თამარ კუკავა

ესთეტიკა

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1985

87.8
ქ 884

წიგნში მოცემულია ესთეტიკისა და ხელოვნების თეორია და მიმოხილულია ესთეტიკის ისტორია ძველი საუკუნეებიდან დღემდე — საბჭოთა ესთეტიკის ჩათვლით. დასასრულ, მოცემულია ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიტიკა, მას ღართული აქვს ერცელი რეზიუმე რუსულ ენაზე და შენიშვნები.

წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, მასწავლებლებისა და ესთეტიკის საკითხებით დაინტერესებული მკითხველებისათვის.

რეცენზენტები: ვ. გოგუაძე, ა. ჩხარტიშვილი.

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985

0302060000
K ——————
M 608(06)-85

შესავალი

ადამიანის სწრაფვისა და მოქმედების მიზეზთა თუ მიზანთა შორის პირველი ადგილი უნდა ეკუთვნოდეს იმ.ს, რაც ყველაზე ფართოა თავისი შინაარსით და რაც მოიცავს ადამიანის ყველა დანარჩენ მოქმედებას, აზრსა და შემოქმედებას. ეს უმაღლესი მიზანი თუ მიზეზი სხვადასხვაგვარად იყო გაგებული. ზოგს იგი ესახებოდა თავისუფლების, ზოგს სიკეთის, ზოგს სამართლიანობის ან ჭეშმარიტების სახით. ჩვენ კი ვიტყოდით, რომ ყოველივე ეს ნაკლებ მნიშვნელოვანია ბედნიერებასთან, როგორც უმაღლეს მიზანთან შედარებით. ამიტომ ჩვენ დავასკვნით, რომ ადამიანთა მოქმედებისა და მისწრაფების უმაღლესი მიზანი არის ბედნიერება.

კაცობრიობის მთელი ისტორია ჩვენ წარმოგვიდგება სწრაფვად ბედნიერებისაკენ. ამ სწრაფვაში ეძებდნენ ადამიანები ახალ-ახალ გზებსა და ფორმებს, უარყოფდნენ უვარგისს და ინარჩუნებდნენ გამოსადეგს. ბევრი ადამიანი, ხშირად მთელი თაობებიც კი ეწირებოდნენ ამ სწრაფვას, მაგრამ იმედი იმისა, რომ ისინი ეწირებოდნენ უფრო ბედნიერი შთამომავლის საქმეს, სიკვდილსაც კი მიმზიდველსა ხდიდა. დღესაც ამ მიზანს ემსახურება ადამიანის ყოველი ნაბიჯი, აზრი და შემოქმედება. თუმცა შედეგი უველგან განსხვავებულია, რაც თვით მოქმედების, აზრისა და შემოქმედების განსხვავებულობითაა გამოწვეული.

ამრიგად, მიზანი ადამიანის ყოველი მოქმედებისა თუ ნააზრევისა ერთია, მაგრამ მას გამოვლენის თუ განხორციელების სხვადასხვა ფორმები აქვს. მეცნიერება ბედნიერების მიღწევის ერთ-ერთი გზა და საშუალებაა. მართალია, მას დიდი ადგილი უკავია ადამიანის მოქმედების ყველა სფეროში, მაგრამ მეცნიერების გამოცხადება ადამიანის არსებობის უმაღლეს მიზნად ისევე არასწორი იქნებოდა, როგორც მხოლოდ სიკეთის ან სამართლიანობის გამოცხადება ასეთად. რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, უპირველესი ადგილი მიზანთა ამ იერარქიაში ბედნიერებას უკავია, ყველა დანარჩენი კი გზა და საშუალებაა მისკენ მისასვლელი.

სიკეთე, თავისუფლება, ბედნიერება ეთიკური კატეგორიებია და ის ეთიკამ უნდა შეისწავლოს. რაც შეეხება მეცნიერებასა და მასთან დაკავშირებულ სხვა კატეგორიებს, ისინი ხელოვნებისა და ესთეტიკის ობიექტებია. ადამიანის იმ შემოქმედებითს მოღვაწეობას, რომელიც მეცნიერებას ჰქმნის, ხელოვნება ეწოდება, ხოლო მეცნიერებას, რომ-

ელიც მშვენიერების არსებობისა და გამოვლენის სახეებსა სწავლობს — ესთეტიკა.

მშვენიერება მისი არსებობის ყველა ფორმაში უჩვეულოდ იზიდავდა ადამიანს. ხშირად ამ სწრაფვით იყო გაპირობებული ია, რომ ადამიანი სწავლობდა მის გარშემო არსებულ ბუნებას და თუ ის არ აკმაყოფილებდა მის გემოვნებას, ჰქმნიდა და სრულყოფდა ახალს, უფრო დიადა. ამრიგად, ადამიანის სწრაფვა ბედნიერებისაკენ ზოგჯერ მშვენიერებისაკენ სწრაფვით ხორციელდებოდა. მაგრამ არა მხოლოდ მშვენიერება, ადამიანის მთელი ნააზრევიც და შემოქმედებაც დროთა განმავლობაში ხალხს აკმაყოფილებდა მას და ისიც ისწრაფოდა მათი გახუნებული სრულყოფისაკენ ან ახალი ფორმების შექმნისაკენ, რაც აგრეთვე ბედნიერებისაკენ სწრაფვის თავისებური გამოვლენა იყო. ასე იყო ყოველთვის, ნაკლებ სრულყოფილი იპყრობდა და მის ადგილს იკავებდა უფრო სრულყოფილი, როგორც უფრო მეტად შესაფერი და გამოსადეგი ადამიანის ბედნიერებისაკენ სწრაფვისათვის. ხდებოდა ისიც, რომ უკუგდებული ზოგჯერ უკეთესი იყო მოპოვებულზე, მაგრამ ეს შეცდომები და ზიგზაგებიც გაპირობებული იყო უკეთესი გზების ძიებით. ადამიანს ყოველთვის სჭირდებოდა და ახლაც სჭირდება გადასინჯოს მოვლენათა არსებობისა და განვითარების, აგრეთვე საკუთარი მოქმედებისა და შემოქმედების ყველა სახე, მათ შორის უკეთესის შერჩევის მიზნით ბედნიერებისაკენ მიმავალ გზაზე. ამიტომ ხელოვნების განვითარებაც განხილული უნდა იქნეს როგორც მშვენიერების უფრო სრულყოფილი სახეების ძიება.

ასე რომ, მშვენიერების ესთეტიკური კატეგორია და თვით ხელოვნებაც არღვევს ვიწრო ფარგლებს და ბედნიერების მოპოვების ერთერთ ძლიერ საშუალებად იქცევა.

წინამდებარე ნაშრომი 1971 — 80 წწ-ში უნივერსიტეტის სხვადასხვა ფაკულტეტზე წაკითხული მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის კურსია. ჩვენ მას ვკითხულობდით სამ ნაწილად, სწორედ ისე, როგორც ის ამ წიგნში არის წარმოდგენილი: ესთეტიკის ისტორია, თვით მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა და ხელოვნების თეორია. ისტორიულ ხაწილში ჩვენ შევეცადეთ შეგვეყვანა ყველა ის მოაზროვნე, რომელმაც თავისი სიტყვა თქვა ან რაიმე წვლილი შეიტანა ესთეტიკის, როგორც შეცნიერების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. წიგნის ძირითადი ნაწილი, რომელიც ჩვენ დასათაურებული გვაქვს როგორც „ესთეტიკის თეორია“, ძირითადად მოიცავს ესთეტიკურ კატეგორიებს და ბოლოს „ხელოვნების თეორია“ წარმოადგენს ხელოვნების ძირეულ პრობლემატიკას, განხილულს მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პოზიციებიდან.

ნაშრომში ჩვენ საჭიროდ ჩავთვალეთ, ლოგიკის ანალოგიით მოგვენახა ძირითადი ესთეტიკური კატეგორია მშვენიერების სახით და ყველა სხვა კატეგორია, მათ შორის კატეგორია ესთეტიკურისა, დაგვეყვანა

ძალზე და მის თვისებად ან სახეცვლილებად გამოგვეცხადებინა. შევეცადეთ მოგვეცა მშვენიერების განსაზღვრებაც, როგორც სრულყოფილებისა. მართალია, ანალოგიური განსაზღვრებები ადრეც გვხვდება ესთეტიკის ისტორიაში, მაგრამ ყოველთვის იდეალისტურ საფარველში ეახვეული. ჩვენ მას ეს იდეალისტური საბურველი ჩამოვაცილეთ და მიწიერი სახე ძიეციით. რიგი კორექტივებისა, ანუ საკუთარი გაგებისა არის შეტანილი სხვა პრობლემების გადაწყვეტაშიც. ამას დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შენიშნავს, ამიტომ მათი მართებულობის განსჯას იმავე დაკვირვებულ მკითხველს ვანდობთ.

ნაწილი პირველი
ესთეტიკის თეორია

თავი I

ესთეტიკის ობიექტი

ესთეტიკურ შეხედულებებს მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს და თვით ესთეტიკაც, როგორც მეცნიერება, არც თუ ისე ახალგაზრდაა, მაგრამ დღესაც წარმოება დავა ესთეტიკის ობიექტის შესახებ და ამ მხრივ აზრთა დიდი სხვაობა შეინიშნება. აზრთა ამ მრავალფეროვნების გაცნობა ძნელია შეეხო ყველას, ამიტომ განვიხილოთ ზოგიერთი და ისიც ძირითადი და არსებითი.

თეორეტიკოსების დიდი ნაწილი ესთეტიკის ობიექტად მშვენიერებას თვლიდა. რიგი მკვლევარებისა დღესაც იზიარებს ამ თვალსაზრისს, ხოლო მშვენიერების გაგება იმდენად განსხვავებულია, რომ იგი ესთეტიკის ობიექტის გაგებას ძირფესვიანად სცვლის.

ბაუმგარტენის აზრით, მშვენიერება მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში მდებარეობს და ამიტომ ესთეტიკის შესასწავლ ობიექტსაც იგი ამ სფეროში ეძიებს. ძნელია დავეთანხმოთ მშვენიერების ასეთ გაგებას და ამასთან ერთად ესთეტიკის ობიექტის ასეთ გაგებასაც. ისმის კითხვა: ნუთუ ადამიანი მშვენიერებას მხოლოდ შეგრძნებებით აღიქვამს? ნუთუ გენიალური მხატვრული და ლიტერატურული ძეგლების შექმნაში ან წვდომაში მხოლოდ გრძნობა მონაწილეობს და გონება კი პასიურია? ცხადია, არა. მშვენიერება არა მხოლოდ შეიგრძნობა, არამედ მოიაზრება კიდეც და მაშასადამე, ის ძევს არა მხოლოდ გრძნობადის, არამედ აზრობრივის სფეროშიც. ამ შეხედულების დასაბუთებისათვის იქმნებოდა ასეთი მარტივი და ყველასათვის ხელმისაწვდომი მაგალითი: ჩვენ არ მოგვწონს ადამიანი, რომელსაც მხოლოდ შესანიშნავი გარეგნობა აქვს, თუ ამასთან ერთად მას არ გააჩნია ინტელექტუალური და მორალური სიღრმეც. გარდა ამისა, ამ ადამიანის მხოლოდ გარეგნული მშვენიერების წვდომისათვის არ კმარა მხოლოდ მხედველობა, ამისთვის აუცილებელია აზროვნების მოშველიებაც. მითუმეტეს ეს ითქმის ადამიანის სხვა მხარეების შესახებ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ თეორიის ძირითადი მარცვალი ის არის, რომ შეგრძნებებში მოცემული თუ აღქმული ობიექტი ესთეტი-

კურიზა არის მშვენიერება. აი, ეს მარცვალი დღესაც რჩება ძალაში და ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას.

კანტის ფილოსოფიაშიც ესთეტიკის ობიექტად მიჩნეულია მშვენიერება.

კანტიც, ბაუმგარტენის მსგავსად, მშვენიერებას გრძნობადობის სფეროში ათავსებდა, თუმცა მშვენიერების კანტისეული გაგება განსხვავდებოდა ბაუმგარტენის გაგებისაგან. კანტისათვის მშვენიერება არის მოვლენა, რომელიც ადამიანს სიამოვნებას ანიჭებს ყოველგვარი ინტერესის გარეშე. მისი აზრით, მშვენიერებას აღიქვამს და განიცდის ადამიანი, რომელიც მისგან არავითარ სარგებლობას არ ელის, რომელსაც არავითარი სარგებლობა ან ინტერესი არ ამოძრავებს.

ამ თვალსაზრისს იზიარებენ ქართველი ესთეტიკოსებიც. მათი აზრით, ესთეტიკური ნიშნავს მიმზიდველ საგანს, „რომელიც კმაყოფილებას იწვევს რაიმე პირობის გარეშე". აქ გამოთქმა „პირობის გარეშე" კანტისეული „უინტერესოს" სახეცვლილებაა. ეს თეორეტიკოსები თავისი აზრის ხათელსაყოფად მიმართავენ ხოლმე ასეთ მაგალითს: ყვავილებს ფარმაცევტი უყურებს იმ თვალსაზრისით, თუ რა წამლები შეიძლება დაამზადოს მათგან, მიწათმოქმედი უყურებს იმ თვალსაზრისით, თუ როგორი მოსავლის მიღება შეიძლება, ესთეტიკოსი კი ყვავილებს უყურებს ყოველგვარი სარგებლობისაგან დამოუკიდებლად.

დიდია სხვაობა ამ თეორიასა და ჰეგელის თეორიას შორის. მართალია, ჰეგელიც ესთეტიკის ობიექტად თვლის მშვენიერებას, მაგრამ მშვენიერებას იგი მთლიანად ხელოვნების სფეროში ათავსებს. ჰეგელმა ხომ თავისი ლექციების კურსის დასაწყისშივე კატეგორიულად განაცხადა, რომ იგი ამ კურსიდან სავსებით გამორიცხავს ბუნების მშვენიერებას, საიდანაც ცხადია, რომ ის ესთეტიკის ობიექტად მხოლოდ ხელოვნებას თვლის.

ჰეგელის თეორიამ დასაბამი მისცა მრავალ თვალსაზრისს, რომლებიც მხოლოდ ამ თეორიის მოდიფიკაციებია. ასეთია თეორია, რომლის მიხედვით ესთეტიკის ობიექტად ცხადდება „მხატვრული სინამდვილე" ან „მხატვრული პრაქტიკა". ჰეგელის თეორიის მეორე მოდიფიკაციის მიხედვით, ესთეტიკის საგანია „მხატვრული შემოქმედების ზოგადი კანონები" ან „მხატვრული შემოქმედების ზოგადი კანონზომიერება",[1] რაც ამაჟე დროს ჩათვლილია ესთეტიკის სპეციფიკურ საგნად. ამ თეორიის ავტორები მართალნი არიან იმაში, რომ ესთეტიკის ობიექტი სპეციფიკურია, უფრო სწორად, სპეციფიკური უნდა იყოს. ასე რომ არ იყოს, ესთეტიკა არ იქნებოდა დამოუკიდებელი, სხვა მეცნიერებათაგან განსხვავებული. მაგრამ ასეთ „სპეციფიკურ ობიექტად" მხატვრული შემოქმედების ზოგადი კანონების გამოცხადება საკითხს ვერ წყვეტს, რადგან ეს ფაქტიურად ჰეგელის ზემოხსენებულ თეორიასთან დაბრუნებას ნიშნავს, სადაც ესთეტიკის საგანი მხოლოდ ხელოვნებით არის შემოფარ-

გლული. გარდა ამისა, ამ თეორიით ბუნების მშვენიერება სრულებით გამორიცხულია მშვენიერების ფართო სფეროდან, ამიტომ ის მიუღებელია ცალმხრივობის გამო.

წინააღმდეგ ჰეგელისა, ჩერნიშევსკი მშვენიერებას ბუნებაში ეძებდა. ზოგჯერ კი მას სიცოცხლის სახით წარმოიდგენდა. ეს თვალსაზრისი ადრეც იყო გამოთქმული ძველ საბერძნეთში, რენესანსის ეპოქაში და ფრანგი მატერიალისტების მიერ. მაგრამ ჩვენთვის ამჟამად მნიშვნელოვანია არა საკითხის ისტორია, არამედ ჩერნიშევსკის თეორიის შინაგანი აზრი. რომლის მიხედვით ესთეტიკის ობიექტი ისევ და ისევ მშვენიერებაა.

უაღრესად პოპულარულია თეორია, რომლის მიხედვით ესთეტიკის საგნად „ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა" შესწავლა ცხადდება. ამჟამად იგი აქსიოლოგიური თეორიის სახელწოდებით ფართოდ გავრცელდა და მრავალი მომხრე და მიმდევარი გაუჩნდა როგორც ჩვენთან, ისე ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ.[2]

მაგრამ ვერც ეს თეორია განსაზღვრავს დამაკმაყოფილებლად და ამომწურავად ესთეტიკის ობიექტს. ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა რიცხვში შედის არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ყოველგვარი სულიერი და მატერიალური ღირებულება. განსაზღვრება ფართო იქნება იმ შემთხვევაშიც, თუ „ღირებულებას" მხოლოდ სულიერ მოვლენებზე დავიყვანთ, რადგან სულიერი ღირებულებანი მოიცავენ არა მხოლოდ ესთეტიკურ მოვლენებს. არამედ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროს. მაშასადამე, თუ ესთეტიკის ობიექტად მხოლოდ ღირებულებებს, თუნდაც სულიერ ღირებულებებს ჩავთვლით და არ დავაზუსტებთ, თუ რა ღირებულება გვაქვს მხედველობაში, ვერ განვსაზღვრავთ ესთეტიკის ობიექტს და ამიტომ ვერც ესთეტიკას გამოვყოფთ სხვა მეცნიერებათაგან.

არის თეორია, რომლის მიხედვით ესთეტიკის საგნად ცხადდება ესთეტიკური.

ამ თეორიაში ესთეტიკური, როგორც ესთეტიკის ობიექტი, შემოტანილია სხვა მეცნიერებების ანალოგიით. მაგალითად, რადგან ფიზიკის ობიექტია ფიზიკური, მსჯელობენ ამ თეორიის მიმდევრები, ქიმიისა—ქიმიური, ფსიქოლოგიისა—ფსიქოლოგიური, ამიტომ ესთეტიკის ობიექტი ესთეტიკური უნდა იყოს. მათი აზრით, ესთეტიკურს მშვენიერებასთან შედარებით ის უპირატესობა აქვს, რომ ესთეტიკური მოიცავს ყველა კატეგორიას. მათ შორის მშვენიერებასაც. ამ მოსაზრებათა შესახებ უნდა ითქვას შემდეგი:

1. ჯერ ერთი, ანალოგია სხვა მეცნიერებებთან არაფერს არ იძლევა.

2. რაც მთავარია, ამ თეორიაში განუსაზღვრელია „ესთეტიკურის" ცნება, დაუდგენელია მისი არსი. ამის გარეშე კი მსჯელობას ესთეტიკურზე მნიშვნელობა არა აქვს.

3. მართალია, ესთეტიკური ზოგადი ცნებაა, რომელიც მოიცავს ყველა ესთეტიკურ კატეგორიას, მაგრამ ის საერთო, რაც ყველა ესთეტიკურ კატეგორიას აერთიანებს, არის არა ესთეტიკური, არამედ მშვენიერი, ანუ მშვენიერების კატეგორია. როგორც ტრაგიკული, ისე კომიკური, ამაღლებული და მახინჯიც კი მხოლოდ იმდენად არის ესთეტიკური, რამდენადაც მშვენიერია. შეიძლება ითქვას, რომ თითოეული მათგანის გაესთეტიკურებისათვის აუცილებელია მათი დაყვანა მშვენიერებაზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკურში, მშვენიერის გარდა, სხვა არა იგულისხმება რა. ეს ფაქტიურად ნიშნავს ესთეტიკის ობიექტად ისევ მშვენიერების გამოცხადებას.

დაბოლოს, უნდა შევეხოთ ე. წ. „მიმართების თეორიას", რომელიც საფუძველს ჩერნიშევსკიდან იღებს და დღესაც ფართოდ არის გავრცელებული საბჭოთა ესთეტიკოსებს შორის. ამ თეორიის მომხრეთა აზრით, ესთეტიკის ობიექტია სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების კვლევა. ეს დამოკიდებულება ვლინდება ხელოვნებაში.

ამ თეორიის ძირითადი ნაკლი მდგომარეობს ესთეტიკის ობიექტის არადამაკმაყოფილებელ გააზრებაში.

1. თუ ესთეტიკის ობიექტი არის ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან, როგორღა იქნება მისი ობიექტი ხელოვნებაში? ხელოვნება ხომ მიმართების შედეგია და არა თვით მიმართება?

2. მიმართება არა მხოლოდ ესთეტიკის ობიექტია, არამედ ნებისმიერი მეცნიერებისა. ამ თეორიის მომხრენი კი არ ასხვავებენ ესთეტიკურ მიმართებას სხვისგან, რადგან არა აქვთ საბოლოოდ დადგენილი „ესთეტიკურის" ცნება. ამიტომაც ესთეტიკის ობიექტის ასეთი განსაზღვრებისას ჩნდება ესთეტიკის სხვა მეცნიერებაში შერევის საშიშროება.

3. განუსაზღვრელია, თუ რას გულისხმობს „ესთეტიკური მიმართება" „ესთეტიკურის" განუსაზღვრელობის გამო.

4. არის ასეთი შეუსაბამობაც: ჩნდება რაღაც მესამე სფერო მოვლენებისა, სუბიექტისა და ობიექტისაგან გარემდგომი მიმართებათა სფერო, რაც მრავალ გაუგებრობასა და ბუნდოვანებასთან არის დაკავშირებული.

5. ჩვეულებრივად, მიმართებას სუბიექტი ანყარებს. ამიტომ, საბოლოო ანგარიშში, მივადგებით სუბიექტივიზმს, რადგან ესთეტიკის ობიექტად გვხვდება მხოლოდ ხელოვნება, სუბიექტის შემოქმედება. ბუნება და სინამდვილე კი ესთეტიკის ობიექტის სფეროში ვერ შევა.

ერთ-ერთი თეორიის მიხედვით, ესთეტიკის ობიექტი ადამიანია[3], სხვა თეორიით, ადამიანი ხელოვნების ობიექტია. ესთეტიკისა კი — პიროვნების მიმართება სინამდვილესთან[4].

ცხადია, რომ ამ თეორიების ნაკლი მათ ცალმხრივობაში მდგომარეობს.

ჩვენ ვეარაუდობთ, რომ ესთეტიკის ობიექტად ისევ და ისევ მშვენიერების ფართო და ყოვლისმომცველი სფერო უნდა დარჩეს. ეს ის სფეროა, რომელსაც არც ერთი სხვა მეცნიერება არ თელის თავის საგნად. ამიტომაც სწორედ ესაა ესთეტიკის სპეციფიკური ობიექტი, განსხვავებული ყველა დანარჩენ მეცნიერებათა ობიექტებისაგან. ამ თეორიის სიძნელე მშვენიერების განსაზღვრებაში მდგომარეობს, რაც ესთეტიკოსთა გადაუდებელ ამოცანას შეადგენს.

რაც შეეხება „ესთეტიკურის“ ცნებას, იგი რჩება გამაერთიანებელ ცნებად ყველა იმ მოვლენისათვის, რომელიც შედის ესთეტიკის შესასწავლ მოვლენათა სფეროში. თუმცა იგი სრულიად უმტკივნეულოდ შეიძლება შეცვლილიყო მშვენიერების ცნებით, რამდენადაც ყველა ესთეტიკური მოვლენის არსი მშვენიერებაა. მას ერთვის ამა თუ იმ კონკრეტული მოვლენისათვის დამახასიათებელი სახეობრივი ნიშანი: ტრაგიკულს ტრაგიკული. კომიკურს კომიკური და ა. შ. ხოლო თითოეული მათგანი ესთეტიკურ სფეროში ხვდება არა ესთეტიკური, არამედ მშვენიერი არსის გამო.

თავი II

ესთეტიკის ნაწილები

ჩვენ ესთეტიკას სამ ნაწილად ვყოფთ: ესთეტიკის ისტორიად, ესთეტიკის ზოგად თეორიად და ხელოვნების თეორიად.

ე ს თ ე ტ ი კ ი ს ი ს ტ ო რ ი ა. ამა თუ იმ მეცნიერების ისტორია სწავლობს ამ მეცნიერების მიერ უკვე განვლილ საფეხურებს, გარდასულ ეპოქებს, ცოდნის ეტაპებს, რომელთაც რაიმე წვლილი შეიტანეს მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ისტორიის ცოდნა აუცილებელია იმის დასადგენად, თუ რა პრობლემები იდგა ამა თუ იმ მეცნიერების განვითარების გზაზე, როგორ გადაწყდა ეს პრობლემები, რა დარჩა კიდევ გადასაწყვეტი, გამოსაკვლევი და შესასწავლი. ე. ი. ისტორიის ცოდნა ჩვენ გვაცნობს იმ მიჯნას, რომელსაც მიაღწია ამ მეცნიერებამ და, რაც მთავარია, გვაცნობს იმას, რა უნდა გაკეთდეს მომავალში.

ე ს თ ე ტ ი კ ი ს ზ ო გ ა დ ი თ ე ო რ ი ა სწავლობს მის დღევანდელ სახეს, იმ ძირითად პრობლემატიკას, რაც ამჟამად ესთეტიკის წინაშე დგას, ამ პრობლემების გადაწყვეტის გზებსა და ფორმებს.

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ზ ო გ ა დ ი თ ე ო რ ი ა შეისწავლის ხელოვნების ზოგად პრობლემატიკას. ამ შემთხვევაში ესთეტიკა ცალკეული ხელოვნებათმცოდნეობის დარგების ფილოსოფიური ნაწილია. მისი ძირითადი ამოცანაა არა იმდენად ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებთა გარკვევა-ანალიზი, რამდენადაც ხელოვნების განვითარების ზოგადი კანონზომიერების კვლევა. ამისათვის ესთეტიკა ხელოვნების ცალკეული

დარგების კონკრეტულ მასალასაც მოიშველიებს. მაგრამ ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოებების კვლევა მისთვის უფრო საილუსტრაციო მასალაა, ვიდრე თვითმიზანი. ხელოვნების თეორია, შეიძლება ითქვას, ესთეტიკის გამოყენებითი ანუ პრაქტიკული ნაწილია, ამიტომ ესთეტიკა თვით კონკრეტული მასალის კვლევისას კი პრობლემათა ზოგადი დასმისა და გადაწყვეტის სიმაღლეზე რჩება.

თავი III

ესთეტიკის ადგილი მეცნიერებათა სისტემაში

იმისათვის, რომ გავარკვიოთ მეცნიერების არსი, მისი შესასწავლი საგანი, შემოვსაზღვროთ მასში გადასაწყვეტი პრობლემების სფერო, აუცილებელია სხვა მეცნიერებებთან მისი მიმართების გარკვევა. ეს ხელს შეუწყობს როგორც ამ მეცნიერების ობიექტის კიდევ უფრო დაზუსტებას, ისე მეცნიერებათა სისტემაში მისი ადგილის დადგენას.

ე ს თ ე ტ ი კ ა და ფ ი ლ ო ს ო ფ ი ა. მეცნიერები ხშირად დავობენ იმის შესახებ, არის თუ არა ესთეტიკა ფილოსოფიური დისციპლინა. ამიტომ, პირველ ყოვლისა, გადასაწყვეტია ესთეტიკის ფილოსოფიასთან მიმართების პრობლემა. ესთეტიკა ისეთივე ფილოსოფიური დისციპლინაა, როგორც ეთიკა, სოციოლოგია, ლოგიკა, და სხვ. განსაკუთრებით ეს ითქმის ესთეტიკის გნოსეოლოგიურ ნაწილზე, რომელიც პრობლემების იმ სფეროს მოიცავს, ესთეტიკურის შემეცნებას რომ ეხება. მაგრამ აქ ჩნდება ასეთი წინააღმდეგობა: თუ ის ფილოსოფიური დისციპლინაა, ანუ იგივე ფილოსოფიაა, მაშინ აღარ იქნება კანონზომიერი ფილოსოფიასთან ესთეტიკის მიმართების პრობლემის დასმა. მიუხედავად ამისა, ეს კითხვა მაინც დგება, რადგან გამოთქმული იყო ეჭვი მისი ფილოსოფიურობის შესახებ. ესთეტიკის თეორეტიკოსნი ამ შემთხვევაში ემყარებოდნენ იმ მოსაზრებას, რომ ესთეტიკური მოვლენები მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში მდებარეობენ და, მაშასადამე, მათს წვდომაში ცნობიერება არ მონაწილეობს.

ჩვენის აზრით, ესთეტიკური მოვლენები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული არა მხოლოდ ჩვენს გრძნობადობასთან, არამედ აზროვნებასთანაც.

ესთეტიკური მოვლენები როგორც შეიცნობიან, ისე შეიგრძნობიან. და სწორედ ამიტომ ესთეტიკაშიც, როგორც ნებისმიერ მეცნიერებაში, ძთელი სიგრძე-სიგანით დგება ესთეტიკური მოვლენების შეცნობადობის, ესთეტიკური გნოსეოლოგიის პრობლემა. ესთეტიკას თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს გნოსეოლოგია. რაც მას ფილოსოფიურ დისციპლინად აქცევს. აზროვნებით წვდომა ერთნაირად ვრცელდება როგორც

პუნების, ისე ხელოვნების მშვენიერებაზე, რის გამოც თავისებურად წყდება ესთეტიკის ობიექტის საკითხიც. მასში შემოდის როგორც ბუნების, ისე ხელოვნების მშვენიერება. ორივე მშვენიერება ერთნაირად მოითხოვს გარკვეულ იქნას გნოსეოლოგიის როგორც ფილოსოფიური, ისე ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა.

ესთეტიკა და ფსიქოლოგია. შეგრძნებისა და შემეცნების პროცესები, როგორც ცნობილია, მჭიდროდ უკავშირდება ადამიანის ფსიქიკას. მაგრამ მხოლოდ სუბიექტ-ობიექტის მიმართების პრობლემის ზოგადი გადაწყვეტა არ შეელის საქმეს. საჭიროა ღრმა, დაკვირვებული კვლევა ესთეტიკური მოვლენების წვდომისა და ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე რთული პროცესებისა. ამიტომ ესთეტიკაში საგანგებოდ მიზანშეწონილია და აუცილებელი ფსიქოლოგიურ-ექსპერიმენტული მეთოდის გამოყენებაც. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მეთოდით კვლევა არც ადრე ყოფილა უშედეგო, უფრო შედეგიანი იქნება ის ბრძოლაში ესთეტიკისა და ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა გაღრმავებასა და გავრთოებასთან დაკავშირებით.

ამ შეხედულებაში წააწყდებით ფსიქოლოგიზმის საფრთხე, რომ ესთეტიკის ყველა პრობლემა არ იქნას დაყვანილი ფსიქოლოგიაზე. ეს საფრთხე ემუქრება არა მხოლოდ ესთეტიკას, არამედ მრავალ სხვა დისციპლინასაც იმ შემთხვევაში, თუ იქაც ყველა პრობლემის კვლევას ფსიქოლოგიაზე დაიყვანენ. ხოლო ამ მეცნიერებათა სპეციფიკური პრობლემატიკა კი იგნორირებული იქნება. ესთეტიკას მჭიდრო კავშირი ფსიქოლოგიასთან და რიგი პრობლემების გადაწყვეტა მისი დახმარებით არ ხიშხავს იმას, რომ ესთეტიკას საკუთრივ გასაკეთებელი არა ჰქონდეს რა. თუნდაც ის უბრალო გარემოება, რომ ესთეტიკურის გამომწვევი ფაქტორები იმყოფებიან არა მხოლოდ სუბიექტში, არამედ მის გარეთაც, გვიკარნახებს დასკვნას, რომ ესთეტიკაში მხოლოდ ფსიქოლოგიური მეთოდებით მუშაობა დაუშვებელია. ამრიგად, რიგი ესთეტიკური პრობლემების საკვლევად აუცილებელია ფსიქოლოგიის მოშველიება, მაგრამ რჩება პრობლემათა დიდი ჯგუფი, რომელიც საკუთრივ ესთეტიკურია, და რომლის გადაწყვეტისათვის ფსიქოლოგიური მეთოდები არ კმარა.

ესთეტიკა და ეთიკა. ესთეტიკისა და ეთიკის, ისევე როგორც ხელოვნებისა და მორალის, მიმართების საკითხი, სადავო პრობლემათა რიცხვს მიეკუთვნება.

ჯერ კიდევ აღმოსავლეთის ხალხებმა იცოდნენ ესთეტიკურისა და ეთიკურის კავშირის შესახებ და ეს კავშირი მათ თითქმის იგივეობამდე მიჰყავდათ. მაგრამ ისინი თავის შეხედულებებს მითის ფორმაში გადმოსცემდნენ. გაცილებით მოგვიანებით პლატონმა გააიგივა სიკეთე და მშვენიერება, შემდეგ ამ ორ ცნებას შესძინეს — ჭეშმარიტებაც დაუმატა და მცირე რედუქტორობა დაკლდა. ამიტომაც შემთხვევითი არ იყო მისი

შეკიცება იმის შესახებ, რომ მუსიკა ანაზებს ადამიანის სულს, ადუნებს მის ნებისყოფას. რის გამოც მან სასწავლებლებში მუსიკის გვერდით სპორტის სწავლებაც მოითხოვა, რათა მუსიკით განაზებული ახალგაზრდობის სული სპორტით გაეკაჟებინა.

შემდგომ საუკუნეებში ეთიკისა და ესთეტიკის, ხელოვნებისა და მორალის კავშირი სადავო გახდა. დავა ამ საკითხის გარშემო დღესაც წარმოებს.

ზოგი თეორეტიკოსი უარყოფს მათ შორის ყოველგვარ კავშირს იმ მოტივით, რომ ეთიკური შეხედულებები და ნორმები სწრაფად იცვლება. ესთეტიკური კი არა.[1] იყენებენ შემდეგ მაგალითს: ძველ საბერძნეთში სიშიშვლე არ ითვლებოდა სამარცხვინოდ. მაგრამ პაპი იულიუს II აღაშფოთა მიქელანჯელოს მიერ სიქსტის კაპელის მოხატვამ ღმერთების შიშველი სხეულებით. რის გამოც გასცა განკარგულება შეეშოსათ ისინი. პაპი ამ შემთხვევაში ემყარებოდა თავისი დროის ეთიკურ ხორშებს. მაშასადამე, მორალი შეიცვალა, ესთეტიკა კი არა. მაგრამ ამ მოსაზრების უარყოფა ადვილია, რადგანაც იცვლება ესთეტიკური ხორშებიც. გარდა ამისა, თავისთავად ცხადია, რომ ესთეტიკა ფილოსოფიური დისციპლინაა და მას მჭიდრო კავშირი უნდა ჰქონდეს ფილოსოფიურ დისციპლინებთან, მათ შორის ეთიკასთან.

ზოგი თეორეტიკოსი კი უარყოფს მათ შორის კავშირს იმის გამო, რომ ხელოვნების დანიშნულება ემოციების გამოწვევაზე დაჰყავს.

ეს საკითხი, როგორც ესთეტიკის მრავალი სხვა საკითხი, საბოლოოდ შეიძლება გადაწყდეს მშვენიერების არსის დადგენის საფუძველზე, რადგან ჩვენ მშვენიერებას ესთეტიკის ძირეულ კატეგორიად ვთვლით. უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, საკითხი ესთეტიკურისა და ეთიკურის მიმართების შესახებ მათი ობიექტების დადგენისა და შესწავლის საფუძველზე უნდა გადაწყდეს. თუ მშვენიერებას არა აქვს არავითარი მიმართება მორალთან, მაშინ არც ხელოვნებასა და ესთეტიკას ექნება მასთან რაიმე კავშირი.

ცხადია, ეთიკურსა და ესთეტიკურს შორის არსებობს კავშირი. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეთიკურის განხორციელების მაღალ საფეხურზე: დიდი გმირობა, თავგანწირვა პრინციპებისათვის, სამშობლოსა და მეგობრებისათვის მაღალი მორალური მოქმედებაა, რომელიც ამავე დროს ესთეტიკურიცაა. ამრიგად, გარკვეული რიგის ეთიკური მოვლენები ესთეტიკურის იგივეობრივი არიან, თუმცა ყოველგვარი ეთიკურის გაიგივება ესთეტიკურთან არ შეიძლება.

სულ სხვა საკითხია, რაოდენ მართებულია თვით ეთიკური ნორმები. შესაძლებელია ზოგიერთ ეპოქაში ადამიანთა გონებრივი სიბეცის,

თუ ინდივიდთა პირადი უფლებების შეზღუდულობის გამო ისინი დამახინჯებული იყვნენ, ან ხელს არ უწყობდნენ პიროვნების გამოვლენა-განვითარებას. მაგრამ თუ ეს ნორმები აკმაყოფილებს საზოგადოებას, რომელშიც პიროვნების შეზღუდულობა ნორმად აქცია, მისთვის ის მშვენიერიც იქნება. შემდგომი თაობები, რომელნიც უფრო ბრძენნი და განათლებულნი არიან, სიბრალულით მოიგონებენ წინამორბედ თაობებს, გულდრუკს რომ უკმევდნენ ადამიანის უფლებრივ შეზღუდულობას და მონობას და გამოიმუშავებენ ახალ ეთიკურ ნორმებს, უფრო შესაფერისს და მახლობელს ადამიანის ბუნებისათვის.

სხვადასხვა ეპოქებს სხვადასხვა ეთიკური კანონები აქვთ, რაც ამავე დროს ესთეტიკურადაცაა მიჩნეული, რადგან ეს კანონები ამ ეპოქისათვის მშვენიერიცაა. ასე რომ, ეთიკა ყოველთვის კავშირშია ესთეტიკასთან. განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ეთიკური თუ მთლიანად არა, ხშირად მაინც ფარავს ესთეტიკურის ცნებას და ესთეტიკურის სფეროში მომხდარი ცვლილება გარკვეულად მოქმედებს ეთიკურზეც და პირიქით.

რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების ძირითადი და პირდაპირი დანიშნულება ეთიკური იყოს, რადგან მაშინ ხელოვნებაცა და ესთეტიკაც ეთიკაში მოთავსდება. ხელოვნებას და მასთან ერთად ესთეტიკას ეთიკისაგან განსხვავებული მიზანი აქვს: ესაა მშვენიერების შეცნობა, შექმნა, ჩვენება, ანალიზი და ამის საფუძველზე ემოციების გამოწვევა მაყურებელში. მსმენელში, მკითხველში. ეს მშვენიერება, არსებული ადამიანის მოქმედებებში, მის საზოგადოებრივ ურთიერთობებში ზოგჯერ ეთიკურ ფორმებსაც იღებს და სწორედ ამ შემთხვევაში ეთიკური და ესთეტიკური ერთმანეთს გადაკვეთენ. ყოველი ესთეტიკური, რომელიც გვაახლოებს მშვენიერებასთან, ამავე დროს აღგვამაღლებს და სრულგვყოფს მორალურად.

ე ს თ ე ტ ი კ ა და ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა. ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობის ცალკეულ დარგებს შორის მჭიდრო კავშირია. ესთეტიკა ამუშავებს ხელოვნების ზოგად თეორიას, რომელსაც იყენებს ხელოვნებათმცოდნეობის ნებისმიერი დარგი. ამრიგად, ერთი მხრივ, არსებობს ხელოვნების ზოგადი თეორია ესთეტიკის სახით, მეორე მხრივ, მეცნიერებანი ხელოვნების დარგთა შესახებ: მეცნიერება ლიტერატურის, კინოს, თეატრის და სხვათა შესახებ, რომელიც შეისწავლიან ხელოვნებას მის კონკრეტულ გამოვლენაში, სწავლობენ ხელოვნების ცალკეულ დარგებს, მშვენიერების არსებობის კონკრეტულ ფორმებს, ყოველმხრივ და ღრმად აანალიზებენ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის კონკრეტულ ხაწარმოებებს და ადგენენ ამა თუ იმ დარგისათვის ზოგად კანონებს.

ესთეტიკა კი სწავლობს მშვენიერებას საერთოდ როგორც ხელოვნებაში, ისე ბუნებაში. მას აინტერესებს ხელოვნების ნებისმიერ დარ-

გში მშვენიერების გამოვლენის ზოგადი კანონზომიერებანი. ე. ი. ესთეტიკა სწავლობს თითოეულ ამ მეცნიერებათა ობიექტების ზოგად, არსებით ნიშნებს და ამის საფუძველზე შეიმუშავებს ზოგად თეორიას, რომელიც გამოდგება ხელოვნებათმცოდნეობის ნებისმიერი დარგისათვის. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკა ხელოვნების თეორიისათვის ისეთივე ზოგადი მეთოდოლოგიური დისციპლინაა და ისეთსავე მიმართებაშია მასთან, როგორშიც ფილოსოფია — სპეციალურ ფილოსოფიურ დისციპლინებთან.

ე ს თ ე ტ ი კ ა და ბ ი ო ლ ო გ ი ა. ცნობილია, რომ ადამიანის შეგრძნებისა და აზროვნების უნარი, საბოლოო ჯამში, დაკავშირებულია ადამიანის ორგანიზმთან, მასში მიმდინარე რთულ ბიოფიზიოლოგიურ პროცესებთან. ამიტომაც ესთეტიკური პრობლემების გადაწყვეტა, თუ ერთი მხრივ, ფსიქოლოგიის მოშველიებას მოითხოვს, მეორე მხრივ, ბიოლოგია-ფიზიოლოგიისაც. ფერთა შერჩევა, ბგერათა სინთეზი, ერთი მათგანისათვის უპირატესობის მიცემა, მეორის უარყოფა, თვით ესთეტიკურ მოვლენათა დადებითი ან უარყოფითი ზემოქმედება, ესთეტიკურის გავლენით სასიცოცხლო იმპულსების გაძლიერება, შრომის პროდუქტიულობის ამაღლება ან დაცემა, საბოლოო ჯამში, ადამიანის ორგანიზმის ბიოლოგიური და ფიზიოლოგიური პროცესებით უნდა აიხსნას. მაგრამ ესთეტიკური მოვლენები მხოლოდ ემოციებთან კი არ არის დაკავშირებული, არამედ აზროვნებასთანაც და მაშასადამე, გნოსეოლოგიასთანაც. ამიტომ, საბოლოო მეცნიერული, უტყუარი პასუხი რიგ ესთეტიკურ პრობლემებზე არა მხოლოდ ფსიქოლოგიის, არამედ ბიოლოგიისა და ფიზიოლოგიის მოშველიებით შეიძლება. თავისთავად იგულისხმება, რომ ესთეტიკის წინსვლა დიდად არის დამოკიდებული ამ მეცნიერებათა წინსვლაზე.

თ ა ვ ი IV

ესთეტიკის სახელწოდებისათვის

ტერმინი „ესთეტიკა“ წარმოსდგება ბერძნული სიტყვისაგან „აისთეზის“, რაც შეგრძნებას ნიშნავს. პირველად იგი ალექსანდრე გოტლიბ ბაუმგარტენმა იხმარა ესთეტიკის სახელმძღვანელოში, რომელიც 1750 წელს გამოვიდა და წარმოადგენდა ესთეტიკის პირველ სისტემატურ კურსს. ამ სახელწოდების შემოტანა გაპირობებული იყო მისივე თეორიით, რომლის მიხედვით, მშვენიერება ადამიანის შეგრძნებებში მდგომარეობს და ამიტომ ესთეტიკის ობიექტიც მხოლოდ და მხოლოდ შეგრძნებებია. ამჟამადაც ბევრი ესთეტიკოსი ფიქრობს, რომ მშვენიერების წვდომისათვის გონება არაფერ შუაშია. ამიტომ მათთვის ტერმინი „ესთეტიკა“ დღესაც საკმაოდ მისაღებია.

მაგრამ ის თეორეტიკოსნი, რომლებიც ფიქრობენ, რომ მშვენიერება არა მხოლოდ შეგრძნებებში, არამედ აზროვნებაშიც მდგომარეობს, არ ამართლებენ ამ სახელწოდებას. მართლაც, მშვენიერება არა მხოლოდ შეგრძნებებში, არამედ აზროვნებაშიცაა. მით უმეტეს, ხელოვნების მშვენიერებას ეწვდებით არა მხოლოდ გრძნობითა და ემოციით, არამედ აზროვნებითაც. ამრიგად, ტერმინში „ესთეტიკა" მშვენიერების მხოლოდ ერთი მხარეა გათვალისწინებული — გრძნობადობა. უყურადღებოდაა დატოვებული მეორე მხარე — აზროვნება. ამიტომაც იყო გამოთქმული მოსაზრება, რომ იქნებ უფრო მიზანშეწონილი ყოფილიყო ესთეტიკისათვის „კალისტიკა" ეწოდებინათ, რადგან, საბოლოო ჯამში ესთეტიკის ობიექტი მშვენიერებაა. ხოლო „კალისტიკა" წარმოსდგება ბერძნული სიტყვიდან „კალოს", რაც მშვენიერს ნიშნავს. მართლაც ეს ტერმინი უფრო ზუსტად გამოხატავს ესთეტიკის შინარსს. მიუხედავად ამისა, დღესაც ძალაშია საბელწოდება „ესთეტიკა", მისი ფართო პოპულარობის გამო და თავის დანიშნულებას — გამოხატოს მეცნიერება, რომელიც მშვენიერებას სწავლობს — შესანიშნავად ასრულებს. ის ხომ ამ მეცნიერების პირობითი ნიშანია.

თავი V

V ესთეტიკის კატეგორიები

კატეგორიებზე მოძღვრება პირველად არისტოტელემ ჩამოაყალიბა. მას ეკუთვნის მოძღვრება ათი ლოგიკური კატეგორიის შესახებ. ამას გარდა, ყოველ მეცნიერებას აქვს თავისი კატეგორიები, მაგრამ ნებისმიერი კატეგორია ექვემდებარება ლოგიკურს. თავისი კატეგორიები აქვს ესთეტიკასაც. ესენია: მშვენიერების, ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიები. ამათ შორის ძირითადია მშვენიერების კატეგორია", რომელიც ესთეტიკაში ისეთსავე როლს ასრულებს როგორსაც ლოგიკაში არსის კატეგორია. ლოგიკაში ყველა დანარჩენი კატეგორია არსიდან გამოიყვანება. ასევე ესთეტიკაშიც კატეგორიები გამოიყვანებიან თუ დაიყვანებიან მშვენიერებაზე. ამას გარდა, არსებობს საერთო ტერმინი „ესთეტიკური", რომელიც მოიცავს თითქმის ყველა ესთეტიკურ კატეგორიასა თუ ესთეტიკურ მოვლენას. თუმცა ყველა დანარჩენი კატეგორია ესთეტიკურია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მასში მონაწილეობს მშვენიერების კატეგორია. მაგალითად, ყველა სასაცილო მოვლენა კი არაა კომიკური, არამედ მხოლოდ ის, რომელიც ამავე დროს მშვენიერიცაა, ასევეა ტრაგიკულისა და ამაღლებულის კატეგორიებში. მოვლენები მხოლოდ იმდენად შეიძლება ჩაითვალონ ტრაგიკულად და ამაღლებულად, თუ ისინი ამავე დროს მშვენიერნი არიან. საიდანაც დავასკვნით, რომ ესთეტიკის ყველა კატეგორია მშვენიერების მოდიფიკაციაა მხოლოდ.

2. მშვენიერების კატეგორია. მშვენიერების განსაზღვრისათვის. როგორც ბუნება, ისე ადამიანის ცხოვრება აღსავსეა მშვენიერებით, მაგრამ ბევრია მასში ბოროტებაცა და სიმახინჯეც. რომ არ ყოფილიყო ბოროტება, არ იქნებოდა სიკეთე, რომ არ ყოფილიყო სიმახინჯე, არ იქნებოდა მშვენიერება.

ადამიანის წინაშე ხშირად წამოიჭრება ხოლმე კითხვა იმის შესახებ, თუ რა ანიჭებს აზრს მის არსებობას: მხოლოდ შრომა, მხოლოდ ბრძოლა? რა თქმა უნდა, შრომაცა და ბრძოლაც; განსაკუთრებით შრომა და ბრძოლა უკეთესი მომავლისათვის აზრს აძლევს მის არსებობას, რადგან როგორც ერთი, ისე მეორე მშვენიერებაა თავისთავად. მაგრამ ამას გარდა არსებობს ბრავალი სხვა დიდი და პატარა მოვლენა, რომლებიც აგრეთვე მშვენიერია. ჩვენი არსებობა აზრს იძენს სწორედ იმიტომაც, რომ ჩვენს გარშემო არის ზოგჯერ დაუსაბამო, უსაზღვრო, მედიდური და განუმეორებელი მშვენიერება, ზოგჯერ უმნიშვნელო, პატარა და მოკრძალებული, განმეორებითი, მაგრამ მაინც მშვენიერი.

მართლაც, მშვენიერია ყვავილოვანი მდელო, ცად აზიდული მთები, ყინულით დაფარული კლდეები. ბობოქარი მდინარეები, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა, ლამაზი ადამიანი, ხელოვნების შედევრები, შექმნილი ადამიანის გენიის მიერ.

მაგრამ არანაკლებ მშვენიერია სულ უბრალო, პაწაწა. შეუმჩნეველი ბალახი, მოკრძალებულად მდგარი ხე და ქვიშაც კი. რაკი ისინი გვხვდებიან ხშირად, ყოველი ნაბიჯის გადადგმაზე, რადგან ისინი იღუპებიან და კქლავ ჩნდებიან, ამიტომ ადამიანები მათ არ უწოდებენ მშვენიერთ, ყურადღებას არ აქცევენ მათ დაღუპვასა და გაჩენას, დარწმუნებულნი არიან რა, რომ ამოვა კვლავ სხვა ბალახი, სხვა ხე, რომელიც ისევ ცოისხლებს, უამრავ ფოთოლს. სულ სხვა საქმეა ბუნების დიდი და გრანდიოზული მოვლენები, რომლებიც ისევე იშვიათნი და განუმეორებელნი არიან, როგორც დიდი და განუმეორებელი შედევრები ხელოვნებისა.

ამიტომაც ადამიანს, გარემოცულს ზოგჯერ ბუნებრივი, ზოგჯერ კი მეორადი, ხელოვნური მშვენიერებით, რომელსაც ის თვითონ ქმნიდა სულიერი აღზევების თუ წარუმატებლობის მძიმე განცდებით, ყოველთვის გააჩნდა სილამაზის ესთეტიკური მოთხოვნილება.

ესთეტიკური მოთხოვნილება ჰქონდა ჯერ კიდევ პირველყოფილ ადამიანს, როდესაც დაიწყო თავისი გამოქვაბულის შელამაზება ნახატებით, რომელშიც თავისი შრომა-საქმიანობის, ნადირობის, ბრძოლის, საკვების მოპოვების ეპიზოდებს ასახავდა. მან შექმნა ცეკვები და სხვადასხვა პლასტიკური რიტუალები, რაშიც ჩააქსოვა თავისი გრძნობები, განცდები, მიზნები. შემდეგში ადამიანმა შექმნა პოეზია და რელიგია ისევ და ისევ ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების მიზნით. უფრო გვიან მშვენიერება უფრო მტკიცედ დამკვიდრდა ადამიანის

არსებობის ყველა სფეროში: ჩაცმა-დახურვაში, ბინის მოწყობაში, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში, შრომა-საქმიანობაში. ასე რომ, იგი თითქმის მის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

როგორც კი ადამიანის ცხოვრებაში თავი იჩინა მშვენიერების მოთხოვნილებამ და ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების გზებმა ძიებამ, მაშინვე გაჩნდა კითხვა, თუ რა არის მშვენიერება? ხოლო ამ კითხვის წამოჭრასთან ერთად გაჩნდა თეორიებიც მშვენიერების შესახებ, რაც ესთეტიკის. როგორც ხელოვნების დასაწყისიც იყო, რადგან მშვენიერების გაგება შეუძლებელია საპირისპირო მოვლენის — სიმახინჯის გაგების გარეშე, ამიტომ მშვენიერების პრობლემის გვერდით ყოველთვის იდგა ხოლმე სიმახინჯის პრობლემაც. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ერთი და იმავე კითხვის ორი სხვადასხვა მხარე იყო.

§ 1. მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ნ ე გ ა ტ ი უ რ ი გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ა. მშვენიერების პრობლემას, როგორც ვნახეთ, დიდი ხნის ისტორია აქვს. მასზე ფიქრი კაცობრიობამ შორეულ წარსულშივე დაიწყო. ჩვენს ერამდე ბევრად ადრე მის განსაზღვრებას ლამობდნენ ძველი ეგვიპტელები. აქედან მოყოლებული დღემდე მშვენიერებისადმი ინტერესი არ შენელებულა. განვითარების მომდევნო პერიოდებში მას ხან კოსმოსთან აიგივებდნენ (იონელები), ხან რიცხვებთან (პითაგორა და პითაგორელები), ხან ცოდნასა და სიკეთესთან (სოკრატე), ხან მიღმურ, იდეალურ მოვლენებთან (პლატონი და ნეოპლატონიკოსები), ხან ჯანმრთელობასთან და ა. შ. ყველა ამ თეორიის ნაკლი ცალმხრივობაში მდგომარეობდა.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა ა მ ხ ო ლ ო დ ს ი მ ე ტ რ ი ა. თუ თვალს გადავავლებთ ისტორიას, დავინახავთ, რომ ბევრი მოაზროვნე მშვენიერებას სიმეტრიაში, ჰარმონიასა და პროპორციაში ხედავდა. მართლაც, ლამაზია და მშვენიერია სიმეტრია, ჰარმონია და პროპორცია. მაგრამ ეს ყოველთვის ასე არაა. მაგალითად, ზოგჯერ მოგვწონს და მართლაც, მშვენიერია სიმეტრია ოთახში, მაგრამ ზოგჯერ ავეჯის ასიმეტრიული განლაგება უფრო მოგვწონს, რადგან ის უფრო მეტი მშვენიერების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ადამიანის გარეგნობაში მშვენიერია სიმეტრიულობა და პროპორციულობა, მაგრამ ზოგჯერ უფრო მეტად ჰარმონიულად მოჩანს არასავსებით სიმეტრიული აღნაგობის ადამიანი. მშვენიერია სალი ერთ ლოყაზე, ყვავილი ერთ მხარეს და არა ორივეზე და ა. შ. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ უკანასკნელი მეცნიერული დასკვნებით სამყაროში არ არსებობს აბსოლუტური სიმეტრია და რომ ის ყველგან მოჩვენებითი და შეფარდებითია. ასე რომ, მშვენიერების ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე სიმეტრიისა და ჰარმონიის. ამიტომ მშვენიერების გაიგივება სიმეტრიასთან შეცდომა იქნებოდა და ამიტომაც თეორიები, რომლებიც მშვენიერებას მხოლოდ სიმეტრიაში ხედავენ, მშვენიერების არსს ვერ განსაზღვრავენ და ვერ დაადგენენ.

მშვენიერება არაა მხოლოდ ხელოვნებაში. ზოგიერთი თეორეტიკოსი, როგორც ადრე, ისე ახლა, მშვენიერებას მხოლოდ ხელოვნებაში ხედავს. რაღა თქმა უნდა, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებნი მშვენიერნი არიან. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ ნაწარმოებთა, ისევე, როგორც მთელი ხელოვნების არსებობას აზრი არ ექნებოდა. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა ხელოვნების ყველა ნაწარმოების. ანუ მთელი ხელოვნების მშვენიერებად ჩათვლა. მრავალია ხელოვნების ისეთი ნაწარმოები, რომელსაც მშვენიერებასთან საერთო არა აქვს რა. მშვენიერია მხოლოდ ხელოვნების ჭეშმარიტი შედევრები. მეორე მხრივ, მშვენიერების გაიგივება ხელოვნებასთან ავიწროებს მშვენიერების სფეროს, მის მოცულობას. უზარმაზარი სფერო ბუნებრივი, სოციალური თუ სუბიექტური მოვლენებისა მშვენიერების ფარგლებს გარეთ რჩება, მაშინ, როდესაც ყოველივე ეს არანაკლებ მშვენიერია, ვიდრე ხელოვნების შედევრები. მართალია, ბუნება თავისთავად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად გულგრილია მშვენიერებისადმი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თვით ბუნება მშვენიერების წარმოქმნის მიზეზს არ წარმოადგენს.

აქედან შეცდომაა მშვენიერების მხოლოდ ხელოვნებაზე დაყვანა.

✓ მშვენიერება არ შეიძლება უინტერესო. უპირობო იყოს.

მართალია, მიწათმოქმედი ბუნების მოვლენებს მშვენიერად თვლის იმ სარგებლობის გათვალისწინებით, რაც შეიძლება მიიღოს მან მათი დამუშავების შედეგად, მართალია ისიც, რომ ფარმაცევტი ყვავილების ჰერბარიუმს ითვალისწინებს, თუ რა სარგებლობას მოუტანს მის პაციენტებს მათგან დამზადებული წამალი. მხოლოდ ხელოვანი ან ესთეტიკოსი ტკბება უანგაროდ, უპირობოდ ყვავილების მშვენიერებით. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ ტკბობასთან არის დაკავშირებული სიამოვნება, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ სწორედ ეს ტკბობაა ის პირობა ან სარგებლობა, რასაც იღებს ხელოვანი ან ესთეტიკოსი ყვავილების მშვენიერებისაგან. და სწორედ ეს სიამოვნებაა ის აქილესის ტერფი, რომელიც ახლავს თან კანტის მშვენიერების თეორიას. თვით კანტიც არ უარყოფს სიამოვნებას, როგორც პირობას ესთეტიკური ტკბობისა. მაშასადამე, თუ ფარმაცევტისა და მიწათმოქმედის მიმართება მშვენიერებასთან უტილიტარულია, ესთეტიკოსის ან ხელოვანის მიმართება ჰედონისტური იქნება. აქ საქმის არსი იმაშია, ჩათვლით თუ არა სიამოვნებას სარგებლობად. სიამოვნება აშკარა მატერიალურ სარგებლობაზე არანაკლებ საჭიროა და აუცილებელია ადამიანისათვის.

ამიტომაც აბობოქრებულ ზღვის ტალღებში ადამიანის უთანასწორო ბრძოლა სტიქიასთან და ადამიანის დაღუპვის სცენა ან მეზობლის ალმოდებული სახლის მზერა სიამოვნებას არ გვანიჭებს, თუმცა თავისთავად აბობოქრებული სტიქია ანდა დიდი ხანძარი რატომაც არ უნდა იყოს მშვენიერი? მაგრამ ადამიანი ითვალისწინებს შედეგებს

და ამიტომ თვით ჰეშმარიტი მშვენიერებაც მისთვის ყოველგვარ სილამაზეს კარგავს. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს დადებითი ან უარყოფითი ინფორმაციის წყაროს, რაც იმას ნიშნავს, რომ სიამოვნება და მშვენიერება უპირობო არ ყოფილა.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ უპირობო ან უინტერესო მშვენიერების დაშვება ნიშნავს ე. წ. თავისთავადი მშვენიერების დაშვებას, რომელსაც ადამიანთან არავითარი მიმართება არა აქვს. სწორედ ამიტომ გააკრიტიკა და უარყო ის არისტოტელემ. მასთან ერთად უარყო იგი ყველა საღად მოაზროვნე ადამიანმა.

მაშასადამე, მშვენიერება არ შეიძლება იყოს ინტერესს მოკლებული, ანუ წმინდა, როგორც მას უწოდებენ ხოლმე.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა ა მ ხ ო ლ ო დ მ ი ბ ა ძ ვ ა. ორიგინალური იყო ხელოვნებისა და მასში განსორციელებული მშვენიერების განსაზღვრის არისტოტელესეული ცდა, რომლის მიხედვით მშვენიერება არის ბიბაძვა. მაგრამ არც ეს განსაზღვრება შეიძლება მივიჩნიოთ მშვენიერების არსის საბოლოო და ამომწურავ განსაზღვრებად. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ეს განსაზღვრება იძლევა პასუხს კითხვაზე, „როგორ ბიიღება მშვენიერება?“ და არა კითხვაზე: „რა არის მშვენიერება?“, ე. ი. იგი განსაზღვრავს არა მშვენიერების არსს, არამედ იმ გზებსა და ხერხებს, რომლებითაც მიიღება მშვენიერება. ამიტომაც არისტოტელე, მიუხედავად მთელი მისი გენიალობისა, „პოეტიკაში“ უფრო მეტად ხელოვნების დანიშნულებაზე მსჯელობდა, ვიდრე მის არსზე. სოლო „რიტორიკაში“ უფრო მეტად მშვენიერების გაძოვლენის კონკრეტულ ფორმებზე ღრმა ემპირიულ დაკვირვებებსა და გააზრებას იძლეოდა, ვიდრე მისი არსის ზოგად განსაზღვრებას.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ თუ მშვენიერების არსს მხოლოდ მიბაძვაზე დავიყვანთ, მშვენიერების სფეროდან გამოვტოვებთ ბუნების მშვენიერებას, რომელიც არაფერს არ ბაძავს, ხოლო ხელოვნებიდან გაძოვრიცხავთ შემოქმედების თავისუფლებას და ხელოვნებას პასიური ასლის გადაღებად ან ფოტოგრაფირებად ჩავთვლით.

ასე რომ, ეს განსაზღვრებაც ავიწროვებს მშვენიერების არსს და არ შეიძლება მიჩნეულ იქნას დამაკმაყოფილებლად.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს ე მ ო ც ი უ რ ო ბ ა ა რ ა ა ს პ ე ც ი ფ ი კ უ რ ი. მშვენიერებას თან ახლავს ემოციურობა, იწვევს ემოციებს როგორც იმათში, ვინც მას უშუალოდ ჰვრეტს, ისე მათში, ვინც მას იხსენებს როგორც წარსულს ან წარმოიდგენს როგორც მომავალს. მართალია, ზოგჯერ სხვადასხვა თანმხლები ფსიქიკურ-სუბიექტური, თუ მატერიალურ-ობიექტური ფაქტორების ზემოქმედებით შესაძლებელია მშვენიერებამ განცდა ან ემოცია არ გამოიწვიოს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მშვენიერება ამ თვისებას მოკლებულია[3]. ყოველთვის უნდა ვიცვარაუდოთ მშვენიერება როგორც მიზეზი ან წყარო რეალური

ან პოტენციური ემოციისა. საკმარისია ის ხელისშემშლელი სუბიექტური, ფსიქიკური თუ რაღაც გარეშე ობიექტური ფაქტორი გაჰქრეს, რომ განცდამ, არსებულმა პოტენციურად, უმალ იჩინოს თავი. ამიტომ არ იქნებოდა მართებული, რომ მშვენიერება ემოციებისაგან დაცლილად გამოგვეცხადებინა ისევე, როგორც ამ უკანასკნელისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიგვეცა და მშვენიერების არსად თუ არა, ძირითად ნიშნად მაინც ჩაგვეთვალა. რადგან ემოციურობა არანაკლებ როლს ასრულებს მეცნიერული, ლაბორატორიული თუ შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში, ექსპერიმენტირების, დაკვირვებისა თუ აღმოჩენის დროს, მაგრამ არანაკლებ ემოციურია ყოველივე ამის შედეგი, მეცნიერული აღმოჩენა, დასკვნა. მტკიცება, ოღონდ იმათთვის, ვისაც ის ესმის.

მაგრამ განა ასევე არ არის ხელოვნებაშიც? ხელოვნების ნაწარმოებებიც ემოციურნი არიან მხოლოდ იმათთვის, ვისაც ისინი ესმის. უვიცმა შეიძლება სრულიად გულგრილად ჩაიაროს ხელოვნების გენიალური შედევრების წინაშე, ხოლო მცოდნეში ისინი უდიდეს აღტაცებასა და სიამოვნებას იწვევენ.

განცდა მშვენიერებისა არის სასიამოვნო. მაგრამ ყოველგვარი სასიამოვნო არაა მშვენიერი. ყოველგვარი ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, რომ მშვენიერების არსებით და სპეციფიკურ ნიშნად ემოციურობა მივიჩნიოთ. არც მეორე უკიდურესობაში უნდა ჩავვარდეთ და უარვყოთ სიამოვნების არსებობა მშვენიერებაში. ფსიქოლოგიზმის ცალმხრიობისაგან დაცვის მიზნით არ შეიძლება საკუთარი უარვყოთ ესთეტიკურის და კერძოდ, მშვენიერის ემოციური მხარე, როგორც ამას ზოგიერთი ესთეტიკოსი სჩადის. ასევე არ შეიძლება უარვყოთ მასში ლოგიკური და გნოსეოლოგიური მხარეების არსებობა. ამ მომენტების თუ თვისებების გარდა, მშვენიერებას შეიძლება აღმოაჩნდეს მრავალი სხვა ხარე, მაგალითად, ეთიკური, თუ მას ეთიკურის სფეროში შევხვდებით, სოციალურ-პოლიტიკური, თუ მას ამ სფეროში შევხვდებით და ა. შ. თუმცა ამ უკანასკნელ თვისებებთან შედარებით, ლოგიკური და ფსიქოლოგიური მხარე მასში უფრო მყარადაა მოცემული, რადგან ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური მას ყველა სფეროში გასდევს (მშვენიერების განცდა ან გააზრება ყოველთვის აუცილებელია), ეთიკური და პოლიტიკური კი მხოლოდ ამ სფეროებში.

ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ ემოციური მხარე მშვენიერებისათვის სპეციფიკური არ არის, ე. ი. ეს არაა ისეთი თვისება, რომელიც მხოლოდ მას უნდა ახასიათებდეს და რომლითაც შეიძლებოდა მისი განსხვავება ყველა დანარჩენი მოვლენისაგან, თუნდაც მეცნიერულისაგან.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა ა მ ო კ ლ ე ბ უ ლ ი ა ზ რ ს ა დ ა ი ნ ფ ო რ მ ა ც ი ას. შემეცნებითი ფუნქცია აქვს არა მხოლოდ მეცნიერებას, არამედ ხელოვნებასაც. მხოლოდ ის მოვლენა შეიძლება იყოს ესთეტიკური და მაშასადამე, მშვენიერი, რომელიც არა მხოლოდ ემო-

ციურია, არამედ ამავე დროს გარკვეული აზრისა და შინაარსის შემცველი. უაზრობას არავისთვის არ მოუტანია სიამოვნება და არც მშვენიერად ჩათვლილა იგი. შესაძლებელია მშვენიერ მოვლენაში ჩაქსოვილი აზრი ან იდეა ბუნდოვანი და გაუგებარი იყოს და ამიტომ თითქოს არარსებული, მაგრამ ეს არ იძლევა საფუძველს მისი არსებობის უარყოფისათვის. თვით ფორმალური სილამაზე — მშვენიერება გარკვეულ ინფორმაციასა და აზრს გვაწვდის, ოღონდ ეს ინფორმაცია ადვილად ათვისებადია თავისი ზედაპირული, ფენომენალური ხასიათის გამო. მაგალითად, ადამიანის გარეგნობა შეიძლება თვალის ერთი გადავლებით დავადგინოთ და შევაფასოთ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თვალის ერთ გადაცვლებაშიც არ იყოს მოცემული ცოდნა ამ გარეგნობის შესახებ. მაშასადამე, ცოდნა საჭიროა თვით გარეგნობის შეფასებაშიც კი. თავის მხრივ გარეგნობაც გვაწვდის თუნდ მცირეოდენ ინფორმაციას მაინც პიროვნების შესახებ, მით უფრო მეტ ინფორმაციას უნდა გვაწვდიდეს და გვაწვდის კიდეც ნახატი, ქანდაკება, კინო, თეატრალური ხელოვნება და სხვ.

მიუხედავად იმ დიდი მნიშვნელობისა, რომელიც აქვს ინფორმაციას, ცოდნას, აზრს მშვენიერში, არ შეიძლება მშვენიერების მხოლოდ ამაზე დაყვანა. რადგან იგი შეიცავს არა მხოლოდ ცოდნას, არამედ მრავალ სხვა მხარეს. მათ შორის ემოციას. მშვენიერებისაგან ცოდნის, აზრის ჩამოცილება ისევე აღარიბებს და ამცირებს მშვენიერების მნიშვნელობას, როგორც მისი დაყვანა მხოლოდ ცოდნაზე და ინფორმაციაზე. კიდევ მეტი, მშვენიერების დაცლა ინფორმაციისა და აზრისაგან ნიშნავს მის გადაქცევას ზედმეტად, უვარგისად, არარაობად, რაშიაც, საბოლოო ჯამში, ხელოვნებისა და მშვენიერების უარყოფა ახლავს.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა ა მ ხ ო ლ ო დ ს ა ს ა რ გ ე ბ ლ ო? აღვნიშნეთ რა, რომ მშვენიერება არ შეიძლება არსებობდეს ყოველგვარი პირობის გარეშე, ამ პირობათა შორის სარგებლობაც ვიგულისხმეთ, რომელიც მოაქვს მშვენიერებას. ეს სარგებლობა შეიძლება გამოიხატოს მშვენიერების აღქმით მიღებულ ინფორმაციასა და ცოდნაში. ანის მიერ მინიშნებულ სიამოვნებაში, უკეთესი მომავლისაკენ სწრაფვაში და მისკენ მისასვლელი გზების ძიებაში, ადამიანის სულის განწმენდასა და ამაღლებაში და სხვ. სილამაზე, დაკავშირებული ფორმასთან, ადვილად აღძრავს, აფაქიზებს, უნერგავს რწმენას, ანიჭებს სიამოვნებას. ყოველივე ეს არის სარგებლობა და ინტერესი. ამიტომაც ხელოვნების წარმოშობის მიზეზები შრომასთან ერთად სილამაზის, დეკორების, გართობისაკენ ლტოლვაშიც არის საძიებელი. ამრიგად, თუ ხელოვნებას ზოგჯერ თეორიული, პრაქტიკული მიზანდასახულება აქვს, ზოგჯერ ის გართობას ემსახურება მხოლოდ, მაგრამ ყოველივე ეს ერთად აღებული, არის ის სარგებლობა, რომელიც მასში განხორციელებულ მშვენიერებას მოაქვს.

მაგრამ თუ სარგებლობა დაყვანილ იქნება მხოლოდ მატერიალურ, ხელშესახებ სარგებლობაზე, მას ყოველთვის ვერ აღმოვაჩენთ ხელოვნებაში. თუმცა ეს არ ნიშნავს ხელოვნების დაცლას ყოველგვარი შინაარსისაგან, მათ შორის სარგებლობისაგან. მართალია, ყოველი მშვენიერი სასიამოვნოა და მაშასადამე, სასარგებლოც, მაგრამ იმის თქმა არ შეიძლება, რომ ყოველი სასარგებლო მშვენიერი იყოს ისევე, როგორც ყოველი სასიამოვნო არ არის მშვენიერი.

ყოველივე ზემოთქმული არ იძლევა საფუძველს მშვენიერების მხოლოდ სარგებლობაზე დაყვანისა და გაიგივებისათვის, რადგან მას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მრავალი სხვა არანაკლებ არსებითი და მნიშვნელოვანი პრედიკატი აქვს.

ამრიგად, მშვენიერების დაყვანა სარგებლობაზე ან მასში მშვენიერების არსის დანახვა ისეთივე შეცდომა იქნებოდა, როგორც მასში ყოველგვარი სარგებლობის უარყოფა.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ს ა რ ა ა ქ ვ ს მ ხ ო ლ ო დ მ ო რ ა ლ უ რ ი შ ი ნ ა ა რ ს ი[10]. მართალია, ესთეტიკის ობიექტია ესთეტიკური მოვლენები, ეთიკისა — ეთიკური, მაგრამ ისინი ერთმანეთისაგან გაუვალი უფსკრულით არ არიან გათიშულნი. რადგან მშვენიერება ემსახურება არა მხოლოდ სიამოვნებას, არამედ ადამიანთა აღზრდასაც, რაც ამავე დროს ეთიკისა და ეთიკურის მიზანდასახულებაც არის. ამ პუნქტში ეთიკური და ესთეტიკური ერთმანეთს გადაკვეთენ, რის გამოც ეთიკური მოვლენები ფასდებიან არა მხოლოდ როგორც ეთიკურნი, არამედ როგორც ესთეტიკურნი და პირიქით. მაგრამ თქმა იმისა, რომ ეთიკური და ესთეტიკური მოვლენები, მათ შორის მშვენიერი და ეთიკური ერთმანეთს ბოლომდე ფარავენ, არ შეიძლება. რადგან ეთიკური გვხვდება არა მხოლოდ ესთეტიკურის, არამედ მრავალ სხვა სფეროშიც. ისევე როგორც ესთეტიკური და მშვენიერი მხოლოდ ეთიკურში კი არ ვლინდება, არამედ მრავალ სხვა სფეროშიც. მშვენიერებას სხვადასხვა შინაარსი აქვს ადამიანის მიზნისა და მოქმედების განსხვავების მიხედვით. ამიტომაც მშვენიერების არსის დასადგენად აუცილებელია მშვენიერების გამოვლენის სპეციფიკურობის გათვალისწინება. მრავალი ეთიკური მოვლენა მშვენიერია, მაგრამ არა ყველა. ისევე როგორც პირიქით, მრავალი მშვენიერი ეთიკური არაა, რადგან მშვენიერება გვხვდება ბუნებაშიც. მეცნიერებაშიც და ადამიანის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მრავალ სხვა სახეობაში.

ასე რომ, ეთიკური და ესთეტიკური ერთმეორეს არ ფარავს, არამედ მხოლოდ გადაკვეთს. ამიტომ მშვენიერების ანუ ესთეტიკური მოვლენების არსებად მხოლოდ ეთიკურის მიჩნევა დაავიწროებდა ესთეტიკური მოვლენების და მათი შემსწავლელი მეცნიერების, ესთეტიკის სფეროს.

მშვენიერება არაა მხოლოდ სიცოცხლე[11]. მშვენიერება ცნობდება სიცოცხლეშიც, მაგრამ არა ყოველგვარ სიცოცხლეში. რადგან ზოგჯერ სიკვდილი უფრო მეტი ბედნიერების მომნიშნებელი და მშვენიერია, ვიდრე სიცოცხლე. მართალია, სიცოცხლე და არსებობა უფრო სასურველია, ვიდრე არარსებობა, მაგრამ ვის რად უნდა სიცოცხლე მონობაში, სილატაკეში, მძიმე შრომასა და უსამართლობაში? სასურველია, მშვენიერი და სასარგებლო მხოლოდ თავისუფალი, ბედნიერი სიცოცხლე. ამიტომაც მიზანი მხოლოდ არსებობა კი არაა, არამედ ბედნიერი არსებობა. მაშასადამე, მშვენიერება და ბედნიერება უფრო მაღალი რანგის კატეგორიებია, ვიდრე მხოლოდ სიცოცხლე.

ამრიგად, მშვენიერების გაშოველენის ერთ-ერთი ფორმა არის სიცოცხლეც. მაგრამ უამრავი მოვლენები, რომელნიც აგრეთვე მშვენიერნი არიან, ამ გაგების ფარგლებს გარეთ რჩებიან. ამიტომაც არ იქნებოდა მართებული მშვენიერების ცნების მხოლოდ სიცოცხლეზე ან ცხოვრებაზე დაყვანა.

მშვენიერება არაა მხოლოდ პროგრესული, არაა მხოლოდ მიზანი[12]. მშვენიერება ხშირად გვხვდება მიზნის ან პროგრესული მოვლენების სახით, რადგან მიზანი .მოდელია იმ სრულყოფისა, რომელსაც ადამიანი სინამდვილეში ვერ ხედავს და რომლისკენაც ისწრაფის. ამიტომ მრავალი ესთეტიკოსი მშვენიერებას აიგივებს მიზანთან, განსაკუთრებით პროგრესულ მიზანთან. მაგრამ რადგან მიზანი, ისევე, როგორც ჩვენ მიერ განხილული შემთხვევები, ვერ ამოწურავს სავსებით მშვენიერების ცნებას, ამიტომ მისი გაიგივება არ შეიძლება არც მიზანთან. ამ შემთხვევაში მშვენიერებიდან გამოირიცხება ბუნება, რომელიც ადამიანისგან დამოუკიდებლად არავითარი მიზნის მქონე არ არის და რადგან ბუნებაში რაღაც წინასწარგანზრახული მიზნის დაშვება ნიშნავს ბუნების გარეშე და მასზე მაღლა მდგომი ზებუნებრივი ძალის—ღვთაების დაშვებას. იქნებ მშვენიერება საბოლოო მიზნად ჩაგვეთვალა? არც ესაა დასაშვები, რადგან მხოლოდ მშვენიერება ან სილამაზე არ უნდა იყოს ადამიანის არსებობის საბოლოო მიზანი. ასეთი მიზანი ყოველი მეცნიერებისა და ხელოვნებისათვის, ისევე როგორც ადამიანის არსებობისათვის, არის ბედნიერება. მასკენ მიემართება ყოველი მეცნიერება, ხელოვნების ყოველი სახე და ადამიანის მთელი მოღვაწეობა, ოღონდ ყოველთვის განსხვავებული ფორმითა და საშუალებებით. მეცნიერებისათვის ეს მეთოდი და საშუალება არის ჭეშმარიტება, ესთეტიკისა და ხელოვნებისათვის — მშვენიერება. ამრიგად, საბოლოო მიზანი ესთეტიკისა და ხელოვნებისათვის ბედნიერებაა, ხოლო გზა, შერჩეული ამ დიდი მიზნის მისაღწევად მხოლოდ მშვენიერებაა.

მშვენიერება არაა მხოლოდ კანონზომიერება[13], მხოლოდ თავისუფლება[14]. თვალსაზრისს მშვენიერებისა და თავისუფლების იგივეობის შესახებ მრავალი მოაზროვნე იცავდა. მართ-

ლაც, ხელოვნებას, ისევე, როგორც მეცნიერებას, განვითარებისათვის თავისუფლება ესაჭიროება. იძულება, ზღუდავს რა თავისუფალი აზრის გასაქანს, შემოქმედებასაც არასრულფასოვანსა ხდის. მაგრამ თავისუფლება მშვენიერების შემოქმედების არა მხოლოდ მიზეზია. მისი პროდუქტიცაა. თავისუფლებით შობილი მშვენიერება თავისუფლებისაკენ სწრაფვის სურვილს ბადებს შემოქმედსა და აღმქმელში, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს შემოქმედის შენიღბული თუ შეუნიღბავი მოწოდება თავისუფლებისაკენ, ბრძოლა ყოველივე პირობითის, შეზღუდვისა და იძულების წინააღმდეგ.

მაგრამ თავის დროზე კანონები და შეზღუდვები შემოიღეს იმ თავისუფლების აღსაკვეთად, რომელსაც უდიდესი ზიანი მოჰქონდა კაცობრიობისათვის. მართლაც, ვის რად უნდოდა ველურების, რობინზონების ან ჯუნგლებში დაბალული ადამიანების, ნახევრად ცხოველებად ქცეული ადამიანების თავისუფლება? ან ვის რად უნდა თავისუფლება ანარქიაში, სადაც ყველას სიკვდილი ემუქრება, ხოლო მის ნაშრომს კი სხვისგან მითვისება ან მოსპობა? ამ შემთხვევაში კანონი, როგორც ამ უარყოფითი მოვლენების აღკვეთა, უფრო მეტად აუცილებელი და სასარგებლოა, ვიდრე თავისუფლება და ამიტომ ის მაშინ უცრო მშვენიერიც არის. ადამიანებმაც ხომ მხოლოდ ამიტომ მიმართეს მას. კანონი გულისხმობს რაღაცის აღკვეთას და ამის პარალელურად რაღაცის დაშვებას. კანონი და თავისუფლება როგორც ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული პოლუსი, ერთიმეორეს გამორიცხავს. მაგრამ კანონით თავისუფლების აღკვეთა ხომ საბოლოოდ არ არის დაკანონებული. მას დროებითი სანქციები აქვს, სათანადო პირობების შეუქმნამდე. უფრო სწორად, ადამიანის შეგნების ისეთ ამაღლებამდე, როცა კანონები ზედმეტი გახდება, ისეთი პირობების შექმნამდე, როცა აღიკვეცება კანონები, როგორც თავისუფლების აღმკვეცნი.

არ შეიძლება არც იმას მტკიცება, თითქოს ყოველი ესთეტიკური და ნშვენიერი იყოს მოწოდება თავისუფლებისაკენ ან მხოლოდ ასეთ გრძნობებს აღძრავდეს. ხელოვნების მშვენიერებას ზოგჯერ განსაზღვრავს არა თავისუფლება, არამედ სინამდვილისა და სუბიექტის სხვა კანონზომიერებანი და მოთხოვნები. მაგრამ არც ეს გვაძლევს უფლებას, რომ მშვენიერება მხოლოდ კანონზომიერებაში დაგვენახა, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება რაღაც ნორმატიულ ან კანონმდებლურ მეცნიერებად გამოგვეცხადებინა.

მაშასადამე, თუ ზოგჯერ მშვენიერება თავისუფლების სახით გვევლინება, ზოგჯერ საპირისპირო სამოსით გამოდის. თუნდაც ის გარემოება, რომ მშვენიერებას შეუძლია ერთმანეთის საპირისპირო ფორმით იარსებოს, მოწმობს იმას, რომ იგი ერთ-ერთი ამათგანი არ არის მხოლოდ და რომ ის შეიძლება არსებობდეს სხვა, დაუსრულებელი მრავალფეროვანი მოვლენების სახით.

✓ მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ა ა მ ხ ო ლ ო დ ს ი ლ ა მ ა ზ ე. მშვენიერების ერთ-ერთი სახეობაა ფორმალური ანუ ზედაპირული სილამაზე. მაგრამ მშვენიერება არაა მხოლოდ სილამაზე, რადგან მის გარდა არსებობას უამრავი მოვლენა, რომელთა დაყვანა ფორმალურ მშვენიერებაზე ანუ სილამაზეზე შეუძლებელია. მართალია, ხელოვნება ზოგჯერ ფუფუნების საგანი იყო, მაშინ იგი მხოლოდ სილამაზეს, ანუ ფორმის მშვენიერებას ემსახურებოდა. ეს მოხდა მოგვიანებით, როცა განვითარდა ხელოვნების იმეთი სახეები, რომელთაც ერთი შეხედვით ცხოვრებასთან აღარ ჰქონდათ კავშირი და სადაც მშვენიერებაც ზედაპირული და ფორმალური იყო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თეორია ხელოვნების ფორმალურობის შესახებ სწორედ ამ გარემოებით, ხელოვნების ცხოვრებისაგან დაშორებით უნდა იყოს გაპირობებული. ამიტომ, შესაძლებელია, ჭეშმარიტი იყოს ის თვალსაზრისი, რომ ფორმალური მშვენიერება — სილამაზე ეკონომიურად უზრუნველყოფილი ადამიანების მოთხოვნილებაა. მაგრამ ყოველივე ეს არ გვაძლევს უფლებას, რომ მშვენიერება ფორმალურად გავიაზროთ და სილამაზეზე დავიყვანოთ. რადგან მაშინაც კი, როდესაც ადამიანი მხოლოდ ფორმალური მშვენიერების შექმნას ლამობდა, ვერ ახერხებდა მის გათავისუფლებას ცხოვრების საჭიროებათა მოთხოვნილებებიდან, აზრისა და შინაარსისაგან. ამიტომ შეიძლება დავასკვნათ, რომ მშვენიერება მხოლოდ ფორმალური არასოდეს არ იყო და არც შეიძლება ყოფილიყო.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა არაა მხოლოდ მ ი ზ ა ნ შ ე წ ო ნ ი ლ ე ბ ა ს. დიდი პოპულარობა მოიპოვა თეორიამ, რომლის მიხედვით მშვენიერება არის მიზანშეწონილება. ამის შესახებ იგივე უნდა ითქვას, რომ მშვენიერება არ დაიყვანება მხოლოდ მიზანშეწონილებაზე. რომ არსებობს უამრავი მოვლენა, რომლებსაც არა აქვთ გარკვეული მიზანი, მაგრამ მაინც მშვენიერნი არიან. მაგალითად, რა მიზანი აქვს ბუნების მრავალ მოვლენას, რომელთაც აზროვნების უნარი არა აქვთ?

გარდა ამისა, ეს თეორია გულისხმობს ყოველი მოვლენის მიზნის წინასწარ ცოდნის აუცილებლობას, რათა დადგინდეს ამ საგნის მშვენიერება, რაც ნიშნავს ფორმის, ანუ იდეების წინასწარი არსებობის დაშვებას. იდეალიზმს, რაც დაგმობილი იყო ჯერ კიდევ მე-4 საუკუნეში არისტოტელეს მიერ სწორედ ამ მიზნის წინასწარი და საგანთაგან დამოუკიდებელი არსებობის გამო.

✓ § 2. მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს პ ო ზ ი ტ ი უ რ ი გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყაცობრიობამ დღემდე ვერ მიაღწია მშვენიერების დამაკმაყოფილებელ განსაზღვრებას. ამის მიზეზი ის არის, რომ მშვენიერებას ყოველთვის ერთ რომელიმე სფეროში ეძებდნენ და ცალმხრივ განსაზღვრავდნენ მაშინ, როდესაც მშვენიერებას უნიჭერსალური ბუნება აქვს. წინასწარ შეიძლება ითქვას, რადგან მშვენიერება კატეგორიაა, ამიტომ მას ზოგადი ბუნება და არსი უნდა გააჩნდეს, რომლის

განსაზღვრება შესაძლებელი უნდა იყოს. მშვენიერებას ზოგადი ბუნება რომ არ ჰქონდეს, ის სუბიექტური იქნებოდა, ყველა ადამიანს მშვენიერებაზე თავისი წარმოდგენა ექნებოდა, რაც მიგვიყვანდა ერთის, საერთო მშვენიერების უარყოფამდე და ამის შედეგად ხელოვნებისა და ესთეტიკის, როგორც მშვენიერების მეცნიერების უარყოფამდე. მშვენიერებას უნივერსალური და ყოელისმომცველი ბუნება აქვს და ამიტომ არ შეიძლება ის რომელიმე ერთი სფეროთი შემოისაზღვროს. იგი უაღრესად ზოგადია და გვხვდება ბუნებისა და საზოგადოების ყველა სფეროში.

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ პლატონის დიალოგი, „დიდი ჰიპიასი". სადაც საუბარი ეხება მშვენიერებას და სადაც პლატონის სოკრატე მისთვის დამახასიათებელი იუმორით უარყოფს ჰიპიასეულ განსაზღვრებებს მათი კონკრეტულობის გამო და ფრთხილად, მაგრამ მტკიცედ უბიძგებს გონებაჩლუნგ სოფისტს მშვენიერების ზოგადი, უნივერსალური ბუნების გაგებისაკენ. „დიდ ჰიპიასში" მართალია, მშვენიერების საბოლოო განსაზღვრება არაა მოცემული, მაგრამ რომ მას ზოგადი და არაკონკრეტული ბუნება აქვს, ურყევად არის დადგენილი. პლატონის დიალოგის ეს შედეგი ახლაც ძალაშია.

ასევე არისტოტელე რიტორიკის შესახებ ამბობდა, რომ ძნელია მისი დაკონკრეტება უაღრესად ზოგადი ბუნების გამო. ამიტომ უარყოფდა ასეთი ობიექტის არსებობას და თვით რიტორიკასაც როგორც მეცნიერებას ასეთი ობიექტის შესახებ. ამაშიც ხედავდა იგი საერთოს რიტორიკასა და ფილოსოფიას შორის და მათ განსხვავებას დანარჩენი მეცნიერებებისაგან. არისტოტელეს ეს თვალსაზრისი ახლაც შეიძლება გავრცელდეს ესთეტიკასა და მის უძირითადეს ობიექტზე — მშვენიერებაზე.

2. მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა ა რ ი ს ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა.[16] მშვენიერება უფრო ფართოა, ვიდრე მხოლოდ ბუნება ან მხოლოდ ხელოვნება, ან სოციალური მიმართებები და სხვ. რადგან იგი ყველა ამ ჯგუფის მოვლენებში გვხვდება და ყველა ამათ მოიცავს. ამიტომ ყველა ის მეცნიერი, რომელიც ლამობს მშვენიერების დაყვანას მოვლენების ერთ რომელიმე ჯგუფზე, ავიწროებს ამ კატეგორიის შინაარსს, მოცულობასა და მნიშვნელობას. მიუხედავად ამ ზოგადი ბუნებისა, მისი განსაზღვრება მაინც ხერხდება. ეს უნივერსალური მშვენიერება არის ს რ უ ლ ყ ო ფ ი ლ ე ბ ა ან სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ, რაც შეიძლება გამოვლინდეს ყველგან და ყოველთვის ფორმათა და შინაარსთა დაუსრულებელ ნაირგვარობაში. როდესაც ადამიანის დადებითი მორალური თვისება სამართლიანობისა ვლინდება ერთ რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში, ჩვენ ამ მოვლენას სამართლიანს ვუწოდებთ. მაგრამ როდესაც ასეთ მოვლენათა შემთხვევები მრავლდება, ჩვენ ამ თვისების სრულყოფას, დასრულებას, განუხრელობას ვხედავთ და ვაფასებთ როგორც მშვენიერს. ადამიანი უფრო მეტად იღებს ამ პრედიკატს, როცა მისი მორა-

ლური თვისებები ელინდება არა მხოლოდ სამართლიანობის, არამედ სხვა თვისებათა სრულყოფაშიც.

იქ, სადაც შეიგრძნობა სისავსე, სრულყოფა, დასრულებულობა, იქ თითქოს სიმშვიდე დაისადგურებს, რასაც იწვევს იმის შეგრძნება, რომ მიზანი მიღწეულია და განკუთვნილიც თითქოს აღარაფერია. მაგრამ რადგანაც ყოველივე ექვემდებარება განვითარების დიალექტიკურ პროცესს, ამიტომ საბოლოო ჯამში, მიღწეული მიზანიც რელატიური ბუნებისაა. იგი თითქოს შირაყია, რომელსაც მიაღწიე და შეეხე კიდეც, მაგრამ შირაყი მსწრაფლ ჰქრება და მიზანიც გადაინაცვლებს კვლავ სადღაც შორს, ცისფერი და ვარდისფერი ბურუსით მოცულ მომავალში და შენშიც კვლავ იღვიძებს ბრძოლის, მოქმედების, ძიების, ტანჯვისა და შეძრწუნების დაუძლეველი სურვილი, სურვილი ახალი მიზნებისა და ჰორიზონტების წვდომის, მშვენიერებისა და ბედნიერების, როგორც უმაღლესი იდეალის, განუწყვეტელი ძიებისა.

5. მშვენიერება რელატიურია. მშვენიერებას აქვს როგორც წარმავალი, ისე მდგრადი მხარე. წარმავალია მასში ის, რაც გაპირობებულია დროით, სივრცით, ეროვნულითა და პიროვნულით. მაგრამ მშვენიერში არის ისეთი მხარეც, რასაც ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს. ჩვეულებრივად ასეთი მხარე გააჩნია გენიოსთა შემოქმედებას. მართალია, ეს ზოგადსაკაცობრიოც დროსა და სივრცეში, სოციალურსა და ეროვნულში ვლინდება. მაგრამ ყოველივე ეს შედარებით სწრაფად იცვლება, ზედროული და ზოგადსაკაცობრიო კი, როგორც არსი, უფრო დიდხანს რჩება. ეს ზოგადსაკაცობრიო არსი რომ არ იყოს დამოუკიდებელი ყოველგვარი ტენდენციურობისა და პირობითობისაგან, არც ჭეშმარიტი ხელოვნება და მეცნიერება გვექნებოდა. ჭეშმარიტად მყარი და მშვენიერი სწორედ ეს ზოგადსაკაცობრიოა.

მაგრამ სამყაროში ყოველივე იცვლება და მიედინება, ამიტომ არც მშვენიერების არსი უნდა იყოს აბსოლუტურად უცვლელი და მარადიული, ძველდება და დრომოჭმული ხდება ისიც, რასაც ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს. თუმცა ის უფრო გამძლეა, ვიდრე პირობითი ფორმა, გამოკვლენილი დროებითში. ამიტომ, საბოლოო ჯამში, მისი განსხვავება მშვენიერების პირობითი ფორმისაგან მდგრადობაში მხოლოდ ხარისხობრივია. იგიც უნდა ითქვას ბუნების წარმავალი და წარუვალი მხარეების შესახებაც.

მშვენიერების რელატიურობას კიდევ უფრო აღრმავებს სხვადასხვაგვარი აღქმა და შეფასება, რაც სუბიექტთა „მე“-ს სხვადასხვაობით არის გამოწვეული. ამიტომაც არ არსებობს მშვენიერება, რომლის უმშვენიერესი არ იქნებოდა და ამიტომაც არც აბსოლუტური მშვენიერება არსებობს. ის რომ არსებულიყო, განვითარებას წერტილი დაესმოდა და სწრაფვა უკეთესისაკენ უაზრო იქნებოდა. ყოველი მიღწეული სრულყოფა და მშვენიერება შეფარდებითია. ის უფრო სრულყოფილია წინა-

მორბედთან შედარებით, მაგრამ ნაკლებად სრულყოფილი შედარებით მომავალთან, რომელიც მიზნის სახით წარმოგვიდგება. მაგრამ როდესაც მიზნობრივი სრულყოფა რეალობაში გადაიქცა, ისიც არასრულყოფილი გახდება სხვა რეალობასთან შედარებით და ა. შ. შემდეგ დაუსრულებლად.

ნიშნავს თუ არა ეს კანონზომიერების ან კრიტერიუმის უარყოფას მშვენიერებაში? — არა. ის ყოველთვის არსებობს, ოღონდ მასაც ისეთივე შეფარდებითი ხასიათი აქვს, როგორც სრულყოფილსა და მშვენიერს. ის რომ არ არსებულიყო, სუბიექტთა და მშვენიერებათა დაუსრულებელი ნირგვარობის გამო მშვენიერებაზე მსჯელობას აზრი არ ექნებოდა[7].

მშვენიერების გამოვლინების კონკრეტული ფორმები. რადგან მშვენიერება ყოველთვის კონკრეტული მოვლენების სახით არსებობს, ამიტომ მშვენიერების უამრავი ფაქტისა და მაგალითის დასახელება შეიძლებოდა. მაგრამ რადგან ყველას დასახელება შეუძლებელია, ამიტომ მხოლოდ რამოდენიმეთი შემოვიფარგლოთ.

მშვენიერების ანუ სრულყოფილების განცდა თან სდევს გარდასულ დროთა მოვლენებს, რომლებიც უკვე აღარ არიან, მაგრამ ცოცხლობენ ჩვენს წარმოდგენებში და ყოველი გახსენებისას სიახლის უჩვეულოდ სასიამოვნო განცდებს აღძრავენ. ეს კარგად გადმოსცეს რომანტიკოსმა პოეტებმა. გავიხსენოთ თუნდაც ალ. ჭავჭავაძის ყველასათვის ცნობილი „ვაჰ, დრონი, დრონი!“

მშვენიერებას განეკუთვნებიან აგრეთვე მომავალი, მიზნობრივი ხასიათის მოვლენები, რომლებიც გვიბიძგებენ ან გვამოძრავებენ აქტივობისაკენ ან იმიტომ, რომ ნამდვილად სრულყოფილნი არიან, ან იმიტომ, რომ სიშორის გამო ასეთად გვეჩვენებიან. ასე რომ არ იყოს, არც სიყვარულის, სწრაფვისა და აქტივობის მიზეზნი იქნებოდნენ. ეს განცდებიც კარგად არის გადმოცემული მეორე ქართველი რომანტიკოსის ნ. ბარათაშვილის ლექსებში.

მშვენიერად და მაშასადამე, სრულყოფილად ფასდება ყოველივე ის, რაც ადამიანს ტანჯვისა, უბედურებისა, მწუხარებისაგან, შემბღალავ, სულის შემხუთავ, ფიზიკური და სულიერი ტკივილების მომგვრელ გარემოებათაგან, ყოველივე ის, რაც გვანიჭებს წუთიერ ან ხანგრძლივ სიამოვნებასა და ბედნიერებას, ყოველივე ის, რაც აღგვაშაღლებს ყოველდღიურ ჭუჭყსა და წვრილმანებზე, რაც გვინერგავს საკუთარი ძალების, ღირსებისა და მომავლის რწმენას და იმედს, ყოველივე ის, რაც გეიჩენებს გზას უფრო მეტი სიმყარისა და ზოგჯერ უკვდავებისკენაც კი.

ყოველდღიური წვრილმანი, ხშირად ნახული და გამეორებული, ზოგჯერ მსხვილმანიც კი ვერ შეფასდება როგორც მშვენიერი და სრულყოფილი სწორედ ამ მომაბეზრებელი განმეორებადობის გამო. ყოველივე ეს მშვენიერის ფორმით შეიძლება მოგვევლინოს კიდევ იმ შემ-

თხვევაში, თუ დიდმა ხანმა განვლო მას შემდეგ, რაც ის აღარ გვინახავს.

შეფასების პრობლემა. შეფასებას იწვევენ ის მოვლენები, რომლებიც, შესაძლებელია, არაბუნებრივნი ან მახინჯნი არიან, მაგრამ ოსტატური გაღმოცემის გამო უაღრესად დამაჯერებლად, რეალურად და მშვენიერადაც კი გვეჩვენებიან, აგრეთვე დიდი მეცნიერული მიღწევები და აღმოჩენები, რომელნიც ჩვენთვის მახლობელნი და გასაგებნი არიან, დიადი იდეები, სიბრძნული და სხვ.

ასევე ფასდება ის ბუნებრივი მოვლენები, სადაც შეიმჩნევა სრულყოფა რაიმე მიმართულებით: ფერების ან ბგერების, ან მათგან გამოწვეული ემოციების გამო. ის ფორმები, სადაც სრულყოფას რაიმე ბორკავს, ვერც მშვენიერად ჩაითვლება. ჩამოთვალეთ ეს ნაკლი და თქვენს წინ წარმოსდგება მშვენიერება თავისი სრულყოფილი სახით, რაც ბედნიერებისა და სიამოვნების განცდას მოგვანიჭებთ.

სრულყოფა და ვარეობითი დასრულება. სრულყოფა არ ნიშნავს გვარეობით სისავსესა და დასრულებას, რადგან ბევრი მოვლენაა დასრულებული, მაგრამ სრულყოფილი კი არაა. გვარეობითი სისავსე და დასრულება გულისხმობს ყველა იმ ნიშნის ერთობლიობას, რაც ან გვარისათვის არის დამახასიათებელი. სრულყოფა კი გულისხმობს ყველა ამ ნიშნის მაქსიმალურ განვითარებას, რის გამოც მისი შემდგომი ცვლილება გაუარესების მომასწავებელი იქნებოდა და არა განვითარებისა. სრულყოფა შეიძლება მოიძებნოს ერთი გვარის ფარგლებშიც, როგორც ამ გვარისათვის დამახასიათებელ ნიშანთა მაქსიმალური განვითარება, შეიძლება მოიძებნოს სხვადასხვა გვართა შორისაც და ამ შემთხვევაში მოვლენები დალაგდებიან მეტნაკლები სრულყოფილების პრინციპით.

ესთეტიკური და მშვენიერი. ესთეტიკურსა და მშვენიერს შორის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ზოგჯერ ასეთ განსხვავებას სედავენ: ესთეტიკურის ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე მშვენიერისა, ოადგან ესთეტიკური აერთიანებს ყველა სხვა კატეგორიას, როგორიცაა მშვენიერი, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ. ამ შემთხვევაში მშვენიერსა და ესთეტიკურს შორის გვარ-სახეობრივ დამოკიდებულებას ვარაუდობენ, როგორც, მაგალითად, ცხოველსა და ადამიანს შორის. ესთეტიკური იქცევა გვარად, რომელიც მოიცავს სხვა კატეგორიებს როგორც სახეებს.

მაგრამ ესთეტიკურის ცნებას არა აქვს რეალური, დამოუკიდებელი არსებობა. იმისათვის რომ ესთეტიკური რეალობად ჩაგვეთვალა, საჭიროა მას მოენახოს სხვა კატეგორიებისაგან და ძირითადად მშვენიერებისაგან განსხვავებული ნიშნები. მაგრამ ასეთ ნიშნებს ვერ მოვნახავთ, რადგან მას ასეთი ნიშნები არ გააჩნია. ამიტომაც რეალურად არსებობენ მხოლოდ ზემოდასახელებული კატეგორიები, რომელთა შორის ძირი-

თადია მშვენიერება. ყველა სხვა კატეგორია იქცევა ესთეტიკურად მხოლოდ მაშინ, თუ მას საკუთარ სპეციფიკურ ნიშანთან ერთად ექნება სხვა ნიშნები მშვენიერებისა. ამიტომ უნდა დავასკვნათ, რომ რეალური გვარი, რომელიც მხოლოდ ცნებას არ წარმოადგენს, არ წარმოადგენს მხოლოდ სიტყვას ან ტერმინს, არის მშვენიერება და სწორედ ესთეტიკის შესასწავლი ძირითადი საგანიც ის არის. ესთეტიკური კი რჩება ცნებად, როდესაც იწყებს სწრაფ ასოციაციას ამ კატეგორიათა შემსწავლელი მეცნიერების შესახებ.

მშვენიერება და სიმახინჯე. მშვენიერებას, როგორც სრულყოფილს, უპირისპირდება სიმახინჯე, არასრულყოფილი, უარყოფითი, როგორც მისი ანტიპოდი და გამომრიცხავი ისევე, როგორც სიკეთეს უპირისპირდება ბოროტება, სიკვდილს—სიცოცხლე, ნათელს—ბნელი, ახალგაზრდობას—მოხუცებულობა და ა. შ. ერთი მხარის მომატება ამცირებს მეორეს და პირიქით. უარყოფითის, არასრულყოფილის მომრავლება. მოძალება აკლებს მშვენიერს, ამცირებს მას და ბოლოს, უარყოფითის სრული გამარჯვებისას მშვენიერება ქრება, უთმობს არასრულყოფილს ადგილს და პირიქით. ერთი სიტყვით. ისინი უკუპროპორციულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან და ამავე დროს ერთ მთელს შეადგენენ სინამდვილის ყველა სფეროში.

არ უნდა ვიროიოს ერთმანეთში სრულისა და არასრულყოფილის ცნებები, რადგან ყველა სრულყოფილი სრულია, მაგრამ არა პირიქით. ბევრია სრული და დასრულებული, რომელიც არ ჩაითვლება სრულყოფილად და მშვენიერად. ამიტომ სრულყოფილისადმი დაპირისპირებული არ იქნება სრული, რადგან არასრული გულისხმობს სრულს როგორც თავის მოპირისპირეს.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკასა და ხელოვნებაში ფართო პოპულარობით სარგებლობს ე. წ. „სიმახინჯის ესთეტიკა". ამ შემთხვევაში საჭიროა ერთმანეთისაგან განსხვავებულ იქნას მშვენიერი საგანი და მშვენიერი ასახვა. მხატვარი გამოსახავს არა მხოლოდ მშვენიერ საგნებს, არამედ მახინჯსაც; ე. ი. ხელოვნება მშვენიერებას ჰქმნის იქაც კი, სადაც სიმახინჯეა. ზოგიერთი გამოჩენილი მხატვარი ხატავდა სიმახინჯეს, მაგრამ ხატავდა მას მშვენივრად. მშვენივრად დახატული გველიც მშვენიერია. მშვენიერია ვერეშჩაგინის „ომის აპოთეოზი", რომელიც გამოხატავს თავის ქალების შემაძრწუნებელ გროვას ცაში მოფარფატე ყვავების გუნდით და ამავე დროს გადმოსცემს ომის მთელ საშინელებას. მიუხედავად ამისა, სურათი მაინც მშვენიერია, რადგან იგი საშინელსა და მახინჯს მშვენივრად გადმოსცემს. მშვენიერია კვაზიმოდოც, მიუხედავად მისი ფიზიკური სიმახინჯისა, რადგან იგი მორალურად სუფთაა და გარდა ამისა, დიდი მწერლის მიერ მაღალი ოსტატობით არის შესრულებული.

ზემოთქმული ნიშნავს მშვენიერების საზღვრების გაფართოებას,

რადგან მასში იკრება სიმახინჯეც, მაგრამ ისეთი სიმახინჯე, რომელსაც ემატება მშვენიერება მაღალმხატვრული შესრულების სახით. მაგრამ ამის გამო მახინჯი და მშვენიერი არ იგივდება, რადგან სიმახინჯეს მშვენიერი შესრულებაც არ აქცევს მშვენიერებად. მახინჯ ადამიანში, რომელიც მშვენივრად არის დახატული, ჩვენს აღტაცებას იწვევს არა სიმახინჯე, არამედ მხატვრის ოსტატობა, რომელმაც საოცრად მშვენიერად გამოხატა სიმახინჯეც კი.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს ს ო ც ი ა ლ უ რ ო ბ ა[18]. საზოგადოებრივი თუ სოციალური მოვლენები ზოგჯერ მაღლდებიან მშვენიერების დონემდე, მაგრამ ყოველი სოციალური არ შეიძლება იწვენიერი იყოს. გარდა ამისა, სოციალურს მშვენივრად სუბიექტი თვლის და სუბიექტი აფასებს, რადგან სოციალური ინდივიდთა ჯამს წარმოადგენს. მართალია, ინდივიდთა ეს მთლიანობა სიმრავლის გამო ინდივიდისაგან განსხვავებულ ახალ თვისებებსაც იძენს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას მაინც გააჩნია მშვენიერის იდენტური განცდა, რაც საბოლოო ჯამში, ინდივიდთა განცდების ჯამია.

რაც შეეხება სოციალურ მოვლენებს, ისინი მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში აღიქმება და ფასდება როგორც მშვენიერი, მაგრამ იგი ფასდება და აღიქმება ან სუბიექტის, ან საზოგადოების მიერ, რომელიც ისევ და ისევ ინდივიდებისაგან შედგება. სუბიექტური თავის თავში ატარებს. შეიცავს სოციალურის ანაბეჭდს, მაგრამ ამისდა მიუხედავად თავის არსში სუბიექტურად რჩება. ეს არსი კი სუბიექტურის გვერდით ზოგადსაც შეიცავს, რომელიც სუბიექტურზე მაღლა დგას, რადგან ემსახურება არა ერთ „მე“-ს, არამედ ან საერთოდ სოციალურს, ანდა ზოგადადამიანურს. ისევე როგორც არისტოტელე იტყოდა, რომ მედიცინა სწავლობს არა სოკრატესა და კალიასს, არამედ ადამიანს საერთოდ. იგივე ითქმის ეთიკისა და ესთეტიკის ობიექტებზე ეთიკურსა და ესთეტიკურზე.

მ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ა დ ა ა დ ა მ ი ა ნ ი ს მ ი მ ა რ თ ე ბ ე ბ ი[19]. ესთეტიკოსთა ნაწილი როგორც საზღვარგარეთ, ისე ჩვენში მშვენიერებას სუბიექტ-ობიექტის მიმართებაში ეძებს. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ადამიანის მიმართებაში ბუნებასთან ან ხელოვნების ნაწარმოებთან.

მართლაც, მშვენიერება ზოგჯერ მიმართების სახით გვევლინება, მაგრამ მისი ადგილსამყოფელი მხოლოდ მიმართება არაა და მაშინაც კი, როდესაც ის ამ სახით წარმოგვიდგება, ის ობიექტში არ მდებარეობს. რადგან, როგორც ვთქვით, მშვენიერებას ობიექტში, ბუნებაში არსებობა არ შეუძლია შემფასებელი და აღმქმელი სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად. მას არ შეუძლია არსებობა არც სუბიექტსა და ობიექტს შორის სადღაც მესამე ადგილას. რჩება მისი არსებობის მესამე ვარიანტი — არსებობა სუბიექტში. ამრიგად, მაშინაც კი, როდესაც მშვენიერება მიმართებას წარმოადგენს, ის მდებარეობს არა მიმართებაში,

არაბედ სუბიექტში, რომელიც აღიქვამს, გამოსახავს, აანალიზებს ან აფასებს. ამას გარდა, „მე"-ს მიმართებას „არა-მე"-სთან სწავლობს არა მხოლოდ ესთეტიკა, არამედ მრავალი სხვა მეცნიერება. მაგრამ თუ მიმართებას ესთეტიკურს ეუწოდებთ, არც ეს შეელის მდგომარეობას, რადგან ესთეტიკურად განწყობილი სუბიექტი კი არ ამყარებს ურთიერთობას საგანთან, არამედ ესთეტიკური არის მიმართების შედეგი. ამას გარდა, ნშვენიერების დაყვანა მიმართებაზე იმდენად აფართოებს ესთეტიკის ობიექტის ფარგლებს, რომ ადვილად შეერთვის სხვა მეცნიერებებს, რომელნიც აგრეთვე სწავლობენ მიმართებას ან სწავლობენ ობიექტს მიმართებების საშუალებით.

3. მშვენიერება და სუბიექტი, მშვენიერება და ობიექტი. მშვენიერება გაანალიზდება, გაიაზრება და გამოისახება სუბიექტური საშუალებებით. ამიტომ, იქნება მისი წყარო ობიექტი, სუბიექტი თუ საზოგადოება, იგი ტრანსცენდენტური არასოდეს არაა და მისი ადგილსამყოფელი ყოველთვის სუბიექტია.

მშვენიერება უშუალო პირველადი აღქმა კი არაა, ის მეორეულია, გაანალიზებულია ყოველთვის, რადგან ამ პრედიკატით ყოველთვის რაღაც არის შეფასებული, განცდილი, ნახული და გამოსახული. იგი რეფლექსიის ობიექტად და სუბიექტში არსებულ შინაარსად ქცეულია. გამომწვევი მიზეზები კი მას უამრავი აქვს: „მე" და „არა-მე", ხელოვნება და სოციალური მოვლენა, მიმართება და ფსიქიკური ფაქტი, ეთიკური და პოლიტიკური, მეცნიერული და რელიგიური მოვლენები და სხვ., მაგრამ იგი თავისი არსით ყველგან სუბიექტურია, რადგან იგი ყოველთვის ჩვენი ადამიანური განცდაა, შეფასებაა და ანალიზი.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მშვენიერება კატეგორიაა, ე. ი. სინამდვილიდან მიღებული აბსტრაქციაა. აბსტრაქცია კი ყოველთვის ფორმალურია და სუბიექტური, რადგან ბუნებაში აბსტრაქციები არ არსებობს, ბუნება ყველგან სრულია და მთელი. აბსტრაქციის არსებობა კი რეალობის შოსპობას ნიშნავს და ამიტომაც საღაც აბსტრაქციაა, იქ აღარც რეალობაა. აბსტრაქციებს თვით ადამიანი ჰქმნის, როგორც მთლიანი ყოფიერების გამარტივებული ათვისების ხერხს, ჰქმნის და შემდეგ ისევ სპობს, როცა ამ სინამდვილის გამოყენება სჭირდება. მეორე მხრივ, აბსტრაქცია ერთგვარი გზის მასწავლებელია ადამიანისათვის საკუთარი სულიერი სამყაროს ლაბირინთებში გზის გასარკვევად. ამიტომაც, მშვენიერების კატეგორიად მიჩნევა წინასწარ, აპრიორი ნიშნავს მისი სუბიექტურობის აღიარებას. მით უმეტეს, რომ ამ კატეგორიის არსებითი მომენტია შეფასება, რაც ადამიანური, ე. ი. სუბიექტური ფაქტორია.

ამრიგად, ვარდიც, ლუვრიცა და ვენერა მილოსელიც გულგრილნი არიან მშვენიერებისადმი და თავისთავად არც მშვენიერნი არიან ადამიანის გარეშე, რომელმაც მათ მშვენიერი უწოდა[26].

მშვენიერების სუბიექტური, რელატიური მხარე და მისი თავისებურებები დამოკიდებულია ცხოვრების პირობებზე, ეკონომიურ, სოციალურ, პოლიტიკურ, ეროვნულ და სხვა მოვლენებზე. მაგრამ რადგან მშვენიერება სუბიექტში არსებობს, ამიტომ ის სუბიექტურია. სუბიექტურია იგი იმიტომ, რომ მისი შეგრძნება, აღქმა, გაანალიზება ხორციელდება სუბიექტური საშუალებებით. მაგრამ ის ამასთანავე ობიექტურიც არის, რადგან ამ სუბიექტურ საშუალებებს ამავე დროს ზოგადადამიანური, ანუ საყოველთაო ხასიათი აქვს. ამას გარდა, მშვენიერება ობიექტურია ობიექტის იგივეობის გამო. ამიტომაცაა, რომ სრულყოფილება ინდივიდუმთა და მათი გემოვნებების განსხვავების მიუხედავად, მაინც აღიქმება, წარმოიდგინება, გაიაზრება როგორც იგივეობრივი. ამრიგად, მშვენიერება ობიექტურია მისი გამომწვევი მიზეზების ობიექტურობის გამო. მშვენიერება ამ საყოველთაო ანუ ობიექტური ხასიათის უარყოფა ნიშნავს ობიექტური კრიტერიუმის უარყოფასაც, რასაც საბოლოო ჯამში სოფისტიკასა და აბსოლუტურ რელატივიზმამდე მივყავართ.

ამრიგად, მშვენიერებას დიალექტიკური, სუბიექტურ-ობიექტური ბუნება აქვს ერთდროულად.

„მ ე და ბ უ ნ ე ბ ა. როგორც უკვე ითქვა, სუბიექტის ადგილსამყოფელი მშვენიერებისა. მაგრამ ამით „მე"-სა და ბუნებას შორის ზღუდე კი არ აღმართულა. როგორც საკუთარი თავის გაანალიზების, ისე ბუნების აღქმის შემთხვევაში „მე" დანარჩენი ბუნებისაგან გაუცალი უფსკრულით არ არის დაშორებული, არამედ მასთან ერთიანობაში იმყოფება. ამდენად „მე"-ს მიმართება ბუნებასთან ესაა ნაწილის მიმართება მთელთან. ბუნების არსებობას აზრი აქვს მხოლოდ იმღენად, რამდენადაც არსებობს „მე" და ამდენად ბუნების მშვენიერებისა და სრულყოფის შეშეცნება „მე"-ს მიერ თავისი თავის, თავისივე ნაწილის შემეცნებაა.

კითხვას ამ ორი მხრიდან ერთ-ერთის პირველადობის შესახებ აზრი აქვს მათი თავდაპირველი წარმოშობის თვალსაზრისით. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ისინი არსებობენ, მას სხვა მნიშვნელობა ეძლევა. კერძოდ, გამომწვევი მიზეზის დაზუსტების აზრი, ე. ი. საკვლევია სუბიექტური თუ ობიექტური მხრით არის გამოწვეული მშვენიერების შეგრძნება. მაგრამ რითაც არ უნდა იყოს გამოწვეული, ის ყოველთვის სუბიექტში იმყოფება.

კითხვაზე იმის შესახებ, თუ რომელი მშვენიერებაა უკეთესი, პასუხის გასაცემად მშვენიერების არსი არ გამოდგება. ცხადია, უფრო მეტად მშვენიერია ის, რომელიც უფრო მეტად სრულყოფილია ან რომელიც ჩვენ უფრო მეტად სრულყოფილად წარმოგვიდგენია. მშვენიერების კრიტერიუმად არ გამოდგება არც გადმოცემის სიზუსტე, რადგან აქაც სუბიექტის ფარგლებში ვრჩებით და კრიტერიუმიც სუბიექტურია.

ის სრულყოფილია იმ გაგებით, როგორც ეს სუბიექტს ესმის. ამიტომაცაა, რომ მომავლის სრულყოფილების სურათები შეიძლება ყველა სრულად იქნას წარმოდგენილი, ვიდრე არსებულისა.

რაც შეეხება კითხვას მიმართების შესახებ, ის ესთეტიკისათვის სპეციფიკური არ არის. ეს კითხვა დგას ნებისმიერი მეცნიერებისა და ადამიანის ხელშეწერი მოქმედების წინაშე. მას უაღრესად ზოგადი ხასიათი აქვს და ამიტომ არის ის გამოუსადეგარი მშვენიერების არსის დასადგენად.

გარდა ამისა, ეს პრობლემა მიმართებისა შეიძლება გადაწყდეს დამაკმაყოფილებლად მაშინ, როდესაც გადაწყდება პრობლემა ტრანსცენდენტისა და ადამიანის ფსიქოლოგიურ-ბიოლოგიური ბუნების კვლევა უფრო მყარ მეცნიერულ ხიდაგზე იწარმოებს. მანამდე კი ეს კითხვა მიმართებისა ნიშნავს შემდეგს: რამდენად ზუსტად გამოხატა მხატვარმა თავისი ნაგრძნობი და განცდილი, რადგან როგორც განცდის, ისე მისი გადმოცემისას ჩვენ სუბიექტსა და მის „მე“-ს ვერ ვცილდებით.

საზოგადოება და გენიოსი. მშვენიერების შესახებ საზოგადოებას აქვს შემუშავებული თავისი თვალსაზრისი, რომელიც ზოგჯერ თუ ეშმარიტების მარცვლებს შეიცავს, ზოგჯერ შეიძლება იყოს სუფთა ჭეშმარიტება და შეცდომაც კი. მაგრამ იგი მაინც ფუნქციონირებს და მოქმედებს, როგორც მიღებული საზოგადოების მიერ. იგი თავის თავში როგორღაც ატარებს მშვენიერებისა და სრულყოფის ნიშნებს. ის ხომ მიიღო საზოგადოებამ რაღაცის უარყოფისა და უკუგდების ხარჯზე, როგორც უფრო სრულყოფილი და რაციონალური.

რაც შეეხება გენიოსს, მისი თვალსაზრისი ხშირად არ ეთანხმება საზოგადოებისას, არამედ წინ სწევს და ავითარებს მას. საზოგადოება კი ჩამორჩება გენიოსს და მხოლოდ გარკვეული პერიოდის შემდეგ მისწვდება ხოლმე იმას, რაც გენიოსმა გაცილებით ადრე თქვა. საზოგადოებას დრო სჭირდება იმის გააზრებისათვის, რაც შეიქმნა მისმა გენიოსმა უკვე აღმოაჩინა და დიდი ხანია გაიაზრა. თუმცა გენიოსის მიერ აღმოჩენილი ყოველივე შეიძლება არ იყოს სავსებით სრულყოფილი, მშვენიერი და გონივრული, მაგრამ ამასაც ისევ საზოგადოება ამოწმებს გარკვეული პერიოდის შემდეგ.

რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს გენიოსი სრულიად დამოუკიდებელი იყოს საზოგადოებისაგან და მისი განვითარების კანონზომიერებისაგან. იგი შვილია საზოგადოებისა და ცხოვრების იმ პირობებისა, რომელშიც ის აღიზარდა და იმყოფება. ამრიგად, აქ ერთგვარი შეკრული წრეა. საზოგადოება წარმოქმნის გენიოსს და ასაზრდოებს მის აზროვნებას. ხოლო საზოგადოების მიერ შობილი გენიოსი შემდეგ ასაზრდოებს საზოგადოების წინსვლასა და განვითარებას.

V ამაღლებულის კატეგორია

ამაღლებულის განსაზღვრებისათვის, რა არის ამაღლებული? რა არის მშვენიერი? სად არსებობენ ისინი? ადამიანი ყოველთვის ეძებდა ამ კითხვებს და ცდილობდა მათზე პასუხის გაცემას. ყოველი თაობა თავისებურად ისწრაფოდა მისკენ. თავისებურად ესმოდათ იგი ცალკეულ ადამიანებს, ფილოსოფოსებს. ხშირად იმდენი პასუხი იყო ამ კითხვაზე, რამდენიც ადამიანი, რომელიც კითხვას სვამდა. ამიტომ ზოგჯერ კაცი ხელს ჩაიქნევდა და იტყოდა: მათი გაგება და განსაზღვრება შეუძლებელიაო. დღესაც არ შეწყვეტილა დავა ამ კატეგორიების გარშემო. დღესაც არის ცდები მათი გარკვევისა, ზოგჯერ კი მათი გარკვევის შესაძლებლობის უარყოფისა; მაგრამ უძველესია ადამიანის სწრაფვა გაურკვეველის გარკვევისაკენ, უცნობელის შეცნობისაკენ, გადაუწყვეტელის გადაწყვეტისაკენ, უღრეკია მისი ნებისყოფაც. შესაძლებელია, არც დღესაა გარკვეული ამ კატეგორიათა არსი, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ჩვენ აღარა გვსურს უშედეგო ძიება მშვენიერისა სადღაც მიღმურ სამყაროში, ჩვენ მას ჩვენსავე სინამდვილეში ვეძებთ და როდესაც ვერ ვნახულობთ, ვცდილობთ როგორმე შევქმნათ და დავნერგოთ იგი. ასე ჩამოიტანს ადამიანი ამაღლებულსა და მშვენიერს ღვთაებრივი სამყაროდან მიწიერ სამყაროში და დაამკვიდრებს მასში. ამიტომაც მკითხველი ჩვენს ნაშრომში შეხვდება ამ კატეგორიებს როგორც სავსებით რეალურ, ხორციელ კატეგორიებს. ჩვენ ვცდილობთ გავაფართოოთ ამ კატეგორიათა ფარგლები, რადგან ცალმხრივად მიგვაჩნია ყველა ის თეორია, სადაც მშვენიერება და ამაღლებული შემოფარგლულია ყოფიერების ან აზროვნების რომელიმე ვიწრო სფეროში. ჩვენთვის როგორც მშვენიერება და ამაღლებული, ისე ესთეტიკის ნებისმიერი კატეგორია ძალიან ფართო, ყოვლადმომცველი ბუნებისაა. იგი გვხვდება სინამდვილისა და ცხოვრების ყველა სფეროში: ბუნებასა და საზოგადოებაში, ხელოვნებასა და მეცნიერებაში. აქედან გამომდინარე, ჩვენ მშვენიერება გვესმის როგორც სრულყოფილება, ოღონდ ისეთი სრულყოფილება, რომელიც სინამდვილეშიც არსებობს და ფანტაზიაშიც. გარდა ამისა, ჩვენ მშვენიერება მიგვაჩნია ესთეტიკის ძირითად კატეგორიად, როგორც ლოგიკაში არსის კატეგორია. ყველა სხვა კატეგორია კი გაგებულია მის გამოვლენად, მის ფორმად ან სახედ. ამას გარდა, ჩვენ შევეცადეთ გაგვერკვია მშვენიერებისა და სხვა ესთეტიკური კატეგორიის დიალექტიკური, ცვალებადი ბუნება.

საუკუნეების განმავლობაში და დღესაც ადამიანის გონებასა და ფანტაზიას ხიბლავს, იზიდავს მშვენიერება. ადამიანს არ შეუძლია არსებობა მის გარეშე, რადგან მშვენიერება მხოლოდ გარეგნულ სილამა-

ზეს კი არ გულისხმობს, არამედ მაღალზნეობრივსაც, ამაღლებულსაც. მშვენიერება არის ის, სადაც არის მოწინავე და პროგრესული, სამართლიანი და კეთილი, ჰეშმარიტი და სუფთა. მაგრამ სადაც არაა ის, აღმიანი იბრძვის სიმახინჯის, მდაბლის ამოძირკვისათვის, პატიოსნების და კეთილის, ამაღლებულისა და ჰეშმარიტის დანერგვის მიზნით. ამ ბრძოლაშია ადამიანის ბედნიერებაც.

ამაღლებული, ისევე როგორც ესთეტიკის ყველა დანარჩენი კატეგორია, მხოლოდ მშვენიერების გამოვლენის ფორმაა. ისეთი უზოგადესი კატეგორიაც კი, როგორიცაა ესთეტიკური, ისევე მშვენიერებაზე დაიყვანება. იგი რეალურად არ არსებობს და როდესაც ვხმარობთ ტერმინს „ესთეტიკური“, მასში ისევ და ისევ მშვენიერს ვგულისხმობთ. მშვენიერება მონაწილეობს ყველა დანარჩენ კატეგორიაში. როგორც მათი შემადგენელი ნაწილი და ამიტომ მშვენიერება ესთეტიკაში ისეთივე როლს ასრულებს, როგორსაც არსის კატეგორია ლოგიკაში. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მშვენიერების ჩვენი გაგება და განსაზღვრება, რაც ამაღლებულის განსაზღვრების საშუალებას მოგვცემს. მშვენიერების შესახებ კი ჩვენ ვამბობდით: მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობამ თითქმის აზროვნების დაწყებისთანავე მიაქცია ყურადღება მშვენიერებას, დღემდე ვერ მოგვცა მისი დამაკმაყოფილებელი განსაზღვრება. ეს კი იმიტომ, რომ მშვენიერებას შემოსაზღვრავენ ერთი რომელიმე სფეროთი, მაშინ, როდესაც მას აქვს ზოგადი, უნივერსალური ხასიათი.

ჩვენი აზრით, წინასწარ შეიძლება ითქვას, რადგან მშვენიერება კატეგორიაა, ამიტომ მას ზოგადი ბუნება უნდა ჰქონდეს და არსიც ზოგადი უნდა გააჩნდეს, რომლის განსაზღვრებაც შესაძლებელი იქნება. მშვენიერებას რომ ზოგადი ბუნება არ ჰქონდეს, ის სუბიექტური იქნებოდა, ყველა ადამიანს მშვენიერებაზე თავისი წარმოდგენა ექნებოდა, რაც მიგვიყვანდა ერთი საერთო მშვენიერების, ხელოვნებისა და საბოლოო ჯამში, ესთეტიკის, როგორც მშვენიერების შესახებ მეცნიერების, უარყოფამდე.

ჩვენი აზრით, მშვენიერება არ შეიძლება რომელიმე ერთი სფეროთი შემოვფარგლოთ, რადგან მას უაღრესად უნივერსალური და ყოვლისმომცველი ბუნება აქვს. იგი უაღრესად ზოგადია და გვხვდება ბუნებისა და საზოგადოების თითქმის ყველა სფეროში. მშვენიერება უფრო ფართოა, ვიდრე მხოლოდ ბუნება, ან მხოლოდ ცხოვრება, ხელოვნება, ან სოციალური მიმართებები და სხვ., რადგან იგი ყველა ამ სფეროში გვხვდება და ყველა ამათ მოიცავს. ამიტომ ყველა ის მეცნიერი, რომელიც ცდილობს მშვენიერების დაყვანას რომელიმე ერთ სფეროზე, სცოდავს ცალმხრივობით, აყენებს ამ კატეგორიის შინაარსს, მოცულობასა და მნიშვნელობას.

მაგრამ მიუხედავად მშვენიერების უნივერსალური ბუნებისა, მისი გახსაზღვრება მაინც ხერხდება. ეს უნივერსალური მშვენიერება არის სრულყოფა ან სწრაფვა სრულყოფისაკენ, რაც შეიძლება გამოვლინდეს ყველგან და ყოველთვის ფორმისადა შინაარსის დაუსრულებელ ნაირგვარობაში. მშვენიერია მოვლენა, რომელიც ხელს უწყობს საზოგადოების პროგრესს, პიროვნების განვითარებას, მის სრულყოფას, რაც ძლიერ ემოციებთან არის დაკავშირებული. განვითარების აღმცილებელ პირობას კი საზოგადოებაშივე არსებული წინააღმდეგობა წარმოადგენს. იყო დრო, როცა ესთეტიკოსთა გარკვეული ნაწილი უარყოფდა წინააღმდეგობის არსებობას ჩვენს საზოგადოებაში და ამასთან ერთად მის როლს საზოგადოების განვითარებაში, რაც არ იყო მართებული. მართალია, ზოგჯერ წინააღმდეგობა საზოგადოების განვითარების დაბრკოლებად იქცევა ხოლმე, რაც უკავშირდება ტანჯვას და სხვა უარყოფით ემოციებს, მაგრამ ეს მხოლოდ დროებითი შეფერხებებია ხოლმე საზოგადოების წინსვლის გზაზე.

ივივე ითქმის ამაღლებულის შესახებაც, თუმცა მას მშვენიერებასთან შედარებით თავისი სპეციფიკური ნიშნები გააჩნია. ამიტომაც ამაღლებულის განსაზღვრება შეიძლება მხოლოდ მშვენიერების განსაზღვრებაზე დაყრდნობით, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამაღლებული და სხვა კატეგორიები მშვენიერების გამოვლენებია მხოლოდ. ამიტომაც, თუ მშვენიერება არის სრულყოფილება, ამაღლებულის არსიც სრულყოფილება იქნება. მაგრამ რადგან ამაღლებული მშვენიერებისაგან განსხვავდება რაოდენობით. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ის რაოდენობრივად განვითარებული მშვენიერებაა, ამიტომ ამაღლებულის საბოლოო განსაზღვრება ასეთ სახეს მიიღებს: ამაღლებული არის მშვენიერება, განვითარებული რაოდენობის ანუ ქვანტიტეტის მხრივ. ამ განსაზღვრებასთან ერთად ამაღლებულზე გავრცელდება მშვენიერების ყველა არსებითი ნიშანიც: უნივერსალობა და ზოგადობა. მაშასადამე, ამაღლებული ზოგადია და უნივერსალური, რადგან ის როგორც მშვენიერება, გვხვდება სინამდვილის ყველა სფეროში: ბუნებაშიც, საზოგადოებაშიც, პიროვნების მოქმედებასა და ცხოვრებაშიც. იგი ზოგადია, რადგან, მიუხედავად ობიექტის და საზოგადოების მდგომარეობის მრავალფეროვნებისა, იგი მაინც ერთნაირად აღიქმება, გამოიცნობა და ფასდება.

მშვენიერია პაწაწა ნაკადული, მაგრამ ამაღლებულია ეოლგა ან ნილოსი, მშვენიერია პატარა სიო, მაგრამ ამაღლებულია ქარიშხალი. ამაღლებულია ოკეანე, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა, წყალვარდნილები, მაღალი მთები, მღელვარე ზღვა. ერთი სიტყვით, ყოველი დიდი და გრანდიოზული, თუ ის ვინმეს მოსპობით ან განადგურებით არ ემუქრება,

გენიოს შემოქმედთ შექმნეს მრავალი ამაღლებული სახე: ამაღლებულია შექსპირის დეზდემონა, ოფელია, ოტელო. ჰამლეტი, მიქელანჯელოს „დავითი“, „ბორკილებიანი მონა“, ბეთჰოვენის სიმფონიები, განსაკუთრებით მისი მეცხრე სიმფონია, ამაღლებულია სპარტაკი, ტარიელი, აივაზოვსკის „მეცხრე ტალღა“, მაიაკოვსკის „ლენინი“, მუხინას „მუშა და კოლმეურნე“, ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“. გლინკას „ივანე სუსანინი“ და სხვ.

საერთოდ, ხელოვნებაში ამაღლებულს ყარგად გამოხატავს ტრაგედია, ფერწერა, მუსიკა, გრაფიკა, სკულპტურა.

საზოგადოებაში ამაღლებულია გმირული და საერთოდ, დადებითი მორალური მოქმედება, რომელიც სცილდება ყოველდღიურობის ფარგლებს და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენს. ამაღლებულია ადამიანი, რომლის მოქმედებაში პირადი სიცოცხლე და კეთილდღეობა სასწორზეა დადებული ზოგადსაკაცობრიო კეთილდღეობის მიღწევის მიზნით. ამაღლებულია ადამიანის მოქმედება, თუ ის უჩვეულოა და გრანდიოზული. ასეთი კი შეიძლება იყოს ადამიანის სიტყვა და საქმე, რომელიც სცილდება ჩვეულებრივის დონეს და სარგებლობა მოაქვს უმრავლესობისათვის. საერთოდ, ამაღლებულია ყოველი დიდი და გრანდიოზული მოვლენა, მიმართული საზოგადოების კეთილდღეობისაკენ. ასეთი კი შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ომები და რევოლუციები, არამედ ნებისმიერი მოვლენა, რომელიც პროგრესს ემსახურება — დიდი მეცნიერული აღმოჩენები, პროგრესული იდეები, რომელიც ცხოვრებას წინ სწევს, ადამიანები ტიტანური ძალითა და ნებისყოფით, როგორიც იყო თამარი და ქეთევანი, ზოია და გასტელო, სოკრატე და ჯორდანო ბრუნო, კოპერნიკი და ჟანა დ' არკი და სხვანი მრავალნი, რომელთა სახელები კაცობრიობამ დიდების შარავანდედით შემოსა, ხოლო მათი საქმენი უკვდავყო მომავალი თაობებისათვის გადასაცემად.

ამაღლებულის წარმოშობის საკითხი. პირველ ყოვლისა, საჭიროა გაირკვეს საკითხი ამაღლებულის გრძნობის წარმოშობის შესახებ.

ჩვენ ვეთანხმებით, რომ იგი, ისევე როგორც წარმოდგენა ღმერთებზე, უნდა მოვდინარეობდეს ბუნების დიდი, გრანდიოზული ძალების წინაშე გაკვირვების, შიშისა და მოკრძალებისაგან. ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი დემოკრიტე ამტკიცებდა, რომ ღმერთები ბუნების ძალების წინაშე ადამიანის უძლურებისა და უმეცრების გამოვლენა იყო. ბუნების დიდი და გრანდიოზული ძალები, რომლებიც ბევრად ჭარბობდნენ ადამიანისას, ბადებდნენ არა მხოლოდ წარმოდგენას ღმერთებზე, არამედ წარმოდგენას ამაღლებულზეც. თვით ღმერთებიც ხომ ამაღლებულნი იყვნენ ადამიანის წარმოდგენაში. ასე რომ, ეს ორი მოვლენა ერთი და იმავე წარმოშობისაა.

მაგრამ ზოგჯერ ადამიანი ამაღლებულზე წარმოდგენას ფანტაზიითაც ქმნიდა, როცა ვერ პოულობდა სინამდვილეში იმას, რისი ნახვაც უნდოდა. ამიტომაც ღმერთები არა მხოლოდ შეუცნობელი მოვლენები იყვნენ, არამედ სინამდვილეში არარსებულნიც, მაგრამ რომელთა არსებობა გულით ეწადა ადამიანს. შეიძლება ითქვას, რომ ღმერთები ხშირად იგივე იდეალები იყვნენ, ანუ ოცნება უკეთეს მომავალზე, უკეთეს ადამიანზე, უკეთეს ცხოვრებაზე საერთოდ.

რაც შეეხება ბუნების ძლიერ და დიდ ძალებს, ადამიანი ყოველთვის ატარებდა მათი დამორჩილებისა და გადალახვის რწმენას. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ადამიანი ხშირად თავის როგორც დადებით, ისე უარყოფით თვისებებს მიაწერდა ღმერთებს, მითებში კი ისე მოქმედებდა. როგორც ბუნების ძალების ტოლი, ზოგჯერ კი მათზე ძლიერი და ვაბატონებული.

უფრო მოგვიანებით, როდესაც რელიგიური მსოფლმხედველობა გაბატონდა ადამიანზე, მან ირწმუნა, რომ ბუნების ძალების ყოველადშემძლეობა ღმერთებიდან მოდიოდა და ადამიანიც ხაზს უსვამდა თავის სწრაფვას ღმერთებამდე ასამაღლებლად. ადამიანმა ღმერთებისაგან ადამიანურის უფრო მეტი განსხვავების მიზნით ისინი ზეცაში მოათავსა, ხოლო ადამიანები და ყოველივე ადამიანური — დედამიწაზე. ასე გაითხარა უფსკრული ღმერთებსა და ადამიანებს შორის. ოღონდ თუ თავდაპირველად ამაღლებული უფრო ფიზიკურ ძალებთან იყო დაკავშირებული, შემდგომში ადამიანის სულიერ ძალებს დაუკავშირდა და აქის შემდეგ იყო სულიერად ძლიერი ადამიანების გამოჩენა, როგორიც იყვნენ ჯორდანო ბრუნო, გალილეო გალილეი, ჟანა დ'არკი და სხვები. მაგრამ თუ ასეთნი არ არსებობდნენ, მაშინ ადამიანი ქმნიდა მათ ხელოვნებაში ხან ტრაგიკული და დროებით დამარცხებული, ხან გამარჯვებული და მოზეიმე გმირების სახით, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ისინი განეკუთვნებოდნენ მომავლის სფეროს, ჯერარსის სფეროს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამაღლებული, ისევე როგორც მშვენიერება და იდეალი, უნივერსალური კატეგორიაა. იგი შეიძლება შეგვხვდეს ყოფიერების ყველა სფეროში, ბუნებაში, ადამიანში, მის მოქმედებაში, საზოგადოებასთან მიმართებაში, ხელოვნებაში. ბუნებაში იგი ვლინდება დიდი და გრანდიოზული მოვლენების სახით, ადამიანის ცხოვრებაში — ადამიანის გმირული და საერთოდ, მაღალი მორალური თვისებებისა და მოქმედების სახით, რაც ამავე დროს ესთეტიკურიცაა, საზოგადოებაში — დიდი პროგრესული ძვრების სახით, როგორიცაა რევოლუციები, პროგრესული ომები, სოციალური რეფორმები. ამაღლებული ხელოვნებაში საზოგადოებისა და ადამიანის ცხოვრების დიადი მხარეების მხატვრული გამოხატვაა იმ შემთხვევაში, თუ თვით გამოხატვაც ამაღლებულ ხასიათს ატარებს, ე. ი. თუ თვით მხატვრული ქმნილება ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამაღლებულის სოციალურობა. ამაღლებულს როგორც მშვენიერს აღიქვამს, აფასებს, განიცდის სუბიექტი. ამაღლებული, როგორც ყოველი ესთეტიკური, სუბიექტის გრძნობისა და გონების რთულ ფენებში გაიელის, ზოგჯერ კი ყოველგვარი გარეშე აღწევს სუბიექტის მოაზროვნე და მგრძნობიარე ცენტრებამდე. მაგრამ საკითხავია, თუ ვინაა ეს სუბიექტი? სოციალურია ის თუ არა? ეკუთვნის თუ არა ის საზოგადოების რომელიმე ჯგუფს ან რომელიმე ფენას? პასუხი ამ კითხვაზე მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს. აღმქმელი, შემგრძნობი და მოაზროვნე სუბიექტი ყოველთვის საზოგადოებას და მის რომელიმე ფენას ან ჯგუფს ეკუთვნის. ეს კარგად იცოდა ჯერ კიდევ ამ 2300 წლის წინ არისტოტელემ. მაშინაც, როდესაც საზოგადოებაზე აღშფოთებული და ცხოვრებით ხელმოცარული ადამიანი ცდილობს ზურგი შეაქციოს საზოგადოებას, დასცილდეს მას და განმარტოვდეს. მაშინაც კი იგი ეკუთვნის საზოგადოებას და მისი ღვიძლი შვილია.

მაშასადამე, ამაღლებულის აღქმაში, განცდასა და შეფასებაში აუცილებლად მონაწილეობს სუბიექტი. ეს ხომ მისი აღქმა, განცდა და შეფასებაა. მაგრამ თვით სუბიექტი აღზრდილი, ჩამოყალიბებული და საბოლოოდ გაფორმებულია საზოგადოების მიერ. ამ გაგებით სუბიექტი ყოველთვის სოციალურია და საზოგადოებაც დაღს ასვამს სუბიექტის აღქმებს, განცდებსა და შეფასებებს.

მიუხედავად ამისა, ამაღლებული მხოლოდ სუბიექტური კატეგორია არაა. არსებობს არასოციალური მოვლენებიც. თუნდაც ბუნების გრანდიოზული ძალების სახით, რომელნიც ამაღლებულნი არიან, მაგრამ არ ეკუთვნიან საზოგადოებას. გარდა ამისა, აღქმა, განცდა და შეფასება, თუ სოციალური თვისებებით არის გაპირობებული. ზოგჯერ იმანენტურია სუბიექტისათვის და მაინც სოციალურია. ზოგჯერ კი მათ ობიექტური ბიზებები იწვევს ბუნების გრანდიოზული მოვლენების სახით და ამ შემთხვევაში ამაღლებულის გამომწვევი ბიძგები ასოციალურია. ამიტომ სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ ამაღლებული დიალექტიკური ბუნებისაა, იგი სუბიექტურიც არის და ობიექტურიც, სოციალურიც და ასოციალურიც.

მაშასადამე, აუცილებელია განვასხვავოთ სოციალური ამაღლებული და ბუნებრივი ამაღლებული მოვლენები, რომელთაც ყოველთვის სოციალური სუბიექტი აღიქვამს. ამ მხრივ სოციალურია როგორც პირველი, ისე მეორე. მაგრამ ტერმინი „სოციალური" მაინც დახუსტებას მოითხოვს, რადგან იგი შეიძლება სამი სხვადასხვაგვარი ბნიშვნელობით იხმარებოდეს: ა) სოციალური სუბიექტის მნიშვნელობით, რომელიც აღიქვამს სოციალურსაც და ასოციალურსაც, ბ) სოციალური სუბიექტის მნიშვნელობით, რომელიც სოციალურსავე მოვლენებს აღიქ-

ვამს და გ) თვით სოციალური მოვლენების აზრით, რომელნიც ან საერთოდ არ აღიქმებოდნენ, ან არ აღიქმებოდნენ ამაღლებულად.

ამაღლებულის დიალექტიკური ბუნება. სანამ უშუალოდ ამაღლებულს შევეხებოდეთ, გავიხსენოთ, თუ როგორია მშვენიერების ბუნება. მშვენიერებაზე კი ვთქვით, რომ მას დიალექტიკური ბუნება აქვს. ის ერთდროულად არის მდგრადიცა და ცვალებადიც. წარმავალია მასში ის, რაც გაპირობებულია სუბიექტურით—პირადულით, სახელმწიფოებრივ-ეროვნულით, კლასობრივ-ოჯახურით. ეს მხარე იცვლება სუბიექტის, დროისა და სივრცის, სახელმწიფოსა და ეროვნულის ცვალებადობასთან ერთად. მაგრამ მშვენიერებას აქვს მეორე მხარეც — ობიექტურიც, რაც საერთოა ყველა სუბიექტისთვის და რაც დაკავშირებულია სუბიექტთა ფსიქიურ, ფიზიკურ და ინტელექტუალურ სტრუქტურათა იგივეობასთან. ობიექტურია სუბიექტის ის შემოქმედებაც, რაც არღვევს ყოველგვარ პირობითობას (სუბიექტურს, დროულს, ვრცეულს, პოლიტიკურსა და სხვ.) და მაღლდება ზოგადსაკაცობრიომდე. მშვენიერისა და ამაღლებულის, ყოველი ესთეტიკურის საბოლოო მიზანიც ეს არის. მაგრამ არც ეს მხარეა აბსოლუტურად უძრავ-უცვლელი. ისიც იცვლება, მაგრამ გაცილებით ნელა, ვიდრე სუბიექტური და ამიტომ, უცვლელად მოჩანს. მაგრამ სინამდვილეში ისიც ცვალებადია. ამიტომ. შეიძლება ითქვას, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს სუბიექტურ და ობიექტურ მხარეთა შორის არსებულ მხოლოდ გრადუალურ განსხვავებასთან და საბოლოო ჯამში, მშვენიერებისა და ამაღლებულის დიალექტიკურ ბუნებასთან.

იგივე უნდა ითქვას ამაღლებულის შესახებაც. ამაღლებულსაც დიალექტიკური და ცვალებადი ბუნება აქვს. გრანდიოზული და მონუმენტური ერთ მიმართებაში, სხვა მიმართებაში შეიძლება უმნიშვნელო და პატარა გამოჩნდეს. რითაა ეს გამოწვეული? პირველ ყოვლისა, ეს დაკავშირებულია ცხოვრების, სინამდვილის ცვალებადობასთან, რაც თავის მხრივ განაპირობებს აღმქმელი, შემფასებელი, მოაზროვნე სუბიექტის ცვალებადობას. პირველყოფილი საზოგადოება გმირად და, მაშასადამე, ამაღლებულად ჩათვლიდა რომელიმე გარეულ მხეცზე მონადირეს და უკვდავყოფდა მას გამოქვაბულის კედლებზე ამოკვეთით. დღეს ასეთი ფაქტები აღარ გამოდგება აღარც გმირობისა და აღარც ამაღლებულის მაგალითად. უძველეს დროში ბუნების მოვლენები, ისეთი ჩვეულებრივი მოვლენებიც კი, როგორიცაა ჭექა-ქუხილი, თოვლი და წვიმა, მზის ან მთვარის დაბნელება, იწვევდა შიშსა და ძრწოლას და ადამიანიც მას ღვთაებრიებისა და ამაღლებულის სამოსელით მოსავდა. დღეს, ატომური ენერგიისა და კოსმოსის დაუფლების პირობებში მათ ყოველგვარი ღვთაებრიობის ელფერი დაკარგეს. რა შეიცვალა? — განვითარდა ცხოვრება, გაფართოვდა ადამიანის ჰორიზონტი, მისი აზროვნების ფარგლები, რამაც ღირებულებათა გადაფასება გამოიწვია, ზოგი უჩვეულო

ჩვეულებრივი მოვლენის დონემდე დავიდა და ამაღლებულის ხასიათი დაკარგა, ზოგმა პირიქით, შეიძინა ეს თვისება. ასე იყო ყოველთვის, ასეა დღეს და ასე იქნება მომავალშიც, რადგან არა აქვს ზღვარი ადამიანის აზროვნების განვითარებასა და მის მიერ ბუნებისა და ცხოვრების საიდუმლოებათა წვდომას.

ზოგიერთ შემთხვევაში კი ამაღლებულის დიალექტიკური ხასიათი გაძნელებულია ადამიანთა განსხვავებით, რასაც მათი ცხოვრების პირობებისა და მდგომარეობის ცვალებადობა განაპირობებს. სუბიექტთა განსხვავებულობის შედეგია ის, რომ რაც ერთში იწვევს შიშსა და ძრწოლას, მეორეში — სიამოვნებასა და ზოგჯერ ამაღლებულის შეგრძნებასაც კი. ცის უსაზღვრო სივრცეებში თვითმფრინავით რთული და სახიფათო ფრენები, მით უმეტეს, თავგანწირვა სასიამოვნოა და ამაღლებული, მაგრამ არა სუსტისა და ჯაბანისათვის.

როდესაც ვამტკიცებთ, რომ ამაღლებულს აქვს ცვალებადი, დიალექტიკური ბუნება, ეს არ ნიშნავს მასში ყოველი მყარის, უცვლელისა და გარდუვალის უარყოფას. ამაღლებულში ასეთი ბყარისა და უცვლელის არსებობის გამო იგი უმრავლესობას ამაღლებულად ეჩვენება. ამის გარეშე მსჯელობას ამაღლებულზე აზრი არ ექნებოდა. მსჯელობის თანმიმდევრობა გვიკარნახებს დავუშვათ ასეთივე მუდმივი ცვალებადობა ნებისმიერი ცნებისა და კატეგორიის, აზროვნების ნებისმიერი სფეროსი, თვით ისეთი სფეროებისაც კი, რომლებიც უაღრესად ზუსტად და მყარად ითვლებიან. მაგრამ ჩვენ მათშიც ისევე, როგორც ამაღლებულში, ვპოულობთ ობიექტურ, საერთო, საყოველთაო მომენტებს, რაც ეროვნების, მდგომარეობისა თუ სხვა თვისებათა განსხვავების მიუხედავად, ერთნაირად აღიქმება სხვადასხვა სუბიექტის მიერ. სწორედ ეს იგივეობრივი მომენტებია, რომელიც გვიკარნახებს არა მხოლოდ ამაღლებულზე, არამედ ესთეტიკის ნებისმიერ სხვა კატეგორიაზე ერთნაირ მსჯელობას. სწორედ ამიტომაა, რომ სუბიექტურ განსხვავებათა და ზღვართა მიუხედავად, ამაღლებული მაინც ამაღლებულად რჩება და მასზე მსჯელობისას ადამიანები ერთმანეთს უგებენ.

V ამაღლებულის შეცნობადობა. დღესაც ზოგიერთი თეორეტიკოსი საკამათოდ თვლის ესთეტიკური მოვლენების შეცნობადობას, ზოგი კი სავსებით უარყოფს მისი შეცნობის შესაძლებლობას და მიაკუთვნებს მათ სუბიექტურის სფეროს, სადაც სავსებით გამორიცხავს რაიმე კრიტერიუმის, მყარისა და ობიექტურის არსებობას. მათი აზრით, აზროვნება მიემართება თავისი გზით, ესთეტიკური მოვლენები და ესთეტიკური შეფასება — თავისი გზით. მათ არა აქვთ საერთო, შეხვედრის პუნქტები. ესთეტიკური მხოლოდ გრძნობადისა და ემოციის სფეროშია, საიდანაც სავსებით გამორიცხულია აზრობრივი და ლოგიკური.

ამაღლებული ჩვენ მშვენიერების გამოვლენად ჩავთვალეთ, ამიტომ

საჭიროა ამაღე კუთხით შეეხედოთ ამაღლებულის კატეგორიას, მიღებული დასკვნები გივუყენოთ და თუ მოხერხდება, გავავრცელოთ მასზე.

მშვენიერებას აქვს როგორც აზრობრივი, ისე გრძნობადი მხარე და ამიტომაც მის შეფასებაში მონაწილეობს როგორც გრძნობა, ისე გონება მთელი თავისი როული აპარატის მრავალფეროვანი საფეხურებით: გაღიზიანებით, შეგრძნებით, აღქმითა და წარმოდგენით, შემდეგ კი გააზრებისა და აბსტრაქციის უფრო მაღალი საფეხურებით. შემეცნების პირველ საფეხურზე ხდება ობიექტის მოწონება-დაწუნება და შესაბამისად სიამოვნება-უსიამოვნების შეგრძნება. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ პირველ საფეხურზე მოქმედებს ფორმულა: „მომწონს-არ მომწონს". ესაა ესთეტიკურის წვდომის ფსიქო-ფიზიოლოგიური საფეხური. მხოლოდ შემეცნების მეორე საფეხურზე ჩნდება ობიექტის შეფასება და დასკვნა მისი სრულყოფა-არასრულყოფის, ანუ მშვენიერება-არამშვენიერების შესახებ. აქ უკვე აღარ გამოდგება სუბიექტური მოწონება-არმოწონების გრძნობა, მის ადგილს იკავებს ობიექტური, მიუდგომელი შეფასება საგნის სრულყოფილება-არასრულყოფილების შესახებ.

პირველ საფეხურზე არც კრიტერიუმია საჭირო და არც მშვენიერების არსის დადგენა. აქ ყოველივე სუბიექტის თავისუფალი შერჩევისა და გემოვნების სფეროშია. სწორედ ამ საფეხურზე არ ამოძრავებს ადამიანს არავითარი ინტერესი, არ ბოჭავს არავითარი პირობა, გარდა პიროვნული მოწონების გრძნობისა. ამ გრძნობას კი არჩევანის სრული თავისუფლება გააჩნია. ცნობილია, რომ კანტის თეორია მშვენიერების საკითხში სწორედ ამ პირველ საფეხურზე შეჩერდა და არ მიიდა მეორე საფეხურამდე — შემეცნების საფეხურამდე. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მან მეორე საფეხური მოხსნა და უარყო. მეორე საფეხურზე კი შეფასება ხდება, რისთვისაც საჭიროა არა მხოლოდ მშვენიერების არსის ცოდნა, არამედ მისი კრიტერიუმის გამოყენებაც. ამ საფეხურზე ეღება ბოლო ყოველგვარ მერყეობასა და სუბიექტივიზმს და წინა პლანზე იწევს მშვენიერების არსის შეცნობა, რაც სრულყოფილებაში ელინდება და რასაც ამავე დროს პრაქტიკიდან გამომუშავებული კრიტერიუმიც გააჩნია. იგივე უნდა ითქვას ამაღლებულის შესახებაც. ის, როგორც ნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორია, არაა მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში, მისი ადგილსამყოფელი აზროვნებაცაა. იგივე ითქმის მთელ ხელოვნებაზეც, დაწყებული ადრეული საფეხურებით და დამთავრებული ხელოვნების ისეთი ბრწყინვალე ნიმუშებით, როგორსაც ანტიკური და აღორძინების ეპოქები გვაწვდიან, აზრი იყო ყველგან, სადაც კი ადამიანი ქმნიდა და აფასებდა მშვენიერებას.

აზროვნების გრძნობად ანუ ემპირიულ საფეხურზე ადამიანი უშუალოდ უკავშირდება და ეზიარება ემპირიას, სინამდვილეს, ობიექ-

ტურად არსებულ ამაღლებულ მოვლენებს. ამ დროს, შემეცნების პირველ საფეხურზე მოქცეულებს ადამიანის თვალები და ყურები, შეხება და ყნოსვა. მაგრამ ყოველივე ამას მოსდევს აზრიც, რის გარეშე ადამიანი მრავალ უაზრო მოქმედებათა მსხვერპლი იქნებოდა.

მაგრამ მაშინაც, როცა ადამიანი „წმინდა აზროვნების“ საფეხურზე იმყოფება, როცა „დახუჭულია“ თვალები და უმოქმედოდაა გრძნობის სხვა ორგანოებიც, მაშინაც ადამიანის გონება ოპერირებს მხოლოდ იმ მასალით, რომელიც მან ემპირიას „წაართვა“. ესაა ნადავლი, მიღებული ემპირიასთან უშუალო „ჭიდილის“ შედეგად, ნადავლი, რომელმაც შემდეგ იდეალური ფორმა მიიღო.

ყოველივე ზემოთქმული გვაძლევს იმის უფლებას, რომ ამაღლებული წმინდა ემპირიულ ან აზრობრივ მოვლენად ჩავთვალოთ? — არა. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იყვნენ თეორეტიკოსები, რომელნიც საკითხს ცალმხრივად წყვეტდნენ და ამაღლებული მხოლოდ შეგრძნებების ასპარეზად მიაჩნდათ.

მშვენიერების კატეგორიის განხილვისას აღვნიშნეთ, რომ ის არა მხოლოდ შეიგრძნობა, არამედ მოიაზრება კიდეც. იგივე უნდა ითქვას ამაღლებულის შესახებ, თუნდაც იმიტომ, რომ მასში მონაწილეობს მშვენიერება, რომლის წვდომისათვის საჭიროა გრძნობაცა და გონებაც. ესეც რომ არ იყოს, გრძნობისა და გონების დაშორება შემეცნების დროს ადამიანის გონების ანალიტიკურობის შედეგია. ადამიანი ცდილობს გაამარტივოს აზროვნების პროცესი. ამიტომ გამოყოფს შეგრძნებას აზროვნებისაგან, თორემ ისინი სინამდვილეში ერთი და იმავე პროცესის ორი სხვადასხვა მხარეა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს ერთი და იგივე პროცესია, დანახული სხვადასხვა მხრიდან.

მაგალითად, როდესაც ვამბობთ „საგანი ყვითელია“, არა მხოლოდ ვგრძნობთ სიყვითლეს, არამედ მოვიაზრებთ კიდეც ფერს საერთოდ, ე. ი. არა მხოლოდ შევიგრძნობთ, არამედ ვაზროვნებთ კიდეც, რადგან ყვითელი არ არსებობს ფერისაგან დამოუკიდებლად და პირიქით. იგივე ითქმის ნებისმიერი შეგრძნების შესახებ, ამაღლებულზეც, რადგან ერთდროულად ვხედავთ მყინვარის მშვენიერებასაც და გრანდიოზულობასაც. მაშასადამე, არც ამაღლებულში შეიძლება გრძნობისა და გონების დაცილება, რადგან ისინი ორივე მონაწილეობენ მის წვდომაში. ამაღლებულის გადატანა მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში იმიტომაც არ შეიძლება, რომ ამაღლებულს არა მხოლოდ შევიგრძნობთ როგორც მშვენიერს და გავიაზრებთ როგორც გრანდიოზულს, არამედ ამავე დროს გვწამს, რომ შეგვიძლია მისი გადალახვა, რომ მას ჩვენთვის არავითარი ზიანის მოყენება არ შეუძლია, ამაღლებულის შეგრძნებაში სისუსტისა და უმწეობის განცდას ენაცვლება ამ სისუსტის ძლევისა და ბუნების გრანდიოზულ ძალთა მოთოკვის შესაძლებლობის რწმენა. მაშასადამე,

ამაღლებულის შეგრძნებას აზრიც ახლავს თან. წმინდა აბსტრაქტული აზროვნების სფეროშიც გააზრება, დასკვნა და შედეგები ემპირიულიდან მომდინარე გააზრება, დასკვნა და შედეგებია. ამის გარეშე აზრი უშინაარსო და უსაგნო იქნებოდა. ამრიგად, ამაღლებული, ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორია, არ არსებობს მხოლოდ ემოციების, გრძნობადობის სფეროში, მის განცდას ყოველთვის აზრიც ახლავს თან.

საბჭოთა ესთეტიკოსი ტოფტული, რომელიც იკვლევდა ადამიანის მიმართებას ბუნების მშვენიერებასთან, ასახავდა სამყაროსთან ადამიანის აქტიურ და პასიურ დამოკიდებულებას. პირველ შემთხვევაში ადამიანი ბრუნდება ბუნების წიაღში და მასთან ერთიანობასა და კავშირს გრძნობს. ამ დროს ის თავისუფლდება კიდეც. მას მოიცავს ნათელი, მშვიდი განწყობილება, რაც აგრეთვე აუცილებელია მისი არსებობისათვის. მაგრამ, როცა ადამიანი არ გრძნობს ამ ერთიანობას ბუნებასთან, გათიშულია მისგან, მაშინ იგი მასთან პირიქით დამოკიდებულებაშია, რასაც ტოფტული უარყოფითად აფასებს. ამ დროს ადამიანი უკმაყოფილოა სამყაროთი, უპირისპირდება მას, რის გამოც იძულებულია ხაძაბოს ყველა ძალა, რასაც შედეგად პესიმისტური განწყობილება მოსდევს[2].

პირველი უნდა ნიშნავდეს გრძნობად დამოკიდებულებას ბუნებასთან, მეორე — აზრობრივს.

ამრიგად, კიდევ ერთხელ დავასკვნით, რომ მაღლებული განეკუთვნება როგორც გრძნობის, ისე აზროვნების სფეროს. ორივე შემთხვევაში ჩართულია ადამიანის აზროვნებისა და გრძნობის რთული მექანიზმის ყველა ნაწილი., მაშასადამე, ესთეტიკური კატეგორიების ცალკეული პრობლემების გადაწყვეტისას, ისევე როგორც საერთოდ, ესთეტიკური მოვლენების არსში გარკვევისათვის ესთეტიკური ანალიზის გვერდით ჩართული უნდა იყოს ფსიქოლოგიურ-ფიზიოლოგიური ანალიზიც. შეიძლება მეტის თქმაც, რომ ამაღლებულის, როგორც სხვა კატეგორიების ანალიზს, მივყავართ ღრმა ფილოსოფიურ-გნოსეოლოგიური კვლევისაკენ, რაც მოითხოვს არა მხოლოდ ფსიქოფიზიოლოგიურ, არამედ ფიზიკურ-ქიმიურ მეცნიერებათა ჩართვასაც. ეს კი ესთეტიკურ პრობლემატიკის კვლევას მეცნიერული გნოსეოლოგიური კვლევის ორგანულ ნაწილად აქცევს და მჭიდროდ აკავშირებს მას საერთო ღრმა მეცნიერულ კვლევასთან. ფილოსოფიური გნოსეოლოგია და ესთეტიკაც ხომ ძირითადად აზრის არსთან მიმართებას იკვლევს, თუნდაც ფერთან მიმართებას, რაც ირკვევა არა მხოლოდ ფსიქოლოგია-ფიზიოლოგიის, არამედ ფიზიკა-ქიმიის სფეროშიც. ამ მეცნიერებების მიღწევებთან ამაღლებულისა და სხვა კატეგორიათა დაკავშირების გარეშე ესთეტიკას გაუჭირდება პრობლემათა ღრმა მეცნიერული კვლევა.

ემოცია ამაღლებულში. ესთეტიკური მოვლენები, მათ შორის ამაღლებულიც, ემოციურია. ამაღლებული იწვევს გაკვირვების,

აღტაცების, მოწონებისა და მისგან გამომდინარე სიამოვნების გრძნობას, შიშისა და ძრწოლის განცდებს. ცად ახიდული მთები, უძირო უფსკრულები, ერთი მხრივ, აღტაცებასა და სიამოვნებას, ხოლო მეორე მხრივ, შიშსა და ძრწოლას და მათგან გამომუიარე უსიამოვნების განცდას იწვევს. ასეთი რთული ბუნებისაა ამაღლებული, ამიტომ ამაღლებულში გასარკვევია სიამოვნება-უსიამოვნების, აღტაცება-შიშის გრძნობების წარმოშობისა და მრავალთების საკითხი, საკითხი იმის შესახებ, თუ გრძნობათა ამ დახლართულობის მიუხედავად, როგორ გვეჩვენება ამაღლებული მაინც მშვენიერად და სასიამოვნოდ.

ამაღლებული რომ ნამდვილად საშიში ან მხოლოდ საშიში ყოფილიყო, იგი არ იქნებოდა არც ესთეტიკური და არც მშვენიერი. ამაღლებულს ესთეტიკურად აქცევს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ის, რომ შიში ანუ საშიშროება მასში გადალახული სახითაა შემონახული. მართალია, ცად ახიდული მთები და უძირო უფსკრულები პოტენციაში საშიშია, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, შეიძლება საშიში ყოფილიყო ან იყოს ოდესღაც საშიში და გადაულახავი, რაც ამჟამად დაძლეული და გადალახულია და ამიტომ ფაქტიურად, ეს საშიშროება დღეს უკვე მოხსნილია და ამ მოხსნილი სახით შემონახული, ხოლო სიამოვნება, მიღებული ამ მოვლენათა გრანდიოზულობის გამო, რეალურად არსებულია. ამიტომაც ამაღლებული ძოვლენების სილვით გამოწვეული შიში ადგილს უთმობს მოწიწების, გაკვირვებისა და აღტაცების გრძნობებს, დაკავშირებულს ამაღლებულის რაოდენობრივ მხარესთან, და სიამოვნებას, დაკავშირებულს მის თვისებრიობასთან, მშვენიერებასთან. ამიტომაც თოვლის თეთრი საბურველით შემოსილი მყინვარი არა მხოლოდ გვაკვირვებს თავისი სიმაღლით, არამედ მოგვწონს კიდეც. აღტაცებას და გაკვირვებას იწვევენ მხატვრული ნაწარმოებებიც, თუ ისინი ამაღლებულს გამოხატავენ, ან გადმოსცემენ ახალ, პროგრესულ იდეებს, ჩვეულებრივზე მაღლა მდგომ დადებით გმირებს, რომლებიც ხშირად უფრო მომავლის სფეროს განეკუთვნებიან, ვიდრე დღევანდელობისას. ხშირად მხატვრული ნაწარმოებნი აღტაცებას იწვევენ შესრულების დიდი ოსტატობით, მხატვრული ხერხების მიზანშეწონილი გამოყენებითა და დიდი პათოსით. მაშასადამე, ამ ნაწარმოებებს ჰქონიათ სათანადო ესთეტიკური მხარეც, რის გამოც ისინი მშვენიერების სფეროსაც განეკუთვნებიან და ამაღლებულისასაც. მშვენიერება გააჩნიათ ბუნებრივად ამაღლებულ მოვლენებსაც, რის გარეშე ისინი ამაღლებულნი ვერ იქნებოდნენ და შიშველ ფიზიკურ, მათემატიკურ ან ფსიქოლოგიური რიგის მოვლენებად იქცეოდნენ. მშვენიერება კი იმყოფება ყოველ ესთეტიკურ მოვლენაში, როგორც მისი არსი.

ამრიგად, ამაღლებული იწვევს არა მხოლოდ დადებით ემოციებს, არამედ უარყოფითსაც, რადგან ამაღლებული მშვენიერების გარდა, სა-

შინელსა და მტანჯველსაც შეიცავს. ცხადია, რომ ახლოლდ საშიში და მტანჯველი ამაღლებული ვერ იქნებოდა. საშიშისა და მტანჯველის ასაყვანად ამაღლებულის დონემდე საჭიროა მონაწილეობა მშვენიერებაში თუ შეიძლება ასე ითქვას, ზიარება მასთან. ამიტომაცაა, რომ ლომი შეუიარაღებელი ადამიანისათვის ტყეში ვერ იქნება ამაღლებული სანახაობა, არ იქნება ამაღლებული არც ხანძარი, თუ ის ანადგურებს ქალაქს ან საერთოდ, რაიმე ღირებულებას, არც გარეგნულად მშვენიერი ადამიანი, თუ ის რაიმე ბოროტებას სჩადის. მაშ, რა შემთხვევაში ვთვლით საშიშსა და მტანჯველს ამაღლებულად? — მაშინ, როდესაც იგი, მიუხედავად საშინელებისა, არ ემუქრება ადამიანს ან მის ნამოქმედარს რაიმე ზიანის მიყენებით ან განადგურებით. ფილმი „ძველ ჩიკაგოში" იწვევს სასიამოვნო ემოციებს, რადგან ის ტანჯვა და უბედურება, რაც გამანადგურებელმა ხანძარმა გამოიწვია, ეკუთვნის წარსულს, რომ ის დღეს ეკრანზე ხდება და არა სინამდვილეში, რომ ჩვენ და ჩვენი თანამედროვენი ამ საშინელებისაგან დაზღვეულნი ვართ. საკმარისია გაქრეს არარეალობის შეგრძნება და ფილმში მიმდინარე ამბები რეალობად იქნეს მიჩნეული, რომ უმალ გაქრეს სასიამოვნო ემოციები და მის ნაცვლად ტანჯვამ და საშინელებამ დაისადგუროს. გავიხსენოთ ის ფაქტი, რომ როდესაც ერთ-ერთმა მაყურებელმა ერთი წამით ღაივიწყა, რომ იაგოს დანაშაული სცენაზე ხდებოდა და არა სინამდვილეში, იმდენად ძლიერი და მტანჯველი იყო იაგოს ვერაგობით გამოწვეული ემოცია, რომ მოკლა იგი. ხშირად კი ადამიანის დაწვას კოცონზე ან ჩამოხრჩობას გავიცდით როგორც ამაღლებულს არა იმიტომ, რომ თვით დაწვა ან ჩამოხრჩობა არის ამაღლებული და სასიამოვნო, არამედ იმიტომ, რომ ამ პროცესით გამოწვეულ უარყოფით ემოციებს ენაცვლება დადებითი, გამოწვეული იმის შეგნებით, რომ იდეები, რისთვისაც აწამეს ან ჩამოახრჩეს პიროვნება, ცოცხლობს აწმყოში და იმარჯვებს მომავალში, რაც მშვენიერების სფეროს განეკუთვნება.

ვე. წ. „უარყოფითი ამაღლებულის" შესახებ. ამაღლებულია ადამიანის დიდი ფიზიკური ძალა. მაგრამ თუ ის მიმართულია მხოლოდ მოსპობისა და განადგურებისაკენ, ამაღლებული აღარ იქნება, არამედ საშინელი, მდაბალი და საზიზღარიც კი. კაცობრიობა ასეთ ძალას მხოლოდ წყევლა-კრულვას უთვლის და ამხედრდება ხოლმე მის მოსასპობად. მაგრამ თუ ძალა ანგრევს იმისთვის, რომ აშენოს და სპობს იმისთვის, რომ დაამკვიდროს კეთილი და სამართლიანი, მაშინ ჩვენ ამაღლებულთან გვქონია საქმე. ამაღლებული არიან რევოლუციონერები, რომელნიც ხელმძღვანელობენ ძველის დანგრევას ახლის, უფრო პროგრესულისა და სასარგებლოს აშენების მიზნით. ამაღლებულია პრომეთეოსი ან კავკასიონზე მიჯაჭვული ამირანი, რომელთაც ხელყვეს ღმერთების შეუვალობა, ამხედრდნენ მათ წინააღმდეგ, რათა ადამიანე-

ბისათვის ბედნიერება მოეტანათ. ამაღლებულნი არიან დევებთან, ვეშაპებთან და სხვა შავ-ბნელ ძალებთან მებრძოლი მითიური გმირები. ბაგრამ მოვლენა, რომელიც სპობს და ანადგურებს პროგრესულსა და დადებითს, ჰეშმარიტად ამაღლებულად ან საერთოდ დადებით მოვლენად ვერ ჩაითვლება და მას მხოლოდ გარკვეული პრინციპებით მოქმედება ვერ მიანიჭებს ამაღლებულის თვისებას. ეს ითქმის როგორც ბუნების, ისე საზოგადოების დიდ მოვლენებზე და ხელოვნების უარყოფით გმირებზეც. ისინი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ჩაითვლებიან ამაღლებულად, თუ მათ მოქმედებას უარყოფითი შედეგი მოსდევს, თუნდაც მათი მოქმედება ზუსტად გარკვეული პრინციპების მიხედვით ბრძანდებოდეს. და თუ ზოგჯერ ასეთი გმირების მოქმედებას ხელოვნებაში მაინც მივიჩნევთ ამაღლებულად, არა მათი მოქმედების ან პრინციპების ამაღლებულობის გამო, არამედ ავტორ-ხელოვანის მაღალი ოსტატობის გამო. ამიტომაც ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ხელოვნებაში „უარყოფითი ამაღლებულის" პრობლემა „სიმახინჯის ესთეტიკის" პრობლემის ნაწილად უნდა ჩაითვალოს. ჩვენ ვგულისხმობთ იმას, რომ ხელოვნებაში უარყოფითი პერსონაჟები ამაღლებული ხდებიან მხოლოდ შემსრულებლის მაღალი ოსტატობის გამო. ხოლო პრინციპებით მოქმედება არავის არ ამაღლებს, თუ ის ვინმეს ზიანს აყენებს, მით უმეტეს, თუ ის ზიანს აყენებს მთელ საზოგადოებას. რაც უფრო დიდია მისი მოქმედების მასშტაბები, მით უფრო ნაკლები შანსია ასეთი გმირის ან პიროვნების ამაღლებულის სფეროში მოხვედრისათვის.

ხელოვნება, როგორც ზედნაშენური მოვლენა, ამაღლებულია მაშინ, თუ შესძლო რელიეფურად, შესატყვისი ხერხებითა და საშუალებებით გადმოეცა ამაღლებული ბუნებასა და საზოგადოებაში. მაგრამ ხელოვნების მიზანი მხოლოდ არსებულის ან უკვე მომხდარის რეგისტრაცია კი არ არის, არამედ იმაში გარკვევაც, რაც ჯერ არ მომხდარა, მაგრამ შეიძლება მოხდეს, რის განხორციელებაც აუცილებელია საზოგადოების ან მისი შემადგენელი უჯრედის — ადამიანის კეთილდღეობისათვის. მაშასადამე, ხელოვნება ზოგჯერ თუ ასახავს, ზოგჯერ წინ უსწრებს ასახულს და წინასწარმეტყველის თუ წინამძღოლის, უკეთესი მომავლისაკენ მისასვლელი გზის მაჩვენებლის როლში გამოდის.

ამაღლებული და მდაბალი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორია, მათ შორის ამაღლებულიც დიალექტიკური ბუნებისაა, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ მის მოძრავ, ცვალებად ხასიათში, არამედ იმაშიც, რომ მას თავისი საპირისპირო მხარე აქვს. ამაღლებულისათვის ესაა სიმდაბლე ან მდაბალი საერთოდ. რომ არ ყოფილიყო მდაბალი, არ გვექნებოდა არც ამაღლებული და პირიქით, რომ არ ყოფილიყო ნათელი, არ იქნებოდა ბნელი; არ იქნებოდა კეთილი, რომ არ ყოფილიყო ბოროტი და ა. შ. ამაღლებული არსებობს

იმის შედეგად, რომ როგორც ბუნებაში, ისე საზოგადოებაში ვხვდებით მდაბალ მოვლენებს. მდაბალი მახინჯთან იმდენად ახლოა, რომ ხშირად ჭირს მათი ერთმანეთისაგან განსხვავება. ისევე, როგორც ძნელი გასარჩევია ერთმანეთისაგან ამაღლებული და მშვენიერი. საზოგადოების ცხოვრებასა და პიროვნების მოქმედებაში ხშირად ვხვდებით მდაბალს და ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც ხშირად ვხმარობთ გამოთქმას — „სულმდაბალი“, „მდაბალი“ და სხვ.. როგორც ამაღლებული და კეთილშობილური მოქმედების საპირისპიროს. ამიტომ მდაბალი უნდა ვეძიოთ ამაღლებული და კეთილშობილური მოქმედების საპირისპირო მოქმედების სფეროში. მაგალითად, თუ ამაღლებულია სიმამაცე და თავგანწირვა, იგულისხმება გონივრული თავგანწირვა, რასაც შეუძლია სარგებლობა მოუტანოს ან პიროვნებას, ან მთელ საზოგადოებას, ცხადია, რომ მდაბალი იქნება სილაჩრე ან სიმხდალე. კერძოდ, რაოდენ მასხიჯად გამოჩნდება ადამიანი, რომელმაც განსაცდელში მიატოვა მეორე ადამიანი, სულ ერთია, იქნება ის ნაცნობი თუ უცნობი. მდაბალია მოქმედება ადამიანისა, რომელმაც საკუთარი სიამოვნებისათვის მიატოვა ბავშვები და ოჯახი, გაწირა ისინი. მდაბალია მოქმედება უმადური შვილისა, რომელმაც არ გადაუხადა სამაგიერო სიკეთით ვალმოხდილ მშობლებს. მდაბალია და საზიზღარი სიზანტე-სიზარმაცე და მრავალი სხვა მოვლენა, რასაც ვნება მოაქვს ან პიროვნებისათვის, ან მთელი საზოგადოებისათვის. სიმდაბლეა ნებისმიერი ფორმა უსამართლობისა, ჩაგვრისა, თავისუფლების შეზღუდვისა და სხვ.

ხელოვნება ასახავს როგორც მდაბალს, ისე ამაღლებულ ცხოვრებისეულ მოვლენებს მაშინაც კი, როდესაც იგი წმინდა ფანტაზიის ნაყოფად მოჩანს და ქვაღი ცხოვრების ზეგავლენისა მასში თითქოს სავსებით წაშლილია. იგი არა მხოლოდ ასახავს, არამედ გმობს კიდეც სიმახინჯესა და სიმდაბლეს და ამაღლებული კეთილშობილური მოქმედებისაკენ მოუწოდებს პიროვნებასა და მთელ საზოგადოებას.

ამაღლებული და სხვა კატეგორიები. ჩვეულებრივად, იმისათვის, რომ ესთეტიკური განასხვაონ მშვენიერისაგან, აყენებენ ხოლმე ასეთ არგუმენტს, რომ მშვენიერი მხოლოდ მშვენიერია, ესთეტიკური კი მშვენიერის გარდა, შეიცავს კომიკურს, ტრაგიკულსა და სხვა კატეგორიებს. ამ შემთხვევაში მშვენიერსა და ესთეტიკურს შორის გვარსახეობრივი დამოკიდებულება მყარდება, როგორც, მაგალითად, ცხოველსა და ადამიანს შორის. ესთეტიკური ასრულებს გვარის როლს, რომელშიც შედიან სხვა კატეგორიები, როგორც მისი სახეები. ამიტომ ესთეტიკური იქცევა ცნებად, რომელსაც დამოუკიდებელი, რეალური არსებობა არ გააჩნია და მართლაც, მას სხვაგვარი არსებობა არცა აქვს. იმისათვის, რომ ესთეტიკური ჩაითვალოს რეალობად, საჭიროა მას მოენახოს სხვა კატეგორიებისაგან, ძირითადად მშვენიერებისაგან განსხვავებუ-

ლი ნიშნები, მაგრამ ასეთს ვერ მოვნახავთ, რადგან მას ასეთი ნიშნები არ გააჩნია. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ რეალურად არსებობს მშვენიერების კატეგორია, ხოლო ყველა სხვა კატეგორია კი არის მისი სახესხვაობა. ამრიგად, ძირითადი კატეგორია არის მშვენიერება. ყველა სხვა კატეგორია ესთეტიკურია მხოლოდ მაშინ, თუ მას საკუთარ სპეციფიკურ ნიშნებთან ერთად აქვს მშვენიერების ნიშანიც. ამიტომაც უნდა დავასკვნათ, რომ რეალურად არსებული გვარი მშვენიერებაა, რომელიც არა მხოლოდ ცნება, სიტყვა ან ტერმინია. არამედ რეალობაც და ესთეტიკის შესწავლის ძირითადი საგანიც ის არის.

ამაღლებული ისევე, როგორც ყველა დანარჩენი კატეგორია. ესთეტიკურია იმდენად, რამდენადაც მშვენიერია. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ესთეტიკურ კატეგორიას აერთიანებს მშვენიერება. ამაღლებულის და საერთოდ, ესთეტიკური კატეგორიების ასეთ გაგებასთან დაკავშირებით ჩვენ ესთეტიკის ამოცანაც თავისებურად წარმოგვიდგება. ესთეტიკის ამოცანაა შეიცნოს მშვენიერება, მისი არსებობისა და გამოვლენის ყველა სფეროში, განიხილოს, გააანალიზოს მშვენიერების არსებობისა და განვითარების წინამორბედი საფეხურები, ხელი შეუწყოს მის დანერგვას, განხორციელებას და განვითარებას ჩვენი ცხოვრებისა და ურთიერთობის ყველა სფეროში.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ამაღლებულის მიმართების საკითხი სხვა კატეგორიებთან. ჩვენთვის უკვე ნათელია მისი მიმართება ესთეტიკურთან, მშვენიერებასთან. ახლა შევეხოთ მიმართებას ტრაგიკულთან. ტრაგიკული ცხოვრებაში გვხვდება გმირობის, პრინციპულობის, სამართლიანობისა და სხვა დადებითი თვისებების მქონე ადამიანების სახით. რომლებიც მარცხდებიან ან იღუპებიან საპირისპირო მოვლენებთან ბრძოლაში. ჩამოთვლილი დადებითი თვისებები არა მხოლოდ მორალური, არამედ ესთეტიკურიცაა. და თუ ისინი სცილდებიან ჩვეულებრივობის დონეს რაოდენობრივად, მასშტაბურად, ისინი ამავე დროს ამაღლებული ხდებიან. მაშასადამე, ასეთი გმირების დაღუპვისას იღუპება არა მხოლოდ მშვენიერი, არამედ ამაღლებულიც. მაგრამ თუ ამაზე შევჩერდებით, წაგვეშლება ზღვარი ტრაგიკულსა და ამაღლებულს შორის. ზღვარი რომ არ წაიშალოს, აუცილებელია ტრაგიკულისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნის მონახვა. ასეთი ნიშანი კი არის დაღუპვა, დამარცხება, რაც ამაღლებულისათვის არაა აუცილებელი.

ამაღლებული ადამიანი ასრულებს თავის ამოცანას და განაგრძობს არსებობას. მიუხედავად ამისა, ის მაინც ამაღლებულად რჩება. ამაღლებული იმ ნაწილში, რომელიც მოგვწონს და გვიზიდავს, მშვენიერია. ასევე ტრაგიკულიც, სანამ შეწყვეტდეს არსებობას ან დამარცხდებოდეს, მშვენიერია. ასე რომ, ტრაგიკული და ამაღლებული გარკვეულ ნაწილში ემთხვევა ერთმანეთს და იგივეობრივიცაა. ეს ნაწილია მშვენი-

ერება. გარკვეულ ნაწილში კი ისინი სცილდებიან ერთმანეთს. ეს ნაწილია ამაღლებულისათვის დიდი მასშტაბურობის აუცილებლობა და ტრაგიკულისათვის აუცილებლობა დაღუპვისა ან დამარცხებისა. ეს ნიშნები შეიძლება ორივეგან შეგვხვდეს, მაგრამ დაღუპვა ამაღლებულისათვის არაა აუცილებელი, ისევე როგორც გრანდიოზულობა ტრაგიკულისათვის. მშვენიერება კი აუცილებელია ორივესათვის.

ამის შემდეგ დგება კომიკურისა და ამაღლებულის მიმართების საკითხი. შეიძლება თუ არა კომიკურშიც ვეძიოთ ამაღლებული, თუ ის სრულიად განსხვავდება მისგან? აქ საჭიროა გავიხსენოთ კომიკურის არსი. კომიკურიც ხომ ესთეტიკური კატეგორიაა. და თუ ის ესთეტიკურია, მაშ ის მშვენიერიც არის, ანუ თავის თავში მშვენიერებას შეიცავს. თუ მშვენიერება კომიკურში დიდი მასშტაბით არის მოცემული, ის ამაღლებული ყოფილა. მართლაც, შეიძლება შევხვდეთ კომიკურს, რომელიც თავისი არსით არა მხოლოდ მშვენიერია, არამედ ამაღლებულიც. მაგალითად, დონ კიხოტის სწრაფვა საყოველთაო ბედნიერებისაკენ არაა კომიკური, იგი ამაღლებულია, თუმცა გზები, რომლითაც ის ამ ამაღლებული მიზნისაკენ ისწრაფის, კომიკურია.

მაგრამ ზოგჯერ კომიკურ გმირებს დავცინით ისე, რომ ამავე დროს გვიყვარს ისინი და გვეცოდებიან კიდეც. ზოგჯერ კი იმდენად მწარეა და მკაცრი ჩვენი დაცინვა, რომ მათი მოსპობა და განადგურება გვსურს. ასეთია ხელოვნებაში სატირის, სარკაზმის დანიშნულება. ასეთ კომიკურში კი აღარ მონაწილეობს აღარც მშვენიერება და აღარც ამაღლებული. ამ კატეგორიებს შორის ერთი შეხედვით კავშირი წყდება. ამაღლებული და მშვენიერი ასეთ შემთხვევაში კავშირს წყვეტს არა მხოლოდ კომიკურთან, არამედ, საერთოდ, ყოველივე მდაბალთან, მახინჯსა და საზიზღართან.

აქ უმალ წარმოიშობა კითხვა იმის შესახებ, თუ როგორღა არის ასეთი კომიკური ან მახინჯი ესთეტიკური? ასეთი მოვლენები თუ მაინც ესთეტიკურის სფეროში შემოდიან და ესთეტიკის ობიექტად რჩებიან, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი ხელოვნების ობიექტნი არიან. თავისთავად მახინჯი მოქმედება არასოდეს არაა ესთეტიკური, იგი ესთეტიკურად იქცევა მხოლოდ გენიალური მხატვრის ან მწერლის, საერთოდ, გენიალური შემოქმედის მიერ მაღალი ოსტატური შესრულების წყალობით. და აი, სწორედ ამ დიდმა ოსტატობამ აქცია მახინჯი ან სატირული მოვლენა ესთეტიკურად.

აქ ჩვენ მივადექით უარყოფითი ამაღლებულის პრობლემას, რაზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა, ამიტომ ჩვენ მას აღარ შევეხებით.

სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობა ამაღლებულში. ამაღლებულის სუბიექტურ-ობიექტური ბუნება ისევე უნდა გაირკვეს, როგორც მშვენიერისა. მშვენიერების შესახებ კი შემდეგი უნდა ითქვას:

ბუნება, რომელსაც არა აქვს აზროვნებისა და შეფასების უნარი, გულგრილია მშვენიერებისადმი. ამიტომ მისთვის არც მშვენიერება არსებობს. ცნებები „მშვენიერი“, „ლამაზი“, „კეთილი“, „ბოროტი“ და სხვ. ადამიანის აზროვნებითა და ემოციებით შექმნილი ცნებებია და მაშასადამე, მისი კუთვნილებაა. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ბუნების როლი სავსებით გამორიცხულია მშვენიერების შემეცნების პროცესიდან? არა, რადგან ბუნება რჩება, როგორც ერთ-ერთი წყარო ან მიზეზი მშვენიერებისა, მაგრამ არა ერთადერთი, რადგან მშვენიერების წყარო სუბიექტიცაა მთელი თავისი მდიდარი სულიერი სამყაროთი.

ამაღლებული და სხვა კატეგორიები, საბოლოო ჯამში, სუბიექტის შეგრძნებისა და აზროვნების ნაყოფია, რადგან იგი სუბიექტის მიერ არის დანახული, განცდილი და შეფასებული. ადამიანმა უნდა გაამტყუნოს დასკვნა ერთ მოქმედებაზე, როგორც ამაღლებულზე, მეორე მოქმედებაზე კი, როგორც მდაბალზე. თვითონ ბუნებამ კი არაფერი იცის იმის შესახებ, რომ გველი საზიზღარია, ხოლო ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა მშვენიერი და ამაღლებულიც კი. ამის გაგებას სჭირდება სუბიექტი, ადამიანი. მაგრამ განა ეს ასე არაა ნებისმიერი მოვლენის შემეცნების დროს? ნებისმიერი მოვლენა, ქცეული ადამიანური შემეცნების ობიექტად, იქცევა სუბიექტურად. იღებს იდეალურ ბუნებას. მიუხედავად ამისა, არ წყვეტს ობიექტურად ყოფნას და ჩვენგან დამოუკიდებელი რჩება. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, შემეცნების საგანი, ბუნების საგანი ისევ ბუნებაში რჩება, ხოლო ჩვენს აზროვნებაში შემოდის ცოდნა ან წარმოდგენა ამ საგანზე როგორც იდეალურ მოვლენაზე. ასევეა ამაღლებულის შემთხვევაშიც. ვოლგა არსებობს ჩვენგან დამოუკიდებლად, მაგრამ ჩვენი ცოდნა ვოლგაზე, როგორც დიდ, ძლიერ მდინარეზე, არის ჩვენი დამოკიდებულება ვოლგისადმი, ანუ ჩვენი ცოდნა მის შესახებ, ცოდნა, რომელიც ამავე დროს შეფერილია სიამოვნების, აღტაცებისა და ნაწილობრივ შიშის გრძნობებით.

ამრიგად, ამაღლებული სუბიექტურ-ობიექტური ბუნებისაა.

ა მ ა ღ ლ ე ბ უ ლ ი ს კ რ ი ტ ე რ ი უ მ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. ამრიგად, ამაღლებულს ობიექტურის გვერდით სუბიექტური ბუნებაც აქვს. ამიტომაც სუბიექტთა დაუსრულებელი ნაირგვარობა ერთნაირად ძალაშია როგორც მშვენიერის, ისე ამაღლებულის სფეროში: ის, რაც ერთს ამაღლებულად ეჩვენება, მეორეს შეიძლება მდაბლად მოეჩვენოს და ა. შ. დაუსრულებლად. უფრო ხშირია ნაირგვარობა ამაღლებულის მეტ-ნაკლებობით შეფასებისას: ის, რაც ერთს მეტად ამაღლებულად მიაჩნია, მეორეს ნაკლებ ამაღლებულად ეჩვენება და ა. შ. ამ მიმართულებით მსჯელობათა ნაირგვარობა დაუსრულებელია. ამიტომ ამაღლებულშიც იშვება რელატივიზმისა და სკეპტიციზმის საშიშროება. აზრის თანმიმდევრობა კი აიძულებს ადამიანს გაატაროს სკეპტიციზმი ან რელატივი-

ზში ბოლომდე თანმიმდევრულად არა მარტო ესთეტიკის, არამედ აზროვნების ყველა სფეროზე და, პირიქით, ასევე თანმიმდევარი იყოს სკეპტიციზმის უარყოფისას. ჩვენ არ ვიგვაჩხია მართებულად სკეპტიციზმი მშვენიერების კატეგორიაში, თანმიმდევრობა ასრისა გვიკარნახებს უარვყოთ იგი ამაღლებულშიც და ჩვენ მას მართლაც უარვყოფთ. ამაღლებულზე შესედულებათა დაუსრულებელი ხაირგვარობის მიუხედავად, შესაძლებელია ვასში. მსჯელობათა ობიექტური საყრდენების აღმოჩენა, რაც გვაიძულებს გარკვეული რიგის მოვლენები შეეფასოთ როგორც მხოლოდ ამაღლებული, გარკვეული რიგისა კი როგორც მდაბალი. სადაა ეს ობიექტური საყრდენი? იგი ერთი მხრივ, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებობს სინამდვილეში, ცხოვრებაში, ბუნებაში. მეორე მხრივ, არსებობს პიროვნებათა აზროვნებისა და გრძნობების იგივეობრივ ბუნებაში, რაც თითოეულ სუბიექტს ერთნაირ მუგრაობაში მსჯელობის ერთნაირობას უკარნახებს. ამაღლებულის კრიტერიუმია ჩვეულებრივისაგან დაცილება, მასზე გადაჭარბება (მაგალითად, ბორცვი — ყინვარი, ნაკადული — ვოლგა, ჩვეულებრივი ადამიანი — გმირი და ა. შ.). მაშასადამე, ამაღლებულის საზომი ყოფილა ჩვეულებრივი მოვლენებისაგან დაცილება, ყოველდღიურობის საზღვრების გადალახვა დადებითის ხიმართულებით. ამ დარღვევის შედეგად ჩვენ უმალ აღმოვჩნდებით ამაღლებულის დაუსრულებელ გრადუალურ განსხვავებათა სფეროში. მაგრამ ამ განსხვავებათა მიუხედავად, ჩვენ მაინც ამაღლებულის სფეროში ვართ, რადგან ეს არაა ცხოვრებისეული სინამდვილის ყოველდღიური წერილმანების სფერო, ყოველი ნაბიჯის გადაგმაზე რომ გვხვდება და მეორდება. ასეთი ყოველდღიურად განმეორებადი და ჩვეულებრივი ჩვენ არ გვაკვირვებს, არც გვაღელვებს, ხოლო უჩვეულო, გრანდიოზული და განუმეორებელი კი ჩვენში იწვევს აღტაცებასა და სიამოვნებას სწორედ თავისი განსხვავებულობისა და უჩვეულობის გამო.

ამაღლებულის ისტორიიდან. ამაღლებული ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორიაა. მოძღვრება ამაღლებულის შესახებ ესთეტიკის სხვა კატეგორიებთან შედარებით გვიან ჩაეყალიბდა, მაგრამ წარმოდგენა ამაღლებულზე და მისი გამოსახვა ხელოვნებაში კაცობრიობას გაცილებით ადრე გააჩნდა. მაგალითად, აღმოსავლეთის ხალხებს, მართალია, არ შეუქმნიათ მეცნიერული თეორია ამაღლებულზე, მაგრამ მათ შექმნეს მითოლოგია, რელიგია, სადაც მხატვრულ სახეებში იყო გამოხატული მათი შეხედულება. ეგვიპტელები ამაღლებულს ზოგჯერ მზის სახით წარმოიდგენდნენ. ერთ-ერთ ჰიმნში ისინი ასე მიმართავენ მზეს: „მშვენიერია შენი ამოსვლა, ო, ცოცხალო ატონ! საუკუნეების მფლობელო! შენ მშვენიერი ხარ, სხივოსანი და ძლიერი. შენი სიყვარული დიდია და ამაღლებული. შენი სხივები ეფინება მთელ

მსოფლიოს. შენ ბრწყინავ იმისათვის, რომ გააცოცხლო გულები. შენ აესებ ორივე მიწას შენი სიყვარულით!"

კარგად გამოხატავდა ამაღლებულს ეგვიპტური არქიტექტურა. ეგვიპტური პირამიდები ხაზს უსვამს ფარაონების ყოველდღიურ შეძლებას. მათ ღვთაებრივ წარმოშობასა და ადამიანის არარაობას მათთან შედარებით. ბერძნული არქიტექტურა, შედარებით ეგვიპტურთან, უფრო მშვენიერია. ვიდრე ამაღლებული, რადგან, ჯერ ერთი, მისი მოცულობა უფრო პატარაა და ზომიერი, ამას გარდა, ბერძნულ ნაგებობებში იგრძნობა კაცთმოყვარეობა, სიცოცხლის სიყვარული.

მაგრამ ბერძნებსაც ჰქონდათ ნაგებობები, რომლებიც ამაღლებულის ხასიათისა იყო. დღესაც არის შემონახული ოლიმპის ტაძარი, რომლის შუაგულში ზევსია მოთავსებული. ტაძარში შესული უნებლიეთ იგრძნობდა: ძლიერია ზევსი, კიდევ კარგი, რომ ის არ წამომდგარა. მაგრამ თუ წამოდგა, მას ვერავინ ვერ გაუმკლავდება. ის დაანგრევს ტაძარს და თუ მოისურვებს, ყველაფერს მოსპობს. იდეა. ამ ძეგლში წარმოსახული ასეთია: ძლიერია ადამიანი, ვინც ეს ტაძარი შექმნა, მაგრამ უფრო ძლიერია და ამაღლებული ზევსი.

ძველმა ბერძნებმა შემოინახეს თქმულებებიც, სადაც გამოთქმულია თვალსაზრისი ამაღლებულზე. მაგალითად, ძველ ბერძენ სატირიკოსს ლუკიანეს ჰქონია სატირა, რომლის შინაარსი ასეთია: ღმერთები დავობენ იმის შესახებ, თუ რომელია მათში უფრო პატივსაცემი და ამაღლებული. დავაში ერევა ზევსი, რომელიც საკითხს ასე წყვეტს: პირველ ადგილზე უნდა განლაგდნენ ოქროს ღმერთები, შემდეგ ვერცხლის, შემდეგ სპილოს ძვლის, მარმარილოსი და ა. შ. იგულისხმება, რომ წინა რიგებში უფრო საპატიო და, მაშასადამე, უფრო ამაღლებული ღმერთები უნდა განლაგებულიყვნენ.

კარგად იყო გამოხატული ამაღლებული ძველ ბერძნულ ხელოვნებაში ჰომეროსთან, ესქილესთან და სხვ. ოღონდ მათ არ იცოდნენ ამაღლებული როგორც ესთეტიკური კატეგორია. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ძველ ბერძნებს არ შეუქმნიათ ამაღლებულის თეორია.

პირველი მეცნიერული თეორია ამაღლებულის კატეგორიაზე გვხვდება ტრაქტატში „ამაღლებულის შესახებ" (περὶ ὕψους)", რომლის ავტორი უცნობია. უცნობია მისი დაწერის თარიღიც. ვარაუდობენ, რომ იგი დაწერილი უნდა იყოს, დაახლოებით, I—III სს. ჩვენი წელთაღრიცხვით. იგი გადაწერილი იყო არისტოტელეს „რიტორიკის პრობლემების" თავისუფალ გვერდებზე. ხელნაწერი 1453 წელს ხელთ ჰქონდა ცნობილ სწავლულსა და ანტიკური ხელნაწერების შემკრებს იოანე ლასკარისს. 1453 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემისას იგი გარბის იტალიაში და სხვა ძვირფას ხელნაწერებთან ერთად თან მიაქვს აღნიშნული ხელნაწერიც. მე-16 საუკ. ხელნაწერი უჩუქებიათ ეკატერინე მედიჩისათვის,

შემდეგ მას ვსვლებით ფრანგი მეფეების კარზე. ბოლოს იგი პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში აღმოჩნდა. მაგრამ ნაცვლად 51 გვერდისა, მასში 30-ღა იყო შემორჩენილი. ხელნაწერის პირველი გვერდის დასაწყისში ეწერა დიონისე ლონგინი, რის გამოც ხელნაწერი მიაკუთვნეს მე-3 საუკუნის ცნობილ სწავლულს, ორატორს, კრიტიკოსს, ფილოსოფოსს, პლატონის მიმდევარსა და თაყვანისმცემელს კასიუს ლონგინს, რომელიც ხელმძღვანელობდა რომის წინააღმდეგ გაწმათავისუფლებელ ბრძოლას და იყო პალმირის დედოფლის ზენობიას მრჩეველი. 273 წელს ბრძოლა რომის წინააღმდეგ მარცხით დამთავრდა. ლონგინი სიკვდილით დასაჯეს.

1807 წელს იტალიელმა მკვლევარმა ა მ ა ტ ი მ შენიშნა, რომ სათაურზე ეწერა არა დიონისე ლონგინი, არამედ დიონისე ან ლონგინი, რის გამოც მან ტრაქტატის ავტორად ჩათვალა დიონისე ჰალიკარნასელი, ავტორი ოცტომიანი რომაული არქეოლოგიისა, რომელთაგან ჩვენამდე 9 ტომმა მოაღწია. მაგრამ მცირე ვარაუდი ჩქარა უკუგდებულ იქნა, რადგან დიონისეს შეხედულებები ეწინააღმდეგებოდა ტრაქტატში განვითარებულ თვალსაზრისს.

გავრცელებული იყო შეხედულება, რომ ძეგლის ავტორი უნდა იყოს I საუკუნის 40-იანი წლების ბერძენი მოღვაწე, ტაციტის, კვინტილიანეს, პლინიუსისა და პეტრონიუსის თანამედროვე, რიტორიკის მასწავლებელი, უაღრესად განათლებული პიროვნება. მან კარგად იცის ბერძნულ-ლათინური ენა, კარგად იცის ბერძნულ-რომაული ლიტერატურა, გატაცებულია ციცერონით, კარგად იცის ბიბლია, იყენებს 50 წყაროს. ნაშრომი დაწერილია არა მშრალი, აკადემიური, არამედ ცოცხალი, პოლემიკური ტონით. იგი არის არა სწავლული სისტემატიკოსი, არამედ მოაზროვნე-ფილოსოფოსი[4].

ტრაქტატის გამოკვლევასა და ავტორის დადგენაზე დიდი შრომა გასწია აკად. გ. ჯიბლაძემ ნაშრომში „ამაღლებულის პრობლემისათვის"[5]. ავტორი მხარს უჭერს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ძეგლის ავტორი უნდა იყოს ლონგინი (213 — 273), პალმირის დედოფლის ზენობიას მინისტრი. მას მოტანილი აქვს მრავალი საინტერესო დეტალი ლონგინის ცხოვრებიდან: იმპერატორ კლავდიუსის სიკვდილის შემდეგ ტახტზე ავიდა იმპერატორი ავრელიანე, რომელმაც მოითხოვა დედოფლის კაპიტულაცია. მაგრამ ლონგინის კარნახით დედოფალი უარყოფს ამ წინადადებას. ბრძოლაში რომის იმპერატორის წინააღმდეგ დედოფალი მარცხდება და იმპერატორი აპატიმრებს მას მაშინ, როცა თავის ვაჟიშვილ ვაბალტთან ერთად გასაქცევად ჯდებოდა ნავში. დამარცხებულ დედოფალს ნება დართეს, რომ ბორკილებგაყრილი გაჰყოლოდა ფეხით იმპერატორის ტახტრევანს.

ნახოვმა ეს ძეგლი მიაკუთვნა I საუკუნეს. მისი აზრით, III საუ-

კუნეში დაეცა კულტურა, ამიტომ მაშინ ისეთი ბრწყინვალე ძეგლი, როგორიცაა „ამაღლებულის შესახებ“, ვერ შეიქმნებოდა. ბოზენკიტი კი ძეგლს აკუთვნებს სიცილიელ ავტორს ცეცილიუსს. მათ წინააღმდეგ აკად. გ. ჯიბლაძე ამტკიცებს, რომ III საუკუნეში კულტურა არაა დაცემული, რადგან ამ პერიოდში შეიქმნა ისეთი ძეგლი, როგორიცაა „ენეადები“. გარდა ამისა, ძეგლი რომ III საუკუნეს განეკუთვნება, გ. ჯიბლაძის აზრით, ურყევად მტკიცდება იმით, რომ ტრაქტატის ავტორი ასახელებს ამონიოს საკას (175 — 242). ლონგინის ბოწაფე ყოფილა ცნობილი ფილოსოფოსი პორფირე, რომლი პორგვიდი ლონგინს ახასიათებდა როგორც „ცოცხალ ბიბლიოთეკას“ და „ბოსიარულე მუზეუმს“. ლონგინი ტრაქტატში ელაპარაკება თავის მეგობარ პოსტომიუს ტერენციუსს, რომელსაც უთხოვია ლონგინისათვის, რომ ცეცილიუსის საპასუხოდ დაეწერა ტრაქტატი ამაღლებულზე. სამწუხაროდ, ცეცილიუსის ამ ნაშრომამ ჩვენამდე არ მოაღწია. ავტორი მიმართავს ტერენციანუსს, რომ ცეცილიუსის ნაწარმოებს იგი არ დაუკმაყოფილებია, არ გაუმართლებია მისი იმედები. ავტორი ცეცილიუსის გარდა, ასახელებს მრავალ სხვა პირს: საფოს, პლატონს, დემოსთენეს, ჰომეროსს, ციცერონს, მაგრამ არ ასახელებს თავის თავს.

„ამაღლებულს ფსევდო ლონგინი უწოდებს დიდს, დიადს, მაღალს, ძლიერს, დიდებულს, საკვირველს, სულის სიდიადის ყველას, თხზულების მაღლობსა და მწვერვალს. სიტყვა-სიტყვით ამაღლებული ძეგლში ასეა განსაზღვრული: „ამაღლებული არის მწვერვალი ან უმაღლესი საფეხური სიტყვიერი გამოხატულებისა. დიდმა პოეტებმა და მწერლებმა მხოლოდ ამაღლებულის წყალობით მოიპოვეს პირველობა და ცხოვრება დიდებით გაილამაზეს. სხვა ადგილას ავტორი ამაღლებულს განსაზღვრავს როგორც „სულის სიდიადის გამოვლენას“, ადამიანში ამაღლებულად მიაჩნია ამაღლებული აზრებისა და მსჯელობის უნარი. ამაღლებულის მაგალითად მას მოტანილი აქვს შემდეგი: სპარსეთის მეფე დარიოსი ალექსანდრე მაკედონელს პირდება ნახევარ აზიასა და თავის ქალიშვილს. ალექსანდრეს სარდალი პარმენიოსი ამაზე ამბობს — მე რომ ალექსანდრე მაკედონელი ვყოფილიყავი, დავთანხმდებოდიო. რაზედაც ალექსანდრე მაკედონელი პასუხობს: მეც დავთანხმებოდი, პარმენიოსი რომ ვყოფილიყავიო. ფსევდო ლონგინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამაღლებულის გამოხატვას მეტყველების საშუალებით. მეტყველებაში ამაღლებულად იგი პათოსსა თვლის. მისი აზრით, ამაღლებული სიტყვა შეიძლება წარმოთქვას იმ ადამიანმა, ვისი აზრებიც სავსეა სიდიადით. ლონგინს ყველა პათოსი არ მიაჩნია ამაღლებულად. მართალია, პათეტურია ტირილი, მოთქმა, წუწუნი, მაგრამ ყოველივე ეს ამაღლებული არაა. საშიშროება, ტანჯვა, წამება, ყველაფერი ეს ერთმანეთთან დაკავშირებული, ამაღლებულის სახესა ჰქმნის. ჭეშმარიტად ამაღლებულია

დროული და კეთილშობილური პათოსი, რომელშიც ჭეშმარიტი შთაგონება იგრძნობა. ზოგი ნაწარმოები შეიცავს სადღესასწაულო ტონს, მაგრამ ამაღლებული მაინც არ არის. ცრუ, სადღესასწაულო სტილი დამახასიათებელია სელოვნური პათოსისათვის. მისი აზრით, პათოსი უცებ არ წარმოიქმნება, არამედ თანდათანობით მატულობს და იზრდება. პარალელურად იზრდება ნაწარმოების ან ორატორის ზემოქმედება მკითხველზე ან მსმენელზე. პათოსმა შეიძლება დაარწმუნოს ან შეაშფოთოს მსმენელი. პათოსის გაძლიერების შინაარ ორატორები ხშირად ბაძავენ შეშინებულ და გაბრაზებულ ადამიანებს. ასეთი ადამიანები კი აზრის გადმოცემისას თანმიმდევარნი არ არიან. ისინი სწრაფად გადაუხვევენ ერთი საკნიდან მეორეზე ისე, რომ არ ამთავრებენ რომელიმე ერთ აზრს. პათოსს აძლიერებს აგრეთვე წარსული მოვლენების აწმყოში გადმოცემა.

ლონგინს არ მიაჩნია ამაღლებულად და პათეტიურად ის ნაწარმოებები, რომლებიც სცილდებიან სინამდვილეს და არ არიან მასთან ხარმონიაში. მისი აზრით, საშიშელია და უაზრო ის ადგილები, სადაც სიტყვა პოეტურ ფორმას იღებს, მაგრამ სინამდვილეს სცილდება, ზოგჯერ კი სრულიად დაუჯერებელში იძირება. ამით ლონგინი ავითარებს ნაწარმოების სინამდვილესთან შესაბამისობის იდეას, რაც ნიშნავს ხელოვნების რეალიზმის მიმართულებით განვითარების მოთხოვნას.

ორატორული ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად დანიშნულებად ლონგინს მსმენელთა დარწმუნება, ხოლო დარწმუნების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად ემოცია მიაჩნია. ემოციურობით ორატორი არა მხოლოდ არწმუნებს, არამედ ატყვევებს კიდეც მსმენელს. იგი ამაღლებულს უკავშირებს ვნებას, მაგრამ ვნება არაა იგივე, რაც ამაღლებული, რადგან არსებობენ მდაბალი ვნებებიც — შიში, სინანული. სევდა, რომელთა გაიგივება ამაღლებულთან არ შეიძლება.

ლონგინი მეტყველებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ფიგურალურ გამოთქმებს, რაც ამაღლებულის განუყრელ ნაწილად მიაჩნია. მისი აზრით, კარგია ის ფიგურალური გამოთქმა, სადაც მსჯელობის აზრი კარგად არის შენიღბული. ფიგურალურ გამოთქმებში იგი სხვადასხვა მხატვრულ ხერხებს გულისხმობს: მეტაფორებს, შედარებებს, ჰიპერბოლებს და ა. შ. ჰიპერბოლა, მისი აზრით, გულისხმობს არა მხოლოდ გაზვიადებას, არამედ დამცირებასაც. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურალური გამოთქმები ამაღლებულის გამოხატულებაა, საჭიროა მათი ზომიერად ხმარება, რადგან ზომიერების დარღვევის შემთხვევაში შესაძლებელია საწინააღმდეგო შედეგის მიღება.

გარდა ფიგურალური გამოთქმებისა, ლონგინი მოითხოვს აგრეთვე ბოლოღნელი და უჩვეულო სიტყვების ჩართვას, რაც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე. კარგია ხერხი, როდესაც ორატორი თავის

თავს ეკითხება და თვითვე პასუხობს. ზოგჯერ კარგია, როცა ორატორი მკითხველს მიმართავს ისე, თითქოს მოქმედი პირი ყოფილიყოს. საჭიროა ორატორმა ფიცი გამოიყენოს, მაგრამ არა ყოველგვარი ფიცი, არამედ დროისა და პირობების შესატყვისი. მაგალითად, დიდი ბენედიქტე მოახდინა ათენელებზე დემოსთენეს ფიცმა: „ვფიცავ იმ ათენელებს, რომელთაც თავი საფრთხეში ჩაიგდეს მარათონის ველზე, რომ თქვენ, ათენელებო, შეცდომა არ ჩაგეგდებინათ!“

მეტყველებაში დასაშვებია აგრეთვე პირველი პირის მესამით შეცვლა და პირიქით. ლონგინი ფიქრობს, რომ, საერთოდ, ამაღლებულს წარმოშობს აგრეთვე სიტყვათა წყობა, წესრიგი და განლაგება. რიდ ემოციებსა და ეფექტს იწვევს, მისი აზრით, საბრძოლო პათოსი. ამაღლებულთან თანხმობაშია აგრეთვე ჰარმონია. ჰარმონია კი წარმოიშობა სიტყვათა ურთიერთკავშირის შედეგად. დიდი მნიშვნელობა აქვს ლამაზ სიტყვებს. რადგან, მისი აზრით, მშვენიერ სიტყვებში იჩენება გონების მთელი სინათლე და სილამაზე. მაგრამ აქაც საჭიროა ზომიერების დაცვა. ფაქტების გადმოცემის შემდეგ ორატორი უნდა გადავიდეს სახის გამოხატვაზე. რადგან ამ შემთხვევაში ფაქტები უფრო ნათელი და დამაჯერებელი გახდება.

მაგრამ არ ქმარა ლამაზი და ფიგურალური ვამოთქმები. არ ქმარა მხოლოდ პათოსიც. მთავარია, რომ ნაშრომში მკვეთრად იყოს გამოხატული მსჯელობის საგანი და ნაჩვენები იყოს გზები, თუ როგორ იქნებოდა შესაძლებელი აზრის ადვილად ათვისება.

ფსევდო ლონგინი ხელოვნების ყოველი ნაწარმოებისაგან მოითხოვს ბუნებასთან სიახლოვეს. ბუნება უნდა იყოს ყოველივეს საფუძველი. როგორც პირველი და საწყისი. მისი აზრით, ხელოვნება მაშინაა სრულყოფილი, როცა ბუნებრივი გვეჩვენება და პირიქით, ბუნება მაშინაა მშვენიერი, როცა მასში ხელოვნება იმალება. ამაღლებულის გრძნობაც თანდაყოლილი თვისებაა, იგი ბუნების საჩუქარია, დახვეწება კი ვარჯიშის, ანუ შრომის შედეგია.

ლონგინი ასახელებს ამაღლებულის მაგალითებსაც. ამაღლებულია არა პატარა ნაკადულები, არამედ დიდი მდინარეები: ნილოსი, ისტროსი. ამაღლებულია ეტნა, ოკეანე და სხვ. ხალხს აკვირვებს არა ყოველდღიური და ჩვეულებრივი, არამედ უჩვეულო და მოულოდნელი, თუმცა შესაძლებელია ამ უჩვეულოსაც ახლდეს თან შეცდომები, მაგალითად, შეცდომები ჰქონდათ ჰომეროსს, პლატონს, დემოსთენესა და სხვა ორატორებს. მაგრამ ამაღლებული ჯარბობს მათ შეცდომებს. საშუალო ნიჭის ადამიანებს კი ყველაფერი გაძოზოშილი აქვთ. ამიტომ მათ როგორც ამაღლებული, ისე შეცდომა ნაკლებ ახასიათებთ. ლონგინის აზრით, მხოლოდ ჭეშმარიტად დიადი იწვევს აღტაცებას. ხოლო ჭეშმარიტად დიადად მიაჩნია მას ისეთი სიტყვები, რომლებიც შინაარსიანია.

ტრაქტატი თავდება თავისუფლებისაკენ მოწოდებით. ფსევდო ლონგინის აზრით, რაიმე დიადს ვერ შექმნიან ისინი, რომლებიც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მონური აზრებით ცხოვრობდნენ. მონა ვერასოდეს ვერ იქნება ჭეშმარიტი ორატორი, რადგან მონური სულის მქონე ადამიანი მასინჯია და უმნიშვნელო. მონობაში მყოფი ადამიანის გონება იმ საგანძურს გავს, რომელიც გამოუყენებლად და უსარგებლოდ ყუთშია ჩაკეტილი. მხოლოდ თავისუფლებას შეუძლია გამოკვებოს და აღზარდოს დიდი გონების ადამიანი, შთაუნერგოს მას ამაყი სწრაფვა მეტოქეობისაკენ და დამსახურებული პირველობისათვის ბრძოლებისაკენ. ასეთია ფსევდო ლონგინის შეხედულებები ამაღლებულზე. ამ შეხედულებათა ძირითად ნაწილს დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.

ქრისტიანობის გამარჯვებამ ხელოვნებაცა და ფილოსოფიაც ეკლესიის სამსახურში ჩააყენა. ამიტომ შუა საუკუნეების ხელოვნება უპირატესად ღმერთისა და იმქვეყნიურობის განდიდებას ისახავდა მიზნად. ერთადერთი ამაღლებული მოვლენა ღმერთია, ფიქრობდნენ შუა საუკუნეების ღვთაებანი. ღმერთის ამაღლებულობას გაპირობებდა როგორც მისი ადგილსამყოფელი (არსებობა სადღაც შორს, მიღმა სამყაროში), ისე მისი არსიც — მარადიულობა, შეუვალობა, უცვლელობა და სხვ. მეტნაკლებად ამაღლებულად იყო მიჩნეული მასთან დაახლოებული მოვლენები, ეკლესიური, ანგელოსები და ბოლოს, თვით ეკლესიის მსახურნი, რომლებიც ვითომ ადამიანზე ბევრად მაღლა იდგნენ, როგორც ღმერთის ნება-სურვილის მაცნენი და გამტარებელნი.

შუა საუკუნეების ხელოვნება ამაღლებულს გამოხატავდა ტაძრებით, რომლებიც თავისი ფორმით, სვეტებით, მაღალი გუმბათებით თითქოს ცისაკენ მიისწრაფოდნენ და ადამიანს ღმერთთან აახლოებდნენ. ირეალობის გრძნობის გაძლიერებას ემსახურებოდა ნახევრად ჩაბნელებული ოთახები, ვიწრო სარკმელები, ჭერთა და თაღთა მოხაზულობა. ამაღლებულის გრძნობის გამოხატვას ხელს უწყობდა ხელოვნების სხვა ფორმებიც: გენიალური ფერმწერნი ხშირად ხელოვნების უკვდავ შედევრებს ჰქმნიდნენ საეკლესიო თემაზე, რომლებიც ეკლესიის კედლებს ამშვენებდნენ. ამაღლებულის განწყობას აძლიერებდა მუსიკა-გალობა.

ამაღლებულზე რელიგიურ-მისტიკური შეხედულება გაბატონდა ფილოსოფიაშიც. მაგალითად, ანსელმ კენტერბერიელი (1033—1109)[7] ამტკიცებდა, რომ ამაღლებული ეტოლება ღმერთს, რომელიც აბსოლუტური სიკეთეა და ვერავითარ ბოროტებას ვერ იგუებს. მაგრამ შუა საუკუნეებში რაიმე მნიშვნელოვანი ტრაქტატი ამაღლებულზე არ შექმნილა.

შემდეგი ტრაქტატი ამაღლებულზე გაჩნდა გაცილებით გვიან—მე-18 საუკუნეში და იგი ეკუთვნის ინგლისელ ფილოსოფოსსა და პოლიტიკურ მოღვაწეს ე. ბიორკს, (1729—1797)[8], რომელიც ფილოსოფიაში სენსუალისტერ-მატერიალისტურ მიმართულებას ეძ.ობოდა. იგი ავითარებდა

ლოკის თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ ყველა გრძნობა თავის წარმოშობით ცდისეულია. ტრაქტატში „ფილოსოფიური გამოკვლევა ამაღლებულსა და მშვენიერზე ჩვენი იდეების წარმოშობის შესახებ" ბიორკი ამტკიცებს: გარესამყაროს ადამიანი უკავშირდება გრძნობის, წარმოსახვისა და მსჯელობის უნარით. სასიამოვნო განცდის და საერთოდ, გრძნობის უნარი ყველა ადამიანს ერთნაირი აქვს, ამიტომ არ არსებობს თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ გემოვნებაზე არ დავობენ. ამავე დროს იცავს გრძნობის უნიფიკაციის იდეას[9]. მისი აზრით, ტკბობა, რომელსაც ვიღებთ ყველა გრძნობით, მხედველობითა და გემოვნებითაც კი — გრძნობათა შორის ყველაზე უფრო ჰირველი გრძნობით — ერთნაირია ყველა ადამიანისათვის, მაღალია ის თუ დაბალი, განათლებული თუ გაუნათლებელი. წარმოდგენა კი აძლიერებს იმ განცდას, რასაც გრძნობის ორგანოები გვაწვდიან. იგი ცდილობდა აგრეთვე გადაეწყვიტა საკითხი იმის შესახებ, თუ საღ ან როდის იწყება დავა გემოვნების შესახებ, თუ რომელია ყველაზე კარგი გემოვნება და სხვ. ბიორკმა მშვენიერების წარმოშობის პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა გრძნობებს მიანიჭა. იგი წერდა, რომ მშვენიერება არ მოითხოვს ჩვენი გონების დახმარებას. ჩვენი ნებისყოფაც აქ არაფერ შუაშია. გარეგანი მშვენიერება ისევე ეფექტურად იწვევს ჩვენში სიყვარულის გარკვეულ გრძნობას, როგორც ყინულის ან ცეცხლის დანახვა — წარმოდგენას სითბოსა და სიცივეზე. ბიორკი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა პატივმოყვარეობისა და ურთიერთსწრაფვის თვისებას ადამიანში. პატივმოყვარეობის გრძნობა ადამიანში მაშინაა ძლიერი, როცა საშიშ მოვლენებს ხედავს, ისეთ მოვლენებს, მის სიცოცხლეს რომ ემუქრებიან.[10] ამ დროს იღვიძებს მასში თავდაცვის გრძნობა. მისი აზრით, ადამიანებში უნდა არსებობდეს ემანაციის რაღაც მაგიური ძალა, რომელიც უნდა იწვევდეს ადამიანთა ურთიერთსწრაფვას. ყველა ეს გრძნობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამაღლებულის შეგრძნების ჩამოყალიბებაში. ამაღლებულს საერთოდ, მისი აზრით, გაკვირვება იწვევს. გაკვირვება კი წარმოიშობა სიჩუმის, სიბნელის, სიბნელიდან სინათლეზე და პირიქით, სინათლიდან სიბნელეზე გადასვლის შედეგად. ბიორკისეული განსაზღვრების მიხედვით, ყოველივე ის, რასაც შეუძლია ასე ან ისე გამოიწვიოს წარმოდგენა ტანჯვასა და საშიშროებაზე, ე. ი. ყოველივე ის, რაც საშინელია ან მიეკუთვნება საშინელ საგნებს, ანდა მოქმედებს როგორც საშინელება — წყაროა ამაღლებულისა, რომლის განცდის უნარიც სულშია.[11] ცხადია, რომ ბიორკი ამაღლებულის წარმოშობის საფუძველსა და არსს საშინელებაში ხედავს.

მე-18 საუკუნის მოღვაწე და ბიორკის თანამედროვე შოტლანდიელი ფილოსოფოსი ჰენრი ხომი, იგივე ლორდი კეიმსი (1696 — 1782), ამაღლებულს განსაზღვრავს როგორც დიდებულსა და სასიამოვნოს. ამაღლე-

ბულის მაგალითად ასახელებს ალპებს, წმინდა პეტრეს ტაძარს რომში, ზღვას, მშვიდ ცას, სამხედრო რაზმს, პიკ ტენერიფს. მისი აზრით, საგნებს ხშირად მაღალ ადგილას ათავსებენ, რათა დიდებულის შთაბეჭდილება დატოვონ. მაგალითად, მოსამართლეს უდგამენ მაღალ სკამს, ქანდაკებებს ათავსებენ ამაღლებულ ადგილას და სხვ. საერთოდ, ლამაზი საგანი, რომელიც მაღალ ადგილზე დგას, ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამას გარდა, მშვენიერთან შედარებით, ამაღლებული უფრო სერიოზულ გრძნობებს იწვევს. ამავე დროს მას ამაღლებული მშვენიერების სახეობად მიაჩნია.

ჰოგარტი (1697 — 1764) ნაშრომში „მშვენირების ანალიზი“ ამაღლებულს განსაზღვრავს როგორც გრანდიოზულ მოვლენას, შიშის გრძნობას რომ იწვევს. მაგრამ თუ ეს გრანდიოზული მოვლენა ამავე დროს მშვენიერია, მოკრძალების გრძნობას გამოიწვევს. იგი წერს. რომ უშველებელი უფორმო კლდეები თავის თავში მალავენ შეუპირისპირებელ მშვენიერებას. ხოლო ვრცელი ოკეანე შთაგვაგონებს ძრწოლას უსაზღვროებით. მაგრამ როდესაც თვალს წარმოუდგება დიდი ზომის ლამაზი ფორმები, ცნობიერება სიამოვნებას განიცდის და შიში მოწიწების გრძნობაში გადადის.

მას ამაღლებულად მიაჩნია მაღალი ტყეები, სასახლეები, ეკლესიები, განმარტოებით მდგარი ხეები, ვინძორის ტაძარი, რომელშიც სიდიადე სიმარტივესთან არის შერწყმული, ლუვრი, სპილოები და ვეშაპები. სიდიდისა და ამაღლებულის შეგრძნებას აძლიერებს სახელმწიფო მოღვაწეთა ცვალებადი ტანისამოსი. ასევე ტანის სიდიდე ხშირად ავსებს მრავალ ფიზიკურ ნაკლს. ერთი სიტყვით, მისი აზრით, სიდიადეს დიდი ზომა ჰქმნის.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ჰოგარტის აზრით, ამაღლებულია საშიში, დიდი ზომის მშვენიერი საგნები.

ჰელვეციუსი (1715—1771)[12], მე-18 საუკუნის ფრანგი ფილოსოფოსი, განმანათლებელი, მატერიალისტი, რომელსაც ეკუთვნის წიგნები: „გონების შესახებ“ და „ადამიანის შესახებ“, ამაღლებულად თვლის ლექსს, რომელიც ჩვენზე დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს[13] და დაასკვნის, რომ მშვენიერი ამაღლებულისაგან განსხვავდება შთაბეჭდილების ეტი ან ნაკლები ძალით.[14] ჰელვეციუსსაც ამაღლებული შიშის შედეგად მიაჩნია, ხოლო შიში — ტანჯვის შედეგად. იგი ამბობს, რომ შიში ტანჯვის შვილია... ტანჯვის სიჭარბე გაცილებით მეტ გრძნობას იწვევს, ვიდრე სიჭარბე სიამოვნებისა... შიში ყველა ვნებაზე ძლიერია, ამიტომ ამაღლებულს ყოველთვის შიშის გრძნობა იწვევს[15]. მისი აზრით, შიშის გარდა, ამაღლებულის გრძნობას იწვევენ ბუნების ვრანდიოზული მოვლენები. მხოლოდ დიადი სახეები, რომლებიც ბუნების გრანდიოზულ

მოვლენებს გულისხმობენ, არიან ამაღლებულის საგნები. მორალის სფეროში კი ამაღლებული ძლიერი ხასიათებია.

როგორც ვხედავთ, ჰელვეციუსი ამაღლებულის განცდის მიზეზად თვლის ტანჯვას, რომელიც იწვევს შიშის გრძნობას, ბუნების გრანდიოზულ მოვლენებს, მორალის სფეროში კი — ძლიერ ხასიათებს.

კანტმა (1724 — 1804)[16] ამაღლებულის შესახებ თავისი შეხედულებები გადმოსცა ტრაქტატში „დაკვირვებანი მშვენიერებისა და ამაღლებულის გრძნობებზე“ (1764)[17] და ნაშრომში „განსჯის უნარის კრიტიკა“. ამაღლებულის განსაზღვრის მიზნით იგი ერთმანეთს ადარებდა ამაღლებულსა და მშვენიერს. მისი დაკვირვებით, მშვენიერი მოვლენები იწვევს სიამოვნებას შიშის გარეშე, ამაღლებული მოვლენები კი — მოწონებას, რომელსაც შიშის გრძნობა ერთვის. ამაღლებული იწვევს პატივისცემას, მშვენიერი — სიყვარულს. ამაღლებული გვაღელვებს, მშვენიერი გვიტაცებს, ამაღლებული ერთფეროვანია, მშვენიერი — მრავალფეროვანი, ამაღლებული ყოველთვის დიდია, მშვენიერი შეიძლება პატარაც იყოს. ზოგ ამაღლებულს სდევს შიშის გრძნობა, ზოგს — აღტაცებისა. აღტაცების გრძნობა თან სდევს მაღალ საგნებს, შიშის გრძნობა კი — ღრმა მოვლენებს.

კანტი მშვენიერების მაგალითად ასახელებდა ყვავილოვან მდელოს, ნაკადულებს, დღეს, დაბალ ღობეს, ხუმრობას, კარგ მანერებს, კომედიას, ცისფერ თვალებს, სიყვარულს, ოქროსფერ თმებს. ამაღლებულად მიაჩნდა თოვლიანი ქუხერვალები, ძლიერი შტორმი, მაღალი მუხა, ტყის განმარტოებული ჭდგილები, ღამე. გონება. სიბრძნე, მშვენიერმეტყველება, მეგობრობა, ტრაგედია, რისხვა, ჰომეროსის გმირები, ყავისფერი და შავი თვალები, მოხუცებულობა, მაღალი ტანი, სიმდიდრე, თავგანწირვა, ბრძოლა საზოგადოების კეთილდღეობისათვის, სიბრძაცე, ავანტიურა, სათნოება, სიმდიდრე, პრინციპებით ვნებების ძლევა, მათემატიკური გაანგარიშებები, მეტაფიზიკური დაკვირვებები, სიკეთე, რომელიც გარკვეულ მუარ პრინციპებს ემყარება და სხვ.

ამას გარდა, კანტის აზრით, მშვენიერება ეხება გრძნობას, ამაღლებული — გონებას, ამაღლებულის დროს სული ტოვებს შეგრძნებების სფეროს და მაღლდება. მშვენიერების საფუძველი თვით ჩვენშივეა, ამაღლებულისა — ჩვენს გარეთ. მშვენიერების განცდისას გონება მშვიდდება, ამაღებულისას კი — ღელავს.

კანტი ასხვავებდა ადამიანებს ამაღლებულისა და მშვენიერების გრძნობის მიხედვით. მისი აზრით, ამაღლებულის გრძნობა დამახასიათებელია უფრო მელანქოლიური ადამიანისათვის. ასეთი ადამიანები არ მისდევენ მოდას, არ უწევენ ანგარიშს სხვათა შეხედულებებს, სძულთ სიცრუე, ერთგულნი არიან თავისი სიტყვისა, კარგავენ მეგობრებს, მაგ-

რამ მეგობრები არ კარგავენ მათ, უყვართ სიმართლე, არ ეშინიათ სიკვდილისა, უყვართ თავისუფლება, არიან მკაცრი მოსამართლენი და სხვ.

ბ'შვენიერების გრძნობა ჰარბობს სანგვინიკებში, რომელნიც უპრინციპონი და მხიარული ბუნების მქონენი არიან. მათ უყვართ მრავალფეროვნება, არიან ხელგაშლილნი, ბავშვური ხასიათის, არიან ყველას მეგობარხი, სინამდვილეში კი არავისი.

ქოლერიკს აქვს მოჩვენებითი ამაღლებულის გრძნობა, არის ცივი, მისი ქცევები ხელოვნურია, იგი მლიქვნელია, ცდილობს ჩანდეს იმად, რაც არ არის, მისდევს მოდას, მონაა ძლიერთა ამა ქვეყნისათა, არის პატივმოყვარე და მლიქვნელი.

მისი აზრით, იტალიელებსა და ფრანგებში ჰარბობს მშვენიერების გრძნობა, გერმანელებში, ესპანელებსა და ინგლისელებში — ამაღლებულისა. აძიტომაც ესპანელებს აქვთ მიდრეკილება საშინელებისადმი, შუა საუკუნეებში მათ გამოიგონეს აუტოდაფე, მოსწრონთ ბრძოლა ხარებთან. ინგლისელებმა თავი გამოიჩინეს ტრაგედიაში, იტალიელებმა ფერწერაში, არქიტექტურასა და სკულპტურაში.

ამაღლებულის კანტისეული განსაზღვრება საბოლოო ჯამში ასეთია: ამაღლებულით ისევე, როგორც მშვენიერებით ტკბობა არის რიცხობრივად საყოველთაო, თვისებით — ინტერესისგან თავისუფალი, მიმართებით — სუბიექტური მიზანშეწონილება, მოდალობით — აუცილებელი მიზანშეწონილება[18].

შილერი (1759 — 1805) ტრაქტატში „ამაღლებულის შესახებ"[19] ასხვავებს ამაღლებულის ორ სახეს: პრაქტიკულსა და თეორიულს. ამათგან პირველი დაკავშირებულია ბუნების დიდი, გრანდიოზული მოვლენების წინაშე ჩვენი ფიზიკური სისუსტისა და გონებრივი უპირატესობის შეგრძნებასთან. შილერი ასეთ მოვლენებს დინამიკურ ამაღლებულსაც უწოდებს. თუ ის ემუქრება ადამიანის ფიზიკურ არსებობას, მაშინ ადამიანში იღვიძებს შიში და თავდაცვის ინსტინქტი. თუ მოვლენები თავისთავად საშიში არ არიან, მაშინ უნდა მოჩანდნენ მაინც ასეთად, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი აღარც ამაღლებულნი იქნებიან, როგორც მოთვინიერებული ცხენი, რომელიც არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენს. ამაღლებული ისეთი მოვლენებია, რომელნიც, მართალია, თავისთავად საშიშნი არიან, მაგრამ ჩვენს არსებობას საფრთხეს აღარ უქმნიან. როგორც ვხედავთ, შილერი ფიზიკურ ანუ პრაქტიკულ ამაღლებულში სამ მომენტს ასხვავებს: 1. დიდ ფიზიკურ ძალას, 2. ჩვენს ფიზიკურ სისუსტეს, 3. ჩვენი მორალური უპირატესობის შეგრძნებას. ამაღლებულის მაგალითად იგი ასახელებდა მაღალ მთებს, დიდ ზღვებს, ძლიერ ცხოველებს, სიჩუმეს, სიბნელეს, სიმარტოვესა და სხვ. შილერს თეორიულ ამაღლებულად მიაჩნდა უსასრულობა, რომელსაც გონება ვერ მისწვდება, აგრეთვე ქაოსი და ქაოსური მოვლენები. შილერი ასხვავე-

ბდა ჭერეტით და პათეტიკურად ამაღლებულ მოვლენებს. პირველი რიგის მოვლენები თავისთავად არ არის საშიში და საშიშროება მათში ჩვენს გონებას შეაქვს. პათეტიკურად ამაღლებული კი ასეთი მოვლენებია, რომელთაც თან ახლავთ რეალური საშიშროება. ასეთია საფრთხე, რომელიც მოელის ჩვენს მახლობელს და რის გამოც ჩვენ მასთან ერთად ვიტანჯებით. შილერი ადარებდა ერთმანეთს მშვენიერსა და ამაღლებულის გრძნობას და ასკვნიდა, რომ მშვენიერება გრძნობა არის თავისუფლების გამოხატულება, ამაღლებულში კი ტანჯვა საშინელებას უკავშირდება. იგი გრძნობადის სფეროში მდებარეობს, თუმცა მაღლდება მორალურის დონემდე. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ ეტკბებით საგნის ფორმითა და არა მატერიით. ამიტომ ესთეტიკური გრძნობით ვთავისუფლდებით მატერიალურის ტყვეობისაგან.

ამრიგად, შილერს ამაღლებულად მიაჩნია იმ მოვლენების განცდა, რომლებიც ან ნამდვილად არიან საშიშნი, ან მოჩანან ასეთად. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ დაზღვეულნი ვართ საშიშროებისაგან. ამ დროს ჩნდება ადამიანის ფიზიკური სისუსტის, მაგრამ მორალური უპირატესობის გრძნობა. ამიტომაც შილერისათვის ამაღლებული მდებარეობს როგორც გრძნობის, ისე მორალისა და გონების სფეროში.

ჰეგელის აზრით (1770—1831), ამაღლებული არის აბსოლუტი-ური ამაღლებულობაში მხოლოდ ერთი მიიჩნევა მუდმივად და წარუვალად. მის საპირისპიროდ ყველა დანარჩენი წარმოშობადია და წარმავალი. არა თავისუფალი, არა უსასრულო"[20]. გასაგებია, რომ ეს ერთი არის ღმერთი, რომელიც უსასრულოა: „აღმაღლებული (ზეაღმტაცი) საერთოდ უსასრულოს გამოსახვის ცდას წარმოადგენს. თუმცა ისე, რომ მოვლენათა სამყაროში ვერ ვპოულობთ ამ გამოსახვისათვის შესაფერ და გამოსადეგ საგანს"[21].

ხელოვნების მიზანი ჰეგელს ესმის როგორც ღმერთის ყოვლადშემძლეობის გამოსახვის საშუალება. ინდურ, ებრაულ რელიგიებში ღმერთი ყოველი საგნისათვის იმანენტურია. ამავე დროს ის არის ხელოვნების როგორც შინაარსი, ისე ფორმა. ასეთი ფორმა კი ღეთაებრივია, რადგან იგი ღმერთის განდიდებას ემსახურება. აქედან გამომდინარე, ჰეგელი იბრძოდა ამაღლებულის სუბიექტურობის წინააღმდეგ. ჰეგელის აზრით, ამაღლებულობის იდეა „არ უნდა მოვაქციოთ მხოლოდ სულის სუბიექტურობასა და გონების სუბიექტურ იდეებში, როგორც ამას კანტი სჩადის. არამედ იგი უნდა გავიგოთ ერთიან აბსოლუტურ სუბსტანციაში საფუძველგადგმულად, გამოსახატავ მნიშვნელობად"[22].

ჰეგელი ამაღლებულობის გადმოცემის აუცილებელ ატრიბუტად თვლის ადამიანის არარაობის, მისი უმნიშვნელობის, ბოლოვადობის გამოხატვას, იმის გამოხატვას, რომ „ადამიანი დაუძლეველი, მიუღწეველი მანძილით არის დაშორებული ღმერთს"[23] და იქვე დასძენს: „ამის

გამო ადამიანი თავის თავს ღვთის წინაშე უღირსად თვლის. მისი აღმფრენა, აღტყინება ხდება უფლისადმი შიშით, მისი რისხვის წინაშე თრთოლვით; ვხედავთ, თუ რაოდენ ღრმად და შემაძრწუნებლად არის გამოხატული გულისტკივილი არაარაობისა და უმნიშვნელობის გამო, კულის სიღრმიდან ამოხეთქილი გოდება, ჩივილი, ვაება, სულის ძახილი ღვთისადმი"[24]. მართალია, ჰეგელი ებრძოდა კანტის სუბიექტივიზმს, მაგრამ მან ვერ შესძლო მისგან სრული განთავისუფლება. რაც გამოვლინდა მის მტკიცებაში ამაღლებულის იმანენტურობის შესახებ: პირველი შორს წასული გასუფთავება გრძნობადი ყოფიერებისაგან, ე. ი. გარეშე საგნების ემპირიული ერთეულებისაგან და თავისთავად არსებულის აშკარად გამოხატული ჩაღრმავება თავის თავში უსდა ვეძიოთ ამაღლებულში, რომელიც აღამაღლებს აბსოლუტურს ყოველგვარ უშუალო არსებობაზე და ამით ახორციელებს აბსტრაქტულ თავისუფლებას, რომელიც უკიდურეს შემთხვევაში სულიერის საფუძველს წარმოადგენს[25]. ცოტა ქვემოთ ჰეგელი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ამ აზრს. იგი ამბობს, რომ ამაღლებული განხილული უნდა იქნას როგორც თავისთავად არსებული შინაგანი სიმშვიდე, რომელსაც თავისი ბუნებით არ შეუძლია ჰპოვოს აშკარა გამოხატულება კონკრეტულ მოვლენებში[26].

ამრიგად, ჰეგელის აზრით, ამაღლებული არის სული, რომელიც განხორციელებისაკენ ისწრაფვის. ამ დროს ის გაივლის სამ საფეხურს: ხელოვნებას, რელიგიას, ფილოსოფიას. არა მარტო ამაღლებული, კომიკური და მშვენიერიც მისთვის ამაღლებულის მოდიფიკაციებია. მშვენიერია ის საგანი, რომელშიც განხორციელებულია იდეა. იდეის უპირატესობა სახეზე გვაძლევს ამაღლებულს, სახისა იდეაზე — კომიკურს. ხოლო ადამიანი ამაღლებულია მაშინ, თუ ის ცხოვრების კანონზომიერებაზე რაიმე გავლენას ახდენს.

ამაღლებულის გაგებაში კანტთან ახლო იდგა შილერი, ჰეგელთან კი — შელინგი[27]. შელინგისათვის მშვენიერი და ამაღლებული არის სასრულოვანისა და უსასრულოს კავშირი. უსასრულოს სასრულოვანი ფორმით გამოხატვისას ვიღებთ მშვენიერებას, ხოლო სასრულოვანის უსასრულოში გამოხატვით — ამაღლებულს, ფიქრობს შელინგი.

შელინგი ასხვავებდა ორგვარ ამაღლებულს: ბუნებაში და ადამიანში. მისი აზრით, ამაღლებული ბუნებაში ბევრად აღემატება ადამიანის ძალებს. ამაღლებულია გრძნობადი საგანი, რომელიც ან მნიშვნელოვნად ძლიერია ჩვენი აღქმის უნარზე, ანდა განუზომელია. განუზომელია აგრეთვე ბუნების სიძლიერე, რომელიც უპირისპირდება ჩვენს, როგორც ცოცხალი არსების ძალას. ბუნების ამ სიძლიერის წინაშე ჩვენი ძალა არარაობად იქცევა[28].

ამგვარად, შელინგს ბუნებაში ორგვარი ამაღლებული ეგულება: ერთი უსაზღვრო ჩვენი აღქმისათვის, მეორე უსაზღვრო ჩვენს ფიზი-

კურ ძალებთან შედარებით. იგი ამაღლებულის მაგალითებად ასახელებდა მაღალ მთებს, რომელთა მწვერვალებს ხშირად თვალი ვერ სწვდება. უსაზღვროების მაგალითად ასახელებდა ოკეანეს, სამყაროს მთლიანობას. შელინგი ამტკიცებდა, რომ ამაღლებულის გამოხატვის ფორმა სასრულოვანია, ამიტომ უფრო ამაღლებულია გაუფორმებელი მოვლენები: აბსოლუტური უფორმობა არის სწორედ უმაღლესი, აბსოლუტური ფორმა, რომელშიც უსასრულო გამოხატულია როგორც სასრულოვანი ისე, რომ არ არის შეზღუდული მისი საზღვრებით[29]. ამიტომ მისთვის ბუნება ამაღლებულია არა მხოლოდ ზომით, სიდიდით, არამედ ჭაოსურობითაც. შელინგი ამბობდა, რომ ჭაოსი არის ამაღლებულის ძირითადი განსჯერება. ჭაოსია სწორედ განთავისუფლება ყოველგვარი პირობითობისა და შეზღუდულობისაგან. ამიტომ, მისი აზრით, რაც უფრო ნაკლებ არის შეზღუდული მშვენიერება, მით უფრო უახლოვდება ამაღლებულს და პირიქით. ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის, მისი აზრით, არის არა თვისებრივი, არამედ რაოდენობრივი განსხვავება[30].

ჩერნიშევსკი როგორც სხვა კატეგორიების, ისე ამაღლებულის გაგებაში დაუპირისპირდა ტრადიციულ შეხედულებებს. სახელდობრ, მან გააკრიტიკა ფიშერის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით, ამაღლებული არის იდეის უპირატესობა ფორმასთან შედარებით, რომ ამაღლებული არის აბსოლუტის გამოვლენა, ამაღლებულია ის, რაც ჩვენში აღძრავს დაუბოლოვებელის იდეას. მისი აზრით, იდეის უპირატესობა წარმოშობს არა ამაღლებულის, არამედ საზიზღარის შეგრძნებას. იდეის უპირატესობა აძლიერებს აფექტს, მაგრამ ამაღლებულის არსს კი არ გამოხატავს. გარდა ამისა, ის უფრო უარყოფითი ამაღლებულის ფორმაა, ვიდრე დადებითისა. ამაღლებული არაა დაკავშირებული დაუბოლოვებელთან, რადგან ამაღლებული არა მხოლოდ წარმოიშობა განუსაზღვრელიდან, არამედ მასთან წინააღმდეგობაშიც კი არის.

ჩერნიშევსკი ასევე უარყოფს შიშისა და ამაღლებულის კავშირს. შიშმა შეიძლება გააძლიეროს ამაღლებულის გრძნობა, მაგრამ „შიში და ამაღლებული ორი სრულიად განსხვავებული ცნებაა". მაგალითად, ღრიანკელი ან ჩხრიალა გველი საშიშია, მაგრამ ამაღლებული არაა.

ჩერნიშევსკი ამაღლებულის ასეთ განსაზღვრებას გვთავაზობს: „ამაღლებულია ის, რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყველა იმაზე, რასაც კი მას ვადარებთ ჩ ვ ე ნ... ამაღლებულია ის მოვლენა, რომელიც ბევრად უფრო ძლიერია სხვა მოვლენებზე"[31]. მაგალითად, მონბლანი და მყინვარი ბევრად დიდია ჩვეულებრივ მთებზე, ამიტომ ისინი ამაღლებულიც არიან. ვოლგა ამაღლებულია კლიაზმასთან შედარებით, ზღვა — გუბეებთან შედარებით, ქარიშხალი—ნიავთან, ტყე—ეაშლის ხესთან შედარებით. ამაღლებულია მძვინვარე ქარი, ელვა, ვნება, სიყვარული, ოტე-

ლო. იულიუს კეისარი, დეზდემონა, ოფელია და სხვ. ამიტომაც იგი გვთავაზობდა, რომ ამაღლებულის ნაცვლად „დიადი" გვეხმარა.

ჩერნიშევსკი ამტკიცებდა, რომ „მშვენიერი და ამაღლებული სრულიად განსხვავებული ცნებებია, რომლებიც ერთმანეთს არ ექვემდებარებიან და თანადაქვემდებარებული არიან ერთი ზოგადი ცნებისა, რომელიც ძალიან შორსაა ე. წ. ესთეტიკური ცნებისაგან"[32].

ამრიგად, ამაღლებული ჩერნიშევსკისათვის არის რეალური კატეგორია, რომელიც ვლინდება სხვა საგნებთან მიმართებაში. გარდა ამისა, ამაღლებული მისთვის ობიექტური კატეგორიაა.

საბჭოთა ესთეტიკოსები ესთეტიკურ კატეგორიებს ერთმანეთთან აახლოებენ მაშინ, როდესაც ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში შეიმჩნევა მათი ერთმანეთისაგან დაშორების ცდები. გავეცნოთ ზოგიერთი საბჭოთა ესთეტიკოსის თვალსაზრისს. მაგალითად, ბორევისათვის ამაღლებული არის ობიექტური ესთეტიკური თვისება, რომელიც ახასიათებს იმ საგნებსა და მოვლენებს, დადებითი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა რომ აქვთ, რომლებიც გავლენას ახდენენ მთელი ხალხის ცხოვრებასა და კაცობრიობაზე და თავისი დიდი ძალებისა და მასშტაბების გამო უცებ ვერ შეიცნობიან[33].

მეორეგან ბორევი ამბობს, რომ ამაღლებული როგორც ესთეტიკის კატეგორია, ასახავს სამყაროს უსასრულობას, მარადიულობასა და დიდ შესაძლებლობებს, ადამიანის დიდ შინაგან ძალებს, რომელიც თავის თავს გაასაგნებს ბუნებაში და ბუნებას კი გააადამიანურებს. იგი ასახავს იმ დაუსრულებელ შესაძლებლობებს, რომელთაც ბუნება იძლევა ამ პროცესისათვის, მისი ათვისებისა და გაადამიანურებისათვის. მისი აზრით, ამაღლებული ერთდროულად დაკავშირებულია და დაპირისპირებული კომიკურთან, მაგრამ უაღრესად ახლო მდგომი იდეალთან[34].

როგორც ვხედავთ, ბორევი ამაღლებულში ყურადღებას აქცევს საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, სიდიდესა და მიზანშეწონილობას.

პროფ. მ. ს. კაგანის აზრით, ამაღლებულია სულიერი ძლიერება, რომელიც საზოგადოებრივ მნიშვნელობას იძენს იმდენად, რამდენადაც ადამიანის საზოგადოებრივ იდეალებს გამოხატავს[35].

სრედნის აზრით, ამაღლებული მდგომარეობს უარყოფითი ესთეტიკური ემოციების დაძლევასა და ადამიანის ძალისა და ძლიერების დამკვიდრებაში[36].

კრიუკოვსკი გაწოკვლევაში „ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები" ამტკიცებს, რომ ესთეტიკაში აუცილებელია ლოგიკის გამოყენება, რომ ესთეტიკაში მონაწილეობს ისეთი ფენომენები, როგორიცაა ემოცია და შეგრძნება. მაგრამ მთავარი ამოცანაა მათი დაყვანა ლოგიკის ცნებებზეო. ლოგიკის კატეგორიებს შორის კი არსებობს სუბორდინაციის (დროში მიმართება) და კოორდინაციის (სივრცეში მიმართება) დამოკიდებუ-

ლება. ამავე დროს დაუშვებელია წინააღმდეგობა ერთ მიმართებაში. ასეთსავე მიმართებებს ეძებდა იგი ესთეტიკურ კატეგორიებს შორის. იგი აკავშირებდა აღმიანსა და ბუნებას. კატეგორიებ ს. კრიუკოვსკის აზრით, არსებობს დიალექტიკური წინააღმდეგობრივი ერთიანობა ადამიანსა და ბუნებას შორის, რაც ვლინდება მათ ურთიერთქმედების დროს[37]. ამ მიმართებისა თუ ურთიერთზემოქმედების ერის კი აუცილებელია როგორც სუბიექტის, ისე ობიექტის არსებ [38]. დასკვნა ესთეტიკური კატეგორიების ურთიერთდამოკიდებულებ შ ხებ ასეთია: ცენტრალური ესთეტიკური კატეგორია არის მშვენი ყველა დანარჩენი კატეგორია კი მისი ფორმაა მხოლოდ. კატეგო ია სისტემის ცენტრში უნდა იმყოფებოდეს მშვენიერების კატეგორია, რო ორც ძირითადი ცენტრალური ესთეტიკური კატეგორია, რომელთ ნ მიმართებაში განისაზღვრება ყველა სხვა კატეგორია. რ გორც მარ ვისებური მოდიფიკაცია, თუ გნებავთ, როგორც გადახრა ნისგან[39].

საბჭოთა ესთეტიკაში დგას აგრეთვე ამაღლებულისა და მდაბალის მიმართების პრობლემა. კერძოდ, პროფ. მ. ს. კაგანი წერს. რომ არ ებობს მოვლენები, რომლებიც ანგრევენ, ანადგურებენ ყოველივეს. მაგრამ მაინც ამაღლებულად რჩებიან. მაგალითად, შექსპირის იაგო, კიშ ლერმონტოვის დემონი, პუშკინის ძუნწი რაინდი მ. ს. კაგანს ა უარყოფითი ამაღლებული გმირები ბოროტებას სწადიან რაღაც იდეალური პრინციპების გამო. მაგალითად, სალიერი ლავს მოცარტს არა შურის, არამედ რაღაც უფრო მაღალი მორალური პრინციპების გამო.

ის საბჭოთა ესთეტიკოსები, რომლებსაც ესთეტიკური ესმით, როგორც მიმართება, ამაღლებულს ხსნიან პიროვნების სინამდვილესთან მიმართებით[41]. მაგალითად, ტოფტულისათვის ამაღლებული არის ცენტრალური კატეგორია, რომელიც გამოხატავს ადამიანის მიმართებას სინამდვილესთან.

ამაღლებული ხშირად გაგებულია როგორც ღირებულება. მაგრამ როგორც საესებით მართებულად შენიშნავს სტოლოვიჩი, მშვენიერის ან ამაღლებულის მიკუთვნება ღირებულებისადმი ჯერ კიდევ არ განსაზღვრავს მის სპეციფიკას, რადგან არსებობს არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ზნეობრივი ღირებულებანიც.

პროფ. იაკოვლევის აზრით ამაღლებული არის ისეთი ესთეტიკური კატეგორია, რომელშიც სრულად არის განხორციელებული ესთეტიკურის ბუნებრივი და სოციალური შინაარსი[42].

საბჭოთა ესთეტიკაში დიდი ყურადღება ექცევა ამაღლებულის გამოვლენის კვლევას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. სოციალისტურ საზოგადოებაში ამაღლებული ვლინდება გმირობის სახით, რაც გაკვირვების, აღტაცებისა და პატივისცემის გრძნობას იწვევს. გმირობა უპირისპირ-

ლება ინდივიდუალიზმს, რადგან წინააღმდეგ ინდივიდუალიზმისა, გმირობა არის საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი ერთგულების თვისება. გმირის მოქმედება საზოგადოებრივი იდეალების პოზიციებიდან ფასდება. სოციალისტურ საზოგადოებაში გმირი მოქმედებს არა ეგოისტური მიზნებით, არამედ საზოგადოებრივი კეთილდღეობისათვის. ერთი სიტყვით, ჩვენი ესთეტიკოსები გმირულს განიხილავენ როგორც ამაღლებულის გამოვლენის ერთ-ერთ მომენტს. იგი განეკუთვნება პიროვნების ქცევას, რომელსაც დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს[13]. გმირი ჩვენს საზოგადოებაში ავლენს ზნეობრივი და ეთიკური ნორმების ერთიანობას. იგი არა მარტო ამაღლებულია, მშვენიერიცაა. მან კარგად იცის საზოგადოების განვითარების კანონები, რომელთა შესაბამისადაც ის მოქმედებს. გმირი ყოველთვის აქტიურია. თუ მშვენიერი ყოველთვის არაა დაკავშირებული მნიშვნელოვან მოქმედებასთან, გმირული — ყოველთვის. გმირობა არის ადამიანის ძალების დადებითი ესთეტიკური შეფასება.

კიაშჩენკო წერს, რომ გმირული არის ამაღლებულის უმნიშვნელოვანესი გამოვლენა[14]. გმირის მოქმედებაში გმირულთან ერთად ვლინდება ტრაგიკულიც. გმირული უკავშირდება ტრაგიკულს, მაგრამ უპირისპირდება კომიკურს. ტრაგიკული მოიცავს გმირულს, რადგან გმირი იღუპება იმის გამო, რომ იბრძვის იმ პირობების წინააღმდეგ, რომლებშიც უხდება ცხოვრება. თუ ბერძნულ საზოგადოებაში გმირი მხოლოდ საბრძოლოს იცავდა, ახლა მას რევოლუციური ბრძოლის შინაარსი დაემატა. იგი შეივსო შრომის გმირობის ხასიათითაც.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის თეორეტიკოსებისათვის გმირული მოქმედება გამოსატავდა გამოჩენილი პიროვნების მოღვაწეობას, რომელშიც სპონტანურად ვლინდება ღვთაებრივი ძალა. მაგალითად, ნიცშესთან გმირი ზეკაცია. იგი ინდივიდუალისტიცაა, რომელიც უპირისპირდება მასების ჰუმანიზმს. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გმირობა უპირატესად პესიმიზმს იწვევდა, ამიტომ იქ ხშირად ქადაგებდნენ გმირობის საპირისპირო იდეებს, რაც უცხოა ჩვენი საზოგადოებისათვის. ამიტომაც, კიაშჩენკოს აზრით, ხელოვნების გმირულ ხასიათებში უაღრესად სრულად ვლინდება კომუნისტური საზოგადოების ესთეტიკური იდეალი[15]. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში არსებობს წინააღმდეგობა პიროვნების მოწინავე და საზოგადოების ჩამორჩენილ იდეებს შორის, ჩვენთან — პიროვნების ჩამორჩენილ და საზოგადოების მოწინავე იდეებს შორის.

როგორც ვხედავთ, ამაღლებულის კატეგორიაში ბევრი რამ არის გარკვეული, ბევრი—გასარკვევი. ჩვენი ზემომოტანილი გაგება ამ კატეგორიის არსის დაზუსტების ერთ-ერთი ცდაა.

თავი VII

ტრაგიკულის კატეგორია

ადამიანი იბადება ერთხელ, ორჯერ დაბადება შეუძლებელია. ის იბადება ბედნიერებისათვის, მაგრამ ჩვენ მას ყოველთვის ვერ ვხედავთ ბედნიერს. პირიქით, იგი ზოგჯერ უკიდურესად უბედურია, ზოგჯერ დალუპვის პირამდეა მისული და განადგურებული, დამარცხებული და დამცირებული. ამიტომ ხელოვანნი — შემოქმედნი ხატავდნენ ასეთ გმირებს. ზოგჯერ კი ისეთს, რომელნიც იბრძოდნენ სასოწარკვეთილთა და უბედურთა გადასარჩენად. ქართულმა მითოლოგიამ შექმნა ასეთი გმირი ამირანის სახით, ბერძნულმა—პრომეთეს სახით, მაგრამ ისინი ერთმანეთს გვანან. რადგან ორივეს სურს ბედნიერება კაცობრიობისათვის და ორივე იღუპება ამ მიზნის განხორციელებისათვის ბრძოლაში.

ზოგჯერ ასეთი გმირები ჩნდებიან რეალურად და როგორც მეტეორები, აშუქებენ ხოლმე წყვდიადს. კაცობრიობა მათ სახელებს უკვდაებების შარავანდედით მოსავს და პოეტური შთაგონების ობიექტად აქცევს. ისინი ამშვენებენ კაცობრიობისათვის თავდადებულთა გალერეას. ასეთნი იყვნენ სოკრატე და სპარტაკი, ჯორდანო ბრუნო და ჟანა დარკი, ჭოთელანი და ზოია, ვანინი და სავონაროლა და სხვანი. ასეთ გმირთა ნათელმა სახეებმა შთაუნერგა კაცობრიობას იდეა შეექმნა ხელოვნების ისეთი ჟანრი, რომელიც მათ საჭმეთა გადმოცემას და განდიდებას დაისახავდა მიზნად. ასეთია სწორედ ტრაგიკული ჟანრი ხელოვნებაში, ხოლო ტრაგიკულის კატეგორია ესთეტიკაში.

ტრაგიკულის კატეგორია ესთეტიკის ძირითადი კატეგორიაა. მას ზოგჯერ კომიკურთან კავშირში განიხილავენ, ზოგჯერ კი უპირისპირებენ ხოლმე მას, ისევე როგორც უპირისპირებენ ერთმანეთს მშვენიერსა და მახინჯს, ამაღლებულსა და მდაბალს. მართლაც, როგორც ლოგიკური თანმიმდევრობა, ისე ტრაგიკულის არსი მოითხოვს, რომ არსებობდეს ტრაგიკულისადმი დაპირისპირებული და ამავე დროს მასთან კავშირში მყოფი კატეგორია, კატეგორია, რომელიც მას უარყოფს. მაგრამ ამავე დროს განაპირობებს მის არსებობას. ასეთია სწორედ კომიკურის კატეგორია.

ტრაგიკულის მიმართება სხვა კატეგორიებთან. როგორც ვხედავთ, ტრაგიკულის არსის დადგენისათვის აუცილებელია მისი მიმართების გარკვევა კომიკურთან. მაგრამ გაცილებით უფრო ღნიშვნელოვანია მისი მიმართების გარკვევა მშვენიერებასთან, რომელიც ჩვენ ესთეტიკის ძირითად კატეგორიად ჩავთვალეთ. ტრაგიკული მშვენიერებასთან შეიძრო კავშირშია. თუ ტრაგიკულს მშვენიერებას დავაცილებთ, ის ესთეტიკური აღარ იქნება, რადგან ტრაგიკულის ესთეტიკურობას მშვენიერება წარმოშობს. ის მშვენიერება, რომელიც ტრაგიკულშივე იმყოფება როგორც მისი არსება და მისი გული, ჩვენ

ტრაგიკულ გმირში მოგვწონს ის, რაც სრულყოფილია და მშვენიერი, მოგვწონს მისი ამაღლებული თვისებები, დიდი მიზნები და იდეალები, ბრძოლა უკეთესი მომავლისათვის, საზოგადოების კეთილდღეობისათვის, მოგვწონს მისი კაცთმოყვარეობა, გაბედულება, სიკვდილის შიშის უგულებელყოფა, მზადყოფნა მოყვასისათვის დასახმარებლად და სხვ.

აქედან გამომდინარე, ჩვენ არ მიგვაჩნია დამაკმაყოფილებლად განსაზღვრება, რომლის მიხედვით, „ტრაგიკულია ის, რაც საშინელია ჩვენს ცხოვრებაში". ამ განსაზღვრებაში ტრაგიკული მხოლოდ საშინელებასთან არის გაიგივებული, ამიტომ ეს განსაზღვრება მხოლოდ ერთი მხრივ არის შემოსაზღვრული, მეორე მხრივ კი არა, რადგან ამ განსაზღვრებიდან გამოტოვებულია ტრაგიკულის არსებითი მხარე — მშვენიერება. საშინელება კი ყოველთვის მშვენიერი არაა, იგი მშვენიერი ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა თან ახლავს მშვენიერების რაიმე დოზა. ნაწილი. ცხადია, არ იქნება მშვენიერი ლომი, როცა მასთან მოუხდება შეხვედრა შეუიარაღებელ ადამიანს და როცა მისი დაღუპვა გარდუვალია. მაგრამ ადამიანის დაღუპვა ტრაგიკულია მაშინ, თუ ის დადებითი პიროვნებაა და მისი სიკვდილი მძიმე დანაკლისია ან ოჯახისათვის, ან მთელი საზოგადოებისათვის. იმ ხანძარს, რომელიც განადგურებით ემუქრება ან ჩვენს, ან ჩვენს მახლობელთ, ან საერთოდ, ვინმეს ქონებას, ვერ ვათვლით მშვენიერად. ამრიგად, იმისათვის, რომ რაიმეს დაღუპვა ტრაგედიად იქცეს, საჭიროა, რომ მას თან ახლდეს გარკვეული ნაწილი ან დოზა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მშვენიერებისა, ამაღლებულის ან იდეალურისა. მხოლოდ მოსპობა და განადგურება მოვლენას ტრაგიკულად ვერ აქცევს. სწორედ ამიტომ ვთქვით, რომ ტრაგიკულის გამოცხადება საშინელებად ტრაგიკულის განსაზღვრებად არ ჩაითვლება. მაშასადამე, საძიებელია ტრაგიკულის სხვა, უფრო ფართო განსაზღვრება, რომელიც გამოდგება როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში ტრაგიკულის არსის განსაზღვრებისათვის.

ჩვენ მძიმედ განვიცდით ახალგაზრდის ან მოზარდის დაღუპვას, რადგან ეს ეწინააღმდეგება ჩვენთვის ცნობილ ბუნებრივ კანონზომიერებას. ანდა იქნებ შევჩერდეთ ტრაგიკულის ბორეევისეულ გაგებაზე, რომლის მიხედვით: ტრაგედია არის „ადამიანის უკვდავების ჩვენება და ამით ადამიანის არსებობის საზოგადოებრივი აზრის, ადამიანებისათვის, ხალხისათვის სიცოცხლის აზრის გამოვლენა"[2]. ორივე განსაზღვრება მისაღებია მხოლოდ ნაწილობრივ, რადგან ორივე შემთხვევაში ველინდება ტრაგიკულის ერთი მხარე. ამიტომ ორივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ტრაგიკულის ცალმხრივ განსაზღვრებასთან.

ტრაგიკულის საბოლოო განსაზღვრისათვის აუცილებელია ჯერ მისი არსის გამოვლენა: მის არსად კი ჩვენ მშვენიერება მიგვაჩნია, რომელიც სრულყოფილებაზე დავიყვანეთ. მაგრამ რადგან ტრაგიკულს მშვენიერებისაგან ასხვავებს დაღუპვის აუცილებლობა, ამიტომ ტრა-

გრძელის განსაზღვრება ასეთ ფორმას მიიღებს: ტრაგიკული არის სრულყოფილების დამარცხება ან დაღუპვა.

ამ განსაზღვრების მიხედვით ტრაგიკული მჭიდრო კავშირშია მშვენიერებასთან. და არა მარტო კავშირშია, მასში ესთეტიკურს სწორედ მშვენიერება ჰქმნის. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ტრაგიკულში ესთეტიკურის გვერდით არაესთეტიკურიც არის, ის, რაც ხელს უშლის ტრაგიკული გმირის და საერთოდ, ტრაგიკული სიტუაციის მშვენიერებაში და სრულყოფილებას ან ტრაგიკული გმირის წამოწყებათა დასრულებასა და სრულქმნას. ამიტომ ტრაგიკულში არაესთეტიკური ყოველივე ის, რაც გმირს უბიძგებს დაღუპვისა და უბედურებისაკენ, რაც აშლიერებს და ანადგურებს მის ლამაზ ოცნებებს: მაგალითად, იაგოს გაუტანლობა და ვერაგობა, დაუნდობლობა და ბოროტება, ოტელოს ეჭვიანობა და სიფიცხე, დაუფიქრებლობა და მიმნდობლობა. ჩვენ შოგვწონს ოტელო არა იმიტომ, რომ ის კლავს და ანადგურებს მშვენიერებას, არამედ იმიტომ, რომ მას უყვარს მშვენიერება და თვითაც მშვენიერია მაშინ, როცა სპეტაკია და უანგარო თავის გრძნობებში. მაგრამ თუ ოტელოს გარდა ჩვენ ტაშს ვუკრავთ და მოგვწონს იაგოც, მოგვწონს არა იმიტომ, რომ იგი ვერაგია და გაუტანელი, არამედ იმიტომ, რომ ის უბადლოდ არის შესრულებული და გამომჟერწილი შექსპირის მიერ, გათამაშებული რომელიმე ნიჭიერი მსახიობის მიერ. ამ ოსტატობის გამოა, რომ იაგო კი არ კვდება, არამედ განუწყვეტლივ ცოცხლობს და გვიბიძგებს ანალოგიური ვერაგობის დათრგუნვისაკენ. ამას გარდა, ჩვენ ის მოგვწონს, როგორც განუყრელი და გარდუვალი ნაწილი იმ საშიშელი ტრაგედიისა, რომელიც ხდება. ჩვენ მოგვწონს და ამავე დროს შეძრწუნებულნი ვართ ამ ტრაგედიით. მაგრამ არ იქნებოდა ეს მოწონება და შეძრწუნება, რომ მასში განუყრელად არ ყოფილიყო ჩაქსოვილი ვერაგი იაგო. სწორედ ამიტომაც მოგვწონს იგი.

ამრიგად, ტრაგიკულის მშვენიერ არსს თან ახლავს რაღაც ჩრდილოვანი, თუ უარყოფითი მხარეები, რაც სხვადასხვაგვარად შეიძლება გამოვლინდეს: ან მოწინააღმდეგე მხარეების ვერაგობის სახით, ან გარემო პირობების უკუღმართობის სახით, ან გმირის მიერ დაშვებული შეცდომების სახით და ა. შ. და სწორედ ეს მხარეებია ტრაგედიაში არამშვენიერი, არასრულყოფილი, ჩამოაცილეთ ტრაგიკულს ეს და თქვენ ხელთ დაგრჩებათ მხოლოდ მშვენიერება თავისი ბრწყინვალე და სრულყოფილი ფორმით. მიზანიც ხომ ესაა: იხილო გმირი არა უბედური და დაღუპული, იხილო მისი საქმე არა განადგურებული და დაუმთავრებელი, არამედ წარმატებით დაგვირგვინებული, თვით გმირი კი უვნებელი და ბედნიერი, იხილო დათრგუნვილი ყოველივე ის, რაც მიზეზია ანალოგიური ტრაგიკული სიტუაციებისა. მაშასადამე, ტრაგიკულია სპეციფიკა სწორედ მის უბედურებასა და არასრულყოფილ მხარეებში მდგომარეობს. ამაშია მისი განსხვავება მშვენიერებისაგან.

ტრაგიკული გმირი. ტრაგიკულის კატეგორიის ანალიზისას ძირეულია პრობლემა ტრაგიკული გმირის შესახებ: ვინ ან როგორი თვისებების მქონე ადამიანი ჩაითვლება ტრაგიკულ გმირად, ჩვეულებრივი თუ განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული? ტრაგიკული გმირი შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი ადამიანიც. თუ მის მოქმედებასა და მდგომარეობაში არის რაიმე მშვენიერი, მნიშვნელოვანი ან დამახასიათებელი სხვა ადამიანისათვისაც, ერთი სიტყვით, თუ მასში არის რაიმე ზოგადკაცობრიული. თაეის-თავად იგულისხმება, რომ ტრაგიკულნი შეიძლება იყვნენ დიადი მიზნებისათვის მებრძოლნი, ამაღლებული, განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანები. მაგრამ მათ გვერდით ტრაგიკული შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი ადამიანიც, თუ მას დადებითი თვისებები აქვს ან თუ ხელოვანმა მის ყოვლად ჩვეულებრივ თვისებებს მიანიჭა ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება.

სავსებით შესაძლებელია, რომ ტრაგედია ვითარდებოდეს გმირის ფიზიკურ, ინტელექტუალურ ძალთა აყვავებისა და გაფურჩქვნისას. ეს გაცილებით მეტ ემოციებს იწვევს მაყურებელსა და მსმენელში, მით უმეტეს, თუ ტრაგიკულ გმირს ეს ძალები სხვებთან შედარებით გაცილებით მეტი აქვს. მაგრამ ტრაგიზმი მაშინაც გვექნება, როდესაც იღუპება ჩვეულებრივი ადამიანი საკმაოდ ჩვეულებრივი მონაცემებით, რომლის დაღუპვა ჰგავს ათასების დაღუპვას. მართალია, მას არ განუზრახავს ცხოვრების უკუღმართობის ბოსპობა, მაგრამ იგი ამ უკუღმართობას შეეწირა. ის არ იბრძოდა, არამედ მისდევდა დინებას და განიცდიდა ამ უკუღმართობის მთელ სიმძიმეებას, ამ დინებამ იგი მიიყვანა ტრაგიკულ შედეგებამდე. მხოლოდ იმის გამო, რომ ასეთ ადამიანებს არ ჰქონდათ ძალთა ტიტანური მოზღვავება. მათ ეერ ამოვაგდებთ ხელოვნებიდან, რადგან მაშინ ხელოვნება მხოლოდ გამოჩენილ მოღვაწეთა და მოაზროვნეთა ხელოვნებად იქცეოდა.

ხშირად გვსმენია, რომ გმირი იღუპება იმიტომ, რომ მას, მართალია, გააჩნდა ყველა უნარი დასახული მიზნის განხორციელებისათვის, მაგრამ იღუპება უფრო ძლიერ გარემოსთან უთანასწორო შეჯახების გამო. ეფიქრობთ, რომ აქაც საქმის ვითარება ცალმხრივად არის წარმოდგენილი, რადგან გმირი იღუპება არა მხოლოდ ძლიერ გარემო პირობებთან შეჯახების გამო, არამედ საკუთარი სისუსტის, საკუთარი შეცდომების ან შემთხვევის გამოც. რადგან შესაძლებელია ანალოგიურ სიტუაციაში მოხვედრილ, მაგრამ სხვა თვისებებით დაჯილდოებულ ადამიანს სრულიად უმტკივნეულოდ დაეღწია თავი სიძნელეებისათვის. ამრიგად, ტრაგიკულის მიზეზი მხოლოდ გარემოში კი არაა საძიებელი, არამედ გმირშიც. ასეთია ამ პრობლემის დიალექტიკური გადაწყვეტა.

ბორეის აზრით, არაა აუცილებელი, რომ ტრაგიკული გმირი იყოს ყოველგვარი დადებითი თვისებების ჯამი[3].

ცხადია, არ შეიძლება რომ ადამიანში, მით უმეტეს ჩვეულებრივ

ადამიანში, მხოლოდ დადებითი თვისებები ეძებოთ. მაგრამ ის თვისებები, რაც მას აჩვენებს ტრაგიკულ გმირად, აუცილებლად დადებითი უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ მოიპოვებს თანაგრძნობას და ვერც ტრაგიკულობის დონემდე ამაღლდება.

არისტოტელის აზრით, ტრაგიკული გმირი შეიძლება ბოროტმოქმედიც იყოს, მკაცრად ლერმონტოვის დემონისა და მცდელი, მაგრამ ისინი გამოირჩეოდნენ ღვთაებრივ იმით, რომ იტანჯებიან ადამის შესახებ უნდა აღინიშნოს, რომ ბეჭდვა უკიდურესად ტრაგიკულია არა როგორც ბოროტმოქმედი, არამედ როგორც დადებითი გმირი და ტანჯული ადამიანი. მაშინაც კი, როდესაც შვილებს კლავს, იგი მხოლოდ უკიდურეს სასოწარკვეთილებამდე მისული ადამიანია, რომელიც გარდუვალ დაღუპვამდე მიდის. შვილების მკვლელობა, ეს საკუთარი თავის მკვლელობაც არის. ეს ოიდიპოსის მიერ საკუთარი თავის დაბრმავებისმაგვარი მოქმედებაა. ამავე დროს ეს დასჯაა უსაზღვროდ დანაშაული იაზონისა, რომელიც საზოგადოებამ და კანონმდებლობამ დაუსჯელი დატოვა. ამ შემთხვევაში არისტოტელეს თეორიის მიხედვით, გმირს გამოაქვს სასჯელი თავის თავის მიმართ, რითაც ხაზს უსვამს დამნაშავის მიერ ჩადენილ-მძიმე ბოროტებას. ადამიანი თანაუგრძნობს მას, როგორც დიდი ბოროტებისა და უსამართლობის მსხვერპლს. შვილების მკვლელობა ხომ მის მიმართ ჩადენილი დიდი დანაშაულის რეზულტატია.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიზიაროთ გავრცელებული შეხედულება იმის შესახებ, რომ ხელოვნებაში ტრაგიკული მოვლენების განვითარება უფრო კონცენტრირებული სახითაა მოცემული, ცხოვრებაში კი უფრო დაშაქსული და გაფანტულია. ეს იმიტომ, რომ ხელოვანს არ ძალუძს აღწეროს და წარმოსახოს ცხოვრებისეული ტრაგიკულის ყველა წვრილმანი. ეს მოსაბეზრებელი და ზედმეტიც იქნებოდა. ხელოვანი ამ შემთხვევაში თავს ვერ დააღწევდა წვრილმანების დაუსრულებელ სიმრავლეს. ამიტომაცაა, რომ ის არჩევს იმათ მომენტებს, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თუნდაც, ის წვრილმანი იყოს. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველა წვრილმანის გადმოცემა მას არ ძალუძს და არცაა საჭირო.

ტრაგიკული ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. ხელოვნების ტრაგიკულის საფუძველი უნდა ვეძიოთ ცხოვრებაში. ზოგჯერ ცხოვრებისეული ტრაგიკული იმით დაძაბულობასა და ემოციურობას შეიცავს, რომ ის უშუალოდ შეუფერებლად შეიძლება გადატანილ იქნას ხელოვნებაში. მაგრამ ეს ყოველთვის ასე არაა, რადგან ცხოვრებისეული ტრაგიკულის სფერო ფართოა. ცხოვრებაში ბევრი ისეთი შემთხვევაა ტრაგიკული, რომლის გადატანა ხელოვნებაში შეუძლებელია. მაგალითად. ცხოვრებაში ყოველთვის ტრაგიკულად განიცდება მახლობელი, ძვირფასი ადამიანის დაკარგვა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ ეს შემთხვევითია. მაგრამ ნებისმიერი სიკვდილი ხელოვნების ტრაგიკულის საგნად

ვერ გამოდგება. მხოლოდ ის ცხოვრებისეული ტრაგიკული უნდა იქცეს ხელოვნების საგნად, რომელიც ამავე დროს მშვენიერია. მაგრამ როდესაც ცხოვრებისეული ფაქტი ასეთი არაა, მაშინ ხელოვანს შეაქვს მასში მშვენიერება და პროზაულ მოვლენას ამ გზით ესთეტიკურის დონემდე აღამაღლებს. ამისათვის ხელოვანი იყენებს სხვადასხვა ხერხებსა და საშუალებებს: მსატვრულ ოსტატობას, კოლიზიათა და პერიპეტიათა ვამაყეთრებას, ერთეულის საგადასაკაცობრიო დონემდე ამაღლების საშუალებასა და სხვ. ყველა ხერხის ჩამოთვლა ძნელია. ერთი სიტყვით, ხელოვნებისეული ტრაგიკულისათვის აუცილებელია ესთეტიკურის, ანუ მშვენიერის არსებობა. რაც ცხოვრებისეული ტრაგიზმისათვის არაა აუცილებელი.

მართალია, ხელოვნებისეული ტრაგიკული ცხოვრებისეულის ასახ-

მაგრამ ის მხოლოდ ასეა არაა. ხელოვნებაში. და კერძოდ. ხელოვნებისეულ ტრაგიკულში. ცხოვრებისეული სიმართლის გარდა. მონაწილეობს სუბიექტური და ტორი: სუბიექტის ფანტაზიის, განცდების, ემოციურების, მიზანსწრაფვისა და სხვათა სახით, რაზეც წარუშლელ დაღ ასვამს ცხოვრების პირობები. აღზრდა, სოციალური მიმართებანი, წრე, ოჯახი, ტრადიციები და სხვ. ასევე ცხოვრებისეულ საშინელს ხელოვანი ურთავს მშვენიერებას რომელიმე ამ ხერხით ან სხვა რაიმე საშუალებით, რათა იგი ესთეტიკურის დონემდე აიყვანოს.

ტ რ ა გ ი კ უ ლ ი დ ა ნ ა შ ა უ ლ ი ს პ რ ო ბ ლ ე მ ა. დამნაშავეა, თუ უდანაშაულო ტრაგიკული გმირი? დანაშაულის ცნებას ყოველთვის უკავშირდება რაიმე განზრახული ან განუზრახველი ბოროტება. მრავალი მკვლევარი ფიქრობდა, რომ ტრაგიკული გმირი დამნაშავეა ან ნაწილობრივ დამხაშავე. მაგრამ თუ გავადევნებთ თვალს ხელოვნების ან ცხოვრებისეულ ტრაგიზმს, დავრწმუნდებით, რომ ტრაგედიის გმირი ყოველთვის უდანაშაულოა. ავიღოთ ტრაგიკულობის კლასიკური მაგალითი სპარტაკი. რა დანაშაული ჰქონდა მას? — არავითარი. ის აჯანყდა არსებული საშინელი უსამართლობის — მონობის წინააღმდეგ, რათა კაცობრიობის სხეულიდან წარეხოცა ეს საშინელი ლაქა. იგი დაიღუპა შეუდრეკელ უთანასწორო ბრძოლაში. იგი სრულიად უდანაშაულო იყო. დამნაშავე იქნებოდა მაშინ, თუ უსამართლობად ან დანაშაულად ჩავთვლიდით მის ბრძოლას არსებული კანონმდებლობისა და ხელისუფლების წინააღმდეგ მონობის მოსპობად, მაგრამ ეს დანაშაული კი არა, პირიქით, უაღრესად სამართლიანი და ამაღლებელი მოქმედებაა, რომლის წყალობით იგი უდიდეს გმირად იქცა კაცობრიობის ისტორიაში. იქნებ პრომეთე-ანჩარი არიან დამნაშავენი? არავითარ შემთხვევაში, რადგან ისინი თავიდან ბოლომდე ადამიანთა კეთილდღეობისათვის იბრძოდნენ და ამ ბრძოლაში შეეწირნენ. არც ოტელოა დამნაშავე, რადგან მას მხოლოდ დანაშაულისა და მოღალატის დასჯა უნდოდა სამართლიანობისა და ერთგულების საპარველებლად. არც ის გმირია დამნაშავე, რომელმაც უცოდი-

ნაროჩის ან რაიმე შეცდომის გამო ჩაიდინა დანაშაული. ამის კლასიკური მაგალითი ოიდიპოსია. ამიტომაც ენანება ეს გმირები მაყურებელს, რომ ისინი ფაქტიურად სავსებით უდანაშაულონი არიან ან თუ რაიმე ბრალი მიუძღვით, შეცდომით ან უცოდინარობის გამო. შეცდომით ჩადენილი დანაშაული ხომ დანაშაულად არ ჩაითვლება.

ამის კითხვა: ტრაგიკული გმირი მხოლოდ თავისუფლებისათვის იბრძვის, ან თავისუფლებასა და აუცილებლობას შორის მოქმედებს, თუ სხვა მოტივები ამოძრავებენ მას? (ანდრე შენიესა და ჰეგელის კონცეფციები). მართალია, ზოგჯერთი გმირი თავისუფლების მოპოვების მიზნით მოქმედებს და ამავე დროს მას სურს თავისუფლება არა მხოლოდ თავი თვის, არამედ მთელი კაცობრიობისათვის. მაგრამ ეს ტრაგიკულია მხოლოდ ცალკეული შემთხვევებია. ცხადია, რომ ტრაგიკული გმირი ყოველთვის თავისუფლებისთვის არ იბრძვის. იგივე პრომეთე-ამირანი ადამიანთა კეთილდღეობას ისახავენ მიზნად. კოპერნიკი ჭეშმარიტებას ეწირება და ა. შ.,

პროფ. კაგანის აზრით, ტრაგიკული იდეალურის დაღუპვაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ტრაგიკული გმირი იდეალური უნდა იყოს და მაშასადამე, ჩვეულებრივ ადამიანზე მაღლა მდგომი. აქაც ტრაგიკული გმირის მხოლოდ ზოგიერთი შემთხვევაა ნაგულისხმევი, სახელდობრ, ისეთი შემთხვევა, როცა ტრაგიკული გმირი მაღლდება იდეალურის სიმაღლემდე და რეალურობის ფარგლებსა სტოვებს, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტრაგიკულის ნიშნები და არა მხოლოდ ნიშნები, ტრაგიკული არსება შეიძლება ჰქონდეს სავსებით რეალურ და არა იდეალურ ადამიანს, უბრალოდ, დადებითი თვისებებით აღჭურვილ, რეალურ, სიცხლხორცით სავსე ადამიანს.

ტ რ ა გ ე დ ი ი ს მ ი ზ ე ზ ე ბ ი. როგორც ცნობილია, ძველ საბერძნეთში გავრცელებული იყო თეორია, რომლის მიხედვით, ტრაგედიის მიზეზი ბედისწერა იყო და ხელოვანნიც თავის ტრაგედიებს ამ პრინციპის მიხედვით თხზავდნენ. გავიხსენოთ „ოიდიპოს მეფე“) ცხადია, რომ დღეს ამ თეორიის გაზიარება შეუძლებელია. სამაგიეროდ შეიძლება ვიმსჯელოთ როგორც გმირისაგან დამოუკიდებელ ცხოვრებისეულ პირობებზე, ისევე თვით გმირში არსებულ თვისებებზე, რომელნიც ამა თუ იმ ნაბიჯებს ანდა ისე მოქმედებას. შინაგან თვისებათაგან უნდა დავასხვავოთ ბუნებრივად გენეტიკური, თანდაყოლილი თვისებები, რომელნიც ერთგვარად აპროგრამებენ მის მოქმედებას და გარკვეულ მიმართულებას აძლევენ მას. ცხადია ისიც, რომ გმირის ან ნებისმიერი ადამიანის ყველა მოქმედების დაყვანა მემკვიდრეობაზე არ შეიძლება. ის ერთ-ერთი ფაქტორია და არა ერთადერთი სხვა ფაქტორთა შორის, რომელნიც ადამიანს ასე და არა სხვანაირად აიძულებენ მოქმედებას. მის მოქმედებაზე გავლენას ახდენს და მიმართულებას აძლევს ჩვენთვის კარგად ცნობილი

გარეშე ფაქტორები: ცხოვრების მატერიალური პირობები, საზოგადოება, წრე, ოჯახი, აღზრდა და ა. შ.

ჰეგელის და სხვა ბრავალ თეორეტიკოსთა შეხედულება წინააღმდეგობის, როგორც ტრაგედიის გამომწვევი მიზეზის შესახებ, ცალმხრივია, რადგან ყოველი ტრაგედია არაა წინააღმდეგობით გამოწვეული. მაგალითად, მეცნიერის დაღუპვა რომელიმე ცდის წარმოებისას ან ადამიანის თავგახწირვა სხვის გადასარჩენად და სხვ. არაა გამოწვეული არავითარი წინააღმდეგობით.

შეხედულება იმის შესახებ, რომ ტრაგედიის გამომწვევი მიზეზია სამართლიანობის დარღვევა, ითვალისწინებს ტრაგედიის გამომწვევ ერთერთ მიზეზს, ამიტომ იგი არ ჩაითვლება ამ პრობლემის დამაკმაყოფილებელ გადაწყვეტად.

როგორც ცნობილია ჩვენში გავრცელებული იყო ე. წ. „უკონფლიქტობის თეორია", რომლის მიხედვით, რადგან ჩვენში აღარ არსებობს კლასობრივი ანტაგონიზმი, ამიტომ აღარც ტრაგედიის საფუძველი და მიზეზი არსებობს. მაშ, ზედმეტია ტრაგიკული ნაწარმოებებიც. მაგრამ ამჟამად ეს თეორია უკუგდებულია შემდეგი მოსაზრებების გამო: კლასობრივი ანტაგონიზმის ძლევა არ ნიშნავს ყოველგვარი წინააღმდეგობის ძლევას. რჩება წინააღმდეგობის სხვა, ნაკლებ მწვავე ფორმები, როგორც მიზეზი განვითარებისა, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში როგორც მიზეზი პიროვნული ტრაგედიისა. წინააღმდეგობა კი ძირითადად ძველსა და ახალს შორის, ავრეთვე ფორმასა და შინაარსს, მშვენიერსა და მახინჯს, ტრადიციულსა და პროგრესულს შორის არსებული წინააღმდეგობისა და თვით პიროვნებაში არსებული წინააღმდეგობების სახით ვლინდება.

ამრიგად, ტრაგედიის ძირითად მიზეზად ჩვენ წინააღმდეგობას მივიჩნევთ, რაც არ ნიშნავს ტრაგედიის გამომწვევი სხვა მიზეზების უგულებელყოფას, როგორიცაა უსამართლობა, შეცდომა, ბუნებრივი კანონზომიერების დარღვევა, შეთხზვა და სხვ. რისი შედეგიც ყველგან ერთია: ან გმირის დაღუპვა, ან მისი და მისი იდეების დამარცხება.

ტრაგედიით გამოწვეული ემოციები. გავრცელებული თვალსაზრისის მიხედვით, ტრაგიკულით გამოწვეული სასიამოვნო ემოციები არის კმაყოფილების ერთ-ერთი ფორმა, რასაც გმირის დაღუპვა იწვევს. ზოგიერთი თეორეტიკოსი იმასაც ამტკიცებს, რომ ადამიანის ფსიქიკისათვის დამახასიათებელია ტკბობა სხვისი უბედურებით, თუ მას ანალოგიური უბედურება არ ემუქრება. ამ თვალსაზრისებს მივყავართ ესთეტიკურის ისეთ გაგებასთან, რომლის მიხედვით, ესთეტიკურში შეიძლება არსებობდეს შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ემოცია. გარდა ამისა, თვით ადამიანიც არ გამოიყურება დადებითად ამ თეორიაში. იგი რაღაც სიხსნილმოწყურებულ არსებად წარმოგვიდგება, რომელიც ტკბება უბედურების ხილვით. მაგრამ საქმე თეორიის ულაზათო-

ბაში კი არაა, მის მცდარობაშია, რადგან ნორმალური და ჯანმრთელი ადამიანი, რომელსაც ფსიქიკაც ასევე ჯანმრთელი აქვს, არასოდეს არ შიიღებს სიცოცხლებას სხვისი ტანჯვისა და უბედურების ხილვით. პირიქით, ცხადია, ასეთი უკიდურესი შედეგების გამო, რაც ამ თეორიიდან გამომდინარეობს, მისი გაზიარება შეუძლებელია. ამიტომ უნდა ვიცოდეთ, რომ ტრაგიკულში დადებითი ემოციები დაკავშირებულია არა დაღუპვის გმირის დაღუპვასთან, არამედ მის ბრძოლასთან უსამართლობის წინააღმდეგ პროგრესისა და ჰუმანურობის დამკვიდრების მიზნით. დადებით ემოციებს იწვევს ტრაგიკული გმირის ამაღლებული და მშვენიერი პიროვნება, მისი მიზნების სიდიადე, მოქმედების გაბედულება და პრინციპულობა, აგრეთვე იმედი იმისა, რომ მისი საქმე საესებით არ დაღუპულა, რაც შეეხება გმირის დაღუპვის ფაქტს, ის უფრო უსიამოვნო ემოციებთან არის დაკავშირებული, ვიდრე დადებითთან. ოღონდ ესაა, რომ მისი დაღუპვა აძლერებს დადებით ემოციებს. დაკავშირებულს გმირის პიროვნების ამაღლებულობასთან. ჩვენ ვეჩვებით და ვადიდებთ გმირებს, რომლებმაც სიცოცხლე შიიტანეს სამშობლოს ან სახოგადოების კეთილდღეობის სამსხვერპლოზე, მაგრამ ჩვენ მოგვწონს არა თვით ფაქტი სიკვდილისა, არამედ ის იდეა და ის საქმე, რომელსაც შეეწირა გმირი, ზოგჯერ კი ჩვენ მოგვწონს და გვახარებს იმედი იმისა, რომ ასეთი ადამიანები ტყუილად არ იღუპებიან, რომ საქმე, რომელსაც ისინი ეწირებიან, რჩება, განაგრძობს არსებობას და განვითარებას და ოდესმე კეთილად დაგვირგვინებასაც ეღირსება.

აქვე უნდა შევეხოთ ოპტიმისტური და პესიმისტური ტრაგედიის საკითხს. ოპტიმისტურ ტრაგედიაში გმირის დაღუპვის მიუხედავად, როგორც აღვნიშნეთ, რჩება იმედი იმისა, რომ მომავალი ეკუთვნის მშვენიერს, ამაღლებულს, რისთვისაც ტრაგიკული გმირი დაიღუპა. გმირის სიკვდილი მისი იდეალების მარცხს არ ნიშნავს. პირიქით, მის ფიზიკურ სიკვდილს მოსდევს მორალური გამარჯვება. აქ შეიძლებოდა მოგვეტანა ბარათაშვილის სიტყვები, ოპტიმისტური ტრაგედიის განცდის ნიმუშად:

> «ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირული სულისკვეთება
> და გზა უვალი ჩენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება...»

პესიმისტური ტრაგედია კი ნიშნავს როგორც გმირის, ისე მისი იდეებისა და მიზნების დაღუპვას. პესიმისტური ტრაგედიის განცდას კარგად გადმოსცემს ლერმონტოვი:

> «Печально я гляжу на наше поколенье,
> Его грядущее иль пусто, иль темно...»

თანაბედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკური თეორიები სწორედ ასეთი ტრაგედიის გამართლებას ემსახურება: კერძოდ, ეგზისტენციალიზმი ქადაგებს ადამიანის უსასოობას, განწირულებას, უიმედობას და მარტოობას, რასაც შედეგად, ცხადია, პესიმისტური ტრაგედიის გამართლება მოსდევს, ტრაგედიისა, რომელსაც წინ არავითარი უკეთესი მომავალი

არ ესაბება და სადაც გმირის სიკვდილთან ერთად მისი საქმეც კვდება.

ტრაგიკულის მიზანი. არისტოტელე „პოეტიკაში“ წერდა, რომ ტრაგედიაში ხდება განწმენდა შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით. იგი გულისხმობდა, რომ ტრაგედიის ხილვის შედეგად ადამიანი ზიზღითა და სიძულვილით იმსჭვალება იმ უარყოფითი მოვლენების მიმართ, რომელთაც სცენაზე ხედავს და თვითაც მზადაა შეებრძოლოს მას ტრაგიკულ გმირთან ერთად. იგულისხმება, რის მიმართაც იგი განიმსჭვალება ზიზღითა და სიძულვილით, მას თვითონ აღარასოდეს არ ჩაიდენს. ამრიგად, არისტოტელესთან ტრაგედიას ძირითადად მორალურ-კულტურული ფუნქცია აქვს.

ამას გარდა, არისტოტელე მსჯელობს „შემეცნების სისარულზე“. რასაც ტრაგედია ანიჭებს ადამიანს. არისტოტელეს ეს მოსაზრება შეიცავს ორ არსებით მომენტს: ხელოვნება აწვდის ადამიანს ცოდნას და მეორე მხრივ, — სიხარულს, ანუ სიამოვნებას, რაც ცოდნის მიღებასთან ანუ შემეცნებასთან არის დაკავშირებული.

არისტოტელეს მიერ ჩამოთვლილი ფუნქციები დღესაც აკისრია ტრაგედიას და არა მხოლოდ ტრაგედიას, ხელოვნებას საერთოდ. ხელოვნება ამაღლებს ადამიანებს მორალურად, სწმენდს მათ მანკიერებათაგან, აძლევს ცოდნას და ანიჭებს სიხარულს ანუ სიამოვნებას. საკმარისია ჩამოვაცილოთ ხელოვნებას რომელიმე ამ ფუნქციათაგან, რომ უმალ უკიდურესობაში აღმოვჩნდებით. მით უმეტეს, თუ მას მხოლოდ რომელიმე ერთს დაეუტოვებთ. მაგალითად, საკმარისია დავუტოვოთ მას მხოლოდ ეთიკური ფუნქცია, რომ ტრაგიკული ხელოვნება უმალ ეთიკაში გაითქვიფოს. საკმარისია დავუტოვოთ მას მხოლოდ გნოსეოლოგიური, ანუ შემეცნებითი ფუნქცია, რომ ტრაგედია მეცნიერებაში გაითქვიფოს და დაემთხვეს მას. ამიტომ აუცილებელია, რომ ტრაგედიას შევუნარჩუნოთ ყველა ეს და კიდევ სხვა ფუნქციაც, რომ ამით უზრუნველვყოთ მისი არსებობა.

მაგრამ დღეს ტრაგედიას აქ დასახელებულის გარდა, ყველა ის ფუნქცია აკისრია, რაც ხელოვნებას საერთოდ. ესაა კომუნიკაციური ფუნქცია. მემორიალური, აღმზრდელობითი და სხვა. აქ ყველას ჩამოთვლა არაა საჭირო, რადგან მათ შესახებ გვექნება მსჯელობა ქვეთავში, სადაც შევეხებით ხელოვნების ფუნქციებს საერთოდ.

აქ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგები სხვადასხვა ძალით გადმოსცემენ ტრაგიკულს. კერძოდ, მას სრულიად ვერ გადმოსცემს არქიტექტურა, შეზღუდულად გადმოსცემს სკულპტურა, ნაკლებ შეზღუდულად — მუსიკა, სრულყოფილად — ლიტერატურა, განსაკუთრებით დრამატული ხელოვნება.

განვიხილეთ რა ტრაგიკულთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი, ახლა შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს ტრაგიკულის განსაზღვრება. ტრაგიკული ჩვენ გვესახება მშვენი-

ერებად, რომელსაც თან სდევს უბედურება ან რომელიც მთავრდება უბედურებით. მაგრამ რადგან ჩვენ მშვენიერება დავიყვანეთ სრულყოფილებამდე, ამიტომ ტრაგიკულის განსაზღვრება საბოლოოდ ასეთ სახეს მიიღებს: ტრაგიკულია სრულყოფილება, რომელსაც თან სდევს უბედურება ან რომელიც უბედურებით მთავრდება.

ტრაგიკულის ისტორიიდან. სიტყვა „ტრაგედია" შედგება ორი ბერძნული სიტყვისაგან: „ტრაგოს" — თხა, „ოდე" — სიმღერა. დიონისესადმი მიძღვნილ საკულტო დღესასწაულის დროს გუნდი და დიონისეს თანამგზავრი ხალხის მასა ასრულებდა დიონისეს სადიდებელ სიმღერას. დიონისე ითვლებოდა მეღვინეობის, ნაყოფიერების, ბუნების აღორძინების ღმერთად. ამიტომ მისი დღესასწაულის დროს თავაშვებულ მსიარულებას, რომელიც არღვევდა ყოველგვარი ტრადიციებისა და დაკანონებულის ფარგლებს, ენაცვლებოდა სამწუხარო განწყობილება, დაკავშირებული ბუნების მძინებასთან. ტრაგიკული აწლაც იწვევს არა მხოლოდ მწუხარებას და გულისტკივილს კეთილისა და სამართლიანის დაღუპვის გამო, არამედ თანაგრძნობასაც და ერთგვარი კმაყოფილების გრძნობას იმ იმედით, რომ ის იდეები, რისთვისაც ტრაგიკული გმირი იბრძოდა, ოდესმე გაიმარჯვებს, ხოლო საქმე, რასაც გმირი შეეწირა, საქმებით არ დაღუპულა. ზოგჯერ ტრაგიკული მოვლენა ისტორიულ განვითარებას ანელებს, აბრკოლებს, მაგრამ მხოლოდ დროებით, რადგან შემდეგში იგი წარმოშობს პროგრესული მოვლენების აქტივიზირებას, ნერგავს იმედს ახლის, პროგრესულის გამარჯვების აუცილებლობაზე, რისთვისაც საჭიროა, რომ ტრაგიკული გმირი თვითონაც აქტიური იყოს. სწორედ ეს მხარეები ხდის გმირს ტრაგიკულად.

ძველი ბერძნები ტრაგიკულის გამომწვევ მიზეზებს ბედისწერაში ხედავდნენ: სწამდათ სამი მოირას (ბედისწერის ღმერთები), ერინიების (შურისძიების ღმერთები) არსებობა. ძველი ბერძნული ტრაგედიების მიხედვითაც ტრაგედიის ძირითადი მიზეზი იყო ბედისწერა. ამ მხრივ უაღრესად საყურადღებოა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე", რომელიც ნათელი ილუსტრაციაა ბედისწერის უძლეველობისა და ყოვლადშეძლებლობისა. გავიხსენოთ ტრაგედიის მოკლე შინაარსი: მეფე ოიდიპოსის სასახლის წინ შეკრებილა დიდძალი ხალხი, რომელიც შველას ითხოვს თავს დატეხილი უბედურებისაგან. ოიდიპოსს ურჩევენ—ხალხს იხსნის მეფე ლაიოსის მკვლელის აღმოჩენა. ტრაგედიის მსვლელობიდან ირკვევა, რომ ლაიოსისათვის უწინასწარმეტყველებიათ, რომ მას მისივე ვაჟიშვილი მოკლავდა, რომელიც შემდეგ საკუთარ დედაზე იქორწინებდა. შეძრწუნებული ლაიოსი ახლადშობილს მოსაკლავად გასწირავს. ბერვების დახმარებით სიკვდილს გადარჩენილი ბავშვი კორინთის მეფის კარზე აღიზრდება. მაგრამ როდესაც მას იმასვე უწინასწარმეტყველებენ, გარბის, რათა თავი აარიდოს ბედის საშინელ განაჩენს. გზაში

შემთხვევით შემოაკვდება ეტლით მიმავალი მოხუცი და უცნობ ქალაქში შესული იქორწინებს მშვენიერ ქვრივზე იოკასტაზე. მოკლული აღმოჩნდება მამამისი ლაიოსი, ხოლო მეუღლე — დედა, ლაიოსის მეუღლე. სასოწარკვეთილი ოიდიპოსი თვით გამოუტანს თავის თავს განაჩენს: ითხრის ორთავე თვალს. მაგრამ სასჯელი მაინც პატარად ეჩვენება უნებურად ჩადენილ დანაშაულთან შედარებით, ამიტომ მოსთქვამს:

„ო, თვალთა გუგა, როგორ მეწვის!...
ათასჯერ უფრო მტანჯველია ხსოვნა წარსულის...
ქმარი დედისა, შვილი ცოლის, ძმა შვილებისა...“

როგორც ვხედავთ, ოიდიპოსი ებრძოდა ბედისწერას, მაგრამ იგი უძლური აღმოჩნდა მის წინაშე. ასეთია ნაწარმოების ძირითადი იდეა.

გარდა მხატვრული ნაწარმოებებისა, ძველმა ბერძნებმა შექმნეს თეორიებიც ტრაგედიის შესახებ: დიდი ბერძენი იდეალისტის პლატონის თვალსაზრისი ტრაგედიაზე გამომდინარეობდა მისი ზოგადი კონცეფციიდან ხელოვნების შესახებ. მისი აზრით, ტრაგიკოსი პოეტები, რომელნიც ცდილობენ იმოქმედონ მასის გრძნობებზე, აღაგზნონ მათი ვნებები, ასუსტებენ მათ ნებისყოფას, ეაჟკაცურ შემართებას, რითაც უარყოფით ზემოქმედებას ახდენენ მათ ზნეობაზე საერთოდ.

წინააღმდეგ პლატონისა, არისტოტელესთვის ტრაგედია წარმოადგენდა ხელოვნების მწვერვალს. არისტოტელეს აზრით, ტრაგიკული გმირი უნდა იყოს კეთილშობილი, აძაღლებული. იგი წერდა: „ტრაგედია არის იმაზე უკეთესთა ასახვა, ვიდრე ჩვენ ვართ“, არისტოტელეს აზრით, ტრაგიკული გმირი იღუპებოდა არა ბედისწერისაგან, არამედ მოვლენათა საერთო მსვლელობისა და მოქმედების ბუნებრივი გაშლა-განვითარების შედეგად. მის მოძღვრებაში ტრაგედიას შესაბამი ადგილი უკავია „კათარზისის“ თეორიას. რაც გულისხმობდა შიშისა და თანაგრძნობის გზით ადამიანთა განწმენდას ამორალობისაგან, მათ ზნეობრივ გაფაქიზებასა და ამაღლებას.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც ტრაგიკულმა ხელოვნებამ. ისე ხელოვნების თეორიამ ძველ საბერძნეთში განვითარების უაღრესად მაღალ დონეს მიაღწია. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ამ განვითარების მიზეზს იმ პოლიტიკურ თავისუფლებაში ეძებდა, რაც. მათი აზრით, საბერძნეთში სუფევდა. კერძოდ, ასეთი იყო ანდრე შენიეს თვალსაზრისი (1764—1810).

იგი წერდა: „ბერძნები თავისუფალ ერს წარმოადგენდნენ. მათ არ იცოდნენ არც გოთური ცრურწმენანი, არც ჩვენზე გაბატონებული პირობითობის ურჩხული. მიეცით ჰორაციუსის რჩევას: ვიკითხოთ ისინი დღე და ღამე. ლაპარაკია არა იმაზე, რომ ვთარგმნოთ ისინი, არამედ იმაზე, რომ განვიმსჭვალოთ მათი სულით და ვქმნიდეთ ისე, როგორც ისინი ქმნიდნენ!“[5] შენიეს აზრით, ტრაგედიაში უნდა ასახულიყო ისეთი დიდი ტრაგიკული და ისტორიული მოვლენები, რაც ყვე-

ლასათვის იყო მნიშვნელოვანი, და არა საბოლოო ინტრიგები, რამაც მხოლოდ ქალები შეიძლება დააინტერესოს: „აუცილებელია, რომ ტრაგიკულმა პოეტმა გაიღაშქროს წარმავალი მოდების ნაკადის წინააღმდეგ. კომედიამ უნდა გამოსახოს საზოგადოების სარჩული, გადმოსცეს დროისა და სივრცის შესაბამისი რამ. ტრაგედიამ არ უნდა გამოხატოს ადამიანის ვნებები, მის ძლიერ გამოვლინებაში. ეპოქათა და ადგილთა განსხვავება მოითხოვს სოგიერთ სხვაობას ფორმაში, მაგრამ არსება უცვლელი უნდა იყოს"[6]. მისი აზრით, ტრაგედიები ადამიანებს უნდა უნერგავდნენ უბედურების წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილს.

კლასიციზმის თეორეტიკოსი ბუალო ამტკიცებდა, რომ ტრაგიკული გმირი არისტოკრატი უნდა იყოს ან განსაკუთრებული ადამიანი, რომელსაც უნდა ამშვენებდეს მაღალი მორალური თვისებები. ეს იდეები კარგად გამოხატა კორნელიმ თავის ტრაგედიაში „ცინა". ტრაგედიის შინაარსი ასეთია: იმპერატორი ავგუსტოსი კლავს ემილიას მამას კონსულ ტირანიოსს. ემილია განუწყვეტლივ ატარებს გულში მტარვალისადმი შურისძიების გრძნობას. რომლის განხორციელებას თავისი შეყვარებულის ცინა შეშფოთებით ფიქრობს. მზადდება აჯანყება, მაგრამ აჯანყებას გასცემს ემილიაში უსაზღვროდ შეყვარებული მაქსიმე. დიდსულოვანი იმპერატორი მათ დანაშაულს აპატიებს. სიკვდილს გადარჩება მაქსიმეც, რომელიც ემილიასაგან უარყოფილი, თავს იხრჩობდა.

აღნიშნული ტრაგედია ტიპური კლასიცისტური ტრაგედიაა და მისთვის დამახასიათებელია კლასიცისტური ხელოვნების ყველა ნიშანი და იდეა: აბსოლუტური მონარქიის აპოლოგია, სამოქალაქო პათოსი, სამი ერთიანობის პრინციპი და სხვ. აღსანიშნავია, რომ სამოქალაქო პათოსით არის გამსჭვალული არა მხოლოდ მამაკაცი გმირების, არამედ ემილიას სიტყვებიც:

„იყავ მედგარი, გული ნუღარ შეგიშინდება,
რადგან სიკვდილიც მოგანიებს უკვდავ დიდებას,
გმირულ ბრძოლაში თუ სიცოცხლე დაგეხარჯება,
შენი სახელი სამუდამოდ ხალხში დარჩება!"

რაზედაც ცინა პასუხობს:

„ნუღარ ეკამათობთ, მე სამშობლოს ტრფიალმა მძლია,
ვიდრე რომს უპირს, მოსვენება არ შემიძლია,
თუნდ საშინელი განსაცდელი მემუქრებოდეს,
არ შევშინდები, რომისთვის რომ სულიც მხდებოდეს!"

მიუხედავად იმისა, რომ იმპერატორმა მოკლა ემილიას მამა, პოემაში იგი მაინც დიდსულოვნად არის გამოყვანილი. მან თავისი შემდგომი კაცთმოყვარეობითა და ჰუმანურობით თითქოს გამოისყიდა დანაშაული და ქვეშევრდომთა ქებაც კი დაიმსახურა:

„თქვენ წუალობთ იმათ, ვინაც არის ქვეყნის ერთგული,
სჯით იმათ, ვინაც სამტროდ არის ამხედრებული,

ორგულს მიაგებთ საკადრისად. მფარველობთ მართალს
და სახელმწიფოს გონიერული სიფრთხილით მართავთ!"

ლესინგის აზრით, არაა აუცილებელი, რომ ტრაგიკული გმირი განსაკუთრებული ადამიანი იყოს. მას საკმარისად ლასაშვებად მიაჩნდა, რომ იგი ჩვეულებრივი ადამიანი ყოფილიყო. მთავარია, რომ ტრაგედიაში რაიმე დიდი მასშტაბის ბრძოლა მოხდეს და ტრაგიკული გმირი დაიღუპოს დიდი მიზნების განხორციელებისათვის ბრძოლაში. ამისათვის მას ყველა უნარი აქვს, მაგრამ მათს გამოყენებას ვერ ახერხებს. მისი მტკიცებით, ტრაგიკოსმა მწერალმა ცხოვრებისეული მოვლენები არ უნდა შეალამაზოს. ტრაგედიის გმირი ისე უნდა მეტყველებდეს, „როგორც მეტყველებს ყოველი ადამიანი"[7]. ლესინგის ამ შეხედულებას განაპირობებს მისი ზოგადი ფილოსოფიური დებულება, რომლის მიხედვითაც „ადამიანის უკეთილშობილესი საქმიანობაა თვით ადამიანი... კაცობრიობის ერთადერთი შესასწავლი ობიექტი არის ადამიანი".

ლესინგი თავის იდეებს ახორციელებდა მხატვრულ შემოქმედებაში, კერძოდ, თავის ტრაგედიებში. ამ მხრივ აღსანიშნავია ტრაგედიები: „მის სარა სამპსონ" და „ემილია გალოტი".

პირველი ტრაგედიის შინაარსი ასეთია: სათნოებით აღსავსე გოგონა სარა მშობლების ნებასურვილის წინააღმდეგ გაჰყვება ქარაფშუტა, თავქარიან არისტოკრატ მელეფონტს, რომელსაც პირობა აქვს ბიძასთან დადებული, რომ ბიძისაგან ქონებას მიიღებს მაშინ, თუ მის არჩეულს შეირთავს. მელეფონტის ყოფილი სატრფო მარვუდი, გაიგებს რა მელეფონტის გატაცებას სარათი, კლავს სარას. სარა კვდება მარვუდისაგან მოწამლული. მელეფონტი თავს იკლავს, ხოლო მარვუდის ქალიშვილ არაბელაზე ზრუნვას კისრულობს სარას მამა უილიამი, სარას უკანასკნელი სურვილის თანახმად.

ტრაგედიაში „ემილია გალოტი" მხატვარ კონტს პრინცთან მოაქვს პრინცის ყოფილი სატრფოს ორსინას და ემილია გალოტის პორტრეტი. პრინცი მოიხიბლება ემილიას მშვენიერებით. იგი მეორე დღესვე ეკლესიაში ემილიას სიყვარულს შესთავაზებს, მაგრამ უშედეგოდ. მაშინ იგი მოსყიდული ხალხით თავს ესხმის ემილიას საქორწინო პროცესიას. ემილიას საქმროს პრინც აპიანეს კლავენ, ხოლო ემილიას სასახლეში მიჰგვრიან პრინცს. ორსინას მეშვეობით ემილია და მისი დედა გაიგებენ, თუ რა სამარცხვინო ხვედრი ელის ემილიას. ამიტომ იგი ემუდარება მამას, ედუარდოს, მოკლას იგი. ედუარდო სძლევს თავის დიდ მამობრივ სიყვარულს და ორსინას ხანჯლით განგმირავს საყვარელ ასულს.

ლესინგის ორივე ტრაგედიას მორალური მიზანდასახულება აქვს. ტრაგედიის მთავარი გმირები უაღრესად კეთილშობილი, მაღალი მორალური თვისებების ქალიშვილები არიან. მათ უპირისპირდებათ ცბიერი, გაქნილი, არაგულწრფელი, ანგარებიანი, შურიანი, ბოროტი და სხვა

უარყოფითი თვისებების მქონე გმირები: მარვუდი, პრინცი, ნაწილობრივ ბელეფონტიც. პრინცისა და მელეფონტის სახით მხილებულია დიდგვაროვანი არისტოკრატიული ანდაგაზრდობის თავქარიანობა და უზნეობა. მათ ენებებსა და მერყეობას, დაუდევრობასა და თავქარიანობას მოჰყვება შედეგად საშინელი ტრაგედია. ლესინგის ტრაგედიებში ბარცხდებიან დადებითი გმირები, მაგრამ არც უარყოფითნი იმარჯვებენ. მკითხველზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ის იღეები, რასაც ეწირებიან დადებითი გმირები. ლესინგის ტრაგედიები ე. წ. „მეშჩანური ტრაგედიებია“, მასში გამოყენებულია საზოგადოების დაბალი ფენების წარმომადგენლები, რომელთაც უპირისპირდებიან „მაღალი წრის“ წარმომადგენლები. ყოველივე ამით ლესინგმა დაადასტურა, რომ არსებობს ან შეიძლება არსებობდეს ჩვეულებრივ ადამიანთა ტრაგედიაც.

ავგუსტ შლეგელის აზრით (1767—1845), როგორც ტრაგედია, ისე კომედია განეკუთვნება ფანტაზიის სფეროს. იგი წერდა: „ისინი ერთნაირად მიემართებიან რეალური სინამდვილის საზღვრებს იქით, თავისუფალი შემოქმედებითი ფანტაზიის სფეროში“[8]. მისი აზრით, „ტრაგედია ისწრაფის ჰარმონიული მთლიანობისაკენ, კომედია კი სუნთქავს და ცოცხლობს ქაოსურ მრავალფეროვნებაში. მას სჭირდება კონტრასტების სიჭრელე და განუწყვეტლივ დაპირისპირებული წინააღმდეგობანი“. კომიკური ჰქმნის უაღრესად „თამამ და ფანტასტურ სიუჟეტებს“[9], რომლებიც შეიძლება იყოს „დაუკავშირებელი და უაზროც კი“. „ტრაგედია, პლატონის სიტყვით რომ ვთქვათ, იწვევს რა სამწუხარო გრძნობებს, აღგვამაღლებს იმ გაგებამდე, რომ კაცობრიობა არის სრულყოფილი და უმშვენიერესი სიცოცხლისადმი მიბაძვა. კომედია კი ჰქმნის უაღრესად ლაღ მხიარულებას, დაცინის რა ამქვეყნად ყოველივეს და აძლევს რა მას დამამცირებელ გაგებას. ტრაგედია უაღრესად სერიოზული პოეზიაა, კომედია კი მთლიანად ხუმრობაა“[10]. ტრაგედია ყოველთვის გამიზნულია, კომედია კი მთლიანად უმიზნოა და მით უფრო მეტად გვახარებს, რაც უფრო მეტად უმიზნოა.

შელინგს ტრაგედია მიაჩნდა ბრძოლად თავისუფლებასა და აუცილებლობას შორის[11], რადგან მისთვის ტრაგედია იყო არა ჰარმონია, არამედ წინააღმდეგობა, რომელსაც უბედური ბოლო ჰქონდა. თავისუფლების გამოვლენად იგი თვლიდა აგრეთვე ბრძოლას ბედისწერის წინააღმდეგ. მისი აზრით, არ არსებობს პიროვნული თავისუფლება. თავისუფლება ყოველთვის ზოგადსაკაცობრიო დონემდე მაღლდება.

შელინგი ანსხვავებდა შინაგან და გარეგან უბედურებას. ტრაგიკული გმირი უნდა ამაღლდეს შინაგან უბედურებაზე, რადგან გარეგანი მასზე არ არის დამოკიდებული.

ტრაგედიაში ყოველივე პიროვნული დანაშაულით არის გამოწვეული. გმირი კარგად ხედავს იმ სასჯელს, რაც მას მოელის, მისთვის დაფარული

არაფერია, მაგრამ იგი იღებს სასჯელს თავისი ნება-სურვილით, სრულიად დამშვიდებული.

რადგან ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი არაა ბედისწერა, ამიტომ ის გმირის კეთილშობილი ხასიათიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ტრაგედიას ადგილი არ ექნება, თუ უბედურებაში ვარდება სამართლიანი ან დამნაშავე და ბოროტმოქმედი, ანდა თუ დამნაშავე და ბოროტი ბედნიერდება. ტრაგედია გვაქვს მაშინ, თუ დიდი ადამიანი შეცდომით ვარდება უბედურებაში.

ბერძნულ ტრაგედიაში შეცდომას ბედისწერა ენაცვლებოდა. მაგრამ თუ გმირი თვითონ ისჯიდა თავს, თავისუფლდებოდა დანაშაულისაგან. ამიტომ ბერძნულ ტრაგედიას ამაღლებული ხასიათი აქვს. მათს ტრაგედიაში ადგილი არა აქვს შემთხვევითობას, არამედ მხოლოდ აუცილებლობას.

შოპენჰაუერის თვალსაზრისი შეესატყვისება მის საერთო პესიმისტურ კონცეფციას. მისი აზრით, ტრაგედია ყველაზე უკეთ გაძხოტავს ცხოვრების საშინელ და შემაძრწუნებელ მხარეებს[14].

დანიელი ფილოსოფოსი კირკეგორი (1813—1855), რომელიც ნიცშეს ძლიერ გაელენას განიცდიდა, ამტკიცებდა, რომ კაცობრიობის არსებობა უაზროა, რადგან მასში განუწყვეტლივ უპირისპირდება ერთმანეთს საზოგადოება და პიროვნება, თავისუფლება და აუცილებლობა. ტრაგედიაცა და კომედიაც წინააღმდეგობას გამოხატავს, ოღონდ ტრაგედია მტკივნეულს, კომედია უმტკივნეულოს. ტრაგიკული გმირი არ შეიძლება იყოს მთლად დაბნაშავე ან მთლად უდანაშაულო, რადგან ორივე შემთხვევაში ტრაგედია უინტერესო იქნებოდა. მისი დაკვირვებით, ძველ ანტიკურ ტრაგედიაში გმირის ხასიათი ელინდებოდა მოქმედებაში, რასაც ქორო და მონოლოგები აძლებდა. მასში მეტი იყო გარეგანი კონფლიქტები, მაგრამ ნაკლები იყო სუბიექტური რეფლექსია. ახალი ტრაგედიის გმირი კი მოაზროვნე და შემმეცნებელი სუბიექტია, რაც მას აშორებს როგორც ბედს, ისე საზოგადოებასა და წინამორბედ ცხოვრებას.[13]

ჰეგელის აზრით, შიში და თანაგრძნობა, რაზეც არისტოტელე მსჯელობდა, ტრაგედიის გარეგანი მხარეა. მისი შინაგანი მხარეა ჰეშმარიტება. ტრაგედიის ჰეშმარიტი იდეა არის ღვთაებრივი საწყისი და მისი გამოხატვა როგორც მიზანი ხელოვნებისა. ტრაგედია წინააღმდეგობათა ერთიანობის შედეგია, ხოლო ტრაგედიის ფინალი კონფლიქტების ლოგიკური განვითარებისა: „ტრაგედიაში შერიგების გზით გამარჯვებული გამოდის მარადი სუბსტანციალობა, რომელიც მებრძოლ ინდივიდუალობაში სპობს მის ყალბ ცალმხრიობას“[14].

დიდი რუსი რევოლუციონერი — დემოკრატი ჩერნიშევსკი ტრაგიკულზე თავის შეხედულებას ავითარებდა ფიშერთან ბრძოლაში[15], რომლის აზრით, ტრაგიკული განუყრელად არის დაკავშირებული

ბედისწერასთან. ჩერნიშევსკი უარყოფდა ამ თვალსაზრისს. იგი ამტკიცებდა, რომ ტრაგიკული არ შეიძლება გამოვაცხადოთ ბუნების გარდუვალ კანონად, რომ ტრაგიკულია ადამიანის ტანჯვა და დაღუპვა ბოროტებასთან ბრძოლაში. ტრაგიკულია აგრეთვე მისი ზნეობრივი დაცემა, ეგოიზმი, ბიწიერება და სხვ. თუმცა იმასაც აღნიშნავდა, რომ დიდი ადამიანების ხვედრი იშვიათად არის ტრაგიკული. ტრაგიკულის ჩერნიშევსკისეული განსაზღვრება ასეთია: „ტრაგიკულია ის, რაც საშინელია ადამიანის ცხოვრებაში"[16].

საბჭოთა ესთეტიკოსების გერმანისა და სკატერშჩიკოვის აზრით, ტრაგედია არის „მშვენიერების დაღუპვა მის საპირისპირო ძალებთან აქტიურ ბრძოლაში". ჰამლეტის ცნობილი კითხვა „ყოფნა-არყოფნა?" მათ მიაჩნიათ მოწოდებად ყოველგვარი უსამართლობის, სიმახინჯისა და სიმდაბლის წინააღმდეგ აბრძოლველად. ბრძოლად ჰუმანიზმსა და ანტიჰუმანიზმს შორის[17].

პროფ. კაგანის აზრით, „ტრაგედია ესაა რეალურ სამყაროში იდეალურის დაღუპვა, რეალურში იდეალურის დამარცხება"[18]. ტრაგიკულში იდეალურის დაღუპვას უკავშირდება ჩვენი გრძნობა სინანულისა, სიბრალულისა და სხვ. მისი აზრით, ტრაგიკული და კომიკური, განსხვავებით მშვენიერებისაგან, გამოხატავს არა საგანს ან მოვლენას, არამედ პროცესს, რის გამოც ტრაგიკულისა და კომიკურის სფერო მშვენიერებაზე ვიწროა.

სრედნის ტრაგედია მიაჩნია წინააღმდეგობად თავისუფლებასა და აუცილებლობას შორის. მისთვის ტრაგედია არის დრამა, რომელსაც აქვს უბედური ბოლო. იგი დამახასიათებელია მხოლოდ ადამიანთა საზოგადოებისათვის.

თავი VIII

V კომიკურის კატეგორია

კომიკური ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. კომიკურის, ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი კატეგორიის, გამოვლენა გვხვდება როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში. ხელოვნებისეული კომიკური არის ცხოვრებისეული კომიკურის ასახვა. ე. ი. ცხოვრებისეული კომიკური პირველადია, ხოლო ხელოვნებისეული მეორადი და წარმოებული. კომიკურს ან კომიკურ სიტუაციას წარმოშობს ან შეუსაბამობა მიზანსა და მისი განხორციელებისაკენ მიმართულ მოქმედებას შორის, ან წარმოდგენასა და სინამდვილეს შორის, ან წონასწორობის დაკარგვა სინამდვილესთან მიმართებაში, ან მოულოდნელი განვითარება მოქმედებისა. ან მიზეზისა და შედეგის შეუსაბამობა და დისჰარმონიულობა.

ცხოვრებისეული კომიკური ამხელს როგორც ცალკეული ადამიანის, ისე საზოგადოების მანკიერ, უარყოფით მხარეებს, საზოგადოების ცალკეულ წევრთა წინდაუხედაობასა და სისუსტეს და სიცილით ცდილობს მათ დაძირგუნვას. მიზანი კი ერთია — კომიკურის არსში მყოფი მშვენიერების განთავისუფლება სიმახინჯისა და უარყოფითისაგან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კომიკური საკუთარ თავს უარყოფს. ცდილობს იმის მოსპობას, რაც მის არსებას შეადგენს და რაც მას განასხვავებს მშვენიერებისა და სხვა კატეგორიებისაგან. იგი სპობს რა თავის თავს, ხელს უწყობს მშვენიერების გამარჯვებასა და დამკვიდრებას. ტრაგიკულიც ხომ ასევე, საბოლოო ჯამში, მიმართული იყო მშვენიერების უბედური მხარეების განადგურებისაკენ სუფთა მშვენიერების დამკვიდრების მიზნით. ამრიგად, კომიკურიცა და ტრაგიკულიც, მშვენიერებისაგან განსხვავებით, ორი საპირისპირო თვისების მქონეა — დადებითისა და უარყოფითის. დადებითი ის მშვენიერებაა, რომელიც იმყოფება მათ არსში. უარყოფითი კომიკურში არის გმირის მოქმედებისა და პირობების შეუსაბამობა. ტრაგიკულის სპეციფიკა კი მდგომარეობს უბედურებაში, რომელიც გმირის დაღუპვით ან დამარცხებით არის გამოწვეული. ორივე ამ კატეგორიის მიზანია მშვენიერების განთავისუფლება ამ უარყოფითი მხარეებისაგან.

მაშასადამე, მშვენიერება თუ ზოგჯერ სუფთა, შეურეველი ფორმით არსებობს, ზოგჯერ მის ბრწყინვალებას ახლავს ლაქები სიმახინჯისა, ეს ლაქები გვხვდება ხან ტრაგიკულის, ხან კი კომიკურის სახით.

მაგრამ ყოველივე ცხოვრებისეული კომიკური ვერ იქცევა ხელოვნების ობიექტად, რადგან კომიკური ცხოვრებაში ხშირად უაღრესად ნიშნელი და ნატურალური ფორმით გვხვდება და მასში ესთეტიკურობის ნატამალსაც კი ვერ იპოვით. ხელოვნებისეული კომიკური კი ყოველთვის შეიცავს თავის თავში მშვენიერს, ესთეტიკურს, საიდანაც გამომდინარეობს, რომ ცხოვრებაში ჰეშმარიტ კომიკურს მაშინ ეწნება ადგილი, როცა იგი არა მხოლოდ სასაცილო იქნება, არამედ მშვენიერიც. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ხელოვანი ცხოვრებიდან ისეთ კომიკურ ფორმებს არჩევს, რაც არა მხოლოდ სასაცილოა, არამედ მშვენიერიცაა, ანდა ისეთს, რომელსაც ასეთი ელემენტები არა აქვს, მაგრამ ხელოვანს აძლევს იმის საშუალებას, რომ ასეთი მომენტები თვითონ დაუმატოს. ეს კი ხელოვანმა შეიძლება სხვადასხვა ხერხით განახორციელოს: ან ჩვეულებრივი კომიკურის ზოგადსაკაცობრიომდე აყვანის გზით, ან ემოციურ-ზემოქმედებითი ელემენტის გაძლიერებით, ან კოლიზიებისა და პერიპეტიების გართულებითაც და სხვ.

ზოგჯერ კი ხელოვნებისეულ კომიკურში ისე მომძლავრებულია ფანტასტიკურობა, რომ სუსტადღა შეიმჩნევა კავშირი სინამდვილესთან, ან სრულიად არ შეიმჩნევა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კომიკურის წარმოშობის მიზეზები თუ სათავეები ისევ სინამდვილესა და მასთან შესა-

ბამისობაშია საძიებელი. მაგრამ მხოლოდ სათავეების თუ მიზეზების დაძებნით ვერ ავხსნით კომიკურის წარმოშობის არსს, თუ მთლიანად უარვყოფდით ხელოვანი შემოქმედის უდიდეს როლს კომიკურის შემოქმედებაში. ყველაზე უაღრესად ცხოვრებისეულმა ფაქტებმაც ხომ ხელოვანი სუბიექტის სულიერ და ფიზიკურ სამყაროში, მის შემოქმედებით ლაბორატორიაში უნდა გაიაროს და ამ პიროვნების აზროვნებისა და წარმოდგენის ყალიბი უნდა მიიღოს, ყალიბი, რომელიც მხოლოდ ფორმაში კი არ ელინდება, არამედ შინაარსშიც. და ასე გადახლართული და გადაჯაჭვული მიაბიჯებს ცხოვრებისეული და სუბიექტური ხელოვნების ნაწარმოებში.

კომიკური გმირი. სიცილი კომედიაში მიმართულია არა ადამიანის ფიზიკური, არამედ სულიერი ნაკლის მხილებისაკენ. გოგოლი აღნიშნავდა: „მე ვიცი, რომ ჩვენ შორის არიან ისეთნი, რომლებიც მზად არიან მთელი გულით იცინონ ადამიანის მრუდე ცხვირზე, მაგრამ არა ყოფნით გამბედაობა იცინონ ადამიანის მრუდე სულზე“[1]. მართლაც, კომიკურში დავცინით ადამიანის სულიერ ნაკლოვანებებს და არა ფიზიკურს. ზემოთ ტრაგიკულზე ბსჯელობისას აღვნიშნეთ, რომ არაა აუცილებელი ტრაგიკული გმირი იყოს უჩვეულო, იშვიათი პიროვნება, დაჯილდოებული განსაკუთრებული თვისებებით, რადგან არსებობს ჩვეულებრივი ადამიანის ტრაგედიაც. მით უმეტეს, არაა აუცილებელი, რომ კომიკური გმირი განსაკუთრებული, უჩვეულო მორალურ-ინტელექტუალური და სულიერი თვისებების მქონე იყოს. მეტწილად კომიკური გმირები არიან პატარა, ჩია ადამიანები და მაშინაც კი, როცა კომიკური გმირი იბრძვის დიადი, ამაღლებული მიზნისათვის, ხერხები და საშუალებები, რომელსაც იგი ამ მიზნის მისაღწევად იყენებს, შეუფერებელი და გამოუსადეგარია. ზოგჯერ კი პირიქით, მის მიერ დასახული მიზნებია პატარა, უვარგისი, ილუზორული, ხოლო საშუალებები, მის მისაღწევად გამოყენებული, არის დიდი და მნიშვნელოვანი. კომიკური გმირი ამ ყალბ და ილუზორულ მიზნებს მისდევს მთელი ენერგიოზულობითა და ძალთა დაძაბვით. ანდა ის მოქმედებს სიტუაციის გაუთვალისწინებლად და შეუფერებლად. როგორც ვხედავთ, ყველა ამ შემთხვევაში დარღვეულია წონასწორობა ან მიზანსა და მისი განხორციელების საშუალებებს, ან გმირის მოქმედებასა და სინამდვილეს შორის. მიზეზი ამისა კი მდგომარეობს როგორც გმირის პირად, სულიერ თვისებებში, ისე გარემო პირობებში. თავისთავად ცხადია, რომ გმირის ეს თვისებები არ ჩამოყალიბებულა და ვერც ჩამოყალიბდებოდა გარემოსგან დამოუკიდებლად. მას ხომ გარემო პირობები კვებავს და ასაზრდოებს.

არაა გამორიცხული არც ის, რომ კომიკურ სიტუაციაში შეიძლება აღმოჩნდეს დიდი ადამიანიც, თუ მან დროულად ვერ გაუწია ანგარიში შექმნილ სიტუაციას და ალღო ვერ აუღო მას. ამ შემთხვევაში კომიკური

მდგომარეობა არის პროდუქტი, როგორც გარემოში შექმნილი პირობებისა, ისე თვით გმირის მოუქნელობისა. ამიტომ ყოველივეს მიწერა მხოლოდ კომიკური სუბიექტისათვის არ იქნებოდა მთლად მართებული[2].

სიცილის როლი კომიკურში. კომიკურს თან სდევს სიცილი. კომიკური სასაცილოა. მაგრამ ამ დებულების შეტრიალება არ შეიძლება, რადგან ყოველი სასაცილო კომიკური არ არის. ამის შესახებ ილია აღნიშნავდა: „განა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა! სიცილიც არის და სიცილიცა. უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა... მარილიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებლად საბუთი უნდა“[3].

სიცილი ან პიროვნების, ან საზოგადოების, ან გარემო პირობების უარყოფითი, მანკიერი მხარეების მხილების საშუალებაა და ამიტომაც იგი ყველა ამ სამი მიზეზით შეიძლება იყოს გამოწვეული. კომიკური არის ყოველგვარი ძველის, დრომოჭმულის, უარყოფითის, უაზროდ ქცეულის წინააღმდეგ ბრძოლის საშუალება. ამიტომ სიცილს ზოგჯერ ორი მხარე აქვს: ერთი მხრივ, ის აკრიტიკებს და ანადგურებს, მეორე მხრივ კი, იწონებს და ამკვიდრებს. თუ ერთი მხრივ, ის ამათრახებს პიროვნებას ან საზოგადოებას მისი უარყოფითი მხარეებით, მეორე მხრივ, მიუთითებს მანკიერების გამოსწორებისაკენ. ასე რომ, ამ შემთხვევაში კომიკურის ადგილსამყოფელი ორ მოპირდაპირე მხარეს შორისაა, უფრო სწორად, ის მოძრაობს უარყოფითისა და მანკიერისაგან დადებითისა და სრულყოფილისაკენ და რაც უფრო ძლიერია ეს სწრაფვა, მით უფრო ძლიერია კომიკურის გამოვლენის ფორმებიც.

მაგრამ საჭიროა განვასხვაოთ ორგვარი სიცილი: მეგობრული, თანაგრძნობის გამომხატველი, რომელიც კრიტიკასთან ერთად გმირს გამოსწორებაშიც ეხმარება, და ღვარძლიანი. ბოროტგანზრახული სიცილი, სარკასტული სიცილი, რომლის მიზანი მხოლოდ მოსპობა და განადგურებაა. თუ პირველი არ აყენებს ტკივილს სიცილის ობიექტს, მეორე დიდ სულიერ ტკივილებს იწვევს.

კომიკურში და კომიკურ სიცილში მოცემულია ორი მხარე: ის, ვინც აკრიტიკებს და დასცინის და ვისაც აკრიტიკებენ და დასცინიან: პირველი თავის თავს როგორღაც მაღლა აყენებს იმაზე, ვისაც აკრიტიკებს. კომიკურობას აძლიერებს ის, რომ ხშირად მან, ვისაც დასცინიან, არ იცის დაცინვის მიზეზი და არც ის, რომ ეს დაცინვა მისკენ არის მიმართული. ამის ცოდნა კომიზმს შეასუსტებდა. ამრიგად, კომიკურ მდგომარეობაში მყოფს არ ესმის კარგად თავისი კომიკური მდგომარეობა. უმეტეს შემთხვევაში ეს მისთვის სრულიად გაუცნობიერებელია. სწორედ ამიტომ არა აქვს მას უნარი ან სურვილი თავი დაალწიოს ამ მდგომარეობას. კომიკური გმირის მოქმედება კი არაა ისეთი ღრმა და სერიოზული, რომ მას დიდი მნიშვნელობა მიეცეს, რადგან თვით გმირი არაა ისეთი დიდი შემართების უნარის მქონე, რომ მის მოქმედებას შედეგად

მოყვეს მის მახლობლად მყოფ ადამიანთა რაიმე უბედურება. სწორედ ესეც უწყობს ხელს კომიკური გმირის სასაცილო მდგომარეობას.

ასევე ბსახიობი, რომელიც სრული სერიოზულობით თამაშობს, თითქოს არ ჰქონდეს გაცნობიერებული თავისი მდგომარეობა, უკეთ განასახიერებს კომიკურ როლს.

იღუპება თუ არა ის საქმე, რისთვისაც იბრძოდა კომიკური გმირი? კომიკურ გმირს რომ მიზნისთვის მიეღწია, აღარც კომიზმს ექნებოდა ადგილი. კომიზმის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ გმირის მიერ წამოწყებული საქმის განუხორციელებლობაა. მაშ რაღა იწვევს სიცილს? ან რა ჰქმნის მხიარულ განწყობილებას? მხიარულ განწყობილებას იწვევს, ჯერ ერთი, ის, რომ კომიკური გმირი არ იღუპება, მეორე მხრივ, რჩება იმედი მის მიერ წამოწყებული კეთილშობილური საქმის განხორციელებისა სხვა გმირის მიერ და სხვა საშუალებებით. ხოლო თუ მიზნები და საქმე არ იყო კეთილშობილური და ამაღლებული, მაშინ სასაცილოა სიტუაცია, რომელშიც გმირი აღმოჩნდა. ამრიგად, საბოლოო ჯამში, ტრაგიკულსაც და კომიკურსაც აქვს ერთი მიზანი, დადებითი, ზოგჯერ ამაღლებულიც კი, იმ განსხვავებით, რომ ტრაგიკულში გადასალახავია უბედურება, კომიკურში — სასაცილო.

რადგან კომიკურის წარმოშობის მიზეზი შეიძლება იყოს როგორც პიროვნული, ისე საზოგადოებრივი უარყოფითი მხარეები, ამიტომ კომიკურს ასაზრდოებს ან სუბიექტური ან სოციალური მოტივები. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ პიროვნება ყოველთვის საზოგადოების შვილია, ანუ როგორც არისტოტელე იტყოდა, „საზოგადოებრივი ცხოველია", მაშინ ცხადი გახდება, რომ კომიკური, მისი გამომწვევი ზოგიერთი ფაქტორის სუბიექტურობის მიუხედავად, მაინც სოციალურ მოვლენად რჩება მაშინაც კი, როცა კომიკურს აღიქვამს და აჩენს სუბიექტი. მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანის გარეშე მოვლენა არც სასაცილოა და არც ტრაგიკული, და რომ მას ეს თვისება მიეწერება მხოლოდ ადამიანის მიერ, კომიკური მაინც სოციალურ მოვლენად რჩება იმ გაგებით, რომ მისი აღმქმელი და შემფასებელი არის სოციალური სუბიექტი, „საზოგადოებრივი ცხოველი" — ადამიანი.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, კომიკური ცხოვრების, საზოგადოებისა და პიროვნების უარყოფითი მხარეებიდან გამომდინარეობს და მისი მოსპობისა და აღმოფხვრისაკენ არის მიმართული. ამიტომაც კომიკური არის ერთ-ერთი გზა და საშუალება, გამიზნული საზოგადოებისა და პიროვნების და საერთოდ, ცხოვრების პირობების სრულყოფისაკენ. აქედან გამომდინარე, კომიკურის წარმოშობის მიზეზები იმ სრულყოფილებაში უნდა ვეძიოთ, რაც ამ მოვლენებს ახასიათებს, ხოლო ადამიანისა და საზოგადოების დაუშრეტელი ლტოლვა სრულყოფისაკენ არის კომიკურის მასაზრდოებელი სტიმული. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ ტრაგიკულსაც და კომიკურსაც ერთი და იგივე მიზანი აქვთ —

არასრულყოფილისა და მანკიერის მხილება და დადებითისა და სრულყოფილის დანერგვა. ადამიანი და საზოგადოება თავიდანვე რომ სრულყოფილი ყოფილიყო, მაშინ აღარც მისკენ სწრაფვა იქნებოდა საჭირო, რადგან, ჩვეულებრივ ისწრაფიან იმისაკენ, რაც არა აქვთ, ხოლო სწრაფვა დადებითისა და სრულყოფილისაკენ თავის მხრივ წარმოადგენს ბედნიერებისაკენ კაცობრიობის სწრაფვის გამოვლენას.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება გვეცადა კომიკურის განსაზღვრება: კომიკური არის მშვენიერება, რომელსაც თან ახლავს შეუსაბამობა გმირის მოქმედებასა და გარემო პირობებს შორის და რომელიც მიზნად ისახავს ამ შეუსაბამობის დაძლევას. მაგრამ რადგანაც, ჩვეულებრივ, შეუსაბამობა სასაცილო ფორმებში ვლინდება, ხოლო მშვენიერება უკვე განსაზღვრული იყო როგორც სრულყოფილება, ამიტომ კომიკურის განსაზღვრება ასეთ სახეს მიიღებს:

კომიკურია ის სრულყოფილება, რომელსაც უკავშირდება გარემოსთან გმირის შეუსაბამო მდგომარეობა ან მოქმედება და რომელიც ამ უკანასკნელის აღმოფხვრისაკენ არის მიმართული.

კომიკურის გამოვლენის ფორმები. კომიკურს ვერ გამოხატავს ხელოვნების ყველა დარგი. მაგალითად, არქიტექტურა. შუა საუკუნეების ერთ-ერთმა არქიტექტორმა როცა განიზრახა კომიკური გადმოეცა ნაგებობაში, ეს ვერ შესძლო. ამიტომ იძულებული იყო აეგო ტაძარი, რომლის შესავალში გამოაქანდაკა მღვდელი ლუდის ჭიქით ხელში. კომიკური უფრო სრულყოფილი ფორმით გვხვდება ფერწერაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, კინოში, თეატრალურ ხელოვნებაში.

კომიკურის გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმაა ხუმრობა, რომლის ობიექტია წვრილმანი მანკი და მანკიერება. იგი უმტკივნეულო დაცინვაა.

იუმორი არის დაცინვა სიმპათიის საფუძველზე. იგი გამსჭვალულია თანგარძნობით იმისადმი, ვისაც დასცინიან: იგი ამხელს არა მტერს, არამედ მეგობარს. იგი გვინარჩუნებს ოპტიმისტურ განწყობილებას, რადგან წმენდს საზოგადოებასა და პიროვნებას უარყოფითი მხარეებისაგან. იგი ეძებს ობიექტში ისეთ მხარეებს, რაც იდეალთან შესაბამისია. ამიტომ იგი მოუწოდებს არა განადგურების, არამედ მოვლენის სრულყოფისაკენ.

ირონია კომიკური სიცილის ერთ-ერთი ფორმაა, სადაც დადებითი შეფასების იქით მოცემულია მკაცრი კრიტიკა. იგი ეხმარება ადამიანს ჰეშმარიტების ნათელყოფაში, ავლენს სისულელეს, უმნიშვნელობას, წვრილმანობას. მასხარა სხვის სიამოვნებას ემსახურება, ირონია კი პირადი სიამოვნებისაკენ არის მიმართული. იგი დასცინის და უარყოფს მოვლენის არსებას.

შარჟი ამხელს და დასცინის წერილმან ნაკლს, ზოგჯერ გარეგნულ ნაკლსაც, ოღონდ მეგობრულ ფორმებში.

კარიკატურა უარყოფს საზოგადოების მახინჯ, მავნე მოვლენებს და აღვიძებს სიძულვილს მის მიმართ.

სატირა არა მხოლოდ ასახავს და ამათრახებს საზოგადოებისა და პიროვნების უარყოფით მხარეებს, არამედ აწარმოებს მათ ჰიპერბოლიზებას, ამხელს მათ შეუსაბამობას. მასში მოცემულია მანკიერი მოვლენებისადმი ზიზღისა და სიძულვილის გრძნობა. იგი მიმართულია ძველის უარყოფისაკენ. ამათრახებს მას და ცდილობს მის დაძლევას. სატირა და იუმორი კომიკურის მოპირდაპირე პოლუსებია. სატირა არის ულმობელი დაცინვა, რომელიც სავსებით უარყოფს დაცინვის ობიექტს.

სარკაზმი არის კომიკურის გამანადგურებელი, შეუბრალებელი კრიტიკა. იგი ავლენს და აკრიტიკებს საზოგადოებისათვის განსაკუთრებით მავნე და საზიანო მოვლენებს. სატირა და სარკაზმი უარყოფით დამოკიდებულებაში არიან მცდარებასთან.

კომიკურის მაგალითები. კომიკურის არა ერთი ნიმუში შემოგვინახა ბერძნულმა მითოლოგიამ. ერთ-ერთი ბითის მიხედვით, პარმენისკი კარგავს სიცილის უნარს. დელფოსელმა წინასწარმეტყველმა მას ურჩია — მოეძებნა აპოლონის დედის — ლატონის გამოსახულება, დიდხანს უშედეგოდ ეძებდა პარმენისკი ლატონის გამოსახულებას, რომელიც მას უმშვენიერეს ქალად წარმოედგინა და ბოლოს მიაგნო კიდეც. მაგრამ როდესაც მშვენიერი ასულის ნაცვლად ხელში შერჩა საშინლად მახინჯი კუნძი, მოულოდნელობისაგან გადაირხარხარა და ამრიგად დაიბრუნა სიცილის უნარი.

ზოგჯერ კომიკურია ზეაღმავალი ძალაც თავისი ლტოლვით დამკვიდრებისაკენ. მე-19 საუკუნეში აღმავალი ბურჟუაზიისათვის დამახასიათებელი იყო სიხარბე, ფულის დაგროვების დაუოკებელი სურვილი, რისთვისაც იყენებდა როგორც კანონიერ, ისე უკანონო გზებს: ორპირობას, სიცრუეს, ფარისეველობას და ა. შ. დასაწყისში ყოველივე ეს გამოწვეული იყო ამ კლასის სისუსტით, ფეხმოუკიდებლობით. ამ თემაზე მრავალმა ერმა შექმნა მხატვრული ნაწარმოები. ამ თემაზეა დაწერილი ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილიც“, რომლის მთავარმა გმირმა მას შემდეგ, რაც სიმდიდრეს მიაღწია, გაარისტოკრატებაც მოინდომა, რამაც იგი კომიკურ სიტუაციაში ჩააგდო.

კომიკურია ის ძველი, რომელიც ცდილობს გაიხანგრძლივოს არსებობა და ამიტომ ეპოტინება წარსულს. ასეთი იყო მე-19 საუკუნის თავადაზნაურობა ნაწარმოებში „დაკარგული სამოთხე“, სადაც ძმები კალმახიძეები ისე გაღატაკებულან, რომ საერთო ტანსაცმელსა ხმარობენ და მთელ იმედებს მდიდარი, მზითვიანი ქალიშვილის შერთვაზე ამყარებენ. პატიოსანი შრომის გზას ისინი არ კადრულობენ „კეთილშობილური“ წარმოშობის გამო.

ანალოგიური გმირების მთელ გალერეას ვხვდებით კლდიაშვილის მოთხრობებში „სოლომონ მორბელაძე", „სამანიშვილის დედინაცვალი" და სხვ. ამ მოთხრობების მთავარი გმირები გაღატაკებულან, მაგრამ ძველ მდგომარეობას ეპოტინებიან, რადგან ვერ აუღიათ ალღო ახალი სიტუაციისათვის.

ადამიანთა სიზარმაცეს. გონებრივ სიჩლუნგეს აკრიტიკებს ილია ლუარსაბის და დარეჯანის სახით. სარკასტულად დასცინის გოგოლი თავის გმირებს: მექრთამე, გაუთლელ, გონებაჩლუნგ ადამიანებს.

კომიკურის გამოვლენაზე გავლენას ახდენს ეროვნული თავისებურებები. ერთმანეთს გვანან გოგოლის „ძველი დროის მებატონეებისა" და ილიას „კაცია ადამიანის?" გმირები, მაგრამ იმისი დიდად განსხვავდებიან ეროვნული თავისებურებით.

დიდ განსხვავებას ჰქმნის გმირთა სოციალური მდგომარეობა. მაგალითად, ღარიბებს არასოდეს არ ეჩვენებათ სასაცილოდ გაჭირვებული ხალხის თენდაც კომიკური მდგომარეობა, რამაც მილიონერებში შეიძლება სიცილი გამოიწვიოს და პირიქით.

კომიკურია ღრმად მოხუცებული ადამიანი, რომელიც ახალგაზრდობას ეპოტინება და თავის მდგომარეობას კი ვერ მიხვედრილა, მაიმუნის მანჭვა-გრეხვა, ძაღლის ლაქუცი, ბატის ბაჯბაჯი.

კომიკურია და ერთგვარად ტრაგიკულიც ფოიხტვანგერის „ცრუ ნერონში" მექოთნე ტერენციუსი, რომელიც არა მხოლოდ გარეგნულად ჰგავს ნერონს, არამედ სულიერადაც.

იმ ქვეყანაში, სადაც უსამართლობა, ძალადობა და უნიჭობაა გამეფებული, საკვირველია, რომ უმეცარმა და სასაცილო ადამიანმა ბატონობას მიაღწიოს, როგორც ეს კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერშია" დახატული; ამით ავტორი აკრიტიკებს საზოგადოების არაჯანმრთელ მოვლენებს, უარყოფით მხარეებს და მისი სრულყოფისაკენ მოუწოდებს.

კომიკურის ისტორიიდან. სიტყვა „კომედია" წარმოდგება ორი ბერძნული სიტყვიდან „კომოს" — მოქეიფეთა პროცესია დიონისეს დღესასწაულზე, „ოდე" — სიმღერა. კომედიის ჟანრი წარმოიშვა დიონისეს საკულტო დღესასწაულიდან. დიონისე იფვლებოდა ნაყოფიერების, ღვინის, თრობისა და სიამოვნების ღმერთად. მას გააჩნდა ბუნებასთან ერთად განუწყვეტელი კვდომისა და განახლების უნარი. მის დღესასწაულებში ცხოველის, განსაკუთრებით თხის ტყავებში გადაცმული ადამიანები მუსიკით, სიმღერითა და ცეკვით მიაცილებდნენ მას. მხიარულ მუსიკას, ხუმრობას და გართობას ენაცვლებოდა სამწუხარო მოტივებიც, რაც დაკავშირებული იყო დიონისეს—ბუნების მიძინებასთან. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, დიონისემ ვაზი აჩუქა იკაროსს, რომელმაც ღვინი ნაყოფით დაათრო მწყემსები. მწყემსები დახოცილები

ეგონათ, რის გამოც იკაროსი დასაჯეს. მამის საფლავზე თავი ჩამოიხრჩო მისმა ქალიშვილმა, რომელსაც მამის დაკრძალვის ადგილი ძალღმა მიაგნებინა. მაგრამ დიონისემ ისინი გააცოცხლა. თვით დიონისე ტიტანებმა დაგლიჯეს, მაგრამ ის კვლავ აღსდგა და ხალხს ასწავლა ღვინოს, ანუ თავისსავე სისხლს. დიონისეს დღესასწაულს უკავშირდებოდა ფალოსის კულტი და საერთოდ, თავაწყვეტილი დროსტარება და მხიარულება. ბერძნულ დიონისეს დღესასწაულებს გავდა რომაული სატურნალიები.

ბერძენი კომედიოგრაფებიდან აღსანიშნავია არისტოფანე, კრატეტი და კრატინე. კრატინე ხშირად იღებდა ხოლმე პირველ პრემიას, არისტოფანე კი მეორეს. არისტოფანეს კომედიებიდან აღსანიშნავია „მხედრები“, „ღრუბლები“, „ზავი“ და სხვ. მათ ახასიათებდათ მკვეთრი პოლიტიკური სატირა, არისტოფანე თავის „ღრუბლებში“ დასცინოდა ცნობილ ბერძენ ფილოსოფოსსა და მოაზროვნეს სოკრატეს. აღსანიშნავია აგრეთვე კომედიოგრაფი მენანდრე, რომლის კომედიები აგებულია სასიყვარულო ინტრიგაზე. მას ეკუთვნის დრამის ხუთ ნაწილად დაყოფა და სამი ერთიანობის პრინციპის (დროის, ადგილისა და მოქმედების) შემოღება. ბერძნულ დრამებში გამოყენებული იყო ქორო. რომელიც შედგებოდა 24 წევრისაგან. გამოყენებული იყო აგრეთვე ცეკვა. უაღრესად თანმიმდევრულად ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი კომიკურის შესახებ შემუშავებული ჰქონდა პლატონს. მას სასაცილო ანუ კომიკური მიაჩნდა სერიოზულის შეცნობის საშუალებად. ამას გარდა, „იგი კომიკურის ცოდნას აუცილებლად მიიჩნევდა იმისთვის, რომ ადამიანმა უცოდინარობის გამო არ გააკეთოს და არ თქვას რაიმე სასაცილო სრულიად უადგილოდ“[4]. პლატონი სასაცილოს შეცნობას შესაძლებლად თვლიდა მისდამი დაპირისპირებული მოვლენების მეშვეობით. პლატონი კომიკურის განსაზღვრებასაც ცდილობდა. იგი ფიქრობდა, რომ სასაცილოა ის. „ვინც თავის თავზე მცდარი შეხედულებისაა და სისუსტისა და უცოდინარობის გამო არ შეუძლია შური იძიოს მაშინ, როცა მას დასცინიან. ხოლო იმას, ვისაც ძალუძს შური იძიოს, უწოდე ძლიერი, საშინელი და სახიფათო. შენ ამგვარად შექმნი მათზე ყველაზე სწორ შეხედულებას. მართლაც, ძლიერის უვიცობა სახიფათოა და სამარცხვინო, რადგან თვით უვიცობა და ყველა მისი ნიღაბი დამღუპველია მახლობელთათვის. სუსტთა უცოდინარობას კი ჩვენ მივაკუთვნებთ ისეთ რამეს, რაც სიცილს იწვევს სცენაზეც და ცხოვრებაშიც“[5]. პლატონი ამავე დროს კომედიას „სასაცილო გასართობად“ თვლიდა. როგორც ვხედავთ, პლატონი კომედიას უტილიტარულ ფუნქციებს აკისრებს. ის არის თავის თავის შეცნობისა და დაკვირვების, სასაცილო მდგომარეობის თავიდან აცილების, გართობისა და დასვენების საშუალება.

კომიკურის თეორიის შემდგომ განვითარებას ვხვდებით არისტოტელესთან. მას კომიკური ესმოდა წინააღმდეგობად მშვენიერსა და მახინჯს შორის. მისი აზრით, კომედია ემსახურება სიმახინჯისა და მანკი-

ერების გამომჟღავნებას. კომიკურად მიაჩნდა მას სიძუნწე, მფლანგველობა, ყოყლოჩინობა და სხვ. მისი აზრით, კომიკურს არავისთვის არა აქვს დამღუპველი მნიშვნელობა. იგი ასახავს სასაცილოს, რომელიც სიმახინჯის ნაწილია. ხოლო სასაცილო წარმოგვიდგენს შეცდომას ან სამარცხვინოს, რომელიც არ შეიცავს ტანჯვას ან ზიანს.[5] იგი წერდა: „კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელი მათი სიავის, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით. სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვას ან ზიანს არ შეიცავს. ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სამარცხვინო და დაღრანჭული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს"[6].

რენესანსის ეპოქის უდიდესმა წარმომადგენელმა ბოკაჩომ „დეკამერონში" ამხილა სამღვდელოებისა და ბერების ცხოვრებიდან მანკიერი მხარეები, მისცა მათ კომიკური ფორმა, რითაც საფუძველი ჩაუყარა მომავალ ნოველას.[7]

XVI დიდი ესპანელი დრამატურგი ლოპე დე ვეგა[7], ავტორი ათასზე მეტი დრამატული ნაწარმოებისა, მათ შორის რამოდენიმე ასეული კომედიისა, ტრაქტატში „კომედიის შექმნის ახალი სახელმძღვანელო" წერდა, რომ კომედიის მიზანი მიბაძვაა, რომ მიბაძვა, პირველ ყოვლისა, თანამედროვეობას უნდა ეხებოდეს, რომ კომედია უნდა იყოს ცხოვრების სარკე, რომელიც სიმართლეს იტყვის მის შესახებ. კომედიაში ბაძავენ ადამიანთა მოქმედებებსაც. ადამიანის მანკიერ მხარეებს, ამიტომ იგი კომედიის ძირითად დანიშნულებას აღმორდელობით ფუნქციაში ხედავდა. გმირთა ენა მათი მოქმედების შესატყვისი უნდა იყოს. ე. ი. მეფე უნდა მეტყველებდეს მეფისათვის შესაფერი ენით, ბოხუცი მოხუცის ენით, ასევე შეყვარებული, რაინდი და სხვა. ენა კომედიისა უნდა იყოს, ნათელი, გამჭვირვალე და გასაგები, იგი ჩვეულებრივი სალაპარაკო ენისაგან არ უნდა განსხვავდებოდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა მსატვრული სიმართლე. ყოველივე ამის პარალელურად იგი იმასაც აღნიშნავდა, რომ ტრაგედიის ძირითადი წყაროა ისტორია, კომედიისა კი — გამონაგონი.

მისი აზრით, კომედიოგრაფი ბრმად არ უნდა მისდევდეს წინასწარ შემუშავებულ კანონებს, იგი მით უფრო მეტ წარმატებას მიაღწევს, რაც ნაკლებ დაემორჩილება მათ. მაგალითისათვის მოჰყონდა საკუთარი თავი: თუ მან რაიმე წარმატებას მიაღწია, მხოლოდ იმის წყალობით, რომ კანონებს არ ემორჩილებოდა.

ლოპე დე ვეგა კომედიოგრაფისთვის აუცილებლად მიიჩნევდა გმირთა ფსიქოლოგიის კარგ და ზედმიწევნით ცოდნას.

ამრიგად, იგი კომედიის დანიშნულებას ხედავდა მკითხველისა და მსმენელისათვის ცოდნის მიწოდებაში, სინამდვილის გაღმოცემაში,

მანკიერებათა მხილებაში და მაშასადამე, ადამიანთა აღზრდაში. მაგრამ ის ამით არ კმაყოფილდებოდა და ყოველივე ამას უმატებდა აგრეთვე სიამოვნების მინიჭებას, ანუ დადებითი ემოციების გამოწვევას ადამიანში.

ჰობსის აზრით, კომიკური ესაა „მოულოდნელობის გამოყენება საკუთარი უპირატესობის შეგრძნებასთან დაკავშირებით“[8].

კლასიციზმის მედროშე ბუალო ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნება“ (1674) მოითხოვდა ძველ ბერძნულ კლასიკურ ხელოვნებასთან დაბრუნებას, ბუნებისადმი მიბაძვას, ადამიანთა გულების საიდუმლოების შეცნობას, მათი ხასიათების ცოდნას. კომედიამ უნდა ასახოს მდაბალი და მანკიერი მოვლენები, უნდა ამხილოს ადამიანთა ისეთი ნაკლი, როგორიცაა სიზარმაცე, სისულელე, მფლანგველობა და სხვ. კომედიის შექმნისათვის საჭიროა განსაკუთრებული თანდაყოლილი ნიჭი. იგი კომედიოგრაფებისაგან მოითხოვდა აზრისა და ფორმის ერთიანობის ღირებას. მაგრამ შინაარსისათვის უპირატესობის მიცემას, უბრალოებას, ბათობა. აზრის ნოქმედებაში გადმოცემა. სასარგებლოს შერწყმას სასიამოვნოსთან, სათნოების სწავლებას და სხვ.

კანტის აზრით, კომედია არის „დაძაბული მოლოდინის უცბად არარაობად ქცეული გამოწვეული აფექტი“. ზოგჯერ იგი კომედიას უწოდებს წინააღმდეგობას ამაღლებულსა და არარაობას შორის. ტრაგედია უფრო ამაღლებულთან არის დაკავშირებული, კომედია კი — მშვენიერთან. იგი წერდა: „ჩვენ ვიცინით იმიტომ, რომ ჩვენი მოლოდინი დაძაბული იყო და უცებ არარაობად გადაიქცა“[9]. საერთოდ, კანტისათვის ხელოვნება და კერძოდ, პოეზია აზრთა თამაშია. „ჩვენ აზრებით ვთამაშობთ, როცა გარკვეული მიზანი არ გვაიძულებს განვახორციელოთ მისი მიღწევისაკენ მიმართული გარკვეული გონებრივი შრომა“. კანტის აზრით, „პოეტი არაფერს არ ასწავლის. მან თამაში არ უნდა აქციოს შრომად... პოეზია უმშვენიერესი თამაშია, რადგან მასში ადამიანის ყველა სულიერი ძალა თამაშის მდგომარეობაში იმყოფება“[10].

შილერის აზრით, დაცინვა და ზიზღი უკეთ აღმოფხვრის უხამსობასა და სიმდაბლეს, ვიდრე აღშფოთება. ადამიანის განცდა კომიკურის ხილვისას არის ნათელი, თავისუფალი და მხიარული. ამ დროს ადამიანი პასიურია. ის მხოლოდ ჰვრეტს და ამიტომ მისი მდგომარეობა ღმერთებისას უახლოვდება, რომელთაც არაფერი არ აწუხებთ და არაფერზე არ ზრუნავენ[11].

ჰეგელის აზრით, ტრაგედიაში ვლინდება აბსოლუტური სული, კომედიაში — სუბიექტი. სასაცილოს წყაროდ მას მიაჩნია წინააღმდეგობა „არსებასა და მის გამოვლენას, მიზანსა და საშუალებას შორის“[12]. ამის გარდა, კომიკურად იგი თვლის სამყაროს, რომელიც ირღვევა მისი მიზნების უმნიშვნელობის გამო. კომიკურის ობიექტი, მისი აზრით, ძირითადად, ადამიანთა მანკიერებანია. კომიკურში ხან საშუალება აღემატება მიზანს, ხან კი პირიქით. წინააღმდეგობა შეიძლება არსებობ-

დეს ხასიათსა და მდგომარეობას შორის. კომიკური უკავშირდება ობიექტურ არარაობას, რომელიც ვერ გრძნობს ამას. კომიკურის წყაროა ადამიანის მანკიერება, როგორიცაა სიბრიყვე, ქედმაღლობა, აზროვნების შეზღუდულობა, წვრილმანი მიზნების დევნა მთელი სერიოზულობით, ანდა პირიქით, მნიშვნელოვანი მიზნების დევნა შეუფერებლად უმნიშვნელო საშუალებებით. მართალია, კომიკური გმირი მიზანს ვერ აღწევს, მაგრამ არც იღუპება. ამიტომ კომედიას ყოველთვის თან ახლავს მხიარული სიტუაციები და მხიარული დასასრული.

კირკეგორი წერს: „კომიკურობა მდგომარეობს იმაში, რომ სუბიექტურობას სურს გახადოს თავისი თავი მნიშვნელოვანი, როგორც შიშველი ფორმა... უღრმესი კომიზმი იმაშია, რომ შემთხვევითი ინდივიდუუმი იჩემებს უნივერსალურ იდეას გახდეს მთელი მსოფლიოს განმათავისუფლებელი“[13].

ნიკოლაი ჰარტმანი ასხვაებს კომიკურის სამ ფორმას. ყოველი ფორმა გამოხატავს ადამიანის რომელიმე სულიერ ნაკლს. ა) ზნეობრივი ნაკლი: მერყეობა, მოუხეშაობა, სიზარმაცე, მოუთმენლობა, მორცხვობა, შიში, სულმოკლეობა და ა. შ. ბ) ინტელექტუალური ნაკლი: დილეტანტიზმი, სიჯიუტე, ქედმაღლობა, თვითდარწმუნებულობა, ამპარტავნობა და ა. შ. გ) ადამიანური სისუსტე: საკუთარი აზრის უქონლობა, გაუბედაობა, მორცხვობა და ა. შ. კომიკური სისულელე კი არაა, გონიერების პრეტენზიის მქონე სისულელეა[14].

ანრი ბერგსონის აზრით, კომიკური არის მატერიის და არა სულის სიმახინჯის თვისება. კომიკურისათვის დამახასიათებელია სრული უგრძნობლობა იმ ობიექტისადმი, რომელსაც დასცინის. მას აკლია ემოციურობა, რადგან მთლიანად გონების სფეროში მდებარეობს. კომიკურ ცმირში კი ერთი გრძნობა სრულიად დამოუკიდებელია მეორისაგან. მაგალითად, ჰარპაგონში—სიძუნწისა და მშობლიური გრძნობა. მოქმედი გმირი ვერ ეგუება საზოგადოებას, ხოლო მაყურებელი უგრძნობია მის მიმართ — აი, ორი ძირითადი პირობა კომედიისა. იგი ფიქრობდა, რომ კომედია ერთგვარი შუალედია ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, რადგან კომედია არაა ისე უანგარო, როგორც ჰეშმარიტი ხელოვნება. კომედიის საგანი ზოგადია, დრამისა — ინდივიდუალური. ტრაგიკოსი ხასიათებს თავის თავში ეძებს, კომედიოგრაფი — გარეთ. ამიტომ დრამა არის პოეტის „თვითგამოხატვა“. კომედია, მისი აზრით, არ ასახავს რეალურ კონფლიქტებს, მისი საფუძველია ცხოვრების ილუზია. ადარებდა რა ერთმანეთს სულსა და მატერიას, იგი აღნიშნავდა, რომ სიცოცხლის ყველა ატრიბუტი დამახასიათებელია არა მატერიისათვის, არამედ სულისთვის. წიგნში „სიცილი“ იგი წერდა, რომ სხეულს გრაციას ანიჭებს სული, მაგრამ მატერია ეწინააღმდეგება მას და მუდმივად ინერტულ მდგომარეობაში ყოფნა სურს. ბერგსონი კომედიის არსს უგრძნობლობაში ხედავს[15].

რუსული კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენლები, რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები საფუძვლიანად ამუშავებენ კომიკურის კატეგორიას. ისინი თავის თეორიას ავითარებდნენ გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელთა წინააღმდეგ. ჩერნიშევსკის აზრით, „კომიკური არის შინაგანი სიცარიელე და არარაობა, დაფარული გარეგნობით, რომელსაც შინაარსისა და რეალური მნიშვნელობის პრეტენზია აქვს“[16]. მისი აზრით, როცა სულელს დავცინით, ამავე დროს ვიცით, როგორი არ უნდა იყოს ის, რომ არ გახდეს სიცილის ობიექტი. ამრიგად, სასაცილო არაპირდაპირ იდეალს გამოხატავს. „როდესაც სულელზე ვიცინით, მე ვგრძნობ, რომ მესმის მისი სისულელე. მესმის ის, თუ რატომ არის ის სულელი, აგრეთვე ისიც მესმის, თუ როგორი უნდა იყოს ის, რომ არ იყოს სულელი. მაშასადამე, ამ დროს მე ჩემი თავი მასზე ბევრად მაღლა მგონია. კომიკური ჩემში აღვიძებს საკუთარი ღირსების გრძნობას“[17]. ჩერნიშევსკის არ მიაჩნია მართებულად შიშერისა და ჰეგელის კონცეფცია, რომლის მიხედვით კომიკური არის სახის მიერ იდეის ძლევა. ადამიანი მაშინ გვეჩვენება კომიკურად, ფიქრობდა ჩერნიშევსკი, როცა მას აქვს იმაზე მეტი პრეტენზია, ვიდრე სინამდვილეშია. იგი ფიქრობდა, რომ კომიკური არ არსებობს ბუნებაში. ბუნება შეიძლება იყოს მახინჯიც, ლამაზიც და ულამაზოც, მაგრამ არა კომიკური. მართალია, კომიკურის ცნებას ვსმარობთ ცხოველების მიმართ, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ ასოციაციით ადამიანთა სასაცილო მოქმედებებს ვგულისხმობთ. ასეა მაშინ, როცა ვუმზერთ მაიმუნის მანჯაობას ან ბატის ბაჯბაჯს.

გერცენის აზრით, კომედია იყო საშუალება ყოველივე მოძველებულისა და დრომოჭმულის წინააღმდეგ საბრძოლველად: „სიცილი— წერდა გერცენი — ერთ-ერთი უძლიერესი იარაღია ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რამაც თავისი დრო მოჭამა... როგორც მედიდური ნანგრევი. რომელიც ხელს უშლის ცხოვრების ზრდას და აშინებს სუსტებს“[18].

გოგოლის აზრით, კომიკურში უნდა ვაკრიტიკებდეთ არა მახინჯ სხეულს, არამედ მახინჯ სულს. სიცილი მიზნად ისახავს განამტკიცოს საზოგადოების იდეალები და სიხარული მიანიჭოს ადამიანებს. იგი არ იყო წინააღმდეგი იმისა, რომ კომედიაში მოცემული ყოფილიყო სასიყვარულო ინტრიგები.

დობროლუბოვმა საყურადღებო განსხვავება აღნიშნა კომედიასა და ტრაგედიას შორის. იგი ფიქრობდა, რომ ტრაგედია გამოხატავს საზოგადოების იდეალებს, კომედია — მის უარყოფით მხარეებს. ტრაგედია გამოხატავს სინამდვილეში, გარესამყაროში არსებულ დაბრკოლებებს, კომედია კი — იმ დაბრკოლებებს, რომელთაც თვით გმირის სისულელე იწვევს. ის რომ უფრო ჭკვიანი ყოფილიყო, ეს დაბრკოლებებიც არ იქნებოდა[19].

საბჭოთა ესთეტიკური სკოლა კომედიის საფუძვლად თვლის წინააღმდეგობას ძველსა და ახალს, ზრდადსა და დრომოჭმულს, მოჩვენებით სიდიადესა და უმნიშვნელო შინაარსს შორის. კერძოდ, ბორევს კომედია მიაჩნია საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე წინააღმდეგობად, წინააღმდეგობად, რომელიც არსებობს ფორმასა და შინაარსს, მიზანსა და საშუალებას, ძველსა და ახალს, არსებასა და მოვლენას, მოქმედებასა და შედეგს, რეალობასა და მასზე შემუშავებულ წარმოდგენას შორის[20]. მისი აზრით, კომიკური არის ადამიანისა და საზოგადოებისათვის არსებული გარკვეული ესთეტიკური ღირებულება[21]. კომიკური არის იდეალთან შეუსაბამობის შედეგი. იგი ესთეტიკურის ერთ-ერთი გამოვლენაა. მას აქვს ზოგადკაცობრიული მნიშვნელობა. ამიტომ მისი ფორმა, მართალია, ნაციონალურია, მაგრამ შინაარსი — ინტერნაციონალური, ზოგადკაცობრიული[22].

ბორევს მოაქვს ჩაპლინის გამონათქვამი იმის შესახებ, რომ ღარიბთა აუდიტორია იცინის არა ღარიბთა, არამედ მდიდართა წარმატებლობაზე. მისი აზრით, სიცილისა და საერთოდ, კომიკურის გამოსახვა ძნელია არქიტექტურაში, ნამდვილი კომიკური სიცილი უაღრესად ჰუმანურია და კრიტიკული. იგი ადამიანურია და ამიტომ მისთვის უცხოა მხოლოდ დამანგრეველი ტენდენციები. ნამდვილი სიცილი თანაბედროვეა. შეუცნობელის წინაშე შიშმა წარმოშვა ღმერთები, ძალამ და სიბრძნემ კი — სასაცილო. კომიკური დასცინის განუკურნებელ მანკიერებათ, სიცილი ნამდვილი რევოლუციონერია, რომელიც ერთდროულად ანგრევს და აშენებს. სიცილი ისევე, როგორც კომიკური, წინააღმდეგობებით არის გამოწვეული.

გერმანისა და სკატერშჩიკოვის აზრით, კომიკურია წინააღმდეგობა ძველსა და ახალს შორის. ესაა ისეთი დრომოჭმული, რომელიც სიცოცხლეს ეპოტინება. კომიკურია ის, რაც არ შეესაბამება ადამიანის შესაძლებლობებს და არღვევს მშვენიერების ზომას. მოვლენა სასაცილოა, როცა მისი ბრძოლა მშვენიერების წინააღმდეგ უმედოა, ხოლო ბარცხი გარდუვალი[23].

კაგანის აზრით, კომიკურია უმნიშვნელო, მახინჯი ინტელექტუალური მოვლენები. კომიკურში დავცინით სისულელეს, დაბნეულობას. მოუხერხებლობას, მაგრამ თუ იგი გადადის საშინელში, მდაბალში, საშიშში, მაშინ სიცილი გადაიზრდება სატირაში, ზიზღში, სიძულვილსა და აღშფოთებაში. მისი აზრით, არ შეიძლება კომიკურისა და სასაცილოს გაიგივება, რადგან სასაცილო ფსიქო-ფიზიოლოგიური მოვლენაა, კომიკური — ესთეტიკური. ადამიანის სულიერ გამარჯვებას, მისი იდეალების გამარჯვებას თან სდევს ღიმილი, მაგრამ ეს არაა კომიკური. ადარებს რა კომიკურსა და ტრაგიკულს, იგი დაასკვნის, რომ ტრაგიკულში რეალურთან შეჯახებისას ღუპება იდეალური, კომიკურში პირიქით — ღუპება რეალობა.

თავი IX

ესთეტიკური იდეალი

ცოტა რამ იდეალის ისტორიიდან. ვის არ გაეგონია, ვის არ სმენია სიტყვა „იდეალი“, მაგრამ ის ყველას თავისებურად ესმის. ამიტომ ესთეტიკაში დღესაც არ დამთავრებულა დავა ამ ცნების შესახებ.

„იდეალის“ ცნება ისევე ცვალებადია და მოძრავი, როგორც ყველა სხვა ცნება; ამიტომაც ყველა ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო თავისი იდეალი. თავისებურად ჰქონდათ იგი წარმოდგენილი ძველ ბერძნებს, ქრისტიანობას, რენესანსის ეპოქას, განმანათლებლობას და სხვ.

ძველ საბერძნეთში, სადაც ხელოვნების განვითარებამ უაღრესად მაღალ საფეხურს მიაღწია, იდეალი თავისუფალი ადამიანის სახით ჰქონდათ წარმოდგენილი, თუმცა ძველი საბერძნეთი ემყარებოდა მონობის ინსტიტუტს და მას აკანონებდა.

ძველი ბერძნების აზრით, იდეალური ადამიანი იყო ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული, ყოველმხრივ სრულყოფილი ადამიანი.

კაცობრიობის აზროვნების გარიჟრაჟზე პლატონმა ზურგი შეაქცია მიწიერ სამყაროს როგორც უსუსურს, წარმავალსა და მოჩვენებითს და იდეალურის ძებნა მიიღმა სამყაროში დაიწყო. ის მოათავსა მან ყოველგვარი სრულყოფილება როგორც ნიშანში და დედანი, ხოლო ეს ქვეყანა იდეალურის დანამატად და მის ანარეკლად აქცია.

მოგვიანებით, როცა ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ გაიმარჯვა და ადამიანებს რელიგიურ-მისტიკური განწყობა დაეუფლა, კაცობრიობამ მზერა ზეცას მიაპყრო, უარყო სხეულებრივი სრულყოფა და მხოლოდ სულიერ სრულყოფაზე იწყო ფიქრი. რწმენით გაჟღენთილ ადამიანს მიწასთან ცოტა რამღა აკავშირებდა, იგი ზეცისაკენ მიისწრაფოდა და სხეულის დათრგუნვას, მის დამონებას ცდილობდა. ასე დაიშალა ჰარმონიულად სრულყოფილი ადამიანი და იწყო მისი ცალმხრივი განვითარება დანარჩენი მხარეების დათრგუნვის ხარჯზე.

აღორძინების, განმანათლებლობის ეპოქას, მთელ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას აწუხებდა პრობლემა ადამიანში დარღვეული ჰარმონიისა და წონასწორობის კვლავ აღდგენისა, რასაც თან სდევდა ოცნება ადამიანის კვლავ დაბრუნებისა მიწაზე, ოცნება ადამიანთა თანასწორობასა, ძმობასა და თავისუფლებაზე. მაგრამ ყოველივე ეს უტოპია იყო კლასობრივ წინააღმდეგობებში გახლართულ საზოგადოებაში.

ესთეტიკის დიდი თეორეტიკოსი შილერი შესანიშნავად გრძნობდა, რომ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის იდეალი დიადი იდეალი იყო, მაგრამ ისიც კარგად იცოდა, რომ მისი თანამედროვე ბარბაროსული წყობილების პირობებში ეს იყო განუხორციელებელი ოცნება. იმ პირობებში, როშლებიც კი არ აკეთილშობილებდა ადამიანს, არამედ

პირიქით, ამდაბლებდა და აჩუქყიანებდა მას. შილერს ეს დიადი იდეალი განუხორციელებლად მიაჩნდა. ამიტომ როგორც ხელოვნების, ისე იდეალის ადგილი მან ადამიანის თავისუფალი შემოქმედებითი ძალების თამაშისა და მოჩვენებითობის სამყაროში გადაიტანა, იმ სამყაროში, სადაც ადამიანს არ ზღუდავს არავითარი პირობითობა, არავითარი ტრადიცია, მორალური ან პოლიტიკური იძულება[1].

დიდი ფრანგი მწერალი ბალზაკი ნაწარმოებში „უხილავი შედევრი“ მხატვრულ ფორმებში გადმოსცემდა თავის თვალსაზრისს იდეალზე, ნაწარმოების მთავარი გმირი მთელი ცხოვრების მანძილზე ხატავდა და ეძებდა სრულყოფილ მშვენიერებას, იდეალს. მაგრამ უშედეგოდ. როდესაც ბოლოს კრიტიკულად გადახედა განვლილ გზას, მიხვდა, რომ ფუჭად დაკარგა დრო და ვერავითარ მშვენიერებას, ვერავითარ იდეალს ვერ მიაღწია, გენიალურ მწერალს ამით უნდოდა ეთქვა, რომ იდეალი მიუღწეველია და რომ ის ოცნებათა სამყაროში მდებარეობს.

დიდ რუს მწერალს, ადამიანის ფსიქიკის ღრმა მცოდნეს — დოსტოევსკის აღმოხდა, რომ იდეალი ის მშვენიერებაა, რომელსაც ვერ მიაღწია ცივილიზებულმა ევროპამ და ვერც ვერასოდეს მიაღწევს.

სამაგიეროდ მეორე დიდმა რუსმა მწერალმა მაიაკოვსკიმ ორ პოეტურ სტრიქონში ღრმააზროვნად გამოხატა თავისი იდეალი:

«Отечество славлю, которое есть,
Но трижды, которое будет!»

ამქვეყნიური სისხლისა და ხორცისაგან იყო დაცლილი რომანტიკოსების ესთეტიკური იდეალი. იგი აღებული იყო არა სინამდვილიდან, არამედ მათივე პოეტური ფანტაზიიდან.

ესთეტიკური იდეალის მატერიალისტურ გაგებასთან ახლო მივიდა რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი ჩერნიშევსკი, რომლის თვალსაზრისით, იდეალი იყო მშვენიერება, ანუ ცხოვრება როგორც ის ჩვენ გვესმის, როგორიც უნდა იყოს ის.

საბჭოთა ესთეტიკოსებს იდეალი ესმით ადამიანის ყოველმხრივ, ჰარმონიულ განვითარებად[2], ბუნებისა და საზოგადოების მშვენიერებად, ქმნადობად მშვენიერების კანონების მიხედვით[3], წარმოდგენად სრულყოფილ ადამიანსა და საზოგადოებაზე[4]. ამასთან დაკავშირებით ზოგჯერ ამაღლებული გაგებულია სწრაფვად იდეალის განხორციელებისაკენ, ხოლო იდეალი მიზნად, რომლისაკენაც მივისწრაფით[5]. ზოგჯერ იგი მიაჩნიათ ესთეტიკური შემეცნებისა და სამყაროს გარდაქმნის აქტიურ ძალად[6]. ზოგჯერ კი, მსგავსად ჩერნიშევსკისა, იდეალი მიაჩნიათ ცხოვრებად, როგორიც უნდა იყოს ის[7], ანდა ადამიანის ყოველმხრივ განვითარებად[8]. საბჭოთა ესთეტიკოსებისათვის იდეალი არის სავსებით განხორციელებადი და მიღწევადი. მაგრამ იგი საბოლოოდ ხორციელდება კომუნიზმის დროს, როცა შეიქმნება ყველა პირობა ადამიანისა და საზო-

გადოების ყოველმხრივი განვითარებისათვის[9]. ამრიგად, საბჭოთა ესთეტიკოსებისათვის იდეალი არაა აბსტრაქტული წარმოდგენა, არამედ კონკრეტულ-გრძნობადი[10], თუმცა ზოგჯერ გადატანილი მყობადისა და ჯერ-არსია სფეროში[11]. საბჭოთა ესთეტიკოსები არ აშორებენ ერთმანეთს იდეალსა და ცხოვრებას[12], თუმცა ამავე დროს აღნიშნავენ ფანტაზიისა და აზროვნების დიდ მნიშვნელობას ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბებაში[13]. ისინი მჭიდროდ უკავშირებენ ერთმანეთს ესთეტიკურსა და ხელოვნების იდეალს[14], რომელსაც ხშირად სილამაზის მთლიან სახედ წარმოადგენენ[15].

როგორც ვხედავთ, იდეალისტებმა იდეალი იდეების სამყაროში გადაიტანეს, ანდა ადამიანისათვის მიუწვდომლად ჩათვალეს. რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა იდეალი ცხოვრებას დაუახლოვეს, თუმცა ისეთ ცხოვრებას, რომელიც ჯერ-არსის სფეროს ეკუთვნის. ესთეტიკური იდეალის პრობლემის გადაჭრის სწორ გზაზე დგას საბჭოთა ესთეტიკა, სადაც იდეალი მჭიდროდ უკავშირდება სინამდვილეს და წარმოდგენილია ხან ბუნების, ხან ადამიანის, ხან საზოგადოებრივ მიმართებათა სრულყოფის სახით. ამავე დროს ჩვენი ესთეტიკოსების კონცეფციით, ფანტაზიის როლი არ არის გამოთიშული წარმოდგენის, ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბების პროცესიდან და რაც მთავარია, მათ კონცეფციაში გამოსჭვივის ღრმა ოპტიმიზმი, ესთეტიკური იდეალის განხორციელების რწმენა, წარმოდგენა მის საკუთრებით რეალურ ბუნებაზე. მაგრამ ესთეტიკურ იდეალზე სრული წარმოდგენის შემუშავებისათვის ბევრი რამ კიდევ მოითხოვს მოფიქრებასა და გადაწყვეტას.

ი დ ე ა ლ ი ს გ ა ნ ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს. ი დ ე ა და ი დ ე ა ლ ი. სიტყვა „იდეალი“ წარმოდგება ბერძნული სიტყვისაგან „იდეა“. მაგრამ მათი მნიშვნელობა განსხვავებულია. იდეა ნაკლებ ხატოვანია, ნაკლებ სახოვანი, ნაკლები ნიშნების შემცველი, ამიტომ ნაკლებ კონკრეტულიც, ვიდრე იდეალი. ერთი სიტყვით, იდეა ცნებაა, იდეალი კი წარმოდგენა, სახე. სურათი და ამიტომ უფრო სრული, ვიდრე იდეა.

ი დ ე ა ლ ი ს წ ა რ მ ო შ ო ბ ა. იდეალის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობს ადამიანის მთელი შემეცნებითი და გრძნობადი აპარატი. იდეალი იქმნება მაშინ, როცა ადამიანი ხედავს არასრულყოფილებას, ნაკლს, ხარვეზს. ამ დროს ამოქმედდება ფანტაზია და წარმოდგენა, რაც აცილებს მას. ამრიგად, ადამიანი ჯერ ამჩნევს და გაიაზრებს ნაკლს, შემდეგ კი აცილებს მას ფანტაზიისა და წარმოდგენის საშუალებით. მაგრამ იდეალი არაა მხოლოდ ფანტაზიის ნაყოფი. მას ფესვები სინამდვილეში აქვს გადგმული და სინამდვილეში შემჩნეული არასრულყოფილებით არის ნაკარნახევი. იდეალის ფორმირებაზე გავლენას ახდენს არა მხოლოდ სუბიექტის თავისებურებანი, არამედ სინამდვილეც, ეკონომიური პირობები, ეროვნული და პოლიტიკური თავისებურებანი, სოციალური ურთიერთობანი, ტრადიციები და სხვ. გარდა ამისა, იდეალი ეკუთვნის მო-

მავალს, ჯერ-არსის სფეროს, რადგან წარმოგვიდგენს იმას, რაც არაა სინამდვილეში, მაგრამ რაც უნდა იყოს, ან რაც იქნება მომავალში.

იდეალი და მშვენიერება. მოაზროვნეთა უმრავლესობა იდეალს აკუთვნებს მომავლის სფეროს. მათი აზრით, იდეალი წარმოადგენს იმას, რაც არაა დღეს ან აწმყოში, მაგრამ რაც იქნება მყობადში, ამით ისინი იდეალს მიჯნავდნენ არსებული მშვენიერებისაგან. მაგრამ ამ მოსაზრებას ყველა არ იზიარებდა. საერთოდ, ამ სფეროშიც აზრთა დიდი სხვადასხვაობაა. ამიტომაც გადაწყვეტას მოითხოვს იდეალის მშვენიერებასთან მიმართების საკითხიც.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ იდეალიც მშვენიერებაა. მაგრამ არა დღეს ან რეალურად არსებული, არამედ მომავალი მშვენიერება, ის მშვენიერება, რომელიც უნდა იყოს და რომელიც ჯერჯერობით არ არსებობს. რადგან ჩვენ იდეალი მივიჩნიეთ მომავალ მშვენიერებად, მაშინ ის მშვენიერების მხოლოდ ერთი ნაწილი ყოფილა და არა მთელი მშვენიერება. ამიტომ მისი განსაზღვრება დამოკიდებულია მშვენიერების განსაზღვრებაზე. მშვენიერებას კი ჩვენ განვსაზღვრავთ სრულყოფილებად, რომელსაც უნივერსალური ხასიათი აქვს და არსებობს ადამიანის ცხოვრებისა და ყოფიერების ყველა სფეროში. თუ მშვენიერება აწმყოში არსებული სრულყოფილებაა, მაშინ იდეალი იქნება მომავალი სრულყოფილება, რომელიც იარსებებს ადამიანის ცხოვრებისა და ყოფიერების ყველა სფეროში.

აქრიგად, იდეალი შეიძლება მიზნადაც კი მიგვეჩნია. მაგრამ ყოველგვარი მიზანი იდეალი ვერ იქნება. როგორ შეიძლება იდეალად მიგვეჩნია ზრახვები უგნურ მმართველთა, რომელნიც მიისწრაფიან სამფლობელოების გაფართოებისაკენ ადამიანთა სიცოცხლის მსხვერპლგაღების გზით, ან მიზნები ტირანთა, რომელნიც საკუთარ მმართველობას მოსახლეობის თავისუფლების შეზღუდვაზე ამყარებენ, ანდა მიზნები რეციდივისტთა, მკვლელობათა და ძალადობით რომ ლამობენ გამდიდრებას. მაშასადამე, იდეალი არ შეიძლება იმყოფებოდეს არასრულყოფილი, დასაგმობი მოვლენების სფეროში. მისი ადგილსამყოფელი მხოლოდ დადებითი, ზოგჯერ კი ამაღლებული მოვლენებია.

მაგრამ არც იმის თქმა კმარა, რომ იდეალი დადებითი მოვლენების სფეროში მდებარეობს, რადგან ყოველგვარი მომავალი დადებითი მოვლენა ვერ ჩაითვლება იდეალად ან იდეალურად. იდეალურია და იდეალია მხოლოდ ის მომავალი დადებითი მოვლენები, რომელთა მისაღწევად საჭიროა ძალთა დაძაბვა, გარკვეული სიძნელეების გადალახვა, ბრძოლა მისი მოახლოებისათვის.

შეიძლება თუ არა იდეალი მხოლოდ სულიერ მშვენიერებაში და ხელოვნებაში მის განხორციელებაში ვეძიოთ, როგორც ვარაუდობდა ჰეგელი? — არა, რადგან ეს იქნებოდა იდეალის ცალმხრივი გაგება,

მისი მნიშვნელობის დავიწროება, რადგან იდეალი გულისხმობს არა მხოლოდ სულიერ, არამედ სიეულებრივ მშვენიერებასაც. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება ის ისეთივე სრულყოფილი და უნივერსალური, როგორც მისი არსი — მშვენიერება.

სუბიექტური და ობიექტური იდეალურში. რადგან იდეალი ჩვენ მივიჩნიეთ სუბიექტის ფანტაზიის, წარმოდგენისა და გრძნობადობის პროდუქტად, ხომ არ მოხდება ამის გამო მისი გადანაცვლება ძირითადად სუბიექტურის სფეროში, ხომ არ იქცევა იგი ამის გამო მთლიანად სუბიექტურად, ოცნებად და ფანტაზიად? იდეალი, მართლაც, სუბიექტის ძალთა და უნართა შემოქმედების, სუბიექტის მოღვაწეობის პროდუქტია. მიუხედავად ამისა, იგი მხოლოდ სუბიექტური არაა. ცნობილია, რომ ყოველ ფანტაზიაში, რაოდენ სუბიექტური არ უნდა იყოს ის, ყოველთვის არის მოცემული რაიმე კავშირი სინამდვილესთან, რადგან იგი სინამდვილით არის გაპირობებული და ნაკარნახევი. ამდენად იდეალი დიალექტიკური ბუნებისაა, სუბიექტურიცაა და ობიექტურიც.

რეალური და არარეალური იდეალში. იდეალი, როგორც ყოველი მიზანი და ფანტაზია, შეიძლება განხორციელდეს და შეიძლება არა. მისი განხორციელება მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული: გარემო პირობებზე, სუბიექტის თავისებურებაზე, თვით იდეალის სისწორესა და არასისწორეზე, რასაც ცხოვრება და პრაქტიკა ამოწმებს. რეალური, მართებული იდეალები ხორციელდება, არასწორი, არარეალური კი მაოლოდ ქაღალდზე ან წარმოდგენაში რჩება. რეალური იდეალები წარმოდგენებიდან და ქაღალდებიდან გადაინაცვლებენ სინამდვილეში და რეალობად იქცევიან. რეალობაში გადანაცვლებული იდეალი კი უკვე რეალობაა და არა იდეალი. ამის შემდეგ კვლავ ამოქმედდება ადამიანის ფანტაზია, წარმოდგენა და ოცნება, მთელი მისი შემოქმედებითი და აზროვნებითი აპარატით, რათა უფრო მეტად სრულყოს რეალობა, რომელიც აგრეთვე ოდესღაც იდეალს წარმოადგენდა და ასე შემდეგ, დაუსრულებლად. იდეალი იქცევა რეალობად, რეალობის საფუძველზე კი ახალი იდეალები იქმნება. ამაშია იდეალის დიალექტიკა და ამაშია სწორედ ადამიანის არსებობის აზრიც.

სინამდვილე და იდეალი. არ არსებობს „ხვალ" დღევანდელის გარეშე და არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობს „დღეს". ასევე მომავალი მშვენიერებაც არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობს დღევანდელი მშვენიერება. მაგრამ თუ დღეს უკვე მოგვიპოვებია და ვფლობთ მშვენიერებას, რაღად გვჭირდება სხვა, არარსებული მშვენიერება, რომელიც შეიძლება განხორციელდეს და შეიძლება არა? იგი გვჭირდება იმიტომ, რომ ის მშვენიერება, რომელიც უკვე მოვიპოვეთ, აღარაა საკმარისი, აღარ გვეჩვენება საკმაოდ სრულყოფილად. მასში შევნიშნეთ მრავალი ხარვეზი და ნაკლი, რამაც დაბადა

ჩვენში ახალი სწრაფვა, სრულყოფილი მშვენიერებისაკენ. ასე ჩამოყალიბდა ჩვენში წარმოდგენა იდეალზე, რომელიც ბევრად უფრო მშვენიერია და ამაღლებული, ვიდრე სინამდვილეში არსებული მშვენიერება. მაგრამ ეს მომავალი თუ ხვალინდელი მშვენიერება გვიკარნახა აწმყოში არსებულმა მშვენიერებამ, რომელიც ჩვენ უკვე აღარ გვაკმაყოფილებს. როგორც უკვე შეცნობილი, გადალახული და ამოწურული. აქ სრულიად თავისუფლად შეიძლება მოგვეტანა პოეტის სიტყვები: „აწმყო შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა!“

მ ყ ო ბ ა დ ი და ი დ ე ა ლ ი. მშვენიერება არის სრულყოფა აწმყოში, იდეალი — მყობადში. მაგრამ მშვენიერება ისევე, როგორც ესთეტიკის ნებისმიერი კატეგორია, უნივერსალური ბუნებისაა და ამიტომ იგი შეიძლება არსებობდეს ცხოვრების, სინამდვილის ნებისმიერი სფეროს სრულყოფილების სახით, სრულყოფილად და ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის, ბუნებისა და საზოგადოების სრულყოფილების სახით. იდეალის შემოსაზღვრა მხოლოდ რომელიმე ერთი ამათგანით იდეალის მნიშვნელობის დავიწროება იქნებოდა. თუმცა ესთეტიკური იდეალი, პირველ ყოვლისა, სრულყოფილ ადამიანს გულისხმობს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კაცობრიობის არსებობის მანძილზე ადამიანის სრულყოფის მრავალი სქემა იქნა შემუშავებული, რომელსაც ბაძავდა ცოცხალი ადამიანი. თვალში საცემია ადამიანის სრულყოფის ქრისტიანული სქემა. ეს იყო თვინიერი, ყოველივესადმი ადვილად შემგუებელი, მონური ბუნების მქონე ადამიანი, რომელსაც ბრძოლაზე ხელი აეღო, ლოცულობდა და ზრუნავდა იმათ კეთილდღეობაზე, რომელნიც მას ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებდნენ. ცხადია, რომ ასეთ მორალურ სქემაზე ჩამოყალიბებული ადამიანი ვერ იქნებოდა ნამდვილად სრულყოფილი და ჰარმონიული.

მხოლოდ ახალმა მორალმა, რომელიც არ იქნება აგებული განუწყვეტელი თვითგვემის, თვითდამცირების, მორჩილებისა და მონობის პრინციპებზე, არამედ ჭეშმარიტი კაცთმოყვარეობისა და სამართლიანობის პრინციპებზე, შეიძლება წარმოქმნას ნამდვილად ჰარმონიულად განვითარებული და სრულყოფილი ადამიანის იდეალი და შემდეგ რეალობად აქციოს იგი.

კ ო მ უ ნ ი ზ მ ი და ი დ ე ა ლ ი. ძრავალსაუკუნოვანი ოცნება ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებულ ადამიანზე შეიძლება რეალობად იქცეს მხოლოდ კომუნისტურ საზოგადოებაში, რომელიც გულისხმობს ეკონომიკური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს მაქსიმალურ განვითარებას. მხოლოდ აქ შეიძლება ჩამოყალიბდეს ადამიანი, რომელშიც ჰარმონიულად იქნება შერწყმული ყოველივე მაღალი

და დიადი, ყოველივე ის, რისკენაც ისწრაფოდა კაცობრიობა. ეს იქნება ადამიანი გონებრივად და ფიზიკურად ძლიერი, სულიერად სპეტაკი და ამაღლებული, სამართლიანი და კაცთმოყვარე, დიდი ენერგიისა და შემოქმედებითი უნარის მქონე: ადამიანი, რომელსაც მყარად დაუბჯენია ფეხი დედამიწაზე, მაგრამ ცაზე გაუგებარი არა დაუტოვებია რა, ადამიანი, რომელსაც ბუნების მრავალი საიდუმლოება ამოუხსნია და მრავალი რამ წინასწარ განუჭვრეტია. ერთი სიტყვით, ეს იქნება ადამიანი, რომელიც ოდესღაც ღმერთის სახით წარმოედგინათ.

სოციალური მიმართება და ესთეტიკური იდეალი. ზოგიერთი თეორეტიკოსი შენიშნავს რა სოციალურ მიმართებათა უდიდეს მნიშვნელობას ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბებაში, იდეალი მხოლოდ ამ მიმართებაზე დაჰყავს. რა თქმა უნდა, როდესაც იდეალი სრულყოფილი ადამიანის სახით წარმოგვიდგენია, მას სოციალური ბუნებაც ექნება, რადგან, ცნობილია, რომ ადამიანი, რაოდენ რომანტიკულად და მიზანტროპულად განწყობილიც არ უნდა იყოს, არ არსებობს სოციალური მიმართებების გარეშე. ამას უნდა დავუმატოთ ის, რომ იდეალის, როგორც ნებისმიერი ესთეტიკური კატეგორიის, ჩამოყალიბებისა და აღქმისას სოციალურს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. ხოლო ადამიანის ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბებაზე საზოგადოება წარუშლელ დაღს ასვამს და აფორმებს მას. მაგრამ როგორც უკვე იყო ნათქვამი, სოციალური ესთეტიკური იდეალის მხოლოდ ნაწილია. ესაა წარმოდგენა იდეალურ საზოგადოებაზე. იდეალის მრავალი სხვა მხარე სოციალური ფაქტორის რაოდენ დიდ გავლენასაც არ უნდა განიცდიდეს, სოციალურზე მაინც არ დაიყვანება. თუნდაც ბუნების მშვენიერება ან მისი ესთეტიკური იდეალი. მართალია, ბუნების მშვენიერებასაც, საბოლოო ჯამში, ადამიანი, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სოციალურად ჩამოყალიბებული ადამიანი აღიქვამს, მაგრამ ამის გამო ბუნება სოციალურ მოვლენად არ იქცევა. მართალია, ყოველ მოვლენას წარმოიდგენს, აღიქვამს სოციალური პიროვნება — ადამიანი, რომელიც წარმოქმნა, ჩამოაყალიბა და გაზარდა საზოგადოებამ. სოციალურმა ურთიერთობებმა და ამიტომ ეს მოვლენები, აღქმული სოციალური პიროვნების მიერ, სოციალურად იქცევა. მიუხედავად ამისა, სოციალური სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად ყველა მოვლენა სოციალური არაა, თუნდაც ისეთი დიდი და მნიშვნელოვანი რამ, როგორიცაა ბუნება. ამიტომაც იდეალის დაყვანა მხოლოდ სოციალურ მიმართებებზე მისი შინაარსის დავიწროება იქნებოდა. მას ჩამოსცილდებოდა მრავალი დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილი, თუნდაც ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორიცაა ბუნება.

ბუნება და ესთეტიკური იდეალი. ესთეტიკური იდეალი გულისხმობს არა მხოლოდ ადამიანისა და საზოგადოების, არამედ ბუნების სრულყოფასაც. ამიტომ, ცხადია, უნდა არსებობდეს და

არსებობს კიდეც ბუნების ესთეტიკური იდეალი. ზოგჯერ არსებული ბუნება სავსებით აკმაყოფილებს ადამიანის მაძიებელ სულს და ადამიანიც ტკბება ბუნებით, გადააქვს იგი ხელოვნებაში, აწარმოებს მის რეპროდუქციას, ასახავს მას. ასე ქაღალდზე გადატანილი ბუნება უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს მას და ხშირად უნაზღაურებს იმ დანაკლისს, რასაც განიცდის ბუნებისაგან დაშორების გამო. მაგრამ ზოგჯერ თვით უმშვენიერესი ბუნებაც კი ვერ აკმაყოფილებს ადამიანის ამაღლებულ გემოვნებას, მის დაუცხრომელ სწრაფვას და აი, მაშინ, კვლავ ამოქმედდება ადამიანის ფანტაზიისა და წარმოსახვის უნარი, რის შედეგად იქმნება ბუნების ესთეტიკური იდეალი. ამიტომაც ამ დროს ასპარეზზე გამოდის ადამიანის პრაქტიკული მოღვაწეობის უნარი და ადამიანის გონებაში ან ქაღალდზე არსებული ესთეტიკური იდეალი ჩქარა ისევ სინამდვილეში გადაინაცვლებს. ასე იქმნება ე. წ. „მეორე ბუნება“, რომელიც ეჯიბრება ნამდვილ ბუნებას, უფრო მეტად სრულყოფს მას, რათა უკეთ დაუქვემდებაროს იგი ადამიანის ინტერესსა და მიზნებს. ასე „აადამიანებს“ ბუნებას ადამიანი.

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა და ი დ ე ა ლ ი. ხელოვნების საგანია არა მხოლოდ არსებული მშვენიერება, არამედ მომავალი მშვენიერებაც ანუ იდეალი, რომელიც ერთი მთლიანი მშვენიერების ნაწილია. ხელოვანი ყოველთვის ითვალისწინებს იდეალს, მაშინაც კი, როდესაც ხატავს მახინჯ მხარეებს. ხელოვნების ნაწარმოები კი იმ მედალიონსა ჰგავს, რომლის ერთ მხარეზე აწყოა გამოსახული, მეორეზე — მომავალი. ერთ მხარეზე სიმახინჯეა, მეორეზე — მშვენიერი. ამაღლებული. ხელოვანი ხედავს, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, უნდა ხედავდეს არა მხოლოდ იმას, რაც არის, არამედ იმასაც, რაც უნდა იყოს, მაგრამ რაც ჯერჯერობით არ არის. იდეალიც სწორედ ესაა. იმას, რაც უნდა იყოს, განსაკუთრებით ყურადღებას აქცევს ხელოვნების ისეთი მხარე, როგორიცაა შეფასების, მოწონება-დაწუნების თვისება. ეს მხარე კი ყოველთვის თან ახლავს ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებს და სწრაფად გადაეცემა მკითხველს, მაყურებელს ან მსმენელს. ხელოვანი უაღრესად წინდახედულია და მაშინაც კი, როცა მას მხოლოდ აწმყო აინტერესებს, მომავალს განჭვრეტს და მისკენ მისასვლელ გზებსა ჰკაფავს. ამ მომავალი პერსპექტივების გათვალისწინების გარეშე ხელოვნება უბრალო ხელოსნობად გადაიქცეოდა. მოწონების შემთხვევაში ხელოვანი ხელს უწყობს არსებული მშვენიერების განმტკიცებასა და დამკვიდრებას, დაწუნების შემთხვევაში ის უარყოფს სინამდვილეს მისი უარყოფითი მხარეებით, როგორიცაა სიმდაბლე, მანკიერება, ჭუჭყი, ანგარება და სხვ. და მის ადგილზე ხელს უწყობს მომავალი მშვენიერების მოახლოებასა და განმტკიცებას მისი დადებითი ატრიბუტებით, როგორიცაა: ამაღლებული, სამართლიანი, სპეტაკი და სხვ. ასე რომ, ხელოვანი და ხელოვნება წარმოუდგენელია იდეალის, მისი განმტკიცებისათვის ბრძოლის გარეშე.

დიალექტიკა და იდეალი. ყოველივე მიმდინარეობს, ყოველივე იცვლება, უცვლელი და მყარი ამქვეყნად არაფერია, გვასწავლის დიალექტიკა. ცხადია. დიალექტიკის ამ ურყევი კანონიდან არც იდეალი წარმოადგენს გამონაკლისს. იდეალი ისევე ცვალებადია, როგორც ყოველივე სხვა ამქვეყნად. ადამიანი განუწყვეტლივ ისწრაფის იდეალისაკენ. აღწევს კიდეც მას, მაგრამ განახორციელებს რა ამ იდეალს, მიაღწევს რა მას როგორც მწვერვალს, მის წარმოდგენასა და ფანტაზიაში ჩნდება მეორე იდეალი, როგორც მეორე დასაპყრობი მწვერვალი და ასე შემდეგ დაუსრულებლად. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ იდეალი მიუწვდომელია? ზოგი მოაზროვნე ასე ფიქრობდა კიდეც. მათი აზრით, არა აქვს ზღვარი ადამიანის სურვილებსა და მისწრაფებათ, მის ცნობისმოყვარეობასა და ენერგიას, უშრეტია ბუნების საიდუმლოებანიც და არ არსებობს არავითარი ძალა, რომელიც ზღვარს დაუდებდა ადამიანის ამ უსაზღვრო ლტოლვას სულ უფრო და უფრო მაღალი იდეალებისაკენ. ამ დაუსრულებელი მოძრაობისა და განვითარებისათვის ზღვარის დადება კი თვით ადამიანის არსებობის დასასრულის მომასწავებელი იქნებოდა. კაცობრიობის არსებობის აზრიც იდეალებისაკენ ამ დაუსრულებელ და დაუოკებელ ლტოლვაში, მათს განუწყვეტელ წვდომასა და ახალთა წარმოქმნაში მდგომარეობს.

საბოლოო მიზანი და იდეალი. ჩვენ იდეალად მივიჩნიეთ მომავალი სრულყოფილება, რის გამოც განვითარება წარმოვიდგინეთ სწრაფვად სრულყოფილებისაკენ. მართლაც, ადამიანი ყოველთვის ანგრევდა ძველსა და ჰქმნიდა ახალს უფრო მეტი სრულყოფილების დანერგვის მიზნით. სრულყოფისაკენ სწრაფვა ამოძრავებს ადამიანს მისი არსებობისა და მოღვაწეობის ყველა სფეროში.

შეიძლება თუ არა ამიტომ იდეალი თუ მომავალი სრულყოფა საბოლოო მიზნად ჩაგვეთვალა? არა, რადგანაც სრულყოფისაკენ სწრაფვა გაპირობებულია და ექვემდებარება სხვა უფრო დიად მიზანს, რაც კაცობრიობის საყოველთაო ბედნიერების განხორციელებაში მდგომარეობს. ესაა ჩვენი არსებობის საბოლოო მიზანიც, რისკენაც ისწრაფოდა ადამიანი მთელი თავისი არსებობის მანძილზე სხვადასხვა ხერხებითა და საშუალებებით, სრულყოფა კი მხოლოდ ერთ-ერთი ხერხი და საშუალება იყო ამ დიადი მიზნის განხორციელების გზაზე.

ნაწილი მეორე
ხელოვნების თეორია

თავი I

ხელოვნების წარმოშობა

მშვენიერებას თუ მხოლოდ ხელოვნებით შემოვფარგლავთ, როგორც ჰეგელი იქცეოდა, მაშინ ცხადია, მისი ყველა პრობლემა ხელოვნების პრობლემა იქნება და ხელოვნების სფეროში გადაწყდება. მაგრამ თუ მშვენიერებას ბუნების სფეროზეც გავავრცელებთ, მაშინ პრობლემების ნაწილი მოექცევა ესთეტიკის ზოგად თეორიაში და ერთნაირად გავრცელდება როგორც ხელოვნებაზე, ისე ბუნებაზე, პრობლემების ნაწილს კი მნიშვნელობა ეკნება მხოლოდ ხელოვნებისათვის და ხელოვნების თეორიას მიეკუთვნება. მართალია, ამ პრობლემებსაც ესთეტიკა წყვეტს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ესთეტიკაში განხილული და გადაწყვეტილი ეს პრობლემები მხოლოდ ხელოვნების მშვენიერებას, ანუ მხოლოდ ხელოვნებას ეხება.

ამრიგად, როდესაც მშვენიერება გაგებულია როგორც მხოლოდ ხელოვნების მშვენიერება, აღარ არის საჭირო ერთი მთლიანი ესთეტიკური მოძღვრების ორად დაყოფა და პირიქით, ბუნებაში მშვენიერების დაშვებისას ასეთი დაყოფა აუცილებელი ხდება.

ყველა მოვლენას თავისი ისტორია აქვს. ისტორია აქვს ხელოვნებასაც. რაც იმას ნიშნავს, რომ მას აქვს თავისი დასაწყისი, განვითარების გარკვეული გზა, აყვავებისა და დაცემის პერიოდები და სხვ. ხელოვნების წარმოშობა და საწყისი საძიებელია შორეულ წარსულში, საიდანაც ჩვენამდე შედარებით მცირე მასალამ მოაღწია. ამით აიხსნება ხელოვნების წარმოშობის მრავალრიცხოვანი თეორიების არსებობა და მეტწილად მათი ჰიპოთეზური ხასიათი.

ამ თეორიების მრავალრიცხოვანების გამო, ჩვენ შევეხებით მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს. კერძოდ, არსებობდა და არსებობს ზეშთაგონების თეორია, ანუ ხელოვნების აბსოლუტური იდეიდან გამოვლენის თეორია (პლატონი, ჰეგელი), თამაშის თეორია (სპენსერი, შილერი, ბიუხნერი), მხატვრული ინსტინქტის თეორია (დარვინი, შოპენჰაუერი), ეროტიკული (ფროიდი), მიბაძვის (არისტოტელე), გეოგრაფიული (ვინკელმანი, რუსო, მონტესკიე, ტენი, რესკინი), სოციალური (ფრიჩე) და სხვ[1].

საკითხის სწორი გადაწყვეტა მოითხოვს ხელოვნების წარმოშობის უამრავი მიზეზთაგან გამოიყოს ძირითადი და მეორეხარისხოვანი. მაგრამ თუ შევჩერდებით რომელიმე ერთ თეორიაზე, ანუ რომელიმე ერთ მიზეზზე, მაშინ მიზეზთა დიფერენციაცია აღარ იქნება საჭირო. რადგან ჩვენ თავიდანვე ორიენტაცია ავიღეთ პრობლემების დიალექტიკურ გადაწყვეტაზე, ამ შემთხვევაშიც იგივე მეთოდი უნდა მოვიშველიოთ, ე. ი. ანგარიში უნდა გაეწიოს ყველა ფაქტორს ანუ უმრავლესობას და შემდეგ ამ ფაქტორთაგან გამოიყოს ძირითადი და მეორეხარისხოვანი. წინასწარ უნდა აღინიშნოს, რომ საკითხის ნებისმიერი გადაწყვეტა შეიძლება მხოლოდ ჰიპოთეზური იყოს, რადგან ხელოვნების წარმოშობა და განვითარება ჩვენგან რამდენიმე ათასწლეულით არის დაშორებული.

თეორია, რომელიც ფრიჩეს სახელთან არის დაკავშირებული, გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს სოციალურ ფაქტორს. ფრიჩე წერდა: „კაცობრიობის საზოგადოებრივ განვითარებაში ყოველ მნიშვნელოვან საფეხურს შეეფერება ხელოვნება, რომელიც განსაზღვრულ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს"[2]. ავითარებდა რა თავის თვალსაზრისს, ფრიჩე ეარაუდობდა, რომ სხვადასხვა ეპოქაში ხელოვნება სხვადასხვა კლასს ემსახურებოდა: ფეოდალურ საზოგადოებაში — მონარქს, ბატონს, ხელოსნურ-ვაჭრულ საზოგადოებაში — ქალაქის საამქროებს ან კერძო პირებს, შუა საუკუნეებში მხატვარი უფრო ხელოსანია, ვიდრე ხელოვანი. მისი აზრით, ყველაზე უკეთესი პირობები ხელოვნების განვითარებისათვის იყო ფეოდალურ საზოგადოებაში, სადაც არ იყო ძლიერი კონკურენცია. შუა საუკუნეებში ხელოსანი შავი სამუშაოს შესრულებას დამამცირებლად თვლიდა. ის მუშაობდა არა სახელოსნოში, არამედ საკუთარ სახლში (რაფაელი, ტიციანი). ჰქონდა აურაცხელი სიმდიდრე. რენესანსის ეპოქაში ბევრი მხატვარი მეფის კარზე ცხოვრობდა, კარგ ხელფასს იღებდა და დიდი თავისუფლებით სარგებლობდა.

გარდა სოციალური ფაქტორისა, ფრიჩე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ეკონომიკურ ფაქტორს. მისი აზრით, პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნება არ იყო აყვავებული, რადგან დაბალი იყო ეკონომიკის დონე. ხელოვნება აყვავდა მონათმფლობელურ ფორმაციაში, როცა შეიქმნა პირობები ხელოვნების შედარებით თავისუფალი განვითარებისა. მე-15—16 სს. ეკონომიკურად დაწინაურდა იტალია და ხელოვნებაც იქ განვითარდა. მე-18—19 სს. იტალია დაეცა ეკონომიკურად და მისი ხელოვნებაც დაეცა. მაგრამ დაწინაურდა ინგლისი და განვითარდა პეიზაჟური ჟანრი.

ეკონომიკურ განვითარებასთან ხელოვნების უშუალო დაკავშირების ფრიჩესეულ თეორიას შეიძლება დაუპირისპირდეს შემდეგი ფაქტები: ველასკესი მოღვაწეობდა ესპანეთის მიერ ჰეგემონიის დაკარგვის პირობებში, ტიციანი — მაშინ, როცა ვენეციამ დაკარგა ბატონობა

ხმელთაშუა ზღვაზე და როცა თურქებმა დაიპყრეს კონსტანტინოპოლი, რემბრანდტი მაშინ, როცა ჰოლანდიამ დაიწყო ომი კრომველის წინააღმდეგ. ხოლო თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება არ ყვავის, მიუხედავად ამერიკის ეკონომიკური სიძლიერისა.

თეორიას, რომლის მიხედვით, ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების ძირითად მიზეზს წარმოადგენს თავისუფლება, მხარს უჭერს ცნობილი ფრანგი მწერალი ქალი მადამ დე სტალი. მისი აზრით, ხელოვნების აყვავებისა და გაფურჩქვნის ძირითადი მიზეზია პიროვნების თავისუფლება, სახელმწიფოსაგან მისი დამოუკიდებლობა. ამ თეორიის მიხედვით, თავისუფლების გარეშე ხელოვნება დაემსგავსება უდღეურ მცენარეს, რომელსაც დიდხანს არსებობა არ უწერია. ხელოვნების ნაწარმოებნი, შექმნილნი ვინმეს კარნახით ან ვინმეს დაკვეთით, ყოველთვის იძულებითი ხასიათისანი და არასრულყოფილნი არიან.

აღნიშნულ თეორიას ერთგვარად ავსებს მეორე თეორია, რომლის მიხედვით, აუცილებელია მხედველობაში იქნეს მიღებული სუბიექტური ფაქტორიც, სუბიექტის მიზნები და მისწრაფებები. ამ თეორიის მომხრეთა მიხედვით, „ხელოვნება ერთდაგვარი აკუმულატორია ადამიანთა მიზნების. მისწრაფებების, ტანჯვისა და სიხარულის“. ძველი ბერძნები ახლო იყენენ ბუნებასთან. მათი ხელოვნების აყვავებას ხელს უწყობდა აგრეთვე მათი გმირული სული. ბუნება კი მაშინ შეუცნობელი იყო. ამიტომ ჰქმნიდნენ ბერძნები მითებს. შუა საუკუნეებში კი ხელოვნებას ქრისტიანული მითოსი ასაზრდოებდა.

ამ თეორიის მიხედვით, მხედველობაში უნდა ვიყოლიოთ შემოქმედი — სუბიექტი, გარკვეული ბუნებრივი მონაცემების პიროვნება, ხასიათისა და აზროვნების გარკვეული მიმართულებით, ნებისყოფისა და აღზრდის თავისებურებით.

ხელოვნების წარმოშობასა და განვითარებაზე დიდი გავლენა ჰქონდა გეოგრაფიულ გარემოსაც. რომელშიც უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა შემოქმედს, იქნებოდა ის პირველყოფილი, თუ მაღალგანვითარებული საზოგადოების წარმომადგენელი.

არ შეიძლება არ იქნეს გათვალისწინებული ეროვნული ფაქტორიც. როვნული ტრადიციები, ჩვეულებანი, რომლებიც ზოგჯერ ხელს უწყობს. ხოლო ზოგჯერ აბრკოლებს ხელოვნების განვითარებას.

ხელოვნების განვითარებაში დიდ როლს ასრულებდა ემოციური ფაქტორიც. გადმოცემის მიხედვით, შეყვარებულ ქალიშვილს სურდა შეეკნარჩუნებინა ომში მიმავალი მიჯნურის გამოსახულება და მან მძინარე ვაჟკაცის პროფილი მალულად მოხაზა კედელზე. მისმა მამამ, რომელიც მექოთნე იყო. გამოსახულება თიხით შეავსო. ასე შეიქმნა პირველი ბარელიეფი. ამ გადმოცემაში ხაზი ესმის ეროტიულსა და ემოციურ ფაქტორს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ საკითხის [illegible]
წყვეტა იქნებოდა რომელიმე ერთ ფაქტორზე [illegible]
უგულებელყოფა. უფრო მართებული იქნებოდა, თუ [illegible]
არსებობდა ძირითადი, არსებითი. გადამწყვეტი [illegible]
გვერდით მოქმედებდნენ მეორეხარისხოვანი ფაქტორები.
აგრეთვე გარკვეულ როლს ასრულებდნენ ხელოვნები
განვითარებაში. ასეთ ძირითად გადამწყვეტ ფაქტორად [illegible]
იქნას შრომა. „ხელოვნება რელიგიასა და მეცნიერებაზე [illegible]
მაგრამ უმცროსია შრომაზე“[1]. ამ თეორიას ადასტურებს მეცნიერული
მონაცემები. კერძოდ, არქეოლოგიური გათხრები. ამ მონაცემების ნიშნით
ვით კი ხელოვნება გაჩნდა ადრეული პალეოლითის ხანაში, როცა
მატრიარქატი ბატონობდა. მაიმუნიდან წარმოშობილ ადამიანს მილიო-
ნობით წლები დასჭირდა. სანამ პირველ ნახატს შექმნიდა. ადრეული
პალეოლითის იმ პერიოდში, როცა ადამიანს მიეცა საშუალება აუცი-
ლებელი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისა. გაჩნდა პირველი ნახა-
ტიც. ხელოვნების ადრეულ ნაწარმოებებში დიდი ადგილი უკავია შრო-
მის პროცესების გამოსახვას. პირველყოფილი ადამიანი ხატავდა იმ
ცხოველებს, რომლებიც განსაკუთრებით ესაჭიროებოდა არსებობის შე-
ნარჩუნებისათვის: ბიზონს, კენგურუს, ირემს და სხვ. იგი ამ ცხოველებ-
ზე ნადირობდა. ნადირობა კი მისი თავდაპირველი საქმიანობა და
საზრდოს მოპოვების საშუალება იყო. გარდა ნადირობისა. ვხვდებით
ცეკვების, რიტუალებისა და სხვა გამოსახულებებს ალტამირში (ესპანეთი),
საფრანგეთში. ციმბირში, დონზე. ისინი შესრულებულია ფერებით,
შტრიხებში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გამოსახულებანი ალტამირის
გამოქვაბულებში. ისინი გამოხატავენ ბიზონებზე ნადირობის სცე-
ნებს. ნახატები შესრულებულია აგრეთვე ძვლებსა და რქებზე. ამ ნახა-
ტებში მოცემულია არა იმდენად ადამიანი. რამდენადაც მინიშნება ადა-
მიანზე. ფართოდ იყო გავრცელებული ე. წ. პიქტოგრაფია, „წერა ნახა-
ტებით“. ე. ი. თავდაპირველი დამწერლობა შეერთებული იყო ხატვას-
თან. მხოლოდ მოგვიანებით გაეთიშნენ ისინი ერთმანეთს.

მართალია, თავდაპირველი ხელოვნება შრომასთან იყო დაკავში-
რებული, მაგრამ პირველყოფილ ადამიანსაც ჰქონდა ესთეტიკური
მოთხოვნილება. ამას ადასტურებს თუნდაც ის, რომ თანამედროვე ჩა-
მორჩენილი ტასმანიელი ტომიც კი ამჟღავნებს ესთეტიკურ მოთხოვნი-
ლებას. მათი ფერწერა ნადირობის სცენის გამოხატულებაა. თანამედროვე
აფრიკის ერთ-ერთი ტომი ნადირობიდან დაბრუნებისას იმეორებს იმ
მოქმედებას, რასაც დღის განმავლობაში ასრულებდა. ბუშმენები კარგად
ღანაყრების შემდეგ ცეკვით გამოხატავენ თავის საქმიანობას. ერთი მოგ-
ზაური ქალის ნაამბობის მიხედვით, ზანგმა ქალებმა ცეკვით გაიმეორეს
მისი გამგზავრების, ბარგის ჩალაგების სცენები.

დასაწყისში ხელოვნებას უპირატესად უტილიტარისტული ხასიათი ჰქონდა. მხოლოდ შემდგომში ხელოვნება სცილდება ყოველდღიური მოთხოვნილებების ასახვას. ხელოვნებას დასაწყისში პროფესიული ხასიათი არ ჰქონდა. პროფესიული ხელოვნება შემდეგ ჩნდება და თანდათან იზრდება დისტანცია პროფესიულსა და არაპროფესიულ ხელოვნებას შორის.

პირველყოფილი ადამიანი ბუნებას ადამიანურ თვისებებს მიაწერდა. ეს იყო ანთროპომორფიზმი, ზოგჯერ კი, პირიქით,—თვით ბაძავდა ბუნებას. მოგვიანებით ადამიანებმა ბუნებაში რიტმი შენიშნეს: მზის ამოსვლა და ჩასვლა, წვიმის წვეთების ცვენა. ამან კიდევ უფრო განავითარა ადამიანის ესთეტიკური მსოფლშეგრძნება. შრომის განვითარებასთან ერთად ვითარდება ხელოვნებაც. ხელოვნების ნაწარმოებები გამოხატავდნენ მიწათმოქმედების სცენებს. ისეთი დარგების ჩამოყალიბება, როგორიც იყო პლასტიკა, ფერწერა, ქანდაკება და სხვ. მოითხოვდა შრომის იარაღების განვითარების მაღალ დონეს.

ყოველივე ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, რომ ყურადღება არ უნდა მიექცეს შრომის გარდა სხვა ფაქტორებს, რადგანაც ხელოვნების წარმოქმნასა და განვითარებაში ისინიც თამაშობდნენ გარკვეულ როლს.

თავი II

ხელოვნების ობიექტი

კარგა ხანს ხელოვნების განვითარებას განსაზღვრავდა რელიგია და რელიგიური ინტერესი. წინათ, როდესაც ადამიანი უძლური იყო ბუნების ძალების წინაშე, ღმერთებს თვითონ ჰქმნიდა როგორც საკუთარი სისუსტის შედეგს. მაგრამ როგორც კი ადამიანმა იგრძნო საკუთარი ძალა, მაშინვე დააღწია თავი უზენაესი არსების რწმენას. ამჟამად, ტექნიკის უჩვეულო აღმავლობისა და ატომური ენერგიის ბატონობის ეპოქაში. როგორც რელიგიამ, ისე აბსოლუტმა კიდევ უფრო მეტად დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და აღარ შეიძლება ხელოვნების ძირითადი ობიექტი ან მისი განმსაზღვრელი იყოს. ვაშასადამე, ხელოვნების ობიექტად ვერ ჩაუთვლით აბსოლუტს, როგორც უმაღლეს საწყისს.

იქნებ ბუნებაა ის ძირითადი საგანი, რომელსაც უნდა სწავლობდეს და გამოსახავდეს ხელოვნება? მართლაც, იყვნენ მოაზროვნენი, რომელნიც ადამიანის ბედნიერებისათვის აუცილებლად თვლიდნენ ბუნებასთან დაბრუნებას. მათი აზრით, ადამიანის ყოველგვარი წარუმატებლობის მიზეზი იყო ბუნებასთან კავშირის გაწყვეტა, მისგან დაშორება. და აი, ჩნდება ლოზუნგი: „უკან ბუნებისაკენ!“ ცხადია, ასეთი ტიპის მოაზროვნეთათვის ხელოვნებაში მთავარი იყო წინა პლანზე ბუნების წამოწევა. მართლაც, ბუნება ხშირად შთააგონებდა ბრწყინვალე ქმნილებებს

მხატვარსა და მწერალს. ბუნება ხშირად იყო ხელოვნების შედევრების შექმნის მიზეზი.

მრავალი ნიმბრე ყავდა და ყავს თეორიას, რომლის მიხედვით ხელოვნების ძირითადი საგანი ადამიანია. მას მხარს უჭერენ საბჭოთა ესთეტიკოსებიც. მაგალითად, ბუროვის აზრით, ხელოვნება, ძირითადად, ადამიანს გამოხატავს. სხვა ყოველივე მხოლოდ ხაზს უსვამს ადამიანის როგორც ნებისმიერი მხატვრული ტილოს ძირითად ფიგურას. მაგალითად, რეპინის სურათში „არ ელოდნენ" მხატვრის ყურადღების ცენტრში დგას ახალგაზრდა ტანჯული სახით. იგი, როგორც ჩანს, ახლახანს დაბრუნდა გადასახლებიდან ან პატიმრობიდან. ოთახის ღარიბული მოწყობილობა, პიანინო, რომელზეც უკრავს ახალგაზრდა ქალი. მხოლოდ აძლიერებს მაშაკაცის მდგომარეობის ტრაგიკულობას. მაშასადამე, მხატვრის მიზანია გადმოსცეს ტრაგიკული ხვედრი რუსი დემოკრატიული ინტელიგენციისა, რომელიც დევნასა და რეპრესიებს განიცდიდა თავისუფალი აზროვნებისათვის. ასევე კუკრინიკსების „ბოლო დღეში" ბომბსაცავის კომფორტი და სხვა დეტალები ხაზს უსვამს მხოლოდ ჰიტლერის დაღუპვის გარდუვალობას. მხატვრულად ასახულ ცხოველებშიც (პუშკინის „ტყვე", გორკის „ქარიშხალი", კრილოვის არაკები და სხვ.) ყოველთვის ადამიანია ნაგულისხმევი[5].

გერმანისა და სკატერშჩიკოვისათვის „ხელოვნების ობიექტი — ესაა ადამიანი როგორც გარკვეული პიროვნება, გარკვეული ხასიათი. ეს, სტანისლავსკის სიტყვით რომ ვთქვათ, არის ადამიანის სულის სიცოცხლე". მათი აზრით, მუსიკა გამოხატავს ადამიანის განწყობას, განცდებს, არქიტექტურა გადმოსცემს გრძნობებს, ცხოვრების კონკრეტულ, ისტორიულ თავისებურებებს, პეიზაჟი ასახავს მხატვრის ან მისი თანამედროვეობის განწყობას. „ხოლო ბუნება ხელოვნებაში — ესაა ადამიანის სულის სარკე"[6].

ჩვენი აზრით, იმისათვის, რომ გადაწყდეს საკითხი, თუ რა არის ხელოვნების ობიექტი, საჭიროა გაირკვეს საკითხი ადამიანის ბუნებასთან მიმართებისა. ბუნება უნდა გაგებულ იქნას როგორც ერთი მთელი, რომლის ნაწილიც არის ადამიანი. ადამიანი ამ შემთხვევაში წარმოგვიდგება მოაზროვნე, მაღალგანვითარებულ ბუნებად, მის მეუფედ და მის გვირგვინად. აქ შეიძლებოდა შედარებებისა და მეტაფორების გამრავლება, მაგრამ ყველა მათგანის არსი ერთია, რომ ადამიანი როგორც ბუნების შვილი და მისი ნაწილი, ვერასოდეს ვერ მოწყდება მას, რაოდენ განვითარებასაც არ უნდა მიაღწიოს მისმა აზროვნებამ — მეცნიერებამ და ტექნიკამ. ადამიანი როგორც მაღალგანვითარებული ბუნება, მასთან მთლიანობაში იმყოფება. ბუნება ჰქმნის, კვებავს და კვლავ იერთებს ადამიანს. ბუნების მოაზროვნე ნაწილი—ადამიანი შეიცნობს როგორც თავის თავს, ისე დანარჩენ ბუნებას და შემდეგ გარდაქმნის მას იმ მიზნით, რომ უკეთ ჩააყენოს იგი თავის სამსახურში.

ხელოვნების ობიექტი სწორედ ეს დიალექტიკურ მთლიანობაში მყოფი სამყაროა, მთელი ბუნებაა. ამით ბოლო ეღება ხელოვნების შეზღუდულობასა და ცალმხრივობას, მის შემოფარგვლას „მე"-თი ან „არა-მე"-თი, სუბიექტით ან ობიექტით.

ამ შემთხვევაში შეიძლება კითხვის ასე დასმა: ამ ერთი მთელის რომელი ნაწილია ძირითადი ხელოვნებისთვის, „მე" თუ „არა-მე?" ძირითადია „მე", სუბიექტი, ბუნების განვითარების უმაღლესი პროდუქტი — ადამიანი, რომელიც დანარჩენ ბუნებასთან განუყრელ კავშირში იმყოფება და რომლის არსებობასა და განვითარებას აუცილებლად ესაჭიროება ბუნება. მაგრამ ადამიანი პროდუქტია არა მხოლოდ ბუნების, არამედ ყველა დანარჩენი ფაქტორებისაც, როგორიცაა დრო, სივრცე, ეპოქა, სოციალურ-კლასობრივი მიმართებანი, პოლიტიკა-იდეოლოგია, კლიმატი, ოჯახური ურთიერთობა. აღზრდა და სხვ. მათი რიცხვი ძალიან დიდია. ყველა ამ ფაქტორთა თუ პირობების სიღრმეში იმყოფება ადამიანი, როგორც მათი არჩევითი, აუცილებელი ნაწილი და ამ ფაქტორთა შემაკავშირებელი რგოლი.

რა თქმა უნდა, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეუძლებელია ხელოვნების ობიექტად ვაქციოთ მხოლოდ ბუნება, ბუნება ადამიანის გარეშე. ცხადია, ბუნებაც არის ხელოვნების ობიექტი, მაგრამ არა ერთადერთი და არა ძირითადი. მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანი მხოლოდ ბუნებით არის შთაგონებული და მხოლოდ მას გადმოსცემს, ცდილობს კაცობრიობის მდგომარეობის, მისი არსის წვდომას. მხატვარი ხატავს ბუნებას მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, რათა უკეთ შეიცნოს თავისი თავიცა და ბუნებაც, იმ მიზნით, რომ უფრო იოლად გარდაქმნას ეს უკანასკნელი და მეტი წარმატებით ჩააყენოს ის ადამიანის კეთილდღეობის სამსახურში.

მაგრამ ხელოვნების ობიექტად მთელი სამყაროს გამოცხადება გააძნელებს მის განცალკევებას მეცნიერებისაგან, რადგან მეცნიერებაც მთელ სამყაროს სწავლობს ადამიანთან ერთად. მაშ რა არის ფსიქოლოგიის, ფიზიოლოგიის, ეთიკის, ქიმიის და სხვათა ობიექტი, თუ არა მთელი ბუნების შესწავლა ადამიანის ინტერესებისათვის უკეთ გამოყენების მიზნით. ამიტომ საჭიროა უკეთ გაირკვეს და დაზუსტდეს ხელოვნების ობიექტი.

თუ გავითვალისწინებთ მეცნიერების ინტერესებსაც. ცხადი გახდება, რომ ხელოვნების ობიექტად ვერ ჩავთვლით ბუნებისა და ადამიანის ყველა მხარეს, ყველა თვისებას, არამედ მხოლოდ მშვენიერ ადამიანსა და მშვენიერ ბუნებას. მაგრამ როგორც ერთს, ისე შეორეს თან ახლავს ჩრდილები, ლაქები, რასაც ესთეტიკის ენაზე სიმახინჯე ეწოდება და რის გარეშეც ვერ იარსებებს თვით მშვენიერება. და თუ არსებობს მშვენიერება, მხოლოდ იმის გამო, რომ არსებობს მისი მოპირდაპირე. ანტი-

პოდი — სიმახინჯე ბუნებისა და ადამიანის უარყოფითი მხარეების სახით. ასეთია დიალექტიკა, რომელსაც ემორჩილება როგორც მთელი ბუნება, ისე მისი არსებითი ნაწილი — ადამიანი.

მაშასადამე, ესთეტიკა სწავლობს ბუნებასაც და ხელოვნებასაც მშვენიერების თვალსაზრისით. მშვენიერების პოზიციებიდან, ხოლო ხელოვნება ამავე პოზიციებიდან ასახავს ან გამოსახავს ბუნებასა და ადამიანს ან მთლიან ბუნებას ადამიანით ცენტრში. ზოგჯერ კი გარდაქმნის ან ხელმეორედ ჰქმნის მას, როცა არსებული არ აკმაყოფილებს.

თავი III

ხელოვნება და მეცნიერება

საბჭოთა ესთეტიკაში დიდი დავა წარმოებდა და წარმოებს ხელოვნების სპეციფიკის პრობლემის გარშემო. რაც საბოლოო ჯამში ნიშნავს დავას ხელოვნებისა და მეცნიერების მიმართების შესახებ, ხელოვნებისა და მეცნიერების მსგავსება-განსხვავების შესახებ. ამ დავის ერთ-ერთი წამომწყები ა. ი. ბუროვი იყო, რომელიც ამტკიცებდა, რომ სახეებს იყენებს ხელოვნებაცა და მეცნიერებაც და ამიტომ სახე არ გამოდგება ხელოვნების განსასხვავებლად მეცნიერებისაგან. იგი წერდა: „სინამდვილის ასახვის სახეობრივი ფორმა... არაა ხელოვნების ის არსებითი სპეციფიკური ნიშანი, რომლითაც შევძლებდით განგვესხვავებია ხელოვნება საზოგადოებრივი ცხოვრების... სხვა ფორმებისაგან"[7]. მისი აზრით, ხელოვნების სპეციფიკურ ნიშნად არ გამოდგება არც ემოციურობა, რადგან იგი ფორმაზე დაიყვანება. ამას გარდა, ხელოვნების ბელინსკისეული განსაზღვრება ჰეგელისეულია. ყოველივე ამის გამო იგი მოითხოვდა ხელოვნების სპეციფიკის ძიებას სხვა სფეროში.

ბუროვის მსჯელობა, უდავოდ, შეიცავდა ჭეშმარიტების მარცვლებს, რადგან სახეები, თვალსაჩინოება სჭირდება როგორც ხელოვნებას, ისე მეცნიერებას. თვალსაჩინოების გარეშე მეცნიერული ცოდნის დაყვანა მასამდე და სხვა მეცნიერამდეც კი შეუძლებელია. გეომეტრიული ფიგურები ბუნების უზოგადეს ბჭარეებს გაიძოსცემენ თვალსაჩინოდ, ასევე მათემატიკური ფორმულებიც. გარდა ამისა, სახე, თუ ის ჭეშმარიტი სახეა, ამავე დროს არსიცაა და ზოგადიც და მაშასადამე, ცნებაც. ამრიგად, სახე არ უნდა იყოს ხელოვნების სპეციფიკური ნიშანი.

მრავალი მომხრე ყავდა და დღესაც ყავს თეორიას, რომლის მიხედვით, ხელოვნების სპეციფიკა მის ემოციურობაში მდგომარეობს[8], რომ ხელოვნებას საქმე აქვს განსაკუთრებულად ძლიერ ემოციებთან.

ამ თეორიის შესახებ უნდა ითქვას:

ა. ემოციები ისევე, როგორც სახეები, ახასიათებს მეცნიერებასაც. ემოციურია მთლიანად მეცნიერული ძიებისა და დასაბუთების პროცესი. განსაკუთრებით კი ემოციურია ძიების შედეგი.

ბ. ამ თეორიით ემოციურობა მიეწერება მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებებს და არ მიეწერება ბუნების მოვლენებს. მაგრამ ემოციურია ბუნებაც. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ემოციას იწვევს ბუნებაც, ბუნების მოვლენები. ამიტომ, როცა ამ თეორიის მომხრეებს ემოციურობა მხოლოდ ხელოვნების სპეციფიკად მიაჩნიათ, ესთეტიკურობას და მშვენიერებას აცილებენ მოვლენათა ისეთ ფართო და მნიშვნელოვან სფეროს, როგორიც ბუნებაა.

გ. ამ თეორიას, რომელიც ხელოვნების მთელ სპეციფიკას ემოციებზე დაიყვანს, თავისდა უნებურად ხელოვნება მხოლოდ ფორმაზე დაჰყავს.

დ. ამ თეორიის მომხრეთა არათანმიმდევრობას მოწმობს ის, რომ ისინი იძულებულნი არიან აღიარონ ემოციების არსებობა მეცნიერულ შემეცნებაშიც, მაგრამ წინააღმდეგობისათვის თავის დაღწევის მიზნით იძულებულნი არიან ამტკიცონ, რომ ხელოვნების ემოციურობა განსაკუთრებული ინტენსივობით ხასიათდება.

ე. ამ თეორიას მივყავართ ისეთ აბსურდულ შედეგებამდე, რომ იძულებულნი ვართ მშვენიერად ჩავთვალოთ ამორალობაც კი, თუ ის ფორმალურად მშვენიერია (ბანდიტიზმი, მკვლელობა, სხვისი ქონების დატაცება და სხვ.).

ვ. ჩვენი მოსაზრებისათვის ამ მიმართულებით შეიძლება უფრო ფართო, ანუ ზოგადი ხასიათი მიგვეცა და გვეთქვა, რომ მეცნიერული მოღვაწეობა ემოციების გარეშე შეუძლებელია. მაგრამ არა მარტო მეცნიერული მოღვაწეობა, ნებისმიერი მოღვაწეობა ადამიანისა ემოციების გარეშე შეუძლებელი ხდება და ბოლოს, ისპობა, რაც გამანადგურებლად მოქმედებს იმ ადამიანზეც, რომელიც შრომას ყოველგვარი სიამოვნების გარეშე ეწევა.

ასევე, პირიქით, მხატვრული ასახვა არ ნიშნავს მხოლოდ ემოციურ ასახვას, მას ყოველთვის თან ახლავს აზრი, რეფლექსია.

უკიდურეს შემთხვევაში შეიძლება გვემსჯელა ემოციურობის მხოლოდ გრადუალურ განსხვავებაზე მეცნიერებისა და ხელოვნების ცალკეულ ფაქტებს შორის, რაც არაეითარ შემთხვევაში არ დაიყვანება მათ პრინციპულ განსხვავებამდე და არც ხელოვნების ან მეცნიერების სპეციფიკური ბუნების დადგენამდე.

მეცნიერებისა და ხელოვნების განსხვავებისათვის არ გამოდგება არც აბსტრაქცია ანუ განზოგადება ან ცოდნა და ინფორმაცია. მოვლენათა ეს მხარე აინტერესებს როგორც მეცნიერებას, ისე ხელოვნებას, თუ ის პეშმარიტი ხელოვნებაა. არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს უაზრო ხელოვნება.

არსებობენ მოაზროვნენი, რომელთაც ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის განსხვავება დაყავთ ფორმისა და შინაარსის განსხვავებაზე[9], ვარაუდობენ რა, რომ მეცნიერებისათვის დამახასიათებელია შინაარსი,

ხელოვნებისათვის—ფორმა. ეს თეორია, წარმოდგენილი თავისი უკიდურესი სახით, როდესაც ის მეცნიერების სპეციფიკას მხოლოდ შინაარსში ხედავს, ხელოვნებისას კი მხოლოდ ფორმაში. მიუღებელია იმ ცნობილი მოსაზრების გამო, რომ არ შეიძლება ფორმისა და შინაარსის ერთიმეორისაგან დაშორება, რომ არ არსებობს მოვლენა მათ გარეშე. იგივე უნდა ითქვას მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებაც. ყველასათვის ცნობილია, რომ ურთულესი მათემატიკური გამოთვლები ჩამოყალიბებულია ფორმულებში, რომლებშიც ფორმალიზებულია რეალური მიმართებანი, ხშირად ეს ფორმა არაა მოკლებული ესთეტიკურობას, თუ ის ემყარება თანმიმდევრობას, სიმეტრიასა და ჰარმონიას. დიდ ტექნიკურ მიღწევებსა და დანადგარებსაც ხომ აუცილებლად რაიმე ფორმა გააჩნიათ, თუნდაც ეს ფორმა არ იყოს ესთეტიკური. ზოგჯერ კი ის ესთეტიკურიც არის. დიდ და რთულ მათემატიკურ გაანგარიშებებს ფორმად ფორმულის გარდა სხვა რომ არა დაეუტოვოთ რა, ესეც საკმარისი იქნება მტკიცებისათვის, რომ ეს ორი მხარე დამახასიათებელია მეცნიერებისათვისაც და ხელოვნებისათვისაც.

მაგრამ თუ ეს თეორია გამოხატავს ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის მხოლოდ გრადუალურ განსხვავებას ფორმისა და შინაარსის მხრივ, უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, თუ ამ თეორიის მიხედვით, ხელოვნებაში ფორმის პრიმატს აქვს ადგილი, მეცნიერებაში კი — შინაარსისას, ამ თეორიის მომხრეებთან ნაკლები გვექნება სადავო. მაგრამ მაინც გადასინჯვას მოითხოვს კატეგორიული მტკიცება იმისა, რომ ხელოვნებაში ყველგან და ყოველთვის ადგილი აქვს ფორმის პრიმატს, მეცნიერებაში კი შინაარსისას, რადგან შეიძლება ხელოვნების ყველა ნაწარმოებში ფორმა არ იდგეს წინა პლანზე, ხოლო ყოველ მეცნიერულ გამოკვლევაში — შინაარსი. ხელოვნების ნაწარმოებნი, რომელნიც გადაურჩნენ დროთა მსვლელობას, ბრწყინვალენი არიან არა მხოლოდ ფორმით, არამედ შინაარსითაც. ასევე მეცნიერებისათვის მხოლოდ შინაარსი არ დგას წინა პლანზე. არსებობს მეცნიერული გამოკვლევები, რომელნიც მიზნად ისახავენ გარკვეულ მოსაზრებათა პოპულარიზაციას, განკუთვნილნი არიან ფართო მასებისათვის და მაშინაც კი. როდესაც ისინი ამ მიზანს არ მისდევენ, მაინც უწევენ ანგარიშს ფორმას, რათა ვიწრო წრეში მაინც გაიგონ და გამოიყენონ მათი მონაცემები. მაშასადამე, ამ სახითაც კი ეს თეორია არ გამოდგება მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის განსხვავების დადგენისათვის.

ზოგი თეორეტიკოსი განსხვავებას ეძებს ხელოვნების სუბიექტურობასა და მეცნიერების ობიექტურობაში, ვარაუდობს რა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველგვარი ცოდნა თუ გამოცდილება სუბიექტურ პრიზმაშია გარდატეხილი. მეცნიერების ობიექტი კი არის ჭეშმარიტება[10]. მაგრამ სუბიექტურ-ობიექტურობა ერთნაირად არის დამახასიათებელი

ადამიანის მოღვაწეობის ამ ორივე სფეროსათვის. რადგან როგორც ხელოვნებაში. ისე მეცნიერებაშიც მოღვაწეობს ადამიანი — სუბიექტი. გენიოსის ფუნჯით დახატული თვით უაღრესად რეალური და სუბიექტური სურათი შეიძლება დამაჯერებელი და ობიექტური იყოს სწორედ გენიალური ოსტატობის გამო და. პირიქით. დაბალი მონაცემების მქონე ხელოვანის მიერ დახატული უაღრესად რეალური მოვლენა არარეალურად გამოჩნდება მისი შესრულების დაბალი დონის გამო. მით უმეტეს. თუ გავიხსენებთ ყველასათვის კარგად ცნობილ ჭეშმარიტებას. რომ ორივე შემთხვევაში ამ სუბიექტურობის მიღმა ყოველთვის ობიექტურობა, ანუ სინამდვილე იმყოფება. ასე რომ, მტკიცება იმისა, რომ ხელოვნება ყოველთვის სუბიექტურია და ობიექტურობას მოკლებული, არ იქნებოდა სწორი. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც. რომ მეცნიერებაც სუბიექტის წარმონაქმნია და მას ყოველთვის ახლავს ამ წარმოშობის ბეჭედი პრობლემის შერჩევაში, კვლევის მიმართულებაში, საკვლევი მასალის თუ ფაქტების შერჩევაში, გადმოცემის ფორმაში და სხვ.

დასაბუთება-დამაჯერებლობაც აუცილებელია ადამიანის მოღვაწეობის ამ ორივე სფეროსათვის. მხატვრული ნაწარმოები, რაოდენ ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს, დამაჯერებელი უნდა იყოს, რასაც გარკვეული საბუთები სჭირდება. ეს საბუთები კი შეიძლება იყოს ისტორიული (თუ თემა ისტორიულია), მეცნიერული (თუ მხატვრულ ნაწარმოებს მეცნიერული შინაარსი აქვს).

თანმიმდევრულობაც საჭიროა არა მხოლოდ მეცნიერული ნაწარმოებისათვის, არამედ მხატვრულისათვისაც. მეცნიერებას თანმიმდევრობა სჭირდება ფაქტების დალაგებაში, მსჯელობის ლოგიკურობაში, ხელოვნებას — ხასიათებისა და მოქმედების განვითარებაში. გარდა ამისა, ხასიათისა და მოქმედების განვითარებას დასაბუთებაც სჭირდება. საკმარისია სადმე დაირღვეს მხატვრული დასაბუთების თანმიმდევრობა, მოქმედების ურთიერთგამომდინარეობა და მისი დასაბუთების დამაჯერებლობა. რომ ნაწარმოებმა ღირებულება დაკარგოს. აღარას ვამბობთ იმაზე, რომ ყოველივე ეს აუცილებელია მეცნიერული ნაწარმოებისათვისაც.

არ შეიძლება განსხვავება ვეძიოთ იმაში, რომ მხატვრულ ნაწარმოებს ესაჭიროება ნიჭი, მეცნიერულს კი არა. ნიჭი მოღვაწეობის ორივე სფეროში ერთნაირად არის საჭირო, განსხვავება ამ ნიჭის თვისებრიობაშია მხოლოდ. ასევე ვარჯიში და გამოცდილება ერთნაირად არის საჭირო, როგორც მეცნიერებისათვის, ისე ხელოვნებისათვის. ეს იმდენად ნათელია, რომ მის დასაბუთებას არ ვთვლით საჭიროდ.

იქნებ მეცნიერებას ზოგადი აინტერესებს, ხელოვნებას კი მხოლოდ კონკრეტული?!! მაგრამ სახე, როგორც ფორმალური მხარე, აუცილებელია მეცნიერებისათვისაც და ხელოვნებისათვისაც. ისევე როგორც აზროვნების ლოგიკა ერთნაირად განსაზღვრავს როგორც მეცნიერის, ისე ხელო-

ვანის შემოქმედებითს გზას. მხატვრული ტიპი სხვა არა არის რა, თუ არა იგივე ზოგადი, კონკრეტულ ფორმაში მოცემული, ხოლო მეცნიერული ზოგადი ფაქტი კონკრეტულია თავისი ფორმით. მართალია, მხატვრული, დოკუმენტური ან ისტორიული ნაწარმოების ყურადღების ცენტრში კონკრეტულობა დგას, მაგრამ ის მხოლოდ მაშინ იქნება ჭეშმარიტად მხატვრული, როდესაც ზოგადობის შემცველი იქნება, ამაღლდება თანამედროვეობის დონემდე და დღევანდელობის საკირბოროტო კითხვებს გასცემს პასუხს. მეცნიერებას კი, აინტერესებს რა ზოგადობა და კანონზომიერება, ამას ის ახორციელებს კონკრეტული საშუალებით, კონკრეტული ფორმით.

ზოგჯერ განსხვავებას ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის იმაში ხედავენ, რომ მეცნიერება რეალურია, ხელოვნება იდეალური. მაგრამ რაოდენ რეალური ან ცხოვრებისეული არ უნდა იყოს მეცნიერება, იგი თეორიის, ანუ იდეალურის სფეროში რჩება, სანამ არ განხორციელდება ზოგჯერ მაშინაც, როცა ამ თეორიის საფუძველზე შეიქმნება მისგან განსხვავებული პრაქტიკული საშუალება, ე. ი. როდესაც იგი პრაქტიკულ გამოყენებას ჰპოვებს, მაშინაც იგი, როგორც თეორია, იდეალური რჩება.

მეორე მხრივ, ვინ არ ხედავს იმას, რომ ყოკელ ნაბიჯზე ხდება ხელოვნების „რეალიზაცია". ე. წ. საყოფაცხოვრებო ესთეტიკა ნიშნავს ავეჯის, ჭურჭლების, ტანისამოსის, შენობების და სხვ. შექმნას ესთეტიკური მოთხოვნილებების საფუძველზე. ამ მოთხოვნილებებს კი მხატვრის გემოვნება უნდა გამოხატავდეს. ამ გზით ესთეტიკური მხატვრის სამუშაო ოთახიდან მასების ბინებში და დაწესებულებებში გადაინაცვლებს, შეიტანს იქ მშვენიერებასა და მყუდროებას. სწორედ ესაა ხელოვნების რეალიზაცია, რასაც ხელს უწყობს ტექნიკის განვითარება.

მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნებამ მხოლოდ რეალურ, პრაქტიკულ ცხოვრებაში დაიდო ბინა და იდეალური არსებობა შეწყვიტა. იდეალურობა პრაქტიკული მხარის გვერდით ყოველთვის არის მხატვრული ნაწარმოების არსებითი თვისება. მაგრამ იდეალურის მშვენიერება მით უფრო დიდია, რაც მეტად არის იგი დაკავშირებული ცხოვრებასთან და რაც უფრო მეტია მისი რეალიზაციის შესაძლებლობა.

შემდეგი თეორიის მიხედვით, რომელიც იქითაა მიმართული, რომ ხელოვნება გაავლოს მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის, მეცნიერება საგნის უკეთ შესწავლის მიზნით შლის და აქუცმაცებს მას, ხშირად ატომებსა და მის ნაწილებზე დაჰყავს იგი, ხელოვნება კი გამოსახავს საგანს მის მთლიანობაში, არ აწარმოებს დაშლასა და ანალიზს[12].

ჩვენის აზრით, ხელოვნებაც აწარმოებს დაშლას და არა მხოლოდ იზოლაციას. მხატვარი ხშირად ბუნების ან ცხოვრების რომელიმე მონაკვეთის უკეთ გამოსახვის მიზნით გამოჰყოფს ხოლმე მას, რისთვისაც

ჩარჩოსაც კი იყენებს. ჩარჩოც რომ არ იყოს, ხელოვანს არ ძალუძს ყოველთვის ასახოს ბუნების ან ადამიანის მთლიანობა. ამიტომ ხდება ისიც, რომ ხელოვანი ამ საგნის რომელიმე ერთ ან რამდენიმე მხარეზე ამახვილებს ყურადღებას, მაგალითად, ადამიანის თვალებზე, მის ღიმილზე. სიარულის ან მეტყველების მანერაზე, ტანისამოსზე და ა. შ. ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში მხატვარი აწარმოებს ერთი მთლიანი საგნის დაშლას. არ შეიძლება იმის თქმაც, რომ ხელოვანს არ აინტერესებს ნაწილები, დეტალები, წვრილმანები. გავიხსენოთ თუნდაც ნატურალიზმი. მაშასადამე, არც ხელოვანისთვის ყოფილა უცხო დაშლა, დაქუცმაცება, გამოცალკევება, გამოყოფა და ეს პროცესი არაა სპეციფიკური მხოლოდ მეცნიერებისათვის.

მეორე მხრივ, მეცნიერება თვით ყველაზე უკიდურესი დეტალიზაციისა და ანალიზის დროს ითვალისწინებს მთლიანობას და დეტალიზაციასაც მხოლოდ და მხოლოდ მთლიანობის გაგებისა და ათვისების მიზნით მიმართავს. მაგალითად, ექიმი მკურნალობს რა ადამიანის სხეულის რომელიმე ნაწილს, მიზნად აქვს დასახული ადამიანის განკურნება მთლიანობაში. ამის გარეშე მის მოქმედებას არავითარი აზრი არ ექნებოდა.

ერთ-ერთი თეორიის მიხედვით, მეცნიერებაში ადგილი აქვს მემკვიდრეობითობას, ტრადიციას, ტრადიციულობას, რომ მეცნიერების ერთი თეორია მეორის გაგრძელება-განვითარებაა, ხელოვნებაში კი მემკვიდრეობითობა არ არსებობს, ამიტომ ყოველი ხელოვანი თითქოს თავიდან იწყებს[13].

ჩვენის აზრით, როგორც მეცნიერებაში, ხელოვნებაშიც არსებობს მემკვიდრეობითობა და ტრადიციულობა. აქაც არსებობენ სკოლები, მიმდინარეობები. დამწყები ამა თუ იმ მიმართულებისა პირველია, მაგრამ იგი არ არის მოწყვეტილი განვითარების მთელი წინამორბედი ხაზისაგან. ის ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ითვალისწინებს მას და თუ ახალ მიმართულებას იწყებს, იწყებს იმიტომ, რომ წინამორბედი არ აკმაყოფილებს. ეს მით უმეტეს იმ შემოქმედზე ითქმის, რომელიც ახალ მიმდინარეობას კი არ იწყებს, არამედ განაგრძობს რომელიმე უკვე არსებულს. ამგვარად, ყოველ ახალ მიმდინარეობას, იქნება ის სრულიად ახალი თუ გაგრძელება და განვითარება წინამორბედთა, უძღვის ხანგრძლივი მოსამზადებელი საფეხურები, რომლებსაც როგორღაც ითვალისწინებს ის, ან იღებს ან უარყოფს. ორივე შემთხვევაში ის წინამორბედის შემკვიდრეა და მას გვერდს ვერ აუვლის. სწორედ მთელმა წინამორბედმა გზამ უკარნახა მას განახლებას შესდგომოდა. ამის გარეშე მას შეიძლება იქიდან დაეწყო, საიდანაც წინამორბედთა განვითარება დაიწყო და ამდენად მის მოქმედებასა და არსებობას აზრი არ ექნებოდა.

მაგრამ განა ასევე არაა მეცნიერებაშიც? თუ საკითხის კვლევა დასრულებული არაა, ჩნდებიან მეცნიერნი, რომელთაც საქმე დასრულე-

ბამდე მიჰყავთ, მაგრამ თუ საკითხმა და პრობლემების გადაწყვეტამ უკვე მოჭამა თავისი დრო, ამოწურა თავისი თავი და მოძველდა. იქ გასაკეთებელიც აღარაფერია და მაშასადამე, აღარც კვლევაა საჭირო. ამ შემთხვევაშიც მეცნიერებაშიც ყოველიეე ხელახლა იწყება, იქმნება ახალი მიმართულება, პრობლემების ახალი წყება, მათი გადაწყვეტის მოხერხებული და მოკლე გზების ძიება, ჩნდებიან ახალი მეცნიერნი, ერთი შეხედვით სრულიად დამოუკიდებელნი წინამორბედთაგან და მათ უარმყოფელნი, სინამდვილეში კი თვით აბსოლუტური ნეგაციის ღროსაც კი მთელი წინამორბედი განვითარების მემკვიდრენი. და აი, იწყება ხელახალი კვლევა-ძიება, საღამ ისიც არ ამოწურაეს სავსებით თავის თავს და ა. შ. დაუსრულებლად.

მაგრამ როგორც ხელოვნებაში, ისე მეცნიერებაში გასათვალისწინებელია ერთი მომენტი. თუ მეცნიერი ან ხელოვანი ჭეშმარიტი მეცნიერი და ხელოვანია, მისი შემოქმედების გარკვეული ნაწილი მარადიულობას ეკუთვნის და სხვადასხვა ფორმით შედის ნებისმიერი თაობის მხატვრულ და მეცნიერულ მემკვიდრეობაში, რაოდენ ამაყადაც არ უნდა უარყოფდეს ის კავშირს წინამორბედ განვითარებასთან.

აქსიოლოგიური თეორიის მომხრენი ამტკიცებენ, რომ ესთეტიკური მსჯელობა ესაა მსჯელობა ღირებულების შესახებ, მეცნიერული კი — ფაქტების შესახებ. ე. ი. მეცნიერება სწავლობს ფაქტებს, ხელოვნება კი აფასებს მათ. ჰქმნის ღირებულებებს[14].

ჩვენის აზრით: ა. ყოველი ფაქტი, ყოველი მოვლენა, რომელსაც მეცნიერება სწავლობს, რაიმე ღირებულების მქონეა, წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრი არ ექნებოდა მასზე მსჯელობას, მის შესწავლას.

ბ. ფაქტებსა და მოვლენებს, რომელსაც მეცნიერება სწავლობს, ამავე დროს აფასებს კიდეც, რადგან მას ყოველთვის აქვს კრიტერიუმი ჭეშმარიტების სახით. კრიტერიუმის არსებობა კი შეფასებას გულისხმობს. ამ შეფასების გარეშე აზრი არ ექნებოდა მეცნიერულ კვლევას და არც მეცნიერულ წინსვლას ექნებოდა ადგილი.

გ. მართალია, ფაქტებს მეცნიერება სინამდვილიდან იღებს. მაგრამ მათ არანაკლებ უცვლის სახეს, ვიდრე ხელოვნება, რადგან მეცნიერებას სინამდვილიდან განყენება სჭირდება ზოგადი კანონზომიერების დასადგენად.

დ. მეცნიერება ზოგჯერ ისეთ მოვლენებს ეხება, რომელნიც არ არსებობენ სინამდვილეში და რომელნიც მომავალს ეკუთვნიან. ჩვენ მზედველობაში გვაქვს პროგნოზირება.

ახლა ამ თვალსაზრისით ხელოვნებას შევხედოთ. აქვს თუ არა მას საქმე ისეთივე ხასიათის ფაქტებთან, როგორც მეცნიერებას, თუ ის მხოლოდ იდეალური და სულიერი ღირებულების სფეროში ტრიალებს?

ჩვენ ვფიქრობთ: ა. ჯერ ერთი, ხელოვნებაც ხშირად მიმართავს უშუალოდ ცხოვრებისეულ ფაქტებს, ისტორიულ, დოკუმენტურსა

და ქრონიკული თუ მემორიალური ხასიათის ნაწარმოებებში. მათი ფორმები მრავალრიცხოვანია, ჩვენ აქ მხოლოდ ზოგიერთზე მივანიშნებთ.

ბ. ფანტასტიკურ, რომანტიკულ და სხვა სახის ნაწარმოებებში, რომელთაც თითქოს ყოველგვარი კავშირი აქვს გაწყვეტილი ფაქტებთან. სინამდვილეში შენიღბულად ან სახეცვლილად იმავე სინამდვილის ფაქტებთან გვაქვს საქმე.

ასე რომ, მეცნიერებას ისევე აქვს საქმე ღირებულებებთან. როგორც ხელოვნებას ფაქტებთან. ხელოვნებას ისეთივე ახლო მიმართება აქვს სინამდვილესთან, როგორც მეცნიერებას, ხოლო მეცნიერებისათვის ისევე გარდუვალად აუცილებელია შეფასება, როგორც ხელოვნებისათვის. ამის გარეშე მეცნიერება ერთ ნაბიჯსაც ვერ გადადგამდა წინ.

ამ თეორიას აქვს ერთი ნიუანსი, რომლის მიხედვით, ესთეტიკური ღირებულება არის თავისთავადი ღირებულება, დამოუკიდებელი შედეგებისაგან, მეცნიერული ფაქტები კი ღირებულნი არიან მათგან გამომდინარე შედეგების გამო. თუ დავაკვირდებით, დავრწმუნდებით, რომ ამ თეორიას საფუძველად უდევს მოსაზრება, რომლის მიხედვით, ესთეტიკურ მოვლენებს არა აქვთ არავითარი ეთიკური ან შემეცნებითი ღირებულება და რომ მათი მნიშვნელობა მხოლოდ მათგან მიღებულ შედეგებზე დაიყვანება.

ჩვენის აზრით, არაა მართებული მტკიცება, რომ მეცნიერული მოვლენები ღირებულნი არიან მხოლოდ მათგან გამომდინარე შედეგებით და არა თავისთავად. მაგალითად, განა შეიძლება იმის მტკიცება, რომ ავადმყოფი, რომელსაც ექიმი მკურნალობს, არაა თავისთავად ღირებული და რომ ღირებულია მხოლოდ მკურნალის მიერ მიღებული შედეგები? აქ პასუხის გაცემა ძნელი არაა. ღირებულია, როგორც თვით მოვლენა, ისე შედეგები. მეორე მხრივ, მიქელანჯელოს, ლეონარდო და ვინჩის და სხვა ცნობილ ხელოვანთა შემოქმედებას აქვს არა მხოლოდ თავისთავადი ღირებულება. არამედ ღირებულება მათგან გამომდინარე შედეგების გამოც. ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ აქვთ არა მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულება, არამედ ეთიკურიც და შემეცნებითიც.

ცალკე უნდა განვიხილოთ თავისთავადი ღირებულების საკითხი. რას ნიშნავს ღირებულება თავის თავად, უფრო სწორად რას გულისხმობენ ამ თეორიის მომხრენი მასში? თავისთავადი ღირებულება, ამ თეორიის მომხრეთა აზრით, ნიშნავს იმ დაუინტერესებელ სიამოვნებას, რომელსაც ადამიანი იღებს ხელოვნების ნაწარმოებთა ხილვით, მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა მას რაიმე პრაქტიკული დანიშნულება, იგულისხმება რომ სიამოვნება ამ თეორიის მომხრეთათვის იმყოფება აღსაქმელ ესთეტიკურ ობიექტში, მხატვრულ ნაწარმოებში. მაგრამ აქ არასწორად არის გაგებული ერთი მნიშვნელოვანი და ელემენტარული ფსიქოლოგიური მოვლენა — სიამოვნება. სიამოვნება არ შეიძლება იმყოფებოდეს სა-

განში, რადგან ის წმინდა სუბიექტური მოვლენაა, ფსიქიკური მოვლენაა და ის ყოველთვის სუბიექტში იმყოფება. თუნდაც მისი გამომწვევი მიზეზი მის გარეთ იყოს. ემოცია რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოფილიყო, მაშინ აღმქმელი სუბიექტი აღარ იქნებოდა საჭირო, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ემოციები სუბიექტს ამ მხატვრულ ნაწარმოებთა ხილვისას უჩნდება.

ამას უნდა დაემატოს ისიც, რომ ხელოვნების ნაწარმოებნი, გარდა ემოციური ზემოქმედებისა, ეთიკურსა და შემეცნებითს შედეგებსაც იწვევენ, ამით მათი მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება. ამ თეორიის მომხრეთა სიტყვით რომ ვთქვათ, იზრდება მათი ღირებულება, იმ განსხვავებით, რომ ეს არაა თავისთავადი ღირებულება, როგორადაც მათ ემოციები მიაჩნიათ, არამედ შედეგებისაგან გამოწვეული ან შედეგებთან დაკავშირებული ღირებულება. აქედან გამომდინარე, ცხადია, ძნელია გაზიარება მოსაზრებისა, რომ „მშვენიერება არის გაობიექტივებული სიამოვნება"[15]. მართალია, ზოგჯერ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სიამოვნება, რომელსაც გაუვიცდით ხელოვნური ნაწარმოებით, თითქოს თვით ნაწარმოებშია, მაგრამ ეს არ გვაძლევს უფლებას, რომ ჩვენი შეცდომა ფაქტად მივიჩნიოთ. სიამოვნება, რომელიც სუბიექტის გრძნობებთან არის დაკავშირებული, ყოველთვის სუბიექტურია და ამიტომ, მისგან დამოუკიდებელი, გაობიექტივებული ვერასოდეს ვერ იქნება. თუმცა ამ გრძნობების გამომწვევი მიზეზები კი შეიძლება ობიექტურნი იყვნენ.

ამ თეორიაში დაშვებულია ისეთი შეუსაბამობაც, როგორიცაა სიამოვნების გაიგივება მშვენიერებასთან. სინამდვილეში კი სიამოვნება მშვენიერების შედეგია და არა მასთან იგივეობრივი. არც ის იქნებოდა სწორი, რომ მშვენიერების შედეგად მხოლოდ სიამოვნება ჩაგვეთვალა, რადგან ის, სიამოვნების გარდა, სხვა შედეგებსაც იწვევს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ.

აქსიოლოგიური თეორიის წარმომადგენელთა აზრით, ჰეშმარიტება აღმქმათა ჯამია. მშვენიერება კი — სიამოვნებათა, საიდანაც გამომდინარეობს, რომ სიამოვნებას ვიღებთ აღმების გარეშე და რომ თითქოს სიამოვნება და აღმა ერთმანეთის გამომრიცხავი ცნებებია. სინამდვილეში აღვიქვამთ არა მხოლოდ ბუნებრივ საგნებს, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებებსაც, რომელნიც სიამოვნებას გვანიჭებენ და თვით სიამოვნებაც მეტწილად აღმების შედეგია.

გარდა ამისა, სიამოვნებაც არაა ყოველთვის მშვენიერების ატრიბუტი. ზოგჯერ მშვენიერება შეიძლება იყოს ინდიფერენტული განწყერეტის ობიექტი და მას თან არ ახლდეს არც სიამოვნება და არც უსიამოვნება. მართალია, სიამოვნება მშვენიერების ერთ-ერთი ძირითადი ატრიბუტია, მაგრამ არა აუცილებელი. მეორე მხრივ, სიამოვნება-უსიამოვნების განცდა თან სდევს არა მხოლოდ ესთეტიკურ მოვლენებს, არამედ სინამდვილის ფაქტებსაც. თუნდაც ზოგიერთ იმ ფაქტს, რომელსაც მეცნიერება სწავლობს.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ როგორც მეცნიერულ, ისე ესთეტიკურ ფაქტებს აქვთ ღირებულება. ოღონდ ესთეტიკურ ფაქტებს ღირებულება აქვთ მშვენიერების თვალსაზრისით, მეცნიერულთ კი — ჭეშმარიტების თვალსაზრისით და მაშასადამე, ღირებულების ცნება არ გამოდგება ხელოვნების სპეციფიკურობის დასადგენად.

ზოგიერთი თეორეტიკოსის აზრით, ხელოვნების სპეციფიკურობას ჰქმნის ის გარემოება, რომ ხელოვნების ფაქტები მარადიულნი არიან, მეცნიერულნი კი არა. მეცნიერული მოვლენები ჩქარა კარგავენ თავის მნიშვნელობას დროისა და სივრცის ცვალებადობასთან ერთად, განსხვავებით ხელოვნების ნაწარმოებთაგან, რომელნიც მარადიულნი არიან.

ჩვენის აზრით, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებნი მართლაც მარადიულნი არიან, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ მათი მარადიულობის პირობებს ხშირად თვით ადამიანი ჰქმნის, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი ვერ გაუძლებდნენ დროთა მსვლელობას. მეორე მხრივ, ეს ნაწარმოებნიც არ არიან სავსებით მარადიული იმიტომ, რომ იცვლება დრო და ეპოქა, იცვლება საზოგადოების გემოვნება და ამის შესაბამისად იცვლება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსიც.

რაც შეეხება მეცნიერულ თეორიებს, ისინი არანაკლებ არიან მარადიული. განა შეიძლება იმის თქმა, რომ დიდი მეცნიერული აღმოჩენები მას შემდეგ, რაც ისინი გაგებული და გამოყენებული იქნენ, ჩაბარდნენ ისტორიის არქივს, რომ დაკარგეს მნიშვნელობა ნიუტონის, არქიმედის, პითაგორასა და სხვათა აღმოჩენებმა? არა, ისინი უძლებენ საუკუნეებს და კვლავაც გაუძლებენ, ისინი იცოცხლებენ და იმოქმედებენ როგორც პრაქტიკულად გამოსადეგი თეორიები ან როგორც სხვა აღმოჩენათა და თეორიათა შემადგენელი ელემენტი და საფუძველი. მათ მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა არ ექნებათ.

მაშ, სად ვეძიოთ ხელოვნების სპეციფიკა? — ვფიქრობთ, რომ ის ხელოვნებისა და მეცნიერების ობიექტებშია საძიებელი. ეს ობიექტებია: მეცნიერებისათვის ჭეშმარიტება, ხელოვნებისათვის — მშვენიერება. მართალია, ჭეშმარიტება აუცილებელია ხელოვნებისათვისაც ისევე, როგორც მშვენიერება მეცნიერებისათვის, მაგრამ ჭეშმარიტება მეცნიერების ძირითადი ობიექტია, მშვენიერება კი — ხელოვნებისა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ორი ობიექტი ამავე დროს სხვადასხვა ხერხი და საშუალებაა იმ უმაღლესი მიზნის მისაღწევად, კაცობრიობის ბედნიერება რომ ეწოდება.

თავი IV

ხელოვნების გნოსეოლოგია[16]

ბუნებაში, რომლის ნაწილსაც ადამიანი წარმოადგენს, კიდევ ბევრი რამ არის შეუცნობელი და გაურკვეველი. ბუნებასა და ადამიანს შორის თითქოს ფარდაა ჩამოფარებული, რომელსაც ნელ-ნელა ხსნის ჩვენი

აზროვნება. დაფარული ნაწილი განუწყვეტლივ მცირდება, მაგრამ არასოდეს არ ჰქრება. დაუცხრომელია ადამიანის ენერგია, დაუცხრომელია მისი სწრაფვა ბუნების საიდუმლოებათა ამოცნობისაკენ. ამ სწრაფვის დაცხრომა ხომ კაცობრიობის არსებობას უაზრობად აქცევდა. ადამიანი ისწრაფვის რა ბუნების შეცნობისაკენ, ამით საკუთარ თავსაც შეიცნობს. ამ დიად ამოცანას ემსახურება მეცნიერებაც, ხელოვნებაც და ესთეტიკაც, როგორც მეცნიერება ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების შესახებ. ადამიანი ისწრაფვის შემეცნებისაკენ იმიტომ, რომ გარდაქმნას თავისი თავიცა და ბუნებაც და ეს უკანასკნელი უფრო მარჯვედ ჩააყენოს თავის სამსახურში.

ამისათვის კი ადამიანი იყენებს თავის გრძნობის ორგანოებს. შეგრძნობილს ადამიანი გამოხატავს ისე, რომ სხვებისათვის მისაწვდომი და გასაგები გახადოს, მაგრამ ამისათვის არაა საკმარისი მხოლოდ გრძნობის ორგანოები და ემოციები, საჭიროა გონების ჩართვაც მთელი მისი რთული და მრავალსაფეხუროვანი აპარატით. ამიტომაც იყო, რომ რენესანსის ეპოქის შემოქმედნი ადამიანის სხეულის გამოსახატავად მიმართავდნენ ფიზიოლოგიის შესწავლას, ხოლო ჩაცმულის გამოსახატავად — სწავლობდნენ შიშველ სხეულს და გამოხატავდნენ მას. დიდი მიხვედრა არ სჭირდება იმას, რომ უამრავი ცოდნის დაგროვებას მოითხოვს ისტორიული ტილოების შექმნა, რადგან ისინი დიდი მოცულობის ინფორმაციას შეიცავენ. ასევე რეალისტური ტილოები. საერთოდ, რომლებიც შედარებით ზუსტად გადმოსცემენ აწმყოსა და წარსულს. აღარას ვამბობთ ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებებზე, რომელნიც მთლიანად ადამიანის ფსიქოლოგიის ღრმა ცოდნას ემყარება. მუსიკაც კი, რომლის გადმოცემა ხშირად ძნელდება, იძრება შეგრძნების უნარისათვის ძნელად მისაწვდომ ადამიანის ფსიქიკის ღრმად დაფარულ, ნაკლებად ცნობილ კუნჭულებში.

ამრიგად, მშვენიერების წვდომასა და გადმოცემაში ჩართულია ადამიანის მთელი შემმეცნებელი აპარატი, შეგრძნებებით ღაწყებული და განზოგადების რთული პროცესით გათავებული. რადგან მშვენიერება ვერ თავსდება მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში და აზროვნებაზეღაც ვრცელდება, ამიტომ ცხადია, ესთეტიკასა და ხელოვნებასაც უნდა ჰქონდეთ თავისი გნოსეოლოგია, რომელიც ზოგადი გნოსეოლოგიის თავისებური გამოვლენა იქნება.

როგორც ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროებში, შემეცნების დროსაც ჩართულია ორი ძირითადი კომპონენტი — ობიექტი და სუბიექტი. ესთეტიკური შეგრძნებისა და შემეცნების ობიექტი გულისხმობს ბუნებას, მისი არსებითი და განუყრელი ნაწილით — ადამიანით, პიროვნებებს, რომლებშიც ცხოვრობს და მოღვაწეობს ადამიანი, საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, რომელთაც ამყარებენ ადამიანები, კლასობრივ ურთი-

ერთობებს, სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ მიმართებებს, მოცემულს დროსა და სივრცეში და სხვ. როგორც ვხედავთ, მრავალმხრივია და ფართო ის სფეროები, სადაც, როგორც ობიექტში, შეიძლება თავი იჩინოს მშვენიერებამ.

შემოქმედი სუბიექტი ისევე, როგორც აღქმელი და შემფასებელი სუბიექტი, ყოველთვის დროსა და სივრცეში მოქმედებს, მოქმედებს გარკვეულ პირობებში და ყველგან მშვენიერებას ეძებს. ამიტომ, თუმცა ესთეტიკურის სამყარო ფენომენალურია, იგი ყოველთვის ამ საბჯენებს ემყარება, როგორც სტიმულს, როგორც მიზეზს, როგორც მასალას გააზრებისათვის და გარდაქმნისათვის. ესაა სწორედ ის მასალა, განცდილს, ნანახს და შესწავლილს რომ ეუწოდებთ, გარკვეულ შრეებად რომ თავსდება ადამიანის სულში და შემდეგ სუბიექტური პროდუქციის სახით გვეელინება იმდენად გარდაქმნილი, რომ ძნელდება ხოლმე შასში ამ ობიექტური საყრდენების აღმოჩენა. მაგრამ ესთეტიკური ობიექტურია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ბუნებიდან და საზოგადოებიდან მიღებულ ობიექტურ ინფორმაციას, მასალასა და სიგნალებს ემყარება, არამედ იმიტომაც, რომ მასში ჩაქსოვილია ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი. მხოლოდ ის შემოქმედი მაღლდება ჰეშმარიტი შემოქმედების დონემდე, რომელიც ახერხებს იპოვოს ამ მასალებში ზოგადსაკაცობრიო სახეები და ინტერესები.

მშვენიერების შეგრძნების. შეცნობისა და შემოქმედების პროცესში ობიექტის შემდეგ მეორე კომპონენტი სუბიექტია. იგი შეიგრძნობს, შეიცნობს და ჰქმნის მშვენიერებას. რისთვისაც საკუთარი სულიერი სამყაროდან იმ მასალას იყენებს, რომელიც ობიექტთან ურთიერთობისას დაგროვა და სულის ღრმა ფენებში მრავალფეროვან შრეებად შეწყობილა. გადაამუშავებს მას, დაუმატებს საკუთარსაც თავისი ბუნებრივი მონაცემების, ფსიქიკის, ნებისყოფის, მიდრეკილებების, შესაძლებლობის. აღზრდის, პირობებისა და ფანტაზიის შესაბამისად.

ამგვარად შექმნილ მშვენიერებას კვლავ აღიქვამს, განიცდის, სწავლობს, აფასებს და გარდაქმნის მეორე სუბიექტი, რომელიც ეძლევა მიღებულ მასალას ისევ საკუთარი ნიჭის, ფსიქიკის, ნებისყოფისა და ფანტაზიის შესაბამისად. ეს ის სუბიექტია, რომელიც კითხულობს, ეზერის ან ისმენს პირველადი სუბიექტის, ანუ შემოქმედის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებს, განიცდის და აფასებს მათ. მაგრამ ამ მეორე თუ მეორეულ სუბიექტს აღარ გამოვყოფთ დამოუკიდებელ მესამე კომპონენტად, რადგან ისიც სუბიექტის სფეროს განეკუთვნება. ამგვარად, სუბიექტურ სფეროში ჩვენ საქმე გვაქვს ორგვარ შემოქმედებასთან— პირველადი და მეორადი სუბიექტის შემოქმედებასთან. პირველადი სუბიექტი არის მხატვარი, მწერალი, არქიტექტორი ან სკულპტორი. მეორეული ან მეორადი სუბიექტი კი მკითხველია. მაყურებელი ან მსმენელი პირველი სუბიექტის შემოქმედებისა. მაგრამ ის მხოლოდ პასიური

მსმენელი, მკითხველი და მაყურებელი კი არ არის, არამედ აქტიური, რადგან ისიც თავისებურ შემოქმედებით პროცესს ეწევა და თავისებურად აღიქვამს და გარდაქმნის პირველადი სუბიექტის ნამოღვაწარს. მაგრამ ორივე გარდაქმნასა თუ შემოქმედებაში როგორც ძირითადი შემადგენელი ნაწილი და ბირთვი მონაწილეობს ობიექტური ყოფიერება, შეპრილი სუბიექტში და მასში თავიაებურად გარდაქმნილი.

მწერლობის შემოქმედების პროცესში განსაკუთრებით პირველადი სუბიექტია მნიშვნელოვანი, რადგან შემოქმედი ყველა ვერ იქნება. არც ხელოვნებაში და არც მეცნიერებაში მოღვაწეობისათვის არ კმარა მხოლოდ განსწავლა. დიდ შემოქმედსა და მეცნიერს სჭირდება ბუნებრივი ნიჭი, შემოქმედების თანდაყოლილი უნარი, დიდი მგრძნობიარობა, სათანადო ცხოვრების პირობები და სხვ. მეორადი შემოქმედი კი შეიძლება იყოს ყველა ან უმრავლესობა, რადგან ეს არ მოითხოვს განსაკუთრებულ მონაცემებს. რადგან იშვიათი ცოტაა, ჩვეულებრივი კი ბევრი, ამიტომ თუ ზოგჯერ ერთსა და იმავე პირობებში მყოფ ადამიანთაგან ერთი შედევრებსა ჰქმნის, მეორე — არაფერს, ეს ბუნებრივი მონაცემების განსხვავების შედეგია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ესთეტიკურ ათვისებაში მონაწილეობს შეგრძნების ყველა მხარე, ყველა კომპონენტი. ეს კომპონენტებია: აღქმა, შეგრძნება, წარმოდგენა, განზოგადება. ბაგრამ თითოეულ მათგანს თავისებური ელფერი აქვს ესთეტიკური შეცნობის ასპარეზზე. შეგრძნებებიდან ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვს მხედველობასა და სმენას, რადგან ეს ის მთავარი არხებია, საიდანაც აღწევს სუბიექტში გრძნობად-აზრობრივი ინფორმაცია. მაგრამ ეს არის არა ნებისმიერი მოვლენის ან მისი ნებისმიერი თვისების შეგრძნება, არამედ მხოლოდ მწერლობისა. ამაში მდგომარეობს ესთეტიკური შეგრძნების სპეციფიკა.

ასახვა გრძნობად საფეხურს მიეკუთვნება, რადგან იგი პასიურია. ლენინი გენიალურად ჭვრეტდა ასახვის პასიურ ხასიათს. რის გამოც „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ხაზს უსვამდა ე. წ. „შემოქმედებით ასახვას“, რომელიც, მისი აზრით, ვერ ეტეოდა პასიური ჭვრეტის ფარგლებში და განზოგადებას აღწევდა. შემოქმედებით ასახვაში, ლენინის აზრით, მონაწილეობს როგორც ფანტაზია, ისე აზროვნება, რომელიც აწარმოებს ინდივიდუალურიდან ზოგადის გადარჩევას, შემდეგ სინამდვილიდან და გამოცდილებიდან აღებულს უმატებს საკუთარი ფანტაზიიდან, ნანახიდან და ნაგრძნობიდან სუბიექტურს და შეავსებს ცას. ასახვა, დარჩენილი გრძნობადობის, ანუ პასიურობის ფარგლებში ვერ ასცილდება სინამდვილის ფაქტობრივი მონაცემების კონსტანტირების დონეს. სუბიექტური ფაქტორი: აზროვნება და ფანტაზია მას შეგნებულ ცნობიერებამდე ამაღლებს და აშორებს პასიურობის ფარგლებს.

შემდგომი საფეხურია წარმოდგენა, რომელიც აღქმასა და შეგრძნებებზე მაღლა დგას, ბაგრამ აზროვნებამდე ვერ ამაღლებულა. ეს საფე-

ხურიც შეიცავს განზოგადება-აბსტრაქციას, არსებითის შენარჩუნებისა და მეორეხარისხოვანის უკუგდების პროცესს, მაგრამ იგი ნამდვილ განზოგადებამდე მაინც ვერ მაღლდება. საამისოდ წარმოდგენას აკლია როგორც სახეთა სათანადო გარკვეულობა, ისე აზროვნების სიღრმე. მაგრამ წარმოდგენაცა და შეგრძნებაც მშვენიერების ფარგლებში ტრიალებს.

უდიდესი როლი ესთეტიკური შემეცნების პროცესში ენიჭება ფანტაზიას, რომელიც ემყარება სუბიექტის წარმოდგენებს, მისი მდიდარი წარმოსახვის უნარს, რაც თავს იჩენს შემოქმედების სიახლეში, მომავლის ნათლად განჭვრეტისა და მისკენ მისასვლელი გზების დაძებნაში. შემოქმედის ფანტაზიას კვებავს არა მხოლოდ ადრეული გამოცდილება, ცოდნა და განცდა, არამედ განუხორციელებელი ოცნებებიც, ვნებები და განცდები. შემოქმედი-სუბიექტი ისწრაფის მათი რეალიზაციისაკენ. ისწრაფის იმიტომ, რომ ისინი განეკუთვნებიან მომავლის სამყაროს და შესაძლებელია განხორციელდნენ და შეიძლება არა.

ფანტაზიასთან ერთად დიდ როლს ასრულებს წინასწარმეტყველების უნარი შემოქმედისა და ხშირადაც ზოგჯერ თუ შემოქმედი გამოხატავს იმას, რაც იყო გუშინ, ან არის დღეს, ზოგჯერ მხედველობაში აქვს ის, რაც უნდა იყოს ხვალ. ეს კი იმიტომ, რომ შემოქმედს როგორც აწმყოზე, ისე ნამყოზე და მყობადზე უფრო გარკვეული და ნათელი წარმოდგენა აქვს, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანს. მას აქვს უფრო შორსმჭვრეტელი გონებაც. უფრო ღრმა დაკვირვებისა და ფსიქოლოგიური ანალიზის და შემდეგ ყოველივე ამის დამაჯერებელი და ემოციური ფორმით გადმოცემის უნარიც.

იგივე ითქმის ჭეშმარიტ მეცნიერზეც, რომელიც არ მერყეობს და არ ირხევა, „ვითარცა ლერწამი ქართაგან ძლიერთა“, რომელსაც მტკიცე პრინციპები აქვს და ჭეშმარიტების დაუშრეტელი სურვილი ამოძრავებს, იმ მეცნიერზე, რომელიც თავისი ანალღებული იდეებით კაცობრიობას ემსახურება, ასეთი შემოქმედნი და მეცნიერნი ზოგჯერ კანონმდებელთა როლშიც გვევლინებიან, მაგრამ ამაში არაფერია გასაკვირი და უჩვეულო.

ახლა შევეხოთ კიდევ ერთ ძნიშვნელოვან პრობლემას — თანმიმდევრობის პრობლემას, რა არის ადრე: განცდა თუ შეფასება? განცდა უკავშირდება ადამიანის გრძნობის ორგანოებს, რომლითაც ადამიანი სწვდება საგნის ზედაპირს, საგნის საზღვრებს, რაც წინ უძღვის საგნის არსის შემეცნებას. შეგრძნების შემდეგ ჩაერთვება ემოციები: სიამოვნება-უსიამოვნების, ზიზღისა და აღტაცების, სიყვარულისა და სიძულვილის და სხვ. ამ ემოციებს ემყარება შეფასება. „მშვენიერია“ — „მახინჯია“, „ამაღლებულია“ — „მდაბალია“ და ა. შ. ეს შეფასებები ემყარება ემოციებს ან მათ თან მდევს ემოციები. მაგრამ თვით შეფასება

ემყარება აზროვნების აქტივობას და მაშასადამე, ის გრძნობებისა და განცდების შემდეგაა.

ბუნებრივია შემეცნების პირველ საფეხურზე ხდება ობიექტის მოწონება-დაწუნება და ამის შესატყვისად მისგან სიამოვნება-უსიამოვნების მიღება. შეიძლება ითქვას, რომ პირველ საფეხურზე მოქმედებს ფორმულა, „მომწონს“-„არ მომწონს“. ესაა მშვენიერების წვდომის ფსიქო-ფიზიოლოგიური საფეხური. მხოლოდ შემეცნების მეორე საფეხურზე ხდება ობიექტის შეფასება და დასკვნა მოვლენის სრულყოფილება-არასრულყოფილების, ანუ მშვენიერება-არამშვენიერების შესახებ. აქ უკვე აღარ გამოდგება სუბიექტური მოწონება-არმოწონება, მის ადგილს ობიექტური, მიუდგომელი შეფასება იკავებს.

პირველ საფეხურს კრიტერიუმიც კი არ სჭირდება. აქ ყველაფერი სუბიექტის თავისუფალი შერჩევისა და გემოვნების სფეროში მდებარეობს და არც მშვენიერების არსის დადგენაა საჭირო. სწორედ ამ საფეხურზეა, რომ ადამიანს არ ამოძრავებს არავითარი ინტერესი, არ ბოჭავს არავითარი პირობა, გარდა პიროვნული მოწონების გრძნობისა. ამ გრძნობას კი არჩევანის სრული თავისუფლება გააჩნია. კანტის თეორია მშვენიერების საკითხში სწორედ ამ პირველ საფეხურზე შეჩერდა და არ მიუვიდა მშვენიერების შემეცნების მეორე საფეხურამდე. შეფასება კი მეორე საფეხურზე ხდება, რისთვისაც საჭიროა როგორც მშვენიერების არსის ცოდნა, ისე მისი კრიტერიუმის გამოყენება. ამ საფეხურზე ბოლო ეღება ყოველგვარ ბერკეტობას, რელატივიზმსა და სუბიექტივიზმს და წინა პლანზე იწევს მშვენიერების არსი სრულყოფილების სახით, რომელიც ამჟამად პრაქტიკით განვითარებული მისი კრიტერიუმია.

ხელოვნებაში, ისევე, როგორც მეცნიერებაში, ძნელია ადგილი უკავია წინამორბედებს, მაგრამ წინამორბედება არაა რაღაც მეტეორიტით ციდან ჩამოვარდნილი, გარედან შეტანილი ადამიანის გონებაში. იგი მთლიანად ემყარება წარსულ გამოცდილებას და განვითარების კანონზომიერებათა ცოდნას, რაც შემდეგ მომავლის მოვლენებზე გადაიტანება.

ესთეტიკური მოვლენების შემეცნება მოითხოვს აგრეთვე ქვეცნობიერის როლის გარკვევას, რადგან დასაწყისში დავუშვით, რომ ესთეტიკური შემეცნების პროცესში ჩართულია და მობილიზებული ადამიანის ყველა სულიერი ძალა. ცხადია, რომ მასში ჩართული უნდა იყოს ინტუიციაც და ინტუიციური ქვეცნობიერი ძალები. თანამედროვე ესთეტიკაში ძლიერია ტენდენცია, რომ სწორედ ინტუიციას მიენიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა შემოქმედებისა და ესთეტიკური შემეცნების პროცესში[1]. მაგრამ ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ეს არაა ახალი ტენდენცია. იგი ცნობილია ჯერ კიდევ პლატონიდან, რომელიც ინტუიციას შემოქმედებითი პროცესის არსებით და გადამწყვეტ ფაქტორად თვლიდა, პოეტი კი „მსუბუქ ფრთოსან“ ფრინველად მიაჩნდა. ეს „მსუბუქი ფრთოსანი“

არსება—პოეტი ჰქმნის მაშინ, როდესაც გონება დაკარგული აქვს და სმენა გამახვილებული, რათა მოისმინოს ღვთაების ხმა და გადასცეს ადამიანს.

წინასწარ შეიძლება ითქვას, რომ ქვეცნობიერი და ინტუიციური უცილოდ მონაწილეობს შემოქმედებით პროცესში, ამიტომ აუცილებელია მისი არსის დადგენა, ან გარკვეული თვალსაზრისის გამოთქმა მის შესახებ. კერძოდ, დასადგენია, რომ ინტუიცია არის „ხმა ზემოდან“ თუ „გარედან“, თუ ის თვით შემოქმედში დაგროვილი ძველი გამოცდილების ან ინფორმაციის გამოვლენის თავისებური ფორმაა? ვფიქრობთ, რომ ქვეცნობიერი ის გამოცდილებაა, რომელიც შემორჩა შემოქმედს წარსულიდან, დაილექა მისი აზროვნების ფსკერზე, მის ქვედა შრეებზე და მცირეოდენი იმპულსის შემთხვევაშიც კი ამოტივტივდება, თავს იჩენს, ზოგჯერ ისეა როგორც „ზემატერიალური“ ან „ზედროული“, ან როგორც „ხმა ზემოდან“. მით უმეტეს ის ამოტივტივდება მაშინ, როდესაც დაძაბულია შემოქმედის ყველა სულიერი ძალა, როცა იგი განიცდის ქმნადობით წვას.

ვფიქრობთ, რომ ქართული ტერმინი „ქვეცნობიერი“ კარგად გამოხატავს ინტუიციურს, მოვლენას, რომელიც ცნობიერების სიღრმეშია დაბირული, ხოლო შემოქმედებითი წვისა და დაძაბულობის პროცესში გააქტიურდება როგორც ქვეცნობიერი, ასევე ცნობიერებაში მთელი პოტენციალური ძალებიც, რომელნიც ისწრაფიან რეალიზაციისაკენ და სწორედ იმიტომ, რომ ისინი მხოლოდ ამ დროს ახერხებენ თავის პირველ რეალიზაციას, შემოქმედსა და ალმქმელს ინტუიციურად და ქვეცნობიერად ეჩვენება. ამრიგად, ქვეცნობიერიცა და ინტუიციურიც დიდ როლს თამაშობს შემოქმედებისა და მხატვრული შემეცნების პროცესში. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა მთელი შემოქმედებითი პროცესის მხოლოდ მათზე დაყვანა. ქვეცნობიერი და ინტუიციური მხოლოდ დანარჩენ შემოქმედებითს ძალებთან კავშირში ჰქმნიან იმ დიდ ძალას, რომელსაც ვამოვლენას გენიალური შემოქმედება წარმოადგენს.

თავი V

შინაარსი და ფორმა ხელოვნებაში

შინაარსისა და ფორმის მიმართების საკითხს ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ამ პრობლემის გააზრება იწყება ესთეტიკური აზროვნების გაჩენისთანავე. უპირესად გარკვეული, თუმცა არა ყოველთვის მისაღები თეორია ფორმისა და შინაარსის საკითხზე შეიმუშავეს ძველმა ბერძენმა მოაზროვნეებმა.

სახელდობრ, ატომისტები ფორმას ატომის ერთ-ერთ ძირითად თვისებად თვლიდნენ. იგი სრულიად დამოუკიდებელი იყო სუბიექტის აღქმებისა და განცდებისაგან. ეს იყო ატომების პირველადი თვისება,

თუმცა ამავე დროს ატომების შეკავშირების, ანუ კომბინაციის გარკვეული სტრუქტურა.

პლატონმა ფორმა—იდეა მატერიალურ საგნებს მოწყვიტა და დამოუკიდებლობა, თვითმყოფობა მიანიჭა, ყოველივე დანარჩენი კი იდეებისაგან აწარმოვა. პლატონთან ფორმა — იდეები იყვნენ უძრავნი, უცვლელნი, მარადიულნი, მაგრამ ყოველგვარი ცვალებადობისა და მოძრაობის საწყისი.

არისტოტელესთან ფორმა აქტიურია, მატერია კი — პასიური. ყოველი მოვლენა ფორმაცაა და შინაარსიც, თუმცა სხვადასხვა მიმართებაში. მაგალითად, საწოლი ხის ფორმაა, მაგრამ იგივე საწოლი მასალაა სკამისათვის, რომელიც შეიძლება მისგან დამზადდეს. მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში არისტოტელემ საწყისი ფორმა პირველი მამოძრავებელის სახით დამოუკიდებლად გამოაცხადა, რაშიც მისი მასწავლებლის — პლატონის გავლენის კვალი იგრძნობოდა.

ჰეგელის აზრით, ფორმა არის იდეის გამოვლენა, განხორციელება ჯერ ბუნებაში, შემდეგ კი საზოგადოებაში. მართალია, სიცოცხლე უფრო შეესაბამება მას, ვიდრე მკვდარი ბუნება, მაგრამ არც აქაა იდეა თავისუფალი. პიროვნებას ზღუდავს ცხოვრების პირობები, ოჯახი, გარემო, ენებები, განცდები. სული შედარებით დამოუკიდებლობას აღწევს ხელოვნებაში, რაც სინამდვილით სულის დაუკმაყოფილებლობის გამოვლენაა. მაგრამ ჰეგელს იდეის გრძნობად ფორმაში არსებობა არ მიაჩნდა იდეისათვის შესაფერად. იდეისათვის ყველაზე შესაფერ ფორმად მას მიაჩნდა მისი დამოუკიდებელი ანუ თავისთავადი არსებობა.

დიდი მუშაობაა ჩატარებული საბჭოთა ესთეტიკაში შინაარსისა და ფორმის მიმართების საკითხის გადასაწყვეტად.

„ფილოსოფიურ ენციკლოპედიაში“ ფორმისა და შინაარსის ასეთ განსაზღვრებას ვხვდებით: „შინაარსი, რომელიც მთელის განმსაზღვრელი მხარეა, წარმოადგენს საგნის ნაწილების (ელემენტების), მათი ერთმანეთთან და სხვა საგნებთან ურთიერთობის ერთიანობას. ფორმა კი შინაარსის შინაგანი ორგანიზაციაა“[18].

ესთეტიკური მოვლენების შეფასებას უსწრებს მათი განცდა, შეგრძნება, რაც პასიურია, შემდეგ კი წარმოდგენა, წინასწარმეტყველება, შეფასება, რაც აქტიური შემოქმედებითი პროცესია. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფიზიოლოგიურ-ბიოლოგიურ პროცესთან, მეორე შემთხვევაში — აზროვნებითთან, რომელიც აწარმოებს გარდაქმნას, გადამუშავებას, დალაგებას, კომბინირებას დაგროვილი ცოდნისა და გამოცდილებისა. განცდა, შეგრძნება აქ სუსტადაა წარმოდგენილი, მაგრამ ის არაა საესებით გამქრალი ისეთი, როგორც განცდისა და შეგრძნების პროცესში როგორღაც მონაწილეობს აზროვნებაც. რადგან

ეს ერთი და იმავე მექანიზმის ორი სხვადასხვა ბოლოა და მათი ერთმანეთისაგან აბსოლუტური გათიშვა არ ხერხდება.

როგორც ვხედავთ, შინაარსი აქ გაგებულია საგნის შემადგენელი ნაწილების ერთობლიობად, ფორმა კი მიჩნეულია მათ შინაგან ორგანიზაციად ან სტრუქტურად. შემადგენელი ელემენტების მთლიანობად არის გაგებული შინაარსი წიგნში „მატერიალისტური დიალექტიკის კატეგორიები“: „ობიექტურ სამყაროში შინაარსი საგნების შინაგანი მხარეა, რომელიც წარმოადგენს იმ ელემენტებისა თუ პროცესების მთლიანობას, საგნების არსებობისა და განვითარების საფუძველს რომ წარმოადგენს“[19]. იქვე მოტანილია შემდეგი მაგალითი: შინაარსს შეადგენს ატომები, პროტონები, ნეიტრონები, ატომგული, ფორმა კი ის ბადე, ის სტრუქტურაა, რომელშიც ატომები ან ატომების ნაწილები მოძრაობენ. მეორე მაგალითში შინაარსის ნიმუშად მოტანილია საწარმოო ძალები, ხოლო ფორმისა — წარმოებითი ურთიერთობა.

ორივე ზემომოტანილ განსაზღვრებას აერთიანებს შინაარსის გაგება საგნის ელემენტების, ნაწილების მთლიანობად. ოღონდ თუ პირველ განსაზღვრებაში ფორმა შინაარსისათვის შინაგანად არის მიჩნეული, მეორეში — გარეგანად.

ვ ა ნ ს ლ ო ვ ი ს გაგებით, ფორმა გარეგანია, შინაარსი კი შინაგანი: „შინაარსი ესაა რომელიმე მოვლენის შინაგანი საფუძველი... ფორმა კი ამ შინაარსის ცხადყოფა და გამოვლენაა“[20].

დაახლოებით, ანალოგიურ განსაზღვრებას ვხვდებით კ. გ ო რ ა ნ ო ვ ი ს გამოკვლევაში ფორმისა და შინაარსის შესახებ: „შინაარსი არის მოცემულ მოვლენებში ყველა შინაგანი, არსებითი და არაარსებითი, ძირითადი და მეორეხარისხოვანი, ზოგადი და ერთეული ელემენტებისა და პროცესების მთლიანობა“[21]. იგი იძლევა ფორმის შემდეგ განსაზღვრებას: „ფორმა არის შინაარსის პროცესების განსაკუთრებული მთლიანობა, შინაარსის პროცესების სუბ-და სუპერორდინაცია, შინაარსის სტრუქტურის ორგანიზაციის გამოვლენის ხერხი“[22].

ქართული ტერმინი „შინაარსი“ კარგად გამოხატავს იმ აზრს, რომელიც მასშია ჩაქსოვილი. იგულისხმება არსი, რომელიც საგნის სიღრმეში მდებარეობს. ტერმინი „შინაარსი“ მოითხოვს ან გულისხმობს საპირისპირო ტერმინს „გარეარსი“ ანუ საგნის იმ ნაწილს, რომელიც მის გარეთ, მის ზედაპირზე მდებარეობს და რაც მოვლენის სახით გვევლინება.

ფორმა და შინაარსი განუწყვეტელ კავშირში იმყოფებიან და მათი დაშორება შეუძლებელია. ამავე დროს ფორმა შეიძლება შეესაბამებოდეს შინაარსს და მასთან ჰარმონიაში იყოს, შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს მას და აბრკოლებდეს მის განვითარებას, ანდა შეიძლება ფორმა როგორც პროგრესული, უსწრებდეს შინაარსს. ფორმასა და შინაარსს შორის თანხმობა და ჰარმონია დროებითია, ბრძოლა კი განუწყვეტელი. როგორც კი ფორმა შინაარსის განვითარების დაბრკოლებას იწყებს,

მაშინვე დგება დღის წესრიგში მისი შეცვლის საკითხი. ჰარმონია ადგილს უთმობს ბრძოლასა და წინააღმდეგობას. ბრძოლა მათ შორის არის წინსვლისა და განვითარების სტიმული და ის გრძელდება მანამ, სანამ ფორმასა და შინაარსს შორის კვლავ ჰარმონია არ დამყარდება.

ამასთან დაკავშირებით, ბუნებრივად წარმოიშობა კითხვა პირველადობის ანუ პრიმატის შესახებ. მარქსისტული ესთეტიკა პირველადად შინაარსს მიიჩნევს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ცვალებადობა შინაარსით იწყება. მაგალითად, მიჩურინი თავისი ცდებით ამტკიცებდა, რომ თავდაპირველად იცვლება მცენარის გარემო, პირობები, ორგანიზმი, რასაც შედეგად მოსდევს მისი ფორმის ცვლილება. ამის საწინააღმდეგოს ამტკიცებდნენ ვეისმანის მიმდევრები.

მაგრამ ყოველივე ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს ჯერ შინაარსი არსებობდეს და შემდეგ ფორმა. აქ მხოლოდ პირველადობის საკითხი დგას, საკითხი იმის შესახებ, რა უფრო ადრე იცვლება და არა დამოუკიდებლობის საკითხი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველ შინაარსს თავისი ფორმა გააჩნია და პირიქით, ფორმა და შინაარსი აქვს ყოველ საგანს, მის ყოველ ნაწილს, ყოველ ცნებას, ცნების ნებისმიერ ნაწილს. შესაძლებელია, რომ გონებაში არსებული იდეა ვინმეს მოეჩვენოს უფორმო შინაარსად. სინამდვილეში კი ამ იდეასაც თავისი შინაარსი შეესატყვისება. მაგალითად, ხელოსნის გონებაში არსებულ იდეას აქვს როგორც ფორმა, ისე შინაარსი და რაც უფრო მეტს ფიქრობს ის, მით უფრო გამოკვეთილი გარკვეული ფორმის მქონე ხდება მისი იდეა. დამოუკიდებელი ფორმის დაშვება ისეთივე უაზრობაა, როგორც დამოუკიდებელი შინაარსისა. მათი დამოუკიდებლობა მხოლოდ ადამიანის აბსტრაქტული აზროვნების შედეგია. სინამდვილე კი ეწინააღმდეგება აბსტრაქციას, ფორმისა და შინაარსის დაშორებას. იგი მხოლოდ მათ მთლიანობაზე, მათ კავშირზეა აგებული. რადგან ისინი განუწყვეტელ მთლიანობაში იმყოფებიან, ამიტომ ერთიმეორეზე განუწყვეტლივ ურთიერთ ზემოქმედებენ. ზოგჯერ ამბობენ, რომ ნაწარმოების შინაარსი კარგია, სუსტია მხოლოდ ფორმა. მაგრამ ნაწარმოები ყოველთვის ერთი მთლიანია. ამიტომ მისი ერთი მხარის სისუსტე ასუსტებს მეორე მხარესაც და პირიქით, ცუდი ფორმით გადმოცემული დიდი იდეები უარყოფით ზეგავლენას ახდენს შინაარსზეც.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ჰეგელის კონცეფციას, რომ ჰეშმარიტი არსი იდეის სახით უსწრებს მის მრავალრიცხოვან გრძნობად ფორმებს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჰეგელის ეს კონცეფცია პლატონიდან და არისტოტელედან მოდის, რომლებსაც ასევე შესაძლებლად მიაჩნდათ მათი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი არსებობა.

ერთი და იგივე შინაარსი შეიძლება გამოვლინდეს მრავალ ფორმაში

და პირიქით, ერთ ფორმას მრავალი შინაარსი ჰქონდეს. მაგალითად, არსებობს ერთგვარი მოარული ტიპები დონ-ჟუანისა, ძუნწისა, რაინდისა და ა. შ., რომლებიც გეხვდებიან მრავალრიცხოვან ფორმაში: პოეტურში, პროზაულში ან სხვადასხვა ენაზე დაწერილ თხზულებებში.

ნაწარმოები იგებს, თუ მისი შინაარსი არაა ტრაფარეტული, გაცვეთილი, სტანდარტული, შტამპადქცეული. ერთ დროს ჩვენში უაღრესად გავრცელებული იყო ე. წ. „საწარმოო რომანები", სადაც მთელი შინაარსი ახალი ტექნიკის აღწერაზე იყო დაყვანილი, რაც ასუსტებდა მათი ემოციური ზემოქმედების ძალას.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, თუ როგორ წყვეტდა ლენინი „ახალისა" და „ძველის" პრობლემას. იგი აღნიშნავდა, რომ არ შეიძლება მოვლენებისადმი შტამპით მიდგომა: ეს ახალია. მაშასადამე, კარგია, ის ძველია, მაშასადამე, ცუდია. რომ ამ შემთხვევაში საჭიროა სიფრთხილე, გარჩევით მიდგომა, რადგან კარგი შეიძლება იყოს ახალშიც და ძველშიც და პირიქით, მთავარია იმის ცოდნა, თუ რაა კარგი და მშვენიერი და მისი შემჩნევა.

ამრიგად, ჭეშმარიტი ხელოვნება ყოველთვის ნოვატორულია. ხელოვნებაში ახალი იწვევს ძლიერ განცდებსა და ემოციებს და პირიქით, ტრაფარეტს მივყავართ ემოციების მოდუნებასა და გაქრობამდე. თუმცა ზოგჯერ ცნობილი ლექსი ან მელოდია ასჯერაც რომ განმეორდეს, მაინც მოგვწონს, მაინც სასიამოვნოა, თუ მის მიერ მოწოდებული ინფორმაცია სრულია და ემოციური. კლასიკური ნაწარმოებები იმითაც იწვევენ დიდ ემოციებს, რომ ყოველთვის ინარჩუნებენ ინფორმაციულ ღირებულებას.

შ ი ნ ა ა რ ს ი ს ა და ფ ო რ მ ი ს ე ლ ე მ ე ნ ტ ე ბ ი. შინაარსის კომპონენტებიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ თემა, ანუ ძირითადი მიმართულება იმ მოვლენებისა, რომლებიც ნაწარმოებში აისახა. მაგალითად, „ახალგაზრდა გვარდიის" თემაა კრასნოდონის ახალგაზრდობის ბრძოლა ფაშისტი დამპყრობლების წინააღმდეგ. რეპინის სურათის „არ ელოდნენ" თემაა მე-19 საუკუნის რუსეთის რევოლუციური მოძრაობა. შინაარსის ელემენტია სიუჟეტი, რომელიც გადმოსცემს მოქმედების განვითარების თანმიმდევრობას. შინაარსსვე განეკუთვნება იდეა — ძირითადი აზრი, რომელიც ვითარდება და ხორციელდება ნაწარმოების ყველა ნაწილში.

შინაარსის თავისებური გაგება აქვს ვანსლოვს: „მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი არის არა ასახული სინამდვილე, არსებული მხატვრულ ნაწარმოებზე ადრე, მის გარეთ და მისგან დამოუკიდებლად, არამედ ასახული სინამდვილე, რომელიც არსებობს მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც ობიექტური სამყაროს სუბიექტური სურათი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსი არის არა ასახვის ობიექტი, არამედ სინამდვილის ასახვა... რომელიც შეიცავს

მხატვრის როგორც საზოგადოების ამა თუ იმ ჯგუფთა თუ ძალთა წარმომადგენლის გარკვეულ გაგებასა და შეფასებას"[23].

ვანსლოვის ამ განსაზღვრებაში ხაზი ესმის შინაარსში ობიექტური ყოფიერების ასახვის თავისებურებას, აგრეთვე მის სოციალურ დანიშნულებას. აქ მხატვრული შინაარსი წარმოდგენილია არა როგორც ასახვის პროცესი, არამედ მისი შედეგი, რომელსაც თან სდევს მხატვარ-შემოქმედის შეფასება. თუ რას ასახავს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი, ამის შესახებ ერემეევი წერს: „ხელოვნების შინაარსი, ყოველთვის არის ცხოვრების განსახიერება და ასახვა. იგი უდავოდ გვაძლევს ცოდნას აქამდე უცნობ ან ჩვენთვის შეუმჩნეველ მოვლენებზე და ცხოვრების მხარეებზე... გვაიძულებს... უკეთ შევიცნოთ საკუთარი თავი... და გადავსინჯოთ ფასეულობები"[24]. როგორც ვხედავთ, ერემეევის აზრით, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი მთელი თავის კომპონენტებით გადმოსცემს ცხოვრებას, სინამდვილეს.

ფორმა კი შეიცავს იმ საშუალებებს, რითაც მხატვარი შინაარსს გამოხატავს: ფერწერაში ფერები, შუქ-ჩრდილი, მუსიკაში — რიტმი, პოეზიაში — რითმი, რიტმი, კომპოზიცია, ქორეოგრაფიაში — ჟესტი, მოძრაობა და სხვ. ფორმის გადმოსაცემად იყენებენ აგრეთვე მატერიალურ, ტექნიკურ გამომსახველობით საშუალებებს. მაგალითად, მოსკოვის მეტროპოლიტენში გამოყენებულია არქიტექტორულ-ტექნიკური საშუალებები სიღრმეში ყოფნის შეგრძნების დასაძლევად.

მუსიკა გამოხატავს ადამიანის გრძნობებს, განცდებს სიხარულსა და მწუხარებას. ის ყოველთვის ახლოა ადამიანთან მაშინაც კი, როცა გეჩვირს მუსიკის შინაარსის დაკონკრეტება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შინაარსსა და ფორმას შორის ხშირად არსებობს შესატყვისობა, ხშირად კი ეს შესატყვისობა დარღვეულია და ლამაზი ფორმის იქით უშინაარსობა იმალება. ა. მ. გორკი მკაცრად ილაშქრებდა ასეთი უშინაარსო ლამაზი ფორმის წინააღმდეგ, როდესაც ერთ-ერთ დამწყებ მწერალს წერდა: „თქვენ ძალიან ლამაზად წერთ, ეს კი ძალიან ცუდია". ამით იმის თქმა გვინდა, რომ ნაწარმოებში, რომელიც მაღალ დონეზე დგას, ფორმა შინაარსს უნდა შეესატყვისებოდეს, ისინი ერთმანეთთან ჰარმონიაში უნდა იყვნენ. ხელოვნებაში ასახულ ყველაზე კონკრეტულ ფორმას აქვს თავისი ზოგადი შინაარსი, ხოლო უზოგადეს მეცნიერულ დებულებებს თავისი კონკრეტული ფორმა. ასე რომ, მათი დაცილება არ ხერხდება. მართალია, ფორმალიზმის ზოგიერთმა თავგამოდებულმა მიმდევარმა წამინდა ფორმის დამცველად მიიჩნია თავი, მაგრამ სინამდვილეში ისიც ძნელოდ ფორმას ანიჭებდა პრიმატს და მეტი არაფერი, რადგან შეუძლებელია, რამდენიც არ უნდა ეცადო, ფორმა შინაარსს მოსწყვიტო.

შ ი ნ ა ა რ ს ი ს ა და ფ ო რ მ ი ს წ ვ ე დ ო მ ა. ზემომოტანილ მოსაზრებებს ფორმისა და შინაარსის მიმართებისა და მათი არსის შე-

სახეზე შემდეგი უნდა დავუმატოთ: ფორმა შინაარსის საზღვარია, ანუ დასასრული. საზღვარი კი ყოველ არსებულს აქვს, რის გამოც ყოველ არსებულს აქვს ფორმაც. მაგრამ ფორმა არა მარტო საზღვარია, იგი საგანთა ინდივიდუალიზაციის საშუალებაცაა სწორედ იმიტომ, რომ იგი საზღვარია. იგი კიდეა შინაარსისა, მისი ან ზედაპირია, ან ხაზი, ან წერტილი. იგი კიდეა ანუ საზღვარი მხატვრული ნაწარმოებისთვისაც. ამ კიდური მდგომარეობის გამო იგი არის ჩვენი გრძნობების ობიექტი, შინაარსი კი აზროვნების ობიექტია. ზოგჯერ გარეგანი მხარე მოვლენებისა ან მხატვრული ნაწარმოებისა ისე კარგად გამოხატავს შინაარსს, რომ მისი წვდომისათვის აზროვნებაზე ძალდატანება აღარაა საჭირო. მაგრამ იქ, სადაც ფორმა მხოლოდ ზღვარია შინაარსისა და მეტი არაფერი, იქ გონების დაძაბვაა საჭირო შინაარსის წვდომისათვის. ფორმის საშუალებით შინაარსის წვდომას ისიც ართულებს, რომ სხეული მრავალრიცხოვან ფორმათა და შინაარსთა ჯამია და თუ ასე მიეყვებით, წავაწყდებით ფორმათა და შინაარსთა მრავალფეროვნებას, სანამ არ მივადგებით იმ ფორმასა და შინაარსს, რომელიც გრძნობებისათვის სრულიად მიუწვდომელია და მხოლოდ აზროვნებისთვისაა მისაწვდომი. ესაა როგორც უკანასკნელი შინაარსი და ფორმა, ისევე საწყისიც. ეს საწყისი ზოგჯერ იდეალური სახით იყო წარმოდგენილი, როგორც პლატონისა და ჰეგელის იდეა, ზოგჯერ უმცირესი მატერიალური ელემენტის სახით, როგორც დემოკრიტეს ატომები. პირველი ყოველად მომცველი იდეალური საწყისი იყო, მიღებული სინთეზის შედეგად, მეორე — ყოველად უმცირესი მატერიალური ელემენტი, მიღებული ანალიზით.

ფორმა „გარეთაა", შინაარსი „შიგნით", მაგრამ რადგან არსებობს სხეულის როგორც გარეთა, ისე შიდა ნაწილები, ამიტომ არსებობს როგორც გარეგანი, ისე შინაგანი ფორმაც. მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში არ არსებობს უშინაარსო ფორმა ან უფორმო შინაარსი.

შინაარსი და ფორმა ერთმანეთთან კავშირში იმყოფებიან მარადიულობისა და წარმავლობის თვალსაზრისით. თუმცა ფორმალიზმის მიმდევრები ამტკიცებენ მხოლოდ ფორმის მარადიულობას. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოები უკვდავია ან მოკვდავი მთლიანად. ვის შეუძლია ამტკიცოს, რომ მიქელ-ანჯელოს ნაწარმოებებიდან მხოლოდ ფორმა დარჩა, შინაარსი კი გაქრა? ან ვის შეუძლია იმის თქმა, რომ მისი დავითი მხოლოდ ფორმაა არაფრის მთქმელი? ამრიგად, ფორმა ისევე წარმავალია, როგორც შინაარსი და პირიქით, მდგრად შინაარსს ფორმაც მდგრადი აქვს.

მართალია, ხელოვნებას ისევე, როგორც ადამიანის შემეცნებას საერთოდ, შეუძლია მიიღოს გარესამყაროდან მხოლოდ გარეგანი გამოსახულებები, მაგრამ ამ მხრივ ხელოვნება არაა გამონაკლისი. ეს დამახასიათებელია მთელი მეცნიერებისათვის და ადამიანური აზროვნები-

სათვის საერთოდ. გარდა ამისა, ხელოვნებისათვის ფორმა არაა მიზანი, ის მხოლოდ საშუალებაა შინაარსის წვდომისათვის. ამიტომაც ხელოვნების ნაწარმოებთ ჩვენ ვაფასებთ არა იმისდა მიხედვით, თუ რომლის ფორმაა უკეთესი, არამედ თუ კარგ ფორმასთან ერთად რომელს აქვს უკეთესი შინაარსი.

სიამოვნებას გვანიჭებს არა მხოლოდ ფორმა, არამედ ფორმა შინაარსთან ერთად. გაცილებით მეტ სიამოვნებას ვიღებთ მათი შესატყვისობისაგან.

ხელოვნების ნაწარმოები იწვევს არა მხოლოდ ემოციებს, არამედ აზრებსაც და მოქმედებს არა მარტო გრძნობებზე, არამედ აზროვნებაზეც. ამიტომაც ისინი, რომლებიც ხელოვნებაში მხოლოდ ემოციურს ხედავენ, არღვევენ მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობას და მასთან ერთად ადამიანის ბუნების მთლიანობასაც.

თავი VI

ემოცია და ინფორმაცია ესთეტიკაში

ესთეტიკური მოვლენებისათვის აუცილებელია ემოცია, მაგრამ ეს არ კმარა. რადგან მხოლოდ ის მოვლენაა ჭეშმარიტად ესთეტიკური, რომელიც არა მხოლოდ ემოციურია, არამედ ამავე დროს აზრის შემცველიც. როგორც ტოლსტოი ამბობდა, უაზრობას არავისათვის არ მოუტანია სიამოვნება. ესთეტიკურის აზრისაგან დაცლა ნიშნავს მის უარყოფას. არისტოტელეც ხომ იმიტომ აკრიტიკებდა პლატონს, რომ მისი იდეები, როგორც უსარგებლონი, ზედმეტნი იყვნენ. თვით ფორმალური სილამაზეც კი, რომელიც საგნის ზედაპირზე ძევს და ამიტომ ადვილად მისაწვდომია, არაა მოკლებული ინფორმაციულობას. მით უმეტეს, ეს ითქმის თეატრის, კინოს, დრამის, კომედიისა და ტრაგედიის შესახებ. სადაც ინფორმაცია ზედაპირზე კი არ ძევს, არამედ სიღრმეშია ჩამალული. დ ი დ რ ო წერდა: „თუ ნანგრევთა ფერმწერი არ აღძრავს ჩვენში მოგონებას ცხოვრების უკუღმართობისა და ადამიანის ნაშოქმედარის ამაოების შესახებ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მან მხოლოდღა ქვების უფორმო გროვა დახატა“[25].

პოეტური და საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოები, თუ მან კვალი გაავლო აზროვნების ან პოეზიის ისტორიას, არა მხოლოდ ემოციურია, არამედ აზრის შემცველიც და სწორედ ამ უკანასკნელის გამო არის ის ამავე დროს ემოციური. მხატვრული ნაწარმოები, რაოდენ ემოციურიც არ უნდა იყოს, მსმენელში, მაყურებელში, მკითხველში აზრს, იდეებს უნდა აღვიძებდეს. არისტოტელე ტრაგედიის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს ხედავდა „შემეცნების სიხარულში“. ჩერნიშევსკი ხელოვნებას უწოდებდა „ცხოვრების სახელმძღვანელოს“, ტოლსტოი — „ადამიანის-მცოდნეობას“, ხოლო ენგელსი ამბობდა, რომ მან „ბალზაკის რომა-

ნებიდან მეტი გაიგო, ვიდრე მეცნიერთა გამოკვლევებიდან". ჩერნიშევსკი წერდა: ხალხი, რომელსაც არა აქვს ლიტერატურა, უხეშია და გაუნათლებელი, რაც უფრო წარმატებით ვითარდება ლიტერატურა, მით უფრო განათლებული და უკეთესი ხდება ხალხი.

მართალია, ზოგჯერ მაყურებელი ან მკითხველი მხოლოდ გონებით განსჯის ნაწარმოებს, მაგრამ ამ ნაწარმოებში ემოცია პოტენციურად მაინც არსებობს. ამიტომ საკმარისია მცირეოდენი ბიძგი ან მიზეზი, რომ ემოციამ უმალ იჩინოს თავი. ემოციური ტონი თუ შეფერილობა თან სდევს ბგერებს, ფერებს, გეომეტრიულ ფიგურებსაც კი, განსაკუთრებით დასრულებულ მხატვრულ სახეს. ემოცია არის სასიამოვნო და უსიამოვნო. თითოეულ მათგანს თან სდევს სხვადასხვა განცდა, მაგალითად, სასიამოვნო — მოწონების, სიყვარულის, აღტაცების, პატივისცემის, თანაგრძნობისა და სხვ., უსიამოვნო: სიძულვილი, ზიზღი, აღშფოთება, პროტესტი, შიში, სევდა და სხვ. უარყოფით ემოციებს: ზიზღს, სიძულვილს, პროტესტს ადამიანში იწვევს ბუნების ან საზოგადოების უარყოფითი მოვლენები. მაგრამ დიდი მხატვრის ნაწარმოები, რომელიც ამავე უარყოფით მოვლენებს ეხება, აღტაცებასა და მოწონებას იმსახურებს, ამავე დროს უბიძგებს საზოგადოებას აზროვნებისაკენ და ამ მოვლენების დადებითით შეცვლისაკენ. დადებით ემოციებს იწვევს ნაცნობი და მახლობელი მოვლენების გადმოცემა ხელოვნებაში, აგრეთვე ახალი, გრანდიოზული, მოულოდნელი, ზოგჯერ ჩვეულებრივიც, რომელიც მოგვწონს და გვიყვარს. ხელოვნებაში ემოციებს იწვევენ ზოგჯერ ისეთი მოვლენები, რომლებიც ადამიანის ბედნიერების რღვევას მოასწავებენ. მაგალითად, სცენაზე ტრაგიკულის განცდა, სიკვდილი. მაგრამ ყოველივე ეს დაკავშირებული უნდა იყოს იმის ქვეშეცნობასთან, რომ მომავალში ასეთი რამ აღარ მოხდება, ანდა რომ ეს სიკვდილი მხოლოდ სცენიური სიკვდილია, ხოლო იდეები და მიზნები, რასაც სცენაზე ადამიანი შეეწირა, მომავალში როგორღაც განხორციელდება.

საერთოდ, ძლიერია მხატვრული ნაწარმოებით ან ვირტუოზული შესრულებით გამოწვეული ემოციები. გავიხსენოთ, რომ ამერიკის ერთ-ერთ თეატრში მაყურებელი ჰკლავს იაგოს როლის შემსრულებელს და თვითონაც იკლავს თავს. ძველი ბერძნული მითოლოგიის გმირი ორფეუსი იმორჩილებს ბუნებას, ავთანდილის სიმღერას ქვებიც კი უსმენდნენ, პაგანინის დაკვრას ეშმაკისეულად მიიჩნევდნენ და სხვ.

ემოციას არ იწვევს ყოველდღიური წვრილმანი მოვლენები, რომლებიც ჩვენ თვალწინ მრავალგზის მეორდებიან, არ იწვევს ემოციებს ხელოვნების ტრაფარეტული სახეები, რაც მრავალჯერ გვინახავს ან წაგვიკითხავს, ან მოგვისმენია, არც ის მხატვრული ტილოები და ნაწარმოებები, რომლებიც ძალდატანებით, მხატვრის უნებურად არის შესრულებული, ემოციებს არ იწვევს ყოველგვარი მიბაძვა, არამედ

მხოლოდ ოსტატური მიბაძვა, რომელიც შემოქმედებითს მომენტებს შეიცავს.

ზოგი ესთეტიკოსი სასიამოვნო ემოციებს ესთეტიკურში მხოლოდ სოციალურ მოვლენებად მიიჩნევს: მათი აზრით, წითელი ფერი მხოლოდ იმიტომ მოგვწონს, რომ წითელ დროშას გვაგონებს. ნუთუ იგივე ფერი არ მოგვეწონებოდა იმიტომ, რომ წითელ ვარდს გაგვახსენებდა? სოციალური ესთეტიკურში ის მოვლენებია, რომლებიც თავისი ბუნებით დაკავშირებულია სოციალურთან; ბუნების მოვლენები არ არიან სოციალურნი და კიდევ მრავალი სხვა რამ. სულ სხვა საკითხია, რომ ა? სოციალურ თუ არასოციალურ მოვლენებს აღიქვამს სოციალური ადამიანი. ამ აზრით, მართლაც, ყველა მოვლენა შეიძლება ჩაგვეთვალა სოციალურად.

აზრი და ემოცია მონაწილეობს როგორც სახის, ისე ცნების შექმნაში. ამ მხრივ მათ შორის უნდა იყოს არა პრინციპული, არამედ მხოლოდ ხარისხობრივი განსხვავება. სახის მეტი ემოციურობა უნდა აიხსნას იმით, რომ მხატვრული სახე უფრო ახლოა ადამიანთან, ცხოვრებასთან, მორალთან, ვიდრე მეცნიერის გამოკვლევები და მის მიერ გამომუშავებული ცნებები, რომელნიც ხშირად მეტისმეტად სიღრმისეულ მოვლენებს ეხებიან. მართალია, ეს კანონიც საბოლოო ჯამში, ისევ ადამიანს ემსახურება, მაგრამ მაინც ისე ახლოს არაა მასთან, როგორც ხელოვნება. ამიტომ ეს უკანასკნელი უფრო მეტად განიცდება, ვიდრე მეცნიერული.

სახის ემოციას პოეზიაში აძლიერებს სიტყვების რიტმული განლაგება, პანტომიმაში: პოზა, ჟესტი, მიმიკა, ფერწერაში — ფერები, შუქჩრდილი, პლასტიკაში — მასალის გაფორმება და სხვ. უაღრესად ექსპრესიულია ბარათაშვილის, გალაკტიონის, რუსთაველის ლექსი, ექსპრესიულია ლექსები პუშკინისა, ესენინისა და სხვ.

ზოგჯერ ემოციასა და მშვენიერებას აიგივებენ[26], რაც შეცდომაა, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მშვენიერება ყოველთვის ემოციურია, ზოგჯერ რეალურად, ზოგჯერ პოტენციალურად, მაგრამ ყოველი ემოციური არაა მშვენიერი. მაგალითად, ფიზიოლოგიური მოვლენები, ყოველდღიური წვრილმანი საზრუნავი და ა. შ. მშვენიერი ყვავილი ემოციურია, რადგან ის მშვენიერია, მაგრამ ის ემოცია არაა. ის მხოლოდ ემოციის მიზეზია ან წყარო. მშვენიერების გაიგივება ემოციებთან მიგვიყვანდა გრძნობებისა და მატერიალური მოვლენების გაიგივებამდე.

თავი VII

კანონზომიერება და შემთხვევითობა ხელოვნებაში

კანონზომიერი ხელოვნებაში აუცილებელისა და არსებითის გამოხატულებაა. შემთხვევითი კი დაიყვანება მოვლენაზე, ფორმაზე, ემო-

ციურზე. რაც უფრო დიდი დიაპაზონისაა ხელოვანი, მით უფრო ზოგადსა და არსებით მოვლენებს ასახავს ის და პირიქით. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი სრულებით არ ითვალისწინებს შემთხვევითს, არაარსებითს, წვრილმანს, იგი ითვალისწინებს ამასაც, რადგან შემთხვევითი, არარსებითი, დეტალური, ზოგჯერ უკეთ გადმოსცემს არსებითს, ვიდრე თვით არსებითი.

თუ არსებითი დაიყვანება შინაარსზე, რაც აზროვნების ობიექტია, არაარსებითი ანუ არაკანონზომიერი — ფენომენზე, ფორმაზე, რაც გრძნობების ობიექტია. ესთეტიკას ერთნაირად აინტერესებს ეს ორივე მხარე. შემთხვევითი მას აინტერესებს არსებითისა და კანონზომიერის დასადგენად, რადგან მხოლოდ არსებითით ის ისე ღრმად და სრულყოფილად ვერ შეიცნობდა კანონზომიერებას, როგორც შემთხვევითობის გათვალისწინებით. კანონზომიერება ისევე, როგორც მშვენიერება არაა მხოლოდ სუბიექტის შემოქმედება ან მხოლოდ მოვლენების ასახვა. აქაც სუბიექტ-ობიექტის კავშირში უნდა ვეძიოთ საკითხის სწორი გაგება და გადაწყვეტა. მეორე მხრივ, კანონზომიერი მჭიდრო კავშირშია შემთხვევითთან, არაკანონზომიერთან და ხელოვნებაში ამ ორი მხარის დაკავშირება იქნება საკითხის სწორი, დიალექტიკური გადაწყვეტა.

ესთეტიკას შეუძლია არსებული ფაქტების განზოგადებით ხელოვნებაში უკვე მოქმედი კანონზომიერების დადგენა. ამ ფაქტებში მოქმედი კანონზომიერებათა გათვალისწინებით კი მას ძალუძს მომავალში მოსალოდნელი კანონზომიერების დადგენა, რაც ამავე დროს მომავლის წინასწარმეტყველებასაც ნიშნავს. კანონზომიერება ხელოვნებაში ზოგადზე დაიყვანება, რაც აბსტრაქციის ან ადამიანის აზროვნების განზოგადებითი თვისების შედეგია. მიდრეკილება განზოგადებისაკენ კი გამოწვეულია ადამიანის სწრაფვით მუდმივ ცვალებადობაში იპოვოს მყარი და უცვლელი, რომ ამით თავი დააღწიოს მუდმივ მერყეობას. ამ სწრაფვისა და მისი რეალიზაციის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა აზროვნებაცა და ხელოვნების არსებობაც.

ესთეტიკის ტენდენცია, მიმართული კანონზომიერებათა დადგენისაკენ, არ ნიშნავს იმას, რომ იგი კანონმდებლური ანუ ნორმატიული მეცნიერებაა. ხელოვნებას არ სჭირდება ესთეტიკა, როგორც ნორმატიული მეცნიერება, პირიქით, ასეთი მეცნიერება ზედმეტი და დამღუპველიც კი იქნებოდა მისთვის, რადგან მცირეოდენი კარნახი ან იძულება გარედან უარყოფითად, გამანადგურებლად მოქმედებს ხელოვნებაზე.

ამრიგად, ჩვენ მივიღეთ ფაქტორების ორი რიგი, რომლებიც ხელოვნებაში მოქმედებენ. ეს არის, ერთი მხრივ, აზროვნება, ინფორმაცია, კანონზომიერება. მეორე მხრივ, ფორმა, ფენომენი, გრძნობა,

განცდა, ემოცია. ამრიგად, აზრი ხელოვნების ნაწარმოებში შეიძლება დაყვანილ იქნას კანონზომიერებაზე ან ინფორმაციაზე, ხოლო ფორმა — განცდაზე, ემოციაზე ან ფენომენებზე.

თავი VIII

მხატვრული სახე

მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ს ა ხ ი ს შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა. მხატვრული სახე შემოქმედი-ხელოვანის რთული და მრავალმხრივი მოღვაწეობის პროდუქტია. გოეთე მხატვრული სახის შექმნას სიზიფეს შრომას ადარებდა. ამ დროს იქმნება რაღაც ახალი არა მხოლოდ აღმქმელისათვის, არამედ შემოქმედისათვისაც. ამიტომ უთქვამს პუშკინს, რომ ტატიანა პუშკინის სურვილის წინააღმდეგ გათხოვდა, ხოლო ტოლსტოის უთქვამს, რომ ანა კარენინამ ტოლსტოის სურვილის გარეშე მოიკლა თავი.

ყოველი სახე, მათ შორის ლარინა, კარენინა და სხვ. ობიექტურ-სუბიექტური გარდაქმნის შედეგია. ცნობილია, რომ ტურგენევის „მამებისა და შვილების“ მთავარი გმირი — ბაზაროვი სინამდვილიდან იყო აღებული. მისი პროტოტიპი ყოფილა ექიმი, რომლის ყველა ძირითადი თვისება გამოჰყვა ბაზაროვს. მეფის რუსეთის შავბნელ სინამდვილეს გადმოსცემს რეპინის „ბურლაკები“.

მაგრამ სუბიექტი-შემოქმედი პასიურად კი არ აღიქვამს სინამდვილეს, არამედ გარდაქმნის, გადაამუშავებს, აფასებს მას; ამრიგად, სახის შექმნისას შემოქმედი აქტიურია. ამიტომაც ნებისმიერ სახეს ორი მხარე გააჩნია: სუბიექტური და ობიექტური, შეცნობილი და შეგრძნობილი — ობიექტური და შემმეცნებელი და განმცდელი — სუბიექტური. სახის შესაქმნელად შემოქმედი აგროვებს ცხოვრებისეულ მასალას და თავისებურად გადაამუშავებს მას, რისთვისაც იყენებს ყველა თავის უნარს: ნიჭს, გრძნობას, აზროვნებას, წარმოსახვას, ინტუიციას, ფანტაზიას. მწერალი — შემოქმედი სინამდვილიდან აღებულ მასალას წმენდს შემთხვევითისა, უმნიშვნელოსაგან და უმატებს საკუთარი გააზრების, ფანტაზიის, ინტუიციის ნაყოფს. ზოგჯერ იგი სახეში საკუთარ ავტოპორტრეტს ხატავს, მაგრამ ისე ოსტატურად ნიღბავს მას, რომ ავტორის პორტრეტის ამოკითხვა თვით ყველაზე დაკვირვებულ მკითხველსაც კი უჭირს.

ამიტომაც სახე, თუ, ერთი მხრივ, სინამდვილის ასახვას მოსდევს შედეგად, მეორე მხრივ, უსწრებს მას. ამ შემთხვევაში იგი შემოქმედის იდეალია, რომელიც შთააგონებს აღმქმელს სინამდვილის გარდაქმნას, უკეთესი მომავლისაკენ სწრაფვას და მაშასადამე, სათანადო აქტივობისა და მოქმედების აუცილებლობას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სახის საშუალებით ზოგჯერ შესაძლებელია წინასწარმეტყველება.

სახე ზოგჯერ უსწრებს სინამდვილეს იმ აზრით, რომ სინამდვილის

გარდაქმნით შექმნილი სახე შემდგომ ამ სინამდვილისაგან დამოუკიდებლობას იძენს და პირუკუ—ზემოქმედებას ახდენს აღმქმელზეც და სინამდვილეზეც, გარდაქმნის ერთსაც და მეორესაც. ასე რომ, თუ ერთი მხრივ, სახე სინამდვილისაგან არის დამოკიდებული, მეორე მხრივ, მისგან დამოუკიდებელი და თვითმყოფია.

ამრიგად, სახეს აღმქმელ სუბიექტამდე ორი საფეხური აქვს გასავლელი: სინამდვილე და შემოქმედი. ამ უკანასკნელის აზრები, გრძნობები და განცდები გადაეცემა აღმქმელ სუბიექტს, რომელიც ამთავრებს შემოქმედებას, რადგან თავისი აზრები, გრძნობები და ემოციები მასაც შეაქვს სახეში.

აქ არ შეიძლება არ შევეხოთ ე. წ. სტრუქტურულ-სემიოტიკურ თეორიას[27], რომლის მიხედვით, მხატვრული სახე და საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოები ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც იგი შეიქმნა, გაუცხოვდება შემოქმედისაგან. მას აღიქვამს მკითხველი, მსმენელი, მაყურებელი, რომელიც თავის მხრივ ბევრ რამეს უმატებს სახეს. მხატვრული სახე იქცევა ფერმენტად, რომელიც დასრულებას აღწევს აღმქმელის ფანტაზიაში. ისეთი ტიპები, როგორც, მაგალითად, ჩაცკი, ონეგინი და სხვანი, არსებობდნენ ავტორებამდე და იარსებებენ მათ შემდეგ, რადგან ისინი იქცევიან ხალხის საკუთრებად და ისეთ სახეს იღებენ, რომელსაც მასა ძალევს. სახე ერთგვარი ჭურჭელია, რომელშიც ყველა თავის შინაარსს ლებს. მხატვრული მოდელი მეცნიერული მოდელისაგან განსხვავებით ინდივიდუალური და განუმეორებელია: შეცნობილი მეცნიერული მოდელი კარგავს თავის მნიშვნელობას და მის მიმართ რჩება მხოლოდ ისტორიული ინტერესი. მხატვრული კი ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას შემეცნების შემდეგაც.

ამ თეორიაში მისაღებია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სახე იცვლის თავის ფორმასა და მნიშვნელობას თაობათა რიგში, მაგრამ ძნელია დავეთანხმოთ იმ განსხვავებაში, რომელსაც ამ თეორიის მომხრენი ამყარებენ მეცნიერულსა და მხატვრულ მოდელს შორის. ამის შესახებ ჩვენ დასაწყისში უკვე ვილაპარაკეთ, ამიტომ აქ ამას აღარ შევეხებით.

ტიპი და ტიპიური. როგორც ენგელსი ამბობს, „რეალიზმი გულისხმობს, გარდა დეტალების სიმართლით გადმოცემისა, ტიპიურ ვითარებაში ტიპიური ხასიათების სწორ რეპროდუქციას"[28]. მართლაც, ტიპი და ტიპიური არის სინამდვილის ზოგადი, არსებითი, აუცილებელი მხარე, კონკრეტულ გარემოში კონკრეტული ნიშნებით გამოხატული. ტიპი ან ტიპიური აერთიანებს თავისში მრავალ მსგავს მოვლენას. ამიტომ სწორად უთქვამს ილიას ლუარსაბის შესახებ: „შენ ათასსა ჰგავხარ და ათასი შენა? რაც ბევრს ეგვანები, უფრო კარგია!... მაშ კი ნიშნად ხარ შენ, ჩემო ლუარსაბ, თუ ეგრეა"[29].

მაგრამ ტიპიურისათვის აუცილებელია არა მხოლოდ საერთო, რო-

მელიც მრავალს აერთიანებს, არამედ ინდივიდუალურიც. მასში მხოლოდ საერთო, მრავალისათვის დამახასიათებელი რომ ყოფილიყო, ის უსიცოცხლო და სქემატური იქნებოდა და პირიქით. ყურადღების გამახვილება მხოლოდ ინდივიდუალურზე. კონკრეტულზე, სასეს ნატურალისტურ ხასიათს მისცემდა და მის მხატვრულ ღირებულებას შეამცირებდა. ამიტომ ვიმეორებთ, რომ ტიპისათვის აუცილებელია როგორც ზოგადი, ისე კონკრეტული. ტიპი არის კონკრეტული და ზოგადი ნიშნებიანი ერთიანობა. მასში წარმოეცნს იგივეობრივისა და განსხვავებულის, ერთისა და მრავალის, დროულისა და ზედროულის კანონზომიერი გაერთიანება. გახსოვილავს რა მხატვრულ სახეს, ბორევი აღნიშნავს, რომ ის არის თვითმოძრავი, სფინქსისმაგვარი, ერთ და მრავალმნიშვნელოვანი, ზოგადი და ინდივიდუალური, რაციონალური და ირაციონალური, რეალური და ირეალური, რომელშიაც ჩაქსოვილია გარკვეული კონცეფცია, გარკვეული ფილოსოფია.

ზოგადი, ტიპიური არის მხატვრის მიერ საგანთა სიღრმის წვდომის შედეგი, კონკრეტული და ინდივიდუალური კი — გრძნობადი დაკვირვებისა. ამიტომაც ხელოვანს სჭირდება სხვებზე უფრო ძლიერი უნარი როგორც საგანთა არსის წვდომის, ისე მოვლენათა ზედაპირული აღქმისა. ტიპიური სახის შექმნა კი სამი გზით შეიძლება: მრავალი ერთეულის გაშალასინჯვით და მათში ზოგადის შემჩნევით ან ზოგადის ერთეულშივე აღმოჩენის გზით, ანდა შემოქმედის მიერ წარსულში ნანახისა და განცდილის გადამუშავებით, რაშიც აქტიურად მონაწილეობს ფანტაზია. ტიპიზაციის პროცესი გულისხმობს როგორც აბსტრაქციას, ისე კონკრეტიზაციას, როგორც ანალიზს, ისე სინთეზს, როგორც განზოგადებას, ისე კონკრეტიზაციას. აბსტრაქციის პროცესი კი გულისხმობს ანალიზსაც, რადგან ამ დროს წარმოეცნს მთლიანის დაშლა და იმის გამოყოფა, რაც საერთოა და ზოგადი. ზოგადი და საერთო კი ის თვისებაა, რომელიც დამოუკიდებლად არ არსებობს. მაგრამ მხატვარი-შემოქმედი ამაზე არ ჩერდება. იგი ზოგადს აძლევს კონკრეტულ, ინდივიდუალურ ფორმას, რაც მას მეტ დამაჯერებლობას და ემოციურობას ანიჭებს. ამისათვის ხელოვანი იყენებს სხვადასხვა მასალას, როგორიცაა სიტყვა, ფერი, ბგერა, მკვრივი მასალა და სხვ. ეს დამოკიდებულია ხელოვნების სახესა და ჟანრზე. კონკრეტიზაციისა და აბსტრაქციის პროცესი შეიძლება მიმდინარეობდეს როგორც ერთდროულად, ისე თანმიმდევრულად არაა გამორიცხული მათი ადგილმონაცვლეობა.

ინდივიდუალურისა და ტიპიურის შედარება იძლევა შემდეგ სურათს: ტიპი არის ზოგადი, არსებითი, აუცილებელი, ერთი, იგივეობრივი. შეცვლელი, ზედროული, ზეერეული. ინდივიდუალური არის მრავალი, ცვალებადი, დროული, ერეული, კონკრეტული. ეს არის მათ შორის არსებული წინააღმდეგობრივი დიალექტიკის სურათი.

ასახვის როლი სახის შექმნაში. ტერმინი „ასახვა“ გულისხმობს სინამდვილის გადმოცემას. მაგრამ ამ პროცესში გადმომცემი პასიური არაა. სწორედ ამიტომ ჩათვალა საჭიროდ ვ. ი. ლენინმა, რომ დაეზუსტებინა ეს ცნება და დაემატებინა მისთვის გამოთქმა „შემოქმედებითი ასახვა“, რათა რეალისტური ასახვა ნატურალისტურისაგან განესხვავებინა. ლენინი წერდა: „თვით ყველაზე უბრალო განზოგადებაში, ელემენტარულ ზოგად იდეაში („მაგიდა“ საერთოდ) არის ფანტაზიის რაღაც ნაწერი, (vica versa), უაზრობაა ფანტაზიის როლის უარყოფა თვით ყველაზე მკაცრ მეცნიერებაშიც კი“.

პასიური, არაშემოქმედებითი ასახვის წინააღმდეგ ილაშქრებდა მრავალი მოაზროვნე. მაგალითად, ბალზაკი წერდა: „ხელოვნების ამოცანა იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ბუნების ასლი გადმოიღოს, არამედ იმაში, რომ გამოხატოს ის,... აბა ერთი სცადე გადაიღო შენი შეყვარებულის ხელის ფორმა თაბაშირით და დაიდე ის წინ. შენ ვერ შეამჩნევ ვერავითარ მსგავსებას... ეს იქნება მიცვალებულის ხელი და შენ მოგიხდება მიმართო მოქანდაკეს, რომელიც არ გადაიღებს ზუსტ ასლს, მაგრამ გადმოსცემს მოძრაობასა და სიცოცხლეს. ჩვენს სულს, გონებას, აზრს უნდა ეუფლებოდეს საგანთა და არსებათა დამახასიათებელი სახე“[30].

დიდი რუსი მწერალი გონჩაროვი წერდა: „ცხოვრებიდან ხელოვნების ნაწარმოებში მთლიანად გადატანილი მოვლენა დაკარგავს სინამდვილის ჰეშმარიტებას და ვერც მხატვრულ სიმართლედ იქცევა“[31].

ჟ. შარიტენის აზრით, „ხელოვნებისაგან იმის მოთხოვნა, რომ მთავარ მიზნად სინამდვილის ასახვა გაიხადოს, ნიშნავს ხელოვნების განადგურებას“[32]. ეს შეხედულება მას უკიდურესობამდე მიჰყავს, როცა ამბობს, რომ „ბუნება მხატვრისათვის უმთავრესად სტიმული და დაბრკოლებაა და არა ნიმუში მონური მიბაძვისათვის“[33].

საბჭოთა ესთეტიკოსის კაგანის აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებში ხდება სინამდვილის კონსტრუირება, რაშიც იგი დიზაინს გულისხმობს. კონსტრუქცია უნდა იყოს უაღრესად ჰარმონიული, ისეთი, რომ მისგან არ შეიძლებოდეს არაფრის გამოკლება ან მიმატება. ზოგჯერ კი მხატვარი ფაბაშსაც კი მიმართავს, რათა გაახსენოს აღმქმელს, რომ მას საქმე აქვს არა რეალობასთან, არამედ ილუზიასთან.

ასახვის დროს შემოქმედი-მხატვარი მასალას პოულობს როგორც ბუნებაში, ისე საზოგადოებაში. მაგრამ ის განურჩევლად კი არ იღებს ყველა მასალას, არამედ შეარჩევს ისეთს, რომელსაც ზოგადი, საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს. რისთვისაც, ცხადია, მას ყველა საზოგადოებრივი ან ბუნებრივი ფაქტი არ გამოადგება. ანდა შეარჩევს ისეთ მასალას, რომელიც შესაძლებელია თავიდანვე სასურველი არაა, მაგრამ რომელიც შემდეგში მხატვრისათვის სასურველი მნიშვნელობის მიღების საშუალებას იძლევა. ხოლო მასალაში ასეთი მნიშვნელობის შეტანისათვის აუცილებელია სუბიექტის გარკვეულ უნართა გააქტიურება. ამი-

ტომ საჭიროა იმის დაზუსტება, თუ რომელი უნარის ჩართვაა ამ პროცესში საჭირო. ცნობილია თეორიები, რომლებიც მხოლოდ ინტუიციის გააქტიურებას მოითხოვს, ზოგი გადამწყვეტ სიტყვას მხატვარი-შემოქმედის ფანტაზიას ანიჭებს და სხვ. ჩამოსათვლელი თეორიების რიცხვი შეიძლებოდა მნიშვნელოვნად გაგვეზარდა, მაგრამ ესეც საკმარისია დასკვნისათვის, რომ თითოეული მათგანი ცალმხრივი იქნებოდა სწორედ იმიტომ, რომ ისინი წინ წამოსწევენ რომელიმე ერთ უნარს. რთული მხატვრული შემოქმედებითი პროცესი კი მოითხოვს ადამიანის ყველა შემოქმედებით უნართა მონაწილეობას; თუმცა სხვადასხვა ვითარებაში და სხვადასხვა დროს შეიძლება რომელიმე ერთმა მოიპოვოს უპირატესობა და გადამწყვეტი როლი შეასრულოს.

ამრიგად, მას შემდეგ, რაც მხატვარმა იპოვა მისთვის შესაფერი მასალა, საკუთარი სუბიექტური ძალების ჩართვით გადაამუშავებს მას, დაუსრულებელს დაამთავრებს და არასრულყოფილს სრულყოფს. ამრიგად, ბუნებიდან და საზოგადოებიდან ნასესხებს თან ურთავს თავის „მე"-ს რთული შემოქმედებითი აპარატით.

შემოქმედი-მხატვარი ზოგჯერ იცავს სიზუსტეს სინამდვილის გადმოცემისას, როცა ეს სინამდვილე დამაკმაყოფილებლად მიაჩნია. ზოგჯერ კი ცდილობს სიზუსტეს უფრო მეტი სიზუსტის მიღწევის მიზნით. ფანტაზიის მონაწილეობის შედეგია ის, რომ ხშირად ზღაპრებსა და არაკებში ლაპარაკობენ ცხოველები და მცენარეები, ბუნების უსულო მოვლენები, მიცვალებულები (ჰამლეტის მიცვალებული მამა, პროფესორ დოუელის თავი და სხვ.). შემოქმედის აქტიურობის შედეგია წინასწარმეტყველებაც. შემოქმედების პროცესში მხატვრის ემოციებისა და გრძნობების აქტივობა წარმოშობს სახის ემოციურობას და ბოლოს, შეფასება სახისა ან გმირის მოქმედებისა შემოქმედის ინტელექტის ნაყოფგაწარია. ყოველივე ეს შემდგომ აღიქმება სხვა სუბიექტის მიერ, რომელიც ურთავს საკუთარ შესაბამის უნართა მოქმედებას შედეგს და მხოლოდ ამის შემდეგ იღებს მხატვრული სახე დასრულებულ ფორმას.

ერთგვარ დაზუსტებას მოითხოვს თეორიაც, რომელიც შემოქმედებაში მხოლოდ ფორმის კონსტრუირებას გულისხმობს. რადგან სახის შემოქმედებაში ჩართულია შემოქმედის არა მარტო ემოციური და გრძნობადი აპარატი, არამედ მთელი მისი შემოქმედებითი აპარატურა. ამიტომ ცხადია, რომ მხატვრული სახის შემოქმედება არ შეიძლება მხოლოდ ფორმის აგება იყოს, ის ამავე დროს შინაარსის შექმნაცაა. აქ საჭიროა იმ ჭეშმარიტების გახსენება, რომ ფორმა და შინაარსი განუყრელ ერთიანობაში იმყოფებიან და რომ ამიტომ ერთის შექმნა მეორის შექმნაცაა.

ზემოთქმულიდან არ შეიძლება დასკვნის გამოტანა, თითქოს მხოლოდ სუბიექტს უნდა მიეცეს მნიშვნელობა შემოქმედების პროცესში

და რომ გარემო, ობიექტური პირობები არავითარ როლს არ ასრულებს. არც ის იქნებოდა მართებული, რომ შემოქმედებაში მხოლოდ სინამდვილის ქაღალდზე ან სცენაზე გადმოტანა დაგვენახა და სუბიექტის როლი უარგვეყო. ასეთი ცალმხრივი მიდგომა ხელოვნების განადგურება იქნებოდა.

სახის ელემენტები. სახის ძირითადი ელემენტებია შინაარსი და ფორმა. შინაარსში იგულისხმება გმირის იდეები, მოქმედების მიზანი, ხასიათი, ჩანაფიქრი, სხვა გმირებთან დამოკიდებულება და სხვ. ყოველივე ეს ვლინდება გარკვეულ ფორმაში. ესაა გმირის გარეგნობა, მოქმედების ხასიათი, ენა (გამოთქმები, ლექსიკა), მიმიკა, პლასტიკური მოძრაობა, გარემო და სხვ. ასახელებენ აგრეთვე მათ შორის გარდამავალ ელემენტებს, როგორიცაა სიუჟეტი, ხასიათი, ემოცია.

სახის გამოკვეთისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გარემოს, განსაკუთრებით სოციალურ გარემოს, სოციალურ მიმართებებს, რაც გულისხმობს გმირის მიმართებას არა მხოლოდ თავისი, არამედ სხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლებთანაც. ამ დროს ვლინდება მისი მრწამსი, ხასიათი და იმედი ან უიმედობა. გმირს გარკვეული მიმართება აქვს ოჯახთან, საზოგადოებრივ დაწესებულებებთან, პოლიტიკასთან ან პოლიტიკურ მოღვაწეებთან და სხვ. სახეში გამოხატულია გარკვეული ნაციონალური ხასიათი, ნაციონალური იერი, რაც ერთსა და იმავე ლიტერატურულ გმირს სრულიად სხვა, ანალოგიური სახეებისაგან განსხვავებულ ელფერს ანიჭებს.

სახისათვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე ძირეული ელემენტების ისეთი წყვილი, როგორიცაა ემოცია და აზრი. სახე მხოლოდ მაშინ არის შთამბეჭდავი, თუ ავტორის ყოველი ჩანაფიქრი გადმოცემულია დიდი ექსპრესიულობით. ემოცია კი სხვადასხვა მასალით გადმოიცემა, როგორიცაა ფერი (ფერწერაში), ბგერა და მისი მრავალფეროვანი ნიუანსები (მუსიკაში), მხატვრული სიტყვა (ლიტერატურაში), პლასტიკური მოძრაობა (ქორეოგრაფიაში) და ა. შ. ამ მასალას ზოგჯერ ეძლევა სიმბოლური მნიშვნელობა. მაგალითად, თეთრი ფერი ზოგჯერ გამოხატავს სიმართლეს, სისპეტაკეს, პირდაპირობას, შავი სიმბოლოა დაღუპვის, უბედურების, ტანჯვის, დანაშაულის, ცისფერი — ოცნების, სინაზის, იისფერი — სევდის და ა. შ.

ფერს ზოგჯერ თან ახლავს გარკვეული პოლიტიკური ან ეთიკური ელფერი. მაგალითად, ყავისფერი მეორე სამამულო ომში იყო სიმბოლო ფაშისტური სიღერაგისა და დაუნდობლობის, რადგან ის ჰიტლერელი ჯარისკაცების ფორმის ფერი იყო. მოგვწონდა და მოგვწონს წითელი როგორც კომუნისტური იდეებისა და კომუნიზმის სიმბოლური გამოხატულება.

სახე და ცნება. ამ საკითხზე მსჯელობა მეცნიერებასა და ხელოვნების მსგავსება-განსხვავების შესახებ მსჯელობის ანალოგი-

ური იქნება. მაგრამ ჩვენ მაინც უნდა შევეხოთ მას, რადგან ის წარმოადგენს სახის დადგენის პრობლემის არსებით ნაწილს. ზედმეტი არ იქნება შევეხოთ ამის შესახებ არსებულ ზოგიერთ მოსაზრებას.

ზოგიერთი თეორეტიკოსი მათ შორის განსხვავებას იმაში ხედავს, რომ ცნება ზოგადია, სახე კი კონკრეტული. სინამდვილეში კი ცნება არა მხოლოდ ზოგადია, კონკრეტულიცაა, რადგან ის სხვა ცნებებისაგან განსხვავებულია. თუ გავიხსენებთ ზემოთ მოტანილ თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ შინაარსი ფორმის გარეშე არ არსებობს, გასაგები გახდება, რომ ცნება არ შეიძლება იყოს მხოლოდ ზოგადობა, ანუ მხოლოდ შინაარსი, რადგან ეს უაზრობაა.

რაც შეეხება სახეს, ის ნამდვილად კონკრეტულია, მაგრამ აუცილებელია, რომ ის ამავე დროს ზოგადიც იყოს, რადგან მხოლოდ კონკრეტული გაუგებარი იქნებოდა და მაშასადამე, უაზროც, ანდა ის გასაგები იქნებოდა მხოლოდ ერთისთვის და ამ შემთხვევაშიც მას აზრი არ ექნებოდა. სახე გასაგები უნდა იყოს, რისთვისაც აუცილებელია, რომ ის ამავე დროს ზოგადიც იყოს, რადგან ნებისმიერი მოვლენის არსებობას მხოლოდ მაშინა აქვს აზრი, როდესაც ის როგორღაც გასაგებია ან მსგავსი იმისა, ვისთვისაც იგი განკუთვნილია. უმრავლესობამ, ვისთვისაც ის გამიზნულია, მასში უნდა იპოვოს ის ნიშნები, რაც მას ესმის ან ენათესავება, ან უახლოვდება. განსაკუთრებით ეს ტიპზე ითქმის, რომელიც ზოგადია, მაგრამ ამავე დროს კონკრეტულიც არის. სწორედ ამიტომ არის გასაგები ყველასათვის თუ არა, უმრავლესობისათვის მაინც.

არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვით, თვალსაჩინოება ეკუთვნის მხოლოდ სახეს, ცნება კი მოკლებულია მას, რადგან თვალსაჩინოება ფორმისეული მოვლენაა და ყოველთვის კონკრეტულია. აქაც უნდა გავიხსენოთ ის ჭეშმარიტება, რომ არ არსებობს არაფერი ფორმისა და შინაარსის გარეშე. ამიტომ ცნება, რაოდენ შინაარსობრივი მოვლენაც არ უნდა იყოს ის, ვერ იარსებებს ფორმის გარეშე, რაც თვალსაჩინოებას ნიშნავს. მართლაც, არ არსებობს ცნება, რომელიც არ იქნებოდა გამოხატული ან ბგერით, ან რიცხვით, ან სიტყვით, ანდა ყველა ამ საშუალებით. ამიტომაც ცნებასა და სახეს შორის დავა შეიძლება წარმოებდეს მხოლოდ თვალსაჩინოების ხარისხზე და მაშასადამე, თვალსაჩინოების მხრივ მათ შორის არ არსებობს პრინციპული განსხვავება.

იქნებ მათ შორის განსხვავება ნაწილისა და მთელის მიმართებაშია საძიებელი? ცნებაც, იქნებ სახე მთელია, ცნება კი ნაწილი? მართლაც, სახე გამოხატავს მთელ ადამიანს, ცნება კი გამოყოფს მის რომელიმე ნაწილს ან თვისებას. მაგრამ იგივე მდგომარეობაა სახეშიც, რადგან ვერც სახე გამოხატავს ადამიანს მთლიანად. ეს არ ძალუძს გენიალურ ფერწერსაც კი. მაგალითად, მართალია, ნიჭიერი მხატვარი, ჰქმნის სხეუ-

ლის სიმრგვალის შთაბეჭდილებას, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს გადმოცემულია მხოლოდ სიბრტყეში, რომელსაც ნამდვილ სიმრგვალესა და სიღრმესთან არაფერი აქვს საერთო. ასევე რაოდენ გენიალური მწერალიც არ უნდა იყოს შემოქმედი, არ ძალუძს დაიჩიროს ადამიანის ფსიქიკის მთელი სირთულე და სიღრმე. იგი გადმოსცემს ამ ფსიქიკის მხოლოდ რომელიმე ერთ მხარეს ან იმავე ფსიქიკას, ოღონდ გამარტივებულს. დავუშვათ, რომ მწერალმა შესძლო როგორღაც გადმოეცა ადამიანის ფსიქიკა მთელი სიგრძე-სიგანითა და სიღრმით, მაგრამ ის ვერ შეძლებს ადამიანის არსის დანარჩენი მხარეების გადმოცემას მთელი სისრულით. ამიტომ ის იძულებულია დაკმაყოფილდეს ადამიანის არსის ნაწილის გადმოცემით.

სკულპტურა, მართალია, გადმოსცემს სხეულის სიმრგვალეს, მაგრამ ფიზიოლოგიური და ფსიქიკური თვისებების გადმოცემისას ის დიდი სიძნელეების წინაშე დგება.

გაცილებით უკეთესი მდგომარეობა აქვს ლიტერატურას. მაგრამ აქაც მწერალი ცდილობს რა გადმოსცეს არსებითი და უმთავრესი, ზოგჯერ შეგნებულად, ზოგჯერ კი ქვეცნობიერად ტოვებს მრავალ მეორეხარისხოვან ნიშანს. ამიტომაცაა, რომ ლიტერატურული გმირები ან მხოლოდ ბუნწნი არიან, ან მხოლოდ ხელგაშლილნი, ან ჩკვიანნი ან სულელნი, ან ბოროტნი ან კეთილნი. შესაძლებელია, მათ რამდენიმე ნიშანიც ჰქონდეთ ერთდროულად, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს რამდენიმე მთელს მაინც არ შეადგენს და მხოლოდ ნაწილია მთელისა.

ამრიგად, კატეგორიული მტკიცება იმისა, რომ სახე მთელია, ცნება კი ნაწილი, არ იქნებოდა მართებული და მაშასადამე, ვერც არსებით განსხვავებას შეიტანდა ცნებასა და სახეს შორის.

ასევე ვერ შეაქვს მათ შორის საკმარისი განსხვავება ანალიზისა და სინთეზის ცნებებს, რადგან ორივე ეს ერთნაირად არის საჭირო როგორც ცნების, ისე სახისთვის. კერძოდ, სახე, რომელიც გამოხატავს მოვლენათა მთელ ჯგუფს, თავის თავში ატარებს ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელ ყველა ნიშანს, მაგრამ კონკრეტულ, ინდივიდუალიზებულ ფორმაში. სახის ეს ორივე მხარე კი მოითხოვს როგორც ანალიზს, ისე სინთეზს.

თითქმის იგივე უნდა ითქვას ცნების შესახებაც: ცნება გამოკვეთს საგანთა ჯგუფისათვის დამახასიათებელ არსებით ნიშანს, რისთვისაც სჭირდება ანალიზის გამოყენება. მაგრამ ზემოთ ნათქვამი იყო, რომ ყოველი ცნება, როგორც სხვებისაგან განსხვავებული, ამავე დროს ინდივიდუალურიცაა და კონკრეტულიც, რისთვისაც საჭიროა გარკვეული გამაერთიანებელი პროცესი. ასე რომ, არც სინთეზ-ანალიზით ხერხდება მათ შორის პრინციპული განსხვავების დადგენა.

იქნებ განსხვავება დაიძებნოს განზოგადება-კონკრეტულობის, სინთეზ-ანალიზის, თვალსაჩინოება-არათვალსაჩინოების და სხვა ჩვენს

მიერ ჩამოთვლილი თვისებების გრადუალურ განსხვავებაში? მაგრამ საკითხი პრინციპულად ვერც ამ სიბრტყეში გადაწყდება, რადგან ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თვისებების გრადუალური განსხვავება ორიენ მხარეს მერყეობს.

ჩვენის აზრით, საქმეს შველის მხოლოდ სახისა და ცნების არსის დადგენა. ცნებას ისევე, როგორც მეცნიერების, ძირითადი მიზანია ჭეშმარიტება, სახისა—მშვენიერება. მაშინაც კი, როდესაც სახე სიმახინჯეს გამოხატავს, მისთვის ძირითად მიზნად მშვენიერება რჩება, როგორც სიმახინჯის უკუფენა. ცნება კი ჭეშმარიტების დადგენას გულისხმობს, რომლის უკუფენას შეცდომა წარმოადგენს. ამ ძირითადი და არსებითი მხარიდან გამომდინარეობს ყველა დანარჩენი ნიშანი, რაც ცნებასა და სახეს მეტ-ნაკლები ხარისხით ახასიათებს ყოველ ცალკე შემთხვევაში, იქნება ეს კონკრეტულობა-ზოგადობა, ინფორმაციულობა-ემოციურობა, თვალსაჩინოება-არათვალსაჩინოება, თუ სხვა რომელიმე თვისება.

თავი IX

შემოქმედებითი ინდივიდუალობა

მარქსისტული ესთეტიკა იცავს შემოქმედების თავისუფლებას. ვ. ი. ლენინი წერდა: „თვითეულს აქვს უფლება წეროს და თქვას ის, რაც მას სურს, მცირეოდენი შეზღუდვის გარეშე. უდავოა, რომ ამ საქმეში (შემოქმედება, თ. კ.) აუცილებელია პირადი ინიციატივისა და ინდივიდუალური მიდრეკილებებისათვის, აზრისა და ფანტაზიისათვის. ფორმისა და შინაარსისათვის ფართო თავისუფლების უზრუნველყოფა“. და იქვე განაგრძობდა: „ჩვენ გვინდა შევქმნათ და ჩვენ შევქმნით თავისუფალ ბეჭდვით სიტყვას არა მხოლოდ სიტყვის პოლიციური მნიშვნელობით, არამედ კაპიტალისაგან კარიერიზმისაგან თავისუფლების მნიშვნელობითაც. ეს კიდევ ცოტაა, ბურჟუაზიულ-ანარქიული ინდივიდუალიზმისაგან თავისუფლების მნიშვნელობითაც“[34].

ლენინი ამხელდა ბურჟუაზიული საზოგადოების მოჩვენებით, ფარისევლურ თავისუფლებას. იგი წერდა, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში შემოქმედების თავისუფლება ფორმალური თავისუფლებაა, რადგან ამ „თავისუფლების“ უკან იმალება „ფულის ტომარა“, „მოსყიდვა“ და სხვა თვალთმაქცობანი[35]. უცხო მიმართულების თავს მოხვევა აკნინებს შემოქმედებას, ამცირებს შემოქმედებითს პათოსს, უსიამოვნოს ხდის შემოქმედებითს პროცესს, ახუსტებს და დაბლა სწევს შემოქმედების მხატვრულ დონეს, ფრთას ჰკვეცს შემოქმედის ფანტაზიას, ასუსტებს მის გაქანებას. მცირეოდენი იძულებისა და ძალდატანების შემთხვევაშიც კი ხელოვნება ჰკნება, როგორც ყვავილი ზამთრის სუსხისაგან. ხელო-

ვნება ის ნერგია, რომელიც მხოლოდ თავისუფლების ნოყიერ ნიადაგზე აღმოცენდება. როგორც კი მხატვრის შემოქმედებითს სამყაროში შეიჭრება რაიმე კანონმდებლური, მაშინვე ბოლო მოეღება შემოქმედებითს ინდივიდუალობას და ჰეშმარიტ შემოქმედებას, რადგან ინდივიდუალური მრავალფეროვნების ნაცვლად ტრაფარეტებსა და შაბლონურ თარგებზე გამოჭრილი ხელოსნობა დაიკავებს ადგილს, ჰეშმარიტ ხელოვნებას კი ყველაზე მეტად ერთფეროვნება სძულს.

ამიტომაც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს შემოქმედების თავისუფლებას და აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითს ინდივიდუალობას. იგი ანიჭებს რა უდიდეს მნიშვნელობას შემოქმედების თავისუფლებას, ითვალისწინებს შემოქმედის იმ სუბიექტურ თვისებებს, რომელიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს შემოქმედებითს პროცესში. ესენია: შემოქმედებითი ნიჭი და უნარი[36], ოსტატობა, ცოდნა, ზოგადი კულტურა, ემოციურობა, ფანტაზიისა და წარმოსახვის უნარი, მსოფლმხედველობა. სულიერი სამყარო და ა.შ. ამიტომ მართებულია თვალსაზრისი, რომ „ხელოვნების ისტორია მხოლოდ ეპოქებისა და მის გამომხატველ მიმდინარეობათა ისტორია კი არ არის, არამედ ხელოვანთა ისტორიაც“[37].

ამის პარალელურად გასათვალისწინებელია სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს და მოღვაწეობს შემოქმედი. ობიექტური პირობები, საზოგადოებრივი ურთიერთობა დაღს ასვამს მხატვრის თავისუფალი შემოქმედების უნარს, აყალიბებს მას. გავიხსენოთ მარქსის სიტყვები: „იდეალური სხვა არა არის რა, თუ არა მატერიალური, ადამიანის გონებაში გადატანილი და მასში გარდაქმნილი“[38]. ამიტომაც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, რომელიც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს შემოქმედებითს ინდივიდუალობასა და თავისუფლებას, ითვალისწინებს იმ ობიექტურ ფაქტორებსაც, რომელიც ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად მოქმედებს შემოქმედებით პროცესში.

შემოქმედი დარწმუნებულია, რომ სრულიად თავისუფლად ჰქმნის, სინამდვილეში მის შემოქმედებაზე ზემოქმედებენ კლასობრივი და პოლიტიკური ძიძართებები, დანალექები იმ გარემოდან, რომელშიც ცხოვრობდა და იზრდებოდა ის, საზოგადოებრივი ურთიერთობანი, რომლებშიც შემოქმედია ჩართული, მიმართებები, რომლებიც მას ჰქონდა და აქვს სხვა ადამიანებთან, აღზრდის სისტემა, რომელიც მან განვლო და სხვ. გარდა ამისა, მხატვარი-შემოქმედი ვალდებულია კარგად შეიცნოს სინამდვილე, რადგან მხოლოდ ეს მისცემს მასალას ჰეშმარიტი შემოქმედებისათვის, მომაელის უკეთ განჭვრეტისათვის. ამის გარეშე შემოქმედი მარცხისათვის იქნება განწირული. ყოველივე ზემოჩამოთვლილი ის ყალიბებია, რომლებიც მიმართულებას აძლევს შემოქმედი ინდივიდუმის მოღვაწეობას, თუმცა შესაძლებელია მან ამ ყალიბთა არსებობის შესახებ არც იცოდეს, სავსებით გაცნობიერებული არ ჰქონდეს.

ერთი შეხედვით, შემოქმედების თავისუფლების იდეას იცავენ ბურჟუაზიული ესთეტიკოსებიც. მაგალითად, ნ. ჰარტმანი წერს: „მხატვარს არ მიერეკება არავითარი აუცილებლობა". მაგრამ დიდი განსხვავებაა თავისუფლების მათსა და ჩვენს გაგებას შორის. მათი აზრით, მხატვარი-შემოქმედი წერს ისე, რომ თვითონაც არ იცის რას წერს, რადგან არ წერს წინასწარი განზრახვით. მას უბიძგებენ რაღაც გაუაზრებელი იმპულსები და ინსტინქტები, რაც გარემოსაგან სრულიად დამოუკიდებელია.

ამრიგად, არის ცდები, რომ შემოქმედების ყველა საფუძველი სუბიექტშივე იქნას დაძებნილი. მაგალითად, ფეხნერი შემოქმედების საფუძველს ეძებდა ე. წ. „პირდაპირ" და „არაპირდაპირ" ფაქტორებში. პირველში იგი გულისხმობდა გარემოს საგნების უშუალო ზემოქმედებას სუბიექტზე და ამ უკანასკნელის განცდებს, არაპირდაპირში კი გულისხმობდა იმ ასოციაციურ გრძნობებს, რომლებიც უკავშირდებოდა სუბიექტის უშუალო განცდებს. მაგალითად, მანდარინის ყვითელი ფერი თავისთავადაც სასიამოვნოა, მაგრამ უფრო მეტად სასიამოვნოა იმიტომ, რომ მას უკავშირდება ასოციაციური განცდა იტალიის ლამაზი ბუნებისა. იგივე ითქმის მრგვალი საგნების ყვითელ ფერზე, რომელიც მოიწონა ცდის პირთა უმრავლესობამ. ამ თეორიაში, როგორც ვხედავთ, გარემოც არის თითქოს გათვალისწინებული, მაგრამ სინამდვილეში ყოველივე სუბიექტზე არის დაყვანილი.

როგორც ვხედავთ, ბურჟუაზიული თეორეტიკოსების ცდები, ძირითადად, მიმართულია იქით, რომ შემოქმედების პროცესიდან როგორმე სრულიად გამოძეძებულ იქნას გარემო, ობიექტური ფაქტორი. მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, ეს შეუძლებელია, რადგან გარემოსაგან სავსებით იზოლირებულ სუბიექტშიც კი, თუ ასეთი საერთოდ შეიძლება არსებობდეს, მაინც ჩოქმედებენ ეს ფაქტორები, სახეცვლილნი ან სუბიექტურ თვისებად ქცეულნი.

თავი X

V ესთეტიკის ნორმატიულობის შესახებ

ხელოვნება როგორც ესთეტიკა, რომელიც ხელოვნებას სწავლობს, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ცხოვრებასთან, თანამედროვეობასთან, მის მოთხოვნილებებთან, განვითარების ტენდენციებთან, ბუნებასთან. ამიტომაც ხელოვნება და ესთეტიკა, რომელნიც ყოველგვარი ნორმებისაგან თავისუფალნი მოჩანან, სინამდვილეში რაღაც კანონებით არიან განსაზღვრულნი. ფანტაზიაც კი, რომელიც ერთი შეხედვით სრულიად დაშორებულია სინამდვილეს, ფესვებით ღრმად არის წასული მასში.

მეორე მხრივ, ხელოვნება და ესთეტიკაც, როგორც ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერი ფორმა, გაპირობებულია სუბიექტში არსებუ-

ლი ბიო-,ფიზიო- და ფსიქოლოგიური თვისებებით. ისინი ამავე დროს ობიექტურნი არიან, რადგან საყოველთაონი არიან და ახასიათებენ საზოგადოებას საერთოდ, ადამიანს საერთოდ. სწორედ ესაა ის ობიექტური საყრდენი პუნქტები, რომელიც იცავს ხელოვნებას, ესთეტიკას და ნებისმიერ მეცნიერებას სუბიექტივიზმის, რელატივიზმისა და ქაოსისაგან. ის ანიჭებს ხელოვნებასა და მეცნიერებას კომუნიკაბელობასა და საყოველთაობას, რაც უზრუნველყოფს ადამიანთა ურთიერთგაგებას.

აქედან გამომდინარე, არ შეიძლება დასკვნა, რომ ესთეტიკა ნორმატიული მეცნიერებაა, ხოლო ხელოვნება ექვემდებარება ესთეტიკის ნორმებსა და კანონებს. ესთეტიკის დიქტატი, ანუ ნორმატიულობა გამოიწვევდა ხელოვნების თავისუფალი განვითარების შეზღუდვას, შემოქმედებითი აზრისა და ფანტაზიის თავისუფალი გაჭანების შეზღუდვას. ხელოვნება ამ შემთხვევაში დაემსგავსებოდა მცენარეს სინათლისა და მზის გარეშე, რომლის დაღუპვაც ამის გამო გარდუვალი იქნებოდა. ესთეტიკის ნორმატიულ დისციპლინად გამოცხადება წარმოშობს უსიამოვნო ასოციაციას საშუალო საუკუნეებთან და კლასიციზმთან, რომლის უარყოფითი შედეგები დიდი ხანია დაძლეულია განმანათლებლობისა და სხვა პროგრესული მიმდინარეობების მიერ.

ზემოჩამოთვლილი ობიექტური ფაქტორების გარდა, უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს წმინდა სუბიექტურ ფაქტორებს, რაც ასხვავებს ერთ სუბიექტს მეორისაგან და საფუძველს ჰქმნის მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისთვის.

როგორც ცნობილია, ეკონომიკურ პირობებსა და ხელოვნების განვითარებას შორის არაა პირდაპირი კავშირი და რომ ეკონომიურად განვითარებულ ქვეყნებში შეიძლება არსებობდეს ნაკლებად განვითარებული ხელოვნება და პირიქით. ხელოვნება, როგორც ზედნაშენი, აღჭურვილია შედარებით დამოუკიდებლობით და განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ეკონომიკური ფაქტორისადმი დაქვემდებარებული მოვლენიდან აქტიურ ძალად იქცევა, რომელიც უკუმოქმედებს ცხოვრებასა და ბუნებაზე.

ყოველივე ზემოთქმული არ ნიშნავს ხელოვნების და ესთეტიკის, ისევე როგორც ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერი სფეროს, განთავისუფლებას ყოველგვარი ნორმებისა და კანონებისაგან. მაგრამ ეს ნორმები და კანონები გარედან კი არ უნდა მოვახვიოთ თავს ხელოვნებას, იგი შინაგანია მისთვის და საერთონი ან ანალოგიურნი არიან ადამიანის მოღვაწეობის ყველა ფორმისთვის.

ამასთან დაკავშირებით იბადება კითხვა ესთეტიკის დანიშნულების შესახებ. ესთეტიკა, რომელიც სწავლობს ხელოვნების ისტორიას და ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობას, ზოგჯერ გამოდის მრჩეველისა და დამხმარის. ზოგჯერ შემფასებლის და კო-

შენტატორის, ზოგჯერ წინასწარმეტყველის როლშიც კი, მაგრამ არასოდეს არ გვევლინება დიქტატორად და კანონმდებლად.

თავი XI

ხელოვნება და ტექნიკა

ტექნიკა განუწყვეტლივ ვითარდება და წინ მიიწევს. ამასთან ერთად მაღლდება ცხოვრების დონე. იზრდება ადამიანის ბატონობა ბუნებაზე. როგორ მოქმედებს მისი განვითარება ხელოვნებაზე? ამან უდავოდ შეუცვალა სახე ხელოვნებას და მის მიმართულებას. ცხადია, ფოტოგრაფიის, ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად ერთგვარად შემცირდა ფერწერის მნიშვნელობა, მაგრამ მან ვერ შესძლო ფერწერის სრულიად გაძევება ცხოვრებიდან. ვერ ვიტყვით, რომ შემცირებულიყოს სკულპტურის მნიშვნელობა. იგივე ითქმის არქიტექტურაზეც. თუმცა ტექნიკის განვითარებამ შეცვალა ხელით შრომა, თვით მშენებლობის პროცესიც უაღრესად სტანდარტული და მექანიზებული გახდა, მაგრამ არ შემცირებულა შემოქმედების როლი მშენებლობაში. მას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თავდაპირველი მოდელების შექმნაში. დეკორატიული ხელოვნებაც ხელით შემოქმედებითი შრომიდან განვითარებულ ტექნიკურ შრომად იქცა. ტექნიკამ გამოაძევა სტანდარტების დარღვევის შესაძლებლობა და შეამცირა შემოქმედებითი ელემენტის მნიშვნელობა. სამაგიეროდ ტექნიკამ ხელი შეუწყო იდეალური მოდელების ადვილად გადანაცვლებას და დანერგვას ცხოვრებაში. მშენიერება ტექნიკის განვითარებასთან ერთად ადვილად იკაფავს გზას ცხოვრებისაკენ და მშენიერებაც მასობრივი ხდება.

მაშასადამე, არ მართლდება ვარაუდი, რომლის მიხედვით ტექნიკის განვითარება მოსპობდა ხელოვნებას და შემოქმედებას. მან თუ, ერთი მხრივ, შეზღუდა შემოქმედება, მეორე მხრივ, გააფართოვა და გააღრმავა ის. კიდევ მეტი, ტექნიკის განვითარებამ წარმოშვა რიგი ახალი დარგები, როგორიცაა ფოტოხელოვნება, კინოხელოვნება, ტელევიზია. უკვე არსებული და ტრადიციული დარგები კი სახეს იცვლიან, ხდებიან რა უფრო მასობრივი და მისაწვდომი.

განსაკუთრებით სწრაფად განვითარდა და კვლავაც ვითარდება კინოხელოვნება, რომელიც ახალი დარგია, მაგრამ განვითარების ფართო პერსპექტივები აქვს. ეს იმიტომ, რომ კინოში მოხერხდა დროისა და სივრცის დაძლევა, რომ ის უაღრესად სინკრეტულია და მოიცავს ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს, რის გამოც მისი განვითარება სხვა დარგების განვითარებასაც ნიშნავს. მის წინსვლას ხელს უწყობს მასობრიობა და მისაწვდომობა, გავრცელების დიდი შესაძლებლობანი. თუ ტექნიკის განვითარება შთანთქავს სხვა დარგებს, ვერ შთანთქავს კინოს,

რომლის არსებობა სხვა დარგების არსებობისა და განვითარების აუცილებლობას ნიშნავს.

თავი XII

ტექნიკური საშუალებების გამოყენება ესთეტიკაში

ადამიანის გონება მოსმენით, კითხვით, მზერით და საერთოდ, რაიმე ერთფეროვანი მოქმედებით გარკვეული ხნის შემდეგ იღლება და როგორც რაიმე მექანიკური მოწყობილობა, ავტომატურად გამოირთვება. საჭირო ხდება მისი გადართვა სხვა რაიმე უფრო საინტერესო ან სასიამოვნო მოვლენაზე, (მეზობელთან ლაპარაკი, საინტერესო წიგნის კითხვა, ფიქრი რაიმე სასიამოვნო საგანზე და ა. შ.).

აზროვნების ეს თვისება უკვე ძველად ჰქონდათ შემჩნეული. მაგალითად, არისტოტელე ამბობდა, რომ ერთფეროვნად, მონოტონურად მოლაპარაკე გავს კაცს, რომელიც მორს მიათრევს. მან ისიც თქვა, რომ საჭიროა არა მხოლოდ იმის ცოდნა, თუ რა თქვა, არამედ იმისაც, თუ როგორ თქვა. რომ საძარცხვინოა, როცა მუშტით შეგვიძლია თავდაცვა, ენით კი არა, მაშინ, როდესაც აზროვნება და მეტყველება უფრო მეტად არის დამახასიათებელი ადამიანისათვის, ვიდრე მუშტი-კრივი. რომ ამის ცოდნა განსაკუთრებით საჭიროა ცუდად მოწყობილ სახელმწიფოში, სადაც მსახიობები მეტი უპირატესობით სარგებლობენ, ვიდრე პოეტები, ხოლო პოეტები მეტად, ვიდრე ფილოსოფოსნი. ყველა ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ძნელია მოსმენა და გაგება ცუდად მოლაპარაკის, ან ცუდად მოაზროვნისა.

სოფისტი პროდიკე ამბობდა, როცა ჩემს მსმენელებს უჩნდებათ თქლემის სურვილი, მე მათ გადავუგდებ ხოლმე 50 დრახმიან ამბავსო.

ეზოპე მსმენელების დაინტერესებას ლამობდა იგავ-არაკებით. ლონგინი კი მოითხოვდა მხატვრული ხერხების ხმარებას, როგორიცაა მეტაფორები, შედარებები, ჰიპერბოლები, სენტენციები და ა. შ. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი პათოსს, ოღონდ არა თავიდანვე დიდი სიძლიერით ნახმარს, არამედ ისეთს, რომელიც შინაარსთან ერთად თანდათან მატულობს.

ყველა ეს საშუალება მართლაც აუცილებელი იყო წინათ, როდესაც ორატორის წარმატება მთლიანად მხოლოდ მის უნარზე, ნიჭზე, ხმაზე, გარეგნობაზე, საერთოდ, ბუნებრივ მონაცემებსა და პირად მორალურ თვისებებზე იყო დამოკიდებული. მაგრამ ამჟამად, როდესაც მეცნიერებამ და ტექნიკამ უჩვეულო განვითარებას მიაღწია, ორატორთან დასახმარებლად მოვიდა უამრავი საშუალება: კინო, ტელევიზია, ფოტოგრაფი და ა. შ. ყოველივე ამით შეიძლება გავაცნოთ მსმენელს არა მხოლოდ გარდასულ დროთა გენიოსების შედევრები, არამედ თანამედროვეთაც. ყოველივე ეს ლექციას საინტერესოსა ხდის, მაგრამ ამის გარეშე ის

უფრო მეტად მოსაწყენია, ვიდრე ოდესმე. ყოველივე ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ორატორის პირადმა თვისებებმა, მისმა ოსტატობამ მნიშვნელობა დაკარგა. არა, ისინი რჩებიან ძალაში, როგორც ამ ოცი საუკუნის წინათ, მაგრამ მათ ემატება ზემოჩამოთვლილი ახალი, ბრწყინვალე მონაპოვარი ტექნიკისა.

აქედან გამომდინარე, საჭიროა სიტყვა „თვალსაჩინოების“ ფარგლების გაფართოება და მასში არა მხოლოდ იმის მოთავსება, რასაც ეს სიტყვა უშუალოდ გულისხმობს, თვალით დასანახს, თვალსამზერს, არამედ ყურით მოსასმენსაც.

ფსიქოლოგიიდან კარგადაა ცნობილი, რომ ადამიანის ყურადღების ინტენსიფიკაციას აძლიერებს თვალსაჩინოებათა ხმარება და ეფექტი მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო მეტი გრძნობის ორგანოა ჩართული ამ თვალსაჩინოებების აღქმაში. მხოლოდ მოსმენა მოსაბეზრებელია, მაგრამ თუ მას თვალსამზერს დავუმატებთ, ყურადღება უფრო დაძაბული ხდება, ათვისების ხარისხიც მატულობს და ლექცია-საუბარიც უფრო საინტერესო ხდება. ამიტომ საჭიროა, რომ ლექცია-საუბრები შეივსოს კინოს, სლაიდების ჩვენებით, ფილმოსკოპებისა და მაგნიტოფონების გამოყენებით. ყოველივე ეს ნიშნავს ლექცია-საუბრებში ხელოვნების შემოტანასა და გამოყენებას, ანუ მეცნიერების ხელოვნებასთან დაკავშირებას.

ეს კი აუცილებელია იმიტომ, რომ ხელოვნება უდიდესი ემოციური ძალითაა დამუხტული. ემოციურია მეცნიერებაც, მაგრამ ხელოვნება უფრო, მეტად. სწორედ ხელოვნების ეს ემოციურობა უნდა ჩადგეს მეცნიერების სამსახურში. მისი ბრწყინვალე შედეგები უნდა დაეხმარონ ადამიანს მეცნიერული მიღწევების უკეთ და ადვილად ათვისებაში. ეს იქნება ამავე დროს ბრძოლა მოსაწყენი, შაბლონური ლექცია-საუბრების წინააღმდეგ. ამით ჩვენ სწავლებას იძულებიდან სიამოვნების წყაროდ ვაქცევთ, ხოლო ახალგაზრდობას მშვენიერებას ვაზიარებთ მშვენიერებისავე საშუალებით. ამით სიამოვნება და სიხარული სწავლების თანამგზავრი გახდება და ჩვენ მივაღწევთ არისტოტელესეულ „შემეცნების სიხარულს“. სკოლაში ეს იქნება სწავლება თამაშის საშუალებით, ხოლო უმაღლეს სასწავლებლებში — ხელოვნების საშუალებით.

ყოველივე ამას ერთი მიზანი აქვს — ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ახალგაზრდობის აღზრდა. ეს კი შესაძლებელია ხელოვნებისა და მეცნიერების ერთმანეთთან დაახლოებითა და დაკავშირებით. მხოლოდ ცივი რეზონიორობა, ჭკუის სწავლება არ იძლევა ისეთ შედეგს, რასაც თვალსაჩინოების გამოყენება. გავიხსენოთ შედეგები, რასაც ლეტექტიური რომანები და კინოფილმები იძლევა. ხელოვნების მეცნიერებასთან დაკავშირებით გემოვნებას ვუვითარებთ ახალგაზრდობას, ვასწავლით მშვენიერების ამოცნობას, ხოლო როდესაც ის არ არის, — მის შექმნას. თვალსაჩინოებათა გამოყენება ნაკლები დროისა და ენერგიის

დახარჯვით მეტ შედეგს გვაძლევს და რაც მთავარია, გვეხმარება მშვენიერი ადამიანების აღზრდაში, რომელნიც კეთილი, სამართლიანი და კაცთმოყვარენი იქნებიან.

სწავლება ხელოვნების საშუალებით, რაც შესაძლებელია მხოლოდ ტექნიკის თანამედროვე მიღწევების გამოყენებით, გააცნობს ჩვენს ახალგაზრდობას როგორც ჩვენს მიღწევებს, ისე თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების წარმატება-წარუმატებლობას. ეს კი შეაიარაღებს ახალგაზრდობას ბურჟუაზიული საზოგადოების ცოდნით, რაც ესოდენ აუცილებელია მის წინააღმდეგ წარმატებით ბრძოლისათვის, რადგან ცნობილია, რომ კარგი მებრძოლი მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, ვინც კარგად იცნობს თავის მოწინააღმდეგეს.

ტექნიკის მიღწევათა გამოყენებისათვის კი საჭიროა სათანადოდ შეიარაღებული და მოწყობილი აუდიტორიები. კერძოდ, ეს პირდაპირ გარდუვალი აუცილებლობაა ესთეტიკაში. ესთეტიკის ყოველი ლექცია სწორედ ასეთ აუდიტორიებში უნდა იკითხებოდეს, სათანადო აპარატურით, სლაიდებით, ფილმებითა და მაგნიტოფონებით მომარაგებულ აუდიტორიებში. სადაც სათანადო დამხმარე ტექნიკური პერსონალიც იქნება.

ამას უნდა დაემატოს ესთეტიკაში პრაქტიკული და სემინარული საათების შემოღების აუცილებლობა, საათებისა, სადაც ნაწილობრივ, ამ მიღწევათა დემონსტრაცია მოხდება, ნაწილობრივ კი — ახალ მიღწევათა განხილვა, გაანალიზება, გამოფენა-მუზეუმების დათვალიერება და შესწავლა.

თავი XIII

შეფასება, გემოვნება, მოდა

ესთეტიკური მოვლენების შემეცნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს მათს შეფასებას. შეფასება კი ხდება სხვადასხვა პოზიციებიდან: ეროვნული, კლასობრივი, ზეკლასობრივი, სუბიექტური, პოლიტიკური, დროითა და ეპოქით განსაზღვრულიდან და ა. შ. მაგრამ შემფასებელი, საბოლოო ჯამში, სუბიექტია, მწერალი ან მწერლის შემოქმედების პროდუქციის მომხმარებელი. ამიტომ შეფასებებიც მრავალგვარია, ძირითადად კი დადებითი ან უარყოფითი თავისი მრავალი ნიუანსითა და გრადაციით. მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ამგვარად, აფასებს არა მხოლოდ შემოქმედი, მომხმარებელიც, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ მკითხველს, მსმენელს, მაყურებელს, რომელიც აგრეთვე გაპირობებულია ყველა ზემოჩამოთვლილი მოვლენით. მაგრამ ვიმეორებთ, რომ ყველა ამ პირობის იქით ზოგადსაკაცობრიო ძევს, რომელიც განსაზღვრულია მხოლოდ ერთი მოვლენით — ადამიანურით.

ერთ-ერთი განსაზღვრების მიხედვით „ესთეტიკური გემოვნება (იგივე მხატვრული გემოვნება) ეს ემოციური შინახედვია, მოცემული მო-

ვლენის ესთეტიკური არსის შესახებ მისი კონკრეტულ-გრძნობადი ფორმის საფუძველზე, რაც წინამორბედ გამოცდილებას ემყარება"[39]. ამ განსაზღვრებაში სადავოა შემდეგი: გემოვნება ყოველთვის არაა ემოციური მინახველი. მართალია, შეფასება, რომელიც ახლავს გემოვნებას, ზოგჯერ ემოციას ემყარება, მაგრამ თვით გემოვნება არაა ემოცია. გემოვნება უფრო აზრის სფეროში ძევს, ვიდრე გრძნობადისა, რადგან გემოვნება განსაზღვრავს როგორც საგნის ფორმალურ, ზედაპირულ, ისე შინაგან, შინაარსობრივ მხარეს. გემოვნება უფრო ერთგვარი განწყობაა, დადებითი ან უარყოფითი მიმართება მოვლენისადმი. მიმართება კი განწყობითაა წინასწარ ჩამოყალიბებული. გემოვნება არაა საგანთა მხოლოდ ერთჯერადი შეფასება, იგი პროცესის განმეორებადობას გულისხმობს. იგი სუბიექტში ფიქსირებული ან გამყარებული შეფასების ფორმაა. ხოლო ეს ფიქსირებული ფორმა გაპირობებულია ყველა იმ ფაქტით, რომელზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი.

იმავე განსაზღვრებაში სადავოა მეორე პუნქტიც, თითქოს შეფასება მხოლოდ მოვლენის ფორმას ეხებოდეს. ჩვენი თვალსაზრისით, რადგან ესთეტიკური მოვლენა მხოლოდ ფორმალური არაა, ამიტომ არც ესთეტიკური შეფასება იქნება მხოლოდ ფორმალური, იგი ამავე დროს შინაარსობრივიც უნდა იყოს. მეორე განსაზღვრების მიხედვით: „ესთეტიკური მოწონება არსებობს მხოლოდ საზოგადოებრივი ადამიანისათვის"... „ესთეტიკური მოწონება არის საზოგადოებრივი აქტი"[40].

ამ განსაზღვრებაში ეჭვს არ იწვევს ის, რომ ყოველთვის აფასებს ადამიანი, რომელიც „საზოგადოებრივი ცხოველია", უფრო სწორად რომ ვთქვათ, საზოგადოების გარკვეული ჯგუფის ან ფენის წარმომადგენელია, რომ იგი ყოველთვის საზოგადოებაში ტრიალებს, საზოგადოების შვილია. დავას იწვევს განსაზღვრების მეორე ნაწილი, რომლითაც მოწონება მიჩნეულია „საზოგადოებრივ აქტად", ეს გამოთქმა უხერხულია, არაა ზუსტი, რამდენადაც მასში ნაგულისხმევია მთელი საზოგადოება, რომელიც შეფასებაში მონაწილეობს. სულ სხვა საქმეა, რომ შემფასებელი სუბიექტი საზოგადოებაში ყალიბდება, მაგრამ შეფასების დროს ჩვენ საქმე გვაქვს ყოველთვის შემფასებელ სუბიექტთან, მის გემოვნებასთან და არა საზოგადოებასთან. ამიტომ უდავოა, რომ შეფასების აქტი, რომელიც სუბიექტის გემოვნებას ემყარება, სუბიექტურია და არა საზოგადოებრივ-კოლექტიური.

გემოვნება შეიძლება იყოს სწორი და არასწორი, ღრმა და არაღრმა, ფართო და ვიწრო, პროგრესული და არაპროგრესული. არასწორია და დაშახინჯებული გემოვნება, რომელიც არასწორად აფასებს საგნებს. პროგრესულია გემოვნება, რომელიც ემყარება მოწინავე პროგრესულ იდეებს, თვალსაზრისს, ფართოა ის გემოვნება, რომელიც აფასებს მოვლენების ფართო სფეროს ან რომელიც გაპირობებულია საზოგადოების უდიდესი ჯგუფის თუ კლასის ინტერესებით.

გემოვნება, როგორც შეფასება, დაუსრულებლად მრავალფეროვანია. გემოვნებაში, აღქმაში, შეგრძნებაში, ათვისებაში, შემეცნებაში, ყველგან ჩვენ საქმე გვაქვს სუბიექტთან, რომელიც შეიცნობს, აფასებს, აღიქვამს და ა. შ. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის შეგვიძლია გავერკვეთ გემოვნებათა, შეფასებათა, აღქმათა, შემეცნებათა და შეგრძნებათა ამ მრავალფეროვნებაში, ვიპოვოთ მათში ობიექტური, იგივეობრივი, მყარი წერტილები, რომლებიც საერთოა ინდივიდუმთა ჯგუფისთვის ან ყველასთვის. ჯგუფურ იგივეობასთან გვექნება საქმე მაშინ, თუ შეფასება, გემოვნება იგივეობრივია ან ნაციონალური, ან პოლიტიკური, ან კლასობრივი თვალსაზრისით. მაგრამ იგივეობრივი შეიძლება იყოს ზოგადსაკაცობრიო, ანუ საერთო ადამიანური ინტერესებით გაპირობებული. ამ შემთხვევაში ეს იგივეობრივი იქნება იგივეობრივი ადამიანებისთვის საერთოდ.

ამიტომაც კრიტერიუმი შეიძლება იყოს გაპირობებული ეროვნულით, კლასობრივით, დროულ-ერცეულით და სხვა ფაქტორებით. რომელთა უკან ზოგადსაკაცობრიო იმყოფება. როგორიც არ უნდა იყოს ეს კრიტერიუმი, იგი ყოველთვის სუბიექტში იმყოფება. სუბიექტურის ბირთვში კი მდებარეობს ობიექტური, ზოგადი, საყოველთაო. ზოგადსაკაცობრიო, რომელიც ყველას მიერ ერთნაირად აღიქმება და გაიაზრება. ამიტომ შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნაწარმოების განცდა იქნება სუბიექტურია, როგორც მისი იდეური მხარე, მაგრამ რადგან ის ამავე დროს ზოგადსაკაცობრიოც არის, ამიტომ იგი ერთსა და იმავე დროს სუბიექტურიც არის და ობიექტურიც. და სწორედ აქაში მდგომარეობს გემოვნებისა და შეფასების დიალექტიკური ბუნება.

რაც შეეხება მოდას, ის გემოვნებას ემყარება. მაგრამ მისგან განსხვავდება უაღრესად ცვალებადი და მოძრავი ბუნებით. იგი გვხვდება არა მხოლოდ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში და უფრო მეტად ემოციებთან, განწყობასთან არის დაკავშირებული. გემოვნება კი უფრო მყარია, რადგან ის განვითარების ხანგრძლივი პროცესის შედეგია. მოდის სწრაფი ცვალებადობა, ერთი მხრივ, გაპირობებულია ემოციებთან მჭიდრო კავშირით. მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიური მოვლენებით, მობეზრებით, რასაც მოვლენის ხშირი განმეორება და გავრცელება იწვევს. ეს ასეა როგორც ჩაცმა-დახურვაში, ისე ხელოვნებაშიც, იქნება ეს ლიტერატურა, ფერწერა თუ სხვა ნებისმიერი დარგი. როგორც კი იგი გავრცელდება და პოპულარული გახდება, მაშინვე წარმოიშობა სურვილი მისი შეცვლისა რაიმე ახლით, თუნდაც ეს ახალი უფრო პროგრესულიც არ იყოს. ესაა ადამიანის ფსიქოლოგიური მიდრეკილება, გაამრავალფეროვნოს ერთფეროვნება, თავიდან აიშოროს განმეორებადობა.

მაგრამ ტერმინი „მოდა" იხმარება ჩაცმაში, თმის ვარცხნილობაში, ავეჯში, ხელოვნებაში კი ამ ტერმინს არ ეხვდებით. იქ ხმარობენ ტერმინს მიმართულება, სკოლა, მიმდინარეობა და სხვ. მაგრამ საბოლოო

ჯამში. ყოველივე ეს სხვა არა არის რა, თუ არა მოდა ხელოვნებაში. და თუ ტერმინს „მოდა“ არ ხმარობენ, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მას უკიდურესად ნიშანდობლივი სდევს თან, რაც შეს სწრაფ ცვალებად და კაპრიზულ ბუნებასთან არის დაკავშირებული.

თავი XIV

ხელოვნების დანიშნულება

ხელოვნების ძირეული ფუნქციაა მშვენიერების შექმნა. რისთვისაც საჭიროა სინამდვილეში არსებული მშვენიერების შემჩნევა, დანახვა, ანალიზი, შეცნობა. მაგრამ ხელოვნება არა მხოლოდ ამჩნევს ან ჰქმნის მშვენიერებას, არამედ გარდაქმნის კიდეც სინამდვილეს მშვენიერების კანონებით მიხედვით და ყველა დანარჩენ ფუნქციასაც ეს იგი მშვენიერების საწყისებით ხორცელება. ხელოვნებაში შეკრული მშვენიერება სულ უფრო ზუსტად და უფრო სწრაფად გადმოინაცვლებს მხატვრული ლიტერატურიდან და ფერწერული ტილოებიდან სინამდვილეში და ადამიანის სამსახურში დგება. ფრესკები, ტილოები, რომლებიც წინათ მხოლოდ ერთეული ადამიანების ბინებს ან ერთეულ დაწესებულებას ამშვენებდნენ, განვითარებული ტექნიკის წყალობით მილიონობით ადამიანის ცხოვრებაში შეიჭრა და გაალამაზა ის. ორნამენტები, ფერწერული ტილოები, შექმნილი გამოჩენილ შემოქმედთა მიერ ამშვენებენ მილიონთა ბინებს, ავეჯს, ტანისამოსს. მხატვართა უნიკალური ჩარჩოებიდან ნატურმორტებმა, პეიზაჟებმა გადმოინაცვლეს ბინებში, კედლებზე, შპრუნკლზე, ხალიჩებზე, ავეჯში, ქალაქებში, სკვერებში, ფართოდ შეიჭრნენ ცხოვრებაში, რადგან მასობრივი გავრცელება მოიპოვეს სერიული რეპროდუქციის საშუალებით. ამრიგად, ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი მოწოდებაა არა მარტო შეამჩნიოს მშვენიერება, არამედ შექმნას კიდეც და მისი საშუალებით გარდაქმნას ცხოვრება, გაალამაზოს ის მშვენიერების კანონების მიხედვით.

ხელოვნების შემდეგი ძირითადი ფუნქცია სიამოვნების გამოწვევაში მდგომარეობს. ადამიანის არსებობის აზრი მხოლოდ შრომასა და შრომით გამოწვეულ სიამოვნებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმ სიამოვნებაშიც, რომელსაც ხელოვნება და ხელოვნების ნაწარმოებები იწვევენ. ეს უკანასკნელი ეხმარება შრომაშიც, რადგან მას უფრო მეტად პროდუქტიულსა ხდის, დასვენებაშიც და ცხოვრების სიძნელეთა გადატანაშიც. სიამოვნების გარეშე ადამიანის ცხოვრება გამოიფიტებოდა, გახდებოდა უღიმღამო, უფერული. ზოგიერთ შემთხვევაში ხელოვნება ვნებებსაც აღვივებს, მაგრამ ვნებებიც არის და ვნებებიც, დადებითი, საზოგადოებისა და თვით პიროვნების საკეთილდღეოდ წარმართული ვნება, გამოწვეული ხელოვნების მიერ, ამრავალფეროვნებს ადამიანის ცხოვრებას,

შეცნობა ენება. რომელიც სპობს და ანადგურებს პიროვნებას, ზიანი მოაქვს სხვა ადამიანებისათვის და მით უმეტეს, საზოგადოებისათვის, უარსაყოფი და დასაგმობია, რაოდენ ლამაზ ფორმაშიც არ უნდა მოგვევლინოს ის. ვისაც უნარი აქვს გაერკვეს ჭეშმარიტ მშვენიერებაში, ადვილად მიხვდება, რომ არ არსებობს მშვენიერი ფორმა მშვენიერი შინაარსის გარეშე. ამიტომ მახინჯი შინაარსი, გახვეული მშვენიერ ფორმაში საბოლოოდ დაამახინჯებს ამ ფორმასაც. ამრიგად, ყოველგვარი სიამოვნება არ შეიძლება ჩაითვალოს დადებით მოვლენად, რადგან სიამოვნების ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე იმ სიამოვნებისა, რომელსაც ხელოვნება იწვევს. ხელოვნებით გამოწვეული სიამოვნება მხოლოდ ერთერთი სახეა სიამოვნებათა დაუსრულებელ მრავალფეროვნებაში.

მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს სიამოვნება, ის ყოველთვის ფიზიოლოგიურია, ისევე, როგორც აზროვნება ყოველთვის დაკავშირებულია ჩვენს სხეულთან, მასში მიმდინარე სხეულებრივ, ანუ მატერიალურ პროცესებთან. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებით მიღებულ სიამოვნებას თან ახლავს გარკვეული სპეციფიკა, რითაც ის დანარჩენი სიამოვნებისაგან განსხვავდება. ამ სპეციფიკას კი ჰქმნის ის მშვენიერება, რომელიც აქვს ხელოვნების ნაწარმოებს და რაც განაპირობებს თვით ამ სიამოვნების წარმოშობასაც.

მაშასადამე, სიამოვნების ცნება არის ზოგადი ცნება, შემოღებული სიამოვნებათა იმ მრავალრიცხოვანი ფორმების დასახასიათებლად, რომელთაც იწვევს ბუნების მოვლენებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა დაუსრულებელი ნაირგვარობა. ამას უნდა დაეუმატოთ სიამოვნებათა ის ნაირგვარობა, რასაც სუბიექტური თავისებურებები იწვევენ და შედეგად მივიღებთ სიამოვნებათა საკრად ჭრელ მრავალფეროვნებას. ხელოვნების ნაწარმოებით გამოწვეული სიამოვნების სპეციფიკა ჩვენი არსების იდეალურ მხარეებს უფრო ეხება, ვიდრე ფიზიოლოგიურ-სხეულებრივს. თუნდაც ავიღოთ შეფასება, რომელიც დაკავშირებულია არა მხოლოდ სუფთა ფიზიოლოგიურ განცდასთან, არამედ იმ სულიერ პროცესებთანაც. რომლებიც აუცილებელია საგნის დადებითი ან უარყოფითი მხარეების გააზრებისა და შეფასებისათვის.

მაგრამ ცალმხრივობა იქნებოდა, თუ ხელოვნების ნაწარმოებთა მიზნად მხოლოდ ემოციებს ჩავთვლიდით და უარვყოფდით მისგან გამომდინარე სხვა შედეგებს. ხელოვნებაში მხოლოდ ემოციების დატოვებაც კი არ ნიშნავს ხელოვნების უტილიტარული ხასიათის უარყოფას, რადგან ემოცია და სიამოვნება ჩათვლილი უნდა იქნეს იმ სარგებლობად, რომელიც ხელოვნებას მოაქვს. გარდა ამისა, მშვენიერება ყოველთვის შეიცავს გარკვეულ აზრს. ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში ეს ორი მხარე—ემოცია და აზრი მჭიდრო კავშირშია, კიდევ მეტი, განუყრელ კავშირშია, რაც შესაბამის გამოძახილს იწვევს მსმენელში, მაყურებელში, მკითხველში. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები ადამიანს დიდძალ

ინფორმაციას აწვდის სინამდვილის, ბუნების, საზოგადოების, თვითონ ადამიანის შესახებ. ამიტომაც ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია იქნება გააღვიძოს აზრი, გამოაფხიზლოს მთელემარე გონება, შთაუნერგოს ადამიანს პროგრესული იდეები და კიდევ მეტი, უბიძგოს ამ პროგრესული იდეების განხორციელებისაკენ. ყოველივე ამას ხელოვანი გადასცემს სხვა ადამიანებს სინამდვილის შეცნობის, გააანალიზებისა და გამოსახვის შედეგად.

ხელოვნება, რაოდენ დაშორებულიც არ უნდა იყოს ცხოვრებისაგან, ყოველთვის სინამდვილის ნოყიერ ნიადაგზეა აღმოცენებული და ეს უკანასკნელი ასაზრდოებს მას. მართივად რომ ვთქვათ, ხელოვნება ასახავს ან უნდა ასახავდეს ცხოვრებას. თუ როგორ ასახავს, ამის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი და ამიტომ აქ ამაზე აღარ შევჩერდებით.

ხელოვნებაში შევხვდებით მიმდინარეობებს, რომელნიც გაურბიან ცხოვრებას, სინამდვილეს, რეალობას და ნავსაყუდელს ირეალურში, იმქვეყნიურში, სადღაც მიღმა სამყაროში ეძებენ. თვით ხელოვანი კი გაშორდა სინამდვილის გამანადგურებლის როლში. იგი ცდილობს მოსპოს სინამდვილე, მას აშაღლებულ მაძიებელ სულს რომ არ აკმაყოფილებს. ამ ჯაჭვის, გაქცევისა და ირეალურის ძიების მიზეზი აწმყოთი უკმაყოფილებაა. თუმცა ამ ჯაჭვის და უკმაყოფილების უკუფენა ისევ სინამდვილისაკენ დაბრუნების სურვილია. მიზანი ამ გაქცევისა არის არა არსებობის უარყოფა, არამედ უკეთესი არსებობისა და უკეთესი სამყაროს პოვნის სურვილი. ეს უკეთესი სამყარო კი თავდაპირველად არსებობს შემოქმედის გონებაში, ფანტაზიაში, ოცნებაში, აქვეა მოცემული ნაგრძნეები რეალობისა, რომელზეც ხელოვანის წარმოდგენა ჰქნის ახალს, უფრო პროგრესულს, ზოგჯერ ნამყოსა და ზოგჯერ მყობადის სახით, იმ იმედით, რომ დროთა ვითარებაში იგი აწმყოდ იქცეს. ამრიგად, გაქცევა სინამდვილიდან ემსახურება ისევ სინამდვილეში დაბრუნების მიზანს.

მით უფრო მეტად ცხოვრებისეულია ხელოვნება, რომელიც არაა შენიღბული წარსულის ან მყობადის ფორმით, ბედავს სინამდვილეს კრიტიკულად შეხედოს და ადამიანის გონება და აზრი ახლისათვის ბრძოლის ენერგიით დამუხტოს. და რაც უფრო მეტ მასას ესმის შემოქმედის სიტყვა, მით უფრო მეტად ქმედითია ის. მომხდარა ისიც, რომ დღეს ხაკლებად ქმედითი მყობადში უფრო აქტიური გამხდარა და პირიქით. ასეა თუ ისე, ხელოვნების სინამდვილე მხოლოდ მასაა, ცხოვრებაა და მისი უკეთ მოწყობის სურვილი. ზოგჯერ შემოქმედი ჰქმნიდა ახალს, მაგრამ ვერ ახერხებდა მოენახა მისთვის ისეთი ფორმა, რომ ადვილად მიეტანა მაკებთან. ამიტომ ზოგჯერ გენიალური ქმნილებები თავდაპირველად მასისათვის მიუწვდომელი ყოფილა. მაგრამ გარკვეული პერიოდის შემდეგ ის, რაც არ ესმოდა თანამედროვეობას, სავსებით გასაგები გამხდარა მყობადისათვის.

ამრიგად, სინამდვილის ასახვა და ბრძოლა უკეთესი მომავლისათვის ხელოვნების ერთ-ერთი ძირეული ფუნქციაა.

ხელოვნების შემდეგი, ასევე არსებითი, ფუნქცია კომუნიკატორული ფუნქციაა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ყველას კუთვნილებად აქციოს გენიოსის შემოქმედება, მისი ღრმა მინახვედრი, დაკვირვება ცხოვრებისა, ბუნების, საზოგადოების სხვადასხვა სფეროზე. ხელოვნება გადასცემს ან უნდა გადასცემდეს მასებს მხატვრის გასაგები ენით. მაგრამ ზოგჯერ ხელოვნება გახვეულია მიუწვდომელ, გაუგებარ ფორმაში, თითქოს მიუღებელ, ღრმა სუბიექტურ ნაკუწში. ზოგჯერ ეს გამოწვეულია იმით, რომ ხელოვნება იხედება ზედაპირული დამკვირვებლისათვის მიუწვდომელი ადამიანის სულის სიღრმეებში. მაგრამ როგორც ამ შემთხვევაში, ისე მაშინაც, როდესაც ხელოვანი თითქოს თავისთვის ჰქმნის, მაინც მასას ემსახურება, ან მოემსახურება მას მომავალში. მაშინ, როდესაც ის გააგები ხდება მასისათვის, ერთნაირი გრძნობითა და აზრით აკავშირებს და ადუღაბებს მას. ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნებას მიაქვს მასასთან ის გრძნობები, განცდები და აზრები, რაც აწუხებდა და ამოძრავებდა შემოქმედს. ნაწარმოებით მასა ეზიარება შემოქმედის იდეებს, უახლოვდება მას, ამაღლდება მის დონემდე. ამიტომაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნებას ყოველთვის აქვს კომუნიკატორული, შემაკავშირებელი ფუნქცია და ამასთან დაკავშირებით მასებზე უდიდესი ზემოქმედებითი ძალაც, რადგან ხელოვნების აზრის ძალა გააქტიურებულია იმ დიდი ემოციით, რომელიც შემოქმედმა ჩააქსოვა მასში.

კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნება ემსახურება გარკვეულ კლასს, პროგრესულს ან რეაქციულს, ის კლასობრივია. მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც ის ემსახურება კლასებს, მისი საბოლოო მიზანი და იდეალი ზეკლასობრივია. კლასობრიობა მხატვრის არის გზა და საშუალება საერთო-საკაცობრიო ბედნიერების მისაღწევად. მით უმეტეს ეს ითქმის იმ საზოგადოების ხელოვნების შესახებ, სადაც აღარ არის ანტაგონისტური კლასები ან კლასები საერთოდ. იქ ხელოვნება ემსახურება მთელ საზოგადოებას და მისი ინტერესები ზოგადკაცობრიულია. ისევე როგორც ხელოვნების ნაციონალური ფორმის შიგნით ინტერნაციონალური შინაარსი ჩნდება, ასევე კლასობრივის სიღრმეში ზეკლასობრივი შინაარსი იჩენს თავს. ბრძოლა პროგრესული კლასის ინტერესებისათვის ნიშნავს ბრძოლას საერთო საკაცობრიო ბედნიერებისათვის — ასეთია ხელოვნების კიდევ ერთი ძირითადი დანიშნულება.

ხელოვნების შემდეგი ძირითადი ფუნქცია არის ადამიანის აღზრდა. ჯერ კიდევ არისტოტელემ იცოდა, რომ ხელოვნებას კათარტული, მორალურად განწმენდი და ამამაღლებელი ფუნქცია ჰქონდა. მით უმეტეს ისახავს მიზნად ამ ამოცანას ხელოვნება, რომელიც კომუნიზმის მშენებელთა აღზრდას ემსახურება. მაგრამ არ კმარა მხოლოდ მორალური განწმენდა და ამაღლება. კომუნიზმის მშენებელი და საერთოდ,

მომავლის ადამიანი ყოველმხრივ განვითარებული და აღზრდილი უნდა იყოს. ყოველმხრივი, ჰარმონიული აღზრდა-განვითარება კი გულისხმობს არა მხოლოდ მორალურ, არამედ ინტელექტუალურ და ესთეტიკურ განვითარებასაც. ამ ყოველმხრივ განვითარებული ადამიანის აღზრდისაკენ ისწრაფვის მთელი ჩვენი საზოგადოება, ამ დიად მიზანს ემსახურება ესთეტიკაცა და ხელოვნებაც. ის თვისებები, რომელთა დანერგვა აუცილებელია მომავლის ადამიანში, თავის მხრივ მრავალ საერთო-ბაზე განშტოვდება. ამ თვისებათაგან პირველ ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ ფიზიკური ამტანობა, გონებრივი და მორალური განვითარება, შრომის, მეცნიერების, ადამიანის სიყვარული, სამართლიანობა, პატიოსნება და მრავალი სხვა ასეთი თვისება. მათი ჩამოთვლა სრულად აქ შეუძლებელია.

ზოგიერთ ფილოსოფოსს ხელოვნების დანიშნულება ესმოდა უსრულობისაკენ სწრაფვის გამოხატვად. მაგრამ ადამიანის არც გრძნობას, არც გონებას არ ძალუძს უსასრულოს გამოსახვა და ეს არც არავის სჭირდება. არ ძალუძს იმიტომ, რომ ადამიანი თავისი არსებით უსასრულო არაა. ასეთივეა მის განკარგულებაში მყოფი საშუალებებიც. არაა უსასრულო არც ზოგადსაკაცობრიო და საერთო საზოგადოებრივი იდეალები, თუნდაც იმიტომ, რომ ის კაცობრიობის, ანუ ადამიანთა საზღვრებით არის შემოზღუდული და ამ ფარგლებს ვერ სცილდება.

ხელოვნების ყველა ეს ფუნქცია, ერთად აღებული, ემსახურება ერთ საერთო მიზანს, რომელსაც ადამიანთა ბედნიერება და უკეთესი მომავალი ჰქვია. მაგრამ აქ უმალ წამოიჭრება კითხვა: ადამიანის ნებისმიერი მოქმედების, კულტურული მოღვაწეობის, მეცნიერების ნებისმიერი ფორმის მიზანიც ხომ ესაა. მაშ რითღა განსხვავდება ესთეტიკა მათგან?

საქმე ისაა, რომ მიზანი, მართალია, ერთია. მაგრამ განსხვავებულია გზები და საშუალებანი, რომელთაც ირჩევს ადამიანი მათ მისაღწევად. თავისებურია ესთეტიკის და ხელოვნების გზები და საშუალებანი, გამოყენებული ამ დიადი მიზნის მისაღწევად. ხელოვნებისათვის ეს საშუალებაა მშვენიერება, მისი შექმნა და გამოხატვა, ესთეტიკისათვის კი ესაა მშვენიერების შესწავლა, მისი ანალიზი და ხელის შეწყობა ხელოვნებისათვის მშვენიერების დანერგვისა და სინამდვილის მშვენიერების კანონების მიხედვით გარდაქმნის საქმეში.

თავი XV

ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ

საბჭოთა ესთეტიკის, პედაგოგიკისა და ეთიკის წინაშე დგას დიდი პრობლემა — მომავალი საზოგადოების — კომუნისტური საზოგადოების მშენებლის აღზრდა. როგორი უნდა იყოს ის, რა თვისებები უნდა ახასიათებდეს მას? საბჭოთა მეცნიერება ამ კითხვაზე ასე პასუხობს:

ეს ადამიანი უნდა იყოს ყოველმხრივ, ჰარმონიულად განვითარებული.

ადამიანის აღზრდის პრობლემაზე კაცობრიობა ფიქრობდა უკვე შორეული წარსულიდან. ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში, სადაც აზროვნებისა და ხელოვნების განვითარებამ უაღრესად მაღალ საფეხურს მიაღწია, შემუშავდა წარმოდგენა იდეალურ ადამიანზე, მომავლის ადამიანზე. ეს იყო ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანი, რომელიც, პირველ ყოვლისა, თავისუფალი იყო.

კაცობრიობის ისტორიის გარიჟრაჟზე პლატონის დიალოგში, „ნადიმი" უკვე ეხვდებით ასეთი ადამიანის მონახაზს სოკრატეს სახით, რომელსაც ყველა დადებითი ადამიანური თვისება აქვს: იგი გამძლეა და ამტანი. ცივ ზამთარში, თოვლსა და ყინულზე შეუძლია უფეხსაცმლოდ, უქუდოდ, მხოლოდ წამოსასხამის ამარამ იაროს. ის შეუპოვარია და მამაცი ბრძოლაში. მტრის წინააღმდეგ ბრძოლის ველზე უშიშრად მიდის პირველი, უკან ასხლეტილი კი ბრუნდება. არ მიატოვებს გაჭირვებაში მეგობარსა და ნებისმიერ ადამიანს, თრგუნავს ვნებებს და ბატონობს მათზე და სხვ.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი დემოკრიტე ფიქრობდა, რომ კარგად აღზრდილი ადამიანი — ესაა, პირველ ყოვლისა, მორალური ადამიანი, რომელსაც ამშვენებს ყველა დადებითი თვისება: არის დიდსულოვანი, გონიერი, სამართლიანი, მეგობრების მოყვარე, ბუნებით კმაყოფილი, ვნებების დამთრგუნველი, უანგარო, წინდახედული, მოვალეობის პირნათლად შემსრულებელი, თავისი სიტყვის პატრონი, თავშეკავებული. მას არაფრად მიაჩნია სიმდიდრე, განსაკუთრებით უსამართლო გზით შეძენილი სიმდიდრე, სძულს ბიწიერი, თავშეუკავებელი ცხოვრება, მრავალსიტყვაობა, ბექრთამეობა, შური. მტრობა, მლიქვნელობა, სიძუნწე, ანგარება, შემთხვევით მოპოვებული წარმატებები, არაბუნებრიობა, სიცრუე, დანაშაული, ბოროტმოქმედება; იგი საზოგადოებრივ ინტერესებს პირადულზე მაღლა აყენებს, არაფერს აკეთებს ისეთს, რაც მის ძალებს აღემატება და სხვ.

მორალური აღზრდის გვერდით დემოკრიტე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა გონებრივსა და ფიზიკურ აღზრდას. ასევე დიდ ყურადღებას აქცევდა შრომით აღზრდას და შრომითი ჩვევების გამომუშავებას, რადგან მან კარგად იცოდა, რომ შრომის გარეშე შეუძლებელი იყო რაიმე დიდისა და მნიშვნელოვანის შექმნა.

ეპიკურის შეხედულებები ნაწილობრივ დემოკრიტეს შეხედულებათა განვითარება იყო, ნაწილობრივ კი — ორიგინალური. აღზრდას ყურადღებას აქცევდა იმდენად, რამდენადაც იგი მიაჩნდა ადამიანის ბედნიერების აუცილებელ პირობად. ეპიკურე მოითხოვდა სიმამაცის გამომუშავებას ადამიანებში, რისთვისაც საჭიროდ მიაჩნდა ახალგაზრდობის გათავისუფლება სიკვდილის შიშისაგან. იგი წერდა: „ყველაზე

დიდი ბოროტება —სიკვდილი ადამიანებისათვის არ არსებობს. რადგან სანამ ჩვენ ვართ, სიკვდილი არაა, ხოლო როცა სიკვდილი მოვა, ჩვენ არ ვიქნებით. ასე რომ, ის არ ეხება არც ცოცხლებსა და არც მკვდრებს. პირველთათვის ის არ არსებობს, მეორენი კი აღარ არსებობენ".

ეპიკურე ღაშქრებდა ენებებით გადაჭარბებული გატაცების წინააღმდეგ. მას მისაღებად მიაჩნდა მხოლოდ ის ენებები, რომლებიც კანონით იყო ნაშვებული და არც ტრადიციებს ბღალავდა, არც ვინმეს ინტერესებს. ეპიკურე წერდა: „არა განწყობილება ქეიფი და დროსტარება, არც ტკბობა ბოგო-ბიჭებთან დროსტარებით. თევზითა და სხვა მდიდრული საჭმელით, არამედ საღი აზროვნებით, რომელიც არკვევს არჩევანისა და არადანის მიზეზებს და განდევნის ყალბ წარმოდგენებს, რომელთა გამო სულს ღელვა მოიცავს ხოლმე".

ეპიკურე განსაკუთრებით მეგობრობის განვითარების მომხრე იყო. ხოლო მეგობრობა ესმოდა ადამიანთა განუწყვეტელ ურთიერთმსხვერპლგაღებად, ერთმანეთზე განუწყვეტელ ზრუნვად, როცა მეგობარს მეგობრისთვის იგივე სურს, რაც თავისთვის.

ეპიკურე, ისევე როგორც დემოკრიტე, მომხრე იყო შრომითი ჩვევების გამომუშავებისა, ოადგან უშრომლად, უკანონოდ მიღებული სიმდიდრე მას საზიანოდ მიაჩნდა იმათთვის, ვინც ის მოიპოვა. მას ბრძენად მიაჩნდა მხოლოდ შრომისმოყვარე ადამიანი. რომელმაც ბევრი იცის და ბევრი უნახავს, მაგრამ მაინც ცოტა სურს. ეპიკურეს ეს შეხედულება ემყარებოდა კონცეფციას იმის შესახებ, რომ ყოველივეზე მაღლა უნდა დავაყენოთ მშვიდი, უდრტვინველი ცხოვრება. იგი წერდა: „უკეთესია თივის ლოგინზე იწვე და არაფრის გეშინოდეს, ვიდრე ოქროს საწოლი და მდიდრული სუფრა გქონდეს და თრთოდე".

ადამიანთა მოთხოვნილებებს იგი სამ ნაწილად ყოფდა: ა. ბუნებრივი და აუცილებელი. ბ. ბუნებრივი, მაგრამ არააუცილებელი, გ. არაბუნებრივი და არააუცილებელი. ეპიკურე მომხრე იყო პირველთა დაკმაყოფილებისა, მეორეთა ნაწილობრივ დაკმაყოფილებისა, ხოლო მესამეთა უარყოფისა.

განსაკუთრებით საყურადღებოა მის მიერ დროის გონივრული გამოყენების მოთხოვნა. იგი წერდა: „ზოგი მთელი ცხოვრების განძილზე ამზადებს იმას, რაც საჭიროა მომავალი ცხოვრებისათვის და ვერ ხედავს რომ დაბადებისას ყოველ ჩვენგანშია სასიკვდილე შხამი... ჩვენ ერთხელ დავიბადეთ, ორჯერ დაბადება არ შეიძლება და მარადიულობის განმავლობაში არ უნდა ვიყოთ. შენ კი, რომელიც არა ხარ ხვალინდელი დღის პატრონი, გადასდებ ხოლმე მხიარულებას, მაგრამ ამ გადადებაში სიცოცხლე იღუპება და თითოეული ჩვენგანი კვდება ისე, რომ მოცალეობა არ ჰქონია".

ახალგაზრდობის აღზრდის უაღრესად თანმიმდევრული და დახვეწილი სისტემა შეიმუშავა არისტოტელემ. იგი პირველ რიგში ახალ-

გაზრდობის პირალური აღზრდის მოწსრე იყო. მოითხოვდა ი.ე.ი თვისებების გამომუშავებას, როგორიცაა სამართლიანობა, დიდსულოვნება, სიქველე, უანგარობა, თავმდაბლობა, გონებამახვილობა და სხვ. იგი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა ყველგან და ყოველთვის ზომიერების დაცვას. რადგან ზომაგადასულობა მიაჩნდა წონასწორობის დარღვევად და უაღრესად მავნებლად ჯანმრთელობისა და ადამიანის სულიერი მდგომარეობისათვის. კერძოდ, მისი აზრით, მავნებელია ზედმეტი ჭამა-სმა, ასევე ზედმეტი ან მცირე ფიზიკური ვარჯიში, სიბრაზე, დროსტარება და ა. შ. საერთოდ, ყოველივე ზომას გადასული ანადგურებს სიცოცხლეს: „არაფერი უზომოდ" — ასეთი იყო არისტოტელეს მიერ წამოყენებული ლოზუნგი.

არისტოტელე წინააღმდეგი იყო ახალგაზრდობის ცალმხრივი პროფესიული აღზრდისა. ფიზიკური აღზრდა, ამტკიცებდა არისტოტელე, აკეთებს სხეულს, უვითარებს ახალგაზრდობას თავდაცვის უნარს, მატებს ძალებს. მაგრამ ეს არ კმარა, საჭიროა, ამას გონებრივი განვითარება დაერთოს, რისთვისაც იგი საჭიროდ თვლიდა როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულად გამოსადეგი დისციპლინების სწავლებას.

არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ აღზრდას მხოლოდ ერთი მიზანი შეიძლება ჰქონდეს — ადამიანის ბედნიერება, მაგრამ რადგან ადამიანი სახელმწიფოსაგან განუყოფელია, ამიტომ ზრუნვა პიროვნების კეთილდღეობაზე მიაჩნდა საზოგადოებისა და სახელმწიფოს კეთილდღეობაზე ზრუნვად. ბედნიერება კი მიიღწევა სათნოების სხვადასხვა სახეობათა განვითარებით, რაშიც იგი დადებით მორალურ თვისებებს გულისხმობდა.

ქრისტიანულ-რელიგიური მსოფლმხედველობის ბატონობის პერიოდში კაცობრიობა აღარ თვლიდა აუცილებლად ადამიანის ყოველმხრივ, ჰარმონიულ განვითარებას. ამქვეყნიური, მიწიერი ცხოვრება, ყოველივე სხეულებრივი მიჩნეული იყო მეორეხარისხოვნად. წინა პლანზე ადამიანის მხოლოდ სულიერი განვითარების იდეა დადგა, რაც ადამიანის ცალმხრივ განვითარებას ნიშნავდა. ეს ნიშნავდა მიწიერი, ამქვეყნიური ბედნიერების უარყოფას იმქვეყნიური, არამიწიერი ბედნიერების მიღწევის მიზნით. ადამიანის სრულყოფის წარმოდგენა ქრისტიანული ეკლესიის მიმდევართათვის იყო წარმოდგენა ადამიანზე, რომელიც თვინიერი, ყოველივესადმი ადვილად შემგუებელი, მორჩილი, მონური ბუნებისა იყო; ადამიანი, რომელსაც ბრძოლაზე ხელი აეღო, სიკეთეს იმ ქვეყანაში ელოდა, ხოლო აქ ლოცულობდა იმათ კეთილდღეობაზე. ვინც მას ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებდა. ცხადია, რომ ასეთ მორალურ სქემაზე ჩამოყალიბებული ადამიანი ვერ იქნებოდა ნამდვილად სრულყოფილი და ჰარმონიულად განვითარებული.

ამიტომაც იყო ხოლმე პერიოდები, როცა მოაზროვნენი თავის

გარშემო ვერ ხედავდნენ ხოლმე ვერც ერთ ჭეშმარიტ ადამიანს და როგორც დიონისე, დღისით და ღამით ნათურით ხელში ეძებდნენ მას.

საზოგადოების განვითარების მომდევნო საფეხურებზე ცრუმეცნიერება გათიშა გონებრივსა და ფიზიკურ შრომას შორის. საერთოდ, შრომის სხვადასხვა სახეობათა შორის, რაც აძლევდა ადამიანის ყოველმხრივ, ჰარმონიულ განვითარებას, ხოლო აღორძინებას ცალმხრივ ხასიათს აძლევდა. ამიტომაც შემდგომ ეტაპებზე ჩვენ ხშირად არასრულყოფილად განვითარებული ადამიანის ტიპებს ან მხოლოდ ინტელექტუალურად, ან მხოლოდ ფიზიკურად, ან ზოგადად განვითარებულ ადამიანებს. ამრიგად, დაირღვა ჰარმონია, დაიშალა ადამიანის ერთი მთლიანი ბუნება, დაქუცმაცდა ის. თუმცა არც ამ დროს და არც შემდეგ არ შეწყვეტილა ადამიანის აღზრდისა და განვითარების საშუალებათა ძიება. როგორც აღორძინების ეპოქას, ისე განმანათლებლობის და საერთოდ, მთელ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას აწუხებდა ადამიანში დარღვეული წონასწორობისა და ჰარმონიის კვლავ აღდგენის ოცნება, რასაც თან სდევდა ოცნება ადამიანის კვლავ მიწაზე დაბრუნებისა. ოცნება თავისუფლებაზე, ძმობასა და თანასწორობაზე. ეს კი ადამიანის ყოველმხრივი და ჰარმონიული განვითარების აუცილებელი პირობა იყო.

რენესანსის ეპოქის წარმომადგენლები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობის აღდგენას და ძის აღზრდას გარეშოს. ბუნების პირობების შესაბამისად. მათ სიმახინჯედ მიაჩნდათ ის, რაც ბუნებას ეწინააღმდეგებოდა, რადგან ჭეშმარიტ მშვენიერებას, რომელიც მათ ჰარმონიის სახით წარმოედგინათ, მხოლოდ ბუნებაში ხედავდნენ და ნამდვილი მშვენიერებაც მხოლოდ ბუნებისადმი მიბაძვით უნდა ყოფილიყო მიღწეული. მათი აზრით, ახალგაზრდობას უნდა ესწავლა ყველა ის საგანი, რაც მათ გონებასა და სულს ავითარებდა. მათემატიკის, გრამატიკის, ენების. ფილოსოფიის ცოდნა, მათი აზრით, საჭირო იყო არა მხოლოდ რიგითი მოქალაქისათვის, არამედ შემოქმედი მხატვრისათვისაც, რადგან ის ამ მეცნიერებათა ცოდნის გარეშე ვერ შესძლებდა ჭეშმარიტად მშვენიერი ნაწარმოების შექმნას. მაგრამ ეს არ კმაროდა კარგად აღზრდილი ახალგაზრდისათვის: საჭიროდ თვლიდნენ ხელოვნების ყველა სახეობის შესწავლას, როგორიცაა მუსიკა, არქიტექტურა, პოეზია და ცეკვები. ამას გარდა მათი აზრით, ახალგაზრდას უნდა ამშვენებდეს ყველა დადებითი მორალური თვისება: ჭეშმარიტების სიყვარული, ჩაგრულთა თანაგრძნობისა და დახმარების თვისება, ფუფუნებისა და სიმდიდრის სიძულვილი და სხვ. აღზრდის სწორად წარმართვისათვის აუცილებლად მიაჩნდათ აღმზრდელის სათანადო აღზრდა. იგი უნდა ყოფილიყო აღჭურვილი სათანადო მორალური თვისებებით; კარგი ხასიათით, უნდა ყოფილიყო

სამართლიანი, არა უხეში, მას უნდა შესძლებოდა სწავლის პროცესი იძულებიდან სიამოვნების წყაროდ ექცია.

კლასიციზმის წარმომადგენელთა აღსრღის სისტემას განაპირობებდა დეკარტეს რაციონალიზმი. როგორც ცნობილია, მისი ფილოსოფიის ძირითადი დებულება იყო: „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ!“ კლასიციზმის წარმომადგენლებს შეგნებიერების გაგებაც, ძირითადად, დეკარტესაგან ჰქონდათ აღებული. დეკარტე კი შეგნებიერებას ასე განსაზღვრავდა: „შეგნებიერება მდგომარეობს არა ამა თუ იმ ცალკე აღებული ხაზის შეგნებიერებაში, არამედ ყველა ნაკვთის ერთ თანაფარდობასა და ჰარმონიაში, რომ არც ერთი მათგანი არ შეიძლება განსაკუთრებულად გამოიყოს“. ამიტომ კლასიციზმის წარმომადგენლებიც შეგნებიერებას ხედავდნენ მთლიანობასა და ნაწილთა მიზანშეწონილ ერთიანობაში, სიმეტრიასა და ჰარმონიაში. ეს თვალსაზრისი კლასიციზმის ხელოვნებაში სამი ერთიანობის (დროის, სივრცისა და მოქმედების) პრინციპის სახით გამოვლინდა. ამას გარდა, დეკარტეს რაციონალიზმი ხელოვნებაში გამოიყენეს მისი მკაცრი რეგლამენტირების მიზნით, რამაც უარყოფითი გავლენა მოახდინა ხელოვნების განვითარებაზე. შეაფერხა თავისუფალი შემოქმედების გაჭანება.

ის იდეები, რომელთაც ახორციელებდა მაშინდელი ხელოვნება, იყო პატრიოტიზმი, მოქალაქეობრივი პათოსი, დადებითი მორალური თვისებები: სამართლიანობა, პატიოსნება, უანგარობა, ჭეშმარიტი სიყვარული და სხვ. უარყოფილი და დაგმობილი იყო სიძუნწე, სიხარბეც, ანგარება, უსინდისობა, გონებრივი სიბეცე, და სხვ. კლასიციზმის წარმომადგენლები აღზრდის დაწყებას მოითხოვდნენ ბავშვობის ასაკიდან. ძიზახშეწონილად თვლიდნენ საინტერესოდ დაწერილი და ქარგად გაფორმებული წიგნების შერჩევას, აღსაზრდელებში ფუფუნების სიყვარულის, მოდასაყოლილობის დაძლევას და სხვ. ყოველივე ამის განხორციელება მათ შესაძლებლად მიაჩნდათ ხელოვნების სწავლებით. ისინი უფრო მიზანშეწონილად თვლიდნენ სასულიერო მუსიკისა და ლიტერატურის, ვიდრე საეროს, სწავლებას. ამას გარდა, მეცნიერება ისევე როგორც ხელოვნება მიმართული უნდა ყოფილიყო აბსოლუტური მონარქიის დაცვისა და განდიდებისაკენ, რაც უარყოფითად დაღს ასვამდა აღზრდის სისტემასაც.

როგორც ვხედავთ, განვითარების წინამორბედ საფეხურებზე არსებობდა მრავალი მიმდინარეობა და ძრავალი მოაზროვნე, რომელიც ოცნებობდა ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდაზე. მაგრამ ეს უტოპია იყო ანტაგონისტურ წინააღმდეგობებში გახლართულ საზოგადოებაში. ესთეტიკის დიდი თეორეტიკოსი შ ი ლ ე რ ი შესანიშნავად გრძნობდა, რომ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდა დიადი იდეალი იყო, მაგრამ მისი თანამედროვე ბარბა-

როსული წყობილების პირობებში ეს განუხორციელებელი იყო, იმ პირობებში, რომლებიც კი არ აკეთილშობილებდა აღამიანს, არამეო ამდაბლებდა და აშუშყიანებდა მას. შილერს ეს იდეალი განუხორციელებლად მიაჩნდა მომავალშიც.

ბალზაკმა თავისი დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი უკრრესად თვალსაჩინოდ, თუმცა მხატვრულ ფორმაში, გადმოსცა ნაწარმოებში „ეხრლავი შედეგრი", რომლის ძირითადი იდეა ასეთია: სრულყოფილების მიღწევა შეუძლებელია მხატვრულ ტილოსეც კი, მითუმეტს, ის შეუძლებელია სინამდვილეში. სრულყოფილი მშვენიერება, ისევე როგორც იდეალი, ფიქრობდა ბალზაკი, შეიძლება ეკუთვნოდეს მხოლოდ ოცნების, ფანტაზიის სფეროს და ხას განხორციელება სინამდვილეში არ უწერია. აქედან აღვილია დასკვნა, რომ მას იდეალისა და სრულყოფილების ძიება ფუჭ საქმიანობად მიაჩნდა.

არაამქვეყნიური, სისხლისა და ხორცისაგან დაცლილი იყო რომანტიკოსების ესთეტიკური იდეალი, იგი აღებული იყო არა სინამდვილიდან, არამედ მათივე პოეტური ფანტაზიიდან.

საკითხის სწორ, მატერიალისტურ გაგებასთან მივიდნენ რუსი რევოლუციონერი დემოკრატები, რომელთაც სრულყოფილი, იდეალური ადამიანი დაუახლოვეს ცხოვრებას, სინამდვილეს.

მხოლოდ ახალმა მორალმა, რომელიც არ იქნება აგებული განუწყვეტელი თვითდამცირებისა, მორჩილებისა და მონოის პრინციპებზე შეიძლება წარმოქმნას ჰეშმარიტად ჰარმონიულად განვითარებული, სრულყოფილი ადამიანის იდეალი და შემდეგ რეალობად აქციოს იგი.

ამრიგად, ბრავალსაუკუნოვანი ოცნება ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებულ ადამიანზე შეიძლება რეალობად იქცეს მხოლოდ კომუნისტურ საზოგადოებაში, რომელიც გულისხმობს ეკონომიკური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროს ნაქსიმალურ განვითარებას. მხოლოდ აქ შეიძლება ჩამოყალიბდეს ადამიანი, რომელშიც ჰარმონიულად იქნება შერწყმული ყოველივე მაღალი და დიადი, ყოველივე ის, რისკენაც ისწრაფოდა კაცობრიობა. ეს იქნებოდა ადამიანი გონებრივად და ფიზიკურად ძლიერი, სულიერად ამაღლებული და სპეტაკი, დიდი შემოქმედებითი უნარისა და ენერგიის მქონე ადამიანი, რომელსაც ფეხი მყარად დაუბჯენია დედამიწაზე, მაგრამ ცაზეც გაუგებარი არა დაუტოვებია რა, ადამიანი, რომელსაც ბუნების მრავალი საიდუმლო ამოუხსნია და მრავალი წინასწარ განუჭვრეტია. ერთი სიტყვით, ეს იქნება ადამიანი, რომელიც ოდესაც ღმერთის სახით ჰყავდათ წარმოდგენილი, მაგრამ კაცობრიობას ღმერთი ციდან ჩამოაქვს და აქ ამკვიდრებს ადამიანის სახით.

ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის ჩამოყალიბება გულისხმობს ადამიანში სწორედ ადამიანური საწყისების

განვითარებას და ბრძოლას საწინააღმდეგო, ე. ი. არაადამიანური მოვლენების მოსასპობად. ყოველმხრივი და ჰარმონიული განვითარება კი არის საშუალება უფრო მაღალი მიზნის — ადამიანთა ბედნიერებისა და კეთილდღეობის განხორციელებისათვის.

ადამიანის სწრაფვათა და მოქმედებათა მიზეზებს შორის პირველი ადგილი უნდა ეკუთვნოდეს იმას, რაც ყველაზე ფართოა თავისი ბოცულობით და რაც აერთიანებს ადამიანის ყველა დანარჩენ მოქმედებას, აზრსა და შეხედულებას. ეს უმაღლესი მიზეზი თუ მიზანი სხვადასხვაგვარად იყო გაგებული. ზოგს იგი ესახებოდა თავისუფლებად, ზოგს—სიკეთედ, ზოგს—სამართლიანობად ან ჭეშმარიტებად. ჩვენ კი ვიტყოდით, რომ ყოველივე ეს ნაკლებ მნიშვნელოვანია ბედნიერებასთან, როგორც უმაღლეს მიზანთან შედარებით.

კაცობრიობის მთელი ისტორიაც უნდა წარმოვიდგინოთ სწრაფვად ბედნიერებისაკენ. იგია მიზანი ადამიანის ყოველი მოქმედების თუ ნააზრევის, მაგრამ განსხვავებულია მისი გამოვლენის თუ განხორციელების ფორმები. მისი განხორციელების ერთ-ერთი ძირითადი ფორმა არის ესთეტიკური აღზრდა. ესთეტიკური ანუ ყოველმხრივ განვითარებული ადამიანის აღზრდა მშვენიერი ადამიანის აღზრდას გულისხმობს, ანუ როგორც დიდი რუსი მწერალი ჩ ე ხ ო ვ ი იტყოდა: „ადამიანში ყოველივე მშვენიერი უნდა იყოს". ამიტომაც ყოველმხრივ განვითარებული ადამიანის ჩამოყალიბება აღზრდის მთელ კომპლექსს გულისხმობს: გონებრივს, მორალურს, ფიზიკურსა და სხვ.

განსაზღვრავდა რა ესთეტიკური აღზრდის პრინციპს, აკად. გ. ჯ ი ბ ლ ა ძ ე შენიშნავდა: „ყოველივე, რაც ბავშვის ღირსეულ ადამიანად და სანიმუშო მოქალაქედ გადაქცევას ემსახურება, ესთეტიკური აღზრდის პრინციპია, უყალყალფერი, რაც ხელს უშლის ბავშვის ნორმალურ, ჰარმონიულ აღზრდას, ანტიესთეტიკური მოვლენაა"[2]. ეს პრინციპი შეიძლება გავრცელებულ იქნას არა მხოლოდ ბავშვის, არამედ ნებისმიერი ასაკის ადამიანის, მათ შორის ახალგაზრდობის აღზრდაზეც.

ახალგაზრდობის ჰარმონიული აღზრდა კი გულისხმობს ახალგაზრდაში ყოველგვარი ცალმხრივობის დაძლევას, რადგან ცალმხრივი აღზრდა ნიშნავს ადამიანში მხოლოდ ერთ-ერთი მხარის განვითარებაგაღრმავებას სხვა მხარეების ხარჯზე. ცალმხრივი აღზრდა რომელიმე ერთი მხარის განვითარებით ახშობს ყველა სხვა მხარეს მაშინ, როდესაც ბავშვს ყველა მონაცემი აქვს ყოველმხრივი ჰარმონიული განვითარებისათვის. ცალმხრივობა კი სიმახინჯის გამოვლენაა. ცალმხრივი აღზრდა განსაკუთრებით ზღუდავს ახალგაზრდობის აზროვნებისა და შემოქმედების თავისუფლებას, ფრთებს აკვეცს მისი ფანტაზიის გაქანებას. მხოლოდ ბუნებრივად გროცემულ ყველა თვისების განვი-

თარებამ შეიძლება მიგვიყვანოს სასურველ შედეგებამდე — ყოველმხრივ და სრულყოფილად ჩამოყალიბებული ადამიანის ფორმირებამდე.

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ვ. ი. ლენინის მკაცრი გალაშქრება ყოველი ბრმა მიმბაძველობის წინააღმდეგ. სარკისებური ასახვის, ანუ ასლთა გადაღების წინააღმდეგ. იგი სულ მცირეოდენ განზოგადებაშიც კი ეძებდა ფანტაზიას, „ფანტაზიის გარკვეულ ნაწყვეტს“.

გამომდინარე აქედან, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ყველგან და ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ახალგაზრდობის შემოქმედებითი უნარისა და თავისუფალი აზროვნების უნარის განვითარებას, იქნება ეს ლექციაზე, პრაქტიკულ თუ სემინარულ მეცადინეობაზე. აზროვნებისა და შემოქმედების უნართა განვითარება კი ხელოვნების განვითარებასა და აყვავებას იწვევს. რაც კიდევ უფრო შეუწყობს ხელს ჩვენ მიერ დასახული ამოცანის — ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბებას. მხოლოდ ის ახალგაზრდობა, რომელსაც კარგად გავაცნობთ და შევასწავლით ხელოვნებას და მის შეფასებას, შეძლებს მომავალში შექმნას არქიტექტურის ბრწყინვალე ძეგლები, რაც მოხერხებული თავშესაფარი იქნება ქალაქსა და სიცხეში, რომელიც დააწშეენებს ჩვენს სოფლებსა და ქალაქებს, მოხერხებული იქნება როგორც მტრის თავდასხმის მოსაგერიებლად, ისე დასვენებისა და გართობისათვის. ხელოვნების ნებისმიერი დარგი, იქნება ეს პოეზია თუ მუსიკა, ფერწერა თუ სკულპტურა. უნდა აფაქიზებდეს ჩვენი ახალგაზრდობის ზნეობას, ხელს უწყობდეს მასში მაღალი მორალური თვისებების გამომუშავებას, აკაჟებდეს მის ნებისყოფას, ასწავლიდეს ენებების ძლევას, აღვიძებდეს ყოველივე ადამიანურს, მაღალსა და კეთილშობილურს. ხელოვნებაში კი იგულისხმება ხელოვნების ყველა სახეობა: ფერწერა, მუსიკა, პოეზია. ქანდაკება, ცეკვა და სხვ. განსაკუთრებით ფართოდ იყენებდნენ მუსიკას და ცეკვას ბავშვთა და მოზარდთა აღზრდაში ძველი ბერძნები. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა აგრეთვე კარგი მეტყველების უნარის გამომუშავებას, რასაც ისინი აღწევდნენ მჭევრმეტყველების ხელოვნების სწავლებით.

ხელოვნება უნდა იქცეს აგრეთვე ჩვენი ახალგაზრდობის აღზრდის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად, რადგან ხელოვნებით არა მხოლოდ უკეთ ამჩნევენ მშვენიერებას, არამედ უფრო მარჯვედ ჰქმნიან კიდეც მას და მისი დახმარებით გარდაქმნიან როგორც ცხოვრებას, ისე თავის თავს. ვთქვით რა ხელოვნებას აღზრდის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად, შეიძლება წამოიჭრას კითხვა იმის შესახებ, შეუძლია თუ არა ხელოვნებას ასახოს ადამიანის სული, მისი განცდები, შეუძლია თუ არა მას ასახოს ეპოქა, საზოგადოების სულისკვეთება? ამის შესახებ არსებობს ბურჟუაზიული კონცეფციები, რომელიც ლამობს ყოველივე ამის უარყოფითად გადაწყვეტას, მაგრამ მარქსისტული კონ-

ცეფციის მიხედვით, ხელოვნება გადმოსცემს როგორც ადამიანის. ისე ეპოქისა და საზოგადოების სულისკვეთებას.

ამას ადასტურებს მრავალი მაგალითი ხელოვნების ისტორიიდან. ეგვიპტის პირამიდები ხელოვნებათმცოდნეთ მიაჩნიათ კაცთმოძულების გამოხატულებად. ფარაონები ამ ნაგებობებით ცდილობდნენ ხაზი გაესვათ საკუთარი ძლიერებისა და ღვთაებრიობისათვის, ხოლო მასების — არარაობისა და სიმდაბლისათვის. მართლაც, ადამიანები ჭიანჭველებად მოჩანან ამ გრანდიოზულ ნაგებობათა გვერდით. მიუხედავად ამისა, ეგვიპტის პირამიდები მაინც ამაღლებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს თავისი გრანდიოზული მასშტაბების წყალობით. ის სიცივითა და მიუკარებლობით კარგად გადმოსცემს ეპოქის სულს, რომელიც ადამიანთა მასების დამონებისა და სიძულვილის ხასიათს ატარებდა. ამას უპირისპირდება ბერძნული არქიტექტურა, რომელიც ადამიანს იზიდავს ზომიერებით. ისიც შესანიშნავად გადმოსცემს ეპოქის შემოქმედებითს ძალასა და მშვენიერებისაკენ დაუცხრომელ ლტოლვას.

ძველი ბერძნული სკულპტურა, იქნება ეს აპოლონ ბელვედერელი თუ ვენერა მილოსელი, ბადროს მტყორცნელი თუ ლაოკოონი, გადმოსცემს ადამიანის ფსიქიურ განცდებს, მის სულიერ სიმდიდრეს, ჰარმონიულობასა და სრულყოფას. შეიძლება ითქვას, რომ იგი უღრო მეტად ოცნებაა ასეთ ადამიანზე, სწრაფვაა მისკენ.

ეპოქის საერთო განწყობილებასა და მიმართულებას გადმოსცემდა სკულპტურა უფრო მოგვიანო საუკუნეებში. ავიღოთ თუნდაც ფალკონეს მიერ შექმნილი პეტრე პირველის ქანდაკება ლენინგრადში. ქანდაკება გამოხატავს რუსეთს, რომელიც შეუჩერებლად მიისწრაფის წინ, როგორც ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული პეტრე. პეტრეს ცხენის ფეხქვეშ იკლაკნება უკვე გათელილი და მომაკვდავი ქვეწარმავალი, როგორც რუსეთის მიერ დათრგუნვილი ყოველი ძველი და დრომოჭმული.

უაღრესად შთამბეჭდავია ვუჩეტიჩის „მეომარი ბავშვით“. სკულპტურა გვაცნობს ჩვენი ძლევამოსილი არმიის არნახულ გამარჯვებებს, მის ჰუმანიზმს. არმიას, რომელიც ბრძოლაში შეუპოვარი და დაუნდობელია, ბავშვებისა და საერთოდ, ყველა სუსტისა და ჩაგრულის მიმართ შემბრალებელი და მოსიყვარულეა.

ჩვენი ეპოქის სუნთქვა ისმის მუხინას ცნობილ სკულპტურულ ქმნილებაში „მუშა და კოლმეურნე“. მასში თითქოს მოისმის შრომის რიტმი, ძლევამოსილი ნაბიჯები მომავალი წინსვლისა და გამარჯვებისა. ორი კლასის ერგობრული ბრძოლა მომავალი საზოგადოების აშენებისათვის. სკულპტურა თითქოს გვიკარნახებს: უძლეველია მათი კავშირი, მათი წინსვლა, არ არსებობს ძალა, რომელიც შესძლებს მათ შეჩერებას.

არანაკლები შესაძლებლობანი აქვს ფერწერას სინამდვილის გადმოსაცემად და მომავლის კონტურების მოსახაზავად.

სულ სხვა მიმართულებით აკრიტიკებს ეპოქას არასწორ მიმართულებას რემბრანდტი მუქ რუხ-ყავისფერ ტილოზე გამოხატული დაბეჩაეებული ადამიანების სახეებით. „ძმის ცოლის პორტრეტი“ გადმოსცემს ოდესღაც ლამაზი, მაგრამ ამჟამად სახედაღრეჯილი, ცხოვრებით წამებული და დატანჯული ქალის სახეს, რომელსაც ნამდვილი ადამიანური ცხოვრებით არ უცხოვრია. პორტრეტში რემბრანდტი ეგმობს ეპოქას, რომელიც ასე აჩანაგებს და ფიტავს ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ ძალებს.

ხელოვნების ისეთ დარგს, როგორიც მუსიკაა, ადამიანის სულის ენას უწოდებენ.

მართლაც, მუსიკას თითქმის სასწაულების მოხდენა შეუძლია. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, როცა ორფეუსი დაკვრას იწყებდა, გაირინდებოდა ხოლმე მთელი ბუნება. მუსიკა შესანიშნავად გადმოსცემს ადამიანის გრძნობებსა და განცდებს და უაღრესად ემოციურადაც მოქმედებს მასზე. მუსიკის ჰანგებში ხშირად გვსმენია ფოთლების შრიალი, წყლის ჩხრიალი, წვიმის შხაპუნი, ზღვის ღელვა და ა. შ. მუსიკას ისევე, როგორც დანარჩენ ხელოვნებას, შეუძლია გააფაქიზოს, გაასპეტაკოს და აამაღლოს ადამიანის სული. ანტიკურ ბერძნეთში მუსიკა შეიძლება ეფექტურად გამოყენებულ იქნას ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში. მაგრამ არ ვარგა მხოლოდ მუსიკით აღზრდა, რაც კარგად იცოდა ჯერ კიდევ მე-4 საუკუნის ბერძენმა ფილოსოფოსმა პლატონმა, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ მუსიკით აღზრდილი ახალგაზრდები გმირულ საქმეებს ვერ ჩაიდენენ და ვერც სამშობლოს დასაცავად გამოდგებიან.

აღზრდაში ხელოვნების ეფექტურობას ხელს უწყობს და აძლიერებს მისი დიდი ემოციურობა.

დეტექტიური რომანები და ფილმები, რომლებიც უხვად მზადდება დასავლეთში და რეკლამას უწევს ბანდიტიზმს, კაცის კვლას, სექსუალურ აღვირახსნილობას, უკიდურესად უარყოფით ზემოქმედებას ახდენს ახალგაზრდობის მორალურ განვითარებაზე. სტატისტიკა ადასტურებს, რომ ასეთი ფილმებისა და რომანების ზეგავლენით სწრაფად მატულობს დანაშაულობათა რიცხვი და პირიქით, ხელოვნება, რომელიც ავითარებს მაღალ ადამიანურ გრძნობას, მორალურად ამაღლებს და აკეთილშობილებს ადამიანს. ხელოვნების დიდი ემოციურობის ძალა უნდა იქნეს გამოყენებული ახალგაზრდობის ფორმირების საქმეში, რათა ამან ხელი შეუწყოს ადამიანში ყოველივე ადამიანურის გაღვივებას და მდაბალის, ცხოველურის დათრგუნვას.

მაგრამ ხელოვნება გამოიყენება არა მხოლოდ დადებითი მორა-

ლური თვისებების დასანერგავად, არამედ ცოდნის ჰორიზონტის გასაფართოებლადაც შემოქმედებითი ძალების გააქტიურებისა და გაფართოებისათვის. ენგელსი ამბობდა, რომ მე-19 საუკ. რომანებმა მას მეტი ცოდნა მისცა, ვიდრე მეცნიერთა გამოკვლევებმა. მართლაც, კარგად დაწერილი მხატვრული ნაწარმოები არა მხოლოდ გრძნობებზე მოქმედებს, არამედ ცოდნასაც აძლევს ადამიანს. ასევე სავსებით მართალი იყო ჩერნიშევსკი, რომ „ხელოვნება არის ცხოვრების სახელმძღვანელო" და გორკი—„ხელოვნება ადამიანთმცოდნეობაა". ტოლსტოი კი წერდა: „საშინელი შეცდომაა იმის ფიქრი, რომ მშვენიერი უპირველ შეიძლება იყოს". ღრმა დაკვირვებისა და გააზრების ნაყოფი იყო არისტოტელეს თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ „ხელოვნებას მოაქვს შემეცნების სიხარული".

ხელოვნება ადამიანს აძლევს არა მხოლოდ სიამოვნებას, არამედ ცოდნასაც. არავის არ უნდა უპირველ ხელოვნება, რადგან მას არც სიამოვნების მინიჭება შეუძლია. საბჭოთა ესთეტიკა გადაჭრით უპირისპირდება ისეთ გაგებას, რომელიც ხელოვნებას მხოლოდ ემოციებზე დაიყვანს და მას აზრსა და შინაარსს აცლის. გადავავლოთ თვალი ჩვენი მდიდარი ლიტერატურის ისტორიას. ის, რაც ისტორიას შემორჩა, რამაც გაუძლო დროთა სიავეს და ჟამთა სვლას, რაც დღესაც უდიდეს სიამოვნებას გვანიჭებს, არის არა შინაარსისაგან დაცლილი ლიტერატურა და ხელოვნება, არამედ ღრმა აზრის შემცველი, რომელიც ბევრ რამეს ასწავლიდა და დღესაც ასწავლის ადამიანებს. თუნდაც მაგალითისათვის შოთას უკვდავი „ვეფხისტყაოსანი" მოვიტანოთ. იგი გვხიბლავს არა მხოლოდ უბადლო ფორმით. არამედ აზრის სიღრმითაც. „ვეფხისტყაოსანი" შთააგონებს ვაჟკაცებს გმირობასა და სიმამაცეს, მეგობრობის სიყვარულს, მისთვის გაჭირვებაში დახმარებას. სამშობლოს სიყვარულს და საჭიროების შემთხვევაში მისთვის სიცოცხლის განწირვასაც კი. საერთოდ, ჩვენი ხელოვნება და პოეზია მდიდარია შინაარსით და ამიტომ იგი უძლიერესი იარაღია მომავალი თაობის აღსაზრდელად და მომავალი საზოგადოების შესაქმნელად.

ხელოვნებას აქვს კიდევ ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ფუნქცია — კომუნიკაციისა, რითაც ხელოვნება წარმოადგენს ყველაზე უფრო მოხერხებულ საშუალებას ავტორის გრძნობებისა და აზრების გადმოსაცემად. ცნობილი მწერლების ნაწარმოებთა გმირები, პოეტთა ლექსები რევოლუციური სულისკვეთებით განაწყობდა და ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა მასებს. ხელოვნების ნაწარმოები ზოგჯერ იმ არხს წააგავს, რომელშიც მოედინება ავტორის აზრები, გრძნობები და მაყურებელს. მკითხველს გადასცემს მხატვარი-შემოქმედის ფიქრს, აზრს, გრძნობას. ცხადია, რომ სარგებლობა შეიძლება მოუტანოს ახალგაზრდობას მხოლოდ იმ ნაწარმოებმა, რომელიც პროგრესულ

აზრებსა და იდეებს შეიცავს, რომელიც მოუწოდებს უკეთესი მომავლისაკენ. პირიქით, უვარგისია ხელოვნება, რომელიც არ დგას ხალხის სამსახურში, არ ეხმარება მის წინსვლას, მისი ცხოვრების გაუმჯობესების საქმეს.

ამიტომაც ჰგმობდა ლენინი ხელოვნებას, რომელიც ემსახურებოდა ცალკეულ მდიდარ მოქალაქეებს ან მოქალაქეთა ჯგუფებს. ლენინი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნების თავისუფლება ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, საბოლოო ჯამში, არის მოჩვენებითი თავისუფლება, „ფულის ტომარაზე" დამოკიდებული თავისუფლება.

ხელოვნება თავისუფლად შეიძლება შევადაროთ იმ მედალიონს, რომლის ერთ მხარეს გამოხატულია სინამდვილე თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით, მეორეზე კი — მომავალი, საითაც გზას კაფავს ჭეშმარიტი ხელოვნება.

შესანიშნავად გამოხატა პოეტის და საერთოდ, ხელოვნების დანიშნულება აკაკიმ. მისი თქმით, პოეტი უნდა იყოს „ერის მოძმე ჰმუნვასა და სიხარულში", მას „ერის წყლული" უნდა „აჩნდეს წყლულად, ეწოდეს მის ტანჯვით სული, მის ბედით და უბედობით დაედაგოს მტკიცე გული!".

ამრიგად, ხელოვნება ემსახურება საზოგადოებას, მის უკეთეს მომავალს, ძის აწმყოსა და ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეს.

ესთეტიკური აღზრდა თითქმის დაბადებიდანვე იწყება. ასევე ხელოვნებით აღზრდა შესაძლებელია სკოლამდელი ასაკიდანვე. 1 — 1,5 წლის ბავშვები შესანიშნავად ექვემდებარებიან ესთეტიკურ აღზრდას. ამ ასაკში დიდი მნიშვნელობა აქვს გარემოს, სათამაშოების სათანადოდ შერჩევას, სხვადასხვა შეჯიბრებების მოწყობას. ყოველივე ეს უვითარებს მათ გემოვნებას, რადგან აღქმის უნარი თანდაყოლილია. სკოლამდელი ასაკის ბავშვები ადვილად ითვისებენ ზღაპრებსა და არაკებს, აინტერესებთ გმირების თავგადასავლები, მათი ჩაცმულობა, ქცევა და სხვ. ხელოვნებით ზემოქმედება ბავშვებზე გრძელდება სკოლაში. დიდი მნიშვნელობა აქვს სკოლის აგებას ლამაზ ადგილას, მის ძიზახშეწონილად გაფორმებას, კედლების, სასწავლო ინვენტარის ესთეტიზაციას, მათ შეღებვას ისეთ ფერებში, რომელიც ხელს უწყობს სწავლისა და ათვისების პროცესის ინტენსიფიკაციას. ამისათვის საჭიროა ფერთა დაკვირვებული და ფრთხილი შერჩევა. ცნობილია, რომ არსებობს თბილი ფერები: ყვითელი, ყავისფერი, ნარინჯისფერი, წითელი. და ცივი ფერები: თეთრი, ცისფერი, იისფერი. ცივი ფერებით შეღებილ კედლებში მუშები ზოგჯერ სიცივეს უჩივიან, ხოლო თბილი ფერებით შეღებილში — არა. ფსიქოლოგიური დაკვირვებით, სასიამოვნო ფერებით შეღებილი ტვირთი მუშებს იოლად გადააქვთ და დაღლასაც ნაკლებად გრძნობენ, ვიდრე შავ ან საერთოდ, მუქ ფე-

რებში შეღებილი ტვირთის გადატანისას. ცნობილია, რომ ინგლისის ერთ-ერთ ხიდზე. სანამ ის შავ ფერად იყო შეღებილი, ხშირი იყო თვითმკვლელობის შემთხვევები, როდესაც ის მწვანედ გადაღებეს, თვითმკვლელობის შემთხვევები შემცირდა. ამრიგად, ფერები დიდ გავლენას ახდენს როგორც შრომის პროდუქტიულობაზე, ისე ათვისების ხარისხზე. ამიტომ საჭიროა როგორც სასწავლო დაწესებულებების, ისე საწარმოო და სასწავლო იარაღის ესთეტიზაცია.

სასკოლო ასაკის ბავშვებზე დიდ გავლენას ახდენს ლიტერატურა, განსაკუთრებით პოეზია და ლექსები. ბავშვებს 1-ელ, მე-2 კლასებში ხიბლავთ ლექსების მუსიკალური მხარე. უფრო მოზრდილ კლასებში კი ისინი შინაარსშიც კარგად ერკვევიან. ზოგი ლექსი მათ ნებისყოფას განუმტკიცებს, ზოგიც მორალურად ამაღლებს. ესთეტიკური აღზრდის უძლიერესი საშუალება არის მუსიკა, მით უმეტეს, რომ მუსიკალური ნიჭი ბავშვებს ადრიდანვე უვითარდებათ. მაგალითად, მოცარტმა მუსიკალური ნიჭი გამოავლინა 3 წლის ასაკში, ჰაიდნმა — 4 წლისამ, შოპენმა — 6 წლისამ, იგი 9 წლისა უკვე კონცერტებს მართავდა, პროკოფიევი 8 წლისა უკვე კომპოზიტორი იყო, შუბერტი — 11 წლისა, ვებერი — 12 წლისა და ა. შ.[1] სათანადო სიმაღლეზე უნდა იდგეს სკოლაში არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ ფერწერისა და ფიზკულტურის, ცეკვისა და სახვითი ხელოვნების სწავლება. დიდი მნიშვნელობა აქვს ექსკურსიების მოწყობას, კინოფილმების ჩვენებას, გასეირნებას ბუნების წიაღში, ბუნების მშვენიერების ათვისებისა და შეგრძნების უნარის გამომუშავების მიზნით, ამას გარდა, ხელოვნების გამოყენება უნდა ხდებოდეს არა მხოლოდ მასთან ახლოს მყოფ დისციპლინებში, არამედ მისგან ისეთ დაშორებულ დისციპლინებშიც კი, როგორიცაა გეომეტრია, მათემატიკა, და სხვ. დიდი მნიშვნელობა აქვს მოსწავლეთა გემოვნების განვითარებისათვის ორატორული ხელოვნებისა და კალიგრაფიის სწავლებასაც. და ყოველივე ამას აქვს ერთი მიზანი — რომ სწავლება იძულებითი ფორმებიდან სიამოვნების ფორმებს დაუკავშირდეს და მოსწავლეთათვის მოსაბეზრებელი საქმიანობიდან სიხარულის წყაროდ იქცეს, შეაყვაროს მათ მშვენიერება, რათა მათ შეძლონ არა მხოლოდ არსებული მშვენიერების, ხელოვნების ძეგლებისა და ბუნების მშვენიერების გაგება და ათვისება, არამედ მშვენიერების შექმნაც მაშინ, როცა ის არ არის მათ წინ.

მაგრამ არ კმარა მხოლოდ ხელოვნებით აღზრდა. მას უნდა დაუკავშირდეს ფიზიკური, მორალური, ინტელექტუალური და შრომითი აღზრდა. შრომითი აღზრდა ნიშნავს ასწავლოს ბავშვებს წინააღმდეგობებთან ბრძოლა. მათ უნდა შთავუნერგოთ, რომ შრომა არის საფუძველი ბედნიერებისა, რომ მას შედეგად მოაქვს დიდი პროდუქტიულობა, რომ არ ყოფილა არც ერთი დიდი აღმოჩენა შრომითი დაძაბულობის გარეშე, რომ მხოლოდ ფუფუნებასა და უზრუნველყოფაში ცხოვრება ღუპავს

ადამიანს, ასუსტებს მის ნებისყოფას. საჭიროა ახალგაზრდებს ავათვისებინოთ როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური შრომის ჩვევები.

საერთოდ, შრომა არის ესთეტიკური აღზრდის ერთ-ერთი ძირითადი საფუძველი.

შრომითს აღზრდას მჭიდროდ უნდა დაუკავშირდეს მორალური აღზრდა, რაც გულისხმობს ახალგაზრდებში დადებითი მორალური თვისებების გამომუშავებას, ისეთი თვისებებისა, როგორიცაა: სათნოება, პატიოსნება, სიმართლის სიყვარული, მეგობრობა, ურთიერთდახმარება და სხვ. უნდა შთაეუნერგოთ მათ, რომ ამორალობა ამახინჯებს არა მხოლოდ სულიერად, არამედ ფიზიკურადაც, და პირიქით, მაღალი მორალური თვისებების მქონე ადამიანები თვით ფიზიკური ნაკლის შემთხვევაშიც მშვენიერნი და ამაღლებულნი ჩანან. საჭიროა, რომ მორალური აღზრდით იყოს გამსჭვალული ნებისმიერი დისციპლინის სწავლება. ესთეტიკური აღზრდის განუყოფელი ნაწილია ფიზიკური აღზრდაც. რაც გულისხმობს ახალგაზრდობაში ამტანიანობის, ფიზიკური ძალის, სიმხნეების გადალახვის თვისებათა გამომუშავებას. ფიზიკური აღზრდა ავითარებს რა სხეულს, ამავე დროს ხელს უწყობს ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრებისა და გონებრივი მუშაობის ნორმალიზაციას და ყოველივე ამით ჰქმნის საფუძველს ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის ჩამოყალიბებისათვის.

ამრიგად, მხოლოდ აღზრდის მრავალფეროვანი ფორმების დაკავშირებით შეიძლება მივაღწიოთ ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული მოქალაქის ფორმირებას. აღზრდის მთელი ეს კომპლექსი გულისხმობს აღმზრდელთა აღზრდასაც. როგორც ცნობილია, აღმზრდელი თვითონ უნდა იყოს აღზრდილი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ შეძლებს მომავალი თაობის აღზრდას, რაოდენ რაციონალურიც არ უნდა იყოს აღზრდის სისტემა. მართალია, აღმზრდელში იგულისხმება მომწიფებული, ზრდადასრულებული აღმზრდელი, მაგრამ როგორც სწავლა, ისე აღზრდაც შეიძლება გრძელდებოდეს მთელი ცხოვრების განმავლობაში. აღმზრდელთა აღზრდა კი შეიძლება მიმდინარეობდეს როგორც გარედან, ე. ი. სხვათა დახმარებით, ისე შინაგანად, თვითონ აღმზრდელის მიერ თავისი თავის აღზრდის, თავისი დონის ამაღლების საშუალებით. იგულისხმება, რომ რადგან აღმზრდელი ორიენტირებულია აღზრდის ძირითად პრინციპებსა და მიმართულებაში, მას უნდა შეეძლოს იმის განსაზღვრაც, თუ რაზე სჭირდება მას ყურადღების გამახვილება, რა ხარვეზები გააჩნია მას. თუ ყოველმხრივ განვითარებას და სრულყოფას ჩვენ მოვითხოვთ აღსაზრდელისაგან, მით უმეტეს ეს მოეთხოვება აღმზრდელს. მასში ხომ ყოველივე განვითარებული უნდა იყოს: ინტელექტი, მორალი, მეტყველება, ჩაცმა-დახურვის გემოვნება, ყოფა-ქცევა, თავდაჭერის კულტურა, სიფაქიზე და სხვ. ერთი სიტყვით, იგი ცოცხალი განსახიერება

უნდა იყოს ჩეხოვის ცნობილი ფორმულისა „ადამიანში ყველაფერი ლამაზი უნდა იყოს“. ბავშვები და მოზარდები ხომ ყოველივეში ბაძავენ იმ ადამიანებს, ვინც მათ გარს არტყია და პირველ რიგში ისინი ხომ პედაგოგსა და აღმზრდელს სედავენ და მისგან იღებენ როგორც კარგ, ისე უარყოფით თვისებებს.

მაშასადამე, მხოლოდ კომპლექსური აღზრდის ფორმამ შეიძლება მოგვცეს სასურველი შედეგი. აღზრდა მხოლოდ ხელოვნებით ან რომელიმე სხვა ფორმის გამოყენებით იქნება ცალმხრივი აღზრდა და სასურველ შედეგს ვერ მოგვცემს. მით უმეტეს, რომ ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდა არ შეიძლება გავათანაბროთ მხოლოდ ფორმალურად მშვენიერი ადამიანის აღზრდასთან. ჯეშმარიტი ფორმალური, ანუ გარეგნული მშვენიერება შეიქმნება ადამიანის ყველა მონაცემის, ყველა შესაძლებლობის, პოტენციალურად არსებული ყველა უნარის განვითარებით. რადგან გარეგნული მშვენიერება არის შედეგი შინაგანი მორალური ან ინტელექტუალური მშვენიერებისა, მხოლოდ მორალურად, ინტელექტუალურად და სულიერად მშვენიერი ახალგაზრდა იქნება მშვენიერი ფიზიკურადაც.

ყოველმხრივ ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდის მნიშვნელოვან რგოლს ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს. ხოლო ესთეტიკური აღზრდის ძირითადი საშუალება კი თვით ესთეტიკის მეცნიერების სწავლებაა. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ მდგომარეობა ამ მხრივ დამაკმაყოფილებელია. რა თქმა უნდა, ესთეტიკის ფაკულტატური კურსის შემოღება სჭობს მის სრულიად არსწავლებას, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის საქმეში გაცილებით მეტ შედეგს მოგვცემდა ესთეტიკის როგორც სავალდებულო დისციპლინის შემოღება სემინარებისა და პრაქტიკული მეცადინეობის დართვით. ამის გარეშე ესთეტიკის სწავლების დაყენება სათანადო სიმაღლეზე შეუძლებელია. ესთეტიკა ხომ თეორიის გარდა, გულისხმობს აგრეთვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის შედევრების სწავლებას თეორიულ დებულებათა საილუსტრაციოდ.

გარდა ამისა, მოზღვავებული ინფორმაციის პირობებში, როცა რადიო, ტელევიზია და კინო ამ ინფორმაციას უაღრესად თვალსაჩინოდ გადასცემს, მხოლოდ ზეპირი სიტყვით გადაცემული ინფორმაცია თვალსაჩინოების გარეშე. შედეგს ვერ აღწევს. ამიტომ აღზრდის დღევანდელ ეტაპზე გადაუდებელ ამოცანად იქცა როგორც ესთეტიკის, ისე ნებისმიერი დისციპლინის მაქსიმალური დაახლოება ხელოვნებასთან, როგორც მეცნიერულ მიღწევათა თვალსაჩინოების ყველაზე საუკეთესო და უტყუარ საშუალებასთან.

ზოგს თვალსაჩინოება მეცნიერების სქემატიზაციად, სქემებში გამოსახვად წარმოუდგენია. მაგრამ „თვალსაჩინოების“ ცნება განა მხოლოდ

სქემების ფარგლებში თავსდება? თვალსაჩინოება მოიცავს როგორც სქემებს, ისე ხელოვნებისა და ლიტერატურის მნიშვნელოვან მიღწევათა მაქსიმალურად ჩართვას და გამოყენებას სწავლების პროცესში ახალგაზრდობის დაინტერესების გაძლიერებისა და მეცნიერების მიღწევათა ძისაწვდომობისა და პოპულარიზაციის მიზნით. ერთი სიტყვით, ყოველივე ამაში მეცნიერებისა და ხელოვნების დაახლოება იგულისხმება. მეცნიერების პოპულარიზაცია და მისაწვდომობა კი მოითხოვს ტექნიკის უკანასკნელ მიღწევათა ფართოდ დანერგვას როგორც ესთეტიკის, ისე ნებისმიერი დისციპლინის სწავლების პროცესში. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება მეცნიერების მიმზიდველი და გასაგები ფორმით გადაცემა ყ. ადამიანისათვის. ამას გარდა, იგი გულისხმობს სწავლების გადაქცევას იძულებიდან სიამოვნების წყაროდ. და მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ვაზიაროთ ახალგაზრდობა მშვენიერებას მშვენიერებისავე საშუალებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხელოვნების ღირებულებას აძლიერებს მისი კავშირი ცხოვრებასთან, ცხოვრების ასახვა მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. მაგრამ ცნობილია, რომ ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ აწმყოშია ჩაფლული და წინ არ იხედება, ვერ იქნება ვერც ემოციური და ვერც სრულფასოვანი. ემოციურობით დამუხტული ხელოვნება ორიენტირებულია მყობადზე, ხელს უწყობს მის მოახლოებას და დანერგვას. ამიტომ ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები თითქოს ორთაკინი ანუსებია, რომელნიც ერთი მხრივ აწმყოს გამოხატავენ და მეორე მხრივ მყობადს. მხოლოდ ისეთი ხელოვნება იქნება საინტერესო და მომხიბვლელი, რომელიც გზას კაფავს უკეთესი მომავლისაკენ.

არც ისაა სადავო, რომ ადამიანის და კერძოდ, ახალგაზრდობის ჰარმონიულ განვითარებას ხელს უწყობს ეკონომიური პირობები.

ამავე დროს ფაქტია ისიც, რომ სწორედ მატერიალური პირობებია ის კრიტერიუმი, სასინჯი ქვა, რომელშიც ყველაზე კარგად ვლინდება ადამიანის თვისებები. კარგ მატერიალურ პირობებში ღირსი და მდაბალი ადამიანებიც კი ზოგჯერ ღირსეულად მოჩანან. მაგრამ მძიმე პირობებში ვლინდება ადამიანის ნამდვილი კეთილშობილება და ღირსება. მაგალითად, გმირი თავს სწირავს ბრძოლის ველზე, მხდალი კი გარბის. ღირსეული ადამიანი საკუთარი სიცოცხლის განწირვის ფასად იცავს და იხსნის სხვას, უკანასკნელ ლუკმას უყოფს მეგობარს. ღირსეულია სწორედ ის ახალგაზრდა, რომელიც ადამიანის სახეს ინარჩუნებს ძნელ განსაცდელის პირობებში.

ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკისათვის აუცილებელია ამ საზოგადოების ცოდნა, მისი შესწავლა, მისი ხელოვნებისა და მეცნიერების ანალიზი, რათა ჩვენი კრიტიკა იყოს სრულყოფილი, საფუძვლიანი და არა ზერელე.

ფრთხილი და გააზრებული უნდა იყოს მიდგომა ისტორიული ძეგლებისადმი. საჭიროა არა ხელაღებით უარყოფა ყოველივე ძველისა და ხელაღებით მიღება ყოველივე ახლისა, არამედ გარჩევა იმისა, რაც პროგრესულია, იმისაგან, რამაც უკვე მოჭამა დრო და დიდი ხანია ნაგვის ყუთშია გადასაგდები.

მაგრამ რაოდენ დაოსტატებასაც არ უნდა მიაღწიოს ახალგაზრდობამ ხელოვნებაში, იგი ვერ შექმნის ვერაფერს ღირებულს, თუ მას არ გააჩნია სათანადო მეცნიერული დონე, სათანადო მომზადება. ჩვენი სასწავლო დაწესებულებათა უმრავლესობა შესანიშნავად აღწევს თავს ურთულეს ამოცანას — ახალგაზრდობის ინტელექტუალურ აღზრდას. მაგრამ აქვე შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი უმაღლესი სასწავლებლები სცოდავენ აღზრდის ცალმხრივი ხასიათით. საჭიროა, რომ ინტელექტუალური სწავლება ჩვენს სასწავლებლებში მაქსიმალურად დაუახლოვდეს მორალურ აღზრდას ხელოვნების საშუალებით, მხატვრულ აღზრდას. ჩვენი სასწავლებლების ინტელექტუალურმა მიმართულებამ შეამცირა არა მხოლოდ ხელოვნებით აღზრდის, არამედ მორალური აღზრდის მოცულობაც. მართალია, მათ შესძლეს გაეძევებინათ სხვადასხვა რელიგიური დისციპლინები თავისი იდეალისტური მორალით, მაგრამ ძველი დრომოჭმული მორალის ნაცვლად ახლის, პროგრესულის დანერგვა სისრულით ვერ შესძლეს.

მხოლოდ აღზრდის მრავალფეროვან ფორმათა შერწყმით შეიძლება განვახორციელოთ ახალგაზრდობის ყოველმხრივი, ჰარმონიული განვითარების დიადი ამოცანა, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ახალგაზრდა თაობის ჩამოყალიბების საპატიო ამოცანა.

ნაწილი მესამე
ესთეტიკის ისტორია

ძველი გერძენი ფილოსოფოსების ესთეტიკა

თავი I

პითაგორა და პითაგორელები

პითაგორა არა მხოლოდ მათემატიკოსია, არამედ ფილოსოფოსიც და ესთეტიკის თეორეტიკოსიც, რომელიც ლამობდა ესთეტიკის კარდინალური პრობლემის გადაჭრას. პითაგორა მშვენიერებას სიმეტრიასა და ჰარმონიაში ხედავდა. სიმეტრიულობისა და ჰარმონიულობის გამო მან პოლიკლეტის ქანდაკებას „კანონ“ უწოდა.

პითაგორას დაკვირვებით, მნათობები უაღრესად ზუსტად მოძრაობენ და მოძრაობის დროს გამოსცემენ ლამაზ ღვთაებრივ მელოდიას. მაგრამ ადამიანები ვერ აღიქვამენ მას, როგორც ზღვის ნაპირას დაბადებულნი და გაზრდილნი ვერ ამჩნევენ ზღვის ხმაურს. ამრიგად, მისი აზრით, ადამიანები ვერ ამჩნევენ მნათობთა ჰარმონიულ მუსიკას მიჩვევის გამო. ზოგჯერ კი ვერ ამჩნევენ იმიტომ, რომ მათი სმენის ორგანო სუსტია ამ ძლიერი ღვთაებრივი მუსიკის აღსაქმელად.

პითაგორა მუსიკას იყენებდა ავადმყოფობისაგან განსაკურნავად. მან პირველმა დააყენა საკითხი მუსიკის აღმზრდელობით დანიშნულებაზე. ამის შესახებ საინტერესო ცნობები მოეპოვება იამბლიქეს წიგნში „პითაგორული ცხოვრების შესახებ“.

რაც შეეხება პითაგორელებს, ისინი მშვენიერებას ხედავდნენ ჰარმონიულად მოწესრიგებულ სამყაროში, ანუ კოსმოსში და ამ ჰარმონიასა და წესრიგს რიცხვით გამოხატავდნენ. პითაგორელებისათვის რიცხვი იყო სამყაროს არსი. მათი აზრით, რიცხვი როგორც მშვენიერებისა და წესრიგის საფუძველი, მსჭვალავდა მთელ მსოფლიოს. პითაგორელებმა ხელოვნება, კერძოდ, მუსიკა, მყარ, მეცნიერულ ნიადაგზე დააფუძნეს. კერძოდ, პითაგორელმა არქიტამ ჩამოაყალიბა აკუსტიკის მეცნიერება, რომელიც ზუსტ მათემატიკურ გაანგარიშებებზე იყო აგებული. მისი აზრით, ბგერები წარმოადგენდა რხევებს, რომლებიც ერთმანეთს გარკვეული ინტერვალის დაშორებით მოსდევდა. იგი ამტკიცებდა, რომ თუ ლარი ნაკლებ არის დაჭიმული, დაბალ ტონს გამოსცემს, ამ დროს რხევებიც ნაკლებია და პირიქით.

პითაგორელები ვაჟკაცურ მუსიკას, რომელიც საბრძოლო განწყობილებას იწვევს, ასხვავებდნენ ნაზი მუსიკისაგან, რომელიც ადამიანის ხასიათს არბილებს და ანაზებს. მათი აზრით, ხელოვნების მშვენიერება არის სამყაროს მშვენიერების მიბაძვა. რის გამოც ვარაუდობდნენ, რომ ხელოვნებაში ხორციელდება „მსგავსის მსგავსით შემეცნება“. ხოლო თვით მშვენიერება კი შეუცნობლად მიაჩნდათ.

თავი II

პირველი ბერძნული ფილოსოფიური სკოლა

ამ სკოლის წარმომადგენლები, ცდილობდნენ რა ამოეხსნათ სანყაროს საიდუმლოება, მშვენიერებას სამყაროს უაღრესად ზუსტ და კანონზომიერ წესრიგში ეძებდნენ. მათ მშვენიერად მიაჩნდათ კოსმოსი, რომელიც, როგორც უაღრესად მოწესრიგებული, ნშვენიერი იყო. ამიტომ პირველი ბერძნული სკოლა, რომლის ფუძემდებლად თალესი[2] ითვლება, ესთეტიკის ისტორიაში „კოსმოლოგიური სკოლის“ სახელით შევიდა. სამყარო-კოსმოსს, როგორც მშვენიერების სიმბოლოს, ისინი უპირისპირებდნენ ქაოსს, რომლისაგანაც მოწესრიგებული სამყარო—კოსმოსი წარმოიშვა. ეს მშვენიერი სამყარო კი მათ ხან წყლის, ხან ჰაერის, ხან კი უსაზღვრო და დაუბოლოებელი მატერიალური აპეირონის სახით ჰქონდათ წარმოდგენილი. ყველა ეს გაგება კი გაპირობებული იყო სწრაფვით, რომ უსაზღვრო სიმრავლისა და განუწყვეტელი ცვალებადობისათვის ზღვარი დაედოთ.

თავი III

ჰერაკლიტე. სოფისტები

ჰერაკლიტე ეფესელის ფილოსოფიას მაღალ შეფასებას აძლევდა ვ. ი. ლენინი. ლენინი ჰერაკლიტეს ფილოსოფიის შესახებ წერდა: „ეს დიალექტიკური მატერიალიზმის საწყისების ძალიან კარგი გადმოცემაა“. ხოლო თვით ჰერაკლიტეს „დიალექტიკის ერთ-ერთ ფუძემდებელს“ უწოდებდა. აკრიტიკებდა ლასალს, რომელიც ჰერაკლიტესა და ჰეგელს შორის მხოლოდ საერთოსა ხედავდა და ამახინჯებდა ჰერაკლიტეს, რათა იგი ხელოვნურად დაეახლოებინა ჰეგელისათვის[3]. ჰერაკლიტეს ფილოსოფიის დიალექტიკურ ხასიათზე მიუთითებდნენ საბჭოთა ფილოსოფოსებიც[4].

ჰერაკლიტეს ფილოსოფია და ესთეტიკა იონელების შეხედულებების შემდგომი გაგრძელება და განვითარება იყო, მაგრამ ამავე დროს მათგან განსხვავებულსა და ახალს უხვად შეიცავდა. კერძოდ, მშვენიერების არსის ძიებამ მასთან უფრო ღრმა და ფართო ხასიათი მიიღო.

ჰერაკლიტეს ფილოსოფიის ამოსავალია ორი ძირითადი პრინციპი: საყოველთაო მოძრაობისა და წინააღმდეგობის. მისი საყვარელი დებულება იყო: „ყოველივე მიედინება“. მოძრაობისა და ცვალებადობის პრინციპი არის გატარებული გამონათქვამში: „ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ჩასვლა შეუძლებელია“. იგულისხმება, რომ მეორედ შესვლისას მდინარე სულ სხვა იქნება. მისი აზრით, განუწყვეტელი ცვალებადობის პროცესს ექვემდებარება მზეც, რომელიც ყოველთვის ახალია, ხოლო „ადამიანები იბადებიან და ისწრაფიან, იცხოვრონ. ამით კი ისწრაფიან სიკვდილისაკენ. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ისწრაფიან სიმშვიდისაკენ და ტოვებენ შვილებს, დაბადებულთ სიკვდილისათვის“.

ჰერაკლიტეს აზრით, საგანთა შორის ბრძოლა და წინააღმდეგობა მარადიულია და აუცილებელი. ერთ-ერთ ფრაგმენტში ომი და წინააღმდეგობა გამოცხადებულია ყოველივეს მამად და წარმომქმნელად. მაგრამ ზოგჯერ ბრძოლის დროს მოწინააღმდეგე მხარეები ერთმანეთში გადაიზრდებიან და ერთმანეთს ენაცვლება. ზოგჯერ კი მოწინააღმდეგე მხარეებს შორის მყარდება თანხმობა და ისინი ერთ მთელს წარმოქმნიან.

აქედან გამომდინარეობდა ჰერაკლიტეს რელატივისტური კონცეფცია. მისი აზრით, შეფარდებითი, რელატიური ხასიათი აქვს ყოველ ნივთსა და მოვლენას, რომელსაც იყენებს ადამიანი ან ცხოველი: „ზღვის წყალი არის ყველაზე სუფთა და ყველაზე ჭუჭყიანი. თევზებისათვის ის კარგია სასმელად და სამკურნალოდ, ადამიანებისათვის კი მავნეა და უვარგისი“. აკვირდებოდა რა სიამოვნებას, ჰერაკლიტე მასშიც შეფარდებით ხასიათს ამჩნევდა: „სხვადასხვაა ძაღლის, ცხენის, მაიმუნისა და ადამიანის სიამოვნება... ვირები თივას აძლევენ უპირატესობას ოქროსთან შედარებით, რადგან მათთვის საჭმელი ოქროზე მეტად სასიამოვნოა“.

ასეთივე რელატივისტური კონცეფცია აქვს მას განვითარებული მშვენიერების საკითხში. მისი აზრით, „ყველაზე მშვენიერი მაიმუნი მახინჯია ადამიანთან შედარებით... ყველაზე ბრძენი ადამიანთა შორის ღმერთებთან შედარებით მაიმუნად მოჩანს როგორც სიბრძნის, ისე მშვენიერებისა და ყველა დანარჩენის მხრივ“.

ზოგჯერ კი ის მშვენიერებას თელიდა იმ ჰარმონიად, რომელსაც მოწინააღმდეგე მხარეთა შეკავშირება და შერიგება წარმოშობს: „ერთმანეთის საწინააღმდეგო მისწრაფებანი ერთიანდებიან და განსხვავებულთაგან უმშვენიერესი ჰარმონია წარმოიშობა. ყოველივე წარმოიშობა ბრძოლის მეშვეობით“.

ჰერაკლიტეს რელატივიზმი საფუძველს უყრიდა სკეპტიციზმსა და რელატივიზმს ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში, რაც ამავე დროს პირობა იყო ყოველივე მყარის უარყოფისა, მაგრამ სტიმულიც კვლევა-ძიების განვითარებისათვის.

საინტერესო მოსაზრება ჰერაკლიტეს ენის შესახებ გამოთქმული

აქვს ლოსევს. მისი აზრით, ჰერაკლიტეს ენა პოეტურია, მაგრამ არაა პოეზია. მისი ენა მითოლოგიურია, მაგრამ არაა მითოლოგია. უფრო სწორად, ესაა აბსტრაქტულად დამუშავებული მითოლოგია. მისი დასკვნა ჰერაკლიტეს ენასა და სტილზე ასეთია: „მაშასადამე, ჰერაკლიტეს სტილი არაა მეცნიერული, არაა ფილოსოფიური, არაა პოეტური, არც მითოლოგიური, ის სრულიად თავისებური ფენომენია, რომელიც... დახასიათებულ იქნა, როგორც აბსტრაქტულ-ზოგადი მითოლოგია“[5].

ჰერაკლიტეს მიერ დაწყებული რელატივიზმისა და სკეპტიციზმის მიმართულება ღრმავდება სოფისტებთან. ისინი, გამოსულნი ხალხის დაბალი ფენებიდან, ბევრს მოგზაურობდნენ, გადადიოდნენ ერთი ქალაქიდან მეორეში და ყველგან პოლიტიკურ და ცხოვრებისეულ სიბრძნეს ქადაგებდნენ. ასწავლიდნენ მშვენიერმეტყველებას. სოფისტებს რიტორიკა მიაჩნდათ მხატერული სიტყვის ტექნიკად. მართალია, მათ რიტორიკაში ბევრი რამ სიტყვის თამაში იყო, მაგრამ მას ბევრი დადებითი მხარეც გააჩნდა. საერთოდ, მათ დიდი საქმე გააკეთეს რიტორიკის შემდგომი განვითარების საქმეში.

სოფისტების მამამთავარმა პ რ ო ტ ა გ ო რ ა მ[6] წამოაყენა ცნობილი დებულება „ყველა საგნის ზომა არის ადამიანი“, რაც ყველა ჯურის რელატივისტური და სკეპტიკური მიმართულების ქვაკუთხედად იქცა. ამ თვალსაზრისის დასასაბუთებლად პროტაგორას მოჰქონდა ასეთი მაგალითი: ერთი და იგივე ქარი არის და არც არის სასიამოვნო. იგი სასიამოვნოა ჯანმრთელი ადამიანისათვის, მაგრამ უსიამოვნო და მავნეა ავადმყოფისათვის. ერთი და იგივე ღვინო არის და არც არის სასიამოვნო. ავითარებდა რა ამ თვალსაზრისს, პროტაგორა ამტკიცებდა: „საგნები ჩემთვის ისეთია, როგორც მე მეჩვენებიან, შენთვის ისეთნი, როგორც შენ გეჩვენებიან და ასე შემდეგ“.

ამრიგად, სოფისტებმა, დაუშვეს რა წინააღმდეგობა ერთს შიმართებაში, მშვენიერების იგივეობრივი არსიც უარყვეს. ისინი ყველა შეხედულების ჭეშმარიტებასა და მცდარობას ამტკიცებდნენ, რამაც პლატონის საბარბაროსო კრიტიკა გამოიწვია. პლატონი ამბობდა: თუ ყველა წარმოდგენა ჭეშმარიტია, მაშინ ჭეშმარიტი უნდა იყოს იმათი პოზიციაც, რომელთაც სოფისტების პოზიცია ჭეშმარიტად არ მიაჩნიათ.

გ ო რ გ ი ა ს დასკვნები შემეცნებაზე სკეპტიკური ხასიათისა იყო. იგი ამ მხრივ პროტაგორას მიმდევარია. გორგიას დასკვნები შემეცნების შესახებ მშვენიერებაზეც ვრცელდება: არაფერი ობიექტური არ არსებობს. იგულისხმება, რომ არ არსებობს არც ობიექტური მშვენიერება, რომ არსებულიყო, მისი შეცნობა შეუძლებელი იქნებოდა, ხოლო შემეცნების შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა სხვებისათვის გადაცემა.

საბოლოო ჯამში, სოფისტების შეხედულება მშვენიერებაზე, დახასიათებული უნდა იქნეს როგორც სუბიექტივისტური და სენსუალისტური,

დამყარებული მოძრაობის აბსოლუტურობისა და წინააღმდეგობის ერთ მიმართებაში დაშვებაზე.

თავი IV

სოკრატეს ესთეტიკური შეხედულებები

სოკრატე (469—399) ათენელი მოქალაქე იყო. მამა მოქანდაკე ყავდა, დედა — ბებია-ქალი. ამიტომაც სოკრატე ირონიულად თავის ხელობას ბებია-ქალობას „მაიევტიკას" უწოდებდა. იმ განსხვავებით, რომ იგი ეხმარებოდა ახალგაზრდებს ცოდნის დაბადებაში. სოკრატე ერთსა და იმავე დროს იყო უდიდესი სოფისტი, ამავე დროს სოფისტების წინააღმდეგ მებრძოლი. მსგავსად სოფისტებისა, ისიც დადიოდა ხალხში, საუბრობდა მათთან და შენიღბული ფორმით — კითხვა-მიგების და არა ლექციური მეთოდით აერცელებდა ცოდნას. ამავე დროს იგი ამტკიცებდა, რომ არაფერი არ იცის, მაგრამ სხვებზე მაღლა დგას იმით, რომ იცის თავისი არცოდნის შესახებ. ამან შემდეგში „სოკრატეს ირონიის" სახელწოდება მიიღო.

სოკრატემ ყურადღება ბუნების მოვლენებიდან ადამიანზე გადაიტანა და დღის წესრიგში დააყენა ეთიკური პრობლემატიკა. მისი საყვარელი დებულება იყო დელფოსელი მისნის გამონათქვამი: „შეიცან შენი თავი". მისი აზრით, ბუნება ადამიანს არაფერს არ ასწავლის. ამიტომაც იყო, რომ სოკრატე კოსმოლოგიას უარყოფითად უყურებდა. მისთვის მთავარი იყო თვითშემეცნება. ამას გარდა, მისი ძირითადი ამოცანა იყო ზოგადი დანასკვის მიღება, რისთვისაც იყენებდა ინდუქციას — როდესაც გადაისინჯება მრავალი კონკრეტული მოვლენა ზოგადი თვალსაზრისის ან ცნების შემუშავების მიზნით. სოკრატეს ამ ზოგად მიმართულებას ემყარებოდა მისი ესთეტიკაც.

ხელოვნებაში იგი ასხვავებდა მიზანსა და საშუალებას, ანუ ხერხებს, რომლებითაც მიზნის მიღწევა შეიძლება. მისი აზრით, ყოველმა ხელოსანმა უნდა იცოდეს მიზანი, რისთვის ამზადებს რაიმეს, და ხერხები, რომლებითაც უნდა დაამზადოს ეს საგანი. მაგალითად, ექიმი სწავლობს იმ ხერხებს, რომლებითაც შეიძლება ჯანმრთელობის მიღწევა, ხოლო სოფისტი — მეტი გასამრჯელოს მიღების ხერხებს. ამრიგად, მისი მიზანია არა სიბრძნე, არამედ ფული. ამიტომაც იგი არც ჭეშმარიტი სწავლულია და არც მასწავლებელი, არამედ საქმოსანი. ფილოსოფოსის მეტოქეა პოლიტიკოსი, მაგრამ ჭეშმარიტი პოლიტიკური მოღვაწე შეიძლება იყოს მხოლოდ ფილოსოფოსი, ანდა პოეტი, რომელმაც ფილოსოფია შეისწავლა.

ქსენოფონტეს „მოგონებებში" სოკრატე მშვენიერად თვლის იმას, რაც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს დანიშნულებისამებრ, რაც კარგად

ემსახურება იმ მიზანს, რისთვისაც იგი არის შექმნილი. ამრიგად, სოკრატე ამ შემთხვევაში ავითარებს მიზანშეწონილობის თეორიას. სოკრატე ფიქრობს, ნაგვის ყუთი მშვენიერია, თუ ის კარგად ასრულებს თავის დანიშნულებას, ხოლო ოქროს ფარი უვარგისია, რაკი მას მეომარი ვერ გამოიყენებს.

ქსენოფონტე გადმოგვცემს სოკრატეს საუბარს მხატვარ პარასიასთან და მოქანდაკე კლიტონთან. სოკრატე ამტკიცებს, რომ ადამიანები ბუნებიდან კრებენ ცალკეულ მშვენიერ თვისებებს და მათი შეერთებით იღებენ ხელოვნების მშვენიერებას. აქ სოკრატე ავითარებს თვალსაზრისს ხელოვნების მიბაძვითი ხასიათის შესახებ. პარასია კი ცდილობს დაუმტკიცოს სოკრატეს, რომ ხელოვანს არ შეუძლია ადამიანის სულის გამოხატვა, რადგან სული უხილავია, არ გააჩნია გრძნობადი მხარე. ფერი, პროპორცია და სხვ. სოკრატეს აზრით კი, ეს შესაძლებელია, რადგან ისეთი სულიერი თვისებები, როგორიცაა სიხარული, მწუხარება, სიკეთე, სიმამაცე, კეთილშობილება, სიბრძნე და სხვ., კარგად გამოიხატება თვალებში, ცხვირებში. რაც კარგად დაინახება[8]. მოქანდაკე კლიტონთან საუბარში კი სოკრატე ამტკიცებს, რომ მოქანდაკეს შეუძლია მოძრაობისა და სიცოცხლის გადმოცემა[9].

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში სოკრატე იცავს ხელოვნების მიბაძვითს ხასიათს. მიბაძვა კი, მისი აზრით, ხან ბუნებრივ მოვლენებს, ხან კი ადამიანის სულიერ მხარეებს ეხება. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ადამიანი ბაძავს დადებითსა და მშვენიერს.

სოკრატესთან ვხვდებით მშვენიერების ეთიკურ გაგებასაც. მისი აზრით, ნამდვილად მშვენიერია ადამიანი, რომელიც დადებითი პიროვნებაა. აქედან წარმოსდგება ტერმინი „კალოკაგათია“, რაც ერთდროულად მშვენიერსა და სათნოს ნიშნავს.

სოკრატეს გატარებული აქვს აგრეთვე უტილიტარისტული თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით, მშვენიერი არის სასარგებლო. იგი ამტკიცებს, რომ „სასარგებლო მშვენიერია იმისათვის, ვისთვისაც სასარგებლოა“[10].

სოკრატეს აზრით, მშვენიერებას ფარდობითი ხასიათი აქვს, ის რაც ვარგა ერთი მიმართულებით, არ ვარგა მეორე მიმართულებით ან მეორე დანიშნულებისთვის.

ამრიგად, სოკრატეს შეხედულებებში ვხვდებით როგორც უტილიტარისტულ, ისე ეთიკურ გაგებას. ამას გარდა, მოცემულია მშვენიერების როგორც მიზანშეწონილობისა და მიბაძვის გაგება. ასე რომ, მის კონცეფციაში რამდენიმე მიმართულების საწყისებია საძიებელი.

თავი V

პლატონის ესთეტიკა

ძველი ბერძნული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი იყო ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ შეხედულებათა განვითარება. მიაღწევდა რა

ზეიტს რომელიმე ფილოსოფიური სკოლა, უმალ ჩნდებოდა მეორე, მისდამი დაპირისპირებული, რომელიც პირველის ფინალურ ბრძოლაში აყალიბებდა სრულიად ახალ მიმართულებას. პლატონის თეოროიაც ძველ ნიადაგზე კი არ წარმოშობილა, იგი ერთი ძხრივ, სოფისტებისა და პითაგოელეასის თეორიის უარყოფა იყო, მეორე მხრივ, — სოფისტების რელატივიზმისა. სამაგიეროდ იგი დიდად იყო დავალებული სოკრატესაგან, რომელმაც პოზიტიური როლი ითამაშა როგორც მთელი მისი ფილოსოფიური სისტემის, ისე კერძოდ, მისი ესთეტიკური თეორიის ჩაფუძნებაში. სოკრატემ უკარნახა მას ყოველი მოვლენის, მათ შორის მშვენიერების აოსის ძიება. სოფისტების უკიდურესმა რელატივიზმა და სუბიექტივიზმმა უკარნახა მას ეძებნა შემეცნების ობიექტი და ურყევი ობიექტი ზოგადის სახით და ასეთივე ურყევი და მარადიული მშვენიერება. ამრიგად, პლატონის ფილოსოფიური სისტემა წარმოიქმნა წინამორბედი ფილოსოფიური სკოლების მიერ მიღწეული შედეგების ანალიზის, კრიტიკისა და დაძლევის საფუძველზე. კერძოდ, ჰერაკლიტელები და სოფისტები მისი ნეგატიური წინამორბედები არიან, ხოლო სოკრატე — პოზიტიური.

შეიძლება ითქვას, რომ პლატონი ანტიკური აზროვნების პერიოდის უდიდესი წარმომადგენელია. ოცდახუთსაუკუნოვან მანძილს, რომელიც მას გვაშორებს, მისი შრომებისათვის სიძველის დაღი ვერ დაუსვია. ძან შეძლო უჩვეულო სიღრმითა და ინტუიციით განესაზღვრა კაცობრიობის გონებრივი და მორალური განვითარების მიმართულება, ჩაწვდომოდა ადამიანის გონებისა და ფსიქიკის რთულ ნიუანსებს და მოვლენათა დაუსრულებელ ნაირგვარობაში მათი ზოგადი და წარუვალი არსი აღმოეჩინა. პლატონმა უაღრესად მჭევრმეტყველურად გადმოსცა თავისი ეპოქის მაჯისცემა და ტკივილები. მისი ფილოსოფია ეპოქის უბრწყინვალესი ანარეკლია. ლოგიკის, ისევე როგორც მრავალი სხვა მეცნიერების საფუძველი პლატონის ფილოსოფიაშია საძიებელი ცნება, რაც კაცობრიობის აზროვნების განვითარების ქვაკუთხედად იქცა, სოკრატე-პლატონის ერთობლივი მოღვაწეობის ნაყოფი იყო. სოკრატე-პლატონს ცნების აღმოჩენის გარდა, სხვა რომ არაფერი გაეკეთებინათ, ესეც სრულიად საკმარისი იქნებოდა, რათა საუკუნეების განმავლობაში მათი სახელები დიდების შარავანდედით შემოსილიყო. მართალია, შემდგომში პლატონმა ცნება იდეად აქცია და სამყოფელად მიღმა სამყარო მიუჩინა, მაგრამ ეს იყო აღმოჩენის გაფეტიშება, უკიდურესობა, რომლისაგანაც არ იყო დაზღვეული ისეთი გენიალური მოაზროვნეც კი, როგორიც პლატონია. მაგრამ ამ უკიდურესობასაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა შემდგომი თაობებისათვის.

პ ლ ა ტ ო ნ ი ს მ ი ბ ა ძ ვ ი ს თ ე ო რ ი ა. პლატონმა განავითარა შემოქმედების ირაციონალისტური და ინტუიტივისტური თეორია. მისი

აზრით, პოეტი ჰქმნის შთაგონებით, ხოლო შთაგონების დროს მას გონება დაკარგული აქვს. ის ამ დროს გადმოსცემს ღვთაების აზრებსა და იდეებს და თავისას არაფერს არ ამბობს. იგი წერდა „იონში“: „პოეტი ესაა მსუბუქი ფრთოსანი წმინდა არსება, რომელსაც მაშინ შეუძლია შემოქმედება, როცა შთაგონებულია, აღტყინებული და სრულიად დაკარგული აქვს გონება. მანამ, სანამ მას გონება აქვს, არ შეუძლია არც შემოქმედება და არც წინასწარმეტყველება“.

ამ ირაციონალური და იხტუიტივისტური თეორიიდან გამომდინარე, პლატონი უარყოფითად აფასებდა ასახვას, თუმცა ამავე დროს მთელი ხელოვნება ასახვად მიაჩნდა.

პლატონის აზრით, მიბაძვა არ ნიშნავს საგნის ღრმად ცოდნას, რადგან პოეტები, მხატვრები და საერთოდ, ხელოვანნი ასახავენ საგნის მხოლოდ გარეგან მხარეს და საგნის არსს კი ვერ სწვდებიან. მხატვარი, რაც უფრო კარგად ხატავს, მით უფრო მეტად ატყუებს ხალხს, რადგან მოჩვენებას სინამდვილედ ასაღებს. (ვგი ხატავს ისე, როგორც გვევლინებიან საგნები და არა ისე, როგორც სინამდვილეში არსებობენ)

მიმბაძველები, ასახავენ რა საგნის ფორმას, ვერ იცავენ სიზუსტეს, ისინი ართობენ ხალხს ისე, რომ არ ზრუნავენ მათ კეთილდღეობაზე. ამრიგად, მიბაძვა ჰეშმარიტების ღალატია, ხოლო მიმბაძველები მატყუარები არიან, რომლებსაც ხალხი შეცდომაში შეჰყავთ.

გარდა ამისა, მიბაძვა იწვევს მდაბალ გრძნობებს, ამაღლებულს ღუპავს. იგი იწვევს სიამოვნებას, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლება. ზოგჯერ მას აღშფოთების გრძნობა მოსდევს. რაც ოავის მხრივ იწვევს ისტერიას და ზოგჯერ შეშლილობასაც კი. მიბაძვით გამოწვეული გრძნობები ეწინააღმდეგება გონებას და ჰეშმარიტებას, ამავე დროს წონასწორობის დაცვას უშლის ხელს. იონი ყვება, რომ როცა იგი რაიმე სასიამოვნოს მღერის, თვალები ცრემლებით ევსება, ხოლო როცა მღერის რაიმე საშინელს, თმები ყალყზე უდგება.

პლატონს მაგალითისათვის ჰომეროსის გმირები მოჰყავს, რომელნიც ხმამაღლა ტირიან და მწუხარებას ყველას დასანახავად გამოხატავენ. ეს კი ქალებისათვის არის დამახასიათებელი. მამაკაცებს შეეფერებათ მოთმინება. ჰომეროსი უდიდესი პოეტია, მაგრამ თუ მას გავუკეთებდით სახელმწიფოში მხოლოდ ტანჯვა და სიამოვნება გამეფდებოდა („სახელმწიფო“, 607). ასეთი პოეზია კი არ შეიძლება ჰეშმარიტებას ეხებოდეს ან სერიოზული იყოს.

პლატონს განსაკუთრებით დასაგმობად მიაჩნდა მიბაძვა უარყოფითი მოქმედებისა. მაგალითად, მიბაძვა ქალებისადმი, რომლებიც კიცხავენ ან შერისხავენ ან ღმერთებს, მიბაძვა მონებისადმი, ავადმყოფებისა, გიჟებისა, საერთოდ, ცუდი ადამიანებისადმი და ცხოველებისადმი (იქვე, 397).

პლატონის აზრით, საგნის ცოდნა შეიძლება სამგვარად: დამახასიათებს,

მოხმარებისა და ასახვის ანუ გამოსახვის საშუალებით. საკანი ყველაზე კარგად იცის მომხმარებელმა და არა მიმბაძველმა. მაგალითად, ფლეიტა კარგად იცის იმან, ვინც მასზე უკრავს და არა მიმბაძველმა.

პლატონმა საგნები დააჯგუფა მათი მნიშვნელობის მიხედვით. უპირველეს საფეხურად მას იდეები მიაჩნდა, მეორე საფეხურზე ათავსებდა ბუნებრივ საგნებსა და ხელოსნის მიერ დამზადებულს, რომელიც პირველთა მიბაძვად მიაჩნდა, და ბოლოს, ხელოვანთა მიერ შექმნილ მოელენებს, რასაც ის მიბაძვის მიბაძვად თვლიდა. „სახელმწიფოში" პლატონი ასხვავებდა სამ სკამს: ბუნებაში არსებულს, ანუ ღმერთის მიერ შექმნილს, ხელოსნისაგან დამზადებულსა და მხატვრისაგან დახატულს („სახელმწიფო", 595 d და ქვემოთ). ამათგან ჭეშმარიტ არსებობას იგი ღმერთის მიერ შექმნილს ანიჭებდა, ხოლო დანარჩენი ორი კი მიბაძვად მიაჩნდა. თუმცა პლატონი იმასაც ამბობდა, რომ ხელოვნება წარმოშობს ისეთ საგნებს, რაც ადრე არ იყო („სოფისტი", 265 b) და ეს ერთგვარად მაღალი რანგის საქმიანობად მიაჩნდა. მაგრამ იმასაც აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება როგორც მიბაძვა დაკავშირებულია ყოველივე მდაბალთან და თვითაც მდაბალი საქმიანობაა („სახ". 603 b). პოეზია, რომელიც მხოლოდ სიამოვნებას ემსახურება, არ ღირს იმად, რომ მისი გულისთვის უარი ვთქვათ სამართლიანობასა და სხვა სათნოებაზე.

მიბაძვაში პლატონი ასხვავებდა სამ მომენტს: რა აისახება, როგორ აისახება და რა საშუალებით („კანონები"). როგორც ეხედავთ, არისტოტელემ „პოეტიკაში" პლატონის ზემოაღნიშნული სამი პრინციპი გაიმეორა.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, პლატონი მოითხოვდა ხელოვნების წარმომადგენელთა გაძევებას სახელმწიფოდან („სახელმწიფო", 605). პლატონი წერდა: „მიმბაძველმა არაფერი არ იცის იმის შესახებ, რასაც ბაძავს და მიბაძვაც რაღაც გართობაა და არა სერიოზული საქმიანობა... ამრიგად, მიბაძვითი ხელოვნება, რომელიც თვითაც ცუდია, ესეც ცუდს და შედეგებსაც ცუდს იწვევს" („სახელმწიფო", 603 b).

პოეტები და საერთოდ, ბემოქმედნი შეიძლება დაშვებული ყოფილიყვნენ არაგონიერ სახელმწიფოში, სადაც მმართველნი ღითონის ციებ-ცხელებით არიან შეპყრობილნი („სახელმწიფო" 373 c). ასეთ სახელმწიფოში ბევრია პოეტები, მხატვრები, მსახიობები, ქალთა მორთულობების მკერავნი და სხვ. რადგან ასეთ სახელმწიფოში ჭარბობს არამწარმოებელი ფენები, ამიტომ ჭირს მოსახლეობის გამოკვება. ეს სახელმწიფოები მიმართავენ ახალი მიწების დაპყრობას და ომებს.

პლატონს იდეალური სახელმწიფოც მიბაძვად მიაჩნდა, მიბაძვად ყველაზე მშვენიერი და საუკეთესო სახელმწიფოსადმი. და ამას თვლიდა ის ხელოვნების ნაწარმოების „ყველაზე ჭეშმარიტ ტრაგედიად". საინტერესოა ერთი ადგილი „კანონებიდან", სადაც იგი მიმბაძველად თვლის

როგორც პოეტს, ისე ფილოსოფოსს, რომელნიც „ერთმანეთს ეჯიბრებიან როგორც ხელოვნებაში, ისე უმშვენიერეს მოქმედებაში“ („კანონები“, 817 b). ერთგვარი დადებითი შეფასება ასახვისა მოცემულია „კანონების“ სხვა ადგილას (655 d). იგი მიბაძვას თვლის ადამიანთა მოქმედების ყოველმხრივ ასახვად და რაც უფრო ზუსტია მიბაძვა, მით უკეთესია ის. მუსიკაშიც უპირატესობა უნდა მიეცეს იმ მუსიკას, რომელიც ზუსტად ასახავს. სიზუსტესა და სისწორეში კი პლატონი გულისხმობს „დედნის სიდიდისა და თვისებების დაცვას“ („კანონები“ 668 b). ამისათვის კი საჭიროა საგნის ცოდნა. არასისწორე, პლატონის აზრით, ნიშნავს სინამდვილისადმი „ზოგი ნიშნის მიმატებას და ზოგის დაკლებას“ („კრატილოსი“, 431 bd). პლატონი სასიამოვნოდ თვლიდა მიბაძვის ისეთ ფორმას, როგორიცაა ხუმრობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ პლატონმა თავისი უარყოფითი განაჩენი ხელოვნებაზე იმით შეარბილა, რომ შესაძლებლად ჩათვალა პოეტების და საერთოდ, ხელოვნების წარმომადგენელთა დაშვება იდეალურ სახელმწიფოში იმ შემთხვევაში, თუ ისინი მოემსახურებოდნენ ხალხს.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი:

1. მიბაძვა, როგორც მხოლოდ ფორმის ასახვა, და არა არსის წვდომა, პლატონს უარყოფით მოვლენად მიაჩნია.

2. ხელოვნებას პლატონი უარყოფითად აფასებს იმიტომაც, რომ იგი ძლიერ ემოციებს იწვევს, რასაც თავის მხრივ ადამიანის ნებისყოფის მოდუნება მოსდევს შედეგად.

3. პლატონი ხელოვნებას ეთიკურ-უტილიტარისტულ შეფასებას აძლევს. დასაშვებად მიაჩნია ის ხელოვნება, რომელიც მორალსა და სარგებლობას ემსახურება.

(პლატონი მშვენიერების შესახებ. პლატონმა მშვენიერების პრობლემას უძღვნა დიალოგი „დიდი ჰიპიასი“. ამ დიალოგში მშვენიერების პრობლემის გარდა, პლატონი მიზნად ისახავს სოფისტების კრიტიკას. რა თქმა უნდა, შეცდომა იქნებოდა ამ დიალოგის მხოლოდ სოფისტების კრიტიკით შემოფარგვლა, რადგან პლატონი აქ აყენებს რიგ პრობლემებს, რომელთაც ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა აქვთ. მაგალითისათვის იგივე ზოგადი ცნების პრობლემა შეიძლება დაგვესახელებინა.

ჰიპიასის სახით დიალოგში პლატონს გამოყვანილი ჰყავს არაშორსმჭვრეტელი სოფისტი, რომელიც მიჩვეულია მხოლოდ კონკრეტულ აზროვნებას და ვერ მიმხვდარა ზოგადი ცნებების ბუნებას, ვერ აუთვისებია ზოგადი აზროვნება. სოკრატე თავისი ცნობილი კითხვა-მიგების მეთოდით ეხმარება სოფისტს თანდათანობით ამაღლდეს ნაკლებად ზოგადიდან მეტად ზოგად ცნებამდე, სანამ არ მიაღწევს უზოგადესს. ამისთ-

ეის პლატონის სოკრატეს არ ესაჭიროება შორს წასვლა. საკმარისია ჩაიხედოს თავის თავში, ან ჰიპიასის სულში, რომ იპოვოს ეს ზოგადი და დღიან სინათლეზე გამოიტანოს. ეს მისი ცნობილი „მეეტიკაა". სოკრატეს თანამოსაუბრე ჰიპიასი თავის თავს ახალგაზრდობის მასწავლებლად თვლის და ამაში დიდ თანხასაც იღებს. მას თავისი ხელობა შემოსაელის წყაროდ უქცევია, რის გამოც მას სასტიკად აკრიტიკებს პლატონის სოკრატე. სოკრატეს უკვირს, რომ სოფისტ ჰიპიასს ფული ვერ აუღია ლაკედემონში, სადაც ყველაზე მეტად ცოდნას აფასებენ. ამ ნათქვამში ჩაქსოვილია სოკრატეს დაცინვა. იგულისხმება, რომ ლაკედემონელები იმიტომ არ უხდიან ფულს, რომ მის ხელობას დიდად არ აფასებენ და არც ანაზღაურების ღირსად მიაჩნიათ. სოკრატე დასცინის სოფისტების არაშორსმჭვრეტელობას, სიბეცეს, გაუნათლებლობას. ისინი თავს ხალხის გაბმანათლებლებად აცხადებენ მაშინ, როდესაც ელემენტარული ცოდნაც კი არა აქვთ.

სოფისტმა ჰიპიასმა არ იცის, თუ რა არის მშვენიერება. მისი არსის განსაზღვრის ნაცვლად ჩამოთვლის მშვენიერების საბეებს. მაგრამ მის მიერ დასახელებული არც ერთი განსაზღვრება არ არის ამომწურავი და მისაღები, მაგალითად, მშვენიერების როგორც მშვენიერი ქალწულის გაგება. მშვენიერება არ აღმოჩნდება არც ჰიპიასის მიერ დასახელებული სხვა განსაზღვრებები: ლამაზი ფაშატი, ლირა, ქოთანი, სიმდიდრე, ჯანმრთელობა, ცხოვრება ღრმა მოხუცებულობამდე, პატივისცემით დაკრძალვა და ა. შ. მშვენიერება არაა არც „შესაფერი", რაც საგანს გვიჩვენებს უფრო ლამაზად, ვიდრე ის არის სინამდვილეში. სოკრატე უარყოფს მშვენიერების როგორც ქველმოქმედების განსაზღვრებასაც. ამ შემთხვევაში მშვენიერება აღმოჩნდება სიკეთის მიზეზი და არა თვით სიკეთე. გარდა ამისა, სიკეთე და მშვენიერება ერთმანეთს დასცილდება, რაც სოკრატეს დაუშვებლად მიაჩნია. იქნებ მშვენიერი არის სასიამოვნო შეგრძნებებისათვის, მხედველობისა და სმენისათვის? — განაგრძობს ძიებას ჰიპიასი. მაგრამ სოკრატე მიუთითებს ამ განსაზღვრების არასისრულეზეც. სოფისტს ამ შემთხვევაში გამორჩენია სხვა შეგრძნებები: კვების, სიყვარულისა და სხვ. გამორჩენია აგრეთვე მეცნიერება, კანონი, მშვენიერი მოქმედება. მშვენიერება არ აღმოჩნდება არც სასარგებლო სიამოვნება, რადგან სიკეთის მოქმედება მშვენიერია მაშინაც კი, როცა ის სასარგებლო არაა. გარდა არასისრულისა, ჰიპიასის განსაზღვრებები შეფარდებითია. მაგალითად, ყველაზე ლამაზი მაიმუნი მახინჯია ადამიანთან შედარებით, ხოლო ყველაზე მშვენიერი ადამიანთა შორის მახინჯია ღმერთებთან შედარებით.

სოკრატე მრავალგზის განუმარტავს ჰიპიასს, რომ მას აინტერესებს არა მშვენიერების ერთი რომელიმე სახე, არამედ მშვენიერების არსი, ის მშვენიერება, რომელიც ამშვენიერებს ყოველ საგანს, როგორც სა-

მართლიანობა ხდის სამართლიანად ადამიანებს, სიბრძნე კი — ბრძნად. პლატონის სოკრატეს აინტერესებს ის მშვენიერება, რომელიც ამშვენიერებს არა მხოლოდ ქალიშვილს, არამედ ლირასაც, ცხენსაც და ყოველივე სხვას, ის მშვენიერება, რომელიც „არასოდეს, არსად და არავის არ ეჩვენება მახინჯადო". და ასე დიალოგის ბოლომდე სოკრატე მშვენიერების განსაზღვრების მაძიებელის როლში რჩება. დიალოგის ბოლოში ის ისევ ეძებს „რაღაც საერთოს, რაც საგანს მშვენიერად აქცევს, რაც ახასიათებს ორივეს[11] ერთად და თითოეულს ცალ-ცალკე, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი არ იქნებოდნენ მშვენიერნი არც ერთად და არც ცალ-ცალკე"[12].

ჰიპიასის პასუხზე, რომ ოქრო მშვენიერია, სოკრატე შენიშნავს: ოქრო რომ მშვენიერი ყოფილიყო, ფიდიასი ათენას ქანდაკებას მთლიანად ოქროსაგან ჩამოასხამდა და სხეულის ზოგი ნაწილისათვის არ მოიშელიებდა სპილოს ძვალს. ხალხი კი ციცხვს ლელვის ხისაგან კი არ გამოთლიდა, არამედ ოქროსაგან. ჰიპიასის მოსაზრებაზე, რომ მშვენიერებაა მშობლების პატივით დაკრძალვა, სოკრატე მიუთითებს, რომ მაშინ ეს ღმერთებისათვისაც მშვენიერი უნდა ყოფილიყო და თუ ის მათთვის არაა მშვენიერება, მაშ ის, საერთოდ, არ ყოფილა ასეთი.

მშვენიერების განსაზღვრების უარყოფის ყველა ეს შემთხვევა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც პლატონს სურს მიაღწიოს ზოგადი მშვენიერების სრულ დეფინიციას, ისეთ დეფინიციას, რომლის გამოყენება შეიძლება მშვენიერების ყველა შემთხვევაში. ზემომოტანილი დეფინიციები კი ამის საშუალებას არ იძლევა თავისი კერძოობითი ხასიათის გამო და ამგვარად, მის მიერ ჰიპიასისათვის დასმულ კითხვაზე „რა არის მშვენიერება?" ვერც სოკრატემ და ვერც ჰიპიასმა ვერ შეძლეს პასუხის გაცემა. მაგრამ პლატონის სოკრატეს საუბრის ჩვეულებრივი მანერაა უარყოს ის, რაც სინამდვილეში უკვე მიღწეულია თავმდაბლობისა თუ იმის გამო, რომ მოწინააღმდეგისათვის განსაკუთრებით საგრძნობი არ გამხდარიყო დამარცხების სიმწვავე. სინამდვილეში დიალოგში მიღებულია პლატონისათვის სასურველი განსაზღვრება. ეს განსაზღვრებაა: მშვენიერება არის ზოგადი, საყოველთაო არსი, რომელიც ამშვენიერებს ყველა იმ საგანს, რომელსაც უკავშირდება. ეს კი არის მშვენიერების იდეა. იდეა მთელი დიალოგის მანძილზე ზოგადია. მისი ჰიპოსტაზირების კვალიც კი არ ჩანს. ვთარგმნით სიტყვას „პროსგენეტაი" ისე, როგორც მას კარპოვი თარგმნის (прирождается, прирождено) თუ ისე, როგორც თარგმნის სოლოვიოვი (прикоснётся), არა აქვს მნიშვნელობა, რადგან ორივე ერთსა და იმავეს გულისხმობს, რომ ზოგადი მშვენიერება აძლევს საგნებს მშვენიერების თვისებას. ამ ზოგად მშვენიერებას უკავშირდება ან ეზიარება ყოველი ცალკე აღებული საგანი. მაგრამ რიდესაც საგანი მშვენიერია, ის მისგან დამოუკიდებელი კი არ არის, მაგრამ არ-

სებული არსია. ჩვენ კი საგნებს ვცნობთ უკვე გაფორმებულები, რაც მათ ეს არსი უკვე გააჩნიათ. გაფორმების დროის პრობლემა კი ამ შემთხვევაში პლატონის წინაშე არ დგას.

სქემიგად, დიალოგის მიხედვით, მშვენიერება არის ცალკეული მშვენიერი საგნების ზოგადი და საყოველთაო არსი, რომელიც არსებობს საგნებში და რომელიც მათ აძლევს მშვენიერების თვისებას. ე. ი. ამ ეტაპზე მას საგნებისაგან დამოუკიდებელი არსებობა არ შეუძლია. მშვენიერების ცალკეულ ანუ კონკრეტულ გამოვლენებს კი შეფარდებითი ხასიათი აქვთ, რითაც ისინი უპირისპირდებიან საგანთა არსს, ანუ აბსოლუტურ მშვენიერებას, რაც ყოველთვის და ყველგან მშვენიერია და უცვლელი.

დიალოგში „ნადიმი" ალკიბიადე მოხაზავს მშვენიერი ადამიანის პორტრეტს სოკრატეს სახით, რომელიც შესანიშნავი ორატორია. იგი ყველას აჯადოებს ბრწყინვალე მეტყველებით. მას შეუძლია კაცს თვალებზე ცრემლები მოჰგვაროს ან აღტაცებაში მოიყვანოს. იგი თავმდაბალია და არ უყვარს თავის განდიდება. იგი ყველაზე ბრძენია, მაგრამ განუწყვეტლივ იმცირებს თავს. გარეგნულად უმნიშვნელოა, მახინჯიც კი, მაგრამ სიღრმეში შეიცავს დიდ სულიერ სიმდიდრეს, როგორც მისი სიტყვები გარეგნულად სასაცილოა, სიღრმეში კი დიდი სიბრძნის შემცველი. სოკრატე უაღრესად გაბედული და მამაცი ადამიანია. ალკიბიადე იგონებს, თუ როგორ გადაარჩინა სოკრატემ იგი ბრძოლის ველზე გარდუვალ სიკვდილს; თუმცა სოკრატე ფეხოსანი იყო და ალკიბიადე ცხენით. მიუხედავად ამისა, მტერი ვერ ბედავდა მასთან მიახლოებას. სოკრატე უაღრესად ამტანია: შიმშილში, სიცივეში, გაჭირვებაში, თავშეკავებულია ჭამა-სმაში. მას შეუძლია დღე და ღამე გაასწოროს რომელიმე პრობლემაზე ფიქრით, თავშეკავებულია ვნებებშიც. დიალოგი თავდება იმით, რომ ნადიმზე მყოფთ ყველას სძინავს, ან წასულან, სოკრატე კი სავსებით ფხიზელი აგათონსა და არისტოფანეს ესაუბრება კომედიისა და ტრაგედიის შესახებ. ხოლო როდესაც მისი თანამოსაუბრენიც ჩაიძინებენ, გზას გაუდგება ყოველდღიური საქმეების შესასრულებლად. პლატონმა ამით მოხაზა მშვენიერი, სრულყოფილი ადამიანის პორტრეტი.

„კანონებში" პლატონი ავითარებს მშვენიერების ეთიკურ კონცეფციას. ის ამტკიცებს, რომ სხეულით მახინჯი ადამიანები შეიძლება მშვენიერნი იყვნენ, თუ ისინი მაღალზნეობრივნი არიან (859 d). „გორგიაში" ეთიკური კონცეფცია უტილიტარისტულს გადაეწინააღმდეგება. აქ პლატონი ამტკიცებს, რომ როგორც ფორმები, ისე ფერები და მართლმსაჯულებაც მშვენიერია იმდენად, რამდენადაც სასარგებლოა. სხეულისათვის ავადმყოფობა ბოროტებაა, სულისათვის კი ბოროტება უსამართლობაა. ამიტომ დასჯა, როგორც სამართლიანობა, სულის მკურნალობაა, სასარგებ-

ლოა და მშვენიერი. სასამართლო, როგორც მედიცინა, შეიძლება არ იყოს სასიამოვნო, მაგრამ იგი სასარგებლოა და ამდენად მშვენიერიცაა. ისინი, ვინც დანაშაულს სჩადიან, მაგრამ სასჯელს გაურბიან, იმ ბავშვებს ჰგვანან, რომლებსაც მკურნალობა კი სურთ, მაგრამ ტკივილის ეშინიათ.

მშვენიერების უტილიტარისტული გაგება აქვს განვითარებული პლატონს „სახელმწიფოში". იგი წერს: „კარგად ამბობენ და იმეორებენ კიდეც, რომ მშვენიერი სასარგებლოა, ხოლო მავნე — სამარცხვინო [მახინჯი] („სახ". 457 b).

„ფილებოსში" პლატონი მშვენიერებად თვლის მეცნიერებას, რომელიც სიამოვნებას იწვევს და რომელსაც ტანჯვა არ ურევია. მეცნიერებიდან კი სიამოვნების მიღება ადამიანთა მცირე რიცხვს შეუძლია.

იგი ყურადღებას აქცევს ფერებით, ბგერებით და ფორმებით მიღებულ სიამოვნებას და იმ მეცნიერებებს, რომლებიც მათთან არის დაკავშირებული: მუსიკას, ფერწერას, სკულპტურას. პლატონი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ნაზ, ლამაზ ბგერებს, რომლებიც თავისთავადნი არიან და არ იმყოფებიან რაიმესთან მიმართებაში.

მშვენიერება პლატონს ესმის სამართლიანობად და ყოველივე, რაც მასთან არის ზიარებული, მშვენიერია, ხოლო საწინააღმდეგო მოვლენები — უსამართლობა, თავშეუკავებლობა, უზნეობა ჩათვლილია სიმახინჯედ („გორგია", 479 c).

პლატონი სასიამოვნოდ თვლის მშვენიერების შედეგს. ასეთია ბოროტებისა და ტანჯვისაგან განთავისუფლება („გორგია". 478 b.c). მართალია, ზოგჯერ სიამოვნებას იწვევს უზნეობა, მაგრამ ასეთ სიამოვნებას პლატონი უარყოფითად აფასებს. სიამოვნებას იწვევს ხელოვნების ისეთი სახეები, როგორიცაა ტრაგედია, დითირამბული პოეზია და სხვ. („გორგია", 502). მშვენიერად არის მიჩნეული ტანჯვაც კი, რომელიც ზიარებულია სიამოვნებას.

„პროტაგორაში" პლატონი ავითარებს მშვენიერების უფრო გნოსეოლოგიურ გაგებას (309 c). აქ მშვენიერად არის მიჩნეული ბრძენი ადამიანი. „კანონებში" იგი შიფრავს სიბრძნეს. სიბრძნე აქ გაგებულია „უმშვენიერეს და უდიდეს ჰარმონიად" (689 c). „სახელმწიფოში" სიბრძნესა და სათნოებას უახლოვდება რიტმი და ჰარმონია.

პლატონი მშვენიერად თვლის ბუნებრივ მოვლენებს, როგორიცაა ვარსკვლავებიანი ცა („სახ". 529 d), მაგრამ დასძენს, რომ გაცილებით უფრო მშვენიერია ჰეშმარიტება, რომელსაც გონებით ვწვდებით (იქვე).

როგორია საბოლოო ჯამში ეს პლატონური მშვენიერება? — ესაა თავისთავადი, დამოუკიდებელი, ყოველივე მიწიერისაგან და წინააღმდეგობისაგან განწმენდილი, მარადიული და უცვლელი, მარტივი და უნაწილო. ის არ მატულობს და არც კლებულობს, არ ხდება უკეთესი ან უარესი. უკეთესი არ ხდება იმიტომ, რომ მასზე უკეთესი არ არსებობს. გა-

უარესებაც არ შეუძლია, რადგან უცვლელია და ა. შ. მისი ადგილსამყოფელია მეორე სამყარო, ღმერთების სამყარო. საყურადღებოა აგრეთვე, თვალსაზრისი სიკეთის, მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების იგივეობის შესახებ. ამრიგად, როგორც ვხედავთ, პლატონის მშვენიერება იდეალურია, არაამქვეყნიური, გონებით მისაწვდომი, ობიექტი ინტუიციისა. მას მიწიერობის ნიშანწყალიც კი არა აქვს. მისკენ მიისწრაფიან მიწიერი საგნები, ემსგავსებიან და ეზიარებიან მას და მისგანვე იღებენ მშვენიერების თვისებას.

პლატონიც, მსგავსად სოკრატესი, მშვენიერების ზოგად არსს, ზოგად ბუნებას ეძებდა, პლატონი რომ ამაზე შეჩერებულიყო, შესაძლებელია მასთან სადავო იმდენი აღარა იქნებოდა რა და მომდევნო თაობებსაც ნაკლები ექნებოდათ თავსამტვრევი. მაგრამ მან მშვენიერებას არა მხოლოდ ცნებადი, ზოგადი არსებობა მიანიჭა. არანედ რეალურიც და ადგილსამყოფლად მეორე სამყარო მოუჩინა, ღმერთების და უკვდავი სულების სამყარო და ის სიკეთესა და სიბრძნესთან გააიგივა. ეს იყო მშვენიერების იდეალური, მიწიერებისაგან თავისუფალი არსებობა. ამიტომაც იყო, რომ მისი წვდომისათვის პლატონმა აუცილებლად ჩათვალა შეგრძნებებისა და ყოველგვარი გრძნობადობისაგან განთავისუფლება, გონებრივი ან ინტუიციური გზა, კათარზისი. ამან მის თეორიაში წარმოშვა რიგი სიძნელეები, როგორიცაა ზოგადი და ინდივიდუალური მშვენიერების მიმართების გარკვევის სიძნელე. ამისათვის საჭირო იყო ხიდის გადება მათ შორის და პლატონიც შეეცადა გაედო ხიდი სამდვილ. აბსოლუტურ მშვენიერებასა და მიწიერ მშვენიერებას შორის. ასეთ საშუალებად კი მან ეროსი ჩათვალა. პლატონის ვარაუდით, ეროსით შეპყრობილს თითქოს ბუმბული ესხმის და მიისწრაფის უმაღლეს მშვენიერებამდე ასამაღლებლად. უმაღლეს მშვენიერებას ადამიანი ადრეც ჰვრეტდა, მაშინ, როცა იმყოფებოდა მეორე სამყაროში, ღმერთებთან და უკვდავ სულებთან ერთად. ამქვეყნად კი ეროსი აახლოებს ადამიანს იმ სამყაროსთან, სადაც ის დაბადებამდე იმყოფებოდა. ეროსით შეპყრობილი თითქოს გონდაკარგულია. თავდაპირველად იგი მიისწრაფის რომელიმე ერთი სხეულისადმი, შემდეგ მრავალისადმი, მერე მშვენიერი სულებისადმი, მეცნიერებისადმი, ზნეობისა და კანონებისადმი და ბოლოს, მშვენიერებისადმი თავისთავად, რომელიც მარადიულია და უცვლელი, ყოვლისმომცველი და ერთიანი.

სიყვარული არის გამოხატულება ადამიანთა სწრაფვისა უკვდავებისადმი. ადამიანები აღწევენ კიდევაც მას, ზოგნი შთამომავლობის დატოვებით, ზოგნი სულიერი მემკვიდრეობით. პირველი სხეულებრივი უკვდავებაა, მეორე — სულიერი. პირველი დამახასიათებელია ქალებისათვის, და მათთან დაახლოებული მამაკაცებისთვის, მეორე—მხოლოდ მამაკა-

ცებისათვის. საერთოდ, კი პლატონს სიყვარული მიაჩნდა ადამიანთა სწრაფვად იმის შეძენისაკენ, რაც მათ არ გააჩნდათ.

ხიდის გადება აბსოლუტურ მშვენიერებასა და მიწიერს შორის ამ გზითაც შეუძლებელი იყო, რადგან თავიდან თვით გათხარა უფსკრული მათ შორის და შემდეგ ძნელი იყო ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად დაცილებული მოვლენების ურთიერთდაკავშირება. ამიტომაც იყო, რომ როგორც არისტოტელე, ისე მომდევნო თაობები თავს იმტვრევდნენ აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტაზე, მაგრამ ამაოდ.

როგორც ვხედავთ, პლატონის მშვენიერების თეორიას მითიურობის საკმაო დოზა ურევია, მაგრამ მითიურს მიღმა ადვილია მისი ჭეშმარიტი თვალსაზრისის ამოკითხვა.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ:

ა. პლატონის გაგებით, მშვენიერება ყოვლისმომცველი კატეგორიაა, რომელიც გვხვდება ხელოვნებაშიც, მეცნიერებაშიც, ადამიანთა ურთიერთობაშიც.

ბ. ერთმანეთის გვერდით ვხვდებით მშვენიერების უტილიტარისტულ, ჰედონისტურ, გნოსეოლოგიურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ გაგებებს.

გ. ჭეშმარიტ მშვენიერებად მიჩნეულია იდეალური, მარადიული, უცვლელი მშვენიერება, რომელიც დაცილებულია მიწიერ სამყაროს და იმყოფება ღმერთებთან ერთად მიღმა ქვეყანაში.

დ. ამის პარალელურად, მშვენიერება ჩათვლილია კონკრეტული მოვლენების ზოგად, საყოველთაო არსად.

ე. მშვენიერების ამქვეყნიურ, კონკრეტულ ფორმებს აქვთ რელატიური, ფარდობითი ხასიათი. ისინი არამდგრადი და ცვალებადნი არიან და ამდენად დაპირისპირებულნი აბსოლუტურ მშვენიერებასთან

პლატონი იდეალისტია, მაგრამ არა აბსოლუტური იდეალისტი, რადგან იგი მარადიული და უცვლელი მშვენიერების გვერდით შაინც ტოვებს ადგილს მშვენიერების მატერიალისტური გაგებისათვის.

პ ლ ა ტ ო ნ ი პ ო ე ზ ი ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. პლატონი ხელოვნების წარმოშობას მითიურად ხსნის. კერძოდ, „პროტაგორაში“ ჰყვება მითს იმის შესახებ, რომ ეპიმეტეიმ ყველა ცხოველს თავდასაცავად რაიმე უნარი უბოძა, მხოლოდ ადამიანი გაშორჩა. ამიტომ იყო, რომ პრომეთემ ათენას ცეცხლი მოპარა, ხოლო ჰეფესტს — რკინისა და ქსოვილეების დამზადების ხელოვნება. ხელოვნების საშუალებით ადამიანს თავისი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება სურდა. მაგრამ ეპიმეტეისაგან მოტყუებულმა ადამიანებმა არ იცოდნენ ერთად ცხოვრების ხელოვნება. მაშინ ზევსმა შეიცოდა ისინი და მათ სირცხვილისა და სიმართლის თვისება უბოძა, რითაც ადამიანთა მოდგმა განადგურებას გადაარჩინა („პროტაგორა“, 309c). როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში პლატონმა ხელოვნება ადამიანის სამსახურში ჩააყენა და მისი სასიცოცხლო მოთ-

ხოვნილებების დაკმაყოფილება დააკისრა, რაშიც გამოსჭვივის პლატონის თეორიის უტილიტარისტული ხასიათი.

პლატონის მითის მიხედვით, ხელოვნებას მფარველობენ და ფლობენ ათენა და ჰეფესტი. ხელოვანნი მასალას ბუნებიდან იღებენ და აწარმოებენ მის გადამუშავებას, რაც ბუნების მიერ მოვლენების შექმნასთან შედარებით ნაკლებ მნიშვნელოვანია. გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ პლატონი ასხვავებდა ორგვარ ხელოვნებას: ა. ხელოვნებას, რომელიც ემსახურება სხვა, უფრო დიდ მიზანს და ბ. ხელოვნება, რომელსაც მიზანი თავის თავშივე აქვს („პოლიტიკოსი", 281 e). პლატონი ამ უკანასკნელს აძლევდა უპირატესობას.

პლატონის კონცეფციას პოეზიის შესახებ თანამედროვე ტერმინით ირაციონალისტური შეიძლება ეწოდოს, რადგან ის ამტკიცებდა, რომ პოეზია შთაგონების, უფრო სწორად, ზეშთაგონების შედეგია[13]. პოეტის შთაგონება რაფსოდის დახმარებით გადაეცემა დანარჩენ მასას. პლატონის სოკრატეს მტკიცებით, იონი „ხელოვნებით გაბრძნობილი კი არა, ღვთაებრივი და ზეშთაგონებული მეხოტბეა ჰომეროსისა"[14].

„სოკრატეს აპოლოგიაში" პლატონი პოეტებს ადარებდა მკითხავთ და წინასწარმეტყველთ, რომელნიც ხშირად ბევრ რამეს კარგს აკეთებენ, მაგრამ მათ ამის შესახებ არაფერი იციან. მათ ბრძენებად თვლიან, მაგრამ ეს სწორი არაა, რადგან მათ მშვენიერების შესახებ აქვთ არა ცოდნა, არამედ წარმოდგენა (22 c,d). მართალია, მათ მოსწონთ მშვენიერი ფერები, ბგერები, ხაზები, მაგრამ არ იციან მშვენიერება თავისთავად („სახელმწიფო" 476 c).

შემოქმედების დროს პოეტი გავს ფრთაშესხმულ წმინდა არსს, რომელსაც შემოქმედება შეუძლია „გონებადახშულს და ცნობადაკარგულს", სამაგიეროდ მას გააჩნია „ღვთიური ძალა". რადგან „ღმერთი ართმევს მას გონებას და თავის მსახურად, ქურუმად აქცევს. ღმერთი მეტყველებს მისი პირით და ამრიგად, თავის ხმას გვაწვდის ჩვენ... ასე რომ. თითოეული პოეტი სხვა არა არის რა, თუ არა ღმერთის მთარგმნელი და განმმარტებელი". ხოლო პოეტური შემოქმედება არის არა „საკუთარი ხელოვნების, არამედ ღვთიური ზეშთაგონების" შედეგი. ამრიგად, პოეტები და რაფსოდები ღმერთის აზრების განმმარტებელნი არიან, ამ დროს მათ ეუფლებათ რიტმი და ჰარმონია, რაც შემოქმედების აუცილებელი პირობაა.

პლატონის აზრით, არც ერთ პოეტს არ მოუტანია რაიმე სარგებლობა ვინმესთვის, არ უმკურნალია და არ უსწავლებია ვინმესთვის, არ ყოფილა მხედართმთავარი და სხვ. („სახელმწიფო", 600). ეს კი იმიტომ, რომ პოეტები არ ჰქმნიან ნამდვილ არსს, არამედ მხოლოდ მოჩვენებითს („სახელმწიფო", 599 b). ასევე ისინი ჰქმნიან არა ნამდვილ სათნოებას, არამედ მხოლოდ მოჩვენებითს. ყოველივეს ისინი გამოხატავენ ლამაზი

ფერებით, ბგერებით, ხაზებით. თუ პოეზიას ამ სამკაულებს ჩამოვაცლით, მისგან არაფერი არ დარჩება. ანტიკურობაც ხელოვნება პლატონისათვის იყო თამაში და მიბაძვა. იგი იწვევს უგნურ სიამოვნებას. პოეზია და ხელოვნება საერთოდ ეწინააღმდეგება სიბრძნესა და ფილოსოფიას.

პლატონის აზრით, დღესასწაულებზე პოეტები შერჩევით უნდა ყოფილიყვნენ დაშვებულნი. კერძოდ, უნდა დაშვებულიყვნენ ისინი, რომლებსაც სახელმწიფოსთვის რაიმე სასარგებლო საქმე ჩაიდინეს, ანდა რომლებიც თვითონ კარგი ადამიანები არიან. პოეტის შექება ან ძაგება არ შეუძლია მასას, რომელსაც პოეზიისა არაფერი გაეგება. ამიტომ მასას არ აქვს პოეტის შექების ნება იმის გარეშე, თუ კანონმდებელთა თანხმობა არ მიიღო, თუნდაც პოეტი ორფეოსზე ტკბილად მღეროდეს. რადგან პოეტებმა არ იციან, თუ რას სჩადიან ან რას წერენ, ამიტომ მათ თავისუფლებას დიდი ზარალის მოტანა შეუძლია სახელმწიფოსთვის („კანონები“, 719 b).

პლატონის აზრით, „პოეტი არ უნდა თხზავდეს არაფერს ისეთს, რაც ეწინააღმდეგება სახელმწიფოს ტრადიციებს. სამართლიანობას. სილამაზეს და სიკეთეს“ („კანონები“, 801 d). ახალგაზრდები უნდა აღიზარდონ ისე, რომ არ ეშინოდეთ სიკვდილისა, ამიტომ პოეტური ნაწარმოებიდან. იქნება ეს ჰომეროსისა თუ სხვა ვინმესი, ამოღებული უნდა იქნეს ის ადგილები, სადაც მეორე სამყარო აღწერილია როგორც საშინელება. ავრეთვე ის ადგილები, სადაც გმირები მოთქვამენ და წუწუნებენ („სახელმწიფო“, 387 b). ნაწარმოებში არ უნდა იყოს ნათქვამი, თითქოს უსამართლონი უფრო ბედნიერნი არიან. ვიდრე სამართლიანნი, რომ ღმერთებს უარყოფითი თვისებები აქვთ. ჰომეროსიდან ამოღებული უნდა იქნეს ის ადგილები, სადაც აქილევსს მიეწერება ყოველგვარი სიმდაბლე: ტყვეების ამოხოცვა, ანგარება, ცემა-ტყეპა და სხვ.

ამიტომაც პლატონმა საჭიროდ ჩათვალა ერთგვარი „კომისიის“ ჩამოყალიბება, რომელშიც გაერთიანდებოდნენ მამაკაცები არანაკლებ 50 წლის ასაკისა. მათ ევალებოდათ შეერჩიათ აღზრდისათვის გამოსადეგი მუსიკა და პოეტური ნაწარმოები, უვარგისი კი უკუეგდოთ. მათ ევალებოდათ ამოეღოთ ხმარებიდან ნაწარმოები, სადაც გამოხატული იყო გოდება და წუწუნი, რაც ანაზებდა მეომრების სულს და სამშობლოს დაცვისათვის გამოუსადეგარსა ხდიდა. კარგი კანონმდებელიც ამ პრინციპებით უნდა ხელმძღვანელობდეს, ფიქრობდა პლატონი. გარდა ამისა, მას უნდა ესწავლებინა პოეტებისათვის გონიერება, დაერწმუნებია ისინი „ჭეშმარიტებს მშვენიერებაში“ („კანონები“, 663 e). ხოლო პოეტები, რომლებიც არ დაემორჩილებოდნენ ამ მართებულ მოთხოვნებს, უნდა გაძევებულიყვნენ სახელმწიფოდან, ფიქრობდა პლატონი.

პლატონი ცეკვისა და მუსიკის შესახებ პლატონი

ასხვავებდა ცეკვის ორ სახეს: ერთი, რომელიც „აღადგენს მუზის ენას“ და ამავე დროს ინარჩუნებს სიდიადესა და კეთილშობილებას. მეორე, რომელიც ემსახურება ჯანმრთელობას, სხეულის ნაწილების მოქნილობასა და მშვენიერებას („კანონები“, 795 e). ცეკვის მეორე სახეობა არის თავისებური სპორტი, რომელსაც მიეყავართ სხეულის სრულყოფისაკენ („კანონები“, 673).

პლატონი ფიქრობდა, რომ საჭიროა წესრიგი ყველგან და ყველაფერში, ასევე მუსიკასა და ცეკვაში. ცეკვაში წესრიგი რიტმია, მუსიკაში კი — ჰარმონია („კანონები“, 665). ხოლო რიტმისა და ჰარმონიის შეგრძნება ადამიანებს ღმერთებმა მისცეს და მას სიამოვნება უკავშირდება (653).

პლატონის აზრით, საჭიროა ცეკვებისათვის ღვთაებრივი ფორმის მიცემა და ისეთი ცეკვების აკრძალვა, რომლებიც ეწინააღმდეგება მას. იგი ვარაუდობდა, რომ როგორც სხეულისათვის დამღუპველია საკვების განუწყვეტელი ცვალებადობა და სახელმწიფოსათვის კანონების განუწყვეტელი ცვლილებები, ასევე ცეკვებშიც არაა სასურველი ფორმათა ხშირი ცვალებადობა („კანონები“ 797 b, c და 656 e).

პლატონს ცეკვაცა და მუსიკაც მიბაძვად მიაჩნდა. მუსიკა ემსახურება მოქალაქეთა აღზრდას, რადგან ბგერების რიტმსა და ჰარმონიას სათნოებისაკენ მიეყავართ. იგი აღვიძებს ჰარმონიის შეგრძნებას, რაც ხელს უწყობს წონასწორობისა და თანმიმდევრობის დაცვას. საჭიროა, რომ ქოროები გამოთქვამდნენ იმას, რაც მშვენიერია. ისინი ამით უნდა აჯადოებდნენ ბავშვების ნაზ სულს („კანონები“, 664). გარდა ამისა, ქოროები უნდა განსხვავდებოდნენ სხვადასხვა ასაკისა და სქესის მოქალაქეებისათვის. რადგან მუსიკა არის მიბაძვა ადამიანთა ხასიათისა, როგორც უკეთესთა, ისე უარესთა, აქიტომ საჭიროა, რომ სიმღერებში ღმერთების შესახებ ვადიდებდეთ ადამიანებს, რომლებმაც მშვენიერი და საძნელო საქმეები ჩაიდინეს, რომლებიც კანონების ერთგულნი იყვნენ და იცავდნენ მათ.

პ ლ ა ტ ო ნ ი მ ჭ ე ვ რ მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. პლატონი ფიქრობდა, რომ მჭევრმეტყველება ახლო დგას პოეზიასთან, რადგან ორივე თანამოქალაქეთა კეთილგანწყობილების მოპოვებას ემსახურება. („გორგია“, 502 c). გარდა ამისა, ჭეშმარიტი პოეზია და რიტორიკა მოქალაქეთა სულიერ გაუმჯობესებაზე ზრუნავს („გორგია“, 503 b). მაშასადამე, კარგი ორატორი, ფიქრობდა პლატონი, მიზნად ისახავს მოქალაქეთა აღზრდასა და ამაღლებას, მისი სიტყვა მიმართულია უმაღლესი სიკეთისაკენ. იგი ტყუილად არ ფანტავს სიტყვებს და ყოველთვის რაიმე ნიშნის მიხედვით მსჯელობს, იმ ნიშნის მიხედვით, რომელიც მის სულში იმყოფება („გორგია“, 503 b).

აქედან გამომდინარე, პლატონი მოითხოვდა, რომ ორატორს სცოდ-

ნოდა ეთიკური ცნებები, როგორიცაა სამართლიანობა, უსამართლობა, სიკეთე, ბოროტება და სხვ. მასა ვერ გაუგებს ორატორს, რომელმაც არ იცის ეს ცნებები და ვერც სათანადოდ განსჯის სადაო საგანს („ფედროსი", 277).

სოკრატე თავის დასაცავ სიტყვაში მოსამართლეებს მიმართავს, რომ ის მხოლოდ სიმართლეს იტყვის, არ გამოიყენებს სიტყვიერ სამკაულებს, არამედ ილაპარაკებს პირველივე პირზე მომდგარი სიტყვებით, რადგან საერთოდ, „ორატორის ვალია ილაპარაკოს სიმართლე" („სოკრატეს აპოლოგია", 18). ეს იმას ნიშნავს, რომ პლატონის აზრით, ორატორი უნდა ლაპარაკობდეს სიმართლეს არა მოსამართლეთა დასარწმუნებლად, არამედ ჭეშმარიტების დადგენის მიზნით. ამიტომაც ორატორს მოეთხოვება იმ საგნის კარგი ცოდნა, რომელზეც მსჯელობს, ე. ი. მან ამ საგნის შესახებ უნდა იცოდეს ჭეშმარიტებაც და სიცრუეც („ფედროსი", 277 c).

პლატონი ცოდნას წარმოდგენას უპირისპირებდა. წარმოდგენა ანუ შეხედულება კი პლატონს მიაჩნდა საგნის ბუნდოვან, ზერელე ცოდნად, რომლითაც ორატორი ვერასოდეს ვერ მიაღწევს ჭეშმარიტებას და ვერც კარგი ორატორი გახდება („ფედროსი", 262 c).

კარგი ორატორული სიტყვა აგებული უნდა იყოს ადამიანის სხეულის მსგავსად, ე. ი. უნდა ჰქონდეს შესავალი, რაც თავს შეესაბამება, დალაგება-შინაარსი (ტანის შესაბამისი) და ბოლოს, დასკვნა (კიდურების შესაბამისი), რაც შეიძლება იყოს ნათქვამის მოკლე, შეკუმშული განმეორება.

წინააღმდეგ კარგი ორატორისა, ცუდი ორატორი მიზნად ისახავს არა თანამოქალაქეთა აღზრდას, არამედ სასამართლოში მოსამართლეთა, ხოლო სახალხო კრებაზე ხალხის დარწმუნებას („გორგია". 452 e). ასეთი ორატორი დარწმუნების ოსტატია, ხოლო ხელოვნება, რომელსაც იგი ფლობს, არის არა ორატორული ხელოვნება, არამედ მოქნილობა და მოხერხებულობა („გორგია", 465).

ორატორს, ბუნებრივი ნიჭის გარდა, ესაჭიროება გავარჯიშება („ფედროსი", 269 d). აგრეთვე მსმენელთა სულის ცოდნა, რათა მათთვის შესაფერი სიტყვა შეარჩიოს. პლატონის აზრით, კარგი მეფეც მიმართავს ორატორულ ხელოვნებას ხალხის დასარწმუნებლად. ეს კი არის სამართლიანობა. ამრიგად, ორატორული ხელოვნება უახლოვდება პოლიტიკას, მაგრამ მასთან იგივეობრივი არ არის („პოლიტიკოსი", 304).

პლატონი ზეპირ სიტყვას უპირატესობას ანიჭებდა წერილობითთან შედარებით, რადგან წერილობითი სიტყვა ასუსტებს მეხსიერებას („ფედროსი", 275).

„კრატილოსში" პლატონმა უარყო თეორია, რომლის მიხედვით ენა წარმოშობილია ხელშეკრულების საფუძველზე („კრატილოსი", 384 a).

ამის ნაცელად წამოაყენა თეორია, რომ ენა არის საგნებისადმი მიბაძვის შედეგი (იქვე, 430 e). ამ შემთხვევაში პლატონი მიბაძვის თეორიას ავითარებს. ამრიგად, პლატონის შეხედულებანი ორატორულ ხელოვნებაზე შემდეგია:

1. ჭეშმარიტი ორატორული ხელოვნება ენსახურება მოქალაქეთა კეთილდღეობას.

2. იგი არის საგნისა და მსმენელთა სულის კარგად ცოდნის, ბუნებრივი ნიჭისა და გავარჯიშების შედეგი.

3. ორატორული ხელოვნება უახლოვდება პოლიტიკასა და პოეზიას, მაგრამ მათთან იგივეობრივი არ არის.

4. ორატორულ სიტყვას აქვს სამი ძირითადი ნაწილი: შესავალი, შინაარსი და დასკვნა.

5. ყალბი ორატორი მიზნად ისახავს დარწმუნებას, იგი ხელმძღვანელობს შეხედულებით და არა ცოდნით.

პ ლ ა ტ ო ნ ი ა ღ ზ რ დ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. პლატონმა შექმნა აღზრდის სისტემა, რაც შემდეგში განავითარა და გააღრმავა არისტოტელემ. პლატონის აზრით, აღზრდა ჩვილი ასაკიდანვე უნდა იწყებოდეს. პატარა ბავშვი შეიძლება ისევე გამოიძერწოს, როგორც ცვილი („სახელმწიფო", 789 e). ჩვილი ბავშვის აღზრდაში ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ ბავშვს ნაკვთები არ დაუზიანდეს. საჭიროა ბავშვი მოძრაობაში იყოს დღისითაც და ღამითაც. თუ ტირის, უნდა ვამოძრაოთ, რაც გარეგან შიშს წარმოშობს, ხოლო გარეგანი შიში შინაგანს აძევებს. თუ ტირის, საგნების მიახლოებით უნდა გამოვიცნოთ, რა სურს მას და რაა მისი ტირილის მიზეზი. საჭიროა ბავშვებს განვუვითაროთ ხელ-ფეხის მოქნილობა, რისთვისაც საჭიროა ვავარჯიშოთ სირბილში, ცხენოსნობაში, ჭიდაობაში, ნადირობაში და სხვ. ბავშვებს ერთნაირად უნდა განვუვითაროთ როგორც მარჯვენა, ისე მარცხენა კიდურები. ვარჯიშობასა და თამაშობებში უნდა მონაწილეობდნენ როგორც ბავშვები, ისე ქალები და მოსუცები. ასევე სამხედრო ხქმე უნდა შეისწავლონ ყველა ასაკისა და სქესის მოქალაქეებმა.

ბავშვებს ჯერ სხეული უნდა გაუკაჟდეთ და შემდეგ სული. სხეულს ვარჯიში და სპორტი აკაჟებს, ხოლო სულს — მუსიკა („სახელმწიფო", 498 b, 410 c). ჭეშმარიტად აღზრდილად ჩაითვლება ის, ვინც იცის მუსიკაც და ცეკვაც („კანონები", 654—655 d). ცეკვა უვითარებს ახალგაზრდობას ლამაზ მიხვრა-მოხვრას, ხოლო მუსიკა ასწავლის მახინჯისა და მშვენიერის განსხვავებას. კაცი ბრძენია მაშინ, თუ შეუძლია განასხვაოს მანძილი მაღალსა და დაბალ ტონებს შორის. მართალია, კარგია ის მუსიკა, რომელიც ადამიანის სულს გადმოსცემს, მაგრამ არ ვარგა მუსიკა, რომელიც ზედმეტად ანაზებს ადამიანის სულს. მუსიკა და ცეკვა ახალ-

გაზრდაში ვაჟკაცურ გრძნობებს უნდა იწვევდეს, ააქტიურებდეს და ამავე დროს ამშვიდებდეს მას.

პლატონი ასხვავებდა ცეკვის ორ ფორმას: სამხედროს და სამშვიდობოს. პირველში მეტია მოძრაობა, ვიდრე მეორეში. ამას გარდა, იგი ასახელებდა ვაკხიურ ცეკვას, ლოთების ცეკვას. მას სანიმუშოდ მიაჩნდა ცეკვა, რომელშიც ღმერთებს ბაძავდნენ და რომელიც ახალგაზრდებში ლამაზი მოძრაობის ფორმებს ავითარებდა.

პლატონი მოითხოვდა ახალგაზრდობის ყოველმხრივ. ჰარმონიულ განვითარებას, რის გამოც წინააღმდეგი იყო ცალმხრივი, მუსიკალური ან სპორტული, აღზრდისა. ჰარმონიულად განვითაოებული ახალგაზრდა იქნება როგორც გონიერი, ისე მამაცი („სახელმწიფო“, 411). ბავშვთა და ახალგაზრდათა ჰარმონიულ აღზრდას უნდა ემსაჯურებოდეს პოეზიაც, რომელიც არ უნდა იყოს არც ძალიან მხიარული და არც ძალიან სამწუხარო. რაც შეეხება სპორტს, იგი საჭიროა არა მხოლოდ სხეულის განვითარებისათვის, არამედ ავადმყოფობის წინააღმდეგ საბრძოლველადაც. ასე მიზანშეწონილად მიაჩნდა ნადირობის ისეთი ფორმების გამოყენება, რომელიც სრულყოფდა ახალგაზრდობის სულს („კანონები“, 823 d). შერჩეული უნდა ყოფილიყო ნადირობის ის სახეები, რაც არ მიაყენებდა ზიანს არც ახალგაზრდობასა და არც მოსახლეობას. მაგალითად, თევზის ჭერა დასაშვებია, მაგრამ ისე, რომ წყალი არ გაბინძურდეს („კანონები“, 824). ხოლო ნადირობა ძაღლებითა და ცხენებით არ ვარგა, რადგან ის არ სრულყოფს ახალგაზრდობის სულს.

პლატონი ასხვავებდა ასაკობრივ აღზრდას. 6 წლამდე დასაშვებად მიაჩნდა გოგონებისა და ბიჭუნების ერთად სწავლება, ამის შემდეგ უნდა დაწყებულიყო განცალკევების პროცესი. 10-დან 13 წლამდე მოზარდებს უნდა ესწავლათ წერა-კითხვა. 13 წლიდან — კითარაზე დაკვრა. სპორტისა და მუსიკის გარდა, იგი აუცილებლად თვლიდა ახალგაზრდობისათვის მათემატიკის, გეომეტრიისა და ასტრონომიის სწავლებას. ეს მათემატიკური განათლება მას სავალდებულოდ მიაჩნდა ყველა თავისუფალი მოქალაქისათვის.

პლატონი მოითხოვდა, რომ სწავლებას ჰქონოდა არა იძულებითი ხასიათი, არამედ თამაშისა, როგორც ეგვიპტელებში, რომლებიც სწავლების პროცესში იყენებდნენ თვალსაჩინოებებს: ვაშლებს, ჰურჰელს, მიმართავდნენ თამაშის სხვადასხვა სახეობებს, რითაც გაცილებით მეტ შედეგს აღწევდნენ, ვიდრე იძულებითი სწავლების დროს („კანონები“, 820 d). მით უმეტეს, რომ იძულებით შეძენილი ცოდნა მყარი არ არის („სახელმწიფო“, 536 l).

პლატონი მოზრდილთათვის აუცილებლად თვლიდა დიალექტიკის შესწავლას, რადგან მისი აზრით, მხოლოდ დიალექტიკით შეიძლება ჭეშმარიტი ცოდნის მიღება, იდეების წვდომა. დიალექტიკაში პლატონი ფი-

ლოსოფიას გულისხმობდა, ცნებებით ოპერირებას. ამისთვის საჭიროდ მიაჩნდა შეგრძნებებისგან განთავისუფლება და შედგომა წმინდა გონებრივი ჭვრეტის გზაზე. ამნაირად ადამიანი თავისუფლდება სიმრავლის ტყეობისაგან და გადადის უზოგადეს ცნებებზე. დიალექტიკის შემდეგ იგი აყენებდა მათემატიკური საგნების სწავლებას.

პლატონ აუცილებლად მიაჩნდა ახალგაზრდობაში რწმენის განმტკიცება, განსაკუთრებით ღმერთის არსებობის შესახებ. ღმერთების შესახებ მათ უნდა ასწავლიდნენ ყოველივე დადებითსა და ამაღლებულს, რომ ისინი არიან ყოვლად ძლიერნი, კეთილნი და ბრძენნი და ამიტომ ისინი არ შეიძლება ბოროტების მიზეზნი იყვნენ. ახალგაზრდებს არ უნდა უნერგავდნენ აზრს ღმერთების ცვალებადობის, მით უმეტეს, მათი მოკვდავობის შესახებ, არც იმას, თითქოს ისინი ებრძვიან და მტრობენ ერთიმეორეს. არ უნდა მიაწერდნენ მათ არც სიცრუის, უცოდინარობის, ტანჯვის, მწუხარების, სიხარულის ან სიამოვნების განცდის თვისებებს, რადგან ღმერთებს ცვალებადობა არ შეუძლიათ.

ამიტომ ბავშვებისა და ახალგაზრდობის მასწავლებლებად არ გამოდგებიან ისინი, რომლებსაც ღმერთებზე უარყოფითი შეხედულება აქვთ, არც ის თხზულებანი, რომლებიც ასეთ შეხედულებებს შეიცავენ. თხზულებებიდან ღმერთების შესახებ უარყოფითი თვალსაზრისის შემცველი ადგილები ამოღებულ უნდა იქნეს. საერთოდ, კარგი იქნება, თუ არ მიეცემათ წერის უფლება იმათ, რომლებიც ღმერთებზე რაიმე უარყოფითსა წერენ. ხოლო ისინი, ვინც წერენ, თავის შემოქმედებაში უმეტესად უნდა იმეორებდნენ ძველს, ერიდებოდნენ ახალსა და ორიგინალურს.

პლატონის აზრით, სიმართლის მოყვარე და პირდაპირი ადამიანების აღსაზრდელად არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული სიცრუე. ხოლო კარგად აღზრდილმა მოქალაქემ უნდა იცოდეს როგორც სამართლიანი მართვა, ისე სათანადოდ მორჩილება („კანონები“, 643 I). მას უნდა სძულდეს უსამართლობა და უყვარდეს სიმართლე, არ უნდა ისწრაფოდეს მხოლოდ ქონების შეძენისაკენ, შეეძლოს ტანჯვისა და სიამოვნების გონიერული წარმართვა (იქვე, 653 c). ცუდია, როცა ახალგაზრდობის სულში სურვილი ეწინააღმდეგება აზრს, ნებისყოფა—სიამოვნებას, გონება—ტანჯვას და ა. შ.

პლატონის აზრით, ქალები, მართალია, მამაკაცებზე სუსტნი არიან, მაგრამ მათ ისეთივე ბუნება აქვთ, როგორიც მამაკაცებს. ამიტომ ისინი ისევე უნდა ვარჯიშობდნენ პალესტრებში როგორც მამაკაცები, ისეთივე აღზრდა უნდა მიიღონ, როგორიც მამაკაცებმა. ქალებს რომ არ ჰქონოდათ სათანადო აღზრდა, სახელმწიფოს ძლიერება განახევრდებოდა. ამიტომ სახელმწიფომ არ უნდა დაუშვას, რომ ქალები განებივრდნენ და განაზდნენ. ისინი არ უნდა ამყოფონ დიდს ფუფუნებაში. საერთოდ, არა მარტო ქალები, არამედ უსაქმურობისაგან გასუქებული და დაუძლურე-

ბული ადამიანები შრომითა და წვალებით გაკაჟებულთა მსხვერპლი გახდებიან. სამარცხვინო იქნებოდა, რომ მტრის შემოსევისას ქალებს არ შეეძლოთ შვილებისა და თავის დაცვა, რაც ცხოველებსაც კი შეუძლიათ. ამიტომ ქალები არ უნდა მორიდებოდნენ პალესტრებში შიშველ ვარჯიშს, როგორც მამაკაცები. ხოლო სათნოებით შემოსილთ მონაწილეობა უნდა მიეღოთ სამშობლოს დაცვაში, როგორც საკრომატიდებს („სახელმწიფო", 452 c—457)[15]. ქალებისათვის ზომიერი და არა გადაჭარბებული მოძრაობა განსაკუთრებით საჭიროა, ფიქრობდა პლატონი, ფეხმძიმობის პერიოდში, რათა ჯანმრთელი თაობა ეშვათ.

პლატონს მიზანშეწონილად მიაჩნდა შერჩევა კაცობრიობის მოდგმის გაუმჯობესებისათვის, რისთვისაც საჭიროდ თვლიდა საუკეთესო მამაკაცთა შეერთებას ასეთსავე ქალიშვილებთან. აკადმყოფი და ხეიბარი შთამომავლობა კი უნდა ჩამოსცილებოდა საზოგადოებას და უნდა აღზრდილიყო სადმე განმარტოებით.

მკურნალობა უნდა ჩატარებულიყო იმათი, რომელთა განკურნებაც შეიძლებოდა, ხოლო განუკურნებელთათვის უმჯობესად თვლიდა სიკვდილს, რათა არ წარმოეშვათ ასეთივე არასრულფასოვანი თაობა. რაც შეეხება მკურნალს, იგი თვითონ უნდა ყოფილიყო კარგად აღზრდილი, რათა შეძლებოდა წარმატებით მკურნალობა.

პლატონი წინააღმდეგი იყო არა მხოლოდ ქალების, არამედ, საერთოდ, მოზარდი თაობის ფუფუნებაში აღზრდისა. ფუფუნება, მისი აზრით, ამძიმებს აღსაზრდელთა ხასიათს, კაცთმოძულეთ და ცხოვრებისათვის გაუფუსლებელს ხდის მათ („სახელმწიფო", 791 e). მაგალითისათვის ასახელებდა სპარსეთის მეფის შთამომავალთ, რომელთაც ზედმეტად ფუფუნებაში ზრდიდნენ და რამაც საბოლოოდ დაღუპა ისინი. მისი აზრით, საჭირო იყო მოზარდ თაობაში სიცხისა და სიცივის, გაჭირვებისა და სიძნელეების ატანის, ხოლო ჭამა-სმაში თავშეკავების თვისების გამომუშავება.

პლატონი ასხვავებდა აღზრდას სოციალური მდგომარეობის მიხედვით. ამ მხრივ საყურადღებოა მისი მოსაზრება მოლაშქრეთა აღზრდის შესახებ. მისი აზრით, მათი ჯანმრთელობა დამოკიდებულია მათ სულიერ მდგომარეობაზე, რისთვისაც საჭიროდ მიაჩნდა მოლაშქრეთა სულიერი გაკაჟება; მათში თავშეკავების, მდგომარეობის ცვალებადობისადმი ადვილად შეგუების, ლაშქრობის სიძნელეების ატანის, კარგი მხედველობისა და სმენის თვისებების გამომუშავება.

მისი აზრით, მოლაშქრეთ არ უნდა ჰქონოდათ არავითარი საკუთრება: ოქრო-ვერცხლი, ოჯახი, ცოლ-შვილი და სხვ. ავითარებდა რა ამ აზრს, პლატონი მივიდა არა მხოლოდ ქონების, არამედ ცოლთა და შვილთა ერთიანობის იდეამდეც კი. მოლაშქრენი ამ შემთხვევაში უკეთ შეძლებ-

დნენ სახელმწიფოს დაცვას. შემდეგში ეს იდეები პლატონმა გაავრცელა მთელ საზოგადოებაზე. მოქალაქე ამ შემთხვევაში იზრუნებდა ყველა ბავშვზე და არა მხოლოდ საკუთარზე. ამას გარდა, ბავშვები უნდა აღეზარდათ არა დედებს, არამედ ძიძებს, რათა ქალებს მეტი თავისუფალი დრო დარჩენოდათ. ქალთათვის მშობიარობა დასაშვებად მიაჩნდა 20—40 წწ. ასაკში, მამაკაცთათვის შვილის ყოლა 30—55 წწ. ასაკში.

კარგი მმართველი, ფიქრობდა პლატონი, ცდილობს მოქალაქეთა სათანადო აღზრდას, ცუდი მმართველი, პირიქით, არ დაუშვებს, რომ ხელქვეითნი ყოფილიყვნენ „ღირსეულნი, მდიდარნი, ძლიერნი, მამაცნი და საერთოდ, სამხედრო საქმის კარგი მცოდნენი“ („კანონები“, 832 c).

იმ შემთხვევაში, თუ კანონები გონიერულია, ქვეშევრდომნი უნდა ემორჩილებოდნენ როგორც კანონებს, ისე კანონმდებელთ. გონიერული კანონები კი გონიერ სახელმწიფოში არსებობენ. ასეთ სახელმწიფოში კანონები ხშირად არ იცვლება, უგნური მმართველნი კი მათ ხშირად სცვლიან, რადგან ჰგონიათ, რომ ამით დიდად ზრუნავენ სახელმწიფოზე.

1. ამრიგად, როგორც ვხედავთ, პლატონი ყოველმხრივი ჰარმონიული აღზრდის მომხრეა.

2. მისი აღზრდის სისტემაში დიდი ადგილი უკავია სპორტულ და მუსიკალურ აღზრდას, თუმცა არაა დავიწყებული მათემატიკური და მორალური აღზრდა.

3. ქალები მამაკაცთა თანაბარ აღზრდას იღებენ.

4. სწავლება მიმდინარეობს თამაშის და არა იძულების გზით.

5. აღზრდა განსხვავებულია ასაკისა და სოციალური მდგომარეობის მიხედვით.

6. დიდი ადგილი ეთმობა ახალგაზრდობაში ამტანიანობის თვისების გამომუშავებას, რის გამოც დაგმობილია ფუფუნებაში აღზრდა.

7. პლატონი წინააღმდეგია მოლაშქრეთა კერძო საკუთრებისა.

8. აღიარებს საკუთრების, ცოლთა და შვილთა განსაზოგადების იდეას.

9. გონიერ სახელმწიფოში აღზრდა სახელმწიფოებრივი საქმეა.

10. პლატონი ხელოვნებას უტილიტარულ ფუნქციას აკისრებს: კერძოდ, იგი უნდა ემსახურებოდეს ადამიანთა კეთილდღეობას და ავსებდეს იმ ნაკლოვან მხარეებს, რაც ადამიანებს თანდაყოლილი აქვთ.

11. ხელოვნების ისეთ სახეებს, როგორიცაა ცეკვა და მუსიკა, დიდი მნიშვნელობა ეძლეოდათ აღზრდაში, როგორც ახალგაზრდობის სხეულებრივი და სულიერი მოქმედების დახვეწის საშუალებას.

12. ხელოვნება, ერთი მხრივ, მიაჩნდა ზეშთაგონების შედეგად და მეორე მხრივ, მიბაძვად, რომელიც ვერ წვდება საგანთა არსს და მხოლოდ მოჩვენებებსა და წარმოდგენებს ემყარება.

13. პლატონი მიზანშეწონილად თვლიდა სპეციალური კომისიის შექ-

მნას აღსაზრდელად გამოსადეგი მუსიკალური და პოეტური ნაწარმოებების შესარჩევად და უვარგისთა უარსაყოფად.

თავი VI

არისტოტელეს ესთეტიკური შეხედულებები

არისტოტელე მშვენიერების შესახებ. არისტოტელემ თავის შრომებში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ესთეტიკისა და ხელოვნების პრობლემებს. მისი შეხედულებები ყალიბდებოდა პლატონთან კამათში, მაგრამ მან ვერ შეძლო პლატონის გავლენისაგან საბოლოოდ თავის დაღწევა და ამიტომ მისი მოძღვრება ამავე დროს პლატონის შეხედულებების შემდგომ განვითარებას წარმოადგენს. მართალია, არისტოტელეს შეხედულებათა ნაწილი მოძველდა, მაგრამ დიდმა ნაწილმა მნიშვნელობა დღემდე შეინარჩუნა. ამიტომ შეიძლება როგორც მისი მრავალი შეხედულების გაზიარება, ისე კამათი მასთან როგორც თანამედროვესთან.

პლატონის ხაზის განვითარებას წარმოადგენს მშვენიერების ეთიკური გაგება არისტოტელეს მიერ. მაგალითად, „დიდ ეთიკაში“ მშვენიერებად მიჩნეულია სიკეთე, სიმამაცე, გონიერება და სხვ. (1190 b). ხოლო სიკეთე ამავე დროს სასიამოვნოდ არის ჩათვლილი. „რიტორიკაში“ მშვენიერებაა სიმართლე, პატიოსნება, გონიერება, სიმამაცე, დიდსულოვნება, ზომიერება, ხელგაშლილობა, პატრიოტიზმი, მტრებზე გამარჯვება, დიდება, პატივი, მოგონება და სხვ. არისტოტელე წერდა: „მშვენიერია ის, რაც არის თავისთავად სასურველი და საქები. ანდა ის, რაც სიკეთეა, სასიამოვნოცაა, რადგან სიკეთეა“.

არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ მიზანი სჭობს საშუალებას, რომლითაც მიზანი ხორციელდება. ამიტომ მშვენიერება როგორც მიზანი, სჭობს ყოველივე იმას, რაც მის განხორციელებას ემსახურება: „მიზანია ის, რისთვისაც ხდება სხვა რამ. ე. ი. მიზანი არის ის, რისთვისაც სხვა დანარჩენი არსებობს“ (1363 b).

„დიდ ეთიკაში“ არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ მშვენიერი არის ადამიანი, რომელიც სამართლიანია, მამაცი, პატიოსანი და სათნო. მშვენიერია მოვლენა, რომელიც სათნოებას უკავშირდება: ძალაუფლება, სიხელე, პატივი და სხვ. მაგრამ იმ პირობით, თუ ამ თვისებებით ადამიანს არავისათვის არ მოაქვს რაიმე ვნება („დიდი ეთიკა“, 1,9).

არისტოტელე მშვენიერად თვლის აგრეთვე სხეულს, თუ ის არ უშლის ხელს სულის მოქმედებას („დიდი ეთიკა“, 1207 b, 1208 a).

არისტოტელეს აზრით, ზნეობრივი ადამიანი მოქმედებს არა ანგარების მიზნით, არამედ მშვენიერებისათვის. ეს კი მას ეგოიზმის თავისებურ გამოვლენად მიაჩნია: „როგორც ჩანს, სწორედ ასეთი ადამიანია ეგოის-

ტი, რადგან ის ითვისებს ყოველივე მშვენიერს და საუკეთესოს, ემსახურება და ემორჩილება იმას, რაც ყველაზე ძლიერია" („ეთიკა", წ. 9. თ.)).

არისტოტელე განიხილავს აგრეთვე მშვენიერებისა და მეგობრობის მიმართების საკითხს. მისი აზრით, მეგობრობა „მშვენიერია", თუ ის ემსახურება არა ანგარებას, არამედ სათნოებასა და სიკეთეს („დიდი ეთიკა", 1209 d). დაახლოებით იგივე თვალსაზრისი კითარდება „ეთიკაშიც": „ზნეობრივი ადამიანი მოქმედებს „მშვენიერებისათვის და რაც უფრო სრულყოფილია ის, მით უფრო მეტ ზემოქმედებას ახდენს მასზე მეგობროობა და მშვენიერება" (წ. 6, თ. 8). სამართლიანობა კი მას ყოველთვის არ მიაჩნია მშვენიერად, რადგან „უფრო სამარცხვინოა სამართლიანი ვიდრე უსამართლო სასჯელის მოხდა" („რიტორიკა", 1366 b).

ამას გარდა, არისტოტელემ მშვენიერება ჩათვალა თავისთავადად. ხოლო თავისთავადი სჯობს იმას, რაც არაა ასეთი („რიტორიკა", 1363 b). ისევე, როგორც თავისუფალი და დამოუკიდებელი ადამიანი სჯობს არათავისუფალს.

მაგრამ „მეტაფიზიკაში" ვხვდებით ადგილს, სადაც არისტოტელე წინააღმდეგია მშვენიერების და სათნოების გაიგივებისა. იგი წერს: „სიკეთე და მშვენიერება სხვადასხვაა. სიკეთე ყოველთვის მოქმედებაშია, მშვენიერება კი უმოქმედო სხეულებშიც არსებობს" („მეტაფიზიკა", 1078 a).

„მეტაფიზიკაშივე" არის ადგილი, სადაც მშვენიერება უახლოვდება მათემატიკურ ან გეომეტრიულ მოვლენას: „მშვენიერების უმთავრესი ფორმებია წესრიგი, სიმეტრია და განსაზღვრულობა, რისკენაც არის უმთავრესად მიმართული მათემატიკურ მეცნიერებათა დასაბუთება და თუ ისინი უმრავლესი მოვლენების მიზეზად ჩანან (მე ეგულისხმობ წესრიგსა და განსაზღვრულობას), ცხადია, რომ მათემატიკური მეცნიერებანი როგორღაც ისეთი სახის მიზეზებზეც იმსჯელებენ, როგორიცაა მშვენიერება" („მეტაფიზიკა", 1078 a).

არისტოტელე მშვენიერებას უკავშირებდა სიამოვნებას, ასხვავებდა მოვლენებს, რომლებიც სიამოვნებას იწვევენ იმათგან, რომელნიც თვითონ არიან სასიამოვნო და სასურველი. სიამოვნების შედეგი კი არის ტკბობა („რიტორიკა", 1362 b, 1363 b), მსჯელობს არისტოტელე. ზნეობრივ მოქმედებას იგი აკუთვნებდა იმ რიგის მოვლენებს. რომლებიც სიამოვნებას იწვევს. ზოგჯერ ადამიანები უზნეობას სჩადიან სიამოვნების გამო, ხოლო ტანჯვისა და უსიამოვნების გამო მშვენიერებას გაურბიან („ეთიკა", წ. 2, 2).

სიამოვნების არსი კი მას ესმოდა, ძირითადად, როგორც ბუნებრივი მდგომარეობისადმი დაბრუნება, ბუნებრივი მდგომარეობის აღდგენა („რიტორიკა", 1370 d). ბუნებრივი, მისი აზრით, მუდმივია და მას უპირისპირდება „ჩვეულებრივი", როგორც არამუდმივი.

სიამოვნებასთან დაკავშირებით არისტოტელე განიხილავს იძულების საკითხს. იძულებას ის ახასიათებს, როგორც ბუნების საწინააღმდეგოსა და მტანჯველს. ამიტომ ილაშქრებს ის ტირანიისა და ყოველგვარი იძულების, როგორც არაბუნებრიების წინააღმდეგ. მისი საპირისპირო, ბუნებრივი კი არის არაიძულებითი და ამიტომაც სასიამოვნო და სასურველი. ბუნებრივად და სასიამოვნოდ თვლის არისტოტელე: „გართობას, დროსტარებას, უზრუნველობას, დასვენებას, ძილს, რადგან არც ერთ ამათგანს არა აქვს კავშირი იძულებასთან და ყველგან, სადაც კი ვნებაა, სიამოვნებაცაა. ვნება ხომ სიამოვნებისაკენ მისწრაფებაა“ („რიტორიკა“, 1370 d). სასიამოვნოთა რიცხვში არისტოტელე ათავსებს აგრეთვე წარსული მოვლენების. უსიამოვნო წარსული მოვლენების მოგონებასაც კი, თუ მას თან სდევს მშვენიერება და სიკეთე („რიტორიკა“, 1370 b). სასიამოვნოა მომავალი სასურველი მოვლენებისა და დაუკმაყოფილებელი სურვილების განხორციელების წარმოდგენა, მაგალითად, მწყურვალის მიერ წყურვილის დაკმაყოფილების წარმოდგენა და სხვ.

სიამოვნება, მისი აზრით, თან სდევს, აგრეთვე რაიმე მოქმედების დამთავრებას, მაგრამ სიამოვნებაში, როგორც ყოველივე ‘ სხვაში, საჭიროა ზომიერების დაცვა („ეთიკა“, II, 2).

არისტოტელეს აზრით, „ჭეშმარიტების ჭვრეტას თან სდევს უდიდესი სიამოვნება, რადგან ესაა ყველაზე სუფთა და ძლიერი სიამოვნება“ („ეთ“., ნ. 10, 7). ეს უნდა გავიგოთ იმ სიამოვნებად, რომელიც მეცნიერებას მოსდევს. მაგრამ მეცნიერებისაგან სიამოვნების მიღება შეუძლია იმას, ვისაც ის ესმის, ისევე როგორც სამართლიანობისაგან სიამოვნების მიღება შეუძლია სამართლიანს („ეთ.“, წ. 10, § 1). გეომეტრიისა და არქიტექტურისაგან — გეომეტრიისა და არქიტექტურის მცოდნეს („ეთ“., 10, § 5) და სხვ.

არისტოტელე ვერ მივიდა მშვენიერების საბოლოო, ამომწურავ, უნივერსალურ განსაზღვრებამდე. მან მშვენიერების რამდენიმე ასპექტი, ანუ რამდენიმე მხარე განიხილა, კერძოდ, ეთიკური, მათემატიკურ-გეომეტრიული და სხვ. მიუხედავად ამისა, არისტოტელეს შენდობილებათა ნაწილი დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას და არ შეიძლება მათი უგულებელყოფა. კერძოდ, არ შეიძლება არ გავიზიაროთ მისი კონცეფცია ეთიკურისა და მშვენიერების მიმართების შესახებ, მშვენიერების დამთხვევა მათემატიკურთან, გეომეტრიულთან ანუ სიმეტრიულთან და ჰარმონიულთან, ზომიერების აუცილებლობის მოთხოვნა მშვენიერებაში და სხვ. მაგრამ ზოგიერთი მისი თვალსაზრისი დაზუსტებას და კორექტივს მოითხოვს. მაგალითად, თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ შრომა უსიამოვნოა და იძულებითი. ჯერ ერთი, აქაც საჭიროა ზომიერების დაცვა, მეორე, არ შეიძლება ხელაღებით შრომის ყველა სახეობის უსიამოვნოდ

და იძულებითად ჩათვლა. არისტოტელეს ამ კონცეფციაში მონათმფლობელობის იდეოლოგის თვალსაზრისი გამოსჭვივის, რომლისათვისაც უოველგვარი შრომა იყო იძულება, არასასიამოვნო და მტანჯველი.

არისტოტელე ტრაგედიის შესახებ. არისტოტელემ „პოეტიკაში“ ჩამოაყალიბა თეორია ტრაგედიისა და კომედიის შესახებ. მაგრამ რადგან ეს ნაწარმოები დასრულებული სახით არ არის ჩვენამდე მოღწეული, ამიტომ მასში ბოლომდე არაა მიყვანილი კომედიის თეორია. „პოეტიკის“ დაუსრულებლობას ჰოწმობს „რიტორიკა“, სადაც არისტოტელე ახსენებს თავის თვალსაზრისს სიცილის შესახებ „პოეტიკიდან“, მაგრამ „პოეტიკაში“ ვერ ვხვდებით ამ თეორიას. პარალელურად ამისა, არისტოტელემ გამოთქვა თვალსაზრისი, რომელიც შეეხება ხელოვნებას საერთოდ და არა მხოლოდ ტრაგედიის ხელოვნებას. ასეთია თვალსაზრისი ტრაგედიის კათარზული დანიშნულების შესახებ, მიბაძვის თეორია, თვალსაზრისი პოეზიისა და ისტორიის მიმართების შესახებ, ნაწარმოებში მოქმედების, ხასიათების, ფაბულის მნიშვნელობის შესახებ და სხვ.

არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია და საერთოდ, ხელოვნების ნებისმიერი დარგი მიბაძვას წარმოადგენს[16], მაგრამ ხელოვნების დარგები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან მიბაძვის საშუალებით, ხერხებითა და საგნით. არისტოტელე იქვე განმარტავს, თუ რას გულისხმობს მიბაძვაში; მიბაძვა მას ასახვად ესმის. ასხვავებს მიბაძვის შემდეგ სახეებს: ა. ასახვა ისე, როგორიც არის ან იყო მოვლენა, ბ. ასახვა ისე, როგორც ამბობენ, ან როგორც გვეჩვენება, გ. ასახვა ისე, როგორც იგი უნდა იყოს. თუ დავუკვირდებით, მივხვდებით, რომ პირველ შემთხვევაში არისტოტელე გულისხმობს საგნის რეალურ ასახვას, როდესაც ასლი სავსებით შეესატყვისება დედანს. მეორე შემთხვევაში იგულისხმება ასახვა საკუთარი ან სხვისი წარმოდგენის მიხედვით, ამიტომ იგი ნაკლებ ზუსტია პირველთან შედარებით და მესამე — ესაა მიბაძვა საგნის მომავალი არსებობის ანუ პერსპექტივის თვალსაზრისით. არისტოტელე არ ამბობს, თუ როგორი იქნება მოვლენა მომავალში, მაგრამ იმას კი ალიარებს, რომ მოვლენა ჯერჯერობით არ არსებობს სინამდვილეში, იგი იქმნება შემოქმედის ლაბორატორიაში, შემოქმედის წარმოდგენისა და ფანტაზიის საშუალებით.

მეორეგან არისტოტელე პოეზიის საგნად თვლის არა იმის ასახვას, რაც მოხდა, არამედ იმისა, „რაც მოხდებოდა და არაც არის შესაძლებელი ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით“ (§ 9). არისტოტელე პოეზიისა და საერთოდ, ხელოვნების ამოცანას განჭვრეტს მომავალთან მისი შესაძლებელი მიმართების მიხედვით და სწორედ ამაში ხედავს პოეზიის ძირითად ამოცანას. ამ ამოცანისათვის თავისუფლად შეიძლება გვეწოდებინა კატეგორიული იმპერატივი. ამით არისტოტელემ განსაზღვრა ხელოვნების ძირითადი მიმართულება და დანიშნულება.

ამაშივე დაინახა არისტოტელემ არსებითი განსხვავება პოეზიასა და

ისტორიას, ანუ ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის. არისტოტელე ამტკიცებს, რომ ისტორიკოსის საგანია „ის, რაც მოხდა“, პოეტისა — „რაც შეიძლება მომხდარიყო“ (§ 9). შემდეგ განსხვავებას პოეზიასა და ისტორიას შორის ხედავს იმაში, რომ პოეზიის საგანი უფრო ზოგადია, ვიდრე ისტორიისა (§ 9). გამომდინარე აქედან, იგი პოეზიას უფრო მეტად ფილოსოფიურად მიიჩნევს, ვიდრე ისტორიას.

მართალია, არისტოტელე წინააღმდეგობაში ვარდება, როდესაც პოეზიის საგნად აცხადებს იმასაც, „რაც იყო და რაც არის“, ზოგჯერ კი მხოლოდ იმას, „რა არის შესაძლებელი ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ არისტოტელე ამ შემთხვევაში ცდილობს ხაზი გაუსვას პოეზიის სპეციფიკურ საგანს, თორემ არც მას უნდა უარეყო პოეზიაში იმის ასახვის აუცილებლობა, რაც არსებობდა ან არსებობს. ამას ადასტურებს, თუნდაც, მისი მიმართება „ოიდიპოს მეფისადმი“, როგორც არსებული ფაქტისადმი.

ამრიგად, თუ კიდევ ერთხელ გადავავლებთ თვალს არისტოტელეს ამ კონცეფციას, დავრწმუნდებით, რომ მან პოეზია ფილოსოფიური ხასიათის მოღვაწეობად ჩათვალა და თითქმის გააიგივა მასთან. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ რუსთაველის გამონათქვამი იმის შესახებ, რომ „შაირობა... სიბრძნისაა ერთი დარგი“, რაც მას არისტოტელესთან აახლოებს.

გარდა იმ დიდი დანიშნულებისა, რაც არისტოტელემ ხელოვნებას საერთოდ და კერძოდ, პოეზიას დაუსახა, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ მეორე დიდი ამოცანა, რაც არისტოტელემ ხელოვნებას მიაკუთვნა — ესაა სიამოვნება, მონიჭებული ცოდნის შეძენით: „რადგან სასიამოვნოა შემეცნება და აღტაცება, ამიტომ აუცილებლად სასიამოვნო იქნება ყოველივე სხვა ამდაგვარი, მაგალითად, მიბაძვა: ფერწერა, სკულპტურა, პოეზია და ყოველივე სხვა, რაც კარგ მიბაძვას წარმოადგენს“ („რიტორიკა“, 1371 b). გარდა ამისა, პოეზიის მიზანი არის არა რაღაც გარეშე პოეზიისათვის, ე. ი. პრაქტიკული, არამედ შინაგანი, ჰვრეტითი („ეთიკა“, X, 7).

ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს არისტოტელეს დაშორებას თავისი დიდი მასწავლებლის პლატონისაგან, რომელმაც ჯეროვნად ვერ შეაფასა ხელოვნების დანიშნულება.

არისტოტელემ გენიალურად განჭვრიტა აგრეთვე სიმახინჯის პრობლემა ხელოვნებაში. იგი შენიშნავს, რომ ის, რასაც ვბაძავთ, თუ სასიამოვნო არაა, მაშინ გვახარებს არა თვით მიბაძვის ობიექტი, არამედ მიბაძვედრი იმის შესახებ, რომ ეს ისაა, რასაც ბაძავენ. „ასე რომ, მიბაძვის შედეგი შემეცნებაა“ („რიტორიკა“, 1371 b).

დიდ დავას იწვევდა და იწვევს არისტოტელეს კათარზისის თეორია. როგორც ცნობილია, არისტოტელემ „პოეტიკის“ რამდენიმე ადგილას თქვა, რომ ტრაგედია იწვევს შიშსა და სიბრალულს, რასაც შედეგად გან-

წმენდა მოსდევს („პოეტიკა", §§ 6, 9, 14). არისტოტელე წერს: „ტრაგედია არის ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძერის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს" („პოეტიკა", § 6). „განწმენდის" ცნებას არისტოტელე უბრუნდება § 14-შიც, სადაც ზემოთქმულს უმატებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ „განწმენდას" იწვევს არა ხოლოდ მოქმედების განვითარება, არამედ აგრეთვე „სამზერი" და „ფაბულის შედგენილობა", რაც „პირველესი და უკეთესი პოეტის ნიშანია. რადგან საჭიროა ფაბულა ისე იყოს შედგენილი, რომ ვინც მომხდარს ისმენს, შემთხვევების დაუნახავადაც ცახცახებდეს და სიბრალულით ივსებოდეს" (§ 14).

არისტოტელეს კათარზისის შესახებ საინტერესო კონცეფცია წამოაყენა პროფ. ს. დანელიამ. მან გააკრიტიკა თვალსაზრისი იბერვეგის, დერინგისა და სხვათა, რომელნიც კათარზისს სხეულის განწმენდად თვლიდნენ. არ გაიზიარა არც ბერნაისის თერაპევტული თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით თეატრს მოყავს მობრაობაში მაყურებლის ვნებები, რომლებიც დათრგუნვილი იყო შინ. მაყურებელი ღიზიანდება და იკმაყოფილებს ამ ვნებებს, რის გამოც იცლება და იწმინდება მისგან. „თეატრი უვლის გრძნობებს, აძლევს მათ თავისუფალი გაქანების საშუალებას[17]. გოეთე და შილერი, ამბობს პროფ. ს. დანელია, კათარზისს ესთეტიკური სიამოვნების გამოწვევად მიიჩნევდნენ.

პროფ. ს. დანელიამ წამოაყენა საკუთარი თვალსაზრისი. რომლის მიხედვით, „სიბრალული და შიში არიან თანატანჯვები ან ტანჯვაზე წარმოდგენის საშუალებით გამოწვეული ტანჯვები"[18]. „განწმენდის" არისტოტელესეული ცნება კი მას ესმის ყოველდღიური პროზაული წვრილმანებისაგან განთავისუფლებად: „უცქერის რა თეატრში ტრაგედიის გმირის ცხოვრებას... მაყურებელი ივსება თანაგრძნობით ამ გმირის მიმართ და მას ავიწყდება თავისი საკუთარი „მე", თავისი საკუთარი პროზაული ცხოვრება, ავიწყდება თავისი საკუთარი უსიამოვნებები, რომლებიც აწუხებდნენ მას თეატრში მოსვლამდე და სწორედ ეს არის ის „განწმენდა" (κάθαρσις). ის „შემსუბუქება" (κούφισις) და „სიამოვნება" (ήδονή), რომელსაც აძლევს მაყურებელს ტრაგედიის ცქერა"[19]. ამავე დროს მაყურებელმა იცის. რომ ყოველივე ეს სცენაზე ხდება, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოიქცეოდა ისევე, როგორც შუა საუკუნეების მაყურებელი, რომელიც სცემდა იუდას როლის შემსრულებელს. ერთი სიტყვით, მისი აზრით, კათარზისი გულისხმობს ესთეტიკურ ტკბობასა და განწმენდას.

•

საკმაოდ მართებული იყო პროფ. ს. დანელიას მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრება არის პლატონის ესთეტიკის დიალექტიკური უარყოფა. პლატონმა ხელოვნება და ფილოსოფია ანტაგონისტურ მიმართებაში დააყენა ურთიერთ შორის... ეს ან-

ტაგონიზმი უნდა მოხსნილიყო და არისტოტელემაც დააკმაყოფილა ეს ისტორიული მოთხოვნილება... არისტოტელემ გააღრმავა და დააზუსტა პლატონის მიერ პირველად წამოყენებული ცნება „ბაძვისა“, ხოლო პლატონის მიერ ხმარებულ „განწმენდის“ ცნებას, ნაცვლად ეთიკურისა, მისცა ესთეტიკური მნიშვნელობა“[20].

პროფ. ს. დანელიას მიერ გამოთქმულ ამ უაღრესად საყურადღებო მოსაზრებათა შესახებ უნდა ითქვას შემდეგი: არისტოტელე § 6-ში აღნიშნავს, რომ ტრაგედია იწვევს „ამგვარი“ ენებებისაგან განწმენდას. სიტყვა „ამგვარი“ ეხება შიშისა და სიბრალულის ენებებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ არისტოტელე მოითხოვს არა ყოველდღიური წვრილმანი განცდებისაგან, არამედ შიშისა და სიბრალულის და სხვა ამგვარი ენებებისაგან განწმენდას. ამრიგად, ეს ადგილი უფრო ეთიკური ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ვიდრე ესთეტიკურისა. რაც შეეხება მის კონცეფციას არისტოტელეს პლატონთან მიმართების შესახებ, ის მართებულია და არ შეიძლება არ გავიზიაროთ.

საერთოდ კი, არისტოტელე ტრაგედიისათვის აუცილებლად თვლის მის ესთეტიკურობას, რაც მას უპირატესად ემოციურობაში ესახება. ტრაგედიით გამოწვეულ ემოციებად კი მას მიაჩნია, პირველ ყოვლისა, შიშისა და სიბრალულის ემოციები. ემოციებს იწვევენ ისეთი მოვლენები, როგორიცაა მკელელობა და დანაშაულის სხვა ფორმები. ტრაგედიაში ძლიერია ემოციურობა მოვლენების მოულოდნელად განვითარებისას (§ 9). ემოციის შედეგი კი არის სიამოვნება. ყოველივე ამას იწვევს არა წინააღმდეგობა მეგობრებს ან მტრებს შორის, ან ერთმანეთისადმი ინდიფერენტულად განწყობილ პირთა შორის, არამედ ნათესავთა, ანუ როგორც არისტოტელე ამბობს, „მოყვარეთა შორის“, მაგალითად, მშობლებსა და შვილებს, დასა და ძმას შორის (§ 14).

ყურადღებას იქცევს არისტოტელეს კონცეფცია, გატარებული „მეტაფიზიკაში“ იმის შესახებ, რომ ხელოვნებას არ მოაქვს არავითარი სარგებლობა და რომ ის მხოლოდ დროსტარებისათვის არის განკუთვნილი. „დროსტარებისათვის განკუთვნილი ხელოვნებანი უფრო დიდ სიბრძნედ მიგვაჩნია, რადგან ის ცოდნა, რომელსაც ისინი შეიცავენ, სარგებლობას არ ემსახურება“ („მეტაფიზიკა“, 981 a). იქვე განაგრძობს: „ამიტომაც იყო, რომ ხელოვნების აღმოჩენამ გაკვირვება გამოიწვია არა იმით, რომ მას სარგებლობა მოჰქონდა, არამედ იმით, რომ ივი სხვებისაგან იყო განსხვავებული“ („მეტ.“, 981 a).

როგორც ვხედავთ, აქ არისტოტელე ერთგვარად წინააღმდეგობაში მოექცა მის მიერ გამოთქმულ თვალსაზრისთან იმის შესახებ, რომ ტრაგედიის ხელოვნება ემსახურება განწმენდას, რომ მას მოაქვს ცოდნა და სხვ. ამავე დროს არისტოტელეს ამ თვალსაზრისმა მნიშვნელოვანი როლი

შეასრულა ხელოვნების ფუნქციის გაგებაში. მისი გავლენით არის ჩამოყალიბებული კანტის და საერთოდ, იმ მოაზროვნეთა თვალსაზრისი, რომელნიც ხელოვნებაში უარყოფენ ყოველგვარ სარგებლობას და ის მხოლოდ სიამოვნების წყაროდ მიაჩნიათ.

არისტოტელე იცნობს ტრაგედიის ოთხ სახეს: „ძახლართული ტრაგედია, რომელიც მხოლოდ პერიპეტიისა და გამოცნობისაგან შედგება. პათეტიკურს, სახასიათოსა და ფანტასტიკურს" (§ 18). არისტოტელეს აზრით, დახლართულ ტრაგედიაში ჭარბობს პერიპეტიები და გამოცნობები. საერთოდ კი, არისტოტელე ასხვავებს კარგსა და უვარგის ტრაგედიას. უვარგისად მიიჩნევს „ეპიზოდურს", რომელსაც აკლია მთლიანობა, სადაც დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა და გაჭიანურებულია (§ 9). დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას არისტოტელეს დებულება, რომ უკეთესია ტრაგედია, სადაც შეუძლებელი გადმოცემულია დამაჯერებლად, ვიდრე ის, სადაც შესაძლებელი დაუჯერებლად არის გადმოცემული (§§ 24, 25 I); ზოგჯერ ულოგიკო მოქმედებაც კი კარგი პოეტის ხელში დამაჯერებლად მოჩანს და პირიქით. არისტოტელე უვარგისი ტრაგედიის ხუთ სახეს ასახელებს: ულოგიკოს, უზნეობის მქადაგებელს. წინააღმდეგობის შემცველს, შეუძლებელს, ხელოვნების წესების დაცვის გარეშე დაწერილს (§ 25).

არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის სიდიდეს განსაზღვრავს მიზანი, იდეა, შინაარსი და მოვლენების ბუნებრივი განვითარება (§ 7). მაშასადამე, ტრაგედიის სიდიდე წინასწარ კი არ უნდა იქნას დადგენილი, იგი მოვლენათა შინაგანმა ბუნებამ უნდა განსაზღვროს თვალსაჩინოდ და დამაჯერებლად.

არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიას, როგორც სხვა ნებისმიერ ნაწარმოებს, უნდა ჰქონდეს სამი ძირითადი ნაწილი: შესავალი, შუა და ბოლო. ხოლო ტრაგედიის სპეციფიკური ნაწილებია: „ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი" (§ 6). თითოეული ეს ნაწილი არისტოტელეს მისთვის დამახასიათებელი სიღრმითა და სიფართოვით აქვს განხილული.

გარდა პროლოგისა, რომელიც ქოროს გამოსვლას უსწრებს, იგი ასახელებს ეპიზოდიონს, რომელიც ქოროს სიმღერის ნაწილთა შორის არის მოთავსებული. ტრაგედიის მოქმედების განვითარებას იმ მომენტამდე, როცა ბედნიერებიდან უბედურებაში ხდება გადასვლა, არისტოტელე ტრაგედიის გასკვნას უწოდებს, ხოლო აქედან დასასრულამდე — ტრაგედიის გახსნას. (§ 18).

ტრაგიკული გმირი. წინააღმდეგ კომიკური გმირისა, გაცილებით „უკეთესია, ვიდრე ჩვენ ვართ" (§ 15). არისტოტელე ტრაგედიის გმირებს უპირისპირებს კომედიის გმირებს. „კომედია არის ასახვა მდარე ადამიანებისა, მაგრამ არა მთელი მათი სიავის მიხედვით, არამედ სასაცილო

მხარეების მიხედვით. სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა ან სამარცხვინო საქმე, რომელიც ტანჯვასა და ზიანს არ შეიცავს. ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სამარცხვინო და დაღრანჯული, მაგრამ ტანჯვას არ გამოხატავს" (§ 5).

როგორც ვხედავთ, არისტოტელე კომედიის გმირებად თელის დაბალი დონის ან დაბალი რანგის ადამიანებს, რომელნიც ასახულნი არიან მათი სასაცილო მხარეებით, ისე, რომ ასახვა არ შეიცავს რაიმე ტანჯვას. შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელემ ყოველივე ამით ტრაგედია კომედიაზე მაღლა დააყენა.

არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიაში გამოსახული ხასიათი უნდა იყოს სინამდვილის შესაბამისი, რეალისტური. ასეთია კარგი პოეტის მიერ დახატული გმირები. მაგალითისათვის ასახელებს პომეროსის გმირებს, რომელთაგან თითოეულს მისთვის შესაფერისი ხასიათი აქვს (§ 24). მაგრამ არისტოტელეს დასაშვებად მიაჩნდა გმირთა გამოსახვა უკეთესად, ვიდრე ისინი არიან სინამდვილეში, უარესად და სინამდვილის შესაბამისად. პოლიგნოტე, ამტკიცებს არისტოტელე, გმირებს გამოსახავდა უკეთესად, პავსონი — უარესად, ხოლო დიონისე — როგორიც ისინი არიან სინამდვილეში. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიისათვის მიზანშეწონილია არა ისეთი გმირების გამოყვანა, რომელნიც გამორჩეულნი დიდი სათნოებითა და სიმართლით, ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებიან, არც დიდად ბოროტთა, რომელნიც ამ ბოროტებისა და სიავის წყალობით ვარდებიან უბედურებიდან ბედნიერებაში, არამედ ისეთი ადამიანებისა, რომელნიც ბედნიერებიდან უბედურებაში ვარდებიან შეცდომით, როგორც ოიდიპოსი (§ 13). ტრაგედიაში მნიშვნელოვანია პატიოსანი ხასიათების გამოსახვა, ლოგიკურობისა და თანმიმდევრობის დაცვა (§ 15). სიბრალულსა და შიშს არ გამოიწვევდა დადებითი გმირის ბედნიერებიდან უბედურებაში ჩავარდნა, არც ცუდი ადამიანის გადასვლა ბედნიერებიდან უბედურებაში. თუმცა კარგად დაწერილი ტრაგედია ყოველთვის მოასწავებს ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლას.

ტრაგედიის გმირთა ხასიათების გამოვლენას, ამტკიცებს არისტოტელე, ხელს უწყობს მათი გამოსახვა მოქმედებაში. პოეტები, ამბობს არისტოტელე, „მოქმედებათა ასახვისას თან ხასიათებსაც იქერენ ხოლმე" (§ 6).

უნდა აღინიშნოს, რომ არისტოტელეს მოქმედება უფრო მნიშვნელოვნად მიაჩნია, ვიდრე ხასიათების გამოსახვა: „მოქმედებები და ამბავი — აი, რა არის მიზანი ტრაგედიისა. მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე — კი (§ 6). ამ თვალსაზრისს ემყარება ტრაგედიის არისტოტელესეული განსაზღვრება: „ტრაგედია არის ასახვა არა ადამი-

ანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებასა და უბედურებაში. ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება..." (§ 6). კარგია ტრაგედია, სადაც გმირი არა მხოლოდ აპირებს მოქმედებას, არამედ ჯერ მოქმედებს. ხოლო ყველაზე უფრო მიზანშეწონილად მას მიაჩნია ის ტრაგედია, სადაც გმირი უცოდინრად მოქმედებს (§ 14).

ტრაგედიის ზემოქმედებას აძლიერებს ე. წ. „გაცნობა", ხოლო გამოცნობას არისტოტელე ასე განმარტავს: „გამოცნობა, როგორც ამას თვით სახელწოდება აღნიშნავს, არის იმათი გადასვლა უცოდინარობიდან ცოდნაში, ან მეგობრობასა და მტრობაში, ვისაც ბედნიერება ან უბედურება უწერია" (§ 16).

არისტოტელეს ტრაგედიის ფაბულა ესმის „მოქმედებათა სისტემად" (§ 6). ფაბულა შეიძლება იყოს როგორც მარტივი, ისე რთული. კარგი ამბავი ანუ ფაბულა, არისტოტელეს აზრით, უნდა იყოს შეკრული ერთ მთელად, ანუ „ერთ მთლიან ორგანიზმად" (§ 23). მხოლოდ ასეთი ტრაგედია გამოიწვევს სიამოვნებას მსმენელთა და მაყურებელთა შორის. ტრაგედიის განსაკუთრებულ მნიშვნელოვან ნაწილად მიაჩნია მას პერიპეტიები „ანუ მოქმედების გადასვლა საწინააღმდეგოში" (§ 11). აგრეთვე არანაკლებ მნიშვნელობას აძლევს იგი „გამოცნობებსა" და განცდებს. „განცდას" არისტოტელე განსაზღვრავს როგორც „დამღუპველ ან დამტანჯავ მოქმედებას, სცენაზე წარმოდგენილ ძალიან ძლიერ მწუხარებას, სისხლის მიყენებას და სხვა ასეთს" („პოეტიკა". § 11). ეს განცდები მაყურებელში სიამოვნებას იწვევს, ფიქრობს არისტოტელე.

არისტოტელეს ტრაგედიისათვის მიზანშეწონილად მიაჩნია მხატვრული ენა, სადაც მხატვრული ხერხები ზომიერად არის გამოყენებული. იგი წერდა: „ასეთი გამოთქმების შეუფერებლად ხმარება სასაცილოა. სათქმელის ყველა სახისათვის საერთო პირობაა ზომა. ვინაიდან ის, ვინც მეტაფორებით, უცხო სიტყვებითა და უჩვეულო სიტყვის სხვა სახეებით შეუფერებლად სარგებლობს სიცილის გამოწვევის განზრახვით, იგი იმასვე მიაღწევდა" („პოეტიკა", § 22). არისტოტელე სავსებით მართებულად შენიშნავდა, რომ „ზომაზე მეტად ბრწყინვალე ენა ჩრდილავს ხასიათსა და განსჯას" (იქვე, § 24). მისი აზრით, ჰეროიკულ სტილს უფრო შეშვენის უცხო სიტყვები, იამბით დაწერილს კი — მეტაფორები. ზოგიერთ შემთხვევაში იგი სასურველად თვლის მეტრიულ მეტყველებას. საერთოდ კი მას სტილის საუკეთესო ნიმუშად მიაჩნია „ნათელი, მაგრამ არა ტლანქი სტილი".

ადარებდა რა ერთმანეთს ეპოსსა და ტრაგედიას, იგი დაასკვნიდა, რომ ეპოსი სიდიდით განუსაზღვრელია. იგი ძსახავს დიად მოვლენებს და მეტრიც დიდი აქვს. ტრაგედია კი დროში განსაზღვრულია. ეტევა მზის ერთი შემოტრიალების ფარგლებში. ტრაგედია უფრო კონცენტრი-

რებულია და ამიტომ უფრო სასიამოვნოც არის. მიუხედავად მცირე მოცულობისა, იგი მისანს მაინც აღწევს და ეპოსზე უკეთესიცაა. ეპოსიდან სწორედ მისი დიდი მოცულობის გამო, რამდენიმე ტრაგედიის მიღება შეიძლება.

ტრაგედიის საბოლოო განსაზღვრება, რომელსაც არისტოტელე იძლევა, შემდეგია: „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, ასახვა შემკობილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით, ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში, ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“ („პოეტიკა“, § 6). იგივე თვალსაზრისია გატარებული § 7-შიც.

როგორც ვხედავთ, არისტოტელემ ბევრ შემთხვევაში გენიალურად განჭვრიტა ტრაგედიის არსი. თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ნაწილი მისი შეხედულებებისა მოძველებულად უნდა ჩაითვალოს. შევეხოთ ზოგიერთ მათგანს. მაგალითად, არისტოტელეს აზრით, ვნებებს უნდა იწვევდეს არა მოქმედება მეგობრებს, მტრებს ან ინდიფერენტულად განწყობილ პირთა შორის, არამედ მხოლოდ მოყვარულთა და ნათესავთა შორის. ტრაგედიის განვითარებამ ცხადყო ამ თვალსაზრისის ცალმხრივობა. ასევე მოძველებულად უნდა ჩაითვალოს თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ისტორია მხოლოდ მომხდარი ან მიმდინარე ფაქტების აღწერას ახდენს. ჰეშმარიტი ისტორიული მეცნიერება მომავალშიც იხედება. ასევე იგი არ უარყოფს ზოგადის შესწავლას და განზოგადებას. არსებითი განსხვავება ისტორიკოსსა და პოეტს შორის არ მდებარეობს იმ სიბრტყეში, რომელშიც არისტოტელეს ეგულება. ასევე ტრაგედია ვითარდება არა მხოლოდ შეცდომათა საფუძველზე, არამედ მრავალი სხვა მოტივითა და საბაბით. როგორც ვხედავთ, არისტოტელესათვის სოციალური გარემო და მიზეზები ტრაგიკული გმირის მოქმედებისა უცნობი დარჩა. ასევე არაა სავსებით მართებული ტრაგიკული მოქმედების დაშორება გმირისაგან და გმირზე უფრო არსებითად მოქმედების ჩათვლა, რამდენადაც მოქმედებს გმირი, სწორედ ტრაგიკული გმირი. ასევე გაუგებრობას იწვევს თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ტრაგიკული არაა კაცი ადამიანის ჩვარდნა ბედნიერებიდან უბედურებაში. მართალია, არისტოტელე ზოგჯერ აღნიშნავს, რომ ტრაგედიის გმირი ჩვენზე უკეთესიაო, მაგრამ მეორეგან ვარდება წინააღმდეგობაში და ტრაგიკულად მიაჩნია გმირი, რომელიც ცრაა გამორჩეული განსაკუთრებული სათნოებითა და სამართლიანობით.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, არისტოტელე რჩება ტრაგედიის უბადლო თეორეტიკოსად და ტრაგედიის თეორიის ფუძემდებლად.

არისტოტელემ შექმნა თეორია კომედიის შესახებაც, მაგრამ მან ჩვენამდე ვერ მოაღწია. რადგან, როგორც ჩანს, მისი „პოეტიკა" დამთავრებული არაა. ვიცით, რომ არისტოტელე ასხვავებდა ხუმრობასა და მასხრობას. ხუმარა, მისი აზრით, ასიამოვნებს თავის თაეს, ხოლო მასხარა მოქმედებს სხვისი სიამოვნებისათვის. ადამიანი, რომელიც იკვეხნის და ადიდებს თავის თავს, ტრაბახაა. რომელიც იმცირებს თავს, ირონიულია („ნიკ. ეთიკა", II, 7). თუნცა ზოგჯერ თავის დამცირებაც ტრაბახია. როგორც სპარტელების ტანისამოსი. ხოლო, ვინც ხუმიერად სარგებლობს ირონიით, სასიამოვნო ადამიანია.

ამრიგად, არისტოტელეს შეხედულებათა შესახებ შეიძლება დავასკვნათ, რომ არისტოტელესთვის:

ა. ტრაგედია და საერთოდ, ხელოვნება მიბაძვას წარმოადგენს.

ბ. ხელოვნების მიზანია არა მხოლოდ არსებული მოვლენების ასახვა, არამედ იმ მოვლენებისაც, რომლებიც მომავალშიც უნდა იყვნენ.

გ. კათარზისის თეორია უნდა გაგებულ იქნეს მორალურ განწმენდად.

დ. კათარზისის გარდა, ტრაგედია ძლიერ ემოციებსაც იწვევს.

ე. ტრაგიკული გმირი, კომიკურისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივ ადამიანზე მაღლა დგას.

ვ. კარგ ტრაგედიაში იდეები მოქმედებით ხორციელდება.

ზ. ტრაგედიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კოლიზიებსა და პერიპეტიებს.

ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე ო რ ა ტ ო რ უ ლ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. არისტოტელე „რიტორიკაში" გაეცნობა დიდი დიაპაზონის, ფართო ერუდიციისა და ღრმა კრიტიკის უნარის მქონე მოაზროვნედ, რომელიც არა მხოლოდ აჯამებს და ასისტემებს წინამორბედი მოაზროვნეების შედეგებს, არამედ წინ სწევს მას. „რიტორიკაში" ესთეტიკისა და ორატორული ხელოვნების პრობლემატიკის პარალელურად არისტოტელე იკვლევს ეთიკის, პოლიტიკის, ფსიქოლოგიის პრობლემებს და თითქმის ყველგან ამბობს ახალ სიტყვას. მიუხედავად იმ უდიდესი დამსახურებისა. რომელიც არისტოტელეს მეცნიერების განვითარებაში მიუძღვის, არის ცდები, რომ დამცირებულ იქნეს მისი როლი აზროვნების ისტორიაში.

პ ლ ა ც ე კ ი ს აზრით, არისტოტელე სილოგიზმის, მსჯელობისა და მტკიცების თეორიაში პლატონთან შედარებით წინ არ წასულა. ნ. ჰ ა რ ტ მ ა ნ ი ს აზრით, არისტოტელემ ცნება არ იცოდა, ყოველ შემთხვევაში, ეს მასზე უკეთ პლატონმა იცოდა. ნ ა ტ ო რ პ ი ს აზრით, პლატონის იდეებზე მოძღვრების არისტოტელესეული კრიტიკა გაუგებრობის შედეგია. რადგან არისტოტელეს სხვათა ნააზრევის გაგების უნარი არ შესწევდა. ჰ ე რ ბ ე რ ტ ც ი ს აზრით, არისტოტელემ შემეცნების თეორიაში არ გადადგა არც ერთი ნაბიჯი წინ და თუ გადადგა, სრულიად უმნიშვნელო.

ფრაიტაგის აზრით, მან პლატონისაგან ბევრი რამ ისესხა, ბევრ რაშეში კი ჩამორჩა[21].

მკვლევრები, რომლებიც უარყოფდნენ არისტოტელეს დამსახურებას რიტორიკული ხელოვნების განვითარების საქმეში, ამტკიცებდნენ, რომ არისტოტელეს მეცნიერებაც ესმოდა მხოლოდ კამათისა და კამათში გამარჯვების ხელოვნებად. მათ წინააღმდეგ კრაუსი ამტკიცებდა, რომ არისტოტელესთვის რიტორიკა იყო ეთიკურ-პოლიტიკური იარაღი, რომელიც გზას კაფავდა სამართლიანობის, სარგებლობისა და ზნეობისაკენ, რომ არისტოტელე არ იყო მხოლოდ კრიტიკოსი და სისტემატიკოსი, არამედ რეფორმატორი და ორიგინალური მოაზროვნე[22].

მართლაც, ზერელე თვალის გადავლებაც კი დაარწმუნებს მკითხველს იმაში, რომ არისტოტელეს „რიტორიკა" ძველი ბერძნული აზროვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე მონაპოვარია, როგორც პრობლემათა მრავალფეროვნებით, ისე კვლევის სიღრმითა და ამომწურაობით. არისტოტელე მისთვის ჩვეული ლაკონურობით პასუხს იძლევა ფილოსოფიის, მეცნიერებების, ლოგიკის, ეთიკის, სოციალურ ურთიერთობათა მრავალ მნიშვნელოვან საკითხზე. მისი პასუხები დგას არა მხოლოდ მისი თანამედროვეობის, არამედ დღევანდელობის დონეზეც.

არისტოტელე „რიტორიკის"[23] პირველ ნაწილში განიხილავს რიტორიკის, ანუ ორატორული ხელოვნების პრობლემატიკას, მეორეში, ძირითადად, ეთიკური პრობლემებია განხილული, მესამეში კი — სტილის საკითხები.

არისტოტელე „რიტორიკის"[23] პირველ ნაწილში ზანიხილავს რიტორიკასა და დიალექტიკის, ანუ ორატორული ხელოვნებისა და ფილოსოფიის მიმართების საკითხს. იგი დიდ სიახლოვეს ხედავს მათ შორის, რაც, პირველ ყოვლისა, მათი ობიექტების მსგავსებაში მდგომარეობს. დიალექტიკაცა და რიტორიკაც ისეთ საგნებს ეხება, რაც ყველამ იცის და არც შესწავლას საჭიროებს („რიტორიკა", 1354 b). ეს საგანი ზოგადია, ე. ი. დიალექტიკასა და რიტორიკას არა აქვთ გარკვეული ობიექტი. არისტოტელე წერს: „რიტორიკა არის ხელოვნება, რომელსაც განსაზღვრული ობიექტი არა აქვს, ისევე როგორც დიალექტიკას" (1355 a). მსგავსების მეორე მომენტი მდგომარეობს იმაში, რომ ორივე იყენებს დასაბუთების მსგავს მეთოდს: დიალექტიკა—სილოგიზმს, რიტორიკა—ენთიმემას (1355 a). მესამე: ორივე სწავლობს წინააღმდეგობას, მაგრამ არა იმ მიზნით, რომ წინააღმდეგობის ორივე მხარე ერთმანეთად მიიჩნიოს, არამედ საგნის ნათელყოფის მიზნით. ერთგან კი არისტოტელე რიტორიკას დიალექტიკისა და ეთიკის ნაწილად თვლის (1356 b).

აახლოებს რა რიტორიკასა და დიალექტიკას, იგი გამოყოფს და უპირისპირებს მათ სოფისტიკას, რადგან თუ დიალექტიკა და რიტორიკა ცოდნაა, სოფისტიკა მხოლოდ ცოდნისაკენ მისწრაფებაა. არისტოტე-

ლეს აზრით, რიტორიკა იყენებს დასაბუთებას, სოფისტიკა კი მხოლოდ მისკენ მიისწრაფის: „რიტორი მჭევრმეტყველია ცოდნის საფუძველზე, სოფისტი კი — მისწრაფების საფუძველზე" (1355 b). ამით არისტოტელემ რიტორიკა გამიჯნა არა მხოლოდ სოფისტიკისაგან, არამედ საერთოდ, სიტყვათა უშინაარსო თამაშისაგან და ის უაღრესად სერიოზულ საქმიანობად აქცია.

რიტორიკას შესასწავლი საგნის ზოგადობა აახლოებს არა მხოლოდ ფილოსოფიასთან, არამედ დახარჩენ მეცნიერებასთან. არისტოტელე წერს: „მედიცინა სწავლობს არა იმას, რაც სოკრატეს ან კალიასს სჭირდება ჯანმრთელობისათვის, არამედ იმას, რაც სჭირდება ამგვარი ადამიანის ან ამგვარ ადამიანთა ჯანმრთელობას. სწორედ ესაა ხელოვნების საქმეც. რადგან ცალკეული შემთხვევები განუსაზღვრელია და არც შესწავლას ექვემდებარება. ასევე არც რიტორიკა განიხილავს ისეთ შემთხვევებს, რაც სარწმუნოდ ეჩვენება რომელიმე ცალკე პირს, სოკრატეს ან კალიასს, არამედ იმას, რაც სარწმუნოდ მიაჩნიათ ადამიანებს საერთოდ" (1356 b).

არისტოტელე სპეციალურად ეხება რიტორიკის მიზნის პრობლემას. მისი აზრით, რიტორიკის მიზანია სიკეთე, სარგებლობა, მშვენიერება და სამართლიანობა (1393). როგორც ვხედავთ, პლატონის „ტრიადას" არისტოტელე სარგებლობას უმატებს, რითაც მან რიტორიკა ადამიანთა კეთილდღეობისათვის სამსახურში ჩააყენა.

არისტოტელე რიტორიკის შემდეგ მიზნად თელის თავდაცვას. იგი წერს: „შეუსაბამობაა, რომ სამარცხვინოდ ვთვლით იმას, როცა ფიზიკური თავდაცვა არ შეგვიძლია, იმას კი აღარ ვთვლით სამარცხვინოდ, რომ სიტყვით ვერ ვიცავთ თავს. მაშინ, როდესაც ადამიანისათვის უფრო მეტად დამახასიათებელია მეტყველება, ვიდრე ფიზიკური ძალა" (1355 b). ხოლო მეტყველების სწორად გამოყენებას შეუძლია უდიდესი სარგებლობის მოტანა და პირიქით (1355 b). მართალია, ორატორს ევალება სათქმელის კარგი ცოდნა, მაგრამ „არ კმარა მხოლოდ იმის ცოდნა, თუ რა თქვა, არამედ საჭიროა იმის ცოდნაც, თუ როგორ თქვა" (1403 a, წ. III, თ. I).

რიტორიკა, არისტოტელეს აზრით, ემსახურება ჭეშმარიტებას. მასში „ბუნებრივი ჭეშმარიტება და სიმართლე ჰარბობს საწინააღმდეგოს" (1355 a), რაც ადასტურებს იმას, რომ არისტოტელეს რიტორიკა მიაჩნია არა ყოველგვარი, არამედ მხოლოდ ჭეშმარიტი საშუალებებით თავდაცვად.

„რიტორიკაში" ვხვდებით ადგილებს, საიდანაც ჩანს, რომ არისტოტელესთვის რიტორიკა არის უფრო უნარი, ვიდრე მეცნიერება: „ის, ვინც შეეცდება დიალექტიკა და რიტორიკა წარმოადგინოს არა როგორც უნარი, არამედ როგორც მეცნიერება, ის ვერც მის ბუნებას ნათელყოფს

და თავისდა შეუმჩნეველად აურევს მას იმ მეცნიერებებში, რომელთა შესწავლის საგანია არა მხოლოდ სიტყვები, არამედ რაღაც საგნებიც". (1359 a). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არისტოტელეს ზოგიერთ შემთხვევაში ფილოსოფია და რიტორიკა მეცნიერებად არ მიაჩნია.

არისტოტელე რიტორიკის ძირითად ნაწილად, ანუ რიტორიკის ბირთვად თვლის დასაბუთებას (1354 a). არსებობს დასაბუთების ორი გზა: ხელოვნური და არახელოვნური. ხელოვნური შექმნილია ორატორის მიერ. არახელოვნური კი მისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ესენია მოწმეთა ჩვენებები, დაწნაშავეთა წამებით მიღებული ჩვენებები, ხელშეკრულებები და სხვ. მისი აზრით, „ბუნებრივი უნდა გამოვიყენოთ, ხელოვნური კი უნდა მოვიპოვოთ" (1355 b). დასაბუთება ისევე, როგორც თავდაცვა, საჭიროა იქ, სადაც მსჯელობის საგანი სადავოა ან ორაზროვანი, დაუდგენელი, რადგან სადაც ყოველივე გარკვეულია, იქ აღარც მსჯელობაა საჭირო.

არისტოტელეს აზრით, არსებობს რიტორიკული სიტყვის სამი სახე: სათათბირო, სამოსამართლო და ეპიდიქტიკური. პირველი რაიმეს კრძალავს ან რაიმეს ურჩევს, მეორე ბრალს სდებს ან იცავს, მესამე რაიმეს აქებს ან აძაგებს. სათათბირო ეხება მომავალს, სამოსამართლო — წარსულს, ეპიდიქტიკური — აწმყოს. სათათბირო სიტყვის მიზანია სარგებლობა ან ზარალი, სამოსამართლოსი — სიმართლე ან სიცრუე, ეპიდიქტიკურისა — მშვენიერი ან მახინჯი.

ყოველ სიტყვას აქვს სამი ნაწილი: შესავალი, რომელიც სიტყვის მიზანს ნათელყოფს, მსჯელობის ობიექტს აქებს ან აძაგებს, ანდა მსმენელს მიმართავს. გარდა ამისა, სიტყვას აქვს მოყოლითი, ანუ თხრობითი — მტკიცებითი ნაწილი და ბოლოს დასკვნა (1412 a, b). კარგ მსმენელს შესავალი არ სჭირდება, არც კარგ ორატორს, რადგან შესავალში ხშირად საქმეს ისე წარმოადგენენ, როგორც ის არ არის სინამდვილეში, ან უფრო დიდად, ან მცირედ, ანდა ისე, როგორც ეს საჭიროა მოწინააღმდეგის დასაძლევად (1415 b).

სიტყვაში განსაკუთრებით საბუთებია საჭირო და ისინი დამაჯერებელი უნდა იყოს, რადგან სადაო საკითხს დასაბუთება სჭირდება (1417 b). საერთოდ, დავა ეხება ისეთ საკითხებს, რომელთაც შეუძლიათ არსებობა საწინააღმდეგო მდგომარეობაშიც ან ისეთს, რომელსაც საალბათო ხასიათი აქვთ (1357 a). დასაბუთების ძირითადი ნაწილი კი ენთიმემაა.

ორატორული სიტყვის ნაწილები შეესაბამება დიალექტიკას. რიტორიკაში იყენებენ მაგალითებს ან საბუთებს, რაც დიალექტიკის ინდუქციის შესაბამისია. რიტორიკული ენთიმემა დიალექტიკის სილოგიზმის მაგიერია (1395 b), დიალექტიკის მოჩვენებითი სილოგიზმი რიტორიკული, მოჩვენებითი ენთიმემის შესაბამისია. ენთიმემას შეიძლება ჰქონდეს როგორც მტკიცებითი, ისე უარყოფითი ხასიათი. ენთიმემები ზედიზედ არ

უნდა იყოს ნახმარი, რადგან ეს ანელებს პაოსს (1418 a). ენთიმემის ნაწილია ტოპები. არისტოტელე სპეციალურად ჩერდება ტოპებსა და მის სახეებზე. ორატორული სიტყვა იყოფა აგრეთვე პერიოდებად. პერიოდი თავდება აზრთან ერთად. სიტყვა, რომელშიც გამოკვეთილია დასაწყისიც და დასასრულიც, არის წყვეტილი სიტყვა (1409 a). წყვეტილს იგი უპირისპირებს განუსაზღვრელ სიტყვას, სადაც სიტყვის ნაწილები არაა გამოკვეთილი და ამიტომ ძნელად გასაგები და ძნელად დასამახსოვრებელია.

ორატორი უნდა ცდილობდეს მსმენელთა ნდობის მოპოვებას, რასაც იგი მიაღწევს „გონიერებით, სათნოებითა და კეთილგანწყობილებით“ (1378 a). ეს კი შესაძლებელია მსმენელთა ფსიქიკის კარგი ცოდნით. მაგრამ არ კმარა მსმენელთა ფსიქიკის ცოდნა, საჭიროა ორატორმა კარგად იცოდეს ის საგანი, რომელზეც მსჯელობს. როგორ შეძლებს ორატორი მოუწოდოს ათენელებს ბრძოლისაკენ, თუ არ იცის ათენელთა ჯარების რაოდენობა, განლაგება, შეიარაღება. ამ ცოდნის გარეშე იგი ვერ შეძლებს ბრძოლის დაწყების აკრძალვასაც. ხოტბისას კი ორატორმა უნდა იცოდეს, თუ სად რა ითვლება საქებრად, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი სიტყვა დამაჯერებელი არ იქნება.

ნაწარმოების მესამე ნაწილი მთლიანად სტილის საკითხებს ეთმობა. სტილი, მისი აზრით, ნიშნავს არა იმას, თუ რა თქვა, არამედ იმას, თუ როგორ თქვა. ამიტომაც „რიტორიკის“ ეს ნაწილი ერთგვარი ლიტერატურათმცოდნეობაა. არისტოტელე განიხილავს იმ ხერხებს, რაც საჭიროა მსმენელზე შთაბეჭდილების მოსასდენად და რაც სიტყვას ბრწყინვალებასა და მშვენიერებას ანიჭებს. აზრის კარგად გამოთქმის ცოდნა განსაკუთრებით საჭიროა ცუდად მოწყობილ სახელმწიფოში, სადაც იმარჯვებენ არა ისინი, რომელთა მხარეზეც სიმართლეა, არამედ ისინი, რომლებმაც კარგი ლაპარაკი იციან. აქტიორები იბადებიან, ორატორები კი იზრდებიან ვარჯიშის შედეგად. არისტოტელე ორატორულ სიტყვას ადარებს ფერწერას, სადაც გამოყენებულია შუქ-ჩრდილი.

არისტოტელე ორატორულ სიტყვაში დიდ მნიშვნელობას აძლევს მეტაფორების გამოყენებას. მეტაფორები, ფიქრობს არისტოტელე, უნდა შეეადგინოთ მახლობელი, მაგრამ არა სავსებით მსგავსი საგნებიდან (1412 a). ხოლო სიტყვები, რომლებიც გამოყენებულია მეტაფორაში, უნდა იყოს მშვენიერი ან ჟღერადობით, ან მნიშვნელობით, ან თვალისათვის, ან სხვა რომელიმე გრძნობისათვის (1405 b). გამოცანაც მეტაფორის თავისებური სახეა. იგი არის ცოდნა, გახეული მეტაფორულ ფორმაში. ასევე ჰიპერბოლაც მას მეტაფორაზე დაჰყავს (1413 a). ანდაზა არისტოტელეს მიაჩნია ერთი გვარის საგნების ნეორე გვარის საგნებთან შედარებად.

არისტოტელე ორატორულ სიტყვაში მიზანშეწონილად თვლის გნომების, ბრძნული გამონათქვამების ხმარებას. რადგან გნომები ზოგადი ხასიათისა არიან, ამიტომ საყოველთაო ჰეშმარიტების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. გნომი სიტყვას ეთიკურ ხასიათს აძლევს. ამიტომ მისი ხმარება უფრო მოხუცებს შეშვენით. ხოლო ზოგადად მოლაპარაკე მსმენელებს იმიტომ უყვართ, რომ მათ ნალაპარაკევში ხვდებიან ისეთ აზრებს, რაც მათ წინასწარ გაიზიარეს (1395 b).

არისტოტელე დასაშვებად თვლის რიტმულობას. ოღონდ სიტყვა ლექსად არ უნდა იქცეს. ურიტმო სიტყვა დამაჯერებელი არ იქნება, ხოლო ლექსად ქცეული მსმენელის ყურადღებას დააბნევს. უფრო სასურველად მიაჩნია იამბის გამოყენება, რომელიც ახლოს დგას სასაუბრო ენასთან და ამავე დროს „სადღესასწაულო განწყობასა და ექსტაზს იწვევს“ (1409 a).

გარდა ზემოჩამოთვლილი საშუალებებისა, სიტყვას ამშვენებს უსულო საგნების გასულიერება და საერთოდ, საგნების მოქმედებაში წარმოდგენა. ამ ხერხს განსაკუთრებული წარმატებით იყენებდა ჰომეროსი. შესაძლებელია სიტყვის როგორც გავრცელება, ისე შემოკლება. გავრცელება ხდება სახელის მაგიერ ცნების ხმარებით, შემოკლება — პირიქით.

კარგია ის სიტყვა, რომელიც ადვილად გამოსათქმელია და ადვილად გასაგები, სიტყვა, რომელიც ბუნებრივი მოჩანს და არა ხელოვნური. არისტოტელეს აზრით, კარგი სიტყვა ან ნაწარმოები მიზანშეწონილი უნდა იყოს, ე. ი. საგნის შესაბამისი. თუ მასში ჭნიშვნელოვან მოვლენებზე არ არის ნათქვამი სასხვათაშორისოდ, ხოლო უმნიშვნელოზე სადღესასწაულოდ. წინააღმდეგ შემთხვევაში სიტყვა სასაცილო იქნებოდა (1408 a). სიტყვა სადღესასწაულო და პოეტური უნდა იყოს მაშინ, როდესაც ვაქებთ, ხოლო დაბალი სტილისა — შესაბრალის მოვლენებზე მსჯელობისას. სიტყვა „შეურაცხყოფის გადმოცემისას მრისხანეა, უღმერთო და სამარცხვინო მოქმედების გადმოცემისას უკმაყოფილებისა და სიფრთხილის გამომხატველი, ხოტბის შესხმისას — სადღესასწაულო, ხოლო სიბრალულის გამოხატვისას — დაბალი სტილისა“ (1408 a). არისტოტელეს მოჰყონდა პოეტების მაგალითი, რომლებიც მიუხედავად იმისა, რომ მარტივ აზრებს გამოთქვამდნენ, მაინც გავლენა მოიპოვეს სტილის მეოხებით (1404 a). კარგია სიტყვა, რომელიც ადვილად გამოსათქმელია და ადვილად გასაგები (1407 b). სტილი ნათელი უნდა იყოს, ხოლო ამისათვის საჭიროა, რომ მასში ნაკლებ იყოს ნახმარი რთული სიტყვები, უჩვეულო გამოთქმები, ზედმეტი სიტყვები, ჭარბი მხატვრული ხერხები და კავშირები. საერთოდ, მხატვრული ხერხი ნახმარი უნდა იყოს არა როგორც საჭმელი, არამედ როგორც საჭმლის საკაზმი, როგორც რაიმე სამკაული. მას მოჰყავს ალკიდამანტის მაგალითი, რომელიც „ეპითეტებს ხმა-

რობდა არა როგორც საშმლის საკაზმს, არამედ როგორც საშმელს“ (1406 a).

არისტოტელეს აზრით, სიტყვა პათეტიური უნდა იყოს. რ.დგან თუ ორატორი გრძნობით ლაპარაკობს, არაფერს რომ არ ამბობდეს, მაინც ყურადღებით მოუსმენენ. ზოგჯერ საჭიროა მსმენელი დაარწმუნო, რომ საქმე ეხება დიდ, მნიშვნელოვან, საკვირველ მოვლენას. ზოგჯერ მსმენელთა ყურადღებას იქცევს ისეთი გამოთქმები, როგორიცაა „ყველამ იცის“, „ვინ არ იცის“, და ა. შ. და თუ ყურადღების მიქცევა არ გვინდა, მაშინ სიტყვა უნდა წარმართო ისე, თითქოს ლაპარაკობდე უმნიშვნელო, პატარა მოვლენაზე. ყურადღებას აძლიერებს იმის ბაზგასმა, რომ ეს საქმე პირველმა ამ პიროვნებამ ჩაიდინა, რომ მხოლოდ მან ჩაიდინა, ჩაიდინა წინასწარი განზრახვით (1368 a). კარგია ადამიანის უპირატესობათა გაზვიადება, ხოლო უპირატესობა ნშვენიერია, ფიქრობს არისტოტელე (1367 ab).

ადარებდა რა ზეპირსა და დაწერილ სიტყვას, არისტოტელე ფიქრობდა, რომ დაწერილი უფრო ზუსტია, ხოლო ზეპირი უფრო მსახიობური. მაგრამ თუ ორატორის ზეპირ სიტყვას ჩავიწერთ, სუსტი გამოჩნდება. რაც გამოწვეულია მასში დეკლამაციურობის სიჭარბით. სამაგიეროდ ზეპირი სიტყვა უფრო სასიამოვნოა მშრალ წერილობით სიტყვასთან შედარებით.

სიტყვის პათოსს ხელს უწყობს ორატორის მსახიობური უნარი. არისტოტელეს აზრით, „ის ორატორები აღწევენ წარმატებას. რომელთა სიტყვაში მეტია მსახიობური მხარე, თუნდაც სიზუსტე ნაკლები იყოს“ (1417 a). ამიტომაც სცენაზე მსახიობები მეტ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, ვიდრე პოეტები, რადგან „სიტყვით ბევრი რამის მიღწევა შეიძლება მსმენელთა დაბალი დონის გამო“ (1404 a). მისი აზრით, ზეპირი სიტყვა მსახიობური უნდა იყოს, ხოლო ვინც ამას ვერ ახერხებს, „გავს ადამიანს, რომელიც კუნძს მიათრევს“ (1413 b).

ორატორული სიტყვის მიზანია არა მხოლოდ მსმენელის დარწმუნება და მისი კეთილგანწყობილების მოპოვება, არამედ მოწინააღმდეგის ძლევა და მისი არგუმენტაციის დარღვევა. ამისათვის კი საჭიროა იმის დასაბუთება, რომ მოწინააღმდეგის არგუმენტაცია მაენეა, საზიანოა, უმართებულოა, სამარცხვინოა და .სხვ. ბრალდებულის დაცვისას უნდა დასაბუთდეს, რომ მოქმედება ჩადენილია შემთხვევით ან შეცდომით, ან უბედური შემთხვევის შედეგად. საერთოდ, ორატორმა ბრალდება ბრალმდებლის წინააღმდეგ უნდა შეატრიალოს, ეცადოს, რომ მოწინააღმდეგის სიდინჯე სიცილით გააბათილოს, ხოლო სიცილი — სიდინჯით (1419 b).

არისტოტელე ორატორულ სიტყვას ადარებდა ფერწერას, სადაც გამოყენებულია შუქ-ჩრდილი. მას ორატორული ხელოვნება მიაჩნდა პრაქტიკის, ვარჯიშის, შესწავლის შედეგად, წინააღმდეგ აქტიორობისა, რომ-

ლის უნარიც, მისი აზრით, თანდაყოლილია.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი:

ა. არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ რიტორიკა და დიალექტიკა (ფილოსოფია) ახლო დგანან ერთმანეთთან შესასწავლი ობიექტების ზოგადი ხასიათის გამო და წინააღმდეგობაში არიან სოფისტიკასთან, რომელიც წარმოდგენებს ემყარება.

ბ. რიტორიკას აქვს ეთიკური (სიკეთე, სამართლიანობა და სხვ.). გნოსეოლოგიური (შეშმარიტება) და იურიდიული (დასაბუთება, დარწმუნება, მოწინააღმდეგის ძლევა) დანიშნულება.

გ. ორატორი უნდა იყოს განათლებული, ცნობილია ფსიქიკისა და საგნის კარგი მცოდნე.

დ. ორატორული სიტყვა პათეტური და მსახიობური უნდა იყოს, რისთვისაც საჭიროა მხატვრული ხერხების გამოყენება.

ე. ორატორულ სიტყვაში ყველაზე მეტად მიზანშეწონილია ნათელი სტილის გამოყენება.

ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე ა ღ ზ რ დ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. არისტოტელემ აღზრდის მთელი სისტემა შექმნა. მისი ღრმა და დეტალური შესწავლა სპეციალური მონოგრაფიის საგანია, ამიტომ აქ ჩვენ შევეხებით მისი სისტემის მხოლოდ ზოგიერთ ძირეულ საკითხს.

არისტოტელე ფიქრობდა, რომ აღზრდის მიზანი უნდა იყოს იმის შევსება აღსაზრდელში, რაც ბუნებამ დააკლო. ძირითადად კი, აღზრდის მიზანი უნდა იყოს მშვენიერება („პოლიტიკა“, წ. 8, თ. 3, § 5) და სათნოება, რომელიც უნდა ემსახურებოდეს სარგებლობასა და სიამოვნებას. აღზრდის მეთოდი კი უნდა ემყარებოდეს მიზანშეწონილობისა და ზომიერების პრინციპს აღსაზრდელის შესაძლებლობათა გათვალისწინებით.

არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ ყოველი ადამიანი სახელმწიფოს ეკუთვნის და მის ნაწილს წარმოადგენს, ნაწილზე ზრუნვა კი მთელზე ზრუნვას ნიშნავს. ამიტომაც მას აღზრდა სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საქმედ მიაჩნდა.

უშვილობის ან არაჯანსაღი თაობის წარმოშობის თავიდან აცილებისათვის იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა წყვილთა შერჩევას. მას მიზანშეწონილად მიაჩნდა ქალის შეუღლება 18-დან 50 წლის ასაკამდე, მამაკაცისა 35-დან 70-მდე. ამის შედეგად დასაშვებად თვლიდა თაობის უფრო კავშირს. არისტოტელეს არც ის რჩება მხედველობიდან, რომ ფეხმძიმობის პერიოდში მავნებელია ქალის უძრაობა, უსაქმურობა და პირიქით, ზედმეტი შრომა. ზედმეტი ან ნაკლები შობადობის თავიდან აცილების მიზნით იგი მოითხოვს შობადობის რეგულირებას.

არისტოტელეს აზრით, მოზარდის სხეულის გაკაჟება უნდა დაიწყოს დაბადებიდანვე. იგი თითქმის მისაბაძად თვლიდა ბარბაროსების მაგა-

ლითს, რომელნიც ახალშობილთ ცივ წყალში აბანავებდნენ ანდა ცივ საცვლებში ხვევდნენ.

ადამიანი შედგება სულისა და სხეულისაგან. სული თავის მხრივ იყოფა გონიერ და უგნურ ნაწილად. ბავშვში პირველად ვითარდება უგნური ნაწილი. ამიტომ სხეულზე და საერთოდ, უგნურ ნაწილზე ზრუნვა გონიერ ნაწილზე ადრე უნდა დაიწყოს. საკვებიდან ბავშვებისათვის. პირველ ყოვლისა, მიზანშეწონილად მიაჩნდა რძის პროდუქტები. ალკოჰოლიან სასმელებს სავსებით გამორიცხავდა. არისტოტელე აღზრდის პროცესს სამ პერიოდად ყოფდა: 7 წლამდე, 7 წლიდან სქესობრივ მომწიფებამდე და აქედან 21 წლის ასაკამდე. როგორც ვხედავთ, აღზრდის თანამედროვე სისტემა, ძირითადად, არისტოტელეს ამ დაყოფას მისდევს.

არისტოტელე აღზრდაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკასა და სპორტს. რაც შეეხება სასწავლო ლიტერატურას საერთოდ, კერძოდ, ზღაპრებსა და არაკებს, ისინი შერჩევით უნდა მიეცეს აღსაზრდელებს. ისინი უნდა ავაცილოთ ყოველივე ცუდსა და ვადაჭარბებულს: უზნეობას, უწმაწური სიტყვების ხმარებასა და მოსმენას; ზედმეტ გადაღლილობასა და ვარჯიშს, ისევე როგორც უსაქმურობასა და უმოქმედობას, ზედმეტ სიმაძღრეს, საერთოდ, ყოველივე იმას, რაც დააბრკოლებს ბავშვის ნორმალურ განვითარებას.

არისტოტელე, მართალია, უაღრესად სასარგებლოდ თვლიდა ფიზიკურ აღზრდას, მაგრამ წინააღმდეგი იყო პროფესიული აღზრდისა, კერძოდ, პროფესიული ათლეტების აღზრდისა, რაც ზღუდავს ბავშვთა და ახალგაზრდათა გონებრივ განვითარებას. იგი აკრიტიკებდა იმ სახელმწიფოებს, სადაც გატაცებულნი იყვნენ ათლეტების აღზრდით. რითაც ამახინჯებდნენ ახალგაზრდების მშვენიერ სხეულს, ზრდიდნენ მათ მხეცებად და არა ადამიანებად. ასე აღზრდილი ახალგაზრდა არ იბრძოლებს მშვენიერებისათვის. რაც მხოლოდ მამაც ადამიანს ძალუძს.

არისტოტელე ისევე, როგორც თავის დროზე პლატონი, მხარს უჭერდა ახალგაზრდობის მუსიკალურ აღზრდას, რადგან მუსიკა კარგად გაღმოსცემს ადამიანის სულიერ თვისებებს: მრისხანებას, სიმშვიდეს. ზომიერებას, სიმამაცეს და ა. შ. მუსიკას შეუძლია ადამიანის განწყობის შეცვლა და სხვადასხვა გრძნობის გამოწვევა. როგორიცაა სიბრალული, შიში, აღტაცება და სხვ. საერთოდ, იგი ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის ეთიკურ თვისებებზე.

გარდა ამისა, არისტოტელეს მუსიკა მიაჩნდა გართობის საშუალებად („პოლიტიკოსი", 3, 5), რადგან მუსიკა იწვევს სიამოვნებას. ამ ნიშნის გამოც არისტოტელე მიზანშეწონილად თვლიდა მუსიკის ჩართვას ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში. გართობა და სიამოვნება კი საჭიროა არა მხოლოდ თავისუფალი ადამიანებისათვის. არამედ მონებისთვისაც კი. მუსიკის გარკვეული სახეობა, ფიქრობდა არისტოტელე, იწვევს ადამიანის

ენთუზიაზმს, რაც სულის უმაღლესი აფექტია. არისტოტელეს დაკვირვებით, ყველას სიამოვნებს ისეთი მუსიკა, რომელიც უახლოვდება მის ბუნებას. ამიტომ იგი საჭიროდ თვლიდა ყველასათვის შესაფერისი მუსიკის შერჩევას. თვითონ კი უპირატესობას აძლევდა მუსიკას, რომელიც მაძაცურ გრძნობებს აღვიძებდა მსმენელში. ასეთი მუსიკისაგან არისტოტელე ასხვაებდა მუსიკას, რომელიც მსმენელში აღძრავდა ორგიასტულ ვნებებსა და აბრკოლებდა ინტელექტუალურ განვითარებას. ასეთ ვნებებს, მისი აზრით, აღძრავს ფლეიტა, რომელიც დაკვრის დროს ამახინჯებს დამკვრელი მუსიკოსის სახეს. ამიტომ იყო, რომ ათენამ, რომელმაც ფლეიტა გამოიგონა, თვითვე უარყო იგი. არისტოტელე კი აკრიტიკებდა სოკრატეს, რომელსაც მოსწონდა ფლეიტა და ფრიგიული მუსიკა. არისტოტელე უფრო დორიული მუსიკის სწავლებას უჭერდა მხარს, რომელიც უფრო მყარი და ვაჟკაცური იყო. მისაღებად მიაჩნდა მდორე, დუნე მუსიკაც, რომელიც, მისი აზრით, მოხუცების შესაფერია.

როგორც ფიზიკურ აღზრდაში, ისე მუსიკაში არისტოტელე წინააღმდეგი იყო პროფესიული განათლებისა. მუსიკალური პროფესიონალობა, ფიქრობდა იგი, დაკავშირებულია რთულ საშემსრულებლო ტექნიკასთან. გარდა ამისა, პროფესია მუსიკოსს ხელოსნად აქცევს, იგი სწავლობს იმისთვის, რომ სხვას მიანიჭოს სიამოვნება. ხელოსნობა კი ასუსტებს ადამიანის ფიზიკურ, ფსიქიკურ და ინტელექტუალურ ძალებს და სათნოებისათვის გამოუსადეგარსა ხდის.

მუსიკის დანიშნულებად არისტოტელე თვლიდა ადამიანის თავისუფალი დროის შევსებას, ინტელექტუალურ აღზრდას, სიამოვნებას, სიხარულსა და მრავალფეროვნების მინიჭებას. ყოველივე ამას არისტოტელე საბოლოოდ სამ პუნქტში აყალიბებდა: აღზრდა, განწმენდა და ინტელექტუალური გართობა.

აქ ყურადღებას იქცევს არისტოტელეს მიერ მუსიკისათვის ინტელექტუალური აღზრდისა და მორალური განწმენდის ფუნქციების მინიჭება, რაც იმას ნიშნავს, რომ არისტოტელეს მუსიკა სერიოზულ საქმიანობად მიაჩნდა და არა მხოლოდ გართობისა და დროსტარების საშუალებად.

მუსიკა არისტოტელეს თეორიულ დისციპლინად მიაჩნდა, განსხვავებით ხატვისაგან, რომელიც აჩვენებს ადამიანის თვალს ფიზიკურ მშვენიერებას, უვითარებს გემოვნებას და სხვ. თვალით ადამიანი აღიქვამს საგნის ფორმებს, მუსიკით — ადამიანის სულს. აღსაზრდელთათვის საჭიროა ისეთი ნახატების შერჩევა, სადაც ადამიანის სულიც კარგად ჩანს. ასეთად არისტოტელეს მიაჩნდა პ ო ლ ი გ ნ ო ტ ი ს ნახატები და არა პავსონისა.

არისტოტელე ასხვავებდა მშვენიერებას ასაკის მიხედვით. მისი აზრით, ახალგაზრდობის მშვენიერება ნიშნავს, ძირითადად, გამძლე სხეულს, რომელიც სირბილში, ბრძოლაში, ძალოსნობაში ყოველგვარი სიძ-

ნელის ამტანი იქნება. ამიტომაც იგი მშვენივრად თვლიდა პენტათლებს და საერთოდ, იმ ახალგაზრდებს, რომელთაც გაეარჯიშებული სხეული აქვთ („რიტორიკა“, 1361 ს).

ახალგაზრდის სულიერ თვისებათაგან. პირველ ყოვლისა, ასახელებდა უანგარობას. არისტოტელე წერდა: „ახალგაზრდები მშვენიერებას სარგებლობაზე მაღლა აყენებენ, რადგან უფრო მეტად ზნეობით ცხოვრობენ, ვიდრე ანგარებით. ანგარება უპირატესობას ანიჭებს სარგებლობას, სათნოება — მშვენიერებას“ („რიტორიკა“, 1389 a). საერთოდ, არისტოტელე თეორიულ მიზანდასახულებას პრაქტიკულზე მაღლა აყენებდა.

ხსენებული ორივე ასაკის ადამიანებთან შეუარებით, იგი უპირატესობას ანიჭებდა საშუალო ასაკს, ანუ მოწიფულობას, „აკმეს“. ამ ასაკში ადამიანებს აქვთ ორივე ზემოდასახელებული ასაკის დადებითი თვისებები.

ადარებდა რა ევროპელებსა და აზიელებს, არისტოტელე დაასკვნიდა, რომ პირველნი არიან თავისუფლებისმოყვარენი და არც მეზობლებს იძონებენ, მამაცნი არიან, მაგრამ ინტელექტუალური ცხოვრება და მხატვრული გემოვნება განვითარებული არა აქვთ. რაც შეეხება აზიელებს, ისინი ინტელექტუალურად და გემოვნებით განვითარებულნი არიან. მაგრამ არ ყოფნით სიმამაცე თავისუფლების მოპოვებისათვის, რის გამოც მონურ მდგომარეობაში იმყოფებიან.

ელინები აერთიანებენ ამ ორი ხალხის დადებით თვისებებს: არიან მამაცნი, აქვთ განვითარებული ინტელექტი და გემოვნება, საუკეთესო პოლიტიკური წეს-წყობილება და თავისუფლება. ისინი რომ გაერთიანებულიყვნენ, ყველა ერზე იბატონებდნენ (7, 6, 1).

ზოგიერთი დასკვნა არისტოტელეს შეხედულებებიდან აღზრდის შესახებ ასეთია:

1. აღზრდა სახელმწიფოებრივი საქმეა.

2. აღზრდაში გამოირჩევა სამი ძირითადი პერიოდი: 7 წლამდე, სქესობრივ მომწიფებამდე და 21 წლამდე.

3. სასწავლო დისციპლინებიდან ზოგს პრაქტიკული და ზოგს თეორიული დანიშნულება აქვს.

4. აღზრდა სხეულის განვითარებით უნდა დაიწყოს.

5. აღზრდაში უნდა გამოყენებულ იქნას მუსიკა და სპორტი.

6. არ ვარგა ცალმხრივი პროფესიული აღზრდა.

7. აღზრდის მიზანია მშვენიერება, სიამოვნება და სარგებლობა.

8. აღზრდის ძირითადი მეთოდებია: ზომიერება, მიზანშეწონილობა და სარგებლობა.

ა რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა რ ს ი ს ა დ ა ნ ა წ ი ლ ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. ხელოვნების არსისა და მისი წარმოშობის შესახებ არისტოტელემ საინტერესო მოსაზრებები გამოთქვა „მეტაფიზიკაში“[24].

შისი აზრით, ყველა ადამიანს აქვს ცოდნისაკენ მისწრაფების თვისება, რაც თანდაყოლილია. ამას მოწმობს შეგრძნებების სიყვარული[25]. ამ მოსაზრებაში საინტერესოა ის, რომ შეგრძნებები გამოცხადებულია ცოდნის აუცილებელ პირობად და ნაწილად. არისტოტელეს აზრით, შეგრძნებებს ადამიანები ეტანებიან მაშინაც, როცა არ აპირებენ არავითარ მოქმედებას და არც რაიმე სარგებლობას მოელიან. ცოტა ქვემოთ არისტოტელე ხაზს უსვამს იმას, რომ მხოლოდ ის ცხოველები არიან ცოდნისა და ათვისების უნარის მქონენი, რომელთაც შეგრძნებების უნარი აქვთ. შეგრძნებებიდან ადამიანებს უვითარდებათ მეხსიერება, მეხსიერებიდან — გამოცდილება, რაც მოგონებების დაგროვების შედეგია. ხოლო რამდენიმე მოგონება ერთსა და იმავე საგანზე იძლევა ცდას ანუ გამოცდილებას. გამოცდილებიდან ვითარდება ცოდნა და დახელოვნება, იგივე ხელოვნება. ასე რომ, ის საფეხურები, რომელსაც ცოდნისა და ხელოვნებისკენ მიეყუდება, არისტოტელეს ასე აქვს წარმოდგენილი: შეგრძნება, მეხსიერება, გამოცდილება, ცოდნა და დახელოვნება ანუ ხელოვნება.

არისტოტელე ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავს, ერთი მხრივ, ცდასა და გამოცდილებას, ხოლო მეორე მხრივ, ცოდნასა და დახელოვნებას. გამოცდილება მხოლოდ საფუძველია ცოდნისა და ხელოვნებისა. მაგრამ არაა მათთან იგივეობრივი. თეორიული შემეცნება, ანუ მეცნიერება და ხელოვნება, განსხვავებით პრაქტიკული საქმიანობისაგან ანუ გამოცდილებისაგან, არ ისახავს მიზნად სარგებლობას. გარდა ამისა. ცდა, პრაქტიკული საქმიანობა ეხება კონკრეტული მოვლენების ცოდნას, ხოლო ცოდნა და ხელოვნება — ზოგადს, საყოველთაოს. არისტოტელე წერს: „გამოცდილება ერთეული ფაქტების ცოდნაა, დახელოვნება კი ზოგადისა" („მეტაფიზიკა", 981 a). არისტოტელე ფიქრობს, რომ გამოცდილება ეხება ცალკეულ, კონკრეტულ ადამიანებს, ცოდნა კი — ადამიანს საერთოდ. ამიტომაც გამოცდილნი თავის პრაქტიკულ საქმიანობაში მეტ წარმატებას აღწევენ ხოლმე, ვიდრე გამოუცდელი თეორეტიკოსები, რადგან „ექიმი კურნავს არა ადამიანს, ან თუ კურნავს, კურნავს შემთხვევით, არამედ კალიასს ან სოკრატეს ან სხვა ვინმეს, რომელიც ამაღე დროს ადამიანიც არის" („მეტაფიზიკა", 981 a).

სამაგიეროდ, დახელოვნებული უფრო მცოდნეა, ვიდრე გამოცდილი. ცოდნა სიბრძნის თანმხლებია და დახელოვნებულნი თუ ხელოვანნი ბრძენნი არიან. გამოცდილნი პასუხობენ კითხვას „რა", მცოდნენი კითხვას „რატომ", გამოცდილნი, მათ შორის ხელოსანნი, მოქმედებენ ჩვეულებით, დახელოვნებულნი და ხელოვანნი კი — ცოდნით. დახელოვნებულთა და ხელოვანთ შეუძლიათ ცოდნის გადაცემა, რაც არ შეუძლიათ გამოცდილთ.

თუ გავიხსენებთ, რომ არისტოტელე დახელოვნებაში გულისხმობს არა მხოლოდ მეცნიერებას, არამედ ხელოვნებასაც, მაშინ ცხადი გახდება,

რომ დახელოვნებაზე არისტოტელეს მიერ თქმული ვრცელდება ხელოვნებაზეც.

არა ნაკლებ საყურადღებოა არისტოტელეს თვალსაზრისი ხელოვნების შედეგის, შემონაქმედის შემადგენელი ნაწილების შესახებ. არისტოტელე საერთოდ, ნებისმიერი საგნის, მათ შორის ხელოვნების შეღეგის ძირითად შემადგენელ ნაწილებად ფორმასა და შინაარსს მიიჩნევს. შინაარსში იგულისხმება მატერია. ფორმა არისტოტელეს დახასიათებით არის განსაზღვრული, მატერია კი — განუსაზღვრელი. ფორმისა და მატერიისაგან წარმოშობილი არისტოტელესთვის არის როგორც ხელოვნების ნაწარმი, ისე ნებისმიერი საგანი. ფორმაცა და მატერიაც მარადიულია: „ფორმას არც არავინ არ ჰქმნის და არც წარმოშობს. არამედ კეთდება ესა და ეს და წარმოიშობა ამისა და ამისაგან" (1843 ს). მატერია არის ინერტული და უმოძრაო, წინააღმდეგ ფორმისა, რომელიც არა მხოლოდ გარკვეული და განსაზღვრულია, არამედ მოძრავი და აქტიურიც. ფორმა არსებობს რეალურად, მატერია — შესაძლებლობაში. საგნები რეალურად წარმოქმნამდე შესაძლებლობაში არსებობენ და განხორციელების მიზნით ფორმისკენ მიისწრაფიან. არისტოტელეს სავსებით დასაშვებად მიაჩნდა ერთი ფორმის მეორეში გადასვლა: „სპილენძის სფერო კეთდება სპილენძისა და ბირთვისაგან. მატერიას ეძლევა ფორმა და შედეგად ვიღებთ სპილენძის სფეროს" (1033) — წერდა არისტოტელე.

ამ შემთხვევაში არისტოტელე დიდად არ დაშორდა პლატონის თვალსაზრისს, რომლის მიხედვით კონკრეტული საგანი იყო იდეალურისა და მატერიალურის ნაერთი. მართალია, არისტოტელე შეეცადა დაეკავშირებინა ფორმა და მატერია, მაგრამ ვერ შეძლო. როგორც მოტანილი აღგილებიდან ვხედავთ, ფორმა მასთანაც დაცილებულია მატერიას და კონკრეტული საგნების წარმოშობას მათი დაკავშირება სჭირდება. დაკავშირება კი საჭიროებს რაღაც მესამეს, რომელიც მათ აამოძრავებს და ეს მესამე არის უძრავი მამოძრავებელი. როგორც ვხედავთ, ვერც არისტოტელემ აუარა გვერდი უძრავ მამოძრავებელს, როგორც ყოველგვარი შემოქმედებითი პროცესების წარმმართველს და ამით მან პლატონის გავლენა განიცადა.

არისტოტელეს მოწაფეები წერდნენ არისტოტელეს წაბაძვით, მაგრამ მეტ ყურადღებას დეტალებს აქცევდნენ და განზოგადებებს ერიდებოდნენ. არისტოტელეს წაბაძვით არის დაწერილი თეოფრასტეს „ხასიათები", „კომედიის შესახებ", „მუსიკის შესახებ", „შთავონების შესახებ" და სხვ.

არისტოქსენემ დაამუშავა მუსიკის თეორია. იგი ამტკიცებდა, რომ მუსიკალური ჰარმონია დამყარებულია ბგერების ურთიერთმიმართებაზე, აგრეთვე ჩვენი სმენის ორგანოზე. იგი მსგავსებას ხედავდა მუსიკალურ

წყობასა და ჩვენს სასიათს შორის. არისტოქსენეს ეკუთვნის შრომა „ჰარმონია“, რომლის მხოლოდ ფრაგმენტებმა მოაღწია ჩვენამდე.

ამრიგად, არისტოტელეს შეხედულებები შემდეგი სახით წარმოგვიდგება:

ა. მეცნიერება და ხელოვნება შეგრძნებებით მიღებული გამოცდილების შედეგია.

ბ. გამოცდილება არის კონკრეტულის ცოდნა, მეცნიერება და ხელოვნება — ზოგადისა.

გ. გამოცდილების და საერთოდ, პრაქტიკული მოღვაწეობის მიზანია სარგებლობა, მეცნიერებისა და ხელოვნებისა — თეორია, ცოდნა.

დ. ნებისმიერი საგნის, ისევე როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ძირითადი ნაწილებია შინაარსი და ფორმა.

ე. ფორმა აქტიური საწყისია, განსხვავებით ინერტული, უმოძრაო მატერიისაგან და ისინი საგნის წარმოშობამდე ერთმანეთისაგან ცალმოუკიდებლად არსებობენ.

ვ. ფორმისა და მატერიის დაკავშირებას და მათგან კონკრეტული საგნის მისაღებად საჭიროა ე. წ. „უძრავი მამოძრავებელის“ ჩარევა.

ზ. არისტოტელეს მოწაფეები ავითარებდნენ მასწავლებლის მიერ დაწყებულ მიმართულებას საკითხების მეტი დეტალიზაციისა და ნაკლები განზოგადების მიმართულებით.

თავი VII

შუა საუკუნეების ესთეტიკა

ძველმა ბერძნულმა ესთეტიკამ დასაბამი მისცა მრავალ მიმდინარეობას—რეალისტურსა და იდეალისტურს, სკეპტიკურსა და რელატიურს, უტილიტარულსა და ჰედონისტურს და სხვ. ამიტომ აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ფრ. ენგელსის ცნობილი დებულება: „ჩვენ იძულებული ვართ ფილოსოფიაში, ისევე როგორც მრავალ სხვა დარგში მუდამ დავუბრუნდეთ იმ პატარა ხალხის მიღწევებს, რომელსაც ჯნიველსალორმა ნიჭმა და მოღვაწეობამ ისეთი ადგილი დაუმკვიდრა კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში, როგორსაც ვერც ერთი სხვა ხალხი ვერ დაიჩემებს... ბერძნული ფილოსოფიის მრავალფეროვან ფორმებში უკვე მოიპოვება ჩანასახში, წარმოშობის პროცესში თითქმის ყველა შემდეგი დროის მსოფლმხედველობათა სახეები“[1].

მართლაც, შემდეგ საუკუნეებში უფრო ამ თეორიათა გაღრმავებას, გაფართოებასა და განვითარებას, ანდა მათი შერიგების ცდებს ვხვდებით. ვიდრე ახალი თეორიების ჩამოყალიბებას.

პლოტინის ესთეტიკა. პლოტინი[2] ნეოპლატონიზმის წარმომადგენელია, ნეოპლატონიზმი კი ცდილობდა პლატონისა და არისტოტე-

ლეს მორიგებას. პლოტინმა გაიზიარა პლატონის მრავალი თვალსაზრისი, მაგრამ მრავალი თავისიც შეიტანა მის თეორიაში.

პლოტინის აზრით, მშვენიერება ნიშნავს არა მარტო სიმეტრიულობას, არამედ სიკეთეს საერთოდ. უმაღლესი მშვენიერება არის უმაღლესი იდეა, ანუ სიკეთის იდეა, სიკეთე თავისთავად. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, თუ ვიფიქრებდით, რომ მისთვის მშვენიერება იყო მხოლოდ იმქვეყნიური მშვენიერება, რომ მან სიკეთე თავისთავად ჩათვალა უმაღლეს მშვენიერებად, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მან უარყო სილამაზის, მშვენიერებისა და სიკეთის არსებობა ამქვეყნად. რადგან მისთვის მშვენიერება იყო სიკეთე, ცხადია, რომ პოროტება სიმახინჯე უნდა ყოფილიყო. მშვენიერებად მიაჩნდა მას მშვენიერი სხეული, მეცნიერება, საერთოდ, ყოველივე ის, რაც ეზიარებოდა მშვენიერების იდეას. პლოტინს მშვენიერებად მიაჩნდა აგრეთვე ზნეობრივი მოქმედება, რომელშიც მას ესმოდა როგორც თავისთვის, ისე სხვებისათვის სასიკეთო და სასარგებლო მოქმედება. ამრიგად, განსხვავებით პლატონისაგან, იგი მშვენიერებას ხედავდა არა მხოლოდ იმქვეყნიურ მოვლენებში, არამედ აქაც, დედამიწაზეც. მშვენიერ სხეულში, მის სიმეტრიულობაში. ასევე განსხვავებით პლატონისაგან, იგი დადებითად აფასებდა ხელოვნებას და საჭიროდ მიაჩნდა ის. თუმცა მისთვის, როგორც პლატონისათვის, ბუნებრივიცა და ხელოვნური საგნებიც იყო მიბაძვა და ასახვა უმაღლესი მშვენიერებისა. მისი აზრით, ისინი საკუთარი საშუალებებითა და ხერხებით ავსებენ ბუნებრივი საგნების ნაკლს და ამიტომ მშვენიერნი არიან. ამ მხრივ პლოტინიცა და ნეოპლატონიზმიც საერთოდ, დაუპირისპირდა პლატონს, რომელმაც ხელოვნება მხოლოდ გართობად და ცდუნებად მიიჩნია. პლატონმა ხომ პოეტების, თვით ჰომეროსის გაძევებაც კი მოინდომა სახელმწიფოდან. ხოლო ხელოვნების ნაწარმოებებზე ცენზურა დააწესა. ჩომდევნო თაობებმა პლატონის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის სხვა მხარეებთან ერთად ესეც შეისისხლხორცეს, რითაც ხელოვნების პროგრესს დიდი ზიანი მიაყენეს.

ნეოპლატონიკოსებმა ისესხეს პლატონისაგან აგრეთვე თვალსაზრისი უმაღლეს ერთთან, ანუ მშვენიერებასთან ასამაღლებელი გზების შესახებ. ამისათვის საჭიროა, რომ ადამიანი რაც შეიძლება მეტად ემსგავსოს ღმერთს და განვლოს შემდეგი საფეხურები: სხეულებრივისაგან. გრძნობადისაგან განთავისუფლება და თანდათანობით გადასვლა მშვენიერ მოქმედებაზე, შემდეგ მშვენიერ მეცნიერებაზე და ბოლოს, ამაღლება მშვენიერებამდე თავისთავად. საერთოდ, მისი აზრით, იდეალური მშვენიერების წვდომისათვის საჭიროა, რომ თვით ადამიანი გახდეს ღვთაებრივი, ემსგავსოს მას, ამაღლდეს იქამდე, რადგან უმაღლესი მშვენიერების, ანუ უმაღლესი სიკეთის ადგილსამყოფელი არის იდეალური სამყარო, ღმერთების სამყარო.

აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ პლოტინზე რუსი მკვლევრის

ველადისლავლევის თვალსაზრისი, რომ „მიწიერ მშვენიერებას, პლოტინის აზრით, აქვს ზნეობრივი მნიშვნელობა: მან უნდა აგვამაღლოს უმაღლეს სიკეთემდე და ტკბობა მშვენიერებით უნდა იყოს სიცოცხლისა და სინათლის წყაროსთან შეერთების საშუალება. ვინ არ დაგვეთანხმება, რომ ასეთი შეხედულება ესთეტიკურ სფეროზე გამოირჩევა ამაღლებულობით და სიღრმით?“[3].

ველადისლავლევი უდაოდ მართალია, რადგან პლოტინისათვის მართლაც მშვენიერება იყო ზნეობრივი სრულყოფის საშუალება. მისთვის ესთეტიკა და ეთიკა გარკვეულ პუნქტში ერთიანეთს გადაკვეთდნენ და გადაეჯაჭვებოდნენ. საგულისხმოა ველადისლავლევის გამოთქმა „სიცოცხლისა და სინათლის წყარო“, რადგან, როგორც ამას ქვემოთაც დავინახავთ, უმაღლესი სიკეთე პლოტინისათვის იყო როგორც სინათლის, ისე სიცოცხლისა და მშვენიერების წყარო.

განსხვავებით პლატონისაგან, პლოტინი მშვენიერებას ეძებდა და პოულობდა დედამიწაზეც მშვენიერ სხეულებში, მათ სიმეტრიულობაში. მაგრამ ამავე დროს მან გაილაშქრა საყოველთაოდ მიღებული შეხედულების წინააღმდეგ, რომ თითქოს მშვენიერება მხოლოდ ნაწილთა სიმეტრიულ განლაგებას ნიშნავდეს და მეტს არაფერს. რითაც მან გაზარდა ესთეტიკურის ღირებულობა და როლი ადამიანის ცხოვრებაში, აიყვანა იგი ზნეობრივის კატეგორიამდე.

ასევე განსხვავებით პლატონისაგან პლოტინი დადებითად აფასებდა ხელოვნებას და საჭიროდ მიაჩნდა ის. მართალია, მისთვის როგორც პლატონისათვის, ბუნებრივიცა და ხელოვნური საგნებიც იყო მიბაძვა და ასახვა უმაღლესი მშვენიერებისა. პლატონისათვის მშვენიერი იყო მხოლოდ ბუნებრივი საგნები, ხელოვნური კი როგორც მიბაძვა ბუნებრივისა, ბევრად დაბლა იდგა ჭეშმარიტებაზე, საიდანაც გამომდინარეობდა პლატონის უარყოფითი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი. პლატონმა ხომ ამის გამო ხელოვნება მხოლოდ გართობად და ცდუნებად ჩათვალა და მოინდომა პოეტების, მათ შორის ჰომეროსის სახელმწიფოდან გაძევება, ხელოვნების ნაწარმოებებზე ცენზურა დააწესა, რითაც თავისუფალ ხელოვნებას ფრთები შეაკვეცა.

პლოტინი, განსხვავებით პლატონისაგან, ხელოვნებას არ აყენებდა მეცნიერებაზე დაბლა, რადგან მისთვის ხელოვნება იყო არა მარტო ბუნებრივი, არამედ იდეალური მოვლენების მიბაძვაც, რაც ხელოვნურსა და ბუნებრივ საგნებს შორის პლატონის მიერ აღმართული ზღუდის მოსპობას და ხელოვნების მნიშვნელობის გაზრდას მოასწავებდა. მაგრამ პლატონსა და პლოტინს შორის განსხვავება მხოლოდ ამით არ ამოიწურება.

როგორც ცნობილია, პლატონი თავის დიალოგებში ხშირად მიმართავდა იდეების, განსაკუთრებით კი პირველი ერთის მზესთან შედარებას.

ხმაროდა გამოთქმასაც „გამოსხივება“, მაგრამ მისი დიალოგებიდან აღვილია მისვედრა, რომ მასთან ეს მხოლოდ პოეტური შედარება, მეტაფორა იყო. გავიხსენოთ „პარმენიდეში“ პლატონის მიერ მოტანილი მაგალითი, რომ იდეა, შესაძლებელია, როგორც მზე, ისე ანათებს საგანთა სიმრავლეს, ანდა „სახელმწიფოში“ ადამიანთა ცხოვრების შედარება გამოქვაბულთან და ჭეშმარიტი იდეისა მზესთან.

მაგრამ იმან, რაც პლატონთან მხოლოდ პოეტური მეტაფორა იყო, პლოტინთან სიღრმე და სიფართოვე მიიღო და შინაარსით შეივსო. ამ მხრივ ის ახალი, რაც ნეოპლატონიზმმა, კერძოდ, პლოტინმა შეიტანა პლატონის ფილოსოფიაში, იყო ემანაციის თეორია. მაშასადამე, იქაც კი, სადაც ნეოპლატონიზმი უაღრესად ახლო იდგა პლატონთან, არა აქვს ადგილი მათი შეხედულებების სრულ დამთხვევას. ემანაციის თეორია პლოტინისათვის და საერთოდ, ნეოპლატონიკოსებისათვის იყო იდეებისა და საგნების მიმართების ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტის საშუალება.

როგორც ცნობილია, პლატონიზმისათვის გადაუჭრელი დარჩა იდეებისა და საგნების მიმართების საკითხი. ეს სიძნელე პლატონის ფილოსოფიაში გამოიწვია იმან, რომ იდეები მასთან საგნებისაგან დამოუკიდებელი ანუ ტრანსცენდენტური იყო. იდეების ეს დამოუკიდებლობა განსაკუთრებით ხაზგასმულია პლატონის მოღვაწეობის მეორე პერიოდში, მისი მოღვაწეობისა და შემოქმედების აღმავლობის პერიოდში.

ნეოპლატონიკოსები და მათ შორის პლოტინიც შეეცადნენ ამ სიძნელის ორი ხერხით დაძლევას. ჯერ ერთი, ისინი შეეცადნენ ამ პრობლემის მოხსნას იდეების საგანთა სიმრავლეში მოთავსებით. მეორე მხრივ კი, გამოიყენეს პლატონისავე ხერხები კათარზისისა, ე. ი. გრძნობადისაგან განწმენდისა და თავის მხრივ კი, ემანაცია დაუმატეს. იდეებისა და საგნების ერთად არსებობისას ნეოპლატონიკოსები ექცეოდნენ წინააღმდეგობაში საკუთარსავე მოძღვრებასთან, რადგან ზედმეტი ხდებოდა როგორც კათარზისი და მასთან დაკავშირებული ეროსი, ისე ემანაციაც, გამოსხივება უმაღლესი ერთიდან. რამდენადაც ეს ცნებები ბათ გათიშულობაზე მეტყველებდა და მისი დაძლევისაკენ იყო მიმართული, ცხადია, რომ ერთად მყოფ იდეებსა და საგანთა სიმრავლეს აღარ უნდა დასჭირვებოდა შესაერთებლად არც ემანაცია, არც ეროსი და არც კათარზისი.

რა თქმა უნდა, არც პლატონური ხერხები (კათარზისი, ეროსი, ანამნეზისი და სხვ.) წყვეტდა ერთისა და მრავალის დუალიზმის პრობლემას და არც პლოტინის ემანაცია. მაგრამ ფაქტია, რომ პლოტინმა დუალიზმის დაძლევა უაღრესად ორიგინალური ხერხით სცადა.

ამგვარად, პლოტინისათვის მიწიერი მშვენიერება მდგომარეობს სიმეტრიასა და ჰარმონიაში, აგრეთვე ბუნებრივ სრულყოფაში, რომლის

საფუძველია იმქვეყნიური, იდეალური მშვენიერება, მიწასთან დაკავშირების საშუალება კი იყო ემანაცია.

ავგუსტინეს ესთეტიკა, შუა საუკუნეების მოღვაწემ ავგუსტინემ[4] დიდი გავლენა მოახდინა შემდგომი პერიოდის ევროპულ აზროვნებაზე. ავგუსტინეს ესთეტიკა ემყარება მის თეოლოგიურ მსოფლმხედველობას. ღმერთი მას სამყაროს საწყისად და დემიურგად მიაჩნდა. მისი აზრით, ის არსებობდა მაშინაც, როცა არ ქმნილა. ღმერთი ყველაზე მეტად ადამიანებს თანაუგრძნობს, ფიქრობდა ავგუსტინე: „მხოლოდ შენ, უფალო ღმერთო, ჩვენი სულების მოყვარეო, თანაუგრძნობ მათ გაცილებით მეტად, ღრმად, წმიდად, უცვლელად, ვიდრე ჩვენ. რადგან შენ არ გეხება არავითარი ტკივილი"[5]. მხოლოდ ღმერთია ჭეშმარიტი ავტორიტეტი, უგნურნი კი ცრუ ავტორიტეტებით სარგებლობენ.

იგი ადამიანებს აჯგუფებდა ორად: ა. ხორციელი ცხოვრებით გატაცებულებად და ბ. გატაცებულებად სულიერი ცხოვრებით. რადგან სული მარადიულია, სხეული კი წარმავალი, ამიტომ მეორენი გაცილებით მაღლა დგანან პირველებზე. მეორენი ხელმძღვანელობენ გონებით, რომლისთვის მარადიულია უმაღლესი ჭეშმარიტება. უმაღლესი ჭეშმარიტება არ შეიგრძნობა, იგი გაიაზრება. ამიტომ ადამიანები უნდა ჩაეჭიდონ გონებას და არა გრძნობას.

მისი ესთეტიკის გაგებისათვის მნიშვნელოვანია ტრაქტატები „აღსარება", „მშვენიერისა და შესაბამისის შესახებ" და „წესრიგის შესახებ", სადაც იგი მშვენიერებას განსაზღვრავდა ჩვენი არსებისადმი შესაბამისობად. ხოლო მშვენიერება როგორც შესაბამისობა, მას დაჰყავდა სიმეტრიასა და ჰარმონიაზე. მისი აზრით, მშვენიერება განეკუთვნება სულს და არა სხეულს. ზოგჯერ კი მას მშვენიერება ესმოდა მთლიანობად. იგი წერდა: „ყოველი სილამაზის ფორმა არის მთლიანობა". მთლიანობად ესმოდა მას გეომეტრიაც. იგი ამტკიცებდა, რომ მთელ ხაზში მეტია მთლიანობა, ვიდრე ტეხილში, ამიტომ ის მშვენიერიც არის. კვადრატი, რომელშიც გ.ერდი გ.ერდს უპირისპირდება და კუთხე კუთხეს, უფრო მშვენიერია, ვიდრე სწორკუთხა ოთხკუთხედი. კვადრატს კი წრე სჯობს, რადგან წრეში ცენტრიდან გაყვანილი ყველა ხაზი ტოლია.

ზოგჯერ იგი მშვენიერებას ხედავდა საგნებში: ოქროში, ვერცხლში, აგრეთვე ისეთ სწრაფ წარმავალ მოვლენებში, როგორიცაა პატივი, ძალაუფლება, მეგობრობა და სხვ. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც იგი აუცილებლად თვლიდა შესაბამისობას ჩვენს სულთან, გრძნობებთან, გონებასთან[6].

ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, იგი ფიქრობდა, რომ მოგვწონს ის მოვლენები, რომლებიც ჩვენს არსებას შეესაბამება. არ მოგვწონს არც ძალიან ბრწყინვალე და არც მუქი ფერები, ძლიერი და სუსტი ბგერები. მაგრამ ყველაზე მეტად მოგვწონს სიმეტრია, როგორც ჩვენი არსებისაღმი შესაბამისი.

თანაფარდობითობის თეორიას იგი ავრცელებდა რიცხვებზეც. უპირატესობას აძლევდა რიცხვებს, რომელნიც თანაზომიერი ნაწილებისაგან შედგებოდნენ (მაგ., 1:1; 2:2 და სხვ.). ამასთან გამოყოფდა იგი რიცხვ-კრიტერიუმებს და რიცხვებს, რომელნიც აღქმაში არსებულთაგან დამოუკიდებელნი იყვნენ.

ავგუსტინეს მუსიკის მშვენიერებისთვისაც აუცილებლად მიაჩნია თანაზომიერება და სიამოვნება. ამიტომ უფრო მშვენიერად მიაჩნდა სასულიერო მუსიკა, როგორც ჰარმონიული, სასიამოვნო და გონიერული. სიმეტრიას და ჰარმონიას მოითხოვდა იგი არქიტექტურისგანაც. საერთოდ, მისი აზრით, ღმერთმა ყოველივე ზომას, რიცხვსა და წონას დაუქვემდებარა. ამიტომ ყველგან მოსაწონად მიაჩნდა წესრიგი.

მშვენიერების აღქმისათვის კი აუცილებლად თვლიდა გონების მონაწილეობას, რადგან მშვენიერი ფორმები, მისი აზრით, განეკუთვნება სულს, კერძოდ, სულის იმ ნაწილს, რასაც წარმოადგენს გონება, ანუ ინტელექტი. იგი წერდა: „სხეულის ლამაზი მოძრაობა — ცეკვა ატკბობს შეგრძნებას, ხოლო შეგრძნების მეშვეობით მოძრაობის ლამაზი ფორმა ატკბობს ჩვენს სულს". ე. ი. მისი აზრით, ჯერ არსებობს მშვენიერების განცდა გრძნობის მეშვეობით, შემდეგ კი ხდება მისი შეფასება გონებით.

ავგუსტინეს აზრით, თეატრი მოგვწონს იმიტომ, რომ სხვისი ტანჯვა თანაგრძნობას იწვევს, რაც სასიამოვნოა. მაგრამ უფრო მეტი თანაგრძნობა შეუძლიათ ღმერთებს, რომელთაც ჰეშმარიტი ტანჯვისა და სიამოვნების უნარი აქვთ.

ამრიგად, ავგუსტინეს ესთეტიკური შეხედულებები შემდეგი სახით წარმოგვიდგება:

ა. ავგუსტინეს ესთეტიკური შეხედულებები ემყარებოდა მის იდეალისტურ მსოფლმხედველობას.

ბ. მშვენიერება ესმოდა მას უცვლელ, ჰეშმარიტ, მთლიან, სიმეტრიულ, შესაბამის მოვლენად.

გ. მშვენიერების გაგებისათვის აუცილებელია გონების მონაწილეობა, რაც წინამორბედ მოაზროვნეებთან შედარებით წინ წადგმული ნაბიჯი იყო.

თავი VIII

აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეთა და ჰუმანისტების ესთეტიკური შეხედულებები

რენესანსის ეპოქაში ადგილი ჰქონდა აზროვნებისა და ხელოვნების უდიდეს აღმავლობას, რასაც ხელი შეუწყო მეცნიერების განვითარებამ, კოპერნიკის, ნიუტონის, კოლუმბისა და მაგელანის აღმოჩენებმა, დიდმა გეოგრაფიულმა მოგზაურობებმა. აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელია კლასიკური პერიოდის აზროვნებასა და

ხელოვნებასთან დაბრუნება. ვრცელდება პლატონიზმი და არისტოტელიზმი, ჰუმანისტური იდეები: შეიძლება ითქვას, რომ რენესანსმა თავის დროზას დაუწერა: „მე ადამიანი ვარ და არაფერი ადამიანური ჩემთვის უცხო არაა". ხდება დაპირისპირება რელიგიასთან, გალაშქრება ყოველგვარი ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ. ყოველ შემთხვევაში რელიგია ისეთ დიდ როლს აღარ ასრულებს ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც აქამდე. აზროვნების თავისუფლების ნიშნით ხდება გალაშქრება ყოველგვარი ავტორიტეტების წინააღმდეგაც. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო უნივერსალური მოაზროვნეების, აზროვნებისა და ხელოვნების გიგანტების წარმოშობას, როგორიც იყვნენ მიქელანჯელო, ლეონარდო და ვინჩი, რაფაელი, ტიციანი და სხვები. გაჩნდნენ ხელოვნების გამოჩენილი თეორეტიკოსები: ალბერტი, ჩენინო ჩენინი, ალბრეხტ დიურერი და სხვ.

აღორძინების ეპოქაში გამოყოფენ სამ ძირითად პერიოდს: ადრეულ აღორძინებას, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლებია: ბოკაჩო, პეტრარკა, ალბერტი, ე. წ. „მაღალ რენესანსს", რომელიც წარმოდგენილია ლეონარდო და ვინჩით, რაფაელით, ერაზმ როტერდამელით; და გვიან რენესანსს, რომელსაც ამშვენებენ ისეთი დიდი სახელები, როგორიცაა შექსპირი, სერვანტესი.

თუმცა აღორძინების ეპოქაში ყოველივე ზემოთქმულის პარალელურად ადგილი აქვს ხალხის ფართო მასების გაღატაკებას, განსაკუთრებით გლეხობის გაღატაკებას, რასაც შედეგად მოსდევს აჯანყებები: საფრანგეთში ჟაკერიის აჯანყება, ინგლისში — უოტ ტაილერისა, გერმანიაში — გლეხთა ომი.

ჩ ე ნ ი ნ ო ჩ ე ნ ი ნი აღორძინების ეპოქის მოღვაწეა, ამავე დროს მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი. დაიბადა 1370 წელს. მას ეკუთვნის ტრაქტატი „ფერწერის შესახებ", რომელიც ძირითადად დიდაქტიკური ხასიათისაა. ტრაქტატში იგი ავითარებს რენესანსის ეპოქისათვის დამახასიათებელ იდეებს. კერძოდ, დიდ მნიშვნელობას აძლევს მიბაძვას ბუნებისადმი, შრომისა და საერთოდ, ყოველგვარი სათნოებების დანერგვას.

იგი წერდა: „თქვენ, რომლებიც ნაზი სულის გამო გახდით ცოყვარულნი ამ სიკეთისა, ვიდრე თავს შესწირავდეთ ამ ხელოვნებას, ძოირთეთ შემდეგი ტანსაცმელით: სიყვარულით, შიშით, მორჩილებითა და შეუპოვრობით. რაც შეიძლება ადრე მიეც შენი თავი მასწავლებლის ხელმძღვანელობას სწავლისათვის და რაც შეიძლება გვიან წადი მასწავლებლისაგან"[8].

მას, როგორც რენესანსის ეპოქის სხვა წარმომადგენლებს, ბუნება მიაჩნდა ყველაზე საუკეთესო მასწავლებლად. ამიტომ ურჩევდა ახალგაზრდებს, რომ მიბაძონ მას, ისწავლონ მისგან, გადმოიღონ მისგან: „ყველაზე საუკეთესო ხელმძღვანელი — ეს არის ხატვა ნატური-

დან... იგი ყველა ნიმუშზე უმნიშვნელოვანესია. მიეხდე მას ყოველთვის მხურვალე გულით, განსაკუთრებით მაშინ, როცა სურათში ერთგვარ გამოცდილებას შეიძენ. მუდმივად. ერთი დღეც არ გამოუშვა, სატე მუდმივად, როგორი მცირედიც არ უნდა იყოს ის. იგი მაინც ძალიან მნიშვნელოვანია. ის შენ უდიდეს სარგებლობას მოგიტანს"[9].

ჩენინო ასწავლიდა ახალგაზრდებს ფერწერის მეთოდიკასაც. მიუთითებდა დამწყებ ხელოვანთ, რომ ხშირად არ ეცვალათ პედაგოგები, რომ საჭირო იყო მოწაფეს ერთი მასწავლებელი ეყოლა, ეყოლა ერთი მიმართულება, ან ერთი მანერა და ის განევითარებინა ყოველმხრივ: „თუ შენ დაიწყებ ასლის გადაღებას დღეს ერთისაგან, ხვალ მეორე ოსტატისაგან, ვერ შეიძენ მანერას ვერც ერთისაგან და ვერც მეორისაგან და გახდები ახირებული ადამიანი... თუ შენ მოინდომებ იმეშაო დღეს ერთი მანერით, ხვალ მეორით, ვერ მიაღწევ სრულყოფას ვერც ერთ მათგანში"[10].

იგი მიუთითებდა დამწყებ მხატვრებს, რომ ბუნების რთული მოვლენებისადმი მიბაძვა არ გასძნელებოდათ, დაეწყოთ უფრო პატარა საგნების ხატვით, თუნდაც ქვების ხატვით, შემდეგ კი უფრო რთულზე გადასულიყვნენ.

ახალგაზრდა მხატვრებს ურჩევდა დაუფლებოდნენ ხატვის ტექნიკას, ესწავლათ საღებაეების დამზადება, შერჩევა. ამას გარდა, წარმატებისთვის აუცილებლად თვლიდა ახალგაზრდა მხატვართა ფანტაზიისა და წარმოსახვის უნარის განვითარებას.

ჩენინის აზრით, ფერწერას ზოგი ბუნებრივი მიდრეკილების გამო მისღევს, ზოგი ანგარებით, სიმდიდრის მოხვეჭის მიზნით, ზოგი პატივმოყვარეობით. ქების ღირსნი არიან ისინი, რომლებიც ფერწერას მისდევენ მიდრეკილების გამო და არა ანგარებით.

მხატვრებისათვის აუცილებლად თვლიდა არა მხოლოდ თეოლოგიის, არამედ მეცნიერების, მათ შორის, ფილოსოფიის ცოდნას.

აღორძინების ეპოქის ერთ-ერთი მხიშვნელოვანი წარმომადგენელია ლეონ ბატისტა ალბერტი[11]. იგი ავითარებდა რეალისტურ იდეებს. მას ისევე, როგორც ჩენინო ჩენინის, მხატვრებისათვის ყველაზე საუკეთესო ნიმუშად ბუნება მიაჩნდა. მოჰკონდა ზეუქსიის მაგალითი, რომელიც ერთი ლამაზი ქალის დასახატად ხუთ ლამაზ ქალს არჩევდა, რათა მათგან შეექმნა ჰეშმარიტად შეშვენიერი გამოსახულება. იგი წერდა: „დაე, ნურავინ დაეჭვდება იმაში, რომ ფერწერის დასაწყისი და დასასრული, ეგრეთვე ყველა მეთოდი იმისა, რომ ოსტატი გახდე, ბუნებიდან უნდა აიღო". ალბერტის აზრით, ბუნება არის ის უძლეველი ძალა, რომელსაც შეუძლია ყოველგვარი წინააღმდეგობის დაძლევა. დაიმსხვრევა და გაჰქრება შეშოქმედება იმ ადამიანისა, რომელიც წინააღმდეგობაში აღმოჩნდება ბუნებასთან. ამიტომ მისი აზრით, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები ბუნებასთან

უნდა იყოს შეთანხმებული და მისგან ნასესხები: „სასარგებლო იქნება ყველა მშენიერი სხეულისაგან იმ ნაწილის დასესხება, რომელმაც ყველაზე მეტი აღიარება დაიმსახურა. საერთოდ, მთელი ჩვენი ცდა და ზრუნვა უნდა მოვახმაროთ იმას, რომ რაც შეიძლება მეტი სილამაზე შევისწავლოთ“[12]. ალბერტი იმასაც ამტკიცებდა, რომ ბუნებას, როცა იგი ყვავილების მრავალფეროვნებასა ჰქმნის, აქვს სილამაზით ტკბობის უნარი.

ალბერტის აზრით, ხელოვნების წარმოშობას ხელი შეუწყო შემთხვევამ და დაკვირვებამ, შემეცნებამ და განსჯამ. ხელოვნება ადამიანებს უნდა ანიჭებდეს ბედნიერებას, რადგან ხელოვნებათაგან ერთნი არიან აუცილებელნი, მეორენი — სასარგებლონი, მესამენი — ცოდნისა და სიამოვნების მომნიჭებელნი.

ხელოვნებათაგან ლეონ ბატისტა ალბერტის ყურადღების ცენტრში არქიტექტურა იდგა. იგი ამტკიცებდა, რომ არქიტექტურა გონებასა და სულში ჩამოყალიბებულ იდეებს ახორციელებს საგნების დაკავშირებით. ნაგებობა წარმოადგენს მასალის შერწყმას იდეასთან. მასალას ბუნება იძლევა, გონება კი ჰქმნის შენობის მოხაზულობასა და ფორმას. მისი აზრით, არქიტექტურა ჰქმნის სახელმწიფოს მშენიერებას. იგი იძლევა იმის საშუალებას, რომ დრო გავატაროთ სიამოვნებით, უშიშრად, პატივში და საქმიანობაში. ამიტომ არქიტექტორი ყველაზე დიდი პატივისცემის ღირსნი არიან. იგი წერდა: „შენებლობის არსი... გამომდინარეობს აუცილებლობიდან. იგი წარმოშო სარგებლობამ, სახელი გაუთქვა გამოყენებამ და ბოლოს და ბოლოს, იგი სიამოვნებას უნდა ემსახუროს. დაე, შენობა ისეთი იყოს, რომ მას არ სჭირდებოდეს იმაზე მეტი ნაწილები, ვიდრე აქვს და მაშინ ყველაფერი, რაც მას აქვს, არავითარ შემთხვევაში გაიცხვას არ დაიმსახურებს“[13], ამისათვის შენობები უნდა ყოფილიყვნენ სასარგებლო, მოხერხებული და მიმზიდველი, რათა მაყურებელს ეთქვა, კარგია, რომ ფული ამაზე დაიხარჯა და არა სხვა რამეზე.

ალბერტი არქიტექტურაში ძირითადად მიზანშეწონილობის პრინციპს აყენებდა. იგი ფიქრობდა, რომ არქიტექტორს მხედველობაში უნდა მიეღო წლის დრო და მათ შესაბამისად განელაგებინა ოთახები, ზაფხულისათვის უნდა აგებულიყო გაშლილი შენობა, ზამთრისათვის — თბილი, მზიანი და მყუდრო. შენობის ნაწილებიც უნდა გახლაგებულიყვნენ მიზანშეწონილობის პრინციპის მიხედვით: შენობის საპატიო ნაწილები — საპატიო ადგილას, ნაკლებ საპატიო — ნაკლებ საპატიო ადგილას. საზოგადო სარგებლობისათვის განკუთვნილი ნაწილები უნდა მოთავსებულიყო ღია ადგილზე. კერძო სარგებლობისათვის განკუთვნილი — დაფარულზე. შენობას უნდა ჰქონდეს იმდენი ნაწილი, რამდენიც საჭიროა, არც მეტი და არც ნაკლები. გარდა ამისა, არქიტექ-

ტორმა უნდა გაითვალისწინოს ხალხის ტრადიციები და ჩვეულებები, რადგან ამის დარღვევა იწვევს სიმახინჯეს და პირიქით, მისი გათვალისწინება — წარმატებასა და სარგებლობას[14]. ამას გარდა, ალბერტის აზრით, შენობის ნაწილები ისე უნდა იყოს განლაგებული, რომ ერთმანეთს არ ჩრდილავდეს; არც დაშლილი და დანაწევრებულნი უნდა იყვნენ, რათა ჰქმნიდნენ ერთი მთელის შთაბეჭდილებას.

ალბერტი საჭიროდ მიიჩნევდა შენობის გალამაზებას და ამისათვის სამკაულების გამოყენებას, მაგრამ მიზანშეწონილად და ზომიერად. მისი აზრით, მოსართავი თითქოს შენობის მეორე ნაწილია. მორთულ კედლებში უფრო მოსახერხებელია ცხოვრება, ვიდრე მოურაოში. ფიქრობდა ის. შენობა მშვენიერებისა და სამკაულების გარეშე ადამიანს სიხარულს ვერ მოუტანს. მშვენიერება იხსნის შენობას განადგურებისაგან.

ლეონ ბატისტა ალბერტი. არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფერწერას, რადგან, მისი აზრით, ფერებით შექმნილი სახეები საუკუნეებს უძლებენ. ფერწერას აქვს რაღაც ღვთაებრივი ძალა, რადგან შეუძლია არმყოფნი წარმოგვიდგინოს როგორც მყოფნი, მიცვალებულნი, როგორც ცოცხალნი. მაგალითისათვის მოაქვს პლუტარქეს მონაყოლი: როდესაც ალექსანდრე მაკედონელის მხედართმთავარმა კასანდრემ დაინახა მთელი ტანით გამოქანდაკებული ალექსანდრე მაკედონელი, ათრთოლდა. მას იგი ცოცხალი ეგონა.

ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ იგი ასახელებდა ოთხ ძირითად ფერს: წითელს, რომელსაც იგი ცეცხლს უკავშირებდა, რუხსა და ნაცრისფერს, რომელსაც უკავშირებდა მიწას, ლურჯს, რომელსაც ჰაერს უკავშირდება და მწვანეს — რომელსაც უკავშირებდა წყალს. დანარჩენი ფერები მათი შეკავშირებისა და შერწყმის შედეგად მიიჩნდა.

ფერწერის ძირითად ნაწილებად თვლიდა: კომპოზიციას, მოხაზულობასა და სინათლეს. ფერწერაში ისევე, როგორც არქიტექტურაში, მოითხოვდა ნაწილთა ურთიერთშესაბამისობასა და შეთანხმებას, ბუნებისადმი მიბაძვას. ამისათვის საჭიროდ თვლიდა, რომ თუ მხატვარი ხატავდა ჩაცმულს, ჯერ შიშველი დაეხატა, თუ ხატავდა შიშველს, ჯერ კუნთები და შინაგანი აღნაგობა გამოესახა. სურათი არ უნდა გაშოხატავდეს სტატიკას, არამედ დინამიკას, მოძრაობას. ამასთან დაკავშირებით იგი ასახელებდა მოძრაობის შვიდ ფორმას: ზევით — ქვევით, მარჯვნივ — მარცხნივ, ახლოს — შორს და წრიულს. მხატვრის ხელით დახატული ცოცხალი ადამიანი უნდა გავდეს ცოცხალს, მოხუცი — მოხუცს.

მაგრამ არ კმარა მხოლოდ მიბაძვა, საჭიროა მხატვარმა ფანტაზიაც გამოიყენოს. სამკაულები საჭიროა ფერწერაშიც ნაკლის დასაშალავად და სილამაზის ხაზგასასმელად. ალბერტი ეკამათებოდა იმათ,

რომლებიც უარყოფდნენ ბუნებაში მშვენიერების გრძნობის არსებობას.

ალბერტის აქვს მოცემული მშვენიერების თავისი გაგებაც. მისი აზრით, „მშვენიერება არის მკაცრი თანაზომიერი ჰარმონია ნაწილთა. რომელთაც ეერთიანებთ ის, რისთვისაც ისინი არიან განკუთვნილნი. ასე რომ, არ შეიძლება არაფრის არც მიმატება და არც მოკლება, ისე რომ არ გაუარესდეს მთელი“[15].

ამრიგად, უნდა დავასკვნათ:

1. ლეონ ბატისტა ალბერტი წინა პლანზე წამოსწევს ბუნებას და ხელოვნებას მისდამი მიბაძვად თვლის;

2. ბუნებას უნდა ბაძავდეს არქიტექტურაც, სადაც გაბატონებული უნდა იყოს მიზანშეწონილობის პრინციპი;

3. ალბერტი არაა წინააღმდეგი სამკაულების გამოყენებისა ხელოვნების ყველა დარგში, რადგან ეს მიაჩნია ნაკლის დაფარვისა და მშვენიერების ხაზგასმის საუკეთესო საშუალებად;

4. მშვენიერება ესმის ნაწილთა მიზანშეწონილ და ჰარმონიულ მთლიანობად.

ლეონარდო და ვინჩი[16]. ლეონარდო და ვინჩი იყო გენიალური მოაზროვნე, ესთეტიკოსი, მრავალმხრივი სწავლული: ინჟინერი, მათემატიკოსი, ფიზიკოსი, ტექნიკოსი და სხვ. მას ჰქონდა მრავალი პროგრესული ტექნიკური იდეა, რაც ვერ განახორციელა მაშინდელი ტექნიკის დაბალი დონის გამო. თავისი იდეების ნაწილობრივი განხორციელების მიზნით იგი იძულებული იყო ემსახურა მდიდარ და გავლენიან პირებთან. მისი მრავალი ტექნიკურ-მეცნიერული აღმოჩენა ცნობილი გახდა მხოლოდ ნაპოლეონის იტალიაში შესვლის შემდეგ 1796 წ.

ფერწერაში ლეონარდო უაღრესად ძუნწი იყო, რადგან თავის თავს დიდ მოთხოვნებს უყენებდა, ლეონარდო და ვინჩი სულ რამდენიმე ტილოს ავტორია, ბევრი სურათი კი დაუმთავრებელი დარჩა. 16 წელი ჰქმნიდა ფრანჩესკო ჯოკონდას ცხენოსან ქანდაკებას, 4 წელი ხატავდა მონა ლიზა ჯოკონდას, 10 წელი — საიდუმლო სერობას და ა. შ. მას დაავალეს დიდი საბჭოს კედელზე ანგიარის ბრძოლის მოხატვა, რაზეც მან უამრავი დრო დახარჯა. ლეონარდო გაიტაცა მდგრადი საღებავების აღმოჩენის იდეამ, რაკი მის მიერ მიკვლეული საღებავები კედელზე არ ჩერდებოდა. დიდხანს იმტვრეოდა თავს ამ ძიებაში, სანამ ბოლოს არ მიაგნო ასეთ საღებავებს.

ლეონარდოს სიძუნწე მხატვრობაში იმით აიხსნება, რომ იგი მხატვრობის ყველა სფეროში ახალი გზის გამკაფავად გვევლინება.

ლეონარდოს გაუჭიანურდა „საიდუმლო სერობის“ დახატვაც, რადგან დიდხანს ვერ იპოვა ქრისტესი და მისი ანტიპოდის — იუდას პროტოტიპები.

ლეონარდო და ვინჩი იყო ადამიანის ფსიქოლოგიის, ფიზიოლოგიის, შუქ-ჩრდილის, პერსპექტივის გაღრმავების ოსტატი, ჭირველი კარიკატურისტი, რადგან იგი ეძებდა არა მხოლოდ მშვენიერებასა და სილამაზეს, არამედ სიმახინჯესაც. მან პირველმა შემოიღო პორტრეტებისა და პეიზაჟების წარმოდგენა ოდნავ ნისლქვეშ. ეს იყო ნატრის-ფერ-ყავისფერი შუქ-ჩრდილი, რითაც იგი არბილებდა ფერთა სიჭრელეს. მისი კოლორიტი ყავისფერია. ყოველივე ამით მან საფუძველი ჩაუყარა ახალ ფერწერას. მისგან გამოვიდნენ შემდეგ გენიალური მხატვრები — მიქელანჯელო და რაფაელი.

ხელოვნების შესახებ მისი ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია „ატლანტიკური კოდექსი“ და „ტრაქტატი ფერწერის შესახებ“. ლეონარდო და ვინჩი უარყოფდა დოგმატიზმსა და სქოლასტიკას. იგი მოითხოვდა მეცნიერებისა დ ხელოვნების გაერთიანებას თუ დაკავშირებას და თვითონ ახორციელებდა ამას პრაქტიკულად.

ლეონარდო და ვინჩის შეხედულებები შეიძლება დახასიათებულ იქნას როგორც რეალისტური. იგი მოითხოვს ბუნებისადმი მიბაძვას. შემოქმედება, მისი აზრით, არის პროცესი, რომელშიც ფერმწერი ეჯიბრება ბუნებას[17]. მხატვარი შემოქმედების დროს შეიცნობს ბუნებას, ხოლო ბუნების შემეცნებას მისი სიყვარული მოსდევს. იგი წერდა: „ჭეშმარიტად დიდი სიყვარული წარმოიშობა იმ საგნის მიმართ, რომელიც შენ იცი და თუ შენ ის არ იცი, ან სულ არ გეყვარება, ან გეყვარება ოდნავ“[18].

საინტერესოა მეთოდი, რომელსაც იგი მხატვრებს სთავაზობს სახელმძღვანელოდ: პირველ ყოველისა, საჭიროა პერსპექტივის, ზომების, კარგი მხატვრების ნამუშევრების და ბოლოს, ბუნებიდან ხატვის შესწავლა[19]. ლეონარდოს დაკვირვებით, ის მხატვრები, რომლებიც შთაგონებულნი არ იყვნენ ბუნებით, ტყუილად შრომობდნენ. თუ ახალგაზრდას უნდა დაოსტატდეს საგანთა ფორმების ხატვაში, საჭიროა დაიწყოს ხატვა ნაწილებიდან და მანამ არ გადავიდეს მეორეზე, სანამ პირველ ნაწილს კარგად არ შეისწავლის. თუ ნაწილს არასწორად ხატავს, საჭიროა ხატო მანამ, სანამ სწორად არ დახატავ. ერთი პეიზაჟის დასახატად საჭიროა რამდენიმე პეიზაჟის დახატვა და სხვ.

ლეონარდო მხატვრებისაგან მოითხოვდა შუქ-ჩრდილის კარგად გამოყენებას: „ის, ვინც გაურბის შუქ-ჩრდილებს, გაურბის ხელოვნებას“.

ასევე დიდ მნიშვნელობას აძლევდა იგი პერსპექტივის შესწავლას. ამისათვის კი საჭიროდ მიაჩნდა, რომ მხატვარი სამჯერადი მანძილით დაშორებოდა დასახატ საგანს. მუშაობის პროცესში საჭიროდ მიაჩნდა სარკის გამოყენება, რათა ადვილად ენახა შეცდომები და დროულად გამოესწორებინა.

ლეონარდოს აუცილებლად მიაჩნდა მიბაძვა ბუნებისადმი იმი-

ტომ, რომ მშვენიერება მას ბუნებაში ეგულებოდა. მისი აზრით, ბალახის, ხეებისა და სხვა ბუნებრივი საგნების მშვენიერება სულაც არაა დამოკიდებული ადამიანზე, მის მხედველობაზე და რომ ეს მშვენიერია თავისთავად.

გარდა ბუნებისადმი მიბაძვისა და განუწყვეტელი ვარჯიშისა, ლეონარდო და ვინჩი აუცილებლად თვლიდა აგრეთვე დაეჭვებას, რადგან, მისი აზრით, ის ფერმწერი, რომელიც არ დაეჭვდება, ცოტას მიაღწევს.

ხელოვნებაში საერთოდ და კერძოდ, ფერწერაში მას საჭიროდ მიაჩნდა როგორც გრძნობის, ისე გონების მონაწილეობა. მისი აზრით, მხოლოდ იმ ხელოვანს შეუძლია მიაღწიოს წარმატებას, ვისი ნაწარმოებიც შექმნილია განსჯის საფუძველზე. შეგრძნებათა შორის ლეონარდო დიდ მნიშვნელობას აძლევდა მხედველობას, რადგან თვალი ნაკლებ ცდება ყურთან შედარებით. შეგრძნება თვალთან მიდის პირდაპირ, ყურთან კი ზიგზაგით. ამას გარდა, ის თვალს თვლიდა სულის ფანჯარად, რომლის მეშვეობითაც ადამიანის სული ტკბება სამყაროს მშვენიერებით. მხედველობის უპირატესობის დასამტკიცებლად იგი მიმართავს ასეთ შედარებას: მხედველობადაკარგული თითქოს საპყრობილეშია. მხედველობით აღიქვამს ადამიანი სილამაზეს, მხედველობა მეფეა გრძნობათა შორის.

ლეონარდო ერთმანეთს ადარებდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, აგრეთვე ხელოვნებასა და მეცნიერებას. მისი აზრით, ხელოვნების, კერძოდ, ფერწერის შესწავლა არ შეიძლება ნიჭის გარეშე, მეცნიერების შესწავლა კი შესაძლებელია, მაგალითად, მათემატიკისა. მისი აზრით, ფერწერა არის მუნჯი პოეზია, პოეზია კი ბრმა ფერწერა. პოეტი აღწერს, მხატვარი კი უშუალოდ თვალწინ აყენებს აღწერილს, რომელსაც შეგიძლია უყურო და დატკბე. ამიტომაც ფერწერა მეტ ემოციებს იწვევს, ფერწერა, რომელიც უკეთეს გრძნობას ემსახურება, უფრო ღირებულია.

ნაშრომში „მხატვრის კამათი მუსიკოსთან და მოქანდაკესთან" ლეონარდო ერთმანეთს ადარებდა არა მხოლოდ პოეზიასა და ფერწერას, არამედ ფერწერასა და მუსიკასაც. მისი აზრით, მუსიკა არის ფერწერის და, მხედველობის შემდეგ, სმენა მას მეორე გრძნობად მიაჩნდა. მუსიკა, როგორც ფერწერა, ემყარება ჰარმონიასა და პროპორციას. მაგრამ მუსიკა ფერწერაზე დაბლა დგას, რადგან ფერწერა მარადიულია, მუსიკალური ბგერები კი უმალ განიბნევიან.

ფერწერას იგი უპირატესობას ანიჭებდა ქანდაკებასთან შედარებით. ნაშრომში „მხატვრისა და მოქანდაკის კამათი" ლეონარდო ამტკიცებდა, რომ მოქანდაკე უმთავრესად ფიზიკურ შრომას ეწევა, მხატვარი — გონებრივს, მოქანდაკე იყენებს ადგილს, მოძრაობას, ფიგურას, რელიეფს, განათებას მაღლიდან, სიმშვიდესაც კი, მაგრამ

ქანდაკება ვერ გამოხატავს სხივებს, გამჭვირვალე სხეულს, ღრუბლებს, ვერ იყენებს ფერებს. ფერწერა უფრო მდიდარია ფანტაზიით და უფრო მშვენიერი. იგი გვიჩვენებს საგნებს რელიეფურად, რომელნიც ასეთნი არ არიან. გვიჩვენებს შორეულს მჭიდროდ, იყენებს სინათლეს, ჩრდილსა და სხვ. საერთოდ, მოქანდაკე ნაკლებ იყენებს გონებრივ შრომას, ვიდრე მხატვარი. ფერწერას შედეგად მოსდევს ჰარმონია და პროპორცია. ფერწერას ბუნებრივი მონაცემები სჭირდება, განსხვავებით პოეზიისა და მეცნიერებისაგან, რომელნიც ვარჯიშის შედეგნი არიან.

ლეონარდო მხატვრებისათვის აუცილებლად თვლიდა ფართო განათლებას, განსაკუთრებით მათემატიკის ცოდნას, რის გარეშეც მას შეუძლებლად მიაჩნდა რაიმე ღირებულის შექმნა. ურჩევდა მათ არ ეხატათ მოგებისა და სარგებლობის მიზნით.

ლეონარდო აღიარებდა ობიექტური ჭეშმარიტების არსებობას. ცოდნას ამყარებდა შეგრძნებებსა და გამოცდილებაზე, მოითხოვდა თეორიის კავშირს პრაქტიკასთან. მისი აზრით, ის, ვინც გატაცებულია მეცნიერებით პრაქტიკის გარეშე, ჰგავს მესაჭეს, რომელიც გემზე საჭისა და კომპასის გარეშე იმყოფება. მეცნიერება კაპიტანია, პრაქტიკა კი ჯარისკაცი და ბოლოს დასძენდა: „საცოდავია ის მოსწავლე, რომელიც ვერ სჯობნის თავის მასწავლებელს“.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. ლეონარდო და ვინჩი აღორძინების ეპოქის ბრწყინვალე წარმომადგენელი და მისი სრულყოფილი გამოხატულება იყო თავისი მრავალმხრივი ბუნებრივი მონაცემებითა და განათლებით.

2. მისი ესთეტიკური შეხედულებები რეალისტურია: ხელოვნებაში მოითხოვს ბუნებისადმი მიბაძვას, აღიარებს ობიექტური ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების არსებობას. უმაღლესი მშვენიერება ეგულება სიხალვილეში. მოითხოვს თეორიისა და პრაქტიკის კავშირს, ადამიანის ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის შესწავლას.

3. ხელოვნების დარგებს შორის უპირატესობას ანიჭებს ფერწერას.

4. წინააღმდეგია შემოქმედებისა ანგარების ან მოგების მიზნით.

ალბრეხტ დიურერი[20]. ალბრეხტ დიურერი როგორც ლეონარდო და ვინჩი და საერთოდ, როგორც რენესანსის ეპოქის სხვა მოაზროვნეები, წინა პლანზე აყენებდა ბუნებისადმი მიბაძვას. იგი ამტკიცებდა, რომ ხელოვანთა ყველაზე უდიდესი მასწავლებელი ბუნებაა, ადამიანური ფანტაზია კი მხოლოდ ცდომილებაა. ამიტომ, მისი აზრით, მშვენიერი ადამიანის ან სხვა რომელიმე მშვენიერი გამოსახულების შესაქმნელად საჭირო იყო მრავალი საგნისა და ადამიანის შერჩევა, მათდამი მიბაძვა, გამოსახვა. იგი იყენებდა ასეთ შედარებას: როგორც ფუტკრები თაფლს აგროვებენ ყვავილებიდან, ასევე შემოქმედნი მშვე-

ზიერებას ქმნიან მრავალი მშვენიერი საგნის გასინჯვისა და შესწავლის შედეგად. მაშასადამე, ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად იგი საჭიროდ თვლიდა ცდასა და დაკვირვებას. მას მშვენიერი ადამიანის დახატვა მხოლოდ ერთი ადამიანის მიხედვით თითქმის შეუძლებლად მიაჩნდა, რადგან არ არსებობს დედამიწაზე ისეთი ადამიანი, რომელიც უფრო მშვენიერი იქნებოდა[21].

მშვენიერებას დიურერი ხედავდა ზომიერებაში[22]. ამ შემთხვევაში იგი ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების გავლენას განიცდიდა. მშვენიერების მიზანი კი მას წარმოედგინა იმ სარგებლობად, რომელიც მას უნდა მოეტანა ადამიანებისათვის. ამიტომ მას საჭიროდ მიაჩნდა, რომ ხელოვანი სიკეთის მოყვარული და ბოროტების მოძულე ყოფილიყო, ხელოვანს მხოლოდ სიკეთის განდიდებით შეეძლო შეექმნა ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები.

მაგრამ ეს არ კმარა, ხელოვანს სჭირდება დაუცხრომელი შრომა, რის გარეშეც ვერ შეიქმნება ვერაფერი დიადი. შრომა ავარჯიშებს თვალს, რომელსაც იგი ძირითად მნიშვნელობას აძლევდა შემოქმედებაში. თვალს იგი ადარებდა სარკეს, რომელიც ყოველივეს ირეკლავს. ხოლო თვალისათვის ყველაზე უფრო სასარგებლოა ლამაზი საგნების ხილვა და დაკვირვება.

ფერწერაში იგი მოითხოვდა პროპორციების დაცვას, რის გარეშე სურათი არ იქნება სრულყოფილი, რაგინდ დიდი მონდომებითაც უნდა იყოს იგი შესრულებული. ამ შემთხვევაში იგი განიცდიდა ხუროთმოძღვარ ვიტრუვიუსის გავლენას, რომლის აზრით ადამიანის პროპორციების შესწავლით შეიძლება გავიგოთ საერთოდ პროპორციების საიდუმლოება. დიურერის აზრით, პროპორციები უნდა ეხებოთ არა მხოლოდ ადამიანის სხეულში, არამედ მთელ ბუნებაშიც. პროპორციების დაცვით საგნის გაზომვის გარეშეც ნახატი მაინც კარგი იქნება და მას ვერავინ ვერ დაიწუნებს.

დიურერი მხარს უჭერდა კრიტიკის განვითარებას, ამავე დროს აღნიშნავდა, რომ კრიტიკა გაცილებით ადვილია, ვიდრე რაიმე ახლის შექმნა. იგი დაბეჯითებით იცავდა ხელოვნების თავისუფლების იდეას და სინანულით აღნიშნავდა, რომ ხშირად კეთილშობილი გენიოსები ხელოვნების უხეში შეურაცხყოფის გამო უკვალოდ ჰქრებიან. იგი წინააღმდეგი იყო ცნობილი და მრავალჯერ გამოთქმული შეხედულებებისა და სახეების განმეორებისა. აუცილებლად მიაჩნდა ადამიანებში თავისუფალი აზროვნების უნარის განვითარება. ხელოვნებისა და მეცნიერების აღმავლობას სჭირდება თავისუფლება, ამტკიცებდა დიურერი.

თავისუფლების იდეიდან გამომდინარე, დიურერი, თავს ესხმოდა ეკლესიის მესვეურთ იმის გამო, რომ ისინი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს ანადგურებდნენ. იგი გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ

წარმართობისა და ქრისტიანობის შეჯახების დროს დაიღუპა ხელოვნების მრავალი ბრწყინვალე ნიმუში. ამიტომ მოითხოვდა, რომ ეკლესიის მესვეურთათვის აღარ მიეცათ ამის უფლება.

ადარებდა რა ბერძნულ და თანამედროვე ხელოვნებას, იგი აღნიშნავდა. რომ ბერძნები ხატავდნენ აპოლონს, თანამედროვენი — ქრისტეს, შესაბამისად — ვნებას და მარიამს. საკუთარ შემოქმედებაზე კი ამბობდა. რომ მას სურს ყველაფერი ზომიდან, წონიდან და რიცხვიდან დაიწყოს.

ალბრეხტ დიურერი მოითხოვდა, რომ ახალგაზრდობას შეესწავლა ხელოვნება, რაც მას უდიდეს სარგებლობას მოუტანდა. ამავე დროს აფრთხილებდა მათ, ხელოვნებაში წარმატების მიღწევა შეუძლებელია ცნათლების, განსაკუთრებით მათემატიკისა და გეომეტრიის გარეშე. ბიბი დაკვირვებით, მხატვართა უმრავლესობას, რომელიც სათანადო ცოდნის გარეშე მუშაობს, მრავალი შეცდომა მოსდის. იგი წერდა: „ვინც არცოდნით მუშაობს, მეტი გაჭირვებით მუშაობს, ვიდრე ის, ვინც მუშაობს საქმის ცოდნით"[23]. მაგრამ ყოველივეს ცოდნა შეუძლებელია, ამიტომ საჭიროა რომელიმე ერთი მეცნიერების დაუფლება, რის მიღწევაც ყველას ძალუძს. ცოდნა მას იმ მყარ საძირკვლად მიაჩნდა, რაზეც უნდა აგებულიყო ადამიანის ნებისმიერი მოქმედება. ცოდნას სხვა სარგებლობაც მოაქვს: რაც უფრო მეტი ცოდნა გააჩნია ადამიანს, მით უფრო ემსგავსება ღმერთს. მცოდნე კეთილია და გაურბის ბოროტს.

ამრიგად, დიურერი ავითარებდა რენესანსის ეპოქისათვის დამახასიათებელ რეალისტურ მიმართულებას ესთეტიკაში, იცავდა რა თეორიას ბუნების უპირატესობისა და ხელოვნების ძიბაძვითი ხასიათის შესახებ.

იგი ხელოვნების დანიშნულებას ხედავდა ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლასა და სიკეთის დამკვიდრებაში, ყველგან ზომიერების დაცვაში.

ხელოვნების დაუფლებისათვის იგი საჭიროდ თვლიდა როგორც ბუნებრივ მონაცემებს, ისე შრომას, გავარჯიშებას, განსაკუთრებით მეცნიერების დაუფლებას.

თავი IX

ალბრძინების ეპოქის მოაზროვნეთა პედაგოგიკური შეხედულებები

ეხეო სილვიო პიკოლომინი (1405—1464)[24] — იტალიელი ჰუმანისტი, მწერალი, პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. იგი მოუხდებდა ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმა შესწავლისაკენ, ბუნებისაკენ დაბრუნებას. მან დიდი დრო მოახმარა ციცერონის ენის შესწავლას.

პიკოლომინის აზრით, ნიჭი, ანუ ცოდნის შეძენის უნარი ადამიანს თანდაყოლილი აქვს. ნიჭი ბუნების საჩუქარია, რაც ყველას არ ეძლევა მაგრამ არ კმარა ნიჭი, საჭიროა ადამიანს ჰქონდეს სათანადო აღზრდა და გამოცდილება. ამრიგად, იგი ბავშვის განვითარების სამ ძირითად წყაროს ასახელებდა: ნიჭს, აღზრდასა და გამოცდილებას. იგი მოითხოვდა ბავშვთა ჰარმონიულ აღზრდას, მათ როგორც სულიერ, ისე ფიზიკურ განვითარებას.

აღზრდაში წარმატების აუცილებელ პირობად მიაჩნდა, პირველ ყოვლისა, აღმზრდელის მომზადება. წინააღმდეგ შემთხვევაში აღმზრდელს შეეძლო აღსაზრდელისათვის ისეთი უარყოფითი ჩვევების გადაცემა, რაც ვერ აღმოიფხვრებოდა მოწიფულობის ასაკშიც. მისი აზრით, აღმზრდელს უნდა ჰქონდეს ცოცხალი გონება, მოქნილი ნიჭი, გამოცდილება და მორალური სისპეტაკე. აღსაზრდელსა და აღმზრდელს შორის უნდა დამყარდეს მეგობრული ურთიერთობა. აღმზრდელი აღზრდის დროს არ უნდა მიმართავდეს უხეშ მეთოდებს, გაროზგვას, ცემას, რადგან ეს მოსწავლეს მონურ თვისებებს უვითარებს. მაგრამ აღმზრდელი პირმოთნეობამდე არ უნდა დავიდეს, ხოლო სასწავლო პროცესი — მოსწავლის პიროვნულ შეურაცხყოფამდე.

საჭიროა, რომ ბავშვები არ შევაჩვიოთ ფუფუნებას, არამედ შრომას, ვასწავლოთ ლმობიერი და კეთილშობილური მოძრაობა, თავდაჭერა, რისთვისაც საჭიროა ისეთ თამაშობათა გამოყენება, რაც ბავშვს ამ თვისებებს განუვითარებს და ჯანმრთელობას განუმტკიცებს. მას სამარცხვინოდ მიაჩნდა შრომითი საქმიანობის უარყოფა. საჭიროა, ახალგაზრდობამ სამხედრო საქმეც იცოდეს, რათა შესძლოს ქრისტიანობის დაცვა.

ნებისმიერი ადამიანისათვის საჭიროა მშვევრმეტყველების ცოდნა, რაც სათანადო მომზადებას მოითხოვს. ისეთი დიდი ორატორები, როგორიც იყვნენ დემოსთენე და პერიკლე, სახალხო კრების წინაშე არ გამოდიოდნენ წინასწარი მომზადების გარეშე. მომზადების, ჭკუისა და გონების გარეშე მოლაპარაკე მხოლოდ მოლაყბე იქნება. ბევრი ლაპარაკი, ანუ ლაყბობა არაა მშვევრმეტყველება. არც ძუნწსიტყვაობა ვარგა. აქაც საჭიროა ზომიერება. მშვევრმეტყველებას შესაბამისი ხმა სჭირდება: არც ძალიან წვრილი, არც ძალიან მყვირალა. მშვევრმეტყველებაში არ ვარგა კადნიერება, ცბიერება, ზედმეტი სამკაულების გამოყენება, ორატორული სიტყვა უნდა იყოს გულღია, სიმამაცითა და ღირსებით აღსავსე. მას გრამატიკა აწესრიგებს, რიტორიკა ამშვენებს, ფილოსოფია სრულყოფს, ხოლო დიალექტიკა სიმახვილეს აძლევს[25]. ამრიგად, რიტორიკასთან ახლო კავშირშია დიალექტიკა, ორივე ცდილობს მსმენელის დარწმუნებას. ადვილი მისახვედრია, რომ პიკოლომინის ეს შეხედულებები არისტოტელეს რიტორიკული თეორიის გაღრმავებით არის შემუშავებული.

პიკოლომინი უარყოფს ლოგიკას. სავარაუდოა, რომ ლოგიკაში იგი სოფისტიკას გულისხმობდა და სიტყვა „ლოგიკას“ სოფისტიკის მნიშვნელობით ხმარობდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუგებარი იქნებოდა მისი მტკიცება, რომ დიალექტიკა და რიტორიკა სრულყოფენ ორატორულ სიტყვას. მით უმეტეს, რომ იგი ამტკიცებს: სოფისტიკა უფრო უაზრო კამათს ანდომებს დროს, ვიდრე ცოცხალ საქმესა და აზროვნებას.

გარდა მკვრმეტყველებისა, იგი საჭიროდ თვლიდა, რომ ახალგაზრდობა დაუფლებოდა მუსიკასა და მეცნიერებას: არითმეტიკას, გეომეტრიას, ლიტერატურას. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ფილოსოფიის შესწავლას. ფილოსოფია კი აჩვევს ადამიანს სიძუნწის სიძულვილს, სამართლიანობას, ზომიერებას, თავდაჭერილობას, ბავშვებისა და დაავრდომილთა სიყვარულს, დაჩაგრულთა შებრალებას, მოვალეობისადმი ერთგულებას და სხვ. ფილოსოფია მას ესმოდა ამავე დროს ადამიანის ბუნების ღირსებების კვლევად და საბოლოო ჯამში, მორალურ სიბრძნეზე დაჰყავდა იგი. ფილოსოფიის შესწავლისათვის კი აუცილებლად თელიდა წიგნების კითხვას.

სიმდიდრე, შთამომავლობა, სახელი, ჯანმრთელობა ხშირად შემთხვევითია და ნაკლებ მყარი, ვიდრე ცოდნა, ფიქრობდა პიკოლომინი. ცოდნა არის ადამიანის განუშორებელი თვისება, რომელიც არ ექვემდებარება არც ბედისწერას, არც დროსა და არც ჰორებს.

კასტილიონე ბალდასარე[26] ნაწარმოებში „მეფის კარის მოხელე აღწერს თანამედროვეებს, რომლებთანაც უხდებოდა მუშაობა. მართალია, კასტილიონე კარის კაცის ტიპს ხატავდა, მაგრამ სინამდვილეში სურდა მოეხაზა იმ პერიოდის ადამიანის სახე. მისი აზრით, კარის მოხელისათვის, პირველ ყოვლისა, დამახასიათებელი უნდა იყოს ბუნებრიობა, ძალდაუტანებლობა საუბარში, ქცევაში, მოქმედებაში. საჭიროა, რომ კარგმა მოხელემ ითვისოს გრაცია, ანუ თავისუფალი მიხვრა-მოხვრა, რაც შეისწავლება. მაგრამ ამას კარგი პედაგოგი სჭირდება. მისი აზრით, „ვისაც კეთილშობილური გრაცია აქვს, ის ნამდვილად კეთილშობილია“[27]. მას მტკიცედ სწამდა, რომ „ეშმარიტი ხელოვნება არის ის, სადაც ხელოვნურობა არ ჩანს“[28]. კასტილიონეს აზრით, კარგმა მოხელემ უნდა დატოვოს ისეთი შთაბეჭდილება, რომ არაფერს არ შეუშინდება. ამისათვის საჭიროა სამხედრო ხელოვნების დაუფლება, ცხენოსნობის, ხმლისა და სხვა იარაღის ხმარების ცოდნა. მაგრამ ამასთან ერთად უნდა ახსოვდეს, რომ ყოველივეში სასურველია ზომიერების დაცვა.

აღორძინების ეპოქის იტალიელი ფილოსოფოსი, მწერალი, ისტორიკოსი, მთარგმნელი, საზოგადო მოღვაწე არეტინო პიეტრო[29] ტრაქტატში „მეცნიერული და ლიტერატურული მოღვაწეობის შესახებ“ გამოთქვამს მრავალ საინტერესო მოსაზრებას ახალგაზრდობის

აღზრდის შესახებ. არეტინო საჭიროდ თვლიდა ენების კარგად დაუფლებას, რადგან გრამატიკა გვასწავლის ჯერ მხოლოდ სიტყვების ერთმანეთთან დაკავშირებას, არამედ ენის სილამაზესაც. ენის ათვისებისათვის კი საჭიროა წიგნების კითხვის სიყვარული. იგი ამტკიცებდა, რომ „კითხვა თითქოს სულიერი საზრდოა, რომელიც გონებას კვებავს“[30]. მაგრამ საჭიროდ მიაჩნდა წიგნების დიდი სიფრთხილით შერჩევა. მაგალითად, ქალთათვის უფრო მიზანშეწონილად თვლიდა საეკლესიო წიგნების კითხვას.

არეტინოს აუცილებლად მიაჩნდა ფილოსოფოსთა, ისტორიკოსთა, პოეტთა თხზულებების სწავლება, რათა ახალგაზრდობა ყოფილიყო მჭევრმეტყველი და არა გაუნათლებელი და უვიცი. საჭიროდ მიაჩნდა გამოცდილებაც, ფაქტებისა და მხატვრული ხერხების გამოყენების ცოდნა. არეტინო პოეზიაში ხედავდა არა მხოლოდ სიამოვნებისა და სარგებლობის, არამედ კეთილშობილების წყაროსაც. ამიტომ მისი აზრით, ვინც პოეზიას არ იცნობს, განათლებულ ადამიანად არ ჩაითვლება.

არეტინო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ორატორულ ხელოვნებას, რადგან ორატორი მსმენელებში დიდ ემოციებს იწვევს: მრისხანებას, სიბრალულს, აღტაცებასა და ამის საწინააღმდეგოს. ორატორი მოუწოდებს სიკეთისაკენ და უკრძალავს ბოროტებას. ორატორები განსაკუთრებულ წარმატებას აღწევენ სიტყვიერი სამკაულებით, რომელნიც ანათებენ სიტყვას და უჩვეულოდ მიმზიდველსა ხდიან. ამიტომ საჭიროდ მიაჩნდა ნებისმიერ სიტყვაში სილამაზე, კაზმულობა და ბრწყინვალება მსმენელის მოხიბლისა და მოჯადოების მიზნით.

მისი აზრით, ადამიანის სულში იმყოფება თავისებური ჰარმონია, რის გამოც სამყაროშიც მოსწონს რიტმი და ჰარმონია, როგორც მისი სულიერი სამყაროს შესაბამისი.

ვერჯერიო პიეტრო პაოლო (1498 — 1565). პიეტრო პაოლო ვერჯერიოს[31] ეკუთვნის ტრაქტატი „კეთილშობილთა ზნეობისა და თავისუფალი მეცნიერების შესახებ“, სადაც იგი პლატონის, არისტოტელეს, პლუტარქესა და ციცერონის გაელენით აყალიბებს ჰუმანისტური აღზრდის პრინციპებს.

ვერჯერიო ამტკიცებდა, რომ ბავშვის ბუნებრივი მონაცემები კი არ უნდა ჩავახშოთ, არამედ დავამუშავოთ და განვავითაროთ. აღზრდა უნდა დაიწყოს ბავშვობის ასაკიდანვე, როდესაც ბავშვის სული ნაზია და ადვილად ამთვისებელი; ამდროინდელი შთაბეჭდილებანი მას სიცოცხლის ბოლომდე გასდევს. წიგნების კითხვასაც ადრეული ასაკიდანვე უნდა შევაჩვიოთ ისინი. კითხვას მოაქვს სიამოვნება, სარგებლობა და ხელს უწყობს ადამიანის დასენებას. ამას გარდა, ბავშვებს უნდა შევასწავლოთ თავისუფალი ხელოვნება. რომელსაც იგი აკუთვნებდა ფილოსოფიას, ისტორიასა და მჭევრმეტყველებას. ფილოსო-

ეია ასწავლის ახალგაზრდობას სწორად აზროვნებას. მჭევრმეტყველება—ლამაზად და მიმზიდველად მეტყველებას, ისტორია კი ორივეში ეხმარება მას. ამიტომ ბავშვები თავიდანვე უნდა წარვმართოთ სიბრძნისაკენ. არაკეთილშობილთ აინტერესებთ სიამოვნება და სარგებლობა, კეთილშობილთ — სათნოება და სახელი.

არ კმარა მხოლოდ კარგი მეტყველების უნარი, საჭიროა აგრეთვე მათემატიკის, ასტრონომიის, ბუნებისმეტყველების, მედიცინისა და კანონმდებლობის ცოდნაც. ამას გარდა, იგი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა ღვთისმეტყველებას, რომელიც იმ მოვლენების ცოდნაა, რომლებიც გრძნობისაგან დიდად დაშორებულნი არიან და რომელთა წვდომა მხოლოდ გონებით შეიძლება.

ვერჯერიოს აზრით, ვისაც გონება დიდად განვითარებული აქვს, მაისწრაფის მეცნიერებისაკენ, ვისაც სხეული აქვს სათანადოდ განვითარებული, ზრუნავს იმაზე, რომ სული წარმართოს ისე, რომ ჰქონდეს სწორი გადაწყვეტილების მიღების, გაბედულების იოლად გადატანის და ძალის გამოყენების გარეშე უსამართლობისაგან თავდაცვის უნარი.

საერთოდ, ვერჯერიო ბავშვთა ჰარმონიული. ყოველმხრივი განათლების, სულიერი და ფიზიკური აღზრდის მომხრეა. მათ უნდა ჰქონდეთ მყარი და მტკიცე სული, სიძნელეების ამტანი სხეული, რათა შესძლონ ომში მონაწილეობა და სამშობლოს დაცვა. ამიტომაც მოითხოვდა სპორტის გაძლიერებულ სწავლებას. ამავე დროს მიუთითებდა, რომ ბავშვებს უნდა მიეცეთ ასაკისათვის შესაფერისი ფიზიკური დატვირთვა, რათა არ გადაიღალონ. რაც შეეხება ახალგაზრდებს, მათთვის შესაძლებელად თვლიდა მძიმე სავარჯიშოებით დატვირთვასაც.

ვერჯერიოს მიზანშეწონილად მიაჩნდა აღზრდის პროცესში ცეკვების გამოყენებაც. რადგან ცეკვა ავითარებს სხეულს. მაგრამ საჭიროა ყურადღება მიექცეს იმას, რომ ცეკვა არ გადაიზარდოს ეულგარობაში, არ გამოიწვიოს უზნეობა და არ დაძდაბლოს სათნოება.[32] იგი საჭიროდ თვლიდა თამაშისა და გართობის გამოყენებას აღზრდისა და სწავლების პროცესში, მაგრამ ისეთი თამაშებისა, რომელიც მავნებელი და სამარცხვინო არ იქნება და ამავე დროს ხელს შეუწყობს სხეულის ძალებისა და შრომისმოყვარეობის განვითარებას.

ვერჯერიო შეეხო ჩაცმულობის საკითხსაც. იგი. ფიქრობდა, რომ ჩაცმულობა ასაკის შესაფერისი და მიზანშეწონილი უნდა ყოფილიყო.

ადამიანთა ჯანმრთელობისათვის კი სავალდებულოდ თვლიდა ზომიერების დაცვას ჭამა-სმაში, გართობაში, შრომასა და დასვენებაში.

ც ა რ ლ ი ნ ო ჯ ო ზ ე ფ ო [33] — რენესანსის ეპოქის მოღვაწე, იტალიელი კომპოზიტორი და მუსიკის თეორეტიკოსი. მან, ძირითადად, მუსიკის თეორია ჩამოაყალიბა[34].

მისი აზრით, არსებობს ორი საჭის მუსიკა, რომელთაგან ერთი ამშვიდებს ადამიანს, ანიჭებს მას სიხარულსა და სიამოვნებას და მეორე — ამხნევებს, მოუწოდებს შრომისა და ბრძოლისაკენ. მუსიკა დადებითად მოქმედებს ბავშვებზე და მსეცებზეც კი. თუ ვინმეს არ მოსწონს მუსიკალური ჰარმონია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას თვითონ არ გააჩნია იგი. მუსიკა აღვიძებს სულს, წარმართავს ვნებებს, ამცირებს და ათვინიერებს რისხვას,. ასწავლის ადამიანს სათნოებას, უღვიძებს დადებით, მიზანშეწონილ მიდრეკილებებს.

მაგრამ მუსიკა უნდა ისწავლებოდეს არა როგორც სავალდებულო, არამედ როგორც თავისუფალი მეცნიერება, რომელიც ამაღლებს ადამიანის ზნეობას და ხელს უწყობს მის მიერ სასარგებლო და აუცილებელ მეცნიერებათა ათვისებას.

არ ვარგა მხოლოდ . მუსიკით აღზრდა, ეს ასუსტებს და ანაზებს ადამიანის სულს. ამიტომ საჭიროა, რომ მუსიკის გარდა, ისწავლებოდეს სპორტიც. ამ შემთხვევაში იგი ანტიკური მოაზროვნეების, კერძოდ, პლატონისა და არისტოტელეს, გავლენას განიცდიდა.

ცარლინოს აზრით, მუსიკაში არ უნდა ყოფილიყო არც უხეში, მდაბალი ბგერები, არც მეტისმეტად ნაზი და სათუთი. მუსიკაში, მისი აზრით, დიდი მნიშვნელობა აქვს სიტყვას, ტექსტს. მართალია, ადამიანის სულზე ზემოქმედებს შიშველი სიტყვაც, მაგრამ მას მეტი ზემოქმედების ძალა აქვს, როცა დაკავშირებულია რიტმსა და ბგერასთან.

თავი X

გერმანელი ჰუმანისტების პედაგოგიკური შეხედულებები

ერაზმ როტერდამელი[35]. (1465—1536) — მან დიდი გავლენა მოახდინა შექსპირზე, სერვანტესზე, პესტალოცზე, მონტენსა და სხვებზე. თავდაპირველად განათლება მიიღო როტერდამში, შემდეგ პარიზში, სადაც სწავლობდა ფილოლოგიასა და ფილოსოფიას. მოიარა ინგლისი, გერმანია, შვეიცარია. დიდად აფასებდა ხელოვნებას, რაც მას ადამიანთა სრულყოფის საშუალებად მიაჩნდა, იგი გამსჭვალული იყო სიძულვილით საეკლესიო დოგმატიკისადმი, ამიტომ მის შრომებს წითელ ზოლად გასდევდა ბრძოლა მის წინააღმდეგ.

ნაშრომში „იმის შესახებ, თუ როგორ ვასწავლოთ ბავშვებს სათნოება და მეცნიერება" (1529) ერაზმ როტერდამელი ყურადღებას აქცევს ბავშვებისა და ახალგაზრდების მორალურ აღზრდაზე; დიდ ადგილს უთმობს სწავლების მეთოდიკას

მისი აზრით, სწავლა-აღზრდა ბავშვობის ასაკიდანვე უნდა დავი-

წყოთ. როცა ბავშვის გონება მოქნილია და ადვილად დამყოლი. ამ შემთხვევაში იგი ებრძოდა იმათ, რომლებიც აღზრდას ბავშვობიდან არ თელიდნენ საჭიროდ. იგი განსაკუთრებით ეთიკურ აღზრდას უპირველეს მხარს, რადგან ეთიკური აღზრდის გარეშე დარჩენილთ დიდი ზიანი მოაქვთ როგორც თავის თავის, ისე საზოგადოებისათვის. აღზრდაში იგი აუცილებლად თვლიდა როგორც ბუნებრივი მონაცემების გათვალისწინებას, ისე ვარჯიშსა და გამოცდილების გადაცემას, ქცევისა და შერცხვენის მეთოდის გამოყენებას.

საყურადღებოა მისი თვალსაზრისი თამაშის გამოყენების შესახებ სწავლების პროცესში. თამაშის გამოყენებას იგი „შეპარვით მეთოდს“ უწოდებდა. ამ მეთოდით ბავშვს სწავლა სასიამოვნოდ უნდა მოეჩვენოს და არა ძალდატანებად და შრომად. მისი აზრით, ბავშვის თანამგზავრი უნდა იყოს სიხარული და სილხენაზე, ამიტომ სწავლებიდან უნდა განიდევნოს ყოველივე ის, რაც მას მოსაწყენს, სამწუხაროს და უსიამოვნოს ხდის. ადრეულ ასაკში ბავშვმა არ იცის, თუ რა სარგებლობა მოაქვს სწავლას, ამიტომ თუ აღზრდა მიმზიდველი არაა, არც სათანადო შედეგები ექნება. მაგრამ აღზრდაში ბევრი რამ არის დამოკიდებული როგორც აღმზრდელის მოსაზრებულობაზე, ისე მის ჰუმანურობაზე, მხოლოდ ჰუმანური და ჰკვიანი პედაგოგი შესძლებს მეცნიერება აქციოს მიმზიდველად და დააკიწყოს ბავშვებს, რომ ისინი შრომას ეწევიან. იგი წერდა: „დაე, დროთა განმავლობაში ბავშვმა, რომელმაც მეცნიერება შეიყვარა მასწავლებლის წყალობით, შემდეგში შეიყვაროს მასწავლებელი მეცნიერების წყალობით“.[36]

იგი წინააღმდეგი იყო სწავლების დროს მკაცრი, უხეში სასჯელის გამოყენებისა, რაც შეურაცხყოფს ბავშვს და ბოლომდე წარუშლელ კვალს ტოვებს მის მეხსიერებაში.

ერაზმ როტერდამელს გაჭირვებაც აღზრდის ერთ-ერთ საშუალებად მიაჩნდა, რადგან გაჭირვება უბიძგებს ღარიბი ოჯახებიდან გამოსულთ ცოდნის შეძენისაკენ.

ფილიპე მელანხტონს[37] (1497—1560) აღზრდა სახელმწიფოებრივ საქმედ მიაჩნდა. იგი წერდა: „სპარტელმა თქვა, რომ ქალაქს იცავს შუბები და არა ქვის კედლები. მე კი ვფიქრობ, რომ სამშობლოს დაცვა საჭიროა არა იმდენად იარაღით, რამდენადაც ზომიერებითა და ღვთისმოსაობით“[38]. ქვეყნის ძლიერების წყაროდ მორალურად კარგად აღზრდილ ახალგაზრდობას თვლიდა. მისი აზრით, „სახელმწიფო იცვლება, თუ იცვლება სწავლება. დამახინჯებული სწავლება იწვევს ყველაზე დიდი და საუკეთესო საქმეების დაღუპვას[39]. ამიტომ სახელმწიფო მოხელეთაგან მოითხოვდა მიექციათ დიდი ყურადღება აღზრდისათვის.

აღზრდისათვის კი, მისი აზრით, საჭირო იყო არა მარტო მეცნიერებების, არამედ მათი სწავლების მეთოდიკის არსებობაც. მას

ეკუთვნის სკოლაში სწავლების დაყოფა კლასებად, მუსიკისა და ლიტერატურის სწავლების შემოღება. მიზანშეწონილად მიაჩნდა სწავლება ლათინურ და არა გერმანულ ენაზე. წინააღმდეგი იყო ბავშვების ზედმეტად გადატვირთვისა მეცადინეობითა და დავალებებით.

ამრიგად, აღორძინების ეპოქისა და ჰუმანისტი მოაზროვნეები საჭიროდ მიიჩნევდნენ ახალგაზრდობის როგორც ფიზიკურ, ისე ინტელექტუალურ და ეთიკურ აღზრდას, რისთვისაც მიზანშეწონილად თვლიდნენ ბუნებრივი მონაცემების განვითარებას ვარჯიშითა და წვრთნით.

მათი აზრით, აღზრდა უფრო სახელმწიფოებრივი საქმე იყო. ვიდრე პირადული და რომ სახელმწიფოებრივი წყობის ცვალებადობა გაპირობებული იყო სწავლების სისტემის ცვალებადობით.

ისინი ფიქრობდნენ, რომ სწავლება უნდა დაწყებულიყო ბავშვობის ასაკიდანვე, როცა ბავშვის გონებაცა და სხეულიც ადვილად ემორჩილება აღზრდას.

მათ მიზანშეწონილად მიაჩნდათ, პირველ რიგში, თავისუფალ ხელოვნებათა და თავისუფალ მეცნიერებათა შესწავლა. თავისუფალ მეცნიერებაში ისინი გულისხმობდნენ ფილოსოფიას, ისტორიას, მშვერმეტყველებას, გრამატიკას და სხვ.

მათ მიზანშეწონილად მიაჩნდათ სწავლება თამაშის მეთოდით, რათა სწავლების პროცესი სასიამოვნო და მსუბუქი ყოფილიყო. მოითხოვდნენ წაქეზებისა და აკრძალვის საშუალებების გამოყენებას, მაგრამ ფიზიკური დასჯის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ.

უარყოფდნენ ბავშვთა ფუფუნებაში აღზრდას, მხარს უჭერდნენ შრომით აღზრდას, სიძნელეებისა და გაჭირვებისადმი ბავშვთა მიჩვევას.

აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეთა შეხედულებებმა აღზრდაზე დადებითი გავლენა მოახდინა აღზრდის სისტემის შემდგომ სრულყოფასა და განვითარებაზე.

თავი XI

კლასიციზმის ესთეტიკა

სიტყვა კლასიციზმი წარმოსდგება ლათინური სიტყვიდან „კლასიკუს“, რაც ნიშნავს ნაწილს, ჯგუფს, სანიმუშოს. პირველად ეს სიტყვა სერგი ტულიუსმა იხმარა რომაელ მოქალაქეებში არსებული საზოგადოებრივი ჯგუფების აღსანიშნავად. აღორძინების ეპოქაში მას ბერძნულ-რომაული ლიტერატურისა და საერთოდ, ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებს უწოდებდნენ. ამ სიტყვამ შემდეგ მიიღო კლასიკური განათლების მნიშვნელობაც, რაც რეალურ განათლებას უპირისპირდებოდა. კლასიკური განათლების სისტემა ყალიბდება მე-15 საუკუნიდან და კლასიკური—ბერძნული და ლათინური—ენების სწავლების

გარდა, გულისხმობდა ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ისტორიის, ხელოვნებისა და სამართლის სწავლებას ანტიკურობისადმი მიბაძვით. იმდროინდელ ევროპაში ანტიკურობისადმი მიბაძვა პროგრესული მოვლენა იყო, მაგრამ შემდეგში, როცა ევროპა დაწინაურდა, საჭირო გახდა რეალური განათლების შემოღება. იგი მიმართული იყო კლასიკური განათლების წინააღმდეგ და მასში ორიენტაცია, ძირითადად, ეროპულ ეხებზე იყო აღებული. ეს რეფორმა, მიმართული კლასიციზმის წინააღმდეგ, პირველად საფრანგეთში დაიწყო.

ხელოვნებასა და ესთეტიკაში კლასიციზმი იყო შედეგი აღორძინების ეპოქის დასუსტებისა, თუმცა კლასიციზმმა ვერ შესძლო მასთან საესებით კავშირის გაწყვეტა. მაგალითად, აღორძინების მსგავსად, კლასიციზმიც ებრძოდა რელიგიას, წინა პლანზე აყენებდა ადამიანის გონებას, რომელსაც იგი უპირისპირებდა ემოციურობას. გონი ემოციურობის მომწესრიგებელ საწყისად ითვლებოდა. კლასიციზმი გამოხატავდა აბსოლუტიზმის ინტერესებს, რომელიც ცდილობდა, რომ საზოგადოების შეძოქმედებითი ძალები თავისი ინტერესებისადმი დაექვემდებარებინა. კლასიციზმის თავისებურებას ხელოვნების მკაცრი რეგლამენტირების პრინციპი წარმოადგენდა. კლასიციზმის წარმომადგენლები მოითხოვდნენ ხელოვნებაში სამი ერთიანობის პრინციპის მკაცრად დაცვას, რაც გულისხმობდა დროის, მოქმედებისა და ადგილის ერთიანობას. ამ პრინციპის მცირეოდენი დარღვევაც კი რეაქციას იწვევდა. კლასიციზმის ხელოვნებას ახასიათებდა ნაწარმოებთა შინაარსის არისტოკრატიულობა: გმირები აუცილებლად მაღალი კლასის წარმომადგენლები უნდა ყოფილიყვნენ და სხვ. ეს პრინციპიც თითქოს ანტიკურობიდან იყო ნასესხები. სინამდვილეში კი იგი მე-16—17 საუკუნეების ევროპის სინამდვილის პროდუქტი იყო.

პირველად დიუბუამ თავის შრომებში მოითხოვა ანტიკური ხელოვნების გადმონერგვა საფრანგეთის ნიადაგზე. შემდეგ ჟადელი ტრაგედიაში „კლეოპატრა“ იყენებს სამი ერთიანობის პრინციპს. 1635 წელს დაარსდა აკადემია, რომლის ძირითადი სახელმძღვანელო პრინციპი გახდა სამი ერთიანობის პრინციპი. 1648 წელს არსდება სამხატვრო აკადემიაც, სადაც წყდებოდა საკითხი იმის შესახებ, თუ რა ეხატათ, როგორ ეხატათ, აგრეთვე საკითხი ჩანაფიქრის, კომპოზიციის, პროპორციისა და ფერების შესახებ.

უნდა აღინიშნოს, რომ სინამდვილეში ეს იყო ფსევდო-კლასიციზმი, რომელიც მიისწრაფოდა არისტოკრატიზმისაკენ. მისი მიზანი იყო ხელოვნების დაქვემდებარება პრივილეგირებული ფენებისადმი. რაც იმაში გამოიხატა, რომ ნაწარმოების გმირები აუცილებლად მაღალი ფენებიდან უნდა ყოფილიყვნენ გამოყვანილნი, რის გამოც ისინი სქემატურნი იყვნენ: ან მხოლოდ კეთილნი, ან მხოლოდ ბოროტნი, ან სიმართლის მოყვარულნი და ა. შ. საფრანგეთის აკადემიაში, ისევე

როგორც, საერთოდ, კლასიციზმის ხელოვნებაში, დიდად ფასობდა ე. წ. ისტორიული ჟანრი, რომელშიც იგულისხმებოდა რომის ისტორია, მითოლოგია და ბიბლიური თქმულებები. თვით ბუნებაც კი უნდა შესწორებულიყო ანტიკური ნიმუშების მიხედვით. პორტრეტი, პეიზაჟი, ცხოვრებისეული სცენები მიჩნეული იყო „მცირე ჟანრად“. ხელოვნების დაყოფა „მაღალ“ და „დაბალ“ ჟანრებად გამოხატავდა საზოგადოების წოდებრივ დაყოფას. მათთან მშვენიერება ფორმალურად იყო გაგებული და მკაცრად რეგლამენტირებული. მშვენიერება კლასიცისტებს ესმოდათ სიმარტივედ, სინათლედ და ლოგიკურ თანმიმდევრობად.

კლასიციზმის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენდა დეკარტეს[1] (1596 — 1650) ფილოსოფია. როგორც ცნობილია, დეკარტე ყველაზე მეტ რეალობას მიაწერდა აზრს, მისი ფილოსოფიის ამოსავალი პრინციპი იყო: „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ!“ მან ფილოსოფიაში შეიტანა მათემატიკური პრინციპის გამოყენება. ვეშმარიტების საზომად აზრის სინათლე და გარკვეულობა მიაჩნდა. ამ თვალსაზრისს იგი ხელოვნებაზეც ავრცელებდა. კერძოდ, მეცნიერების ხელოვნებაზე, რომლის წარმატების არსებით პირობად მას მიაჩნდა აზრის შეუნიღბავი და უშუალო გადმოცემა, სინათლე და გარკვეულობა. იგი წერდა: „ვინც ყველაზე მეტად ძლიერია განსჯაში და ვისაც ყველაზე კარგად შეუძლია თავისი აზრების ისე დამუშავება, რომ ისინი ნათელი და გასაგები გახადოს, მას ყველაზე უკეთ შეუძლია სხვების დარწმუნება იმაში, რასაც თვითონ გულისხმობს. თუნდაც რომ ლაპარაკობდეს ჭექამობრეტონულად და რიტორიკა არაჩვეულებრივად არ ესწავლოს“[2].

დეკარტე უშვებდა ორ საწყისს: მატერიალურის გეერდით ღმერთს, როგორც უმაღლეს სუბსტანციას. ამავე დროს როგორც რაციონალისტი, უარყოფდა შეგრძნებებს და ისინი შემეცნებისათვის დამაბრკოლებლად მიაჩნდა. იგი ფიქრობდა, რომ ხელოვნებამ აუცილებლად სასიამოვნო ემოციები უნდა გამოიწვიოს. ხოლო სასიამოვნოა ის შეგრძნებები, რომელთა ნაწილებს შორის ნაკლებია სხვაობა და რომლებიც ადვილად აღწევს ადამიანამდე[3].

მშვენიერების დადგენის მიზნით დეკარტე მიმართავდა ქალის მშვენიერებას. როგორც ქალის მშვენიერება მდგომარეობს არა მისი სხეულის რომელიმე ერთი ნაწილის, არამედ ყველა ნაწილთა მშვენიერებაში, ასევე ნებისმიერ საგანთა მშვენიერებაც მდგომარეობს მთლიანობასა და ჰარმონიაში. იგი წერდა: „მშვენიერება მდგომარეობს არა ამა თუ იმ ცალკე აღებული ხაზის მშვენიერებაში, არამედ ყველა ნაკვთის ისეთ თანაფარდობასა და ჰარმონიაში, რომ არც ერთი მათგანი არ შეიძლება გამოიყოს განსაკუთრებულად“[4]. მისი აზრით, მართალია, ჩვენ ნოგვწონს ცალკეულ ნაწილთა მშვენიერებაც, მაგრამ უფრო მეტად მოსაწონია ყველა ნაწილთა მშვენიერება მათ მთლიანობასა და ურთიერთ ჰარმონიაში. აქედან გამომდინარე, დეკარტე

ხელოვნების მშვენიერებას ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში ეძებდა.

ხელოვნების ძირითად მიზნად სიხარულისა და სიამოვნების მინიშნებას თვლიდა. იგი ამტკიცებდა: რომ ხელოვნება „უნდა გვანიშებდეს სიხარულს და ჩვენში სხვადასხვა აფექტს იწვევდეს". ასევე ტრაქტატში „მუსიკის შესახებ" იგი მუსიკის მიზნად სხვადასხვა აფექტისა და სიხარულის გამოწვევას თვლის. ხოლო ტრაქტატში „ვნებების შესახებ" (1649 წ.) ხელოვნებისაგან მოითხოვდა ვნებების ჰარმონიულ მოწესრიგებას.

ხელოვნებაში წარმატებებისათვის აუცილებლად თვლიდა ნიჭსა და გავარჯიშებას. გავარჯიშებაში იგი განათლებასა და აღზრდას გულისხმობდა.

კლასიციზმის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ვინკელმანმა (1717 — 1768), რომელმაც შექმნა კლასიკური არქეოლოგია და ჰერკულანუმისა და პომპეუსის გათხრების შედეგთა შესწავლის საფუძველზე დაწერა „ძველი ხელოვნების ისტორია" (1764), რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ხელოვნების პრაქტიკაზე. ვინკელმანი ანტიკურობას ხელოვნების უმაღლეს საფეხურად თვლიდა და მხატვრებისაგან მოითხოვდა, რომ ანტიკურობისათვის მიებაძათ.

კლასიციზმის უდიდესი წარმომადგენელია ბუალო ნიკოლა დეპრე.

იგი ხელოვნებაში მომხრე იყო ფორმის დაქვემდებარებისა შინაარსისადმი. მოითხოვდა ნათელ, ლოგიკურ აზროვნებას, ამიტომ წვრილმანების უარყოფის ხარჯზე მიზანშეუხორცებლად მიაჩნდა არსებითის ნაკლი წამოწევა[7].

ბუალოს თეორიას ანტიდემოკრატიულ იერს აძლევდა მისი მოთხოვნა, რომ ხელოვნებაში არ ყოფილიყო შემოყვანილი დაბალი ფენების წარმომადგენლები. ხელოვნებასაც იგი ყოფდა დაბალ და მაღალ ჟანრებად, რაც მაშინდელი საზოგადოების დიფერენციაციის შედეგი იყო. მისი აზრით, მაღალი ფენების წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელია მაღალი და ძლიერი ვნებები, ხოლო დაბალი ფენებისათვის — უგუნური ვნებები. ხელოვნებას კი უმთავრესად ძლიერი ვნებები უნდა გამოეხატა, რათა მკითხველშიც ძლიერი ემოციები გამოეწვია[8]. იგი მოითხოვდა სიმარტივის შერწყმას სასიამოვნო ფორმასთან[9].

ცარიელი რიტორიკა, დარიგება მოქმედებისა და ემოციების გარეშე ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ, მაყურებლის გულგრილობას იწვევს. ცივი რეზონიორობა არ იძლევა სასურველ შედეგს. მხოლოდ ის ნაწარმოები შეიძლება წარმატებით სარგებლობდეს საზოგადოებაში, რომელშიც მოცემულია ძლიერი ემოციები, მაგრამ ამავე დროს პოეზია უნდა ასწავლიდეს ხალხს, ასწავლიდეს უმტკივნეულოდ.

„პოეტურ ხელოვნებაში" ბუალო მსჯელობდა ხელოვნების საზო-

გადოებრივი მისიის შესახებ, რაშიც გულისხმობდა ხელოვნებაში ისეთი გმირების შემოყვანას, რომლებიც პიროვნულს საზოგადოებრივ ინტერესებს დაუქვემდებარებდნენ, რომლებშიც მოცემული იქნებოდა ყველა ეპოქისათვის დამახასიათებელი გრძნობები და ვნებები და რომლებიც ამავე დროს იქნებოდნენ ამაღლებულნი და კეთილშობილნი, სათნოებისა და სიკეთის გამომხატველნი. ამრიგად, ბუალო ესთეტიკას მჭიდროდ უკავშირებდა ეთიკას.

მისი აზრით, პოეზია ზოგადს უნდა გამოხატავდეს, რის გამოც იგი სატირას ანიჭებდა უპირატესობას სხვა ჟანრის წინაშე.

ბუალო ილაშქრებდა დაბალი, უხეში, ბაზრული, ხალხური ენის წინააღმდეგ, რის გამოც მას არ მოსწონდა ბურლესკური ხელოვნება. მხატვრული ნაწარმოების ენა უნდა იყოს სადა, არ უნდა იყოს დამძიმებული უცხო სიტყვებით, ცარიელი, გაბერილი ფრაზებით, ყველა გმირი უნდა ლაპარაკობდეს მისთვის დამახასიათებელ ენაზე, ხოლო პოეტი უნდა გადმოსცემდეს ადამიანთათვის დამახასიათებელ გრძნობებს.

კომედიაში ბუალო მოითხოვდა ბუნებისადმი მიბაძვას. მან წამოაყენა ხელოვნებაში სასარგებლოსა და სასიამოვნოს, სათნოებისა და მშვენიერების შერწყმის პრინციპი.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბუალო მხარს უჭერდა და იცავდა დიდ კომედიოგრაფს მოლიერს მაშინ, როცა მას თავს ესხმოდნენ.

კლასიციზმმა განვითარების ზენიტს მიაღწია კორნელისა და რასინის ტრაგედიებში. კ ო რ ნ ე ლ ი (1606—1684)[10] კლასიციზმის უდიდესი წარმომადგენელია. მან კლასიციზმის სტილში შექმნა მრავალი ტრაგედია: „სიდი“ (1636), „ცინა“ (1639), „ჰორაციუსი“ (1639), „პოლიევქტი“ (1640) და სხვ. იგი 1647 წელს აირჩიეს აკადემიის წევრად.

ხელოვნების ის კოდექსი, რომელიც მან შექმნა, კარგად გამოხატავდა მე-17 საუკ. გაბატონებულ მიმართულებას: აბსოლუტური მონარქიის გამართლება, გონიერი მმართველობის გაბატონება. პიესაში „სიდი“, რომელიც გამსჭვალული იყო სამოქალაქო პათოსით, კორნელი ლამობდა გამოეხატა კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის. იგი იზიარებდა კლასიციზმის ძირითად პრინციპს სამი ერთიანობის შესახებ, მაგრამ მასში შეჰქონდა ერთგვარი შესწორება. იგი მოქმედებას აფართოებდა 24-დან 30 საათამდე, ხოლო სივრცეს ერთი ქალაქის ფარგლებამდე. ტრაგედიის ძირითად მიზნად მას მიაჩნდა არა სასიყვარულო ფათერაკების, არამედ მნიშვნელოვანი სახელმწიფოებრივი მოვლენების გამოსახვა. მისი აზრით, აუცილებელია, რომ ტრაგედია იწვევდეს ძლიერ ემოციებს, სიამოვნებას მაყურებელში, მსმენელში, მკითხველში. იგი მოითხოვს ხასიათების თანმიმდევრულ განვითარებას. უნდა აღინიშნოს, რომ მის ტრაგედიებში ქალები ხშირად გმი-

რული და ვაჟკაცური ბუნების იყვნენ, ხოლო მამაკაცები — სალონის რიტორები.

ტიპური კლასიცისტური ნაწარმოებია ტრაგედია „ცინა“, რომელშიც მთავარი გმირის ემილიას მამას კლავს ოქტავიოსი ავგუსტი და თვითონ ადის ტახტზე. იმპერატორი ობოლ ქალიშვილს ზრუნვას არ აკლებს. მაგრამ ემილიას გულში განუწყვეტლივ ღვივის შურისძიების ცეცხლი. იგი პათეტურად აღიარებს:

„ყველაფერს დავთმობ, შურისგებით რომ გავსარო,
ოღონდაც ვნახო მომაკვდავი მკვლელის წამება!
მთლად რომ დავცალო საჯურკლეთი არ მენანება!“

ემილია თავის განზრახვას გაანდობს მასზე უგონოდ შეყვარებულ ცინას, რომელსაც იმპერატორი უაღრესად ენდობა და ზოგჯერ წინააღმდეგობრივ სახელმწიფოებრივ საქმეებში რჩევასაც კი ჰკითხავს ხოლმე. იმპერატორი მას ტახტსა და განუსაზღვრელ უფლებებს შესთავაზებს მაშინ, როცა მას და ემილიას მისი მოკვლა აქვთ გადაწყვეტილი. ცინა ურჩევს იმპერატორს, რომ განაგრძოს სახელმწიფოს მართვა და სურს, რომ თავის განზრახვაზე ხელი აიღოს, სამაგიეროდ ურყევია ემილიას განზრახვა. იგი განუწყვეტლივ მოითხოვს თავისი შეყვარებულისაგან შურისძიებას:

„თავისუფლებას ემილიას ვაძლევ, რომი.
მის გულში ტრფობამ მოიპოვა უფლება სრული,
მაგრამ საყვარელს სისხლის ფასად ღაუთმო გული“.

პროქმედების განვითარება მოულოდნელ მიმართულებას იღებს. შეთქმულებას გასცემს ცინას მეგობარი, აგრეთვე შეთქმული მაქსიმე, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარს ემილია. მაქსიმეს ორგულობას ასაზრდოებდა იმის იმედი, რომ ცინას დასჯის შემთხვევაში ემილია მას თანაუგრძნობდა, მაგრამ შეცდა. ემილიაც და ცინაც თანმიმდევარნი აღმოჩნდნენ თავის გრძნობებში. თითოეული ცდილობს თავის თავზე აიღოს დანაშაული, რომ მეორეს შეუმსუბუქოს სასჯელი. სრულიად მოულოდნელად იმპერატორი დანაშაულს შეუნდობს ყველა დამნაშავეს. დავიწყებულია მაქსიმეს ორგულობაც. იგი თავს იკლავდა, მაგრამ გადაურჩება სიკვდილს.

ტრაგედია სრულად გამოხატავს კლასიციზმის მიმართულებას. მისი ძირითადი იდეაა აბსოლუტიზმის განდიდება. ამიტომაც მონარქი ტრაგედიაში გამოყვანილია ბრძენ, წინდახედულ, დიდსულოვან, კაცთმოყვარე ადამიანად, რომელსაც პირადული მსხვერპლად შეაქვს საზოგადოების კეთილდღეობისათვის. მართალია, მის გამეფებას უძღოდა სისხლიანი დანაშაული, მაგრამ მან ეს გამოისყიდა შემდგომი კეთილშობილური საქმიანობით. ამიტომაც ათქმევინებს მას პოეტი პათეტურ მონოლოგს:

„ნეღარ ვკამათობთ, ბე საშობლოს ტრფიალმა მძლია,
ვიდრე რომს უპირს, მოსვენება არ შემიძლია,
თუნდ საშინელი განსაცდელი მემუქრებოდეს,
არ შეუშინდები, რომისთვის რომ სული მხდებოდეს".

მისი მოწინააღმდეგისა და მტრის, ცინას დახასიათებით, იგი სამართლიანია და შემბრალებელი მეგობრებისათვის, დაუნდობელი და მრისხანე მტრებისათვის. მაგრამ ტრაგედიის განვითარებით ნათელი ხდება, რომ იგი შემბრალებელია მტრების მიმართაც, მაგალითად, ემილიასა და ცინას მიმართ, რომლებმაც მის ძოსაკლავად აღმართეს ხელი. ამიტომაც ამბობს მისი მისამართით პოეტი:

„თქვენ წყალობთ იმას, ვინაც ამის ქვეყნის ერთგული,
სჯით იმათ, ვინაც სამტროდ არის ამხედრებული.
ორგულს მიაგებთ საკადრისად, მფარველობთ მართალს
და სახელმწიფოს გონიერული სიფრთხილით მართავთ".

არანაკლებ კეთილშობილნი არიან ტრაგედიის სხვა გმირები: ცინა, ემილია და მაქსიმეც კი. პრინციპიც, რომლითაც მოქმედებს ემილია, კეთილშობილურია, ეს კარგად ჩანს ცინას მიმართ ემილიას ნათქვამში:

„რაც შენ საძრახად მიგაჩნია, მე ვჭელი ღიდებად—
საქებარია მტარვალისთვის შურისძიება,
და ვინაც აღკვეთს კაცთა ჩაგვრის უნაპირობას,
თუნდაც შესცოდოს, ჩაეთვლება მაინც გმირობად".

ამავე პრინციპით წარმართავს იგი ცინას მოქმედებას:

„ვით რომაელი მოქალაქე, იყავ დიადი,
კეთილშობილი, ვით ის საქმე, თავს რომ სწირავდი."

ტრაგედიის გმირების აზრით, მხოლოდ ის ადამიანია პატრიოტიზმის ღირსი, ვინც მამაცურად ებრძვის უსამართლობას:

„სიკვდილს დათრგუნავს, სიცოცხლისთვის იბრძოლებს ვინაც.
როდესაც გმირი თვით სიკვდილსაც არ ერიდება.

თუ გაიმარჯვა, მოიპოვებს უკვდავ დიდებას,
ძალას შეჰმატებს ვაჟკაცობა დაუძრახველი,
სასტიკ ბრძოლაში თან გაჰყვება მამაცს სახელი!"

ტრაგედიის მთავარი გმირის ცინას ყოველი ნაბიჯი სამშობლოს სიყვარულით, პატრიოტიზმით არის ნაკარნახევი. იგი ამბობს:

„უპირველესად ჩვენ მამული გვიყვარდეს უნდა.
სიყვარულითვე ხამს ვიზრუნოთ ხალხისთვის მუდამ".

კორნელის გმირები ბაძავენ რომაელ გმირებს და ცდილობენ მათსავით კეთილშობილნი იყვნენ:

„ვით რომაელი მოქალაქე იყავ დიადი,
კეთილშობილი, ვით ის საქმე, თავს რომ სწირავდი!"
„მაგრამ ნამდვილი რომაელი მხოლოდ ის არი,

ვინც შეძლებს მტარვალს შეუგმირის ბედის ფიცარი,
ვინაც აირჩევს მონობის ნიღ მისაცურ სიკვდილ.“

თუ კორნელიმ ტრაგედიის ჟანრში დახატა იდეალური ადამიანის პორტრეტი და იქადაგა ადამიანის აღზრდის პოზიტიური იდეები, რა-სინმა ასეთივე იდეები იქადაგა კომედიის ჟანრში. ამ მხრივ საყურადღებოა მისი კომედია „დავა-ჭარხანი“, სადაც იგი წინააღმდეგ კორნელისა, არსებულ წეს-წყობილებას მკაცრი კრიტიკის ქარცეცხლში აცხრებს. ამ კომედიაში რასინს გამოყვანილი ყავს უარყოფითი ტიპების მთელი გალერეა: ვაჭარი მიკანო, რომელიც 20 წლის განმავლობაში ქონებას ფლანგავს დავაში იმის თაობაზე, რომ მის ნაკვეთში სახედარმა ორი კონა თივა შეჭამა. იგი გონებაჩლუნგი მანიაკია, რომელიც მზადაა გასწიროს ყველა, ოღონდ თავისი აკვიატებული იდეა დაიკმაყოფილოს.

ანალოგიური ტიპია გამოყვანილი გრაფის 60 წლის ცოლის სახით, რომელიც 30 წლის განმავლობაში ეპრძვის და ედავება ყველას სრულიად უსაფუძვლოდ. უაღრესად კომიკურია ამ ორ მანიაკს შორის წვრილმან გაუგებრობაზე აგებული დავა და აყალ-მაყალი.

კომედიაში ტიპურია მოსამართლე დანდენი: ჰკუამოკლე, ზანტი, წინდაუხედავი, რომელსაც სძინავს სასამართლო პროცესების დროს და იღვიძებს მხოლოდ განაჩენის გამოტანისას. იგი ასამართლებს და კატორღას უსჯის ძაღლს ქათმის მოპარვისათვის, მაგრამ შემდეგ ამართლებს და აპატიებს დანაშაულს მხოლოდ იმიტომ, რომ ძას ლეკვები ყავს.

რასინმა ამით ამხილა მისი თანამედროვე საზოგადოების მანკიერებანი და პარალელურად დახატა იდეალური გმირის პორტრეტი. იგი აღჭურვილია სრულიად საწინააღმდეგო თვისებებით: გამჭრიახი გონებით, ჰუმანურობით, იგი არაა ფუქსავატი და მთელ ცხოვრებას უნიადაგო დავაში არ ატარებს, ყურადღებიანია ყველას მიმართ, ყოველ შემთხვევაში მახლობლების მიმართ მაინც, მას მოუნახავს თავისთვის შესაფერი და საზოგადოებისათვის სასარგებლო საქმიანობა, იგი მზადაა პირადი შესწიროს საზოგადოებრივს და სხვ.

კორნელი სიცოცხლეშივე დაჩრდილა რასინმა. რასინი მთლიანად კლასიციზმის ნიადაგზე იდგა, იმ განსხვავებით, რომ კლასიციზმის სამი ერთიანობის პრინციპს დაუმატა მეოთხე — ენის ერთიანობის პრინციპი.

კლასიციზმის უდიდესი წარმომადგენელი იყო აგრეთვე მ ო ლ ი ე რ ი, რომელიც, პირველ ყოვლისა, გმირების რეალურობას, ნამდვილობას მოითხოვდა. თუ რასინმა სამი ერთიანობის პრინციპში კორექტივი შეიტანა, მოლიერმა იგი სავსებით უარყო და თავის სახელმძღვანელო დევიზად გამოაცხადა: „მოსწონდე საზოგადოებას!“ ვოლტერი კი ამტკიცებდა: „ყველა ჟანრი კარგია, მოსაწყენის გარდა“.

ჯამრიგად, მე-18 საუკუნე, ძირითადად, კლასიციზმის რღვევის საუკუნეა. ფერწერაში კლასიციზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია პუსენი[13] (1594—1665 წწ), რომლის ტილოებს ახასიათებს ღრმა თეორიული ჩანაფიქრი, სინათლე, რიტმი და ჰარმონია. პუსენი ფერწერას უყურებდა როგორც ისეთ ხელოვნებას, რომელმაც სულიერი ცნებები სხეულებრივ ფორმებში უნდა გამოხატოს. ამისათვის მხატვარმა უნდა უარყოს ყოველივე მეორეხარისხოვანი, წვრილმანი და ძირითად სახელმძღვანელოდ მშვენიერების იდეა უნდა გაიხადოს. პუსენი როგორც ღრონარდო, ერთდროულად იყო როგორც თეორეტიკოსი, ისე ხელოვანი. მართალია, მას ტრაქტატები არ დაუწერია, მაგრამ მის სახელოსნოში შეიქმნა სკოლა, სადაც ხელოვნების თეორიაც ყალიბდებოდა.

პუსენი, როგორც დანარჩენი კლასიცისტები, მოითხოვდა ანტიკურობისადმი მიბაძვას, რისთვისაც საჭიროდ მიაჩნდა სამი ანტიკური სტილის გამოყენება: დორიულის, ფრიგიულისა და იონიურის. ხელოვნებაში იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კომპოზიციას, ფორმა კი საზოგადოების ყურადღების მისაზიდ საშუალებად მიაჩნდა. პუსენის აზრით, მხატვარმა ფორმით უნდა დაარწმუნოს მაყურებელი ჩანაფიქრის ნამდვილობაში.

ანტიკურობის პროპაგანდის გვერდით პუსენი მოითხოვდა ბუნების გამოხატვას. იგი წერდა: „ხელოვნება არ განსხვავდება ბუნებისაგან. მას არ ძალუძს გამოვიდეს მისი ფარგლებიდან"[14]. მაგრამ ბუნება მხატვარმა იდეალის შესაბამისად უნდა გამოხატოს. იდეალი კი გონებასა და სილამაზეს უნდა ემყარებოდეს — ფიქრობდა ის.

პუსენის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია პეიზაჟის ჟანრს. მისი პეიზაჟისათვის დამახასიათებელია ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული მთლიანობის იდეა. ამიტომ ადამიანი მასთან შიშველი აბსტრაქცია არაა. იგი თავისში აერთიანებს ამაღლებული იდეალურისა და რეალური ცხოვრების შინაარსს.

ადამიანს პუსენი განიხილავდა ორ პლანში: მიმართებაში საზოგადოებასთან და ბუნებასთან. პირველ პლანში წინაა წამოწეული ადამიანის საზოგადოებრიცი დანიშნულება. ხაზგასმულია „საზოგადოებრიცი მოღალეობის იდეა". რომელიც ერთგვარი კატეგორიული იმპერატივის როლს ასრულებს.

შეორე რიგის ტილოები გამოხატავენ ადამიანს ბუნებასთან მიმართებაში. პუსენის ტილოებში ბუნება მშვენიერია და ამ საფუძველზე იშვება პუსენის არკადია — მშვენიერი ბუნების წიაღში მშვენიერი ადამიანი. ესაა დროსტარების, ვაცხანალიის, შიშველი გრძნობიერებისა და ბედნიერების სამყარო, მაგრამ გონება აქაც მონაწილეობს. სამწუხაროდ, აქაც იჭრება ტრაგედია სიკვდილის გარდუვალობისა და აუცილებლობის სახით. ამისათვის კი საჭიროა, რომ ადამიანი ყოველთვის წონას-

წორობაში იმყოფებოდეს და მომზადებული შეხვედროდა სიკვდილს, როგორც გარდუვალ აუცილებლობას.

მაგრამ პუსენის ხელოვნება არ იყო ჰარმონიაში აბსოლუტიზმის დოქტრინასთან, რითაც იგი ერთგვარ წინააღმდეგობაში მოექცა კლასიციზმის დანარჩენ წარმომადგენლებთან. მის შემოქმედებაში მეფეცა და მიაი ქვეშევრდომნიც კატეგორიულ იმპერატივს დაექვემდებარნენ.

კლასიციზმის შემდგომ ეტაპზე ძლიერდება ბუნებისა და ადამიანის გათიშვა. კერძოდ, მე-18 საუკუნეში დავითის[15] შემოქმედებაში წინ წამოიწევს ადამიანის საზოგადოებრივი მოვალეობის დოქტრინა. მისი ტილოები შეისყიდა ლუდოვიკო მე-16. დავითს ჰყავდა უამრავი მოწაფე — 400-მდე. იგი სარგებლობდა დიდი გავლენით.

დავითი როგორც ყველა კლასიცისტი, ხატავდა ანტიკურობის თემაზე. მკაცრად ილაშქრებდა როკოკოს წინააღმდეგ. ლაშობდა გამოეხატა ადამიანი ძლერი და უჩვეულო ემოციებით და ასეთ ტიპებს იგი ანტიკურობაში ეძებდა. იგი ეძებდა გმირებს, რომლებიც პირადულზე მაღლა საზოგადოებრივს დააყენებდნენ, რომლებიც განადიდებდნენ სამშობლოს და მისთვის თავს გასწირავდნენ. სამწუხაროდ, მიუხედავად დიდი ნიჭიერებისა, დავითმა ვერ შესძლო ასეთი გმირების დამაჯერებლად გამოახვა. ისინი იმდენად ცოცხალ სისხლხორცეულ ადამიანებს არ გვანან, რამდენადაც შეღებილ ქანდაკებებს. ამიტომაც მისი ხელოვნებიდან უფრო ფლორენტიული კლასიციზმი იმზირება, ვიდრე ჰეშმარიტი კლასიციზმი. ამის მიზეზი კი ის იყო, რომ მისი გმირები უცხო ნიადაგზე იყვნენ გადმონერგილი.

კლასიციზმმა გავლენა მოახდინა რუსულ ხელოვნებაზეც, რაც გაძლიერდა დედოფალ ელისაბედის დროს. კლასიციზმის განვითარებას საგრძნობლად შეუწყო ხელი პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის ჩამოყალიბებამ 1757 წელს. რუსულმა კლასიციზმმა თავისი გამოხატულება ჰპოვა განმათავისუფლებელ იდეებში, იდეალისტურ და კოსმოპოლიტურ საწყისებში, ანტიკურობისაკენ სწრაფვაში. რუსი პოეტები უპირატესობას ანიჭებდნენ რუსულ ისტორიულ თემებს. მათს ნაწარმოებებს თან ახლდა მოქალაქეობრივი პათოსი, რუსეთის სახელმწიფოს ძლიერების პანეგირიკი, პეტრეს საქმეების გაგრძელების მოთხოვნა და სხვ. რუსი კლასიცისტებიდან აღსანიშნავია სუმაროკოვი[16], ხერასკოვი,[17] კანტემირი[18], დერჟავინი[19], ლომონოსოვი[20] და სხვ. თავისუფლებისა და პატრიოტიზმის იდეებით იყო გამსჭვალული რადიშჩევის[21] ოდა „თავისუფლება“, რილეევის[22] „მოქალაქე“ და სხვ.

მე-18 საუკ. მე-2 ნახევარში კლასიციზმის ცენტრი ჩნდება იტალიაში. იქ გაბატონებულ მდგომარეობას მიაღწია ციმა, აბსტრაქტულმა ხელოვნებამ, რომელიც მოწყვეტილი იყო ცხოვრებასა და მასებს.

მაგრამ კლასიციზმი ჩქარა კარგავს მნიშვნელობას, იწყება დაცემა. ლუდოვიკო მე-15-ის პოლიტიკას შედეგად მოჰყვა დაცემა. ლუდოვიკოს

ლოზუნგი „ჩემს შემდეგ თუნდ მეწყერი“ — იწვევს დიდ უკმაყოფილებას, ირღვევა რწმენა აბსოლუტიზმის მიმართ და კლასიციზმიც ეცემა. პირობითობა და მთლიანობა ირღვევა და მანერულობაში გადადის, რასაც სასტიკად დასცინა მოლიერმა. სცენაზე შემოდის მეშჩანური ღრანდ. პოეტი მერსიე[23] ქადაგებს ხალხის იდეებისა და მისწრაფებების გამოხატვას. რუსო მოითხოვს მსახების წინა პლანზე დაყენებას. ვოლტერი ქადაგებს თავისუფლებას, თანასწორობას და ბუნებრივი ადამიანური გრძნობების გამოხატვას. დიდრო „დრამატულ პოეზიაში“ ბუნებასთან დაახლოების იდეებს ავითარებს.

ნაპოლეონ I-ის დროს კლასიციზმი გადადის მკაცრ სამხედრო ფორმაში — ა მ პ ი რ შ ი, რომელიც რომის იმპერატორის კარის ხელოვნებას ბაძავდა. კლასიციზმს დაუპირისპირდა პ რ ე ც ი ო ზ უ ლ ი მიმართულება, რომელიც უარყოფდა შიხაარსის სიღრმეს და მხოლოდ სიტყვების თავისუფალ კონსტრუქციებს მიმართავდა.

კლასიციზმს დაუპირისპირდა აგრეთვე ბურლესკური ლიტერატურა, რომელიც ხალხის ფართო მასების ინტერესებს გამოხატავდა. თუ პრეციოზობას ხელოვნება ხალხის, რეალობის მიღმა მიჰყავდა, ბურლესკი, პირიქით, ხელოვნებას სინამდვილეს უახლოვებდა და კლასიკური თხზულებების კრიტიკას ეწეოდა.

განსაკუთრებით ენერგიულად ებრძოდა კლასიციზმს რომანტიზმი, რომელიც უარყოფდა და არღვევდა კლასიციზმის რაციონალიზმს, კოდექსებსა და რეგლამენტაციას და თავისუფალი შემოქმედების პრინციპს იცავდა. კლასიციზმს შემდგომ განმანათლებლობა შეენაცვლა, რომელმაც სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპები წამოაყენა.

ე თ ი კ უ რ ი ა ღ ზ რ დ ი ს ი დ ე ე ბ ი კ ლ ა ს ი ც ი ზ მ ი ს ე პ ო ქ ი ს თ ე ო რ ი უ ლ ტ რ ა ქ ტ ა ტ ე ბ შ ი. კლასიციზმის ეპოქის აღზრდის სისტემაზე დიდი გავლენა მოახდინა ფ ე ნ ე ლ ო ნ ი ს[24] (1651—1715) ტრაქტატმა „ქალიშვილების აღზრდის შესახებ“ (1687), რომელიც გამოსვლისთანავე ითარგმნა რამდენიმე ევროპულ ენაზე, ხოლო თვით ფენელონი მიწვეულ იქნა სამეფო კარზე აღმზრდელად.. მისი მეორე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია „ტელემაქეს თავგადასავალი“, რომელშიც მოყოლილია ოდისევსის მოგზაურობის ისტორია და პარალელურად განვითარებულია აღზრდის იდეები. ამ ნაწარმოებმა მრავალი უსიამოვნება მოუტანა ფენელონს. მას ჩამოერთვა პენსია და მრავალი ტიტული, თუმცა იგი სტოიკურად შეხვდა ამ მარცხს.

ფენელონის შეხედულებები აღზრდაზე კარტეზიანობის გავლენას განიცდის, რადგან მასთან წინა პლანზე არის წამოწეული რაციონალიზმის ძირითადი პრინციპი — გონების პრიმატი. ფენელონის აზრით, აღზრდა უნდა იწყებოდეს ადრეული ბავშვობის ასაკიდან და მიმდინარეობდეს თამაშით. სწავლა მოსაბეზრებელი ხდება იმიტომ, რომ ბავშვებს აჩვევენ მხოლოდ სიჩუმეს, მხოლოდ გაკვეთილების მომზადებას,

სჯიან, აძლევენ გაუთავებელ შენიშვნებს, დარიგებებს და სხვ. ფენელონი ფიქრობდა, რომ სწავლების დროს საჭიროა სასარგებლოსა და სასიამოვნოს შერწყმა[25]. ბავშვებისათვის უნდა შეირჩეს საკითხავად სასიამოვნო და საინტერესო მოთხრობები, რაც მათ ცრემლებს აღვრევინებს და იმავე დროს დიდ სიხარულს მოუტანს. საჭიროა წიგნების შესაფერისად გაფორმება ლამაზი ნახატებითა და ფერებით, რომ ის მიმზიდველი იყოს. ასე აწარმოებდნენ, მისი აზრით, ბავშვების აღზრდას ძველი ერები: ეგვიპტელები, ბეოტნები, თრაკიელები, ებრაელები. მაგრამ არაა საჭირო ბავშვები განუწყვეტელ სიახლეს მივაჩვიოთ, მაშინ ისინი ჩვეულებრივსა და უბრალოს შეიძულებენ.

ახალგაზრდები არ უნდა შევაჩვიოთ მოდის აყოლას, რადგან მოდის აყოლა ქარაფშუტობისა და პატივმოყვარეობის შედეგია. ფიქრობდა ფენელონი. მოდა არასოდეს არ ჰქმნის ჰეშმარიტ მშვენიერებას, რაც მხოლოდ ბუნებასა და ბუნებისაღმი მიბაძვაშია საძიებელი. მოდა ჭირვეულია და მსწრაფლწარმავალი. იგი ყოველთვის სრულყოფის ძიებაშია, მაგრამ ვერასოდეს ვერ პოულობს მას და ამიტომ იგი თავისსავე თავს სპობს.

ახალგაზრდები არ უნდა შევაჩვიოთ ფუფუნებას, რადგან ისინი ამ შემთხვევაში სწრაფად გააჩანაგებენ ქონებას და ოჯახს უბედურებას დაატეხენ თავს. საჭიროა ვასწავლოთ ზომიერების დაცვა ყველაფერში, ამიტომ გონიერი ადამიანები ცდილობენ, რომ მათ ჩაცმულობაში არაფერი იყოს მოუწესრიგებელი ან თვალში საცემი. ისინი იცვამენ სადად, მაგრამ არა მდიდრულად.

მუსიკის საკითხში შეიმჩნევა პლატონის გავლენა ფენელონზე. ფენელონი მომხრეა მუსიკისა და ფერწერის სწავლებისა, მაგრამ ზომიერების ფარგლებში. ფერწერა საჭიროა ქალიშვილებისათვის, რადგან ეს მათ ხელს შეუწყობს ხელსაქმეში. რაც შეეხება მუსიკას, აქ საჭიროა დიდი სიფრთხილე, რადგან მუსიკით გადაჭარბებული გატაცება ანაზებს ადამიანის სულს, გრძნობებსა და ნებისყოფას. აღვიძებს ქვენა გრძნობებს. აღზრდაში სასურველია უმთავრესად სასულიერო მუსიკის გამოყენება. უნდა ვერიდოთ საერო მუსიკის ავტორების გადაქცევას ავტორიტეტებად.

საფრანგეთში კლასიციზმის მეორე მნიშვნელოვანი თეორეტიკოსია შარლ როლენი (1661—1741)[26], რომელიც მონაწილეობდა ბრძოლაში იანსენისტებსა და იეზუიტებს შორის. მან ლიტერატურული მოღვაწეობა დაიწყო ლათინურ ენაზე თარგმნით და სასკოლო პროგრამაში ძველი ავტორების შემოტანით, დაარღვია ძველი სქოლასტიკური სწავლება და ხელი შეუწყო პროგრესული სწავლების სისტემას.

როლენი იწყებს იმის ანალიზით, თუ რა უპირატესობა აქვს განათლებას გაუნათლებლობის წინაშე. მაგალითები მოაქვს ძველი რომის ცხოვრებიდან, სადაც, მისი აზრით, განათლების შედეგად წარმოიშვნენ

დიდი მხედართმთავრები, ბრძენი პოლიტიკოსები, ფილოსოფოსები, დიდი შემოქმედნი.

როლენი. ფენელონის ბაგავსად, მოითხოვდა თამაშით სწავლებას. იგი წერდა „საჭიროა... რომ კითხვა ბავშვებისათვის თამაში და გართობა იყოს, რაც არც იქე ძნელია, როგორც ჰგონიათ“[27]. მისი აზრით, კარგ შედეგებს იძლევა იგავ-არაკებით სწავლება. არასასურველად მიაჩნდა ტრაგედიებისა და კომედიების კითხვით ძლიერი გატაცება. იგი ფენელონის მსგავსად ფიქრობდა, რომ მუსიკის გადაჭარბებული სწავლება ყმაწვილებში აღვიძებს ვნებებს, ხოლო ქალიშვილებში დაბნეულობას იწვევს.

როლენის აზრით, აღზრდის სისტემაში საჭიროა აგრეთვე ცეკვების ჩართვაც. რადგან ცეკვა ავითარებს ტანს, სიარულის მანერას, თავდაჭერას, კარგ მიხვრა-მოხვრას, და პირიქით, აღმოფხვრის ვულგარულ ქცევებსა და პოზებს. თუმცა, მისი აზრით, ყოველივე ამის სწავლება შეიძლება ცეკვის გარეშეც. საჭიროა ახალგაზრდებს ვასწავლოთ კარგი, დახვეწილი მანერები. წესიერი და სადა ჩაცმულობა, ზრდილობიანი ყოფა-ქცევა, მაგრამ უნდა ვერიდოთ ყოველივე გადაჭარბებულს, ზედმეტ ფუფუნებას, ჩაცმა-დახურვით გადაჭარბებულ გატაცებას ისევე, როგორც დაუდევრობას ამ მხრივ.

ხელოვნების ისეთი სახეები, როგორიცაა არქიტექტურა, ფერწერა, ქანდაკება, მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა იქნეს გამოყენებული, თუ ისინი ხელს შეუწყობენ ახალგაზრდობაში სათნოების დანერგვას და არ გამოიწვევენ ზედმეტ ვნებათა ღელვას. როლენის აზრით, ანალოგიურ დანიშნულებას უსახავდნენ ხელოვნებას ძველი ბერძნები და რომაელები

გემოვნება მას ეხმოდა, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტებისა და სილამაზის, ხოლო მეორე მხრივ, სიმახინჯისა და სიყალბის შეცნობის უნარად.

მისი აზრით, ჭეშმარიტი გემოვნება ყოველთვის ბუნებას მისდევს და არასოდეს არ ტყუვდება ბოჩენებითი ბრწყინვით. კარგი გემოვნება ვლინდება სისადავესა, ბუნებრიობასა, წესრიგსა და სიმეტრიაში. ცუდი გემოვნება ნიშნავს არაბუნებრივი, გადაჭარბებული ფუფუნების სიყვარულს. საერთოდ მიდრეკილებას ყოველივე გადაჭარბებულისა და უჩვეულოსადმი. როლენის აზრით, მართალია, ადამიანთა გემოვნება ერთმანეთს სავსებით არ ემთხვევა, მაგრამ განსხვავების მიუხედავად, მათ შორის არსებობს საერთო მომენტებიც. ეს შეხვედრის პუნქტები შეიმჩნევა არა მხოლოდ დიდ ადამიანებში, არამედ საერთოდ ადამიანებში. მისი დაკვირვებით, დიდ მოაზროვნეებს აქვთ „გონების რაღაც საერთო ელფერი, რომელიც ტალანტისა და სტილის განსხვავების მიუხედავად, მაინც აახლოებს მათ[28]“. შეხვედრის ეს საერთო პუნქტები არსებობს ჩვეულებრივ მოკვდავთა შორისაც: „ადამიანებს გულის სიღრმეში ყოველთვის რჩებათ შთაბეჭდილი გარკვეული პუნქტები, რომელშიც ისინი

ერთმანეთს ეთანხმებიან"[29]. მაგალითად. კარგი ორატორი, ისევე როგორც კარგი სურათი ან კარგი კონცერტი. ყველას ერთნაირად მოსწონს, ამტკიცებდა ის. ცუდი გემოვნება — ესაა გადაჭარბება ყველგან და ყოველთვის. ასეთი გემოვნება არ ექვემდებარება არავითარ კანონებს. იგი მხოლოდ სიახლეს ეძებს. მისი საფუძველია მოუწესრიგებლობა. რადგან წესებს მხოლოდ გონება ჰქმნის, ამიტომ გემოვნება მხოლოდ გონებას ემყარება.

კარგი ორატორი, მისი აზრით, არის ბუნებრივი, ის არ ეძებს ლამაზ სიტყვებს, ცუდი ორატორი კი იმ ახალგაზრდებსა ჰგავს, რომლებიც განუწყვეტლივ სარკის წინ კეკლუცობენ და არაფერს არ ჰქმნიან. კარგი ორატორები მოქმედებენ მსმენელთა გონებაზე, ცუდნი კი მსმენელთა წარმოდგენაზე.

პედაგოგობა, მისი აზრით, დიდ ერუდიციას მოითხოვს. პედაგოგმა უნდა იცოდეს კლასიკური ენები და შეიარაღებული იყოს სათანადო ლიტერატურით. გაუნათლებელი პედაგოგი ასეთსავე თაობას დატოვებს. სწავლების პროცესში, ისევე, როგორც ხელოვნებაში,უკუგდებული უნდა იქნეს ყოველი მეორეხარისხოვანი და უმნიშვნელო, და ყურადღება გადატანილ იქნეს არსებითსა და ძირითადზე. მას მოაქვს სპარსეთის მეფის კემბისის შვილის კიროსის მაგალითი, რომელსაც მამამ უამრავი პედაგოგი მიუჩინა. სწავლების დასასრულს. მამამ აღმოაჩინა, რომ მის შვილს ასწავლეს ფარიკაობა, ცხენოსნობა, მშვილდოსნობა, ჯირითი, და ბრძოლის სხვა სახეობანი, მაგრამ არ ასწავლეს, თუ როგორ იზრუნოს ჯარის ჯანმრთელობაზე. როგორ მოუპოვოს მათ საკვები, როგორ უმკურნალოს, როგორ დაიმსახუროს მათი ნდობა და სიყვარული. ამის შედეგად მეფე დაასკვნის, რომ პედაგოგებს კარგად ვერ აღუზრდიათ უფლისწული, რომ მათ აღზრდის პროცესიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი გამორჩენიათ და ყურადღება მეორეხარისხოვანზე გადაუტანიათ.

როგორც ვხედავთ, როლანის შეხედულებებში გამოხატულება ჰპოვა კლასიციზმისათვის დამახასიათებელმა არსებითმა ნიშნებმა, როგორიცაა სწავლების პროცესში ანტიკურობისადმი მიბაძვა, ანტიკურობის პოზიციებიდან ხელოვნების შეფასება, მონარჩის განდიდება, და სხვ. მრავალი პროგრესული თვალსაზრისი ჰქონდა მას, ისევე როგორც ფენელონს, აღზრდის შესახებ, მაგალითად, სწავლება თამაშისა და გართობის საშუალებით, რაც ჩვენს ენაზე რომ გადავიტანოთ, თვალსაჩინოების გამოყენებასაც უნდა ნიშნავდეს. სწორია მისი თვალსაზრისი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმის გამოყენების შესახებ სწავლების პროცესში. ზომიერების მოთხოვნა გემოვნებაში და მთელი სწავლების პროცესში და სხვ. მაგრამ ვერ გავიზიარებთ და უკვე მოძველებულია მოთხოვნა საერო მუსიკისაგან თავშეკავების შესახებ და ახალგაზრდობის აღზრდა უმთავრესად სასულიერო მუსიკაზე, რომანებისა და ტრაგედია-კომედიების კითხვის აკრძალვა ან შეზღუდვა. განსაკუთრებით უარსაყოფია სწრაფვა

ყოველივეს რეგლამენტირებისაკენ, რამაც უაღრესად შეზღუდა შემოქმედებითი ფანტაზიის განვითარება მე-17—18 სს. შემოქმედებაში. მართალია, ეს პრინციპი კლასიციზმის ეპოქაში გონების პრიმატის საფუძველზე შემუშავდა. მაგრამ კლასიციზმის წარმომადგენელთათვის შეუმჩნეველი დარჩა, რომ რაციონალიზმი მხოლოდ ზუსტ რეგლამენტირებას კი არ ნიშნავს ხელოვნებასა და აღზრდის სისტემაში, არამედ მრავალ სხვა დადებით მოვლენას.

მიუხედავად ხარეზებისა, კლასიციზმს ჰქონდა მრავალი სწორი მინახვედრი როგორც ხელოვნებასა და შემოქმედებაში, ისე აღზრდის სისტემაშიც, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა.

ამრიგად, კლასიციზმს ახასიათებდა დეკარტეს გავლენით რაციონალიზმი, გონების წინა პლანზე წამოწევა;

შემოქმედების მკაცრი რეგლამენტირება სამი ერთიანობისა და სხვა პრინციპების შემოღებით, რაც უარყოფით დაღს ასვამდა ხელოვნების განვითარებას;

ანტიკურობასთან დაბრუნება, საიდანაც იყო აღებული სინათლის, გარკვეულობის, წესრიგისა და ჰარმონიის მოთხოვნა, ეს ერთი მხრივ, დადებითი მოვლენა იყო ევროპისათვის, მაგრამ, მეორე მხრივ, ზღუდავდა ხელოვნების განვითარებას;

კლასიციზმის ტური გმირები იყვნენ კეთილშობილნი და ამაღლებულნი. კლასიციზმები ასეთივე თვისებების დანერგვას მოითხოვდნენ ახალგაზრდობაში. ისინი ქადაგებდნენ უანგარობას, პატრიოტიზმს, სამართლიანობას, რაც უნდა მიღწეულიყო გონების განვითარებისა და განათლების საშუალებით.

იბრძოდნენ საზოგადოებაში და პიროვნებაში ისეთი უარყოფითი თვისებების აღმოფხვრისათვის, როგორიცაა გონებრივი შეზღუდულობა, წინდაუხედაობა, გაუნათლებლობა, წვრილმანებით გატაცება და სხვ.;

ისინი ქადაგებდნენ ბუნებასთან დაბრუნების და ადამიანის ჰარმონიული განვითარების იდეებს:

მათი პედაგოგიური იდეები ითვალისწინებდა: აღზრდას ადრეული ბავშვობის ასაკიდან, აღზრდაში თამაშის გამოყენებას და მისთვის სასიამოვნო ხასიათის მიცემას, ამტანიანობის თვისების გამომუშავებას აღსაზრდელებში და ფუფუნების უარყოფას, აღმზრდელთა აღზრდას, აღსაზრდელთა გემოვნების განვითარებას ბუნებასთან დაახლოების საშუალებით.

თავი XII

განმანათლებელთა ესთეტიკა

განმანათლებლებმა დიდი გავლენა მოახდინეს მომდევნო თაობების აზროვნებასა და ყოფა-ცხოვრებაზე. ამას მათ მიაღწიეს როგორც თეო-

რიული აზროვნებით, ისე მხატვრული შემოქმედებითა და პრაქტიკული მოღვაწეობით. კერძოდ, ვოლტერი თავისუფლებას, ჰეშმარიტებასა და სამართლიანობას ქადაგებდა არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ საქმითაც. იგი გონიერი მმართველობის აუცილებლობის იდეას ატარებდა არა მხოლოდ თავის სტატიებსა და შრომებში, არამედ მაშინდელ პოლიტიკოსებს რჩევა-დარიგებითაც აძლევდა მიმართულებას. იგი გზას უნათებდა მომავალ საუკუნეებს გონივრული ცხოვრებისათვის, იმედს უნერგავდა ადამიანებს უკეთესი მომავლის შესაძლებლობის შესახებ.

მარქსიზმის კლასიკოსებმა მაღალი შეფასება მისცეს განმანათლებელთა მოღვაწეობას. კერძოდ, ენგელსი წერდა: „თანამედროვე სოციალიზმი გეევლინება თავისი თეორიული ფორმით მე-18 საუკუნის დიდი ფრანგი განმანათლებლების მიერ წამოყენებული პრინციპების შემდგომ, ერთი შეხედვით, თანმიმდევრულ განვითარებად“[30]. ენგელსი ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ ფრანგი განმანათლებლები არ სცნობდნენ არავითარ ავტორიტეტებს, რადგან საზომად ადამიანის გონებას აცხადებდნენ, რომლის წინაშეც უნდა გაემართლებინა თავისი არსებობა ყველას. მათ დაუნდობლად გააკრიტიკეს და უარჰყვეს თანამედროვე საზოგადოება და სახელმწიფო. ენგელსი ფრანგი მატერიალისტების პროგრესულობას იმაშიც ხედავდა, რომ ისინი სამყაროს თავისი თავიდან ხსნიდნენ და ამისათვის ზებუნებრივ ძალებს არ იშველიებდნენ[31].

ვ ო ლ ტ ე რ ი ს[32] ს ო ც ი ა ლ ურ-პ ო ლ ი ტ ი კ ურ ი შ ე ხ ე დ უ ლ ე ბ ე ბ ი. ვოლტერი მოძხრე იყო მთელი საზოგადოების მატერიალური ბედგომარეობის გაუმჯობესებისა, თუმცა იგი არ ილაშქრებდა კერძო საკუთრების წინააღმდეგ. მართალია, მხარს უჭერდა „განათლებულ აბსოლუტურ მონარქიას“, მაგრამ სინამდვილეში მისი იდეალი იყო „გონების სამეფო“, სადაც ადამიანთა მართვა ეწარმოებდა „ბუნებრივი კანონმდებლობით“. ამ უკანასკნელში კი იგი ადამიანთა ბუნებრივი თვისებების შეცნობის მართვას გულისხმობდა. „განათლებული მონარქი“ კი მას წარმოედგინა მეფედ, რომელიც ასრულებდა ბრძენი ფილოსოფოსის მითითებებს. „კანდიდში“ ვოლტერი აქითარებს იდეალური სახელმწიფოს თავის გეგმას. ამ სახელმწიფოში არაა ფული, არავინ აქცევს ყურადღებას ოქროსა და ვერცხლს, რადგან ის უამრავი აქვთ. არა აქვთ საპატიმროები და სასამართლოები, მეფის წინაშე არავინ არ იხრის ქედს. ხანგრძლივია ადამიანთა სიცოცხლეც: 175 წელი საშუალოდ. იდეალური სახელმწიფოს მმართველი სინამდვილეში არცაა მმართველი[33].

მოთხრობაში „ზადიგი ანუ ბედისწერა“ მან კარგად მოხაზა ასეთი სახელმწიფოს იდეალი. ვოლტერი წერდა: „დედამიწაზე ის ყველაზე კარგი საუკუნე იყო. მას სამართლიანობა და სიყვარული მართავდა“[34].

ვოლტერი ყოველთვის ხაზს უსვამდა ეკლესიის მსახურთა გაუნათ-

ლებლობას და შეუბრალებლობას, აგრეთვე არსებული კანონმდებლობის უვარგისობას: „ქურუმები სისასტიკით და სიბრიყვით გამოირჩევიან. სჯობდა სულ არა გვქონოდა კანონები და ყური გვეგდო ბუნებისათვის, რომელმაც გულში ჩაგვინერგა სამართლიანობისა და უსამართლობის შეცნობა, ვიდრე საზოგადოება დაგვემორჩილებინა ამ არაჰუმანური კანონებისათვის. ჩვენს დედოფალს სულ სხვა განზრახვები აქვს. ის იქით მიისწრაფის, რომ მისი სახელმწიფო, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა მერიდიანებს, აკმაყოფილებდეს ხალხის მოთხოვნილებებს"[35].

ვოლტერი დადებითი. იდეალური სახელმწიფოს მონახაზს უპირისპირებს უარყოფითს. მოთხრობაში „კანდიდი ანუ ოპტიმიზმი" იგი ასე აღწერს უგნურ სახელმწიფოებს, რომლებიც მიმართავენ ომებსა და ურთიერთგანადგურებას:

„გარწმუნებთ, როდესაც დედამიწის ამ ბურთს ვუმზერ, ან უფრო სწორად, ამ ბურთულას, მე ვფიქრობ, რომ ღმერთმა იგი რომელიღაც ბოროტ არსებას მიუტოვა... მე ჯერ არ მინახავს ქალაქი, რომელიც მეზობელი ქალაქის დანგრევას არ ნატრობდეს, არც ოჯახი, რომელსაც რომელიმე სხვა ოჯახის განადგურება არ სურდეს. ყველგან სუსტებს ძლიერები ეზიზღებათ და მაინც მათ ფერხთა მტვერს ლოკავენ, ძლიერნი კი სუსტებს ეპყრობიან, ვით ცხვრის ფარას, რომლის მატყლსა და ხორცს ყიდიან. ერთი მილიონი შეკავშირებული მკვლელი ევროპის ერთი ბოლოდან მეორემდე დათარეშობს და ლუკმა-პურის მოსაპოვებლად მკვლელობას და ძარცვას ჩვეულებრივ საქმედ ახდენს, რადგან ამაზე პატიოსანი ხელობა არ იცის"[36]. ამ სახელმწიფოებში გამეფებულია ტირანია, სადაც ადამიანის სიცოცხლე არაფრად არ ღირს: „ამ ქვეყანაში საჭიროდ მიაჩნიათ დრო და დრო თითო-თითო ადმირალის მოკვლა დანარჩენების გასამხნევებლად"[37].

ვოლტერი თავის ფილოსოფიურ შეხედულებებში ყოველივეზე ადრე გონებას აყენებდა. მისი აზრით, ყოველივე უნდა შეფასებულიყო გონების მიერ და თვით გონებაც მისთვის ყველაზე დიდ ღირებულებას წარმოადგენდა.

ვოლტერი თავდაპირველად ლუკრეციუსის, შემდეგ კი ლოკის მიმდევრად თვლიდა თავს. იგი აკრიტიკებდა დეკარტეს რაციონალიზმსა და ლაიბნიცის ოპტიმისტურ თეორიას, რომლის მიხედვით „ყოველივე უკეთესისაკენ მიემართება". „ოიდიპოსის" ერთ-ერთი გმირი ამბობს: „ვენდოთ მხოლოდ საკუთარ თავს, ყოველივეს საკუთარი თვალებით ვუმზიროთ". იგი უარყოფდა პასკალის მოსაზრებას, თითქოს ადამიანი არის ღვთის სიყვარულის ერთადერთი საგანი. ვოლტერის აზრით, მთავარია ადამიანი და არა ღმერთი. ამრიგად, თუ პასკალის თეორია თეოცენტრული იყო, ვოლტერისა — ანთროპოცენტრული.

ვოლტერი ყოველივეზე მაღლა გონებას აყენებდა. მისი აზრით, ყველაფერი უნდა შეფასებულიყო გონებით, ხოლო გონება მისთვის უდიდეს ღირებულებას წარმოადგენდა. აზროვნების ორგანოდ იგი ტვინს თვლიდა. მისთვის ფილოსოფიას ისევე, როგორც ყოველგვარ თეორიულ აზროვნებას ჰქონდა ემპირიული, ანუ ცდისეული საფუძველი. გარდა ამისა, იგი ემტკიცებდა საგნების ემპირიულ, რეალურ არსებობას, რასაც, მისი აზრით, შეგრძნებები ადასტურებს. ვოლტერი მოითხოვდა ფილოსოფიის დამყარებას ფიზიკაზე. საერთოდ, მას აუცილებლად მიაჩნდა ფილოსოფიისა და ბუნებისმეტყველების კავშირი.

ვოლტერი ილაშქრებდა სულის უკვდავების წინააღმდეგ. აღიარებდა მატერიის დაყოფადობას გარკვეულ საზღვრამდე, ხოლო დაყოფის საზღვრად მას ატომები მიაჩნდა. ატომებისა და მოძრაობის გარდა, იგი აუცილებლად თვლიდა სიცარიელესაც. უარყოფდა შემთხვევითობას, მიზეზობრიობა და კანონზომიერება კი ობიექტურად მიაჩნდა. საერთოდ, შემთხვევითობას იგი თვლიდა მიზეზის არარსებობად, კატეგორიულად ილაშქრებდა თანდაყოლილი იდეების არსებობის წინააღმდეგ.

ვოლტერის ძირითადი საბრძოლო იდეა იყო ხალხის ყოველმხრივი გათავისუფლების იდეა. მისი ტრაგედიის „ავგათოკლეს“ ლეიტმოტივს ამიტომაც წარმოადგენდა: „თავისუფლებავ! თავისუფლებავ! შენ ყოველთვის წმინდა იყავი!“ ვოლტერის აზრით, „თავისუფლებას შეუძლია არსებობს აბსოლუტურ აუცილებლობასთან ერთად, რადგან აუცილებელი იყო, რომ ჩვენ თავისუფალნი ვყოფილიყავით[38]. „კანდიდში“ ვოლტერი ირონიულად ამბობდა: „მთელს ჩვენს იტალიაში მხოლოდ იმას წერენ, რასაც არ ფიქრობენ, ცეზარებისა და ანტონინების სამშობლოში მცხოვრებთ, იაკობინელების უნებართვოდ საკუთარი აზრების გამომჟღავნება ვერ გაუბედიათ“[39].

ვოლტერმა ულმობელი ბრძოლა გაუმართა ეკლესიის მსახურთ, რელიგიურ სიბეცესა და ცრუმორწმუნეობას. იგი აღშფოთებით წერდა: „შურიანობა, უთანხმოება, სიშმაგე შეფოთს... მონასტერში“. ვოლტერი ფარდასა ხდიდა ეკლესიის მსახურთა დესპოტიზმსა და შეუბრალებლობას: „ბერები... ქადაგებენ, კამათობენ, სახელმწიფოს მართავენ, მზაკვრობენ და ყველას, ვინც მათ აზრს არ იზიარებს, სწვავენ“[40].

ღმერთის შესახებ ვოლტერი ამბობდა: „ამ უღირს გამოსახულებაში არა ვცნობ ღმერთს... მე არ ვარ ქრისტიანი...“ ზოგჯერ კი ვოლტერი ამბობდა, რომ მან ღმერთის შესახებ არაფერი იცის. უარყოფდა მის შეცნობადობას. ასევე უარს აცხადებდა ბიბლიის ტექსტების ცოდნაზე.

ვოლტერის აზრით, ეკლესიის მსახურნი რელიგიას იყენებენ ხალხის გასაჯელეტად და დასამონებლად: „ქრისტიანული რელიგია — ეს ის ბადეა, რომლითაც გაიძვერები 17 საუკუნეზე მეტხანს ხვევდნენ სულელებს აზროვნებას, ეს ის ხანჯალია, რომლითაც ფანატიკოსები 14 საუკუნეზე მეტ ხანს ხოცავდნენ თავის ძმებს“.

მიუხედავად ეკლესიისა და ეკლესიის მსახურთა აშკარა კრიტიკისა, ვოლტერი ვერ მივიდა ღმერთისა და ეკლესიის მსახურთა საბოლოო უარყოფამდე. იგი წერდა: „როცა მე ვხედავ საათს, რომლის ისარი უჩვენებს დროს, მე დავასკვნი გონიერ არსებაზე, რომელმაც ამ მექანიზმის ზაბრები ისე მოაწყო, რომ ისარი დროს აჩვენებდეს. ეი რატომაა, რომ როდესაც მე ვხედავ ადამიანის სხეულის ზამბარებს, დავასკვნი, რომ გონიერმა არსებამ ეს ორგანოები ისე მოაწყო, რომ იყვნენ აღქმულნი და გამოკვებილნი“. ყოველივე ეს კი ნიშნავდა დეიზმის პოზიციას, როცა მოაზროვნე აღიარებს პირველი შემოქმედების აქტს. დეიზმის შესახებ მარქსი წერდა: „დეიზმი, ყოველ შემთხვევაში მატერიალისტისათვის, სხვა არა არის რა, თუ არა მოხერხებული და ადვილი საშუალება რელიგიისაგან თავის დასაღწევად“[41]. ნაცვლად არსებული რელიგიისა, ვოლტერი მოითხოვდა „ბუნებრივი რელიგიის“ შემოღებას. ბუნებრივი რელიგია კი მას ეხმოდა მორალად, რომელიც ადამიანის ზოგად თვისებას დაემყარებოდა. რელიგია მას საჭიროდ მიაჩნდა, როგორც აღვირი საზოგადოების მოსაყვანად მორჩილებაში და ამორალობის აღმოსაფხვრელად: „არც ერთ საზოგადოებას არ შეუძლია იარსებოს სამართლიანობის გარეშე. მაშ, ვაღიაროთ სამართლიანი ღმერთი. თუ სახელმწიფოს კანონები სჯის აშკარა დანაშაულს, მაშ ვაღიაროთ ღმერთი, რომელიც სჯის საიდუმლო დანაშაულისათვის“. ღმერთი და შიში მის წინაშე ვოლტერისათვის ერთდროულად იყო შიშიცა და აღვირიც. ღმერთის იდეა ისევე აუცილებელი იყო როგორც კანონები, როგორც აღვირი.

ამრიგად, საბოლოო ჯამში, ვოლტერისათვის რელიგია ნიშნავდა სწორ, სამართლიან პოლიტიკურ მმართველობას, რომელიც არ ტოვებდა დაუსჯელად არავითარ უსამართლობას. ვოლტერის რელიგია „გონების რელიგია“ იყო.

საფრანგეთის რევოლუციის დროს რობესპიერმა გამოიყენა ვოლტერის სიტყვები რომელიც მან პრუსიის მეფეს ჰენრიხს მისწერა: „ღმერთი რომ არ ყოფილიყო, უნდა გამოგვეგონა“. ვოლტერის რელიგია სინამდვილეში ნიშნავდა ადამიანთა განთავისუფლებას ცრუმორწმუნეობისა და გონებრივი შეზღუდულობისაგან. აქ არ შეიძლება არ მოვიტანოთ მისი სიტყვები, მიწერილი დალამბერისადმი: „ჭეშმარიტად გონების მეუფება დაიწყო. საუკუნო მადლობა შენ, ჰოი ბუნებავ... ჩვენ გაბედულები უნდა ვიყოთ, რომ ყველა რიგიანი ადამიანი ევროპაში თანდათან თავისუფლდება ცრუმორწმუნეობისაგან... ჩვენ მხოლოდ ეს გვსურდა, მხოლოდ ეს იყო საჭირო. ჩვენ არასოდეს პრეტენზია არ გვქონდა, რომ მეწაღეები და მოახლეები გაგვენათლებინა“[42].

ვოლტერმა გაილაშქრა ხელოვნებაში პარტიულობის პრინციპის წინააღმდეგ. იგი წერდა: „მე კმაყოფილი ვიქნებოდი იმ თავისუფლებით, რომელიც აღფრთოვანებას იწვევს ინგლისელ გენიოსებში. პარტიული

სული რომ არ ჰრყვნიდეს ყოველივეს, რაც პატივისცემის ღირსია თავისუფლებაში"[43].

არანაკლებ საყურადღებოა ვოლტერის შეხედულება ტრაგედიაზე მისი დაკვირვებით, ტრაგედიის ავტორი უნდა იყოს „ახალი უცნაურობის გარეშე. ყოველთვის ამაღლებული და ამავე დროს ბუნებრივი, იცნობდეს ადამიანის გულს და მას ამეტყველებდეს. იყოს დიდი პოეტი და პოემის არც ერთი გმირი პოეტს არ დაამსგავსოს, სრულყოფილად ჰფლობდეს ენას, ლაპარაკობდეს ამ ენაზე წმინდად, დაუსრულებელი ჰარმონიით ისე, რომ რითმამ აზრი არ დაჩრდილოს... კარგი ტრაგედიების რიცხვი ძალიან მცირეა; ზოგი პიესა კარგად დაწერილი და კარგად გარითმული იდილიაა დიალოგებში; ზოგი კი ძილის მომგვრელი პოლიტიკური მსჯელობაა, ან გულისამაზრზენი მრავალმეტყველება, ზოგიერთი გიჟური ოცნებაა ბარბაროსულ სტილზე დაწერილი, აბდაუბდა ლაპარაკით, ღმერთისადმი გრძელი მიმართვებით, რადგან ავტორმა ადამიანებთან ლაპარაკი არ იცის, ყალბი ღებულებებით და გაფუჟული ზოგადი აღგილებით"[44].

არანაკლებ საინტერესოა ვოლტერის დამოკიდებულება ჰომეროსისადმი. მისი აზრით, ჰომეროსი სულაც არაა სასიამოვნო საკითხავი, რადგან მის ნაწარმოებებში ბევრია ერთმანეთის მსგავსი ომების გამეორება ილიად — ნაწარმოების მთავარი გმირი—თითქმის არ ჩანს. მიუხედავად ამისა, საკვირველია, რომ ჰომეროსი მაინც ამშვენებს ყველა ოჯახის თაროს[45].

ვოლტერი მკაცრად ილაშქრებდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ყალბი ავტორიტეტების წინააღმდეგ. იგი წერდა: „ენციკლოპედიის აღტაცებას ბეთლოდ სახელგათქმული ავტორი იწვევს. მე მხოლოდ ჩემთვის ვკითხულობ და მარტოოდენ ის მიყვარს, რაც ჩემს გემოვნებას შეეფერება"[46].

ვოლტერის კვლევის ძირითადი საგანი იყო ადამიანი. ვოლტერი მოითხოვდა საზოგადოების გარდაქმნას განათლებისა და აღზრდის გზით. ეს ამავე დროს იყო გზა ბოროტების აღმოსაფხვრელად. ვოლტერი შენიშნავდა ხშირად ხელისუფალთა ეპოქის მანკიერ მხარეებს. მის გულისწყრომაა განსაკუთრებით იწვევდა გაუნათლებლობა და უგნურება.[47] იგი, სადაც კი შენიშნავდა, დაუნდობლად ამხელდა საზოგადოების უარყოფით მხარეებს, მაგალითად, მექრთამეობას, რომელიც თვით ყველაზე მყარად დაკეტილ სასამართლოს კარსაც კი აღებდა. ვოლტერი ამხელდა ადამიანთა სისასტიკეს და დაუნდობლობას ერთმანეთთან ურთიერთობაში, რადგან ძალიან სულ უმნიშვნელო მიზეზით მზად იყვნენ ერთმანეთი გაეხლიტათ[48].

ვოლტერი აკრიტიკებდა თავისი დროის საზოგადოებას იმის გამო, რომ მთელ თავისუფალ დროს უსაგნო კამათში ხარჯავდა. საზოგადოებაში უდიდეს მანკიერებად მიაჩნდა წოდებრივი უთანასწორობა და აუყიაობა.

„კანდიდში“ მოთხრობის მთავარი გმირი გალერიდან იხსნის თავისი შეყვარებულის ძმას, ხოლო შეყვარებულს — საშინელი დამცირებისა და გაჭირვებისაგან, მიუხედავად ამისა, კანდიდისგან ხსნილი ბარონი უარს ეუბნება მას დის ხელზე მხოლოდ იმიტომ, რომ ის არაა გამოჩენილი შთამომავლობისა.

ვოლტერის დაკვირვებით, უაზრობას და სიცრუეს დაუსადგურებია ისეთ დიდად ცივილიზებულ ქალაქში, როგორიც პარიზია: აქ სუფევს „ჯერ სიჩუმე, შემდეგ სიტყვების რახა-რუხი, სადაც ერთ სიტყვასაც ვერ გაარჩევდით, შემდეგ ხუმრობა, უმეტეს შემთხვევაში უაზრო, ტყუილი ამბები, მავნე მსჯელობანი. ცოტა პოლიტიკა და ბევრი აღვირახსნილობა“[49]. ვოლტერს გასაკიცხად მიაჩნია პარიზელების ზედმეტი გატაცება სიამოვნებით. „პარიზი — ეს არის ორომ-ტრიალი, ჰყლეტა-სრესა, სადაც ყველა სიამოვნებას ეძებს და თითქმის ვერავინ პოულობს“[50]. საზოგადოების ამორალობასა და სიმახინჯეს აძლიერებს განსაკუთრებით სასულიერო პირთა უზნეობა. ვოლტერის თანამედროვეობისათვის ტიპურია აღწერა ერთ-ერთი აბატისა. ის „ერთი იმ დაუზარებელ ადამიანთაგანი იყო, რომელიც ყოველთვის მზად არის სამსახურის გასაწევად, ურცხვი, პირფერი, დამთმობი“[51]. ასეთ სახელმწიფოში, ცხადია, „ცოდნა, პატიოსნება, მამაცობა მხოლოდ უბედურების წყაროა“[52].

ვოლტერის ფილოსოფიური მოთხრობის გმირის კანდიდის წინაშე იკრება კითხვა იმის შესახებ, იყო თუ არა ბოროტება და სიმახინჯე ყოველთვის დამახასიათებელი საზოგადოებისათვის: „თქვენ როგორ გგონიათ, თქვა კანდიდმა, — ადამიანები ასევე ხოცავდნენ ყოველთვის ერთმანეთს, როგორც დღეს? ნუთუ ისინი ყოველთვის მატყუარები იყვნენ, თეალთმაქცები, ვერაგები, უმადურები, ავაზაკები, უმწეონი, თაქარიანები, მხდალები, შურიანები, ღორმუცელები, ლოთები, ძუნწები, პატივმოყვარენი, სისხლისმსმელები, ცილისმწამებლები, გარყვნილები, ფანატიკოსები, ფარისეველნი, და სულელები“[53] და თვითვე პასუხობს, რომ ყოველივე ეს თავიდანვე არ უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი ადამიანებისათვის, რომ ადამიანთა ბუნების შეცვლა ნიშნავდა განვითარების შემდგომ, მოგვიანო საფეხურებზე: „ადამიანებმა ბუნება ნაწილობრივ შეცვალეს, რადგან ისინი სრულიადაც არ დაბადებულან ბრძლებად, რადაც შემდეგში გადაიქცნენ. ღმერთმა მათ არც ოცდათხ გირვანქიანი ლულები უბოძა და არც ხიშტები. მათ კი ერთმანეთის გასაქრობად ხიშტები და ლულები გამოიგონეს“[54].

ხედავდა რა თანამედროვეობის უზნეობასა და უსამართლობას, ვოლტერი მისი გარდაქმნისაკენ ისწრაფოდა, რადგან კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ თანამედროვეობის სვლა პროგრესისაკენ, უკეთესისაკენ, წარმოუდგენელი იყო. იგი არ იზიარებდა ლაიბნიცის თეორიას სამყაროს პრესტაბილური ჰარმონიის შესახებ და აკრიტიკებდა მას იმიტომ, კანდიდი თავის მასწავლებელ პანგლოსზე, რომელშიც ლაიბნიცია ნაგუ-

ლილმევი, ამბობს: „როგორ მატყუებდა პანგლოსი, როდესაც მეუბნებოდა, რომ ამ ქვეყნად ყოველივე უკეთესისკენ მიემართებაო"[55]. აქედან გამომდინარე, ვოლტერს აუცილებლად მიაჩნია საზოგადოების გარდაქმნა, თუმცა არა რევოლუციური, არამედ რეფორმატული გზით. საზოგადოების გარდაქმნის ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებად კი მას მიაჩნდა შრომა, შრომითი აღზრდა: „შრომა ჩვენ გვაშორებს სამ ბოროტებას: მოწყენას, გარყვნილებას და სიღარიბეს"[56]. ვოლტერი თავისი მოსაზრების მართებულობის დასადასტურებლად იყენებდა მაგალითებს საეკლესიო წიგნებიდან. იგი წერდა: „ადამიანი ადამის ბაღში ფოთაესებული იყო... სამუშაოდ. რაც ამტკიცებს იმას, რომ ადამიანი განცხრომისათვის არ იყო შექმნილი". ამიტომაც მოუწოდებს იგი თავის გმირებს, რომ მიმართონ შრომას ყოველგვარი კამათისა და განსჯის გარეშე: „ვიმუშაოთ მსჯელობის გარეშე, განაცხადა მარტენმა, — ცხოვრება ასატანი მხოლოდ ამ საშუალებით გახდება"[57].

ვოლტერი ოცნებობდა „გონების სამეფოს" დაარსებაზე, სადაც ყოველივე გონების ფხიზელ თვალსა და კრიტერიუმს დაექვემდებარებოდა. მაგრამ ამის განხორციელება მას შესაძლებლად მიაჩნდა საზოგადოების მორალის განწმენდისა და ამაღლების გზით, ე. ი. საბოლოო ჯამში, უმტკივნეულო ევოლუციური გარდაქმნების გზით. იგი მოწოდებით მიმართავდა დიდროსა და სხვა ენციკლოპედისტებს: „ნუ დააყოვნებთ. მამაცო დიდრო და უშიშარო დალამბერ, თაქს დაესხით ფანატიკოსებს და ვიგინდარებს. გააბათილეთ მათი უგნური ლაყბობა, მათი საზიზღარი სოფიზმები, ისტორიული ტყუილი, წინააღმდეგობანი, დაუსრულებელი უაზრობანი. წინაღუდექით იმას, რომ საღად მოაზროვნე ადამიანები იმათი მონები გახდნენ, ვისაც არაეითარი გონება არა აქვს"[58]; დალამბერს აღტაცებული წინასწარმეტყველური ტონით წერდა: „იზრდება ახალი თაობა, რომელსაც სჯერს ფანატიზმი. ღადგება დღე, როცა მთავარ როლს ითამაშებს ფილოსოფია. მზადდება გონების სამეფო".

ვოლტერს საჭიროდ მიაჩნდა საზოგადოებაში ისეთი თვისებების განვითარება, როგორიცაა ჰუმანურობა, ყაითმოყვარეობა, სამართლიანობა, სიკეთე და სხვ. იგი წერდა: „სჯობს დამნაშავეს აპატიო, ვიდრე უდანაშაულო დასჯო"[59]. ვოლტერი საჭიროდ თვლიდა საზოგადოებაში ზომიერების გრძნობის განვითარებას, რადგან ეს აუცილებელი იყო ჯანმრთელობისათვის: „თავშეუკავებლობისა და ჯანმრთელობის ერთად შეთავსება ისევე განუხორციელებელია, როგორც ფილოსოფიური ქვა, ასტროლოგია და მოგვების თეოლოგია"[60]. სიამოვნების ბოროტად სარგებლობაც საწინააღმდეგო შედეგს იძლეოდა: „მუდმივი განცხრომა ნიშნავს აროდეს განცხრომას"[61]. მისი აზრით, ქონება-დოვლათი არ უნდა იყოს დაგროვილი საზოგადოების ერთი ნაწილის ხელში, მასზე უველას ერთნაირი უფლება უნდა ჰქონდეს. იგი განსაკუთრებით წინააღმდეგი იყო ქონების ეკლესიის მსახურთა ხელში დაგროვებისა, რადგან

ამას ისინი ისევ ხალხის ინტერესების საწინააღმდეგოდ გამოიყენებდნენ.

ვოლტერი ხელოვნების შესახებ. ვოლტერი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს ავითარებდა არა მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებებში, არამედ თეორიულ სტატიებშიც.

ვოლტერის აზრით, ხელოვნება აყვავებასა და განვითარებას აღწევდა მხოლოდ ძლიერი მეფეების ხელში, მას ხელოვნება ეკონომიური პირობებისაგან დამოკიდებულად და მისგან განსაზღვრულად მიაჩნდა. ვოლტერის აზრით, მხოლოდ ხელოვნების ის ნაწარმოებნი არიან მარტივნი და მისაწვდომნი, სადაც ავტორები ბუნებას ბაძავენ. იგი მართალია. დიდ მნიშვნელობას აძლევდა კლიმატის გავლენას ხელოვნებაზე, მაგრამ ის მაინც არ მიაჩნდა გადამწყვეტ ფაქტორად. ვოლტერის აზრით, გენიოსი შემოქმედი შეიძლება წარმოშობილიყო ნებისმიერ კლიმატურ პირობებში. მიუხედავად იმ თავისუფლებისმოყვარული სულისა, რომლითაც გამსჭვალულია ვოლტერის შემოქმედება, იგი მაინც უპირველეს მსარს სამი ერთიანობის პრინციპს და მის დაცვა ხელოვნებაში აუცილებლად მიაჩნდა, ამავე დროს ის ამ პრინციპს არისტოტელეს აკუთვნებდა. ვოლტერი არ იყო წინააღმდეგი იმისა, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში ყოფილიყო გამოყვანილი უბრალო ადამიანი, რათა ნათელი ყოფილიყო ადამიანთა თანასწორობა.

ვოლტერი მოითხოვდა ხელოვნებაში სიყვარულის გრძნობის გამოსახვას, მაგრამ წინააღმდეგი იყო გადაჭარბებისა. სიყვარულის გარეშე სპექტაკლი მოსაწყენი იქნება, ხოლო მისი ზედმეტად გამოყენებისას — ზედმეტად ნაზი. მაგრამ ტრაგედიამ სასურველ ეფექტს შეიძლება მაშინ მიაღწიოს, თუ სიყვარულის გრძნობა იქნება მისი სული.

ვოლტერს როგორც ტრაგედიის, ისე კომედიის ხელოვნება მიაჩნდა „ადამიანის ვნებების ცოცხალ სურათად"[62]. აგრეთვე „ადამიანთა საზოგადოებრივი მდგომარეობის წარმოდგენად"[63]. ზოგჯერ კი მას ტრაგედია მიაჩნდა „სათნოების სკოლად"[64]. მისი აზრით, ტრაგედიაში ძირითადია ადამიანის სიყვარული, კაცთმოყვარეობა. ესე იგი, ვოლტერი ტრაგიკულ ხელოვნებას და საერთოდ, ხელოვნებას მორალურ მიზანდასახულებას ანიჭებდა. სპექტაკლი იმით განსხვავდება ტრაქტატისაგან, რომ მასში ყოველივე მოქმედებაშია და გიტაცებს. მასში ლაპარაკობს გმირი და არა ავტორი. ჟეშმარიტი ტრაგედია აფორიაქებს ადამიანის სულს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი ავტორი მხოლოდ ლამაზად მოლაპარაკე იქნება და მეტი არაფერი. მისი აზრით, ტრაგედია ლექსად უნდა იყოს დაწერილი, მაგრამ არ კარგავდეს უბრალოებას. იგი იწონებდა რასინის „ბერენიკას", რადგან დაწერილი იყო კარგი ლექსით, დიდი გრძნობით, ბუნებრივად და ნათლად.

ვოლტერის აზრით, კომედიის გმირებს, განსხვავებით ტრაგიკულისაგან, არ შეშვენით ამაღლებული იდეები და ფილოსოფიური აზრები ისევე. როგორც მწყემსს არ შეშვენის დამპყრობლური იდეები. აქედან

გამომდინარე, იგი წინააღმდეგი იყო კომედიაში გაბედული მეტაფორებისა და პოეტური გამოთქმების გამოყენებისა. მისი აზრით, კომედიაში არ იცინიან არც ძალიან კარგ, არც ძალიან ცუდ ადამიანზე, არამედ ისეთზე, რომელსაც თავისი თავი გენიოსად წარმოუდგენია.

ვოლტერს მშვენიერება ფარდობითად მიაჩნდა: „ის მშვენიერება, რომელიც ზემოქმედებს ჩვენს გარეგნობებზე, წარმოსახვის უნარზე და იმაზე, რასაც გონება ჰქვია, შეფარდებითია“[65]; გამომდინარე აქედან, იგი ღარს აცხადებდა ასეთი მშვენიერების შესახებ ტრაქტატების წერაზე[66]. ასეთ მშვენიერებას იგი უპირისპირებდა ისეთ მშვენიერებას, გულზე რომ მოქმედებს.

კარგი და უტყუარი გემოვნება, ვოლტერის აზრით, ნიშნავს მგრძნობიარობას მშვენიერისა და ნაკლის მიმართ[67]. გემოვნება ნიშნავს ნაწარმოების არა მხოლოდ შეფასებას, არამედ განცდის უნარსაც. იგი ამჩნევს დეტალებს, ბაძავს ბუნებას, რომელიც აღსავსეა ძალითა და გრაციით, იგი ღრმნდება დახვეწილ მანერებსა და ზრდილობაში. მაგრამ, სამწუხაროდ, კარგ გემოვნებას არ შეუძლია ყველგან შეღწევა, კერძოდ ისეთ ქვეყნებში, სადაც ეკლესია კრძალავს შემოქმედების თავისუფლებას, სადაც საზოგადოება არაა განვითარებული და სადაც მამაკაცებსა და ქალებს არ შეუძლიათ შეკრება და ერთად საუბარი.

ორატორულ ხელოვნებაში, მისი აზრით, მთავარია ის, რომ ყოველივე დამაჯერებელი იყოს, ორატორი უნდა გადმოსცემდეს ძლიერ სულიერ მოძრაობას, ხოლო ძლიერ ლაპარაკობს ის, ვინც ძლიერ აზროვნებს.

ვოლტერი ხელოვნებაში ბერძნების წარმატების მიზეზად ხან გეოგრაფიულ პირობებს ასახელებდა, ხან ბუნებისადმი მიბაძვასა და უბრალოებას. მისი აზრით, მართალია, უბრალოება ახასიათებთ ფრანგებსაც, მაგრამ მათი უბრალოება სულ სხვაა. გარდა ამისა, მისი აზრით, ბერძნებისათვის უცხო იყო სასიყვარულო ინტრიგები, ეჭვიანობა, ფიცი მუდმივ სიყვარულზე, ცარიელსიტყვაობა და სხვ. აქედან გამომდინარე, მას უგემოვნობისა და შეცდომების მიზეზად მიაჩნდა ძველი ნიმუშებისადმი მიბაძვის უგულებელყოფა.

აღსანიშნავია, რომ ვოლტერი მრავალ სუსტ ადგილს ნახულობდა ჰომეროსის შემოქმედებაში. კერძოდ, ასეთად მიაჩნდა მას ბრძოლების აღწერის მონოტონურობა და ერთფეროვნება, გაჭიანურებული სიტყვები და დიალოგები, უხამსობანი, რომ ჰომეროსის ღმერთები ებრძვიან როგორც ერთმანეთს, ისე ადამიანებს, იტანჯებიან ჭრილობებისაგან, იცლებიან სისხლისაგან და რომ ყოველივე ამის გამო ისინი სასაცილონი არიან. ვოლტერის აზრით, ჰომეროსმა „გამოსახა თავისი ეპოქა, მაგრამ ვერ ასახა მომავალი ეპოქები“.

სამაგიეროდ იგი იწონებდა სოფოკლეს „ელექტრას“, სადაც არის ჩამოყალიბებული ფაბულა, ნათელი, მთლიანი და ამაღლებული ექსპო-

ზიცია. ხასიათების მართალი გადმოცემა, დაცულია სამი ერთიანობის პრინციპი.

მან მრავალი სუსტი ადგილი მონახა სოფოკლეს „ოიდიპოსში“: დაუჯერებელია, რომ არ იცოდნენ, სად მოკლეს მეფე ლაიოსი, ქალაქში, თუ მის გარეთ. გაუგებარია, რომ თუმცა ოიდიპოსმა იცის, ფორბასი ცოცხალია, მაგრამ არავის არ აგზავნის მის მოსაყვანად, აგრეთვე რატომ შეაქვს ოიდიპოსს ეჭვი კრეონტში, როგორც მკვლელში, ანდა რატომ არაა მისთვის და იოკასტასთვის საკმარისი საბუთი ოიდიპოსის დახვრეტილი ფეხები ნამდვილი მკვლელის აღმოსაჩენად და სხვ. მიუხედავად ამისა, ეს ტრაგედია მაინც აღწევს დიდ წარმატებას ჰარმონიულობისა და პათეტურობის წყალობით.

სუსტი ადგილები მონახა მან აგრეთვე კორნელის „ოიდიპოსშიც“. გაუგებარია, რომ თეზეევსი, ნაცვლად თანაგრძნობისა, მას იწვევს დუელში, კლავს და ირთავს დირცეის, ზედმეტია იოკასტა, გაუგებარია ოიდიპოსის ეჭვი ფორბასის მიმართ, ოიდიპოსისაგან ლაიოსის მოკვლა და მოკლულთა გარეგნობის ბეტალური გახსენება 16 წლის შემდეგ.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, იგი კორნელის მაღლა აყენებდა სოფოკლესა და ევრიპიდეზე ბუნებრიობით, გმირთა ხასიათების სიდიადით, რიტორიკის არარსებობითა და სხვ.

ვოლტერი დაბალ შეფასებას აძლევდა შექსპირის „ჰამლეტს“, რომელიც მას მიაჩნდა „უხეშ და ბარბაროსულ პიესად“. მას ვერ აიტანდა იტალიისა და საფრანგეთის ყველაზე მდაბალი მასაც კი. იგი წერდა: „შეიძლება კაცს ეფიქრა, რომ ეს არის ლოთი ველურის ნაწარმოები“[68]. მისი აზრით, სრული შეუსაბამობაა, რომ პრინცი კლავს თავისსავე შეყვარებულის მამას, რომ ჰამლეტი გონს კარგავს მეორე აქტში, მისი შეყვარებული — მესამეში, რომ მესაფლავეები თავის ქალათი ხელში მრავალ უხამსობას ამბობენ. სამაგიეროდ დადებითად აფასებს ჰამლეტის მამის აჩრდილის გამოჩენას, რაც გაცილებით მეტ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, ვიდრე დარიოსის აჩრდილის გამოჩენა ესქილეს ტრაგედიაში — „სპარსელები“. დარიოსი ჩნდება საკუთარი ოჯახის უბედურების გამოსაცხადებლად, ჰამლეტის მამა — შურისძიებისათვის. და მიუხედავად ამ უარყოფითი მხარეებისა, რომლებიც მან შენიშნა შექსპირთან, მის ტრაგედიას საბოლოო ჯამში ვოლტერი მაინც დადებით შეფასებას აძლევს. მისი აზრით, „შექსპირის გენია არ შეიძლება სხვა რამ ყოფილიყო, თუ არა ეპოქის სულისა და ზნეობისაგან წარმოშობილი“[69].

ვოლტერის მოთხრობებში ვხვდებით ცნობებს კავკასიის შესახებ. კერძოდ, მოთხრობაში „ბაბილონის პრინცესა“.

ვოლტერმა და ვოლტერიანობამ დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ აზროვნებაზე, კერძოდ, დავით ბატონიშვილის რომანი „პატარა შიხი“ ვოლტერის გავლენით არის დაწერილი. მისი გავლენა ეტყობა იოანე ბატონიშვილსაც. ვოლტერის პირველი მთარგმნელი საქართველოში იყო

.ალ. ჭიჭავაძე, რომელმაც ფრანგულიდან თარგმნა „ზაირა“ და „ალზირა“. იესე გარსევანიშვილმა კი რუსულიდან თარგმნა „ლუდოვიკო მე-14-ის ისტორია“, „ზადიგი“ და „უმანკო“, ხოლო ვოლტერის მიმდევრის მარმონტელის თხზულება „ველიზარი“ რუსულიდან თარგმნა არქიეპისკოპოსმა გაიოზმა.

ლესინგის ესთეტიკა. (1729—1781). ლესინგი გერმანული განმანათლებლობის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მან გადმოხერგა ფრანგ და ინგლისელ განმანათლებელთა იდეები და საფუძველი ჩაუყარა ახალ გერმანულ ლიტერატურას. თანამედროვეობაში გაბატონებული უკულმართობით აღშფოთებული ლესინგი წერდა: „ჰოი, სულელნო, რომელთაც ბუნებიდან გრიგალის გაძევება გნებავთ, რადგანაც იგი აქ ერთ ხომალდს ქვიშაზე გარიყავს, იქ კი მეორეს კლდოვან ნაპირს მიამსხვრევს!

— ჰოი, ფარისეველნო! რამეთუ გიცნობთ თქვენ. ამ მარცხიანი ხომალდების თქვენ არაფერი გენაღელებათ. თქვენ ხომ დააზღვეებდით მათ. თქვენ მხოლოდ თქვენი პატარა ბაღები გადარდებთ, თქვენი საკუთარი პატარა მყუდროება, პატარა სიამოვნება, ბოროტი გრიგალი!“[2] ფილოსოფიაში ბოლო ხანებში იგი თანაუგრძნობდა მატერიალიზმს, სპინოზას, მაგრამ თანშიმდევარ მატერიალიზმამდე ვერ ამაღლდა. ამას მოწმობს მისი თხზულება „ადამიანთა მოდგმის აღზრდა“, სადაც იგი კაცობრიობის განვითარებას განიხილავდა როგორც მსელელობას რელიგიის დაბალი ფორმებიდან გონიერებისა და თავისუფლებისაკენ. გარდა ამისა, საზოგადოებრივი პროგრესი წარმოედგინა ინტელექტუალურ მორალურ გარდაქმნად. საზოგადოების წინსვლისათვის აუცილებლად მიაჩნდა მისი ზნეობრივი გარდაქმნა. მთელს იმედებს ამყარებდა ბიურგერებზე. მართალია, იგი საბოლოოდ რესპუბლიკის მომხრე იყო, მაგრამ რესპუბლიკას შორეული მომავლისათვის უახლოვდებდა. თანამედროვეობისათვის კი უველაზე შესაფერად „განათლებული აბსოლუტური მონარქია“ მიაჩნდა.

როგორც ვხედავთ, ის ისევე, როგორც ვოლტერი, ვერ ამაღლდა საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის მოთხოვნამდე, თუმცა მისი ესთეტიკური იდეალი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა არსებულს.

ლესინგი შეურიგებელ ბრძოლას აწარმოებდა ლუთერანული ეკლესიის წინააღმდეგ. რასაც, მისი აზრით, დიდი ზიანი მოჰქონდა კაცობრიობისათვის. ლესინგმა კრიტიკის ცეცხლი მიმართა აგრეთვე ფეოდალიზმის წინააღმდეგ, მისი წოდებრივი დანაწილებისა და კულტურის წინააღმდეგ.

ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობა მან კლასიციზმის კრიტიკით დაიწყო. ლესინგამდე გერმანიაში არსებობდა ორი ლიტერატურული სკოლა: გოტშედისა (1700—1766), რომელსაც სურდა გერმანიაში

ფრანგული კლასიციზმის დანერგვა და შვეიცარიული სკოლა ბროდბერისა და ბრაიტინგერის მეთაურობით, რომელნიც მილტონისა და ინგლისელი განმანათლებლების მიმდევარნი იყვნენ. მართალია, ორივე სკოლა შემოქმედების თავისუფლებას ქადაგებდა, მაგრამ საბოლოო ჯამში, მათი იდეალი რელიგიური პოეზია იყო. ვოლტერისაგან განსხვავებით, ლესინგს ჰომეროსი მისაბაძად მიაჩნდა.

— ლესინგს ესთეტიკური შეხედულებები დასრულებული სახით მოცემული აქვს ორ ნაწარმოებში: „ჰამბურგის დრამატურგია“ (1767—68) და „ლაოკოონი“, ანუ ფერწერისა და პოეზიის საზღვრებისათვის“ (1766). აქ ლესინგი აკრიტიკებს საკარო კლასიციზმს. თუმცა კლასიციზმის ზოგიერთი ნიშანი მასაც ჰქონდა: ლესინგი იზიარებს ბერძნული ხელოვნების ნორმებს, არისტოტელე მიიჩნია პოეტური ესთეტიკის მწვერვალად და ავტორიტეტად, იზიარებს ბუნებისადმი მიბაძვის არისტოტელესეულ პრინციპს, „სამი ერთიანობის პრინციპიდან“ — მოქმედების ერთიანობის პრინციპს. ასე რომ, ლესინგს ჰქონდა კლასიციზმის ტრადიციებიც. მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი ამხედრდა კლასიციზმის ფორმის სქემატურობის წინააღმდეგ, რომლის მიხედვით, ხელოვნებას ევალებოდა მხოლოდ ამაღლებული და სტატიკური სახეების შექმნა.

ხელოვნების მიზანი, ლესინგის აზრით, არის „სასიამოვნო შეგრძნებების“ გამოწვევა, რაც, მისი აზრით, მშვენიერებაა. ასევე ხელოვნების მიზანი მისთვის არის ადამიანი; ლესინგი მშვენიერებას ხედავდა ჩაცმულობაშიც, მაგრამ უმაღლეს მშვენიერებად მაინც ადამიანის სხეულის სილამაზე მიაჩნდა. მისი აზრით, ძველი ბერძნები მშვენიერებისათვის არ ერიდებოდნენ ჭრდილობის საზღვრების დარღვევას. მათთვის ყოველივეს უმაღლესი საზომი იყო მშვენიერება. ხელოვნების მიზნად ბუნების მშვენიერების გადმოცემასაც თვლიდა, მაგრამ მისი აზრით, ხელოვანთა ყურადღების ცენტრში ყოველთვის ადამიანი უნდა იყოს. გარდა ამისა, მან კარგად იცოდა, რომ „არაფერია დიდი, რაც ჭეშმარიტი არაა“[3]. მაშასადამე, ხელოვნებას, გამოსახავდა ადამიანს თუ ბუნებას, ყველგან უმაღლეს მიზნად დასახული უნდა ჰქონოდა ბრძოლა ჭეშმარიტებისათვის, ეს უნდა ყოფილიყო მისი უმაღლესი მიზანი.

„წერილებში უახლესი გერმანული ლიტერატურის შესახებ“ (1759—65) იგი ილაშქრებდა ე. წ. „კომპეტენტური მწერლების“ წინააღმდეგ. ფრანგული საერო კლასიციზმის იდეოლოგებს იგი უპირისპირებს შექსპირსა და დიდრო რეალიზმს.

მშვენიერების შექმნისას ხელოვნება აწარმოებს მშვენიერების ზოგადი ფორმების აბსტრაჰირებას, რომელსაც იგი მიუყენებს შემდეგ ნებისმიერ კონკრეტულ შემთხვევას[4].

ლესინგის დაკვირვებით, ძველი ბერძნული ხელოვნება, რომელიც მშვენიერების გამოსახვას ცდილობდა, გაურბოდა ყოველივე იმას, რაც

შეუნიერებას დაამახინჯებდა, კერძოდ, მწუხარების ან რისხვის გადმოცემას, რის გამოც რისხვა დაჰყავდათ სიმკაცრეზე. ხოლო სასოწარკვეთილება სევდაზე. ტანჯვას გადმოსცემდნენ იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იძლეოდა ღირსებისა და სილამაზის გრძნობა[5]. ამ დაკვირვებებიდან გამომდინარე, იგი დაასკვნიდა, რომ „ხელოვნების ძირითადი კანონი არის მშვენიერების კანონი“[6]. მაგრამ მან ისიც კარგად იცოდა, რომ გამოხატვის ოსტატობასა და ჰეშმარიტებას ყოველად მახინჯი ყოველად მშვენიერად შეიძლება ექცია. ლესინგის აზრით, მშვენიერებას ფარდობითი, რელატიური ხასიათი აქვს, რისთვისაც მოჰქონდა მაგალითად მშვენიერების გაგება ჰოტენტოტებთან: მათთვის მშვენიერია ქალი ბრტყელი ცხვირით, პიპამდე მკერდით, თხის ქონით დაზელილი შავი პრიალა კანით, გამდნარი ქონით გაზეთილი თმებით და ზედ მოყრილი ყვითელი მტვრით, სახე — როგორც გაპრიალებული შავი ხე, წითელი თიხის წინწკლებით, ხელ-ფეხზე ახალგაზრდა ხბოს ნაწლავებშემოხვეული, კისერზე ჩაბოკიდებული თხის მუცლის ტომრით, დუნდულები ფარშავანგის ფრთებით შემკული. ახალდაქორწინებულთ უმაღლესი ჭურუმი დაბალი ხმით უმღერის საქორწილო სიმღერას დაფდაფების ხმაურში, აპკურებს შარდის შხეფებს და ის სახეზე ჩამოსდით როგორც ზღვის საამო წვეთები.

ხელოვნებაზე ლესინგის შეხედულებათა პროგრესულობა გამოვლინდა ხელოვნების ხალხურობის გაგებაში. იგი მოითხოვდა ხელოვნებაში ხალხის ფართო მასების შემოყვანას.

მშვენიერება ლესინგს ესმოდა ნაწილთა ჰარმონიულ შერწყმად, რაც თვალის ერთი გადავლებით შეიძლება ათვისებულ იქნეს. მაგრამ ეს ერთიანობა ფერწერისათვის არის მოცემული სივრცეში, პოეზიისათვის დროში. ფერწერისა და პოეზიის ამ განსხვავების დამყარებით მან გაათავისუფლა ხელოვნება იმ სტატიურობისაგან, რაც დამახასიათებელი იყო კლასიციზმისათვის. მისი აზრით, რადგან პოეზიას არ შეუძლია ნაწილების განლაგება სივრცეში, ამიტომ იგი მათ გადმოსცემს მოძრაობის ანუ გრაციის საშუალებით. ასე ესმოდა სწორედ მას გრაცია, — მშვენიერება მოძრაობაში. ასევე გადმოსცემენ ისინი სიმახინჯესაც: ფერწერა სივრცეში, პოეზია დროში. მაგრამ სიმახინჯის გადმოცემა მას უფრო დასაშვებად მიაჩნდა პოეზიაში, ვიდრე ფერწერაში. რადგან ფერწერაში სიმახინჯეც და სილამაზეც თვალის ერთი გადავლებით აისახება. ფერწერაში სიმახინჯის ერთი თვალის გადავლებით ასახვა ტოვებს საშინელების შთაბეჭდილებას, ზოგჯერ კი სასაცილოში გადადის ამიტომ ჰომეროსთან ტერსიტე, რომელიც მახინჯია, ამავე დროს სასაცილოც არის. ის უსიამოვნების განცდა, რასაც ფერწერა იწვევს, არასოდეს არ გადადის სასიამოვნოში, რასაც შეიძლება შეეხიდეთ პოეზიაში. მისი აზრით, „თუ განურჩეველი სიმახინჯე მხოლოდ სასაცილოა, სიმახინჯე, რომელიც ზიანს გვაყენებს, საშინელია“[7]. გარეგნული სიმახინჯე

იწვევს არა მხოლოდ საშინელების, არამედ ზიზღის გრძნობასაც. ყოველივე აქედან გამომდინარე, ლესინგი არ თვლიდა მიზანშეწონილად სიმახინჯის ასახვას ფერწერაში. ლესინგი ამ შედეგებს იყენებს ლაოკოონის მიმართ და ვარაუდობს, რომ ის მოქანდაკენი, რომელნიც ლაოკოონს ქმნიდნენ, გარკვეულ ზომას იცავდნენ. მათ არ სურდათ არც გადაჭარბებული ტკივილისა და არც ყვირილის გადმოცემა, რადგან იცოდნენ, რომ ეს დაამახინჯებდა ქანდაკებას. ამიტომ მათ შეარჩიეს არა ტირილის, არამედ კვნესის მომენტი, რათა ამით ლაოკოონის გარეგნობა არ დაემახინჯებინათ. შესაძლებელია ტანჯვამ და ყვირილმა ისე ძალიან არ დაამახინჯოს პოეტური ნაწარმოები, როგორც ფერწერული ან სკულპტურული. მაგალითად, ვირგილიუსმა „ენეიდაში“ დაარღვია ეს ზომა და ლაოკოონი ყვირილის დროს გამოხატა, ასევე სოფოკლემ ჰერაკლესა და ფილოკტეტის ტანჯვის გადმოცემის დროს. ხოლო ტიმომაქემ მედეა გამოხატა არა მაშინ, როცა შვილებსა კლავს, არამედ როდესაც ჯერ კიდევ ეჭვიანობას ებრძვის. რადგან ფერწერა უკვდავყოფს წამს, ამიტომ საჭიროა, ეს ისეთი წამი იყოს, რომლის უკვდავყოფაც ღირს, რომელიც უაღრესად ნაყოფიერია, თუმცა არა უკიდურესად დაძაბული. ამ მხრივ მას პოეზია უფრო ფართოდ და ყოვლისმომცველად მიაჩნდა, რადგან შეუძლია გამოხატოს არა მარტო ძირითადი, არამედ მეორეხარისხოვანი მომენტებიც, არა მხოლოდ სტატიკა, არამედ დინამიკაც. ამას გარდა, პოეზია განკუთვნილია სმენისათვის. ფერწერა — თვალისათვის[8]. პოეზიას შეუძლია როგორც ხილული, ისე უხილავი გმირების გამოსახვა, ფერწერას — მხოლოდ ხილულისა. ამიტომაც პოეზია ხშირად მიმართავს აბსტრაქტულ იდეებს, რასაც ვერ გამოიყენებს ფერწერა. ამის სანაცვლოდ ფერწერა იყენებს ალეგორიას. მაგალითად, ქალი აღვირით არის ზომიერების, ალეგორია, ქალი მიყუდებული კოლონაზე — სიმტკიცის, ფიგურა სასწორით — მართლმსაჯულებისა და ა. შ.

ნაწარმოებში „ჰამბურგის დრამატურგია“ მან საფუძველი ჩაუყარა გერმანულ განმანათლებლურ დრამატურგიას (1767—1768). ესაა 104 რეცენზია, დაწერილი ჰამბურგის სპექტაკლებზე. რეცენზიებში ლესინგს ტიპი ესმის როგორც ზოგადისა და კერძოს კავშირი, იბრძვის კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი რეგლამენტირების პრინციპის წინააღმდეგ, მშვენიერად მიიჩნევს ადამიანს, რომელიც განვითარებულია როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად, მოითხოვს რეალობის შერწყმას ღრმა ადამიანურობასთან. იგი წინააღმდეგია სინამდვილის როგორც შელამაზების, ისე დამახინჯებისა და ცხოვრებასთან სიახლოვეს მოითხოვს.

„ჰამბურგის დრამატურგიაში“ იგი თეატრს, პირველ რიგში, მორალურ ამოცანას უსახავდა მიზნად. იგი ამტკიცებდა: „თეატრი უნდა იყოს ზნეობრივი სამყაროს სკოლა“[9]. იგი ტრაგედიას კომედიაზე მაღლა აყენებდა და სატირის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ამავე დროს ტრაგედიას უფრო ფილოსოფიურად თვლიდა, ვიდრე ისტორიას. იგი ეკამათებოდა

და აკრიტიკებდა იმათ, ვინც თეატრის მიზანს დიდი ადამიანების ხსოვნის უკვდავყოფაში ხედავდნენ[10].

ლესინგი პიესის ავტორებისაგან ცხოვრების კარგ ცოდნას მოითხოვდა. ამიტომ აკრიტიკებდა ახალგაზრდა ავტორს კრონეგს, რომელსაც პიესა „ოლინთი და სოფრონია“ ხელოვნური გამოვიდა, გარდა ამისა, რამდენიმე შეცდომა დაუშვა. მაგალითად, ღვთისმშობლის გამოსახულება მეჩეთში გადააქვს მაჰმადიანს მაშინ, როდესაც მეჩეთში ხატების შეტანა აკრძალულია. კრონეგი მაჰმადიანებს ბრალს სდებს პოლითეიზმში მაშინ, როდესაც ისინი მონოთეისტები იყვნენ. იგი ხშირად გამოთქვამს ისეთ სენტენციებს, რაც არ შეეფერება სინამდვილეს.

ლესინგი მომხრეა რეალისტური თეატრისა, ამიტომ წინააღმდეგია ყოველივე მოჩვენებითისა და სიყალბისა. იგი წერდა: „გენიოსისათვის დამახასიათებელია უბრალოება, ხოლო ნიჭისათვის — ეშმაკური ხლართები“[11]. სპექტაკლში მოქმედება ბუნებრივად უნდა მიმდინარეობდეს, არ შეიძლება დიდებული იყოს ის, რაც სიმართლეს ეწინააღმდეგება. იგი წინააღმდეგი იყო ისტორიის დამახინჯებისაც. ამიტომ გააკრიტიკა მარმონტელის „სოლიმან II“. სპექტაკლში სოლიმან II არის უმნიშვნელო პიროვნება, რომელიც მთლიანად მოექცა ასეთივე უმნიშვნელო ფრანგი ქალის გავლენაში. ისტორიული სოლიმანი კი იყო უდიდესი თურქი მეფე. ასევე როქსოლანა ისტორიულად იყო პატივმოყვარე და ეშმაკი. რომელმაც მეფეს საკუთარი შვილი მოაკვლევინა, ხოლო მარმონტელთან იგი პატარა, უმნიშვნელო მანჭია ქალად არის გამოყვანილი. ლესინგის აზრით, ავტორს არ უნდა ჰქონდეს უფლება ასე დაამახინჯოს ისტორია. მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ისტორიას ზუსტად არ გადმოსცემს, არც გმირების სახელები უნდა იყოს ისტორიული. როქსოლანა სულთანს ისე ელაპარაკება, თითქოს პარიზელი ბურჟუა იყოს. ყოველივე ეს ნიშნავს სიმართლის მოთხოვნას ხელოვნების ნაწარმოებისაგან: „სიმართლე, რომელიც მოთხრობაში შეიძლება არ იქნას მკაცრად დაცული, დრამატულ პიესაში გარდუვალ აუცილებლობად იქცევა. ამ ნაწარმოებში კი იგი უკიდურესად დარღვეულია“[12].

აანალიზებდა რა ვოლტერის „ზაირას“, რომელიც ვოლტერმა ქალების მოთხოვნის შედეგად დაწერა, ლესინგი აღნიშნავდა, რომ ტრაგედიის მთავარი გმირი, ეჭვიანი ოროსმანი ოტელოსთან შედარებით საცოდავ ფიგურად მოჩანს. საერთოდ, ვოლტერს არა აქვს კარგად მოტივირებული გმირების მოქმედება. იგი ირონიულად ამბობს ვოლტერზე: „მან ალმოდებული კოცონიდან მუგუზალი გამოათრია, რომელიც უფრო ბოლავს, ვიდრე ანათებს და ათბობს“[13]. არაბუნებრივად თვლის იგი კორნელის კლეოპატრას, რომელიც პატივმოყვარე და ძალაუფლების მოყვარეა, რაც არაბუნებრივია და იშვიათი, რადგან ქალები უმთავრესად ეჭვითა და სიყვარულით მოქმედებენ. „ის, ვინც გამონაკლისებს ხატავს, ხატავს იმას, რაც ბუნებას ნაკლებ უდგება“[14].

გმირების ხასიათები ბოლომდე თანმიმდევრული უნდა იყოს. თუ თავდაპირველად გამოყვანილია თურქი გმირი, იგი ბოლომდე ასეთად უნდა დარჩეს და არ უნდა უღალატოს თავის ხასიათს, მისთვის დახვეწილი ევროპული პოზიცია ბოლომდე უცნობი უნდა იყოს. „მწერლისათვის ხასიათები უფრო წმინდა უნდა იყოს, ვიდრე ფაქტები"—წერდა ლესინგი[15] იმისათვის რომ გმირი იყოს საინტერესო, ძირითადი თვისება მხოლოდ მას უნდა ახასიათებდეს. თუ ეს თვისება საყოველთაოა, ის აღტაცებას ვეღარ გამოიწვევს, მაგალითად, სამშობლოსათვის თავგანწირვის თვისება ან მოწამეობა. მით უმეტეს, რომ ამ უკანასკნელს უკვე დაკარგული აქვს მნიშვნელობა.

მსახიობი მოაზროვნე უნდა იყოს. იგი უნდა აზროვნებდეს ავტორთან ერთად, ხოლო იქ, სადაც ავტორი შეცდა, თვითონ უნდა მოიაზრებდეს ავტორის ნაცვლად. საჭიროა, რომ აქტიორს კარგად ესმოდეს ის, რასაც თამაშობს და განასახიერებს, გრძნობდეს და განიცდიდეს მას. აქტიორი სენტენციებს უნდა გამოთქვამდეს მდგომარეობის შესაბამისად. თუ მდგომარეობა არეულია და დაძაბული, იგი მშვიდად უნდა გამოთქვამდეს აზრებს და პირიქით, მშვიდ მდგომარეობაში — ემოციით, რადგან ოქროსფერ ფონზე ოქრომკედით არავინ კერავს, არ გამოჩნდება.

აქტიორმა ნაკლებ უნდა მიმართოს ხელების ქნევას. ამავე დროს მისი ჟესტი უნდა იყოს შინაარსიანი, დეკლამაცია გამოკვეთილი და ინტონაცია ბუნებრივი. იგი იზიარებს შექსპირის თვალსაზრისს, რომ აქტიორები აღგზნებულ მდგომარეობაში არ უნდა ყვიროდნენ. ხმის ამაღლება ყოველთვის არ არის აუცილებელი.

იგი აკრიტიკებს ვოლტერის „სემირამიდას" არაბუნებრიობის გამო. ლესინგს აჩრდილის შემოყვანა მიაჩნია დასაშვებად, მაგრამ ვოლტერის აჩრდილი არაა სათანადო დონეზე. იგი გამოჩნდება დღე, ხალხის სიმრავლეში. მოჩვენებანი კი ასეთი თავხედნი არ შეიძლება იყვნენ. შექსპირის აჩრდილი შემაძრწუნებელია, მისგან ადამიანს თმები ყალყზე ეყრება, ვოლტერისა კი საფრთხობელად თუ გამოდგება. შექსპირს სჯერა თავისი აჩრდილისა, ვოლტერს კი — არა.

ლესინგი თეატრში მიბაძვას იცავდა. საერთოდ, მას მიბაძვა მიაჩნდა სასურველ დადებით მეთოდად ხელოვნებაში: „წინასწარგანზრახული თხზვა, ანუ მიბაძვა, აი, რა ასხვავებს გენიოსს პატარა მწერლებისაგან, რომლებიც წერენ მხოლოდ იმიტომ, რომ წერონ"[16].

გამონაგონი ანუ ფანტაზია, ამტკიცებს ლესინგი, უნდა იყოს არა „უბრალო", არამედ „მიზანშეწონილი". რადგან მიზანშეწონილობა აკლენს გონების შემოქმედებით უნარს.

იგი ნაწარმოებში თანმიმდევრობას მოითხოვს. „მეროპაში" იგი აჩნევს რიგ შეუსაბამობებს. მაგალითად, მეროპა ისე იოლად ვერ გაუღებოდა მეორე ქმარს, ვერც შვილის მიმართ დარჩებოდა უგრძნობელი

ლიდხანს, ხოლო შეილი ასე მშვიდად ვერ მოვიდოდა ღედასთან, რომელსაც შეიძლება იგი მოეკლა. ამას გარდა, ლესინგი ამტკიცებს, რომ „ტრაგედიაში ყველგან უნდა ლაპარაკობდეს გმირი და პოეტი არსად არ უნდა ჩანდეს...“[17]

„კომედია,—ამბობდა ლესინგი,—უნდა ასწორებდეს ნაკლს სიცილით და არა დაცინვით“. ლესინგის დაკვირვებით, კომედიას ამას გარდა აქვს თავდაცვითი და გამაფრთხილებელი ფუნქცია.

რაც შეეხება დრამას, იგი ლესინგის აზრით, მიზნად არ ისახავს ჰკუის დარიგებას. არამედ მის ძირითად მიზანს ვნებების შესწავლა შეადგენს. დრამაში ილუზია უფრო ძლიერია, ვიდრე მოთხრობაში. იგი ხასიათებისა და ზნის მართალი და ცოცხალი აღწერით იწვევს სიამოვნებას.

უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი „ლაოკოონი“, სადაც ლესინგმა მკაცრად გაილაშქრა კლასიციზმის წინააღმდეგ და მის ნაცვლად რეალიზმის დამკვიდრებას შეეცადა. მისი აზრით, კანონმდებლობას არ უნდა ჰქონდეს ხელი მეცნიერებაზე, რადგან მეცნიერების მიზანი არის ჭეშმარიტება, ხელოვნების საბოლოო მიზანი კი სიამოვნებაა, ამიტომ კანონმდებლობამ უნდა აწარმოოს სიამოვნების ფორმათა შერჩევა და რეგლამენტირება, აგრეთვე კონტროლი.

შეხედულებები ხელოვნებაზე ლესინგმა განავითარა აგრეთვე თავის დრამებში, კერძოდ, „ემილია გალოტში“. პრინცი მხატვართან საუბარში, აღნიშნავს: „ხელოვნებამ ისე უნდა დახატოს, როგორც პლასტიკურ ბუნებას აქვს გააზრებული, — თუკი ასეთი მართლა არსებობს, — რომ არასოდეს არ დაშვნეს, რაც მასალის წინააღმდეგობის გამო ასე გარდუვალია ხოლმე და ჟამთა სიავემაც არ შემუსროს“[18]. როგორც ვხედავთ, ლესინგი მოითხოვდა ხელოვნებაში უკვდავის, მარადიულის ასახვას, უფრო სწორად,—მარადიულად ასახვას, რათა ცხოვრებისეული წარმავალისა და უმდგრადესთვის მდგრადობის თვისება მიენიჭებია; ლესინგი ხელოვნებაშიც ატარებდა რაციონალიზმის პრინციპს. „ემილია გალოტის“ მთავარი გმირი პრინცი ამბობს: „მოაზროვნე ხელოვანი უფრო მეტი ღირსების მატარებელია“[19].

დრამებში მან განავითარა აღზრდისა და მორალის საკითხები, კერძოდ. დრამაში „შის სარა სამსონ“, რომლის შინაარსი მოკლედ ასეთია: დაბალი წრიდან გამოსული პატიოსანი და სათნო გოგონა სარა მიჰყვება დიდგვაროვან არისტოკრატ მელეფონტს, რომელსაც საეპვო წარსული აქვს. თუმცა სარასადმი გულგრილი არაა და შეიძლება ითქვას, უყვარს კიდეც. მაგრამ ამავე დროს ჰყავს ქალიშვილი ყოფილ საყვარელთან, მარვუდთან. მარვუდი, გაიგებს რა მელეფონტისა და სარას მტკიცე გადაწყვეტილებას იქორწინონ, ცდილობს გადაათქმევინოს, მაგრამ უშედეგოდ. მაშინ იგი გადაწყვეტს მოწამლოს სარა, რათა შური იძიოს. მელე-

ფონტი, გაიგებს რა სარას სიკვდილს, თვითონაც იკლავს თავს, ხოლო სარას მამა უილიამი მიაშურებს მელეფონტის ქალიშვილს არაბელას დასახმარებლად, რათა შეასრულოს სარას უკანასკნელი სურვილი.

ტრაგედიის იდეა შემდეგია: იღუპება პატიოსანი, მაღალი ზნეობის, უანგარო, სპეტაკი სიყვარულის მქონე ადამიანი — სარა. ვერ ვიტყოდით, რომ სრულიად საწინააღმდეგო თვისებების მქონე მარვუდი გამარჯვებული რჩებოდეს, რადგან არ განხორციელდა მისი არც ერთი გეგმა. ლესინგი სარასთვის დამახასიათებელი დადებითი მორალური თვისებების დანერგვის მომხრეა ახალგაზრდობაში. მელეფონტი და მარვუდი უპირისპირდებიან სარას: მელეფონტი — თავისი თავქარიანობით, უნებისყოფობით, უზნეობით. მარვუდი — უზნეობით, ცილისწამებით, ვერაგობით და საერთოდ ადამიანური სიმდაბლით. სარას სახით ლესინგმა მხატვრულ ლიტერატურაში შემოიყვანა უბრალო, დაბალი წრიდან გამოსული ადამიანები და სცენაზე დაამკვიდრა.

ტრაგედიაში „ემილია გალოტი“ კვლავ ერთმანეთს უპირისპირდება ემილია, რომელიც თავისი სიწმინდითა და სისუფთავით ახლოს დგას სარასთან. მელეფონტს უახლოვდება უზნეო, უნებისყოფო, ყოველად ჭუჭყიანი პიროვნება პრინცის სახით. თუ სარა ეწირება უზნეო მარვუდის შურისძიების გრძნობას, აქ ემილია — პრინცის თავაშვებულ ვნებათა ღელვას. ტრაგედიის შინაარსი ასეთია: პრინცთან მოაქვს მხატვარს ორი სურათი, ემილიასი და პრინცის ყოფილი საყვარლის — ორსინასი. პრინცი ორსინას სურათს ზედაც არ დახედავს, რადგან მისი ყურადღება მთლიანად შთანთქმულია ემილიას მშვენიერების ჭვრეტით. პრინცი მეორე დღესვე გაიჭრება ეკლესიაში, რათა მალულად ნახოს ემილია და დაიყოლიოს თავის ვნებათა ღელვაზე, მაგრამ ამაოდ. მაშინ მისგან მოსყიდული მსახურნი ემილიას საქორწინო პროცესიას ესხმიან თავს, საქმროს, გრაფ აპიანეს, კლავენ, ემილიას კი პრინცს მიჰგვრიან, სასახლეში შემთხვევით მყოფი ორსინა საქმის მთელ საშინელებას გააცნობს ემილიას მამას ოდოარდოს, რაც ემილიასთვისაც გახდება ცნობილი. ამის შემდეგ ემილიასთვის შექმნილი სიტუაციიდან არსებობს მხოლოდ ერთი გამოსავალი: სთხოვოს თავისსავე მამას, რომ ხანჯლით მოუღოს ბოლო მის არსებობას. მამა დიდი მერყეობის შემდეგ ემორჩილება ემილიას სურვილს და თვითვე აუწყებს პრინცს ჩადენილი დანაშაულის შესახებ. როგორც ვხედავთ, ამ ტრაგედიაშიც ერთმანეთს უპირისპირდება უზნეობა და მაღალი ზნეობრიობა, გულუბრყვილობა და გაიძვერობა, სიბრძნე და თავქარიანობა, სიმამაცე და სიმხდალე. ამავე დროს ყველა დადებითი თვისებების მქონენი არიან დაბალი წრიდან გამოსულნი და პირიქით. ლესინგმა ისევე, როგორც სხვა განმანათლებლებმა, წინა პლანზე ადამიანობა წამოსწია და კაცთმოყვარეობა იქადაგა.

ლესინგისათვის რომელიმე სარწმუნოებისადმი მიმხრობა ნიშნავდა პარტიულობას, ხოლო პარტიულობა მისთვის ყოველგვარ ფასსა კარ-

გაცდა წარუვალ ადამიანურ ღირებულებებთან შედარებით.

„ნათან ბრძენში“ მთავარი გმირი ნათანი ამბობს:

„ქრისტიანი და ებრაელი, პირველ ყოვლისა,
არიან კაცნი, მხოლოდ კაცნი, ამის შემდეგ კი
ქრისტიანი და ებრაელი; ხომ მართალს ვამბობ?
ნეტავ შემეძლოს თქვენში მხოლოდ ადამიანი
ვიპოვო, ყრმაო, მხოლოდ ერთი ისეთი კაცი,
რომელიც იმით კმაყოფილი იქნება, რომ მას
ადამიანი ჰქვია“[20].

დრამის მეორე გმირი რაინდი სარწმუნოებას აგრეთვე პარტიულობად თვლის და ამ პრინციპის უარყოფა წითელ ზოლად გასდევს მთელ დრამას[21].

ლესინგმა თავისი პოზიცია რელიგიისა და ეკლესიის საკითხებში კარგად გამოკვეთა დრამაში „ნათან ბრძენი“. აქ სამღვდელოება ნათანს კოცონზე დაწვას უპირებს მხოლოდ იმიტომ, რომ მან ქრისტიანად დაბადებული ბავშვი აღზარდა ებრაელად, თუმცა ესეც კარგად არა აქვთ გარკვეული. დრამის მთავარი გმირები მრავალ ტანჯვასა და წვალებას გადაიტანენ სარწმუნოებრივი სიბეცის და ჯაბირების გამო. სამაგიეროდ ნაწარმოების მთავარი გმირი ზიტა ადამიანს აფასებს იმით, თუ რაოდენ თავისუფალია ის რელიგიური ცრუმორწმუნოებისაგან.

ლესინგი აკრიტიკებს სარწმუნოებას განსაკუთრებით იმის გამო, რომ იგი ზღუდავს აზროვნებას, თავისუფლებას და უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვს.[22] ამიტომაც რეხას მეგობარი ზიტა სარწმუნოებაზე მაღლა აყენებს გონებასა და აზროვნებას. იგი გონებას უპირატესობას ანიჭებს სიმდიდრის წინაშეც:

„სიმდიდრეა უმცირესი სიკეთე ქვეყნის,
უდიდესი კი — სიბრძნე“[23].

როგორც ვხედავთ, ლესინგის გმირები ყოველივეზე მაღლა აყენებენ ადამიანის გონებას, ცოდნას, პირად ღირსებებს. ამასთან შედარებით სარწმუნოება, განსაკუთრებით კი მისი ფორმა, ყოველგვარ მნიშვნელობას კარგავს.

გარდა სარწმუნოების კრიტიკისა, აღნიშნულ დრამებში მოცემულია მკაცრი მხილება ფეოდალიზმისა, მთელი თავისი მანკიერებით. დღის სინათლეზეა გამოტანილი ფეოდალური საზოგადოების ძველი, დრომოჭმული ტრადიციები, რომელთაც უკვე დაკარგეს ყოველგვარი მნიშვნელობა.

კომედიაში „მინა ფონ ბარნჰელმი“ გაკრიტიკებულია პრუსიის იმდროინდელი წესწყობილება, რომელიც უდიდეს დამსახურებათა მქონე ოფიცერს სამსახურიდან ითხოვს. მართალია, შეცდომა ბოლოს თითქოს სწორდება და მას აბრუნებენ სამსახურში, მაგრამ ყოველივე ამაში უფრო მეტად თანამედროვეობის კრიტიკა მოჩანს, ვიდრე გამართლება. ტელჰაიმის სახით ლესინგმა გამოიყვანა მაღალი მორალური თვისებების

მჭონე, უანგარო, პატიოსანი ადამიანი. მას სასტუმროს პატრონი თითქმის აძევებს სასტუმროდან იმის გამო, რომ არა აქვს გადასახდელად საჭირო თანხა. მაგრამ ამავე დროს არ იღებს მეგობრის ქვრივისაგან იმ თანხას, რაც მან ოდესღაც აესხა ამ ქალის მეუღლეს, არ იყენებს არც იმ თანხას, რომელიც მას მეგობარმა განგებ მიაბარა შესანახად, უარს აცხადებს საცოლეზეც მხოლოდ იმის გამო, რომ ის მდიდარია და თვით ტელჰაიმს შესაბამისი ქონება არ გააჩნია. დათანხმდება ქორწინებაზე მხოლოდ მაშინ, როცა მისი საცოლე მინა ფონ ბარნჰელმი აცხადებს, რომ გაღარიბებულია. ერთი სიტყვით, ტელჰაიმს უაღრესად განვითარებული თავმოყვარეობის გრძნობა აქვს. დრამა მთავრდება ბედნიერი ბოლოთი, რადგან ტელჰაიმს უბრუნებენ იმ თანხას, რაც მას დაუხარჯავს თანამოქალაქეთა ვალების დასაფარავად, აღადგენენ სამსახურსა და უფლებებში, ხოლო მინა გაღატაკებული არ აღმოჩნდება.

ჩინა ისეცე, როგორც მისი საქმრო ტელჰაიმი, არიან უაღრესად მაღალი მორალური თვისებების მქონენი, უანგარონი, პატიოსანნი, თავმოყვარენი, ჰუმანურნი და სხვ., მაგრამ ყოველივე ეს იმ სახელმწიფოში, სადაც ისინი ცხოვრობენ, მხოლოდ უბედურების მომტანია.

და ბოლოს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ლესინგს „მინა ფონ ბარნჰელმში“ ცნობები აქვს მეფე ერეკლე II-ის ბრძოლების შესახებ, ფონ ტელჰაიმის მეგობარი ვერნერი თავის მსახურს იუსტს ეკითხება: „ნუთუ არაფერი არ იცი აღმოსავლეთის დიდ გმირზე?“ იუსტი — უარყოფითად პასუხობს:

„ვერნერი. შე კაი კაცო, ჩანს გაზეთებსაც ისევე იშვიათად კითხულობ, როგორც ბიბლიას. მაშ არ იცნობ პრინც ერეკლეს? იმ მამაც ვაჟკაცს, რომელმაც სპარსეთი დაიპყრო და დღეს თუ ხვალ ოტომანთა პორტაში შეიჭრება? მადლობა ღმერთს, დედამიწის ზურგზე სადღაც კიდევ წარმოებს ომი!... საიდუმლო უნდა გაგანდო, იუსტ, სპარსეთში მივდივარ, რომ მისი უმაღლესობის პრინც ერეკლეს მთავარსარდლობით ერთი ორჯერ გავილაშქრო თურქებზე...

იუსტი. გაუმარჯოს პრინც ერეკლეს!“[24]

ა მ ე რ ი კ უ ლ ი გ ა ნ მ ა ნ ა თ ლ ე ბ ლ ო ბ ა[25]. ამერიკელმა განმანათლებლებმა (ფრანკლინი, ჯეფერსონი, კოლდენი, კუპერი, ალენი, რაშ და სხვ.) განმანათლებლური იდეები ევროპიდან ამერიკაში გაიტანეს.

მათ სჯეროდათ ადამიანის გონების ფართო შესაძლებლობისა, ისინი მოითხოვენ განათლების შეტანას ხალხში და თვითაც ფართოდ ავრცელებენ ცოდნას. მოითხოვენ სკოლების ჩამოყალიბებას, იბრძვიან რელიგიური სიბეცის წინააღმდეგ, აკრიტიკებენ აღთქმის წიგნებს, ბიბლია მიაჩნიათ ძითების კრებულად, რწმენას უპირისპირებენ გონებას, უარყოფენ ყოველგვარ, განსაკუთრებით საეკლესიო ავტორიტეტებს, მოითხოვენ ეკლესიის გამოყოფას სახელმწიფოსაგან, რადგან რელიგია ებრძ-

ვის პოლიტიკურ თავისუფლებას. ამიტომ იყო, რომ ალენის წიგნები დაწვეს, ხოლო თვითონ ალენი ანათემას მისცეს. მიუხედავად ამისა, მათ სწამთ ღმერთის არსებობა და სულის უკვდავება. ისინი დეისტები იყვნენ, რომლებიც თავისუფლებისათვის იბრძოდნენ. მაგალითად, ფრანკლინი ამბობს: „ჩემი სამშობლო იქაა, სადაც თავისუფლებაა“. პეინი პასუხობს: „ჩემი სამშობლო იქაა, სადაც არაა თავისუფლება“. როგორც ვხედავთ, ამით ისინი თავისუფლების ლოზუნგს აყენებდნენ, იბრძოდნენ მათი დროის პოლიტიკური წესწყობილების წინააღმდეგ და ამტკიცებდნენ, რომ ყოველგვარი ბოროტების სათავე არის სახელმწიფოში, პოლიტიკურ წესწყობილებაში და არა ადამიანში. მათ სწამდათ, რომ რაც უფრო მაღალ დონეზე იქნება ცივილიზაცია, მით უფრო ნაკლებ დასჭირდება მას პოლიტიკა და სახელმწიფო. ისინი იცავდნენ ადამიანთა თანასწორობის იდეებს და ილაშქრებდნენ კერძო საკუთრების წინააღმდეგ: კანონიერად მიაჩნდათ მხოლოდ ის კერძო საკუთრება, რაც აუცილებელი იყო ადამიანის არსებობის შენარჩუნებისათვის.

ისინი იცავდნენ სამყაროს მატერიალობის იდეას. აზროვნება მიაჩნდათ მატერიის თვისებად. ებრძოდნენ მატერიის უმოქმედობისა და ინერტობის თვალსაზრისს.

ბენჯამინ ფრანკლინს ეკუთვნის ნაწარმოები „განსჯანი თავისუფლებისა და აუცილებლობის, სიამოვნებისა და ტანჯვის შესახებ“, რომელიც დაწერილია ძირითადად მორალური პრინციპების სახით. ბევრ შემთხვევაში ნაწარმოები შეიცავს ორიგინალურ მოსაზრებებს, ბევრჯერ კი ცნობილი ჭეშმარიტებების გადმოცემას წარმოადგენს ლაკონურ, მოხდენილ ფორმაში.

ფრანკლინის აზრით, ადამიანი არსებობს მაშინ, როცა ის ტანჯვას განიცდის. ის მკვდარია მაშინ, როცა ამის უნარი არა აქვს. არსებობის აზრს იგი ხედავს ტანჯვისაგან განთავისუფლებისაკენ სწრაფვაში, რასაც შედეგად მოსდევს სიამოვნება. ამიტომ, მისი აზრით, ტანჯვა და სიამოვნება ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იყოფებიან. ამავე დროს მათი რაოდენობა თანაბარია, რაც აწონასწორებს ადამიანის მდგომარეობას.

იგი თავის ინტენციებში მოუწოდებდა შრომისა და მოქმედებისაკენ, ჰგმობდა სიზარმაცეს, სიამოვნების გადაჭარბებულ სიყვარულს, ზედმეტ ჭამა-სმას, უმოქმედობას, როგორც ყოველივე ბოროტების სათავეს.

ფრანკლინს თავისებური თვალსაზრისი აქვს ღმერთზე. იგი ამბობს: „იმედი გქონდეს ღვთისა, მაგრამ შენც იმოქმედე“. „მე არ ვცემ თაყვანს იმ ღმერთს, რომელზეც შენ ლაპარაკობ და არც მოვუწოდებ მას, რადგან მე თვით შექმენი ჩემი ღმერთი, რომელიც მუდამ ჩემს სახლში ცხოვრობს და ყოველივეს მაძლევს“. ფრანკლინი ოპტიმისტური მოაზროვნეა. მას სწამს პროგრესისა, საზოგადოების მორალის ამაღლებისა, იმ ეპოქის

შესაძლებლობისა, როცა ადამიანი ადამიანისათვის აღარ იქნება მგელი და როცა ამიტომ სიცოცხლეც გაცილებით ხანგრძლივი იქნება.

იტენ ალენი ყოველივეზე მაღლა აყენებდა გონებას. იგი წერდა: „გონება არის ადამიანის ერთადერთი მისანი". ის ამბობდა, რომ თავის სისტემაში ხელმძღვანელობდა მხოლოდ გონებით.

იტენ ალენი ისეთსავე მიმართებაშია რელიგიასთან, როგორშიც ბ. ფრანკლინი, უარყოფს ქრისტიანობას და არც თავის თავს თვლის ქრისტიანად. ილაშქრებს ყოველგვარი ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ, სიცრუისა და ყალბი რელიგიის წინააღმდეგ. მაგრამ იგი ისევე, როგორც ფრანკლინი, მაინც უშვებს ღმერთის არსებობას. ღმერთი, ალენის წარმოდგენით, მარადიულია და აღჭურვილი ყოველგვარი დადებითი თვისებით: ბრძენია, ყოვლად ძლიერი, ყოვლად მცოდნე, სამართლიანი, მაგრამ ამავე დროს, შეუცნობელი და უსხეულო. მან შექმნა ეს სამყარო, როგორც საუკუთესო ყოველგვარ შესაძლებლობათა შორის. ღმერთმა ეს სამყარო თავისუფალი შექმნა. ამის გამო შეიტრა მასში ბოროტება.

სიკვდილი ალენს მიაჩნდა არა სუბსტანციის გაქრობად, არამედ სუბსტანციის ფორმათა მოსპობად. რაც შეეხება მატერიას, იგი, მისი აზრით, თვითმოძრავია, რის გამოც მას სხვა მამოძრაველებელი აღარ ესაჭიროება.

ბენჯამინ რაში გვიზიარებს დაკვირვებებს ადამიანის მორალსა და ფიზიოლოგიაზე. მისი აზრით, ადამიანის მორალური უნარი ნიშნავს სიკეთისა და ბოროტების გარჩევის თვისებას. ადამიანის ზნეობა კარგად ვლინდება ცხოვრებასთან დამოკიდებულებაში. ადამიანის ცხოვრება არის ღმერთის არსებობის გამოვლენა.

იგი იძლევა საინტერესო დაკვირვებებს, თუ რა გავლენას ახდენს კვება ან სმა ადამიანის გონებრივ უნარზე. თუ როგორ მოქმედებს მასზე მუსიკა, ორატორული ხელოვნება, სუნი, ფერი და ა.შ. მისი აზრით, ავადმყოფები ხშირად ავლენენ ფანტაზიის დიდ უნარს. ადამიანის სხეული უაღრესად აღგზნებადია, მაგრამ ეს აღგზნებადობა სხვადასხვა ხარისხისაა.

იგი ფიქრობდა, რომ კაცობრიობის ბედნიერება დამყარდება მაშინ, როცა ფილოსოფია და ღვთისმეტყველება ერთად იმოქმედებენ.

ძირიგად, განმანათლებლობა ამერიკაში ევროპიდან გადაინერგა. ამიტომ ამერიკულ განმანათლებლობას ძირითადი ნიშნები ევროპულთან საერთო აქვს.

ამერიკელი განმანათლებლები ისევე, როგორც ევროპელი თანამოაზრენი, წინა პლანზე ათავსებდნენ გონებას, იბრძოდნენ რელიგიური ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ, თავს დეისტებად აცხადებდნენ, თუმცა რელიგიასა და ღმერთს არ უარყოფდნენ.

ისინი მკაცრად აკრიტიკებდნენ თავისი დროის პოლიტიკურ წესწყობილებას და საზოგადოების წინსვლის აუცილებელ პირობად მიაჩ-

იდეალ ბისი გარდაქმნა განათლებისა და სახელმწიფო რეფორმის შეხედვით.

თავი XIII

ესთეტიკა მე-18 საუკუნის ინგლისსა და საფრანგეთში

ხ ო გ ა რ ტ ი (1697—1764) — ინგლისელი მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი. თავისი ესთეტიკური შეხედულებები ჩამოაყალიბა ტრაქტატში „სილამაზის ანალიზი" (1753), სადაც გაილაშქრა კლასიციზმის წინააღმდეგ. იგი ბუნებას აძლევდა უპირატესობას ხელოვნების წინაშე. სილამაზის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად თვლიდა მსგავსებისა და განსხვავების პარმონიულ შერწყმას, რადგან მხოლოდ მრავალფეროვნება აძლევს სურათსა და საგნებს სიცოცხლესა და მიმზიდველობას. მისი დაკვირვებით, ბუნებამ შექმნა ბგერების, ფერების დაუსრულებელი ვარიაციობა, ყური იღლება ერთი და იმავე ბგერის განმეორებით, ამიტომ სასიამოვნოა მრავალფეროვნება. „ფერწერის კომპოზიციის მუდმივი კანონია გაექცეს ერთფეროვნებას" — წერდა ხოგარტი[1].

ამიტომ, მისი აზრით, ფორმათა შორის უპირატესობას აძლევენ პირამიდას, როგორც უაღრესად მრავალფეროვანს. ამავე პრინციპს ექვემდებარება „ლაოკოონი". იგი პირამიდული ფორმისაა. ამიტომაცაა რომ სკულპტორმა ლაოკოონის ვაჟები ტანით ორჯერ უფრო პატარა გამოაქანდაკა. ბუნებაში კენტს ანიჭებენ უპირატესობას ლუწის წინაშე, ოვალს — წრის წინაშე, პირამიდას — კუბის წინაშე, სამკუთხედს — კვადრატის წინაშე. ალეგორიანაც ანანასის ფორმაც. საერთოდ, ადამიანის ბუნებისათვის ახასიათებელია ძიების დაუოკებელი წყურვილი. გამომდინარე აქედან, რაც ყველაზე მეტნივრად თვლიდა გველისებრ დაკლაკნილ ტალღისებრ ხაზს.

ზოგჯერ უპირატესობას ანიჭებდა მიზანშეწონილობას. იგი წერდა: „ჩვენ, პირველ რიგში უნდა განვიხილოთ ნაწილების შესატყვისობა საერთო ჩანაფიქრთან, რომლისათვისაც არის შექმნილი თითოეული საგანი. იქნება ეს ხელოვნებაში თუ ბუნებაში. რადგან ამას აქვს ყველაზე დიდი მნიშვნელობა მთლიან სილამაზეში"[2]. ამიტომაც, მისი აზრით, მოგვწონს ქალის სილამაზეში არა იმდენად სიმეტრიულობა, რამდენადაც მიზანშეწონილება.

ი უ მ ი ს ე ს თ ე ტ ი კ ა[3]. იუმის მსოფლმხედველობა ემყარება ბერკლის სუბიექტურ იდეალიზმს: ის ბერკლის მსგავსად ამოდის შეგრძნებებიდან და აგნოსტიციზმამდე მიდის. მისი აზრით, ადამიანისათვის არაფერი არ არის მისაწვდომი საკუთარი აღქმების გარდა. შეგრძნება ვერ ამყარებს კავშირს „მე"-სა და ობიექტს შორის. ამიტომ კავშირი მხოლოდ შეგრძნებებს შორის უნდა ვეძიოთ და ფილოსოფიის ამოცანა შეგრძნებების ანალიზშია, რადგან შეგრძნებების მიზეზები გაურკვეველია. არსებობენ

ბნელი და ნათელი, სუსტი და ძლიერი შეგრძნებები. იუმი უარყოფდა მატერიალური სუბსტანციის არსებობას. „მე"-ც აღქმების კავშირად მიაჩნდა. უარყოფდა რელიგიასა და სასწაულებს. რელიგიის წყაროდ მიიჩნევდა ხალხის იმედსა და შიშს. მიუხედავად ამისა, იგი რელიგიის შენარჩუნების მომხრე იყო.

მისი პოლიტიკური შეხედულებები პრაქტიკული მიზანშეწონილებისა და სარგებლობის თეორიას ემყარებოდა. საზოგადოება, მისი აზრით, წარმოიშვა ინტერესების ერთიანობისა და შეთახმების საფუძველზე. იგი იცავდა კერძო საკუთრებასა და კაპიტალისტური წარმოების წესს.

იუმის ესთეტიკური შეხედულებები კლასიციზმის უარყოფად მიიჩნია ხარკის.[1] იუმი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს ავითარებდა შრომებში „მშვენიერებისა და სიმახინჯის შესახებ", „გემოვნების ნორმების შესახებ" და „ადამიანის ბუნების შესახებ". იუმს, რომელიც კითხვის ქვეშ აყენებდა გარესამყაროს ობიექტურ არსებობას და მიზეზობრიობა ჩვეულად მიაჩნდა, ცხადია, უნდა უარეყო აგრეთვე მშვენიერებისა და მისი კრიტერიუმის არსებობა. თავდაპირველად მან კატეგორიულად განაცხადა, რომ „ჭეშმარიტი მშვენიერებისა და ჭეშმარიტი სიმახინჯის ძიება ისეთივე უაზრობაა, როგორც პრეტენზია ჭეშმარიტად ტკბილისა და მწარის დადგენაზე". იგი იზიარებდა ცნობილ დებულებას იმის შესახებ, რომ „გემოვნებაზე არ დაობენ". დასკვნა გემოვნებათა განსხვავებაზე მას გაძოკყავდა ესთეტიკური მსჯელობის სუბიექტურობის დაშვებიდან. იუმი ამტკიცებდა: „მშვენიერება არაა თვისება, რომელიც საგნებში არსებობს. იგი მოცემულია გონებაში, რომელიც ამ საგნებს განჭვრეტს". გემოვნების ნაირგვაროვნების მიზეზს იგი ხედავდა ადამიანთა სუბიექტურ მიდრეკილებებში, აგრეთვე სახელმწიფოებრივ და ეპოქალურ თავისებურებებში. გემოვნებათა განსხვავებულობის დასამტკიცებლად ასეთი მაგალითი მოაქვს: ორმა ქალმა ღვინოს კასრიდან. ერთი ამტკიცებს, რომ ღვინოს აქვს რკინის გემო, მეორე, რომ მას თასმის გემო აქვს. როცა კასრი დაცალეს, მას ძირში აღმოაჩნდა ტყავის თასმიანი გასაღები. იუმი ასხვავებდა კარგსა და ცუდ გემოვნებას. კარგ გემოვნებას არაფერი არ რჩება შეუპოვნელი, არც ნაწილების სილამაზე და არც მათი ნაკლი.

მაგრამ იუმი არ იყო თანმიმდევრული. მის ნაწერებში ხშირად სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისსაც იმის შესახებ, რომ თუ ადამიანებს მშვენიერების შესაგრძნობად საჭირო ორგანო ჯანმრთელი აქვთ, მაშინ მათ მშვენიერების აღქმა და შეგრძნება იგივეობრივი ექნებათ. ცოტა ქვემოთ კი მან „გემოვნების პრინციპების უნივერსალობაც" აღიარა. იმასაც კი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების შეფასება ყველას არ შეუძლია. ამ შემთხვევაში იგი მოითხოვდა შეფასებისათვის საჭირო სათანადო განათლების დონეს. მაგრამ ადამიანთა თანასწორუფლებათა, ჩვეულებათა, განათლების დონის განსხვავების მიუხედავად, იუმი მაინც

ცნობდა მშვენიერების შეფასების მთავარი პრინციპის იგივეობას ადამიანებში. აქედან გამომდინარე, იგი ვარაუდობდა, რომ კეთილშობილური ხორბების ღირებულება არც თუ ძალიან ცნელი უნდა ყოფილიყო, ამის შესაძლებლობას იგი ხედავდა ადამიანთა ბუნების ძირითადი თვისებების იგივეობაში, აგრეთვე ობიექტთა გარკვეულ თვისებებში. ყოველ შემთხვევაში, მას ჩელოვნებაში უფრო ადვილად მიაჩნდა ეს, ვიდრე მეცნიერებაში. მშვენიერების შეფასების ობიექტურობა შეიძლება დამტკიცებული ყოფილიყო იმ ადამიანისათვის, რომელიც თავისუფალი იყო ყოველგვარი წინასწარ აღებული თვალსაზრისისაგან, ცრურწმენისაგან, რომელსაც ჰქონდა დიდი ესთეტიკური გამოცდილება და რომელიც მიმართავდა შედარებით მეთოდს.

იუმი მშვენიერების განსაზღვრებასაც კი ლამობდა და მას ხედავდა მიზანშეწონილობასა და სარგებლობაში. საგნები კი, მისი აზრით, მოკლებულნი არიან ყოველგვარ ღირსებასა და ღირებულებას. იგი წერდა: „სილამაზეა და უსიამოვნება მშვენიერებას არა მხოლოდ თანამგზავრობა არამედ მისი არსებაც"[5].

კარგი კრიტიკოსი ნაწარმოებს ობიექტურად უნდა მიუდგეს, თანამდროვეობის ინტერესების გათვალისწინებით. იგი ნაწარმოებს უნდა აღიქვამდეს როგორც დეტალებში, ისე მთლიანობაში ყოველგვარი წინასწარგანწყობილობის გარეშე.

იუმი უარყოფდა პოეზიაში კანონების ან ნორმების აუცილებლობას, მისი ხორბები გრძნობებზე დაჰყავდა. უნიჭო პოეტებმა შეიძლება მიაღწიონ დროებით წარმატებას მხოლოდ ძალაუფლებისა და ცრუმორწმუნეობის წყალობით, მაგრამ მათი პოპულარობა არ იქნება მყარი და საყოველთაო. პოეტის ჭეშმარიტი წარმატებისათვის აუცილებელია, რომ მას აზროვნების უნარი ჰქონდეს.

იუმის აზრით, გემოვნებას სჭირდება განვითარება, აგრეთვე სხვათა გემოვნების გათვალისწინება. კერძოდ, კარგმა ორატორმა უნდა იცოდეს აუდიტორიის ინტერესები, მისი უნარი, შეხედულებები, გრძნობები. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ დაიმსახურებს მის სიმპათიებს, ვერ დაარწმუნებს მას. იუმი წერდა: „მჭევრმეტყველების მიზანია დარწმუნება, ისტორიისა—სწავლება, პოეზიისა — სიამოვნების მინიჭება"[6].

ამრიგად, იუმის ესთეტიკა ემყარებოდა მისსავე ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას.

შეგრძნებებიდან ამოსული, იუმი მივიდა აგნოსტიციზმამდე, ამიტომ ობიექტური მშვენიერებისა და მისი კრიტერიუმის უარყოფამდე.

ეს თვალსაზრისი მან ბოლომდე ვერ გაატარა, იძულებული იყო დაეშვა როგორც ობიექტური მშვენიერება, ისე მისი კრიტერიუმი.

იგი მოითხოვდა ხელოვანთა ფართო განათლებასა და ერუდიციას, ილაშქრებდა ხელოვნებაში ყოველგვარი კანონმდებლობის წინააღმდეგ.

ე დ მ უ ნ დ ბ ი ო რ კ ი (1729—1797)[7]. ედმუნდ ბიორკის ძირითადი

ესთეტიკური ნაშრომია ტრაქტატი „ამაღლებულისა და მშვენიერების შესახებ“.., სადაც იგი ამაღლებულს განსაზღვრავს როგორც „იდეას, რომელსაც თავდაცვითი ხასიათი აქვს და ამიტომ უაღრესად შთამბეჭდავია. ... ზომაჭარბედება გამოიხატება ტანჯვის გამოწვევაში და მას არ ახლავს თან არავითარი სიამოვნება, რომელსაც რაიმე პოზიტიური მიზეზი ეწევოდა“. ბიორკი გახსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ამაღლებულის გამომწვევი მიზეზების კვლევას. მისი დაკვირვებით, ამაღლებულის წყაროა „რაიმე საშინელი, ან საშინელ ობიექტებთან დაკავშირებული, ან დაკავშირებული ისეთ მოვლენებთან, რომლებიც მოქმედებენ როგორც საშინელნი“[9]. განსაკუთრებით ძლიერი წყარო ამაღლებულისა არის ის მოვლენები, რომელნიც სახიფათონი და საშიშნი არიან და ამავე დროს ახლოს არიან ჩვენთან დროში ან სივრცეში. თუ ასეთი მოვლენები არ არიან სამდვილად დამღუპველნი, მაშინ მათ შეიძლება გამოიწვიონ სიხარული, მაგრამ არა სიამოვნება[10].

ბიორკი ამაღლებულის მაგალითებად ასახელებდა: ოკეანეს, ველს, სიბნელეს, წარმართულ ტაძარს, ასეთად მიაჩნდა აგრეთვე გაუხედნავი ცხენი, ღმერთები, სიცარიელე, მარტოობა; სიჩუმე, სიმაღლე, დიდი მანძილი, უსაზრულობა, სიძლიერე, სიბრძნე, სამართლიანობა, დიდი შენობა, ახალგაზრდობა, ბრწყინვალება, ვარსკვლავიანი ცა, არეულ-დარეულობა, საერთოდ, ყოველგვარი უკიდურესობა, ნაკლები სინათლიდან მეტში გადასვლა, სურათი ყავისფერი და შავი ფერებით, ქარიშხალი, ბრბოს ყვირილი, ზარების ძლიერი რეკვა, სიჩუმე, გაურკვევლობა, სინათლის ანთება და ჩაქრობა. განწირული ხმა, სხეულებრივი ტანჯვა, ერთგვაროვანი ტონების განმეორება და სხვ.

რაც შეეხება მშვენიერებას, იგი ბიორკის აზრით, უფრო მეტად გრძნობაა, ხოლო ის ენება, რომელსაც მშვენიერება იწვევს, უფრო თავისებურ მელანქოლიასთან არის ახლოს, ვიდრე სიხარულსა ან მხიარულებასთან[11]. გარდა ამისა, მისი აზრით, მშვენიერება იწვევს სიყვარულს. ბიორკის აზრით, მშვენიერება არაა ენებათა ღელვა, რადგან მას ზოგჯერ მახინჯი ქალიც იწვევს. ბიორკის აზრით, მშვენიერება არაა არც პროპორცია, რადგან იგი არ უკავშირდება ზომას. მაგალითად, გედს გრძელი კისერი აქვს, მაგრამ ლამაზია, ფარშევანგს აქვს ძოკლე კისერი და გრძელი კუდი, მაგრამ ისიც ლამაზია. ასევე გირლიანდებით შემკული სახლი უფრო მოგვწონს და ლამაზიცაა, ვიდრე მხოლოდ პროპორციული. მშვენიერება არაა დაკავშირებული არც სარგებლობასთან, რადგან ამ შემთხვევაში ღორები ყველაზე უფრო მშვენიერნი იქნებოდნენ. მამაკაცებიც, როგორც უფრო ძლიერნი, უფრო მშვენიერნი უნდა ყოფილიყვნენ. მშვენიერება არაა არც სრულყოფილება, რადგან ჩვენ ქალური სისუსტე უფრო მოგვწონს, ვიდრე მამაკაცური სრულყოფილება. მშვენიერება არაა არც სათნოება, რადგან შემოქმედება მოგვწონს, თუმცა მასში არც სარგებლობაა ხშირად და არც სათნოება.

მშვენიერია თავისუფლება, თანაგრძნობა, მეგობრობა, დედა, თუმცა მასზე ავტორიტეტი უფრო მეტად არის საჭირო. მშვენიერია ნაზი, მტვრეული, პატარა საგნები, პატარა ხეები, პატარა ყვავილები, ნელა, ნაზად მოძრავი თვალები და არა ამღვრეული და სწრაფად მოძრავი, მოგვწონს გრაცია, თბილი, მშვიდი, ნათელი მუსიკა, რბილი, სუფთა ბგერები, ნელი გადასვლა, საერთოდ, არტაცებას იწვევს დიდი და საშიში საგნები. სიყვარულს — პატარა საგნები. მშვენიერებას იმდენად სიმახინჯე არ უპირისპირდება, რამდენადაც საზიზღრობა.

ბიორკი ამტკიცებდა, რომ გემოვნება უაღრესად განსხვავებულია, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, არსებობს გემოვნების საერთო კრიტერიუმი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შეუძლებელი იქნებოდა ურთიერთგაგება. გემოვნებათა განსხვავების მიზეზად იგი ასახელებდა გემოვნების ლოგიკის დაუმუშავებლობას. ვინმემ შეძენილი, დამახინჯებული გემოვნების საფუძველზე შეიძლება თქვას, რომ თამბაქო უფრო ტკბილია, ვიდრე შაქარი. გემოვნებათა განსხვავების მიზეზებს შორის ის ასახელებდა უცოდინარობას, უყურადღებობას, ცრუ რწმენას, სიჩქარეს, სიჯიუტეს, ზერელობას და სხვ. მათემატიკა იძლევა საკითხის ერთგვაროვანი გადაწყვეტის შესაძლებლობას, მაგრამ იქ, სადაც მათემატიკა არაა, ეს ძნელია, გემოვნებათა განსხვავების მაგალითად მას მოჰყონდა შემდეგი: თუ ორი კაცი ერთი მარმარილოს მაგიდის წინ დავსვით, ისინი იტყვიან, რომ მაგიდა, მშვენიერია, საკმარისია მიეუმატოთ ამას კიდევ ერთი ან ორი მაგიდა, რომ მაშინვე ატყდეს კამათი იმის შესახებ, თუ რომელი მაგიდაა მშვენიერი. ბიორკის აზრით, გემოვნებაზე ზემოქმედებენ წარმოსახული მოვლენები და კაზმული ხელოვნების ნიმუშები. გემოვნების საშუალებით წარმოებს განსჯა ამ ნაწარმოებთა.

განიხილავდა რა სიამოვნების გრძნობას, ბიორკი ამტკიცებდა, რომ სიამოვნებას ყოველთვის ტანჯვის გაქრობა არ იწვევს, რომ ტანჯვა და სიამოვნება ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი გრძნობებია. ზოგჯერ სიამოვნებას გვანიჭებს სხვების უბედურება, ამიტომაც სიამოვნებით ვკითხულობთ ასეთ ნაწარმოებებს. ადამიანზე უფრო მეტად ცხოვრებისეული ტრაგედია მოქმედებს, ვიდრე ხელოვნური, ადამიანებში ძალიან ძლიერია პატივმოყვარეობის გრძნობა, რაც დაპყრობულია საკუთარი უპირატესობის შეგრძნებაზე. მლიქვნელები ადამიანს მიაწერენ იმას, რაც მას არ გააჩნია.

დიდროს ესთეტიკა[12]. დიდროს ესთეტიკის საკითხებზე გამოთქმული აქვს მრავალი საგულისხმო მოსაზრება. მისი ესთეტიკა მატერიალისტურია.

დიდრო ამტკიცებდა ბუნების პირველადობას და მის დამოუკიდებლობას ყოველგვარი ზებუნებრივი ძალებისაგან. ავითარებდა ატომისტურ თვალსაზრისს ბუნებრივ მოვლენებზე, ამტკიცებდა სულის წარმავლობასა და მოკვდავობას. ქადაგებდა თანასწორობის, ძმობის, თავისუფლებისა

და ბედნიერების იდეებს. როგორც განმანათლებელი, იგი მოითხოვდა ხალხის ფართო მასებში განათლების შეტანას. იბრძოდა რელიგიური ცრუმორწმუნეობისა და სიბეცის წინააღმდეგ. იგი წერდა: „მე მძულს ღმერთის ყველა მსახური. ჩვენ არ გვინდა არც მღვდლები, არც ღმერთები“. მას უაზრობად და უსარგებლოდ მიაჩნდა ზებუნებრივი ძალების დაშვება.

ადამიანი მას ბუნების ნაწილად მიაჩნდა, რომელიც პროდუქტია როგორც პოლიტიკური სისტემის, ისე გარემოსი. იგი ილაშქრებდა კანონების წინააღმდეგ და ის შეუთავსებლად მიაჩნდა ხელოვნებასთან. თუმცა მხარს უჭერდა ბუნებრივ კანონებს, რომელნიც ადამიანის ბუნებრივ თვისებებს შეესაბამებოდნენ.

საზოგადოების უდიდეს მამოძრავებელ ძალად თვლიდა ადამიანთა ძოთხოვნილებებს. ამის პარალელურად დიდ მნიშვნელობას აძლევდა შურს, სიამაყეს, პატივმოყვარეობას, სიძუნწეს, სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობას, კლიმატს, ნიადაგს, კვებას და სხვ. განსხვავებას ადამიანთა შორის, მისი აზრით, ჰქმნის როგორც წარმოშობა, ისე აღზრდა. გონებრივ ჩამორჩენილობას იგი ხსნიდა ფიზიოლოგიით. მისი აზრით, კარგად მოწყობილ სახელმწიფოში ნაკლებია ცუდი ადამიანების რიცხვი და იქ პიროვნების ინტერესები ემთხვევა საზოგადოებისას.

დიდრო ყოველივეს ხსნიდა მექანიკური მოძრაობით და ადამიანი, მისი აზროვნება და ფსიქიკაც მას მექანიკის კანონებით უნდოდა ეხსნა. მის მსოფლმხედველობაში იყო სკეპტიციზმის მომენტებიც. კერძოდ, იგი აშტკიცებდა, რომ „ადამიანები ძლიეს გრძნობენ, თუ რა სასტიკია... ჭეშმარიტებათა ძიების კანონები და რარიგ განსაზღვრულია ჩვენი შესაძლებლობანი“[13].

დიდრომ მშვენიერების გაგების რამდენიმე ვარიანტი შეიმუშავა. ერთერთი მათგანის მიხედვით, მშვენიერება არის ჭეშმარიტება. მეორე ვარიანტით, მშვენიერება არის ჰარმონია, პროპორცია და სიმეტრია, რაც მთლიანობასა ჰქმნის. მაგრამ როგორც ჭეშმარიტებას, ისე ჰარმონიას დიდრო ეძებდა ბუნებაში და ხელოვნება მისდამი სუსტ მიბაძვად მიაჩნდა. იგი დიდად აფასებდა რაფაელს იმიტომ, რომ მისი გმირები აღებული იყვნენ ბუნებიდან, უფრო სწორად, ბუნებრივნი იყვნენ. ხელოვნების ყველა ფორმისაგან იგი ბუნებრიობას, ბუნებისათვის უპირატესობის მიცემას მოითხოვდა. ასევე, მისი აზრით, საჭირო იყო ყველა ცნების, მათ შორის მშვენიერების ცნების, შეთანხმება ბუნებასთან. იგი წერდა: „ცნებანი, რომელთაც არავითარი დასაყრდენი არა აქვთ ბუნებაში, შეიძლება შევადაროთ ჩრდილოეთის იმ ტყეებს, სადაც ხეები უფესვონი არიან, საკმარისია ქარის მსუბუქი დაბერვა, ან რაიმე უმნიშვნელო ფაქტი, რომ ყირამალა გადააბრუნოს მთელი ასეთი ხეებისა და წარმოდგენების ტყე“[14]. დიდროსათვის პირველადი მშვენიერება არსებობდა ბუნებაში, ხელოვნება კი მხოლოდ ბაძავდა მას, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, კრებდა იმ მშვენიერებას, რომელიც ბუნებაში არის გაფანტული. იგი წერდა: „ყვე-

ლაზე სასტიკმა არჩევანმა მიგვიყვანა აუცილებლობამდე სრულგვექმნა და შეგვეკრიბა ერთ ობიექტში ყველა ის სიმშვენიერე, რომელიც ბუნებამ გაჰფანტა მრავალრიცხოვან ობიექტებში". მისი აზრით, ნამდვილი ჰარმონია და მშვენიერებაც ბუნებაში არსებობს: „ყველაზე ულამაზესი ჰარმონიაც კი ბუნების ჰარმონიისადმი მხოლოდღა სუსტი მიბაძვაა".

გარდა ბუნებისადმი მიბაძვისა, დიდრო ხელოვანისათვის აუცილებლად თვლიდა ცოდნას, განსაკუთრებით ფილოსოფიის ცოდნას. წინამორბედი ოსტატების მიღწევების პირობად სწორედ ეს მიაჩნდა.

მეთოდი, რომელსაც დიდრო ხელოვანთ სთავაზობდა, უნდა დახასიათებულ იქნეს როგორც ემპირიული, რადგან იგი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა შემოქმედებითს პროცესში ცდასა და დაკვირვებას. მისი მეთოდი შეიცავს სამ მხარეს: „ბუნებაზე დაკვირვებას, აზროვნებასა და ცდას. დაკვირვება აგროვებს ფაქტებს, აზროვნება აკომბინირებს მათ, ცდა ამოწმებს კომბინაციების შედეგებს. ბუნებაზე დაკვირვებისათვის საჭიროა მუყაითობა, აზროვნებისათვის — სიღრმე და ცდებისათვის — სიზუსტე. ძვირფასად გვხვდება ეს სამი სახის საშუალება შეერთებული. ამიტომაც გენიოსი შემოქმედნი არც ისე ხშირნი არიან"[17]. მშვენიერების შეგრძნებაც მას სწორედ ამ ემპირიული დაკვირვების შედეგად მიაჩნდა: „სილამაზის გრძნობა, — წერდა ის, — დაკვირვებათა გრძელი რიგის შედეგია, და როდის გაჩნდა ეს დაკვირვებანი? ყოველთვის, ყოველ წამს. სწორედ ეს დაკვირვებანი გვიხსნიან ანალიზის აუცილებლობისაგან"[18].

არა მხოლოდ ხელოვნებას, საერთოდ, მთელ მეცნიერულ ცოდნას იგი შეგრძნებებზე ამყარებდა: „ჩვენ თვალთახედვაზეა ყოველივე დამოკიდებული. თუ თვალთახედვა გაბნეულია — თვალი გვატყუებს. თუ ის მახვილი და გამჭრიახია — გვაახლოებს ჭეშმარიტებას"[19].

ადარებდა რა ერთმანეთს ემპირიულსა და აბსტრაქტულ მეცნიერებებს, უპირატესობას ახიჩებდა კონკრეტულს, ემპირიულს. აბსტრაქტული აზროვნების მიმდევართ კი უსაყვედურებდა, რომ მათ დიდხანს დააბრკოლეს აზროვნების განვითარება და დიდხანს ჰყავდათ ტყვეობაში საუკეთესო მოაზროვნენი. ასევე უარყოფითად უყურებდა იგი „რაციონალურ ფილოსოფიას", რომელიც „გაცილებით მეტს ზრუნავს მის განკარგულებაში მყოფი ფაქტების ერთმანეთთან შეფარდება-შეკავშირებაზე, ვიდრე ახალი ფაქტების დაგროვებაზე"[20].

დიდროს თხზულებებში შეხვდებით ადგილებს, სადაც ხელოვნება მიაჩნია არა ემპირიული დაკვირვების შედეგად, არამედ მუზის, შთაგონების შედეგად: „მუზა ქალია, — წერდა ის, — იგი არ წყალობს ყოველთვის იმას, ვინც ყველაზე დაჟინებით ეძებს მის წყალობას. რამდენია მათგან გაუბედურებული შეყვარებული და რამდენს გააუბედურებს კიდევ! და ბედნიერ შეყვარებულსაც კი მოელის ღალატის საფრთხე"[21].

დიდრო ვარაუდობდა, რომ გაცილებით სასიამოვნოა შემოქმედების პროცესი, ვიდრე მისი შეღეგი. მას მოაქვს მაგალითი მხატვრისა, რომელმაც ქურდს უსკიზის ნაცვლად სურათი დაუთმო.

იგი ზოგჯერ სოკრატეს მსგავსად საჭიროდ თვლიდა საკუთარი უცოდინარობის აღიარებას: „საკუთარი ცოდნის არასაკმარისობის აღიარება დიდებული გაკვეთილია, რისი საბაბიც ხშირად ეძლევა ადამიანს... ვინც გულწრფელად აღიარებს, რომ მან იცის ის, რაც მან არ უწყის, მაგულიხებს დავუჯერო ყოველივე, რის ახსნასაც ის მე დამიწყებს“[22].

დიდროს ხელოვნებისთვის დამაბრკოლებლად მიაჩნდა ყოველგვარი კანონები და შეზღუდვები. მისთვის ხელოვნება შემოქმედი ადამიანის თავისუფალი მოღვაწეობის ასპარეზი უნდა ყოფილიყო. დიდრო ამტკიცებდა, რომ კანონები შეიძლება არსებობდნენ „სულმოკლე ადამიანებისათვის, აზროვნებისა რომ ეშინიათ“, გენიოსს კი ზღუდავენ და მის გაკანონებას ფრთებს აკვეცენ. „კანონებმა რუტინად აქციეს ხელოვნება; და მე არ ვიცი, თუ ისინი უფრო სასარგებლო არიან, ვინემ საზიანო. ვიგულისხმოთ, რომ ისინი სასარგებლო იყვნენ ჩვეულებრივი ადამიანისათვის, მაგრამ ავნებს გენიოსს“[23].

დიდროს შეუთავსებლად მიაჩნდა მშვენიერება და ამორალობა. ამიტომაც შეუძლებლად თვლიდა, რომ ბიწიერ ადამიანს წმინდა, დახვეწილი გემოვნება ჰქონოდა. რაც იმას ნიშნავს, რომ მასთან ესთეტიკა მჭიდროდ უკავშირდებოდა ეთიკას.

იგი ილაშქრებდა ანგარების წინააღმდეგ ხელოვნებაში: „იმ მომენტში, როდესაც ხელოვანი ფულზე ჰფიქრობს, ის ჰკარგავს სიმშვენიერის გრძნობას“[24].

საყურადღებოა დიდროს პრაქტიკული ფილოსოფია, მორალი, ცხოვრების ფილოსოფია: „გონიერი ადამიანი ხშირად სდუმს, რეზონერი კი ენას არ აჩერებს“[25].

„ცოტაა, ძალიან ცოტა ადამიანები, რომელთაც მათივე დარგის ადამიანების წარმატება გულწრფელად ახარებდეთ. ეს ერთ-ერთი ყველაზე უფრო იშვიათი მოვლენაა ბუნებაში“[26].

„ყოველ სულელს ეშინიან ჭკვიანი ადამიანის, ყველას ეშინია ბოროტების, ბოროტთა გამონაკლისით“[27].

„მე მგონია, რომ ჩვენ უფრო მეტი აზრები გვაქვს, ვიდრე სიტყვები. რამდენი რამეა საგრძნობი, მაგრამ გამოუთქმელი“[28].

„იყავით უფრო საშიში, მე ამის მომხრე ვარ, მაგრამ ისე, რომ თქვენ მიერ ჩემში მოგვრილი შიში შერბილებული იყოს რაიმე დიდი ზნეობრივი იდეით“[29].

ძირიგად, როგორც ვხედავთ, დიდროს შეხედულებები მშვენიერებასა და ხელოვნებაზე მატერიალისტურია. მისთვის მშვენიერება არსებობს

ბუნებაში, ხელოვნება კი ბუნების მიბაძვაა მხოლოდ. რაც ცდილა და დაკვირვების საშუალებით ხორციელდება.

სტატიაში „მშვენიერების შესახებ“ დიდრო მშვენიერს უწოდებს მოვლენას, რომელიც ადამიანში მიმართების იდეას წარმოშობს. ამისგან იგი ასხვავებდა მშვენიერებას, რომელიც ჩვენს აღქმაში არსებობს. მაგრამ ჩვენ მაინც ვამბობთ, რომ არსებობს სხვადასხვა მშვენიერება, ამიტომ იგი დამოკიდებული ყოფილა მდგომარეობაზე, კავშირებზე. ყოველივე ეს კი არსებობს ჩვენს გონებაში, მაგრამ მშვენიერებას მაინც ფესვი გადგმული აქვს სინამდვილეში. მიუხედავად იმისა, რომ კავშირები და მიმართებები დაუსრულებლად იცვლება, მშვენიერება მაინც მერყეევი არაა და ქიმერას არ წარმოადგენს. უნდა აღინიშნოს, რომ დიდრო მშვენიერების სფეროდან გამორიცხავდა გემოსა და სენის შეკრძნებებს.

გარდა ამისა, დიდრო ასხვავებდა „მორალურ მშვენიერს“, „მუსიკალურ მშვენიერს“ და „ბუნებრივ მშვენიერს“. მშვენიერების სიძლიერე კი დამოკიდებულია როგორც მიმართებების რაოდენობისაგან, ისე მათი სიძლიერისა და სირთულისაგან. ხოლო მსჯელობათა განსხვავების მიზეზს იგი ეძებდა ჩვენი ნიჭისა და ცოდნის განსხვავებაში.

ნაწარმოებში „პარადოქსი აქტიორზე“, დიდრო ამტკიცებდა, რომ სცენური სიმართლე არაა იგივე, რაც ცხოვრებისეული სიმართლე. აქტიორი ბაძავს იმ იდეალს, რომელიც შემოქმედმა წარმოქმნა. ასევე შემოქმედიც ბაძავს იდეალს, წარმოდგენას, რომლის გარეშე არ არსებობს ჭეშმარიტი მშვენიერება. სიკვდილი სინამდვილეში მახინჯია, მაგრამ აქტიორი ისე კვდება, როგორც გლადიატორი. აქტიორი ქალი ეცემა რბილად, გრაციოზულად. საერთოდ, მისი აზრით, „სპექტაკლი გავს კარგად მოწესრიგებულ საზოგადოებას, სადაც თვითეული მსხვერპლად იღებს საკუთარ წესებს მთელის კეთილდღეობისათვის“[9].

ამრიგად, დიდრო ხელოვნებაში რეალიზმის მომხრეა, მოითხოვს ბუნებისა და ცხოვრებისადმი მიბაძვას.

მეთოდი, რომელსაც მისდევდა დიდრო, ემპირიულია: ჯერ ცდა და დაკვირვება, შემდეგ განზოგადება. იგი წინააღმდეგი იყო კანონმდებლობისა ხელოვნებაში, რადგან ეს ხელოვნების შეზღუდვად მიაჩნდა. იგი ხელოვნებას უკავშირებდა ეთიკას და მისი დანიშნულება ეთიკურად ესახებოდა. იგი ბუნებისა და საზოგადოების მოვლენებზე ავრცელებდა მექანიკის კანონებს.

დიდროს მშვენიერება მიმართებაზე დაჰყავდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, აღიარებდა მშვენიერების საერთო კრიტერიუმისა და ობიექტური ძირების არსებობას.

დიდრო სცენურ სიმართლეს ასხვავებდა ცხოვრებისეული სიმართლისაგან და მათ შორის საერთოს ეძებდა, მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება მას სინამდვილის ასახვად მიაჩნდა.

ესთეტიკა მე-18 საუკუნის გერმანიაში

ალექსანდრე ბაუმგარტენი. ბაუმგარტენმა პირველმა ჩამოაყალიბა ესთეტიკა როგორც მეცნიერება და პირველმა მოიყვანა იგი სისტემაში. ამას გარდა, მან პირველმა იხმარა ამ მეცნიერების მიმართ სახელწოდება „ესთეტიკა". მისი ესთეტიკის I ტომი გამოვიდა 1750 წ., მეორე—1758 წელს, მისი გარდაცვალების შემდეგ.

ბაუმგარტენი ესთეტიკას თვლიდა მეცნიერებად გრძნობადი შემეცნების შესახებ, განსხვავებით ლოგიკისაგან, რომელიც მას მიაჩნდა მეცნიერებად აზროვნების შესახებ. ლოგიკა მოვლენებს გონებით სწვდება, ხოლო ესთეტიკა გრძნობით, ამიტომ ესთეტიკა მისთვის ლოგიკის უმცროსი და იყო.

ბაუმგარტენის აზრით, ესთეტიკის ობიექტი არის მშვენიერება, რომელიც წარმოადგენს გრძნობად შემეცნებას. ბაუმგარტენს არა აქვს მშვენიერების ერთგვაროვანი განსაზღვრება. იგი მას თვლიდა ხან გრძნობების ურთიერთთანხმობად, დეტალების წესრიგად და მთლიანობად, ჰარმონიად და პროპორციად, ზოგჯერ კი—გრძნობადი შემეცნების სრულყოფად. რადგან მას გარემოც ჰარმონიულად და მოწესრიგებულად მიაჩნდა, ამიტომ მოითხოვდა გრძნობადი შემეცნების შეთანხმებას გარემოსთან, ანუ აღქმას. ზოგჯერ მას მშვენიერება ესახებოდა შინაარსისა და ფორმის თანხმობად, ზოგჯერ — ჩვენი გონების თვისებად, სიუხვეში, სიდიდეში, სიზუსტეში, ჭეშმარიტებაში, გარკვეულობაში, სათნოებაში, სარწმუნოებაში გამოხატულად. ამას უპირისპირებდა იგი სიმახინჯეს, სიღატაკეს, წვრილმანობას, სიცრუეს, გაუნათლებლობას, ეჭვს, ბუნდოვანებას, მერყეობას და სხვ. იგი ასხვავებდა კონკრეტულსა და ზოგად მშვენიერებას, მაგრამ უპირატესობას აძლევდა კონკრეტულს, ამიტომ საესებით გასაგებია მისი მოთხოვნა ბუნებისადმი მიბაძვისა. მისი აზრით, ჭეშმარიტ ხელოვანს უნდა ჰქონდეს არა მხოლოდ მიბაძვის, არამედ აღტაცებისა და აღტყინების უნარიც. ამას გარდა, იგი საჭიროდ თვლიდა ესთეტიკის კანონების ცოდნასაც, საერთოდ, ცოდნის დიდ მარაგს, გაწაფულობასა და ვარჯიშებას.

მიუხედავად ბუნებისადმი მიბაძვის მოთხოვნისა, ბაუმგარტენი მშვენიერების გაგების საკითხში სუბიექტივიზმის პოზიციაზე დგას. რამდენადაც მისთვის მშვენიერება სუბიექტის გრძნობადობის თვისება იყო და გრძნობადობისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობდა.

რაც შეეხება გემოვნებას, იგი მას მიაჩნდა ნაწილობრივ გავარჯიშების შედეგად, ხოლო ნაწილობრივ, თანდაყოლილ თვისებად. ხელოვნებაში მაღალი გემოვნების ნიმუშად თვლიდა სწრაფვას სინათლის, გარკვეულობისა და ჭეშმარიტებისაკენ, ანუ ისეთ შემოქმედებას, რომლის დეტალები უმრწესად გაშუქვირვალე იყო და ხელს არ უშლიდა არსის წვდომას.

ბაუმგარტენის აზრით, პოეტებისა და საერთოდ, პოეზიის ასპარეზია გაბოროტების, ფანტაზიის, დაუკავშირებელი და ცხისტემო ნაწილების სამყარო, რომელიც სრულიად მოკლებულია შეტაფიზიკურ ვეშმარიტებას. აბიტომ მას უტოპიაც კი შეიძლება ეწოდოს, ფიქრობდა იგი. პოეტის მეშეცნება გრძნობადი შემეცნებაა, ხოლო ესთეტიკა არის მეცნიერება გრძნობადი შემეცნების შესახებ. შემდეგ იგი უფრო აზუსტებს რა თავის აზრს, აღნიშნავს, რომ ესთეტიკა ემოციურ სიტყვას წარმართავს სრულყოფისაკენ.

მიმართება ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობის დარგებს შორის მას მიაჩნდა ზოგადისა და კერძოს მიმართებას ანალოგიად.

ესთეტიკის კანონები ზოგადია, აბიტომ მას უპირატესობა აქვს ხელოვნებათმცოდნეობასთან, რომელიც კერძო კანონებით ხელმძღვანელობს. ამავე დროს ბაუმგარტენს ჰქონდა ტენდენცია, რომ ესთეტიკის კანონები ხორმატივის დონემდე აეყვანა და ხელოვნების ცალკეული დარგებისათვის სავალდებულო გაეხადა.

თუ შევადარებთ დიდროსა და ბაუმგარტენის კონცეფციებს, მათ შორის შევნიშნავთ როგორც საერთოს, ისე განსხვავებულს. ენციკლოპედისტებსაც კი, კერძოდ, ორივე იზიარებდა ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს. ამ შეხვედრაში ორივე ბერძნულ-რომაული ხელოვნებისა და ესთეტიკის გავლენას განიცდიდა. მაგრამ მათ შორის იყო წინააღმდეგობაც. თუ დიდრო კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი ნორმატიულობისა ხელოვნებაში და მკაცრად ილაშქრებდა ხელოვნების შემზღუდავი ყოველგვარი ღონისძიების წინააღმდეგ, ბაუმგარტენი პირიქით, ცდილობდა ესთეტიკის კანონები სავალდებულოდ ექცია ხელოვნების ცალკეული დარგებისათვის.

კანტის ესთეტიკა. კანტი მშვენიერებისა და აღმაღლებულის შესახებ. კანტი მშვენიერს განიხილავდა ამაღლებულთან კავშირში. მათი შედარების საფუძველზე ადგენდა მათ შორის არსებულ მსგავსებასა და განსხვავებას, აგრეთვე თითოეული მათგანის სპეციფიკას.

კანტი მშვენიერების საფუძველს ხედავდა ბუნებაში სუბიექტის გარეთ, ხოლო ამაღლებულისას თვით სუბიექტში ეძიებდა. მისი აზრით, ამაღლებული იწვევს პოზიტიურ ემოციას, ან აღტაცებას, ან შიშის გრძნობას. მშვენიერება — მხოლოდ სიამოვნებას ყოველგვარი შიშის გარეშე. ამაღლებული იწვევს პატივისცემას, სილამაზე — სიყვარულს. მშვენიერება გვაბედნიერებს ისეთი სიყვარულისათვის, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ ინტერესს. ამაღლებული ყოველთვის დიდია და მაღალი, მშვენიერი კი შეიძლება პატარაც იყოს. სიმაღლის შეგრძნებას თან ახლავს აღტაცება, სიღრმეს — შიში. მაგალითად, პირამიდები, მართალია, სადაა, მაგრამ ამაღლებული, რაც ჩვენ გვაღელვებს, პეტრეს ტაძარი რომში კი მშვენიერია. ორივე შეგრძნება ძლიერია, მაგრამ ამაღლებულისა ისე

ხანგრძლივი არაა, როგორც მშვენიერისა. ამაღლებული იმდენად დადებით სიამოვნებას კი არ იწვევს, რამდენადაც უარყოფითს. მშვენიერი ყოველთვის წარმოგვიდგება როგორც განსაზღვრული, ამაღლებული კი — განუსაზღვრელი. კანტის აზრით, ამაღლებული თავისი დაუსრულებლობის გამო სცილდება ჩვენი გრძნობადობის ფარგლებს და მასში ზეგრძნობადი საწყისების არსებობა ივარაუდება.

პეშმარიტი ამაღლებული მას ეგულებოდა სუბიექტის სულში და არა ბუნებაში. დაუსრულებლად დიდი, მისი აზრით, არ შეიძლება მხოლოდ სუბიექტის წარმოდგენაში არსებობდეს. კანტი ამაღლებულს თვლიდა აბსოლუტურად დიდად, უპირობო დიდად, განსხვავებით იმ საგნებისაგან, რომლებიც დიდნი არიან სხვასთან შედარებით. ამ უკანასკნელთა მიმართ გამოდგება მათემატიკური საზომი, ხოლო ამაღლებულის მიმართ — ესთეტიკური. ბუნების ძალების უპირატესობისა და საკუთარი სისუსტის შეგრძნება ამაღლებულის განცდას არ წარმოშობს. ამაღლებულს ეუწოდებთ მოვლენებს არა იმიტომ, რომ ისინი ჩვენში შიშს იწვევენ, არამედ იმიტომ, რომ გვარწმუნებენ ჩვენ სიძლიერესა და უპირატესობაში. თუ საფრთხე უმნიშვნელოა, არ გვიჩნდება ამაღლებულის გრძნობა. ამაღლებულის გრძნობა ჩნდება ისეთი საფრთხისას, რომელიც ჩვენთვის, ადამიანებისათვის მაინც და არის საშიში. ზოგჯერ არ გვეშინია ისეთი მოვლენებისა, რომელთაც ჩვენ არ ვუწევთ წინააღმდეგობას, მაგალითად, ღმერთის. ზოგჯერ კი ამაღლებულს ეუწოდებთ იმას, რაც ჩვენზე გამომწვევად მოქმედებს.

კანტის აზრით, რელიგია იწვევს საკუთარი სიდიადის შეგძნებას, ცრუმორწმუნეობა კი — შიშს, რადგან ის, რაც განათლებულს ამაღლებულად ეჩვენება, გაუნათლებელს — საშიშად. მაშასადამე, მსჯელობა ამაღლებულზე მოითხოვს გარკვეულ კულტურას, როგორც სითბოსა და სიცივის შეგრძნება გრძნობის არსებობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კანტმა ამაღლებული არ ჩათვალა წმინდა ესთეტიკურ გრძნობად, რადგან იგი მოითხოვს ჩვენი საკუთარი მორალური დანიშნულების შეგნებას, რაც ეთიკურია.

ამაღლებულის კანტისეული განსაზღვრება ასეთია: „ამაღლებულით, როგორც მშვენიერებით ტკბობა, წარმოდგენილი უნდა იქნეს რაოდენობით საყოველთაო მნიშვნელობის მქონედ, თვისებრიობით—ინტერესისაგან თავისუფლად, მიმართებით— სუბიექტურ მიზანშეწონილებად და მოდალობით — აუცილებელ მიზანშეწონილებად“[4].

კანტს დუელი მიაჩნდა არა ამაღლებულად, არამედ მანჭიაობად, თუმცა ის რაინდობის გადმონაშთი იყო. მანჭიაობად მიაჩნდა მას ამჭვეყნიურობისაგან განდგომა და მონასტერში აღკვეცა. მანჭიაობად თვლიდა იგი ოვიდიუსის „მეტამორფოზებს“. ამაღლებულის მაგალითად კი ასახელებდა ღამეს, თოვლით დაფარულ მთებს, ტყეში განმარტოებულ ადგილებს,

ტრაგედიას, ენებას, მოხუცებულობას, სამშობლოსთვის თავგანწირვას, სჯეთეს და ა. შ.

კანტს ბუნების მშვენიერება მიაჩნდა თავისუფალ მშვენიერებად, რომელიც არაა დაკავშირებული არავითარ სარგებლობასთან და ინტერესთან. ასეთ მშვენიერებას კი ფორმა გვაძლევს. მაგალითად ასახელებდა ყვავილების, თევზების, ფრინველების და მუსიკის მშვენიერებას. ეს მშვენიერება, მისი აზრით, მოგვწოდს შეფასებაში. ბუნების ეს მშვენიერება არის საგანი აუცილებელი სიამოვნებისა. იგი არ იძლევა არავითარ ცოდნას. ის მოგვწონს თავისთავად, ყოველგვარი ინტერესისაგან დამოუკიდებლად. მშვენიერებას არა აქვს მიზანი, მაგრამ იგი მაინც საგნის მიზანშეწონილების ფორმაა, რომელიც მიზნის გარეშე აღიქმება. ამ მშვენიერებას არა აქვს ცნება, იგი წერდა: „მშვენიერია ის, რაც ცნების გარეშე წარმოგვიდგება საყოველთაო მოწონების ობიექტად". ამის გამო მას. მშვენიერების განსაზღვრა შეუძლებლად მიაჩნდა: „არ არსებობს მშვენიერების რაიმე ობიექტური წესი, რომელიც ცნებებით განსაზღვრავდა. იმას, თუ რა არის მშვენიერება". ხელოვნების მშვენიერებას კი ესაჭიროება ცნება, რადგან იგი ყოველთვის ითვალისწინებს სრულყოფას, რაც არაა საჭირო ბუნების მოვლენების შეფასებაში.

მშვენიერების გრძნობას კანტი უკავშირებდა მორალურ გრძნობას, განსაკუთრებით სიკეთის ცნებას, რადგან, მისი აზრით, ბუნების მშვენიერება „ზნეობრივად კეთილის სიმბოლოს წარმოადგენს". ამიტომაც არის, რომ ბუნების მოვლენების შეფასებისას ვიყენებთ მორალურ ცნებებს. მაგალითად, ვამბობთ: უბიწო ყვავილები, ამაყი შენობები, ნაზი ხეები. და სხვ.

უფრო მოგვიანებით კანტი აუცილებლად თვლიდა მშვენიერებაში გონების მონაწილეობას. მისი აზრით, „გრძნობადი ჭვრეტისა და განსჯის შეერთება ერთიან შეძეცნებაში — ესაა სილამაზე"[7]. ხოლო ჰარმონიის შეგრძნება მას მიაჩნდა მშვენიერებით ტკბობის საფუძვლად. ეს მისივე გახმარტებით ნიშნავდა გრძნობადი განჭვრეტის დამთხვევას იდეასთან. ანუ სუბიექტური შემეცნების დამთხვევას ობიექტურთან, ზოგჯერ კი მას მშვენიერებად მიაჩნდა საშუალო ზომა.

კანტი ასხვავებდა ერთმანეთისაგან ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებას. რადგან ხელოვნებას აქვს მიზანი, ამიტომ მას ყოველთვის სჭირდება ცნება, რაც არაა საჭირო ბუნების მშვენიერებაში. ბუნების მშვენიერება, კანტის აზრით, — ესაა „საგნის მიზანშეწონილების ფორმა, რომელიც აღიქმება მასში მიზნის წარმოდგენის გარეშე". მშვენიერი გვამზადებს სიყვარულისათვის ყოველგვარი ინტერესის გარეშე — ფიქრობდა კანტი. ამიტომაც ბუნებრივ მშვენიერებას იგი განსაზღვრავდა როგორც ისეთ მოვლენას, „რომელიც ყველას მოსწონს ცნების გარეშე". მშვენიერების აუცილებელ თვისებად იგი თვლიდა სიამოვნების გამოწვევის თვისებას.

ტრაქტატში „დაკვირვებანი მშვენიერისა და ამაღლებულის გრძნობის შესახებ“ კანტი ამ გრძნობას თელიდა წმინდად და სუფთად.

ამავე ნაშრომში მშვენიერის მაგალითად ასახელებდა ყვავილოვან მდელოს, კარგად გასხლულ ხეებს, ზრდილობას, კარგ მანერებს, ხუმრობას, ქათინაურებს, გონებამახვილობას, სიფრთხილეს. სიმართლეს, პატრიოსნებას, სიყვარულს, კომედიას, ცისფერ თვალებს, ახალგაზრდობას, ოპერისფერ თმებს, ქალის სილამაზეს, თანაგრძნობას, სათნოებას, სიკეთეს და ა.შ.

ამაღლებულად მიაჩნდა თოვლით დაფარული მაღალი მწვერვალები, შტორმი, ეულკანები, მაღალი ხეები, განმარტოებული ადგილები ტყეში, ღამე, გონება, სიმართლე, მეუვრმეტყველება, მეგობრობა, სიმამაცე, ტრაგედია, რისხვა, ჰომეროსის გმირები, დიდი ტანი, მოხუცებულობა, ავანტიურა, საშიშროსათვის თავგანწირვა, სიკეთე, პრინციპებით ენებების დათრგუნვა. მათემატიკური გააზრებები, მეტაფიზიკური დაკვირვებები, მარადიულობა, კლოფშტოკისა და ვირგილიუსის შრომები, სათნოება, სიმდიდრე, ყავისფერი და შავი თვალები და სხვ. ამაღლებული მოვლენები ვეამაღლებენ ჩვეულებრივის დონიდან, გვეძლევენ ძალას, რათა გავეცალოთ და შევეჯიბროთ მათ.

კანტი ამაღლებულის გრძნობას ხედავდა მელანქოლიკებში, რომელნიც არ უწევენ ანგარიშს სხვათა შეხედულებას, მოქმედებენ საკუთარი პრინციპებით. იმისდა მიხედვით, რაც მათ ჰეშმარიტად მიაჩნიათ, არ მისდევენ მოდას, კარგად იცავენ როგორც საკუთარ, ისე სხვათა საიდუმლოებას, ვერ იტანენ სიძაბლეს, შეიძლება დაკარგონ რომელიმე არამტკიცე მეგობარი, მაგრამ მეგობარი მათ არასოდეს არ კარგავს. მათ არ ეშინიათ სიკვდილისა და არც სხვა რაიმე საფრთხისა.

კანტის აზრით, ჭოლერიკს მოჩვენებითი ამაღლებული მოსწონს, ამიტომაც თვითაც მხოლოდ გარეგნულად არის ამაღლებული. იგი ფიქრობს არა იმდენად იმაზე, რაც ის არის, არამედ იმაზე, რომ ჩაბღუე ამაღლებულად. მასში ყოველივე მოჩვენებითია: სიკეთეც, სიბრძნეც, დამსახურებაც. მას არა აქვს სიყვარულის გრძნობა. მისი სიყვარული მლიქვნელობაა. კეთილგანწყობილება — არისტოკრატიულობა, ყურადღება — ცერემონია: იგი მისდევს მოდას, ყურადღებას აქცევს არა მშვენიერებას, არამედ საზოგადოების აზრს, ემორჩილება ძლიერთა ამა ქვეყნისათა ისწრაფის ტიტულებისა და უპირატესობისაკენ, მისი სტილია სიჭრელე, მანჭიაობა: თუ შეურაცხყვეს, იწვევს დუელში, არ მიმართავს პროცესებს, პირფერობს რელიგიაში, ურთიერთობაში, მოქმედებს არა სათნოების, არამედ პატივმოყვარეობის პრინციპებით. აკლია გულუბრყვილობა და პირდაპირობა.

ფლეგმატიკოსისათვის დამახასიათებელია უგრძნობელობა. მისი მსჯელობა მშვენიერსა და ამაღლებულზე ყოველთვის მცდარია. მოსწონს წერილმანები; ყოველივე ლამაზი, მაგრამ უსარგებლო: ლამაზად გაწნული

ველური წიგნები, სუფთა და ლამაზი ოთახი, ყოველივე მშვენიერი. მაგალითად, კარლოს მე-12-ის ხელთათმანი, ეპიკტეტის ნათურა. მეცნიერებაში ის ფანტაზიორია, მშვენიერებისადმი კი გულგრილი.

მშვენიერების გრძნობა ჰარბობს სანგვინიკში. იგი მხიარულია, არ უყვარს სიმშვიდე და ერთფეროვნება, უყვარს ცვალებადობა. რაც მის განწყობასაც ცვლის. იგი ყველას მეგობაროა, მაგრამ სინამდვილეში არავისი, იგი არაა ჭეშმარიტად კეთილი ან ბოროტი. არის ხელგაშლილი და კეთილი, ბავშვური ხასიათისა, კარგი წევრია საზოგადოებისა, მაგრამ არა აქვს პრინციპები.

საერთოდ, კანტის აზრით, ცოტაა ადამიანები, რომლებიც პრინციპებით იმოქმედებდნენ, გაცილებით მეტია ადამიანები, რომლებიც კეთილნი არიან არა პრინციპებით, არამედ საკუთარი გულის კარნახით, რაც ინსტინქტია. მრავალი ადამიანი კი მოქმედებს ან სარგებლობის, ან პატივმოყვარეობის კარნახით.

კანტი შეეცადა განესხვავებინა მამაკაცები და ქალები აღნიშნული ვრცხობის მიხედვით. მისი აზრით, ქალების სათნოება არის მშვენიერება. ისინი მიეკუთვნებიან „მშვენიერთა სქესს, რადგან მათში ყველა თვისება უფრო მშვენიერია, ვიდრე ღრმა. მათთვის მიუწვდომელია მეცნიერების სიღრმე. მათი ფილოსოფია არის არა აზროვნება, არამედ გრძნობა“[9]. მათი შეცდომებიც კი მშვენიერია. სწრაფვა მშვენიერებისაკენ მათ თანდაყოლილი აქვთ: უყვართ სისუფთავე, აქვთ მორცხვობის გრძნობა, არიან უაღრესად მგრძნობიარენი და თანამგრძნობნი. მათ არ მოსწონთ არც იძულება და არც პრინციპებით მოქმედება. მათი გემოვნების, ჩაცმულობისა და მოდის სიყვარულს იქით იმალება სწრაფვა ბუნების დიადი მიზნის განხორციელებისაკენ. ქალის სრულყოფა უნდა მდგომარეობდეს სიხალასესა და უბრალოებაში. მშვენიერია მოხუცი ქალი, რომელიც ადვილად იტანს თავის ასაკს, ახალგაზრდებს ხელს უწყობს მხიარულებაში, თვით კი არ მონაწილეობს. ქალის სიდიადე მდგომარეობს იმაში, რომ მამაკაცის ამაღლებულობა დააფასოს. მათ აქვთ მშვენიერი, მაგრამ არა ღრმა გონება, რის გამოც მათთვის ღრმა მეცნიერება მიუწვდომელია (ასტრონომიც ზოგჯერ მახინჯ მამაკაცებს ლამაზი ცოლები ყავთ).

კანტი მაღალი აზრისა იყო ქართველი და ჩერქეზი ქალების მშვენიერებაზე. ამ შეხვედრაში იგი ალბათ ევროპელ მოგზაურების აზრს ემყარებოდა. თურქებმა, სპარსელებმა და არაბებმა კარგად იციან ეს და ამიტომ ცდილობენ, რომ თავისი ერი გაალამაზონ ამ კეთილშობილ ერთან შერევით. სპარსელებმა უკვე მიაღწიეს ამას ნაწილობრივ. ინდოელი ეკრები კი დიდ მოგებას ნახულობენ ამ მშვენიერი ქალებით დანაშაულებრივ ვაჭრობაში.

კანტის აზრით, მამაკაცები უფრო ამაღლებულნი არიან, ვიდრე მშვენიერნი. თუ ქალის გონება მშვენიერია, მამაკაცისა — ამაღლებული და ღრმა. მამაკაცებს სწყინთ, თუ მათ სულელებს უწოდებენ, ქალებს — თუ

/ათ მახინჯად ჩათვლიან. ქალებში ძლიერია მშვენიერების გრძნობა, მამაკაცებში — კეთილშობილებისა. მამაკაცი ავსებს ქალს ჭკუითა და განათლებით.

კანტის აზრით, ტანისამოსი უნდა გამოხატავდეს ადამიანის ხასიათს. შაღალი ტანისა უნდა იცვამდეს უბრალოდ, პატარა ტანისა — ჰრელად, სოლიდური — მუქ ფერებში, სიჭრელე შვენის ახალგაზრდობას. სასულიერო პირი უნდა იცვამდეს უბრალოდ, პოლიტიკური მოღვაწე — დიდებულად, ხოლო უბრალო ადამიანი ისე, როგორც მოხვდება.

კანტმა მშვენიერებისა და ამაღლებულის გრძნობის მიხედვით დააჯგუფა ერებიც. კერძოდ, მისი აზრით, იტალიელები და ფრანგები დაჯილდოებულნი არიან მშვენიერების გრძნობით, გერმანელები, ესპანელები, და ინგლისელები — ამაღლებულით. იტალიელებსა და ფრანგებს აქვთ მიდრეკილება ფერწერისა, არქიტექტურისა და სკულპტურისაკენ. ესპანელი არის სერიოზული, სიმართლისა და ჩსუბის მოყვარე. მას უყვარს ლეგენდარული უცნაური და საშინელი, ახლაც მიმართავს ხარებთან ბრძოლას. ესპანელების მოგონილია აუტოდაფე, იტალიელებს შუა ადგილი უკავიათ ფრანგებსა და ესპანელებს შორის. ფრანგს მოსწოხს მორალურად მშვენიერი, მისთვის დამახასიათებელია მხიარული სატირა, ხუმრობა, კომედია.

გერმანელი ინგლისელისა და ფრანგის ხასიათის ნარევია. ინგლისელი თავდაპირველად გულგრილია ემოციებისადმი, არ დაგეხმარებათ წვრილმანებში, მაგრამ თუ დაგიმეგობრდათ, დიდ დახმარებას გაგიწევთ.

არაბები აღმოსავლეთის ესპანელებია, რომელთა მონაყოლში ბევრია სათავგადასავლო და ფანტასტიკური. სპარსელები კი აზიელების ფრანგებია. ზახგებს, კანტის აზრით, არა აქვთ არავითარი გრძნობა, გარდა აბსურდულისა. მათ ამიტომაც არც ერთ ქვეყანაში არ მიუღწევიათ წარმატებისათვის.

ამაღლებულის გრძნობა აქვს ჩრდილოეთ ამერიკის მოსახლეობას.

კანტი ფიქრობს, რომ ჭეშმარიტი გემოვნება ჩაესენა ბერძნებთან ერთად და მის სანაცვლოდ იშვა ბარბაროსული გემოვნება.

კანტი ამტკიცებდა, რომ ესთეტიკური ტკბობა არის ეთადერთი თავისუფალი სიამოვნება, რომელიც არაა დაკავშირებული სარგებლობასთან, რომელსაც მიზანი აქვს თავის თავშივე და არა თავის გარეთ. იგი სიამოვნებას ჭეშმარიტებისაგან ასე ასხვავებდა: „შეთანხმება, გამოყენებული საგნის მიმართ არის ჭეშმარიტება, ხოლო გამოყენებული სუბიექტთან, არის სიამოვნება". ესთეტიკური მსჯელობა არაა შემეცნებითი, არამედ გრძნობადი, მაშინ როდესაც პრინციპები მდებარეობს გონების და არა ურძნობის სფეროში. ხეები, თევზები, ყვავილები მოგვწონს თავისთავად, რადგან ისინი აღვიძებენ გრძნობების თავისუფალ თამაშს.

კანტი ესთეტიკური მსჯელობის შესახებ. ესთეტიკური მსჯელობა, რომელსაც კანტი ამავე დროს ეგზოტიკური ხასიათის მსჯელობას უწოდებდა, ეხება საგნის მიხანშეწონილობას, და

მიუხედავად შინაგანი შემთხვევითობისა, მას ყოველთვის აქვს მნიშვნელო-
ება, რომელიც იწვევს სიამოვნების გრძნობას, რაც საგნის ფორმას ემყარება. ობიექტური მიზანშეწონილება კი კანტს მიაჩნია სუბიექტურად და არა ბუნებაში არსებულ ობიექტურ მიზანშეწონილებად, ფორმალური მიზანშეწონილების განცდა კი, კანტის აზრით, ნიშნავს ბუნების როგორც მოვლენის და არა როგორც სუბსტრატის შეცნობას. იგი არაა შემეცნებითი, ლოგიკური ხასიათისა, არამედ სუბიექტურია და ესთეტიკური. ამიტომაც ესთეტიკურ მსჯელობას არ ვადარებთ ობიექტს, არამედ სუბიექტს. ესთეტიკური მსჯელობა სუბიექტურია იმიტომაც, რომ იგი დაკავშირებულია გემოვნებასთან, რომელიც ყოველთვის სუბიექტურია, თუმცა მას აქვს პრეტენზია საყოველთაობისა, რაც აპრიორულია მასში.

კანტი ერთმანეთისაგან ასხვავებს ორგვარ მსჯელობას: ყვავილი ლამაზია და ყვავილი მწვანეა. პირველი ყოველთვის რჩება სუბიექტის ფარგლებში, მაშინ, როდესაც მეორე განეკუთვნება ობიექტს. ყვავილი მწვანეა ან კარგია — ასეთი მსჯელობისას ისმის კითხვა „რატომ"?, ხოლო მსჯელობისას „ყვავილი ლამაზია", ასეთი კითხვა არ ისმის.

ესთეტიკური ანუ გემოვნებითი მსჯელობის სუბიექტურობის აღიარებიდან გამომდინარე, კანტი ამტკიცებდა, რომ „უნაყოფოა ცდა მშვენიერების კრიტერიუმის ძიებისა, რადგან ის, რასაც ეძებენ, შეუძლებელია და თავის თავში წინააღმდეგობრივი".

შემდეგი ნიშანი, რომლითაც იგი ახასიათებს ესთეტიკურ მსჯელობას, არის უინტერესობა, ინტერესსმოკლებულობა. ესთეტიკური მსჯელობა წარმოებს გრძნობის მიხედვით ყოველგვარი ინტერესის გარეშე.

გარდა ამისა, ესთეტიკურ მსჯელობას არა აქვს არავითარი ცნება თავის განკარგულებაში. თვით მშვენიერებაც არის ისეთი მოვლენა, რომელიც ზოგჯერ ყოველგვარი ცნების გარეშე. რადგან მას ცნება არა აქვს, ამიტომ იგი ემყარება წარმოდგენას.

ესთეტიკური მსჯელობა ემყარება ფორმის მიზანშეწონილებას, ამიტომაც იგი არის წმინდა გემოვნებითი მსჯელობა. ამას გარდა, მასში არაფერი გარეშე არ არის მოცემული, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი იქნებოდა შემეცნებითი ანუ ლოგიკური მსჯელობა.

ესთეტიკურ მსჯელობას, მისი აზრით, აქვს ერთი დანიშნულება—საზოგადოებისათვის რაიმეს შეტყობინება, რაც, ჩვენი სიტყვით, კომუნიკაციას გულისხმობს. ე. ი. კანტისათვის ესთეტიკური მსჯელობა ამავე დროს საყოველთაო მნიშვნელობისა უნდა იყოს. სინამდვილეში კი ეს არის არა საყოველთაო მნიშვნელობა, არამედ პრეტენზია საყოველთაო მნიშვნელობაზე. ესთეტიკური მსჯელობა ემყარება არა სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობას, არამედ წარმოდგენას. ეს საყოველთაობა არ ემყარება ობიექტს, ამიტომ იგი სუბიექტური, ანუ რაოდენობითი ზოგადობაა. მას არ ბოჭავს ობიექტი, ამიტომაც ის წარმოდგენათა თავისუფალი თამაშია. იგი მდგომარეობს საგნის შეფასებაში, რომელიც უსწრებს საგნიდან მიღებულ სია-

მოკვნება-უსიამოვნების გრძნობას და ამიტომაც იგი ამ გრძნობის საფუძველია.

კანტი აღნიშნავს ესთეტიკური მსჯელობის „ჰეტერონომიულობას“, რაც იმას ნიშნავს, რომ რომელიმე მოკლენა შეიძლება ყთასს მოსწონდეს, მაგრამ არ მოსწონდეს ერთს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კანტი მსჯელობებს ორად ყოფს: ემპირიულად და თეორიულად. ემპირიულნი ეხებიან სასიამოვნოსა და უსიამოვნოს, თეორიულნი კი ფორმას. ამიტომ ესთეტიკური მსჯელობები ფორმალურნი არიან და სუფთანი. ისინი იმავე დროს სინთეტიკურნი არიან, რადგან სცილდებიან ცნებების სფეროს და უმატებენ იმას, რაც გრძნობებში არის მოცემული, კერძოდ, სიამოვნებას. კანტი ესთეტიკურ მსჯელობას უწოდებს „კონტემპლაციურს“, რომელიც ინდიფერენტულია საგნის არსებობისადმი და სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობას მხოლოდ სუბიექტს თვისებებს უკავშირებს. კანტი ამტკიცებდა, რომ სასიამოვნო გვაძლევს სიამოვნებას, მშვენიერი მოგვწონს, ხოლო კეთილს ვაფასებთ. თავისებური ტკბობა, მისი აზრით, არის სასიამოვნო მშვენიერებაში, რადგან მასში არაა მოცემული არავითარი ინტერესი გარე მოვლენებისადმი. სიამოვნება, რომელსაც გვანიჭებს მშვენიერება, არაა პრაქტიკული სიამოვნება, რადგან მას არა აქვს არავითარი სხვა ინტერესი თავის თავის გარეშე. ემპირიულ მსჯელობაში კი ჩართულია გარეშე საგანი, რასაც ესთეტიკურ მსჯელობაში ადგილი არა აქვს. კანტი ამტკიცებდა, რომ ზოგს ერთი ფერი მოსწონს, ზოგს მეორე, ზოგს მოსწონს ერთი მუსიკა, ზოგს მეორე, საიდანაც მას გამოჰქონდა დასკვნა, რომ ყველას თავისი გემოვნება აქვს!

ამ სუბიექტურ განცდას უსწრებს შეფასება, რომელიც აგრეთვე სუბიექტურია, რადგან მას არავითარი ცნება, ობიექტური საყრდენი და ინტერესი არა აქვს. გემოვნებას აფუძნებს ინტერესი, აცლის რა მას უანგარობასა და თავისუფლებას. მშვენიერების განცდისა და შეფასების განსხვავებულობა მას შეგრძნებათა სუბიექტურობიდან გამოჰყავდა, ამიტომ მშვენიერების საერთო კრიტერიუმის ძიება აძაო და ფუჭ შრომად მიაჩნდა. მისი აზრით, მთელი ჩვენი ცოდნაც გარე სამყაროს შესახებ ემყარება ჩვენსავე გრძნობებსა და წარმოდგენებს, ამიტომ თუ ფიზიკური არიან საგნები თავისთავად და ჩვენი გრძნობადი აღქმისაგან დამოუკიდებლად, ჩვენთვის სრულიად უცნობია — ფიქრობდა კანტი. —

კანტის მსჯელობა მშვენიერებისა და გემოვნების სუბიექტურობის შესახებ გვაგონებს პროტაგორას კონცეფციას, რომლის მიხედვით, სუბიექტი იყო არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ყოველგვარი მსჯელობის საფუძველი და უარყოფილი იყო ნებისმიერი მსჯელობის ობიექტურობა. გვახსენდება ჰერაკლიტეც, რომელიც, მატერიალისტური მიმართულების მიუხედავად, მშვენიერებაში მხოლოდ ცვალებადობასა და შეუყოვნებას ხედავდა და მის უცვლელ ერთხელ და საბოლოოდ დადგენილ ცნებას უარ-

ყოცდა. ანალოგიურად მსჯელობდა კანტიც. როცა წერს: „არ არსებობს გემოვნების რაიმე ობიექტური წესი, რომელიც ცნებებით განსაზღვრავდა იმას, თუ რა არის მშვენიერება".

კანტი მეცნიერული მსჯელობის შესახებ. კანტი ფიქრობდა, რომ გონიერება გვაძლევს წარმოდგენას, აზროვნება—ცნებას. ამას გარდა, აზროვნება აწესრიგებს ცდისეულ მასალას, ხოლო თუ როგორი არის საგნები თავისთავად და ჩვენი გრძნობადი აღქმისაგან დამოუკიდებლად, ჩვენთვის სრულიად უცნობია, ფიქრობდა კანტი. იგი ანსხვავებდა ანალიტიკურსა და სინთეტიკურ ცოდნას. მისი აზრით, ცოდნის ფარგლებს აფართოებს მეორე. ასეთად მიაჩნდა მას მათემატიკური და გეომეტრიული მსჯელობები.

კანტის აზრით, მეცნიერული მსჯელობა ემყარება საგნის, მისი არსის, ცნებისა და თვისებების ცოდნას, რაც სრულებით არ აინტერესებს ესთეტიკურ მსჯელობას, რადგან იმისათვის, რომ საგანი ჩათვალო ლამაზად ან არალამაზად, სრულებით არაა საჭირო ყოველივე ეს. მეცნიერულ მსჯელობას კი აინტერესებს საგნის არსებობა-არარსებობა, რაც არ აინტერესებს ესთეტიკურს. რომ საგანი მწვანეა ან კარგი, ეს არის მეცნიერული მსჯელობის საგანი, მაგრამ რომ ის სასიამოვნოა, ესთეტიკური მსჯელობის საგანია. ესთეტიკური მსჯელობა არის სუბიექტური, მეცნიერული კი ლოგიკურია, რომელიც ითვალისწინებს როგორც საგნის არსს, ისე ყველა ზემოჩამოთვლილ თვისებას. ესთეტიკურ მსჯელობას მოძრაობაში მოჰყავს სულიერი ძალები, ხოლო ცნება აწესრიგებს მათ. მეცნიერული მსჯელობა პასუხობს კითხვას: რატომ არის საგანი კარგი, ესთეტიკური მსჯელობა კი სრულებითაც არ სვამს კითხვას ამის შესახებ და არც ეძებს პასუხს მასზე.

მიუხედავად ამისა, კანტი მაინც ცდილობდა მოეცა ესთეტიკური ანუ გემოვნებითი მსჯელობის განსაზღვრება: „გემოვნება ესაა უნარი მსჯელობისა, რომელიც ახორციელებს არჩევანს საყოველთაო მნიშვნელობა რომ აქვს... მაშასადამე ესაა წარმოდგენაში გარესაგნების საზოგადოებრივი შეფასების უნარი". და იქვე დასძენდა: „გემოვნება არის მხოლოდ შეფასების უნარი და არა პროდუქტიული უნარი"[12]. მისი აზრით, გემოვნებას მოჰყავს ჰარმონიაში გრძნობა და გონება. ლოგიკურ მსჯელობას კი იგი ასე ახასიათებდა: „ლოგიკური მსჯელობა არის ფორმალურის მხრივ გარკვეულობა, მატერიალურის მხრივ ჭეშმარიტება (ცნების საშუალებით). ესთეტიკურის თვალსაზრისით — აზრის განჭვრეტის სრულყოფა და ჭეშმარიტება".

კანტი ხელოვნების შესახებ. კანტი ხელოვნებას, კერძოდ, პოეზიას წარმოდგენათა თავისუფალ თამაშად თვლიდა. ხოგიერ კი მას აზრთა თავისუფალ თამაშს უწოდებდა. კანტის აზრით, ადამიანი თამაშობს პაშინ, როდესაც გარკვეული მიზანი არ ამოძრავებს განახორციელოს ამ ბიზნესაკენ მიმართული რაიმე შრომა. პოეზია აღვიძებს მკითხველში

გრძნობებს, სურვილებს, ცნებებს. რაც უფრო უხეშია მკითხველი, მით მეტი მნიშვნელობა ენიჭება გრძნობების გამოღვიძებას მასში. გრძნობები სასიამოვნოა თავისთავად, ხოლო შრომა სასიამოვნოა იმ მიზნის გამო, რომელიც მის გარეშე მდებარეობს. პოეტი ჰქმნის ნაწარმოებებს, რომელიც შეიცავენ როგორც გემოვნების, ისე სულის ნამოღვაწარს. პოეტი იძლევა რა წარმოსახვათა თამაშს, თავისუფლდება მოვალეობისაგან, თუ მოქმედება გავს შრომას, ის არ იქნება სასიამოვნო. მხოლოდ ის მოქმედება, რომელიც თამაშს გავს, გვანიჭებს სიამოვნებას. პოეზია არაფერს არ გვასწავლის, მას მხოლოდ მოძრაობაში მოჰყავს სულიერი ძალები. ადარებდა რა ერთმანეთს შრომასა და გართობას, კანტი აღნიშნავდა, რომ „საქმიანობა, რომელიც გვანიჭებს სიამოვნებას თვითონ, თავისთავად, არის გართობა, ხოლო მოქმედება, რომელიც სასიამოვნოა მიზნის შეგნების გამო, არის შრომა“[13]. კანტი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო კანონების ან რაიმე ზემოქმედებითი ღონისძიებების გამოყენებისა პოეზიაში. იგი ლაშქრობდა აგრეთვე მიბაძვის წინააღმდეგ. მისი აზრით, პოეტი, რომელიც ბაძავს, მონაა იმ ობიექტისა, რომელსაც ბაძავს. ნამდვილი ოსტატია ის ხელოვანი, რომელიც ხატავს იდეალის მიხედვით.

ხელოვანი გონებითა და გემოვნებით ჰქმნის რაღაც ახალსა და ორიგინალურს და არა მიბაძვით.

კანტი რიტორიკაზე მაღლა აყენებდა პოეზიას. რომელიც აფართოებს ჩვენ სულიერ ძალებს, ხოლო ჩვენს წარმოსახვას თავისუფლებას ანიჭებს. რიტორიკა კი ზოგჯერ ალამაზებს და ფარავს ცოდვებს, ამიტომ იბადება ეჭვი, რომ რიტორიკაში ზოგი რამ მოტყუებასა და სიცრუეს ემყარება, პოეზიაში კი ყოველივე აშკარა და ცხადია და მისი მიზანი არაა ვინმეს შეცდომაში შეყვანა.

მუსიკას იგი პოეზიაზე დაბლა აყენებდა. მას სული ძლიერ და მრავალფეროვან მოძრაობაში მოჰყავს, მაგრამ გონების სამსჯავროს წინაშე მას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე სხვა ხელოვნებას. მუსიკაზე დაბლა იგი აყენებდა ფერწერას.

ადარებდა რა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებას, კანტი ვარაუდობდა, რომ ბუნების მშვენიერება ესაა მშვენიერი საგანი, ხოლო ხელოვნების მშვენიერება — წარმოდგენა ამ საგანზე. ხელოვნება მშვენივრად გადმოსცემს იმ საგნებს, რაც ბუნებაში მშვენიერი არაა, მაგრამ ხელოვნება მხოლოდ ფორმას გადმოსცემს. ამას გარდა, ხელოვნებას აუცილებლად სჭირდება იდეა, რაც აუცილებელი არაა ბუნებისათვის. ბუნების თავისებურებაა შექმნას ყოველივე მიზანშეწონილად თავისუფლების მიხედვით და ბიწის გარეშე.

ადარებდა რა ხელოვნებასა და მეცნიერებას, კანტი დაასკვნიდა, რომ ხელოვნების იდეა არის წარმოდგენა, მეცნიერებისა — ცნება. ამიტომ კი ზმულ ხელოვნებაში დაუცილებელია წარმოსახვა, გონება და სული.

კანტის აზრით, ხელოვნებაში მოსაბეზრებელია ერთფეროვნება, განსა-

კუთრებით სწორი ფორმის მქონე მოვლენები, როგორიცაა კუბი, კვადრატი და სხვ. ხოლო როკოკოს სტილი მოგვწონს იმიტომ, რომ იგი აღვიძებს თავისუფალი წარმოსახვის უნარს.

იდეალი, კანტის აზრით, ესაა იდეა გამოსახულებაში. იგი წარმოიქმნება მრავალი კონკრეტული მოვლენის ხილვის შედეგად. იგი ჯერ გონებას ატყობინებს და შემდეგ გრძნობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში აღგილი ექნებოდა არა შთაგონებას, არამედ აღგზნებულ აღტყინებას.

კანტის აზრით, ადამიანები, რომლებიც მისდევენ მშვენიერებას, ჩვიდად აძრალურნი არიან, მაგრამ თუ ადამიანს მოსწონს ბუნების მშვენიერება, მასში უნდა იყოს რაიმე მონაცემები ან მიდრეკილება მორალური სიკეთისაკენ. ხელოვნებამ შეიძლება ადამიანი მორალურად არ განასპეტაკოს, მაგრამ იგი ადამიანს უფრო კულტურულსა ხდის და აშზადებს მას გონების საშეფოში ცხოვრებისათვის.

კანტმა დიდი ყურადღება მიაქცია გენიოსობის საკითხს და გენიოსის განსაზღვრებაც მოგვცა. მისი აზრით, გენიოსობა შემოქმედების ორიგინალობაში ვლინდება. გენიოსისათვის დამახასიათებელია განსჯა, სული, მგრძნობიარობა და გემოვნება. ყოველივე ამის შესწავლა წესებით შეუძლებელია. გენიოსის შემოქმედება არის ხელოვნება და იგი კანონებს არ ემორჩილება. პირიქით, გენიოსი თვითონ ჰქმნის კანონებს. გენიოსი ჰქმნის იმას, რისი შესწავლაც შეუძლებელია. მეცნიერება შეიძლება შესწავლილ იქნეს, ხელოვნება — არა. გენიოსობა ანუ შემოქმედების უნარი არის, ბუნებისაგან მოძადლებული და მისი სხვისთვის გადაცემა შეუძლებელია. გენიალობა მოითხოვს შთაგონებას, რადგან გენიოსი ჰქმნის. განსჯის უნარი კი არჩევს. მხატვრული ნაწარმოების შექმნას სჭირდება გენია, ხოლო მის შეფასებას — გემოვნება.

კანტი აბსხვავებდა ორგვარ ხელოვნებას: სასიამოვნოსა და კაზმულს. პირველის მიზანია ის, რომ ჩვენს წარმოდგენებს თან სდევდეს სიამოვნება. კაზმულის მიზანია სხვას გადაეცეს იგი. ეს კი მოითხოვს არა მხოლოდ გრძნობად სიამოვნებას, არამედ რეფლექსიასაც.

კანტი ადარებდა ერთმანეთს ხელოსნობასა და ხელოვნებას. ხელოვანი თავისუფალია, ხელოსანი — კი დაქირავებულია და მუშაობს იძულებით. ხელოვნება არის თამაში, ხელოსნობა კი იძულება და შრომა. ხელოვნება სასიამოვნოა, ხელოსნობა კი უსიამოვნო.

კ ა ნ ტ ი დ რ ო ი ს და ს ი ვ რ ც ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. კანტის აზრით, დრო და სივრცე ადამიანის გარეშე არის არარაობა. იგი არ გვეძლევა ემპირიული ცდიდან, არამედ იგი აპრიორული წარმოდგენაა, რომელიც ჩვენ განვკრეტას უდევს საფუძვლად. უკვრო სწორად, ისინი არიან მოვლენათა განკვრეტის ფორმები. განკვრეტას კი კანტი კოველკვარ გრძნობად "შემეცნებაზე მაღლა აყენებდა", რადგან განკვრეტა წინ უს-

წრეზს ცდას და ემპირიულ საგნებს. ისინი მათ ფორმალურ თვისებას წარმოადგენენ. ამ აპრიორული ფორმების გარეშე საგნების არსებობა არ შეიძლება. მართალია, დრო და სივრცე სუბიექტური განჭვრეტის ფორმებია, მაგრამ მათ ჩვენ საგნებზე ვიყენებთ, ამიტომ მათი გამოყენების სფერო ობიექტურია. განსხვავება დროსა და სივრცეს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ დროს აქვს ერთი განზომილება, სივრცეს კი მრავალი. რის გამო შესაძლებელია მრავალი სივრცის ერთდროულად არსებობა. დროისა და სივრცის ეს იმანენტური, აპრიორული ფორმები მოქმედებენ აგრეთვე მშვენიერების შესახებ ჩვენს წარმოდგენაზე. რაც შეეხება მოძრაობასა და ცვალებადობას, ის, კანტის აზრით, არ არის აპრიორული, რადგან აუცილებლად გულისხმობს ობიექტურად არსებულს.

კრიტიკული შენიშვნები კანტის ესთეტიკაზე. კანტის ესთეტიკა მრავალ წინააღმდეგობას შეიცავს, რის გამოც მისი ესთეტიკის უკრიტიკოდ მიღება შეუძლებელია.

„კანტი, ერთი მხრივ, აღიარებდა ესთეტიკური მსჯელობის სუბიექტურობას, მაგრამ შემდეგ იძულებული იყო დაეშვა გონებითი მსჯელობის ცნება. თუმცა იგი ისეთ ცნებად მიიჩნდა, რომლითაც ვერაფერს ვერ შეიცნობ და ვერც ვერაფერს ვერ დაამტკიცებ, რადგან იგი განუსაზღვრელია. ამავე დროს იგი ცნებას ობიექტურად თელიდა, რომლის საფუძველი ზეგრძნობადში ეგულებოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ კანტთან არაა სავსებით გარკვეული არც ესთეტიკური მსჯელობისა და სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობის მიმართების საკითხი. ერთი მხრივ, მას გემოვნებითი მსჯელობა მიაჩნდა სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობის საფუძვლად, მეორე მხრივ კი პირიქით. სიამოვნება-უსიამოვნების გრძნობას თელიდა ესთეტიკური ანუ გემოვნებითი მსჯელობის საფუძვლად.

მიუხედავად იმისა, რომ კანტი მშვენიერებიდან გამორიცხავდა ყოველგვარ აზროვნებას, იძულებული იყო, რომ იგი მაინც შეეტანა მასში. კანტი ამტკიცებდა, რომ „ჰეშმარიტი მშვენიერება მდგომარეობს გრძნობადი განჭვრეტის დამთხვევაში იდეასთან, ანუ სუბიექტური შემეცნებისა ობიექტურთან“[15].

კანტი იძულებული იყო აზროვნება დაეშვა ხელოვნებაშიც. კერძოდ, პოეზიაში. იგი ფიქრობდა, რომ პოეზიის მიზანია მკითხველში გრძნობების, სურვილისა და ცნების გამოღვიძება, თუმცა იქვე დასძენდა, რომ უხეში მკითხველისათვის პირველს უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მეორეს.

ანალოგიური არათანმიმდევრობა შეიმჩნევა აგრეთვე კრიტერიუმის საკითხში. იგი ერთი მხრივ, უარყოფს მშვენიერების კრიტერიუმს. მაგრამ ამავე დროს კრიტერიუმად მიიჩნევს საშუალო ზომას, კერძოდ, მამაკაცებისათვის საშუალო სიმაღლის მამაკაცის ზომას.

გემოვნებით მსჯელობაშიც კანტი უარყოფდა ყოველგვარ ობიექტურ საფუძველს, მაგრამ ამავე დროს ამტკიცებდა, რომ არსებობს „რაღაც საერთო გრძნობა“, რომელსაც ემყარება ესთეტიკური მსჯელობა[1]. ეს საერთო გრძნობა მას მიაჩნდა „იდეალურ ნორმად“, ეს კი ნიშნავდა იდეალურ ცნებების შემოტანას, როგორც ესთეტიკურ მსჯელობაში, ისევე მშვენიერების გაგებაში. თვით საერთო გრძნობაც, მართალია, სუბიექტურია, მაგრამ ის კანტთან იძენს ობიექტურობას საერთო პრინციპების წყალობით.

კანტმა ასევე მნიშვნელოვნად შემოზღუდა მშვენიერების თავისუფლების სფერო, როცა კაზმულ ხელოვნებაში მიზანი შემოიტანა. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ თავისუფალი სიამოვნება კანტთან მხოლოდ ბუნებრივი მოვლენებით ტკბობის სფეროში დარჩა.

კანტის არათანმიმდევრობა გამოვლინდა იმაშიც, რომ მან ესთეტიკას მორალური, ანუ ეთიკური შინაარსი მისცა და ამაღლებულის საკითხში, როცა ამაღლებული გონების სფეროში მოათავსა.

ძნელია გავიზიაროთ კანტის მოსაზრება გრძნობისა და გემოვნების სუბიექტურობის შესახებ, რადგან ის არგუმენტები, რომელთა გამოც მან ისინი სუბიექტურად ჩათვალა, თავისუფლად შეიძლება გავრცელებული ყო აზროვნებაზეც. კერძოდ, აზროვნება ყველას განსხვავებული აქვს, რადგან საბოლოო ჯამში, იგი სუბიექტის ფარგლებში მიმდინარეობს. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვეძებთ და ვპოულობთ მასში ობიექტურ საფუძვლებს, რის გამოც ობიექტურადაც კი მივიჩნევთ. მთელი ცოდნა შეგრძნებიდან მოდის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვენ ცოდნას მხოლოდ სუბიექტურად არ ვთვლით. ამიტომაც საბოლოო ჯამში, ამ მიმართულებით სიამოვნება-უსიამოვნების შეგრძნებასა და ცოდნას შორის არსებითი განსხვავება არ იქნება.

კანტთან არც მოწონება-დაწუნებისა და მშვენიერების შეგრძნების მიმართების საკითხია საბოლოოდ გარკვეული. კანტი უფრო იქით იხრება, რომ მოწონება დაუშვას შეგრძნების წინაპირობად. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ პირიქით უნდა იყოს ე. ი. მშვენიერების შეგრძნება უნდა უსწრებდეს მოწონება-დაწუნების გრძნობას.

კანტის დებულება იმის შესახებ, რომ მშვენიერება გვანიჭებს უპირობო სიამოვნებას, კრიტიკას ვერ უძლებს, რადგან თვით სიამოვნება შეიძლება მიჩნეულ იქნას პირობად.

ძნელია იმ მოსაზრების გაზიარებაც, რომ მოწონებას არ მიიღება მხედველობაში მოვლენის გამოყენებითი მხარე. თუნდაც არქიტექტურაში შეხობის ის დეტალები, რომლებიც ხელს უშლის შენობის გამოყენებასა და ექსპლოატაციას, უმალ უარიყოფა და იცვლება მეორით, რომელიც მის გამოყენებით მხარესთან უფრო ორგანულ კავშირშია. საერთოდ, მოწონების ობიექტი როგორღაც უნდა აკმაყოფილებდეს ჩვენს რომელიმე მოთხოვნილებას ან იდეალს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არ იქნება არც მოსაწონი და არც სასიამოვნო.

კანტმა მშვენიერება ფორმალურად ჩათვალა, უფრო სწორად, იგი საგნის ფორმალურ მხარეს დაუკავშირა. მაგრამ ფორმა ხომ არ არსებობს შინაარსის გარეშე, თვით სუფთა ფორმასაც კი აქვს თავისი შინაარსი, ასე რომ, არ ხერხდება ესთეტიკური პრობლემატიკისა და ესთეტიკური მსჯელობის მხოლოდ წმინდა ფორმის სფეროში გადატანა და გადაწყვეტა.

ამას გარდა, არ შეიძლება ესთეტიკური მსჯელობისა და ლოგიკურის დაპირისპირება. ესთეტიკური მსჯელობა სუბიექტურია, მაგრამ იგი ამის გამო ულოგიკო არაა.

რაც შეეხება კანტის მსჯელობას დროისა და სივრცის შესახებ, ის დემოკრიტეს მოძღვრების თავისებური გადამუშავება-განვითარებაა. კერძოდ, თუ დემოკრიტეს ობიექტურად მიაჩნდა მდებარეობა, მდგომარეობა (სივრცე), სიმკვრივე და სხვა, კანტმა ყოველივე ეს სუბიექტურად მიიჩნია. თუ დემოკრიტესთან სუნი, გემო, ფერი და სხვა იყო სუბიექტური, კანტმა ისინი საგნისეულად და მატერიალურად მიიჩნია. კანტმა დროისა და სივრცის სუბიექტში შეტანით აღკვეთა სუბიექტიდან ობიექტში გადასვლის, ანუ „ტრანსცენზუსის“ ყოველგვარი შესაძლებლობა.

კანტის შეხედულება იმის შესახებ, რომ ზოგადაპრიორული მსჯელობები არიან ფორმალური მსჯელობები, ხოლო საგანი თავისთავად, რომელიც მოვლენებს მიღმა მდებარეობს, საბოლოოდ მიუწვდომელი რჩება, აგრეთვე დემოკრიტედან მომდინარეობს, რომელიც ასევე ფიქრობდა, რომ ჩვენ ყოველთვის მოვლენებს ვწვდებით, არსება კი დამალული რჩება.

დემოკრიტესეულია კანტის მიერი გაყოფა საგნებისა თავისთავად და საგნებისა ჩვენთვის. დემოკრიტეც ასევე ყოფდა საგნების მოვლენად ანუ გრძნობადს მხარესა და არსებას. პირველს როგორც მისაწვდომს, მეორეს როგორც მიუწვდომელს, რამაც კანტთან მიიღო ფენომენებისა და ნოუმენების სახელწოდება.

შილერის ესთეტიკური შეხედულებები. შილერი მშვენიერების შესახებ. შილერი მშვენიერებას უკავშირებდა ძორალს, სიკეთეს. მისი აზრით, მშვენიერება დიდ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანზე მაშინ, როდესაც მას ეთიკური მიზანდასახულება აქვს, როცა მშვენიერება ემყარება ადამიანის სულის თავისუფლებას. შილერის აზრით, სილამაზე ვერ უთავსდება უზნეობას. პირიქით, მშვენიერება ემსახურება ზნეობის გაკეთილშობილებას. გემოვნებით, ანუ მშვენიერებით მიღებული თავისუფლება არის ზნეობრივი თავისუფლება. თავისუფლებას შილერი ეძებდა არა გონებაში, არამედ გრძნობადობაში. მშვენიერება მორალურია, თუ ის უანგარო. მას მოაქვს გაძარცვული კაცის მავალითი. დასახმარებლად მას ერთმა ფული შეაძლია, მეორემ შესთავაზა დახმარება მოვალეობის გამო, მესამემ პატივმოყვარეობის გამო, მეოთხემ დახმარებისათვის ფული სთხოვა, მხოლოდ მეხუთემ დაუთმო საკუთარი ცხენი, თვით კი გადმოვიდა და ბარგიც გადმოიღო. შილერის აზრით, მხო-

ლოდ ამ უკანასკნელის მოქმედება არის მორალური და ამავე დროს მშვენიერი. ამრიგად, შილერს მშვენიერება ესმოდა უანგარო, ბუნებრივ მოქმედებად.

შილერი მშვენიერებას განსაზღვრავდა როგორც ადამიანის არსებობის აუცილებელ პირობას. ზოგჯერ მას მშვენიერება ესმოდა თავისუფლების გამოხატვად ხელოვნაში, ანდა გრძნობისა და გონების, პასიურობისა და თავისუფლების ერთიანობად. ხოლო თავისუფლება ესმოდა მას ჩვენი გრძნობისა და გონების თანხმობად. თავისუფლება ესაა ბუნებრივი ხელოვნებაში, ბუნება მხატვრობაში. ამიტომ ხელოვნება მშვენიერია მხოლოდ მაშინ, როცა ბუნებას თავისუფალს გამოხატავს, ამტკიცებდა იგი.

„მშვენიერება, შილერის აზრით, ეწინააღმდეგება ყოველგვარ ძალდატანებას, კერძოდ, ვერ ეგუება კანონებს, იქნება ის პოლიტიკური თუ ლოგიკური. იგი ეწინააღმდეგება ყოველგვარ ტენდენციურობას, როგორც ძალდატანებას, გამოხატულებას. ამავე დროს რადგან მშვენიერებაში ბუნებრივი სჭარბობს ხელოვნურს, ამიტომ იგი გულუბრყვილოცაა. ბუნების საწინააღმდეგო არაა მშვენიერი. ასეც ტექნიკა, თუ იგი ბუნებას ეწინააღმდეგება, მშვენიერი აღარ იქნება. ტანი არ იქნება მშვენიერი, თუ მას სამოსი ზღუდავს და პირიქით, სამოსი არაა მშვენიერი, როცა მას ტანი ზღუდავს. მშვენიერება უკავშირდება სიმარტივესა და უბრალოებას, მაგრამ ყოველგვარი სიმარტივე არაა მშვენიერი. როდესაც ერთმანეთს უკავშირდება მრავალფეროვნება და სილამაზეზე, ანუ შინაარსი და მიზნადრეულობა ერთმანეთს სრულყოფას.

მშვენიერება იწვევს ტკბობას, ანუ სიამოვნებას, ამიტომ იგი ტკბობითვე აღიქმება, სიკეთე — გამოყენებით. მშვენიერება ეწინააღმდეგება ყოველგვარ სარგებლობას. სიკეთე გაიაზრება, მშვენიერება განიცდება, სასიამოვნო შეიგრძნობა, ეშმარიტება შეისწავლება. სიამოვნება ახასიათებს ინდივიდს, აზროვნება გვარს, სილამაზე კი — ერთდროულად როგორც ინდივიდს, ისე გვარს.

როგორც ვხედავთ, შილერმა მშვენიერება მჭიდროდ დაუკავშირა მორალს, გაათავისუფლა ყოველგვარი სარგებლობისაგან. მოითხოვა გრძნობადობისა და თავისუფლების სამყაროში, დაუპირისპირა ყოველგვარ ძალდატანებასა და კანონმდებლობას, გამოაცხადა ადამიანის აღზრდის უცილობელ საშუალებად.

შ ი ლ ე რ ი ტ რ ა გ ე დ ი ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. შილერის აზრით, „ტრაგედია არის პოეტური ნაწარმოები, რომელიც გამოხატავს ადამიანს ტანჯვაში და მისი მიზანია ჩვენი თანაგრძნობის გამოწვევა"[2]. ტრაგედია იწვევს სიამოვნებას, რადგან ადამიანებს სიამოვნებთ სხვისი ტანჯვის ხილვა მაშინ, როცა თვითონ დაზღვეულნი არიან მისგან. მათ იზიდავთ საშინელებაც. მაგალითად გემის დაღუპვა. ტრაგედიას ტანჯვით მივყავართ თავისუფლებისაკენ. ჩვენ ვცდილობთ ვიპოვოთ მსგავსება ტრაგიკულ გმირებთან, რადგან სინამდვილეშიც ჩვენ მათთან ერთი ბუნებისა ვართ.

ტრაგედია გვაქცევს ტანჯულ გმირებად, ღმერთებად, ამიტომაც პრომეთე ტრაგედიის სიმბოლოა.

ტრაგედიას მივყავართ უმაღლეს მოქმედებამდე, კომედიას უმაღლეს მდგომარეობამდე. ტრაგედია ცდილობს აღადგინოს დარღვეული თავისუფლება, კომედია ცდილობს არ დაარღვიოს იგი. ტრაგედია მოქმედებს გულზე. კომედია—ახრზე.

ტრაგედია იცავს ბუნებრიობის პრინციპს, ამიტომ ისტორიული ჭეშმარიტება არაა მისი მიზანი და ტრაგედია ეწინააღმდეგება კიდევაც მას.

ტრაგიკული გმირი არაა არც მთლად მორალური და არც მთლად ამორალური, ამიტომაც ტრაგედია იწვევს შერეულ ემოციას, რასაც ტანჯვისაკენ მივყავართ. ტრაგედიაში ყველაზე მაღლა მიზანშეწონილობა დგას, მაგრამ ეს არაა წინააღმდეგობაში მორალურ მიზანშეწონილობასთან ბერძნულ ტრაგედიაში წინა პლანზე იდგა აუცილებლობის პრინციპი, ახალ ტრაგედიაში — ზნეობის პრინციპი.

როგორც ვხედავთ, ტრაგედიის გაგებაში შილერი ავითარებს თავის კონცეფციას ესთეტიკურის მორალურთან მჭიდრო კავშირის შესახებ. ამ შემთხვევაში მისთვის ტრაგიკული მჭიდროდ არის დაკავშირებული მორალურ მიზანშეწონილობასთან. იგი ნაწილობრივ არისტოტელეს გავლენაში იმყოფება, როდესაც ტრაგედიის ძირითად მიზნად ტანჯვისა და თანაგრძნობის გამოწვევას აცხადებს.

შ ი ლ ე რ ი ა მ აღ ლ ე ბ უ ლ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. შილერი ამაღლებულის ასეთ გაგებას იძლევა: „ამაღლებულია ობიექტი, რომლის წარმოდგენისას ჩვენი გრძნობადი ბუნება სწვდება თავის განსაზღვრულობას, გონიერი კი — უპირატესობას. ობიექტი თავისუფალია ყოველგვარი განსაზღვრულობისაგან, რომლის წინაშე ჩვენ აღმოვჩნდებით არასახარბიელო ფიზიკურ მდგომარეობაში, მაგრამ მორალურად ვმაღლდებით მასზე". შილერი ასხვავებდა ამაღლებულის სამ ნაწილს: ა. დიდი და ძლიერი ბუნებრივი მოვლენები, ბ. ჩვენი ფიზიკური სისუსტის შეგრძნება, გ. მორალურად ამაღლება მასზე. ასხვავებდა ამაღლებულის სამ სახეს: პრაქტიკულს, თეორიულსა და პათეტიკურს. პრაქტიკული ამაღლებული წარმოიშობა მაშინ, როცა გარემო პირობები ემუქრება ჩვენს ფიზიკურ არსებობას. მაგრამ იგი ჩვენს ძალებს აფართოებს. თეორიული ამაღლებული კი ჩვენს გონებას ეწინააღმდეგება. მაგალითად, უსასრულობა, რომელსაც ვერ სწვდება ჩვენი გონება. იგი აფართოებს ჩვენი გონების ფარგლებს. უმაღლესი მიზანშეწონილობის შეგნება წარმოქმნის უმაღლეს ამაღლებულს. პათეტურად ამაღლებულია თავისთავად საშიში მოვლენები, რომელნიც ამიტომაც ჩვენი წარმოდგენის ჩარევას არ საჭიროებენ. მაგალითად, როცა ჩვენ ნამდვილად ვკარგავთ ქონებას, მაგრამ ამას არავითარ ყურადღებას არ ვაქცევთ.

შ შ ვ ე ნ ი ე რ ე ბ ი ს გ რ ძ ნ ო ბ ა არის თავისუფლების გრძნობა. იგი მდებარეობს მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში. ამაღლებულის გრძნობა კი რთუ-

ლია, რადგან მასში ტანჯვისა და საშინელების გრძნობა დაკავშირებულია სიხარულთან. იგი ამიტომაც მდებარეობს როგორც გრძნობის, ისე აზრის სფეროში. ამაღლებულის გრძნობა მთლიანად სუბიექტშია და მის წარმოდგენას სჭირდება ფანტაზია და გონება. ამაღლებულში სიამოვნებას გვანიჭებს ჩვენი უპირატესობის შეგრძნება და ცნობილი ცდის ფარგლების გადალახვა, აგრეთვე განთავისუფლება შეზღუდვისაგან. ამაღლებული უფრო მაღალია, ვიდრე ფართო, ამაღლებულია სიღრმე, რადგან საშიშია. ამაღლებულის გრძნობას იწვევს ბუნების ქაოსი და მისი დაუსრულებელი ძალების ჯვრედა, აგრეთვე ფარული, უცნობი, სიჩუმე, მოვლენები, რომელნიც საშიშნი ჩანან. მაგალითად, მოუთვინიერებელი ცხენი, მოთვინიერებული კი აღარაა საშიში, რადგან მისგან არავითარ საფრთხეს აღარ მოველით. თუ იმედი გადარჩენისა აღარაა, ის ამაღლებული კი არა, საშიში იქნება.

შილერი პოეზიის შესახებ. შილერი პოეზიას ბუნებას უკავშირებდა. მისი აზრით, პოეზია უნდა ბუნებასთან იყოს დაკავშირებული და მას არ გამოხატავს. იგი წერდა: „პოეტი ან თვითონ არის ბუნება, ან ისწრაფის ბუნებისაკენ. პირველი არის გულუბრყვილო პოეტი, მეორე სენტიმენტალური“[3]. როცა პოეტი შორდება ბუნებას, იგი ხელს მისი იდეალის გამოხატვას. ასე იქცევა სენტიმენტალური პოეტი. პოეზია იქნებოდა ცივი და უშინაარსო, თუ ბუნებრივი არ იქნებოდა. გულუბრყვილო პოეტი მოქმედებს, როგორც ერთიანი, მთელი, სენტიმენტალური, როგორც დაშლილი. გულუბრყვილო პოეტი ახლოა ბუნებასთან, სენტიმენტალური — იდეალთან. თუ პოეტი გაექცევა ბუნებას, გონებას დაექვემდებარება, თუ გონებას ვერ დაექვემდებარება, მაშინ ფანტაზიის ტყვეობაში აღმოჩნდება[4]. „პოეზია არის ნამდვილი და მშვენიერი ბუნების გამოხატვა“ — წერდა შილერი. თუ ბუნება არაა პოეზიაში, იდეალი მაინც უნდა იყოს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი ცულგარული იქნებოდა.

ელეგიაში ბუნება ხელოვნებას უპირისპირდება. როცა ბუნება დაკარგულია და მისი მიღწევა შეუძლებელია, მაშინ წარმოიქმნება ელეგია.

იდილია გმირს გამოხატავს გულუბრყვილოდ, ბედნიერად და უბიწოდ. იგი ვერ შეგუებია საზოგადოებას, ამიტომ ის სოფელშია ბუნებრივ მდგომარეობაში, ინარჩუნებს სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას. იგი მწყემსია.

სატირა, შილერის დაკვირვებით, გამოხატავს წინააღმდეგობას სინამდვილესა და იდეალს შორის. მამხილებელი სატირა ამას სერიოზულად გამოხატავს, კომედია — ხუმრობით. პირველი გადმოსცემს მას ამაღლებულად, მეორე მშვენივრად.

ამას გარდა, შილერი ერთმანეთისგან ასხვავებდა რეალისტ და იდეალისტ პოეტს. რეალისტი ხელმძღვანელობს პრაქტიკული აუცილებლობით, მისდევს კონკრეტულ ფაქტებს, ცდას, საგნებს აფასებს ვარგისია-

ნობის თვალსაზრისით, ისწრაფის ბედნიერებისა, კეთილდღეობისა და სამართლიანობისაკენ. იდეალისტი ხელმძღვანელობს გონებით, ზოგადით, საგნებს აფასებს სილამაზით, ისწრაფის თავისუფლების, უსასრულობის, დიდსულოვნებისა და გონიერებისაკენ.

ადარებდა რა ერთმანეთს პოეტსა და ფილოსოფოსს, შილერი მათ შორის ბევრ საერთოს ნახულობდა. მისი აზრით, ფილოსოფოსებიცა და პოეტებიც ჭეშმარიტებისათვის იბრძვიან. მაგრამ მათ შორის დიდია სხვაობაც. მეცნიერი გრძნობებს სავსებით გამორიცხავს, პოეტი და ხელოვანი პირიქით, უფრო მეტად გრძნობას ემყარებიან. ამას გარდა, მხატვარი შესაძლებელს ეხება, პოპულარიზატორი—ფაქტებს, ფილოსოფოსი ცოდნას რუმენამდე ამაღლებს. პოეზიისათვის მთავარია არა მოქალაქე ადამიანში, არამედ პირიქით, ადამიანი—მოქალაქეში. მეცნიერებაში მდგომარეობა საწინააღმდეგოა. პოეზიაში კანონები მეორეხარისხოვანია. არ უარგა პოეზია, თუ ის წინასწარგანზრახულია. მეცნიერება კი პირიქით, ძირითადად მოთხოვნილებებით არის ნაკარნახევი. ორატორიც გრძნობას იყენებს. იგი ყოველი გამოსვლის შემდეგ ამთავრებს თავის საქმეს, მეცნიერი კი არა, რადგან ის ხშირად ხვდება თავის მსმენელებს. კარგი მეცნიერული ნაწარმოები ხელოვნური უნდა იყოს. ამისათვის საჭიროა, რომ ის წვრილმანებზე ამაღლდეს. ორატორმა, პოეტმა შეიძლება გამოიყენოს ჰუმანიანი მასალაც, მაგრამ ის არ უნდა დამდაბლდეს მის დონემდე.

თ ა მ ა შ ი ს თ ე ო რ ი ა. შილერი ხელოვნებას თამაშად თვლიდა. იგი ფიქრობდა, რომ „სასიამოვნოში, სიკეთესა და სრულყოფაში ცვლის ადამიანი თავის სერიოზულობას, მშვენიერს კი ეთამაშება“[5]. ადამიანი თავისუფალია მხოლოდ თამაშის დროს, როცა იგი თავისუფალია ყოველგვარი ბორკილებისა და ვალდებულებებისაგან. ადამიანი მუშაობს მაშინ, როცა რაიმე აკლია, ხოლო თამაშობს მაშინ, როცა ყოველივე აქვს აქვს აგრეთვე ზედმეტი ენერგია. ნამდვილ თავისუფლებას, ფიქრობდა შილერი, ვილებთ ფორმის მეშვეობით. იგი წერდა:

„ადამიანი თამაშობს მაშინ, როცა იგი ადამიანია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ხოლო ის ნამდვილი ადამიანია მაშინ, როცა ის თამაშობს“[6].

მიუხედავად იმისა, რომ შილერს ჰქონდა მრავალი მნიშვნელოვანი მინახვედრი ხელოვნებაზე, ხელოვნების მხოლოდ თამაშზე დაყვანით მან ხელოვნების საზღვრები დაავიწროვა.

ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი მ ს ჯ ე ლ ო ბ ა და გ ე მ ო ვ ნ ე ბ ა. შილერმა ესთეტიკური მსჯელობა მიიჩნია თავისუფალ მსჯელობად, რომელიც არაა შეზღუდული არავითარი ვალდებულებებით, წინააღმდეგ მორალური მსჯელობისა, რომელიც დამძიმებულია ყოველგვარი პირობითობითა და კანონებით. ესთეტიკურამდე ამაღლება შეიძლება მოხდეს მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენ არც მორალურად ვართ შეზღუდულები. ამრიგად, ზნეობრივი

მსჯელობა არ არის თავისუფალი მსჯელობა. როცა საგანს ესთეტიკურად განვსაზღვრავთ, მას ჩვენსავე თავს ვადარებთ, ხოლო როდესაც განვსაზღვრავთ ლოგიკურად, ვადარებთ ჩვენს გონებას. ამრიგად, ესთეტიკური მსჯელობა არაა არც ლოგიკური მსჯელობა. შილერმა ესთეტიკური მსჯელობა გაათავისუფლა არა მხოლოდ ვალდებულებებისაგან, არამედ ინტერესისაგანაც. მისი აზრით, ესთეტიკური მსჯელობა დაუინტერესებელი მსჯელობაა. ესთეტიკური მსჯელობა თავისუფალია მიზნისა და ლოგიკურობისაგან. მხოლოდ ის მოქმედებაა ესთეტიკური, რომელიც დამოუკიდებელია სარგებლობისაგან. ესთეტიკურ მდგომარეობაში ადამიანი მოჩვენებას ჰქმნის და არ სცელის რეალობას.

შილერი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ადამიანის აღზრდაში ესთეტიკური გემოვნების განვითარებას. „გემოვნება არა მხოლოდ აძლიერებს ჩვენს სიბარულს, არამედ უფრო ცივილიზებულსა გვხდის და გვზრდის". გემოვნების განვითარება დაკავშირებულია გონებრივი სინათლის გაძლიერებასთან, აზროვნებისა და მგრძნობიარობის გაძლიერებასთან. გემოვნება ჰარმონიულად აკავშირებს ერთმანეთთან აზროვნებასა და გრძნობას, სულიერსა და ფიზიკურ ძალებს. მაგრამ იქ, სადაც მიზანი შეიცნებაა, გემოვნება ვერ განვითარდება, ყოველ შემთხვევაში პირდაპირ და უშუალოდ. ისევე როგორც ძნელია ემსახურო შემეცნებას, როცა მშვენიერებას ჰქმნი.

როგორც ვხედავთ, შილერმა ესთეტიკური გაათავისუფლა არა მხოლოდ სარგებლობისა, კანონებისა და ვალდებულებებისაგან, არამედ შემეცნებისაგანაც. ამ მხრივ არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი ახლო დგომა კანტის ესთეტიკასთან.

შ ი ლ ე რ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. როგორც პოეზიაში, ისე ხელოვნების ნებისმიერ დარგში შილერი ავითარებდა თავისუფლების იდეას. ხელოვნება მთლიანად თავისუფლებას უნდა ემყარებოდეს. თავისუფლება კი მას ბუნებრივ მდგომარეობად მიაჩნია. ამიტომაც ხელოვნება, რომელიც ბუნებას ეწინააღმდეგება, არ შეიძლება ნამდვილი ხელოვნება იყოს.

ამას გარდა, ხელოვნება არის პრაქტიკული სიბრძნე, რომელიც ავითარებს ადამიანის ზნეობასა და გონებას. ხელოვნება არის საშუალება იმისა, რომ ადამიანმა შეინარჩუნოს სისუფთავე და გამჭვირვალობა. მან უნდა სთესოს სიამოვნება და ადამიანებს ბედნიერება მოუტანოს. მართალია, მისი მიზანი არაა მორალი, მაგრამ ჭეშმარიტი სიამოვნება მაინც მორალურია. ხელოვნების პირდაპირი მიზანია მშვენიერება, სილამაზე და სრულყოფა. ამ მაღალ მიზანს ხელოვნება გონების საშუალებით ახორციელებს. ხელოვნება მჭიდროდ არის დაკავშირებული მშვენიერსა და ამაღლებულთან.

შილერმა ხელოვნება დაუკავშირა თამაშს და თქვა, რომ ხელოვნება თამაშით გაცილებით მეტ შედეგს აღწევს, ვიდრე მეცნიერება სიტყვითა

და ცხებით. რადგან ცოცხალი სახე მეტად მოქმედებს, ვიდრე მკვდარი ასო და ცნება. სწორედ ამიტომ მიაჩნდა მას მიზანშეწონილად, რომ მეცნიერული შრომები მხატვრულად დაწერილიყო.

ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც თამაშით იქმნებოდა, მას მაინც გარკვეული შრომის ნაყოფად მიაჩნდა. მისი აზრით, მხატვარი-მოქანდაკე მარმარილოს აძლევს გარკვეულ ფორმას, მაგრამ მარმარილო იმავე მარმარილოდ რჩება. მიუხედავად ამისა, თუ ქანდაკებაში ჩვენ აღვიქვამთ მარმარილოს და არა ქანდაკებას, ეს მხატვრული ნაწარმოები არ ვარგებულა როგორც მხატვრული ნაწარმოები.

შილერს შრავალი პროგრესული შეხედულება ჰქონდა თეატრის შესახებ. მისი აზრით, თეატრი მხოლოდ ლამაზ ფეხებსა და ტანს კი არ უნდა აჩვენებდეს, იგი განმანათლებლის როლში უნდა გამოდიოდეს. იგი უნდა ამეღვიძებდეს ბოროტებას, სისულელეს და მანკიერებას, რომელიც კანონმა არ დასაჯა. იგი მხოლოდ ვნებებს კი არ უნდა აღძრავდეს, არამედ უნდა ზრდიდეს ადამიანს: „მანკიერება თეატრის საშინელ სარკეში ისეთ საზიზღარია, როგორც მიმზიდველია სიკეთე".

კარგია ის მსახიობი, რომელიც თამაშის დროს ივიწყებს საკუთარ „მე"-ს და მხოლოდ როლზე ფიქრობს. იგი უნდა იყოს ბუნებრივი, არ იგრიხებოდეს და იმანჭებოდეს. მსახიობი ისევე უნდა გაჰქრეს თავის როლში, როგორც მარმარილო ქანდაკებაში. ამრიგად, შილერს როგორც მსახიობის პიროვნება, ისე მარმარილო მიაჩნდა მასალად ხელოვნების იდეის განხორციელებისათვის. დღესაც არ შეიძლება არ დაეთანხმოთ შილერს, რომ თეატრი მართლაც ზნეობის ამამაღლებელი და გამაფაქიზებელი უნდა იყოს.

ეთიკური პრობლემატიკა შილერთან. შილერი ადამიანის სწორი აღზრდისა და მისი ბედნიერებისათვის აუცილებლად თვლიდა გრძნობისა და გონების ჰარმონიულ შერწყმას, ჰარმონიულ განვითარებას. ისინი ერთმანეთს უნდა უწყობდნენ ხელს და წონასწორობაში იყვნენ, როგორც კი ირღვევა წონასწორობა, მაშინვე ირღვევა სრულყოფა. ქცევა, რომელიც მხოლოდ გრძნობებს ემორჩილება, საზიზღარია: ქცევა, რომელიც კანონებს ემორჩილება, ზნეობრივია. ხოლო რომელიც ემორჩილება გონებას, კეთილშობილურია. ის, რაც მხოლოდ გრძნობასა და ინსტინქტს ემორჩილება, არაა თავისუფალი, ხოლო რაც ემორჩილება გონებას, ის ზეგრძნობადია. მას მოაქვს ლაოკოონის მაგალითი. ლაოკოონს შეეძლო გათავისუფლებულიყო ტანჯვისაგან. მაგრამ მან ტანჯვა შეგნებულად, გონებით არჩია, იგი თავისი ნებით მიეიდა სიკვდილთან, არ გაექცა ტანჯვას და დარჩა ადგილზე, როგორც მამა. ამრიგად, ამ შემთხვევაში ესთეტიკურ პათოსს იწვევს ის, რომ მართალია, გვაქვს ტანჯვა, მაგრამ გვაქვს მისი ძლევაც.

შილერი მოწონება-არმოწონების თვისებას გონებას უკავშირებდა. ამავე დროს გონებას ამყარებდა აუცილებლობაზე, გრძნობას — შემთხვე-

ვითობაზე. გრძნობას უკავშირებდა იგი სიამოვნება-უსიამოვნების შეგრძნებას. მისი აზრით, პიროვნება ყოველთვის გონებით უნდა ზომავდეს, რადგან გონება— ესაა ლამპარი წყვდიადში. გრძნობა გამორიცხავს თავისუფლებასა და შემოქმედებას, გონება—ვნებას. გრძნობები მოცემულია დროში და ისინი იცვლებიან, ფორმა კი უცვლელია და ის გონებას განეკუთვნება. ეელური ექვემდებარება ვნებებსა და გრძნობებს, ცივილიზებული ადამიანი კი—იქვემდებარებს მათ. შილერი ადამიანის განვითარების სამ საფეხურს გამოჰყოფდა: გრძნობადობის საფეხური; გრძნობადობისაგან გათავისუფლება—ესთეტიკური საფეხური; გრძნობებზე გამარჯვება და გაბატონება— მორალური საფეხური. გრძნობადობის საფეხურზე ადამიანები პასიურნი არიან, მხოლოდ გონების ბატონობისას ხდებიან ისინი აქტიურნი.

ზნეობრივი აღზრდა ნიშნავს გონებისა და ნებისყოფის განმტკიცებას და ცდუნების შესუსტებას. ზნეობა შველის იმის დათრგუნვას, რაც სიკეთეს ეწინააღმდეგება. შილერის აზრით, „სიკეთე მოიაზრება, მშვენიერება—განიჭვრიტება, სასიამოვნო— იგრძნობა. პირველი გვსიამოვნებს როგორც ცნება, მეორე—უშუალო ჭვრეტით, მესამე—მატერიალურის შეგრძნებით“[7]. სიკეთე ეთანხმება ჩვენი გონების კანონებს, მშვენიერება კი— არა. პიროვნების სათანადო აღზრდისათვის საჭიროა მასში მშვენიერებისა და ამაღლებულის შერწყმა. ამას გარდა, საჭიროა თავისუფლება. ბერძნები უარყოფდნენ ტანისამოსსაც კი, თუ იგი ზღუდავდა ადამიანის თავისუფლებას. თავისუფლებას კი შილერი ბუნებრიობაში ხედავდა.

შილერის აზრით, ფიზიკური სიამოვნება, რომელიც დაკავშირებულია სხეულთან, ხანმოკლეა, მაგრამ ძლიერი, ინტელექტუალური ჭვრეტა, დაკავშირებული აზრთან, გონებასთან, ხანგრძლივია და სუსტი.

პიროვნების აღზრდაში შილერი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა სიახლოვეს ბუნებასთან. მისი აზრით, ველური თრგუნავს ყოველგვარ კანონებს, ბარბაროსი — ბუნებას, განათლებული ადამიანი კი შეგობრობს ბუნებასთან. გარდა ბუნებასთან სიახლოვისა, მას პიროვნების აღზრდის აუცილებელ და ძლიერ საშუალებად მიაჩნდა თავისუფლება. მისი აზრით, თავისუფლება, დაკავშირებული ადამიანის პიროვნებასთან, მყარია, მდგომარეობა კი — ცვალებადი. იგი ფიქრობდა, რომ კაცობრიობა ზოგან უხეშობის მსხვერპლია, ზოგან— გარყვნილებისა და ფუფუნების. „მშვენიერებამ უნდა გამოიყვანოს ადამიანი ამ ორმაგი ქაოსიდან ჰეშმარიტების გზაზე“[8].

მისი აზრით, სიყვარულის დროს ადამიანი თავისუფალია, სიძულვილის დროს — დაძაბული. სიყვარული არ იწვევს ვნებათა ღელვას, არც ჰეშმარიტი სიდიდე—შიშს, სიყვარული ისწრაფის ერთიანობისაკენ, სიძულვილი კი თავის თავშია ჩაკეტილი. წარმოდგენა გვაძლევს ერთეულ ფაქტებს, ხოლო გონება აკავშირებს მათ ერთმანეთთან.

როგორც ვხედავთ, შილერი აღზრდაში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ბუნებას, თავისუფლებას, გონებისა და გრძნობის ჰარმონიულ განვითარებასა და დაკავშირებას, მშვენიერებისა და ამაღლებულის გრძნობების დანერგვას.

შილერი ბუნების შესახებ. შილერის აზრით, ბუნება ჩვენი ბავშვობაა. ჩვენც ასეთნი ვიყავით და გვინდა, რომ კვლავ ასეთნი ვიყოთ. ბუნებრიობა ნიშნავს გულუბრყვილობას, ანუ ბუნებრიობის ხელოვნურობაზე გამარჯვებას. გულუბრყვილოა ბავშვი, რომელიც შესაძლებლობაა მოზრდილთან შედარებით, მოზრდილი კი რეალობაა. გულუბრყვილოა ბავშვი, რომელმაც გაიგო რა სხვისი სილატაკის შესახებ, უნდა, რომ მისცეს მას ყოველივე, რაც აბადია. გულუბრყვილოა ადამიანი, რომელიც მტერსაც კი გაუზიარებს თავის საიდუმლოს, გულუბრყვილოა გენიოსი, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი გენიოსი არ იქნება. გენიალობა სწორედ უბრალოებას ნიშნავს, რადგან გენიოსი მოქმედებს შთაგონებითა და გრძნობით. მოქმედებისა და სიტყვის გულუბრყვილობა კი არის გრაცია. ჩვეულებრივი ადამიანი ბევრს ფიქრობს გამოთქმაზე, გენიოსი კი არა.

ჩვენ ბედნიერნი ვიყავით მაშინ, როცა ბუნების შვილნი ვიყავით, ბუნებასთან ერთად დავკარგეთ ნეტარებაც და სრულყოფაც. კულტურამ დაამძიმა ადამიანი, მაგრამ ბუნებასთან დაბრუნება არ უნდა მოხდეს გონებრივი მონაპოვრების შეწირვის ხარჯზე, არამედ მას უნდა მივყავდეთ მოწიფულობამდე, იდეალის და სინამდვილის შეკავშირებამდე, რაც მშვენიერია.

ჩვენი განათლება არაფერია ბერძნების ბუნებრიობასთან შედარებით. ისინი იყვნენ გრძნობით ახალგაზრდა, გონებით მომწიფებული, ერთდროულად ნაზი და ენერგიული, მოაზროვნე და მხატვარი, ფორმითა და შინაარსით აღსავსე.

საჭიროა, რომ ჩვენც ვიყოთ ჰუჭყში სუფთანი, მონობაში—თავისუფალნი, არასიმყარეში—მყარნი, ანარქიაში—კანონების მიმდევარნი. როცა ბუნებას განვიცდით, მაშინ ჩვენ პასიურნი ვართ, როცა განვსაზღვრავთ — აქტიურნი, ხოლო როცა წარმოვიდგენთ, ვართ პასიურიც და აქტიურიც. კეთილი ეთანხმება ჩვენი ზნეობის კანონს, მშვენიერი კი არა, რადგან ამორალური შეიძლება იყოს მშვენიერი, ხოლო მახინჯი — სასიამოვნო.

სახელმწიფოსა და რელიგიის როლი პიროვნების აღზრდაში. შილერმა მკაცრად გააკრიტიკა თანამედროვე სახელმწიფოებრივი მმართველობის ფორმები. შილერის დაკვირვებით, მის თანამედროვე სახელმწიფოს ეწირებოდა ადამიანთა ბუნებრივი თვისებები. თანამედროვე სახელმწიფო უფრო ადამიანის არსებობას იცავდა, ვიდრე მის უფლებებს, მაშინ, როდესაც მას უფრო ადამიანის უფლებები უნდა დაეცვა. იგი ართმევდა ადამიანს ფიზიკურსა და რეალურს და სამაგიეროდ პირდებოდა შესაძლებელსა და მორალურს. ამიტომ თანამედ-

როვე ბარბაროსულ სახელმწიფოს, ფიქრობდა ის, არ ძალუძს ადამიანის გაქეთილშობილება.

საერთოდ, სახელმწიფოში ზნეობრივი კანონი ძალაშია იმდენად, რამდენადაც მას ეწირება ყოველივე ბუნებრივი. სახელმწიფო თრგუნავს ცალკეულსა და კონკრეტულს, რათა გაიმარჯვოს აბსტრაქტულმა და ზოგადმა. ამით იგი მხოლოდ საკუთარი არსებობის განმტკიცებას ლაძობს.

აიროვნების ბედნიერების მიზნით, მისი აზრით, აუცილებელი იყო, რათა აუცილებლობის სახელმწიფო შეცვლილიყო თავისუფლების სახელმწიფოთი". სახელმწიფოს საყრდენად უნდა იქცეს თავისუფლება. ეგი პატივს უნდა სცემდეს ადამიანს არა როგორც გვარეობითს, არამედ როგორც ინდივიდუალურ არსებას. „ნუთუ ადამიანის დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ ცნობილი მიზნისათვის უარყოს თავისი თავი?" ამ კითხვას შილერი უარყოფითად პასუხობდა და ამიტომაც ფიქრობდა, რომ ან სახელმწიფო მოსპობს პიროვნებას, ანდა პიროვნება გახდება სახელმწიფოს მიზანი. სახელმწიფოს მოქმედების საყრდენი კი უნდა ყოფილიყო თავისუფლების პრინციპები, მიზანი—ადამიანი, მისი აღზრდა და ბედნიერება. ამრიგად, შილერის აზრით, სახელმწიფო უნდა ყოფილიყო ადამიანთა ყოველმხრივი აღზრდა-განვითარების ძირითადი იარაღი. და თუ მის თანამედროვე სახელმწიფოში ეს შეუძლებელი იყო, იმიტომ რომ არ ეარგოდა თვით სახელმწიფო. აქედან გამომდინარე, იგი სახელმწიფოს საფუძვლიან გარდაქმნას მოითხოვდა — ძირითადად თავისუფლების მიმართულებით.

შ ი ლ ე რ ი გ რ ა ც ი ი ს ა და ღ ი რ ს ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ. შილერს ესთეტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია შეხედულებებს გრაციისა და ადამიანური ღირსების შესახებ. შილერის აზრით, „გრაცია არის სხეულის სილამაზე, წარმოშობილი თავისუფლების ზემოქმედებით". სხეულებრივი სილამაზე ბუნების საჩუქარია, გრაცია კი ადამიანის საკუთარი მონაპოვარია. გრაცია არ წარმოიშობა მაშინ, თუ ადამიანს გრძნობა იმორჩილებს. გრაცია უკავშირდება მორალს და მისი საფუძველია სული ადამიანისა. იგი გამოხატავს ზნეობრივ დახვეწილობას. გრაცია იმყოფება იმ ადამიანში, რომელშიც სული და სხეული ჰარმონიულ მთლიანობაშია. „ამრიგად, მხოლოდ მშვენიერ სულში იმყოფება ჰარმონიაში გრძნობა და გონება, მოვალეობა და მიდრეკილება და გრაცია მისი გამოხატულებაა ცოცხალ ბუნებაში"[10]. ასეთი სული ალამაზებს სხეულსაც და ის უპირატესად ქალებს; გრაცია მიმზიდველობაა, იგი მოძრავია, ჩნდება და ქრება. გრაციის არსებობას თვით პიროვნება ვერ გრძნობს. ქველი ბერძნები მას ქამრით გამოხატავდნენ.

„როგორც გრაცია არის მშვენიერი სულის გამოხატულება, ღირსება ამაღლებული აზროვნების გამოხატულებაა"[11]. ღირსება ჩვეულებრივად აშშვენებს ხელმძღვანელ პირებს, გრაცია — ქვეშევრდომთ. სრულყოფილ ადამიანს კი ახასიათებს ორივე. ღირსება იწვევს პატივისცემის გრძნობას,

გრაცია — სიყვარულს. სულის თავისუფლება წარმოიშობა ინსტინქტებზე ბატონობით, ხოლო მისი გარეგნული გამოხატულება, ღირსება. „ამრიგად, გრაცია არის ნებაყოფლობითი მოძრაობის თავისუფლება, ღირსება კი მისი მოთოკვაა"...[12] გრაციის უმაღლესი ფორმაა მომხიბვლელობა, ღირსებისა — დიდება. ღირსების დამახინჯებაა მედიდურობა, გრაციისა — ბანჯგვლიანობა. არსებობს მოჩვენებითი გრაცია, რაც დამახასიათებელია მსახიობებისათვის, მოჩვენებითი ღირსება კი სწავლულებისათვის არის დამახასიათებელი.

შილერის შეხედულებები აღზრდაზე, მიუხედავად მრავალი პროგრესული მომენტისა, დამძიმებულია იდეალისტური სულისკვეთებით, რაც განსაკუთრებით კარგად გამოვლინდა ღვთაების საკითხში. შილერი ვარაუდობდა, რომ მთელი სამყარო არის ღვთაების შემოქმედება. მისი უმაღლესი ქმნილება არის ადამიანი. ამავე დროს ღვთაება არის უმაღლესი მიზანი და უმაღლესი მშვენიერება, ამიტომ საჭიროა, რომ ადამიანი უახლოვდებოდეს მას, ცდილობდეს მიემსგავსოს მას. მაგრამ ღვთაების წვდომა შეუძლებელია ადამიანის განსაზღვრულობის გამო.

ამრიგად, მშვენიერება შილერს ესმოდა თავისუფლების გამოხატულებად მოვლენაში. თავისუფლებას კი იგი თვლიდა ბუნებრიობად, რასაც იგი გულუბრყვილობასაც უწოდებდა. შილერი მშვენიერებას და საერთოდ, ესთეტიკურ მოვლენებს მორალთან მჭიდრო კავშირში განიხილავდა.

ტრაგედიის გაგებაში იგი არისტოტელეს პოზიციაზე იდგა და ფიქრობდა, რომ ტრაგედია ტანჯვის საშუალებით თანაგრძნობას იწვევს. ტრაგედიაში სიამოვნების განცდა აიხსნება ადამიანის ფსიქიკით, რადგან მას მოსწონს ტანჯვა, რომელიც თვით მას არ ემუქრება განადგურებით. ტრაგედიის ამოსავალი პრინციპი არის თავისუფლება.

ამაღლებულის გრძნობა დაკავშირებულია ჩვენი ფიზიკური შეზღუდულობისა და გონებრივი უპირატესობის შეგნებასთან. პრაქტიკული ამაღლებული ეწინააღმდეგება ჩვენს ფიზიკურ არსებას, თეორიული — გონებრივს, პათეტური ეხება თავისთავად ამაღლებულ მოვლენებს, სადაც ამიტომაც არაა საჭირო ჩვენი ფანტაზიის ჩარევა. ამაღლებულით გაჩენილი გრძნობა ტანჯვისა და სიხარულის ნარევია.

პოეზიას იგი განუყრელად უკავშირებდა ბუნებას. ასხვავებდა გულუბრყვილო და სენტიმენტალურ პოეზიას. პირველი თვით არის ბუნება, მეორე კი გამოხატავს მის დაკარგვას და ამიტომ იდეალისკენ სწრაფვას. ხელოვნებაში იგი ავითარებდა თამაშის თეორიას. ხელოვნება აღზრდის ძლიერ საშუალებად მიაჩნდა. შილერის აზრით, ესთეტიკური მსჯელობა თავისუფალია ყოველგვარი შეზღუდულობისაგან. ის დაუინტერესებელი მსჯელობაა.

შილერი მოითხოვდა ადამიანის ჰარმონიულ აღზრდას, რაშიც მის გონებრივ და ფიზიკურ განვითარებას გულისხმობდა. ადამიანთა ბედნიერებისათვის აუცილებლად მიაჩნდა დაბრუნება ბუნებასთან და სა-

ხელმწიფოს გარდაქმნა იძულებითიდან თავისუფლების სახელმწიფოდ; ამ შემთხვევაში სახელმწიფო იქცეოდა ადამიანთა აღზრდისა და ბედნიერების საშუალებად.

გრაციაში იგი ბუნებრიობას გულისხმობდა, ღირსება კი ამაღლებული აზროვნების გამოხატულებად მიაჩნდა.

ჰეგელის ესთეტიკა. ჰეგელი ესთეტიკის ობიექტისა და მშვენიერების შესახებ. ჰეგელი კითხულობდა ლექციების კურსს ჰაიდელბერგისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში, რის საფუძველზეც შეიქმნა მისი „ესთეტიკა". მასში ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ ტერმინი „კალისტიკა"[2] არაა საკმარისად ვრცელი ხასიათის „ესთეტიკისა", რადგან ეს უკანასკნელი უფრესად პოპულარულია და გაძნელდება მისი შეცვლა „კალისტიკით".

ჰეგელი ტრადიციულად ესთეტიკის ობიექტად თვლიდა მშვენიერებას, მაგრამ იქვე შენიშნავდა, რომ ესთეტიკის ობიექტია არა „მშვენიერების ფართო სფერო", არამედ მხოლოდ „მხატვრული შემოქმედება"[3]. შემდეგ მან უფრო ზუსტად აღნიშნა, რომ ესთეტიკის ობიექტია ხელოვნების მშვენიერება, რომელიც მშვენიერების იდეის ადეკვატურია. აქედან გამომდინარე, ჰეგელი საკმაოდ გამორიცხავდა ესთეტიკის განხილვის სფეროდან ბუნების მშვენიერებას, რის გამოც მან ესთეტიკას უწოდა „ხელოვნების ფილოსოფია", ანუ „მხატვრული შემოქმედების ფილოსოფია". ამით ჰეგელმა მნიშვნელოვნად დააიწროვა ესთეტიკისა და მშვენიერების ფარგლები.

ჰეგელს მოტანილი აქვს არგუმენტები იმის დასასაბუთებლად, თუ რატომ არ თვლის ბუნების მშვენიერებას ჭეშმარიტ მშვენიერებად. მისი აზრით, ბუნების მშვენიერება არაა სრულყოფილი, დასრულებული მშვენიერება. ბუნების მშვენიერების შეცნობა ნიშნავს მშვენიერების შეცნობას მის გრძნობად ხელშია. ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებას შორის არსებობს არა არსებითი, არამედ მხოლოდ ხარისხობრივი განსხვავება, მაგრამ ისინი ერთ სიბრტყეში მაინც არ მდებარეობენ. ბუნების მშვენიერება არაა თავისუფალი სულის შემოქმედება. ბუნება არის გონის შეზღუდვა, ამიტომ გონი იძულებულია დაუბრუნდეს თავის თავს. ხელოვნებაც გონის დაბრუნებაა თავის თავთან.

შემდეგი არგუმენტი, ბუნების მშვენიერების უარსაყოფად წამოყენებული, უფრო სუსტია. ჰეგელის აზრით, დღემდე არავის არ შეუქმნია გამოკვლევა, მით უმეტეს, მეცნიერება, ბუნების მშვენიერების შესახებ[4].

გარდა ამისა, „ჩვენი წარმოდგენებიც ბუნების მშვენიერებაზე უაღრესად განუსაზღვრელია" — ფიქრობდა ის. ამიტომ არ შეიძლება ლაპარაკი ამ მშვენიერების კრიტერიუმის შესახებ.

ჰეგელმა თავისი კონცეფცია ამ მიმართულებით უკიდურესობამდე მიიყვანა: „თვით უხეირო და უცაბედი აზრიც, როგორიც კი ადამიანს

თავში მოუვა, უფრო მაღლა დგას ბუნების ნებისმიერ ნაწარმოებზე. რადგან ამისთანა უცაბედ აზრში წარმოდგენილია გონისეულობა და თავისუფლება... ბუნების არსებობა თავის თავში თავისუფალი და თვითცნობიერი არ არის... ბუნებრივი მშვენიერი, როგორც არასრულქმნილი, არასრული სახე (მშვენიერებისა)... ელინდება მხოლოდ გონის ჩაფიქრებული მშვენიერის უკუფენის (რეფლექსიის) სახით"[6].

როგორ ესმის ჰეგელს მშვენიერება? იგი, პირველ ყოვლისა, არის იდეა, იგი არის ხელოვნება. „ხელოვნება მოწოდებულია ხელოვნება გაძლიერებულად გრძნობადი განსახიერების ფორმაში" აქ გაშიფრას მოითხოვს სიტყვა „ხელოვნება". იგი ჰეგელს ესმოდა როგორც აბსოლუტის ნათელყოფა და წვდომა. ამრიგად, თუ „ხელოვნების" ადგილზე აბსოლუტურ სულს მოვათავსებთ, მივიღებთ ასეთ ფორმულას: მშვენიერება აბსოლუტური სულის გამოვლენა ან ნათელყოფაა. აბსოლუტური სული აქ შინაარსის როლშიც გამოდის, ამიტომ იგივე ფორმულა ასეც შეიძლება იქნას გაგებული: მშვენიერება არის აზრის სახეებით ანუ ფორმებით გადმოცემა. ამ გაგებამ ფართო პოპულარობა და გავრცელება ჰპოვა.

მიუხედავად ამისა, ჰეგელისათვის მშვენიერება იყო არა აბსტრაქტული, არამედ კონკრეტული. მაგრამ რადგან მშვენიერება მისთვის სუბიექტში ხორციელდებოდა, ამიტომ, საბოლოო ჯამში, იგი სუბიექტური იყო. რომლის გაობიექტურება ხდებოდა იდეის მეშვეობით.

ჰეგელი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნების უზარმაზარი პანთეონის არქიტექტორი და მშენებელი არის მშვენიერების იდეა. ხოლო ამ გრანდიოზული პანთეონის მშენებლობა დამთავრდება მხოლოდ მსოფლიო ისტორიის ათასწლიანი მუშაობის მანძილზე[7].

ჰეგელი მშვენიერების გამოვლენას ხედავდა სიცოცხლეშიც, რომელიც მას ბუნებასთან შედარებით უფრო მაღალ საფეხურად მიაჩნდა.

ჰეგელის მშვენიერების იდეა არ გამორიცხავს რეალობას. იგი ცნებისა და რეალობის ერთიანობაა. მისი იდეალურობა ამ გრძნობად რეალობაში ვლინდება. მაგრამ რადგან, მისი აზრით, ფორმა და გამოსახულება ბოჭავს აბსოლუტურ იდეას, ამიტომ ხელოვნება მშვენიერება მისთვის ნიშნავდა იდეალურის გათავისუფლებას ყოველგვარი ფორმისაგან და სუფთა შინაარსისადმი დაბრუნებას.

აზუსტებდა რა თავის აზრს მშვენიერების შესახებ, ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ მასში გულისხმობდა არა ისეთ იდეას, როგორიცაა. მაგალითად, სიკეთისა და ხელოვნებისა, არამედ სუბსტანციალურ, საყოველთაო საწყისს, სამყაროს სუბსტანციას, აბსოლუტურ და არა გრძნობად მატერიას[8].

ჰეგელი მშვენიერების იდეის თუ ცნების არსებობის სამ ფორმას ასხვავებდა 1. თავისთავადი მშვენიერება, 2. ბუნების მშვენიერება და 3. ხელოვნების მშვენიერება. ორი უკანასკნელი მას მშვენიერების იდეის შიერ თავისი თავის უარყოფად მიაჩნდა, რადგან ხელოვნება არსებობა მშვენიერებისა, მისი აზრით, იყო მშვენიერების იდეის თავისთავადი, დამოუ-

კიდებელი, ანუ სუფთა არსებობა. იდეა იყო მშვენიერების შინაარსი, ხელოვნება და ბუნება კი მხოლოდ მისი არსებობისა და გამოვლენის ფორმები.

როდესაც ჰეგელმა მშვენიერება ცნებად და იდეად აქცია, ამით იგი დაუპირისპირდა კანტს, რომელიც კატეგორიულად უარყოფდა მშვენიერების იდეის, ცნებისა და განსაზღვრების არსებობას.

ჰეგელი აღნიშნავდა მშვენიერების რელატიურობასაც როდესაც მსჯელობდა იაპონელის, ჩინელის, ევროპელის და სხვათა წარმოდგენებია განსხვავებაზე მშვენიერების შესახებ.

აშაღლებული ჰეგელის გაგებით არის გრძნობადობისაგან აბსოლუტის გათავისუფლება. ესაა აბსოლუტური თავისუფლების განხორციელება. „რაც სულიერის არსებობის საფუძველია.[10] ამაღლებულში სული არსებობს თავის თავში. იგი შინაგანია, რომელიც ვერ პოვებს გამოხატულებას გრძნობადში. სხვაგან ჰეგელი მას უწოდებს უსასრულოს. რომელიც სასრულოვანზე და გარეგნულ გამოვლენებზე მაღლდება. აშაღლებულის ნიშნად ჰეგელი ასახელებს ინდურ პანთეიზმს და ებრაულ პოეზიას, რომელიც ემსახურება ღმერთის განდიდებას. საერთოდ, რელიგია, მისი აზრით, ღვთაების სუბსტანციალურ ერთიანობას და მის განდიდებას ემსახურება[11]. წინააღმდეგ კანტისა, ჰეგელი მას არ თვლის სუბიექტურად. პირიქით, ობიექტურ არსებობას მიაწერს.

ჰეგელი ხელოვნების მიზნის შესახებ. იმისათვის, რომ გაერკვია ხელოვნების დანიშნულება, ჰეგელს დასჭირდა იდეისა და იდეალის გახსხვავება და მათი მნიშვნელობის დადგენა. ჰეგელის აზრით, იდეა არის ზოგადი, აბსოლუტური, მშვიდი და უძრავი: გამოვლენილი სუბიექტის შემოქმედებაში, იგი მოძრავი ხდება. იდეა თავისი დამოკიდებული არსებობისას მისაწვდომია აზრისათვის, მეორე შემთხვევაში — გრძნობისათვის. ეს მეორე ფორმა არის ხელოვნებაში მისი არსებობა იდეალის სახით. სრულ თავისუფლებას იდეა აღწევს უმაღლეს შემოქმედებაში, რაც ფილოსოფიის ობიექტია. ამიტომ, ჰეგელის აზრით, ფილოსოფია არის რაციონალური თეოლოგია, ანუ ღვთისმეტყველება.

ხელოვნება ჰეგელს მიაჩნია აბსოლუტური სულის გამოვლენად და განხორციელებად, რაც ამაზე დროს იდეალის გამოვლენასა და განხორციელებას ნიშნავს. ჰეგელის აზრით, ვერავითარი ბუნებრივი არსება ვერ გამოხატავს ღვთაებრივ იდეალს ისე, როგორც ხელოვნება. ზოგჯერ ჰეგელი ხელოვნების საბოლოო და ძირითად მიზნად ჰეშმარიტებასა თვლის. მაგრამ ჰეშმარიტება ამ შემთხვევაშიც ისევ იდეალს ან უმაღლეს იდეალურ სუბსტანციას გულისხმობს. ხელოვნების დანიშნულებას ჰეგელი ხედავდა სულის უმაღლესი ინტერესების შემეცნებაში. ხელოვნება შეიცნობს საყოველთაო არსს, საყოველთაო საწყისს, სულისა და ბუნების სუბსტანციალურ საწყისს. იგი გადმოსცემს მარადიულ, მუდმივ შინაარსს, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს არა ერთისთვის, არამედ ბევრისთვის. ხელოვნება არ ჩერდება გარეგანზე, არამედ ავლენს სულიერს, შინაგანს. მა-

შესადამე, მისი აზრით, ხელოვნების მიზანია არა ემპირიული, არამედ ემპირიის მიღმა მდებარე, ზემპირიული, იდეალური არსის შემეცნება. ამიტომაც ხელოვნების მშვენიერების შემოქმედებაში მონაწილეობს სული, რასაც ადგილი არა აქვს ბუნების მშვენიერებაში და სწორედ ამიტომაც, ხელოვნება ღმერთის შემოქმედებას წარმოადგენს.

აქედან გამომდინარე, ჰეგელი უარყოფდა ხელოვნების მიბაძვითს. ანუ ასახვითს ხასიათს. ხელოვნება მიბაძავ რომ ყოფილიყო, მაშინ იგი ბუნებაზე დაბლა იქნებოდა. მიბაძვა გულისხმობს ფორმისადმი მიბაძვას, რაც უფრო ზუსტია მიბაძვა, მით მეტია მოტყუება და სიცრუე. თუმცა შემდეგ იძულებულია დასძინოს, რომ მიბაძვა არის ხელოვნების მხოლოდ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი მიზანი.

ჰეგელის აზრით, სიამოვნება არ შეიძლება იყოს ხელოვნების უმაღლესი მიზანი, რადგან ხელოვნებას, ფიქრობდა ის, აქვს უფრო მაღალი დანიშნულება, ვიდრე გართობა და დასვენება. მისი აზრით, ხელოვნება ვერ შემოიფარგლება მხოლოდ „გრძნობადი განჭვრეტისათვის მუშაობით"[12]. ხაზგასმულია, რომელიც ადამიანის გართობისა და დასვენების ფუნქციითაა შემოფარგლული, მიზანს ვერ აღწევს. მხოლოდ ის შეიძლება ქცეულა ჭეშმარიტი გართობისა და დასვენების საშუალებად, რომელსაც ამაღე დროს ღრმა შემეცნებითი მიზანიც ჰქონია. ჰეგელი სიამოვნებას, როგორც ხელოვნების საბოლოო მიზანს, უარყოფდა იმიტომ, რომ ეს გრძნობადობაა, ხოლო გრძნობადობაში ყოველივე ფანტაზიისა და ავანტიურის ასპარეზია. ამიტომ ხელოვნების დაყვანა სიამოვნებაზე, მისი აზრით, ხელოვნების შეზღუდვას ნიშნავს. ამას გარდა, სიამოვნებას, როგორც ჩვენს გრძნობებზე ზემოქმედების შედეგს, სუბიექტივიზმსა და სკეპტიციზმამდე მიეყავართ.

ამრიგად, განსხვავებით კანტისაგან, ჰეგელი ხელოვნებას აკისრებს არა მარტო გართობისა და სიამოვნების ფუნქციას, არამედ შემეცნებითსაც. მართალია, ამ შემეცნებაში ის, ძირითადად, ბუნებისა და სულის სუბსტანციალური საწყისის შემეცნებას ვარაუდობდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს იყო კანტთან შედარებით წინ წადგმული ნაბიჯი.

ჰეგელის აზრით, „ხელოვნების ნამდვილი ამოცანა გონის უმაღლესი ინტერესების შემეცნებაა, ცნობიერებაა"[13]. ჰეგელი, მართალია, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფანტაზიას, მაგრამ წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ხელოვნებაში ფანტაზიის თავისუფალი ნავარდი ანუ „ფანტაზიის ეერული აღვირახსნილობა" დაენახა, რადგან „გონითი ინტერესები ფორმებისა და სახეების მრავალფეროვნებისა და ამოუწურაობის მიუხედავად, მისი შინაარსისათვის გარკვეულ დასაყრდენ პუნქტებს დაადგენენ"[14]. ამ თვალსაზრისს ჰეგელი უფრო პირდაპირაც გამოთქვამს: „გონისეული და გრძნობადი მხარეები მხატვრულ შემოქმედებაში გაერთიანებული უნდა იყოს"[15]. ამით ჰეგელმა შეზღუდა აგრეთვე ფანტაზიის მნიშვნელობა ხელოვნებაში.

ამიტომ მშვენიერებაც ჰეგელისათვის იყო იდეალურისა და მატერიალურის, გრძნობადისა და გონებრივის ერთიანობა. მისი შემცველი ხელოვნებაც მოქმედებდა როგორც გრძნობაზე, ისე გონებაზე. ის სამყარო, რომელსაც ხელოვნება ჰქმნის, მისი აზრით, არის „სახეების მოჩვენებითი სამყარო“, ხოლო ფანტაზია, რომელიც მონაწილეობს მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში — „გონებისა და გულის ნაყოფია“[16]. ხელოვნების ნამდვილი ამოცანა მას ესახებოდა „გონების უმაღლესი ინტერესების შეგნებად, ცნობიერქმნად“[17].

ჰეგელის აზრით, არც მორალური გაწმენდაა ხელოვნების პირველი მიზანი, რადგან ამ შემთხვევაში მას საკუთარი მიზანი აღარ ექნებოდა. ცხადია, ჰეგელი წინააღმდეგი იყო ხელოვნების მიზნად დარიგება და ჰკუის სწავლება ჩათვლილიყო.

თუ ჰეგელის თეორიას დავაკვირდებით, მასში ადვილად შევამჩნევთ, ჯერ ერთი, ბაუმგარტენის გავლენას კვალს, რომელიც მშვენიერებას მხოლოდ გრძნობად შემეცნებად მიიჩნევდა, მეორე მხრივ კი აქ ამოიკითხება ძლიერი გაღლენის კვალი პლატონისა, რომლის აზრითაც, ყველა მატერიალურ, თვით ადამიანურ შემოქმედებასაც კი იმქვეყნიური, მიღმური საწყისი აქვს იდეის სახით. მთელი ბუნება, ადამიანთა საზოგადოება და მისი შემოქმედება არის ამ იდეის გამოვლენა. ჰეგელისათვის ისევე, როგორც პლატონისათვის, სრული თავისუფლება ახასიათებს მხოლოდ იდეას (პლატონთან სიკეთის იდეას, ჰეგელთან — აბსოლუტურ იდეას), სხეულებრივი, მით უფრო ხელოვნური, ზღუდავს მას. ამიტომ მოუწოდებდა პლატონი ადამიანებს გათავისუფლებულიყვნენ გრძნობადის საპყრობილიდან, მისი ტყვეობისაგან და ამაღლებულიყვნენ იდეალურის ხილვამდე, ანუ სრულ თავისუფლებამდე. ჰეგელს ამ შემთხვევაში, როგორც ვხედავთ, პლატონთან შედარებით ახალი არაფერი არ უთქვამს.

ჰეგელი ხელოვნების ფორმისა და შინაარსის შესახებ. ჰეგელის აზრით, ფორმას ყოველთვის იდეალური შინაარსი აქვს. ფორმა კონკრეტულია, შინაარსი კი ზოგადი. იდეა არის შიშველი ჩეშმარიტება, რომელიც, როგორც კი მიიღებს შესატყვის ფორმას, მაშინვე იდეალად იქცევა. შინაარსი არის აბსოლუტური სული, იდეა, ფორმა კი მისი გამოხატულებაა. ფორმა ელინდება სიმეტრიაში, ჰარმონიაში, სიმწყრესა და კანონზომიერებაში. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები მიმართულია იქით, რომ ზოგად შინაარსს კონკრეტული ფორმა მიეცეს. ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ ლამაზ შინაარსს ემსახურება, არ წარმოადგენს შემოქმედის თავისუფალი ფანტაზიის ნაყოფს. ბუნებაცა და ხელოვნების ნაწარმოებიც მხოლოდ იმდენად არის მშვენიერი, რამდენადაც ის მთლიანია, ხოლო მთლიანობა ორივე შემთხვევაში იდეალურ საწყისს შეაქვს, რომელიც კი არ შეიგრძნობა, არამედ გაიაზრება. ამიტომაც ხელოვნებაში არ ვარგა ნებისმიერი შინაარსი, არამედ მხოლოდ ის, რომელიც კარგად გადმოსცემს იდეალურ საწყისს,

ხოლო თქით ხელოვნება ჰეგელისათვის იყო მოღვაწეობა, სადაც ადამიანებამდე ჭეშმარიტება გრძნობადი ფორმით აღწევს. უმაღლეს ხელოვნებაში ჰეგელისათვის ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს სავსებით შეესაბამებიან, რაც ხორციელდება ხელოვნების განვითარების უმაღლეს საფეხურზე.

ჰეგელი ფორმისა და შინაარსის მიმართების მიხედვით ხელოვნების სამ ძირითად საფეხურს გამოჰყოფდა: 1. აღმოსავლურს, 2. კლასიკურს და 3. რომანტიკულს. აღმოსავლურმა ანუ სიმბოლურმა ხელოვნებამ, მისი აზრით, განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია არქიტექტურაში, კლასიკურმა — სკულპტურაში, რომანტიკულმა — ფერწერასა და მუსიკაში.

ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობა გამომდინარეობს არა მხოლოდ შემოქმედების სისუსტიდან, არამედ შინაგანი გაურკვევლობიდანაც. აღმოსავლეთის ხალხებს, რომლებსაც იდეა არ ჰქონდათ სავსებით გარკვეული, ხელოვნების ფორმაც დაბალი ჰქონდათ. აქ ჩამოყალიბებული და გამოუკვეთელი იდეა ეძებს შესატყვის ფორმას და ვერ პოულობს მას.

ჰეგელი აღმოსავლურ ხელოვნებას, ანუ სიმბოლურ ხელოვნებას, „არაცნობიერ სიმბოლიკასაც“ უწოდებს.

აქ თუ პატივს სცემენ ლომს, პატივს სცემენ როგორც ღმერთს. მნათობებიც ღვთაებრივ არსებებად არის მიჩნეული. სიმბოლიკა გვხვდება ქრისტიანულ რელიგიაშიც, სადაც ნაკურთხი პური გამოხატავს ქრისტეს ხორცს, ღვინო — მის სისხლს, ხოლო მარიამის მიერ ქრისტეს შობა სიმბოლო კი არაა, ღვთაებრივი აქტია.

ზოროასტრულ რელიგიას ჰეგელი აღარ თელის სიმბოლიზმად. აქ მნათობები პირდაპირ და უშუალოდ არიან მიჩნეული ღვთაებებად. სინათლე და ბნელი ამავე დროს სიკეთეა. ზოროასტრულ რელიგიაში სიმბოლიზმი უფრო გვიან იჩრება.

აბსოლუტური სიმბოლიზმია ინდური რელიგია, სადაც ერთმანეთს ერწყმის სასრულოვანი და უსასრულო, აბსტრაქტული და კონკრეტული. საკვირველია, რომ აბსოლუტმა სძლიოს კონკრეტულს, ინდივიდუალურს, ამაღლდეს მასზე. ეს ნიშნავს აბსოლუტის უკედავყოფას.

ეგვიპტურ ხელოვნებაში გვხვდება რიცხვის სიმბოლიკა. მაგალითად, 7,12 მიჩნეულია სიმბოლოებად. საერთოდ, ეგვიპტელების ხელოვნება უტყვია, რადგან სულმა ჯერ კიდევ ვერ იპოვა თავისი თავი, თავისი შინაგანი ცხოვრება, რის გამოც არ შეუძლია ილაპარაკოს ნათელ და გასაგებ ენაზე.

ეგვიპტელთა სიმბოლიკაზე ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს მათი არქიტექტურა: მიწის ქვეშ ბრწყინვალე ლაბირინთები, რომელთაც შიგნით ბოთლის ფორმა აქვთ. გარედან კი სრულიად განსხვავებული. ეგვიპტელები აღმერთებენ ცხოველებს, როგორც სიცოცხლეს, რომე-

ლიც სიკვდილზე მაღლა დგას. ჰეგელის აზრით, ბევრს შეიცავენ „იმპლიციტს“, ხოლო „ექსპლიციტს“ თითქმის არაფერს. მათთან ყველაზე დიდი სიმბოლოა სფინქსი, რომლის ბრჭყალები ზოგან ადამიანის ტოლია. მას აკეთებენ ქვისაგან, მოპრიალებული ზედაპირით. მისი მნიშვნელობის გამოცნობა ძნელია. ის თითქოს გეუბნება „შემიცან მეც და შენი თავიც“.

პირველად ეგვიპტელებს ჰქონდათ მოძღვრება სულის უკვდავებაზე, მის თავისუფლებაზე. აქეთ სულთა ქვეყანაც, სადაც მოსამართლეა ოზირისი. მას კლავენ, მაგრამ იზიდა კვლავ აცოცხლებს. იგი ნილოსის მიმოქცევის სიმბოლოა.

აღმოსავლურ ხელოვნებაში იდეა ჯერ კიდევ არაა სავსებით გარკვეული, დაძრწის და ეძებს შესატყვის ფორმას. ამიტომაც სიმბოლიზმს, კერძოდ, აღმოსავლურ სიმბოლიზმს ჰეგელი ახასიათებს როგორც ბრძოლას ფორმასა და შინაარსს შორის შესატყვისობის დამყარების მიზნით. მაგრამ აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ეს შესატყვისობა მიღწეული არ არის. ხელოვნების განვითარების ამ საფეხურზე იდეას სიმბოლოების საშუალებით გამოხატავენ, მაგალითად, სიმამაცეს — ლომის სახით, ეშმაკობას — მელიის სახით, მარადიულობას — წრის სახით, სამებას — სამკუთხედით და ა. შ. ესაა პანთეისტური, გროტესკული, ფანტასტიკური, უგემოვნო ხელოვნება. მართალია, აღმოსავლური ხელოვნება ამაღლებული ხასიათისაა, მაგრამ აღმოსავლური სიმბოლოები ორაზროვანნი და გაურკვეველნი არიან. ეს გამოწვეულია იმით, რომ სიმბოლოს შინაარსი არის ღრმა და ფართო, ხოლო თვით სიმბოლო გამოხატავს მის მხოლოდ ერთ რომელიმე მხარეს. ამიტომაც აღმოსავლურ ხელოვნებაში ყოველივე ცნობიერების სახით გვევლინება. როცა ეუყურებთ ლომს, გეებადება კითხვა, თუ რა აზრით არის ის ნახმარი: სიმბოლურად თუ გადატანითი? აღმოსავლური ხელოვნება ჩვენში იწვევს სურვილს, ჩაჰარა გადავაბიჯოთ ამ ორაზროვნებას, რათა კეშმარიტ ხელოვნებას მივაღწიოთ.

ჰეგელი განსაკუთრებით ჩერდება პანთეიზმზე, რომელიც აგრეთვე დამახასიათებელია აღმოსავლური ხელოვნებისათვის. პანთეიზმი უფრო პოეზიას ახასიათებს, ვიდრე ფერწერას. რადგან ფერწერა ერთეულებს ხატავს, პოეზია კი ზოგადში, ღვთაებრივ სუბსტანციაში აერთიანებს ყოველივეს. პანთეისტურია აგრეთვე მაჰმადიანობა, ხოლო დასავლური პოეზია უფრო სუბიექტურია და რომანტიკული.

ებრაულ პოეზიასაც ამაღლებული ხასიათი აქვს. მასში ერთეული მდაბლდება იმისთვის, რომ ხაზი გაუსვას სუბსტანციის ამაღლებულობას. აქ ღმერთი თავის თავშია ჩაკეტილი, ერთეული საგნები კი მხოლოდ მისი გამონაკრთომებია.

ამაღლებულია ქრისტიანობაც, რომელიც წარმოადგენს პანთეიზმიდან წარმოშობილ მისტიკას.

ჰეგელი ხელოვნების განვითარების მეორე საფეხურს კლასიკურ

საფეხურად თქლის. ამ ხელოვნებაში იდეა პოულობს შესატყვის ფორმას და იდეაცა და ფორმაც შორის გათიშულობასაც ბოლო ეღება. ამიტომ აზრიც უფრო გამოკვეთილია. აქ სული ინდივიდუალიზირებულია. მამაცი ადამიანი გამოიხატება ისევ მამაცი ადამიანის სახით, გაიძვერა— გაიძვერა ადამიანის სახით და ა. შ. მიუხედავად შინაარსისა და ფორმის შესატყვისობისა, აქაც იშობა წინააღმდეგობა აბსოლუტსა და მის გამოქვეყნებას შორის, რის გამოც იშლება კლასიკური ფორმა ხელოვნებისა და ის რომანტიულში გადადის.

(ხელოვნების განვითარების კლასიკურ საფეხურზე შინაარსი დასრულებულია და ფორმა მისთვის სავსებით შესატყვისია.) უფრო სწორად რომ ვთქვათ, იგი თავისუფალია შემთხვევითისაგან და თვითვე იქცევა თავისავე ობიექტად, ე. ი. აქ სულიერი სცილდება მატერიალურს და დამოუკიდებელ განვითარებას იწყებს. თუმცა კლასიკურ ხელოვნებაში გრძნობადი არ მოსპობილა სავსებით. თუ აღმოსავლურ ხელოვნებაში პირობნება ჰქრებოდა სუბსტანციაში, აქ ეს არ ხდება.

(თავისებურია ღმერთების ადგილი კლასიკურ ხელოვნებაში. მათი მნიშვნელობა შეზღუდულია.) თუმცა ისინი ისე აბსტრაქტულნი არ არიან, როგორც აღმოსავლურში, (მათშიც ბევრია სიმბოლური. ისინი ტიტანები არიან. (თუ ებრაული ღმერთები ვიწრო ეროვნული ღმერთებია. ბერძნულნი — სცილდებიან ვიწრო ეროვნულობის საზღვრებს. ბერძნული ღმერთები განასახიერებენ ბუნებრივ ძალებს, მაგრამ ამავე დროს გასულიერებულნი არიან. ისინი არიან მშვიდნი, თვითდარწმუნებულნი, კეთილშობილნი, სერიოზულნი, თავისუფალნი და ამაღლებულნი. ისინი თავის თავში არიან ჩაღრმავებულნი და თითქოს მაღლდებიან საკუთარ სხეულებრივ არსებობაზე. მაღლა დგანან კოლიზიებსა და წინააღმდეგობებზე. ერთდროულად არიან იდეალურნიცა და ინდივიდუალურნიც. მათი საფუძველი სიმბოლიზმშია საძიებელი. ბერძნებმა დაიწყეს ღმერთების გარეგნული დეტალების უფრო გულდასმით დამუშავება. რაც დაკავშირებული იყო ემოციების აღძვრის საჭიროებასთან. ბერძნული ღმერთების დაღუპვას იწვევდა წინააღმდეგობა აბსოლუტურსა და ინდივიდუალურს შორის. შესაძლებელია ეს გამოწვეული იყო იმითაც, რომ მათ აკლდათ ადამიანური ნიშნები, რაც მათ ქრისტიანობამ მისცა. ჰეშმარიტი ქრისტიანობისათვის უცხო იყო სხეულის უარყოფა, რადგან ქრისტე თვითონ ადამიანი იყო საბოლოო ჯამში.

(კლასიკურ ხელოვნებაში ღმერთებისაგან განსხვავდებიან ისეთი ადამიანები, როგორებიც იყვნენ პრომეთე, სიზიფე, ტანტალი და სხვები. პრომეთემ ხომ ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა, რათა მიეტანა ადამიანებისათვის, ათენას მოსტაცა ქსოვის ხელოვნება და სიბრძნე, რის გარეშე ძნელი იქნებოდა ცეცხლის გამოყენება. ამიტომ მიაჯაჭვეს ღმერთებმა პრომეთე სკვითების მთაზე, ტანტალი მიწის ქვეშ გაგზავნეს, ხოლო სიზიფს ქვის განუწყვეტელი ატანა და დაგორება მიუსაჯეს. |

ხელოვნების განვითარების მესამე საფეხური, ჰეგელის აზრით, არის რომანტიკული ხელოვნება, სადაც კვლავ წინააღმდეგობაა ფორმასა და შინაარსს შორის. პირველი საფეხურისაგან განსხვავებით, იდეა აქ უფრო დახარისხებულია, მაგრამ იგი ვერც აქ ნახულობს შესატყვის ფორმას. ამიტომ ხელოვნება აქაც განუწყვეტლივ ეძებს ფორმას, რომელიც უკეთ გადმოსცემს მომწიფებულ და დახარისხებულ სულიერ შინაარსს. რომანტიზმში კლასიკურის დაშლის შედეგია. აქ სულიერი საწყისი დამოუკიდებლობას იძენს და ხელოვნებაც სწორედ ამას გამოხატავს — სულის დაბრუნებას თავის თავისადმი. ჰეგელი რომანტიზმის ყოველ სახეს განიხილავს როგორც გრძნობადისაგან განთავისუფლებას და სულიერი საწყისის დაბრუნებას საკუთარ თავთან.

ადამიანი აქ ღმერთის სახით არის წარმოდგენილი, რომელიც ცდილობს სძლიოს ინდივიდუალურ განსაზღვრულობას. ხელოვნებაც ინდივიდუალურია და ზოგადს შორის ამ დაპირისპირებას გამოხატავს. კერძოდ, ქრისტეს წამება წარმოადგენს იდეალურის ანუ აბსოლუტურის საკუთარი თავისადმი დაბრუნებას, სხეულის დამარცხებას და სულის გამარჯვებას. ამრიგად, რომანტიკულ ხელოვნებას სჭირდებოდა სულიერი და სხეულებრივი ტანჯვის ნეტარებად და ბედნიერებად გადმოცემა, მაგრამ ეს უკიდურესად ძნელი იყო და ყოველთვის ვერ ხერხდებოდა. ამიტომაც ამას სიყვარულის სახით გადმოსცემდნენ. მარიამის სიყვარული ზოგადი და ინდივიდუალური დედობრივი სიყვარულის გაერთიანებას გამოხატავდა.

ჰეგელი, ეხებოდა რა რელიგიურ საკითხებს ხელოვნებაში, პარალელურად ასკეტიზმის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. მას ასკეტიზმი საზიზღრობად მიაჩნდა, ჰგმობდა თვითგვემასაც. თვალსაჩინოებისათვის მოჰყონდა ასეთი მაგალითი: ერთი ასკეტი 20 წლის განმავლობაში თავისი ოჯახის კიბის ქვეშ ცხოვრობდა როგორც უცხო და მხოლოდ სიკვდილის წინ გამოუტყდა ოჯახს თავის ვინაობაში.

რელიგიურიდან საერო ცხოვრებისაკენ გარდამავალ საფეხურად მიაჩნდა ჰეგელს რაინდობა. მისი აზრით, რაინდობას საფუძვლად უდევს პირადი ღირსებისა და პატივმოყვარეობის გრძნობა. მისი აზრით, ღირსების თვისება ძველი ბერძნებისათვის უცნობია. ეს გრძნობა ხშირად წვრილმანებში იჩენს თავს. გარდა ამისა, რაინდობისათვის დამახასიათებელია სიყვარული. ეს თავისებური სიყვარულია, როცა რაინდი თავის თავს საყვარლით ივიწყებს, იდეალურად უერთდება სხვა სქესის წარმომადგენელს და იდეალურად არსებობს მასში. ბერძნებისათვის სიყვარული უფრო ხორციელი ტკბობა იყო, ხოლო რაინდობასა და რომანტიზმში იგი სულიერი ლტოლვაა. სიყვარული რაინდობაში ემყარება თავისუფალ არჩევანს და სუბიექტის კაპრიზს. რაინდის ერთგულება ბატონისადმი კი არა მხოლოდ მორჩილებაა, არამედ პატივისცემაც, რაც თავისუფალ არჩევანსა და რაინდის გადაწყვეტილებას ემყარება. რაინდობა, ჰეგელის

აზრით, შემთხვევითობის შედეგია და მას სუბსტანციალობა აკლია. მასში კოლიზიებს ჰქმნის წინააღმდეგობანი სახელმწიფოსთან, სამშობლოსთან და სხვა შემთხვევით მოცლენებთან.

ჰეგელი ხელოვნების სახეების შესახებ. ხელოვნების სახეებს ჰეგელი აჯგუფებს აბსოლუტურ სულთან სიახლოვის მიხედვით. არქიტექტურა იყენებს მკვრივ მასალას, რითაც ძნელია აბსოლუტის ფორმის გადმოცემა. ამიტომ იგი იძულებულია მიმართოს სიმბოლოებს, რაც ნაძალადევისა და ხელოვნურის შთაბეჭდილებას სტოვებს. მაგრამ ჰეგელი ამავე დროს არ უარყოფს, რომ არქიტექტურას შეუძლია გადმოსცეს ადამიანის როგორც სულიერი, ისე მატერიალური ინტერესები. არქიტექტურაში ჰეგელი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა ფორმის ხაზების სისწორესა და სიმეტრიას. ეს საჭიროა ფერწერაშიც, მაგრამ არა იმ ფერწერაში, რომელიც განვითარების მაღალ საფეხურზე დგას.

სკულპტურა უკეთ ახერხებს აბსოლუტური იდეის გადმოცემას. სკულპტურის განვითარება უმაღლეს საფეხურს აღწევს კლასიკურ პერიოდში, რის შემდეგ ხდება დაცემა.

სკულპტურის შემდეგ ჰეგელი ხელოვნების ფორმებს განალაგებს შემდეგი თანმიმდევრობით: ფერწერა, მუსიკა, პოეზია. მუსიკასა და პოეზიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ტაქტს, რითმსა და რიტმს. მაგრამ რაც უფრო ღრმაა პოეზია, მით უფრო ნაკლებ ინტერესებს სისწორე და სიმეტრია და უფრო მეტად ჰარმონიისაკენ მიისწრაფის. ფერწერაში საჭიროა ფერების სისუფთავე, მუსიკაში — ბგერებისა. მაგრამ არ კმარა სისწორე, სიმეტრია და ჰარმონია. საჭიროა, რომ ისინი შინაგანი სულიერი სიღრმით განიმსჭვალონ.

ხელოვნების ფორმათაგან იგი ყველაზე მაღლა აყენებს პოეზიას, რომელსაც შეუძლია გრძნობადობისაგან გათავისუფლება. მას შეუძლია გამოყოს არსებითი, მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი და ამრიგად დაძლიოს შემთხვევითობა. პოეტი რომ დეტალების გადმოცემას მისდევდეს, მისი ნაწარმოები საინტერესო არ იქნებოდა. პოეზიას, იმისათვის, რომ განახორციელოს აბსოლუტური სულის გადმოცემა, არ ბოჭავს გრძნობადი მასალა. სული ხომ შინაგან დროსა და სივრცეში არსებობს.

საინტერესოა სიმეტრიის, ჰარმონიისა და პროპორციის ჰეგელისეული გაგება. პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველივე ეს ჰეგელისათვის არის ფორმის გამოვლენა. სიმეტრიას ჰეგელი განმარტავს, როგორც იგივეობრივში განსხვავებულსა და უცხოს. ამგვარად, სიმეტრია მისთვის ყოფილა არაიგივეობრივი ფორმების გამეორება იგივეობრივ კავშირში[18]. თუ სიმეტრია არაიგივეობრივის გამეორებაა, სისწორე პირიქით, ერთი და იმავეს გამეორებაა. კანონზომიერება კი, მისი აზრით, არის გარკვეული მხარეების კავშირებისა და ერთიანობის გამოხატულება, რაც ჩვენს გრძნობადობას სიამოვნებას ანიჭებს. ჰარმონია არის

ხელნის არსებიდან გამომდინარე განსხვავებული თვისებების ერთიანობა. ამ დროს აუცილებელია წინააღმდეგობის თავიდან აცილება.

ჰეგელი ხელოვნების მიმართების შესახებ რელიგიასა და მეცნიერებასთან. ჰეგელმა ხელოვნება ბუნებაზე მაღლა დააყენა. სამაგიეროდ დაუკავშირა რელიგიასა და ფილოსოფიას. მისი აზრით, ხელოვნებას მაშინ შეუძლია თავისი დიადი ამოცანის განხორციელება, როდესაც მათთანაა დაკავშირებული.

ჰეგელს აზროვნების განვითარება შემდეგ საფეხურებად წარმოუდგენია: 1. გრძნობადი საფეხური, სადაც ჭეშმარიტება გრძნობად ფორმაში გვეძლევა, 2. რელიგიის საფეხური, სადაც ჭეშმარიტება წარმოდგენაში გვეძლევა, 3. ფილოსოფიის საფეხური, სადაც მიზანია სუფთა აზროვნება.

პირველ საფეხურს იგი აკუთვნებს ხელოვნებას. ხელოვნება ყოველივეს, თვით ყველაზე განყენებულ მოვლენასაც კი გრძნობად სახეებში ახვევს. იგი იყენებს მოჩვენებითობასაც კი, თუ ეს მას დასჭირდა მასალის თვალსაჩინოებისთვის. საერთოდ, გრძნობადობით ხელოვნება გვატყუებს და ცდილობს ის სინამდვილედ წარმოგვიდგინოს. მაგრამ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია გაბრძოლება გძნობადობისაგან გათავისუფლებისათვის და ჭეშმარიტების სამყაროში გადასვლისათვის აბსოლუტური სულის უკვდავი ბუნების გამოსავლენად. ამდენად, მას შემარიგებელი ანუ შუალედი პოზიცია უკავია გრძნობადობასა და გონებას შორის. როგორც ვხედავთ, კანტისაგან განსხვავებით, ჰეგელთან ხელოვნება ვერ მოთავსდა მხოლოდ გრძნობადობის სფეროში და გაიჭრა გონებამდე ასამაღლებლად. ამიტომ მხატვრულ შემოქმედებაში ჰეგელისათვის სულიერი და გრძნობადი შერწყმულია. გრძნობადობისაგან გათავისუფლებული სული გადადის წარმოდგენებზე რელიგიაში. ამრიგად, რელიგიას ჰეგელი ხელოვნებაზე მაღლა აყენებს, რადგან, თუ ხელოვნება სარგებლობს გრძნობადი მასალით, რელიგია — წარმოდგენებით, რაც გრძნობადობაზე მაღლა დგას.

როგორც რელიგიაზე, ისე ხელოვნებაზე მაღლა დგას მეცნიერება, რომელიც ცნებას უბრუნებს სისადავეს და უბრალოებას. იგი ყოველივეს მხოლოდ აზრის პოზიციებიდან აანალიზებს. მეცნიერება სწავლობს აუცილებელს, ხელოვნება — შემთხვევითს, ანუ იმას, რაც კანონსა და დასაბუთებას არ ექვემდებარება. ხელოვნების საგანი არ ექვემდებარება არც რეფლექსიას და მეცნიერული ანალიზის მოთხოვნებს.

ჰეგელი, როგორც კანტი, უარყოფდა სპეციფიკური მეცნიერული ტალანტის არსებობას. მეცნიერება მას ჩვევისა და ვარჯიშის შედეგად მიაჩნდა. მისი აზრით, გენიოსის ნიჭი იელვებს ახალგაზრდობაში, მაგრამ იგი დასრულებულ ნაწარმოებს ჰქმნის მოხუცებულობაში, როგორც გოეთე და შილერი. გენიოსი ჰეგელს ესმის როგორც ადამიანი, რომელსაც შესწევს უნარი შექმნას ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები, ადამიანი,

რომელსაც აქვს უნარი განაცითაროს და აეარჯიშოს ეს უნარი. ამიტომ, მისი აზრით, გენიოსს სჭირდება როგორც თანდაყოლილი ნიჭი, ისე გაეარჯიშება.

ხელოვნების მეთოდიკის საკითხები ჰეგელის ესთეტიკაში. ჰეგელის ესთეტიკის ზოგადი თეორია იდეალისტურია, მაგრამ მეთოდიკური პრობლემატიკა უფრო რეალისტურად არის მის მიერ გადაწყვეტილი.

ჰეგელის აზრით, ხელოვნებათმცოდნეს სჭირდება დიდძალი მასალა ხელოვნების ისტორიიდან: ამიტომ იგი აკრიტიკებდა არისტოტელეს „პოეტიკას“ და ლონგინის ტრაქტატს „ამაღლებულის შესახებ“, რომ ისინი დაწერილი არიან მცირე მასალის განზოგადების საფუძველზე.

ჰეგელის აზრით, ხელოვნების ნაწარმოებთა კვლევის პირველი ეტაპი არის ემპირიული კვლევა, მეორე — თეორიული კვლევა და განზოგადება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჰეგელი ხელოვნების ნაწარმოებთა კვლევაში წინაალმდეგია შიშველი აბსტრაქტულობისა. იგი ნაწარმოებთა კონკრეტული, ემპირიული კვლევის მომხრეა.

ჰეგელი მოითხოვს, რომ ხელოვანმა ყურადღება გაამახვილოს სიტუაციაზე, პირობებსა და მდგომარეობაზე, ძველ ეგვიპტურსა და ბერძნულ სკულპტურაში თავდაპირველად არ იყო სიტუაციები, ამიტომაც იგი გაყინული და მედიდურია.

ხელოვანთაგან ჰეგელი მოითხოვდა აგრეთვე კოლიზიების გადმოცემას, რაც არ ძალუძს სკულპტურას. ეს შედარებით მეტად შეუძლია ფერწერას, თუმცა არა სავსებით დამაკმაყოფილებლად.

ხელოვნების მაღალხარისხოვანი ნაწარმოების შექმნისათვის იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხასიათების გადმოცემას, მაგრამ არა ინდივიდუალური კაპრიზებისა, არამედ ზოგადი თვისებისა და ჩვევებისა. ამას გარდა, გმირთა ხასიათი და მიზნები არ უნდა იყოს იმქვეყნიური და მიღმური, არამედ რეალური და ამქვეყნიური. იგი მომხრეა გმირთა ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისა. ჰეგელი უპირატესობას ანიჭებს შინაგანი ხასიათის გადმოცემას, თუმცა იმასაც აღნიშნავს, რომ შინაგანი და გარეგანი ერთმანეთთან ჰარმონიულ მთლიანობაში უნდა იმყოფებოდეს. იგი მნიშვნელოვნად თვლიდა გმირთა გამოხატვას მოძრაობაში, კოლიზიებსა და წინააღმდეგობაში. საჭიროა გმირთა წარმოდგენა მთლიანობაში მათი ინდივიდუალური თავისებურებების შენარჩუნებით, რისთვისაც საჭიროდ მიაჩნდა, რომ მხატვარმა „ბევრი დაინახოს, ბევრი გაიგონოს და ბევრიც დაიხსომოს“. ისინი დახატული უნდა იქნენ მტკიცე კავშირში გარესამყაროსთან, რეალურად, დროსა და სივრცეში. რაც უფრო დიდია მწერალი, მით უფრო რეალურად ასახავს ის მოქმედ პირებსაც და გარესამყაროსაც. სუსტი მწერლების გმირები კი ბუნდოვანნი და დაუსრულებელნი არიან. ჰეგელი ამ შემთხვევაში სინამდვილის რეალისტური გადმოცემის მომხრეა.

ჰეგელს კარგად ესმის, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა მატერიალური ცხოვრების პირობებს და მათს გადმოცემას ხელოვნებაში. კერძოდ, საცხოვრებელის, ჩაცმა-დახურვის, იარაღის და სხვათა აზახვას, მაგრამ ყოველივე ეს გამსჭვალული უნდა იყოს შინაგანი ცხოვრებისეული სიღრმით.

ჰეგელი ფიქრობს, რომ მიზანშეწონილია წარსულის გადმოცემაც, მაგრამ იგი უნდა უკავშირდებოდეს აწმყოს. თანამედროვეობისაგან დაშორებული გატაცება წარსულით არაა მოსაწონი, ფიქრობს ჰეგელი. წარსული, რომელიც არ უკავშირდება თანამედროვეობას, ჩვენ არ გვეკუთვნის. როგორც ვხედავთ, იგი მხატვრული თემატიკის აქტუალობის, თანამედროვეობასთან დაკავშირების მომხრეა, ეს თვალსაზრისი დღესაც არ კარგავს თავის ღირებულებას.

ჰეგელს დასაშვებად მიაჩნია ანაქრონიზმიც კი, მაგრამ ისტორიული მოვლენები. თვით ანაქრონიზმიც კი საბაბი უნდა იყოს თანამედროვეობის გადმოსაცემად. რადგან ხელოვნებაში ძირითადია მარადიული, უცვლელი, ჭეშმარიტი შინაარსის გადმოცემა. ამავე დროს ყოველივე ეს ფორმულებსა და ფილოსოფიურ დებულებებში კი არ უნდა იყოს მოცემული. არამედ ფორმებსა და სახეებში. ჰეგელს დასაშვებად მიაჩნია მიბაძვაც კი, მაგრამ ხელოვნებისათვის უფრო მნიშვნელოვნად თელის სიამოვნების გამოწვევას მკითხველში, მაყურებელში, მსმენელში. ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებაში, ფიქრობდა ის, აუცილებელია როგორც ფორმის, ისე შინაარსის გათვალისწინება.

ლიტერატურის თეორიის საკითხები. ჰეგელის „ესთეტიკის“ მეორე ტომი მთლიანად ლიტერატურის თეორიის საკითხებს აქვს დათმობილი. ჰეგელის ესთეტიკის ზოგადი თეორია იდეალისტური იყო, მაგრამ მისი ლიტერატურის თეორია რეალისტურია ძირითადად და ამიტომაც ამ მიმართულებით მისი მრავალი მოსაზრება უაღრესად საყურადღებოა.

აქ განხილულია მრავალი მხატვრული ხერხი. მაგალითად, შედარება ჰეგელის აზრით, არის გამეორება, სადაც შედარების ორივე მხარე გადმოსცემს ერთსა და იმავე მოვლენას.

გამოცანაში ავტორისათვის აზრი ცნობილია. გამოცანის ამოხსნა სპობს გამოცანას. იგი გავრცელებული იყო აღმოსავლეთის ხალხებში. საერთოდ, ჰეგელი გამოცანებს, ანდაზებს, მეტაფორებს განიხილავს როგორც სიმბოლოების ფორმებს.

ეპიგრამა მოკლედ და ძუნწად მიუთითებს საგნის არსზე, მოცემულია მისი დახასიათება. უფრო მოგვიანებით მასში გამოხატავდნენ საკუთარ გრძნობებს. იგი გავრცელებული იყო წარწერებად კოლონებზე, საფლავის ქვებზე, ძეგლებზე.

გნომები წარმოადგენს ზნეობრივ სენტენციებს, სადაც გადმოცემულია ცხოვრებისეული სიბრძნე.

დიდაქტიკურ პოემებში, როგორიც იყო ქსენოფანესა და პარმენიდეს პოემები, მოცემულია მშრალი აზრები. რომლებიც ჭარბობს სახეებს. თუმცა არის ცდებიც. რომ ამ აზრებს მოენახოს რაიმე მხატვრული ფორმა, როგორც ჰესიოდესა და ლუკრეციუსის პოემებში.

კოსმოგონიური პოემები გვიჩვენებენ ქმნადობის სურათს. მათში წარმოებს ბუნების პერსონიფიკაცია და ყოველივე ადამიანის სახეს იღებს. თვით ღმერთებიც გაადამიანებულნი არიან.

ჰეგელის აზრით, არაკებში გადმოცემულია ცხოველთა მოქმედება, მათი ცხოვრება. მაგრამ დასკვნა კეთდება ადამიანის შესახებ. წინა პლანზეა წამოწეული არა ღეთაებრივი, არამედ ადამიანური მოვლენები. აზრი არაკებში გადმოცემულია სახუმარო ფორმით. მისი მთავარი მიზანია დარიგება, ჭკუის სწავლება. არაკები თვალსაჩინოს ხდის ადამიანის სიმდაბლეს. მართალია, არაკები ყველა ერსა აქვს, მაგრამ მათი წყარო ეზოპეს არაკებია.

ანდაზებში აღებულია კონკრეტული შემთხვევები ადამიანთა ცხოვრებიდან, რასაც ზოგადი მნიშვნელობა ეძლევა.

ალეგორიის მიზანია შინაგანი აზრის ნათელყოფა. მეტაფორა, შედარება კიდევ უფრო ნათელსა ხდის აზრს, მაგრამ პირდაპირ და არა გამოცანის სახით. მეტაფორა არის შემოკლებული შედარება. მასში სახე და აზრი არ შორდება ერთმანეთს. იგი მხატვრული ნაწარმოების სამკაულია. მასში მატერიალური მოვლენების თვისებები გადატანილია სულიერზე და პირიქით. მაგალითად, ამბობენ „ტალღები კვნესის“, „ელი იცინის“ და სხვ. იგი გამოიყენება მონათესავე მოვლენების შედარებისათვის ხატოვანი გამოსახულების შესაქმნელად.

შედარებას უფრო აღმოსავლეთის პოეტები მიმართავენ. მასში ადგილი აქვს ავტორის გრძნობების გაუცხოებას. ავტორი თავის გრძნობებს გამოხატავს გარეშე მოვლენებში. შედარება ფანტაზიის შედეგია, რადგან იგი აკავშირებს დაშორებულ მოვლენებს, მოითხოვს სასურველ ობიექტზე ყურადღების შეჩერებას. მასში მოცემულია ზედმეტი განმეორება, რადგან შედარების ორივე მხარე გამოხატავს ერთსა და იმავეს.

ეპოპეაში სამყარო ინდივიდუალიზებულია. მასში დაპირისპირებულია „მე“ და „არა-მე“, რაც გამოვლინდა პიროვნებისა და კანონების დაპირისპირებაშიც. ამან კი შემდეგში ლირიკული და დრამატული პოემა მოგვცა. ეპოსის ფონი ზოგადსაკაცობრიოა, მაგრამ ფაქტები და გმირთა მოქმედება კი ინდივიდუალური. პოეტი ეპოსში გადმოგვცემს თავის „მე“-ს ისე, რომ არავის არ უპირისპირდება. ეპოსში შემოქმედი არ ჩანს, თუმცა არის მოქმედება. ნაწარმოები ისე დგას ჩვენს თვალწინ, თითქოს მას ავტორი არ ყავდეს. ამიტომაც ამბობდნენ ჰომეროსის პოემაზე, რომ იგი არ იყო ერთი ავტორის შემოქმედება. მაგრამ ჰომეროსის ეპოპეას აქვს შინაგანი მთლიანობა, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ მისი ავტორი უნდა იყოს ერთი პიროვნება.

ამასთან დაკავშირებით ჰეგელი განიხილავს გმირებისა და სახელმწიფოს მოძმართების საკითხს. მაშინ, როცა სახელმწიფოს არ მიუღწევია სრული განვითარებისათვის, გმირები მას არ ემორჩილებიან. მათი მოქმედება არაა შეზღუდული, განსხვავებით თანამედროვე გმირებისაგან, რომელნიც თავის მოქმედებაში უკიდურესად შეზღუდულნი არიან. გმირულ ეპოქაში პიროვნება მთლიანად თვითონ აგებს პასუხს თავის მოქმედებაზე, თავის დანაშაულზე, ხოლო ჩვენს ეპოქაში, ფიქრობს ჰეგელი, პიროვნება მთლიანად საზოგადოებისაგან არის დამოკიდებული, იგი საზოგადოების წევრია და მისი მორალით განსაზღვრული. მაგრამ იგი ზოგჯერ აღმოჩნდება ხოლმე წინააღმდეგობაში ამ საზოგადოებასთან და აი. მაშინ იწყება ბრძოლა თავისუფლებისათვის და ის ზოგჯერ აღწევს კიდეც ამას. რაინდობის შემდეგ გმირობა დონ-კიხოტობას ნიშნავდა, რადგან სახელმწიფოს ძლიერების პირობებში პიროვნება არარაობად იქცევა.

ჰეგელი ნამდვილი გმირების მაგალითად ასახელებდა ფირდოუსისა და ჰომეროსის გმირებს, ისინი წარმოადგენენ თავისუფალ ინდივიდუმებს, ისინი არიან დიადნი, თავისუფალნი და მშვენიერნი. მათში კონცენტრირებულია ერი და ეროვნული. გმირი ეპოსში თვითონ ჰქმნის თავის ბედს და წინასწარ არა აქვს განსაზღვრული. ეპოსში ღმერთებიც უფრო ადამიანურნი არიან. გმირები და საერთოდ, მთელი ეპოპეა კარგად გადმოსცემს ნაციონალურ სულს. ეპოსმა რომ არ დაკარგოს მნიშვნელობა, ნაციონალური ფორმით ზოგადსაკაცობრიოს უნდა გადმოსცემდეს. გმირთა ურთიერთობის საფუძველს ჰომეროსთან შეადგენს პატიოსნება, ურთიერთპატივისცემა, სირცხვილის გრძნობა. ჰომეროსი ამის პარალელურად დეტალურად გადმოსცემს ტანისამოსს, ჯურჭელს, იარაღს, საცხოვრებელ სახლებს, საერთოდ, საყოფაცხოვრებო საგნებს. ეპოსი უფრო ფართოდ ვითარდება, ვიდრე დრამა ან ლირიკა. ამის გამო ეპოსს შეიძლება ბევრი რამ დაემატოს ან გამოაკლდეს. მასში ყოველ ეპიზოდს აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. დრამაში მთავარია შინაგანი მოტივები და ხასიათები, ეპოსში — გარეგანი. როგორიცაა ბუნება, ღმერთები, ადამიანები. მართალია, ეპოსშიც დასაშვებია ლირიკული მოტივები, მაგრამ მასში მთავარია ინდივიდუალური მოვლენები, ამბები. თავგადასავლები, რასაც თან ერთვის ნაციონალური მომენტები. მაგრამ ყოველივე ეს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არის მოცემული. გმირი ეპოსში არ გამოხატავს ინდივიდუალურ განცდებსა და ემოციებს. იგი ჩართულია ამბების მსვლელობაში. ხოლო საბოლოოდ ყოველივე ექვემდებარება ზოგად იდეას, ზოგად ზნეობას. ყოველივეს საბოლოოდ ღმერთები განაგებენ და ღმერთები ამოძრავებენ. ეპოსის დასრულებულობას ჰქმნის გარკვეული მიზანი და ბოლო. ჰეგელი ეპოსს სკულპტურას ადარებდა, იმ განსხვავებით, რომ ეპოსი გადმოსცემს ნაციონალურ სულს და მსოფ-

ლიო-ისტორიულ განვითარებას მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე სკულპტურა.

ჰეგელი აღმოსავლურ ეპოსს აკუთვნებს სპარსელებისა და ინდოელების ეპოსს. მისი აზრით, ჩინელებს ნაციონალური ეპოსი არა აქვთ. ინდოელების ნაციონალურ ეპოსად ჰეგელი თვლის „მახაბხარატასა“ და „რამაიანას“, რომელნიც მითოლოგიას ემყარებიან და მხოლოდ სანახელოდ დგანან თავისუფალი პოეზიისა და ხელოვნების პოზიციაზე. ებრაელების ეპოსში ჭარბობს რელიგიური მოტივები. ამიტომ მათ ნამდვილი ეპოსის ნაცვლად აქვთ ან რელიგიური თქმულებები ან ისტორიული და რელიგიურ-დიდაქტიკური მოთხრობები. არაბების ეპოსი გადმოსცემს არაბების თავდაპირველ მდგომარეობას, წარმართობას და მათი ცხოვრების სხვა მხარეებს.

„შაჰ-ნამე“ მას ეპიკურ ნაწარმოებად მიაჩნდა. სამყარო მასში ფანტასტიურია; გმირები და ტომები უსახელოდ მოქმედებენ, არაა მოცემული გარკვეული ადგილი და მოქმედება. სასიყვარულო ეპოსი სპარსეთში გაცილებით გვიან ჩნდება.

ჰეგელი კლასიკურ ეპოსად ბერძნულსა თვლის. მას შევყავართ „ჭეშმარიტად ეპიკურ მხატვრულ სამყაროში“. მას აქვს როგორც მთლიანობა, ისე ნაციონალური ფორმა და ზოგადკაცობრიულისა და ნაციონალურის შერწყმა. რომაელებს კი აქვთ არა ნამდვილი, არამედ ისტორიული და დიდაქტიკური ეპოსი.

რომანტიკულ ეპოსს უმთავრესად ახლად წარმოშობილი ერები ჰქმნიან, კერძოდ, გერმანელები, საერთოდ, შუა საუკუნეების ქრისტიანული ერები. ეს ეპოსი შეიცავს ქრისტეს წამების, წმინდანების, მარიამის, მოციქულების ცხოვრების გადმოცემას. მათ შორის საუკეთესოა დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“. შუა საუკუნეების ეპოსს განეკუთვნება აგრეთვე რაინდული ეპოსი. (ჰეგელის მოძღვრება სულისა და მისი ამქვეყნიური გამოვლენის შესახებ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში იღებს სათავეს. იქაც სამყარო წარმოდგენილი იყო იდეისა და მატერიის, აზრისა და გრძნობის ერთიანობად. ხოლო პლატონთან უმაღლესი მშვენიერება იყო იდეა, ამქვეყნიური მშვენიერება კი — მისი გამოვლენა, მიბაძვა ან ასახვა. ასევე ჰეგელთან მშვენიერება არის აბსოლუტური იდეა ადეკვატურ გამოვლენებში. პლატონისაგან განსხვავებით, ჰეგელი ხელოვნებას მაღალ შეფასებას აძლევდა და თუ პლატონი უპირატესობას ანიჭებდა სიკეთის იდეას, ჰეგელი — ჭეშმარიტებას. როდესაც ჰეგელი ხელოვნების მიზნად აცხადებს გრძნობადობის იქით მყოფი სუბსტანციალური საწყისის შემეცნებას, იგი ეხმაურება თავის შორეულ წინამორბედს დემოკრიტეს, რომელიც აგრეთვე შემეცნების მთავარ მიზნად თვლიდა მოვლენებს იქით მდებარე არსის შემეცნებას.

ჰეგელის აზრით, გონებამ და რეფლექსიამ გაუსწრო ხელოვნების განვითარებას. ახლა არა მხოლოდ ეტკბებით, არამედ რეფლექსიასაც

ვაწარმოებთ ხელოვნების ნაწარმოებზე. ამას გარდა, ხელოვნების გმირებს აღარა ვთვლით ღმერთებად. ამიტომ ხელოვნება ჩვენთვის თითქოს წარსულს ეკუთვნის და იგი აღარ გვანიჭებს იმ სიამოვნებას, როგორსაც წარსულში გვანიჭებდა.

ჰეგელის ესთეტიკის კრიტიკა. მართალია, ჰეგელის ესთეტიკა შეიცავს მრავალ საგულისხმო მოსაზრებას, მაგრამ იგი ძირითადად იდეალისტურია და გარდა ამისა, მასში მოცემულია რიგი წინააღმდეგობები, რაც შეუძლებელს ხდის მის უკრიტიკოდ მიღებას.

კერძოდ, ჰეგელი წინააღმდეგობას უშვებს, როდესაც, ერთი მხრივ, ესთეტიკის ობიექტად თვლის „მშვენიერების უფართოეს სფეროს", ხოლო მეორე მხრივ, შემოფარგლავს მას მხოლოდ ხელოვნების მშვენიერებით ან მხატვრული შემოქმედებით. რის გამოც მასთან ესთეტიკა იქცა „ხელოვნების ფილოსოფიად", ან „მხატვრული შემოქმედების ფილოსოფიად". ყოველივე ამან მიიყვანა ჰეგელი ბუნების მშვენიერების უარყოფამდე და ესთეტიკის სფეროდან ბუნების მშვენიერების გამორიცხვამდე, რაც დაუშვებელია. ამით ჰეგელმა ერთი მხრივ, მშვენიერების სფერო გააღატაკა, მეორე მხრივ კი შემოზღუდა ესთეტიკის არე.

ძნელია იმ დებულების გაზიარება, თითქოს თავისუფლება იყოს მხოლოდ ადამიანის შემოქმედებაში, ხოლო ბუნება მოკლებული იყოს მას. გარდა ამისა, საჭირდება გარკვევა თავისუფლების, განსაკუთრებით სულის თავისუფლების ცნებას. რისთვისაც საჭიროა არა მხოლოდ სპეკულატური, არამედ ღრმა ფიზიოლოგიურ-ბიოლოგიური და ბოლოს, ფსიქოლოგიური კვლევა.

ჰეგელის დებულება იმის შესახებ, რომ ხელოვნება არის ადამიანის სულის შემოქმედება, უაღრესად ზოგადია და არაფრის მთქმელი, რადგან მეცნიერებაც ადამიანის სულის შემოქმედებაა და რითღა განვასხვაოთ მეცნიერება და ხელოვნება. მეორე მხრივ, მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერება სულის შემოქმედებაა, ამის გამო ის არ გამორიცხავს თავისი მოღვაწეობის თუ კვლევის სფეროდან ბუნებას. იბადება კითხვა, რატომ უნდა გამორიცხოს იგი ხელოვნებამ? ამას გარდა, ტერმინი „სულიც", ცალკე აღებული, ძალიან ფართოა. იგი მოიცავს ადამიანის მთელ შინაგან სამყაროს. ამიტომ ამ ტერმინსაც დაზუსტება-დაკონკრეტება ესაჭიროება.

ხელოვნურია და არაფრის მთქმელი ბუნებისა და ადამიანის დაპირისპირება.

რაც შეეხება დებულებას, რომ ხელოვნება არის ადამიანის შემოქმედება და არა ბუნება და რომ ამიტომ ადამიანის შემოქმედება ბუნებაზე მაღლა დგას, იქნებ უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ თვით ადამიანი არის ბუნების შემოქმედება, ან ბუნების ნაწილი. და თუ ეს ასეა, მაშინ ხელოვნება ბუნების შემოქმედებად იქცევა. მართალია, უშრეტია ადამიანის შემოქმედებითი ძალები, მაგრამ ბუნების შემოქმე-

დებითს ძალებთან და უნართან შედარებით ზოგჯერ უმნიშვნელოდ გამოიყურება. ყოველ შემთხვევაში, უშრეტია ბუნების შემოქმედებითი ძალებიც, რომელთაც შეექმნეს ადამიანი, სამყაროს გვირგვინი.

ჰეგელმა ერთი მხრივ, აღიარა ხელოვნების სრული თავისუფლება. მეორე მხრივ, შეზღუდა ის დროით. სივრცით, პირობებით, ისტორიულად ჩამოყალიბებული წარმოდგენებითა და მიზნებით. ასევე აღიარა ხელოვნებაში ფანტაზიის თავისუფლება, მეორე მხრივ კი, შეზღუდა „სულიერი ინტერესების“ გარკვეული საყრდენი პუნქტებით.

ჰეგელმა ბუნების მშვენიერება მიიჩნია მშვენიერების არასრულ ტიპად, რის გამოც უარყო მისი შესწავლის საჭიროება. ამით მან დაუშვა ბუნებასა და ხელოვნებას შორის არა პრინციპული, არამედ მხოლოდ ხარისხობრივი განსხვავება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან უარყო ბუნების მშვენიერება როგორც ესთეტიკის შესწავლის ობიექტი. ამის შესახებ შეიძლება შევნიშნოთ შემდეგი, რომ მეცნიერებასაც გააჩნია სხვადასხვა რანგის ობიექტები, მაგრამ ამის გამო იგი არ კმაყოფილდება მხოლოდ მაღალი რანგის ობიექტების შესწავლით. მისი ყურადღების ცენტრშია როგორც მაღალი, ისე დაბალი რანგის მოვლენები. ასევე უნდა იყოს ესთეტიკაშიც. რადგან შეუძლებელია მაღალის ცოდნა, თუ არ იცი დაბალი, ანუ წინამორბედი, რადგან მოპირდაპირე მხარეები ერთმანეთს განაპირობებენ არა მხოლოდ არსებობის, არამედ შემეცნების თვალსაზრისითაც.

ვერ დავეთანხმებით დებულებას იმის შესახებ, რომ ადამიანის აზროვნების ნებისმიერი უბადრუკი გამონაგონი მაღლა დგას ბუნების ნებისმიერ მოვლენაზე. სუსტია არგუმენტები, გამოყენებული ბუნების მშვენიერების უარსაყოფად: აქამდე არავის არ მოსვლია აზრად ბუნების მშვენიერების შესწავლა. მართალია, ბევრი რამ არ ქცეულა დღემდე მეცნიერების კვლევის ობიექტად, მაგრამ ეს არაა საბუთი ამ მოვლენების არსებობის უარსაყოფად.

ცნელია რომ დებულების გაზიარება, რომ თავისუფლება იყოს მხოლოდ ადამიანის შემოქმედებაში, ხოლო ბუნება კი მოკლებული იყოს ამას. ნუთუ ბუნება ყველგან მოკლებულია თავისუფლებას და ყველგან შეზღუდულია? ეს არ უნახავს ბუნების გვართა და სახეთა დაუსრულებელი ნაირგვაროვნება და დაუსრულებელი ნაირგვაროვნება თვით გვართა და სახეთა ფარგლებში, რაც სხვა არა უსდა იყოს რა, თუ არა ბუნების შემოქმედებით ძალთა და უნართა თავისუფლების მომასწავებელი. მაგრამ იგი შეუზღუდავია არა მხოლოდ შემოქმედების ნაირგვაროვნების თვალსაზრისით, არამედ მასშტაბითაც დროსა და სივრცეში. ამ მხრივ სწორედ ბუნებაზე უნდა ითქვას, რომ ის თავისუფალია და შეუზღუდავი. ხოლო ადამიანთა საზოგადოებაში თავისუფლება მარადიული ოცნებაა, ლტოლვაა და მიზანი, რომელსაც ჯერასოდეს სრულყოფილად ვერ ვაღწევთ, თუმცა დაუცხრომლად მივისწრაფით მისკენ.

ჰეგელის აზრით, ბუნების მშვენიერება იმიტომაცა დგას ხელოვნებაზე დაბლა, რომ ბუნებაში არაა მშვენიერების კრიტერიუმი. მაგრამ განა იგივე არ ითქმის ხელოვნების ნაწარმოებზე? არც აქაა კრიტერიუმი. ყოველ შემთხვევაში აქაც არა ნაკლებ ჭირს კრიტერიუმის დადგენა. ასე რომ, კრიტერიუმის საკითხი ერთნაირად ეხება როგორც ხელოვნებას, ისე ბუნებას. ხოლო ეს გადაუწყვეტელია იმიტომ, რომ გადაუწყვეტელია არსი მშვენიერებისა, მის დადგენასთან ერთად დადგინდება და გადაწყდება მშვენიერების კრიტერიუმიც როგორც ბუნებაში, ისე საზოგადოებაში.

ხელოვნების ჰეგელისეული განსაზღვრება „ჰეშმარიტების დადგენა მის გრძნობად ფორმაში“ ვერ ჩაითვლება ხელოვნების საბოლოო, ამომწურავ, ზუსტ განსაზღვრებად. რადგან იგი არანაკლები წარმატებით მიუდგება მეცნიერებასაც. განა ფიზიკა, ქიმია ან მათემატიკა არ ეძებენ ჰეშმარიტების გადმოცემას მის გრძნობად ფორმაში? ამ მეცნიერებათა მიერ გამოყენებული სქემები, პირობითი ნიშნები, ფორმულები სხვა არა არის რა, თუ არა გრძნობადი ფორმები ჰეშმარიტების გადმოცემისა. ამრიგად, ეს განსაზღვრება ვერ ცხადჰყოფს განსხვავებას ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის. მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ამ განსაზღვრების ერთი დადებითი მხარე, ის, რომ აქ ხელოვნების მიზნად ჩათვლილია არა მხოლოდ სიამოვნება, არამედ ჰეშმარიტებაც, რაც ხელოვნებას აკისრებს შემეცნებითს ფუნქციას და რაც წინ წადგმული ნაბიჯია კანტთან და სხვა წინამორბედებთან შედარებით.

მეორე მხრივ, ჰეშმარიტება არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ხელოვნების ერთადერთ და საბოლოო მიზნად, როგორც ეს ჩანს ამ განსაზღვრების მიხედვით. როგორც შესავალში აღვნიშნავდით, ადამიანის ყოველი მოქმედების თუ მოღვაწეობის საბოლოო მიზანი არის ბედნიერება. ხოლო მშვენიერება, ჰეშმარიტება, სარგებლობა, სიამოვნება და სხვა მეტ-ნაკლებად ამაღლებული მოვლენები მხოლოდ გზები და საშუალებებია ამის მისაღწევად. ამ შემთხვევაშიც ჰეშმარიტება ემსახურება უფრო დიადი და არჩევითი მიზნის განხორციელებას, როგორიცაა კაცობრიობის ბედნიერება.

მაგრამ ამით მაინც არაა გარკვეული ხელოვნების სპეციფიკური საგანი, რომლითაც მას ჩვენ განვასხვავებთ ადამიანის მოღვაწეობის სხვა ფორმებიდან. ეს საგანი კი არის ტრადიციულად აღიარებული მშვენიერება. ხელოვნება ხელს უწყობს და ზოგჯერ თვით ჰქმნის მშვენიერებას ადამიანის ცხოვრებ-ს ყველა სფეროში. მშვენიერებაა სწორედ ის საგანი, რომელშიც ხელოვნებას ადამიანის მოღვაწეობის ვერც ერთი სხვა დარგი ვერ შეედავება.

რაც შეეხება მშვენიერების მეორე განსაზღვრებას, მოცემულს ჰეგელის მიერ, რომ მშვენიერება არის „აბსოლუტური იდეა მის ადეკვატურ გაცოცხლებაში“[19], უაღრესად ზოგადი ხასიათისაა. ყოველი მოვლენა,

იქნება ის ხელოვნებისა თუ მეცნიერებისა, შეიცავს როგორც იდეას, ისე მისი გამოვლენის ფორმასაც. ამას გარდა, ამ განსაზღვრებაში არ შეიძლება არ ამოვიკითხოთ დემოკრიტესეული თვალსაზრისი, რომ ყოველ მოვლენას აქვს არსი, ანუ ჭეშმარიტება, დაფარული სიღრმეში, და გრძნობადი ფორმა, მოჩვენებითი, არაჭეშმარიტი გამოვლენა არსისა. ხოლო რომ მშვენიერება და ხელოვნებაც არის სულის პროდუქტი, კარგად იცოდნენ ძველმა ბერძენმა მოაზროვნეებმა, რომლებიც სულს არა მხოლოდ გრძნობადობის, არამედ აზროვნებისა და შემოქმედების საფუძვლად თვლიდნენ.

ჰეგელი, როგორც კანტი, უარყოფდა სპეციალური მეცნიერული ტალანტის არსებობას. სპეციალური ტალანტი მხოლოდ ხელოვნების წარმომადგენელთ სჭირდებათ. ძნელია გავიზიაროთ ჰეგელის ეს აზრიც. ნუთუ ისეთი დიდი მეცნიერნი, როგორიც იყვნენ არქიმედი, ნიუტონი, კოპერნიკი და სხვები, მხოლოდ ჩვევისა და გავარჯიშების საფუძველზე ახდენდნენ თავიანთ დიდ აღმოჩენებს? დიდი მეცნიერული აღმოჩენები ცოდნისა და გავარჯიშების გარდა, უთუოდ მოითხოვს განსაკუთრებულ ნიჭსაც. იმის შეშჩნევის უნარს, რასაც სხვები ვერ ამჩნევენ, მოვლენათა სიღრმეში წვდომის, განზოგადების იშვიათ უნარსა და სხვ.

ჰეგელი ფიქრობდა, რომ მიბაძვა ხელოვნებაში მხოლოდ ფორმისადმი მიბაძვაა, რომ სიამოვნება, მიღებული მიბაძვით, არის უმნიშვნელო, რომ რაც უფრო ზუსტია მიბაძვა, მით უფრო ნაკლები ღირებულებისაა. ძნელია ხელოვნების რიგი დარგების, როგორიცაა არქიტექტურა და პოეზია, დაყვანა მიბაძვაზე. ფორმისადმი მიბაძვის გამო ჰქრება კრიტერიუმის დაძებნის შესაძლებლობა. ხელოვნება, როგორც მიბაძვა, ჩამორჩება ბუნებას[20].

ჰეგელის ამ კონცეფციაში არაა მართებული ის, თითქოს მიბაძვაში არის უმნიშვნელო სიამოვნება. დიდი ოსტატობით შესრულებული ხელოვნების ნიმუში, შესრულებული თუნდაც რაიმე მოვლენისადმი მიბაძვის საფუძველზე, არის უდიდესი სიამოვნების მომგვრელი. არაა სწორი მის კონცეფციაში არც ის, თითქოს კრიტერიუმი ჰქრებოდეს ფორმისადმი მიბაძვის გამო. კრიტერიუმის არარსებობა მხოლოდ ფორმისადმი მიბაძვაში არაა საძიებელი. ამის მიზეზი უფრო მშვენიერების განუსაზღვრელობასა და დაუდგენლობაში იმყოფება. გარდა ამისა, ფორმათა და შინაარსთა დაუსრულებელი ნაირგვარობის მიუხედავად, მათში არის მაინც რაღაც მდგრადი და იგივეობრივი, რაც იმედს იძლევა კრიტერიუმის არსებობასა და მის მიგნებაზე, რასაც კარგად ხედავდა ჰეგელიც. მიუღებელია ისიც, თითქოს მიბაძვა მხოლოდ ფორმისადმი მიბაძვა იყოს. მიბაძვა არა მხოლოდ ფორმის, არამედ შინაარსის მიბაძვაცაა მათი განუყრელი კავშირის გამო. ხოლო მათში არსებული იგივეობრივი მომენტები იძლევიან ადამიანთა ურთიერთგაგებისა და ურთიერთშეთანხმების შესაძლებლობას. სწორედ ამის გამო ვითარდება მეცნიერებაც და ხე-

ლოვნებაც. აქ შეიძლება ასეთი შედარების გამოყენება. ხე. თუმცა უამრავი ტოტები და ფოთლები აქვს, მაინც ერთიანია, რადგან ერთი აქვს ძირი, რომელიც ამ მრავალფეროვნებას აერთიანებს. იგივე მდგომარეობაა აზროვნებასა და შემოქმედებით უნართა ნაირგვარობაში. აქაც არსებობს რაღაც ერთი ღერძი, ანუ ცენტრი, სადაც ისინი ხვდებიან და ერთიანდებიან. კულტურისა და მეცნიერების წინსვლასთან დაკავშირებით იზრდება შემოქმედებით უნართა და აზროვნების ინტერესთა თუ მიმართულებათა ნაირგვარობა, მაგრამ ამასთან ერთად, იზრდება და ძლიერდება მნიშვნელობა იმ საერთო, გამაერთიანებელი ღერძისა, რომელსაც ზოგადსაკაცობრიო თუ ინტერნაციონალურ კულტურას უწოდებენ. სწორედ ეს იძლევა იმედს, რომ თუ ამჟამად ჩვენთვის ბუნდოვანია ხელოვნებისა და შემოქმედების საერთო კრიტერიუმი, იგი ნათელი გახდება კულტურის, მეცნიერებისა და ტექნიკის წინსვლასთან ერთად.

თავი XV

რუსული კლასიკური ფილოსოფია

ჩერნიშევსკის ესთეტიკა. რუსმა რეოლუციონერმა დემოკრატებმა, კერძოდ, ჩერნიშევსკიმ, ახალი სიტყვა თქვეს ესთეტიკის ისტორიაში. ჩერნიშევსკიმ გაბედულად აღიმაღლა ხმა ჰეგელის აღიარებული და გავრცელებული ავტორიტეტის წინააღმდეგ. ჩერნიშევსკი მყარად იდგა მატერიალიზმის პოზიციაზე. მისი ესთეტიკა იყო მკაცრი, შეუნიღბავი კრიტიკა იდეალიზმისა საერთოდ, და კერძოდ, ჰეგელის იდეალიზმისა. სწორედ ამ კრიტიკის საფუძველზე აყალიბებდა იგი თავის სისტემას.

ჩერნიშევსკიმ უკუაგდო მშვენიერების ჰეგელისეული განსაზღვრებები: გვარში აღმატებული, საგნის სრული შესატყვისობა მის იდეასთან, იდეისა და სახის ერთიანობა, იდეის სრული შერწყმა სახესთან. იგი ამტკიცებდა, რომ ბევრი რამ შეიძლება აღმატებული იყოს თავის გვარში, მაგრამ მშვენიერი არ იყოს, მაგალითად, თხუნელა, ჭაობი, ჩხრიალა გველი და სხვ. საგნის შესატყვისობა იდეასთან მას მიაჩნია ფართო გაგებად, ხოლო მშვენიერება, როგორც „იდეისა და სახის ერთიანობა" მას არ მოსწონდა იმიტომ, რომ ამ განსაზღვრებით მშვენიერება მხოლოდ ხელოვნების მშვენიერებაზე დაიყვანებოდა.

უარყო რა მშვენიერების ჰეგელისეული გაგება, ჩერნიშევსკი გადაეიდა ჰეგელის ესთეტიკის ძირეული დებულების დარღვევაზე, რომლის მიხედვით, ხელოვნების მშვენიერება მაღლა დგას სინამდვილის მშვენიერებაზე. ჩერნიშევსკი ამტკიცებდა საწინააღმდეგოს — რომ სინამდვილის მშვენიერება მაღლა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე. ჰეგელის აზრით, ადამიანებს არ აკმაყოფილებთ სინამდვილე და მის შეცვლას ცდილობენ; რომ ადამიანი ყოველთვის ეძიებს აბსოლუტურ მშვენიერე-

ბას. ჩერნიშევსკის აზრით, ადამიანი ყოველთვის არ ეძებს აბსოლუტურ მშვენიერებას და მუტ-ნაკლებად კმაყოფილდება სინამდვილით. ჰეგელის აზრით, პეიზაჟი მხოლოდ გარკვეული კუთხით დანახული არის მშვენიერი. ჩერნიშევსკის მტკიცებით, ეს ასევეა ხელოვნებაშიც. ჰეგელისათვის სინამდვილე ტლანქია და ანტიესთეტიკური, ჩერნიშევსკის აზრით, ჩვენ ვერ ვამჩნევთ ამას. მაგალითად, ვერ ვამჩნევთ უამრავ მწერს ხეებზე. ჰეგელის აზრით, ხელოვნება წინასწარგანზრახულია და ამიტომ მშვენიერი, ჩერნიშევსკის აზრით, ხელოვანმაც ხშირად არ იცის, თუ რა ასახა, ან გამოსახა ნაწარმოებში. ჰეგელისათვის მშვენიერება იშვიათია სინამდვილეში. ჩერნიშევსკის აზრით, ეს ასევეა ხელოვნებაშიც. ჰეგელის მტკიცებით, ხელოვნების მშვენიერება მარადიულია, ბუნებისა კი წარმავალი. ჩერნიშევსკის აზრით, სწორედ ხელოვნების მშვენიერება არის წარმავალი, რადგან მას არა აქვს თვითგანახლების უნარი. მართალია, ზოგჯერ ბუნების მშვენიერებაც არაა მუდმივი, სამაგიეროდ იგი მოძრავია, მაშინ, როდესაც ხელოვნების მშვენიერება უძრავია და მკვდარი.

წინააღმდეგ ჰეგელისა, ჩერნიშევსკი ამტკიცებდა, რომ ცოცხალი ადამიანის სახის ნაკვთები ყოველთვის ბევრად უფრო ლამაზია, ვიდრე ქანდაკებისა ან ნახატისა. იგი წერდა: „მათემატიკურად ზუსტად შეიძლება დამტკიცდეს, რომ არ შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოების შედარება ცოცხალი ადამიანის სახის ნაკვთებთან სილამაზით"[2]. „ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ქანდაკების სიმშვენიერე არ შეიძლება ცოცხალი, ინდივიდუალური ადამიანის სიმშვენიერეზე მაღლა იდგეს იმიტომ, რომ სურათი არ შეიძლება ორიგინალზე უფრო ლამაზი იყოს"[3]. ჩერნიშევსკი „ტლანქს" უწოდებს პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშებს, წინააღმდეგ ჰეგელისა, რომელიც ტლანქად თვლიდა ბუნების მშვენიერებას. ჩერნიშევსკის აზრით, როდესაც მხატვრები ერთიანებენ სხვადასხვა ადამიანის ლამაზ ნაკვთებს, ამით ჰარმონიას არღვევენ. ამას გარდა, სურათები ერთფეროვანნი არიან იმიტომ, რომ მხატვრები მოსიყვარულე წყვილებს მოციმციმე მზის ქვეშ ათვალიერებენ, მოხალხალე მდელოზე, დამნაშავეებს და დანაშაულს — ელვა-ქუხილში და სხვ.

ბუნებრივი გალამაზებაც მაღლა დგას ხელოვნურზე, რადგან პირველი აღსავსეა გრძნობით, ხელოვნური კი გამიზნულია ან სახელის მოხვეჭის მიზნით, ან საკუთარი მონაცემების გამომზეურებისათვის. როგორც სიმღერა, ასევე ხელოვნების ყოველი სახე არის სუსტი მიბაძვა სინამდვილისა. ერთფეროვანნი არიან მხატვრული ნაწარმოების გმირებიც: ისინი ან კეთილნი არიან, ან ბოროტნი. ხელოვნება ყოველთვის ეჭიდება ზოგად ნიშნებს და არა ინდივიდუალურს. ხოლო ზოგადი, ტიპიური, არაა იგივე, რაც ინდივიდუალური და სინამდვილე. „ზოგადი არის მხოლოდ მკრთალი, მკვდარი გაძონძაური ინდივიდუალურისა"[1].

„სკულპტურისა და ფერწერის ნაწარმოებთა საერთო ნაკლი, რომლითაც ისინი ბუნებისა და სიცოცხლის ნაწარმოებებზე უფრო დაბლა

დგანან. არის მათი უსიცოცხლობა, უძრაობა. ამას ყველა აღიარებს"[5].

ჩერნიშევსკი განაგრძობს: „რაც შეეხება ცალკეული ადამიანის ფიგურის მოხაზულობას, უნდა ითქვას, რომ ფერწერა ამ მხრივ არა მარტო ბუნებას, არამედ სკულპტურასაც ჩამოუვარდება: მას არ შეუძლია მოხაზოს ის სრულიად და გარკვევით."[6].

„ჯგუფები და პეიზაჟები, ფერწერის მიერ გამოსახული, იდეით არასგზით იმაზე მაღლა არ შეიძლება იდგნენ. რასაც ჩვენ სინამდვილე წარმოგვიდგენს, ხოლო შესრულებით სინამდვილეზე განუზომლად უფრო დაბლა დგანან"[7].

ჩერნიშევსკის აზრით, ადამიანის მიზანი ხელოვნებაში არაა სწრაფვა მშვენიერებისაკენ. მისი მიზანია სინამდვილისადმი, ბუნებისადმი მიბაძვა: „ხელოვნების ძალა ჩვეულებრივად მოგონების ძალაა, კომენტარები... ესაა... ზოგადი ადგილების ძალაა"[8]. ამიტომაც ხელოვნება მას სინამდვილის სუროგატად მიაჩნია: „ცხოვრება უფრო სრულია, უფრო მართალია, უფრო მხატვრულიც კი არის, ვიდრე მეცნიერება და პოეტთა ყველა ქმნილება"[9]. ჩერნიშევსკის საბოლოო დასკვნით „ხელოვნების ნაწარმოები მრავალი და მეტად არსებითი ელემენტით... ბუნებასა და სინამდვილეზე განუზომლად უფრო დაბლა დგას"[10].

ამის გამო მის წინაშე დადგა პრობლემა იმის შესახებ, თუ რატომ ეფასებთ დიდად ხელოვნების ნაწარმოებთ. იგი პასუხობს, რომ ადამიანები აფასებენ იმ შრომას, გულმოდგინებას, რაც დაიხარჯა ამ ნაშრომის შექმნაზე, ისევე, როგორც ვეფასებთ ფრანგულად მოლაპარაკე რუსს და ვამბობთ, რომ იგი ფრანგებზე უკეთ ლაპარაკობს ფრანგულად, თუმცა ეს სინამდვილეს არ შეეფერება. ხოლო ბუნების მშვენიერებას არ ვაფასებთ იმიტომ, რომ ხშირად მაშინ ვუყურებთ მას, როცა არა ვართ ხასიათზე განწყობილნი.

აქედან გამომდინარე, ჩერნიშევსკი ხელოვნების დანიშნულებას სინამდვილის გადმოღება-გამოსახვაში ხედავდა. გარდა ამისა, მისი აზრით, ხელოვნება ადამიანს ცოდნას აძლევს. მართალია, ხელოვნებით გადმოღებული ხშირად სინამდვილეზე დაბლა დგას, მაგრამ „უკეთესის ნაკლებობის გამო ადამიანი უარესითაც კმაყოფილდება, ნივთების უცოდნობის გამო — მისი სუროგატით"[11]. ხელოვნებას კი ადამიანი მიმართავს იმიტომ, რომ „მშვენიერი სინამდვილეში ყველასათვის და ყოველთვის მისაწვდომი არ არის. ხელოვნების მიერ აღდგენილი და გადაღებული კი ყველასათვის და ყოველთვის მისაწვდომია".

ჩერნიშევსკის აზრით, ხელოვნება, კერძოდ, პოეზია, ასახავს მთელ ცხოვრებას და არა მხოლოდ მშვენიერებას, მაგალითად, ასახავს მოხუც მამაკაცს ან ცალს. მაგრამ როდესაც ხელოვანი ცდილობს ასახოს მხოლოდ მშვენიერი, მაშინ მისი გმირები მონოტონურნი და სქემატურნი არიან. ამიტომაც დაასკვნის: „ხელოვნების პირველი მიზანი სინამდვილის ხელახლა წარმოქმნა, აღდგენაა"[12].

„სინამდვილის აპოლოგია ფანტაზიასთან შედარებით, მისწრაფება იმის დამტკიცებისადმი, რომ ხელოვნების ნაწარმოებთ არ შეუძლიათ ცოცხალ სინამდვილესთან შედარებას გაუძლონ — აი, დედაარსი ამ შეხედულებისა“[13].

ჩერნიშევსკი მოითხოვდა, რომ სინამდვილის შესწავლასა და გადმოღებაში ხელოვნებას მეცნიერებისათვის მიებაძა, რომელსაც ეს ფუნქცია სრულებითაც არ მიაჩნია დამამცირებლად: „მეცნიერება არ ფიქრობს სინამდვილეზე მაღლა იყოს. ეს მისთვის სამარცხვინო როდია. ხელოვნებამაც ასევე არ უნდა იფიქროს სინამდვილეზე მაღლა იყოს, ეს მისთვის დამამცირებელი არაა. მეცნიერებას არ სცხვენია იმის თქმა, რომ მისი მიზანია გაიგოს და ახსნას სინამდვილე, შემდეგ ადამიანის სასიკეთოდ გამოიყენოს თავისი ახსნა-განმარტებანი. დაე, ნურც ხელოვნებას სცხვენია იმის აღიარება, რომ მისი მიზანია შემდეგი: იმ შემთხვევაში, როდესაც არ არსებობს სინამდვილის მიერ მოცემული უაღრესად სრული ესთეტიკური სიამოვნება, ადამიანის დასაჯილდოებლად ხელახლა წარმოქმნას, აღადგინოს, თავისი ძალღონისდაგვარად, ეს ძვირფასი სინამდვილე და ადამიანის სასიკეთოდ ახსნას იგი.

დაე, ხელოვნება დასჯერდეს თავის მაღალ დანიშნულებას: იმ შემთხვევაში, როდესაც არ არსებობს სინამდვილე, იყოს მისი ერთგვარი შემცვლელი და ადამიანისათვის ცხოვრების სასწავლო წიგნი.

სინამდვილე ოცნებაზე მაღლა დგას და არსებითი მნიშვნელობა ფანტასტიკურ პრეტენზიებზე მაღლაა“[14].

ჩერნიშევსკისეული გაგება მშვენიერებისა გაჟღენთილია ემპირიზმით, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ემპირიზმს ემყარება. მის ემპირიზმს ასაზრდოებს მე-17 საუკ. ინგლისური და მე-18 საუკუნის ფრანგული მოწინავე აზროვნება. ჩერნიშევსკი პირდაპირ ამბობს, რომ მისი შეხედულებები ემყარება სინამდვილესა და ფაქტებს და მისგან არის გამოყვანილი: „პატივისცემა ნამდვილი ცხოვრებისადმი, უნდობლობა აპრიორული ფანტაზიის თუნდაც საამო ჰიპოთეზებისადმი — აი, ხაზიათი იმ მიმართულებისა, რომელიც ახლა გაბატონებულია მეცნიერებაში“[15].

ჩერნიშევსკის ზოგადი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ემპირისტული მიმართულება უკარნახებდა მას განესაზღვრა მშვენიერება როგორც სიცოცხლე. იგი წერდა: „ყველაზე უფრო ზოგადი, საყოველთაო იმათგან, რაც ადამიანისათვის საყვარელია და რაც უსაყვარლესია მისთვის ამ ქვეყნად — ესაა სიცოცხლე, უფრო ზუსტად, ისეთი სიცოცხლე და ცხოვრება, როგორიც მას სურს გაატაროს, როგორიც მას უყვარს. შემდეგ, აგრეთვე, ყოველგვარი სიცოცხლეც, იმიტომ, რომ მაინც სჯობს ვცოცხლობდეთ, ვიდრე არ ვცოცხლობდეთ: ყოველ ცოცხალს უკვე თავისი ბუნებით ეშინია დაღუპვის, არყოფნის და უყვარს სიცოცხლე და მგონია, რომ განსაზღვრება: „მშვენიერი არის სიცოცხლე“,

„მშვენიერი არის ის არსება, რომელშიც ჩვენ სიცოცხლეს ეხედავთ ისეთს, როგორიც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით. მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავის თავში გამოავლენს სიცოცხლეს ან მოგვაგონებს სიცოცხლეს“ — დამაკმაყოფილებლად განმარტავს ყველა იმ შემთხვევას, რომლებიც ჩვენში მშვენიერის გრძნობას აღძრავს“[16]. ამ განსაზღვრებას შემდეგ თვითვე უკეთებს კომენტარს: „ჩვენს მიერ წამოყენებული განსაზღვრება ესთეტიკის ძირითად აზრად აღიარებს სინამდვილის ღირსებასა და მშვენიერებას“[17].

გარდა ემპირიზმისა, მშვენიერების ჩერნიშევსკისეული გაგებისათვის დამახასიათებელია სოციალურობა. იგი ვარაუდობს, რომ მშვენიერების გაგებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს პიროვნების სოციალური მდგომარეობა თუ წარმოშობა. ამისათვის მას მოაქვს უაღრესად საინტერესო მაგალითი მშვენიერების გაგებისა არისტოკრატისა და გლეხის თვალსაზრისით. გლეხისათვის მშვენიერად ითვლება წითელი ფერის, მაგარი კუნთების, განვითარებული ხელ-ფეხისა და კარგი მადის მქონე ქალიშვილი, არისტოკრატისათვის კი მშვენიერია ფერმკრთალი, განუვითარებელი და პატარა კიდურების მქონე გოგონა, რომლის განუყრელი თანამგზავრია თავის ტკივილი. ერთი სიტყვით, ქალი, რომლის მრავალი წინამორბედი თეობა ფიზიკურად არ მუშაობდა. საილუსტრაციოდ მოაქვს ჟუკოვსკის ლექსი:

«Мила живая свежесть цвета,
знак юных дней.
но бледный цвет, тоски примета,
ещё милей»[18].

ეს მაღალი არისტოკრატიული გემოვნება მას მიაჩნია დაცემად, რადგან აქ ლამაზად მიჩნეულია ყოველივე ავადმყოფური, როგორც გამოვლენა ადამიანის განვითარებისა არასასურველ პირობებში მაშინ, როდესაც უნდა მოგვწონებოდა ჯანმრთელობისა და ახალგაზრდობის ნიშნები.

დააყენა რა სინამდვილე ხელოვნებაზე მაღლა, ჩერნიშევსკის დასჭირდა ძიება იმის მიზეზისა, თუ რატომ მიმართავს ადამიანი ხელოვნებას და ხელოვნების მშვენიერებას. ეს მიზეზი მან ჰპოვა ადამიანის სურვილში წარმოსახოს სინამდვილე მაშინ, როცა ის არ არის მის თვალწინ. მაგალითად, წარმოსახოს ზღვა ან რაიმე პეიზაჟი, რომელსაც იგი ვერ ხედავს ბუნების წიაღიდან დაშორების გამო. ე. ი. მისი აზრით, ხელოვნება ეხმარება ადამიანს იმის წარმოქმნაში, რის ხილვაც უშუალოდ არ შეუძლია. მაგრამ მან მარტო ამით არ შემოფარგლა ხელოვნების დანიშნულება. ჩერნიშევსკის აზრით, გარდა წარმოსახვისა, ხელოვნებამ უნდა ახსნას კიდეც სინამდვილე, ასწავლოს ადამიანს. ამის გამო ხელოვნება მისთვის „ზნეობრივ საქმიანობათა“ რიცხვში მოექცა. ამან გამოიწვია ხელოვნების საზღვრების გაფართოება. ამით ხელოვნებას

დაეკისრა არა მარტო მშვენიერების წარმოსახვა, არამედ ყოველივე იმისა, რაც „ზოგადად საინტერესო“ იყო ადამიანის ცხოვრებაში. ამით მან დაიცვა ხელოვნება მხოლოდ გართობის საშუალებად გადაქცევისაგან.

ჩერნიშევსკიმ თავისებურად ახსნა ხელოვნებაში ფანტაზიის როლი. მისი აზრით, ფანტაზია ახალ მშვენიერებას კი არ ჰქმნის, არამედ მხოლოდ ავსებს იმ ნაკლს, რომელიც ახასიათებს შემოქმედის მეხსიერებას ან მის ცოდნის მარაგს რომელიმე ფაქტის გადმოცემისას. მანვე ჩამოაყალიბა ესთეტიკის კატეგორიების თავისებური გაგება.

ამაღლებულის გაგებაში ჩერნიშევსკი ეკამათებოდა ფიშერს. რომლის აზრით, „ამაღლებული არის აბსოლუტურის გამოვლენა“, დაუბოლოებელი, ანდა „იდეის უპირატესობა ფორმის წინაშე“. ჩერნიშევსკის აზრით, ამაღლებულია საგანი და არა ამ საგნით გამოწვეული აზრები. მაგალითად, ამაღლებულია ზღვა, მყინვარი, უაზბეგი და სხვ. ჩერნიშევსკი აანალიზებს „დაუბოლოებელის“ ცნებას და ამტკიცებს, რომ პეჭა-ჭუხილი ჩვენ უფრო ძლიერი გვეჩვენება, ვიდრე ჩვენი ძალები, მაგრამ იგი არ მიგვაჩნია დაუბოლოებლად.

ჩერნიშევსკი მკვეთრად გამოყოფს ერთმანეთისაგან საშინელსა და ამაღლებულს, მაგალითად, ჩხრიალა გველი საშინელია, მაგრამ ამაღლებული არაა. გველი უფრო საზიზღარია. ამის საფუძველზე ჩერნიშევსკი იძლევა ამაღლებულის თავის განსაზღვრებას: „ამაღლებული არის ის, რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყველა იმაზე, რასაც კი მას ვადარებთ“[19]. მაგალითად, ჩონჩლანი ან მყინვარი. ტყე უფრო მაღალია, ვიდრე ჩვენი ეაშლის ხეები. ვოლგა უფრო დიდია, ვიდრე ვიაზმა ან ტვერი, ზღვა უფრო დიდია, ვიდრე ტბები, პეჭა-ჭუხილის დროს ქარი უფრო ძლიერია, ვიდრე ჩვეულებრივად. მას ამაღლებულად მიაჩნია ოტელო, დეზდემონა, იულიუს კეისარი. ნაცვლად ამაღლებულისა, ჩერნიშევსკი გვთავაზობს ტერმინს „დიდი“, „დიადი“.

ჩაშასადამე, ამაღლებულის დახასიათებისათვის მას აუცილებლად მიაჩნდა მისი შედარება სხვა მოვლენებთან.

ადარებდა რა მშვენიერსა და ამაღლებულს, ჩერნიშევსკი დაასკვნიდა: „მშვენიერია ის, რაშიც ჩვენ ვხედავთ სიცოცხლეს ისე, როგორადაც ჩვენ გვესმის და გვსურს, როგორადაც გვახარებს იგი. დიდია ის, რომელიც ბევრად უფრო მაღლა დგას იმ საგნებზე, რომლებსაც მას ვადარებთ“[20].

ჩერნიშევსკი უარყოფს რაიმე საერთოს მშვენიერსა და ამაღლებულს შორის: „ამაღლებული (და მისი მომენტი ტრაგიკული) არ არის მშვენიერის სახეცვლილება. ამაღლებულისა და მშვენიერის იდეები ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულია. მათ შორის არ არის არც შინაგანი კავშირი, არც შინაგანი დაპირისპირება“. იგი ეკამათებოდა ფიშერს აგრეთვე ტრაგიკულის გაგებაში. ფიშერი ისევე, როგორც ძველი ბერძ-

ნები, ტრაგიკულს უკავშირებდა ბედისწერას. მაგალითად, ანდრონიკეს ეტლით მიაქვს წამლები სამკურნალოდ, მაგრამ ეტლი გადაბრუნდება, ის ბოთლი, რომელშიც მოთავსებული იყო სამკურნალოდ განკუთვნილი წამალი, იმსხვრევა და შუშით საფეთქელში დაჭრილი ანდრონიკე იღუპება.

ჩერნიშევსკის აზრით, ტრაგიკული არაა ბედისწერის შედეგი, ან ბუნების კანონი. დიდი ადამიანების ხვედრიც იშვიათად არის ტრაგიკული.

ტრაგიკულის ჩერნიშევსკისეული განსაზღვრება ასეთია: „ტრაგიკულია ის, რაც საშინელია ადამიანის ცხოვრებაში"[21]. ტრაგიკულად მიაჩნდა მას ადამიანის ტანჯვა, მისი ზნეობრივი დაცემა, ეგოიზმი, დაღუპვა რაიმე ბოროტებისაგან და სხვ.

ამას გარდა, ჩერნიშევსკი ფიქრობდა, რომ ტრაგიკული გმირი არაა მხოლოდ დამნაშავე. ამით იგი უარყოფდა ბერძნებში გავრცელებულ შეხედულებას, თითქოს მხოლოდ ტრაგიკული გმირი იყოს დამნაშავე და შეტი არავინ.

ჩერნიშევსკი გულახდილად ლაპარაკობდა ბერძნული ფილოსოფიის გავლენაზე მისი კონცეფციის ფორმირებისას. იგი წერდა: „მრავალ შემთხვევაში თანამედროვე წარმოდგენები წინა საუკუნეთა წარმოდგენების ძსგავსნი არიან. განსაკუთრებით ხშირად ემსგავსებიან ისინი ბერძენ მოაზროვნეთა წარმოდგენებს. ხელოვნების საწყისების ჩვენ მიერ მიღებული განსაზღვრა ჰგავს მსოფლიოში გაბატონებულ ბერძნულ შეხედულებებს, რომლებსაც ვხვდებით პლატონთან, არისტოტელესთან და რომლებიც, ალბათ, დემოკრიტეს ჰქონდა გამოთქმული"[22].

პლატონისა და არისტოტელეს შედარებისას ჩერნიშევსკის აშკარად პლატონის მხარე უჭირავს და ამართლებს არისტოტელეს წინაშე. მისი აზრით, „მართალია, პლატონის პოლემიკა ხელოვნების წინააღმდეგ არაჩვეულებრივად მკაცრია, მაგრამ წარმოშობილია მაღალი და კეთილშობილური შეხედულებებით ადამიანის მოღვაწეობაზე და ადვილი იქნებოდა ინის ჩვენება, რომ პლატონის მრავალი სასტიკი მხილება სამართლიანი ჩრება თანადროული ხელოვნების მიმართაც"[23]. იგი ეთანხმება პლატონს იმაში, რომ ხელოვნებას ძალიან მცირე სარგებლობა მოაქვს ცხოვრებისათვის. მისი აზრითაც, „ხელოვნება მხოლოდ გართობაა ადამიანთა უმრავლესობისათვის, ე. ი. საკმაოდ უმნიშვნელო რამ, რასაც სერიოზული კმაყოფილების მოტანა არ შეუძლია"[24]. მიუხედავად ამისა, ჩერნიშევსკი, განსხვავებით პლატონისაგან, ეძებს ხელოვნების უფრო მნიშვნელოვან და სერიოზულ დანიშნულებას, რასაც იგი ცოდნის გავრცელებაში ხედავს. ამაში მდგომარეობს, მისი აზრით, პოეზიის „სერიოზული დანიშნულება". ამიტომ იყო, რომ საბოლოო ჯამში, იგი გაეთიშა პლატონის კონცეფციას და ხელოვნებაში მისგან განსხვავებით, სერიოზული აზრი დაინახა.

ამრიგად, ჩერნიშევსკის ესთეტიკას უაღრესად პროგრესული ხასიათი აქვს. იგი ჩამოყალიბდა იდეალისტური ესთეტიკის დაძლევისა და გადალახვის ბაზაზე. იგი ახლოს მივიდა მშვენიერების მარქსისტულ გაგებასთან. როდესაც იგი ცოდნა დედამიწაზე ჩამოიტანა და ცხოვრებაში დაიბეჭდა, როცა მას სოციალური ასპექტი მისცა. მართალია, იგი ხშირად ზედმეტად ამცირებდა ხელოვნების მნიშვნელობას, მაგრამ მან საბოლოოდ მაინც შეძლო ამ მხრივაც სწორი მიმართულება მოეხახა, როცა ხელოვნებას ეთიკური და გნოსეოლოგიური ფუნქციები დააკისრა. შეიძლება ითქვას, რომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკა ერთგვარი გარდამავალი ხიდი იყო იდეალისტური ესთეტიკიდან მატერიალისტურ, მარქსისტულ ესთეტიკაზე გადასასვლელად.

თავი XVI

საბჭოთა ესთეტიკა

საბჭოთა ესთეტიკა მარქსისტულ-ლენინურ ფილოსოფიაზე დაყრდნობით წყვეტს ესთეტიკის ძირეულ პრობლემებს, მიუხედავად ერთი და იგივე მსოფლმხედველობრივი საფუძვლისა, საბჭოთა ესთეტიკოსების შეხედულებებს შორის შეინიშნება მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც ხშირად სერიოზულ მეცნიერულ დავაში გადაიზრდება ხოლმე.

უაღრესად პოპულარულია ე. წ. „პრიროდნიკების სკოლა“, რომელიც მშვენიერებას ბუნებაში ხედავს და საიდანაც წარმოსდგა ამ მიმართულების სახელწოდებაც. ამ მიმართულებისათვის თავისუფლად შეიძლება გვეწოდებინა ობიექტივისტურიც, რადგან ამ სკოლის წარმომადგენელთათვის მშვენიერება არსებობს სინამდვილეში, ობიექტურად. მაგალითად, პრიროდნიკების ერთ-ერთი ადრეული წარმომადგენლის — სოლოვიოვის აზრით, ალმასის სილამაზე არსებობს დამოუკიდებლად, ობიექტურად ბუნებაში, როგორც შედეგი საგნისა და სინათლის ურთიერთზემოქმედებისა. საბჭოთა „პრიროდნიკების“ წარმომადგენლის ერმაშის აზრით. ლუერი მშვენიერია დამოუკიდებლად იმისაგან, აღიქვამს მას ადამიანი თუ არა. ის წერდა: „ესთეტიკური თვისებები — ეს ჩვენს გარშემო არსებული ობიექტური სამყაროს ყველაზე უფრო მრავალფეროვანი თვისებებია“[1]. ამაზე მიმართულებას უნდა მივაკუთვნოთ გერმანი და სკატერშჩიკოვი, რომელნიც ფიქრობენ, რომ „მშვენიერება ესაა ესთეტიკური, რომელშიც გამოხატულია სინამდვილის პროგრესული განვითარება და რომელიც ხასიათდება მოვლენის ყველა მხარის ჰარმონიული მთლიანობით“[2]. დმიტრიევა აღნიშნავს, რომ „სილამაზის საერთო პრინციპს — ჰარმონიას — ადამიანი იღებს ბუნების შემეცნებიდან.“[3] კორნიენკოს აზრით, საგანთა ესთეტიკური თვისებები მატერიალური თვისებებია[4].

ფართო გავრცელება ჰპოვა „ობშჩესტვენნიკების“ მიმართულებამ,

რომლის ტიპიურ წარმომადგენლად შეიძლება დავასახელოთ ადამიანი. მისი აზრით, მშვენიერება არსებობს მხოლოდ „საზოგადოებრივი ადამიანისათვის“[5]. მას საზოგადოებრივ აქტად მიაჩნია ადრეთვე მოწონება-დაწუნების პროცესი. მართალია, იგი ახასიათებს საზოგადოებრივსა და პიროვნულ გემოვნებას, მაგრამ უპირატესობას ანიჭებს საზოგადოებრივს. ერთი სიტყვით, ამ მიმართულების წარმომადგენელთათვის ყოველი ესთეტიკური მოვლენა გაპირობებულია საზოგადოებრივი ურთიერთობით და არ არსებობს მის გარეშე[5]. არ შეიძლება აქვე არ აღინიშნოს, რომ როგორც „პრიროდნიკების“, ისე „ობშჩესტვენნიკების“ მიმართულება ჩერნიშევსკის შეხედულებების ძლიერ გავლენაში იმყოფება, რადგან როგორც ბუნებრივი, ისე საზოგადოებრივი მშვენიერების დაშვება ჩერნიშევსკის სახელთან არის დაკავშირებული.

ბოლო ხანებში მრავალი მომხრე გაუჩნდა ე. წ. „აქსიოლოგიურ“ მიმართულებას, რომლის ტიპიურ წარმომადგენლად შეიძლება ჩაითვალოს პროფ. კაგანი. იგი წერს: „ყოველი ესთეტიკური აღქმა არის... სპეციფიკური შეფასება, რითაც ესთეტიკური შეფასება განსხვავდება გნოსეოლოგიურისაგან“[7]. მისი აზრით, შეფასების ობიექტია საგნის ფორმალური მხარე, რაც მიუწვდომელია საგნის ეთიკური და უტილიტარული შეფასებისათვის. ცოტა ქვემოთ იგი წერს: „ესთეტიკურის სტატუსი არის აქსიოლოგიური, რაც იმას ნიშნავს, რომ მშვენიერი, ამაღლებული და ა. შ. არიან ღირებულებები, ხოლო მათი აღქმა ადამიანის შემეცნების შეფასებითი მოღვაწეობის ფორმა“[8]. ადამიანის შეფასებითი მოღვაწეობა კი გაგებულია უანგარო, ყოველგვარი ინტერესისაგან დაცლილ მოღვაწეობად. ესაა უანგარო, თავისუფალი მოქმედების სფერო. ღირებულებას არ გააჩნია ობიექტური არსებობა, რადგან იგი მთლიანად ადამიანის სუბიექტური მოღვაწეობის პროდუქტია.

„მიმართების სკოლა“ ესთეტიკურ მოვლენებს სუბიექტ-ობიექტის მიმართებაში ეძებს. მაგალითად, სტოლოვიჩის აზრით, ესთეტიკური კატეგორიების შინაარსი იცვლება საზოგადოებრივი მიმართებების ცვალებადობასთან ერთად. იგი წერს: „თანამედროვე ესთეტიკური მეცნიერების თვალთახედვით, სინამდვილის ის მოვლენები და საგნები, ადამიანის ის უნარი ხასიათდება ესთეტიკურად, რომელნიც ასე თუ ისე ჩართულნი არიან ადამიანის სინამდვილესთან განსაკუთრებულ, სპეციფიკურ მიმართებაში — ესთეტიკურ მიმართებაში“[9]. ხოლო ესთეტიკური მიმართება კი ასეა გაგებული: „სინამდვილესთან ესთეტიკური დამოკიდებულება არის ობიექტური, ესთეტიკური თვისებების სუბიექტური ასახვა, როდესაც ადამიანის აზრი, გრძნობა და ნებისყოფა გაერთიანებულია კონკრეტულ, გრძნობად სახეში, რაც იწვევს გარკვეული მხედველობითი და სმენითი შეგრძნებების ემოციურ ტონს“[10].

მისი აზრით, სოციალური აღქმა სრულებითაც არ ეწინააღმდეგება ესთეტიკური თვისებების ობიექტურ არსებობას. ამ კონცეფციიდან გა-

მომდინარე, შიშკინის „კორაბელნი ლეს"-ს იგი თვლის მიმართების გამოხატულებად. იგი აკრიტიკებს ბუროვს როგორც სუბიექტივისტს იმის გამო, რომ ბუროვისათვის „მშვენიერი თავის საფუძველში არის ობიექტური თვისება, რომელიც სუბიექტის გარეშე არ რეალიზდება როგორც მშვენიერი"[11].

უნდა აღინიშნოს, რომ თვით სტოლოვიჩის თვალსაზრისი ამ შემთხვევაში არ განსხვავდება ბუროვის თვალსაზრისისაგან, რადგან, საბოლოო ჯამში, მისთვისაც მხატვრული სახე იქმნება ადამიანის შეგნებული მოღვაწეობით. თუმცა, მართალია, იგი აღიარებს ესთეტიკური თვისებების ობიექტურ საფუძველს.

ამავე სკოლას უნდა მივაკუთვნოთ კონდრატენკო და მალიშევი[12]. კერძოდ, კონდრატენკოსათვის ესთეტიკური წარმოადგენს სუბიექტის ობიექტთან მიმართებას.

მიუხედავად განსხვავებისა, საბჭოთა ესთეტიკურ სკოლებს აერთიანებს საერთო მეთოდოლოგიური საფუძველი, რამაც განაპირობა მათი პროგრესულობა. ეს კი გამოვლინდა ძირეული ესთეტიკური პრობლემატიკის სწორ, მეცნიერულ გადაწყვეტაში. ამ პრობლემატიკის შესახებ ძირითადი მსჯელობა გვქონდა წინამდებარე შრომის I და II ნაწილში.

თავი XVII

ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიტიკა

ბურჟუაზიული ესთეტიკოსებისათვის დამახასიათებელია ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის უარყოფა. მათთვის „ბუნება და ადამიანი ორი ანტაგონისტური საწყისია. რომლებსაც ერთმანეთის არც გაგება და არც გაერთიანება არ შეუძლიათ" (მალევიჩი). ისინი ამტკიცებენ, რომ სიამოვნებას ვიღებთ არა შემეცნებით, არამედ იდუმალის ჭვრეტით, რაც ღვთაებრივია. ღვთაებიდან კი იღერება რაღაც სინათლე (მარიტენი). ისინი მშვენიერების წვდომასა და შექმნაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ინტუიციას და მთელ შემოქმედებას აცხადებენ ინტუიციის სფეროდ, საიდანაც საკუთრივ გამორიცხულია ინტელექტი. მათი აზრით, გარემოსა და ადამიანს შორის თითქოს ფარდაა ჩამოფარებული. რომელიც ზოგან თხელია, ზოგან უფრო სქელი. კერძოდ, პოეტებისა და საერთოდ. შემოქმედთათვის იგი თხელია, რადგან ისინი ინტუიციის წყალობით ჩვეულებრივ ადამიანებზე უფრო ნათლად და ღრმად ხედავენ. ჩვეულებრივ ადამიანებს ინტუიციისა და ნათლად ხედვის უნარი არ გააჩნიათ, ამიტომ მათთვის გზა ხელოვნების მშვენიერებისაკენ გადაკეტილია. ამით ისინი ერთმანეთს უპირისპირებენ მასასა და ხელოვანთ. მათი მტკიცებით, ხელოვნებაში შემეცნება ხორციელდება სიმბოლოებით და ინტუიციით. ამის შედეგად იქმნება „სულიერი სილამაზის სამ-

ყარო", რაც ლირიკული პათოსია. მშვენიერება იქმნება სასახლეებში და ის მასებისათვის მიუწვდომელია.

ბურჟუაზიული ესთეტიკა ქადაგებს რელიგიისა და ხელოვნების კავშირს. მათთვის ხელოვნება ეხება ღვთაებრივს, იდუმალს, ზებუნებრივს. რეალიზმი და ნატურალიზმი მათთვის შეუთავსებელია „რწმენის მრავალრიცხოვან ფორმებთან" (მანრო). ამიტომაც ხელოვნების საწყისებს ისინი ეძებენ არა რეალურ, არამედ ღვთაებრივ, მიღმურ სამყაროში. სრნამდვილესთან კავშირის გაწყვეტა კარგად ვლინდება სხვადასხვა სიმბოლისტურ მიმართულებებში, რაც მოითხოვს შეგრძნებებისა და სხეულებრივის უარყოფას.

განსაკუთრებული დაჟინებით აღითარებენ ისინი ე. წ. უინტერესობის თეორიას, რომლის მიხედვით მშვენიერი არ შეიძლება სასარგებლო იყოს და პირიქით. მართალია, პრაგმატიკოსები აღიარებენ ცდასა და პრაქტიკას, მაგრამ საბოლოო ჯამში, ამ ცდასა და პრაქტიკას რეალობასთან არა აქვს კავშირი და ისევ სუბიექტური და ირეალურია.

ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები უარყოფენ ობიექტურს, მატერიალურს, აკრიტიკებენ კანტს „საგნისათვის თავისთავად", ჰეგელს — ისტორიულობის გამო და სხვ. მხატვრულ შემოქმედებას აცხადებენ „მე"-ს შეგრძნებების, განცდების, მისი შინაგანი სამყაროს გამოვლენად; უარყოფენ მატერიას და ამიტომ მათთვის სრულებით არ დგას პრობლემა სულისა და მატერიის მიმართების შესახებ. „მე"-სა და „არა-მე"-ს შორის მყარდება განუწყვეტელი კავშირი, უფრო სწორად, „არა-მე" დაიყვანება „მე"-ზე, ხოლო მშვენიერება მთლიანად სუბიექტურად ცხადდება. ამიტომაც ცდილობენ ისინი მშვენიერებისა და საერთოდ, ხელოვნების გათავისუფლებას ყოველგვარი კანონებისაგან.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენელი ლ ი ფ ს ი[1] წერდა: „ესთეტიკა უნდა მივაკუთვნოთ ფსიქოლოგიურ დისციპლინებს. ობიექტის სილამაზე არაა მისი თვისება, როგორც მწვანე ან ლურჯი ფერი, არამედ იგი მიუთითებს იმაზე, რომ ეს ობიექტი არის ესთეტიკური ღირებულების საფუძველი. ესთეტიკური შეფასება კი მხოლოდ სუბიექტში წარმოებს"[2] და იქვე განაგრძობს: „ესთეტიკური ჭერეტა სრულიად გამორიცხავს კითხვას — არსებობს თუ არა ობიექტი სინამდვილეში. ესთეტიკური ჭერეტა სუფთაა და თავის თავშია ჩაღრმავებული"[3].

სუბიექტივიზმს ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში შედეგად მოსდევს რელატივიზმი, რაც ნიშნავს ყოველივე მყარის, სტაბილურის, მდგრადისა და ურყევის უარყოფას. მათთან ხელოვნება ემყარება გემოვნებათა და თვალსაზრისთა დაუსრულებელ ნაირგვარობას, რის გამოც ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები უარყოფენ აგრეთვე საერთო, ზოგად კრიტერიუმს და ობიექტურ მშვენიერებას. მთელი შემოქმედება, შემოქმედება მშვენიერებისა ცხადდება აბსოლუტური თავისუფლების ასპარეზად, რომელსაც არავინ და არაფერი არ ზღუდავს. სრულიად თავისუფალია

შემოქმედიც. მას არ ზღუდავს არავითარი წინასწარ აღებული აზრი ახ კრიტერიუმი. ყოველივეს საზომს იგი ქვეცნობიერად ატარებს თავის თავში, რაც ფაქტიურად უსაზომობას ნიშნავს. ისინი უტოვებენ შემოქმედს უფლებას აღიშიანი დახატოს ერთი თვალით, ზოგჯერ ნახევრით და ზოგჯერ მეოთხედითაც კი, რადგან ეს შემოქმედის ნებაა. ყოველივე ამას კი ისინი მიყავს სრულ ვოლუნტარიზმსა და ირაციონალიზმამდე.

ისინი ხელოვნების უპირატესობას აძლევენ მეცნიერების წინაშე შემდეგი მოსაზრებების გამო: მეცნიერება ყველგან მიზეზ-შედეგობრივ დამოკიდებულებას ეძებს, რასაც გაურბის ხელოვნება როგორც თავისუფალი შემოქმედება. მეცნიერება ყველგან ეძებს ზოგადს და არა ერთეულს, რაც მეცნიერების უდიდესი ნაკლია. მეცნიერება მსჯელობს ფაქტების შესახებ, ხელოვნება კი ღირებულებათა შესახებ, რომლის შექმნაში მონაწილეობს ჩვენი ბუნების ირაციონალური მხარე. მეცნიერება ოპერირებს ანალიზური მეთოდით, ხელოვნება კი სინთეზურით, რის გამოც ის უფრო ღრმად იჭრება სინამდვილეში. იჭრება არა ცნებებით, არამედ ინტუიციით, ამიტომ მისი შედეგი, განსხვავებით მეცნიერებისაგან, ყოველთვის მოულოდნელია და სწორედ ამაში მდგომარეობს ხელოვნების დიდი ეფექტურობაც.

ისინი დაუნდობლად ეხმიან თავს რეალისტურ ხელოვნებას. მათი აზრით, რეალიზმმა და ნატურალიზმმა თავისი დრო მოჭამა. ამჟამად მათი დაცვა მიაჩნიათ გაუნათლებლობისა და გონებაშეზღუდულობის მაჩვენებლად. უარყოფენ და აკრიტიკებენ ასახვის თეორიას, მიაჩნიათ, რომ ხელოვნება კი არ ბაძავს, არამედ გადადის უხილავის სფეროში (მაინ რიდი). ისინი აკრიტიკებენ მარქსისტული კლასობრიობის პრინციპს ხელოვნებაში. მიმართავენ ტოლსტოის მაგალითს, რომელიც, მიუხედავად იდეალისტური მსოფლმხედველობისა, მაინც შაღალმხატვრულ ნაწარმოებებსა ჰქმნიდა. ეჭვქვეშ აყენებენ ხელოვნების ზნეობრივ დანიშნულებას, რადგან ხელოვნება აფასებს მოვლენებს ემოციების მიხედვით, ეთიკა კი შედეგის მიხედვით. ხელოვნება არ ასახავს მშვენიერებას, არამედ ხსნის მის იდუმალებას და სხვ.

ისინი მშვენიერებას ეძებენ მხოლოდ ფორმაში, რომელიც ავლენს ნაწილთა პროპორციულობას: „მშვენიერება არის ფორმა, რომელიც ბრწყინავს პროპორციულ ნაწილებში“ — წერენ ისინი[4].

ამრიგად, ბურჟუაზიული ესთეტიკა პირველადად თვლის იმას, რაც მეორეულია, და პირიქით, ხელოვნებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ინტუიციასა და ტრანსცენდენტულ აბსოლუტს, რითაც ის აგნოსტიციზმამდე და სკეპტიციზმამდე მიდის; მხარს უჭერს ლოზუნგს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რითაც ხალხის ფართო მასებს აშორებს ხელოვნებასა და სხვ. ბურჟუაზიული ესთეტიკის ყველა თვისების ჩამოთვლა აქ შეუძლებელია. მაგრამ ზემოთქმულიც საკმარისია დასკვნისათვის, რომ მას რეაქციული ხასიათი აქვს.

ЭСТЕТИКА

(Резюме)

Труд состоит из трех частей—общей теории марксистско-ленинской эстетики, теории искусства и истории эстетических учений. Первая часть охватывает актуальные проблемы эстетики, вторая — проблемы искусства, в третьей части дается обзор эстетических учений, начиная с древней Греции до наших дней.

Вся история человечества представляется как стремление к счастью. В этом стремлении искали люди все новые и новые пути и формы, отвергали старые, ненужные и сохраняли прогрессивные, пригодные. Многие, иногда целые поколения приносились в жертву этому стремлению. И сегодня этой цели служат каждый шаг, мысль и действие человека.

Прекрасное является одним из средств и путей достижения счастья. Хотя оно занимает большое место во всех сферах деятельности человека, но признание прекрасного высшей целью было бы так же неправильно, как признание таковым добра или справедливости. Первое место среди целей занимает счастье, все остальное только путь или средство для достижения его.

Добро, свобода, счастье—этические категории, и они должны изучаться этикой. Прекрасное и другие связанные с ним категории — объект эстетики. Творческая деятельность, в результате которой создается прекрасное — искусство, а наука, изучающая формы существования и проявления прекрасного, —эстетика

Прекрасное во всех формах своего проявления необыкновенно сильно привлекало человека. Этой притягательной силой прекрасного было обусловлено то, что человек изучал природу, существующую вокруг него, и если она не удовлетворяла его ищущий разум, совершенствовал ее или же создавал новую из поколения в поколение. Таким образом, стремление к счастью иногда осуществлялось стремлением к прекрасному. Но человека иногда не удовлетворяло не только созданное им прекрасное, но и многое из его идей и действий, и он постоянно стремился к их усовершенствованию, или же к созданию новых, что также было проявлением стремления к счастью. Так было всегда—менее совершенное уничтожалось и на его место появлялось более совершенное и пригодное для осуществления человеческого стремления к счастью. Случалось и так, что отвергнутое превосходило приобретенное и принятое, но и эти промахи были обусловлены поисками лучшего. Так и развитие искусства должно рассматриваться как поиск более

совершенных видов прекрасного, что вместе с тем есть и поиск более совершенных путей к достижению счастья.

Плодотворная работа проделана советскими учеными по решению сложных актуальных проблем эстетики.

В первой части труда дана попытка найти основную категорию эстетики и определить ее место в системе наук, анализируются и другие категории эстетики, производные от основной. Такой основной категорией представлено в труде прекрасное, оно определяется как совершенство. Автор попытался очистить данное понимание от идеалистических наслоений и придать ему материалистическое содержание.

В первом параграфе первой части труда «Объект эстетики» критически анализируются некоторые теории об объекте эстетики.

Как известно, некоторые теоретики (Баумгартен и др.) объектом эстетики считали прекрасное, которое находили в сфере чувственности, чувственного познания.

Трудно согласиться с таким пониманием прекрасного и вместе с тем с таким пониманием объекта эстетики. Возникает вопрос: неужели человек воспринимает прекрасное только при помощи чувств, чувственного познания? Неужели в создании гениальных художественных и литературных памятников участвовала только чувственность творцов, а мышление и разум были непричастны? Конечно, нет. Ведь на самом деле прекрасное постигается не только чувством, но и разумом и, следовательно, прекрасное находится не голько в области чувственности, но и в области мышления.

По Канту, объектом эстетики является прекрасное, а прекрасное — «это явление, доставляющее человеку удовольствие без всякого интереса». Этот взгляд разделяется некоторыми советскими, в том числе грузинскими учеными, с той разницей, что кантовское выражение «без всякого интереса» заменяется выражением «без всякого условия».

Гегель объектом эстетики считал прекрасное, но относил его целиком к сфере искусства, а природное прекрасное исключал из широкой области прекрасного. В противовес Гегелю, Чернышевский искал прекрасное в природе, а иногда представлял его в виде жизни. Легко догадаться, что эти теории страдают односторонностью.

Весьма популярна теория, объявляющая предметом эстетики ценности, или «общечеловеческие ценности». В настоящее время данная теория весьма распространена под именем «аксиологической теории». Приверженцами этой теории прекрасное определяется весьма широко, т. к. в ценности можно ввести не только эстетические, но и научные, и другие их формы, как идеальные, так и материальные явления. Определение остается широким и в том случае, если ценности свести только к духовным явлениям.

Согласно некоторым теоретикам, предметом эстетики объявляется эстетическое. В данной теории эстетическое как объект эстетики понимается по аналогии с другими науками, Напр., раз

объект физики физическое, психологии — психологическое, предметом эстетики должно быть эстетическое.

В этой теории остаётся неопределённым понятие «эстетическое», его сущность. Правда, «эстетическое» является общим понятием, но оно сводится на прекрасное, которое объединяет все эстетические категории.

Мы считаем, что объектом эстетики должна остаться опять-таки обширная и всеохватывающая область прекрасного. Это та область, которую не изучает ни одна другая наука. Поэтому оно — прекрасное—должно быть объектом эстетики. Самое серьёзное затруднение, которое ожидает сторонников этой теории, это определение прекрасного. И поэтому одна из основных проблем, стоящей перед эстетиками,—это правильное, научное, определение прекрасного.

Целесообразно делить эстетику на три части: общая теория эстетики, теория искусства и история эстетики. История знакомит нас с тем рубежом, который достигнут в данной науке, значит, знакомит и с теми проблемами, какие предстоят решать в будущем. Общая теория эстетики изучает основную проблематику современной эстетики, пути и формы её решения. Общая теория искусства изучает общую проблематику искусства.

Эстетика является философской частью отдельных искусствоведческих дисциплин. Её основная цель не столько изучение и анализ отдельных произведений искусства, сколько изучение общих закономерностей развития искусства. Можно сказать, что теория искусства — это практическая или прикладная часть эстетики.

Эстетика такая же философская дисциплина, как этика, социология, логика и т. д. Но при таком понимании сущности эстетики возникает вопрос: насколько закономерно ставить проблему об отношении эстетики и философии, если эстетика—философия. Несмотря на это, такая постановка вопроса правомерна, т. к. были высказаны сомнения о философичности эстетики. Теоретики, оспаривающие философский характер эстетики, опирались на то, что эстетические явления лишь ощущаются, но не мыслятся.

Но эстетические явления тесно связаны не только с чувственностью, но и с мышлением, поэтому в эстетике, как и в любой другой науке, со всей сложностью стоит проблема познания эстетических явлений, т. е. проблема гносеологии эстетики. Эстетику от начала до конца пронизывает гносеология, в результате чего эстетика становится философской дисциплиной.

Как известно, процессы ощущения и мышления тесно связаны с психикой человека, поэтому необходимо глубокое всестороннее рассмотрение сложных процессов, происходящих в психике человека во время восприятия и оценки эстетических явлений. В эстетике вполне целесообразно применение психологического экспериментального метода, поскольку он был результативным всегда, тем более он необходим сегодня, ещё результативнее будет

он в будущем в связи с развитием психологии. При таком понимании эстетики возникает опасность психологизма. Но такая опасность угрожает любой науке. Такая тесная связь не значит, что у эстетики нет своих специфичных проблем, которые можно решать без помощи психологии.

Взаимоотношение эстетики и этики нужно отнести к числу спорных проблем, так как появились теоретики, отрицающие связь между ними. Надо полагать, что между этическими и эстетическими явлениями существует тесная связь. На определённой ступени развития этическое понятие если не целиком, то хоть частично покрывает понятия эстетического, и изменения, происходящие в области эстетического, определённым образом влияют на этические, и наоборот.

Тесная связь существует между отдельными отраслями искусствоведения и эстетикой. Эстетика разрабатывает общую теорию искусства, которую может применять любая отрасль искусствоведения. Значит, с одной стороны, существует общая теория искусства в виде эстетики, а с другой — науки об отдельных отраслях искусства.

Поскольку человеческая способность ощущения и познания связана со сложными биологическими процессами в организме, поэтому решение эстетических проблем требует помощи со стороны биологии и физиологии. Разумеется, развитие эстетики во многом зависит от состояния и развития этих наук.

Отношение между эстетическими категориями можно сравнить с отношением, существующим между логическими категориями. Основная логическая категория — это категория сущности, все остальные только лишь её свойства и проявления. Также и среди эстетических категорий основной надо считать прекрасное, остальные суть его формы или модификации.

Как уже отмечалось, кроме прекрасного существует и категория «эстетического». Но сущность его, как любого другого эстетического явления, — прекрасное и оно свободно сводится на прекрасное.

Но ряд теоретиков видят прекрасное в симметрии, гармонии и пропорции. Симметрия, гармония и пропорция, безусловно, прекрасны, но не всегда. Кроме того понятие прекрасного гораздо шире, чем понятие симметрии. Поэтому отождествление прекрасного с симметрией означает сужение его сущности.

Некоторые теоретики сущность прекрасного находят в искусстве. Безусловно, прекрасны произведения искусства, в противном случае, не имело бы смысла существование искусства. Но было бы ошибкой находить прекрасное только в искусстве. С другой стороны, сведение прекрасного к искусству сужает содержание и объем понятия прекрасного. Огромная область природного, субъективного, социального и т. д. остаётся за рамками прекрасного, тогда как для человечества прекрасны многие стороны природы, духовной жизни человека, социальных отношений.

Прекрасное нельзя считать как безусловное, лишенное всякого

интереса наслаждение, т. к. само наслаждение уже является условием и интересом, влекущим человека.

Прекрасное не может быть только подражанием. Во-первых, потому, что оно даёт ответ на вопрос: как получается прекрасное, а не на вопрос: что такое прекрасное? Значит, оно определяет не сущность прекрасного, а тот путь или средства, которыми получается прекрасное. Кроме того, и это понимание ограничивает рамки прекрасного лишь искусством и таким образом сужает его содержание и значение.

Прекрасное сопровождается эмоциональностью. Оно вызывает эмоции у тех, кто его созерцает, и у тех, кто его представляет. Но эмоциональность играет не менее важную роль в процессе научной лабораторной или же творческой деятельности, при экспериментировании и анализе. Не менее эмоционален результат научных поисков: открытия, доказательства, заключения для тех, кто понимает их. Но ведь и произведения искусства вызывают эмоции только у тех, кто их понимает. Профан может совсем равнодушно пройти перед гениальными шедеврами искусства. Значит, эмоциональное воздействие не специфично для прекрасного.

Отметив, что прекрасное не может существовать без всякого интереса, или условий, под условием подразумеваем и пользу, приносимую прекрасным. Эта польза может проявиться как в знании и информации, так и в удовольствии, стремлении к лучшему будущему и в поисках путей для его достижения, а также в духовном очищении и возвышении человека. Красота не только возвышает и очищает человека, но и внушает ему уверенность в свои силы, укрепляет его волю и т. д. А всё это ничто иное, как польза, доставляемая прекрасным. Это вместе с тем и интерес. Поэтому причины, вызывающие прекрасное, надо искать не только в труде, но и в стремлении к красоте, отдыху, развлечению. Значит, искусство иногда служит практической целеустремлённости, а иногда и развлечению. А всё это вместе взятое есть та польза, которую приносит прекрасное. Но если пользу свести лишь к материальной, ощутимой пользе, её не всегда можно найти в прекрасном. Это не значит, что прекрасное лишено всякого содержания или пользы. Нельзя утверждать и того, что полезное прекрасно, и наоборот. Ибо прекрасное обладает многими другими атрибутами, не менее существенными и значительными для него. Поэтому сведение прекрасного к пользе и объявление её сущностью прекрасного было бы такой же ошибкой, как отрицание в нём всякой пользы.

Прекрасное часто проявляется в жизни, но не во всякой жизни, т. к. иногда смерть более желаема и доставляет больше счастья, чем жизнь. Цель — не просто существование, а такое существование, которое сопровождается счастьем. Кому нужно существование в принудительности, в тяжелом труде, нищете, страдании и несправедливости? Желаема и прекрасна только свободная и счастливая жизнь. Поэтому счастье и прекрасное — категории более высокого ряда, чем только жизнь.

Для развития науки и искусства требуется свобода. Принуждение, ограничение делает творчество неполноценным. Свобода не только причина создания прекрасного, но и продукт его. Но нельзя утверждать, что всякое эстетическое и прекрасное является призывом к свободе, или же возбуждает только такие чувства. Прекрасное в искусстве определяется не только свободой, но многими закономерностями действительности.

Один из видов прекрасного — это формальная или внешняя красота. Но прекрасное это не только красота, потому что кроме него существуют многочисленные явления, хотя бы явления внутреннего мира человека, которые не сводятся к формальной или внешней красоте.

Большую популярность приобрела теория, согласно которой прекрасное—это целесообразное. Но прекрасное не сводимо только на целесообразное, существуют многочисленные явления, не имеющие определённой цели и всё-таки являющиеся прекрасными.

Из всего вышесказанного следует, что прекрасное нельзя ограничивать какой-нибудь одной сферой, ибо понятие прекрасного гораздо шире, чем только природа, или жизнь, или искусство и т. д. Оно встречается во многих областях и объемлет их всех. Поэтому все теории, которые сводили прекрасное к какой-нибудь из этих областей, суживали значение этой категории и его содержание. Прекрасное, как категория, универсально. Это универсальное прекрасное — **совершенство** или **стремление к совершенству**, что может проявиться в бесконечном разнообразии форм и содержаний.

Совершенство может проявиться и в отрицательном, а это не прекрасное, а противоположное ему—отрицание его. Как тьма противостоит свету, а добро — злу, так совершенство — несовершенству. Прибавление, рост несовершенства уменьшает прекрасное, и наконец, при полной победе отрицательного прекрасное исчезает, уступая ему место. Это отрицательное, противоположное прекрасному,—несовершенство. Что касается безобразия — оно проявление несовершенства. Нельзя смешивать понятия полного и совершенства, ибо всё совершенное полное, но не наоборот. Много явлений полных или законченных, которых нельзя принять за совершенные и значит за прекрасные, потому что совершенство подразумевает не просто законченность и полноту, но законченность в совершенстве.

Прекрасное имеет как мысленную, так и чувственную сторону и поэтому в его познании участвует как чувство, так и мышление всем своим аппаратом: и раздражение, и восприятие, и ощущение, и представление, и мышление, и абстрагирование.

Природа, у которой нет чувства, мышления и способности оценки, равнодушна к прекрасному. Поэтому для неё не существует понятий «красивое», «доброе», «безобразное» и т. д. Не означает ли это, что природа целиком исключена из процесса постижения прекрасного? — Нет, ибо природа остаётся одним из

возможных источников прекрасного, но не единственным, ибо причина и источник прекрасного находятся не только в природе, но и в субъекте, в его богатом духовном мире.

Прекрасное анализируется, осмысливается, воспринимается и изображается субъективными средствами.

Причины, его вызывающие, многочисленны: «я», «не-я», природа, искусство, социальные явления, психические акты, этические, политические, религиозные явления. Таким образом, Венера Милосская, Лувр, роза равнодушны к прекрасному, но они причины его, ибо прекрасное не может существовать ни без них, ни без человека, производящего прекрасное.

Чувство возвышенности так же, как и представление о боге произошло в результате страха, удивления и благоговения перед грандиозными и непреодолимыми силами природы. По мнению древнегреческого философа Демокрита, представление о боге было проявлением бессилия и невежества первобытного человека. Грандиозные силы природы, намного превосходящие силы человека, порождали не только представление о боге, но и о возвышенном. Иногда же представление о возвышенном человек создавал при помощи фантазии, когда он не находил в действительности того, что искал. Поэтому боги, как и возвышенные явления, были выражением не только непознанных, но и несуществующих явлений, существование и осуществление которых человек желал от всей души.

Возвышенное так же, как и прекрасное универсальная категория, существующая во всех областях действительности.

Возвышенное имеет диалектическую природу. Грандиозное и монументальное в одном отношении, в другом может показаться незначительным и малым, то, что в одном вызывает страх и трепет, в другом—удовольствие и ощущение возвышенности. Это обусловлено изменением жизни, действительности, орудий труда, временно-пространственных отношений, что со своей стороны обусловливает изменение восприятий, оценок, мышления субъекта. Изменчивые, преходящие стороны находятся не только в возвышенном, но и в любой другой области мышления, считающейся самой неизменной и точной. Но в них, как и в возвышенном, можно найти объективные, общие моменты, более устойчивые, чем временно-пространственные, национальные и другие отношения. Именно эти тождественные моменты одинаково, тождественно воспринимаются различными субъектами.

Некоторые теоретики и сегодня считают спорным вопрос о познаваемости возвышенного. Но если возвышенное проявление или модификация прекрасного, то все основные свойства прекрасного следует перенести и на возвышенное. А о прекрасном было сказано, что оно имеет мыслительную и чувственную стороны и что поэтому в восприятии и оценке возвышенного участвуют и разум, и чувства со всем своим сложным ступенчатым аппаратом. То же самое можно сказать о возвышенном в любом произведении искусства, начиная с ранних ступеней развития, кончая шедев-

рами античности, эпохи Возрождения и последних столетий. Мысль присутствовала везде, где только творил и воспринимал прекрасное человек.

Эстетические явления, и возвышенное среди них, эмоциональны. Возвышенное вызывает как чувство удовольствия, удивления и восторга, так и ужаса, страха и трепета. Если бы оно было только страшным, устрашающим, вызывающим трепет и ужас, то оно не было бы ни эстетичным, ни прекрасным. Возвышенное превращает в эстетическое ощущение возможности преодоления явлений, угрожающих человеческому существованию. Итак, вместо страха от возвышенного у нас остаётся ощущение удивления, восторга, благоговения, связанное с количественной стороной его, и чувство удовольствия, связанное с его качественной стороной, с прекрасным. Значит, возвышенное вызывает как положительные, так и отрицательные эмоции, ибо оно кроме прекрасного, содержит в себе и устрашающее, мучительное. Для возведения страшного и мучительного до уровня возвышенности требуется участие его в прекрасном, или же причащение к прекрасному.

Возвышенна большая физическая или интеллектуальная сила человека, если она направлена на благо человечества. Но если она направлена на уничтожение, истребление, будет уже не возвышенной, а низменной, страшной и даже отвратительной. Человечество шлёт проклятия такой силе и стремится к ее уничтожению. В случае, если сила разрушает и уничтожает для того, чтобы строить и созидать прогрессивное и полезное, тогда мы имеем дело уже с возвышенным. Действие по определённым принципам не придаёт ей возвышенного и положительного характера. Если иногда в искусстве действие отрицательных героев всё-таки признаётся возвышенным, то причина этого лежит не в действиях героев, а в высоком мастерстве художника-творца или же в создавшейся ситуации. Мы считаем, что проблема «отрицательного возвышенного» относится к области «эстетики уродливого». Таким образом, в искусстве отрицательные персонажи становятся возвышенными из-за высокого мастерства исполнителя-творца, а действие по принципам не может их превратить в положительных героев.

Как уже отмечалось, любая эстетическая категория, в том числе и возвышенное, обладает диалектической природой, что проявляется в его изменчивом, подвижном и гибком характере, а также в его противоречивости. Как известно, ясное существует благодаря существованию тёмного, доброе — благодаря злому и т. д. И возвышенное существует благодаря тому, что как в природе так и в обществе встречаются низменные явления. А искусство отражает как низменные, так и возвышенные жизненные явления. Иногда же возвышенное и низменное, изображенные в искусстве, кажутся плодом чистой фантазии и в них незаметны никакие следы влияния жизненных событий. Но влияние действительности всегда существует, иногда явно и заметно, а иногда незаметно. Но искусство не только отражает, но и принимает или

отвергает эти явления. Отвергает уродство и низость и призывает к возвышенному, к благородному.

Прекрасное представляет сущность любой эстетической категории, в том числе и возвышенного, поэтому необходимо присутствие, существование прекрасного и в возвышенном. Возвышенное в той части, в которой оно нам нравится и привлекает, прекрасно. Так и трагическое: пока оно существует и не погибло или же не потерпело поражения, привлекает нас, доставляет нам удовольствие и нравится. Так что, возвышенное и трагическое в определенной части совпадают и тождественны — эта часть прекрасное, а в определённой части они расходятся. Эта часть для возвышенного большая масштабность, для трагического — необходимость поражения или гибели. Поражение или гибель не обязательны для возвышенного, а грандиозность и большая масштабность — для трагического.

Возвышенное и другие категории, в конечном счёте, — продукт ощущения и мышления субъекта, ибо оно замечается, переживается, ощущается и мыслится человеком. Человек должен заключить в отношении одного действия, что оно возвышенно, а другого, что оно низменно. А сама природа ничего не знает о том, что змея отвратительна, а усеянное звёздами небо — прекрасно и возвышенно. Для постижения этого требуется субъект, человек. Но ведь любое явление, превращенное в объект человеческого познания, становится субъективным, принимает идеальную природу, но несмотря на это, не перестаёт оставаться объективным и независимым от нас. Говоря точнее, предмет природы, как предмет познания, остаётся опять-таки в природе, а в наше сознание входит знание или представление об этом предмете. Так и в возвышенном. Волга существует независимо от нас, но знание о Волге как о большой и сильной реке, наше отношение к ней, окрашенное чувством удовольствия и восторга, а частично и страха, принадлежит нам. Таким образом, возвышенное одновременно и субъективно и объективно. Оно диалектической природы.

Так как возвышенное имеет и субъективную природу, наряду с объективной, остаётся бесконечное разнообразие ощущения субъектов как в области прекрасного, так и в области возвышенного: то, что одному кажется возвышенным, другому может показаться низменным и т. д без конца. Но несмотря на бесконечное разнообразие взглядов о возвышенном, вполне возможно найти в нём объективные опорные пункты, что вынуждает нас определённый ряд явлений оценивать как возвышенное, а определённый ряд — как низменное. А где же находятся эти объективные опорные пункты? Они, с одной стороны, существуют независимо от человека в действительности, в жизни, в природе, а с другой стороны, в тождественной природе чувственности и мышления человека. А в одинаковых условиях это диктует каждому субъекту одинаковость, даже тождественность суждения.

Что касается определения возвышенного, это возможно лишь на основе определения прекрасного как сущности возвышенного.

Поэтому если прекрасное совершенство, то и сущность возвышенного будет совершенство. Вместе с этим возвышенное универсально и, значит, оно может находиться во всех сферах действительности.

Для определения сущности трагического требуется выяснение его отношения с другими категориями, в особенности с категорией прекрасного, которую приняли за сущность всех эстетических категорий. В самой тесной связи находится трагическое с прекрасным. В случае отделения трагического от прекрасного, трагическое перестаёт быть эстетичным, так как эстетичность трагического в основном зависит от присутствия в нём прекрасного. Исходя из такого понимания трагического, нельзя считать удовлетворительным определение трагического, согласно которому «трагическое то, что страшно в нашей жизни». В этом определении трагическое отождествляется только со страшным. Из данного определения выпадает существенная сторона трагического — прекрасное. Следует также отметить, что ужасное не всегда прекрасно.

Мы полагаем, что при определении трагического всегда необходимо учитывать прекрасное как его сущность. Поэтому определение трагического у нас примет следующую форму: «Трагическое — это гибель, поражение прекрасного или совершенства». По этому определению трагическое находится в тесной связи с прекрасным. Но в трагическом, рядом с прекрасным, т. е. эстетическим, находится и неэстетическое, то, что мешает совершенству и красоте трагического героя. В нём неэстетично всё то, что приводит героя к гибели, к несчастью или поражению, что разрушает и уничтожает его возвышенные мечты. Таким образом, трагическому всегда сопутствует что-то теневое, отрицательное, а это может проявиться различно: в виде коварства, измены, или в несоответствии с внешними условиями, или в виде ошибок героя и т. д. И именно эти стороны непрекрасны, несовершенны. Отстраните от трагического всё это, и у вас останется прекрасное во всём своём блеске. Значит, специфика трагического и его отличие от прекрасного заключается в несчастье, гибели и в поражении героя.

Известно, что трагические герои — это, первым долгом, люди, борющиеся за высокие идеи, за возвышенные идеалы, наделённые особыми качествами. Могут ли стать трагическими героями и обыкновенные люди, не выделяющиеся ничем особенным? Да, трагическим героем может стать и совсем обыкновенный человек, ибо бывают трагедии и у маленьких людей. Причину же трагизма нужно искать не только во внешних обстоятельствах, но и в самом герое, в его имманентных свойствах.

Художник-творец не хочет и не может описать и изобразить все мелочи и детали житейской трагедии. Художник, перенимая все подробности жизненной трагедии, стал бы жертвой бесконечных мелочей и разнообразий. Во избежание этого он выбирает самые важные моменты из жизненных событий и передаёт их в сгущенной форме, чтобы вызвать у людей сильные эмоции.

Трагическое в искусстве — отражение жизненного трагического, но оно не только отражение, т. к. в искусстве участвует и субъективный фактор в виде фантазий, переживаний, опыта и целенаправленности субъекта-творца, на что накладывают свой отпечаток жизнь, условия, воспитание и т. д. Творец-художник ко всему этому добавляет прекрасное тем или иным путём, чтоб материал, полученный из опыта, возвысить до уровня художественности и эстетичности.

С понятием вины в нашем представлении всегда связано какое-нибудь предумышленное или случайное преступление. Многие исследователи думали, что трагический герой виновен, или же, по крайней мере, виновен частично. Но стоит внимательно проследить трагизм в искусстве или в жизни, чтоб убедиться в обратном. Какая вина была у Спартака? — Никакой. А, может быть, виноваты мифические герои Прометей, Амиран? — Нет, и они невиновны, ведь они боролись ради людского блага и погибли в этой борьбе. Невиновен и тот герой, совершивший преступление не по своей вине, а из-за незнания. Классический пример этого Эдип. Потому и любит и жалеет его зритель, читатель. Ведь он фактически невиновен, а если виновен, то по ошибке, или же из-за незнания. А действие — результат незнания нельзя считать преступлением.

Как известно, в древней Греции причиной трагедии объявлялся рок, судьба. Сегодня этот взгляд устарел, потерял своё значение. Сегодня можно судить о жизненных условиях, независимых от героя, о свойствах героя, вынуждающих его действовать так или иначе. Но основной причиной, вызывающей трагедию, надо считать противоречия, в особенности классовые, антагонистические противоречия. Но это не значит, что все причины трагического надо сводить только к противоречиям, т. к. кроме них действуют и другие причины, о которых уже говорилось.

Согласно одной из распространённых теорий, приятные эмоции, вызываемые трагедией, результат поражения героя. Некоторые теоретики склонны утверждать, будто человеческой психике присуще наслаждение несчастьем других, если сам он застрахован от аналогичного бедствия. По этой теории человек выглядит не совсем в выгодной форме, т. к. ему приписывается свойство наслаждения чужим несчастьем. Человек со здоровой психикой никогда не получает удовольствия от созерцания чужого несчастья или страдания. Надо полагать, что положительные эмоции в трагическом вызваны возвышенной и прекрасной натурой героя, величием его цели, отвагой его действия, принципиальностью, а также надеждой на то, что его идеи осуществятся в будущем. Что касается гибели, поражения трагического героя, они вызывают отрицательные эмоции.

Касаясь категории комического, следует отметить, что комическую ситуацию создаёт или несоответствие между целью и действием, направленным на её осуществление, или противоречие меж-

ду представлением и действительностью, или потеря равновесия по отношению к действительности, неожиданное развитие действия, а также дисгармония и несоответствие между причиной и следствием. Комическое в искусстве — отражение комического в жизни. Комическое выявляет отрицательные стороны отдельных людей или общества и пытается при помощи смеха устранить их. Цель у комического одна — освободить прекрасное, существующее в нём, от уродства, от отрицательных сторон. Комическое и трагическое, в отличие от прекрасного, обладают противоположными свойствами: положительными и отрицательными. Положительное — это прекрасное, которое присутствует в их сущности, отрицательное в комическом — это несоответствие между действием героя и целью, или условиями. Цель обеих категорий — освобождение прекрасного, заключенного в них, от отрицательных свойств. Если иной раз прекрасное существует в чистой и несмешанной форме, в другом случае его блеску сопутствуют пятна уродства и безобразия. Эти пятна встречаются то в форме трагического, то в форме комического. Ежедневное жизненное комическое в своей натуральной и голой форме не может стать объектом искусства, т. к. комическое в жизни содержит мало эстетического. Значит, последнее будет истинно комическим в том случае, если оно будет не только комичным, но и прекрасным. А если в нём нет прекрасного, оно, в лучшем случае, предоставляет материал, который превращается художником в истинно комическое. Значит, даже самые незначительные жизненные факты должны пройти через духовный и физический мир художника, в его творческой лаборатории. Таким путём переплетаются между собой жизненные и субъективно-личные явления в произведении искусства.

Смех в комическом направлен не против физических недостатков человека, которые не зависят от него, а против его духовных недостатков, в которых повинен комический герой. Комические герои — это большей частью маленькие люди, даже тогда, когда они борются за высокие, возвышенные цели. Иногда цели комического героя незначительны и иллюзорны, а средства, избранные для их достижения, велики и особенны, иногда же — наоборот; герой великие замыслы свои пытается осуществить непригодными, несоответствующими средствами. Как мы видим, в комических ситуациях нарушено равновесие между целью и средствами, или между действием героя и действительностью. Причины этого находятся как в личных, духовных свойствах героя, так и во внешних условиях. Комическому сопутствует смех, комическое смешно. Смех в комическом — это способ уничтожения порочных, отрицательных сторон личности или общества. Комическое вообще — это средство борьбы против старого, отжившего свой век, против всего отрицательного и порочного. Поэтому смешное, большей частью, имеет две стороны: с одной критикует и уничтожает, а с другой — насаждает и укореняет. Но следует различать смех вместе с критикой, выражающий сочувствие герою, помогающий ему в исправлении своих прома-

хов. и смех саркастический, злонамеренный, ядовитый, только уничтожающий и искореняющий. Первый не причиняет боли герою, второй причиняет сильное душевное страдание.

Что создаёт радостное настроение в комическом? Оно вызвано, во-первых, тем, что комический герой не гибнет; во-вторых, тем, что остаётся надежда в осуществлении предпринятого героем благородного начинания другими героями или другими средствами. Так как комическое обусловлено отрицательными сторонами общества или личности и направлено на их исправление или уничтожение, комическое следует понимать как средство, направленное на улучшение или усовершенствование существующего. На основе всего вышесказанного, комическое можно понимать как совершенство, с которым связано несоответствие действия с внешними условиями и которое направлено на уничтожение этого несоответствия.

В системе эстетических категорий важное место занимает идеал, который идеалисты переносят в мир потусторонний, в мир идей, считая его недоступным для человека. Русские революционные-демократы приблизили идеал к жизни. На правильном пути решения проблемы эстетического идеала стоят советские эстетики, которые идеал тесно связывают с действительностью и представляют его то в виде природы, то в виде человека, то в виде общественных отношений. Вместе с тем советские учёные не исключают роли представления, фантазии. А что ещё важнее, в воззрениях советских учёных просвечивает глубокий оптимизм, вера в возможность осуществления эстетического идеала. Но многое требует ещё осмысления и наблюдения для выработки полного представления об идеале.

Идеал — это совершенство, но не сегодня, реально существующее, а будущее, которое осуществится когда-то. Значит, идеал — прекрасное в будущем, поэтому его определение зависит от определения прекрасного. А прекрасное — это совершенство, у которого универсальный характер и который встречается во всех областях жизни и деятельности людей, значит, и идеал будет существовать во всех сферах будущей действительности и деятельности человека как совершенство. Идеал—продукт субъективной фантазии и представления, но перемещается ли из-за этого идеал лишь в сферу субъективного? — Нет, потому что наряду с субъективностью он обладает и объективным характером. Как известно, даже в фантазии, сколь субъективной она бы ни была, всегда остаётся какая-то связь с действительностью. То же самое можно сказать об идеале.

Идеал, как любая цель и фантазия, может осуществиться и может нет. Его осуществление зависит от многих факторов: от внешних условий, от особенностей субъекта, истинности или неистинности самого идеала, что проверяется практикой. Реальные, правильные идеалы осуществляются, а неправильные, неистинные остаются неосуществлёнными. А идеал, перемещённый в действительность,—уже не идеал, а реальность. И поэтому после осущест-

вления идеала вновь приходит в действие фантазия, представление, мечта, весь творческий и мыслительный аппарат с целью создания новых идеалов и ещё большего совершенствования действительности. Итак, что раньше было идеалом, сегодня становится действительностью, поэтому создаются новые идеалы на месте старых, осуществлённых, и так далее без конца. В этом заключается диалектика идеала и именно в этом и смысл человеческого существования. Осуществлённые, так же, как и неосуществлённые идеалы универсальны, действующие и охватывающие всю общественную деятельность самого человека и природу. Ограничение идеала какой-нибудь областью сузило бы содержание и значение идеала. На данном этапе развития эстетический идеал, первым долгом, подразумевает совершенство человека, его всестороннее развитие. Многовековая мечта о всесторонне развитой личности может превратиться в действительность только лишь в коммунистическом обществе, которое подразумевает максимальное развитие экономической и духовной жизни общества. Только тогда может сформироваться человек с большими творческими способностями и энергией, человек, раскрывший многие тайны природы и многое предвидящий. Одним словом, это будет человек, которого раньше представляли в образе бога, но сейчас, низведённый с небес на землю.

Как уже отмечалось, под идеалом подразумевается не только совершенство человека, но и общества и природы. Иногда даже прекрасная природа не удовлетворяет возвышенный вкус человека и в результате действия фантазии и воображения создается эстетический идеал природы, после чего выступает на поле действия практическая способность человека и создаётся т. н. «вторая природа», которая иногда может и соперничать с действительной природой, превзойти её. Так преобразует человек настоящую природу при помощи теоретической и практической деятельности, чтоб легче подчинить её своим целям и интересам.

Предмет искусства не только существующее прекрасное, но и будущее прекрасное или идеал, выступающий частью единого прекрасного. Художник всегда имеет в виду идеал, изображая даже безобразные явления. Искусство похоже на тот медальон, на одной стороне которого изображено настоящее, а на другой — будущее. Первая сторона может быть и прекрасной и уродливой, ибо она получается в результате отражения действительности, явлений, которые могут быть и прекрасными и безобразными. Что касается второй стороны искусства, она всегда прекрасна, ибо подразумевает будущее совершенство или идеал. Поэтому художник обязан хорошо видеть не только то, что есть, но и то, чего нет, но что может быть в будущем.

Идеал так же изменчив, как всё остальное. Человек постоянно стремится к идеалу и достигает его, но, осуществив и достигнув вершины своих стремлений, в представлении его возникает новый идеал, как бы вторая вершина, которую так же надо преодолеть... и так без конца. А поставить конец этому бесконечному движению и развитию значило бы положить конец и существова-

нию человечества. Ведь смысл его существования заключается именно в этом безудержном стремлении к познанию и свершению, к осуществлению идеалов и, в конечном счёте, достижению всеобщего блага.

Во второй части труда под названием «Теория искусства» рассмотрены различные теории о происхождении искусства. в частности теория, согласно которой главный фактор развития искусства — экономические условия. Но в ответ приверженцам этой теории можно было бы привести в пример многих гениальных художников, создававших свои творения в период упадка экономической мощи их стран.

По мнению некоторых теоретиков, основное условие для расцвета искусства—свобода, отсутствие противоречий между государством и личностью, без свободы искусство неполноценно и недолговечно. Произведения, созданные под чью-либо диктовку или по заказу, несовершенны и носят принудительный характер. Эту теорию как-то пополняет другая теория, уделяющая основное внимание субъективному фактору, целям и стремлениям субъекта.

Некоторые же теоретики главную роль в зарождении и развитии искусства уделяли географической среде, в которой живёт и творит художник.

В решении вопроса о происхождении и развитии искусства было бы нецелесообразно остановиться только на одном какомнибудь из этих факторов и игнорировать всё другое. Скорее всего, следовало бы найти основной, главный фактор, а остальное учитывать как второстепенное и побочное. Таким главным и решающим фактором следует считать труд, не забывая при этом значение и других побочных факторов, влияющих на зарождение и развитие искусства.

Была тенденция считать причиной несчастья человечества его отчуждение от природы, отсюда произошло стремление вернуть его обратно к природе. И вот, возникают лозунги: «Обратно к природе!» Даже такой лозунг: «Назад к джунглям!» Появились воззрения, что искусство, главным образом, призвано изображать природу.

Действительно, природа часто внушала многим выдающимся художникам и писателям идею создания гениальных шедевров. И сегодня остаётся природа одним из главных источников вдохновения творцов. Многие теоретики считают, что основной объект искусства — это человек.

С целью решения вопроса о том, что является основным объектом искусства, следует уяснить вопрос об отношении человека к природе. А природа — это единое целое, частью которого является человек. Объект искусства, именно это — находящийся в диалектическом единстве мир, единая природа, включая и человека. Но объявление всего мира объектом искусства грозит опасностью растворения искусства в науке, т. к. и наука изучает весь мир с человеком в центре. Что же является объектом психологии,

физиологии, этики, химии и других наук, если не природа в центре с человеком? В связи с этим необходимо установление специфики искусства.

В эстетике и сегодня идёт спор о специфике искусства, скорее всего, о проблеме отношения науки и искусства. Одним из первых зачинщиком спора был А. И. Буров, утверждающий, что образами пользуется и наука и что поэтому образная форма недостаточна для их разграничения. Действительно, образность и наглядность присущи не только искусству, но и науке. Без наглядности невозможно довести научное знание до человека. Напр., геометрия передаёт самые абстрактные положения при помощи фигур, а фигуры — своеобразная форма наглядности. Даже математические формулы представляют собой наглядность. Кроме того, образ или форма также своеобразная сущность, понятие или абстракция Итак, образ неспецифичен для искусства.

То же самое можно сказать об эмоциях, они почти одинаково присущи и науке, и искусству. Целиком эмоционален процесс исследования, доказательства, суждения в науке. Особенно эмоциональны результат исследования, достижения исследований, открытия. Можно сказать, что эмоциональность распространяется на любые человеческие действия. В любой человеческой деятельности, будь она даже принудительной и насильственной, имеется хоть самая маленькая доля эмоциональности. И, наоборот, любая творческая деятельность — это не только эмоциональность, но и размышление, и рефлексия. В этом отношении разницу между наукой и искусством можно было бы свести лишь только на градуальную, но не на существенную. Вышеприведенное соображение не выдерживает критики по тому простому аргументу, что невозможно разъединение формы и содержания, что не существует явления без одной из этих двух сторон.

Субъективность и объективность также одинаково присущи искусству и науке. Субъект-человек виден не только в искусстве, но и в науке. Весьма ирреальный и субъективный замысел, выполненный гениальным художником, кажется реальным и объективным из-за гениальности выполнения. И, наоборот, весьма реальное явление, выполненное бездарным художником, становится субъективным и ирреальным. Кроме того, в обоих случаях за художественным выполнением стоит объективная действительность, как подпора и поэтому даже самое субъективное произведение объективно в смысле отражения действительности. Таким образом, мнение о том, что искусство всегда субъективно не соответствует действительности, и наоборот, наука как в виде научного сочинения, так и в виде открытия, доказательства и суждения, всегда носит печать субъективного происхождения. Субъективность её проявляется в выборе проблем, в направлении исследования, в использовании материала исследования, в форме передачи и т. д.

Недостаточен для разграничения науки и искусства также аргумент о том, что искусству не нужны доказательства, убеди-

тельность. Они одинаково необходимы как в науке, так и искусстве.

Нельзя искать различия и в том, что в художественном произведении требуется природный талант, а в научном исследовании нет. Природное дарование одинаково нужно в обеих сферах, так же, как упражнения и навык.

Не удаётся разграничить науку и искусство и тем, что наука реальна, а искусство идеально. Насколько реальной и жизненной ни была бы наука, она остаётся идеальной до тех пор, пока не претворена в жизнь, и даже тогда, когда осуществлена и применена она на практике как теория, остаётся идеальной. С другой стороны, очевиден факт, что на каждом шагу происходит «реализация» искусства. Т. н. «Бытовая эстетика» не что иное, как применение художественных достижений в жизни, в действительности, перенесение художественных замыслов и идеалов в быт.

Одна из попыток проведения грани между наукой и искусством заключается в утверждении, что наука с целью изучения предмета крошит и дробит его на части, на составные атомы, а искусство изучает предмет в его целостности и законченности, не атомизируя и раздробляя его. Следует сказать, что и искусство прибегает к методу дробления и разложения. Художник всегда выделяет какую-нибудь часть из целого, чтобы лучше понять и изобразить его. Иногда с целью более успешного выделения и изоляции он использует даже рамку. Не будь рамки, художник всё равно не смог бы изобразить всю природу или какой-нибудь предмет в его целостности, не смог бы изобразить в целостности даже какую-нибудь часть его. С другой стороны, наука даже при самой крайней детализации и анализе имеет в виду целостность, единство предмета и к анализу прибегает ради лучшего постижения и уяснения единства. Без этого не имело бы смысла существование любой науки.

Одинаково свойственна наследственность и традиционность как науке, так и искусству. То же самое следует сказать и об оценке и оценочных суждениях. Оцениваются и имеют ценность не только явления искусства, но и научные факты. Каждое явление, изучаемое наукой, обязательно имеет какую-то ценность, в противном случае не стоило бы его изучение. Но наука не только изучает факты, но и расценивает их и всегда использует критерий в виде истины. Приверженцы теории о ценностях считают ценности объективно существующими. Но это неправомерно, ибо даже термин «ценность» подсказывает необходимость участия в его создании субъекта. Кроме того, аксиологи считают, что ценности существуют «сами по себе», независимо от результатов, из них вытекающих, научные же факты, мол, всегда нацелены на результаты и последствия, они всегда преследуют определённые цели, а значение эстетических ценностей они сводят только к получению удовольствий, которые даются человеку непосредственно, не дожидаясь результатов. Зато они лишены всякой этической, научной или какой-либо другой функции.

На самом деле и факты, изучаемые наукой, и художественные явления ценны как сами по себе, так и результатами из них вытекающими.

Кроме того, под «ценностями самими по себе» сторонники этой теории подразумевают незаинтересованное удовольствие, которое получает человек от восприятия произведений искусства. Но в данном случае мы сталкиваемся с одной несуразностью: явление ценное само по себе, без всякой заинтересованности должно значить, что удовольствие находится в самом произведении, а не вне его. Но воспринимающий субъект получает удовольствие, которое не находится в художественном произведении, а вызывается этим произведением в субъекте. А если удовольствие находится в субъекте, это значит, что оно является следствием, результатом художественного произведения, но не находящимся в нем самом.

К этому следует добавить, что произведения искусства, кроме эмоционального воздействия, имеют и этические и познавательные результаты. Тем самым ещё больше возрастает их значение. Или же, говоря словами сторонников этой теории, тем самым растёт ценность вытекающих из них результатов.

Таким образом, можно заключить, что ценность имеют как научные, так и эстетические явления, но эстетические явления имеют ценность как прекрасные явления, а научные — как истинные. Значит, понятие ценности непригодно для размежевания эстетического и научного.

Искать специфику искусства и науки следует в их объектах. Объект науки — истина, а искусства — прекрасное. Правда, истина также необходима искусству, как прекрасное науке, с той разницей, что истина—основной объект науки, а прекрасное—искусства. К этому надо добавить, что эти два объекта являются средствами для достижения основной цели, которая именуется счастьем человечества.

Поскольку прекрасное не находится только в области чувственного, а простирается до мышления, в постижении, создании и передаче его участвует весь познавательный аппарат человека, Поэтому необходимо, чтобы искусство и эстетика имели свою гносеологию, которая будет своеобразным проявлением общей философской гносеологии.

Как в остальных сферах человеческой деятельности, так и в гносеологии искусства имеются два компонента — субъект и объект. Под объектом эстетического ощущения и познания подразумеваются природа с её существенной и неотделимой частью — с человеком; условия, в которых живёт и ведёт деятельность человек; общественные отношения, которые устанавливают люди между собой; классовые, государственные отношения, существующие в определённом пространстве и времени.

Второй компонент в процессе постижения прекрасного — это субъект, который познаёт, ощущает и творит прекрасное, используя с этой целью материал, полученный из объективных источников,

но который затем преобразовывает и перерабатывает в своей субъективной лаборатории в соответствии со своим дарованием, творческими способностями, психикой, волей, положением и наклонностями, восприятием и фантазией. Созданное таким путём прекрасное воспринимает, ощущает, переживает, оценивает, преобразует другой активный субъект, пополняя полученный от художника-творца материал или художественное произведение. Но этот второй или вторичный субъект мы не выделяем в самостоятельный третий компонент, а причисляем его к сфере субъекта вообще. Итак, в сфере субъективного мы имеем творчество первичного и вторичного субъектов. Первый — это художник, писатель, архитектор или скульптор, вторичный — это читатель, зритель или слушатель, перерабатывающий или пополняющий творения первого субъекта. Но в творческой деятельности обоих субъектов присутствует как основная составная часть или ядро объективная действительность.

В современной буржуазной философии всё более усиливается тенденция приписать решающее значение в процессе творчества интуиции. Это направление не новое. Оно встречается уже в философии Платона, считающего решающим фактором в процессе творчества интуицию. По мнению Платона, поэт творит тогда, когда у него разум затуманен, а слух и другие чувства заострены. Поэта он считал «лёгким крылатым существом», творящим не разумом, а внушением сверху.

Нельзя отрицать, что подсознательное действительно участвует как в процессе творчества, так и в процессе эстетического познания. Но главное — правильно понять и истолковать его. В частности, надо установить, что подсознательное — это голос «свыше», откуда-то «извне», или же оно своеобразная форма проявления опыта, информации в процессе творчества? Надо считать, что подсознательное это тот опыт, который сохранился у человека в продолжение всей жизни, который осел в глубинных слоях его мышления и всплыл на поверхность при импульсе извне.

Термин «подсознательное» хорошо выражает сущность интуитивного, как находящегося в глубине сознания, а не вне его. Оно активизируется и начинает действовать во время творческих и познавательных процессов. Дремлющие в человеческом сознании потенциальные силы, стремящиеся к реализации, действительно реализуются именно во время творческого напряжения. Поэтому они могут казаться творцу появившимися откуда-то извне или свыше. Значит, т. н. «подсознательное» участвует в процессе творчества, но было бы ошибкой весь творческий процесс свести к нему. Подсознательное и интуитивное только в связи с остальными творческими способностями и силами создаст тот мощный фактор, результатом которого являются великие художественные творения и научные открытия.

Форма и содержание в искусстве находятся в неразрывной связи и их разъединение невозможно. Форма может соответствовать содержанию, находиться в гармонии с ним и способствовать его

развитию или же наоборот, — может противоречить ему и сдерживать его продвижение. Но как только форма начинает препятствовать развитию содержания, то появляется необходимость её устранения и замены другой, более соответствующей содержанию. В связи с этим возникает вопрос о первичности. Марксистская эстетика первичным считает содержание, а форму—зависимой от него. К вышеприведённым соображениям о содержании и форме надо добавить следующее: форма — это граница или рубеж, окончание одного предмета и начало другого. Но форма не только граница, она и средство индивидуализации именно потому, что она граница. Она — край содержания, его поверхность. Такой границей и краем для геометрических фигур выступают линия и точка. Из-за этого своего положения форма—объект наших чувств. Иногда форма так хорошо передаёт содержание, что для постижения его не требуется особеного усилия ума. Но там, где форма только граница содержания, там требуются особые усилия для постижения содержания. Постижение содержания затрудняется тем, что предмет — это сумма многих форм и содержаний и если постепенно познавать их, то наконец, дойдём до той формы и содержания, которые доступны только разуму, но не чувствам. Говорят, что форма находится снаружи, содержание — внутри. Но так как существуют как внешние, так и внутренние части предмета, поэтому существуют внешние и внутренние формы.

Истинно эстетичными являются не только произведения, вызывающие эмоции, но и содержательные. Л. Н. Толстой говорил, что бессмыслица никогда никому не доставляла удовольствия. Лишённое смысла эстетическое уничтожается быстро. Художественное произведение кроме эмоций должно возбуждать в читателе, зрителе мысли, идеи. Не случайно Аристотель основную цель трагедии видел «в радости познавания», Чернышевский искусство называл «учебником жизни», а А. М. Горький «человековедением». По мнению Энгельса, он из романов Бальзака понял больше, чем из исследований учёных.

Закономерное в искусстве выражает необходимое и существенное, а случайное сводится на явление, форму, эмоции. Чем больше творческого диапазона у художника, тем больше существенных и общих сторон жизни отражает он своим творчеством, и наоборот. Но это не значит, что он совсем не учитывает случайное, несущественное и мелочное, т. к. иногда случайное, детальное, мелочное лучше передают существенное, чем само существенное. Итак, существенное сводится на закономерное, на содержание, несущественное — на случайное, формальное, на незакономерное. Но художника так же, как и эстетика одинаково интересуют обе стороны, так как без учёта случайного нельзя всей глубиной познать закономерное и существенное.

Фр. Энгельс говорил, что реализм подразумевает, кроме правдивой передачи деталей, правильную репродукцию типических характеров в типических обстоятельствах. И действительно, тип и типическое вообще — существенная, необходимая сторона действи-

тельности, изображённая в конкретных обстоятельствах, конкретной ситуации, наделённая конкретными признаками. Тип или типическое объединяет многие подобные, схожие между собой явления. Но типическому нужно не только общее, но и индивидуальное, выделяющее его из других. Если бы в образе было дано только общее, характерное для многих, тип стал бы безжизненным и схематичным, и наоборот, заострение внимания только на индивидуальное, конкретное, придал бы ему натуралистический характер, что уменьшило бы его художественную ценность. Поэтому типическому одинаково нужно как общее и необходимое, так и случайное и конкретное. Можно заключить, что типическое — закономерное соединение случайных и конкретных признаков с необходимыми и общими.

«Отражение» подразумевает передачу действительности, но во время передачи субъект может быть пассивным или активным. В. И. Ленин считал нужным пополнить это понятие добавлением выражения «творческое отражение», чтоб тем самым подчеркнуть преимущество творческого отражения перед пассивным.

Некоторого пересмотра требует теория, согласно которой творчество это лишь конструирование формы. По этой теории творчество подразумевает включение только эмоционального и чувственного аппарата творца. На самом деле в творческий процесс включена не только эмоциональная, но и мыслительная сторона. Отсюда вытекает, что создание художественного образа требует и создание содержания. Тем более, что, по хорошо известной истине, форма и содержание неразрывно связаны между собой, и поэтому конструирование одного подразумевает конструирование и другого.

Исходя из известного положения, что нет содержания без формы, что они всегда находятся в неразрывной связи, станет ясным, что и понятие не может быть только общим, или только содержательным. То же самое следует сказать и об образе, что он конкретен, но вместе с тем и общ, т. к. иначе конкретное понятие было бы непонятным и бессмысленным. А понятие, насколько бы глубокосодержательным оно ни было, не может существовать без формы, что является его наглядностью. И, действительно, нет понятия, которое не было выражено звуком, числом или словом, или же всеми этими средствами. Исходя из этого можно сказать, что между понятием и образом нет принципиальной разницы в области наглядности. Художник пытается в образе передать всего человека, но добиться этого он не может. Так и учёный, вычленяя в понятии какую-нибудь часть из целого предмета, преследует одну цель — охватить его в целостности. Итак, утверждение о том, что образ — целое, а понятие только часть, не устанавливает настоящего различия между образом и понятием, не улавливает существенной разницы между ними.

Не делается определённого различия между ними и понятиями синтеза и анализа, т. к. оба они одинаково присущи понятию и образу. Образ, выражающий группу явлений, в самом себе носит

общие черты, характерные для данной группы, но в конкретной, индивидуальной форме. А это требует как анализа, так и синтеза. Почти то же самое можно сказать и о понятии. Понятие выражает признаки, характеризующие группу предметов, и для этого прибегает к анализу и синтезу. Итак, синтезом и анализом не удается уловить принципиальную разницу между ними. Различие между ними не устанавливается ни при помощи процесса обобщения и конкретизации, наглядности и отвлеченности, так как в этом отношении между ними наблюдается не существенная, а лишь градуальная разница.

Надо полагать, что вопрос можно решить путём установления сущности и основного назначения этих явлений. Основное назначение понятия—постижение истины, а назначение образа—создание и передача прекрасного. Даже тогда, когда образ выражает безобразное и уродливое, основное назначение его всё-таки прекрасное, как лицевая сторона безобразного. А понятие служит установлению истины, изнанкой которой является заблуждение и ошибка. В этом заключается существенное и основное различие между понятием и образом. Из этого основного различия вытекают все другие свойства, отличающие их друг от друга, будь то эмоциональность или информативность, конкретность или общность, наглядность или ненаглядность.

Марксистская эстетика защищает принцип творческой свободы. В. И. Ленин писал: «Все имеют право писать и говорить то, что они хотят, без всяких ограничений». «Бесспорно в этом деле (В. И. Ленин имеет в виду творческий процесс.—Т. К.) необходимо обеспечение полной свободы творческой инициативы индивидуальных наклонностей, мысли и фантазии»... Ленин считал, что в буржуазном обществе свобода творчества — это формальная свобода, т. к. за этой свободой скрывается «мешок денег», подкуп и другие плутовства. В. И. Ленин требовал заменить показную свободу истинной свободой. Подсказ идей, темы или же общего направления снижает качество творчества, уродует его, ослабляет и снижает художественные свойства произведения, подрезает крылья творческой фантазии творца, снижает размах его идей и мыслей. Марксистская эстетика придает большое значение свободе творчества.

Исходя из этого, марксистско-ленинская эстетика обращает внимание на субъективный фактор, на субъективные свойства художника, которые играют немалую роль в творческом процессе: это творческий дар, мастерство, знание, мировоззрение, духовный мир субъекта и т. д. Поэтому вполне приемлем взгляд, согласно которому история искусства это не только история, изображающая картину эпохи и направлений, но и история творцов. Параллельно всему этому надо учитывать и тот мир, который накладывает свой отпечаток на способность и свободную творческую деятельность художника.

Буржуазные учёные склонны к тому, чтобы совершенно исклю-

чить из процесса творчества объективный фактор, а у нас были попытки исключения субъективного фактора. Обе тенденции являются односторонними. Правильное решение вопроса требует учесть оба фактора—и субъективный и объективный, которые тесно взаимосвязаны и влияют друг на друга.

Техника непрерывно развивается и прогрессирует. Вместе с тем повышается и жизненный уровень людей, усиливается господство человека над природой. Как отражается всё это на искусстве? Развитие техники, безусловно, меняет форму и направление искусства. Техника способствует популяризации, распространению, массовости искусства, реализации результатов творческой фантазии художника. С развитием техники прекрасное легче прокладывает путь к широким слоям общества и становится их достоянием. Но с другой стороны, техника способствует распространению стандартизации в искусстве путём серийного выпуска произведений искусства и тем самым способствует снижению творческого элемента в искусстве.

Значит ли всё это, что с развитием техники будет уменьшаться значение искусства и в конечном счёте оно исчезнет? На этот вопрос следует отвечать отрицательно, так как, если с одной стороны, это является препятствием для развития творчества, с другой стороны—расширением и углублением его. Развитие техники способствовало появлению новых отраслей и жанров искусства, каковы фотоискусство, киноискусство, телевидение. А некоторые из существующих жанров изменили свою форму, стали более массовыми и популярными.

Основная функция искусства — создавать прекрасное, для чего требуется увидеть, проанализировать и познать прекрасное, существующее в действительности. Но искусство не только замечает, но и создаёт прекрасное и преобразует действительность по законам красоты. Все остальные функции искусства вытекают из этой основной.

Другая из основных функций искусства — доставлять удовольствие, способствовать пробуждению положительных эмоций в людях, способствовать их счастью. Человеческое существование требует не только труда, но и отдыха и удовольствия, вызванного прекрасным в искусстве и действительности. Наслаждение и приятные эмоции делают труд более продуктивным, помогают человеку в преодолении препятствий и трудностей жизни, в освоении сложных достижений науки и техники.

Признание эмоциональной функции искусства не значит отрицание его утилитарной функции. Даже удовольствие и эмоции являются пользой, приносимой искусством, хотя этим не исчерпывается его утилитарность. Истинное художественное произведение даёт человеку сведения о природе, об обществе, о человеческой психике. Поэтому одной из основных назначений искусства — пробудить в человеке мысль, взбудоражить его разум, внушить человеку прогрессивные идеи, дать толчок к осуществлению этих идей.

Искусство, кажущееся оторванным от действительности, са-

мое идеальное искусство, порождено жизнью и жизненными потребностями человека. Ещё более жизненно то искусство, которое прямо, без обиняков, смело бросает вызов действительности, критикует её порочные стороны и заполняет человеческое существо разрушительной силой и энергией, толкая и подсказывая ему смелые мечты преобразования действительности. Таким образом, отражение действительности и борьба за лучшее будущее — одна из основных функций искусства.

Искусство обладает и коммуникативной функцией. Она заключается в том, чтобы превратить творения гения во всеобщее достояние. Искусство передаёт массам, вернее говоря, обязано передавать на понятном им языке достижения мысли и чувств художника.

В классовом обществе искусство служит, в основном, реакционному классу, в социалистическом обществе — интересам всего общества. Но какому бы классу ни служило искусство, его окончательная цель всегда сверхклассовая. Классовость искусства только средство и путь для достижения всеобщего блага и счастья, тем более это можно сказать об искусстве того общества, где нет эксплуататорских классов, классов вообще. Там искусство служит всему народу и его интересы общечеловеческие. Как за национальной формой искусства скрывается интернациональное содержание, так за классовостью искусства скрывается его сверхклассовое содержание. Под знаком борьбы за интересы какого-нибудь класса идёт борьба за всеобщее счастье человечества. Таково еще одно назначение искусства.

Следующая, не менее важная функция искусства — это воспитание человека. Ещё Аристотелю было известно, что у искусства имеется моральная, этическая функция, которую он называл катарзисом. Тем более присуща эта функция искусству, воспитывающему нового человека—строителя коммунизма. Но недостаточно только моральное воспитание,—строитель коммунизма, и вообще, человек будущего должен быть всесторонне, гармонически развитым и воспитанным. А всестороннее, гармоническое воспитание подразумевает не только моральное, но и интеллектуальное и физическое развитие личности. Для осуществления этой благородной цели борется всё наше общество, этой великой цели служит эстетика и искусство. И на предыдущих ступенях развития человеческого мышления существовали многие течения и направления, доказывающие необходимость всестороннего и гармонического развития личности. Но эта была утопия в обществе, чреватом антагонистическими классовыми противоречиями. Вековая мечта о гармоническом и всестороннем воспитании человека может превратиться в действительность только в коммунистическом обществе, где осуществится максимальное развитие всех сфер материальной и духовной жизни общества.

Исходя из позиции передового мировоззрения, у нас большое внимание уделяется подъему уровня благосостояния советского человека. На XV—XVI съездах партии говорилось о повышении благосостояния советского человека, об улучшении ус-

ловий его труда, о развитии охраны здоровья, просвещения, культуры и вообще всего того, что способствует формированию всесторонне развитой личности.

В этом заключается главное направление деятельности всего нашего общества.

Исходя из гениальных указаний В. И. Ленина, мы полагаем, что надо обращать внимание на развитие творческих способностей молодёжи, на их способность свободного мышления и творчества. Только развитием свободных творческих способностей можно достигнуть бурного развития искусства и науки. А это со своей стороны будет способствовать осуществлению нашей основной цели — всестороннему развитию личности.

Считая искусство одним из основных средств воспитания, ставится вопрос: может ли искусство передать душу человека, его чаяния, переживания, стремления, отразить эпоху, её основные направления. Существуют теории, в основном буржуазные, отрицающие такие возможности в искусстве. Но согласно марксистско-ленинской теории, искусство способно передать как настроение человека, так его наклонности, психику, также эпоху, её тенденции, устремления.

Но недостаточно воспитание только при помощи искусства. Это прекрасно знал ещё великий греческий мыслитель Платон. Вместе с искусством следует применять и другие формы воспитания — интеллектуальное, моральное, трудовое, спортивное и т. д. А это значит, прибегнуть к комплексному способу воспитания. Хотя следует отметить, что воспитание искусством обладает тем преимуществом, что в искусстве заключена большая эмоциональная сила, которая должна быть правильно использована в деле формирования молодёжи. К воспитанию искусством следует присоединить моральное воспитание. Это значит привить молодёжи положительные моральные качества, каковы: честность, справедливость, дружба, любовь к Родине и т. д. Надо постоянно убеждать молодёжь в том, что аморальность уродует не только душевно, но и физически, и наоборот, люди, обладающие высокими моральными качествами даже при больших физических недостатках кажутся возвышенными и прекрасными. Поэтому необходимо, чтобы моральным воспитанием было пронизано преподавание любой дисциплины.

Неотделимая часть эстетического воспитания — это физическое воспитание, подразумевающее выработку физической силы, выносливости, способности преодоления трудностей и т. д. Всё это, в конечном счёте, способствует нормализации психической жизни человека, стимулирует его умственную и творческую работу.

Только комплексным применением разнообразных форм воспитания можно достигнуть формирования гармонически развитой личности. Весь этот комплекс подразумевает и воспитание воспитателей. Как известно, воспитатель сам должен быть воспитанным, в противном случае он не сможет воспитывать других, как бы рациональна ни была система воспитания. Правда, под понятием

«воспитатель» подразумевается личность, уже закончившая и прошедшая процесс формирования, но ведь известно, что воспитание и обучение могут продолжаться всю жизнь.

Важным звеном в воспитании всесторонне развитой личности является эстетическое воспитание, а основное средство эстетического воспитания—обучение самой науке — эстетике. Положение в этом направлении не вполне удовлетворительно. Только факультативное преподавание эстетики недостаточно. В деле воспитания гораздо большего успеха можно добиться при введении эстетики как обязательного курса с приложением к нему семинарских и практических занятий.

Кроме того, в условиях всё более растущей информации, которая весьма обильно преподносится при помощи радио, кино, телевидения, информация, преподнесённая только устной речью, не достигает цели. Поэтому на данном этапе воспитания неотложной задачей является максимальное сближение науки, в том числе и эстетики, с преподаванием искусства, применением искусства в процессе преподавания наук. Действительно, наглядность подразумевает преподавание не только при помощи схем, но первым долгом, при помощи применения блестящих памятников искусства и литературы с целью популяризации и доступности научных данных. А это требует широкого применения последних достижений техники. Только таким путём можно превратить преподавание из скучного и принудительного процесса в приятное, увлекающее и доставляющее наслаждение. Кроме того, этим путём можно приобщить молодёжь к прекрасному при помощи прекрасного же.

Не вызывает сомнения тот факт, что всестороннему и гармоническому развитию молодёжи способствуют и экономические условия, потому и придают столь важное значение партия и правительство повышению материального благосостояния народа.

Сегодня в повестке дня стоит изучение буржуазного искусства с целью его научного критического преодоления, чтоб на фоне критики ярче проявились преимущества нашего искусства и литературы. Но не годится критика наобум, без глубокого знания критикуемого объекта, как это имело место у нас в некоторых случаях. Поэтому требуется, чтоб наша молодёжь, наши учёные были хорошо осведомлены в том, что происходит за рубежом, были близко знакомы с состоянием зарубежной науки и искусства.

Большинство наших учебных заведений прекрасно справляется со сложной задачей интеллектуального воспитания молодежи. Но имеет место односторонность — когда интеллектуальное воспитание не связано с моральным и художественным. Интеллектуальное направление наших учебных заведений ослабило другие формы воспитания, в том числе моральное и художественное.

Только слиянием различных форм воспитания можно осуществить ту великую задачу, которая называется всесторонним и гармоническим воспитанием молодежи, формированием молодого поколения — строителя коммунизма.

შენიშვნები I, II, III, IV, V თავებისა

1. К. Кривицкий. Что такое эстетика. М., 1966, стр. 30.

2. ამ თეორიის ერთ-ერთი მომხრეა ჩარლზ მორისი. იგი წერს: „ხელოვნების ნაწარმოები არის სიმბოლო, რომელიც ღირებულების სტრუქტურაა აღნაწერს". ამის შეს. იხ. М. Редер. Современная книга по эстетике. М., 1957. стр. 348—348.

3. Т. Д. Верещагина. Особенности художественного отражения исторической действительности. В сборнике «Вестник Ленинградского университета», 1963, № 11.

ასევე არსებულ ჰაუზერის აზრით, ესთეტიკის ობიექტი არის ადამიანი, უფრო ცხოვრად — ადამიანის სიცოცხლე და მისი დინამიკური მოძრაობა—მეცნიერება ვერ აღწევს ამ ერთიანობას. ამის შეს. იხ. Arn. Hauser. Kunst und Gesellschaft. München. 1973, S 8.

4. В. Т. Малышев. Предмет эстетики. М., 1971, стр. 31.

5. Костас Варналис. Эстетика — критика М., 1961; стр. 93—97.

6. იაკოვლევის აზრით, ძირითადი კატეგორია არის არა მშვენიერება, არამედ ესთეტიური. ამის შეს. იხ. Е. Г. Яковлев. Система эстетических категорий. В журн. «Философские науки», 1977, № 4, стр. 96, 106.

7. პლოტინი, თომა აქვინელი, ჟან მარიტენი. იხ. წიგნი М. Редер. Современная книга по эстетике, стр. 86.

Н. А. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания. М., 1956, стр. 120.

Н. А. Дмитриева. О прекрасном. М., 1960, стр. 23 и ниже.

8. Ф. Д. Кондратенко. Эстетическое как отношение. В кн. Эстетическое. М., 1964, стр. 258.

9. თანამედროვე პრაგმატისტული თეორიის მიმდევრები, საერთოდ, უტილიტარისტები.

10. სოკრატე და მისი მიმდევრები, აგრეთვე არისტოტელე.

11. Г. Л. Ермаш. О специфике эстетики как науки. М., 1961, стр. 13 აგრეთვე ჩერნიშევსკი და მისი მიმდევრები.

12. Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков. Беседы об эстетике. М., 1966. стр. 42, 44, 45.

13. ჰეგელის თვალსაზრისი.

14. Г. Л. Ермаш. О специфике эстетики как науки. М., 1961, стр. 13, 19.

15. სოკრატე.

16. ედ. ბიორკი ფიქრობდა, რომ მშვენიერება არაა დაკავშირებული აზროვნებასთან, გაანგარიშებასთან და ამიტომ იგი არაა სრულყოფა.

17. უკანასკნელ ხანებში ესთეტიკოსი ზიგფრიდ მაზერი ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა ესთეტიკური კრიტერიუმი. იგი ბირკჰოფის თეორიის გამოყენებით ჰქმნის ე. წ. „ნუმერულ ესთეტიკას", რომელიც მთლიანად მათემატიკურ გაანგარიშებას ემყარება. ამის შეს. იხ. S. Maser. Numerische Aesthetik Stuttgart, 1970. გვ. 384.

18. Л. Н. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., 1959, стр. 7, 42, 43.

19. А. А. Адамян. Статьи по эстетике. Ереван., 1967, стр. 206—207.

20. აინშტაინი ეკითხება თავრს: რომ არ ყოფილიყო აპოლონ ბელვედერელის აღმქმელი ხალხი, აპოლონ ბელვედერელი იქნებოდა თუ არა მშვენიერი, რაზედაც თავრი უარყოფითად პასუხობს.

შენიშვნები VI თავისა „ამაღლებულის კატეგორია"

1. თ. კუკავა. მშვენიერების არსის განსაზღვრებისათვის. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1973, № 3.

2. М. Г. Тофтул. Система категориальных определений эстетического отношения и ее методологическая роль. Черновцы. 1970, стр. 31—32.

3. О возвышенном. Перевод, статьи и примечания Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966, შემდგში «О возвышенном»...

4. H. F. Müller. Die Schrift über das Erhabene. Heidelberg, 1911, გვ. X.

5. გ. ჯიბლაძე. ამაღლებულის პრობლემისათვის. ჟურნ. „მნათობი", 1964 წ. გვ. 71—92.

6. О возвышенном.., стр. 35.

7. კენტერბერიელი ანსელმ (1033—1109), სქოლასტიკის ფუძემდებელი: ის ამბობდა: „საკვირველია გწამდეს, რომ გაგო".

8. ბიორკი ედმუნდ (1729—1797), ინგლისელი ფილოსოფოსი, ესთეტიკის თეორეტიკოსი, პოლიტიკური მოღვაწე, განსაცდიდა ლოკის გავლენას.

9. Ed. Burke. Vom Erhabenen und Schönen. Berlin. 1956. გვ. 126.

10. История эстетики, II, стр. 117.

11. ედ. ბიორკის დასახელებული წიგნი, გვ. 126.

12. ჰელვეციუსი კლოდ ადრიანე (1715—1771), ფრანგი მატერიალისტი. მან დიდი როლი ითამაშა უტოპიზმის ჩამოყალიბებასა და საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის მომზადებაში.

13. История эстетики, II, стр. 365—366.

14. იქვე, გვ. 369.

15. იქვე, გვ. 366.

16. კანტი იმანუელ (1724—1804), გერმანელი ფილოსოფოსი, სუბიექტური იდეალისტი.

17. I.Kant. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen Leipzig. 1773.

18. И. Кант. Критика способности суждения. СПб, 1898, стр. 101.

19. Фр. Шиллер. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935 г., стр. 138—175.

20. ჰეგელი. ესთეტიკა, თბ., 1974, გვ. 434.

21. იქვე, გვ. 418.

22. იქვე, გვ. 419.

23. იქვე, გვ. 434.

24. იქვე.

25. Гегель, Эстетика, т. II, стр. 72.

26. ამაღლებულის ჰეგელისეული გაგების შესახებ იხ. ვ. გოგუაძის „ამაღლებულის პრობლემა ჰეგელის ესთეტიკაში" კრებულში „ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხები", ტ. I, გვ. 111—126.

27. 28. 29. 30. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, стр. 164. 166—167, 171.

31. ნ. გ. ჩერნიშევსკი. ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან. იხ. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი ჩერნიშევსკისა, თბ., 1945, გვ. 322.

32. იქვე, გვ. 325.

33. 34. Ю. Б. Борев. Основные эстетические категории. М., 1960, стр. 136, 140, 141.

35. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. М., 1971, стр. 165—166.

36. Д. Д. Средний. Основные эстетические категории. М., 1974. стр. 43.

37. Н. И. Крюковский. Основные эстетические категории, Минск, 1974, стр. 39, 213.

38. Там же, стр. 102, 103.

39. Там же, стр. 213.

40. М. С. Каган. Лекции.., стр. 167.

41. М. Г. Тофтул. Система категориальных определений эстетического отношения и ее методологическая роль. Черновцы, 1970, стр. 22.
42. Е. Г. Яковлев. О системе основных эстетических категорий. В журн. «Философские науки», 1977, № 4, стр. 99.
43. Д. Д. Средний. Основные эстетические категории. стр. 50.
44. 45. Н. Кияшенко. Героическое как категория эстетики. В книге «Эстетика, категории, искусство», М., 1965, стр. 91, 94, 107.

შენიშვნები VII თავისა „ტრაგიკულის კატეგორია"

1. С. Д. Артамонов. Трагическая тема в литературе. В книге «Эстетика и современность». Под ред. И. Б. Астахова. М., 1965, стр. 81.
2. Ю. Борев. О трагическом. М., 1961.
3. Там же, стр. 202.
4. С. Д. Артамонов. Назв. книга.
5. История эстетики, т. III, стр. 511.
6. იქვე.
7. ლესინგი. დრამები, თბ. ,1958, გვ. 2
8. История эстетики, III, стр. 265.
9. იქვე, გვ. 266.
10. იქვე, გვ. 267.
11. იქვე, გვ. 151—172.
12. შოპენჰაუერი არტურ (1788—1860), გერმანელი ფილოსოფოსი.
13. კირკეგორი სიორენ (1812—855), დანიელი ფილოსოფოსი, ეგზისტენციალიზმის ფუძემდებელი.
14. Гегель. Эстетика., т. III, стр. 578.
15. Th. Fischer. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. München 1922-23.
16. ნ. გ. ჩერნიშევსკი. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბ., 1945 წ. გვ. 338.
17. Ш. М. Герман, В. Г. Скатерщиков. Назв. книга, стр. 49—51.
18. М. С. Каган, Назв. книга, стр. 189.

შენიშვნები VIII თავისა „კომიკურის კატეგორია"

1. Н. В. Гоголь, О литературе. М., 1963, стр. 270.

2. დობროლიუბოვის აზრით, ტრაგიკული არ ექვემდებარება სუბიექტის ნებას, იგი გაპირობებულია ობიექტური კანონზომიერებით და ობიექტურიეე ვითარების მსხვერპლი ხდება, წინააღმდეგ კომიკურისა, რომელიც გამოხატავს ადამიანის სულელურ, ქარაფშუტულ და უმეცარ მდგომარეობას.

იხ. გ. ლომიძე, კომედიის ჟანრობრივი თავისებურების პრობლემა, თბ., 1949, გვ. 47—49.
3. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, თბ., 1949 წ., გვ. 120.
4. Античные мыслители об искусстве. М., 1938, стр. 129.
აგრეთვე გ. ლომიძე, კომედიის ჟანრობრივი თავისებურების პრობლემა, გვ. 6.
5. Платон. Филеб, 49 с.; Творения Платона, т. 4, Ленинград, 1929, с. 160.
6. არისტოტელე. პოეტიკა. თარგმანი ს. დანელიასი. თბ., 1944, გვ. 12.
7. ლოპე დე ვეგა (1562—1635), ცნობილი ესპანელი მწერალი, თანამედროვე სერვანტესისა.
7. ჰობსი თომას (1588—1679), ინგლისელი ფილოსოფოსი, მექანიკური მატერიალიზმის წარმომადგენელი.
9. И. Кант. Критика способности суждения. СПб. 1898, стр. 210—211.
10. И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 5, стр. 47, М., 1966.

11. Фр. Шиллер. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, стр. 19.
12. Гегель. Сочинения, т. 14, 1958, стр. 366—367.
13. Сборник «О современной буржуазной эстетике», М. 1963, стр. 184.
14. ჰარტმანი ნიკოლოზ (1882—1950), გერმანელი ფილოსოფოსი, იდეალისტი, ნეოკანტიანელი, მარბურგის სკოლის წარმომადგენელი.
15. А. Бергсон. Соб. соч., 5, СПб, 1914, стр. 189; А. Б. Новиков. Критика теории драмы и комического А. Бергсона.
16. ნ. გ. ჩერნიშევსკი. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბ., 1945, გვ. 340.
17. იქვე, გვ. 217.
18. Герцен А. И., Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13, М., 1958, стр. 190.
19. Н. А. Добролюбов. Соб. соч., т. I, 1950, стр. 540.
20. Ю. Б. Борев. Основные эстетические категории. М., 1960, стр. 225.
21. Ю. Б. Борев. Комическое М., 1970, стр. 10.
22. Там же, стр. 76.
23. Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков, Назв. книга, стр. 54.

შენიშვნები IX თავისა „ესთეტიკური იდეალი"

1. История эстетики, т. III, стр. 121, 129.
2. გ. ჯიბლაძე, ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი. თბ., 1968 წ.
3. В. С. Корниенко. О сущности эстетического познания. Новосибирск, 1962, стр. 60.
4. В. С. Корниенко. О законах красоты. Харьков., 1970, стр. 131.
5. В. С. Корниенко. О сущности.., стр. 33, 144.
6. В. Мурин. Направление спора (эстетический идеал как категория марксистско-ленинской эстетики). В кн.: Эстетика, категории и искусство. М., 1965, стр. 27, 36.
7. А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956, стр. 203.
8. В. С. Корниенко. О сущности.., стр. 156.
9. В. И. Коровин. Эстетический идеал и современность. М., 1967.
10. Л. Н. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве М., 1959, стр. 150.
11. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. М., 1971, стр. 117.
12. О. В. Лармин. Эстетический идеал и современность. М., 1964, стр. 13.
13. იქვე და ქვემოთ.
14. А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956, стр. 203.
15. ნ. ჯაში. ესთეტიკის ნარკვევი. თბ., 1973, გვ. 112.

შენიშვნები II ნაწილისა „ხელოვნების თეორია"

1. А. Ф. Еремеев. Происхождение искусства. М., 1970, стр. 11—34.
2. ფრიჩე. ხელოვნების სოციოლოგია. თბ., 1931, გვ. 29.
3. დ. ბენაშვილი. ხელოვნების საკითხები. თბ., 1941, გვ. 14.
4. А. Ф. Еремеев. Эстетическое освоение действительности. Свердловск, 1963.
5. А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956, стр. 56—63, 67—69.
6. Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков. Беседы об эстетике. М., 1966, стр. 60—61.

7. Л. И. Буров. Назв. книга, стр. 53—54.

8. Современная книга по эстетике, стр. 133, 266.

როჯერ ფრეისა და სანტაიანის თეორიები.

9. მარიტენი ჟაკ (დაბ. 1882), ფრანგი ფილოსოფოსი, ნეოთომისტი, მოღვაწეობდა ამერიკაში.

10. ადამიანის აზრით «Наука познает объективно, искусство — субъективно». См. А. А. Адамян. Статьи по эстетике. Ереван, 1967, стр. 242.

11. რიკერტი ჰენრიხ (1863—1936), გერმანელი ფილოსოფოსი, ნეოკანტიანელი, ვინდელბანდის მიმდევარი, იდეალისტი.

12. მიუნსტერბერგი ჰუგო (1862—1916), გერმანელი ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი.

13. ეს თვალსაზრისიც მიუნსტერბერგს ეკუთვნის. იხ. Философская энциклопедия, т. 3. или же Современная книга по эстетике, стр. 407—419.

14. სანტაიანა ჯორჯ (1863—1952), ამერიკელი ფილოსოფოსი, წარმოშობით ესპანელი, კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი, იდეალისტი. მისი აზრით, „ესთეტიკური და მორალური მსჯელობები წარმოადგენს მსჯელობებს ღირებულებების შესახებ", ხოლო „მშვენიერების ფილოსოფია — ესაა ღირებულების ფილოსოფია".

15. სანტაიანას აზრით, მშვენება არაა გარესამყაროს აღქმა, ის ჩვენშივე იმყოფება, იგი იმანენტური ღირებულებაა, რომელიც გაობიექტივებულია.

16. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. А. Ф. Еремеев. Эстетическое освоение действительности. Свердловск, 1963, А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956, С. С. Гольдентрихт. Об эстетическом освоении действительности. М., 1959. В. С. Корниенко. О сущности эстетического познания, Новосибирск, 1962. ა. ბოჭორიშვილი. ესთეტიკური ბუნების შესახებ. ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხები, № 2. ა. ტუმანაძე, ესთეტიკური მსჯელობის შესახებ. თბ., 1968. ნ. ჯაში, ესთეტიკის ნარკვევი. თბ., 1973.

17. კროჩე ბენედეტო (1866—1952), იტალიელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, პუბლიცისტი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ნეოჰეგელიანელი, პოლიტიკური მოღვაწე.

მისი აზრით, ხელოვნება მთლიანად ინტუიციაა, ხოლო ესთეტიკა არის ინტუიციის ფილოსოფია.

18. Философская энциклопедия, т. 5, стр. 383.

19. Категории материалистической диалектики. М., 1956, стр. 215.

20. В. В. Ванелов. Содержание и форма в искусстве. М., 1958.

21. Крысто Горанов. Содержание и форма в искусстве. М., 1962, стр. 40.

22. Там же, стр. 41.

23. ვანსლოვის დას. წიგნი, გვ. 22—23.

24. А. Ф. Еремеев. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Свердловск, 1969, стр. 104.

25. დენი დიდრო. ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, თბ., 1939, გვ. 26.

26. Совр. книга по эстетике, стр. 88, 83.

27. К. Горанов, Художественный образ. Поспелов. Эстетическое и художественое.

28. მარქსი და ენგელსი. რჩეული წერილები, თბ., 1949, გვ. 466.

29. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. 2, გვ. 124, 573.

30. Ш. М. Герман. В. К. Скатерщиков. Назв. книга, стр. 63.

31. Там же, стр. 64.

32. Совр. книга по эстетике, стр. 90.

33. Там же, стр. 95.

34. В. И. Ленин. О литературе и искусстве, М., 1957, стр. 44. Маркс, Энгельс, Ленин. Об искусстве. М., 1957, стр. 47.

35. Там же, стр. 45.

36. ვ. დუდუჩავა. ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები. თბ., 1966 წ., № 3, გვ. 23.

37. იქვე, გვ. 27.

38. Цитировано из кн. З. Г. Апресян, В. И. Ленин о проблеме свободы творчества. М., 1961, стр. 16.

39. Л. Н. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве, М., 1959, стр. 145.

40. А.А. Адамян. Статьи по эстетике.

შენიშვნები XV თავისა „ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდა“

1. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, т. II, стр. 209.

2. გ. ჯიბლაძე. ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი. თბ., 1968, გვ. 396—397.

3. ვ. ი. ლენინი. ფილოსოფიური რეულები. თხზ., ტ. 38. თბ., 1963, გვ. 385.

4. ი. ურუშაძე. ესთეტიკური აღზრდა სკოლაში. თბ., 1950, ემ. გოგინავა, ესთეტიკური აღზრდის საკითხები. თბ., 1955, ვ. თაბორიძე. მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდა ლიტერატურის სწავლებისას. თბ., 1972, გ. ბანძელაძე, ხელოვნების ფსიქოლოგიური საფუძვლები, თბ., 1959.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ესთეტიკა

1. იხ. История эстетики, т. I, под ред. М. Ф. Овсянникова, стр. 79—83; Катрин Гильберт и Гельмут Кун. История эстетики. М., 1960; С. И. Данелиа. Древние пифагорейцы. Труды Института философии ГССР, т. 10, стр. 253—270.

2. თალეს მილეთელი (625—547), პირველი ბერძენი ფილოსოფოსი, ერთ-ერთი შვიდ ბრძენთაგანი, ამავე დროს იყო მათემატიკოსი, ასტრონომი, ფიზიკოსი.

3. ვ. ი. ლენინი. ფილოსოფიური რეულები, თხზ., ტ. 38, გვ. 356, 360, 371.

4. ვ. გოგიბერიძე, ფილოსოფიის ისტორია, ტ. 1, თბ., 1941, გვ. 27; М. А. Дынник. Очерк истории философии классической Греции, М., 1936. стр. 65; Его же, Диалектика Гераклита Эфесского. М., 1929, стр. 11.

5. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963, стр. 358.

6. პროტაგორა — სოფისტების უდიდესი წარმომადგენელი.

7. გორგია დაბად. დაახლოებით 483 წ. გარდაიცვალა 375 წ. წარმოშობით ჩ. ლეონტინოდან, რის გამოც მას ლეონტინელს უწოდებდნენ, სოფისტი, ცნობილი ორატორი.

8. Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения, кн. III, 8 (6—10), 10 (1—8).

9. იქვე, III, (16, 15). 10. იქვე, IV, 6, 9.

11. იგ. მხედველობისა და სმენის შეგრძნებები.

12. პლატონი. იონი, დიდი ჰიპია, მენონი, თარგმ. ბ. ბრეგვაძის, თბ., 1974, გვ 29.

13. იქვე, გვ. 42.

14. იქვე, გვ. 30 და ქვემოთ.

15. საკრომატიდები — იგივე ამაზონკები. ამის შეს. იხ. პლატონის „სახელმწიფო“, 452—457.

16. არისტოტელე, პოეტიკა, თბ., 1944, გვ. 3, თარგმანი, შესავალი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი.

17. იქვე, გვ. XCII.

18. იქვე, გვ. XCVIII.

19. იქვე, გვ. CVII—CVIII.

20. იქვე, გვ. CXI.

21. E. W. Platzek Von Analogie zum Syllogismus. Paderborn. 1934 S. 102, 104 და ქვ. W. Hartmann, Aristoteles und das Problem des Begriffs. Berlin, 1939, S. 11-17. P. Natorp. Platons Ideenlehre. Leipzig, 1921. R. Herbertz, Das Wahrheitsproblem in der griechischen Philosophie. Berlin, 1913, S. 184. W. Freytag. Die Entwicklung der griechischen Erkenntnistheorie bis Aristoteles. Halle, 1905, S. 114.

22. O. Kraus. Neue Studien zu aristotelischen Rhetorik. Halle, 1907.

23. არისტოტელე. რიტორიკა. თარგმანი თ. კუკავასი, თბ., 1981 წ.

24. არისტოტელე. მეტაფიზიკა. თარგ. თ. კუკავასი, 1964 წ.

შენიშვნები VII—X თავებისა.

1. ფ. ენგელსი. ბუნების დიალექტიკა, თბ. 1954, გვ. 35.

2. პლოტინი (205—270), ბერძენი ფილოსოფოსი, ნეოპლატონიზმის ფუძემდებელი.

3. М. Владиславлев. Философия Плотина, основателя новоплатоновской школы, СПб. 1868, стр. 264.

4. ავგუსტინე (354—430), ნეოპლატონური ფილოსოფიის წარმომადგენელი, თეოლოგი.

5. Памятники мировой эстетической мысли, I, стр. 265.

6. იქვე, გვ. 261.

7. იგულისხმება ხელოვნება.

8. Идеи эстетического воспитания, I стр. 298.

9. იქვე, გვ. 299.

10. იქვე.

11. ლეონ ბატისტა ალბერტი (1404—1472), იტალიელი სწავლული, მხატვარი, არქიტექტორი, მუსიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი.

12. Памятники мировой эстетической мысли, I, стр. 534.

13. Л. Б. Альберти. Десять книг о зодчестве. I, М., 1935, стр. 30.

14. Памятники..., I, стр. 517.

15. იქვე, გვ. 520.

16. ლეონარდო და ვინჩი (1452—1519), იტალიელი მხატვარი, ფილოსოფოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, სწავლული, ინჟინერი.

17. გ. ჯიბლაძე ესთეტიკის თეორიის საკითხები. თბ., 1961, გვ. 247.

18. Леонардо да Винчи. Избранное, М., 1952, стр. 64.

19. Леонардо да Винчи. Избранные произведения, II, М. — Л., 1935, с. 104.

20. ალბრეხტ დიურერი (1478—1528), გამოჩენილი მხატვარი, გრავიორი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, წარმოშობით უნგრელი, მოღვაწეობდა გერმანიაში.

21. გ. ჯიბლაძე. ესთეტიკის თეორიის საკითხები. თბ., 1961, გვ. 259.

22. А. Дюрер. Дневники, письма, трактаты. П. Л.—М., 1957, стр. 29.

23. იქვე, გვ. 35.

24. პიკოლომინი, ენეო სილვიო (1405—1464), აღორძინების ეპოქის იტალიელი ჰუმანისტი, მწერალი, განათლებით იურისტი.

25. Идеи эстетического воспитания, II, М., 1973, стр. 341.

26. კასტილიონე, ბალდასარე (1478—1529), იტალიელი ჰუმანისტი, მწერალი, საზოგადო მოღვაწე.

27. Идеи эстетического воспитания, стр. 345.

28. იქვე, გვ. 347.

29. არეტინო, პიეტრო (1492—1556), აღორძინების ეპოქის იტალიელი მოღვაწე, მწერალი, პუბლიცისტი, მთარგმნელი, ფილოსოფოსი, პოლიტიკოსი.

30. Идеи эстетического воспитания, стр. 330.

31. ვერჯერიო პიეტრო პაოლო (1498—1566), აღორძინების ეპოქის იტალიელი ჰუმანისტი.

32. Идеи эстетического воспитания, стр. 327.

33. ცარლინო ჯოზეფო (1517—1590), აღორძინების ეპოქის იტალიელი მუსიკოსი, მუსიკის თეორეტიკოსი, კომპოზიტორი, სასულიერო მოღვაწე.

34. Идеи эстетического воспитания, стр. 283.

35. ერაზმ როტერდამელი (1466—1536), აღორძინების ეპოქის გამოჩენილი მოაზროვნე, ჰუმანისტი, მწერალი, პუბლიცისტი, ფილოლოგი.

36. Идеи эстетического воспитания, стр. 356.

37. ფილიპე მელანხტონი (1497—1560), აღორძინების ეპოქის გერმანელი ჰუმანისტი, ფილოსოფოსი, თეოლოგი, ფილოლოგი, პედაგოგი.

38. Идеи..., 359. 39. იქვე.

შენიშვნები XI და XII თავებისა

1. დეკარტე რენე (1596—1650), ფრანგი მოაზროვნე, რაციონალისტური ფილოსოფიის ფუძემდებელი, ფიზიკოსი, მათემატიკოსი, ფიზიოლოგი.

2. Памятники мировой эстетической мысли, II, стр. 215.

3. იქვე, გვ. 214. 4. იქვე, გვ. 209.

5. ვინკელმანი იოჰან იოაკიმ (1717—1768), გერმანელი ესთეტიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი და ისტორიკოსი.

6. ბუალო ნიკოლოზ დეპრეო (1636—1714), კლასიციზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, პოეტი, ესთეტიკის თეორეტიკოსი.

7. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, стр. 57—58.

8. იქვე. გვ. 58. 9. იქვე, გვ. 61.

10. კორნელი პიერ (1606—1684), ფრანგი დრამატურგი, ხელოვნების თეორეტიკოსი.

11. კორნელი, რასინი, კალდერონი, თარგმანი სალუქვაძისა, ბათუმი, 1961. გვ. 6. დანარჩენი ნაწყვეტებიც აქედანაა ციტირებული.

12. რასინი ჟან (1639—1699), ფრანგი დრამატურგი, კლასიციზმის წარმომადგენელი.

13. პუსენი, ნიკოლა (1594—1665), კლასიციზმის წარმომადგენელი, ფრანგი მხატვარი.

14. Мастера искусства об искусстве, т. 3, М. 1967, стр. 279.

15. დავითი ჟაკ ლუი (1748—1825), საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ეპოქის გამოჩენილი ფრანგი მხატვარი, ახალი ფერწერული სკოლის ფუძემდებელი.

16. სუმაროკოვი ალექსანდრე პეტრეს ძე (1718—1777), ცნობილი რუსი მწერალი, სატირიკოსი, კლასიციზმის წარმომადგენელი.

17. ხერასკოვი მიხეილ მათეს ძე (1733—1807), მწერალი, რუსული კლასიციზმის წარმომადგენელი. წერდა ტრაგედიებს, კომედიებს, ოდებს, არაკებს და სხვ.

18. კანტემირი ანტიოქე დიმიტრის ძე (1708—1744), ცნობილი რუსი მწერალი, სატირიკოსი, დიპლომატი.

19. დერჟავინი გაბრიელ რომანის ძე (1743—1816), ცნობილი რუსი მწერალი, კლასიციზმის წარმომადგენელი, ხელოვნების თეორეტიკოსი.

20. ლომონოსოვი მიხეილ ვასილის ძე (1712—1765), გამოჩენილი რუსი განმანათლებელი, მეცნიერი, ბუნებისმეტყველი, მხატვარი, პოეზიის თეორეტიკოსი.

21. რადიშჩევი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე (1749—1802), ცნობილი რუსი განმანათლებელი, მწერალი, პუბლიცისტი, რევოლუციონერი.

22. რილეევი კონდრატე თეოდორეს ძე (1795—1826), პოეტი, დეკაბრისტი, თეითმპყრობელობის წინააღმდეგ მებრძოლი.

23. მერსიე ლუი სებასტიან (1740—1814), ფრანგი მოაზროვნე, მწერალი.

24. ფენელონი ფრანსუა დე სალინიაკ დე ლა მოტ (1651—1715), ფრანგი მწერალი, მოაზროვნე, პედაგოგი.

25. Идеи эстетического воспитания, II, под ред. Шестакова. М., 1973, стр. 86.

26. როლენი შარლ (1611—1741), ფრანგი ისტორიკოსი, პედაგოგი. აღსანიშნავია მისი თხზულებები. „ძველი ისტორია", „ტრაქტატი სწავლების შესახებ" და „რომის ისტორია".

27. Идеи эстетического воспитания, II, стр 102.

28. იქვე, გვ. 95. 29. იქვე, გვ. 96.

30. ფრიდრიხ ენგელსი, ანტიდიურინგი, თბ., 1952, გვ. 20.

31. იქვე, გვ. 21.

32. ვოლტერი ფრანსუა მარი არუე (1694—1778), ფრანგი ფილოსოფოსი, განმანათლებელი, მწერალი, პუბლიცისტი.

33. ვოლტერი, ფილოსოფიური მოთხრობები, თბ., 1949.

34. იქვე, გვ. 90.

35. იქვე, გვ. 247.

36. იქვე, გვ. 156.

37. იქვე, გვ. 173.

38. იქვე, გვ. 108.

39. იქვე, გვ. 183.

40. იქვე, გვ. 145.

41. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 2, М., 1955, стр. 144.

42. ვოლტერი, ფილოსოფიური მოთხრობები, გვ. 318.

43. იქვე, გვ. 183.

44. იქვე, გვ. 165—166.

45. იქვე, გვ. 180—181.

46. იქვე, გვ. 181—182.

47. იქვე, გვ. 198.

48. იქვე, გვ. 172.

49. იქვე, გვ. 165.

50. იქვე, გვ. 158.

51. იქვე, გვ. 161.

52. იქვე, გვ. 79.

53. იქვე, გვ. 159.

54. იქვე, გვ. 104.

55. იქვე, გვ. 114.

56. იქვე, გვ. 201.

57. იქვე, გვ. 202.

58. იქვე, გვ. 310.

59. იქვე, გვ. 26.

60. იქვე, გვ. 74—75.

61. იქვე, გვ. 29.

62. Вольтер. Эстетика, М., 1974, стр. 81.

63. იქვე, გვ. 155.

64. იქვე, გვ. 117.

65. იქვე, გვ. 216.

66. იქვე, გვ. 217.

67. იქვე, გვ. 295.

68. იქვე, გვ. 73.

69. იქვე, გვ. 193.

ლესინგის ესთეტიკა

1. ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ (1729—1781), გერმანელი მწერალი, მოაზროვნე, დრამატურგი, პუბლიცისტი, კრიტიკოსი, მის მოღვაწეობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გერმანიაში აზროვნებისა და კულტურის განვითარებისათვის.

2. გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი, დრამები, თბ., 1958, რედაქცია, შესავალი და კომენტარები ო. ჯინორიასი, გვ. 8.

3. იქვე, გვ. 9.

4. Лессинг, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, М., 1957, стр. 65—66.

5. იქვე, გვ. 85—86.
6. იქვე, გვ. 87.
7. იქვე, გვ. 243.
8. იქვე, გვ. 225.

9. Лессинг, Гамбургская драматургия, Соб. соч., т. 9, М., 1904, с. 12.

10. იქვე, გვ. 83.
11. იქვე.
12. იქვე, გვ. 110.
13. იქვე, გვ. 52.
14. იქვე, გვ. 84.
15. იქვე, გვ. 103.
16. იქვე.
17. იქვე, გვ. 150.
18. იქვე, გვ. 235.
19. იქვე.
20. იქვე, გვ. 364.
21. იქვე, გვ. 415.
22. იქვე, გვ. 353.
23. იქვე, გვ. 314.
24. იქვე, გვ. 214.

25. Американские просветители, т. I, М., 1968, вступление Б. Э. Выховского. Философия американского просвещения.

შენიშვნები XIII თავისა „მე-18 საუკუნის ინგლისისა და საფრანგეთის ესთეტიკა"

1 История эстетики, т. II, стр. 177.

2. იქვე, გვ. 174.

3. იუმი დავით (1711—1776), ინგლისელი ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, ფსიქოლოგი, პოეტი.

4. Фрэнсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика, М., 1973. Вступление И. С. Нарского. Эстетика Д. Юма и А. Смита, стр. 271—72.

5. იქვე, გვ. 327.
6. იქვე, გვ. 337
7. ბიორკი ედმუნდ (1729—1797), ინგლისელი პოლიტიკური მოღვაწე, მწერალი, ესთეტიკის თეორეტიკოსი.

8. Edmund Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Berlin. 1956. S. 126.

9. იქვე, გვ. 72.
10. იქვე, გვ. 176.
11. იქვე, გვ. 164.

12. დიდრო დენი (1713—1784), ფრანგი განმანათლებელი, ფილოსოფოსი, მწერალი, პუბლიცისტი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი.

13. დიდრო. ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, თბ., 1938. რედაქცია და წინასიტყვაობა ს. ცაგარეიშვილისა. გვ. 68.

14. იქვე.
15. იქვე, გვ. 16.
16. იქვე, გვ. 19.
17. იქვე, გვ. 21.
18. იქვე, გვ. 15.
19. იქვე, გვ. 179.
20. იქვე, გვ. 73.
21. იქვე, გვ. 18.
22. იქვე, გვ. 69.
23. იქვე, გვ. 10.
24. იქვე, გვ. 55.
25. იქვე, გვ. 17.
26. იქვე.
27. იქვე, გვ. 17.
28. იქვე, გვ. 16.
29. იქვე, გვ. 21.
30. История эстетики, II, стр. 311

შენიშვნები მე-14 თავისა „ესთეტიკა მე-18 საუკუნის გერმანიაში"

1. ბაუმგარტენი ალექსანდრე გოტლიბ (1714—1762), ლაიბნიცისა და ვოლფის მიმდევარი, გერმანელი ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი.

2. კანტი იმანუელ (1724—1804), გერმანელი კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი.

3. Памятники мировой эстетической мысли, III, стр. 39.

4. Иммануил Кант, Сочинения в 6-ти томах, т. 5, стр. 212.

5. Иммануил Кант, Критика способности суждения, СПб, 1898, стр. 112.

6. იქვე, გვ. 235.

7. Памятники... III, стр. 76.

8. Immanuel Kant. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Leipzig, S. 28.

9. И. Кант. Сочинения в 6-ти томах, т. 2, стр. 154.

10. И. Кант. Критика способности суждения, стр. 29.

11. იქვე, გვ. 41.

12. იქვე, გვ. 185.

13. История эстетики, III, стр. 79.

14. იქვე, გვ. 77.

15. И. Кант, Критика... стр. 219.

16. იქვე, გვ. 88.

შილერი

1. შილერი იოჰან კრისტოფ ფრიდრიხ (1759—1805), გერმანელი პოეტი, ისტორიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი.

2. Фр. Шиллер. Статьи по эстетике, М.—Л., 1936, стр. 80.

3. იქვე, გვ. 337.

4. იქვე, გვ. 388.

5. იქვე, გვ. 244.

6. История эстетики, т. III, стр. 124.

7. Фр. Шиллер, Статьи, стр. 483.

8. იქვე, გვ. 225.

9. იქვე, გვ. 209.

10. იქვე, გვ. 116.

11. იქვე, გვ. 119.

12. იქვე, გვ. 127.

ჰეგელი

1. ჰეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ (1770—1831), გერმანელი ფილოსოფოსი, ობიექტური იდეალიზმის წარმომადგენელი.

2. ბერძნული სიტყვიდან „კალოს" — მშვენიერი.

3. ჰეგელი, ესთეტიკა, I, 1973, გვ. 7.

4. იქვე.

5. იქვე.

6. იქვე, გვ. 8—9.

7. იქვე, გვ. 70.

8. იქვე, გვ. 106.

9. იქვე, გვ. 167.

10. იქვე, გვ. 418.

11. იქვე, გვ. 425.

12. იქვე, გვ. 98.

13. იქვე, გვ. 21.

14. იქვე.

15. იქვე, გვ. 51.

16. იქვე, გვ. 47.

17. იქვე, გვ. 21.

18. იქვე, გვ. 158.

19. იქვე, გვ. 20.

20. იქვე, გვ. 54.

ჩერნიშევსკის ესთეტიკა

1. ჩერნიშევსკი ნიკოლოზ გაბრიელის ძე (1828—1889), რუსი ფილოსოფოსი, რევოლუციონერი-დემოკრატი, მწერალი, პუბლიცისტი, ლიტერატურის კრიტიკოსი.

2. ნ. გ. ჩ ე რ ნ ი შ ე ვ ს კ ი. ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. წიგნში ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თარგმანი შ. პაპუაშვილისა — აღ. ქუთელიას რედაქციით, თბ., 1945, გვ. 375.

3. ი ქ ვ ე, გვ. 377.
4. ი ქ ვ ე, გვ. 389.
5. ი ქ ვ ე, გვ. 374.
6. ი ქ ვ ე, გვ. 377.
7. ი ქ ვ ე, გვ. 381.
8. ი ქ ვ ე, გვ. 402.
9. ი ქ ვ ე, გვ. 420.
10. ი ქ ვ ე, გვ. 382.
11. ი ქ ვ ე, გვ. 404.
12. ი ქ ვ ე, გვ. 406.
13. ი ქ ვ ე, გვ. 423.
14. ი ქ ვ ე, გვ. 424.
15. ი ქ ვ ე.
16. ი ქ ვ ე, გვ. 309.
17. ი ქ ვ ე, გვ. 315.
18. ი ქ ვ ე, გვ. 311.
19. ი ქ ვ ე, გვ. 322.
20. ი ქ ვ ე, გვ. 325.
21. ი ქ ვ ე, გვ. 338.
22. ი ქ ვ ე, გვ. 409.
23. ი ქ ვ ე, გვ. 485.
24. ი ქ ვ ე, გვ. 487.

საბჭოთა ესთეტიკა

1. Е. Л. Ермаш. О специфике эстетики как науки, М., 1962, стр. 13.
2. Ш. М. Герман. В. К. Скатерщиков, Беседы об эстетике, М., 1963, стр. 43.
3. Н. Дмитриева. О прекрасном, стр. 30.
4. В. С. Корниенко. О сущности эстетического познания, Новосибирск, 1962, стр. 13.
5. А. А. Адамян. Статьи по эстетике, Ереван, 1967.
6. Ш. М. Герман, В. К. Скатерщиков. Беседы об эстетике, стр. 93.
7. М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, стр. 67.
8. ი ქ ვ ე, გვ. 89.
9. Л. Н. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве, М., 1956, стр. 249.
10. ი ქ ვ ე, გვ. 144.
11. А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства, М., 1956, стр. 240.
12. В. Т. Малышев, Предмет эстетики М., 1971.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიტიკა

1. ლ ი პ ს ი თ ე ო დ ო რ (1851—1914), გერმანელი ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი, სუბიექტური იდეალისტი.
2. Т. Липпс. Философия в систематическом изложении. СПб. 1909, с. 271.
3. ი ქ ვ ე, გვ. 377, 378.
4. Современная книга по эстетике, стр. 87, 89.

პირთა საძიებელი*

აგათონი 195
ადამიანი ა. 383, 394
ავგუსტოსი 83, 236, 237, 389
აერელიანე 56
ათენა 194, 198, 199, 332
აივაზოვსკი 39
აინშტაინი 383
ალბერტი ლეონ 238—242, 389, 391
ალენი იტენ 288—290
ალკიბიადე 195
ალკიდამანტი 224
ამატი 56
ამირანი 71, 76
აპიანე 84, 286
არაბელა 84
არეტინო პიეტრო 249, 250, 391
არისტოტელე 16, 20, 27, 55, 80, 82, 95, 110, 133, 135, 139, 167, 168, 208—232, 252, 280, 324, 351, 335
არისტოფანე 95, 195
არტამონოვი ს. 75, 385
აქვინელი თომა 383

ბალზაკი ო. 102, 139, 146, 171, 376
ბარნველში მინა ფონ 288
ბატონიშვილი დავით 278
ბაუმგარტენი ა. 6, 7, 15, 300, 301, 358, 392
ბელვედერელი აპოლონ 93, 174, 385
ბეთჰოვენი 39
ბერგსონი ა. 98, 386
ბერნაისი 213
ბიორკი ედ. 61, 293—295, 384, 392
ბიუხნერი 110
ბოკაჩო 96, 239
ბორელი ი. 74, 100, 384, 386
ბოპორიშვილი ა. 387
ბრაიტინგერი 280
ბროდბერი 280
ბრუნო ჯორდანო 40, 71
ბუალო ნ. 83, 97, 257, 258, 390
ბურკე ედ. 385
ბუროვი ა. 115, 117, 354, 372

ბაიოზ არქიეპისკოპოსი 279
გალილეი გალილეო 40
გალტი ემილია 84
გერმანი შ. 87, 100, 115, 352, 391
გერცენი ა. 99, 386
გლინკა 39
გოგიბერიძე მ. 388
გოგოლი 89, 99
გოეთე 143
გონჩაროვი ი. 146
გორანოვი კ. 134, 387
გორგია 186, 388
გორკი მ. 115, 137, 176
გოტშედი ი. 279

დავითი ჟ. 263, 390
დალამბერი 275
დანდენი 261
დანელია ს. 213, 214
დარვინი ჩ. 110
დარიოსი 278
დ'არკი ჟანა 40, 71
დეზდემონა 39
დეკარტე რ. 170, 256, 268, 270, 390
დემოკრიტე 138, 166, 314, 351, 363
დემოსთენე 57, 59
დერჟავინი გ. 263, 390
დეტალი 112
დიდრო დ. 139, 275, 295—299, 387, 392
დიონისე 81, 94, 95, 169, 216
დიუბუა 255
დიურერი ალბრეხტ 238, 245—247, 389

* შეადგინა ლ. კიკნაძემ

დმიტრიევა ნ. 384
დობროლიუბოვი ნ. 99, 386
დონ-ჟუანი 136
დოსტოევსკი ფ. 102
დუდუჩავა მ. 388

ეზოპე 156
ელისაბედ დედოფალი 263
ემილია 83, 259, 260, 286
ენგელსი ფ. 139, 232, 269, 376
ეპიკურე 166, 177
ეპიმენიდესი 198
ერეკლე II 288
ერემეევი ა. 137, 386
ერმაში გ. 352, 394
ესქილე 55, 278

ვაბალტი 56
ვანინი 71
ვანსლოვი 134, 135, 137
ვარრალისი კ. 384
ვებერი 178
ვერეშჩაგინი ტ. 31
ვერნერი 288
ვერჯერიო პიეტრო 250, 251, 391
ვინკელმანი იოჰან 110, 257, 390
ვირგილიუსი 282
ვლადისლაველეევი მ. 234, 390
ვოლტერი 261, 269—279, 283, 284
ვუჩეტიჩი 174

ზევსი 55, 98
ზენობია 56

თაგორი რ. 385
თალესი მილეთელი 184, 389
თეზევსი 274

იაზონი 75
იაკოვლევი ე. 69, 383
იამბლიქე 183
იკაროსი 95
იოკასტა 82, 278
იულიუს II (პაპი) 13
იუმი დ. 291—293, 392

კაგანი მ. 68, 69, 77, 87, 100, 146, 353, 394
კაკაბაძე პ. 94
კანდიდი 274
კანტემირი ა. 263, 390
კანტი ი. 7, 19, 63, 66, 97, 301—314, 328, 344, 355, 384, 393
კარენინა ანა 143
კასტილიონე ბ. 249, 389
კეიმსი ჯ. 61
კემბისი 267
კენტერბერიელი ა. 60, 385
კვინტილიანე 56
კიაშჩენკო 6, 70
კირკეგორი ს. 86, 98
კიროსი 267
კლავდიუსი 56
კლეოპატრა 283
კოლდენი 288
კოლუმბი 237
კონდრატენკო ფ. 354, 383
კონტი ო. 84
კოპერნიკი 237, 344
კორნელი პ. 83, 258, 260, 261, 278, 390
კორნიენკო ვ. 352, 386, 394
კოროვინი ვ. 386
კრატეტი 95
კრატინე 95
კრაუსი 220
კრეონტი 278
კრიეცკი კ. 384
კრილოვი ი. 115
კრიუკოვსკი ნ. 68, 384
კროსეგი 283
კროჩე ბენედიტო 387
კუკოლი თ. 385

ლაიბნიცი 270, 274
ლაიოსი 81, 82, 278
ლაოკოონი 174, 282
ლარინა 143
ლარმინი ო. 386
ლასალი 184
ლატონი 93
ლენინი ვ. ი. 136, 146, 151, 173, 177, 184, 378, 381
ლეონარდო და ვინჩი 124, 238, 242—245, 389
ლერმონტოვი მ. 69, 75
ლესინგი ე. 279—288, 391
ლიფსი ფ. 355, 394

ლოკი 270
ლომიძე შ. 385
ლომონოსოვი მ. 263, 391
ლონგინი კ. 56, 57—60
ლოპე დე ვეგა 96, 385
ლოსევი ა. 186
ლუდოვიკო XV 263
ლუკიანე 55
ლუკრეციუსი 270

მაგელანი 237
მაზერი ზ. 383
მაიაკოვსკი ვ. 39, 102
მაკედონელი ალ. 57
მალიშევი ვ. 354, 394
მარველი 84, 285, 286
მარიტენი ჟ. 146, 383
მარმონტელი 283
მარქსი კ. 152
მედეა 75, 282
მედიჩი ეკ. 55
მელანხტონი ფილიპე 253, 290
მელეფონტი 84, 85, 285, 286
მენანდრე 95
მერსიე ლ. 264, 391
მიულერი ჰ. 384
მიუნსტერბერგი ჰ. 387
მიქელანჯელო 13, 39, 124, 238
მორჩუხინი ი. 135
მოლიერი ჟ. 261
მონტესკიე შ. 110
მორისი ჩ. 383
მოცარტი ვ. 178
მუსინა 39, 174

ნაპოლეონ I 264
ნატორპი პ. 219
ნერონი 94
ნიუტონი 237

ოდისევსი 264
ოდოარდო 286
ოიდიპოსი 77, 81, 82, 278
ორესმანი 283
ორსინა 84, 286
ორფეოსი 175, 200
ოტელო 39, 76, 283
ოფელია 39
ოქტავიუსი 259

პავსონი 216
პანგლოსი 274
პარმენიოსი 57
პარმენისკი 93
პეტრარკა 238
პეტრე I 174, 263
პეტრონიუსი 56
პითაგორა 18, 183
პიკოლომინი ენეო 247, 248, 291
პლატონი 12, 18, 27, 56, 57, 82, 85, 95, 101, 110, 133, 135, 138, 166, 186, 188, 189, 191, 192, 194—207, 214, 219, 227, 231, 233—235, 252, 265, 329, 340, 351, 352, 375, 381
პლაცეკი 219
პლინიუსი 56
პლოტინი 232, 233, 235, 383,
პოლიგნოტე 216, 228
პორფირე 57
პროდიკე 156
პროკოფიევი 178
პრომეთე 71, 76, 198, 332
პროტაგორა 186, 388
პუსენი 262
პუშკინი ა. 69, 115

შადელი 255

რადიშჩევი ა. 263, 391
რასინი ჟ. 258, 261, 390
რაფაელი 111, 238, 296
რაში ბენჯამინ 288, 290
რედერი მ. 383
რემბრანდტი 175
რეპინი ი. 115, 143
რესკინი 110
რიკერტი ჰ. 387
რილეევი კ. 263, 391
რობესპიერი 272
როლენი შ. 265—267, 391
როტერდამელი ერაზმ 238, 252, 253, 390
როქსოლანა 283
რუსო ჟ-ჟ. 110

საონაროლა 71
საკა ამონიოს 57
სალიერი 69
სამპსონი სარა 84, 285, 286
სანტაიანა ჯ. 387

საფო 57
სერვანტესი 238
სიზიფე 143, 332, 333
სკატერშჩიკოვი 87, 100, 115, 352, 393
სოკრატე 18, 27, 71, 166, 187, 189, 192, 193, 195, 197, 199, 202, 221, 383
სოლომონი II 283
სოფოკლე 81, 277, 282
სპარტაკი 39, 71, 76
სპენსერი 110
სრედნი დ. 68, 87
სტანისლავსკი კ. 115
სტოლოვიჩი ლ. 69, 353, 383, 394
სუმაროკოვი ა. 263, 390

ტანტალი 332
ტაციტი 56
ტელემაქე 264
ტელჰაიმი 288
ტენი 110
ტერენციუსი 57, 94
ტიმომაქე 282
ტირანიოსი 83
ტიციანი 111, 283
ტოლსტოი ლ. 39, 139, 176, 350, 376
ტოფტული მ. 46, 69, 384
ტრედიაკოვი 263
ტყემალაძე ა. 387

შილერი 286
ურუშაძე ი. 388
შენელონი ფრ. 264—266, 391
ფიდიასი 194
ფილოქტეტე 282
ფიშერი 350
ფოიხტვანგერი ლ. 94
ფრანკლინი ბენჯამინ 288—290
ფრიჩე 110, 111
ფროიდი 110

ქსენოფონტე 187, 188

შელინგი 66, 67, 85, 384
შენიე ანდრე 77, 82
შექსპირი 39, 69, 238, 278
შილერი ი. ფ. 64—66, 97, 101, 110, 314—324, 384

შლეგელი ავგ. 85
შოპენი ფ. 178
შოპენჰაუერი ა. 86, 110
შუბერტი ფ. 178

ჩაალინი ჩ. 100
ჩენინო ჩენინი 238, 239
ჩერნიშევსკი ნ. 8, 9, 67, 68, 86, 87, 99, 102, 176, 277, 345—352, 359, 394
ჩეხოვი ა. 172, 180

ცარლინო ჯ. 251, 252, 390
ცეციდიუსი 57
ცინა 83, 259, 260
ციცერონი 57, 247, 248

ჭაჭავაძე ალ. 29, 279
ჭაჭავაძე ი. 385, 387

ხერასკოვი მ. 263, 390
ხოგარტი 291
ხომი ჯ. 61

ჯაში ნ. 386
ჯეფერსონი 288
ჯიბლაძე გ. 56, 57, 172, 386
ჯოკონდა მონა ლიზა 242

ჰაიდნი 178
ჰამლეტი 39, 87, 278
ჰარტმანი ნ. 98, 219, 386, 390
ჰაუზერი არნ. 383
ჰეგელი 7, 8, 65, 66, 78, 86, 97, 99, 110, 133, 135, 184, 325—346, 359, 393
ჰელვეციუსი 62, 63, 384
ჰერაკლე 282
ჰერაკლიტე ეფესელი 184—186, 308
ჰერბერტცი 219, 390
ჰეფესტი 198, 199
ჰიპიასი 192—194
ჰობსი თ. 97, 385
ჰოგარტი 62
ჰომეროსი 55, 57, 190, 199, 216, 277 338
ჰორაციუსი 82

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი 3

ნ ა წ ი ლ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

ესთეტიკის თეორია

თ ა ვ ი I. ესთეტიკის ობიექტი 6
თ ა ვ ი II. ე ს თ ე ტ ი კ ი ს ნ ა წ ი ლ ე ბ ი 10
თ ა ვ ი III. ესთეტიკის ადგილი მეცნიერებათა სისტემაში 11
თ ა ვ ი IV. ესთეტიკის სახელწოდებისათვის 15
თ ა ვ ი V. ესთეტიკის კატეგორიები 16
თ ა ვ ი VI. ამაღლებულის კატეგორია 36
თ ა ვ ი VII. ტრაგიკულის კატეგორია 71
თ ა ვ ი VIII. კომიკურის კატეგორია 87
თ ა ვ ი IX. ესთეტიკური იდეალი 101

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო რ ე

ხელოვნების თეორია

თ ა ვ ი I. ხელოვნების წარმოშობა 110
თ ა ვ ი II. ხელოვნების ობიექტი 114
თ ა ვ ი III. ხელოვნება და მეცნიერება 117
თ ა ვ ი IV. ხელოვნების გნოსეოლოგია 126
თ ა ვ ი V. შინაარსი და ფორმა ხელოვნებაში 132
თ ა ვ ი VI. ემოცია და ინფორმაცია ესთეტიკურში 139
თ ა ვ ი VII. კანონზომიერება და შემთხვევითობა ხელოვნებაში 141
თ ა ვ ი VIII. მხატვრული სახე 143
თ ა ვ ი IX. შემოქმედებითი ინდივიდუალობა 151
თ ა ვ ი X. ესთეტიკის ნორმატიულობის შესახებ 152
თ ა ვ ი XI. ხელოვნება და ტექნიკა 155
თ ა ვ ი XII. ტექნიკური საშუალებების გამოყენება ესთეტიკაში 156
თ ა ვ ი XIII. შეფასება, გემოვნება, მოდა 158
თ ა ვ ი XIV. ხელოვნების დანიშნულება 161
თ ა ვ ი XV. ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ 165

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ს ა მ ე

ესთეტიკის ისტორია

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ესთეტიკა

თ ა ვ ი I. პითაგორა და პითაგორელები 183
თ ა ვ ი II. პირველი ბერძნული ფილოსოფიური სკოლა 184
თ ა ვ ი III. ჰერაკლიტე. სოფისტები 184
თ ა ვ ი IV. სოკრატეს ესთეტიკური შეხედულებები 187
თ ა ვ ი V. პლატონის ესთეტიკა 189
თ ა ვ ი VI. არისტოტელეს ესთეტიკური შეხედულებები 208
თ ა ვ ი VII. შუა საუკუნეების ესთეტიკა 232
თ ა ვ ი VIII. აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეთა და ჰუმანისტების ესთეტიკური შეხედულებები 237
თ ა ვ ი IX. აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეთა პედაგოგიკური შეხედულებები 247

თავი X. გერმანელი პუმანისტების პედაგოგიკური შეხედულებები 252
თავი XI. კლასიციზმის ესთეტიკა 254
თავი XII. განმანათლებელთა ესთეტიკა 269
თავი XIII. ესთეტიკა მე-18 საუკუნის ინგლისსა და საფრანგეთში 291
თავი XIV. ესთეტიკა მე-18 საუკუნის გერმანიაში 309
თავი XV. რუსული კლასიკური ფილოსოფია 345
თავი XVI. საბჭოთა ესთეტიკა 352
თავი XVII. ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიტიკა 354
Эстетика (резюме) 357
შენიშვნები 383
პირთა საძიებელი 395

Кукава Тамара Григорьевна

ЭСТЕТИКА

(на грузинском языке)

Издательство Тбилисского университета
Тбилиси 1985

გამომცემლობის რედაქტორი მ. ჩხაიძე
ტექნიკური რედაქტორი ფ. ბუდაღაშვილი
კორექტორი ც. მოლოდინი

სბ 968

გადაეცა წარმოებას 12.09.84. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.06.85
უე 11150. საბეჭდი ქაღალდი № 2. 60×90¹/₁₆. პირობითი ნაბეჭდი
თაბახი 27. საღრ.-საგამომც. თაბახი 26, 21

ტირაჟი 3000. შეკვეთის № 211

ფასი 2 მან. 90 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.