიტიკა. ლუნაჩარსკის აზრით¹², კრიტიკის სახეობანი შემდეგია: ა) დოგმატური ანუ მეტაფიზიკური კრიტიკა, რომელიც ხელმძღვანელობს დოგმებით, აბსოლუტურად მზამზარეული დებულებებით. დოგმატიური კრიტიკა აღიარებს, რომ არსებობენ აბსოლუტურად უცვლელი დებულებები, რომლებიც კანონმდებლობენ ლიტერატურაში. დოგმატური კრიტიკა იმავე დროს მეტაფიზიკურია, რამდენადაც ლიტერატურულ კანონებს განიხილავს არა ურთიერთმიმართებაში, არა მათ ცვლილებებში, არამედ სტატიურობასა და მარადიულობაში. ასეთი კრიტიკა თავს იჩენს იმ კლასობრივ საზოგადოებაში, სადაც კრიტიკოსი არ საჭიროებს არგუმენტაციებს თავისი დებულებების დასამტკიცებლად; ბ) იმპრესიონისტული კრიტიკა ყველა ლიტერატურულ ფაქტს აფასებს ერთი პრინციპით: „მე მომწონს“ ან „მე არ მომწონს“. ეს არის სუბიექტური და იმავე დროს ფორმალისტური კრიტიკა, რომელსაც სათავეს აძლევს კანტის ტრანსცენდენტალური ესთეტიკა. „მსჯელობის ძალის კრიტიკაში“ კანტი იძლევა მშვენიერების ანალიტიკას და განიხილავს მის ფორმებს. თავისი მოძღვრებით, კანტი ფორმალისტური კრიტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. იმპრესიონისტული კრიტიკაც მისგან იღებს სათავეს. აღიარებს რა საგნის შეცნობის ერთადერთ საშუალებად მხოლოდ მისი ფორმა, იმპრესიონისტმა კრიტიკოსებმა სრულიად უგულვებელყვეს შინაარსი. ისინი არ ცნობენ ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ მიმართებას, მათ არ ესმით, რომ ფორმა ორგვარია — შინაგანი და გარეგანი. იმპრესიონისტული კრიტიკა ძლიერ ახლოა დოგმატურ კრიტიკასთან. იგი საჭიროდ არ თვლის დაამტკიცოს კრიტერიუმის სისწორე; გ) განმანათლებელი კრიტიკა მიზნად ისახავს არ დაკმაყოფილდეს მარტო ნაწარმოების ანალიზით. იგი ცდილობს ხელოვნების საშუალებით კულტურა და განათლება შეიტანოს საზოგადოებაში. განმანათლებელი კრიტიკის წარმომადგენლები იყვნენ რუსეთში: ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, პისარევი, ზაიცევი, ხოლო ევროპაში რუსო, დიდრო, ლესინგი, ვოლტერი, პოლბახი, ჰელვეციუ-

¹² А. Луначарский, Критика и критики, 1938, стр. 3—15.

სი, მერსიე და მრავალი სხვა. ეს იყო ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც არ ცნობდა არავითარ ავტორიტეტს, არავითარ დაკანონებულ ნორმებს. იგი ებრძოდა ფეოდალურ არისტოკრატიას, მის ლიტერატურას და ესთეტიკურ იდეალებს; დ) ისტორიული კრიტიკა ცდილობდა მხატვრული შემოქმედების ანალიზი დაეკავშირებინა ისტორიულ ვითარებასთან, საზოგადოების განვითარებასთან, ასეთები იყვნენ, მაგალითად, ჰერდერი, ბოკლი, ტენი, ბრუნეტეირი. მაგრამ ისტორიული კრიტიკის წარმომადგენლებს ისტორია არ ჰქონდათ დიალექტიკურად გაგებული, ისინი ეყრდნობოდნენ ბურჟუაზიული სოციოლოგიის ეკლექტიკას. ამიტომ მათ არ შეეძლოთ მოეცათ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნამდვილად მეცნიერული თეორია; ე) მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკა თავის ისტორიას იწყებს გასული საუკუნის 40-იან წლებიდან, როდესაც საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზე გამოვიდნენ მეცნიერული სოციალიზმის ფუძემდებლები — მარქსი და ენგელსი. მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკა ისტორიული კრიტიკისაგან რადიკალურად განსხვავდება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამავე დროს ისტორიული კრიტიკაა, იყენებს ისტორიულ მატერიალიზმს, როგორც ერთადერთ სწორ და მეცნიერულ მოპლერებას საზოგადოების განვითარებაზე, მის კანონებზე, მის დიალექტიკურ წინსვლაზე. მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურული კრიტიკის ფილოსოფია დიალექტიკური მატერიალიზმია. ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებაში იგი წარმოდგენს უმაღლეს მწვერვალს. ჰემმარტად მეცნიერული თვალსაზრისით განიხილავს ხელოვნებას, ხელოვნებისა და სინამდვილის დიალექტიკურ ურთიერთობას. მარქსისტული კრიტიკის განვითარებას რუსეთში ხელი შეუწყო პლენანოვმა თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებით. ლენინმა შემდგომ განავითარა მარქს-ენგელსის შეხედულებანი ხელოვნებაზე და მოგვცა რთული ლიტერატურული მოვლენების უღრმესი მეცნიერული ანალიზი. ლენინის მიმდევართა ნაშრომებშიც შემდგომ განვითარებას მიაღწია მარქსიზმ-ლენინიზმმა ხელოვნების თეორიაში.

ისტორიულად ლიტერატურული კრიტიკა ყოველთვის ასრულებდა წამყვან როლს, ხშირად იგი მსჯავრმდებელიც იყო. ერთი მხრივ, ის უხვ მასალას აძლევდა ლიტერატურის ისტორიკოსს, მეორე მხრივ, განიხილავდა ამ ისტორიას. ლიტერატურის ყველა ისტორიკოსი ლიტერატურას იღებს მთელი მასალით, რომლის ნაწილსაც კრიტიკა შეადგენს. მაგრამ ისტორიკოსის მიდგომა, მისი დასკვნები კრიტიკის საგნად უნდა იქცეს ისევე, როგორც კრიტიკოსის შრომებს ლიტერატურის ისტორიკოსი თავისებურად განმარტავს. ვერაინ იტყვის გუსტავ ლანსონს დიდი საქმე არ გაეკეთებინოს „ფრანგული ლიტერა-

ტურის ისტორიით“. მაგრამ განა სადავოა, რომ მისი პრინციპები კრიტიკას საპირობდნენ თავის დროზეც და მით უმეტეს ახლა? უკიდურესი იდეალისტის გარდა, ვერავინ გაიზიარებს ლანსონის ისტორიულ კონცეფციას, რაც ასე გულახდილად თვით ავტორმა გამოთქვა. „ლიტერატურის ისტორიას, — წერს ლანსონი, — მიზნად აქვს დასახული ცალკეული მწერლების დახასიათება და მას საფუძვლად უდევს ინდივიდუალური ინტუიციის ინდივიდუალური შთაბეჭდილებანი“¹³. დღეს ვერავინ გაამართლებს ამ თეორიას. ლიტერატურულმა კრიტიკამ დიდი ხანია უარი უთხრა ლანსონის ამ პერსონალიზმს. თავისი დანიშნულებით ლიტერატურული კრიტიკა ბასრი მახვილია, რომელიც ხელოვნებას ათავისუფლებს ხორცმეტისაგან. იგი მზრუნველად გამდელია ჯანსაღ ბავშვს რომ ნანას უმღერის და გმირად ზრდის. ლიტერატურული კრიტიკა ძაგებაცაა და ქებაც, სიძულვილიც და სიყვარულიც, მრისხანებაც და აღფრთოვანებაც. ლიტერატურული კრიტიკა ორსახიანი იანუსია, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მის ორსავე სახეს ერთსა და იმავე დროს ვხედავთ. ქეშმარიტ შემოქმედს კრიტიკა ყოველთვის აღაფრთოვანებს, ისე როგორც ბუნებრივ ყვავილებს, კრილოვის ცნობალ ლექსში „Цветы“ უხარიათ წვიმის მოსვლა, ხოლო ხელოვნური ყვავილები შიშით შესცქერნიან მას. კრილოვმა შესანიშნავად გააკრიტიკა ის პოეტები, რომლებსაც კრიტიკის ეშინიათ:

„ნიჰს კრიტიკა ვერას აუნებს,
 შნოს შეჰმატებს კიდეც იმას,
 მხოლოდ ყალბი ყვავილები,
 შეპყურებენ შიშით წვიმას“¹⁴.

ადვილი მისახვედრია, თუ ვის ეშინია, ვის არ მოსწონს, ვინ გაურბის კრიტიკას. ვისაც თავისი ძალის რწმენა არა აქვს, გრძნობს სისუსტეს, განიცდის შიშს, რომ შესაძლოა გამომზეურდეს შინაგანი ნაკლოვანებანი, ცხადია, ის ყოველთვის შეეცდება თავიდან აიცილოს კრიტიკის ბასრი თვალი ან მისი მახვილის წვერი. ნამდვილი ლიტერატურული კრიტიკა ყოველთვის შეუპოვარი, პ რ ი ნ ც ი პ უ ლ ი, გაბედული და ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ი ი ყო. სწორედ ასეთია მ ა რ ქ ს რ ს ტ უ ლ - ლ ე ნ ი ნ უ რ ი ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც თავისი ხასიათით ახალ მოვლენას წარმოადგენს, და მოწოდებულია ყოველნაირად ხელი შეუწყოს ახალი ხელოვნების — ფორმითა და შინაარსით პროგრესული ხელოვნების შეუჩერებელ განვითარებას. იხელმძღვანელოს არა კერძო ინტერესებით, არამედ, ბოლომდე და-

¹³ „Histoire de la littérature française“.

¹⁴ ვსარგებლობთ კ. ქვიინაძის თარგმანით.

რჩეს დამოუკიდებელ, პირდაპირ, პრინციპულ კრიტიკად დიდი იდეური ქვეყნით და საზოგადოებრივი ინტერესების ღრმა შეგნებით, პრინციპული და გაბედული კრიტიკა იმას კი არ ნიშნავს სულ ნაკლებ ილაპარაკო, სულ დამნაშავეის სკამზე დასვა ხელოვანი. პრინციპული და გაბედული კრიტიკა იმასაც ნიშნავს, რომ მიღწევა ასევე პრინციპულად და გაბედულად აღიარო ყველას გასაგონად. ეს რომ შეძლოს, კრიტიკოსს მოეთხოვება იყოს სამართლიანი თავის დასკვნებში, დამაჯერებელი და ობიექტური. მას ყოველთვის უნდა ახსოვდეს, რომ „არაფერა ისე იფიქრო არ გვეძლევა ჩვენ, როგორც თავაზიანობა, და არაფერა ისე ეჭრად არ ფასობს, როგორც თავაზიანობა“. სერვანტის ამ სენტენციას კრიტიკოსი ყოველთვის უნდა უწევდეს ანგარიშს, თუ მას სურს თავის დასკვნებში სამართლიანი იყოს და მკითხველმაც მოუწონოს სიტყვები. როგორც არ უნდა აღელვოს შემოქმედის შეცდომამ, მას უტოლინარობამ თუ უნიჭობამ, სასტიკ მხილებამაც კრიტიკოსს თავაზიანობის ნიშნად უნდა გვიჩვენოს. ეს ამაღლებს მისი აზრის ავტორიტეტს, მოუპოვებს მკითხველის სიმპათიას, მეტ ძალას მისცემს კრიტიკას. ამით ზოილის სისტემას უარყოფითი წაერთმევა, ხალხი აღელვება და გულსწყრომა კეთილშობილ აუცილებლობად წარმოგვიდგება. კრიტიკოსი ვალდებულია დაიცვას მეორე სენტენციაც, პარველის საწინააღმდეგო: იყავი მკაცრი და დაუნდობელი, პრინციპული და შეუპოვარი; ეს ნიშნავს, შემოქმედის ნაკლი კი არ მიჩქმალე, უნდა გამოაჩინო, რომ ყველასთვის ნათელი შეიქნეს. ამ ორ სენტენციის შეერთება ნამდვილი კრიტიკის საუცხოო პანორამას მოგვცემს. გაიხსენეთ პლატონის კრიტიკა არისტოტელის ნაწერებში, როცა გენიალური მასწავლებლის გენიალური მოწაფე ცდილობს ფილოსოფიურ დავას არ მისცეს პირადული, სუბიექტური ხასიათი. ახლო დროში ამის მრავალი მაგალითი გვაქვს. ავიღოთ ბელინსკის დამოკიდებულება გოგოლისადმი. როგორც ზევით უკვე აღნიშნული გვაქვს, ბელინსკის გოგოლი მაინც პროგრესულ მწერლად. „მკვლარ სულებს“ და „რევიზორს“ იგი თვლიდა უკვდავ მხატვრულ ქან-ლებებად, რომლებიც ამოთრახებდნენ მეფის თვითმპყრობელობას და ბატონყმურ სინამდვილეს. მაგრამ აი, გამოვიდა გოგოლის წიგნი „რჩეული ადგილები მეგობრებთან მიწერ-მოწერადან“. ამ წერილებში გოგოლი ამჟამად გამოდიოდა, როგორც ბატონყმური ინსტიტუტის დამცველი. ამის შემდეგ რაღა უნდა ექნა, როგორ უნდა მოქცეულყო ბელინსკი?

ბელინსკიმ ლიტერატურას კლასიკური მაგალითი მისცა, თუ რა მოეთხოვება კრიტიკოსს, რომელსაც მხატვრული შემოქმედების ანალიზი თავის მოწოდებად გაუხდია. ულამაზესი სიტყვებით ქება-დი-

დებასთან ერთად ბელინსკის წერილში გაიხმის მრისხანების ღელვა, შეუპოვარი და დაუნდობელი. ის მკაცრად ილაშქრებს თავისა საყვარელი მწერლის წინააღმდეგ. გმობს და კიცხავს „რჩეული ადგილების“ ავტორს. სადღაა ის პროგრესული აზრი, ის საოცარი მამხილებელი სურათები, რომლებიც ბატონყმობას აშიშვლებდნენ და მონარქიას წარმოგვიდგენდნენ მთელი სიმახინჯით? „რჩეულ ადგილებში“ გოგოლი იცავდა ძველ წყობილებას, მის სამ ვეშაპს, რომლებიც ამ წყობილების ბურჯებს შეადგენდნენ. პირველია მართლმადიდებლობა — რუსეთის დასაყრდენი, მეორეა თვითმპყრობელობა — ბრძნული ორგანიზმი, რომელიც მართავს ქვეყანას, და მონარქი — „ღვთის სახე დედამიწაზე“, მესამეა — ბატონყმობა — ღვთის გაჩენილი და ღვთით კურთხეული, ურომლისოდ გლებობას თურმე ცხოვრება არ შეუძლია. ეს თავდაყირა აყენებდა გოგოლის მთელ შემოქმედებას და ბელინსკის მიერ მოცემულ შეფასებას, უარყოფდა ყოველივე იმას, რასაც დიდი მწერლის მხატვრული შემოქმედება ქადაგებდა.

როგორ უნდა მოქცეულიყო კრიტიკოსი, რომელსაც ბედმა არგუნა პირდაპირ შეეხედა ამ ორი, რადიკალურად დაპირისპირებული მოვლენისადმი? ბრმად მიჰყოლოდა მწერალს, ხელი ჩაეჭნია მისი პუბლიცისტური უწესრიგობისათვის, ვინაიდან წესრიგა ჰქონდა შემოქმედებაში, არ გაეფუჭებინა ძველი, გულთბილი მეგობრული დამოკიდებულება, თუ მოურიდებლად ეთქვა მისთვის, რომ ჩადენილია საშინელი დანაშაული? ბელინსკის საუკეთესოდ ესმოდა, რომ ლტერატურა საქვეყნო, სახალხო საქმეა, იქ არ შეიძლება პერსონალური სიმპათია-ანტიპათიით ხელმძღვანელობა. მან სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა „რჩეული“ ადგილების დაბადებას და ვიდრე იგი გაიზრდებოდა, გადაწყვიტა მასთან ანგარიში გაესწორებინა¹⁵.

თუ რა ზომამდე აღაშფოთა ბელინსკი ამ წიგნმა, ნათლად ჩანს მისი „წერილიდან გოგოლისადმი“. ბელინსკი ასე აყენებს გოგოლის წინაშე საკითხს: ან მისი მხატვრული შემოქმედება, რუსული ლტერატურის ისეთი უშესანიშნავესი ძეგლები, როგორიცაა „მკვდარი სულები“, „რევინზორი“, „სალამოები ხუტორში დიკანკის ახლო“, ან მისი წერილების კრებული, სადაც მათრახისა და ადამიანის არაადამიანური ყოფის დაცვაა. ეს საკითხი რომ შეგვეხებოდეს მხოლოდ ჩვენ ორს, მიუთითებდა ბელინსკი, მაშინ შესაძლოა სიტყვაც აღარ დამეძრა მასზე, მაგრამ ვინაიდან ეს არის მთელი რუსეთის ხალხის საკითხი, ამდენად არ შემიძლია გავჩუმდეო. ბელინსკის უყვარდა გოგო-

¹⁵ საერთოდ ამ საკითხზე უფრო ვრცლად იხ. გ. ჯიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, ნაწილი II, 1955, სახელგამი, გვ. 77—83, 144—156.

ლი, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო მასში საზოგადოებრივი და მოქალაქეობრივი მოვალეობა, რომ იგი მზად იყო უარი ეთქვა სიმპათიებზე გოგოლისადმი, თუ ეს უკანასკნელი ხელს არ აიღებდა ამ ყოვლადგაუმართლებელი წერილების კრებულზე. ბელინსკიმ ხომ პირდაპირ დააყენა გოგოლის წინაშე საკითხი, რომ მას ხელი აედო! კრებულზე — „რჩეული ადგილები მეგობრებთან მიწერ-მოწერიდან“. ბელინსკი მოუწოდებდა გოგოლს ბრძოლა გამოეცხადებინა წინააღმდეგ თვითმპყრობელობისა, სადაც „არ არის არა მარტო არავითარი გარანტია პიროვნებისათვის, ღირსებისათვის და საკუთრებისათვის, არამედ არ არის პოლიციურა წესრიგიც კი, არის მხოლოდ სხვადასხვა სამსახურებრივი ქურდებისა და მძარცველების უდიდესი კორპორაციები“¹⁶, საჭიროა ამ სიმანხინჯის წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლა და არა შემარიგებლური პანგები, მით უფრო მისი დაცვა.

ლ ე ნ ი ნ მ ა ძალიან მაღალი შეფასება მისცა ბელინსკის ამ წერილს. ლ ე ნ ი ნ ი ს თქმით, ეს წერილი უნდა ჩაითვალოს რუსული არააცენზურული დემოკრატიული პრესის ბრწყინვალე დოკუმენტად. ლ ე ნ ი ნ ი წერდა: „როგორც დეკაბრისტებმა გამოაღვიძეს გერცენი, ისე გერცენმა და მისმა „კოლოკოლმა“ გამოაღვიძეს რაზნოჩინელები, ლაბერალური და დემოკრატიული ბურჟუაზიის განათლებული წარმომადგენლები, რომლებიც ეკუთვნოდნენ არა თავადაზნაურობას, არამედ მოხელეობას, მემჩანობას, ვაჭრებს, გლეხობას. რაზნოჩინელებს მიერ ჩვენს გამათავისუფლებელ მოძრაობაში თავადაზნაურობის სრული განდევნის წინამორბედი ჯერ კიდევ ბატონყმობის დროს ბ. გ. ბელინსკი იყო. მისი ცნობილი წერილი გოგოლისადმი, რომელიც ბელინსკის ლიტერატურულ მოღვაწეობას ჯამს უკეთებს, არააცენზურული დემოკრატიული ბეჭდვითი სიტყვის ერთი საუკეთესო წინამორბედთაგანი იყო, რომელთაც დღემდე ცოცხალი მნიშვნელობა შეინარჩუნეს“¹⁷.

ბელინსკის მაგალითი ძალიან საგულისხმოა და ცხადად გვიჩვენებს, თუ რა ზომამდის მოეთხოვება კრიტიკოსს პრინციპულობა, რა დიდი და საპასუხისმგებლოა მისი მოვალეობა ამავე დროს, კრიტიკოსის ნაშრომი მკითხველისათვის არანაკლებ საინტერესო უნდა იყოს, ვიდრე მხატვრული ნაწარმოები. შეიძლება ამის მიღწევა, თუ კარგად დავიცავთ იმ ელემენტარულ წესს, რომ საჭიროა კრიტიკოსის ნაწერი იყოს ნათელი და გასაგები, ლოგიკური აზრების თანმიმდევრობით მიმზიდველი, ენა დინამიური და მხატვრული. „იმისათვის, რომ კრიტიკოსს უფლება ჰქონდეს მიიპყროს მკითხველის ყურადღება, საჭი-

¹⁶ В. Г. Белинский, Избр. сочинения, стр. 116.

¹⁷ Ленин, О литературе, стр. 183.

როა ის იყოს მკითხველზე უფრო ნიჭიერი, იცოდეს თავისი ქვეყნის ისტორია და ყოფაცხოვრება უკეთესად, ვიდრე იცის მწერალმა, და საერთოდ — იყოს ინტელექტუალურად მაღლა მდგომი მწერალზე¹⁸. კრიტიკოსის მოვალეობა შინაარსის გადმოცემით ან იმის აღნიშვნით რომ ამოიწურებოდეს, თუ რა არის კარგი და ცუდი ამა თუ იმ ნაწარმოებში, მაშინ ჩვენ ძალიან ბევრი, შეიძლება უყოყმანოდ ითქვას, უთვალავი კრიტიკოსი გვეყოლებოდა ყველა ერისა და ხალხის ლიტერატურაში. მაგრამ ასე არ ხდება, ვინაიდან ეს მოვალეობა, როგორც ვხედავთ, გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ზოგიერთები მას წარმოიდგენენ. გკონდეს ნათელი და გასაგები აზრები, ასევე ნათელი და გასაგები ენა მათ უადმოსაცემად. შეგეძლოს ლოგიკური აზრებ ს თანმიმდევრობით დალაგება, განასიათებდეს დინამიურობა და მხატვრულობა წერაში, იყო მკითხველზე ნიჭიერი, იცოდე შენი ქვეყნის ისტორია და ყოფაცხოვრება უკეთესად, ვიდრე მწერალმა, ამავე დროს მასზე მაღლა იდგე ინტელექტუალურად, შეინარჩუნო სულერი წონასწორობა შენს დასკვნებში იმ ადამიანების მიმართ, რომლებსაც იცნობ და რომელთაგან შესაძლოა ბევრი დაუმსახურებელი უსიამოვნება მიგიღია, მაგრამ შენ მაინც ვალდებული ხარ დარჩე ობიექტური პიროვნული ვნებათაღელვის საშინელ ქარიშხალში — ძალიან ძნელი საქმეა, უფრო ძნელი, ვიდრე უმძიმესი ტვირთის საკუთარი მხრებით ატანა შენობის მერყევე ხარაჩოებზე.

კრიტიკოსი სწრაფად უნდა ეხმაურებოდეს ლიტერატურულ მოვლენებს. თუმცა მისი აზრები ოდნავაც ვერ პოვებენ გამართლებას, თუ სისწრაფე პარადოქსებით შეივსო ან აჩქარება ნაწერს დაეტყო. ეს სისწრაფე მხოლოდ იმიტომ არის საჭირო, რომ ლიტერატურაში ყალბი ნოტები მალე იქნას წაკითხული, გზიდან გადახვევა — თავის დროზე შემჩნეული, მკითხველი თავიდანვე შეყვანილი ლიტერატურულ სინამდვილეში, ხოლო მწერალი — გაფრთხილებული მისთვის შეუფერებელი სიმღერისათვის. ეს ბუნებრივად იქნება ლიტერატურის მომავალი სწორი გზის განსაზღვრა, რაც კრიტიკოსის ისეთივე კანონიერი უფლება და მოვალეობაა, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ყოველმხრივი ანალიზი.

ლიტერატურული კრიტიკის სპეციფიკური ფორმა. მრავალნაირია ლიტერატურული კრიტიკის ფორმები. ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი ცნობილი ფორმაა კამათი მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ ფორმის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი ანტიკურ საბერძნეთში არის კომედიის მამა არისტოფანე. მისი კომედია „ქალე-

¹⁸ М. Горький, Материалы и исследования, т. I, стр. 267.

ბი თესმოფორის დღესასწაულზე“, რომელც დაიდგა 411 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე, მიმართულია ევროპიდეს ტრაგედიების წინააღმდეგ. არისტოფანე თავს ესხმის ევროპიდეს მისივე ტრაგედიების ცალკეულ სცენებზე პაროდებით. ამ კომედიის მთავარი მოქმედი პერები არიან ქალები, რომლებიც გადაწყვეტენ მოწამლონ ან რაიმე სხვა საშუალებით დაღუბონ ევროპიდე, რომელმაც თავის ტრაგედიებში ქალები ცუდად გამოიყვანა. !

ღმერთქალ დემეტრას პატივსაცემად ყოველ წელს შემოდგომით გამართულ დღესასწაულზე, თესმოფორის შენობაში, ათნელა ქალები იკრიბებოდნენ. მათ კრებაზე მამაკაცების დასწრება სასტიკად იყო აკრძალული. ერთ-ერთ ასეთ კრებაზე ისინი იხილავენ ევროპიდეს საკითხს. დამსწრეთაგან გამოდის ქალი ვრცელი სიტყვით, ბრალს სდებს ევროპიდეს, ვინაიდან მისი ტრაგედიების ნახვის შემდეგ ქმრები აღარ ენდობიან თავიანთ ცოლებს, ოთახებში ეძებენ — ხომ არ იმალება სადმე შეყვარებულიო. ამ მდგომარეობამ ქალებს სიცოცხლე გაუმწარა. მეორე ქალი, რომელმაც ქმარი ომში დაკარგა და ხუთი შვილის პატრონია, ამბობს: როგორც იყო, შვილებს ვარჩენდი ყვავილების ბაზარში მუშაობით; ვაკეთებდი გვირგვინებს, მაგრამ ევროპიდემ თავისი ტრაგედიებით დაარწმუნა მამაკაცება, რომ ღმერთები არ არსებობენ. ამის გამო ისინი გვირგვინებს აღარ ყიდულობენ დღესასწაულებისათვის და მე სრულიად უსახსროდ დავრჩიო. ამიტომ ქალები გადაწყვეტენ ბოლო მოუღონ ევროპიდეს. კომედია თავიდან ბოლომდე წარმოდგენს ევროპიდეს ტრაგედიების პაროდის და მის კრიტიკას. უფრო გვიან დაწერულ კლასიკურ კომედიაში „ბაყაყები“, რომელიც 405 წელს დაიდგა, არისტოფანე ეკამათება თავის ლიტერატურულ მოწინააღმდეგეებს. ამ კომედიას ქეშმარიტად შეგყავართ ჩვენს ერამდე მეხუთე საუკუნის საბერძნეთის ლიტერატურულ ინტერესთა ატმოსფეროში. არისტოფანეს კომედიის ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი დაწვრლებით იხილავს მხატვრული შემოქმედების ფორმებს. ეს თითქოს მოსაწყენი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ფაბულის ოსტატური განვითარება თავიდან გვაცდენს ამ საშიშროებას. „ტრაგიკული ხელოვნების მიზნის საკითხი ნათლად არის დასმული და გაშუქებული არისტოფანეს მიერ ესქილეს შეკითხვაში და ევროპიდეს პასუხში. ესქილე ეკითხება: „რისთვის უნდა ვსცეთ პატივი პოეტს?“ და ევროპიდე უპასუხებს: პოეტებს პატივი უნდა ვსცეთ „იმისათვის, რომ ჩვენ (პოეტები) ვაუმჯობესებთ ადამიანებს სახელმწიფოში“. ხელოვნების მიზანი, — სხვანაირად რომ ვსთქვათ, მორალურია: პოეზია მიზნად ისახავს მაღალ საზოგადოებრივ ამოცანებს: მან უნდა აღზარდოს მოქალაქეობრივ-

ბა. პოეტი, რომელიც რყვნის კაცობრიობას, სიკვდილის ღირსია, -- აცხადებს დიონისო, ამიტომ ის ჯანსაღად და ძვირფასად მიიჩნევს ესქილეს დიდებულ ხელოვნებას, რომელიც გვაძლევს სამოქალაქო-მამაცობის მაგალითებს, ევრიპიდეს ხელოვნება კი, რომელიც ბრძა-უნებებს გამოხატავს, გაკიცხულია, როგორც საზოგადოებრივად სა-ზიანო¹⁹.

შემდეგი დრო და ეპოქები გვაძლევენ ლიტერატურული კრიტიკის, ამ ფორმის მთელ რიგ ძეგლებს. ქართულ ლიტერატურაში საკმა-რისია დავასახელოთ არჩილის „თეიმურაზისა და რუსთველის გა-ბასება“, გრიგოლ ორბელიანის „პასუხი შვილთა“, ილია ჭავჭავაძის „პასუხს პასუხი“ და მრავალი სხვა ნაწარმოები.

კერძოდ, არჩილ მეფე არა მარტო კამათით არ კმაყოფილდებოდა, ის პოეზიის თეორიულ საკითხებსაც კი კრიტიკის ამ ფორმით განი-ხილავდა. მაგალითად, არჩილი განარჩევს სასულიერო და საერო პო-ეზიას, როცა ამბობს:

„ორი არის სიტყვის ცოდნა: სამღვდელო და საერო,
სამღვდელ-სა მკოდინარე საეროსა შოერიო“²⁰.

მაშასადამე, თუ სასულიერო მწერლობა იცი, საერო მწერლობას უფრო ადვილად დასძლევ, ან, შესაძლოა, ჯერ სასულიერო უნდა ის-წავლო, შემდეგ კი საერო მწერლობაო. ეს თეორიული დებულება არ-ჩილს მხატვრულ შემოქმედებაში აქვს გამოთქმული. კრიტიკის ეს ფორმა ძალიან გავრცელებული იყო მე-17 საუკუნის ფრანგულ ლი-ტერატურაში, როცა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ გამოვიდა. ბუა-ლო ებრძოდა თავადაზნაურულ ლიტერატურას და მასაც არ ასცდე-ნია კრიტიკა ამ უკანასკნელისაგან. მისი „სატირების“ პასუხად ხში-რი იყო თავადაზნაურული მწერლების მხრივ კონტრსატირებიც. ცნობილია, მაგალითად, კოტენის ბრძოლა ბუალოს წინააღმდეგ. „პოეტური ხელოვნების“ კრიტიკით გამოვიდნენ ძმები პერო, განსა-კუთრებით შარლ პერო, რომელიც ბუალოს კარიკატურულად ხატავს თავის „შურიან სრულყოფილებაში“, შემდეგ პოემაში „დიდი ლუდოვი-კოს საუკუნე“. რუსულ მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება ბევრა ნაწარმოები, რომლებშიაც ესთეტიკური და კრიტიკული იდეალებია გადმოცემული. მე-18 საუკუნის ცნობილი მწერალი ალექსანდრე სუ-

¹⁹ «История греческой литературы», стр. 463—464; Аристофан, Коме-дии, 1954. т. II. стр. 301—306.

²⁰ არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, აღ. ბარამიძისა და ნ. ბე-რძენიშვილის რედაქციით, 1937, გვ. 6.

პაროკოვი ლექსად დაწერილ წიგნში — «Наставление хотящим быти писателями», რომელიც 1774 წელს გამოვიდა, აგრეთვე მთელ რიგ თავის პაროდებში, თუ ერთი მხრივ, აყალიბებდა რუსული დსევდოკლასიციზმის თეორიულ სისტემას, მეორე მხრივ, ბრძოლას უცხადებდა თანამედროვეთ — ლომონოსოვსა და ტრედიაკოვსკის. მხატვრულ შემოქმედებაში კრიტიკის ნიმუშები, გაცილებით უფრო ტიპურნი, დაუსრულებლად შეგვიძლია ვიპოვოთ, მაგრამ ჩვენი მიზანი ეს კი არ არის, არამედ ნათელყოფა დებულებისა, — ესთეტიკისა და კრიტიკის ერთ-ერთი ცნობილი ფორმაა კამათი მხატვრულ შემოქმედებაში, თუნდაც ისეთი კამათი, როგორიც გასული საუკუნის 80-იან წლებში ვახტანგ ორბელიანმა მოგვცა. ეტყობა მან კარგად იცოდა, რომ გარკვეულ იდეას გარკვეული ფორმა გამოხატავს. პოეტები უოველთვის ცდილობენ თემატური არჩევანისათვის შესატყვისი ფორმა გამოიხატონ. შეგნებით თუ შეუგნებლად, ეს ყოველთვის ხდება ლიტერატურაში. ვახტანგ ორბელიანი თავის თანამედროვეს, გრიგოლ ორბელიანს უსაყვედურებდა «მუხამბაზის კილოსადმი», შონურ სიყვარულს. დააკვირდით ამ სიტყვებს:

„მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა,
 კინტოთ კილო, კილო შეამბაზისა;
 იმ კილოთი რა იმღერო, პოეტო,
 თუ არ ღვინო. ტოლუნმაში და კინტო,
 მათ ღუღუკო, დიპლიპიტო და ზურნა,
 მათ უაზრო ლაზღანდრობა, ყიფინა?
 მე არ მიყვარს სურათები ამგვარი,
 ჭეხამბაზოთ სხვა რას იტყვი მითხარი“.

მუხამბაზის ნაცვლად ვახტანგ ორბელიანი მოითხოვდა რუსთაველის კილოს, რომელიც მისთვის „გაფურჩქენილია, ვით ყვავილი ველისა“, „მოკაშკაშე როგორც წყარო მცინარი, ვით მდინარე, შშვენივრად მომდინარი“. ამ კილოს შეუძლია გვიჩვენოს მთელი ბუნების საკვირველება, გამოხატოს ძველი დროის გმირობა, საშობლოსათვის თავდადებული ბრძოლები, გვიჩვენოს „ასული მშვენიერი“, მისი სატრფო „შორს შავს ბედთან“ მებრძოლი, ისეთი ლამაზი ასულები, როგორიც არიან შილერის ამალია ან შექსპირის ოფელია; ამ კილომ უნდა შეგვიყვანოს „გლეხი კაცის სახლში“, გვიჩვენოს „რით სწუხს, რით ხარობს გლეხი“, მოახდინოს თვითგანსჯა. „რუსთაველის კილოს“ ამ სიდიადეს ვერ შეედრება მუხამბაზი. ამიტომ:

„რისთვის მინდა და რაში ვაქნევ კინტოს,
 იმის ღუღუკს და იმის დიპლიპიტოს,
 ან ლოპანს ან დიპიტრი ონიკოვს?
 ჩემი გული სხვა გვართ სურათებს ითხოვს“.

ეს „სხვა გვართ სურათები“ სხვა ფორმებს გულანსმობდნენ, ახალი სინამდვილე ახალ ხელოვნებას მოითხოვდა. ამ ურთიერთობაში ყოველთვის მეღაწუნდებოდა ხელოვნების მისწრაფება — ყოფილიყო თანამედროვე, მოუხედავად იმისა, ეხებოდა თუ არა უშუალოდ თავის დროს, იღებდა თუ არა თემას უშუალოდ თავისი ეპოქიდან.

აბა დააკვირდით მთელი ხელოვნების ისტორიას. თუ რგი ნამდვილად ხელოვნების ქვეშარტი ისტორიაა, როგორ გარკვეულად იძლევა პასუხს ამ კითხვაზე. არც ერთი დიდებული ნაწარმოები არ არსებობს, რომელიც თავის დროს რაიმე ფორმით არ გამოხატურობდეს, რომელსაც რაიმე სახით ხარკი არ გადაეხადოს თავისი ეპოქისათვის. ჩვენ ამას ქვევით ვნახავთ ზოგიერთი მხატვრული ძეგლის დასასიათებაში, აქ კი გვინდა მივუთითოთ იმ მნიშვნელობაზე. რომელიც ახალი საბჭოთა ლიტერატურისათვის ჰქონდა გამოჩენილი მწერლების გალაკტიონ ტაბიძისა და ალიო მაშაშვილის პოეტურ დეკლარაციებს. პირველი საქვეყნოდ აცხადებდა:

„ნუ მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ,
დროის, ეპოქის და სივრცის გარეშ.“

შემდეგ კი პირდაპირ კატეგორიულად აყენებდა მოხსოვნას, რომ თითოეული მხატვრული ნაწარმოები ყოფილიყო დროის გამოხატვა:

„დრო, დრო აღნიშნე, მოაწერე ლექსს
ეს წელიწადი, დღე და საათი.“

ეს იყო მოთხოვნა ახალ ხელოვნებას გამოეხატა ახალი დრო — ხელოვნება ყოფილიყო თანამედროვეობის მომღერალი. მაგრამ ამისათვის საჭირო იყო თვით ხელოვნება, რომელიც ცაში ცურვისა და ხეტიალის ნაცვლად მიაშურებდა ცხოვრების მღელვარე ზღვას, ძირს დაეშვებოდა ადამიანებთან, სიყვარულით მივიდოდა მშობლიურ მიწასთან. ეს აზრი ალეგორიულ სახეში შესანიშნავად გამოხატა პოეტმა ალიო მაშაშვილმა ეპოქალური მნიშვნელობის მხატვრული დეკლარაციით:

„ოქვენ, ე, ცაში ბევრს ნუ დაეძებთ,
ძირს სიყვარულით დახედეთ მიწას.“

ამ თქმაში გამოიხატა საბჭოთა ხელოვნების ძირითადი მისწრაფება, რომ იგი, წინააღმდეგ ბუჩუყუაზიულ-დეკადენტური ხელოვნებისა, ნამდვილად არის ცხოვრების გამოხატველი, თანამედროვეობის ამსახველი.

VI. თანამედროვეობა ხელოვნებაში

ქეშმარიტად დიდი ხელოვნება ყოველთვის თანამედროვეა. ეს დებულება არ გულისხმობს ხელოვნების მიერ მარტოოდენ გარკვეული ეპოქის გამოხატვას. მას ორგვარი შინაარსი აქვს: ხელოვნება თანამედროვეა. რამდენადაც ასახავს თავის დროს, ადამიანებს. ხასიათებსა და განწყობილებებს, შეუძლია გრძნობით შეუცდომლად გადაგვიყვანოს გარკვეულ საზოგადოებრივ ეპოქაში, რომელიც ჩვენთვის უკვე წარსულად ითვლება; და ხელოვნება თანამედროვეა, რამდენადაც ცოცხლად ეხმაურება ჩვენს დროს, გვეხმარება და წინ გვიბძვებს ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლაში. დიდი მხატვრებიც ასევე უაღრესად თანამედროვენი არიან. ისინი თანამედროვენი არიან თავისი დროისათვის, როცა ცხოვრობენ და ქნაიან. შემდგომი ეპოქებისთვისაც, როცა აღარ ცხოვრობენ და აღარც ქნაიან, მაგრამ თავიანთი დიდი შემოქმედებით არსებობას განაგრძობენ. შთამომავლობა მათ შემკვიდრებაში გრძნობს სულიერ ძალას, ზედავს დაუვიწყარ მაგალითს, რომელსაც ხალხისათვის კვლავ სარგებლობა მოაქვს.

თანამედროვეობის გამოხატვა მიჩნეულია მწერლის უდიდეს ღირსებადაც და თუ ხელოვანს, მხატვარს ეხერხება შემოქმედებაში ასახოს თავისი დრო, ის მაშინ სწორი გზით მიდის. ასე შეხედა ამ საკითხს მაქსიმ გორკიმ 1928 წელს, როცა ქართველ მწერლებთან შეხვედრის დროს ხაზი გაუსვა ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედებაში თანამედროვეობის გამოხატვას, როგორც მწერლის დიდ გამარჯვებას. „ნინოშვილს განსაკუთრებით ეხერხებოდა თავის თანამედროვე ადამიანთა სახეების გამოხატვა, ამას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს“, — წერდა გორკი. ნინოშვილის მთელი შემოქმედება მართლაც გორკის ამ დებულების ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. მისი რომანებისა და მოთხრობების გმირები სულ მწერლის თანამედროვე ადამიანთა სახეებია. ეს პრინციპი მას არ დაურღვევია ისტორიულ „სამწუხარო შედეგშიც“. იქაც თანამედროვეობის თვალთ არის ყველაფერი დანახული და ასახული.

ხელოვნებაში თანამედროვეობის გამოხატვის საკითხს ხანგრძლივი ისტორია აქვს და შორეული საუკუნეებიდან მოყოლებული დღემდე

ვრძელდება მისი ანალიზი, ახსნა თუ დასაბუთება. საკმარისია ითქვას, რომ ამ საკითხს ეხებოდა არისტოტელე, როგორც ამის შესახებ ჯერ კიდევ ლესინგმა მიუთითა. ხელოვნების მიერ თანამედროვეობის გამოხატვის ფაქტი ვერ უარყო ჰეგელმაც. მიუხედავად იმისა, რომ იგი იდეალისტი იყო. „ესთეტიკაში“ მან შემთხვევით როდი მიუთითა — მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის ეპოქის სული ტრიალებსო. ეს ეპოქის სული წარმოუდგა მას გოეთეს „გეც ფონ ბერლიხინგენშიც“, თუმცა იქვე დამამცირებლად შენიშნა: ამით მაინც არ ირღვევა ორდინარული პროზის ჩარჩოებიო. მართალია, „ესთეტიკის“ ავტორისათვის გამოხატულებას ხელოვნებაში შენარჩუნებული ჰქონდა უნარი სავსებით სწორად წარმოესახა ეპოქის თავისებურება, ყოფილიყო სწორი, ცოცხალი, სავსებით გასაგები თანამედროვე მკითხველისათვის, მაგრამ ეს ხშირად მისთვის არ ნიშნავდა პოეტურ ძალას. ამ დებულების საილუსტრაციოდ ჰეგელს მოჰყავდა გოეთეს დრამის პირველივე სურათი — მეცლერისა და სივერსის დიალოგი ლუდბანაში, შემდეგ მესამე მოქმედების ის ადგილი, სადაც ლერზე და გეორგი საუბრობენ. ეს ადგილები ჰეგელმა მიიჩნია ეპოქის თვალსაჩინო გამოხატულებად, გასაგებ სურათებად მკითხველისათვის, მდგომარეობის სავსებით შესატყვისად, მაგრამ ისინი მაინც ჩათვალა როგორც „უაღრესად ტრივიალური და პროზაიკული“¹. აქ საჭირო არ არის დაწვრილებით განვიხილოთ ყველა არგუმენტი, რომელიც ჰეგელს თავისი დებულების დასამტკიცებლად მოჰყავს, თუმცა ინტერესმოკლებული არ იქნება წარმოუადგინოთ ზოგიერთი მათგანის კრიტიკა.

ხელოვანმა თავისი ნაწარმოებისათვის რომელი ეპოქიდანაც არ უნდა აიღოს ფაბულა, ის ყოველთვის განსხვავებულია, ისევე როგორც თვით ეპოქები არ წარმოადგენენ იგივეობას. თუ ეს დებულება სწორად შეიძლება მივიჩნიოთ, ასე აღარ არის საქმის ვითარება მომდევნო მსჯელობაში, სადაც პირდაპირ აქსიომად ცხადდება ხელოვნების თეორიის იდეალისტური თეზისი. „პოეტები, მხატვრები, მოქანდაკენი, მუსიკოსები თავიანთი გამოხატვის საგნებს უპირატესად იღებენ წარსული დროებიდან, რომელთა კულტურა, ზნე-ჩვეულებანი, სახელმწიფო წყობილება და კულტი განსხვავებულია შთაივე ეპოქის კულტურის მთელი ხასიათისაგან“². ხელოვანთა ასეთ გადასვლას წარსულ ეპოქაში ჰეგელი იმით ამართლებს, რომ თითქოს მას უპირატესობა ჰქონდეს განზოგადებაში, ურომლისოდაც თვით ხელოვნება არ არსებობს. როცა წარსულს გამოხატავს, ხელოვანი

¹ Гергељ, Эстетика, кн. 1, 1938, стр. 278.

² იქვე, გვ. 270.

მეხსიერებით თითქოსდა თავისთავად განაზოგადებს მთელ მასალას და მას აღარ უხდება თანამედროვეობასთან პირისპირ ყოფნა, რაც ჰეგელს ასე სამძიმოდ მიაჩნია. ეს უკიდურესად იდეალისტური შეხედულებაა, რომლის შერბილებასაც ავტორი იმით ცდილობს, რომ ფორმალურად აღიარებს მხატვრის კუთვნილებას თავისი ეპოქისადმი და მისგან მოითხოვს თანამედროვეობის გამოხატვას წარსულის მასალით. საილუსტრაციოდ მას მოჰყავს „ილიადა“ და „ოდისეა“, რომლებიც ჰომეროსმა ტრაოდას ომიდან ოთხი საუკუნის შემდეგ შექმნა. დიდი ბერძენი ტრაგიკოსები, რომლებიც ორჯერ უფრო მეტი ხნით არიან დაშორებულნი მათ მიერ პოეტიზირებულ ძველ გმირებს. მაგრამ განა ხელოვნების ისტორიაში ჩვენ ცოტა გენიალური ნაწარმოები მოგვეპოვება, რომლებიც „თანამედროვეობის პირისპირ“ შეიქმნენ და არ განუცდიათ დროის მხრივ ხანდაზმულობა? განა ასეთი არ არის პუშკინის „ევგენი ონეგინი“, ლერმონტოვის „ჩვენი დროის გმირი“, ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდი“, ბალზაკის „ადამიანური კომედია“ და გოეთეს „ვერტერი“? საერთოდ, მე-19 საუკუნის რუსი, ევროპელი და ქართველი მწერლების შემოქმედება, მცირედის გამოკლებით, სულ თანამედროვეობას ეხება, გვიხატავს ეპოქის მღელვარე ფიქრებს, მოწინავე აზრებს, ღირსშესანიშნავ მოვლენებსა და საქმეებს, ადამიანებსა და ფაქტებს. მხოლოდ მცირე ნაწილი თუ გამოხატავს წარსულს, მაგრამ იქაც ისტორია არ არის განყენებულად, აბსტრაქტულად წარმოდგენილი. ჰომეროსის უკვდავი „ილიადა“ და „ოდისეა“ ჩვენს მეხსიერებაში ცოცხლად წარმოსახავს „კაცობრიობის ბავშვობის ხანას“ — უძველეს საბერძნეთს. ანტიკურ ქვეყანას ასევე გამოხატავენ ჰესიოდეს „შრომა და დღეები“, ტირტოსის ლირიკა. ალკეოსა და საპფოს, ანაკრეონტისა და პინდარის უმშვენიერესი ლექსები, ესქილის ქმნილებანი, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიები და არისტოფანეს კომედიები. ასეთია ხელოვნების თავდაპირველი გზა, რომლისაგან მას არასოდეს არ გადაუსვევია. შემდგომი დროის მწერლები, მოქანდაკენი და მხატვრები, მცირე გამონაკლისის გარდა, ამ გზის ერთგულნი რჩებიან, მათ წინ მოჰყავთ ხელოვნება არა მარტო სინამდვილის, არამედ პირველ ყოვლისა თანამედროვეობის, საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოსახვით.

ხელოვნება რომ საზოგადოებრივი მოვლენაა შენიშნა სალომონ რენინკამაც, როცა ხელოვნების წარმოშობას იკვლევდა. რაკი ხელოვნების მიზანია მეორე ადამიანში გააღვიძოს გარკვეული გრძნობიერება, — თქვა მან, — ამიტომ იგი საზოგადოებრივი მოვლენაა³.

³ С. Рейнак, История искусств (Аполлон), 1938, стр. 7.

მარტო ეს. რა ოქმა უნდა. არ არის ხელოვნების საზოგადოებრივო ხასიათის შიხვენიბელი. ჩვენ ეს საკითხი საკმაოდ ვრცლად გვაქვს განხილული და აქ აღარ შევჩერდებით. საგულისხმო ის არის, რომ სალომონ რეინაქმა. ერთ-ერთმა საუკეთესო არქეოლოგმა, ისტორიკოსმა და ხელოვნებათმეტყველმა, პალეოლითის ხელოვნებაში, საიდანაც ჩვეულებრივად იწყებენ ყოველგვარი ხელოვნების ისტორიას, დაინახა რეალიზმი და სისადავე. ეს მეცნიერი რეალიზმს იმაში ხედავდა, რომ იმდროინდელი სურათის არც ერთი დეტალი არ იყო ფანტაზიის ნაყოფი. იგი წარმოადგენდა ზუსტ სინამდვილეს; სისადავე გამორიცხავდა ზედმეტ დეტალებს. ცხოველის ზოგიერთ გამოხატულებას კი შეუიღია გაუძლოს თანამედროვე მხატვრების მიერ საუკეთესოდ გამოხატული ცხოველის შედარებასო, ბოლოს, ჩრდილოეთის ირჩებზე მონადირის ხელოვნება აღსავსე არის სიცოცხლითა და მოძრაობითო. „პირველყოფილ მხატვარს უყვარს ცხოველები გამოხატოს ცოცხალი და სურათოვანი პოზით; იგი იჭერს და წარმო-სახავს მათ მოქრობას გასაოცარი სიზუსტით“. მართალია, მეოთხე-ულის ხელოვნების ყველა ნაწარმოები შედევრი როდია. ეს იმით აისსნება, რომ თანამედროვე ადამიანის მსგავსად, მეოთხეულის ადამიანს დაბადებთვე თან დაჰყვებოდა ხელოვნებისადმი მისწრაფება, მაგრამ იგი არ იბადებოდა დამთავრებულ მხატვრად. საჭირო იყო დიდი დრო და თაობათა შემოქმედების ხანგრძლივი პერიოდი მხატვრული ცნობიერებისა და ოსტატობის დასახვეწად. ამიტომ ჩვენამდე მოაღწიეს როგორც შედევრებმა, ისე თავდაპირველი ვარჯიშობის ნიმუშებმა. ამ მხატვრობის პერიოდი — მეოთხეული, ე. ი. პალეოლითი, ძალიან დაშორებულია დღევანდლობას. გეოლოგების ყველანაე მორცხვი გამოანგარიშებით, როგორც რეინაქი აღიარებს, იგი გრძელდება ათასწლობით და მთავრდება 12.000 თუ 10.000 წლის შემდეგ ჩვენს ერამდე.

პერიგორასა და პირენეების გამოქვაბულებში ამ ეპოქის მხატვრობის ნიმუშების პოვნამ, ისტორიამდელი მხატვრობის ნიმუშების პოვნამ მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე, სრულიად ახალი სხივი მოჰფინა ხელოვნების მთელ ისტორიას⁴. თურმე ხელოვნება გაცილებით უფრო გვიანდელი მოვლენა ყოფილა, ვიდრე ამას ფიქრობდნენ ძველი დროის ფილოსოფოსები და ხელოვნების თეორეტიკოსები, მსოფლიო განაცვიფრა ლორტეს გამოქვაბულში ნაპოვნმა ირმებისა და თევზების გამოხატულებამ ირმის რქაზე. ეს სწორედ ის სურათია, რომლის შედარება თამამად შეიძლება ახალი დროის მხატვრების მიერ ცხოველების გამოხატულებასთან. ამ სურათზე „უპირ-

⁴ С. Рейнак, История искусств (Аполлон), 1938, стр. 11—12.

ველეს ყოვლისა ჩვენ ვბედავთ ოთხით გაქცეულ ირემს. შემდეგ ჩვენ ვბედავთ აგრეთვე ირემს, რომელიც ოთხით გარბის იმ ერთ-ერთა მოძრაობის დროს, რომელიც მომენტურმა ფოტოგრაფიამ აღბეჭდა, როცა იგი გამოიყენეს სწრაფ მოძრაობათა ანალიზისათვის; მხოლოდ ჩვენს დროში მხატვრები, რომლებიც ფოტოგრაფიით სარგებლობენ, წარმოსახავდნენ ამ მოძრაობას, რაც უცნობი იყო შუალედ ეპოქათა მხატვრობისათვის. შემდეგ მოდის დედა ირემი, რომელსაც სწრაფად მოუბრუნებია თავი, რათა ყვირილით მოიხმოს თავისი შვილი; მისი მოძრაობა წინ მიმავალი ირემის მსგავსია. ცხოველთა შორის, თითქოსდა იმისათვის, რომ შეიგოს ცარიელი სივრცე, მხატვარმა გამოხატა ორაგულები; უკანასკნელი ირემის ზევით მან გამოხატა ორი რომში წერტილებით, რომლებსაც პიეტი სთვლის მხატვრის ხელმოწერად. მაგრამ რატომ არის აქ გამოხატული ორაგულები? უეჭველია, რომ დიდი თევზებისა და ჩრდილოეთის ირემების ამ შეერთების ახსნა-განმარტება ჩვენ უნდა ვეძიოთ რომელიღაც რელიგოზურ იდეაში; მხატვარს სურდა გამოეხატა ორი სახესხვაობა ცხოველებისა, რომლებიც მის კლანს (გვარს) ან ტომს საარსებო წყაროდ ემსახურებოდა. შესამჩნევია, რომ ცხოველები, რომლებიც განობატულია მეოთხეულის ხელოვნებაში, ყველა მიეკუთვნება საკმელად ვარგის ჯიშებს, და პირველყოფილი ადამიანები საღებავებით სატეუზენ ან წერდნენ მათ გამოსახულებებს თითქოსდა იმისათვის, რომ წივირდით ისინი რაღაც მაგიური ძალის დახმარებით, რომელსაც ისინი მიაწერდნენ გამოსახულს⁵. თუ პირველყოფილი ხელოვნება 14.000 წლის წინ ასეთი იყო და ასეთ მიზნებს ისახავდა, ცხადია, მას თავიდანვე სპეციფიკური საზოგადოებრივი ხასიათი ჰქონდა, თავიდანვე ის სპეციფიკური აქტიური როლის შემსრულებელი ყოფილა და თავიდანვე სპეციფიკური თანამედროვე ხასიათი ჰქონია. პალეოლითის სხვა ძეგლებიც, გარდა „ირმებისა და თევზების გამოსახულებებისა ირემის რქაზე“, მოწმობენ ამ დებულების მართებულებას. ეს ხასიათი აქვს ხელოვნებას ქვისა და ბრინჯაოს ხანაშიც.

ჩვენს დროში არქეოლოგიის განვითარება სულ ახალ-ახალი ფაქტებით ავსებს მეცნიერებას ხელოვნების გენეზისისა და ფუნქციის შესახებ. მომავალში ხელოვნების ისტორიისა თუ თეორიის არაერთი პრობლემა სხვაგვარად გადაიჭრება, ვინაიდან ადამიანური ცოდნა შეუჩერებლად ფართოვდება. გუშინ ჩვენ არ ვიცოდით, დღეს კი შევიტყვევთ, რომ ტაქ-ქილისის ხეობაში (წალკა) არქეოლოგ იოაკიმოვს მიუყვლება „მღვიმეები, რომელთა კედლებზე გამოსახულია (ამოჭრილია ან, უფრო ზუსტად, ამოკაწრული) სანადირო სცენები.

⁵ С. Рейнак, История искусств (Аполлон), 1938, стр. 13.

ეს წალკაში ოდესღაც მცხოვრებ ველურთა ნახატების მთელი გაღე-
რეააო“, — მიუწერია გასული საუკუნის 80-იან წლებში არქეოლოგ.
იოაკიმოვს „ისტორიის მოყვარულ“ ვეიდენბაუმისათვის⁶. 1976 წლის.
სპეციალურმა ექსპედიციამ მიაკვლია პეტროგლიფებს — კლდეზე
გამოსახულებებს, როგორც ცხოველებს, ისე ადამიანებს. ლორტეს.
გამოქვაბული ტაქ-ჭილისში მეორდება, მაშასადამე, ეს საერთო უნდა
იყოს ნეოლითისა და ბრინჯაოს ხანის ადამიანების ცხოვრებისათვის.
იმდროინდელი თანამედროვეობის სუნთქვა ერთნაირად იგრძნობა.
ლორტეს „ნახატებსა“ და ტაქ-ჭილისის პეტროგლიფებში.

ეს „განმეორება“ უეჭველად ყველა კონტინენტსა და ყველა მატე-
რიკზე იქნება, თუ მივაგნებთ. დიდი ხანი არ არის მას შემდეგ, რაც
საპარაში, „შავი კლდეების ქვეყნის“ ყველაზე მაღალ მწვერვალზე
შენიშნეს უცნაურობანი. „უდაბნოს ხომალდებით“, როგორც აქლე-
მებს უწოდებენ, მოგზაურებმა ალჟირის საპარის სამხრეთი მთების.
გრეხილში — ჰოგარში, — მზის სხივებისაგან ქვები რომ სკდებიან, —
მრავალი ბუნებრივი სიმდიდრე აღმოაჩინეს. მაგრამ იყო მეორე გვა-
რის სიმდიდრეც: ჰოგარის მეზობელ ოლქში — ტასილში იპოვეს.
კლდის სურათები — პეტროგლიფები. შემდეგ ათასი ასეთივე „სუ-
რათი“ უნახავთ თვით ჰოგარში. „ამჟამად საპარის მთების კლდი-
სეული სურათების გალერეებში ითვლება ათასი სურათი, რომელთა-
გან ბევრი გვანცვიფრებს შესრულების თვითმყოფობითო“, — წერს.
ბ. ფეტისოვი⁷. შემდეგ იგი დასძენს, რომ უეჭველია მაშინ აქ სხვა-
გვარი ცხოვრება იყო, რომელიც დიდად განსხვავდებოდა დღევან-
დელი, მაგრამ უძველესი ტუარეგებისაგან — საპარის მცხოვრებ-
ლებისაგან, რაკი ჩანს ფლორისა და ფაუნის არსებობის კვალი. ჰოგა-
რის კლდისეულ სურათებს ათასგვარი ლეგენდა თუ ჰიპოთეზა უკავ-
შირდება, რაც კინოფილმმა — „მოგონებანი მომავლის შესახებ“ გვი-
ჩვენა სკაფანდრებში გამოწყობილი ფიგურების თითქოსდა სხვა-
პლანეტებისაგან მოსულთა მიერ აქ დატოვებული კვალის შესახებო.

მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა.

პეტროგლიფებთან დაკავშირებით საინტერესოა აზერბაიჯანში არ-
სებული გობუსტანის ნაკრძალი (4.400 ჰექტარზე), შესწავლის ობიექ-
ტად ქცეული 800 კლდე და ქვა, როგორც ამის შესახებ წერს ლ. ჰა-
სანოვი⁸. მოვიტანთ რამდენიმე დამახასიათებელ ადგილს ამ წერილი-

⁶ იხ. მანანა გაბუნიას წერილი — „უნიკალური ძეგლი“, გაზ. „კომუნისტი“-
№ 249, 1976 წ., 22/X.

⁷ იხ. ბ. ფეტისოვის წერილი 1977 წლის 20 იანვრის «Известия»-ში.

⁸ იხ. ლ. ჰასანოვის წერილი — „გობუსტანის ფერწერა“, რომელიც 1977
წლის 19 იანვრის გაზეთ „თბილისში“ დაიბეჭდა.

დან. ავტორი გვეუბნება: „პირველყოფილი მხატვრების მიერ გობუს-ტანის კლდეებზე — ბაქოსთან ახლოს მდებარე ქვიან მთიანეთში შესრულებული კიდევ ათასი ნახატი იპოვეს აზრბაიჯანელმა არქეოლოგებმა. ისევე როგორც ღია ცის ქვეშ ამ უნიკალური „სურათების გალერეის“ წინათ აღმოჩენილი 4 ათასი ექსპონატი, ნაპოვნი წარმოგვიდგენს ადამიანის ცხოვრების პანორამას მეზოლითის ეპოქით დაწყებული“...; „კლდეებზე გამოსახულებებმა შემოგვიანახეს ირმებსა და ჯიხვებზე ამ ადგლების მკვიდრთა ნადირობის სცენები, ოჯახური კერის მფარველი ქალები, ლაშქრული და საწესჩვეულებო ცეკვები. აღმოჩენილია ქვაზე „ფერწერის“ იარაღებიც — ქვისა და კაჟის ნატეხები“...; „პირველყოფილმა ფერმწერლებმა ეს შემოქმედებითი სახელოსნო პირველად შექმნეს არა 10 ათასი წლის წინათ, როგორც ადრე თვლიდნენ, არამედ 2 ათასეულით უფრო ადრე“, ე. ი. 12 ათასი წლის წინათ ჩვენს ერამდე.

1979 წლის 10 დეკემბრის „იზვესტიაში“ (№ 289 (19354) გამოქვეყნდა ცნობა — „სურათები ათი ათასი წლისა“, რომელშიაც ვკითხულობთ: «По сообщениям Академии общественных и политических наук Румынии, в долине реки Сомеш между городами Деж и Жибоу, сотрудники Бухарестского археологического института обнаружили в пещере возле Кучюлат наскальные рисунки времен палеолита. Они были сделаны десять тысяч лет назад. На стенах пещеры изображены люди и животные. Рисунки концентрируются на участке площадью 16 квадратных метров и высотой сводов 4 метра. Протяженность пещеры, которую удалось исследовать, составляет около 1.600 метров. Высказываются предположения, что еще 700 метров пещерных ходов закрыты обвалами известняка. Ученые не исключают, что под ними погребены останки жителей палеолита. Найденные рисунки — пока единственные в Центральной и Южной Европе образцы пещерной живописи древнейшего периода каменного века».

მაგრამ პეტროგრაფიიდან გადავიდეთ ლიტერატურაზე.

თანამედროვეობას გამოხატავდნენ თავდაპირველი ლიტერატურული ნაწარმოებებით, მათ შორის ქართული ჰაგიოგრაფიული ძეგლებიც. გავისხენოთ იაკობ ცურტაველის, იოანე საბანისძის, გიორგი მერჩულის კლასიკური თხზულებანი, რომლებშიაც ჩანს ეპოქის ხასიათები და ტენდენციები.

თანამედროვეობას ასახავდნენ რენესანსის დროინდელი ფლორენციელი და ვენეციელი მხატვრები. ეს იყო ის დრო, როცა დაიმსხვრა ძველი „Orbis terrarum“-ის⁹ ჩარჩოები, როგორც ენგელსი

⁹ დედამიწის ზურგის — გ. ჯ.

მიუთითებს „ბუნების დიალექტიკის“ შესავალში. დონატელოს (1386—1406) ბუნებრივობამ, რომელსაც ბევრი შეცდომით ნატურალიზმს ეძახის. ქანდაკებაში კლასიკურად გამოხატა თავისი დრო და ფლორენციელების იდეალი. სხვანაირად ვერ განიხილავთ „დავითს“, „წმინდა გიორგის“. „გატამელატის ძეგლს“ ან თუ გნებავთ „ნიკოლო და-უკანოს ბიუსტს“. ამ ქანდაკებებში დონატელოს ბუნებრივება სილალემ გასაოცარ წარმატებას მიაღწია — ხელოვნებამ თითქოს სინამდვილის ადგილი დაიკავა. დონატელოს ქანდაკების ძალას მხატვრობაში ავრძელებს მაზაჩო (1401—1428) და ქმნის ბუნებრივობის ანსაძბლს. ბოტიჩელის (1444—1510) შემოქმედებითს ნერვიულობასა და უთანასწორობაში მაინც სიმართლით გამჟღავნდა სინამდვილის გრძნობა და შესაძლოა „გაზაფხულის“ დეტალი — „სამი გრაცია“ ვერც კი ამჟობინოთ „მადონას სახეს“, სადაც ქალის ფიზიკურ სილამაზეს თან ერთვის მისი სულიერი კდემამოსილება. სინამდვილის გრძნობა ნაშინ თანამედროვეობის გამოხატვის ნიშანს წარმოადგენდა, იგი რენესანსმა მოიტანა, როგორც ასკეტრზმის რეაქცია. სინიორელის (1441—1523) მხატვრობაში დიდია თანამედროვეობის გრძნობა, სწორედ ისევე, როგორც დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიაში“. ვენეციური სკოლა, რომლის შემქმნელია იაკობ ბელინი, ჟენტილე და ჯოვანი ბელინების მამა, თავის წიაღში წარმოშობს და აღზრდის ჯორჯონეს გენიას. ჯოვანი და ჟენტილე ბელინები ვენეციური სკოლის მშვენებას წარმოადგენდნენ, ხოლო ჯორჯონეს შემოქმედებამ ვენეციური სკოლა ახალ მწვერვალზე აიყვანა. მან თანამედროვეობის მოახოვნეილებას უბასუზა სინათლის გასაოცარი გამოკრთომით და სხეულის ასევე გასაოცარი გამოსახულებით. მისმა მოწაღემ ტიკიანმა ეიდეე უფრო გააღრმავა მხატვრის ჩანაფიქრი და მოგვცა უბრწყინვალესი სურათები.

რენესანსის დიდი გამომხატველის ლეონარდო და-ვინჩის (1452—1519) მხატვრობაში შემოქმედებითს გენიასთან ერთად გვიხილავს საოცარი ბუნებრივი გრძნობა, რომელიც ასე ცხადად აღბეჭდილა სურათებში „ჯოკონდა“, „საიდუმლო სერობა“, „მადონა წმინდა ანასთან ერთად“, აგრეთვე ავტორობის მხრივ სადავო სურათებში „წმინდა იოანე ნათლისმცემელი“ და „ლუკრეცია კრიველი“. გენიალურია „საიდუმლო სერობა“, რომელშიაც ლეონარდომ არაჩვეულებრივად გვიჩვენა ადამიანურის როგორც შინაგანი — ფსიქოლოგიური, ისე გარეგანი — ეესტი, მიმიკა, პოზა — გამოხატულება, ბუნების ფენომენად აღიარეს რაფაელ სანციო (1483—1520), რომელსაც „ათენის სკოლის“ მეტი რომ არაფერი დაეტოვებინა, ისტორიას მაინც გენიალურ მხატვრად დარჩებოდა. პანთეონის გრანდიოზულობა, მის ცენტრში პლატონი და არისტოტლე — მთელი ათენის სკოლა ეს

ოცივე მთელი ანტიკური საბერძნეთია, რომელიც ერთ სურათში, ერთი შეხედვით გამოიხატა. ამ სურათმა მთელი რენესანსის იდეები, ფიქრები და ინსურაჟებანი ისე მკაფიოდ გამოთქვა, რომ შეუძლებელი იყო ერთ ნახატში მეტის თქმა. ალარაფერს ვიტყვივით ეპტიკანის დარბაზის სხვა მორთულობაზე, რომელიც რაფაელმა შეასრულა, არც „სიქსტის მადონაზე“ და მრავალრიცხოვან სურათებზე, რომლებსაც კაცობრიობა აღტაცებაში მოჰყავს. ამის შესახებ უფრო ქვემოთ მოგვიხდება მსჯელობა. აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ რაფაელის თანამედროვე მიქელანჯელო ბუონაროტი (1475—1564), კეშმარიტად უნივერსალური გონება, ასევე არაჩვეულებრივი ძალით გამოხატავს თავის ღმრთს, როგორც პოეტი, მხატვარი. მოქანდაკე, არქიტექტორი და თეორეტიკოსი. ასეთია მისი „მოსე წინასწარმეტყველი“, „სიბილა“, „დავითი“, „მომაკვდავი მონა“, „წინასწარმეტყველი“, ჭულიანო და ლორენცო მედიჩების აკლამები, ბოლოს, კოლოსალური ფრესკა „სამშინელი სამსჯავრო“.

ეს კანონი მეტ-ნაკლებად ჩანს ყველა დროისა და ყველა ხალხის ხელოვნებაში, თუმცა თანამედროვეობის გამოხატვა თემატიკურად არ არის განსაზღვრული და ეპოქის სულს ვგრძობთ გარდასული დროის წარმოსახვაშიც. თანამედროვეობის გამომხატველები იყვნენ ესპანელი მხატვარი ველასკესი, პოლანდიელი რემბრანდტი, ფრანგები დავიდი და დელაკრუა.

თანამედროვეობას განსაკუთრებული ძალითა და სილამაზით გამოხატავენ დიდი რუსი მხატვრები ბრიულოვი და ივანოვი, კიპრენსკი და ტროპინინი, ვენეციანოვი და ფედოტოვი, პეროვი და კრამსკოი, გე და ვერეშჩაგინი, ვასნეცოვი და ლევიტანი, შიშკინი და აივანოვსკი, გენიალური ფერმწერლები რეპინი და სურიკოვი, რომლებმაც რუსული მხატვრობა დიდების ახალ მწვერვალზე აიყვანეს. მსოფლიო ფერწერის შედეგებს წარმოადგენენ რეპინის „ივანე მრისხანე“, „ბურლაკები“, „ზაპოროჟელები“, ვასნეცოვის „სამი დევგმირი“, ლევიტანის, სეროვისა და სურიკოვის მთელი რიგი ბრწყინვალედ შესრულებული სურათები.

ქართული მხატვრობის ისტორიაშიც ჩვენ იგივე კანონის მოქმედებას ვხედავთ. ეს საკითხები დაწვრილებით არის განხილული პროფ. შ. ამირანაშვილის ფუნდამენტურ შრომაში „ქართული ხელოვნების ისტორია“ და ჩვენ აქ აღარ შევხებით. განსაკუთრებით საინტერესოა მაიკოპის თასზე გამოსახული ცხოველების მხატვრული დახასიათება (გვ. 30—31), რომელსაც ავტორი გვაძლევს.

რომ მართლაც კეშმარიტად დიდი ხელოვნება ყოველთვის თანამედროვეა, ყოველთვის თავისი დროის სულისკვეთებას, აზრებსა და

განწყობილებებს გამოხატავს, აშკარად გვაგრძობინებენ ფერწერის ის უბრწყინვალესი შედეგები, რომლებიც დრეზდენის ცნობილ გალერეას შეუძენია. ჩვენ ბედნიერება გვქონდა რამდენჯერმე დაგვეთვალიერებინა ეს უკანასკნელი და ერთხელ კიდევ დავრწმუნებულიყავით, თუ რამდენად მართებულია შეხედულება, რომ ხელოვნებას თანამედროვეობის გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

რა ვიხილეთ ან რა განვიცადეთ დრეზდენის გალერეაში? რას გვეუბნებიან მისი კუთვნილი სურათები ხელოვნებისა და თანამედროვეობის თვალსაზრისით?

დრეზდენის გალერეაში შესვლის წინ ერთადერთი გრძნობა გიპყრობთ, რომ ფერწერის პანთეონი თქვენ წარმოგიდგენთ გენიალური მხატვრების: რაფაელ სანციოს, სანდრო ბოტიჩელის, პაოლო ვერონეზეს, პეტერ რუბენსის, კასტილიონეს, ჯორჯონეს, რემბრანდტის, კორეჯოს, ტიციანის, ხოზე რიბერას, დიეგო ველასკესის, იან ვან ეიკის, ნიკოლა პუსენის, ალბრეხტ დიურეროსა და ორივე კრანახის მხატვრული შემოქმედების ორიგინალებს. ეს გრძნობა წინ მიგიძღვებათ პირველ დარბაზში შესვლამდე, გრძელდება ბოლომდე, და გალერეადან გამოსვლის შემდეგ იბადება უკვე ნახულის კვლავ ხილვისა და განმეორების ახალი გრძნობა. როცა ფერწერის ამ უბრწყინვალეს შედეგებს ვათვალიერებდით, უმთავრესად გვაინტერესებდა გაგვეგო, თუ როგორ გამოხატეს რენესანსის დიდმა ფერმწერლებმა თავიანთი დრო, თანამედროვეობა, რა ოსტატობას მიაღწიეს და რით გაამდიდრეს ხელოვნების ვრცელი სამყარო.

ვინც არ იცის, თუ როგორია დრეზდენის გალერეაში სურათების განლაგება, მისთვის უფრო მეტად მოულოდნელი და აღმაფრთოვანებელი აღმოჩნდება პირველსავე დარბაზში რაფაელ სანციოს გენიალური ქმნილების — „სიქსტის მადონას“ ხილვა. ფერწერის ეს ფენომენი გალერეას 1754 წელს შეუძენია. ჩვენ ვიცოდით, რომ თვით დრეზდენის გალერეაში მას, როგორც არა მარტო რაფაელ სანციოს, არამედ მსოფლიო ფერწერის უდიდესსა და უგენიალურეს ქმნილებას, ცალკე დარბაზი ჰქონდა დათმობილი; ვიცოდით, რომ პირველად სწორედ ამ სურათს ვიხილავდით, მაგრამ მაინც არაჩვეულებრივად დიდი შთაბეჭდილების მომხდენი იყო თვალის პირველი შესწრება იმ ძეგლზე, რომლის შესახებაც ბევრი გაგვიგონია, ბევრი წაგვიკითხავს და რომლის მრავალი რეპროდუქცია გვინახავს. მაგრამ ორიგინალი სრულიად სხვაა! არა მარტო ის გრძნობა, რომ ხედავ ტილოს, რომელსაც რაფაელის ჯადოქრული ყალამი შეხებია, არამედ გრანდიოზულობა, რაღაც არაადამიანური იერი, ბოლომდე ადამიანურად შერჩენილი, მთელ სურათს ამშვენებს და იგი უჩვეულოდ გიზიდავთ. უყუ-

რებთ ამ სურათს და იგონებთ რაფაელის სხვა შედევრებს, რომლებიც ან ვატიკანის კედლებს ამშვენებენ, როგორც, მაგალითად, „პარნასი“, ან კიდევ გაფანტულან მსოფლიოს მუზეუმებსა და გალერეებში. მისი ურიცხვი მადონები, „ათინის სკოლა“, მისი უბრწყინვალესი ოსტატობით შესრულებული ქმნილებანი, „მთავარანგელოზ მიქელით“ დაწყებული და „ჯავარცმოდან ჩამოსხნილი“ დამთავრებული, ერთხელ კიდევ გაიელვებს თქვენს გონებაში, რომ ბუნებრივად მიგიყვანოთ კითხვასთან: როგორ შეძლო რაფაელმა 37 წლის ასაკამდე, როცა დაიფურთლა კაცობრიობის მხატვრული აზრის უდიდესი ლევიათანი, ასე მრავალი გენიალური ნაწარმოების შექმნა. ყველა მისი სურათი, ნაკლის მიუხედავადაც კი, გენიის ბეჭედს ატარებს. უნებლიედ მოგვაგონდა ხელოვნებათმეტყველ ჰენრის ველფლინის¹⁰ შენიშვნები, რომ ეს უკვდავი ქმნილება გენიალურმა მხატვარმა სიქსტის ღარიბ ეკლესიას შესწირა, საიდანაც თვით ამ სურათის სახელწოდება წარმოსდგა. ისიც გაგვახსენდა, რომ ოქროსვარაყიანი დიდი ჩარჩო, რომელშიაც ეს სურათია მოთავსებული, მიუხედავად თავისი გრანდიოზულობისა და სინატიფისა, მართლაც უხეშად გამოიყურება, თითქოს მძიმე ტვირთად აწევს რაფაელის საოცარ ჰაეროვან ქმნილებას. ეს შენიშვნა სინამდვილეს არ არის მოკლებული, ვინაიდან მთელი სურათი ისეთი სინაზისა და სინარარის, კეთილშობილებისა და სიწმინდის განსახიერებაა, რომ ხელოსნობის ვერავითარი ოსტატური სიმაღლე ვერ შეძლებს მას თუნდაც ფონის სამსახური გაუწიოს. მადონას უმშვენიერესი, უმწიკვლო სახე, რომელსაც მარჯვენა ხელზე ყრმა იესო აუყვანია, თვით სიქსტი, მარჯვნივ რომ დგას, ხოლო წმინდა ბარბარე მარცხნივ, ორი ანგელოზი გულუბრყვილო, მშვიდი გამომეტყველებით — ყოველივე ეს ერთ მთლიან წრეს ქმნის და მნახველს ერთბაშად თვით ფერმწერლის სურვილის მიხედვით განაწყობს. სურათი იმდენად შემბოჰავი და ესთეტიკურად ძლიერია, რომ შეუძლებელია ადამიანი, მიუხედავად მისი განსწავლულობისა ხელოვნების თეორიაში, არ გრძნობდეს მთელი არსებით გატაცებას.

მართალია, რაფაელს სახარების თემა აუღია, მაგრამ მისი მისტიკური ხასიათი ორიგინალურად გაუშლია, ზეციურს რომ მიწიერთან აერთებს, იდეალურს რეალურთან, ხოლო რომანტიკულს რეალისტურთან. ეს გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ვინაიდან რაფაელს, როგორც გადმოცემა ამბობს, მადონას სახე რეალური სინამდვილიდან, ვაზზე შეხვედრილი ფეხშიშველი იტალიელი ახალგაზრდა ქალისაგან აუღია და მისთვის უთხოვნია მოდელის როლი შეესრულებინა თავისი

¹⁰ Генрих Вельфлин, Классическое искусство, 1912, стр. 89—99.

ჩვილი ბავშვით. ამან კიდევ უფრო მეტი რეალისტური ელვარება მისცა რაფაელის ქმნილებას. ოთხი თუ ხუთი მეტრიდან „სიქსტის მადონა“ უჩვეულო შთაბეჭდილებას ახდენს, ხოლო 20 მეტრიდან კიდევ უფრო უკეთესი გვეჩვენება, თუმცა ჩვენ ვერ მოვწახვთ წერტილი, ცხადია ნორმალური გაგებით, საიდანაც ის უკეთესი არ ყოფილიყოს, რამაც ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა, რომ მართალია ფერწერის თითოეულ ნიმუშს დასაწახავად ყოველთვის ერთი წერტილი გააჩნია, მაგრამ გენიალურისათვის ასეთი დემარკაცია არ არსებობს, იგი ყველა წერტილიდან გენიალური ჩანს. სხვა დახასიათება ზედმეტად მიგვაჩნია, ვინაიდან მადონას სახის, ყრმა იესოს, თვით სიქსტის, წმიდა ბარბარეს, ორი ანგელოზისა და მათი ფრთების (თუ რატომ აქვს უფროს ანგელოზს მხოლოდ ცალი ფრთა, იმიტომ, რომ უმცროს ორფრთიან ანგელოზთან უფროსის მეორე ფრთის შენება უკვ; ერთფეროვნებას გამოიწვევდა), ფარდების, ღრუბლებისა და სურათის სხვა კომპონენტების აღწერას მკითხველი ყველგან იპოვის, სადაც კი „სიქსტის მადონაზე“ ლაპარაკი*.

და ჩვენ სრულიად ბუნებრივად მივიჩნით მნახველთა უდიდესი მასის მიტყდომა სწორედ რაფაელის ამ სურათთან; ეს ნაწარმოები არა მარტო დრეზდენის გალერეის უდიდესი შენაძენია, არამედ, დღემდე მიჩნეულია, როგორც მსოფლიო ფერწერის განუმეორებელი გვირგვინი, რენესანსის დროინდელი რეალიზმის უბრწყინველესი შედეგია.

თანამედროვეობა ასევე რეალისტურად წარმოსახა პაოლო ვერონეზემ (1528—1588) ისეთ სურათებში, როგორიცაა: „ალესანდრო კონტარინის პორტრეტი“, „მადონა კუჩინას ოჯახთან“ და „მოსეს ხილვა“. სამივე სურათი მნახველის ყურადღებას იპყრობს ღია, ბუნებრივი, სადა ფერებით, პირველ ყოვლისა კი საოცარი სისადავითა და უბრალოებით გრანდიოზულობაში რომ გადასულა. ყალმის თამამი მოსმა, თითოეული დეტალის არაჩვეულებრივი გამოკვეთილობა და ოკეანისებური გაშლილობა პაოლო ვერონეზეს უდიდეს მიღწევად მოგვეჩვენა.

ყოველივე ეს აგრეთვე შეიძლებოდა გვეთქვა პეტერ პაულ რუბენსის სურათებზე. საერთოდ, რუბენსი ცნობილია, როგორც გრანდიოზული ტილოს ოსტატი. რა თემასაც არ უნდა შეეხოს, იგი ყველგან ამადლებული, გაშლილი, ხორციელი და უადრესად რეალისტურია. ამას გრძნობს მნახველი მის მრავალრიცხოვან ქმნილებებში. რომელთა საკმაო ნაწილიც დრეზდენის გალერეას შეუძენია. არაჩვეულებრივად ნათელი სახეებითაა წარმოდგენილი „დიანას დაბრუ-

* რაფაელზე იხ. გიორგი ჯიბლაძე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., 1961 წ., გვ. 568—578; 601—602.

ნება ნადირობიდან. ხორციელ სილამაზეს აქ უთუოდ აზის სული-
ერი სინატიფის ბეჭედი. ოთხივე ქალის სახე რუბენსის მეორე მეულ-
ლის ელენე ფოურმენის სახის ვარიაციაა. თავისი შემოქმედების
მეორე პერიოდში რუბენსი (1577—1640) სულ ფოურმენის სახეებს
ხატავდა, მაგრამ ისეთი ნიუანსებით, რომ ერთი და იგივე ყოველთვის
მრავალნაირი იყო. ასეთია მისი „ბირსაბიაც“. თვით ბირსაბია და
მისი მსახური ორივე ფოურმენის სახის ვარიაციაა, თუმცა განსხვავ-
ებული. მიუხედავად უდიდესი პატივისცემისა რუბენსის გენი-
ისადმი, ისევე როგორც მისი „ბირსაბიასადმი“, უნდა გავმხილოთ,
რომ ვამჯობინებთ კარლ ბრიულოვის „ბირსაბიას“, ვინაიდან
რუბენსის ტალო უფრო ტლანქი მოგვეჩვენა, ვიდრე ბრიულოვსა შე-
სანიშნავე ქმნილება, არა შესრულების, არამედ გააზრების თვალ-
საზრისით. ბრიულოვის ბირსაბიას სილამაზე უფრო ჰაეროვანი და
ნაზია. რუბენსის კი ბოლომდე ხორციელია.

წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მონუმენტური ტილო —
„გმირი. რომელსაც დიდებო აქობენ“. რაც შეეეება სურათს „ჰერო
და ლეანდრი“, იგი მოგვიჩვენებთ შიშველი აღამიანის ლამაზი სხე-
ულის პოემად. ჰომნად, რომლის შექმნაც თურმე ფერწერას შეუძლია.
აქ სულ შიშველი ქალებია დახატული, მაგრამ ყველგან უდიდესი
პოეტური სილამაზით, თანამედროვეობის ესთეტიკური იდეალით.
ქნელია რაიმე ახალი თქვათ რუბენსის ისეთ დიდებულ სურათთა
შესახებ, როგორცაა „ლომებზე ნადირობა“ ან კიდევ „გარეულ
ღორზე ნადირობა“. ამ სურათებში რუბენსის ოსტატობა მართლაც
უმაღლეს შწვერკვალს აღწევს და ბუნების უშუალობა, სილადე. დინა-
მიურობა, შინაგანი ბრძოლა პირდაპირ ექსტაზშია გადასული. რუ-
ბენსი ისე შორს იყო წასული სონამდვილის წარმოსახვაში, რომ მისი
ცნობილი პატარა სურათი „პარისის სამეჯავრო“, ოსტატურად შეს-
რულებული, ჩვენთვის საღავოც კი აღმოჩნდა, ვინაიდან ბერძნული
მითოლოგიის ღმერთქალები ჰაეროვნებადაკარგულ არსებებად მოგ-
ვიჩვენენ, მაშინ, როცა მითოლოგიასა და ჰომეროსის უკვდავ ქმნილე-
ბებში ისინი, მიუხედავად აღამიანური ენებებისა, მიწიერისაგან გან-
სხვავებული სილამაზით წარმოგვიდგებიან. სამაგიეროდ. უზადო შე-
დევრებია „წმინდა იერონიმი“ (მოხუცი ლომით, მიწაზე თავდადე-
ბულ მორჩილად რომ იერონიმს მიახლოებია), აგრეთვე განუმე-
ორებელი „ბახუსი და არიადნა“.

რაფაელ სანციოს „სიქსტის მადონას“ მოხსენიების შემდეგ შე-
იძლებოდა უშუალოდ გადაესულიყავით ჯორჯონეს „ვენერას“ დახა-
სიათებაზე, მით უფრო, რომ რაფაელის შემდეგ ღრუბდენის ვალე-
რიაში ჯორჯონე ყველაზე მეტად იზიდავს მნახველის ყურადღებას.
არა მარტო ორიგინალები, ჯორჯონეს მრავალრიცხოვანი სურათების

რეპროდუქციებიც კი ძალიან დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ვისაც უნახავს რეპროდუქციაში მშვენიერი „კონცერტი“, განსაკუთრებით კი „ქექა-ქუხილი“. რომელზედაც გამოხატულია ულამაზესი მადონა, ნახევრად შიშველი, ყრმას რომ ძუძუს აწოვებს, შორს ღრუბლებში კი ელვა ჩანს, და არ იცით, რომელია ელვა: ბუნების სტიქია, თუ მადონას მშვენიერება; ვისაც ერთხელ მაინც შეუსწრია თვალი „სოლომონის სამსჯავროსათვის“, დაგვეთანხმება, რომ ჯორჯონე ხასიათებისა და სილამაზის ჭეშმარიტად დიდი, ნამდვილად გენიალური შემოქმედი იყო. მისი „ვენერა“ ფერწერის მართლაც უბრწყინვალესი შედეგია. ჯორჯონეს (1477/78—1510) თავისი სურათი დაუმთავრებელი დარჩენია, კერძოდ, პეიზაჟები ვერ დაუსრულებია. ეს ამოცანა შეუსრულებია ჯორჯონეს სახელოვან მოწაფეს ტიციანს, რომელსაც პეიზაჟი მიუხატავს, და ამგვარად, სრულიად შიშველი, მძინარე ვენერა, რომელიც სამარცხვინო ასოს მარცხენა ხელით სანახევროდ იფარავს. პეიზაჟის ფონზე წარმოსდგა, ბუნების უშუალო წიაღში. ხედავთ ამ სურათს, ვეებერთელა სურათს, ულამაზეს ქალს სრულიად შიშველს, რომელსაც მთელ სხეულზე ნაზი ბუსუსებიც კი ემჩნევა, და ფიქრობთ, როგორ შეძლო ფერმწერალმა ყოველივე ამის გამოხატვა ისე, რომ თქვენში არ აღძრას არავითარი ხორციელი ვნება, გარდა უდიდესი ესთეტიკური სიამოვნებისა, რაც პლასტიკური გამოსახვის საშუალებითაა მიღწეული. თვალის პირველი მიპყრობისთანავე ეს სურათი ადამიანში იწვევს მშვენიერებისა და ამაღლებულის ორივე გრძნობას შერწყმულსა და გაერთიანებულს. ამასვე გვაგრძობინებდა თვით ტიციანის „ვენერა“, რომლის რეპროდუქცია გვაქვს ნახული და რომლის ფონიც ძალიან წააგავს ჯორჯონეს „ვენერას“ პეიზაჟს. შესანიშნავია ტიციანის სურათი, თუმცა მისი მღვიძარე, სიცოცხლით სავსე, ლამაზი და მიმზიდველი ვენერა მაინც ვერ შეედრება მასწავლებლის — ჯორჯონეს მართალია მძინარე, მაგრამ მუდამ მღვიძარ ვენერას. ტიციანს მეტი ხორციელი ვნება მიუცია ვენერასათვის; კიდევ უფრო მეტი ნიკოლა პუსენს ანალოგიურ სურათში, მაგრამ ამის შესახებ ჭვემით ვილაპარაკებთ. აქ მხოლოდ იმას დავუმატებთ, რომ კარნაციული ფერწერის ოსტატები, ანტიკურის შემდეგ, ყველაზე ძლიერად რენესანსმა აღზარდა. მანვე შექმნა ახალი კარნაცია, როგორც შიშველი სხეულის გამოსახვის ძირითად ხერხთა კრებადობა.

რაც შეეხება თვით ვნებას, ეს საკითხი მით უფრო მეტი ინტერესის შემცველია, რომ თვით ტიციანს მთელი სურათი მიუძღვნია ამ თემისათვის; გამოუხატავს „სიყვარული მიწიერი და სიყვარული ზეციერი“, — მარცხნივ მშვენიერ ტანსაცმელში გამოწყობილი, ლამაზლოკონებიანი ქალი, ხოლო მარჯვნივ სრულიად შიშველი. მიმზიდ-

ველი პეიზაჟის ფონზე ძნელია გარჩიოთ რომელი მათგანი უფრო გვიბლავთ. პირდაპირ ჰკობლვება დაყენებული, და ექვი არ გვეპარება, რომ ტიციანს ალბათ თვითონაც არ ჰქონდა ამ კითხვაზე საბოლოო პასუხი. ყოველ შემთხვევაში, ეს სურათი — „სიყვარული მიწიერი და სიყვარული ზეციერი“. რომელიც რომში ბორგუეს გალერეის საკუთრებაა, ორივე სიყვარულს თანაბარ ძალას ანიჭებს, თუმცა „ზეციერი სიყვარულის“ პოზა, მარცხნივ გადახრილი თავი „მიწიერი სიყვარულისავენ“, ამ უკანასკნელის პრიორიტეტს ნიშნავს. ამიტომ არ უნდა ჰქონდეს იმდენი მნიშვნელობა ძველ დავას — მედია და ვენერაა აქ გამოსახული, თუ სხვა რამ, მთავარია თვით სურათის პრობლემურობა.

აიღეთ იან ასელეინის (1610—1652) სურათი „მწყემსი და ჯოგი ნანგრევთა შორის“. იგი შესანიშნავია პირველ ყოვლისა თავისი უშუალობით, დამაჯერებლობათა და ფერების ბუნებრივი შეერთებით. რენესანსის ეპოქის გენიალური მხატვრების მომაჯადოებელა რეალიზმი იან ასელეინის ამ სურათსაც გადაჰკრავს, როგორც დიდებული მხატვრობის უტყუარი ნიშანი. ეს რეალიზმი გასდევს იან დავიდს დე გეემის (1606—1683/84) სურათებსაც. მისი „ყვავილების თაიგული“ სამასი წლის შემდეგაც ისევე გამოიყურება, თითქოს ესეაა ცოცხალი ყვავილები ბაღში დაუკრფფათ და თაიგული შეუკრავთ; დე გეემის ყვავილები თითქოს ახლაც გვაფრქვევენ თავის მარადიულ სურნელებას, ისევე როგორც მისივე საოცარი ძალის სურათიდან „ხილი და თაიგული“.

დე გეემის სურათებს მოგაგონებთ, თითქოსდა როგორც ვარიაციას, აბრაამ მინიონის (1640—1679) „თაიგული“ და „ჩიტის ბუდე კალათში“. ეს სურათები, ნატურმორტის წესით შესრულებული, ნამდვილად მშვენიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ და თანამედროვეობის გრძნობით ცოცხლობენ. არც ერთ მათგანს სტილიზებული სახე არა აქვს, ისევე როგორც აღრეან ვან დერ ვერფის (1659—1729) ფართო ტილოს „აგარის განდევნა“, რომელიც თავისი შინაარსით მთელი რომანის ფაბულის შემცველია. სიტუაციის დაძაბულობა ამ სურათში ოდნავაც არ იწვევს უხეშობას ან სიტლანქეს; ფერმწერალს მიუღწევია ძველი ბერძენი მხატვრების დამახასიათებელი ოსტატობისათვის, როცა დაძაბულობა და ტრაგიკული მომენტი უაღრესად მშვიდი, თითქმის უკოლიზიო ხაზებითაა წარმოდგენილი.

ეს რეალიზმი გასდევს რენესანსის ეპოქის ერთ-ერთი გენიალური წარმომადგენლის სანდრო ბოტიჩელის ორ სურათსაც: „ოთხი სცენა წმინდა ზინობიას ცხოვრებიდან“, რომელიც ბოტიჩელის (1444/45—1510) უდიდესი ოსტატობის გამომხატველია, და „მადონა ყრმასთან და იოანე ნათლისმცემელთან ერთად“. ორივე ნაწარმოები შესანიშნა-

ვია, მაგრამ ბოტიჩელი მინც უფრო სხვა სურათებითაა ცნობილი. მაგალითად, ისეთი ფართო ტილოებით, როგორცაა აშკარად გენიალური და თავიდან ბოლომდე ნამდვილად ჰაეროვანი „გაზაფხული“, რომელსაც სამი გრაცია ამშვენებს, „ქრისტეს შობა“, ლონდონის ნაციონალური გალერეის საკუთრება, დრეზდენის გალერეას კი სწორედ ეს სურათები არა აქვს. აღარაფერს ვამბობთ ბოტიჩელის „მოსეს რისხვაზე“. რომელიც სიქსტის კაპელაში ერთ-ერთ უბრწყინველეს ფრესკას წარმოადგენს, არაჩვეულებრივად ძლიერს თავისი გაახრებით, რომელმაც ბოტიჩელს დიდი სახელი გაუთქვა. „ზინობიას“ თვით სცენებს რაც შეეხება, მთელი სიუჟეტი: უნებლიედ გასრესა ბავშვისა, რომელსაც სასოწარკვეთილი დედა გაოგნებული დასტირის. მიცვალებული ბავშვის მიყვანა ზინობიასთან, განკურნებული და გაცოცხლებული ბავშვის დაბრუნება დედასთან, და ბოლოს, უკანასკნელი სცენა — ზინობიას გარდაცვალება და დატირება, — ფუნჯის თითქო ერთი მოსმითაა შესრულებული და უეჭველად დიდ ხელოვნებას განეკუთვნება.

ასევე დიდ ხელოვნებას უნდა მივაკუთვნოთ ბერხენის (1620—1683) შესანიშნავი სურათი „მწყემსები ჯოგით წყალვარდნილთან“. ძნელია თქვათ, რა უფრო იზიდავს მნახველს: თვით მწყემსები და ჯოგი, რომელიც ოსტატურადაა დახატული, თუ გაციისკროვნებული და გამრავალფეროვნებული შესანიშნავი პეიზაჟი. ეს დიდი რეალისტური ტილოა, მართლაც სამაგალითო ოსტატობით შესრულებული.

განსაკუთრებით საინტერესოა, პირველ ყოვლისა თავისი ხასიათითა და ფერმწერლისათვის სრულიად ორიგინალური თემით, მარტინ ვან ვალკენბორხის (1535—1612, უკანასკნელი თარიღი სადავოა) სურათი „ბაბილონის კოშკის აგება“. ფერწერის ისტორიაში ცნობილია ორი ვალკენბორხი — ძმები ლუკას და მარტინ ვალკენბორხები. ლუკასის სურათების რეპროდუქციები დაბეჭდილი აქვს ანრი ბენუას თავის ორტომიან თხზულებაში „პეიზაჟის მხატვრობის ისტორია“. ეს რეპროდუქციები მოწმობენ, რომ ლუკას ვალკენბორხი უთუოდ დიდი დიპაზონის ფერმწერალი იყო. მისი ორი ტილო „იანვარი“ და „შემოდგომის პეიზაჟი“ ყურადღებას იქცევს სინამდვილის ცოცხალი წარმოსახვით, დინამიურობით, საგნებისა და მოვლენების ბუნებრივ მოძრაობაში ჩვენებით. „იანვარი“ გვაგრძნობინებს ზამთრის სიცივესაც, თოვლსაც, ფიჭვების სილამაზესაც ადამიანთა შრომისა თუ გართობის ფონზე. იმავე მხატვრული პრინციპებითაა შესრულებული „შემოდგომის პეიზაჟი“, რომელიც საუცხოო ვრცელ პანორამას წარმოადგენს. ლუკას ვალკენბორხის ორივე სურათი ვენის მუზეუმშია.

სულ სხვაა მარტინ ვალკენბორხის „ბაბილონის კოშკის აგება“.

დიდხანს გინდათ უქიროთ ამ სურათს, როგორც დიდებულ სანახაობას. ვინაიდან ფერმწერალს ბაბილონის კოშკი დაუხატია სრულად, დაუმთავრებია ყველაფერი, გარდა ოვი კოშკისა. რაკი მისი დაუმთავრება არც შეიძლებოდა, როგორც ამას გადმოცემის შანაარსი გვეუბნება. მხატვარს გამოუხატავს თოხბეტი სართული, თითოეულში თავისთავად ორი სართულია, ე. ი. სულ 28 სართული. აუშენებიათ კოშკის ბოლო წვერიც. როგორც კაჩუსის უკანასკნელი წერტილი, შეუწყვეტიათ მუშაობა ალბათ იმ დროს. როცა განრისხებულმა ღვთაებმა ენების აღრევა მოახდინა. მშენებლებმა ერთმანეთს ვერაფერი გააგებინეს, სულ სხვადასხვა ენაზე დაწყეს მეტყველება, და მოხდა ბაბილონის ენების ცნობილი აღრევა: მშენებლები წავიდნენ-მოვიდნენ. რის გამოც ბაბილონის კოშკი აუგებელი დარჩა. ეს ლეგენდა ეტყობა ვალკენბორხს ორგანულად განუცდია და იგი განმაცვიფრებელ სანახაობად გადაუქცევა. გაგვანანდა, რომ ანალოგიური სურათი. ვალკენბორხის შემდეგ შესრულებული, რებროლექციის ვიზილეთ გელმულტის რედაქციით გამოსულ მრავალტომიან „კაცობრიობის ისტორიის“ ფერცლებზე. მხატვარმა ო. შულცმა ჰენრი რაულენსონის მიერ გაკეთებული მოდელიდან შექმნა სურათი „ბაბილონის კოშკი“, რომელიც სრულიად დამთავრებულია, მამსადამე. თქმულებას თავისი აზრი დაკარგული აქვს. გარდა ამისა, ოვით არქიტექტურული ანსამბლი ძალიან ცივი და მშრალია, ასე რომ ვალკენბორხი არა მარტო მხატვრული შესრულებით. არამედ, არქიტექტურული გემოვნებითაც შეუღარებელი ჩანს.

სულ თანამედროვეობის გამოხატვის ენახებობადა რენესანსის ეპოქის უდიდესი მხატვარი ანტონ ვან დეიკი (1599—1641), რომლის ყალამსაც ეკუთვნის: „მოხუცის პორტრეტი“, „მამაკაცის პორტრეტი შავ ტანსაცმელში“, „გენრიეტა“, „წმინდა იერონიმი“, „ქალის პორტრეტი შავ ტანსაცმელში“, „კარლ I სამი უფროსი შვილი“, ყველა ეს სურათი, როგორც პორტრეტული ქანის ქმნილებანი, უბრწყინვალესია. ვან დეიკი რეალისტური ფერწერის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი იყო. მის სურათთა შორის მაინც ყველაზე უფრო ძლიერია „მეომრის პორტრეტი მკლავზე წითელი მოსახვევით“. ამ სურათში მეომრის სახის გამომეტყველება მშველ, გვირული ჩაინდული რწმენით აღსაყვია. დრეზდენის გალერეაში ვან დეიკის სხვა სურათებიცაა წარმოდგენილი, მაგრამ ეს უკანასკნელი მნახველზე მეტ. შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორც დიდი პორტრეტისტი ლუსენიშნავის ნაწარმოები.

საერთოდ ყველა სურათი, რომელიც აქამდე დავახასიათეთ, იმით გამოირჩევა, რომ ისინი ან მთლიანად რეალისტურნი არიან, ან კიდევ რეალისტურ-რომანტიკული იერით აღბეჭდილნი. ასეთია, კერძოდ,

კიოვანი კასტილიონეს (1616—1670) შემოქმედება. ბიბლიური თემის მიუხედავად, კასტილიონე მანც რეალიზმის ბოლომდე ერთგული დარჩენილა. რომანტიკულის მიუმატებლად, თავის ისეთ დიდ ტილო-შიც კი, როგორც მისი „ნოეს კიდობანია“. ეს სურათი შედეგად მოგეჩვენებათ. ბიბლიური თემა დახვეწილია არაჩვეულებრივი სისადავით, ხოლო რეალისტური დეტალების სიმრავლე ერთ მთლიან მწყობრ ანსამბლს ქმნის. მხატვარს ნოე დაუხატავს ფეხშიშველი, მანტია მოსხმული მოხუცის სახით, რომელიც ფრინველებს საკენკს უყარის. მის კიდობანზე მთელი ფლორა და ფაუნა წარმოდგენილია ისე უხვად, რომ ზღვის გოჭებიც კი არაა დავიწყებული. ერთი სიტყვით, ბიბლიურ თემას ხელი არ შეუშლია მხატვრისათვის ცხოვრების რეალისტური გააზრება წარმოედგინა. ასეთივეა მისი ვეებერთელა ტილო „იაკობის დაბრუნება თავის ძმასთან“, რომელიც ისევ ბიბლიური თემის მხატვრულ დამუშავებას ისახავს მიზნად, ოღონდ თავიდან ბოლომდე რეალიზმის პრინციპებით.

არც ერთ ჟამთაღმწერელს შუა საუკუნეებში მგონი იმდენი არ მიუზღავს ბიბლიური თემებისათვის, რამდენიც რენესანსის ეპოქის ფერმწერლებს. მაგრამ, რეალიზმის სიდიადისათვის იმ დროს არავის იმდენი არ გაუკეთებია, რამდენიც რენესანსის ეპოქის ფერმწერალთა გენიას.

აიღეთ კარლო დოლჩის (1616—1686) „წმინდა ცეცილია“, რელიგიური თემა, მაგრამ რეალისტურად დამუშავებული, მსუბუქად გამოლილი და ჰაეროვანი. რაღა უნდა ითქვას იაკობ იორდანისის (1593—1678) „ქრისტეს დატირების“ შესახებ, რომელიც ასევე რეალისტურად შესრულებული ნაწარმოებია? ის, რომ იესო არსად ჩანს, და მანც ხედავთ. განსაკუთრებით მიმზიდველია ქალთა სახეები და მოხუცი; მათ წარმოსახვაში მხატვარს მთელი თავისი შემოქმედებითი ძალა ჩაუქსოვია.

ან აიღეთ ანტონელო და მესინას (1430—1479) „წმინდა სებასტიანე“, დრეზდენის გალერეაში ერთადერთი მისი სურათი, რომელიც დღესაც ცოცხალი სახით წარმოგვიდგენს არაჩვეულებრივად ლამაზ კბაბუკს, ხელები რომ უკან შეუკრავთ, წამების ბოძთან დაუყენებიათ; ის კი, რწმენისათვის თავდადებული, უშიშარი რაინდის სახით დგას და ისრებით დაცხრილული, რომელსაც სისხლი გადმოდის, ტანჯვასაც არა გრძნობს. აქ ტრაგედია ამარცხებს ტრაგიკულს და სულიერ უძლველოებაში გადადის. იმავე ეპოქის მხატვრის, მესინას თანამედროვის კოზიმო ტურას (1432—1492) „წმინდა სებასტიანე“ გარეგნულად უფრო ტრაგიკულად გამოიყურება, ჰგავს კიდევ მესინას სებასტიანეს, მაგრამ ნაკლებ ეფექტურია, ვინაიდან სახეზე ტანჯვა მუქი ტრაგიკული ხაზებით აშკარად ემჩნევა, მაშინ, როცა მესინა

ანელებს ამ ხაზებს და მეტ წარმატებასაც აღწევს. მხატვრული შესრულების მხრივ ამ ორმა სურათმა დაგვარწმუნა, რომ ხელოვნებაში ტრაგიკული შეიძლება გამოიხატოს მუქი ტრაგიკული ხაზების გარეშეც და მეტი ეფექტი იქნას მიღწეული, ვიდრე ტრაგიკული ხაზების გაძლიერებით ან გამუქებით.

მესინასა და ტურას უმცროსმა თანამედროვემ ლიბერალუ და ვერონამ (1451—1536), რომლის არც ერთი ნაწარმოები დრეზდენის გალერეას არა აქვს, გაბედულად მოჰკიდა ხელი წინამორბედების მიერ მრავალგზის დამუშავებულ თემას, შექმნა სებასტიანეს სახე, რომელიც ბერლინის მუზეუმშია, მაგრამ იგი უფრო მესინას გზით წავიდა, ვიდრე კოზიმო ტურასი. ლიბერალეს „სებასტიანე“, უთუოდ მიმზიდველი სახითა და ზეციისაკენ მიპყრობილი თვალებით, მნახველს უფრო მეტად მინც გარეგნული ეფექტით იზიდავს. ასე რომ, მესინას სურათი ყველაზე უკეთესია აღნიშნული ბიბლიური თემის მხატვრული დამუშავების თვალსაზრისით. ეს ოსტატობა შენარჩუნებულია მესინას სურათშიც „წმინდა იერონიმი“, რომელიც ლონდონის ნაციონალურ გალერეას ეკუთვნის და რომლის რეპროდუქციაც კი მონუმენტურას შობაბეჭდილებას ტოვებს.

მაგრამ არა მარტო ბიბლიური თემები, არამედ ბერძნული მითოლოგიის სიუჟეტებიც ფართოდაა წარმოდგენილი რენესანსის ეპოქის მხატვართა შემოქმედებაში. ეს პირდაპირ უნდა ითქვას ცეზარ ვან ეკერდინგენის (1606—1678) დიდ სურათზე „ბახუსი ორ ნიმფასთან და ამურთან ერთად“. ექვი არ გვეპარება, რომ მნახველს განსაკუთრებით მოეწონება თვით ნიმფები, რომლებიც ღრმა შთაგონებითაა დახატული; ეტყობა მხატვარსაც მთელი თავისი ფერწერითი ოსტატობა ნიმფების გამოხატვისაკენ მიუმართავს.

ბიბლიური თემის გვერდით დრეზდენის გალერეაში შემთხვევით არ გვხვდება ბერძნული მითოლოგიით შთაგონებული ნაწარმოებაცა და ყოფითი სურათიც. მაგალითად, ისეთი, როგორიცაა იოს დე მომპერის (1564—1635) „ქალაქი ველში“. ეს არის დიდებული პანორამა, რომელიც გვიხატავს ქალაქისაკენ მიმავალ მგზავრებს, გორაკთან რომ შეჩერებულან და გასცქერიან ველზე გაშენებულ ქალაქს, სადაც ისინი უნდა მივიდნენ. მშვენიერი სანახაობაა, მწვანეში ჩარგული ქალაქი ახლოდან მოჩანს, და არ იცით რას რა ამჯობინოთ: თვით ქალაქის მიმზიდველი პანორამა, თუ გორაკთან შეჩერებული მგზავრების დინამიკური წარმოსახვა.

სულ სხვა სტილი, სულ სხვა გააზრებაა ანტონიო კორეჯოს სურათებში. ამბობენ, რომ მისი პლაფონები პარმის მონასტერში უჩვეულოდ ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენო. როცა დრეზდენის გალე-

რუსში გამოფენილ ნიმუშებს ხედავთ, ერთხელ კიდევ რწმუნდებით, რომ კორეჯოს (1489—1584) ოსტატური ფერწერა მართლაც დიდი მოვლენა იყო საერთოდ რენესანსის ეპოქაში და ეს სიდიადე ჩანს დრეზდენის გალერეის კუთვნილ ქმნილებებში. მისი „მადონა წმინდა გიორგისთან ერთად“ ნათელი და მშვენიერია, ლამაზი და მიმზიდველი. მეორე სურათი „მადონა წმინდა ფრანცისკოსთან ერთად“, ბრწყინვალე შესრულების მიუხედავად, უფრო ნაკლებ ეფექტურია როგორც ოსტატობით. ისე მხატვრული გააზრებითაც. რა თქმა უნდა, უკეთესად გამოიყურება კორეჯოს „მადონა წმინდა სებასტიანესთან ერთად“; მაგრამ ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებს კორეჯოს უბრწყინვალესი შედეგრი „ლამე“, რომელსაც ფერწერის პოემა შეიძლება ვუწოდოთ. ირგვლივ ღამეა, და ყველაფერს ანათებს ყრმა, რომელიც მადონას ხელში უკავია; ისე ძლიერია ყრმისაგან მომდინარე სინათლის სხივი, რომ არა მარტო იქვე ახლო მდგომ ღამაზ გოგონას ჭრის თვალს, რის გამო ის ხელის აფარებით იჩრდილებს. არამედ, ეს სხივი უკუენთსაც ჰკვეთს. არ ვიცით, როგორ აფასებდნენ ან აფასებენ ამ სურათს რენესანსის ეპოქის სპეციალისტი მკვლევარები, ჩვენ კი გვგონია, რომ „ლამე“ კორეჯოს შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მიღწევა უნდა იყოს.

მაგრამ, ვიმეორებთ, რენესანსის დროინდელი მხატვრები მარტოდენ ბიბლიური თემებით არ ყოფილან გატაცებულნი. ისინი ერთნაირი ძალით ჰკიდებდნენ ხელს ყოველგვარ თემას, ყოველგვარ სიუჟეტს. ეტყობა მათთვის მთავარი იყო ცხოვრების დამკვიდრებისათვის ზრუნვა, რისთვისაც რეალიზმს იყენებდნენ ფერწერაში სინათლის, სივრცის, სისადავისა და მონუმენტურობის სახით. ამიტომ გვინდა ვთქვათ, რომ რენესანსის დროინდელი მხატვრები ყოფით სურათებს კი არ გაუბრბოდნენ, პირიქით, მათ შემოქმედებაში წარმოისახა მთელი თანამედროვეობა და ეს სრულიადაც არ იყო შემთხვევითი. ისინი ხომ მუდამ ცხოვრების შუაგულში ტრიალებდნენ.

აიღეთ ანტონიო კანალეტოს (1697—1768) შემოქმედება. იგი აგრძელებს რენესანსის ეპოქის ამ ხაზს და კოლორიტული ფერებით გვიხატავს უმშვენიერეს სურათს „მოედანი წმინდა ჯაკომოს ეკლესიის წინ ვენეციაში“. შესანიშნავია ეს სურათი იმიტაც, რომ წარმოდგენილია ეკლესიის წინ მოედანზე მხატვრების ჯგუფი, რომელსაც სურათები გამოუტანია. ის, რაც წაგვიკითხავს იმდროინდელი იტალიის, მისი ქალაქების, საერთოდ ვენეციის შესახებ კანალეტოს ამ სურათში თითქოს სორცშესხმულ რეალობადაა ქცეული. ასევე დიდებულია კანალეტოს „დიდი არხი ვენეციაში“, რომელიც ისტორიულ მნიშვნელობას ინარჩუნებს. მათ გვერდით უნდა დავაყენოთ

შეღარებით ნაკლებად ცნობილი ბერნარდო ბელოტოს (1720—1780) გრანდიოზული „ხიდი ვერონაში“. პრაქტიკული ცხოვრების უშუალო პროზაიზმი ბელოტოს ნამდვილად უქცევია შთამაგონებელ რეალისტურ ბელოვენებად.

განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილების მომხდენია როზალბა კარიერას შემოქმედება. მისი „ავტოპორტრეტი“ და „მოცეკვავე ქალის ბარბარინა კამპანის პორტრეტი“ შესანიშნავია როგორც ბუნებრივი სისადავით, ისე ზომიერებით. ადამიანურ სილამაზეს ამ სურათებში აშკობს კეთილშობილური იერი, რომელიც სინაზესა და სულიერ სიმშვიდეში გადასულა. იგივე შეიძლება ითქვას მის ისეთ ქმნილებებზე, როგორცაა „გრაფინია ორევესკის პორტრეტი“, „პოეტ მეტასტაზიოს პორტრეტი“, „ვენეციელი პროკურატორის პორტრეტი“ და „ვენეციელი ქალის პორტრეტი“. მაგრამ ყველაზე უფრო მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს სურათი „აფრიკა“, რომელიც გვიხატავს შიშვანიანი ახალგაზრდის სახეს. მხატვარს ამით სურს გამოხატოს თვით აფრიკა. მიზანი უთუოდ მიღწეულია და ბრწყინვალედაც. ეს უკანასკნელი სურათი, თავისი მხატვრული გააზრებით, ეტყობა როზალბა კარიერას (1675—1757) მთელი შემოქმედების კინტ-ესენციას წარმოადგენდა. როცა ამას ვლამპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს კარიერას ოთხი სურათი: „მიწა“, „წყალი“, „ჰაერი“, „ცეცხლი“. ოთხივე სურათი მხოლოდ ლამაზ გოგონას გამოხატავს, ცალ-ცალკე თითქოს ერთმანეთის მსგავსს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მხატვარი ახერხებს თითოეულს თავისი დამოუკიდებელი სახე შეუწარმუნოს: პირველმა მიწა წარმოადგინოს, მეორემ წყალი, მესამემ ჰაერი და მეოთხემ ცეცხლი. ხომ არ არის ყოველივე ეს სინამდვილისადმი ანტიკურა დამოკიდებულების ვარიაციული გამოხატვა, კერძოდ ფილოსოფიის თარგმნა ფერწერის ენაზე? ან შესაძლოა, როზალბამ იცოდა ძველი ინდური მატერიალისტური მოძღვრება ჩარეაკა, რომელიც ცეცხლს, ჰაერს, წყალსა და მიწას აღიარებდა ისეთ ელემენტებად. რომლებიც მატერიალური არსობისა და ყოველგვარი არსობის შემადგენელია? ამ ოთხი ელემენტით („ჩარეაკა“ — „ოთხი სიტყვა“ — ცეცხლი, ჰაერი, წყალი, მიწა) ჩარეაკები ღვთაების ჩაურევლად განმარტავდნენ სამყაროს და მის მოვლენებს ბრატმანიზმის წინააღმდეგ. უფრო საფიქრებელია როზალბა იცნობდა ემპედოკლეს¹¹ მოძღვრებას იმის შესახებ, რომ ყველაფერი წარმოშობილია ოთხი ელემენტისაგან — ცეცხლი,

¹¹ ჩარეაკასა და ემპედოკლეს მოძღვრების შესახებ, სერთოდ, ოთხი ელემენტის რუსთაველური გაცემა იხ. წიგნში: ვიორჯი ჯიბლაძე, „რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო“, 1966, გვ. 142—151.

ჰაერი, წყალი, მიწა. მაგრამ, თუ მართლაც ემპედოკლეს თეორიას გულისხმობდა, მაშინ დიდი ფერმწერალი უთუოდ თანაუგრძნობდა სახელგანთქმული ბერძენი ფილოსოფოსის სწორედ იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ ოთხი ელემენტისაკენ საგანთა შექმნას სიყვარულის ძალით ცნობდა (სიყვარული აერთიანებდა მათ), და არა სიძულვილის ძალით, რომელიც გამოიშველი იყო, და ეს უკანასკნელიც ემპედოკლეს ისეთივე მოვლენად მიაჩნდა, როგორც პირველი. ამ მოსაზრებამდე მიგვიყვანა ოთხივე სურათში გასაოცარმა ჰაეროვნებამ და ოთხივე სახის ისე წარმოდგენამ, რომ მათ შორის უსაზღვრო, უზადო სიყვარულია მოციქული, ხოლო სიძულვილის ნიშან-წყალიც არსად არა ჩანს. ამიტომ ოთხივე პორტრეტი სიყვარულის განმადიდებელ ჰიმნად უნდა მივიჩნიოთ. ოთხივე სურათი აცვიფრებს მნახველს, მის აღტაცებას იწვევს, მაგრამ მხატვარმა თავისი შემოქმედებითი პრინციპის ყველაზე უდიდეს განხორციელებას მიაღწია სურათში „ჰაერი“, რომელშიაც უღამაზესი გოგონას ჰაეროვანი სილამაზე უჩვეულო სინატიფით წარმოგვიდგენს იმას, რასაც მხატვარი თავის სურათს აკისრებს. როზალბა კარიერა ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მხატვარია, რომლის შემოქმედებითს შთაგონებას დროშად თანამედროვეობა და ორიგინალობა ჰქონდა გამლილი.

ასევე თავისებურია ჯუზეპე კრესპი, როზალბა კარიერას უფროსი თანამედროვე, რომელიც ერთნაირი ძალით ხატავს როგორც „გენერალ პალფის პორტრეტს“, ისე „ქორწინების საიდუმლოებას“ და „მონანიებას“. საერთოდ ღრეზდენის გალერეაში გამოფენილია კრესპის (1665—1747) მრავალი სურათი, რომელთაგან განსაკუთრებით ძლიერი გვეჩვენება ბიბლიურ თემათაგან „მღვდლობა“, „ზიარება“ და „მირონცხება“. ეტყობა კრესპისათვის თემის ხასიათს მნიშვნელობა თითქმის არც კი ჰქონდა, ვინაიდან ერთნაირი ძალით ხატავდა როგორც ყოფითს სურათებს, ისე ლეგენდებსა და თქმულებებს. რაც შეეხება იოს ვან კლევეს უფროსს (1485—1540/1), მისი „მოგვთა თაყვანისცემა“ წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მეორე ვარიანტშიაც.

სრულიად ორიგინალურ შთაბეჭდილებას ახდენს პიერ ფრანჩესკო მოლა. მისი სურათი „ჰომეროსი“ ყველას დააინტერესებს, მაგრამ განსაკუთრებით ძვირფასია ლიტერატორებისათვის, რომლებიც „ილიადას“ უკვდავ ავტორს გაცოცხლებული სახით ხედავენ, ფრანჩესკო მოლას (1612—1668) ჰომეროსი დაუხატავს შემდეგნაირად: „ილიადას“ ავტორი სკიფარზე უკრავს და მღერის თავისი უკვდავი ქმნილებების ტექსტს; მის გვერდით ბერძენი ჰაბუკი გატაცებით იწერს იონელი ბრძენის ყოველ სიტყვას, ჰომეროსის სახე სწორედ ისეა

დახატული, როგორც ანტიკურმა ქანდაკებებმა შემოგვინახეს, თავზე დაფნის გვირგვინით. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ანტიკური ქანდაკებების უტყვე სახეს აქ მეტყველება შეუძენია. ხოლო ჰომეროსის დახუჭული თვალები, რაც საბრძოლვეს გამოხატავდა, გახელილია. ამით მოლა უარყოფს ძველ გადმოცემას, თითქოს „ილიადას“ ავტორი ბრმა იყო. მოლას სურათში ჰომეროსი თითქოს ლაპარაკობს, მეტყველებს, გვეგონებათ ეს-ესაა ახსენებს პრიამოსის, ჰექტორის, ანდრომაქეს, პარისის, კასანდრას, ელენეს, აქილეუსის, პატროკლეს, აგამემნონისა თუ მენელაოსის სახელს. მართლაც შესანიშნავი სურათია!

სულ რეალისტურ, ფრიად ლამაზ ტილოებად წარმოუდგება მნახველს ტომას დე კეისერის (1596—1667) „ორი მხედარი“, პატარა, მაგრამ მიმზიდველი სურათი; გაბრიელ მეტსიუს (1629—1667) სამივე ნაწარმოები: „ფრინველებით ვაჭრობა“, „შეყვარებულნი საუზმობენ“ და „ფრინველებით მოვაჭრე“; აგრეთვე ბუნების უშუალო განცდით აღბეჭდილი იაკობ ვან რეისდალს (1628—1682) სახელგანთქმული პეიზაჟები. ჯამბატისტა პიაცეტას „ნორჩი მედროშე“ კი ბრწყინვალედ შესრულებული ტილოა, რომელიც გამოხატავს ყმაწვილის ენერგიულ, რწმენით აღსავსე გმირულ სახეს. ბრძოლა მას არ აშინებს, დროშა მიაქვს, როგორც უეჭველი გამარჯვების სიმბოლო. ეს სურათი მნახველში აღტაცებასა და მხნეობას იწვევს. მეორე სურათი „აბრამის მიერ მსხვერპლის შეწირვა“ ყურადღებას უმთავრესად იპყრობს გარკვეულობით, სინათლით, ტრაგიკულობითა და დაძაბულობით, მაგრამ გაცილებით უკეთესი ჩანს პიაცეტას (1683—1754) „დავითი გოლიათის თავით“.

ფუნჯის ძლიერი მოსმა აქვს გვიდო რენის, რასაც იგი ერთნაირი ძალით გვაგრძნობინებს როგორც შედევრებში, ისე სადავო თუ მისი ყალმისათვის შეუფერებელ სურათებში. აიღეთ „ვენერა ამურთან ერთად“. ეს უთუოდ მშვენიერი ქმნილებაა. ვენერა ხორციელია, მაგრამ ჰაეროვნებას როდია მოკლებული. ოსტატური შესრულების მხრივ, რა თქმა უნდა, მნახველს უფრო ძლიერი ეჩვენება „იესო ეკლის გვირგვინით“. მაგრამ მესამე სურათი „მადონა ტახტზე წმინდანებით გარშემორტყმული“ ისე კარგი აღარ არის. მეტიც შეიძლება ითქვას: ამ სურათში გვიდო რენს (1575—1642) ვერც კი იცნობთ.

პორტრეტული ჟანრის ძლიერ წარმომადგენლად გვევლინება პიეტრო როტარი (1707—1762) თავისი სურათებით: „პრინცესა ელიზავეტას პორტრეტი“ და „პრინცესა კუნინგუნდას პორტრეტი“. ორივე ნაწარმოები ისე ცოცხლად, რეალისტურად, დამაჯერებლად არის დახატული, რომ გვეგონება ისინი სადაცაა ხმას ამოიღებენ და დაგე-

ლაპარაკებანო. ანალოგიური სიცხოველე და რეალისტური შტრიხები ეტყობა ფრანჩესკო სულიმენის (1657—1747) ვრცელ ტილოს: „იუნონა გადასცემს არგუსს იოს, რომელიც ძროხად არის ქცეული“. ამ სურათში განსაკუთრებით ლამაზია ქალთა სახეები, მაგრამ უფრო შეტი უნდა ითქვას ფერების შეხამების, გამკვირვებლობის, სინათლის, ნაკეთების რეალისტური წარმოსახვის შესახებ. ეს უკვე მონუმენტური სურათია, ისევე როგორც იან ვან სკორელის (1495—1562) „დავითი და გოლიათი“. მხატვარს აუღია ლეგენდის სწორედ ის მომენტი, როცა ორთაბრძოლაში დავითი თავს კვეთს გოლიათს და მებრძოლ ბანაკებში მოძრაობა იწყება. მთელი სურათი არაჩვეულებრივად ბრწყინვალე და შესრულების მხრივ ძლიერია.

სრულიად ორიგინალურად უდგება სინამდვილეს ტინტორეტო. მისი „ქალის პორტრეტი ტრაურში“ არაჩვეულებრივია. მთელი სურათი წინააღმდეგობრივ ხასიათს ატარებს: წარმოდგენილია ააღგაზრდა, ლამაზი, სიცოცხლითა და ვნებით სავსე ქალი, რომელსაც ტრაური ჩაუტყვამს, მაგრამ მისი ლაქდაეა სახე, აწითლებული ლოყები სრულიად არ ეთანხმება გარემოსილებას, ტრაურს. ამას ერთბაშად გრძნობს ადამიანი, როცა ტინტორეტოს (1518—1594) სურათს უცქერის. უფრო უკეთესი და დიდი შთაბეჭდილების მომხდენია ტინტორეტოს „არსინას გადარჩენა“. ორი ლამაზი ქალის სხეული ჯორჯონეს ვენერას ტანს მოგაგონებთ: ხორციელი სილამაზე და ჰაეროვანი კდემამოსილება მათთვის სავსებით დამახასიათებელია. უფრო მონუმენტური და გრანდიოზული ჩანს ტინტორეტოს ვრცელი ტილო „მთავარანგელოზ მიქაელის ბრძოლა სატანასთან“, მაგრამ ეს სურათი იმდენ შთაბეჭდილებას ვერ ახდენს, მასში რელიგიური სკრბობს.

თანამედროვეობის დიდი გრძნობა ჰქონდა ტიციან ვენეტის ფერწერას. ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე ტიციანის მიერ შექმნილი სურათები ეპოქის სულსკვეთებას გამოხატავენ და გვაგრძნობინებენ, რომ თანამედროვეობის ასახვა ყოველი ჟანრითა და ყოველგვარი თემით შეიძლება. მაგალითად, საოცრად ძლიერია ტიციანის (მე-16 საუკუნის 80-იანი წლები — 1576) „ქალის პორტრეტი“, მაგრამ მისი „კეისრის დინარი“ შედევრია. სურათზე გამოხატულია ფარისეველი, რომელიც იესოს უჩვენებს კეისრის ფულს და გამოძწევად ეუბნება — ვის გადაუხადოს: კეისარს თუ ღმერთს? იესო, რომელიც გრძნობს ფარისევლის ვერაგობას, უპასუხებს: „კეისარს კეისრის, ღმერთს — ღმერთის“. მთელი სურათი კონტრასტის პრინციპზეა აგებული: ერთმანეთს უპირისპირდებიან იესო თავისი თეთრი, ნათელი სახით, სწორი ცხვირით, ხოლო ფარისეველი შავი, ბოროტი

სახითა და მოხარული ცხვირით, რითაც თითქოს მთელი მისი ვერა-გობა სიმპლურად არის წარმოსახული. ამ სურათში ტიციან ვეჩე-ლის ოსტატობა უმაღლეს მწვერვალს აღწევს.

დღემდე ტიციანს ვიცნობდით მისი ცნობილი სურათების რეპრო-დუქციით — „იერონომი“, „ქრისტე და მაგდალინელი“, „ვაკხანა-ლია“, „ვენერას დღესასწაული“, „ვენერა“, „პეტრე წამებულის მოკვლა“, „ეკლის გვირგვინი“, „დიანა და კალისტო“. ჩვენს მიერ განხილულმა ტიციანის ორმა ნაწარმოებმა კი სრული წარმოდგენა მოგვცა, თუ როგორი იქნება რეპროდუქციაში ნახულის ორიგინა-ლები.

თუ ავიღებთ პეიზაჟისტებს, მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყნის ბუნება. ლანდშაფტი ისე სწრაფად არ იცვლება, როგორც თვით ცხოვერების მოვლენები, ისინიც კი საუკეთესოდ გვაგრძნობინებენ თავის დროსა და ეპოქას, აზრებსა და იდეებს, ფიქრებსა და გან-წყობილებებს. ასეთია, კერძოდ, ბრწყინვალე პეიზაჟისტის ადრიან ვან უტრეხტის (1599—1652/53) შემოქმედება. მისი „დიდი ნატურ-მორტი ძაღლითა და კატით“ ამ მხრივ მართლაც გრანდიოზულია. ბუნების სილალეს, სილამაზესა და სიმშვენიერეს თითქოს თავისი მძლავრი ფრთები გაუშლია. ისევე როგორც ფრანს სნეიდერსის (1579—1637) სურათში „ნატურმორტი ქალიშვილით“, რომელზედაც გამოხატულია მოკლეული შველი, ცხვირიდან სისხლი რომ სდის, იქვე ახლოს დგას ლეკვი და თბილ სისხლს ლოკავს. ეს თითქოს ცხოვერ-ების მთელი ფილოსოფიაა, ალეგორიულად გამოთქმული, არსებობი-სათვის ბრძოლის გამოსახულებაა თვით ავტორის ერთგვარი სინანუ-ლის ჩართვით. შთაბეჭდილების ძალის მხრივ ხსენებული სურათი უტრეხტის ნაწარმოებებზე უფრო მონუმენტურია და ბუნებრივად აყენებს კითხვას: რა არის ნატურმორტი? ფილოლოგიური გან-მარტებით „მკვდარი ბუნება“, მაგრამ როგორ ცოცხლდება თვით ბუნება ქვეშაირიტად დიდი ხელოვნების ნატურმორტებში, ნატურ-მორტი „მკვდარი ბუნება“ არ არის, ხელოვნების ცოცხალი ბუ-ნებაა.

მაგრამ დავანებოთ თავი ნატურმორტის ოსტატობას, მეორე ბუ-ნების შექმნელობას. აქვე არიან წარმოდგენილნი ისეთი ძლიერი ფერმწერები, როგორიც დომენიკო ფეტია.

დრეზდენის გალერეაში განსაკუთრებით ბევრია დომენიკო ფეტის (1589—1624) სურათები, მათ შორის არის „არქიმედი“, „დავითი გოლიათის თავით“ და „თქმულება დაკარგულ დრახმაზე“. ამ სამი სურათიდან „დავითი გოლიათის თავით“ უფრო მშვენიერია, თუმცა სტილიზებულიც. მთავარი კი ის არის, რომ ფეტის შემოქმედება რე-

ნესანის ეპოქის მკვლევრ სულიერ ღელვას ეხმაურება, მსგავსად გვიღო კაპიანისა (1601—1681), რომლის „კლეოპატრა“, შესრულების მხრივ, მართალია, ოსტატური ნაწარმოებია, მაგრამ კლეოპატრას ვნებასა და გზნებას, რომლის შესახებაც ასე დამაჯერებლად მოგვითხრობენ პლუტარქე თავის ბიოგრაფიებში, ხოლო შექსპირი „ანტონიოსა და კლეოპატრაში“ — სრულყოფილად ვერ გამოხატავს.

რომ მართლაც თანამედროვეობის გამოხატვა ყოველი ჟანრითა და ყოველგვარი თემით შეიძლება, საუკეთესოდ მოწმობს გენიალური მხატვრის ხოზე რიბერას შემოქმედება. მართლაც ბრწყინვალეა მისი ყველა სურათი, დაწყებული „პეტრე მოციქულის განთავისუფლებით“ და „წმიდა ანდრიათი“ დამთავრებული. რიბერას (1591—1652) ჯადოქრულ ყალამს, წინააღმდეგ ასკეტიზმისა, გასაოცარი მხატვრული ძალისათვის მიუღწევია ისეთ სურათებში, როგორიცაა „დიოგენი ფანრით“, „წმინდა ლავრენტის წამება“, „წმინდა ფრანცისკო, ეკლებზე დაწოლილი“, მაგრამ არაჩვეულებრივად ძლიერია „წმინდა ინესა“, რომელიც მნახველთა საერთო მოწონებასა და აღტაცებას იმსახურებს. ინესა წარმოდგენილია ულამაზესი სახით, მუხლებზე დაჩოქილი, თვალები ისეთი კეთილშობილური აქვს, რომ მთელი მისი არსების მშვენიერებას ბუნებრივად აცისკროვნებს.

ან აიღეთ რიბერას თანამედროვე დიეგო დე სილვა ველასკესის შემოქმედება. ველასკესის (1599—1660) უბრწყინვალესი სურათებია: „ხანში შესული მამაკაცის პორტრეტი სანტ-იაგოს ორდენის ჯვრით“, „ოლივარესის პორტრეტი“ და „ხუან მატეოსის პორტრეტი“. სამივე სურათი, როგორც პორტრეტული ჟანრის ნაწარმოები, ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს არა მარტო ოსტატური შესრულებით. არამედ. თავისი დროის კოლორიტული წარმოსახვითაც. უნებლიედ გავგახსენდა ხელოვნებისმეტყველთა არჩევანი და უყოყმანოდ გავიზიარეთ „ოლივარესის პორტრეტისათვის“ უპირატესობის მინიჭების თეზისი.

როგორც ესპანელები რიბერა და ველასკესი, ისე პოლანდიელი რემბრანდტი თანამედროვეობის უდიდესი გამომხატველი იყო, რომელმაც ღრმა კვალი გააფლო მსოფლიო ფერწერის ისტორიაში. საყოველთაოდ ცნობილია მისი სურათი „ავტოპორტრეტი მუხლებზე სასკიასთან ერთად“. ეს არის რემბრანდტის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი და უპოპულარესი ნაწარმოები. ქორწილის დღეს თავის პირველ მეუღლესთან, უსაყვარლეს სასკიასთან ერთად გატარებული ბედნიერი წუთები რემბრანდტ ვან რეინმა უკვდავყო ორიგინალური შედეგით: სურათზე ცოლ-ქმარი ზურგით არიან გამოხატულნი. ორივეს სახე მნახველისაკენ მოუბრუნებიათ; სასკია ზის რემბრანდტის მუხლებზე, ოდნავ მინორული სახით, თითქოს ბედნიერებასთან

ერთად მალე დალუპვის სექდასაც გამოხატავს; რემბრანდტს კი, მზიარულსა და ბედნიერს, მეუღლისათვის წელზე მარცხენა ხელი შემოუხვევია, ღვინით სავსე მალალი ქიჭა აუწევია სადღეგრძელოს ნიშნად და იგი თითქოს გვეუბნება — შემომხედეთ, რა ბედნიერი ვარ, თქვენც გისურვებთ ბედნიერებასო. მთელი სურათი წარუშლელი შთაბეჭდილების მომხდენია, ადამიანურობით, ჰუმანიზმით სავსე. არ შეიძლება ის ადამიანს დაავიწყდეს, თუ ერთხელ მიიხსნება. ამიტომაც, რომ განუწყვეტლივ გროვდება ხალხი ამ სურათთან და უთუოდ გულისტკივილს გრძნობს, როცა მას შორდება. რალა უნდა ითქვას რემბრანდტ ვან რეინის (1606--1669) დანაჩენ სახელგანთქმულ სურათებზე: „სასკია ვან ეილენბურგი“, „ვილემ ბურკგრაფი“, „მოხუცის პორტრეტი შავ ბერეტში“, „სამსონი ხსნის გამოცანებს“, „სასკია წითელი ყვავილით“. „მანოის მსხვერპლის შეწირვა“, „მოხუცის პორტრეტი ჭოხით“, „მამაკაცის პორტრეტი ქუდზე მარგალიტით“, ბოლოს „ავტოპორტრეტი ალბომით“, რომელიც უბრწყინვალეს სურათთა კატეგორიას მიეკუთვნება, თუ არა ის, რომ საერთოდ, რემბრანდტის მთელი შემოქმედება სულ თანამედროვეობის ფერწერული გამოხატულება იყო.

ეს მასწრაფება აისახა ფლამანდიური სკოლის პეიზაჟისტთა ნაწარმოებებშიც, რომელნიც არაჩვეულებრივი სილამაზითა და სიცოცხლის გრძნობით სუნთქავენ. საკმარისია ითქვას, რომ ასეთ შთაბეჭდილებას აძლენენ ვავეუგომანის ოსტატური სურათები. იმის დამატებად, რაც ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ იან დავითს დე გეემის შესახებ, უნდა ითქვას, რომ მისი „ნატურმორტი ჩიტის ბუდით“ პირდაპირ გენიალური; ყურძნის კაკლები ისეა დახატული, ხედავთ კანსაც და წვეწარსაც, სურვილი გებადებათ ქიმიური ანალიზი მოახდინოთ, თუ რისგან შედგება ეს მშვენიერი წვენი ასეთ შთაბეჭდილებას რომ ახდენს. მაგრამ ჩვენ ვერ შევძელით გალერეის დათვალიერების დროს ფლამანდიელი პეიზაჟისტების სურათებისათვის მეტი ყურადღება მიგვექცია. უფრო დაწვრილებით გაგვეხილა, ვინაიდან ისინი ძალიან მრავალადაა წარმოდგენილი, ერთმანეთზე უკეთესია და ვიცოდით, ყველაფრის ნახვას თუ აღწერას ვერ მოვასწრებდით. ამიტომ გული გეწყდება, რომ ფლამანდიურ პეიზაჟებს გავექეციით, მეტი დრო ვერ დავუთმეთ, გვეგონა ისე გაგვიტაცებდა, სხვა სურათები მხედველობიდან გამოგვრჩებოდა. ამიტომ გადავწყვიტეთ სინანული გამოგვეთქვა და მათთვის მიგვემართა შემდეგი სიტყვებით: — გვაპატიონ ფლამანდიელმა პეიზაჟისტებმა ჩვენ ყოველთვის მათი პატივისმცემელი ვიყავით, ვინაიდან ისინი ბუნების ყოველ ნიუანსში ადამიანობას ხედავდნენ და ჰუმანიზმს ქადაგებდნენ, ჩვენც ხომ გული ყოველთვის ღია გვაქვს ადამიანობისა და ჰუმანიზმისათვის.

რენესანსის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი იყო ოსტატი იან ვან ეიკი (1390—1444), რომლის ტრიპტიქი — „მთავარანგელოზი მიქელი დონატორთან ერთად“, „მარიამი ყრმასთან ერთად“, „წმინდა ეკატერინე“ მართლაც შესანიშნავი რამ არის. სამივე ნაწილი ხატისა შეკრულია სულ ერთიანი გააზრებით, სულ ერთიანი ოსტატობით. მის მინიატურულ ანსამბლში ამავე დროს უბრწყინვალესი არქიტექტურული მოზაიზმია.

მაგრამ არასოდეს გვინახავს მინიატურული პორტრეტი, რომელსაც ადამიანზე ისეთი შთაბეჭდილების მოხდენა შეეძლოს, როგორც ლუის მორალესის (1500—1586) შედევრს. ამ სურათს ავტორმა უწოდა „ესე არს ძე ღვთისა“. სურათზე გამოხატულია იესოს ტანჯული სახე, გვერდზე გადახრილი თვალებით, ცრემლები რომ სდის. ყველაფერი ეს ისეთი ოსტატობითაა განსახიერებული, ისე ძლიერად, რომ გეგონებათ თითქოს შეუძლებელია პორტრეტმა უფრო მეტი შთაბეჭდილება იქონიოს მნახველზე. ასეთივე ოსტატობითაა შესრულებული ბარტოლომეო ესტებან მურილიოს (1618—1682) სურათები „წმინდა როდრიგესი“ და „მარია“, რომლებსაც რენესანსის დროინდელი რეალიზმის სინათლე აცისკროვნებთ.

ეს სინათლე გასდევს ფრანგული რენესანსის უდიდეს წარმომადგენელს ნიკოლა პუსენს, რომელმაც საფრანგეთის ისტორიაში თვალსაჩინო როლი შეასრულა არა მარტო როგორც ფერმწერალმა, არამედ, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთმა საუკეთესო თეორეტიკოსმაც. ნიკოლა პუსენი (1593—1665) ყველა თავის სურათში ჩვენს წინაშე წარმოდგება უბრწყინვალეს დიდოსტატად. გეგონებათ ფანტაზიის სითამამე მას სწორედ იმიტომ შერჩენია, რომ მისი განხორციელების პრაქტიკული შესაძლებლობაც გააჩნია. ასეთია პუსენის „მოგვთა თაყვანისცემა“, „ფლორას სამეფო“, „ნიმფა სირინქსი, რომელსაც პანი მისდევს“, „ნარგისი“, „მოსეს გადარჩენა“ და „მძინარე ვენერა“. როგორც ზევით მოვიხსენიეთ, პუსენის „მძინარე ვენერა“, მართალია შესანიშნავია, მაგრამ ჯორჯონეს „ვენერასთან“ შედარებას მაინც ვერ გაუძლებს, ვინაიდან ამ უკანასკნელის ჰაეროვნება პუსენთან უშუალოდ ხორციელ ვნებაში იხატება, იმ დროს, როცა ჯორჯონეს ვენერა სასირცხო ასოს მარცხენა ხელით სანახევროდ იფარავს, პუსენის სრულიად შიშველი ვენერა დახატულია ფეხებგაშლილი, და ოდნავი სიო, რომელიც სხეულს ეალერსება, მის ხორციელ ვნებას კიდევ უფრო მეტ ძალას აძლევს. ამიტომ, მიუხედავად დიდი ოსტატობისა, პუსენის ვენერა კომპოზიციურადაც კი არ შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ ჯორჯონეს ჰაეროვან ვენერას.

მთლიანად შესანიშნავია კლოდ ლორენის (1600—1682) მარინა —

„ზღვის პეიზაჟი აციხთან და გალატეასთან ერთად“. მ ა რ ი ნ ა, როგორც ფერწერული ნაწარმოები, როგორც ჟანრი, რომელიც გვიხატავს ზღვის პანორამას. საერთოდ ადამიანის ბრძოლას ზღვასთან, მე-17 საუკუნის პოლანდიურ ფერწერაში იღებს თავის საწყისს. შემდეგი დროის ხელოვნებაში მარინისტების მთელი თაობები გვევლინებიან. რაც შეეხება კლოდ ლორენს, მის ტილოზე. ზღვასთან ერთად თვით პეიზაჟი ისეა დახატული, რომ გვეგონებათ აციხისა და გალატეას კოცნას თითქოს ბუნების გრანდიოზული პანორამაც ეთანხმებაო, ისევე როგორც რეალისტურია ბიბლიურ თემაზე დაწერილი მისივე სურათი — „პეიზაჟი ეგვიპტეში გაქცევით“.

განსხვავებით სებასტიანეს შესახებ დაწერილი სურათებისა, რომლებიც ზემოთ მოვიხსენიეთ. ცალკე შეიძლება აღინიშნოს ნიკოლა რენე-ეს (1590—1660) ანალოგიური ნაწარმოები, რომელზედაც სებასტიანე გამოხატულია ახალგაზრდა, მშვენიერი ჭაბუკის სახით. იგი ზის, ორი ისარი აქვს სხეულში გარჭობლი, ერთი მარჯვენა ძუძუს თავთან. ხოლო მეორე თედოს ზევით. სახეზე ოდნავი ტანჯვა ეხატება, სისხლი სდის, მაგრამ სახე მაინც დინჯი და მშვიდი აქვს. იგრძნობთ, რომ ნიკოლა რენიეს ეს სურათი თავისი მხატვრული გააზრებით ანალოგიურია მესინას „სებასტიანისა“. ეს აზრი მით უფრო აწლოა ქვეშაირიტებასთან. რომ მესინასა და რენიეს შორის განსხვავება დროის მიხედვით თითქმის საუკუნენახევარს მოიცავს.

თავიდან ბოლომდე რეალისტური ფერწერის შესანიშნავ სურათთა რიცხვს განეკუთვნებიან ვალენტინის (1591—1634) „კარტის თამაში შულერთან“, მორის კანტენ დე ლა ტურის (1704—1788) „მარი ეოზეფის პორტრეტი“ და „გრაფ მორიც საქსონელის პორტრეტი“, რომლებიც ოსტატურადაა შესრულებული და თავისუფალია ყოველგვარი ზედმეტობისაგან.

რეალისტური შთაგონების მხრივ ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებს ჟან ეტიენ ლიოტარის მხატვრული ოსტატობა. მისი „გრაფ მორიც საქსონელის პორტრეტი“ მშვენიერია, არა მარტო როგორც პორტრეტული ჟანრის ნაწარმოები, არამედ, ორიგინალურია იმ მხრივაც, რომ პორტრეტის ჟანრში ლიოტარს გაბედულად შეაქვს ბატალური სცენა. კერძოდ. მორიც საქსონელის პორტრეტს ამშვენებს ფიცხელი ბრძოლისაკენ გაჭრილი სამი ცხენოსანი, რომლებიც შორიდან მოჩანან. ვიმეორებთ, მთელი სურათი რეალიზმითაა შთაგონებული და ეს რეალიზმია აღბეჭდილი მის შესანიშნავ ნაწარმოებებშიც: „ლავრენის პორტრეტი“ (ეს უკანასკნელი მხატვრის ბიძაშვილს გამოსახავს), აგრეთვე „ავტოპორტრეტი თურქული მორთულობით“, მაგრამ შედეგია, საყოველთაო მოწონებას იმსახურებს, უსიტყვოდ

შთამავგონებელი ლიოტარის (1702—1789) „მეშოკოლადე“. მას არაჩვეულებრივად ნაზი, ლამაზი სახე აქვს, რაღაც ჯადოსნური მშვენებით მოცული. ლანგრიტ მიაქვს შოკოლადი და წყალი, რომელიც ჭიქაში ისე ჩანს, რომ გეგონებათ მოძრაობის გამო წყალიც ქანაობას დაიწყებდა. ეს სურათი რეალისტური ფერწერის მართლაც უდიდესი მიღწევაა, შეუდარებლად ძლიერი, ვიდრე ანტუან პენის (1683—1757) „ქალიშვილი მტრედებით“ და „ავტოპორტრეტი“, მაგრამ პენის სურათების ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ მისი ყველა სახე უაღრესად მეტყველი და მოძრავია, არაჩვეულებრივად ცოცხალი. ასევე ორიგინალური და ბუნებრივია ედუარდ მანეს (1832—1883) „ქალის პორტრეტი“. მართალია, თავისებურად სტილიზებულია, მაგრამ მაინც საინტერესო ედგარ დეგას (1834—1917) სურათები „ქალი ბინოკლით“ და „ორი მოცეკვავე“, რომლებიც დროს კოლორიტს გვაგრძნობინებენ.

მიუხედავად თეორიულ ლიტერატურაში ქება-დიდებასა, ძლიერ შთაბეჭდილებას არ ახდენს ვინსენტ ვან გოგის (1853—1890) სურათი „ნატურმორტი მსხლებით“. შეიძლება ის კარგია, როგორც დეკადანსის გამოხატულება, რითაც თავის დროს ეხმაურება, მაგრამ მთლიანად სურათი თითქმის უეფექტოა. სამაგიეროდ ძლიერია შთაბეჭდილების მხრივ კონსტანტინე მენიეს (1831—1905) სურათი „მდნობელი“, რომელიც თავისი შესრულებით უდავოდ ბრწყინვალე ნამუშევარია. სურათზე გამოხატულია მდნობელი მუშა დაღლილი სახით, გაოფლიანებული, დატანჯული: იგი თითქოს ისვენებს, გვერდით კი ღუმელი ანათებს და ლითონის ღვარი წითლად მოდის. სინამდვილის უჩვეულოდ ძლიერი წარმოსახვა და შთაბეჭდილება ხანგრძლივია, წარუშლელი.

დეკადანსმა თავისი დაღი დაასვა არა მარტო ლიტერატურას, არამედ ხელოვნების ყველა დარგს, მათ შორის ფერწერასაც. ყველა კუბიზმი თუ ექსპრესიონიზმი ფორმალისმის განშტოება იყო ფერწერაშიც და დიდი სარგებლობა არ მოუტანია. თუმცა ცოცხალ მსხვერპლად შეიწირა არა ერთი ნიჭიერი ხელოვანი. ამ თვალსაზრისით, თავიდან ბოლომდე სტილიზებული, უფრო სწორად, ფორმალისტურია პოლ გოგენის (1848—1903) „ორი ტაიტელი“, თუმცა ეს სურათი გაცილებით უფრო კარგია, ვიდრე კლოდ მონეს (1840—1926) „ნატურმორტი ატმებით“ და „სენის ნაპირი ლავაქურთან“. მონეს ორივე სურათი ფორმალისტური და ნაკლებმეტყველია.

გვინდა უკან დავიხიოთ და გავიხსენოთ. რომ გალერეაში შესვლამდე მენგსი შესანიშნავ მხატვრად მიგვაჩნდა. მაგრამ თუ მას ასე დიდი გაქანება ჰქონდა, ასე მაღალი გემოვნება, სინაზე და სინარნარე, ვერავითარ შემთხვევაში ვერ წარმოვიდგენდით. ანტონ რაფაელ

მენგსი (1728—1779) პორტრეტისტია, რეალიზმის მიმდევარი. მისი რეალიზმი ბოლომდე დახვეწილი და მშვენიერია. როცა დაინახავთ მენგსის „ავტოპორტრეტს“, პირველი შეხედვისთანავე რაფაელის ყალმის ანასხლეტად მოგეჩვენებათ. ლამაზი, ჭკვიანი, უნაგარო, გულ-ლია ჭაბუკი გიცქვრით სანდო. იმედიანი თვალებით, და იმავე წუთში იპყრობს თქვენს ყურადღებას, თვითონ კი სიმპათიასა და სიყვარულს იმსახურებს. მენგსის სურათები: „სასახლის მხატვარ ალექსანდრე ტილეს მეუღლის პორტრეტი“, „კურფიურსტ ფრიდრიხის პორტრეტი“, ფონ გოფმანის, ავგუსტ III, ფრიდრიხ ზრისტიანის მეუღლის მარიას, მომღერალ კატერინა რეგინა მინგოტის, მხატვრის მამის — იზმაილ მენგსის. ამურის. მონანიე მარიამ მავდალინელის პორტრეტები, თუ გენიალური არა, უდავოდ შედევრებია. მენგსის სურათებში ერთმანეთს ეზაეება, ერწყმის და ეთანხმება სათნოება, სინაზე, გამჭვირვალობა. ასევე დიდი რეალისტური გრძნობა, ჰეროვნებას რომ იერთებს და თავის დროს უმღერის. რეალისტური ფერწერის თვალსაზრისით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ აგრეთვე ენოხ ზეემანის (1694—1744) „ავტოპორტრეტი“, რომელიც ფუნჯის მქლავრი მოსმაა, ერთი ამოსუნთქვა, რაც ყველაფერს ამთავრებს, და ანჟელიკა კაუფმანის (1741—1807) „ქალის სახე“. ორივე სურათი, სტილური ნიშნებით, მენგსის გეგონებათ.

აიღეთ თავისი დროის უდიდესი გამომხატველი, რენესანსის ეპოქის უბრწყინვალესი წარმომადგენელი ალბრეხტ დიურერი — ფერმწერალი, მოქანდაკე და ხუროთმოძღვარი, რომლის სახელსაც, როგორც ენგელსი მიუთითებს, ფორტიფიკაციის სისტემის გამოგონება უკავშირდება. დიურერის რეალიზმის დასახასიათებლად საკმარისია დავასახელოთ „ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი“ (ბერლინი) და „მლოცველი მამაკაცის ხელები“ (ვენა). ასევე შეუდარებელია დრეზდენის გალერეის საკუთრება „ახალგაზრდა მამაკაცის პორტრეტი“, რომელიც გენიალურ ადამიანს, ენციკლოპედისტს, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, ისე შეუსრულებია, რომ დღესაც პორტრეტული ოსტატობის უმაღლეს ხელოვნებად ითვლება. რაც შეეხება „ჯვარცმას“, რომელიც დიდ მხატვარს 1506 წელს გაუკეთებია, ნათლად მოწმობს დიურერის (1471—1528) გენიალობას. რენესანსის სხვა დიდ წარმომადგენლებთან ერთად, დიურერი ფერწერაში რეალისტი იყო, ისევე როგორც მისი თანამედროვე განს გოლბენი უმცროსი. გოლბენის სურათი „სერ ტომას გოდსელვისა და მისი ვაჟის ჯონის პორტრეტი“ იმით არის შესანიშნავი. რომ გამოხატულია უაღრესად ნათელი, მკვრივი, მიზანმსწრაფი სახეები. ორივე სახე შავი მანტიითაა წარმოდგენილი. მაგრამ შეუდარებელია გოლბენის (1497—1543) სუ-

რათი „შარლ დე სოლიე სიერა დე მორეტი, რომელიც საფრანგეთის ელჩი იყო ჰენრი VIII-თან“. მისი სახე დინჯი. აულღელებელი, ჩაფიქრებული. მრავლისმეტყველია. იგი მნატვარს ისე დაუხატავს, რომ წვერის თითოეული ღერი არაჩვეულებრივი სინატიფითაა გამოყვანილი, ისე ცოცხალი ადამიანის სახეა გამოკვეთილი, რომ გინდა ხელით შეეხო და დარწმუნდე მის ფიზიკურ არსებობაში, განა ეს თანამედროვეობის სიმღერა არ იყო. მსგავსად კრანახებისა, რომლებმაც გერმანული რენესანსი შესანიშნავად გამოხატეს თავის ფერწერულ შემოქმედებაში? საკმარისია დავასახელოთ ლუკას კრანახი უმცროსი (1515—1586) თავისი სურათებით: „კურფიურსტ ავგუსტის პორტრეტი“ და „კურფიურსტ მორიციის პორტრეტი“. ორივე სურათიდან ცოცხალი, სერიოზული, ცხოვრების მიერ დაღინჯებული სახეები გვიცქერაინ.

რა თქმა უნდა, მნატვრული შესრულების ძალით სრულიად სხვაა ლუკას კრანახი უფროსი (1472—1553). პირველ ყოვლისა გვინდა აღვნიშნოთ მისი სამი დიპტიქი: 1. ა) მოგვთა თაყვანისცემა; ბ) ქრისტე ტაძარში; 2. ა) ხარება; ბ) ტაძარში მოყვანა; 3) ა) შობა; ბ) ეგვიპტეში გაქცევა. სამივე დიპტიქი უდიდეს ოსტატს ამჟღავნებს, თუმცა მათი შედარება ჩვენ მაინც არ შეგვიძლია კრანახის პორტრეტებთან. მხედველობაში გვაქვს თუნდაც „ხრისტიანა ეილენაუსი“ და „ფილიპე მელანხტონი“ (ეს უკანასკნელი დანზადებულია კრანახის სახელოსნოში). უეჭველად კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს „გალატეა დელ-ფინზე“; სრულიად შიშველ გალატეას მშვენიერი. ლამაზი ტანი აქვს.

მაგრამ კრანახის ფერწერის საუკეთესო მიღწევად ითვლება ჰერცოგ ჰენრიხისა და მისი მეუღლის კატერინა ფონ მეკლენბურგის პორტრეტები. ჰენრიხი, რომელიც ხევსურის ტიპურ სახეს მოგაგონებთ, ტანმალალია, თავის თავში დაჭერებული, გეგონებათ თითქოს ნაბიჯს გადმოდგამს და დაგელაპარაკებათ, დგას მთელი ტანით და ფეხებთან პირდაღებული ძალიც თან ახლავს. მისი მეუღლე კატერინა ფონ მეკლენბურგიც ასევე მთელი ტანით დგას, მის ფეხებთანაც პატარა ძალია, თავი რომ ლომს მიუგავს. ორივე სურათი ერთი ზომისაა, ერთნაირი ფერებით დახატული და შესრულების მხრივაც აბსოლუტურად იდენტურია. იგივე უნდა ითქვას კრანახის ცნობილ სურათებზე — „ადამი“ და „ევა“ — შიშველი, მიმზიდველი ტანით რომ დგანან. ეს სურათები ერთნაირია ზომითა და ფერით.

სრულიად ორიგინალურია კრანახის „სამოთხე“, ცენტრში ადამითა და ევით, აგრეთვე სურათები: „ქრისტე“, „ქრისტეს მოყვანა ტაძარში“, „წმინდა ბარბარე, ურსულა და მარგარიტა“. ყველა ეს სურათი მნახველს იზიდავს, თუმცა უნდა ითქვას, ყველა ისინი საო-

ცრად ცივი, თითქოს გაქვავებული და მიუკარებელია. მაგრამ დახვეწილი სტილი. გრანდიოზულობა, თანამედროვეობით ბოლომდე აღბეჭდილი. სრულიად ორიგინალური იერი მოწმობენ კრანახის გენიალობას, და შემთხვევითი არაა, რომ მის სურათებს მნახველი ძალიან პევერი აჟავს.

გერმანელ მხატვართაგან თანამედროვეობას გამოხატავდა აღოლფ მენცელის შემოქმედება. მენცელის (1815—1905) „ქადაგება ბერლინის ქველ ეკლესიაში“ უთუოდ ისტორიულა ღრებულების შემცველია. ხალხი ლოცულობს ეკლესიაში და ყველაფერი ისეა რეალისტურად წარმოსახული, რომ ზუსტი ისტორიულობას ბეჭედი ახის. გოეთეს დროინდელი ყოფა თვალწინ წარმოგიდგებათ. პირდაპირ შედეგია მეორე სურათი „ბაზარი ვერონაში“, რომელსაც მონუმენტური სახე მიუღია. ისე იზიდავს მნახველს, რომ სულ გინდა უყურო მის ათაგვარ წვრილმანს, რომელიც ცალკე აღებული თავისთავადაც ბეკრის მეტყველია. აქვეა პანო „ტიუილრის ბაღში“ რომელაც შესანიშნავია მრავალფეროვნებით. უნთავრესად როგორც თანამედროვეობის კოლორიტული წარმოსახვა.

მენცელის ამ სურათით მთავრდება დრეზდენის გალერეა და ამით უნდა დავამთავროთ ჩვენი მსჯელობაც. ყოველივე ის, რაც ზევით ითქვა, ნათლად მოწმობს, რომ ფერწერა. ისევე როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგი, თავისი დროის გამოხატულებაა, თანამედროვეობის ასახვა და მხატვრული განსხეულებაა, ურომლისოდაც იგი არ არსებობს.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ სიტყვაკაზმულ ხელოვნებას, სადაც თანამედროვეობის გამოხატვა პოეზიის, პროზისა და დრამატურგიის საშუალებით უნჯ მასალას აძლევს ესთეტიკოსს. ლიტერატურის კრიტიკოსსა და ისტორიკოსს.

სამოცინაი წლების რევოლუციური-დემოკრატიული პოეზია. ისტორიულად ცნობილია, რომ თანამედროვეობის მისწრაფებათა გამოხატულებ: იყო მთელი რაზნოჩინული პოეზია, რომელიც გასული საუკუნის 60-იანი წლების პირმშოა. ამ პოეზიას წინამძღვრები შეუქმნა ნიკოლოზ ნეკრასოვმა. მისი პოეტური მემკვიდრეობის გავლენა დაეტყო თითქმის ყველა რაზნოჩინელ პოეტს, განსაკუთრებით დობროლიუბოვს, რომელმაც ჟურნალ „სოვრეჟენნიკს“ დაუარსა იუმორისტული ფურცელი „სვისტოკი“. ეს ლიტერატურული დამატება ლიბერალებს სასტიკად აკრიტიკებდა და აფრთხობდა. ერთხანს გერცენმაც კი შიში იგრძნო „სვისტოკისადმი“. მთელი რაზნოჩინული პოეზია თანამედროვეობით არის ნაკარნახევი და ეპოქის გამომხატველია. შემთხვევითი არ იყო, რომ იმ ეპოქაში, რაზნოჩინული იდეების ყვავილობის ხანაში, ნეკრასოვმა პირველად დაგვიხატა რაზნო-

ჩინელის სახე, გვიჩვენა მისი პროფილი. ლექსში „Пьяница“¹² რაზნოჩინელის აღრინდელი პორტრეტია წარმოდგენილი. ის შიშითაა მოცული გარემოს მიმართ, ნეგატიურად უყურებს ქვეყანას, მაგრამ არ შეუძლია მის წინააღმდეგ ბრძოლა, პასიურია, განმარტოებული, მისთვის ირგვლივ „ყველგან შავი ნისლია“ და მხოლოდ ერთი გზა აქვს დარჩენილი: გზა ლუდხანისკენ, რათა იქ ჩაკლას გულის ვარამი. ეს მართლაც აღრინდელი რაზნოჩინელის სახეა, შესაძლებელია უფრო პესიმისტური, ვიდრე სინამდვილეში იყო, მაგრამ გარკვეულად ისტორიული მონაკვეთის გამომხატველი.

მეამბოხე რაზნოჩინელი, რომელიც უკვე ბრძოლას იწყებს, ნეკრასოვმა შესანიშნავად დაგვისურათაა ლექსში — „В. Г. Белинский“¹³. ამ ნაწარმოებში ბელინსკის მთელი ცხოვრებაა მოცემული, დაწყებული მისი ბავშვობიდან — სამარის კარამდე. ბავშვობა დამცირებასა და მისწრაფებაში წიგნებისაკენ, ჰაბუკობის პერიოდი მოსკოვში, უნივერსიტეტი, სადაც სწავლის საშუალება არ მისცეს და ამგვარად დატოვეს

«...целый век
Не доучившимся студентом».

მაგრამ რაზნოჩინელის დიდი წყურვილი და მისწრაფება მეცნიერებისაკენ თავის გზას იკვლევს. მართალია, ის სარდაფში ცხოვრობს, მაგრამ მალე იწყებს ნაწარმოებების ბეჭდვას ჟურნალებში. ბევრს წერს, მისი აზრები ახალია, ქემშარიტების მაუწყებელნი, თუმცა მისთვის ირგვლივ „ყველაფერი ყრუ და მკვდარია“. მოკლეს პუშკინი. ის მაინც დგას მიწავერი სიტყვით და დაუნდობლად ებრძვის ბოროტებას:

«Не пощадил он ни льстецов.
Ни подлещов, ни идиотов,
Ни в маске жарких патриотов,
Благонамеренных воров!»

ის დაუნდობელი და მკაცრია, პირდაპირი და შეუპოვარი. ვისაც 'ნათელი გონება აქვს, ვისაც შეუძლია ბოროტებას ებრძოდოს და

¹² დაწერილია 1845 წელს. რაზნოჩინელის უფრო განვითარებული სახეა მოცემული 1847 წელს დაწერილ ლექსში: «Еду ли ночью по улице темной».

¹³ დაწერილია 1855 წელს. ამ თარიღებს მნიშვნელობა აქვს, რადგან რაზნოჩინელები მართალია 60-იან წლებში გამოვიდნენ საზოგადოებრივ ასპარეზზე, მაგრამ მათთვის ნიადაგი უფრო ადრე მზადდებოდა, როგორც ბუნებრივი ისტორიული პროცესი. რაც შეუმჩნეველი არ დარჩა ნეკრასოვის ფხიზელ გონებას.

შეიძულოს ეს უკანასკნელი, თავის მასწავლებლად გამოაცხადებს მას:

«Не все ль они признавать готовы, —
Его учителем своим?»

შემდეგ ბელინსკის დიდი გონებრივი მუშაობის დახასიათება, მისი ტანჯვა, გამოწვეული „მუღმივი სილატაკით“, გარდაცვალება და მისი ხსოვნის ყოველდღიურად შესუსტება, თუმცა ეს დროებითი და წარმავალია, — ასე ეხატება ნეკრასოვს ბელინსკის მთელი ცხოვრება. მაგრამ ეს არ არის მარტოოდენ ბელინსკის ბიოგრაფია. ეს რაზნოჩინელების მთელი ცხოვრება იყო.

ჩვენ დავინახეთ, რომ „Пьяница“-ში მოცემული რაზნოჩინელის პასიური სახე, ნეკრასოვმა სულ სხვანაირად გვიჩვენა. ბელინსკისადმი მიძღვნილი ლექსით ბელინსკი, როგორც რაზნოჩინელების უდიდესი წინამორბედი, ნეკრასოვმა დაახასიათა ამხედრებულ ძალად, მებრძოლ ტემპერამენტად. შემდეგ პერიოდში ნეკრასოვი გვისურათებს ისეთ უდიდეს რაზნოჩინელებს, როგორც იყვნენ ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი და პისარევი.

რაზნოჩინელი მთელი არსებით მკვეთრადაა წარმოდგენილი ლექსში — „Чернышевский“. თუ უკანასკნელ ტაემს არ მივიღებთ მხედველობაში, აქ რაზნოჩინელის მსოფლმხედველობა და რევოლუციური სახეა მოცემული. ნეკრასოვი თავისი გენიალური მეგობრის შესახებ ამბობს:

«Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой.
Но любит он возвышенной и шире,
В его душе нет помыслов мирских.
Жить для себя возможно только в мире,
Но умереть возможно для других!
Так мыслит он — и смерть ему любезна.
Не скажет он, что жизнь его нужна.
Не скажет он, что гибель бесполезна:
Его судьба давно ему ясна»¹⁴.

ჩერნიშევსკისათვის¹⁵ მართლაც თავიდანვე იყო კეშმარიტება, რომ „სიკეთისათვის სამსახური“ თვითმპყრობელურ და ბატონყმურ პირობებში, საკუთარი სიცოცხლის მსხვერპლად მიტანის გარეშე, —

¹⁴ Н. А. Некрасов, «П. с.», 1934, стр. 229.

¹⁵ არსებობს ლერნერის ხუმრობებშიანი დრამა: «Николай Чернышевский». იქმცა სუსტი პიესაა, ზოგიერთი მომენტი და ფაქტები ავტორს სწორად აქვს გადმოცემული.

არ შეიძლებოდა. ჩერნიშევსკი ახალგაზრდობაშივე ემზადებოდა თვით-მპყრობელობის წინააღმდეგ საბრძოლველად და მას თავიდანვე ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი ბედი, ღრმად სწამდა, რომ ბატონყმური მონობის კლანჭებისაგან მშრომელი ხალხის განთავისუფლებისათვის. მათი ბედნიერი ცხოვრებისათვის აუცილებელი იყო მსხვერპლი. შესანიშნავ რომანში — „რა ვაკეთოთ?“ ჩერნიშევსკიმ სწორედ ამიტომ გვიჩვენა რახმეტოვის ტანჯული სახე და ლურსმნით დაჩხვლეტილი სხეული. ყოველივე ეს ნეკრასოვმა გარკვევით დაგვისურათა თავის ლექსში, და ამგვარად, პირველმა გვიჩვენა პოეზიაში ტიპური რაზნოჩინელი. ნეკრასოვი აქ არ შეჩერებულა. მისი ლექსები, დაწერილი დობროლიუბოვისა და პისარევის გარდაცვალების გამო, რაზნოჩინელების ხსოვნისადმი მიძღვნილი ცოცხალი ძეგლებია. პოეტი განსაკუთრებული სიყვარულით გვიხატავს დობროლიუბოვის პორტრეტს. ეს ლექსები იმდენად ძლიერი და მნიშვნელოვანია, რომ მთლიანად გვინდა მოვიტანოთ:

«Сурсы ты был, ты в молодые годы
 Умел рассудку страсти подчинять.
 Учил ты жить для славы, для свободы,
 Но более учил ты умирать.
 Сознательно мирские наслаждения
 Ты отвергал, ты чистоту хранил,
 Ты жажде сердца на дал утоленья;
 Как женщину, ты родину любил.
 Свои труды, надежды, помышленья
 Ты отдал ей, ты честные сердца
 Ей покорял. Взывая к жизни новой,
 И светлый рай, и перлы для венца
 Готовил ты любовнице суровой,
 Но слишком рано твой ударил час
 И вещее перо из рук упало.
 Какой светильник разума угас!
 Какое сердце биться перестало!
 Годы минули, страсти улеглись
 И высоко вознесся ты над нами...
 Плачь, русская земля! но не гордись —
 С тех пор, как ты стоишь под небесами:
 Такого сына не рождала ты
 И в недра не брала свои обратно:
 Сокровища душевной красоты
 Совмещены в нем были благодатно....
 Природа — мать! Когда б таких людей
 Ты иногда не посылала миру,
 Заглохла б нива жизни...»

ასე დიდი გრძნობითაა გამთბარი ნეკრასოვის ლექსები, რომლებიც შიძღვნილია ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვისა და პისარევისადმი. ნეკრასოვის თვალწინ გაიარა რაზნოჩინელების ცხოვრებამ, მის თვალწინ ჩამოყალიბდა მათი შემოქმედება, მანვე სტიმულო მისცა რაზნოჩინულ პოეზიას. ამას ნათლად მოწმობს დობროლიუბოვის, კუროჩკინის, მინაევის, გოლც-მილლერის, მიხაილოვის, ბურენინის და სხვა რაზნოჩინელი პოეტების შემოქმედება. ამ თვალსაზრისით საჭიროა მოკლედ განვიხილოთ დობროლიუბოვის პოეზია.

მართალია, დობროლიუბოვი, როგორც პოეტი, გაცილებით დაბლა დგას, ვიდრე დობროლიუბოვი კრიტიკოსი და პუბლიცისტი, მაგრამ მისი პოეზიიდან ძლიერად ჩქეფს რევოლუციური სული. ეს დებულება მტკიცდება დობროლიუბოვის იმ ლექსების მაგალითზე, რომლებიც დიდმა კრიტიკოსმა დაწერა ჭერ კიდევ ადრე, სიკაბუჯეში. აიღეთ მისი — „ფიქრები ოლენინის კუბოსთან“, „როზენტალს“, „ოდა ნიკოლოზ I გარდაცვალებაზე“ — ყველგან ჩანს მომავალი რაზნოჩინელი, რომელმაც ასე გაბედული ბრძოლა გამოუცხადა ბატონყმურ სინამდვილეს და მახვილი აღმართა თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ.

საგულისხმოა, რომ დობროლიუბოვი თავისი ლექსების სიუჟეტს უშუალოდ სინამდვილიდან იღებს. ასეთი სიუჟეტი აქვს, მაგალითად, ლექსს „ფიქრები ოლენინის კუბოსთან“. აჯანყებულმა გლეხებმა მოკლეს მემამულე ოლენინი და აი, ახალგაზრდა პოეტი დგას მიცვალებულის კუბოსთან. ის აღტაცებულია გლეხების გაბედული ნაბიჯით, რამაც მტარვალს ბოლო მოუღო. ახალგაზრდა დობროლიუბოვი აგონებს რუსეთის წარსულს და გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ წარსულმა მცდე გადააქცია „რუსებისათვის ნახევარღმერთად“. დობროლიუბოვი ებრძვის მეფის თვითმპყრობელობას, რომელსაც დამონებული ჰქავს 60 მილიონიანი ხალხი. ნუთუ ის კიდევ დიდხანს დამონება მეფეს? როდისღა გაიღვიძებს რუსეთი, აღსდგება, რომ შური იძიოს მეფესა და მემამულეებზე? — გაიღვიძე, — ამბობს დობროლიუბოვი, — ო, რუსეთო! აჯანყდი, მშობლიურო! მიმოიხედე, რას გიშვრებიან, შენი მეფე, თითქო შენ გიცავდეს, თვით გირღვევს სიმშვიდეს“. შენ, შენ მიიყვანე რუსეთი მონობამდე, შენ დაადევი მას მონობისა და კაცთმძულვარების, გაიძვერობის, ადამიანებით ვაჭრობის სამარცხვინო უღელი. როცა „ადამიანები ძმებს ყიდულობენ და ადამიანები ძმებს ჰყიდიან. საზიზღარი ვაჭრობაა“ — ჰგოდებს პოეტო. რომელ კანონს, რომელ უფლებას შეუძლია ამის გამართლება, რომელ ველურ წესდებას შეუძლია დაუშვას ასეთი ვაჭრობა? მხოლოდ მეფეს და თავადაზნაურობას, ასეთია დობროლიუბოვის პასუხი. და პოეტი მიმართავს თავადაზნაურობას, პასუხი გასცეს შეკითხვაზე:

ვინ დააკანონა, რომ „გლეხები შექმნილი არიან მონობისათვის და რომ გლეხები არ არიან ადამიანები?“ მათ ხომ ისეთივე სხეული აქვთ, როგორც თქვენ, მართალია თავადებზე უფრო ტლანქი, მაგრამ ასევე მაგარი. მათაც ხომ გონება და გრძნობა აქვთ. სურვილი, თუმცა არ შეუძლიათ გამოთქმა, რადგან თქვენ წაართვიათ მათ თავისუფლება. აზრი, სურვილი და გადააქციეთ უბრალო საქონლად. თქვენ სარწმუნოების დიდებას ეფარებით, სახარებას კითხულობთ, სიტყვით ქადაგებთ ძმობას და სიყვარულს, ხოლო ნამდვილად კი მონობის უღელში კლავთ ადამიანებს, ართმევთ მათ უკანასკნელ საარსებო საშუალებას. ისინი ჩუმად ტირიან, საკუთარ გულში ბოლმას ებრძვიან, მაგრამ დუმან, როგორც უენო მანქანები; ისინი შიმშილის კლანჭებში სულს ღაფავენ, მათი ბავშვები შიმშილისაგან მოთქვამენ. და როცა უკვე აღარაფერი აქვთ წასართმევი, ისინი ვარდებიან მეფის ჯარში, კიდევ უფრო უარეს ტანჯვასა და არაადამიანურ წვალებასში. არა გვგონია, ამაზე უფრო მკაცრი სურათი რადიშჩევის შემდეგ დობროლიუბოვამდე რომელიმე მწერალს დაეხატოს ან ასე მწვავედ ეჩვენებინოს გლეხობის აუტანელი ყოფა ბატონყმობის დროს. ახალგაზრდა დობროლიუბოვი ბატონის ველურობას და გლეხის აუტანელ ყოფას კიდევ უფრო შემადრწუნებელი სურათებით გვიხატავს. გლეხი არც ქორწინების დროსაა ბედნიერი, რადგან ტირანი (ბატონი) პირუტყვიული სიამოვნებისათვის მას ართმევს ბავშვებს და ცოლს. შორს წაგვიყვანდა ბატონყმობის უღელში შებმული გლეხობის იმ აუტანელი ყოფის დახასიათება, რომელსაც დობროლიუბოვი გვაძლევს. ურიცხვებია თუ არა დობროლიუბოვი ამ ყოფას? კმაყოფილდება თუ არა ამ შემადრწუნებელი სურათების დახატვით, მეფისა და თავად-აზნაურების გაკიცხვით? არა. დობროლიუბოვი აქაც რევოლუციური-დემოკრატიული გზით ავითარებს თავის პოეტურ შემოქმედებას. ის უკმაყოფილოა გლეხობის იმ ნაწილით, რომელიც მართლა მანქანად გადაქცეულა, რომელიც ბატონის ერთ გადმოხედვაზე მიწას დაანარცხებს თავს და შერიგებია თავის არაადამიანურ ყოფას. აი, ერთ გლეხს, გამხდარსა და სასოწარკვეთილს, ბატონმა დაუწყო წიხლებით ჩაქოლვა, მუშტებით ცემა. გლეხს სისხლი წასკდა, ის განრთხმულია მიწაზე, ბატონი კი განკარგულებას იძლევა: ხვალ მას ორასი როზგი დაარტყან. მაგრამ ვერ შესრულდა ბატონის განკარგულება: არაადამიანურად ნაცემი გლეხი დილამდე გარდაიცვალა. ნუთუ დიდხანს გაგრძელდება ეს საშინელი ძალმომრეობა? პოეტი ფიქრობს, რომ არა, დადგება დრო, როცა მონა (გლეხი) შეიგნებს თავის არაადამიანურ ყოფას, გამოერკვევა თავისი „ლეთარგიული სიმშვიდისაგან“, აღდგება დესპოტის (ბატონის) წინააღმდეგ და მოითხოვს თავის უფლებებს. სინამდვილის ძალთა მკაცრმა ლოგიკამ ხომ მიიყვანა გლე-

ხეზის ერთი ნაწილი ოლენინის წინააღმდეგ ნაჯახით ბრძოლამდე. ხომ მოკლეს ოლენინი, რომელიც სისხლს სწოვდა გლეხობას:

«Без милодушия, боязни
Уж раб на баринѣ востал
И, не страшась позорной казни,
Топор на деспота поднял»

აღტაცებით ამბობს დობროლიუბოვი. ლეტარგიულ სიმშვიდეს გლეხმა დაანება თავი, იგი აუშხედრდა ტირანისა, შეიარაღდა და „გამოვიდა მის წინააღმდეგ სამკედრო-სასიციოცხლო ბრძოლაში“. მან მოითხოვა თავისი უფლება:

«Я не товар для вас обычный,

Я жить хочу, хочу свободы!...
Я равен вам, я — человек!»

დღე ეს სიტყვა უძლიერესად გაისმას სამშობლოს ყოველ კუთხეში, — აღფრთოვანებოთ წამოიძახებს დობროლიუბოვი. დღე, ყველა გააღვიძოს ამ სიტყვებმა ახალი ცხოვრებისათვის. „აღსდგე რუსეთო“, — ამბობს დობროლიუბოვი:

«... На подвиг ставь —
Борьба велика и свята!...
Возьми свое святое право
У подлых рыцарей князя...»

С каким восторгом и волнением
Твой полк! увиджу я!

Когда, сорвав свои оковы,
Уж не ребенком иль рабом,
А вольным мужем жизни новой
Предстанешь ты пред их судом.
Тогда республикою стройной,
В величьи благородных чувств,
Могучий, славный и спокойный
В красе познаний и искусств
Глазам Европы изумленной
Предстанет русский исполни,
И на Руси освобожденной
Явится русский гражданин!»

წინასწარმეტყველური სიტყვები იყო მომავალმა ეს სიტყვებში სინამდვილედ აქცია. დაიმსხვრა მონობის ბორკილები, დამყარდა

ახალი ცხოვრება. ხოლო ნაწამებ ევროპას მხსნელად მოველინა „რუსი დევგმირი“, რომელმაც კაცობრიობა საშინელ განსაცდელს გადაარჩინა.

თავის ლექსში დობროლიუბოვი მოითხოვს, რომ ბატონყმობის ინსტიტუტი დაინგრეს, თვითმპყრობელობა მოისპოს, თავდაზნაურობის წინააღმდეგ გლეხობა აუცილებლად გამოვიდეს იარაღით ხელში, მოისპოს ტირანია, მის ნაცვლად შეიქმნას რესპუბლიკა. ძნელია თქმა, თუ როგორ რესპუბლიკაზე ოცნებობდა მაშინ პოეტი. სამაგიეროდ ძნელი არ არის იმის გაგება, რომ დობროლიუბოვი იბრძოდა ბატონყმობისა და თვითმპყრობელობის დასაშობად. ის რევოლუციური სული. რომელიც შემდეგ დობროლიუბოვის პუბლიცისტიკასა და ლიტერატურულ კრიტიკაში მეტად აღემატება, თავისი პირვანდელი სახით მოცემულია მის ადრინდელ პოეზიაში. დობროლიუბოვი ბატონყმობისა და თვითმპყრობელობის დამხობას ფიქრობს გლეხობის თვითშეგნების საფუძველზე წარმოშობილი შეიარაღებული აჯანყების გზით. ახალგაზრდა დობროლიუბოვი წინ უსწრებს უტოპიური სოციალიზმის თეორიას, რომელიც კაპიტალიზმის მოსპობის გზას ხედავდა ბურჟუაზიის ნება-სურვილის შეცვლაში. ჩვენ ვნახეთ, რომ 50-იან წლებში ჩერნიშევსკი ნათლად გრძნობდა გლეხური აჯანყების ისტორიულ აუცილებლობას, რომელსაც უნდა მოესპო ძველი ქვეყანა, დობროლიუბოვისათვისაც ნაცნობი იყო არა მარტო ოლენინის ფაქტი, არამედ კიევის უნივერსიტეტის ყოფილი სტუდენტის ანტონ იოსების-ძე რიზენტალის¹⁶ პრაქტიკული ნაბიჯიც. დობროლიუბოვმა სპეციალური ლექსი უძღვნა როზენტალს, რომელმაც დაახლოებით 16 ათასი გლეხი დარაზმა ბატონყმობის წინააღმდეგ საბრძოლველად. ეს ლექსი მეტად მძაფრი გამოძახილია პოეტის ინტიმური ქვეყნისა, რომელიც თავის წიაღში ასე ორგანულად ათავსებდა მხატვრობას და პუბლიცისტიკას. შეიძლება ამიტომ მიაქციეს თავიდანვე ყურადღება დობროლიუბოვის პოეზიას¹⁷.

¹⁶ როზენტალი 1855 წელს გარიცხეს კიევის უნივერსიტეტიდან. როცა ის დაბრუნდა თავის მამასთან, გლეხობაში დაიწყო აგიტაცია და პროკლამაციების გავრცელება, როგორც ფიქრობენ, მან შეკრიბა დაახლოებით 16 ათასი გლეხი აჯანყებისათვის. შემდეგ ის გაიქცა ავსტრიაში, საიდანაც დატუსაღებული ჩამოიყვანეს რუსეთში. 1856 წელს მას მიუსაჯეს ციმაბირი და ჩამოართვეს ყველა უფლება. დობროლიუბოვი დიდი სიმპათიით შეხვდა როზენტალის გაბედულ მოქმედებას. ეს ნათლად ჩანს მისი ლექსიდან — „როზენტალს“, რომელიც დაწერილია 1855 წელს.

¹⁷ თუ რამდენად ცნობილი იყო ქართულ ლიტერატურაში დობროლიუბოვის პოეზია, მოწმობს შემდეგი ფაქტი: ეურნალ „კრებულის“ 1873 წლის მერვე წიგნში მოთავსებულია დობროლიუბოვის ლექსის „Когда среди зимы холодно“—ს თარგმანი. ლექსის მთარგმნელის ღირსებად უნდა ჩათვალოს ავტორისადმი დიდი პა-

რანსონიანელების მხატვრული შემოქმედების განხილვას ჩვენ დაწვრილებით არ ვიძლევი, ვინაიდან დობროლიუბოვის რამდენიმე ლექსის ანალიზზე გვიჩვენა, თუ რა დიდი სიმართლით აისახა თანამედროვეობა მესამოციანელების პოეზიაში. არ დარჩენილა ეპოქის მიერ დაყენებული არც ერთი საკითხი, რომელსაც რანსონიანელი პოეტები: დობროლიუბოვი, მინაევი, კუროჩინი, გოლც-მილერი, მიხაილოვი არ გამოხმაურებოდნენ. ისინი ებრძოდნენ თავადაზნაურულ მწერლობასაც, სასტიკად ილაშქრებდნენ ცენზურის უხეში ფორმების წინააღმდეგ და აშკარად ამხედრებდნენ საზოგადოებრივ აზრს. ვასილი კუროჩინმა სამარცხენო ბოძზე გააკრა მეფის ცენზურა, რომელიც მხოლოდ იმის ბეჭდვის უფლებას იძლეოდა, რაც საყოველთაო ქეშმარიტებად ითვლებოდა. ცენზურა, მაგალითად, ნენას იტყუოდა, როგორც კუროჩინი თავის ცნობილ ლექსში ამბობს, დაებეჭდათ ასეთი უდიადი ქეშმარიტებანი“;

ძველი წესები ისევ ძველია,
 არაა ნორჩი — ვინც ბებერია;
 ვინც ავად არის — კარგად ვერ არის,
 მთლად სულელია, ვინაც შტერია.

ტივისცემა მთარგმნელი არსად არ უხვევს დობროლიუბოვის ლექსის იდეური ხაზიდან. ის სათუთად ეპყრობა ლექსის თითოეულ სიტყვას, თუმცა თარგმანი პოეტურად სუსტია და მხატვრულად ვერ არის გამოჩენილი. ამ ამ ლექსის თარგმანი:

„როცა ზამთარში გაჰირებულნი,
 ღონე-მიხდნილი, შიორ-მწყურვარი,
 ავადმყოფი და გაცივებული
 შეველ მშენიერს ქალაქს სწალი;
 როცა კარტით მქროლე ცხენებსა
 მე გადაურჩი და ქუჩაზედა
 უღეთოდ დამაგდეს, რომ სულელებსა
 კარგად ესწაულათ ქუეა ჩემზედა;
 როცა წაქციეთ სულ დამტვრეული
 ჩამოვქვქ სალაც ერთ კობის ძირში,
 და ქარი მზაცემლა გარისაებული
 და მავრადა სულ თოვლზანს ცხვირ-პირში;
 ოჰ, ღმერთო! მაშინ რამდენი წყუელა,
 და გაბრაზება გულს მწურობდა;
 საწყლების მტრათა შევრაცხე ყველა,
 ვინც უღარდელად რეებებოდა;
 ვინაც დიდებულს ცხოვრებაშია,
 ვინაც ოხერასა თავის ძმებისას
 არა გრძნობს, გიუერს განცხრომაშია
 და აელარუნებს სრულ სანეს ქისას.

ყველა მოკვდება, ვინც ცოცხალია;
მიზეზი არის ყველაფრის ბოლო;
მკვდარს მკურნალობა აღარ სჭირდება.
და ერთჯერ ერთი ერთია მხოლოდ.
საქმლის ხარშვისას გვინდა კომბოსტო;
გაზეთებისთვის — წერილთ კრებული;
ქისა. ორმელიც ცარიელია,
შიგ კაპეიცი არა ძვეს ფული.
დღედალამეში — დღე და ღამეა.
ათ და ათ შაურს ჰქვია მანეთი;
ყველა კუჭს უნდა საქმელ-სასმელი,
და ერთჯერ ერთი — იქნება ერთი.
მოსკოვი არის ძველი ქალაქი;
მელიკ — რუსულად ექიმი კაცი;
„ჩუდოლეკა“ ის ნივთი არი,
რომლის შესახებ გაყვირის კაჩი.
პოფესორობა, ეს ხარისხია,
და კოლეჯის რეგისტრატორი —
ინა, როზგი, მათრაბი — დასჯა;
ერთი და ერთი იქნება ორი.

ესლა აღარ ვარ გაპირებული,
და როს ამაყად მივპყრი ქუჩაში,
ეხარობ, თუ ჩემი ქუჩრის ქნეული
მათრაბი მოჰსცხებებს გამვლელს ყვრიმალში“.

ჩვენთვის უცნობია ამ ლექსის მთარგმნელი. განსვენებული ს. ხუნდაძე თავის მონოგრაფიის — „ნ. გ. ჩერნიშევსკი“ ერთ-ერთ სქოლიოში მიუთითებს, რომ 60-იანი და 70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში არა ერთხელ ვხვდებით დობროლიუბოვის თარგმნილ ლექსებს. „როგორც გადმოგვცემენ, — წერს ავტორი. — თარგმანი უნდა ეკუთვნოდეს კირილე ლორთქიფანიძეს“ (იხ. ს. ხუნდაძე — „ნ. გ. ჩერნიშევსკი“. გვ. 191). ჩვენ არ შეგვიძლია გადაჭრით მივაკუთვნოთ კ. ლორთქიფანიძეს ამ ლექსის თარგმანი. როცა მისი მთელი მასალების მეცნიერული შესწავლა დაიწყება, ამ საკითხსაც, ალბათ, ნათელი მოეფინება.

ახლახან ეს საკითხი საბოლოოდ გაარკვია დოც. კ. მეძველიამ (იხ. მისი წერილი „რუსეთის 60-იანი წლების მწერლები და კირილე ლორთქიფანიძე“. აღ. წულუკიძის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები, XI, ქუთაისი, 1952—1953). კ. მეძველია დიდი ხანია სწავლობს კირილე ლორთქიფანიძის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას და მას სრული რწმენით შეეძლო, საკითხის სირთულის გამო, განეცხადებინა, რომ „პროფ. გ. ჯობლადის ეკვი სამართლიანი იყო, რადგან კირილეს თარგმანები ხელმოუწერლად ან ფსევდონიმებით იბეჭდებოდა. საკითხი მართლაც სპეციალურ შესწავლას მოითხოვდა. ამჟამად ეს საკითხი უკვე სადავო არ არის, კირილეს არქივის შესწავლამ დაგვარწმუნა პროფ. ს. ხუნდაძის მოსაზრების სისწორეში. კირილეს არქივში დატულია არა მარტო ამ ლექსების ავტოგრაფები, არამედ რედაქტორებთან მიწერილი ბარათის შავები, რომლებშიც ამ ლექსების თარგმნისა და დაბეჭდვის შესახებ ვრცელი ახსნა-განმარტებაა მოცემული“ (იხ. დასახელებული შრომა, გვ. 259—260).

სანამდის ძვალს ღრღინის ძაღლი, აცლიან,
 მისი აღერსი არ შეიძლება.
 შეუწვდომელს კი ამ ქვეყანაზე,
 ასეა თქმული, ვერვინ შეწვდება.
 რა საჭიროა მაცდური ბრძენი,
 დასაგმობია მეთა-მოეთა.
 პატროსან კაცს მუდამ ნება აქვს
 წარმოსთქვას: ერთჯერ ერთია — ერთი.
 ამ ლექსს ორმოცდარვა სტრიქონი აქვს
 გემზრობით — მასში არ არის აზრი,
 მაგრამ რითმა აქვს ყველგან, შემრცხვენი
 ერთი წურტილიც არსად არა ზის.
 საქვეყნო სიტყვის ეპოქა დადგა,
 პროგრესით ყველა მზიარულა,
 მაგრამ, ნეტავ მას, ვინც ცოტას მსჯელობს,
 და ვინც არაფერს ფიქრობს სრულადა¹⁸.

ეს ბრძოლა ეპოქის შინაარსი იყო. რაზნოჩინცურმა პოეზიამ იგი ასე მახვილი თვალით დაინახა და ასე მძაფრად გამოხატა. როგორც სარკემ, მან ჩაგვახედდა 60-იანი წლების სინამდვილეში, გვაგრძობინა მთელი ეპოქა, გვიჩვენა ის დრო, როცა გლეხური რევოლუციურ-დემოკრატიული იდეოლოგია ბრძოლას უცხადებდა სოციალურ უსამართლობას თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის პირობებში და საიერიშოდ რაზმავდა გლეხთა მასებს. ამ პოეზიამ შეინარჩუნა უფლება — იყოს რაზნოჩინცური ინტელიგენციის მხატვრული სიტყვა. სწორედ ამიტომ ჩვენ სრული უფლება გვაქვს მივუთითოთ, რომ ბატონოტული გრძობებით და ხალხისათვის ზრუნვით არის გამოთარი მთელი რაზნოჩინცური პოეზია, რომელიც ბრძოლას უცხადებდა სოციალურ უსამართლობას, ებრძოდა სინამდვილის მახინჯ მოვლენებს, რომ ამით სამსახური გაეწია თანამედროვეობისათვის.

თერგდალეულთა ბრძოლის დახაწვისი. ანალოგიურ სურათს ვხედავთ იმ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში, როცა თერგდალეულები იმუშავებენ თავის იდეოლოგიას და ბრძოლას უცხადებენ როგორც „მამების“ ძველ მსოფლმხედველობას, ისე ბატონყმურ სინამდვილეს. ამ ბრძოლას ღრმა იდეური საფუძველი და დიდი ისტორიული სარჩული უდევს. თერგდალეულები, რუსი რაზნოჩინელების მსგავსად, ცხოვრების განახლებას და ძალმომრეობის დამზობას ქადაგებდნენ. ამ იდეას ატარებდა თერგდალეულების მეთაური ილია ქავკავაძე, რომელმაც „მამების“ ჟურნალ „ცისკართან“ უთანხმოების შემდეგ 1863 წელს საკუთარი ორგანო — „საქართველოს მოამბე“ დააარსა. ეს ჟურნალი გადაიქცა თერგდალეულების ტრიბუნად, საი-

¹⁸ ორი შესავალი ტაეპი არ არის თარგმნილი. თარგმანი ნ. აგიაშვილის.

დანაც ერთი წლის მანძილზე დაუღალავად გაისმოდა ახალი ლიტერატურისა და ახალი აზროვნების მაუწყებელი სიტყვები.

თერგდალეულებმა თავიანთ ჟურნალს — „საქართველოს მოამბეს“ მიზნად დაუსახეს ცხოვრების მახინჯი მხარეების გამოსწორებისათვის ბრძოლა. ჟურნალის პირველ ნომერში მოთავსებული სტატია — „საქართველოს მოამბეზედ“ წარმოადგენს თერგდალეულების პოლიტიკურ-ესთეტიკური იდეალების დეკლარაციას. ისინი ჟურნალის დანიშნულებას იმაში ხედავენ, რომ მზის სინათლეზე გამოიტანოს ცხოვრების ყველა უარყოფითი მხარე. „როდი უნდა იწყებინო ქართველებმა, — წერს ამ სტატიის ავტორი ილია ჭავჭავაძე, — როცა ჩვენი „მოამბე“ სხვათა შორის ხელოვნების შემწეობით დაუნდობლად გამოჰგენს ჩვენი ცხოვრების ჭუჭყსაცა. ქართველის უსიყვარულობაში ნუ ჩამოგვართმევენ, როცა ჩვენი ჟურნალი მკაფიოდ საქვეყნოდ გამოჰსთქვამს მას, რაც ქართველში ცუდია და საზიზღარი“¹⁹. იგივე იდეა ამოძრავებს ილია ჭავჭავაძეს თავის მხატვრულ შემოქმედებაში. აბა შეადარეთ ამ ამონაწერს „კაცია ადამიანის!“ მეოთხე ვარიანტი, სადაც ლაპარაკია ლუარსაბ თათქარიძის გუბეში ცხოვრებისა და მზის სინათლეზე მისი გამოყვანის შესახებ? ცხოვრების ნაკლოვან მხარეთა შეუპოვარ კრიტიკას უმღერის შესანიშნავი ლექსი — „ჩემო კალამო“, რომელიც „საქართველოს მოამბის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნდა²⁰. ეს ლექსი მრავალმხრივია საყურადღებო, როგორც თერგდალეულების სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებებისათვის მეტად დამახასიათებელი. ილია ჭავჭავაძე ასე მიმართავს თავის კალამს:

„ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?
რასაც ვმსახურებთ — მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ,
ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად განვაჯდოთ ხალხში
ბოროტთა საკლავად — და შორიდან სეირს გუყუროთ.
თუ კაცმა ვერ ჰსენო ჩვენი გული, ხომ იცის ღმერთმა,
რომ წმინდა არის განზრახვა და სურვილი ჩვენი:
ავეიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართველის ბედმა
და დაე გჰძრახონ — ჩვენ მის ძებნით დავლიოთ დღენი.
ჩემზედ ამბობენ: „ის სიცილდეს ქართველისას ამბობს,
ჩვენს ცუდს არ მალავს — ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია!“
ბრძიყენი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე ჰსენობს:
ამ სიძულვილში რაოდენიც სიყვარულია!“

¹⁹ „საქართველოს მოამბე“, 1863 წ., № 1, გვ. 124.

²⁰ „საქართველოს მოამბე“, 1863 წ., № 1, გვ. 8. მართალია, ეს ლექსი ილიამ გამოაქვეყნა 1863 წელს, მაგრამ ის დაწერილია გაცილებით უფრო ადრე, 1861 წელს, ილიასა და ჟურნალ „ციცქარის“ ირგვლივ შემოკრებილ „მამებს“ შორის მწვავე უთანხმოების დროს.

ამ ლექსში მოცემულია ილია ჭავჭავაძის მთელი Credo 60-იან წლებში, მაგრამ შეცდომა იქნება, თუ ეს უკანასკნელი მივიჩნიეთ მსოლოდ ილიას მსოფლმხედველობის გამომხატველად. აქ საერთოდ თერგდალეულების იდეოლოგიაა გადმოცემული: ეროვნული საკითხი, მისი გადაწყვეტის ძიება, და გზა მის მისაღწევად. ამ პერიოდში თერგდალეულები მართლაც მწვავედ აყენებდნენ „ქართულის ბედის“ საკითხს. ილია ჭავჭავაძის ამ პერიოდის კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილები და ლექსები, მხატვრული პროზა²¹ ამ საკითხს ეძღვნება. თერგდალეულები აკრიტიკებდნენ „მამების“ კონსერვატოზისა და პედანტობას, საამქარაოზე გამოჰქონდათ მათი ნაკლოვანებები, მაგრამ ამ სიძულვილში უაღრესად ძლიერი იყო სამშობლოსადმი სიყვარული. თერგდალეულებმა იცოდნენ, რომ ცხოვრება არ არის ეგვიპტის პირამიდა. ის ცოცხალი და მოძრავია, ის წინ მიდის, იცვლის თავის შინაარსსა და ფორმას, აქვს თავისი განვითარების კანონები. ხოლო თუ ამ კანონებს ანგარიშს არ უწევენ, ისინი მაინც მოქმედებენ და აღწევენ მიზანს. ცხოვრება არ არის ბრინჯაოს ძეგლი. ის არ ჩერდება ერთ პიედესტალზე. მოძრაობს და წინ მიდის, საქირაა მიჰყვებ მის შეუჩერებელ მდინარებას და თუ არ მიჰყვები, უკან მოგიტოვებს, გადაგკარგავს სადღაც წარსულში: მას არ შეუძლია ლოდინი, უნდა დაედევნო მის დაუცხრომელ დენას, რომ ჭაობად არ იქცეს, არ დაკარგო ადგილი მისი ტალღების ხმაურში. — ყოველი კაცი, — წერდნენ თერგდალეულები, — რომელსაც კი თვალბზუნდ ჩამოფარებული არა აქვს რა. ხედავს რომ. ცხოვრება რაც გუშინ იყო, ის დღეს აღარ არის. რომ იგი იცვლება, მიდის წინ და მოაქვს განახლება ყოველის ფერისა... რაც გუშინ კაცს ჰგონებია დაურღვეველ კეშმარტებად. რისთვისაც უცია პატივი, როგორც მიუცილებელ საჭიროებისათვის, ხშირად მოხდება ხოლმე, რომ ის დღეს გაუთლელ შეცდომად მიგვაჩნია, ასე რომ კიდევ გვიკვირს, აღრინდელ კაცს როგორ ჰსწამდა ამისთანა ცხადი სისულელე დაურღვეველ კეშმარტებად. როგორ არა ჰქონია იმოდენა გონიერება და მხედველობა, რომ გაერჩივა თეთრი და შავი, შავისათვის შავი დაერქმია, თეთრისათვის — თეთრი...“²².

„ცხოვრება. როგორც ყოველი მოზარდი, იზრდება, ჰყვავის, მოაქვს ნაყოფი და მერე ჰქნება — იმისათვის კი არა, რომ მოკვდეს და საუკუნოდ დაიმარხოს, არამედ იმისათვის, რომ თავისაგან მოყვანილის ნაყოფისავე თესლზედ ამოიყვანოს სხვა ახალი, ნედლი ცხოვრება, რომელიც ისევ ისე უნდა წავიდეს ცხოვრების გზაზე, როგორც

²¹ „მგზავრის წერილები“.

²² „საქართველოს მოამბე“, 1863 წ., № 1, გვ. 111.

პირველი, თუ უკვდავება უნდა. ცხოვრებასაც აქვს თავისი შემოდგომა და გაზაფხული, როგორათაც ბუნებასა²³. სწორედ ამიტომ თერგდა-
ლელულები ურჩევდნენ „მამებს“ თვალები გაეხილათ, გამორკვეულიყუ-
ნენ ბურანისაგან, პირდაპირ შეეხედათ მომავლისათვის, მოეკლათ
„წარსულ დროებზე დარდი“, გაპყლოდნენ „ახალ ვარსკვლავს“,
ილია ჭავჭავაძე ჯერ კიდევ 1859 წელს, სტუდენტობის პერიოდში,
როცა ხედავდა რუსეთში რაზნოჩინელების დიდ მოძრაობას და მას
ადარებდა იმდროინდელი საქართველოს ყოფას, მშობელი ქვეყანა
წარმოდგენილი ჰქონდა მიძინებულად, სადაც „არსაიდან ხმა, არსით
ძახილი“ არ ისმოდა. ამ ძილში პოეტის ახალგაზრდულ გატაცებას
ესმოდა „ზოგჯერ... ტანჯვით ამოძახილი... კენესა“ და თავის თავი
მიანინდა განმარტოებულ ადამიანად, რომელსაც მშობელი არრას ეუბ-
ნებოდა და ისლა დარჩენოდა ოხვრით გამოეხატა თავისი ვლევგია:

„ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი,
როსლა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?!“

„ვლევგიას“ პესიმისტური ჰანგი ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედვე-
ლობაში 1861 წელსაც მძლავრად გაისმის. ამ პერიოდში დაწერილი
ლექსი — „მას შემდეგ რაკი შენდამი ვსცან მე სიყვარული“ — წარ-
მოდგენს „ელევგიას“ გაგრძელებასაც და დასასრულსაც. პოეტი კვლავ
ეხება მამულისადმი სიყვარულს, რომელიც მან ასე მძლავრად ჯერ
1857 წელს გამოამჟღავნა ლექსში — „ყვარლის მთებს“, ხოლო შემ-
დეგ „ელევგიაში“. ილია ჭავჭავაძე ამ ლექსში ლაპარაკობს, რომ მას
შემდეგ, რაც ცნო სიყვარული მამულისადმი, მას გაუტყდა „ძილი-
და შეება“, რომ მის „მაჯისცემას ყურს უგდებს სულგანაბული“,
„ღამე თენდება ეგრეთ ჩემი და დღე ღამდება“. „დაქინებითა, —
ამბობს პოეტი,

„...ფიქრი ფიქრზედ მოდის, გროვდება,
გრძნობა გრძნობაზედ შეუპოვრად იძვრის ჩემს გულში,
და მე არ ვჩივი: მიხარიათ, რომ ეგრეთ ჰშვრება
ჩემი ცხოვრება შენსა ფიქრში, შენს სიყვარულში.

მაგრამ, მამულო, ჩემი ტანჯვა მხოლოდ ის არი,
ის არი მხოლოდ სატირალი და სამწუხარო,
რომ შენს მიწაზედ, ამდენ ხალხში კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ვანდო, — გრძნობა ჩემი განვეუზიარო“²⁴.

სამშობლოსადმი სიყვარულისა და მარტოობის ეს გრძნობა ამ
პერიოდში ილია ჭავჭავაძისათვის ძალიან დამახასიათებელია. „მგზავ-

²³ „საქართველოს მოამბე“, 1863 წ., № 1, გვ. 112.

²⁴ „საქართველოს მოამბე“, 1863, № 2, გვ. 190.

რის წერილები“, რომელიც 1861 წელს დაიწერა, კიდევ უფრო ნათლად წარმოგვიდგენს ამ საკითხს. მოხვევის პასუხზე, რომ „ავად თუ კარგად ჩვენ ჩვენი თავნი ჩვენადვე გვეყუდნეს, მით იყვის უკად“, — ილია თავის თავს ეუბნება: „მიგიხედი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტარითაცა ხარ ნაჩხვლეთი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ — სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რალაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დამჩრჩეს ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის!... ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეც ამისი პასუხი!..“²⁵.

ასე გამოხატავს პოეტი თანამედროვეობას სამშობლოსადმი სიყვარულით. ჩვენ აქ აღარაფერს ვამბობთ „კაცია ადამიანზე?“, „ოთარა-ანთ ჭკრივზე“, ილია ჭავჭავაძის მთელ მხატვრულ შემოქმედებაზე, სადაც ისტორიული თემატიკაც, მაგალითად „მეფე დიმიტრი თავდადებულნი“, ასკეტური იდეალიც კი თანამედროვეობის პრიზმაშია გატარებული. ჩვენ მხოლოდ ის გვიანტერესებდა, რომ მამულისადმი სიყვარული ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში წარმოგვედგინა, როგორც თანამედროვეობის გამოხატვა, გვეჩვენებინა, რომ ეს სიყვარული იწყება ლექსში — „ყვარლის მთებს“, ძლიერდება „ელეგიაში“, კიდევ უფრო მეტად ლექსში „მას აქეთ რაკი შენდამი ვსცან მე სიყვარული“, თავის განვითარებას აღწევს ლექსში „ჩემო კალამო“, და გარკვეულ პოლიტიკურ იდეალს „მგზავრის წერილებში“. ასე გვეხატება ეროვნული საკითხის მომწიფება ილიას მხატვრულ შემოქმედებაში.

ახლა ვნახოთ როგორ გამოხატავდა ილია ჭავჭავაძე თანამედროვეობას სოციალური თემატიკით. ამ საკითხის დახასიათებისათვის საჭირო იქნება ისევ 60-იანი წლებით დავიწყოთ, შევვხვოთ საგლეხო რეფორმას რუსეთში და, კერძოდ, მის კრიტიკას რაზნოჩინელების შეხედულებებში.

რაზნოჩინელებმა თავიდანვე უარყოფითი პოზიცია დაიკავეს საგლეხო რეფორმისადმი. ამ უკანასკნელით გამოწვეულმა სინამდვილემ ჩერნიშევსკი საბოლოოდ დაარწმუნა, რომ მშვიდობიანი გზით შეუძლებელია გლეხობის მდგომარეობის გაუმჯობესება. მეფისა და მემამულეებისაგან გლეხობა ნებით ვერაფერს მიიღებს, ამიტომ ჩერნიშევსკი ხალხზე დაყრდნობით, მასების ამოძრავებით ცდილობდა არსებული წყობილების რადიკალურად შეცვლას. ალექსანდრე მეორის მიერ გატარებულ რეფორმას ჩერნიშევსკიმ სისაძაგლე უწოდა. 60-იანი წლებში მისი ხელით დაწერილი სახელგანთქმული პროკლამა-

²⁵ ილია ჭავჭავაძე, ნაწერების სრული კრებული, 1928, ტ. VII, გვ. 30.

ცია — „Барским крестьянам“ ნათლად გამოხატავს ჩერნიშევსკის პოლიტიკურ შეხედულებებსა და რევოლუციურ ტაქტიკას. პროკლამაციის ძირითად იდეას წარმოადგენს მასების (გლეხების) დარაზმვა შეერთებულ ძალად და იარაღით ხელში მათი გამოსვლა: „გლეხებმა ერთმანეთში შეთანხმება უნდა დაამყარონ. რომ ერთად გამოვიდნენ, როცა დრო დადგება. სანამ დრო არ დამდგარა, ძალა უნდა შეინახოთ, ტყუილებრალოდ თავი უბედურებაში არ ჩაიგდოთ... თქმულება აშბობს, რომ ერთი კაცი მეომარი არ არისო. რა აზრი ექნება, რომ ერთ სოფელში არეულობა მოახდინოთ, როცა სხვა სოფლებში ჯერ კიდევ არ არიან მზად?... თვით თქვენნივე ძმა-გლეხებს შორის იმსჯელებთ, და მოამზადეთ, რომ თავისი ნამდვილი სახით იცოდნენ საქმის ვითარება. როცა თქვენ შორის თანხმობა დამყარდება, იმ დროისათვის მოწოდებაც გამოვა, რომ დრო არის ყველამ ძმურად დაიწყეთ“. როგორც ვხედავთ, ჩერნიშევსკის რევოლუციური ტაქტიკა ამ პერიოდში მასების ერთ ძალად გაერთიანებას ისახავს მიზნად. მასა უნდა იღებდეს მონაწილეობას ბრძოლაში. თუ უმრავლესობა არ არის დაინტერესებული ბრძოლით, მაშინ მიზანი ძნელად, ან შესაძლებელია სრულიად არ განხორციელდეს. ჩერნიშევსკის ამ რევოლუციური ტაქტიკის გამოძახილი ჩანს ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ შემოქმედებაში, კერძოდ, „აჩრდილში“. ეს ნაწარმოები ილიამ დაამთავრა პეტერბურგში 1859 წელს, მაგრამ მისი საბოლოო რედაქცია 1872 წელს ეკუთვნის. ამიტომ, ბუნებრივია, ბევრი რამ, რაც პოემის პირველ ვარიანტში არ იყო, საბოლოო რედაქციაშია შესული. „აჩრდილის“ მე-13 თავი, სადაც ილია ლაპარაკობს „შრომის შვილისა“ და მისი მომავლის შესახებ, — ჩერნიშევსკის იდეურ გავლენას გვაგრძობინებს. რაზნოჩინელები მომავალს მშრომელ ხალხს (მათი გაგებით გლეხობას) აკუთვნებდნენ. ილიაც ეუბნება „შრომის შვილს“, რომ მყოობადი მარტო მას ეკუთვნის. მართალია, ამ ქვეყნად შრომა ტყვედ არის პყრობილი, ის დამაგრულია მძარცველების მიერ, მაგრამ მისი ბორკილი რღვეულია და გამზადებულია დასამსხვრევად. „შრომის ახსნა“, მისი განთავისუფლება, — ეს „არის ტვირთი ძლევა მოსილის ამ საუკუნის“. ილია ჭავჭავაძე გრძნობს, რომ „კაცთა ღელვისა დიადი ზვირთი მედგრადა იბრძვის“ შრომის განთავისუფლებისათვის. ის დარწმუნებულია, „კაცთა ღელვის დიად ზვირთსა“ და შრომის ბორკილებს შორის ბრძოლა გამოიწვევს ძველის დამსხვრევას და ახალის შექმნას:

„ველარ განუძლებს ქვეყანა ძველი
 განახლებისა გრიგალის კროლას,
 ველარ განუძლებს ქვეყნის მძარცველი
 კეშმარიტებით აღძრულსა ბრძოლას,

და დამსხვრევა იგი ბორკილი
შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების,
და ახალ ნერგზედ ახლად შობილი
ესე ქვეყანა კვლავ აღუკავდების*.

მაშინ „წრომის სუფევა მოვა“ ამ ქვეყნად, განმტკიცდება კაც-
მოყვარება, ცხვარი და მგელი ერთად გავა სამოვარზე. „მაშინ უქმ
სიტყუად არ იქნებიან ძმობა, ერთობა. თავისუფლება, ეკლის გვირ-
გვინით აღარ ივლიან კაცთმოყვარება და სათნოება“. „მაშინ მაშე-
ოალო, — ეუბნება — ღლია ქავეკავაძე წრომის შეიღს,

„...შენც განკაცდებ
წრომეულ ნიჭთა კვლავ მოიპოვებ,
სხვას ძირს არ დასწევ, თვით აღმალდები,
არცვის ემონვი და არც იმონებ“.

ამ დიდი კაცობრიული საქმისათვის საქირთა შეერთებული ძალა,
მასა. აღამიანების კავშირი — ასეთია გზა, რომელსაც იღია ხელავს.
მაგრამ ამ გზის რეალური შესაძლებლობა, რომელიც სინამდვილედ
უნდა იქცეს, ჯერ კიდევ არტახებშია. თითქოს დაიწყო, თითქოს რაღაც
უნდა მოხდეს:

„აჯერ ორბაშ კაცს რაღაც უგრძობათ,
ქვეყნისა სახსრად ერთად მიდიან,
ერთის საქმისთვის გაუღვიძნიათ“.

მაგრამ ისინი

„...ეზმანეთსა კი არ ენდობიან“.

მიდიან ერთად, ერთი მიზანი დაუსახავთ, ერთმანეთისათვის ხელი
ჩაუკიდინათ, მაგრამ ეს მოჩვენებაა, რადგან:

„ერთმანეთისა მათ სიკეთე ჰწერთ,
თუმც ერთისათვის თითქო იღწვიან:
თვით ამბობენ მას, რის აღდგენაც უსურთ.
თვით მშველენ მას, რასაც უგრძობიან“.

აღამიანთა საზოგადოებაში ურთიერთუნდობლობა, შური, მტრობა,
ერთიანი მიზნისა და ნებისყოფის უქონლობა იღია ქავეკავაძეს მიანიხია.
თავისი დროის ერთ-ერთ უდიდეს ნაკლად, რაც ხელს უშლის ქვეყ-
ნის განახლებას. ამით პოეტი გამოხატავს კრიტიკულ დამოკიდებუ-
ლებას თანამედროვეობისადმი. კიცხავს მის უარყოფით მხარეებს.
სურს პირდაპირ სარკვეში ჩაახედოს თანამედროვენი. კრიტიკის იარა-
ღით იღია ქავეკავაძე თავის დროსა და სინამდვილეს გამოხატავდა,

* ი. ქავეკავაძე, თხზულებანი, ტ. I, „პირილი“, მე-10 თავი, გვ. 122.

ერთი შეხედვით თუნდაც ისეთ ნეიტრალურ საკითხში, როგორც იყო ლიტერატურული ენა 60-იან წლებში.

ამ დროს ენის საკითხი მართლაც ძალიან იყო მომწიფებული, რასაც ადასტურებს „ციცკრის“ 1860 წლის დეკემბრის ნომერში მოთავსებული პატარა წერილი — „სამშობლო ენისათვის“. მისი ძირითადი იდეა ქართული ენის უფლებათა დაცვაა. ავტორი თ. მაჭავარიანი მიუთითებს: ზოგიერთები გაუბრიან თავიანთი სამშობლო ენის ხმარებას, ღირსად არ ცნობენ მას, კარგად არ იციან, როცა ჩინებულად ლაპარაკობენ ფრანგულსა და სხვა უცხო ენებზე. ეს სირცხვილიაო, — დასძენს ავტორი. „არ იცის ენა-თქო? ეს დიდათ ჩვენთვისაც სირცხვილი იქნება, — წერს თ. მაჭავარიანი, — რადგანაც ძველთა დროთა უძახოდნენ ენასა ქართულსა განათლებულს“²⁷. ავტორი კიდევ უფრო შორს მიდის: „იყვნენ ძველთა დროთა ფილოსოფოსნი ქართულსა ენასა ზედა, რომელთაც ეკავათ ენა ჩვენი განსაკუთრებით განრჩეული სხვათა ენებთაგან, ხოლო რა ფილოსოფოსნი იგინი მიიცვალენ ენა ქართველთაც დაეცა და უნდა აღდგენა მას ეითარცა წაქცეულსა რასმე“²⁸. როგორც ვხედავთ, ავტორი ფიქრობს, რომ ქართული ენა მეცხრამეტე საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში „წაქცეულია“, რომელსაც აღდგენა ესაჭიროება, ცდილობს თუ არა ვინმე მის აღდგენას? „მცირეთა ქართველთა“ სურთ აღადგინონ ქართული ენა, მაგრამ მათი მიზანი ძნელი და თითქმის უშედეგოა იმ გარემოცვის პირობებში, როცა ერთი ფრანგულს სწავლობს, მეორეც ამავე გზას დადგომია, ხოლო მესამე გაიძახის: მე სხვა ენაზე პოეტი უნდა ვიქნეო. მეოთხე კი დგას და ლაპარაკობს: „მე ჩემი ენა მაქვს და სჯობს დავისწავლო ენა ჩემი კარგათ“. ამ ერთი კაცის განზრახვას და სურვილს ავტორი ადარებს განმარტოებულ ზარს, რომელსაც სურს, მაგრამ „არ ძალუძს მოწოდება ქვეყნისა“. დასასრულ მაჭავარიანი მოუწოდებს საზოგადოებას ხელი მოჰკიდოს ენის აღდგენას, შეისწავლოს იგი და პატივი სცეს მას. საკმაო შეიქნა ეს თავშეკავებული, — გაუბედავი ხმა, და თერგდალეულ ილია ჭავჭავაძის გამოჩენა, რომ მოვლენებს გარკვეული სახე მიეღოთ. უწყინარი მსჯელობა ქართული ენის შესახებ მალე მძაფრი შეტაკებისა და ბრძოლის არენად გადაიქცა.

„ციცკრის“ 1861 წლის აპრილის ნომერში დაიბეჭდა ილია ჭავჭავაძის კრიტიკული სტატია — „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა“.

²⁷ „ციცკარი“, 1860 წ., დეკემბერი, გვ. 540.

²⁸ იქვე.

ეს იყო პირველი გასროლა, რომელმაც „მამათა“ ბანაკს აცნობა: თერგდალეულები მოვიდნენ, საბრძოლველად მოემზადეთო.

თერგდალეულებმა „მამების“ წინააღმდეგ ბრძოლა დაიწყეს რეალისტურ-უტილიტარული იდეებით და ენის საკითხი წარმოადგენდა მთელი ბრძოლის მხოლოდ ნაწილს. თერგდალეულებმა ამ პრობლემის გადაწყვეტა ცადეს უტილიტარული მსოფლმხედველობის საფუძველზე. მთავარი, რასაც ილია უსაყვედურებს რევაზ ერისთავს — ენის უვარგისობაა. ის სასტიკად დასცინის მთარგმნელს: „ჩვენ გულდაჯერებით უწინასწარმეტყველებთ თავად ერისთავს, — წერს ილია, — რომ დრო მოვა, როცა მის თარგმანის ლექსებითა დასჯიან წარმართთა, როგორც დიდ ეკატერინეს დროს ტრედიაკოვსკის ლექსებითა სჯიდნენ“²⁹. რევაზ ერისთავის თარგმანი ისე გაუმართლებელ და სუსტ ნაწარმოებად მიაჩნია ილიას, რომ ის ამ უკანასკნელის თავიდან — ბოლომდე წაიკითხვას დიდ მოთმინებათ თვლის. „ასეთნაირად ჭრიჭინებენ თავად ერისთავის ლექსები, როგორც გაუსაბნავი სპაპალნის ურმის თვლები; ასეთ უჩულოას დაგმართებთ, რომ „ჟამი მოგივათ გაციებისა“, თავად რაფ. ერისთავისა არ იყოს. ნამეტნავად ნაზ აგებულების ქალს მოარიდეთ ეგ თარგმანი, თორემ ჭლებად ჩავარდება“. ეს საჩკაზში ილიამ მიმართა არა მარტო რევაზ ერისთავის, არამედ საერთოდ „მამების“ წინააღმდეგ. „შეშლილის“ ზოგიერთი ადგილი ილიამ მხატვრულობის³⁰ თვალსაზრისით დამაკმაყოფილებლად ცნო, მაგრამ, ალბათ, სხვა მოსაზრებით; რომ დაემალა

²⁹ „ცისკარი“, 1861 წ. აპრილის ნომერი, გვ. 572.

³⁰ „შეშლილში“ მართლაც არის ზოგიერთი მხატვრული სტრიქონი, თუმცა უმცირესი რაოდენობით. ილიას მოჰყავს ექვსი სტრიქონი, სადაც შეშლილის სახეა მოცემული, მაგრამ ნახეთ როგორია ერისთავის ენა:

„თუ გინდ მშენივრად მზე ბრწყინვალუბდეს
და ჩვენ ქვეყანას აცხოველებდეს;
გინა ელვაი ღრუბლითა კრთოდეს
ქუხილი ცაში ჰსქებდეს, გვრგვინვიდეს;
გინა თუ ღამე ვით ყვავილებით
ცა მოიქედოს თვით ვარსკვლავებით,
თუნდ მთვარე ნაზად განანათლებდეს
უმანკოს ნათლით ბნელსა ჩვენს არეს;
თუნდა ზღვის ღელვა დიდმძიანობდეს,
გინა თუ წყარო ნელ წკანწკარებდეს;
გინა მთა ეტნა ცეცხლსა ისროდეს
და კომლი მისი ცად იწეოდეს“.

თარგმნილია ძალიან მძიმე ენით. აზრიც მეტად ბუნდოვანი და გაუგებარია. უხადია, ილია ჰაკეაქაძე ამ უსუსურობას ვერ მოითმენდა. — გ. ჯ.

ხელაღებით უარყოფა, რომლითაც ის მიუღდა „შემოღლის“ თარგმანს განხილვას. ძირითადი სახელმძღვანელო პრინციპი, რომელიც ილიამ თავის წერილში განავითარა, იყო ქართული ენის დაცვა ბარბაროზებისა და არქაიზმისაგან³¹. „სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამაპაპათაგან, — წერს ილია, — მამული, ენა და სარწმუნოება. თუ ამათაც არ უპატრონეთ, რა კაცები ვიქნებით, რა პასუხს გავსცემთ შთამომავლობასა? სხვისა არ ვიცით და ჩვენ-კი მშობელ მამასაც არ დაუთმობდით ჩვენ მშობლიურ ენის მიწასთან გასწორებას“. ცოტა ქვევით უფრო ნათლად და მარტივადაა გამოთქმული წერილის სახელმძღვანელო იდეა: „ჩვენ ჩვენის ენის დამცირებამ დაგვაწერინა ეს სტატია. თორემ ჩვენ ვინა და კალამი ვინა?“

ამით დამთავრდა ილიას პირველი მძლავრი გალაშქრება „მამების“ წინააღმდეგ, რასაც შედეგად მოჰყვა მათ შორის ბრძოლა არა მარტო ენის, არამედ სხვა მთელ რიგ ძირითად საკითხებში. ამ ბრძოლამ მთელი ეპოქა — გასული საუკუნის 60-იანი წლები ცოცხლად გაძოხატა, როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე ლიტერატურულ კრიტიკასა და პუბლიცისტიკაში.

ილია ჰავებდა, ისე როგორც აკაკი წერეთელი, ხელოვნებისაგან ყოველთვის მოითხოვდა თანამედროვეობის გამოხატვას, თვითონვე ახორციელებდა ამ პრინციპს შემოქმედებაში, თუმცა ზოგიერთი მისი ნაწარმოები უშუალოდ თანამედროვეობის თემაზე არ არის აგებული. ასეთია, მაგალითად, პოემა „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, მაგრამ მასში ისტორიული თემატიკის დანიშნულება სხვა ასპექტითაა წარმოდგენილი. იგივე შეიძლება ითქვას „განდეგილზე“, რომელიც ასკეტური ცხოვრების გამომხატველია, მაგრამ ასკეტური იდეალის წინააღმდეგ ამხედრებს ადამიანურ აზრს. ყოველი გამოხატვა როდი შეესაბამება გამოსახატავ საგანს. ხელოვნებაში გამოხატვას თავისი შინაგანი ღრმა აზრი აქვს და მისი ამოკითხვა პირველ ყოვლისა კრიტიკოსის მოვალეობას შეადგენს. „განდეგილის“ იდეა თავდაპირველად ვერ იქნა სწორად გაგებული, მასში ხედავდნენ მხოლოდ განყენებულ, აბსტრაქტულ მისწრაფებას ეკლესიური ცხოვრებისადმი, ხოლო ზოგიერთმა ამ ნაწარმოებზე მუშაობა ავტორს „დროს გაცდე-

³¹ ენის საკითხში „მამების“ წინააღმდეგ თერგდალეულების, კერძოდ ილიას ბრძოლას ისტორიული შედეგი მოჰყვა: ორთოგრაფიიდან განდევნა ისეთი ასოებისა, როგორცაა: ჴ, ჴჴ, ჳ, ჴ, კ. „ეს ასოები, — წერდა ილია თავისი პირველი წერილის სქოლიოში, — არ გეიხმარია ჩვენ სტატიაში; თუ, ვინცობაა, ეს ენა წინააღმდეგ შიანდეს ვისმეს, ჩვენ ყოველთვის მზად ვართ გავსცეთ პასუხი და გამოუცხადოთ, რა მიზეზითაც არა ვმხარობთ“. თავის „პასუხში“ ილიამ მართლად დაუშტკიცა „მამებს“ ამ ასოების უადგილობა. ეს იყო ენაში მეტად მნიშვნელოვანი რეფორმა, რომელიც თერგდალეულებმა პრაქტიკულად განახორციელეს.

ნად“ ჩაუთვალა. ამ შეხედულების წარმომადგენელი იყო კრიტიკოსი ესტატე ბოსლეველი. რომელმაც „განდევილში“ ცხოვრებისაგან განდგომა დაინახა. „ამ პოემიდან სჩანს. — წერდა ბოსლეველი, — რომ ჩვენმა ერთმა უკეთესმა პოეტთაგანმა თითქო მინება თავი ცხოვრებისათვის კითხვების გამოხატვას პოეზიაში, თითქო თვითონ ცხოვრებასაც შესწყრა და მის ავსა და კარგს გვერდი აუქცია“²². ძალიან სამწუხარო აქნებდნენ, — წერდა ბოსლეველი, — თუ პოეტებმა ნამდვილ ცხოვრებას თვალი აარიდეს და ხელი მიჰყვეს განდევილისთანა პოემებს. ეს შეხედულება სრულებით არ გამოხატავდა სიმართლეს. თავის დროზე კიბა აბაშიძემ მიუთითა, რომ „განდევლის“ ასეთი გაგება სინამდვილეს არ შეეფერება. ილია ჭავჭავაძე თავის პოემაში მიზნად ისახავს ასკეტური ცხოვრების წინააღმდეგ ბრძოლას, ამარცხებს ცხოვრებისაგან განდგომას და იმას როდი გვიმტკიცებს, ცხოვრება ამოებდა იყოს ან განდევლობა შეადგენდეს ადამიანური ცხოვრების შინაარსს. ამ მხრივ „განდევლი“ უფრო ღრმა მნიშვნელობის მქონე ნაწარმოებია. ვიდრე ემილ ზოლას „აბატ მურეს შეცდომა“ თუ გუსტავ ფლობერის „წმინდა ანტონის განსაცდელი“. არც ფლობერი და არც ზოლა არ აყენებენ საკითხს საერთოდ განდევლობის შესახებ. მათ არ აინტერესებთ განდევლობა, როგორც რომის იმპერიის დშლის ნაღვალზე წარმოშობილი მოვლენა. ზოლას ნაწარმოებში ახალგაზრდა პატრი მურე მხოლოდ მაშინ „შეცდება“, როცა ავადმყოფია, ნებისყოფა გატეხილი აქვს. და შეხედება ცელქ, დაუღებარ გოგონას ალბინას. შემდეგ მურე. გამოჩანს მრთელეული, ისევ ასკეტურ ცხოვრებას იწყებს. მასში ასკეტიზმი ისე მტკიცედ იმარჯვებს, რომ ალბინა ვეღარ ატანს ამქვეყნიურ სიტკბობებს და უბრუნოს თავისი სატრფო. მართალია, ზოლა თავის რომანში ალბინას დაკრძალვის შემდეგ გვიჩვენებს სოფლური პრაქტიკული ცხოვრების ძალას. მაგრამ ეს საკითხი უკვე მიჩნდება საერთოდ მიწიერი ცხოვრებით ადამიანების გატაცებას და არა თვით მურეს სულიერ გარდაქმნას. რომანში პატრი მურე ისევ თავის ძველ რწმენას მიჰყვება. ასკეტიზმი იმარჯვებს ფლობერის ანტონშიც. თავისი ფილოსოფიურ-მხატვრული ნაწარმოების გმირად ავტორმა გამოიყვანა ისტორიულად არსებული ევგვიტელი ბერი ანტონი. რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის მესამე-მეოთხე საუკუნეში ცხოვრობდა, ფლობერმა ამ ბერისაგან შექმნა დამოუკიდებელი მხატვრული სახე, რომელიც არსებითად განსხვავდება ისტორიულად ცნობილი ანტონისაგან. საშინელი სიზმრები, რომლებიც სარწმუნოების წარმავლობას და ამოებას უმტკიცებენ ბერ ანტონს, ხელს მაინც ვერ ააღებინებენ მას რწმენაზე და მეორე დღეს, რო-

²² „პრომა“, № 18, 1883 წ.

გორც კი ინათებს, ანტონი ისევ განაგრძობს ასკეტურ ცხოვრებას. ფლობერიც თავის გმირში ასკეტურ იდეალს ამარჯვებინებს. მართალია, ანტონს უპირისპირდება მისი მოწაფე ილარიონი, აგრეთვე ეშმაკი. რომლებიც ნაწარმოებში ფლობერმა გამოიყვანა, მაგრამ ამით კი არ სუსტდება, პირიქით ძლიერდება „წმინდა ანტონის განსაცდელის“ მისტიკურ-პესიმისტური ხაზი და მხოლოდ იმ გარემოებას ექცევა ყურადღება, რომ ღმერთების არსებობა განწირულია დასაღუპავად. ილია ჭავჭავაძის ბერი კი მარცხდება, იგი რწმუნდება, რომ მწყემსი ქალისადმი მისი ვნებიანი მიდრეკილება უკვე შეცდომაა უზენაესის წინაშე, მზის სხივი ლოცვანს ველარ იჭერს და განდევნილი გარდაიცვლება. ცხოვრებისაგან ისეთი მტკიცე ნებისყოფის ადამიანის განდგომაც კი, როგორც ეს ბერი იყო, კატასტროფით დამთავრდა. ასევე კატასტროფით დამთავრდება ცხოვრებისაგან გაქცევის ყველა. ცდა. განდევნილი გაურბის ბოროტებას, ცხოვრების უმსგავსოებას, ჰგონია ამით თავს დააღწევს, მაგრამ სასტიკად ცდება: ბოროტებას ან უმსგავსოებას კი არ უნდა გაექცე, უნდა ებრძოლო, ამ ბრძოლით ჰოვებ ბედნიერებას. რა თქმა უნდა, ცხოვრებისადმი მასწრაფება, მისი სილამაზით გატაცება ელინიზმი როდია, როგორც ეს ზოგიერთებმა „განდევილში“ დაინახეს, ისევე როგორც ელინიზმად ვერ ჩაითვლება ლერმონტოვის მწირის მისწრაფება თავისუფლებისა და ცხოვრებისაკენ, მისი გაქცევა მონასტრიდან. ლერმონტოვის „მწირი“ მაინც განსხვავდება ილია ჭავჭავაძის „განდევლისაგან“, ვინაიდან იქ მწირს ძალით სთავაზობენ მონასტრულ ცხოვრებას, იქ ამქვეყნიური წინასწარ გამარჯვებულია, მაშინ, როცა „განდევილში“ ასკეტური იდეალი ბოლომდე ზეიმობს და მხოლოდ ფინალში მარცხდება³³. „განდევლის“ შინაარსთან უფრო ახლოა ანატოლ ფრანსის რომანი „თაისი“, თუმცა ახალგაზრდა, გულუბრყვილო ლამაზი მწყემსი ქალის მაგიერ ჩვენ იქ ვხვდებით თაისს, შეგნებულს თავის ხორციელს ვნებაში, ადამიანს, რომელსაც უფრო მეტად შეეძლო ემოქმედნა ბერ პაფნუტიზე, ვიდრე მძინარე მწყემს ქალს განდევილზე.

თანამედროვეობის საკითხისათვის საბჭოთა ხელოვნებაში. ადვილი მისახვედრია, რომ ხელოვნებაში თითქოს განყენებული იდეალი, ერთი შეხედვით აბსტრაქტული, შესაძლოა ძალიან აქტუალურ და თანამედროვე თემატიკად იქცეს, თუ ავტორი მოწინავე იდეით ხელმძღვანელობს და შეიგნებს, რომ პოეზია თვითმიზანი კი არ არის, არამედ იდეის კონკრეტული მხატვრული ცხადყოფაა, რომელმაც ადამიანსა და ცხოვრებაზე გარკვეული გავლენა უნდა მოახდინოს.

³³ საერთოდ ამ საკითხს ქართულ კრიტიკაში პირველად შეეხო კ. აბაშიძე. იხ. მისი „ეტიუდები“, ტ. I, გვ. 179—204.

მაგრამ მხატვრული შთაგონების თემა შეიძლება ავტორს ორგვარი სახით წარმოუდგეს: უშუალო სინამდვილედ, რომელსაც ხედავს, ეხება, პირდაპირ უცქერის, და გარდასულ რეალობად, რომლის ხილვა აღარ შეუძლია, რის გამო უნდა გაცოცხლოს ბუნების (მოდელის) ჩართვით ატელიეში ან მხოლოდ ფანტაზიის ძალით აღიდგინოს ცნობიერებაში. მაგალითად, რენესანსის დროის დიდი ფერმწერლები ხატავდნენ არა მარტო ძველი ალტჰიმის სიუჟეტებს, არამედ, თავის თანამედროვე ადამიანებსაც და ორივე შემთხვევა მათთვის სინამდვილის „ხილვას“ მოითხოვდა: პირველი მოდელს, ნატურას, მეორე თვით იყო უშუალო თემა. ესტუმრეთ ჩვენს რომელიმე ხელოვანს — მხატვარს, მოქანდაკეს, მწერალს, დააკვირდით ნის მუშაობას, საუბარი ჩამოუგდნეთ შემოქმედებით პროცესზე და თქვენ დარწმუნდებით, რომ მისთვის მხატვრული ნაწარმოების დაწყებიდან დამთავრებამდე სამი ძირითადი ეტაპი არსებობს. ეს ეტაპები, მართალია, განსხვავებულნი არიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ მეორე მაინც არ აუქმებს პირველს, ისევე როგორც მესამე პირველ ორს აუცილებლად ინარჩუნებს. სწორედ ეს გვაძლევს შემოქმედებითი პროცესის ერთიანობას, მიუხედავად დროის რეგლამენტისა, თუნდაც იგი მრავალ წელს გრძელდებოდეს.

ამ შემთხვევაში შეიძლება გვითხრან, რომ ჩვენ ხელოვნების უაღრესად ზოგად კანონს ვეხებით და კონკრეტულად არ მივუთითებთ ცალკეულ ხელოვანთათვის დამახასიათებელ თვისებებზე. რა თქმა უნდა, კომპოზიტორის შემოქმედებითი პროცესი აბსოლუტურ იგვევობაში ვერ აღმოჩნდება ფერმწერლისა თუ მოქანდაკის მუშაობასთან, მათ შორის ცოტა განსხვავება როდი არსებობს, ეს მშვენიერად გვესმის, მაგრამ ლაპარაკია სამ ძირითად ეტაპზე, რომლებიც თითქოს და სავალდებულოდ მეორდება თითოეული ოსტატისათვის. ამიტომ ავიღოთ ფერმწერალი, ამ შემთხვევაში ყველაზე უფრო ხელსაყრელი ილუსტრაცია.

სინამდვილის ასახვის დროს, თუნდაც იგი ობიექტური რეალობის სახით არ იყოს მის წინ გადაშლილი, ყოველი ხელოვანის მსგავსად, ფერმწერალიც შემოქმედებითი ფანტაზიის ტყვეობაში იმყოფება. მაგრამ ეს როდია წარმოსახვითი უნარისადმი მონური მორჩილება, პირიქით, წარმოადგენს ბრძოლას შესაძლებლობასა და სინამდვილეს შორის, რომელიც გაორმაგებული ხდება იმად, რაც არის და რადაც უნდა იქცეს. ამიტომ საკვებით სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ შემოქმედებითი პროცესი იწყება მაშინ, როცა იწყება თვით ხელოვანის განწყობა წარმოსახვის ობიექტისადმი. სწორედ აქ ეყრება საფუძველი შემოქმედებითი პრო-

ცესის პარულ ეტაპს. მიყვებით და დავახასიათოთ თითოეული მათგანი:

1. თავდაპირველად ხელოვანი განიცდის შემოქმედებით განწყობას ობიექტისადმი. ფიქრობს და აანალიზებს სინამდვილეს, იჭრება მისი არსობის სიღრმეში, ზომავს და აფასებს; ეს მომენტი შეიძლება შეფასებულ იქნას, როგორც მომზადება შემოქმედებითი პრაქტიკის დასაწყებად, ისე, რომ შემოქმედებითი განწყობა არსებითად შემოქმედებითი აღფრთოვანების აუცილებელი შესავალი, პრელუდია თუ უვერტიურაა:

2. იწყება შემოქმედებითი განწყობის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში როგორც შესაძლებლობის გადაქცევა აუცილებლობად, განზრახვა რეალობად ყოფნას მოითხოვს, რომლის დროსაც ხელოვანის მთელი არსება დაძაბული და ერთი მიზნისაკენ გულმიპყრობილია; ეს არის შემოქმედებითი პრაქტიკის მთელი არსება, რომელიც ყველაზე მძიმე, ყველაზე ხანგრძლივი და ყველაზე შრომატევადია გონებრივი, სენსუალური და ფიზიკური ძალების დახარჯვის თვალსაზრისით:

3. საბოლოო გააზრება, ე. წ. კრიტიკული ექსკურსი, როცა ავტორი თავისივე შექმნილის ავტორობიდან თითქოს გამოდის და მას უცქერს. როგორც „უტბო შედეგის“, თუნდაც მის ნაწარმოებს შედეგის კი არა, საშუალოს ღირსებაც კი არ ჰქონდეს. ეს არის ყველაზე საპასუხისმგებლო, თუმცა ერთი შეხედვით იოლი პროცესი. მაგრამ იგი მეტად რთული და მტანჯველია ხელოვანისათვის, ვინაიდან ამ დროს მის არსებაში ერთმანეთს ებრძვის მოწონება და დაწუნება, ლამაზი და მახინჯი, ეჭვი და ოპტიმიზმი, და ავტორს უჭირს თავისთვის ობიექტური დასკვნის გაკეთება, მოითხოვს სხვის დახმარებას, სწვის აზრს, რომელიც, ბუნებრივია, მას სურს დადებითი იყოს.

საინტერესოა ეს მომენტი ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული, რომ ისინი თითქმის არასოდეს არ შორდებიან ერთმანეთს, პირიქით, ავსებენ და ხელს უწყობენ. ამით იქმნება შემოქმედებითი პროცესის მთლიანობა, მისი რგოლების განუწყვეტელი მჭიდრო კავშირი და რაც უფრო მეტად ექსოვება სამივე მომენტი ერთმანეთს, შემოქმედებითი პროცესი უფრო დაძაბული ხდება, ხოლო შედეგი უფრო დიდი ეფექტის მომცემი.

ეს საკუთრივ თემის წარმოდგენას და მასთან დაკავშირებით შემოქმედებითი პროცესის ხასიათს რაც შეეხება.

მაგრამ, პირველ ყოვლისა. მთავარია თვით თემის ბუნება გაირკვეს — თანამედროვეა იგი თუ გარდასულ დროს მიეკუთვნება? რა

ადგილის დაკავება შეუძლია მას ლიტერატურასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში? როგორ შევადგასოთ ერთი ან მეორე?

შეცდომა იქნება, თუ თანამედროვეობა ხელოვნებაში ისე გავიგეთ, თითქოს საკბარისია მწერალმა თავისი დრო აიღოს თემად. ძალიან აქტუალური თემა შესაძლოა მხატვარმა ისე გაშალოს, რომ მისგან აქტუალური აღარაფერი დარჩეს. და პირიქით, იგივე აქტუალური თემა, შეიძლება მწერალმა ისე განავითაროს, რომ ყოველთვის თანამედროვე იყოს. ალექსანდრე ფადეევის რომანი „ახალგაზრდა გვარდია“ ყოველთვის თანამედროვე იქნება, ვინაიდან იგი ცხოვლად გვინახავს ჩვენი დიდი სამამულო ომის გმირულ ეპიზოდს, უმღერის სიმართლეს, რწმენის სიმტკიცეს, პატიოსნებას, ახალგაზრდობის ვაჟკაცურ სულს. ამტანობას და უანგარო სიყვარულს ახალი სოციალისტური სამშობლოსადმი. მომავალი თაობანი ამ რომანში ღრმად განიცდიან საბჭოთა ახალგაზრდობის გმირულ სულისკვეთებას, დანახავენ და იგრძნობენ მას, რაც ჩვენმა თაობამ განასახიერა. ასე შეუძლია თანამედროვე ხელოვნებას საუკუნეებს გაწვდეს და ყოველთვის შეინარჩუნოს თანამედროვეობის გრძნობა.

ყოველი დიდი ხელოვანი თავისი ეპოქის შვილი იყო, თავისი ხალხის ინტერესებს ემსახურებოდა, ეპოქის წამყვან ტენდენციებსა და პროგრესულ იდეებს გამოხატავდა. მოიგონეთ ვირგილიუსის „ენეიდა“, რომელიც მრავლისმეტყველი ლექსით იწყება: „მე ვუმღერ იარაღს და ადამიანს“. ეს ეპოქის სიმღერა იყო. მოიგონეთ ნეკრასოვის მუზა — „შურისძიებისა და სევდის მუზა“. ისტორიულად ასევე წარმოგვიდგება რუსთაველისა და დანტეს, შექსპირისა და სერვანტესის, ოვიდიუსისა და ჰორაციუსის, პუშკინისა და ბაირონის, ლერმონტოვისა და ბარათაშვილის დიდი ქმნილებანი. მართალია, ყოველი თაობა მათში ხედავს წარსულს, მაგრამ გრძნობს, ისინი ენმაურებიან აწმყოსაც და გასწვდებიან მომავალსაც. ამაშია ჭეშმარიტად დიდი, ჭეშმარიტად გენიალური ხელოვნების შთამაგონებელი ძალა.

ვის არ აღაფრთოვანებს ხალხის წინაშე იმ დიდი მოვალეობის შეგნება, რომელსაც მთელი ქართული ლიტერატურა გრძნობს მე-19 საუკუნეში? ბარათაშვილის „სოფლისათვის ზრუნვას“ ილია ჭავჭავაძე „მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარღიო“ და ერის წყლულის საკუთარ წყლულად მიჩნევით აძლევს პასუხს. აკაკი წერეთელი თავის თავს „გარემოების საყვირს“ უწოდებს. თანამედროვეობის მღელვარე საკითხებს აყენებდნენ პროზის ისეთი ოსტატი, როგორიც ალექსანდრე ყაზბეგი იყო და პოეტური ხილვის ისეთი გენია, როგორიც ვაჟა-ფშაველაა. ყაზბეგის „ელისო“, „ელგუჯა“, „მამის მკვლელი“, „მოძღვარი“, „ხვეისბერი გოჩა“ დიდი შინაგანი ცეცხლით ენმაურებოდნენ თანამედროვეობას, სწორედ ისევე, როგორც ვაჟას „აღლდა

ქეთელაური“, „ბახტრიონი“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მკამელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, ან კიდევ მისი საოცარი მხატვრული ძალის ლირიკული ლექსები აღელვებდნენ თანამედროვეთა გონებას, იწვევდნენ საომარ ველზე, უღვივებდნენ სამშობლოს წინაშე წმიდათა წმიდა მოვალეობის უზადო გრძნობას, მოუწოდებდნენ სიმართლის სადარაჯოზე, ასწავლიდნენ მამაცობას და გმირობას.

ნამდვილ ხელოვნებას არასოდეს უცხოვრია თანამედროვეობისაგან გაქცევით, თუმცა ის ადამიანები, რომლებიც გაურბოდნენ თავის დროს, იძირებოდნენ წარსულის ლაბირინთებში ან მისტიციზმის ნისლში ეხვეოდნენ, მაინც თანამედროვეობის გამომხატველებად რჩებოდნენ, რამდენადაც ეს გაქცევა სინამდვილიდან თანამედროვეობის სოციალურ ჯგუფთა თუ ფენათა მისწრაფებებს ასახავდა.

ჩვენი თანამედროვეობის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს მთელი საბჭოთა ლიტერატურა, რომელმაც იდეური ბრძოლისა და დაძაბულ შემოქმედებითი ცხოვრების რთული გზა განვლო, დაიუფლა ოსტატობის დიდი სიმალეები, მოიპოვა მსოფლიოში ყველაზე უფრო პროგრესული, მოწინავე მწერლობის ავტორიტეტი და მიუხედავად ამისა, ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა, ჯერ კიდევ სრული ძალით არ გამოუჩინია თავისი დეკემირული შესაძლებლობანი და თვალისმომკრელი მწვერვალები. ეს საესებით ბუნებრივია, ვინაიდან საბჭოთა მწერლობა ახალია, ის შეუჩერებლად განაგრძობს თავისი მძლავრი არწივისებური ფრთების ყოველმხრივ გაშლას. განა ეპოქის შესატყვისი ხელოვნების შექმნისათვის საუკუნეები არ იყო საჭირო? ჩვენს ლიტერატურას კი ჯერ ერთი საუკუნის ნახევარიც არ გაუვლია. რა არის და რა იქნება იგი თუნდაც უახლოეს ხანაში?

ძველმა დრომ ათეული საუკუნეების მანძილზე შექმნა დიდი ხელოვნება და ლიტერატურა. თითოეული მათგანი იყო ახალი წყობილების დადასტურება, მისი მატერიალური და სულიერი ძალების გამოხატულება, მისი ადამიანების ღირსებათა და ნაკლოვანებათა ჩვენება, ახალის სიმღერა, რომელიც თავის ეპოქას შესანიშნავად ხატავდა, წარმოადგენდა მის სარკეს. საბჭოთა ხელოვნება ახალი, დიდი ხელოვნებაა, რომელიც სოციალისტური წყობილების დადასტურებას, მის აყვავებას უმღერის, მისი უმაგალითო მატერიალური და სულიერი ძალების გამოხატულებაა, მისი ადამიანების ღირსებათა ჩვენებაა, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ თუ წინანდელი ეპოქების ცვლა მხოლოდ წყობილებათა ცვლა იყო, რამდენადაც საფუძველი — ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია უცვლელი რჩებოდა, ჩვენი წყობილება რევოლუციურია, უმაგალითო, პირველად კაცობრიობის ისტორიაში ძველი წყობილება ისე შეიცვალა ახალით, სოციალისტურით, რომ მოისპო ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია — კა-

ცობრიობის ეს ყველაზე უფრო დიდი უბედურება. ასეთი წყობილების ხელოვნება არ შეიძლება ჩვეულებრივი იყოს, მისი გზა ასევე ჩვეულებრივად მიდიოდეს. საბჭოთა ხელოვნებას ისტორიაში მაგალითი არა აქვს და მას ასევე უფრო მეტი სიახლე თან ახლავს, ვიდრე რომელიმე დროის თუ ეპოქის ხელოვნებას. ეს არსებითად განსხვავებს მას ყველა დროის ხელოვნებათაგან, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყველა დროის ხელოვნებათა ყველაზე საუკეთესოს განსახიერებას შეიცავს; ეს ათგზის აღიღებს მის ძალებს, მის ავტორიტეტს, მის მხატვრულ ღირსებას. ასეთია საბჭოთა ხელოვნება, მისი განვითარების გზა, ასე დიდი პერსპექტივებია გადაშლილი მისი შემოქმედებითი წინსვლისათვის, და სავსებით ბუნებრივია, რომ ასევე დიდი ფუნქცია ეკისრება მას.

რა წარმოადგენს მის ფუნქციას?

ყოველ დროსა და ყოველ ეპოქაში ხელოვნებას გარკვეული ფუნქცია ეკისრებოდა. ჩვენ ეს საკმაოდ ნათელყვავით და მკითხველის ყურადღებას ამ საკითხზე აღარ შევაჩერებთ. მაგრამ საჭიროდ მიგვაჩინია გავიხსენოთ ტოლსტოის ტრაქტატი „რა არის ხელოვნება“, რომელიც ავტორმა დაამთავრა ქრისტიანული ხელოვნების განსაზღვრით და მიუთითა მის ამოცანაზე. ტოლსტოისათვის ქრისტიანული ხელოვნების ამოცანა მდგომარეობდა ადამიანების ძმურ გაერთიანებაში. ეს იყო ცნობილი „ბოროტების წინააღმდეგობის“ ვარიაცია ხელოვნების თეორიაში. ადამიანი აღებული იყო განყენებულად, მეტაფიზიკურად, უგულებელყოფდა იმ ჰუმანიტეტს, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში შეუძლებელია კაპიტალისტისა და პროლეტარის, მდიდრისა და ღარიბის, დამჩაგვრელისა და დამჩაგრულის, ექსპლოატატორისა და ექსპლოატირებულის ძმური გაერთიანება, ისე როგორც ეს არ მომხდარა ძველს დროში სუზერენსა და ვასალს, ბატონსა და ყმას, მონათმფლობელსა და მონას შორის.

განყენებულ ტოლსტოიანურ ამოცანას საბჭოთა ხელოვნება ვერ დაისახავს, თუმცა მისი მიზანი უფრო ვრცელია — მთელი მსოფლიოს მშრომელი ადამიანების ძმური გაერთიანება, მათი გამარჯვება, მათი ბედნიერების მიღწევა. ეს არის ახალი საერთო-საკაცობრიო მორალი, რომელსაც საბჭოთა ხელოვნება განასახიერებს. იგი მოწოდებულია აღზარდოს ახალი ადამიანი, გვიჩვენოს მისი მორალური ღირსებანი, მისი გმირული შემართება, ნების სიმტკიცე და მაღალი სულიერი კეთილშობილება.

ეს თვისებანი ჩვენმა ხალხმა, დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შემოქმედმა, მთელი ძალითა და სილამაზით გამოაჩინა სოციალისტური მშენებლობის ფრონტზე, სამამულო ომში, მშვიდობიანი

განვითარების მაღალ ხარაჩობებზე; მან კემშარიტად განაცვიფრა მსოფლიო თავისი ტიტანური შემართებით. ამ ამოცანას მწერალი მაშინ შეასრულებს, თუ ხალხის მოწინავე რიგებში იდგომება, არ ჩამორჩება მოვლენებს, ღრმად შეისწავლის სოციალისტურ სინამდვილეს, მისი განვითარების პროცესებს, საბჭოთა ადამიანის გრძნობებსა და თვისებებს, გამოარჩევს საუკეთესოს, რომ მაგალითად უჩვენოს მხატვრულ სახეებში.

ნურავენ იფიქრებს, თითქოს ჩვენ ყოველი მწერლისაგან მოვითხოვდეთ მარტოოდენ დადებითი მოვლენები ასახოს და გზას ვუკეტავდეთ გამოამხეუროს უარყოფითი, რაც ხელს გვიშლის უფრო სწრაფად წავიდეთ წინ. არა, ჩვენ შორსა ვართ ასეთი აზრისაგან. ჩვენ ყველაფერი იდეალური როდი გვაქვს. „ჩვენში არიან უარყოფითი ტიპები. ბოროტება ჩვენს ცხოვრებაში ცოტა როდია, და ყალბი ადამიანებიც ცოტა როდია. ჩვენ არ უნდა გვეშინოდეს ვუჩვენოთ ნაკლოვანებანი და სიძნელენი. ნაკლოვანებებს უნდა ვუმკურნალოთ. ჩვენ გოგოლები და შჩედრინები გვჭირდება. ნაკლოვანებები არ არის იქ, სადაც არ არის მოძრაობა, არ არის განვითარება, ჩვენ კი ვვითარდებით და წინ მივდივართ, — მაშასადამე, სიძნელეებიც და ნაკლოვანებებიც ჩვენ გვაქვს“³⁴. მათი ჩვენება სინამდვილის მართალ წარმოსახვას უნდა ექვემდებარებოდეს და არა მის გამუქებას ან ცალმხრივ წარმოსახვას. სხვანაირად ვერ გავიგებთ რეალობის გამოხატვას რევოლუციურ განვითარებაში, რაც სოციალისტური რეალიზმის, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის პირველ მცნებად არის აღიარებული. ამ თვალსაზრისით გმირების ღრმა ინდივიდუალიზაციის მოთხოვნა მარტოოდენ დადებითის მომენტს კი არ გულისხმობს, თავისში შეიცავს სინამდვილის დამაჭერებლად ჩვენებას განვითარებაში ისე, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოყვანილი გმირები ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ არა მარტო გარეგნული ნიშნებით, არამედ თავიანთი სულის სიღრმით, მორალური თვისებებით, პიროვნებისათვის დამახასიათებელი საქმიანობითა და ნებისყოფით. ამიტომ დადებითი და უარყოფითი გმირების ჩვენება ნიშნავს თვით სინამდვილის ჩვენებას, ურომლისოდ ხელოვნებას ყოველგვარი აზრი ეკარგება. მაგრამ მწერალმა, ხელოვანმა არასოდეს არ უნდა დაკარგოს ზომიერების გრძნობა: არც დადებითის, არც უარყოფითის წარმოსახვის დროს. ზომიერება ხელოვნების, ნამდვილი, კემშარიტი ხელოვნების უტყუარი ნიშანია და ჩვენ ქვევით უფრო დაწვრილებით აღვნიშნავთ, თუ რა როლის შემსრულებელია ცოცხალი მხატვრული შთაგონების ეს მუდმივი თანამგზავრი.

³⁴ «Преодолеть отставание драматургин», «Правда», 1952, № 98.

სინამდვილის უარყოფითი მოვლენების ასახვისათვის საჭიროა იმის გათვალისწინება, რომ ძველის რუდიმენტები, რევოლუციით დამსხვრეული აუცი სახელმწიფოებრივი ხოლადის ნამსხვრევები ჯერ კიდევ ელობებიან ახალი ადამიანის ფსიქიკურ წყობას; ამიტომ საესებით გასაგები უნდა იყოს, თუ რატომ მიგვაჩნია, რომ წარსულის ცუდ ტრადიციათა გადმონაშთების წინააღმდეგ ბრძოლა ჩვენი ხელოვნების ამოცანაში შედის. საბჭოთა ხელოვნება, რამდენადაც წარმატებით შეძლებს განახორციელოს თავისი დიდი ამოცანა, დაიუფლოს შემოქმედებითი ოსტატობის თვალისმომკრელი სიმაღლეები, იმდენად უფრო დაეხმარება ხალხს, სახელმწიფოს, პარტიას ისტორიული მისიის შესრულებაში, მაგრამ ამ ამოცანას საბჭოთა ხელოვნება მხოლოდ მაშინ ვერ შეასრულებს, თუ მისი წარმომადგენლები, შემოქმედი ადამიანები, როგორც გორკი იტყვოდა, სამზარეულოს ჰეპატიტისა და აბანოს იქით ვერაფერს დაინახავენ. მწერალი ყოველთვის და ყოველ ეპოქაში მოწინავე იყო. ჩვენ ვლავარაკობთ ნამდვილი მწერლის შესახებ და არა ლიტერატურულ ეფემერადაზე. მით უფრო მოწინავე უნდა იყოს საბჭოთა მწერალი, მსოფლიოში ყველაზე უფრო პროგრესული ქვეყნის მხატვარი. თუ მას სურს მოგვცეს ჩვენი სინამდვილის ჰემმარიტად მხატვრული განზოგადება, იგი მოუალეა დაკვირვებით სწავლობდეს თვით სინამდვილეს, მის განვითარებას, საბჭოთა ადამიანების გრძნობებსა და მისწრაფებებს, ხედავდეს ხვალისდელს, გვიჩვენებდეს მის სილამაზეს, ეხმარებოდეს ხალხს მხნე და ძლიერი ახალგაზრდობის აღზრდაში.

ამ დიდი ამოცანის შესრულებისათვის საბჭოთა მწერლობას თავისი შემოქმედებითი მეთოდი აქვს — სოციალისტური რეალიზმი. ეს მეთოდი თავისში შეიცავს ყველა პროგრესულს, რაც ხელოვნებას წარსულში ჰქონდა. მეორე მხრივ, ყველა ახალსა და მეცნიერულს, ჰემმარიტად დიადს, რაც დღესა გვაქვს, სოციალისტური რეალიზმი ასევე შეიცავს რევოლუციურ რომანტიზმს და სწორედ ამიტომ იყო, რომ საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე ითქვა: „...სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენს საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდს, ეს კი გულისხმობს, რომ რევოლუციური რომანტიზმი უნდა შედიოდეს ლიტერატურულ შემოქმედებაში, როგორც შემადგენელი ნაწილი, რადგან ჩვენი პარტიის მთელი ცხოვრება, მუშათა კლასის მთელი ცხოვრება და მისი ბრძოლა მდგომარეობს ყველაზე უფრო მკაცრი, ყველაზე უფრო ფხიზელი პრაქტიკული მუშაობის შერწყმაში უდიდეს ჰეროიკასთან და გრანდიოზულ პერსპექტივებთან“. რაც ძვირფასი იყო ძველ ხელოვნებაში, მიღწეულ იქნა კრიტიკული რეალიზმი და აქტიური რომანტიზმით. მათი ჯანსაღი ელემენტები ბუნებრივად შე-

დიან საბჭოთა ლიტერატურის მეთოდში განვითარებული და სრულ-ლიად ახალი სახით.

რეალიზმი შემოქმედებითად გამოხატავს სინამდვილეს, რომანტიზმი მას მიუმატებს სასურველ ამაღლებას, რომ მხატვრული სიძლიერე მისცეს. ალბათ, ეს მომენტი ჰქონდა მხედველობაში მაქსიმ გორკის, რომელმაც სოციალისტური რეალიზმის განმარტება რომანტიზმს დაუკავშირა. გორკი მიუთითებდა, რომ „შეთხზვა ნიშნავს რეალურ მონაცემთა ჯამიდან მათი ძირითადი აზრის ამოღებასა და მის სახეში განსახიერებას, — ასე ჩვენ მივიღებთ რეალიზმს. მაგრამ თუ რეალურ მონაცემთაგან ამოღებულ აზრს, ჰიპოთეზის ლოგიკის მიხედვით, დავუმატებთ სასურველ ვარაუდს, რითაც შესაძლოა სახის კიდევ უფრო შევსება, — მივიღებთ იმ რომანტიზმს, რომელიც... უაღრესად სასარგებლოა იმით, რომ ხელს უწყობს სინამდვილისადმი რევოლუციური დამოკიდებულების აღგზნებას, დამოკიდებულებისა, რომელიც პრაქტიკულად ცვლის ქვეყნიერებას“³⁵. ძირითადი აზრისათვის სასურველი ვარაუდის დამატება უნდა ექვემდებარებოდეს ლოგიკას, შესატყვისობას, ბუნებრივი განვითარების წესს და არ უნდა იყოს მიკერძოებითი ან ძალდატანებითი შევსება. რომელიც არღვევს მხატვრულ მთლიანობას. სწორედ ამიტომ გორკისათვის „რევოლუციური რომანტიზმი, ეს, არსებითად, ფსევდონიმია სოციალისტური რეალიზმისა, რომლის დანიშნულებაა არა მარტო წარსულის კრიტიკულად ასახვა აწმყოში, არამედ უმთავრესად, რევოლუციურად მიღწეული თანადროულობის დამკვიდრებისათვის ხელშეწყობა და სოციალისტური მომავლის მაღალი მიზნების გაშუქება“³⁶. წარსული რომ კრიტიკულად აწმყოში ასახო და რევოლუციურად მიღწეული თანამედროვეობის განმტკიცებას ხელი შეუწყო, ამასთან გააშუქო სოციალისტური მომავლის მაღალი მიზნები, პირველ ყოვლისა საჭიროა კი არ დაშორდე თანამედროვეობას, არამედ განიმსჭვალო მისი სულით, შეიჭრა საბჭოთა ყოფის ყველა მხარეში, რათა შეძლო სინამდვილის სწორი მხატვრული განზოგადება და მისი წამყვანი ტენდენციების განვითარების პროცესში ჩვენება. უამისოდ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი არ არსებობს.

მაგრამ სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდი როდღი ნიშნავს ყველა მწერალმა ერთნაირად წეროს; რაკი ერთი შემოქმედებითი მეთოდი აქვს, ყველა მწერლის ფორმა და სტილი ერთნაირი იყოს. არა, ეს სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე არასწორი გაგება იქნებოდა, რომელიც ჩვენს ლიტერატურას უდიდეს

³⁵ М. Горький, О литературе, стр. 456.

³⁶ М. Горький, О бойкости.

ზიანს მოუტანდა. სოციალისტური რეალიზმი თავისივე ბუნებით ებრძვის ერთფეროვნებას მხატვრულ შემოქმედებაში, იგი გულისხმობს ფორმათა და სტილთა მრავალფეროვნებას, თითოეული მწერლის ინდივიდუალობის ყოველმხრივ გამოვლენას. და მთელი ჩვენი ხელოვნების შესაძლებლობათა ფართოდ განვითარებას. ამ მიმართულებით მწერალს გაშლილი აქვს ძალიან დიდი ველი თამამად და გაბედულად ეძიოს ის ახალი, რომლის პოვნაც კი შეიძლება როგორც ლიტერატურულ სტილთა, ისე მხატვრულ ფორმათა სფეროში. ყოველივე ეს უდევს საფუძვლად საბჭოთა მწერლების მეორე საკავშირო ყრილობაზე განვითარებულ ერთ-ერთ ძირითად დებულებას იმის შესახებ, რომ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების საფუძველზე ჩვენს ლიტერატურაში განვითარდებიან სხვადასხვა შემოქმედებითი მიმდინარეობანი. ეს ფრიად საგულისხმო დებულებაა, რომელიც ორგანულად ექსოვება შეხედულებას ლიტერატურაში სტილთა და ფორმათა უფრო თამამი ძიების შესახებ, რამაც ხელი უნდა შეუწყოს „მწერლის ინდივიდუალობის ყოველმხრივ გამოვლენას და მისი ნიჭის განვითარებას“³⁷.

იყო დრო, როცა ყოველგვარ დასავლეთეგროპულს უპრეტენდენტო გასავალი ჰქონდა, ყოველგვარი დასავლეთეგროპული აქსიომატიკად ითვლებოდა ან უმადლეს მწვერვალად ცხადდებოდა. ნამდვილად ღირსეულს, გენიალურს აღარც კი არჩევდნენ მეთაე თუ მეოცნსარისხოვანისაგან, უნიჰო და სუსტიც საპატიოდ წარმოდგებოდა. ჰედის მოხრას დასავლეთეგროპულის წინაშე აძლიერებდა მეტად მოხერხებული და შორიდამიზნებით გაანგარიშებული გარეგანი ლიტერატურული დაწოლაც. მაგალითად, ინგლისელები, რომლებსაც ძალიან უყვართ თავიანთი მიღწეეების პროპაგანდა. ამტკიცებდნენ; შექსპირის სიტყვიერი ლექსიკონი ყველა მწერალზე უფრო დიდი არისო. თუ ვინმე შეიძლებოდა მის გვერდით დაგვეყენებინა, ისევ ინგლისელ მწერალზე მიუთითებდნენ და ასახელებდნენ ელიზაბეტ ბარეტის ქმარს რობერტ ბროუნინგს, რომლის ყველაზე უფრო ცნობილი ნაწარმოებია „სორდელი“. თავს არ იწუხებდნენ, ან კი ვინ აიძულებდათ მოენახათ სხვა ერის ლიტერატურაში ბროუნინგზე უფრო ვრცელლექსიკონიანი მწერალი. განა პუშკინის ან ტოლსტოის ლექსიკონი ბროუნინგზე მეტი არ არის? ტურგენევი ან გონჩაროვი? დოსტოეესკი ან ჩეხოვი? ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველის ლექსიკონი არა გვგონია რომელიმე მსოფლიო მწერალს ჩამოუვარდებოდეს, თუ ხშირ შემთხვევაში უფრო მაღლა არ დადგება!

³⁷ საბჭოთა მწერლების მეორე საკავშირო ყრილობის რეზოლუციები; „ლიტერატურული გაზეთი“, № 3 (913), 1955 წ. 21 იანვარი.

მაგრამ დასავლეთევროპულის წინაშე ქედის მოხრის უარყოფა სრულიად არ ნიშნავს დავამცირით. ის, რაც მასში ნამდვილად პროგრესული და ღირებულაია, არ დავაფასოთ გენიოსები, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს კაცობრიობის კულტურულ წინსვლას. არა, საკითხი ასე არ დგას. დასავლეთევროპულის ბრმა ფეტიშს ჩვენ ვუპირისპირებთ ფხიზელ შეფასებას, ამავე დროს იმის აღიარებას, რომ კულტურის სფეროში ჩვენი მიღწევები არა თუ ჩამოუვარდებოდა. ხშირ შემთხვევაში კიდევაც სჯარბობდა დასავლეთევროპულს. ასე იყო ისტორიულად, ასეა მით უფრო ახლა.

გავიხსენოთ წარსულის თუნდაც ზოგიერთი ფაქტი, რომელიც საგულისხმო მოვლენებს გვანიშნებს. „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ რუსული გამოცემის წინასიტყვაობაში 1882 წელს მარქსი და ენგელსი წერდნენ, რომ „რუსეთი წარმოადგენს რევოლუციური მოძრაობის მოწინავე რაზმს ევროპაში“. რუსული კულტურაც დასავლეთ ევროპის პროგრესული ადამიანების აღტაცებას იწვევდა. საკმარისია ითქვას დოსტოევსკის, ტურგენევის, ტოლსტოის, ჩეხოვის, გორკის, მაიაკოვსკის პოპულარობაზე. მათ ჰყავდათ და ჰყავდა მიმბაძველების მთელი პლეადა. განსაკუთრებით დიდი იყო შაქსიმ გორკისა და მაიაკოვსკის გავლენა. საბჭოთა ლიტერატურამ მსოფლიო მნიშვნელობა მოიპოვა, მისი უდიდესი წარმომადგენლები ცნობილი არიან საზღვარგარეთ და ისტორიულ გავლენას ახდენენ თანამედროვე მოწინავე მწერლებზე. გავიხსენოთ ერენბურგის, შოლახოვის, ტოლსტოის, ფადეევის, კატაევის, სიმონოვის მხატვრული შემოქმედების პოპულარობა დასავლეთ ევროპის, აზიის, აფრიკის. ავსტრალიის, ამერიკის ქვეყნებში. მაგრამ, როგორც ვთქვით, ყველაზე უფრო დიდი გავლენა თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაზე მოახდინეს შაქსიმ გორკიმ და ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ. მაიაკოვსკის ტრადიციას აგრძელებს სლავი ხალხების ბევრი თანამედროვე მწერალი. აგრეთვე ამერიკელი, ჩინელი და ესპანელი პოეტები. ლუი არაგონი კ. თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტი, რომელიც თავის თავს მაიაკოვსკის მოწაფედ აღიარებს, სიუბრეალიზმიდან რევოლუციური ლირიკამდე სწორედ მაიაკოვსკიმ მიიყვანა. არაგონის შემოქმედება ფორმითაც და შინაარსითაც მაიაკოვსკის დიდი გავლენით არის შთაგონებული. შეიძლებოდა ვრცელი პარალელი გაგვევლო მაიაკოვსკისა და არაგონის ლექსებს შორის, მაგრამ ილუსტრაციისათვის საკმარისია თვით არაგონის სიტყვები: „...მე მოვიტხოვ რეალობასთან დაბრუნებას, და ასეთია მაიაკოვსკის მიერ მოცემული გაკვეთალი; მთელი მისი პოეზია გამომდინარეობს რევოლუციის რეალური პირობებიდან“. სწვა ადგილზე არაგონი აცხადებს: „საჭიროა, რომ პოეტებმა შესძლონ ყოველგვარი კავშირი გასწყვიტონ მათთვის სასიამოვნო ფანტასმაგო-

რის მკვდარ ტვირთთან. მე მათ მაგალითად ვუყენებ მაიაკოვსკის“-
არაგონის უკანასკნელი პერიოდის ისეთი ლექსები, როგორცაა
„დიუნკერკის ღამე“ და „ნავთსადგური“, გვაგრძნობინებენ მაიაკოვ-
სკის პოეტური ქვეყნის პირდაპირ ვარიაციას ახალ პირობებში²⁸.

მართო ეს ფაქტები მოწმობენ, რომ მსოფლიო ლიტერატურის მო-
წინავე წარმომადგენლებისათვის საბჭოთა ლიტერატურა მისაბამი
ნიმუშია, რომელიც მათ საკმაო ხანია უნათებს რთულ გზას და აქ-
ლევს პერსპექტივას.

ახლა მივუბრუნდეთ მხატვრული ზომიერების პრობლემას.

ვინაც კარგად დააკვირვებია შემოქმედების რთულ ქვეყანას, და-
გვეთანხმება, რომ მხატვრული ზომიერება არსებითად იწვევს ხე-
ლოვნებაში სურათებისა და ხასიათების შეცვლას. როცა ჩვენ ვხე-
დავთ ვენერას ქანდაკებას, ესთეტიკურ აღფრთოვანებას განვიცდით,
სრულებით არა ვგრძნობთ პორნოგრაფიულ სიშიშვლეს. ის ჩვენში
არ იწვევს ვნებათაღელვას, არც ქალისადმი მამაკაცის მისწრაფებას
გვანიშნებს, ის გვაძალღებს სულიერად, რომ შესაძლებელია ასეთი
მშვენიერება. ადამიანური სილამაზე შექმნას ბუნებამ და გამოსახოს
ხელოვნებამ. ამ დროს ინსტინქტი ცხრება და ესთეტიკური გრძნობა
მოიცავს მთელს ჩვენს არსებას. მაგრამ ხელოვანს შეეძლო ამ მშვე-
ნიერი შიშველი ტანისათვის რაიმე სხვა ნიშანი მიეცა და ამით საწი-
ნააღმდეგო რეაქცია გამოეწვია მაცურებელში. მას შეეძლო ესთეტი-
კური გრძნობა იმითაც დაემციერებია, თუ ვენერა მილოსელს წინდებს
ჩააცმევდა ან ფერუმარილს წაუცხებდა სახეზე. წარმოიდგინეთ რა
იქნებოდა! ან აიღეთ სიქსტის მადონა ტუჩებზე წითელი საღებავით
და თქვენ უკვე ვარიეტეს ქალი შეგრჩებათ ხელში, გაჰქრება რაფა-
ელის გენია. ხელოვნებაში გენიალურ და უნიკო ნაწარმოებს შორის
მხოლოდ ერთი წერტილია. გენიოსობა კი იმაში მდგომარეობს. რომ
ხელოვანი ამ წერტილს არასოდეს გადაცდეს. ლაოკოონი რომ ტ-
როდეს, ჩვენი შთაბეჭდილება სხვანაირი იქნებოდა, შესაძლოა, ათჯერ
შემცირებული; მაგრამ ის იბრძვის, უკანასკნელ ენერგიას ძაბავს,
თავისი თავის კი არა, შვილების გადარჩენას ცდილობს, ის იტანჯება,
მაგრამ გამირულად, ის არაადამიანურად წუხს, მაგრამ ფიზიკურ და-
მარცხებაში თავისი სულიერი ძალების გამაჩვენებას გვანიშნებს და
ეს გამოსახულება ხიბლავს მაცურებელს.

მხატვრული ზომიერების ნიმუშებს მართოდენ გენიოსები როდი
იძლევიან. ფოლკლორული ძეგლების უსახელო ავტორებიც ჩვენს
აღტაცებას იწვევენ თავიანთი განწყობით, რომლებშიაც
ფორმალისმის ნასახიც არ მოიპოვება. მხატვრულ ზომიერებაში ნე-

²⁸ იხ. ლ. გროსმანის წერილი, „Знамя“, 1947, № 4.

დის როგორც შინაარსის, ისე ფორმის დახვეწილობა და ეს კანონი ერთნაირი ძალით მოქმედებს ხელოვნების ყველა დარგში. გამონაკლისის არც მუსიკა შეადგენს, რომლის ბუნებრიობა ვერ ითმენს ფორმალისტურ ვარჯიშს. რეალიზმი, ხალხურობა, მელოდიურობა, სისადავე, სიცოცხლის გრძნობა — მუსიკისათვის აუცილებელია, კლასიკური მუსიკის ტრადიცია საუკეთესოდ მოწმობს იმ ელემენტარულ, მაგრამ არსებით ჭეშმარიტებას, რომ მელოდიის გარეშე, მხატვრული ზომიერებისა და სისადავის გარეშე არავითარი მუსიკა არ არსებობს.

მხატვრული ზომიერებით უნდა გამოხატოს ჩვენმა ხელოვნებამ სოციალისტური სინამდვილის ღრმა შინაარსი. მისი პალიტრის საგანია მთელი ხილული ბუნება, გაშლილი სინამდვილე, ახალი ადამიანი, რომლის სახელი, როგორც გორკი იტყოდა, ამაყად გაისმის; მისი პალიტრის საგანია შრომა, რომელიც ღირსების, სახელის, მამაცობისა და გმირობის საქმედ იქცა ჩვენს ქვეყანაში. პირველად ხელოვნების მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში ხალხი იხატება მთელი თავისი ძალებით და მართოქს საკმარისია ჩვენი ლიტერატურის ღირსებისათვის. მოვიგონოთ როგორ სურდა ილია ჭავჭავაძეს ხალხი გამოეხატა! მოვიგონოთ რას მიუთითებდნენ თავის დროს რუსული ლიტერატურის კორიფეები ისინი ამბობდნენ — ბუნება ხელოვნების მარადიული ნიმუშია, ხოლო უღიადესი და უკეთილშობილესი საგანი ბუნებისა ადამიანია. და განა გლეხი ადამიანი არ არის? — მაგრამ რა შეიძლება საინტერესო იყოს უხეშ, გაუნათლებელ ადამიანში? როგორ თუ რა? მისი სული, გონება, გული, ვნებები, მიდრეკილებანი, — ერთი სიტყვით ყველაფერი ის, რაც განათლებულ ადამიანშია³⁹. ამას ასწავლიდა ბელინსკი რუსულ ლიტერატურას, მაშინ როცა ბურჟუაზიული ხელოვნების თეორიას ჰეგელის სახით შეუძლებლად მიაჩნდა „დაქვემდებარებულ წოდებათა“ გამოხატვა დიდ ლიტერატურაში, ხოლო ბალზაკისათვის გლეხები ხარბ მესაკუთრეებს წარმოადგენდნენ, უხეშ, ტლანქ ადამიანებს, „რობესპიერს ერთი თავით და ოცი მილიონი ხელით“⁴⁰. მეცხრამეტე საუკუნის რუსული და ქართული ლიტერატურის შედევრებში გამოიხატა ხალხი, მასა, გლეხობა, ინტელიგენცია, შემდეგ უახლოეს ლიტერატურაში მუშათა კლასი, ხოლო საბჭოთა ლიტერატურამ შთამაგონებელი ექსპრესიით

³⁹ В. Г. Белинский, Сочинения, 1907, т. IV, стр. 565.

⁴⁰ Т. Мотылева, Мировое значение советской литературы, «Новый Мир», 1947, № 7.

განაგრძო ხელოვნების ამ ქეშმარიტი საგნის ყოველმხრივი ჩვენება. მან წარსული, აწმყო და მომავალი თანამედროვეობის ფხიზელი თვალთ განჰყერტა, პირველმა ნამდვილად გვიჩვენა ისტორიის შემოქმედი მშრომელი ხალხი, პირველმა შეაერთა ხელოვნებისა და სინამდვილის მშვენიერება, როგორც ეს ქეშმარიტად შეჰფერის ჩვენი ეპოქის დიდ ხელოვნებას, და წინ წამოსწია ამ აღლებულის გრძნობა სრულიად ახალი შინაარსით.

ს ა რ ა ნ ე ვ ი

ავტორისაგან	3
წინასიტყვაობა	5

შ ე ს ა ვ ა ლ ი	13
-----------------	----

**I. ხელოვნება, მისი არსება და ფუნქცია ისტორიული
გიგონილების ასპექტში**

საკითხის დაუენებისათვის	18
ხელოვნების წარმოშობა. ლუკრეციუსი *	38
პორაციუსის „პოეტიკა“ *	43
შრომის როლი ხელოვნების წარმოშობაში	51
სიტყვა, როგორც მასალა და ერთიანი ლიტერატურული ენა	56
ხელოვნების განსაზღვრისათვის. სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე	67
რუსთაველის ესთეტიკა	88
ფეშანგის რეალისტური კონცეფცია	97
თეიმურაზ პირველისა და არჩილის შეხედულებანი	107
მამუკა ბარათაშვილისა და თეიმურაზ მეორის ესთეტიკა .	118
იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“	129
„პოეტური ხელოვნება“	126
სელოვნებია ახალი თეორია. დენი დიდრო	144
ლესინგი. „ლაოკონი“ და „ჰამბურგის დრამატურგია“	162
ემპირიზმი და ისტორიზმი. კანტი. ჰეგელი *	172
რუსული ხელოვნების თეორია ბელინსკამდე	189
ხელოვნების ახალი განმარტება. ბელინსკი	209
ხელოვნების რანზნოჩინული თეორია. ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი	221
ხელოვნების ნიჰილისტური თეორია. პისარევი, ზაიკევი	244
რანზნოჩინული კრიტიკის შემდეგ. ტკაჩოვი	258

**II ხელოვნების, მისი არსებისა და ფუნქციის თანამედროვე
გაგების საკითხები**

მარქსი და ენგელსი ხელოვნების შესახებ	272
მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკა რუსეთში. პლეხანოვი	284
ლენინი ხელოვნების შესახებ	292

III. რა არის მსთეტიკა?

ესთეტიკის ტერმინის საკითხისათვის	356
ესთეტიკის ზოგადი ისტორიიდან	369
ესთეტიკის ძირითადი ცნება	382
ჩერნიშევსკის ესთეტიკა	389
პეველის „ესთეტიკა“	430

IV. პრობლემა გუნებისა და ხელოვნების მუხანათობისა

რა არის მშეენიერება	435
მშეენიერების სახეები	461
მშეენიერება მუსიკაში	484
მშეენიერი საგანი	490
მშეენიერების შინაარსი კანტთან	503
მშეენიერების ობიექტურობა	526
მოქმედება და ლაკონიურობა	542
სიკოცხლის გრძნობა ხელოვნებაში	554
მოდერება მშეენიერებაზე	558

V. მსთეტიკა და კრიტიკა

პლესანოვის განმარტება	597
ლიტერატურული კრიტიკის განსაზღვრა	602
ლიტერატურული კრიტიკის სპეციფიკური ფორმა	612

VI. თანამედროვეობა ხელოვნებაში

ს.მოციანი წლების რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზია	649
თერგდალეულთა ბრძოლის დასაწყისი	659
თანამედროვეობის საკითხისათვის საბჭოთა ხელოვნებაში	670

Джибладзе Георгий Николаевич

ЭСТЕТИКА

ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

I

(на грузинском языке)

Издательство Тбилисского университета.

Тбилиси, 1986