ნ. კაკაურიძე

შჯულმეართა და იენის წრის რომანტიკოსთა ღიჯერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები

გამომცემლობა „განათლება“
თბილისი — 1991

83.3
ქ 172

ნაშრომი ეძღვნება გერმანული ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთ საყურადღებო და, იმავდროულად, ჯერ კიდევ ნაკლებად შესწავლილ პრობლემას — ადრეული გერმანული რომანტიზმისა და „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ურთიერთმიმართების დადგენას.

წიგნი გათვალისწინებულია გერმანული ფილოლოგიის შემსწავლელ სტუდენტთა და აგრეთვე მეცნიერ-გერმანისტებისათვის.

რ ე ც ე ნ ზ ე ნ ტ ე ბ ი: პროფესორები დ. ლაშქარაძე, ა. კარელსკი,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ნ. პაჟლოვა.

K 4703010000—118 / M—602(08)—90 149 — 91 © ნ. კაკაურიძე, 1991

ISBN 5—505—01439—9

შესავალი

მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის შესწავლის სადაო საკითხებს შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს რომანტიზმისა და განმანათლებლობის, კერძოდ, ადრეული გერმანული რომანტიზმისა და გვიანი განმანათლებლობის ურთიერთმიმართების პრობლემას. ამას მოწმობს ის მრავალრიცხოვანი და ზოგჯერ ერთურთის საწინააღმდეგო მოსაზრებები, რომლებიც სხვადასხვა პერიოდში გამოთქმულა გერმანისტიკაში აღნიშნულ მოვლენასთან დაკავშირებით.

მე-18 საუკუნის 70-იან წლებში წარმოშობილი „გერმანული ლიტერატურის გაზაფხულად" წოდებული „ქარიშხლისა და შეტევის" ლიტერატურა კარგად გამოხატავს ერის სულიერ მდგომარეობას ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის წინა პერიოდში. რევოლუციის შემდგომ, 90-იან წლებში, ჩნდება გერმანული რომანტიზმი, როგორც რეაქცია ფრანგული რევოლუციის სოციალურ-პოლიტიკურ შედეგებზე.

„ქარიშხალი და შეტევა" და ადრეული პერიოდის, ანუ იენის წრის რომანტიზმი დინამიური, შინაგანი წინააღმდეგობით აღსავსე მოვლენებია გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, რომელთაც, „ვაიმარული კლასიკის" პერიოდის გერმანულ ლიტერატურის მსგავსად, განსაკუთრებული ლტოლვა ახასიათებს თეორიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური პრობლემებისადმი/ ეს ლოგიკურად შეესატყვისება გერმანული ემანსიპაციის სპეციფიკურ-თეორიულ ხასიათს, პრაქტიკულ პრობლემათა გადატანას იდეებისა და სულის სფეროში. ამ მიმდინარეობათა თეორიულ-მხატვრული პრინციპებისა და ფორმების, მათი ლიტერატურულ-თეორიული ასპექტების სირთულე და მრავალფეროვნება ბევრ სიძნელეს იწვევს გერმანული ლიტერატურის ისტორიის ამ მონაკვეთების მეცნიერული კვლევა-ძიების საქმეში.

შტურმისა და რომანტიზმის თეორიულ-ესთეტიკურ კონცეფციებში ახალი ცხოვრებისეული პროცესები თეორიულ-ფილოსოფიურად გაიაზრება და გადამუშავდება. /შტურმერთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები ყალიბდება მაშინ, როცა ეპოქა მნიშვნელოვანი ცვლილებებისათვის ემზადება,/ ხოლო ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორია მაშინ წარმოიშობა, როცა ევროპის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში უკვე გრანდიოზული ცვლილებები მოხდა, ორივე ლიტერატურული თეორია ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად

წარმოგვიდგება, როგორც გარკვეული ესთეტიკური მთლიანობა, რომლებიც წარმოიშვნენ და ფუნქციონირებდნენ კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში, განისაზღვრებოდნენ იმ საზოგადოებრივ-ესთეტიკური მოთხოვნებით, რომლებმაც თავად ეს ლიტერატურული მიმდინარეობანი წარმოშვა. ორივე შემთხვევაში თეორიული პოზიციების ჩამოყალიბება წინ უსწრებს და განსაზღვრავს ამ ლიტერატურათა მხატვრულ პრაქტიკას, ან მის პარალელურად ვითარდება და არსებითი ხასიათის ფაქტორია ორივე მიმდინარეობის მხატვრული შემოქმედების ფორმირებისათვის. იენის პერიოდის გერმანული რომანტიზმი უპირატესად წარმატებას აღწევს მხატვრული თეორიის სფეროში, ცდილობს, შექმნას ახალი, უნივერსალური ხელოვნებისათვის ესთეტიკური საფუძველი, რაც შემდგომში დიდად განსაზღვრავს საერთო ევროპული რომანტიკული აზროვნების ხასიათს, ხოლო „ქაოსიშხალი და შეტევა“ ეყრდნობა განმანათლებლობის საერთო იდეოლოგიურ საფუძველს და ამავე დროს თავის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში წინა პლანზე წამოსწევს თვისობრივად ისეთ ახალ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც შემდგომში „ვაიმარული კლასიკის“ ესთეტიკურ პოზიციებთან ერთად ამზადებენ გერმანული რომანტიზმის წარმოშობას.

რომანტიზმის თეორია უნდა განვიხილოთ როგორც მთელი წინა პერიოდის გერმანული ლიტერატურის (როგორც მხატვრული პრაქტიკის, ასევე თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების) დიალექტიკური „მიღება-უარყოფა“, მისი თეორიული შემეცნება და გააზრება. უპირველესად ეს ეხება სწორედ განმანათლებლობას. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რომანტიზმისა და ლესინგისეული პერიოდის განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და „შტურმის“, რომანტიზმისა და „ვაიმარული კლასიკის“ კავშირებზე, მათ ცალკეულ, კერძო შეხებებზე რომანტიზმთან, რაც საბოლოო ჯამში ერთიან მთლიან სურათს ქმნის განმანათლებლობისა და რომანტიზმის ურთიერთმიმართებათა შესახებ.

გერმანული განმანათლებლობის ცალკეულ ეტაპებს საერთო საყრდენის მიუხედავად თავისი საკუთრივ-სპეციფიკური, ესთეტიკური (თეორიული და მხატვრული) ნიშნები აქვთ, რომელთა მიღება-უარყოფა ან ტრანსფორმაცია ხდება შემდგომ გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში, ამიტომ ყოველი ეტაპის მიმართების საკითხი რომანტიზმთან ცალკე შესწავლის საგანი უნდა იყოს.

აქედან გამომდინარე გერმანისტიკის ერთ-ერთ აქტუალურ ამოცანად უნდა ჩაითვალოს განმანათლებლობისა და რომანტიზმის თეორიული ნააზრევის შეპირისპირებითი ანალიზი, ორივე თეორიის შესწავლა და შეფასება მათი ესთეტიკური ბუნების გათვალისწინებით,

ამ მიზნების გათვალისწინებით, რასაც ისინი საკუთარ თავს უსახავენ, რათა გამოჩნდეს მათი ისტორიული აზრი და მნიშვნელობა სოციალური განპირობებულობა, გენეტიკური კავშირიცა და სხვაობის მომენტებიც მათ შორის, რომ განისაზღვროს ლიტერატურულ-ესთეტიკური ერთიანობის შინაგანი მამოძრავებელი ძალები. ეს საშუალებას მოგვცემს გავარკვიოთ დიალექტიკური კავშირი გერმანული ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს შორის, დავაკონკრეტოთ „ქარიშხლისა და შეტევის“ იდეურ-ესთეტიკური ზეგავლენის ხარისხი მომდევნო პერიოდის გერმანულ ლიტერატურულ აზროვნებაზე. მხოლოდ ამ კავშირის დადგენის საშუალებით შეიძლება დაზუსტდეს რომანტიზმის თეორიის, როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული ფერმენის, გენეზისისა და განვითარების საკითხი, მისი დინამიური კავშირი მანამდე არსებულ ლიტერატურულ-მხატვრულ მოვლენებთან, რადგან ლიტერატურის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანია არა მარტო უკვე ჩამოყალიბებული სტრუქტურის, არამედ ამ სტრუქტურის ფორმირების პროცესის შესწავლაც.

მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ისტორიის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანია ამ ორი ეტაპის მაგალითზე ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების დინამიკის, ცვალებადობის, ურთიერთმიმართების, შინაგანი წინააღმდეგობის, ესთეტიკური ხასიათის ბრძოლისა და ისტორიული მემკვიდრეობითობის შესწავლა. ყოველივე ეს განხილული უნდა იქნას სოციალურ-პოლიტიკური, თეორიულ-ფილოსოფიური, ესთეტიკური საფუძვლების, საერთოდ ისტორიული აზროვნების ასპექტში, რაც წარმოდგენას შეგვიქმნის ამ ცალკეული ლიტერატურული ეპოქების სტრუქტურათა რთული, მრავალწახნაგოვანი, შინაგანად წინააღმდეგობრივი მთლიანობის შესახებ.

ამგვარი სახის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ლიტერატურული მოვლენების, ლიტერატურულ-ესთეტიკური თეორიების ტიპოლოგიურ კავშირ-ერთიანობაზე, როცა ჩნდება არა მარტო გენეტიკური კავშირებით განპირობებული ნათესაური მოვლენები, არამედ განსხვავებებიც.

ლიტერატურის ისტორიაში ყოველი ცალკეული, ძველი მიმდინარეობა კვდება და ახალი წარმოიშობა ისე, რომ ახალში არა მექანიკური, არამედ ხარისხობრივი ესთეტიკური ცვლილებები ხდება. წინა თაობათა იდეურ-ესთეტიკური მემკვიდრეობა პასიურად კი არ გამოიყენება, არამედ მიმდინარეობს მისი შეცვლა, გარდაქმნა იმ მიზნით, რომ ის გამოყენებულ იქნას თანამედროვე ამოცანებისათვის — ასე ეყრდნობა აზროვნების ყოველი ახალი ეტაპი წინა პერიოდის ფილოსოფიურსა და ესთეტიკურ ტრადიციებს.

ძალზედ საინტერესოდ გვესახება მე-18 საუკუნის გერმანიის დინამიურად განვითარებადი ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესების, ლიტერატურის თეორიათა გენეტიკური კავშირების შესწავლა, კულტურული და ესთეტიკური ტრადიციების თავისებურებების გარკვევა, თეორიულ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების ისტორიული დინამიკის გამჟღავნება შტურმისა და იენის რომანტიზმის მაგალითზე, შტურმერული ესთეტიკის მნიშვნელობის განსაზღვრა გერმანული რომანტიზმის ჩამოყალიბების საქმეში, იმ პრინციპებისა და საწყისების ჩვენება, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ როგორც გარკვეულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ კავშირებზე, ასევე განსხვავებულ ელემენტებზეც.

კონკრეტულად, შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველზე უნდა გაირკვეს „შტურმის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებისა და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიის წარმოშობის სოციალურ-პოლიტიკური, თეორიულ-ფილოსოფიური საფუძვლები, საჭიროა გამოიყოს და გაანალიზდეს „ჭარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკის ის ცალკეული ტენდენციები, რომელთა შემდგომი განვითარება ან გარდასახვა ხდება გერმანული რომანტიზმის თეორიაში. რომანტიზმის გენეზისისა და მისი თეორიის წანამძღვრების გასარკვევად უნდა მოხდეს „შტურმისა“ და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში საერთო ინტერესთა წრეში შემავალი საკითხების დაზუსტება, ცალკეული მხატვრული პრინციპების განვითარებისა და მათი ტრანსორმაციის მომენტების დადგენა.

აუცილებელია ანალიზის საფუძველზე გამომჟღავნდეს საერთო შეხების რა მომენტები აქვს შტურმერთა და ადრეულ გერმანულ რომანტიკოსთა თეორიულ მოსაზრებებს მხატვრული შემოქმედების პროცესზე, ხელოვანზე, შემოქმედ-გენიოსზე. როგორ ინტერპრეტაციას იძენს მათ თეორიაში გრძნობის კულტი, ბუნებისა და რელიგიის საკითხები, შექსპირის შემოქმედება. კლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპების კრიტიკა და დრამის თეორიის საკითხები. როგორ წარმოისახება მათთან ისტორიზმის პრინციპი, როგორ ხდება შუა საუკუნეებისა და ანტიკურობის გააზრება.

„შტურმისა“ და რომანტიზმის მხატვრული ლიტერატურისა და მათი ლიტერატურულ-ესთეტიკური თეორიებისადმი დიდ ინტერესზე ნეტყველებს მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები ამ ცალკეულ მიმდინარეობათა შესახებ როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. ყველაზე დამახასიათებლად გვეჩვენება ორი უკიდურესი პოზიცია: ერთის მხრივ, განმანათლებლობისა და რომანტიზმის მექანიკური, შიშველი დაპირისპირება, როგორც რაციონალიზმისა და ირაციონალიზმის, გონებას ან გრძნობაზე დამყარებული მიმდინარეობებისა, და, მეორეს მხრივ,

„შტურმისა“ და რომანტიზმის იდენტიფიკაცია, მათი ერთ მხატვრულ-ესთეტიკურ სისტემაში მოქცევა.

გერმანული რომანტიზმის მიმართების საკითხი „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურასთან ორგანულად უკავშირდება „წინარომანტიზმის“ თეორიას.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ფრანგი მეცნიერები დანიელ მორნე, ვან ტიგემი, ასდრე მონგლონი, პიერ ტრააარი თავიანთ გამოკვლევებში ასკვნიან, რომ მე-18 საუკუნის ევროპულ ლიტერატურაში რაციონალისტური განმანათლებლობისა და კლასიკის პარალელურად არსებობს სენტიმენტალურ-პრერომანტიკული მიმდინარეობა და ამ პერიოდის ლიტერატურაში გამოჰყოფენ მოვლენათა რიგს, რომელიც ამზადებს რომანტიზმს, წარმოადგენს ლიტერატურის შემდგომი განვითარების აუცილებელ პირობას.

ამ პერიოდიდან მოყოლებული იქმნება ერთმანეთის საპირისპირო მოსაზრებები „წინარომანტიზმის“ საკითხთან დაკავშირებით: ზოგიერთ მკვლევარს უშუალოდ წინარომანტიზმიდან გამოჰყავს რომანტიკოსების ესთეტიკური შეხედულებები, მეორე ნაწილი კი ცდილობს დაამტკიცოს წინარომანტიზმის ლიტერატურის დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება, მიუთითებენ რა, რომ ეს რთული მოვლენაა, რომელიც ჩანასახობრივად შეიცავს მომავალი რომანტიკული ლიტერატურის ცალკეულ ელემენტებს.

მე-18 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში ტერმინი „წინარომანტიზმი“ დაკავშირებულია „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობასთან. გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში „წინარომანტიზმის“ თეორიის წარმოშობაში გადამწყვეტი როლი ითამაშეს ვ. დილტაისა და ფრ. მაინეკეს შრომებმა. ფრ. მაინეკე თავის შრომებში მიიჩნევს, რომ განმანათლებლობა შეიცავს ისეთ ტენდენციებს, რომლებიც საუკუნის ბოლოს ხელს უწყობენ რომანტიზმის განვითარებას, წარმოშობენ ირაციონალიზმსა და სუბიექტივიზმს. ამ თეორიას შემდგომში ავითარებს რ. უნგერი. მისი აზრით „შტურმის“ ლიტერატურა ირაციონალური ხასიათისაა, იგი არის ფრანგული განმანათლებლობის დაძლევის გზა და რომანტიზმის წარმოშობის საფუძველი.

„წინარომანტიზმის“ საკითხებს ეხებიან თავიანთ შრომებში მკვლევარები ფ. ვაისი, გ. ლუკაჩი, ე. ბრემერი, ვ. კრაუსი, ა. ბუკი, ვ. შროდერი, ვ. ჰინკი. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში „წინარომანტიზმის“ ცნება 60-იანი წლებიდან ჩნდება. ამ პრობლემის შესახებ საინტერესო მოსაზრებები გამოთქვეს: ვ. ვანსლოვმა, ნ. ბერკოვსკიმ, ა. მიხაილოვმა, ა. დმიტრიევმა, ა. მაკაროვმა, ს. ტურაევმა, ი. ტერტერიანმა.

„წინარომანტიზმის“ საკითხის განხილვა აშკარად აჩვენებს მკვლევართა განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამ პრობლემისადმი. მეცნიერთა უმეტესი ნაწილი მაინც იმ აზრისაა, რომ განმანათლებლობის

წიალში მწიფდება გარკვეული მოტივები და ტენდენციები, რომლებიც წინ უსწრებენ რომანტიკოსთა მოსაზრებებს. ცალკეულ შემთხვევებში ისინი მიუთითებენ კიდეც ამ ტენდენციებზე. მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ ეს მოსაზრებები დეკლარაციულად, ზოგადად, დიფერენციირების გარეშე ეხება ამ მიმდინარეობათა როგორც თეორიული ესთეტიკური შეხედულებებს, ასევე მხატვრულ პრაქტიკასაც.

საკითხი რომანტიზმისა და შტურმის საერთო კავშირებზე პრერომანტიზმის თეორიისაგან დამოუკიდებლად გამუდმებით იდგა გერმანული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა მხედველობის არეში. ამ კავშირზე სხვადასხვა ასპექტებით მიუთითებენ გერმანელი მეცნიერები რ. ჰაიმი, ი. ტროლჩი. კ. ფრანკე, ი. პეტერსენი, ჰ. კორფი, ჰ. კინდერმანი. ფრ. მერინგი, ა. ნიველი, ჰ. დანკე, ჰ. შანცე, კ. ტრეგერი, გ. ჰაინრიჰი. ვ. კრაუსი, უ. ღაიტლ-ცამეტცერი, ვ. რახი, ჰ. ბეგენაუ. პ. პიუტცი, კ. შმიტი, ვ. ლინდენი. მ. ჰენეკერი, ი. ბლანკენაგელი, ი. კორნერი, ვ. ჰოფი, ფ. ჰაინრიხი, გ. შულცი, ვ. დიტცე, ფრ. ინგერსლევი, ჰ. მაიერი, ლ. ნემედი, ბ. ვიზე, ა. კოსტერი, ფრ. შულტცი, პ. რაიფი, ბ. მარკვარდტი.

ო. ვალცელის, ჰ. კლუკჰონის. ვ. ემრიჰის, ფრ. შტრიჰის, ჰ. დრეგერის, ჰ. ჰორვიცის და სხვათა შრომებში კი „შტურმი“ და რომანტიზმი ერთმანეთს აბსოლუტურად უპირისპირდება. მრავალრიცხოვანია იმ გამოკვლევების რაოდენობაც, რომლებიც ეძღვნება „შტურმის“ თუ რომანტიზმის ცალკეული წარმომადგენლების შემოქმედებას და მათ მხატვრულ აზროვნებაში გამოკვეთილ კავშირებს „ქარიშხლისა და შტევის“ ან იენის წრის გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურულ-თეორიულ პოზიციებთან.

„ქარიშხლისა და შტევის“ და გერმანული რომანტიზმის ურთიერთმიმართების საკითხი, როგორც განხილვის საგანი, ჩნდება რუსი და ქართველი გერმანისტების მეცნიერულ გამოკვლევებში. მეცნიერთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ რომანტიზმში გრძელდება და შემდგომში ვითარდება შტურმერული ლიტერატურის ტენდენციები, რომ „შტურმი“ ამზადებს რომანტიზმს. ეს პოზიცია იკვეთება მ. როზანოვის, კ. შახოვის, გ. ხავთასის, ო. ჯინორიას, ა. ჩეგოდაევის შრომებში. რომანტიზმის დიალექტიკურ დამოკიდებულებაზე „შტურმთან“ მასზე, როგორც გერმანული ლიტერატურის თვისობრივად ახალ საფეხურზე, აღნიშნება ი. კარტაშოვას, ვ. გრეშნიხის, დ. ნალივაიკოს. კ. ხანგერზაევის სამეცნიერო გამოკვლევებში.

ბოლო პერიოდში აღნიშნულ საკითხებზე გამოქვეყნებული სამეცნიერო გამოკვლევებიდან ყურადღებას იპყრობს მ. რუდნიცკის ნაშრომი. ავტორი ძალზედ საინტერესოდ წარმოადგენს ჰერდერისა და რომანტიკოსების ესთეტიკის დამაკავშირებელ ხაზებს, მაგრამ იქვე აღნიშნავს, რომ რომანტიზმისა და განმანათლებლობის კავშირი დიდი

და რთული პრობლემაა, რომელსაც ჯერ კიდევ ძალიან ბევრი გამოუკვლევი ასპექტი გააჩნია[1].

საინტერესო გამოკვლევები უძღვნა ნ. ბერკოვსკიმ გერმანული რომანტიზმის შესწავლას. 1971 წელს წიგნში „Проблемы романтизма" ქვეყნდება მისი ნაშრომი „О романтизме и его первоосновах", სადაც ავტორი მიუთითებს, რომ რომანტიკოსთა ცენტრალური ადგილი იყო, მოეძებნათ კავშირი სხვა ადრეულ მიმდინარეობებთან[2]. ხოლო 1973 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში „романтизм в Германии" იგი მიუთითებს, რომ რომანტიკოსები არასდროს არ თვლიდნენ განვითარების წინა ფაზას ამოწურულად. თავიანთ საუკეთესო პერიოდში ისინი აქტიურნი იყვნენ უკვე განვლილი დაბალი საფეხურების მიმართ იმ მიზნით, რომ იქ ეპოვათ შესწორებები თანადროულობის გარდასაქმნელად; განმანათლებელთა აბსოლუტურ პროგრესს ისინი არ ითვალისწინებდნენ, მაგრამ ისინი ახლოს იყვნენ შეფარდებითი პროგრესის იდეასთან, რომელიც ჰერდერმა ჩამოაყალიბა. ამავე ნაშრომში ნ. ბერკოვსკი იმასაც აღნიშნავს, რომ „Романтиков не следует смешивать с „бурей и натиском", с проповедью голой стихийности у тех"[3]. ამ აზრის განსამტკიცებლად ნ. ბერკოვსკი იმოწმებს ოსკარ ვალცელს, რადგან მიაჩნია, რომ ო. ვალცელმა ეს თეზისი დაასაბუთა თავის ადრეულ შრომებში რომანტიზმზე.

რომანტიზმსა და „შტურმს" შორის მემკვიდრეობის კავშირზე მიუთითებს მკვლევარი ი. ვოლკოვი თავის შრომებში. იგი ფაქტობრივად, ეხება „შტურმისა" და რომანტიზმის მხატვრულ პრაქტიკას, ამასთანავე მიუთითებს, რომ მიუხედავად თვალში საცემი მსგავსებისა, შტურმერულსა და რომანტიკულ ლიტერატურათა შორის მსგავსება მხოლოდ გარეგნულია და არ ეხება მათ შემოქმედებრთ პრინციპებს, რომელთა საფუძველზე იქმნებოდა ეს სისტემები[4].

უკანასკნელ პერიოდში რომანტიზმის პრობლემებზე საბჭოთა გერმანისტების მიერ გამოქვეყნებულ შრომებში განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს ა. დმიტრიევის მონოგრაფია „Проблемы йенского романтизма" (М., 1975).ამ მეცნიერული გამოკვლევის ერთ თავს დმიტრიევი ასათაურებს: «Истоки эстетических теорий йенского роман-

---

[1] Rudnizki M. L. — Herder und die Romantik, in: Herder—Kolloquium 1978. Referates und Diskussionsbeiträge. Weimar, Bohlaus Nachfolger, 1980. S. 28—45.

[2] Берковский Н. Я.—О романтизме и его первоосновах, в кн.: Проблемы романтизма, № 2. М., 1971, «Искусство», с. 11.

[3] Берковский Н. Я.—Романтизм в Германии. Л., 1973. «Художественная литература», с. 40.

[4] Волков И. Ф.—Романтизм как творческий метод. В кн.: Проблемы романтизма, М., 1971, № 2, «Искусство», с. 25—26.

тизма в немецкой литературе второй половины XVIII, века», სადაც ავტორი ავითარებს მეტად საყურადღებო მოსაზრებებს ადრეული გერმანული რომანტიზმის მიმართების საკითხებზე განმანათლებლობასთან, კერძოდ კი „ჭარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურასთან. ა. დმიტრიევის აზრით, იენის რომანტიკოსების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ძიებანი და ნაწილობრივ მათი მხატვრული პრაქტიკაც ღრმა ფესვებით არის დაკავშირებული ეროვნულ ფილოსოფიურ და მხატვრულ ტრადიციებთან, რომლებიც საკმაოდ შორს ვიდიან გერმანული ეროვნული კულტურის განვითარების სიღრმეებში. ყველაზე ნაყოფიერი კავშირი რომანტიკოსებისათვის იყო კონტაქტები მათ უახლოეს წინამორბედებთან. ეს არის გვიანდელი გერმანელი განმანათლებლები. ა. დმიტრიევის აზრით, სწორედ აქ ყველაზე დამახასიათებლად და დემონსტრაციულად მჟღავნდება გერმანული რომანტიზმის საწყისების ტიპოლოგიური ხასიათი. მკვლევარი, მართალია, იყენებს გამოთქმას „истоки“, მაგრამ იქვე აღნიშნავს, რომ რომანტიკოსები ყოველთვის არ ეყრდნობოდნენ უშუალოდ თავისი წინამორბედების იდეებს. უფრო იშვიათად ხდებოდა იდეების პირდაპირი გადმოცემა.

სავსებით სამართლიანად მიუთითებს ა. დმიტრიევი, რომ განმანათლებლობასთან გერმანული რომანტიზმის მჭიდრო კავშირის მიუხედავად ამ ორ იდეოლოგიურ მოძრაობას შორის წინააღმდეგობები რჩებოდა და თანაც საკმაოდ მწვავეც. და მაინც ა. დმიტრიევის აზრით, მთელი შტურმერული მოძრაობა ამზადებს ზოგიერთი თავისი შემოქმედებითი პოზიციით რომანტიკული მიმდინარეობის წარმოშობას[1]. სხვა შრომებშიაც ა. დმიტროვი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ გერმანული რომანტიზმი ყურადღებას იპყრობს თავისი თეორიული მოსაზრებებისა და პლატფორმის სიღრმითა და სიმდიდრით. მეცნიერი გერმანული რომანტიზმის წანამძღვარების შესახებ აღნიშნავს: В литературе, посвещенной проблемам европейского романтизма, он или не ставится вовсе, или возникает в форме отдельных замечаний“[2]. მიგვაჩნია, რომ ეს სავსებით სწორი შენიშვნაა, რაშიაც გვარწმუნებს რომანტიზმზე და „შტურმზე“ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა.

სწორედ ასე ფრაგმენტულად და მცირე შენიშვნების სახით არის

---

[1] Дмитриев А. С.—Проблемы йенского романтизма. Изд-во Московского университета, М. 1975, с. 50—51.

[2] Дмитриев А. С.—Теория западноевропейского романтизма. В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, Изд. во Московского университета, с. 39.

წარმოდგენილი რომანტიკოსთა და შტურმერთა ესთეტიკურ-თეორიული ნააზრევის ურთიერთმიმართების საკითხები „История немецкой лит-ры“-ს II და III ტომებში.

საზღვარგარეთელი გერმანისტების მრავალრიცხოვანმა გამოკვლევებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს აღნიშნული საკითხის კვლევის საქმეში — საკმარისია მივუთითოთ რ. უნგერის, ფრ. შტრიხის, ფრ. შულტცის, ბ. მარკვარდტის, გ. შტორცის, ი. კორნერის, ჰ. შანცეს, ჰ. პიუტცის, ვ. რაშის, კ. ტრეგერის, კ. ვაიმარის ნაშრომებზე, მაგრამ მათში არ ხდება სისტემური ანალიზი ყველა იმ საკითხისა, რომლებიც „ქარიშხლისა და შეტევის“ და გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურული თეორიისათვის არის ნიშანდობლივი.

წინამდებარე ნაშრომში განიხილება შტურმერთა და გერმანელ რომანტიკოსთა თეორიული შეხედულებები ხელოვანისა და შემოქმედებითი პროცესის შესახებ დინამიკაში, ეპოქის რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ვითარებასთან კავშირში; ამის საფუძველზეა ნაჩვენები და ახსნილი ხელოვნების, კერძოდ, პოეზიის ფუნქციის შეცვლა რომანტიკოსებთან; გაანალიზებულია ანტითეზა „ანტიკური — თანამედროვე“ „შტურმერებთან“ და კლასიკური-რომანტიკული“ რომანტიკოსებთან. ასევე წარმოდგენილია შემოქმედი-გენიოსისა და შექსპირის შემოქმედების ინტერპრეტაცია ორივე მიმდინარეობის ლიტერატურულ თეორიაში, შექსპირის „წაკითხვა“ დროის, ეპოქისა და განსხვავებული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური პრინციპების შესაბამისად, ნაჩვენებია თეატრისა და დრამატურგიის სოციალური დანიშნულების ტრანსფორმაცია, შტურმერთა დრამატურგიულ ესთეტიკაში არსებული რეალისტური პრინციპების და დემოკრატიზმის ტენდენციების მძლავრი ნაკადის გაქრობა რომანტიზმის დრამის თეორიაში, რასაც მე-18 საუკუნის ორი განსხვავებული ისტორიული ეტაპის შინაარსი და შეცვლილი ესთეტიკური პოსტულატები განსაზღვრავს.

ნაშრომის ავტორი ადგენს დამთხვევის, განსხვავების და ტრანსფორმაციის მომენტებს შტურმერთა და რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში გრძნობის კულტის, ბუნებისა და რელიგიის საკითხების, კლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპებისა და დრამის თეორიის საკითხების, ასევე ისტორიზმის პრინციპის, შუა საუკუნეების და ანტიკურობის გააზრებისას. ყველა საკითხი განიხილება ისტორიულ-გენეტიკურ მეთოდზე დაყრდნობით და მე-18 საუკუნის ევროპული საზოგადოების სულიერი ცხოვრების სპეციფიკის გათვალისწინებით.

„შტურმისა“ და ადრეული გერმანული რომანტიზმის სოციალურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური საფუძვლები, ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები

მე-18 საუკუნის 70-იანი წლებიდან საუკუნის ბოლომდე გერმანია კვლავ დაქუცმაცებული, ფეოდალური საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაციის ტიპური ნიშნების მქონე ქვეყანაა. სამართლიანად შენიშნავს მკვლევარი პ. რაიმანი, რომ ამ პერიოდის გერმანია უფრო გეოგრაფიული და ეთნოგრაფიული ცნება იყო, ვიდრე პოლიტიკური[1]. პოლიტიკური დეცენტრალიზაციის შედეგად კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ელემენტების მდორე განვითარება აქ წვრილბურჟუაზიული ხასიათის მქონეა. რეფორმაციისა და გლეხთა ომის პერიოდიდან მოყოლებულმა გერმანული განვითარების „წვრილბურჟუაზიულმა“ ხასიათმა განაპირობა გერმანული ბურჟუაზიის იდეური შეზღუდულობა, მისი მდაბალი მონური, ვაჭრული სული.

გერმანელ ბიურგერობას არ ჰქონდა საკმაო ძალა, რომ შეჭიდებოდა ფეოდალიზმს ეკონომიური იარაღით ისე, როგორც ეს ინგლისურმა ბურჟუაზიამ მე-17 საუკუნეში შეძლო, ან მოემზადებინა პირველი დიდი ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის მსგავსი პოლიტიკური გადატრიალება, რომელიც საერთო-ევროპული ბურჟუაზიის ეკონომიკურ-პოლიტიკური აღმავლობის კულმინაციურ წერტილს წარმოადგენდა.

მე-18 საუკუნის გერმანელთა სულიერ ცხოვრებაზე ძალზე დიდი ზეგავლენა იქონია საფრანგეთის სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა. ბიურგერული ინტელიგენცია დიდ ინტერესს იჩენს ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის როგორც წინა პერიოდის, ასევე რევოლუციის მსვლელობისა და მისი შედეგების მიმართ. გერმანიაში ბასტილიის დაცემას დიდი თანაგრძნობით ხვდებიან, რევოლუციის დასაწყის ეტაპზე ასევე საყოველთაო აღფრთოვანება იგრძნობა. ფ. ენგელსის აზრით, ეს იყო „წმინდა გერმანული ენთუზიაზმი“, რომელსაც მეტაფიზიკური ხასიათი ჰქონდა და ფრანგ რევოლუციონერთა ჭეშმარიტად თეორიებს ეხებოდა.

---

[1] Р е й м а н П.—Основные течения в немецкой литературе. 1750—1848. М., 1959, Изд-во иностранной литературы, с. 17.

1798 წლის შემდგომი მოვლენები — იაკობინური დიქტატურა, რევოლუციური ტერორი ამწვავებს გერმანული ბურჟუაზიის დამოკიდებულებას რევოლუციისადმი.

1792 წლიდან რეაქციული პრუსია აერთიანებს რევოლუციური საფრანგეთის წინააღმდეგ გერმანიის მონარქიულ სახელმწიფოებს. გერმანელი ფეოდალები იბრძვიან საფრანგეთის რევოლუციური არმიისა და ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეების წინააღმდეგ. რაინის მარცხენა ნაპირზე კი ფრანგულ არმიას გერმანული პლებეური მოსახლეობა ეგებება როგორც განმათავისუფლებელს. რაინის ოლქში იწყება ფეოდალურ ურთიერთობათა რღვევა. მაინცში ჩამოყალიბება რევოლუციური კონვენტი, რომელიც 1893 წლამდე არსებობს. მაგრამ პლებეური მასის გამოსვლებით შეშინებული უძლური გერმანული ბიურგერობა ქვეყნის ფეოდალური დაქუცმაცებულობისა და ჩამორჩენილობის გამო ვერ იქცა გერმანიაში ფართო სახალხო ანტიფეოდალური მოძრაობის მაორგანიზებელ ძალად.

პატრიარქალური დესპოტიზმის სულით გაჟღენთილ გერმანიაში გერმანული ბურჟუაზიის კომპრომისულობამ, სისუსტემ და პოლიტიკურმა უძლურებამ განსაზღვრა მისი ემანსიპაციის ფილოსოფიურ-თეორიული ხასიათი. გერმანული ემანსიპაციის თეორიულობა აშკარად გამოიხატა იმაში, რომ მან მიიღო ფეოდალზმისაგან გათავისუფლების არა ეკონომიური და პოლიტიკური, არამედ „სულიერი“ ფორმა და ამბოხება მხოლოდ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ სფეროში ხდება. ეს „თეორიული ფორმა“ ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის წინა და მის მომდევნო პერიოდშიც საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა გერმანული იდეოლოგიის სფეროში იმ მასალის ათვისებისა და სისტემატიზაციისათვის, რომელიც ევროპის მოწინავე ქვეყნებიდან მოდიოდა.

ფრანგული რევოლუციის შემდეგ დამყარებულმა ბურჟუაზიულმა საზოგადოებრივმა ურთიერთობებმა ნათლად წარმოაჩინა განმანათლებლური იდეების, „გონების სამეფოს“ კრახი, აღმოჩნდა, რომ ეს იყო „ბურჟუაზიის იდეალიზებული სამეფო“, რომელსაც არც თუ ისე მიმზიდველი ნიშნები ჰქონდა, რადგან საზოგადოების მთავარ მამოძრავებელ ბერკეტად იქცა ფული.

ამრიგად, ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ პრაქტიკული შედეგების გამო ძალიან მალე დადგა საყოველთაო იმედის გაცრუების პერიოდი მისი პრაქტიკული შედეგების გამო. „გონების სამეფოს“ გამარჯვების შედეგად წარმოშობილი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური დაწესებულებები სინამდვილეში აღმოჩნდა განმანათლებელთა ბრწყინვალე დაპირებების „ბოროტი კარიკატურა“. სწორედ ეს ბადებს სინამდვილიდან გაქცევის სურვილს ოცნებებისა და ფანტაზიის

სფეროში, რომ „უხამსი უბადრუკობა“ „მაღალფარდოვანი უბადრუკობით“ შეიცვალოს.

ასეთია ისტორიული ფონი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება, საიდანაც აღმოცენდა რთული და შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე გერმანული ლიტერატურა მე-18 საუკუნის 70-იანი წლებიდან მე-19 საუკუნის დასაწყისამდე. ესაა განმანათლებლობა და რომანტიზმი, რომლებიც ერთდროულად ურთიერთზემოქმედებენ და უპირისპირდებიან კიდეც ერთმანეთს.

შტურმერთა თაობა გერმანიაში იმ პერიოდში მწიფდება, როდესაც ფრანგული ბურჟუაზია ემზადება პოლიტიკური ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. გერმანულ ბურჟუაზიას აინტერესებს, რა ხდება „რაინის მარცხენა მხარეს“: იწყება ყრუ მღელვარება, ბუნდოვანი იდეების პრაქტიკული გამოყენება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შეუძლებელია. ამიტომ მიემართება ყველაფერი იქით, სადაც გერმანელებს სრული თავისუფლება აქვთ და იდეების განვითარებას არ ხვდება სოციალური და პოლიტიკური ხასიათის წინააღმდეგობები. ასეთი სფერო პოეზია, ფილოსოფია, მეცნიერება და მუსიკაა. სწორედ აქ, „სულის“ ამ აბსტრაქტულ სფეროებში, მოიპოვებს ბურჟუაზია თავის უფლებებს. ეს ეფემერული თავისუფლებაა, რომელიც მოპოვებულია პოლიტიკური უუფლებობის ფასად. ეს ერის გერმანელ ბიურგერთა „სულიერი ჰეგემონია“.

„ქარიშხალი და შეტევა“ არის ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის წინა პერიოდისათვის დამახასიათებელი იდეოლოგიის გერმანული ვარიანტი, რომელიც განმანათლებლობის, როგორც ზოგადევროპული მოძრაობის, ორგანული შემადგენელი ნაწილია და ერთიანადაა გამსჭვალული კრიტიკის სულით, რევოლუციური ჰუმანიზმით და ანტიფეოდალური ტენდენციებით. ეს არის ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული სოციალურ-პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცხოვრების მთელი სირთულე.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ წარმოშობა გერმანიაში განსაზღვრული იყო ფეოდალური საზოგადოების კრიზისით, ეკონომიკის, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა, სახელმწიფოებრივი წყობის, იდეოლოგიის სხვადასხვა ფორმების კრიზისით. ეს იყო ინდივიდუალიზმის აფეთქება. ინტერესის გაზრდა პიროვნების პრობლემისადმი, ცალკეული ადამიანის შინაგანი ცხოვრებისადმი. ეს იყო უნდობლობა გონებისა და რაციონალისტური პრინციპების მიმართ, რომელთაც ასე გულწრფელად იცავდნენ ადრეული პერიოდის განმანათლებლები. აქ გამოჩნდა ადამიანის სულიერი ცხოვრების სირთულე, სიმდიდრე, მისი ვნებები, განცდები.

ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის განვითარება თავისი ანტიფეოდალური განწყობილებით, ადამიანური ღირსებების დაცვით, ფეოდალური ჩაგვრისაგან ადამიანური პიროვნების გათავისუფლების მოთხოვნით თავისთავად პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა ბურჟუაზიის ემანსიპაციის გზაზე, მაგრამ ეს ინდივიდუალიზმი მხოლოდ მაშინ შეიძენდა ჰეშმარიტ ძალას, თუ იგი ორგანულად დაუკავშირდებოდა ბიურგერულ-ინტელექტუალურ, გლეხურ და პლებეურ ფენებს. გერმანული ბიურგეროზის სრული პოლიტიკური უუფლებობის, მათი მიზნების ბუნდოვანებისა და გერმანული სათავადოების ვიწრო მასშტაბების გამო მათი ყოველგვარი ინდივიდუალისტური მისწრაფებანი განწირული იყო დასაღუპავად. გერმანულ ბურჟუაზიას უმძიმდა არსებობა ფეოდალურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ჩარჩოებში და ამიტომ თ ე ო რ ი უ ლ ა დ წინა პლანზე წამოწევდა ამ ურთიერთობათა განადგურების ამოცანას, როგორც ისტორიულ აუცილებლობას, მაგრამ ამასთანავე იგი კიდევ არ იყო მომწიფებული იმისათვის, რომ ეს ამოცანა გადაეჭრა პ რ ა ქ ტ ი კ უ ლ ა დ, რევოლუციური გზით, გერმანიაში პრაქტიკული ძალა არ იყო, რომ ეს თეორიული იდეები განეხორციელებია.

ჭარბშხლისა და შეტევის, ამ „ლიტერატურული რევოლუციის“, როგორც ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეოლოგიური ზ ე დ ნ ა შ ე ნ ი ს, ამოცანას ის წარმოადგენდა, რომ აქტიურად ებრძოლა ამ ბაზისის დამკვიდრებისათვის. მისი მოყვანისათვის „გარღვევის“ მდგომარეობამდე ძველი დრომოჭმული ბაზისის საწინააღმდეგოდ. მდგომარეობის მთელი სირთულე კი ის იყო, რომ ეს კაპიტალისტური ბაზისი მხოლოდ ჩანასახობრივად არსებობდა გერმანიაში და მის დამკვიდრებას („გარღვევას“) კიდევ ბევრი დრო დასჭირდებოდა, რაც მთავარია, ამ იდეოლოგიურ ზედნაშენში უკვე შეინიშნებოდა უნდობლობის გამომჟღავნება ფორმირების პროცესში მყოფი იმ საზოგაოდებრივი ურთიერთობისადმი, რომლის დამკვიდრებისათვის მას უნდა ებრძოლა (ე. ი. ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობებისადმი). ეს აშკარა შეუსაბამობა ეკონომიკურ ბაზისსა და მის იდეოლოგიურ ზედნაშენს შორის (რომელზედაც ჰ. კორფმაც მიუთითა და ახსნა იგი, როგორც განათლებული ბიურგერობის იდეალისტური ცდა, რათა ბურჟუაზიულობის ფარგლებიდან გასულიყვნენ, საკუთარ თავზე აღმატებულიყვნენ)[1] რასაკვირველია, თავის კვალს აჩენს ამ პერიოდის გერმანულ ლიტერატურას, იწვევს მასში „შუქჩრდილების“, დადებითი და უარ-

[1] Korff H.—Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch—romantischen Literaturgeschichte Leipzig, 1966, Bd. I, S. 6.

ეროფითი ტენდენციების ჰიდილისა და შინაგანი წინააღმდეგობის წარმოშობას. აქედანაა „ქარიშხლისა და შეტევის“ არათანმიმდევრულობა და წინააღმდეგობრივი ხასიათი. გერმანიის რეალური მდგომარეობა მკვეთრად უპირისპირდება შტურმერთა რევოლუციურ იდეებსა და ოცნებებს.

სწორედ ეს შინაგანი წინააღმდეგობრივობა აკავშირებს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურას განმანათლებლურ მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკასთან. ერთსა და იმავე ისტორიულ საფუძველზე. ერთსა და იმავე კლასობრივ ძირებიდან აღმოცენებული გერმანული იდეოლოგიის ამ ფორმებს ახასიათებს წინააღმდეგობა ბურჟუაზიის დადებით, პროგრესულ-დემოკრატიულ მისწრაფებებსა და მესამე წოდების საზოგადოებრივ ინერტულობას შორის, რაც ამ მისწრაფებებს ამუხრუჭებს.

ამრიგად, „შტურმი“, როგორც ზოგად-ევროპული ხასიათის პროგრესული მიმდინარეობა, კი არ უპირისპირდება განმანათლებლობას, არამედ პირიქით, მ ჰ ი დ რ ო დ ა ა დაკავშირებული მასთან. იგი ახალი, დინამიური სტადიაა, სადაც განმანათლებლობის ძირითადი მიზნები არ იცვლება, გონების ან გრძნობის აღიარება სახელმძღვანელო პრინციპად ამოიზრდება საერთო საზოგადოებრივ-სოციალური ფესვებიდან. შტურმერებისათვის ემოცია წარმოადგენს ადამიანის ღირებულების კრიტერიუმს. იგი ასახავს ბურჟუაზიული თვითშეგნების განვითარების ახალ საფეხურს განმანათლებლობის ეპოქაში, თვით განმანათლებლური იდეოლოგიის ჩარჩოებში. იგი წარმოადგენს ბურჟუაზიის ბრძოლის ახალ ფაზას თავისი უფლებებისათვის, როცა ყველაფერი — რელიგია, ბუნებაზე წარმოდგენა, საზოგადოება, სახელმწიფო კრიტიკის ქარცეცხლში ტარდება.

„ქარიშხალი და შეტევა“ წარმოადგენს ახალ ეტაპს იმ აღმავალი ხასიათის ბრძოლაში, რომელსაც აწარმოებდა ფრანგული რევოლუციის წინა პერიოდის გერმანული ბურჟუაზია არსებული ფეოდალური რეჟიმის წინააღმდეგ იდეოლოგიისა და ხელოვნების სფეროში. ეს არის განმსაზღვრელი, საერთო-დამახასიათებელი მომენტი შტურმერული მოძრაობისათვის, მიუხედავად მისი ცალკეული წარმომადგენლების ზოგიერთი განსხვავებული პოზიციისა.

ძირითადი პრობლემა, რომლის წინაშე უძლური რჩებოდა მთელი ბურჟუაზიული განმანათლებლობა, იყო იდეალსა და სინამდვილეს, თეორიასა და პრაქტიკას შორის წინააღმდეგობის საკითხი. ეს წინააღმდეგობა იყო სოციალურ-იდეოლოგიური ფაქტორი, რომელმაც განაპირობა საერთო განმანათლებლური მსოფლმხედველობის დუალისტური ხასიათი: საზოგადოების მამოძრავებელი ძალების ხასიათის გაგებაში ისინი იდეალისტი რაციონალისტები იყვნენ, ხოლო

ბუნების მოვლენათა გაგებაში მექანისტური მატერიალიზმის პოზიციებზე იდგნენ. დაპირისპირება თავისუფლების საზოგადოებრივ-პოლიტიკურსა და აუცილებლობას ბუნებრივ-მატერიალურ სამყაროს შორის რთული პრობლემის წინაშე აყენებდა განმანათლებლებს.

გერმანიის რეალური სოციალური მდგომარეობა მკვეთრად დისჰარმონიული ხასიათისა იყო 70-იანი წლების შტურმერული თაობის რეოლუციურ იმედებსა და ოცნებებთან შეფარდებაში. შტურმეოებს ადამიანი ესმით როგორც თავისუფლად მოქმედი არსება — ეს იყო „ქარიშხლისა და ძეტევის“ ეპოქის ინდივიდუალისტური ტენდენციის გამოხატულება, რაც მათ სიძლიერეზე მიუთითებს, მაგრამ ამავე დროს პოლიტიკური პერსპექტივების ბუნდოვანება, სისუსტე, ობიექტური რეალობის შეცნის შეუძლებლობა — განსაზღვრელი ფაქტორი იყო წინააღმდეგობების წარმოშობისათვის. თავისუფლება შტურმერებისათვის მხოლოდ თეორიული აზროვნებისა და შემოქმედების სფეროში რჩება შესაძლებელი, ეს არის „შიგნიდან აფეთქება“, აფეთქება მხოლოდ თეორიულ აზროვნებასა და შემოქმედებაში. რომელსაც „გარღვევა“ არ მოჰყვება შედეგად. ეს „ლიტერატურული რევოლუციაა“, ეს არის თავისუფლება სულის ჭფეროში. „ქარიშხალსა და შეტევაში“ უკვე აშკარად იკვეთება ის გზა, რომელსაც აირჩევს გერმანული აზროვნება როგორც ფრანგული რევოლუციის წინა ხანებში, ასევე მის შემდეგაც — ესაა „სულიერი“ გათავისუფლებისა და წინააღმდეგობათა მოხსნის გზა მხოლოდ სულის სფეროში. გერმანიაში აშკარაა ფილოსოფიური და ესთეტიკური ინტერესების დომინანტი. შტურმერთა ამბოხებას ერთდროულად ანტიფეოდალური და ანტიბურჟუაზიული ხასიათი აქვს და შეიცავს განმანათლებლური იდეოლოგიის კრიზისის გამომხატველ ელემენტებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჯერ კიდევ ფრანგულ ბურჟუაზიულ რევოლუციამდე ირყევა რწმენა „გონების სამეფოსადმი“. ჩანასახობრივ მდგომარეობაში მყოფი კაპიტალისტური საზოგადოების არსებითი წინააღმდეგობების დანახვა, გონების ძალისადმი რწმენის შესუსტება განმანათლებელთა ილუზიებში იმედის გაცრუება და პოლიტიკური ბრძოლისათვის რეალური გზის განუჭვრეტელობა განაპირობებს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურაში კრიზისული ელემენტების წარმოშობას, რაც ხშირად მწვავე და უკიდურესი ფორმით იხატება, ეს იყო მთელი ფეოდალური საზოგადოების, მისი ეკონომიკის, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა, სახელმწიფოებრივი წყობის, იდეოლოგიის სხვადასხვა ფორმების კრიზისი. ე. ი. განმანათლებლური იდეების კრიზისი თვით განმანათლებლური მოძრაობის წიაღში იბადება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არასწო-

რად მიგვაჩნია განმანათლებლობის ლიტერატურისა და ესთეტიკის კრიზისის ისეთი ტოტალური მასშტაბით წარმოდგენა, როგორც ეს გვხვდება ვ. ნეუსტროევის შრომაში[1]. საინტერესოდ გვეჩვენება ი. ვოლკოვის პოზიცია ამ საკითხთან დაკავშირებით, რომელსაც მიაჩნია, რომ ამ მოვლენაში გამოჩნდა მხატვრული თვითდაკვირვების დიდი ძალა[2]. კრიზისის პირველ გამოხატულებად მკვლევარ ო. ჯინორიას „ქარიშხლისა და შტევის“ ეტაპი მიაჩნია გერმანულ ლიტერატურაში, მეორე ეტაპად კი რომანტიკულ მსოფლმხედველობას მიიჩნევს[3].

მართალია, არსებული სინამდვილის, საზოგადოების კრიტიკა შტურმერთა მსოფლმხედველობაში ძირითადად ვითარდება ესთეტიკისა და ლიტერატურის სფეროში. მაგრამ, არცთუ იშვიათად, მას არსებული წყობილების წინააღმდეგ მიმართული აშკარა პროტესტის სახე აქვს. ამ განწყობილების საფუძვლის დამდებად შტურმერებისათვის კანტი უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც თავის 1764 წლის შრომაში „ამაღლებულისა და მშვენიერის შესახებ“ მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით გამოდიოდა ყოველგვარი ჩაგვრის წინააღმდეგ. კანტი აკრიტიკებს არა მარტო ფეოდალიზმს, არამედ ფხიზელი და დიალექტიკური თვალსაზრისით განიხილავს ბურჟუაზიულ ურთიერთობებსაც. კანტი მიუთითებს, რომ ესთეტიკური ტკბობა დიდადაა დამოკიდებული ადამიანის გარემომცველ პირობებზე. თუ თვალს დავხუჭავთ მოსახლეობის სიღატაკეზე, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ძველი ტაძრებისა და ძეგლების სილამაზით ტკბობა. ამავე მოქალაქეობრივი და პოლიტიკური პოზიციებიდან აკრიტიკებს კანტი როკოკოს სალონურ ხელოვნებას. ამ შრომაში კანტი ხელოვნებას და საზოგადოებრივ ცხოვრების პრობლემებს ორგანულად აკავშირებს ერთმანეთთან და ამით, არა მარტო ესთეტიკური თვალსაზრისით, არამედ მოქალაქეობრივი პოზიციებიდანაც ამზადებს „ქარიშხლისა და შტევის“ წარმოშობას. ნ. ბალაშოვი მიუთითებს, რომ კანტის ამ ადრეული პერიოდის შრომაში იგრძნობა სენტიმენტალიზმისა და წინარომანტიზმის ესთეტიკური იდეალის გამიჯვნა კლასიცისტურისაგან“. Улавливая возникшую в середине XVIII века для обозначения новых явлений в литературе концепцию «романтического», Кант писал, что высокое и прекрасное, поскольку они пе-

[1] Неустроев В. П.—Немецкая литература эпохи Просвещения, Изд-во МГУ, 1958, с. 16.

[2] Волков И. Ф.—«Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970. Изд-во Московского университета, с. 118.

[3] ო. ჯინორია — გოეთეს შემოქმედებითი გზა. „საბჭოთა საქართველო“. 1960. გვ. 126.

реходят известную меру, обыкновенно называют романтическим».[1]

სრულიად კონკრეტული ხასიათისაა ჰერდერისა და შტურმერთა გამოსვლა არსებულის წინააღმდეგ. ეს განწყობილება ჰერდერთან 1769 წლიდან („მოგზაურობის დღიური") თითქმის ყველა შრომაში ივრძნობა. „მოგზაურობის დღიურში" იგი ტიპურ-შტურმერულად ოცნებობს საზოგადოების გარდაქმნაზე, პროტესტს გამოთქვამს გერმანული ცხოვრების წვრილმანი, მეშჩანური შეზღუდულობის გამო, მიისწრაფვის ადამიანის თავისუფალი განვითარებისაკენ. მე-18 საუკუნე, მისი აზრით, არის „პოლიციის", პოლიტიკის საუკუნე, სადაც „მელნის კულტურა" მეფობს. იგი ლაპარაკობს „აღზრდის უბადრუკობაზე", თავისი ქვეყნის მონობაზე, სარბიელის სივიწროვეზე.

ჰერდერი შემდგომში თავის შრომებში აჩვენებს ევროპაში ცივილიზაციის წინააღმდეგობებს, სადაც „შიში და ფული" იქცა საზოგადოებრივი ცხოვრების მამოძრავებელ ზამბარად, ხალხი კი „შიშისა და სირცხვილის ბორკილებში" ცხოვრობს. ჰერდერი უკვე გრძნობს იმ ტიპურ გერმანულ უფსკრულს, რომელიც არის განათლებულ პიროვნებასა და ამ პიროვნების პოლიტიკურსა და საზოგადოებრივ პასიურობას შორის, გრძნობს თეორიული ცოდნის პრაქტიკაში გამოუყენებლობის ტრაგედიას. იგი ლაპარაკობს მისი „საუკუნის ინტერესების შეზღუდულობასა და სიწვრილმანეზე", რაც წიხარევოლუციური განწყობილებებისათვის არის სიმპტომატური და, ფაქტობრივად, „ქარიშხლისა და შეტევის" მსოფლმხედველობის საფუძველის დამდებია.

ჰერდერი აკრიტიკებს განმანათლებლობის ეპოქის ჰიპერტროფირებულ სწრაფვას გახსჯისაკენ, რეფლექსიებისაკენ, როდესაც ადამიანები თავიანთ თავს მხოლოდ „თავისუფალი აზროვნებით" აჯილდოებენ მონობის სანაცვლოდ. ეს არის, ჰერდერის აზრით, უსიცოცხლო, საცოდავი, უსარგებლო თავისუფლება აზროვნებისა, რომელიც ენიშნება ადამიანებს ნაცვლად გულის სითბოსა, ჰუმანურობისა და ცხოვრებით ტკბობისა. ჰერდერი სწუხს, რომ წვრილმანი და შეზღუდულია უველაფერი — ცხოვრება, ღირსება, პატივი, სურვილები, შიში, ზიზღი, სიყვარული, მეგობრობა. ცოდნის წყურვილი, მიდრეკილებანი, და თვით სულიც, სულიერი მოღვაწეობის სფეროც. ეს არის პროტესტი გერმანული ცხოვრების მეშჩანური შეზღუდულობის წინააღმდეგ, მისწრაფება ადამიანური მოღვაწეობის თავისუფალი განვითარებისადმი. ჰერდერი და მის კვალზე შტურმერები გამოდიან

[1] Балашов Н. И.—Эстетическое в философии Канта. В кн.: Эстетическое. М., 1964. «Исдусство», с. 8.

ადამიანის ნიველირების წინააღმდეგ არსებულ სახელმწიფოებრივ წყობილებაში.

ჰერდერი „მოგზაურობის დღიურში“ მიუთითებს ევროპაში მოსალოდნელ დიდ გარდაქმნებზე. იმედი აქვს, რომ დაიშლება „ევროპის ნატიფი პოლიტიკური სული“. მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიციებიდან განიხილავს იგი აგრეთვე შემოქმედის როლს იმ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სისტემაში, რომელსაც „პოლიციურ ევროპას“ უწოდებს. ჰერდერი გერმანიას ახასიათებს როგორც სახელმწიფოს, რომელსაც არც დედაქალაქი აქვს და არც საერთო ინტერესი („...keine Hauptstadt und kein allgemeines Interesse“).

ჰერდერისათვის თავისუფლება ნიშნავს წანამძღვრებს ხალხის ისეთი პოლიტიკური მდგომარეობისათვის, როდესაც მეცნიერებას, ხელოვნებასა და სულს (ადამიანის, გენიოსის) სრული განვითარების საშუალება მიეცემა. „ქარიშხლისა და შეტევის“ თეორეტიკოსებიდან ვერც ერთი ვერ გასცდა საზოგადოების ჰერდერისეული კრიტიკის მასშტაბს. ლენცისათვის მისი თანმედროვეები არიან „stumme Personen auf dem großen Theater der Welt“. თანამედროვე საზოგადოება ადამიანებს აქცევს მონებად, იმის ნაცვლად, რომ ისინი თავად იყვნენ ამ „მანქანის“ ბატონები.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ საზოგადოების კრიტიკა ვითარდება გერმანიაში როგორც იმ ხელოვნების პოეტიკის კრიტიკა, რომელიც არსებულ საზოგაოდებრივ წყობასთან იყო დაკავშირებული. ესაა თეორიულ-ესთეტიკური სფერო, ხელოვნებისა და ფილოსოფიის აბსტრაქტული სფერო, სადაც ახალგაზრდა შტურმერები მნიშვნელოვან წარმატებებს აღწევენ.

მე-18 საუკუნის 70-იან წლებში ხდება შტურმერთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ფორმირება. ყალიბდება ის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად ედება შტურმერთა საერთო თეორიასა და შემოქმედებით პრაქტიკას. აქ მთავარი როლი განეკუთვნება ჰერდერს, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა გოეთეს კლინგერის, ლენცის, ვაგნერის, შუბარტის, ფოსის, ბიურგერის, კლაედიუსის, ჰაინზეს მსოფლმხედველობისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე. შტურმერთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები კონცენტრირებულია ძირითადად თვით ჰერდერის, ლენცისა და გოეთეს შტურმერული პერიოდის პუბლიკაციებში. გოეთე „პოეზიასა და სიმართლეში“ მიუთითებს ჰერდერისა და ლენცის თეორიულ შრომებზე, რომლებშიც სრულიად გარკვეულად ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა ბაობის ლიტერატურულ-ესთეტიკური პოზიციები. იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის შეხედულებები, რომელსაც გოეთე თავის სქემაში

(„გერმანული ლიტერატურის ეპოქები“) მშფოთვარესა“ და „თავხედს“ უწოდებს. 1773 წელს გამოსული სტატიების კრებული „გერმანული ხასიათისაა და ხელოვნების შესახებ“ იყო ფაქტობრივად შტურმერთა მანიფესტი. „Der ästhetische Sinn mit dem jugendlichen Mut verbunden, strebte vorwärts“ — აღნიშნავდა გოეთე „პოეზიისა და სიმართლის“ მე-12 ტომში.

„შტურმის“ ესთეტიკის საზოგადოებრივი შინაარსი ანტიფეოდალური ხასიათისა იყო და უპირისპირდებოდა გერმანული აბსოლუტიზმისა და სასახლის კარის გემოვნებას, ხელოვნებასა და ესთეტიკაში იგი ავრძელებდა ლესინგის ხაზს — ეროვნული, თვითმყოფადი, დემოკრატიული ხელოვნებისა და პოეზიის შესაქმნელად, ამავე დროს „ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკაში უკვე აშკარად ისახება გერმანული განმანათლებლური იდეალების კრიზისი, ისახება მზარდი წინააღმდეგობა განმანათლებელთა განყენებულ რაციონალიზმსა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოთხოვნებს შორის. შტურმერები, ფაქტობრივად, ეწინააღმდეგებიან იმ ცალმხრივ, განმანათლებლურ მოთხოვნას, რომელიც კანტმა ჩამოყალიბა ფორმულაში: Sapere Aude.

განმანათლებელთა მიერ რაციონალიზმისა და მეტაფიზიკური აზროვნების კრიტიკა განაპირობებს შტურმერთა განსაკუთრებულ ინტერესს მე-18 საუკუნის იმ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მიმდინარეობებისადმი, რომლებიც ჩამოყალიბდნენ განმანათლებლურ რაციონალიზმთან პოლემიკაში. ამით აიხსნება შტურმერებზე რუსოს, იუნგის, ჰამანის, ლაფატერის ზეგავლენაც.

ბუნება შტურმერებისათვის არის ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც მუდმივად ვითარდება და შინაგანი ბრძოლითაა აღბეჭდილი. ბუნება მათთვის ახალ ფორმათა დაბადების უსასრულო პროცესია. განმანათლებელთა რაციონალიზმს შტურმერები უპირისპირებენ სამყაროს უშუალო, გრძნობად აღთქმას, ჰეშმარიტების გრძნობადი შემეცნების იდეალს, სინამდვილისადმი აქტიურ, შემოქმედებითს დამოკიდებულებას.

„ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკა გამოდის შემოქმედებაში ბუნების მექანიკური მიბაძვის წინააღმდეგ, ხელოვნებაში ერთხელ და სამუდამოდ გაქვავებული ღვთმატური წესებისა და კანონების წინააღმდეგ. ისინი წინა პლანზე წამოსწევენ „ორიგინალურ“ შემოქმედს, გენიოსს, რომელიც თავისი ვნებიანი აღმაფრენით შემოქმედებით უნდა დაეუფლოს ბუნებას, რომელიც არ ცნობს წესებს, რომლისთვის მთავარია უშუალობა, თავისუფლება, გრძნობათა სისავსე.

ნამდვილი, ჰეშმარიტი ცხოვრება უსასრულოდ მდიდარია და მრავალფეროვანია, ამიტომ გრძნობა, ფანტაზია, სამყაროს უშუალო

ინტუიციური წვდომა ამოსავალი წერტილია შტურმერ-შემოქმედისათვის. შტურმერთა ესთეტიკის პოეტური იდეალი არის ნაზი, მგრძნობიარე გულის ადამიანი, აღსავსე კეთილშობილური გრძნობებით, ნაზი ემოციებით, გული, რომელიც იწვის და აღანთებს წარმოსახვას. გრძნობის კულტი შტურმერთა ესთეტიკაში არის ფეოდალური საზოგადოების მარწუხებში მოქცეული ადამიანის პროტესტი არსებულის წინააღმდეგ. გრძნობის უფლების დამკვიდრება შტურმერებისათვის იყო არა მარტო არგუმენტი ფეოდალური საზოგადოების მორალის საწინააღმდეგოდ, არამედ ეს იყო ჰუმანისტური იდეალების დამკვიდრებისათვის ბრძოლაც.

შტურმერების მიერ ძველი პოეზიის აღმოჩენა, ოსიანის კულტი და „გულის რელიგია“ მოასწავებს მე-18 საუკუნის ესთეტიკური აზროვნების ძირეულ გარდაქმნას, რაც თავის მხრივ. გულისხმობს პოეტისა და პიროვნების შინაგანი სულიერი სამყაროს უნატიფეს აღიარებას. პირად ინტიმური გრძნობის, განცდის, როგორც ინდივიდუალურად განუმეორებლის, წინა პლანზე წამოწევას.

შემოქმედებაში ინტუიციისა და ფანტასტიკურის მოთხოვნაში აისახა შტურმერთა სურვილი გასცდენოდნენ მეტაფიზიკური, ფორმალურ-ლოგიკური აზროვნების მეთოდის ჩარჩოებს, აესახათ რეალური სამყაროსა და ადამიანური შემეცნების დიალექტიკური ბუნება, შტურმერები ამკვიდრებენ აზრს, რომ შემეცნების პროცესში მონაწილეობს არა მარტო აბსტრაქტული აზროვნება, არამედ გრძნობა, ფანტაზია, ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ეს სტიქიური, ნატერიალისტური და დიალექტიკური მიგნებები ჩნდება ჰერდერის, გოეთეს, სხვა შტურმერთა ესთეტიკურ ნაშრომებში.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში ჰერდერი ამკვიდრებს ესთეტიკური იდეალების ისტორიული გააზრების პრინციპს. ესთეტიკური იდეალი ისტორიულად ცვალებადი და მრავალფეროვანია. იგი განისაზღვრება ყოველი ეპოქის საზოგადოებრივი წყობით, ისტორიით, ბუნებით, კლიმატით, ამა თუ იმ ხალხის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური წყობით, ამიტომ არ შეიძლება არსებობდეს სილამაზის ერთიანი, სამუდამოდ დაკანონებული იდეალი, რომელიც ერთნაირად მოერგება ყველა ეპოქასა და ხალხს. არ არსებობს ერთიანი, სავალდებულო „გემოვნება“. ასეთ კონტექსტში შემოდის შტურმერთა ესთეტიკურ თეორიაში ანტიკურობა, შუა საუკუნეები, შექსპირი. ისტორიზმის პოზიციებიდან, ეროვნული თვითმყოფადი ხელოვნების შექმნის აუცილებლობიდან გამომდინარე აწარმოებენ შტურმერები

ბრძოლას კლასიციზმის ესთეტიკის წინააღმდეგ. თუ ლესინგი კლასიცისტურ ხელოვნებას ებრძოლა არისტოტელეზე დაყრდნობით და მისი „პოეტიკა“ ისახებოდა უცვლელ, „შუდმივ“ კანონად, მისგან განსხვავებით ჰერდერი, გოეთე, ლენცი კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლის გაგრძელებასთან ერთად მიუთითებენ პრინციპულ სხვაობაზე შექსპირსა და ბერძნებს შორის.

შტურმერები აანალიზებენ დრამატურგიის წესებსა და კანონებს, ქმნიან ფაქტიურად ახალი დრამის თეორიას, რომლის იდეალია თავისუფალი ადამიანი (ბერძნული „ბედისწერის“ ტრაგედიის პრინციპებისაგან განსხვავებით). შტურმერთა შემოქმედებაში მხატვრული სახეების შესაქმნელად ამოსავალი წერტილი ხდება ინდივიდუალური და დამახასიათებელი. მკვიდრდება ისტორიზმის პრინციპი ესთეტიკასა და დრამის თეორიაში.

შტურმერთა აზრით, ბუნება აღსავსეა სიცოცხლითა და მოძრაობით, მისი ფორმები უსასრულოდ მრავალფეროვანია, ყოველი ხელოვნება მისთვის დამახასიათებელი გრძნობადი სფეროს საშუალებით მოიცავს ბუნების რომელიმე მხარეს. ამიტომ ხელოვნების ყველა სახე ესთეტიკურად თანაბარუფლებიანია. ბუნება გაშუქმებით გადადის ერთი ფორმიდან მეორეში, ამიტომ საზღვრები ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს შორის შეფარდებითია და არა აბსოლუტური.

ხალხურ პოეზიაში ეძებენ ჰერდერი და შტურმერები ახალი, თვითმყოფადი, ნამდვილი პოეტურობის წყაროს. ხალხური პოეზია ამავე დროს მათთვის არის საშუალება პლებეური დემოკრატიზმის შეგნებული განხორციელებისა.

შტურმერთა ინტერესი ადამიანის სულიერი სამყაროსადმი, მათი სწრაფვა, რომ განმტკიცდეს მისი ერთიანობის იდეალი ბუნებასთან, უკავშირდება განმანათლებელთა „გონების სამეფოსადმი“ რწმენის შერყევას, რაც, ფაქტობრივად, ამეღავნებს ბურჟუაზიული პროგრესის შინაგან წინააღმდეგობებს.

შტურმერთა ესთეტიკური თეორიის ჩამოყალიბება წინ უსწრებს მხატვრული ლიტერატურული ნიმუშების შექმნას, ან ვითარდება მის პარალელურად, აყალიბებს და სახავს გერმანული ლიტერატურის განვითარების გზებს. თუ შევეცდებით მთლიანობაში წარმოვადგინოთ შტურმერთა ლიტერატურული თეორია, მაშინ პირველი ლოგიკური სახის დასკვნა ასეთი იქნება: ადრეული პერიოდის განმანათლებელთა სისტემური სახის პოეტიკის ნაცვლად შტურმერები არ მიისწრაფვიან შექმნან დასრულებული, ჩაკეტილი თეორიული სისტემა, ისინი წერილების, ფრაგმენტების, რეცენზიების, შენიშვნების ფორმაში, უშუალო გრძნობებისა და განცდების ფიქსაციით გადმოს-

ცემენ და აყალიბებენ თავიანთ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მოსაზრებებს. რომელთაც, ჰერდერის ტერმინოლოგიას თუ გამოვიყენებთ, „რაფსოდიული“ ხასიათი აქვთ, ღია და უშუალო გრძნობადი ფორმით ხასიათდებიან.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში ყოველი ზემოაღნიშნულის გვერდით აშკარად იგრძნობა ირაციონალიზმის ნიშნები, რომლის საფუძველი არის ხალხის ფართო მასების ურწმუნოება ბურჟუაზიულ პროგრესისა და მასთან დაკავშირებული განმანათლებლობისადმი. გერმანელი მკვლევარი კ. გერტი მიუთითებს შტურმის პერიოდის ვერმანული ბურჟუაზიის „რომანტიკულ-ირაციონალურ აზროვნებაზე“, რაც მისი აზრით, „ქარიშხლისა და შეტევის“ წარმოშობის საფუძველი ხდება. მკვლევარი სრულიად სამართლიანად ამტკიცებს რომ შტურმერთა ირაციონალიზმი არ არის „ბრმა“ („blind“), არამედ „überlegt und gegründet“, რომ თავიანთ პოეტიკაში ისინი, მართალია, გამოდიან ძველი წესებისა და კანონების წინააღმდეგ, მაგრამ ამავე დროს აღმოაჩენენ ახალ „წესებსა“ და ფორმებს.[1]

ვ.ი ჟირმუნსკი იძლევა მე-18 საუკუნის გერმანული ლიტერატურის განვითარების ეტაპების შესაბამისობის სქემას გერმანულ ფილოსოფიურ აზროვნებასთან და მიაჩნია, რომ ადრეული გერმანული განმანათლებლობა ეყრდნობა ლაიბნიცისა და ვოლფის რაციონალისტურ ფილოსოფიას, „ქარიშხალი და შეტევა“ — „გრძნობისა და რწმენის“ ფილოსოფიას, ვაიმარული კლასიკა კანტის ესთეტიკას, ხოლო რომანტიზმი ფიხტესა და შელინგის მოძღვრებას[2]. ძირითადში შესაძლებელია დავეთანხმოთ ამ მოსაზრებას, მაგრამ უმართებულო იქნება შტურმერთა მსოფლმხედველობრივი საფუძველი მხოლოდ „გრძნობისა და რწმენის“ ფილოსოფიით შემოვფარგლოთ, რადგან შტურმერთა კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ ადრეული განმანათლებლების რაციონალისტური და განყენებული მეტაფიზიკური აზროვნებისადმი ისინი განსაკუთრებით მგრძნობიარენი გახადა მთლიანად მე-18 საუკუნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მიმდინარეობისადმი: არსებითად ჰერდერისა და შტურმერების რთული და წინააღმდეგობრივი მსოფლმხედველობა ყალიბდება კანტის, იუნგის, რუსოსა და გერმანული პიეტიზმის ზეგავლენით. სამართლიანად გვეჩვენება ის აზრი, რომ ჰერდერი სწორედ კანტის ზეგავლენით უარყოფს ვოლფის დოგმატურ რაციონალიზმს, რომელიც ნიკოლაისსა და

---

[1] Gerth K.—Die Poctik des Sturm und Drang. Hrsg. von W. Hink. Kronberg. Athenäum. 1978. s. 55.

[2] Жирмунский В. М.—Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972, «Художественная литература», с. 171.

მისი მომხრეების შრომებში აისახა.. „ქარიშხლისა და შტევის“ თეორეტიკოსებიდან ჰერდერი და ლენცი უშუალოდ იყვნენ დაკავშირებული კანტთან. ჰერდერი თავად აღნიშნავდა, რომ კანტის ზეგავლენით იქცა ფილოსოფია მისი მოღვაწეობის საყვარელ სფეროდ. შეიმონახულია ჰერდერის მიერ კანტის ლექციების ჩანაწერები. ჰერდერი შემდგომში იგონებდა კენიგსბერგში დიდი ფილოსოფოსის ლექციებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს და ასახელებდა პრაგოვნებებსა და საკითხების წრეს, რომელსაც იგი კანტის საშუალებით გაეცნო: ლაიბნიცი, ვოლფი, ბაუმგარტენი, კუზიუსი, იუმი, ნიუტონი, რუსო, აგრეთვე ბუნების მეცნიერებანი, ადამიანის ზნეობრივი ღირსებები, კაცობრიობისა და სხვა ხალხების ისტორია, ბუნების შესწავლა.

კანტის „წინაკრიტიკული“ პერიოდის შრომები დიდ გავლენას ახდენს ჰერდერის მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. რ. ჰაიმის აზრით, ჰერდერი 1799 წელს აღნიშნავდა, რომ მან ჯერ კიდევ 30 წლის წინათ იცოდა იმ ძირითადი მოსაზრებების შესახებ, რომელიც შემდგომ ჩამოყალიბდა კანტის ნაშრომში „წმინდა გონების კრიტიკა“[1]. ახალგაზრდა ჰერდერის მსოფლმხედველობა კანტის აზროვნების გავლენის ქვეშაა. 60-იან წლებში კი კანტის ფილოსოფიურ სისტემაში ლაიბნიცისა და ვოლფის მეტაფიზიკას ავიწროვებს ბეკონისა და ლოკის იდეები, რომელთაც ემატება იუმის სკეპტიციზმი და რუსოს თამამი ფანტაზიები. ასეთივე ელემენტები ჩნდება ჰერდერთან. კანტისავე ზეგავლენით დაინტერესდა ჰერდერი ბაუმგარტენით.

კანტის მეშვეობით შემოდის ჟან-ჟაკ რუსო თავისი ფილოსოფიითა და ესთეტიკით ჰერდერის ცნობიერებაში. 1768 წელს ჰამანისადმი მიწერილ წერილში ჰერდერი კანტს უწოდებს „რუსოს დიდ მოწაფეს[1]“. რუსოს პარადოქსებმა ჩაახედა კანტი ადამიანის სულის საიდუმლოებაში. „რუსომ გამომასწორა... ვსწავლობ ადამიანების პატივისცემას“ — წერდა კანტი. რუსოს გავლენა უკვე ჰერდერის „ზოგზაურობის დღიურსაც“ ეტყობა.

ჰერდერს ამ პერიოდში განსაკუთრებით აინტერესებს კანტის 1764 წელს დაწერილი შრომა „მშვენიერისა და ამაღლებულის შეხახებ“, რომლის ზეგავლენა იგრძნობა მის „ფრაგმენტებში“. ი. კანტი ადამიანური გრძნობების სამყაროს მშვენიერისა და ამაღლებულის პრიზმაში განიხილავს. თავისი შრომის ბოლო თავი „დაკვირვებანი“ კანტმა ეროვნული ხასიათების თავისებურებებს მიუძღვნა. კანტის ეს შრომა უკვე მოასწავებდა ქვეყნის სულიერი ატმოსფეროს

---

[1] Гайм Р.—Гердер, его жизнь и сочинения. т. I. М., 1888, с. 42.
[2] Herder J.—Briefe, Gesammtausgabe. 1763—1803. Unter Leitung von H. H. Hahn. Weimar, Böhlaus, 1977. Bd. I. S. 97.

მოსალოდნელ ცვლილებებს. ეს იყო „განსჯიდან გრძნობისაკენ მიბრუნება“, ცოცხალი ინტერესის გაჩენა პიროვნების უნიკალური განცდებისადმი. აქ იგრძნობა „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოახლოება. თავად კანტი წერს: „თუ არსებობს მეცნიერება, რომელიც ნამდვილად სჭირდება ადამიანს, მაშინ, ეს არ არის ის... რასაც მე ვასწავლი... და რომლის მეშვეობით შეიძლება ადამიანმა ისწავლოს, როგორი უნდა იყოს, რომ ადამიანი გახდეს“.

დიდი ფილოსოფოსის გავლენას უნდა მიეწეროს ის, რომ ჰერდერმა მთავარ ამოცანად დაისახა კაცობრიობის ისტორიის ისეთი შესწავლა, სადაც ფილოსოფიური შეხედულებების გვერდით ჩამოყალიბდებოდა მისი ისტორიულ-ლიტერატურული, ესთეტიკური და რელიგიური მოსაზრებანი.

„კალიგონაში“ ჰერდერი იგონებს, როგორ იყო აღფრთოვანებული იგი თავისი მასწავლებლის დიალექტიკური გონებით, მისი პოლიტიკური და მეცნიერული გამჭრიახობით, ერუდიციით, მეხსიერებით, და როგორ ცდილობდა გათავისუფლებას ამ ზეგავლენის ყოველისშემცველი ძალისაგან. ჰერდერის აშკარა უთანხმოებანი კანტთან ჩსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ საკითხებზე „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდს სცილდება.

კანტის მსმენელი იყო აგრეთვე კენიგსბერგში „ქარიშხლისა და შეტევის“ ცნობილი შემოქმედი და თეორეტიკოსი ლენცი, რომელზეც ასევე გავლენას ახდენს უდიდესი ფილოსოფოსის ლექციების ძირითადი თემა — ბუნებისა და ადამიანის შემეცნების საკითხები. კანტმა მოამზადა ლენცის სულში ნაყოფიერი ნიადაგი რუსოს იდეების შესათვისებლად, რაც მალე საფუძვლად ედება თავად ლენცისა და სხვა შტურმერების მსოფლმხედველობას. შემთხვევითი არაა, რომ ლენცი სწორედ კენიგსბერგში იწყებს პოუპისა და ჰალერის ნაწარმოებების თარგმანს, რომლებიც კანტის საყვარელი მწერლები იყვნენ. კანტის ზეგავლენაში ეძებს მკვლევარი ჰ. კინდერმანი ლენცის ეთიკური განვითარების მარცვლებს[1].

ჰერდერი და ლენცი აღფრთოვანებულ პოეტურ სტრიქონებს უძღვნიან თავიანთ მასწავლებელს. ჯერ ჰერდერი, ხოლო შემდეგ ლენცი თხზავს ოდას, რომელიც სტუდენტებმა 1770 წლის 21 აგვისტოს მიართვეს კანტს. აქ ლენცი კანტს უწოდებს „კაცობრიობის მასწავლებელს“, რომელიც ადამიანებს მიუთითებს გზას აზროვნების უბრალოებისა და ცხოვრების ბუნებრიობისაკენ.

ჰერდერი და ლენცი კანტის ზეგავლენით გულდასმით და დაკვირვებით სწავლობენ ბუნებასა და ადამიანს. კანტი ჯერ კიდევ არ

[1] Kindermann H. —Lenz und die deutsche Romantik. Iena, 1906, S. 19.

არის „წმინდა გონების კრიტიკის“ ავტორი, მაგრამ მისი ფილოსოფიის ამოსავალი წერტილი სრულიად გარკვეულად ისახება მისსავე კენგსბერგის პერიოდის ლექციებში — ესაა ადამიანის არსებობის მიზეზებისა და მიზნის კვლევა, ცხოვრებაში მისი ადგილის განსაზღვრა. ესაა კანტის ფილოსოფიის კრიტიკული მიმართულება, რაც შემდგომში „ქარიშხლისა და შტორმის“ არსებითი ნიშანი გახდება: ანალიზისა და კრიტიკის უძლიერესი სული, რომელიც კანტის ფილოსოფიაში მკაცრი, ლოგიკური აზროვნების არტახებში იყო მოქცეული, შეიძენს ძლიერ და ვნებიან ხასიათს ახალგაზრდა შტურმერების თეორიულსა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

კანტი ჯერ კიდევ არ არის „ფრანგული რევოლუციის გერმანული თეორიის“ შემქმნელი, როდესაც მის ფილოსოფიაში მოხდება თეორიის აბსტრაჰირება ამავე თეორიის მატერიალურ-პრაქტიკული საფუძვლებისა და მატერიალური ინტერესებისაგან. „თავისუფალი ნება“ დაექვემდებარება კატეგორიულ იმპერატივს, გამორიცხავს რა მატერიალურ სინამდვილეზე აქტიურ ზემოქმედებას. სწორედ ეს გახდება განსაკუთრებით მახლობელი და საინტერესო შემდგომში ენის წრის გერმანელი რომანტიკოსებისათვის. ჰ. ჰაინეს სიტყვით, კანტის „წმინდა გონების კრიტიკის“ გამოსვლით იწყება გერმანიაში სულიერი რევოლუცია, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის ანალოგიურია იმ განსხვავებით, რომ საფრანგეთში ეს რევოლუცია მატერიალური ცხოვრების სფეროში მიმდინარეობდა. 1770 წლამდე კი კანტის ესთეტიკის შესახებ ცოტა ვიცით, იგი მხოლოდ ლექციებში აყალიბებს თავის მოსაზრებებს. ამ პერიოდში იგი ჰერდერისათვის არის „Hoch edelageboren Herr Meister“ და „Hochgeschätzter Lehrer und Freund“. ჰერდერის შრომა „Vom Erkennen und Empfinden“ არის ფაქტობრივად კანტის ლექციების ზეგავლენის ნაყოფი[1].

„ქარიშხლისა და შტორმის“ მსოფლმხედველობრივი პოზიციების ჩამოყალიბებაზე დიდ გავლენას ახდენს გერმანული პიეტიზმი და მის საფუძველზე ამოზრდილი ე. წ. „გრძნობისა და რწმენის“ ფილოსოფია. სწორედ ეს არის ერთ-ერთი ძლიერი საფუძველთაგანი ანტირაციონალისტური განწყობილების ჩამოყალიბებისათვის. პიეტიზმი მე-18 საუკუნის გერმანული პროტესტანტიზმის განშტოებაა, რომელიც ოფიციალურ საეკლესიო დოგმატებსა და წესებს უპირისპირებდა ინტიმურ, პირად რწმენას, ღმერთთან სიახლოვის გრძნო-

[1] Nisbett H. B. —Zur Revision des Herder—Bildes im Lichte der neueren Forschung in: Bückeburger Gespräche über I. G. Herder. Hrsg. von I. G. Maltusch. Bückeburg, Grimme. 1973, S. 117.

პას. ადამიანის სრულყოფის აუცილებლობის იდეას, კეთილი საქმეების ქმნის აუცილებლობას. ახალგაზრდა შტურმერთა გარკვეული ნაწილი ამ მიმდინარეობით იყო დაინტერესებული.

პიეტიზმი ღრმა მასების ყოფითი რელიგიურობაა, რომლის არსებითი ნიშანი არის ადამიანის სულში ღრმა წვდომა, მუდმივი თვითდაკვირვება, ჰარბი ემოციურობა. ეს არის ინდივიდუალური რელიგიური გრძნობა, რომელშიც ეძებდნენ ხსნას მძიმე მდგომარეობაში მყოფი გერმანული ბიურგერობის პლებეური ნაწილის ფართო ფენები.

„გრძნობისა და რწმენის" ფილოსოფია ფაქტობრივად რუსოს იდეების გერმანული ინტერპრეტაცია იყო, მას გერმანული ჩამორჩენილობისათვის დამახასიათებელი მისტიკურ-რელიგიური ფორმა ჰქონდა და აყალიბებდა ახალ პოზიციებს ისტორიულ ცდაზე, როგორც სინამდვილის შემეცნების საფუძველზე, „ორიგინალური" შემოქმედების თავისებურებებზე, მხატვრული შემოქმედების ემოციურ საფუძვლებზე.

„გრძნობისა და რწმენის" ფილოსოფიის წარმომადგენლების ჰამანისა და იაკობის ბრძოლა რაციონალიზმის წინააღმდეგ ობიექტურად აღმოჩნდა შტურმერთა ესთეტიკისათვის ნაყოფიერი და აძავდროულად თეორიული წინაპირობა გერმანულ ფილოსოფიაში იდეალისტური დიალექტიკის წარმოშობისათვის. ჰამანის აზრით, ფილოსოფია არ შედგება იდეალიზმისა და რეალიზმისაგან, — მხოლოდ სასკოლო გონებას შეუძლია დაჰყოს თავისი თავი იდეალიზმად და რეალიზმად. ჰეშმარიტმა გონებამ კი არაფერი იცის ამ გამოგონილ სხვაობაზე, რომელიც არ ეფუძნება ბუნებას და ეწინააღმდეგება იმ ეთიანობას, რომელიც ჩვენი გაგების საფუძველს წარმოადგენს. ყოველი ფილოსოფია შედგება სარწმუნო და არასარწმუნო ცოდნისაგან. შეგრძნება ადამიანის ბუნებაში არ შეიძლება განცალკევებული იქნას გონებისაგან, ისევე როგორც გონება გრძნობიერებისაგან.

„...je dunkler, desto inniger" — აღნიშნავდა „ჩრდილოეთის მაგიკოსი" ჰამანი. იგი იბრძოდა გერმანული რაციონალიზმის, როგორც განყენებული ცოდნის სისტემის წინააღმდეგ. ინგლისელი ემპირიკოსების მსგავსად იგი ობიექტურ სამყაროში, რომლის შემეცნება გრძნობიერი ცდით შეიძლება, ეძებს სინამდვილის შემეცნების წყაროს. „ჩვენ ძალზედ აბსტრაქტულად ვაზროვნებთ, ესაა მთელი უბედურება"[1], — აღნიშნავდა იგი. ჰამანი თვლიდა, რომ რაციონალისტური ფილოსოფიის ლოგიკა კრძალავდა წინააღმდეგობებს, ჰეშმარიტება

[1] Hamann J. G. –Socratische Denkuwürdigkeiten. Aesthetika in nuce. Stutgart, 1968. S. 35.

კი ამ წინაალმდეგობათა საშუალებით შეიძლება დადგინდეს. ჭეშმარიტება ჰამანისათვის არ არის ლოგიკური მსჯელობიდან გამოსული დასკვნა, არამედ არის სინამდვილის ფაქტი, რომელიც უშუალოდ აღმოიჩინება ინტუიტური აღქმით. განყენებული, გონებისმიერი ცოდნა აღარიბებს სინამდვილეს. სინამდვილე „იხსნება“ მხოლოდ გრძნობისათვის.

ჰამანის ინტუიტივიზმის ისტორიული მნიშვნელობა მდგომარეობს იმ კრიტიკულ სულში, რომელიც ადრეული გერმანული განმანათლებლობის აბსტრაქტული რაციონალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, მისი ინტუიტივიზმი საშუალებას იძლეოდა ობიექტური სინამდვილის წინააღმდეგობათა გამოვლენისათვის, რითაც გერმანული კლასიკური იდეალიზმის დიალექტიკური მეთოდი მზადდებოდა.

ჰამანის ინტუიტივიზმი ემოციური შეფერილობისაა, ცივ განსჯას იგი უპირისპირებს დაძაბულ, ენებიან გრძნობას: „გული ენებებისა და აფექტების გარეშე ჰგავს უტვინო თავს“. მისთვის მთავარია თვითშემეცნება. აქ გონება უძლურია, ცოდნა — ხელის შემშლელი. დახმარება შეუძლია მხოლოდ რწმენას, რომელიც შინაგან გრძნობაზეა დამყარებული.

ჰამანი არ უპირისპირებს გრძნობასა და ინტუიციას გონებას — იგი ერთიანობას მოითხოვს, „უშუალო ცოდნა“ არ შეიძლება არსებობდეს დისკურსიულის გარეშე. მისთვის „უშუალო ცოდნა“ არის არა გონების ინტუიცია (როგორც დეკარტესთან ან სხვა რაციონალისტებთან), არამედ რწმენა — ე. ი. „Glaube“, რაც ნიშნავს საკუთარი თავისა და ყველა საგნის უშუალო შეცნობას. იმაში დარწმუნება, რომ სუბიექტის უშუალო წარმოდგენა ობიექტზე სწორია — არის ჰამანის აზრით „რწმენა“. ამ „რწმენის“ გარეშე შეუძლებელია გარე სამყაროს, ბუნების შეცნობა. ჰამანი გონებას არ უარყოფს. იგი ეწინააღმდეგება გონების ცალმხრივ განდიდებას და მის რადიკალურ უპირატესობას გრძნობასთან შედარებით.

ჰამანთან რწმენა რელიგიურად შეფერილი სიტუაციაა. „რწმენის“ სფეროში იგი აქსოვს აშკარად სენსუალისტურ აზრს, მაგრამ მისი „რწმენა“ იმავდროულად არის ღმერთის რეალური არსებობის სუბიექტური რწმენა. ეს არის ღვთის რეალური არსებობის სუბიექტური რწმენა. ეს არის ღვთაებრივი შემოქმედისა და მისი გამოცხადების წვდომის უნარი. ასეთი წმინდა რელიგიური (და არა გნოსეოლოგიური) აზრით გაგებული რწმენა ჰამანისათვის არის ერთადერთი მისაწვდომი კავშირი ადამიანს, სამყაროსა და ღმერთს შორის. იგი

ამტკიცებს, რომ ასეთი რწმენის გარეშე ჩვენ ვერ გავიგებთ ვერც ქმნილებებს და ვერც ბუნებას[1].

ვ. ასმუსის აზრით ჰამანის მსოფლმხედველობაში ლუთერანული რწმენის მქონე ადამიანის მიამიტი რწმენა თითქოს შეერწყა მოაზროვნის გამჭრიახობას, მოაზროვნისა, რომელიც პატივს მიაგებს უპირველესად გრძნობად აღქმას, ცდას[2]. ჰამანმა პირველად გადმოიტანა გერმანულ ნიადაგზე იუნგის მოძღვრება „ორიგინალური გენიოსის“ შესახებ.

ჰამანის მსოფლმხედველობა ინდივიდუალისტურია, იგი არაა მწყობრი, თანმიმდევრული თეორიის სახით ჩამოყალიბებული სისტემა, მისი თხრობის ფორმა პოლემიკურია, ჰგავს წყვეტილ, ფრაგმენტულ შენიშვნებს, აფორიზმებს.

ჰამანის გავლენა ჰერდერზე უფრო ძლიერი იყო ვიდრე კანტისა. თავად ჰერდერი „ჩრდილოეთის მაგიკოსის“ ფილოსოფიას უწოდებდა „die einzig wahre“-ს. შემდგომში შელინგი მოიხსენიებს ჰამანს, როგორც „დიდ მწერალს“. სავსებით არასწორად მიგვაჩნია პოზიცია ჰამანის გამოთიშვისა შტურმის თეორეტიკოსთა სიიდან, როგორც აჭას აკეთებს მკვლევარი ჰ. ლუმპი[3]. პ. ძიულერი კი ანალოგიურ პოზიციას ხსნის იმით, რომ ჰამანის თეორიულ და ესთეტიკურ შრომებში არ ჩანს საკითხი საზოგადოების გარდაქმნაზე და არც ლიტერატურის როლი არის განსილული ასეთ კონტექსტში[4].

კანტი და ჰამანი — ეს ორი სრულიად განსხვავებული ადამიანი თავიანთი სულიერი წყობითა და მეცნიერული პრინციპებით ხდება ჰერდერისა და შტურმერების მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვანი წყარო. ამ ფაქტში თითქოს კონცენტრირებულია ჰერდერის ბუნების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, რომელიც, ა. გულიგას სიტყვებით, თავის თავში აერთიანებს მატერიალისტურად მოაზროვნე ფილოსოფოსსა და პროტესტანტ პასტორს“.

გრძნობისა და რწმენის ფილოსოფიას გერმანული ჩამორჩენილობისათვის დამახასიათებელი მისტიკურ-რელიგიური ფორმა ჰქონდა, მაგრამ ამ ფილოსოფიის მიერ წამოჭრილი საკითხები: ისტორიული ცდა, როგორც სინამდვილის შემეცნების საფუძველი, „ორიგინალური“

---

[1] Hamanns Schriften. Hrsg. von F. Roth, Berlin, Reimer. 1821, Bd, I. S. 121.

[2] Асмус В. Ф.—Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965. II изд. «Мысль», с. 131.

[3] Lump H.—Zu Hamanns Auffassung von der Dichtkunst mit einem Kommentar zur «Aesthetik in nuce» (1762). Tübingen, 1970. S. 144—174.

[4] Müller P.—Grundlinien der Entwicklung. Einleitung zu: Sturm und Drang Weltanschaulich'e und ästhetiche Schriften. Berlin und Weimar. AufBau, 1978. S. XXXII.

პიროვნების შემოქმედებითი თავისებურებანი ხდება „შტურმის“ ლიტერატურისა და თეორიული აზროვნების შემდგომი განვითარების საფუძველი. ჰამანთან ერთად ამ საფუძველს ქმნის იაკობის ფილოსოფიური ინტუიტივიზმის სისტემა თავისი რელიგიურად შეფერადებული გრძნობით, უშუალო ინტუიციით, ლაფატერის „ფიზიოგნომისტური ფრაგმენტებით“. „ორიგინალური პიროვნების“ კულტით, და პიეტისტი იუნგ-შტილინგი, ასევე ფილოსოფოსი-ირაციონალისტები, რომლებიც რელიგიურობის საფარქვეშ ქადაგებენ პიროვნების ემანსიპაციას, ბუნებისა და გრძნობის კულტს, ამჟღავნებენ სენტიმენტალურ-დემოკრატიულ სიმპათიებს.

ამ საერთო კონტექსტში გასაგებია ჰერდერისა და იაკობის დიდი ინტერესი ინგლისელი ფილოსოფოსის ჰემსტერჰიუსის მიმართ, რომელიც მე-18 საუკუნის II ნახევარში ითარგმნა და გამოიცა გერმანიაში. ჰემსტერჰიუსმა ფიზიკაში აღმოჩენილი კანონები მორალურ სფეროში გადაიტანა: სიყვარული მისთვის მიზიდულობის ძალაა, ადამიანისა და სამყაროს მორალური მხარე დაფარულია გონებისათვის. ჰემსტერჰიუსი გონებას უპირისპირებს განსაკუთრებულ „მორალურ ორგანოს“ ადამიანში, რომელიც სიყვარულის გზით გვაჩვენებს სამყაროს აქამდე უცნობ მორალურ სახეს, სიყვარული არა მარტო სამყაროს უნივერსალური კანონია, არამედ მისი შემეცნების უმაღლესი წყაროც. ჰ. ჰორვიცის მოსაზრებით ჰემსტერჰიუსი არის სულის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ძალის აღმომჩენი[1]. ლოგიკურია მისი ფილოსოფიური სისტემით შემდგომ რომანტიკოსთა დაინტერესება. ჰერდერის ინტერესი ამ ფილოსოფიური სისტემისადმი არამთხვევითი არ არის, რადგან შემეცნების ინტელექტუალური წყაროების — გონებისა და მეცნიერების კრიტიკა, პოეზია, როგორც შემეცნების უმაღლესი ფორმა, „მგრძნობელობა“, „გული — ყველაზე არსებითი ორგანო“ — ჰერდერისა და შტურმერების ესთეტიკის განმსაზღვრელი საკითხების წრეა. ამას ემატება ფილოსოფოსი — ირაციონალისტების ლაფატერისა და იუნგ-შტილინგის მსოფლმხედველობა, რომლებიც რელიგიური სენსუალიზმის საფარქვეშ ქადაგებდნენ პიროვნების ემანსიპაციას, ბუნებისა და ძლიერი გრძნობის კულტს.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში, „პოეტური გენიოსისა“ და შექსპირის კულტის დამკვიდრებაში ასევე დიდია

---

[1] Horwitz H.—Das Ich—Problem der Romantik. Die historische Stellung Fr. Schlegels innerhalb der modernen Geschichte. München und Leipzig. Dunker und Humblot. 1916. S. 22.

გერსტენბერგის თეორიული შრომების წვლილიც: „მხოლოდ ის არის პოეზია, რაც პოეტური გენიით არის შექმნილი“ — აღნიშნავდა იგი.

შტურმერთა ესთეტიკური შეხედულებების შინაგანი წინააღმდეგობრიობის გამოხატულებაა მათი შეხედულებების ესთეტიკური რელატივიზმი, გრძნობის კულტის რელიგიურ-მისტიკური შეფერილობა, პიროვნების თავისუფლების ინდივიდუალისტური გაგება.

„ქარიშხლისა და შტევის“ თეორიულ-ფილოსოფიური შეხედულებების ღრმა ანალიზი გვიჩვენებს მის კავშირს და ამავე დროს განსხვავებასაც მე-18 საუკუნის ფრანგულ ფილოსოფიასთან მიმართებაში. გოეთეს „პოეზიასა და სიმართლეში“ ჩამოყალიბებული მოსაზრებები აშკარად მიუთითებს, რომ მე-18 საუკუნის გერმანული განვითარების ბურჟუაზიულ-პლებეური, ბუნტარული განწყობილებანი მხოლოდ ლიტერატურასა და თეორიაში გამოჩნდა, მაშინ როდესაც საფრანგეთში ფილოსოფიაში გამოხატულმა ამ განწყობილებამ ქვეყანა რევოლუციამდე მიიყვანა. „ქარიშხლისა და შტევის“ ფილოსოფიური წანამძღვრები დაკავშირებულია გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან, გერმანულ განმანათლებლობასთან. გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის იდეები ვითარდება ბურჟუაზიული საზოგადოების პრობლემების პარალელურად და ორთავე სპეციფიკურად ეროვნული ხასიათის მქონეა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ჰერდერისა და გოეთეს მსოფლმხედველობაში პანთეისტური აზროვნების ელემენტები, რომლებიც მოქმედი საშუალება იყო შტურმერებისათვის გერმანული განმანათლებლობისათვის დამახასიათებელი სამყაროსა და ადამიანის აბსტრაქტული გაგების დასაძლევად. ჰერდერის ადრეული პერიოდის მსოფლმხედველობის ანალიზისას მკვლევარები ხაზგასმით მიუთითებენ მის „სპინოზიზმზე“. ა. გულიგა აღნიშნავს: «Гердер пытался соединить спинозистское понимание действительности как единой субстанции с концепцией развития, историческим взглядом на вещи».[1] შტურმერთა სპინოზიზმზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით კ. ფიშერის“ და დ. ბლოხის[3] მოსაზრებებს, რომ ლაიბნიც-ვოლფის ფილოსოფიის ანალიზი მკვლევარს აბრუნებს სპინოზიზმისაკენ. შემდგომში ფრ. შლეგელი შეეცდება თავის ფილოსოფიურ სისტემაში შეარიგოს სპინოზა და ლაიბნიცი.

შტურმერთა სენსუალიზმში, მათ უშუალო ინტუაციურ შემოქმე-

---

[1] Гулыга А. В.—О роли Гердера в формировании передовой немецкой идеологии. В кн.: Из истории Германии нового и новейшего времени М., 1958. Из-во Академии Наук СССР, с. 16.

[2] Фишер К.—История новой философии, т. II. Спб. 1863. с. 708.

[3] Bloch D.—Herder als Aesthetiker. Berlin. Maye rund Müller. 1886. s. 22.

დებითი შემეცნების იდეაში აისახება იმის შეგრძნება, რომ შემეცნების პროცესში მონაწილეობენ არა მარტო აბსტრაქტული აზროვნება, არამედ გრძნობა, ფანტაზია, ადამიანის შემოქმედების მოღვაწეობა. შტურმერები ეყრდნობიან ბუნებასთან პანთეისტური ერთიანობის იდეას, გარე სამყაროს საიდუმლოებების „გენიალური“ განჭვრეტის უნარს.

„ქარიშხალი და შტორმი“ გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში ყოველთვის განიხილებოდა მის წინამორბედ და მომდევნო ლიტერატურულ ეტაპებთან მიმართებაში და ხშირად წარმოდგენილი იყო ამ ეტაპების ჩრდილში (ლესინგისეული პერიოდის განმანათლებლობა, „ვაიმარული კლასიკა“, რომანტიზმი). ყურადღება არ მახვილდებოდა მასზე, როგორც განმანათლებლობის სულიერი მოძრაობის მაღალ ეტაპზე, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ დონესა და ხარისხზე. ვ. დილტაი, ჰ. კორფი, ჰ. ნოლი განიხილავდნენ შტურმერულ ლიტერატურას როგორც გერმანული იდეალიზმის პირველ „ლიტერატურულ ფაზას“, მიაჩნდათ იგი გარდამავალ ეტაპად. გერმანელი მკვლევარი ი. შნაიდერი თავის შრომებში ამკვიდრებდა აზრს, რომ „შტურმი უპირისპირდება განმანათლებლობას თავის ირაციონალური ხასიათით. იგივე მოსაზრებები ჩნდება კ. ფიშერის, რ. ჰაიმის, ე. კუნემანის, ჰ. დრეგერის და სხვათა შრომებში. ასევე უმართებულოდ მიგვაჩნია მკვლევართა ერთი ნაწილის პოზიცია, რომ „შტურმი“ განხილული იქნას როგორც გერმანული ლიტერატურის განვითარების ისეთი ეტაპი, რომელიც მხოლოდ შემდგომი პერიოდის გერმანული ლიტერატურის, კერძოდ, გერმანული რომანტიზმის წარმოშობას ამზადებს, როგორც ეს ჰ. კინდერმანის, რ. ბენცის, ე. რუპრეხტის შრომებში არის წარმოდგენილი. „ქარიშხალი და შტორმი“ სრულიად თავისთავადი, დამოუკიდებელი ისტორიულ-ლიტერატურული ღირებულების მქონე პერიოდია გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, რომელსაც ესთეტიკური აზროვნების თვისობრივად ახალი ხარისხი გააჩნია. ამას ადასტურებს გერმანული ლიტერატურის მკვლევარ მეცნიერთა ნაშრომების მთელი რიგი, მათ შორის ჰ. მიულერის, ვ. ჰინკის, ფრ. მარტინის, გ. კაიზერის, ვ. კრაუსის, ჭრ. ზიგრისტის, მ. ვაკერის, რ. პასკალის და სხვათა გამოკვლევები. გერმანული განმანათლებლობა შეიცავს განსხვავებულ და ნაწილობრივ წინააღმდეგობრივ ლიტერატურულ ეტაპებს, რომლებსაც ერთმანეთთან დიალექტიკური კავშირი აქვს, ამიტომ მთელი განმანათლებლობა განხილული უნდა იქნას ამ განსხვავებისა და წინააღმდეგობების ერთიანობაში.

შტურმის ესთეტიკის „სრულიად ახალ ხარისხზე" („völlig neue Qualität") ლაპარაკობს პ. მიულერი[1]. ხოლო რ. გრიმინგერის აზრით, შტურმერული მოძრაობა ამდიდრებს გერმანულ ლიტერატურას სპეციფიკურ-ესთეტიკური ინტენსიურად მოქმედი ხარისხით. „...Spezifisch ästhetische, intensiv wirksame Qualität"[2]. სწორედ ეს ესთეტიკური სიახლე შეერთებული სოციალური პროტესტის ძალასთან აქცევს „ქარიშხლისა და შტევის" მთელ ლიტერატურასა და მის თეორიას განსაკუთრებული ღირებულების მქონე მოვლენად მომდევნო ეტაპის გერმანული ლიტერატურის, კერძოდ, ადრეული ვერმანული რომანტიზმის ესთეტიკის ფორმირების საქმეში.

* * *

1789 წლის 2 დეკემბერს ფრ. შლეგელი ნოვალისს წერდა: „ფრანგული რევოლუციის ძირითადი მნიშვნელობა ისაა, რომ მან დააჩქარა ახალი ეპოქის დაბადება". რევოლუცია, რომელიც ფრ. შლეგელისათვის მისი დროის უდიდესი ტენდენციების ერთ-ერთი გამომხატველია, იყო ის მთავარი მოვლენა, რომელმაც განსაზღვრა რომანტიზმის წარმოშობა, მისი სულიერი და საზოგადოებრივი შინაარსი.

რევოლუციის შემდგომი ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობანი თავისი ზნეობრივ-ეთიკური ნორმებით რევოლუციის მსვლელობაშიც და თერმიდორული გადატრიალების შემდგომაც რადიკალურად დაშორდა განმანათლებელთა ნათელ იდეალებს. სოციალურ-ისტორიული გარდაქმნების პერიოდში დაბადებული რომანტიზმი გადატრიალება იყო ესთეტიკური შემეცნების სფეროში. 90-იან წლებში შექმნილი ობიექტურ-ისტორიული ვითარების სპეციფიკა იხატება მის გარდამავალ ხასიათში, განუსაზღვრელობაში. რომანტიკოსები იმ საზოგადოების წევრები აღმოჩნდნენ, რომელმაც არსებობის უფლება ბურჟუაზიული რევოლუციის მეოხებით მოიპოვა.

რომანტიზმი ისტორიული მოვლენა იყო, მისი ზეგავლენა ძალზედ ფართოდ გავრცელდა, მან დაიქვემდებარა მხატვრული ცხოვრების თითქმის ყველა სფერო, ისტორიული და ფილოსოფიური მეცნიერებანი, ბუნებათმცოდნეობის ბევრი დარგი, რომანტიზმი ფაქტიურად მთელი ეპოქის კულტურა იყო. იგი ტოტალურ მოძრაობად

---

[1] Müller P.—Grundlinien der Entwicklung... Berlin und Weimar, Aufbau, 1978, s. cIV.

[2] Grimminger R. —Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. München, Hanser 1980. s. 69.

იქცევა. იგი ერთიანი მოვლენაა და ამოიზრდება ერთიან სოციალურ-პოლიტიკურ საფუძველზე. რომანტიკული ხელოვნება ისტორიულად აუცილებელი ეტაპი იყო მხატვრული შემეცნებისა და სამყაროს ათვისებისათვის.

გერმანია ფრანგული რევოლუციისა და ამ რევოლუციის მომდევნო პერიოდში კვლავ პროვინციულად უბადრუკია, პოლიტიკურად დაქუცმაცებული, ფრანგულმა ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ ძართლაც ღრმად შეარყია გერმანული სახელმწიფოების ცხოვრება. ის, რაც მდგრადი ჩანდა, ირყევა, ყველაფერი ჩამოყალიბების პროცესშია, მაგრამ ამავე დროს კვლავ შეზღუდულია გერმანელთა პრაქტიკული მოღვაწეობის სფერო. ა. შლეგელი თავის ლექციებში „ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ" აღნიშნავდა, რომ „Deutschland spielt die übelste Rolle in der Geschichte und ist Gefahr, seine Selbständigkeit ganz einzubüßen". ფრანგულმა რევოლუციამ დააჩქარა ბურჟუაზიული საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესი. ამ საზოგადოების სინამდვილემ თავიდანვე გამოაჩინა თავისი არცთუ ისე მიმზიდველი ნიშნები. ეს კი უკვე იყო განმანათლებლური იდეების, „გონების სამეფოს" კრახი. ამგვარად, რევოლუციის შემდგომ პირველსავე ათწლეულში დადგა იმედის გაცრუების პერიოდი რევოლუციის პრაქტიკული შედეგების გამო. იგი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ეჭვის ქვეშ აყენებდა რაიმე სოციალური გარდაქმნის აუცილებლობას საერთოდ, და მეორის მხრივ, ბადებდა სურვილს, გაქცეოდნენ ამ თანამედროვე სინამდვილეს ოცნებებისა და ფანტაზიების სფეროში. ეროვნული დაქსაქსულობის ვითარებაში მხოლოდ ერის სულიერი ცხოვრება, ფილოსოფიური აზროვნება, ხელოვნება და ლიტერატურა აძლევს საშუალებას გერმანელებს, რომ თავისი თავი შეიცნონ როგორც ერი. ისევე როგორც ფრანგული რევოლუციის წინა პერიოდში კვლავაც ეს იყო ერთადერთი საშუალება ეროვნული თვითშეგნების გასაღვიძებლად. საფრანგეთიდან გერმანიაში „ემიგრაციაში" წასული სული, ჰ. ჰაინეს სიტყვებით, იწყებს მატერიის უარყოფას. ქ.-ნი დე სტალი თავის შრომაში „გერმანია" აღნიშნავდა გერმანელების „მჭვრეტელობითი დამოკიდებულების" შესახებ მათი თანადროული ცხოვრების მიმართ.

მკვლევარი რ. გაბიტოვა გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მე-18 საუკუნის დასასრულის გერმანიის ღრმა პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ჩამორჩენილობისათვის დამახასიათებელი იყო არა იმდენად ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა განვითარება, რამდენადაც მისი კრიზისი და ფეოდალურ-მონარქიული ურთიერთობების რღვევა. მკვლევარი ამას უწოდებს ისტორიულად განუმეორებელ სულიერ

მდგომარეობას, როცა გერმანელი მოაზროვნენი მოწმენი იყვნენ ბურჟუაზიული განვითარებისა, მაგრამ ისე, რომ ეს განვითარება მათ არ ეხებოდათ, რაც საშუალებას იძლეოდა ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობებისა და წარსული ისტორიული პერიოდების შედარებისა და შემდგომი საზოგადოებრივ-კულტურული განვითარების გზის არჩევისა[1]. ცხადია, არ შეიძლება ვილაპარაკოთ საფრანგეთის იდეალურ პოლიტიკურ და სოციალურ მოვლენებზე ამ პერიოდის გერმანიაში, მაგრამ აქ მიმდინარე პროცესების შეზღუდვა მხოლოდ ფეოდალურ-მონარქიული ურთიერთობების რღვევით არ შეიძლება. ეს ურთიერთობები სწორედ ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობების ელემენტების დამკვიდრების შედეგად ირღვეოდა. ამრიგად, ჩვენის აზრით, შეიძლება ვილაპარაკოთ ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობების შენელებულ განვითარებაზე, და არა ...აზე, რომ ეს განვითარება გერმანიას საერთოდ არ შეხებია.

შექმნილი ვითარების სპეციფიკურობის გამო ფრანგული რევოლუციის ზეგავლენა გერმანიაში უპირატესად იდეოლოგიის სფეროში შემოიფარგლება, ამიტომ გერმანელთა თეორიული ძიებანი ამ სიტუაციის ლოგიკური შედეგია. „გერმანელები დაეუფლნენ განსჯისა და ანალიზის უსაზღვრო სფეროებს" — აღნიშნავდა ბელინსკი[2]. ა. შლეგელი მიუთითებდა გერმანელების სპეკულაციურ აზროვნებაზე: „გერმანელები... მიისწრაფვიან განსჯის საშუალებით მიაღწიონ იმის ძირითად არსს, რაშიაც მოღვაწეობენ, სწორედ ამიტომ ისინი არასაკმაოდ პრაქტიკულები არიან, იმისათვის რომ გადამწყვეტად იმოქმედონ, საჭიროა დაიჯერო, რომ ყველაფერი უკვე იცი და მუდმივად არ უბრუნდებოდე უკან შესამოწმებლად იმ თეორიას, რასაც მოქმედება ემყარება[3]" სწორედ იმის გამო, რომ მე-18 საუკუნის ბოლოს გერმანია კვლავ ნახევრადფეოდალურ ქვეყნად რჩებოდა და მას ჯერ კიდევ უნდა ებრძოლა ფეოდალური ურთიერთობებისაგან თავის დასაღწევად. ამიტომ მისი ფილოსოფიურ-თეორიული აზროვნება წინ უსწრებდა პრაქტიკას. ა. დიმატრიევი ძალზე ზუსტად ახასიათებს გერმანელი ერის „ინტელექტუალური ენერგიის ეკუმულირებას თეორიის სფეროში".[4] ეს იყო ფილოსოფიურ-ესთეტიკური

---

[1] Габитова Р. М.—Философия немецкого романтизма. М., 1978, «Наука», с. 143.

[2] Белинский В.—Литературные мечтания. В кн.: Полное собр. соч. т. I. М., 1953, с. 28—29.

[3] Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 221.

[4] Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. Изд-во Московского университета, с. 29.

ძიებანი, ანუ „ესთეტიკური დიქტატურის პრიმატი“[1], რაც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტორად იქცევა. უპირველესად ეს ეხება ადრეულ გერმანულ რომანტიზმს, ე. ი. იენის რომანტიზმს, რომელსაც აშკარად გამოხატული თეორიული ხასიათი აქვს. გერმანულ ხელოვნებაში ისევე, როგორც მეცნიერებაში, თეორია წინ უსწრებს პრაქტიკას[2]. ჰ. კორფი „შტურმსა“ და რომანტიზმს შორის კავშირს ყველაზე ნათლად ხედავს მათი თეორიების სფეროში[3]. მკვლევარი ჰ. დანკე სამართლიანად მიუთითებს, რომ მოღვაწეობის პრაქტიკული სფეროს არარსებობის გამო ამ პერიოდის გერმანიაში ხდება იდეოლოგიისა და ხელოვნების ნაწილობრივი აბსოლუტიზაცია, რამაც ამ სფეროს ილუზორული გადაფასება გამოიწვია[4].

მართლაც, ის სპეციფიკური პირობები, რომელშიაც ვითარდება გერმანული სულიერი ცხოვრება მე-18 საუკუნის დასასრულს, განსაზღვრავს ესთეტიკის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას გერმანული აზროვნებისათვის. გერმანელ მოაზროვნეებს ხელოვნება და ესთეტიკა წარმოედგინათ რეალური ცხოვრების იმ სფეროდ, სადაც შეიძლებოდა განხორციელებულიყო ის, რაც ვერ განხორციელდა რეალურ ცხოვრებაში — თანაფარდობა თავისუფლებასა და აუცილებლობას, იდეალურსა და რეალურ საწყისებს შორის. ადრეული გერმანული რომანტიზმის სწრაფვაში „თეორიული“ სპეკულაციების სფეროსაკენ იხატებოდა არა მარტო მათი სისუსტე, არამედ დიდი ძალაც.

გერმანული რომანტიზმის თეორიას არ შეიძლებოდა არ აესახა ფრანგული რევოლუციის წინააღმდეგობრიობა, რევოლუციისა, რომლის შედეგების უარყოფა ხდებოდა ამ პერიოდის ევროპაში სხვადასხვა სოციალურ-პოლიტიკური პოზიციებიდან. ამავე დროს რომანტიკული მსოფლმხედველობა აყენებდა და ცდილობდა გადაეჭრა ის საკითხები, რაც გერმანული კლასიკური იდეალიზმის ყურადღების ცენტრში იყო, რომანტიზმი უწინარეს ყოვლისა ყალიბდებოდა წინანავე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეების ატმოსფეროში, რაც ნაყოფიერ გავლენას ახდენდა მასზე, მაგრამ იგი ასახავდა აგრეთვე ანტიბურჟუაზიულ და ანტიგანმანათლებლურ განწყობილებებს, ესე იგი თავის თავში ატარებდა იმ საზოგადოებრივ ურთიერთობა-

---

[1] Thalmann M. .—Romantiker in kritischer Perspektive. Heidelberg. Stiehm. 1976. S. 291.

[2] Hich R.—Die Romantik. Tübingen, Winderlich, 1951, s. 407.

[3] Korff H.—Geist der Goethezeit. Versuch einer ideelen Entwicklung der klassisch—romantishen Literaturgeschichte. Leipzig, 1966. Bd. III, s. 3.

[4] Dahnke H. D.—Literarische. Prozesse in der Periode von 1789 bis 1806. in: Weimarer Beiträge 1971, № 1. S. 52.

თა უარყოფას, რომლებიც ამ რევოლუციამ დაამკვიდრა, რომანტიზმი სწორედ ის იდეოლოგიური ფორმაა, რომელმაც გამოხატა ეპოქის რთული სულიერი განწყობილება ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმზე გარდამავალ ეპოქაში. მისი დამახასიათებელი ნიშნები არის სინამდვილის უარყოფა და მისგან გაქცევა წარმოსახულ სფეროში. ეს ორივე მომენტი განსაზღვრავს რომანტიზმს, როგორც ანტიბურჟუაზიულ იდეოლოგიას, რომანტიკოსების გაქცევა „ესთეტიკური წარმოდგენების სამეფოში“ შეზღუდულობის მიუხედავად იყო ფილისტერული გერმანიის წინააღმდეგ მიმართული პასიური ხასიათის პროტესტი, მისი ძიუღებლობა. ადრეულ გერმანულ რომანტიზმში აშკარად გამოიკვეთა რომანტიკული მსოფლმხედველობის ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი — ნონკონფორმიზში. „რომანტიზმის ყველა გამოვლენას ახასიათებს არსებულით ღრმა დაუკმაყოფილებლობა, სასურველისა და რეალურად არსებულის ძირეული არდამთხვევა. ამ დაუკმაყოფილებლობას სხვადასხვა საზოგადოებრივი მიზეზები ჰქონდა“ — აღნიშნავს ვ. ვანსლოვი[1]. ფრ. შლეგელი თავის თავზე აღნიშნავდა: „Jeder wacker Mensch, jeder ächte Cyniker fängt einmal an mit absoluter Polemik. So fing ich enil schieden an, gegen meine Lage und gegen die ganze Modernität“[2].

პროზითა და ყალბი ტენდენციებით აღსავსე ევროპული სინამდვილე არ შეცავდა თავის თავში რომანტიკოსთა სუბიექტურ მისწრაფებების შესატყვის მოვლენებს, პირიქით, ეს საზოგადოებრივი მოვლენები ძალზე დისონანსურად გამოიყურებოდნენ ხელოვნების მაღალ იდეალებთან შედარებით. ფრ. შლეგელის წერილებში ძმისადმი 1891—92 წლებში ხშირად ისმის სწორედ ამ „დისონანსის განწყობილებანი:“... ხელოვნების მიზანია ცხოვრების სილამაზის შექმნა, მაგრამ თუ ადამიანი სრულ თანხმობაში არ არის საკუთარ თავთან ან სამყაროსთან, მაშინ ძალები არ ეყოფა... წამიერი ჰარმონია უფრო საგრძნობს ხდის გამუდმებულ დისონანსებს და ამით უფრო ძძიმეა ყოველდღიურობის ტვირთი“,... მე თავად ვგრძნობ საკუთარ თავში გამუდმებულ დისონანსს“ — წერს იგი ძმას. ეს ტიპიურად რომანტიკული განწყობილებაა, რაც ფაქტიურად შეესატყვისება ახალი დროის მთელი სულიერი ცხოვრების დანაწევრებას და პრობლემატურობას. „ადამიანი დაფლეთილია, ხოლო ხელოვნება და ცხოვ-

---

[1] Ванслов В. В.—Эстетика романтизма. М., 1966, «Искусство», с. 23.

[2] Schlegel Fr.—Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe. Hrsg, von E. Behler unter Mitwirkung von I. I. Anstett und H. Eeichner. Zürich, Thomas Bd. XVIII, s. 80.

რება კი გაყოფილი" — აღნიშნავდა ფ. შლეგელი, შელინგის აზრით, მის თანამედროვე ეპოქაში დარღვეული იყო საერთოსა და განსაკუთრებულის იგივეობა, იდეალურისა და მატერიალურის, სასრულსა და უსასრულოს იგივეობა, კაცობრიობა ჩაძირული იყო დისონანსების სტიქიაში. დაპირისპირებულთა ბრძოლაში.

რომანტიზმი ანტიფეოდალურიცაა და ანტიკაპიტალისტურიც. პიროვნების „ბურჟუაზიული ემანსიპაციის" საფუძველზე აღმოცენებული რომანტიზმი ამავე დროს იყო ნაზგასმულად ანტიბურჟუაზიული ხელოვნება. ბურჟუაზიული ყოფისა და მეშჩანური თვითკმაყოფილების უარყოფაში არის საძიებელი რომანტიკული მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპთაგანი. შემთხვევითი არაა რომანტიკოსთა დიდი ნაწილის ინტერესი რუსოს შემოქმედებისადმი, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიტიკა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ბოლომდე არგუმენტირებულად არ გვეჩვენება ა. ვ. მიხაილოვის პოზიცია, ახსნას რომანტიზმის ანტიბურჟუაზიულობა იმით, რომ რომანტიკოსები მათს თანადროულ სოციალურ სინამდვილეს უდგებიან „მუდმივობის" საზომით[1]. რომანტიკოსები რეალურ სინამდვილეს უპირისპირებენ ახალ მორალურ ნორმებს, რომლებიც მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ დისკუსიებად რჩებიან[2]. რომანტიკოსები გრძნობენ იმ საშიშროებას, რაც მოჰყვება ცხოვრების პროზას და ამიტომაც ცდილობენ იგი დაძლიონ ხელოვნების კულტით.

რომანტიკოსები თავიანთ ეპოქას უწოდებენ „უხეშს, ველურს... პროზითა და ყალბი ტენდენციებით აღსავსეს", „ქიმიურ ეპოქას", სადაც „ეკონომიკის სული ბატონობს", რომელსაც „ეაჭრული სული აქვს. ა. შლეგელის სიტყვებით ეპოქა გაჟღენთილია „ფულის დესპოტიზმის" სულით. ბურჟუაზიული საზოგადოების უარყოფა რომანტიკოსებთან იძენს ამ ცხოვრების პროზაულობის კრიტიკის ელფერს. სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას ისინი აღნიშნავენ ცნებით „Sehnsucht". ეს არის სევდიანი ნატვრა, თანაც პასიური და ავადმყოფური, ეს ის გრძნობაა, როცა თვით ტანჯვა იქცევა ტკბობის საგნად, ბურჟუაზიულ ყოველდღიურ პრაქტიკულ საქმიანობას რომანტიკოსები უპირისპირებენ მეოცნებეობას. „სამყარო ნამდვილად

---

[1] Михайлов А. В.—Эстетические идеи немецкого романтизма в кн.: Эстетика немецкого романтизма. М., 1987. «Искусство», с. 11.

[2] Heinrich G.—Das «Athnäum» als Programmzeitschrift der deutschen Frühromantik, Leipzig, Athenäum Auswahl, II Autlage, 1984. S. 423.

არ არის საჩვენო, არც ჩვენა ვართ სამისო, ჩვენ არ ჩავთვლით მნიშვნელოვნად მას, რაც მისთვის არის მნიშვნელოვანი, ის კი ჩვენ უცნაურ მეოცნებეებად ჩაგვთვლის — რა გაეწყობა!" — წერს ლ. ტიკი. „საშინელი და უსიხარულო უფსკრული იშლება ჩვენს თვალწინ: ადამიანი შინაგანად დაფლეთილია, ხელოვნება და ცხოვრება გათიშული" — აცხადებს ფრ. შლეგელი. „დეპოეტიზაციის პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა, ახლა დროა ჰაერი, წყალი, მიწა კვლავ პოეტური გახდეს" — სწერს ა. შლეგელი შლაიერმახერს[1]. „სამყარო რომანტიული უნდა გახდეს" — ასკვნის ნოვალისი.

ყოველივე ეს რომანტიკოსთა სურვილებია, მათი ოცნებაა, ობიექტურად, პრაქტიკულად კი ამის განხორციელება ძნელია, რადგან, როგორც ნოვალისი აღნიშნავს, ამ სამყაროში მხოლოდ „ფულით გრძნობ თავს ყველგან კარგად". ამიტომ რომანტიკოსთა „ფანტაზია იზრდება იმ ზომით, რამდენადაც მცირდება მათი იმედი". მხოლოდ ხელოვნებასა და მეცნიერებაში არის შესაძლებელი ამ იმედების „აყვავება". ეს არის რომანტიკოსთა „გაქცევა შინაგან სამყაროში", ეს არის „პოეტური ერზაც-რეალურობა", რაც ადამიანს საშუალებას აძლევს დაივიწყოს ყოველდღიურობა. აუტანელი სინამდვილე. „ცალკეულ მისწრაფებათა მრავალრიცხოვნებაში, რომელიც ადამიანის ცხოვრებას მრავალფეროვანს ხდის, არსებობს ერთი — გამომდინარე ყველა დანარჩენისაგან — ესაა იდეალისაკენ სწრაფვა"" — წერდა ფ. შლეგელი „ტრანსცენდენტურ ფილოსოფიაში". მისი აზრით „ნებისმიერად გადაიყვანო საკუთარი თავი სხვა სამყაროში, ხან ამ, ხან იმ სფეროში და არა მხოლოდ გონებით ან ფანტაზიით, არამედ მთელი სულით ეძებო და იპოვო ცალკეულიც და საყოველთაოც, შეგნებულად დაივიწყო სხვა ყველაფერი — ეს შეუძლია მხოლოდ სულს, რომელიც თითქოს საკუთარ თავში შეიცავს სულთა და ადამიანთა მთელს ერთობლიობას, და ამ ერთობლიობაში ამოიზრდება უნივერსუმი". „უსასრულოსაკენ", აბსოლუტური იდეალებისადმი სწრაფვა განსაზღვრულია ღრმა იმედის გაცრუებით არსებულ, რეალურ მდგომარეობასა და ცივილიზაციის შესაძლებლობებში.

ადრეულ გერმანულ რომანტიზმში სრულიად გარკვეულად ისახება არსებითი ხასიათის წინააღმდეგობა: გერმანული საზოგადოებრივი უბადრუკობის მიუღებლობა, მასზე აღმატების ცდა და თავად რომანტიკოსთა მშვრეტელობით დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ცხადია, აქ არ შეიძლება ვილაპარაკოთ ისეთ ხმაურიან პროტესტზე,

[1] Aus Schleiermachers Leben. In. Briefen. Hrsg, von W. Dilthey. Berlin. Beimer. 1861. Bd. III. S. 154.

რასაც „ქარიშხლისა და შტეევის“ წარმომადგენლები ამჟღავნებდნენ არსებული ვითარების მიმართ, მაგრამ დასკვნის გაკეთება, რომ რომანტიზმი უფრო პოზიტიურად ეკიდებოდა თავის დროს, ვიდრე „შტურმი“, არასწორად მიგვაჩნია. ეს აზრი ეკუთვნის გერმანელ მეცნიერს ვ. ემრიჰს, რომელიც თავის გამოკვლევაში მიუთითებს, რომ „ქარიშხალი და შტეევა“ განმანათლებლების წინააღმდეგ მიმართული პირველი რევოლუციური მოძრაობაა და იქვე ასკვნის: Die Romontik stand vielmehr positiv zu ihrer zeit.“[1]

ბურჟუაზიული არსებობის ფორმის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გამოხატულებაა პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება. საზოგადოება რომანტიკოსებისათვის არ არის ინდივიდთა უბრალო ჯამი. ადამიანს გამუდმებით უხდება შეხება ობიექტური კანონზომიერებებთან და არ შეიძლება, რომ ისინი არ გაითვალისწინოს, რადგან სადაც ადამიანი თავს თვითონ არ შეიზღუდავს — მას შეზღუდავს სამყარო[2]. რომანტიკოსები აღიარებენ ადამიანური არსის წინააღმდეგობრივობას. მაგრამ ეს თეზისი არის იმ საერთო რომანტიკული ფილოსოფიის ნაწილი, რომლის ამოსავალი წერტილია მოსაზრება: „მთელი რეალობა არის დაპირისპირებულ სტიქიათა პროდუქტი“.[3] სინამდვილე აღსავსეა წინააღმდეგობებით, დისჰარმონიით, სიმახინჯით და ამავე დროს არის ცვლადი, მოძრავი, გარდამავალი, რომანტიკოსები მათ ირგვლივ არსებული ცხოვრების მერკანტილურ პროზას უპირისპირებენ საკუთარ „მე“-ს.

რომანტიკული მსოფლმხედველობის საფუძველში დევს წარმოდგენა რეალურ სამყაროზე, საიდანაც მომდინარეობს ისეთი სპეციფიკურად რომანტიკული თავისებურება, როგორიცაა „ორი სამყაროს“ არსებობა, რეალური და იდეალური სამყაროს დაპირისპირება: მატერიალური სფერო, სადაც არის აუცილებლობა, ბოროტება, სიმახინჯე, უბედურება და სულიერი სფერო, სადაც არის თავისუფლება, სიკეთე, სილამაზე, ბედნიერება. ჰეგელის აზრით: „რომანტიკულ ხელოვნებაში ჩვენს წინაშე... ორი სამყაროა, ერთის მხრივ, აქ არის სულიერი სამეფო... მეორეს მხრივ, გარეგანის სამეფო“[4]. მეტად მნიშვნელოვანია არა მარტო „ორი სამყაროს“ კონსტატაცია რომანტიზმში, არამედ ის არსებითი შინაგანი წინააღმდეგობა, რასაც ამ სამყაროთა არსი განსაზღვრავს: ეს არის იმ გერმანული საზოგადოებრივი უბადრუკობის მიუღებლობა და მისდამი დაპირისპირება, რომელიც

---

[1] Emrich W.—Der Universalismus der deutschen Romantik. Wiesbaden, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Meinz. 1964. s. 9.

[2] Kritische Fridrich —Schlegel—Ausgabe... Zürich, Thomas, 1959. Bd. II, s. 151.

[3] Kritische Fridrich —Schlegel—Ausgabe... Zürich, Bd. XII, s. 8.

[4] Гегель Г. Фр.—Эстетика. Т. 2. «Искусство». М., 1969, с, 241,

თავად არის შინაგანად წინააღმდეგობრივი, დისონანსური, ბრძოლით აღსავსე, ე. ი. ეს არის რომანტიზმის ნონკონფორმისტული იდეოლოგიური პოზიცია, და მეორეს მხრივ, თეორიულად და ფილოსოფიურად დასაბუთებული მშვერტელობა, პასიურობა, რეალური სამყარის ზემოთ დადგომის ცდა. ეს გაორება და წინააღმდეგობა უშნიშვნელოვანესი ტიპოლოგიურად დამახასიათებელი მოვლენაა რომანტიზმისათვის.

„ორი სამყაროს" არსებობა თავისთავად მხოლოდ რომანტიკული ლიტერატურის საკუთრება არ არის. იგი შე-18 საუკუნის განმანათლებლური ლიტერატურისათვის არის დამახასიათებელი. ვ. ვანსლოვი მიუთითებს ამ შემთხვევაში კანტის ფილოსოფიის ორი სამყაროს ანალოგიაზე — ესაა კანტის გნოსეოლოგიური, ეთიკური და ესთეტიკური დუალიზმი, რომელიც, მკვლევარის აზრით, პირდაპირ ზეგავლენას ახდენს რომანტიულ მსოფლმხედველობაზე.[1] ი. ვოლკოვი აყენებს საკითხს რომანტიზმში სამი სამყაროს არსებობის შესახებ. მისი აზრით რეალური და რომანტიკული სამყაროს გვერდით არის სუბიექტის საკუთარი სამყაროც, რომელიც თავის მხრივ სრულიად დამოუკიდებელი და სრულფასოვანია[2]. არადამაჯერებლად გვეჩვენება რომანტიზმის სულიერი სამყაროსა და იმ სამყაროს გაყოფა, რომლისადმიც, ი. ვოლკოვის სიტყვებით, მიისწრაფვიან რომანტიკოსები. ეს იდეალური, სასურველი სამყარო, ჩვენის აზრით, თავად რომანტიკოსების შინაგან სულიერ სამყაროში ყალიბდება, და ამრიგად, ეს ორი სამყარო იდენტურია.

საზოგადოებრივი იდეალების განხორციელება იენის რომანტიკოსებს წარმოედგინათ ძალიან შორეულ და ბუნდოვან პერსპექტივაში, ამიტომ მათი რომანტიკული უტოპია სამართლიანი საზოგადოებრივი წყობილების შესახებ უკიდურესად აბსტრაქტული იყო. მას რაიმე კონკრეტული სოციალური ნიშანი არ გააჩნდა. ამ უტოპიას ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხასიათი ჰქონდა და არა პოლიტიკური.

„იდეალური" რომანტიკოსებისათვის არის ისტორიული რეალობის კრიტიკის იარაღი ამავე „იდეალის" პოზიციებიდან. ეს „იდეალი" მკვეთრად უპირისპირდება რეალობას. ძალზედ საინტერესოდ გვეჩვენება ა. მიხაილოვის მოსაზრებანი ამასთან დაკავშირებით, რომელიც თვლის, რომ რომანტიზმში ერთმანეთს უპირისპირდება ადამიანების მიერ შექმნილი ისტორიის გამოცდილება და იდეალურობის ზეისტორიული სფერო, ხელოვნების ტრადიციული ფორმა (რომელიც აღიქმება როგორც მარადიულის სფერო) და გარე სინამდვილე

---

[1] Воислов В- В.—Эстетика романтизма. М., 1966. «Искусство», с. 80.

[2] Волков И. Ф.—Романтизм как творческий метод. В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, № 2, «Искусство», с. 62.

თავისი კონკრეტულობითა და უშუალობით. ა. მიხაილოვის აზრით, რომანტიზმის წინააღმდეგობა წარმოიშობა იდეალისა და ისტორიული პრაქტიკის დაშორებიდან[1].

რომანტიკოსები აკრიტიკებენ რეალურ რევოლუციას რეალურსა და იდეალურს შორის არსებულ იმ განხეთქილების გამო, რომელსაც თავადვე თეორიული სახით აყალიბებენ თავიანთ შემეცნებაში, რომანტიკოსის შემეცნებაში იდეალურის სფერო წყდება ისტორიის რეალურ მსვლელობას, იკეტება საკუთარ თავში და უერთდება საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ და ერთობლიობაში გააზრებულ წარმოდგენებს იდეალურზე, იდეალური წარმოდგენა როგორც ყოფიერების ზედროული პოლუსი, რომლის მეორე მხარეს ძევს ისტორიის უშუალოდ განცდილი მოვლენების გამოცდილება, ისტორიის გამოცდილება ერწყმის რომანტიკულ იდეალს და გამუდმებით უპირისპირდება მას. რომანტიკოსებისათვის სინამდვილე აღსავსეა წინააღმდეგობებით და მათი დაძლევის ერთადერთი გზა არის დაპირისპირებულ ძალთა სინთეზი. აქედან მომდინარეობს ორგანული ერთიანობის ცნება რომანტიკოსებთან. ორგანული, როგორც განსაკუთრებული კატეგორია, იყო ჰერდერთან და კანტთან, მაგრამ მხოლოდ რომანტიკოსებთან იძენს ორგანულობა ასეთ უნივერსალურ, ყოვლისმომცველ ხასიათს.

რომანტიზმის ანტიბურჟუაზიულობა დაკავშირებულია განმანათლებლური იდეოლოგიის იმ კრიზისთან, რომელმაც მთელი ევროპული საზოგადოება მოიცვა ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდგომ და რომლის წანამძღვრები უკვე „შტურმის" მსოფლმხედველობაში გამოჩნდა. გერმანული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარები (გ. მითი, ვ. ჰაიზე) თავიანთ ბოლო პერიოდის გამოკვლევებში ხაზგასმით მიუთითებენ ბურჟუაზიულ-განმანათლებლური იდეოლოგიის ფართო კრიზისზე, რომელიც შინაგანი წინააღმდეგობებით არის გაპირობებული. ეს არის წინააღმდეგობა ბურჟუაზიული ემანსიპაციის იდეოლოგიის თეორიასა და ბურჟუაზიულ პრაქტიკას შორის ეს პრაქტიკა კი ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგია.[2] გ. მითის აზრით, ამ „ყოვლისმომცველი კრიზისის" შედეგი იყო ბურჟუაზიული ფილოსოფიისა და ლიტერატურის „შეცვლილი შინაარსი და ფუნქცია". მაგალითისათვის მას მოჰყავს შელინგის ფილოსო-

---

[1] Михайлов А. В—Эстетические идеи немецкого рамантизма. В кн.: Эстетика немецкого романтизма, М., 1987, «Искусство», с. 9.

[2] Heise W.—Probleme deutscher Frühromantik. In: Ansichten der deutschen klassik. Hrsg. von H. Brandt und M. Beyer. Berlin und Weimar. Autbau, 1981. S. 386.

ფია, რომელიც თანმიმდევრულად უარყოფს აქტუალურ საზოგადოებრივს და პოლიტიკურ რეალობას. ფილოსოფია ამ დაძლევის იარაღი ხდება — და ეს ყველაფერი გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობასთან არის დაკავშირებული[1].

ეპოქის მორალური და საზოგადოებრივი კლიმატი, რომანტიკოსების აზრით შესაძლებელია განახლდეს „ობიექტურ სილამაზესთან" უკან მიბრუნებით. ასე ჩნდება რომანტიზმის თეორიაში „ესთეტიკური რევოლუციის" იდეა, რომელიც პირველად ჩამოყალიბდა ფრ. შლეგელის სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ". ეს „მშვიდი", „უხმაურო" რევოლუციაა, რომელიც გამორიცხავს სოციალურს, მატერიალურს. ფრ. შლეგელის აზრით, სუბიექტურის ბატონობა თანამედროვე ხელოვნებაში არ შეიძლება ხანგრძლივი იყოს. ეს არის „გემოვნების წარმავალი კრიზისი". იგი თავის თავსვე გაანადგურებს „ესთეტიკურის მწვერვალისადმი" სწრაფვაში, რაც „ობიექტურად მშვენიერი" ხელოვნებისადმი მობრუნებაში უნდა გამოიხატოს. „ინდივიდუალურის უპირატესობას მივყავართ ობიექტურამდე", „საინტერესო — ეს არის მომზადება მშვენიერისათვის" — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი, თანამედროვე პოეზიის საბოლოო მიზანი უნდა იყოს ესთეტიკური სრულყოფილების ობიექტურად მშვენიერის მაქსიმუმში. ფრ. შლეგელთან ეს გადასვლა სუბიექტურიდან (რაც გულისხმობს: დამახასიათებელს, ინდივიდუალურს, საინტერესოს) ობიექტურად მშვენიერზე გაგებულია როგორც თვისებრივი ნახტომი რომლის მეოხებით უკვე „ობიექტური" გახდება თანამედროვე ესთეტიკური განათლების დომინიოებული მომენტი. თანამედროვე ხელოვნების „პომაკვდავი გემოვნების უკანასკნელი კონვულსიები", მისი „მოახლოებული სიკვდილი" არის ფრ. შლეგელისათვის „მომწიფებული" მომენტი ამ „ესთეტიკური რევოლუციის" მოსახდენად.

ფრ. შლეგელი იყენებს გამოთქმას „რევოლუცია", რადგან ვარაუდობს, რომ უნდა მოხდეს მოულოდნელი ნახტომი, ხელოვნების მდგომარეობის მოულოდნელი შეცვლა დეგრადირებული ხელოვნებიდან ჭეშმარიტებისაკენ, გაუკუღმართებული გემოვნებიდან — ნამდვილისაკენ. ამ რევოლუციის შედეგად ესთეტიკური ძალის მიმართულება განსაზღვრული იქნება კაცობრიულის მიზნებითა და კანონებით, ყველაფერში უპირატესობა მიენიჭება ადამიანურს.

ფრ. შლეგელის დასკვნა ძალზედ მნიშვნელოვანი და სიმპტომატურია. იენის რომანტიზმში ობიექტურად — მშვენიერ ხელოვნებაზე

---

[1] Heise W.— Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Leissing und Heine. Berlin, Akademie, 1982, s. 231.

[2] Miech G.—Kriese und Ausklang der deutschen. Aufklāzung. In. Ansichten der deutschen klassik. Hrsg, von H. Brandt und M. Beyer. Berlin—Weimar, 1981, s. 309.

გადასვლა უკავშირდება კაცობრიობის ისტორიული განვითარების მორალურ, ზნეობრივ მიზნებს, „ჭდამიანურობის“ მოთხოვნა ნიშნავდა ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეური ლოზუნგის მიღებას და ამავე დროს ამ მიღების აბსტრაქტულ თეორიულ ფორმასაც. ამავე დროს ეს არის განმანათლებლობის იმ ძირითადი პოსტულატის განვითარება, რომელიც მთელ მის იდეოლოგიასა და ესთეტიკას გამსჭვალავდა. ძალზე არაარგუმენტირებულად გვეჩვენება ქერმანელი მკვლევარის პ. ვებერის მოსაზრება, რომ ფრ. შლეგელი „ესთეტიკური რევოლუციის“ პროგრამით უკან უბრუნდება კლასიციზმს[1].

იენის რომანტიკოსთა თეორიული კონცეპციების დამახასიათებელ ნიშანი იყო ფრანგული რევოლუციის კონკრეტული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეების გადატანა სულის სფეროში. პიროვნების თავისუფლება მოიპოვება არა ფეოდალური გერმანიის რეალური წინააღმდეგობების დაძლევის გზით, არამედ ილუზორული ესთეტიკური იდეალის სფეროში.

ადრეული გერმანელი რომანტიკოსების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ძიებანი საფუძველს უყრის სამყაროს ახლებურ ხედვას, ცხოვრების ახლებურ შეფასებას. ცხოვრება მათთვის, ისევე როგორც შტურმერებისათვის, ვერ თავსდება ადრეულ განმანათლებელთა რაციონალისტურ კონსტრუქციაში. მათი ესთეტიკური პროგრამა და მსოფლმხედველობა არის გერმანული ლიტერატურისა და ესთეტიკური აზროვნების განსაზღვრული ისტორიული ეტაპის გამოხატულება. მას ღრმა ფესვები აქვს გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების კონკრეტულ-ისტორიულ, ეროვნულ სპეციფიკაში, მის ესთეტიკასა და ლიტერატურაში.

რუსი მკვლევარი ა. დმიტრიევი, რომელმაც მეცნიერულ გამოკვლევათა დიდი რაოდენობა მიუძღვნა გერმანული რომანტიზმის პრობლემებს, თავის წიგნში „Проблема йенского романтизма“ პარადოქსულად მიიჩნევს გერმანიის პოლიტიკური და ეკონომიკური უბადრუკობის პირობებში გერმანული კლასიკური იდეალიზმისა და გერმანული ლიტერატურის აყვავებას. ცხადია, რაც უფრო რთულია იდეოლოგიური ზედნაშენი, რაც უფრო განყენებულად დგას იგი მისი წარმომშობი საზოგადოებრივ-ისტორიული სინამდვილიდან, მით უფრო ძნელია მისი ახსნა, მით უფრო ძნელია მისი ამოყუანა მატერიალურ-ისტორიული საფუძვლიდან. არ შეიძლება ასეთი მოვლენების ახსნა მარტივად, მათი წარმომშობი ცხოვრებისეული საფუძვლის

[1] Weber P.—Die Herausbildung des Begriffs «Weltliteratur». In: Literatur un Epochenumbruch. Berlin und Weimar, Aufbau, 1977, s. 536.

სწორხაზობრივი გამოვლენით და ანალიზით. აქ საჭიროა გავითვალისწინოთ არა მარტო გარკვეული ისტორიული სიტუაცია, არამედ შეხედულებათა, ცნებათა. იდეათა მთელი სისტემა, რომელთა მეშვეობით წინა პერიოდის მოაზროვნეები ცდილობდნენ შეემეცნებინათ სამყარო, სინამდვილე და ოვიანთი საზოგადოებრივ-სოციალური და პოლიტიკური მოღვაწეობა. აქ იგულისხმება ფილოსოფიური, სამეცნიერო, მხატვრულ-ესთეტიკური წარმოდგენები, რომელთა შემოქმედებითი ათვისების საფუძველზე ყალიბდება ახალი მსოფლმხედველობრივი სისტემები.

სწორედ ასეთ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ ადრეული გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფია და ესთეტიკა.

იენის რომანტიზმს ახასიათებს ღრმა ფილოსოფიური ძიებანი, რომანტიზმის ამოსავალი ფილოსოფიური ბაზა არის იდეალისტური მსოფლმხედველობა, რომელიც სუბიექტური იდეალიზმიდან ობიექტური იდეალიზმისაკენ ვითარდება. ადრეული გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიური პოზიციები გვეხმარება გავიგოთ მათი ესთეტიკური იდეალის თავისებურება. გერმანული იდეალისტური ფილოსოფია, რომელიც განმანათლებლობისა და უკვე არსებული ბურჟუაზიული პრაქტიკის იდეებისაგან ამოდის, არის ამავე დროს პირველი ცდა ამავე პრაქტიკის კრიტიკისა, მისი თეორიული გააზრებისა და ამით მისი დაძლევისა. ფრ. შლეგელი აღნიშნავდა, რომ გერმანული იდეალიზმი ადრეული გერმანული რომანტიზმისათვის პრაქტიკული თვალსაზრისით სხვა არა იყო თუ არა „რევოლუციის სული“[1] (...in praktischer Ansicht nicht anders, als der Geist jener Revolution“), რომ იგი არის „...die einzige Rettung und Zuflucht gegen das Universum“[2].

ფილოსოფიისადმი რომანტიკოსთა დამოკიდებულებას კარგად გამოხატავს ნოვალისი: „Philosophie ist eigentlich Heimweh — Trieb, überall zu Hause zu sein“.

უპირველესი იმპულსი რომანტიკოსების ფილოსოფიური აზროვნების ჩამოყალიბებისათვის იყო კანტის ფილოსოფია, განსაკუთრებით კი პიროვნების როლის კანტისეული გაგება მის ეთიკაში („პიროვნება როგორც მიზანი და არა მხოლოდ საშუალება“) „Kants Lehre war die erste so ich etwas verstand, und ist die einzige, ans der ich hoch lernen hatte“ — წერს ფრ. შლეგელი თავის ძმას, ა. შლეგელს 1793 წლის 13 ოქტომბერს.[3]

კანტის ფილოსოფია, „ფრანგული რევოლუციის გერმანული თეო-

---

[1] Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe... Bd. II, s. 314.
[2] Ebenda, s. 293.
[3] Romantiker Briefe. Hrsg. von Fr. Gundelfinger. Iena. Dietderichs, 1907 s. 128.

რია“ ეპოქის რთული ქარტეხილების გამოხატულება იყო — იგი მორალური აბსტრაქციების სფეროში გაიაზრებდა ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის კონკრეტულ სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს.

კანტის ფილოსოფიურ სისტემაში რომანტიკოსებს იზიდავდა უწინარეს ყოვლისა მისი სუბიექტივისტური მხარე, რადგანაც სამყაროს ცენტრში კანტი აყენებს აპრიორული აზროვნების მატარებელ სუბიექტს, რომელიც სამყაროს შემეცნების ერთადერთი წყაროა, სუბიექტი, „მე“, კანტის ტერმინოლოგიით — „ტრანსცენდენტური აპერცეპცია“, არა მარტო ატარებს თავის თავში წარმოდგენებს სამყაროზე, არამედ აწესრიგებს კიდეც მის არსებობას, განსაზღვრავს საგანთა კავშირს — მიზეზობრიობასა და აუცილებლობას. კანტის ჭიხედვით ობიექტები შეესატყვისებიან ცნებებს და არა ცნებები ობიექტებს. ამრიგად, სამყარო არის პიროვნების, სუბიექტის შინაგანი სულის ასახვა.

კანტის ამ მოსაზრებიდან რომანტიკოსებმა გააკეთეს დასკვნა, რომ სამყაროს შემეცნება არის უწინარეს ყოვლისა თვითშემეცნება, პიროვნება ქმნის სამყაროს, შინაგანი სულიერი შინაარსი სავსებით ახსნის ამ სამყაროს.

რომანტიკოსებს მოსწონდათ აგრეთვე პიროვნების კანტისეული ინტერპრეტაცია, რომელიც აბსტრაპირებული იყო ყოველგვარი სოციალური პრაქტიკისა და კონკრეტულ-ისტორიული კავშირებისაგან. რომანტიკოსები აქ პოულობდნენ თავიანთთვის საჭირო არგუმენტებს მხატვრულ ნაწარმოებში სოციალური და პოლიტიკური წინააღმდეგობების ასახვის უარსაყოფად. კანტის ცნობილი დებულება გარესამყაროს ბოლომდე შეუცნობადობის შესახებ, „ნივთი თავისთავად“, რომლის არსი ადამიანური გონებისათვის მიუღწეველი იყო, ორგანულად ერწყმოდა რომანტიკოსების წარმოდგენებს სამყაროზე.

მაგრამ კანტის ფილოსოფიის დუალიზმმა ბოლომდე არ დააკმაყოფილა რომანტიკოსები, რომლებიც მიისწრაფვოდნენ „მე“-ს ტოტალური დამკვიდრებისაკენ სამყაროში. ფრ. შლეგელი აღნიშნავდა, რომ „კანტი შუა გზაზე შეჩერდა“. ბევრად მისაღები გამოდგა მათთვის ფიხტეს იდეები, რომლებიც მან 1794 წელს ჩამოაყალიბა თავის „მოძღვრებაში მეცნიერების შესახებ“. ჰ. კორფის აზრით, გერმანული რომანტიზმი ფიხტესეული ფილოსოფიის ნაპერწკლიდან წარმოიშვა[1].

ფიხტეც, კანტის მსგავსად, ფრანგული რევოლუციის კონკრეტულ სოციალურ-პოლიტიკურ პრინციპებს გაიაზრებს ფილოსოფიურ-ეთი-

[1] Kortf H.—Geist der Goethezeit... Bd. III, s. 246.

კურ ასპექტში გერმანიის საზოგადოებრივი განვითარების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ფიხტეს მოძღვრებაში ძირითადი ხდება პიროვნების თავისუფლებისა და ნების აბსოლუტური თავისუფლების იდეები. ფიხტეს ფილოსოფიის ამოსავალი წერტილი არის „წმინდა მოქმედება". ეს არის მოძღვრება „მე"-ს, აბსოლუტური სუბიექტის, მოქმედების შესახებ. ყველაფერი, რაც არსებობს, ფიხტესათვის არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი არის „მე"-ში. „მე" და „არა" — მე ორთავე არის „მე"-ს მოქმედების პროდუქტი.

ფიხტე თანმიმდევრულად აღრმავებს სამყაროს სუბიექტივისტურ კონცეფციას, ათავისუფლებს მას კანტისეული დუალიზმისაგან. ფიხტეს აზრით, აბსოლუტური „მე"-ს აქტიური მოღვაწეობა არის საწყისი ძალა, რომელიც სამყაროს ქმნის. რეალობა მოცემულია მოაზროვნე სუბიექტ „მე"-ში, „არა-მე"-ს არ გააჩნია რეალობა. („das nichlich hat... keine Realität") ფიხტეს „წმინდა ცოდნა („reines Wissen") არის თავის თავში ჩაკეტილი სუბსტანცია. ესაა „Wissen an sich". ფიხტეს მოძღვრება „წმინდა ცონდაზე" საფუძველს უდებს რომანტიკოსთა სწრაფვას უნიკალურისა და აბსოლუტურისაკენ.

ფიხტეს ფილოსოფიური სისტემა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყარო იყო გერმანული რომანტიკოსების მსოფლმხედველობისათვის, მაგრამ ფიხტესა და რომანტიკოსების სუბიექტივიზმში „მე"-ს გაგება არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფიხტეს „მე" არის აბსოლუტური ფილოსოფიური „მე", ე. ი. ისეთი „მე" რომელიც აღებულია ამ ცნების უმაღლესი განზოგადოების შედეგად, როგორც ყოველივე არსებულის საწყისი ფილოსოფიური პრინციპი. ამავე დროს ფიხტეს „მე" არ არსებობს როგორც თავიდანვე მოცემული სუბსტანცია. ეს „მე" ახდენს თავის რეალიზებას, როგორც აზროვნების უსასრულო პროცესის ფუნქციას, რაც ფიხტესთან უდრის მოქმედებას, შედეგად, აზროვნება — მოქმედება, ფიხტეს აზრით, განუშორებლად უკავშირდება აბსოლუტურ „მე"-ს, ანუ აბსოლუტური „მე" და აზროვნება არის ერთი და იგივე სუბსტანციის ორი იპოსტასი. „მე" თავის რეალიზაციას ახდენს უსასრულო მოქმედებაში, მაგრამ, რადგანაც აბსოლუტური „მე"-ს მოქმედება შეიძლება რეალიზებულ იქნას მხოლოდ ამ მოქმედების შედეგში, ფიხტეს ფილოსოფიურ კონცეპციაში ჩნდება ცნება „არა-მე" — საგანი, ანუ ობიექტი, რაც იქმნება აბსოლუტური „მე"-ს მოქმედებით, მოღვაწეობით. ე. ი. ფიხტე შეინც ჰყოფს სამყაროს სუბიექტად და ობიექტად, რაც რომანტიკოსების მისწრაფებას ეწინააღმდეგება — მათი სურვილია განამტკიცონ

იდეალისტური მონიზმის პრინციპი, ამიტომ იენის რომანტიკოსები ეძდენენ ფიხტეს იდეების შემოქმედებით ინტერპრეტაციას და საგრძნობი კორექტივები შეაქვთ მასში. მათ ფიხტეს აბსოლუტური „მე"-ს თვისებები გადაიტანეს ცალკეული პიროვნების ემპირიულ „მე"-ზე. ცნობილია, რომ ფრ. შლეგელს არ მოსწონდა „ფილოსოფიურის, მორალურისა და ესთეტიკურის გათიშვა ფიხტესთან"[1], კანტისა და ფიხტეს შესახებ, იგი აღნიშნავდა, რომ ორთავე შუაგზაზე შეჩერდა"[2]. ფიხტეს ფილოსოფია ზეგავლენას ახდენს ასევე ნოვალისის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე. პ. კლუკჰონის აზრით, მართალია ნოვალისი ამოდის ფიხტედან, მაგრამ ცხოვრების ბოლო წლებში შორდება მას, ხოლო კანტის მეთოდს ნოვალისი ცალმხრივად მიიჩნევს[3]. „მე და ჰარღენბერგი უფრო მეტს ვნიშნავთ, ვიდრე ფიხტე" — აღნიშნავდა ფრ. შლეგელი. თავად ნოვალისი კი დაეჭვებული კითხულობდა: „ზედმეტად ხომ არ მოათავსა ფიხტემ ყველაფერი „მე"-ში?"[4].

მართალია, იენის რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა (კერძოდ, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი) ვერ შექმნეს ბოლომდე დასრულებული მწყობრი ფილოსოფიური სისტემა, მათი მოსაზრებები ხშირად წინააღმდეგობრივია, ფრაგმენტული, ლოგიკურად დაუმთავრებელი, მაგრამ ისინი მიისწრაფვიან ფიხტეს დუალიზმის დაძლევისაკენ, ამტკიცებენ იდეალისტური მონიზმის პრინციპს. ორი წერტილი, საიდანაც უნდა ამოდიოდეს „მე"-ს სამყაროს კონსტრუქცია, არის ცნებები: „Unendliche Einheit" და „Sehnsucht". „უსასრულო ერთიანობა" არის პირველსაფეხური. სადაც ჩნდება „Ich — Welt".

რომანტიკოსთა არასისტემური, ფრაგმენტული ფორმის ფილოსოფია იყო ეპოქის სოციალური სპეციფიკის თავისებური გამოხატულება: „დაფლეთილი" სოციალური სინამდვილის აღქმა შეეძლო სულს, მაგრამ ასეთივე ხარისხით „დაფლეთილს", ფრაგმენტულს, არასისტემურსა და, ამ თვალსაზრისით, არადოგმატურს. მხოლოდ ფრაგმენტული ფილოსოფიურობა, რომელიც ირონიულად არის განწყობილი სინამდვილისადმი, შეიცავს თავის თავში კოლიზიის მოხსნის საშუალებას რეალურ სამყაროზე ამაღლებისა და ამით მისი უარყოფის გზით. ფრაგმენტულობა, ფრ. შლეგელის აზრით, „ახალი" დრო-

---

[1] Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe... Bd. XVIII, s. 433.
[2] Schlegel Fr.—Seinprosaische yugendschriften. Hrsg, von I. Minor. Wien, Kõnegen. 1882. Bd. I, s. 210.
[3] Novalis—Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg, von P. Kluckhohn und R. Samuel. II auflage. Stuttgart, Kohlhammer. 1960. Bd. I, s. 10.
[4] ebenda. Bd. s. 390.

ის აზროვნების გამოხატვის ნიშანდობლივი ფორმაა. ფრაგმენტის პრინციპი უპირისპირდება სამყაროს სიმწყობრისა და დასრულებლობის იდეას. „Meine Philosphie ist System von Fragmenten“ — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი[1]. „Ein Fragment mug gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebunden Welt danz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Jgel“[2], სრულიად გარკვეულია ორგანული კავშირი რომანტიკოსთა ფილოსოფიის სუბიექტურ არსს, სტრუქტურასა და მის ფრაგმენტულ ფორმას შორის...

ფრ. შლეგელის ფილოსოფიური სისტემა ყალიბდება ობიექტურ-იდეალისტური (პლატონი — ჰემსტერჰიუსი) და პანთეისტური (გოეთე — ჰერდერის ესთეტიკა) მსოფლმხედველობრივი ტენდენციებისა და შელინგისა და შლაიერმახერის მოსაზრებების ზეგავლენით, რამთხვევით არ ახსენებს ხშირად ფრ. შლეგელი ჰემსტერჰიუსის სახელს, უწოდებს რა მას „მისტიკური ენის მჭონეს“. მისივე ზეგავლენით ავითარებს იდეას „სინთეტური გენიოსის“ შესახებ. ფრ. შლეგელის „პოეზიაზე საუბარში“ განსაკუთრებით იკვეთება სპინოზას სახე და მისი მნიშვნელობა რომანტიკული პოეზიისათვის: ფრ. შლეგელი იენის პერიოდში ლაპარაკობს სპინოზაზე, როგორც „დამახასიათებელ ფიგურაზე“, თუმცა გვიანდელი ფრ. შლეგელი, ფაქტობრივად, უარყოფს თავის ადრინდელ შეხედულებებს მასზე.

ჰერდერისა და გოეთეს სპინოზიზმი მეტად მნიშვნელოვანი წყაროა ადრეული გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი პოზიციების ჩამოყალიბების საქმეში[3]. ნოვალისი ამტკიცებდა, რომ ფილოსოფია ეს არის სრულიად რეალური იდეალიზმი, ანუ სპინოზიზმი. იგი დამყარებულია რწმენაზე. რწმენა კი განუყოფელია იდეალიზმისგან[4]. ნოვალისი სპინოზას ფილოსოფიას აძლევს მისტიკურ სულს. სპინოზას „სრულყოფილი ცოდნის“ იდეაში იგი ხედავს ყოველგვარი მისტიციზმის საფუძველს[5]. ა. შლეგელი თავის შრომებში ახდენდა ჰემსტერჰიუსის აზრების ციტირებას „ოქროს საუკუნის“ შესა-

---

[1] Kritische Friedrich-Schlegel – Ausgabe... Bd. XVIII, s. 100.

[2] Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe... Bd. II, s. 197.

[3] Bollacher M.—Der junge Studien Zur Goethe und Spinoza. Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturm und Drang, Tübingen, Niemeyer. 1969, s. 1—140. Timm H.—Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit. Bd. I. Die Spinozarenaissance. Frankfurt a/M. Klostermann, 1974, s. 275—338. Zimmermann R. Ch.—Das weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermeneutischen Tradition des 18. Jahrhunderts. München, 1969.Bd. I. s. 1—289.

[4] Novalis Schriften. Hrsg. von I. Minor., Iena, Diederichs, 1907. Bd. II. s. 182.

[5] ebenda, ...s. 282.

ხებ[1]. ჰემსტერჰიუსის ფილოსოფიის ზეგავლენა აშკარაა გოეთეს, ჰამანის, ჰერდერის, ნოვალისის, ძმები შლეგელების და შლაიერმახერის აზროვნების ფორმირებაზე. ჰემსტერჰიუსი არის „სულის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ძალის აღმომჩენი“. რ. ჰუხის აზრით, რომანტიკოსები არ იყვნენ პანთეისტები, მაგრამ არც სპირიტუალისტები იყვნენ. ღმერთი მათთვის არის სული, მაგრამ არა არამატერიალური. მათთვის წარმოუდგენელია ღმერთის გააზრება ბუნების გარეშე, რადგან ბუნება ანიჭებს წმინდა სულიერ პრინციპს ინდივიდუალობას[2]. მართლაც არ შეიძლება ვისაუბროთ გერმანული რომანტიზმის თეორიაში, მათ მსოფლმხედველობაში ტოტალურ სპინოზიზმზე. პანთეიზმი ერთი შემადგენელი ნაკადია, რომელიც სხვებთან ერთად ზემოქმედებას ახდენს იენის რომანტიზმის ფილოსოფიურ პრინციპების ფორმირებაზე.

რომანტიკოსებისათვის მნიშვნელოვანია არა ეთიკის ზოგადი, ფორმალური კატეგორიები, არამედ ყოველი ცალკეული ინდივიდის შინაგანი სამყარო, მათთვის არა აბსტრაქტული „მე“, არამედ ადამიანის პიროვნება ატარებს თავის თავში მთელს სამყაროს. სამართლიანად მიუთითებდა ჰეგელი, რომ რომანტიკულის ჰეშმარიტი შინაარსი არის აბსოლუტური შინაგანი ცხოვრება, ხოლო შესაბამისი ფორმა — სულიერი სუბიექტურობა.

შელინგი თავის ფილოსოფიაში ცდილობდა დაეძლია წინააღმდეგობა იდეალურსა და რეალურს, ბუნებასა და ადამიანს შორის. შელინგს ბუნება ესმის, როგორც სამყაროს მარად შემოქმედებითი ძირითადი ძალა, რომელიც წარმოშობს ყველა საგანს და აძლევს მათ ქმედების უნარს. მისი ფილოსოფიის ძლიერი მხარე, რომელიც შემდგომ უდიდეს გავლენას ახდენს ევროპული ხელოვნების განვითარებაზე, იყო წარმოდგენა ბუნებაზე, როგორც ობიექტურად არსებულზე, რომელშიც დაპირისპირებულნი ჰარმონიულად ერთიანდებიან. ბუნება იქცეოდა რეალურ ღირებულებად, განვითარების პროცესში აუცილებელ საფეხურად, სულის შეუგნებელ ფორმად. ადრეულ ეტაპზე შელინგი შორდებოდა ფიხტეს და აგრძელებდა სპინოზას ტრადიციებს, ეყრდნობოდა მისი თანამედროვე ბუნების მეცნიერებათა მიღწევებს.

ახალგაზრდა შელინგის ფილოსოფია მთელს სამყაროს, ბუნებას და ადამიანებს განიხილავს როგორც მუდმივ შემოქმედებას.

შლაიერმახერის შრომებში გამოიხატა ჰუმანისტური სამყაროს ყოვლისმომცველი ჰერეტის ძიებანი, რომელთა საფუძველი იყო ემო-

---

[1] Schlegel A. W. —Sämtliche Werke. Hrsg, von E. Böcking. Leipzig, Weidmanische Buchhandlung, 1946, Bd. V. s. 20.

[2] Huch R.—Die Romantik. Tübingen, Wunderlich. 1951, s. 408.

ციური აღქმა, ბუნების „გრძნობა“. შლაიერმახერი მიიჩნევდა, რომ სპინოზა იყო იდეალური მოაზროვნე, რომელიც ჰარმონიულად აერთიანებდა ზოგადს და ცალკეულს, „მე“-სა და ბუნებას. ჯერ კიდევ თანამედროვეებმა დაიხახეს შლაიერმახერის შრომებში „პანთეიზმის აპოლოგია“, შლაიერმახერის ახალგაზრდობის წლების პანთეისტურ აზროვნებაზე მიუთითებს ვ. დილტაი[1].

ძველი გერმანული რომანტიზმი „გახსნილი“ იყო მთელი სამყაროსათვის, რომელსაც ისინი გაიაზრებდნენ, როგორც ერთიან მთლიან, ბუნებრივ ორგანიზმს. პიროვნება ერთიანდებოდა კაცობრიობასთან, ბუნებასთან, რადგანაც თვითონ ბუნება ქმნიდა ადამიანს და იყო მისი შემოქმედებითი ძალის უმაღლესი გამოხატულება. ადამიანი საკუთარ თავს გაიაზრებდა უნივერსალური სამყაროს ნაწილად. ატარებდა ამ უნივერსალურს თავის თავში. იგი გრძნობდა ყველა საგნის „ჰარმონიას“ და თავად იყო ამ „დიდი კავშირის“ შემადგენელი ნაწილი. „ჩვენ ყველანი ყველაფერში ვართ“ — ამბობდა ნოვალისი. შემთხვევით არ ჩნდებოდა ნოვალისის ფილოსოფიაში შტურმერებისათვის კარგად ცნობილი ფილოსოფოსის ჰემსტერჰიუსის სახე, რომლის ფილოსოფიის გავრცელებას მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში ხელი შეუწყო ჰერდერმა და იაკობიმ. ჰემსტერჰიუსი აკრიტიკებდა გონებას, რომელსაც არ შეეძლო მოეცა ერთიანი, სინთეზური ცოდნა უნივერსუმის შესახებ. გონებას მან დაუპირისპირა შემეცნების გრძნობადი წყაროები და უპირველესად პოეზია: მხოლოდ პოეზიას შეუძლია დაინახოს და გამოაჩინოს უნივერსუმის დაფარული მხარე, მისი შინაგანი მთლიანობა, კავშირი მთელსა და ნაწილებს შორის. „პოეზია არის ფილოსოფიის გმირი“ — აღნიშნავდა ნოვალისი. ეს არის ფაქტობრივად უარის თქმა რაციონალიზმზე შემეცნების თეორიაში, სწორედ ამიტომ აინტერესებდა ჰერდერსაც, ძირითადად, ჰემსტერჰიუსის ფილოსოფია.

რ. გაბიტოვა თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „Философия немецкого романтизма“ აჯამებს გერმანული რომანტიკული ფილოსოფიის არსებით დამახასიათებელ ნიშნებს და სამართლიანად დაასკვნის, რომ ესაა კანტის კრიტიკა თანმიმდევრული სუბიექტივიზმის პოზიციებიდან, ფიხტეს კრიტიკა სპინოზას ფილოსოფიის ობიექტურ-იდეალისტურად გაგებული პოზიციებიდან, ფიხტესა და სპინოზას ფილოსოფიის სინთეზისაკენ სწრაფვა, „მთლიანობის“ პრობლემის დაყენება როგორც სუბიექტურისა და ობიექტურის სულისა

[1] Dilthey W.—Leben Schleiermachers. Berlin und Leipzig. 1922, s. s. 206—207.

და პუნების სინთეზისა, ასევე დიალექტიკის პრინციპის თეორიული გააზრების დაჭუმაცებული და არასისტემატური ცდა[1].

რომანტიკოსების ფილოსოფიური მეთოდის სირთულე ის იყო, რომ იგი შეიცავდა აშკარად მისტიკისა და ირაციონალიზმის ტენდენციას, მაგრამ ჩვენ ვლაპარაკობთ ელემენტებზე და არა ირაციონალიზმის ტოტალურ მასშტაბზე რომანტიზმში. აქედან გამომდინარე უკიდურესობად მიგვაჩნია პ. კლუკჰონის პოზიცია, რომ რომანტიზმი არის „ირაციონალიზმის მ-მდინარეობა[2]. თუ ჩვენ რომანტიზმში მხოლოდ ირაციონალიზმის გაგრძელებასა და დაგვირგვინებას დავინახავთ, მაშინ მას სწორედ ვერ გავიგებთ.

რომანტიკოსებისათვის ირაციონალური საწყისი არ ექვემდებარებოდა დისკურსიულ აზროვნებას და მისი წვდომა შეიძლებოდა მხოლოდ ინტუიტურად, შემოქმედებითს ექსტაზში, ღვთიურ განათებაში, სიყვარულში. სიყვარულში ყველაზე სრულიად შეეძლოთ რომანტიკოსებს წარმოედგინათ კავშირი ადამიანთა სულებს შორის. სიყვარული იყო უდიდესი საიდუმლო, რომელიც აერთებდა ადამიანს არა მარტო სხვა ადამიანებთან, არამედ ბუნებასთან. ისინი მიისწრაფოდნენ ლოგიკური, პოეტურ-ინტუიტური, მისტიკურ-რელიგიური ცოდნისაკენ. ფიხტეს რაციონალურ-ლოგიკური „მე“ რომანტიკოსებთან გარდაიქმნება პოეტურ, მგრძნობიარე „მე“-დ, გენიალურ პოეტურ სულიერ ცხოვრებად.

გერმანელი მკვლევარი ო. ვალცელი მიუთითებს შტურმერთა და რომანტიკოსთა დამოკიდებულების შესახებ „das Unbewußte“-სადმი და მიიჩნევს, რომ ორივე მოძრაობისათვის იგი იყო „წმინდა“ („heilig“). ამავე დროს აღნიშნავს იმის შესახებაც, რომ რომანტიზმში მეტად ხდება გრძნობის გაშუქება გონების სინათლით[3]. მოსაზრება სრულიად სამართლიანად მიგვაჩნია, თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ სწორედ ეს „Unbewußtheit“ ხიბლავს ადრეულ რომანტიზმს შტურმერებთან. მაგრამ თუ წარმოვიდგენთ რომანტიზმს, როგორც თვისობრივად ახალ საფეხურს გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, რომელიც უშუალოდ ვაიმარულ კლასიკასთან და მთლიანად გერმანულ განმანათლებლობასთან უშუალო, მჭიდრო კონტაქტებში ყალიბდება, თუ წარმოვიდგენთ მას როგორც „შტურმისა“ და კლასიკის სინთეზს, მაშინ შეიძლება ვთქვათ რომ, რომანტიზმში

---

[1] Габитова Р. М.—Философия немецкого романтизма. М., 1978, «Наука», с. 282.

[2] Kluckhohn P.—Die Auffassung der Liebe im 18. Iahrhundert und in der Romantik. Halle (Saale) Niemeyer. 1931, s. 228.

[3] Walzel O.—Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Wildpark—Potsdam. Athenaion. 1930. Bd. II, s. 3.

შედარებით მეტია გონებისმიერი ელემენტები, რაც იმას სრულადაც არ ნიშნავს, რომ შტურმერთა ესთეტიკაში ისინი არ არსებობენ.

რომანტიკოსთა შეხედულებები გზას უხსნიდა სამყაროს განსულიერებას, ბუნების პანთეისტურ განდიდებას. რომანტიკოსების ოვალში ყდებოდა ბუნებრივის გაღმერთება, ბუნება და ბუნებრივი იყო ჰეშმარიტი და მშვენიერი. იგი მაღლდებოდა სოციალურ ურთიერთობებს ზე. არსებული ცხოვრების არსი რომანტიკოსების შემოქმედებაში გამოდიოდა მისტიფიცირებული სახით და იქცეოდა მომავლის „წინასწარმეტყველურ“ განცხადებად, ნაცვლად იმისა, რომ იგი განხილულიყო როგორც საზოგადოების ობიექტური დიალექტიკის შედეგი. ჰ. კორფი კარგად შენიშნავს, რომ „შტურმის“ შინაგანი სული იყო ბუნების, როგორც ცოცხალი მთლიანობის, შეგრძნება, რომელიც მუდმივ ქმნადობასა და კვდომაში, უსასრულო შემოქმედებასა და ცვალებადობაში ახდენდა საკუთარი თავის რეალიზებას.

მისტიკური ნოვალისისათვის არის ადამიანის საუკეთესო მისწრაფებების იდენტური, ყოველივე იმის იდენტური, რაც სცილდება ყოველდღიურობის, ცხოვრებისეულობის ფარგლებს. „რა საგანი შეიძლება იქნას განხილული მისტიკური თვალსაზრისით? რელიგია, სიყვარული, ბუნება, პოლიტიკა, ყველაფერს განსაკუთრებულს აქვს ურთიერთმოკიდებულება მისტიკურთან“ — აღნიშნავდა იგი „ლოგოლოგიურ ფრაგმენტებში“. ნოვალისი ამკვიდრებს მისტიკურს, როგორც შემეცნების უმაღლეს სახეს, ან შემეცნების ტიპს, რომელიც თავის თავში ახდენს ლოგიკური და ინტუიციური აზროვნების სინთეზირებას. ფილოსოფია, ნოვალისის აზრით, განასახიერებს მისტიკურის ყოვლისმომცველ იდეას. მთელს რომანტიზმს გამოკვეთილ ხაზად გასდევს სწრაფვა ტრანსცენდენტურისაკენ, რელიგიურისაკენ. „რელიგიურით“ ადრეულ რომანტიზმში ცდილობდნენ. აღენიშნათ თავიანთი „უნივერსალური“ მსოფლმხედველობის განსაკუთრებული სირთულე, რომელსაც უნდა გაეერთიანებინა ფილოსოფიური და პოეტური, რაციონალური და ემოციური აქტივობა და მჭვრეტელობა. ცხოვრების უსასრულობის შეგრძნება, მისი მუდმივი სრულყოფა, უნივერსალური კავშირები — ეს ყველაფერი რომანტიკოსებისათვის იყო რელიგიური გრძნობა, რომანტიკოსთა შემეცნებაში ზოგჯერ „რელიგიურის“ იდენტიფიცირება ხდებოდა უმაღლესი ხარისხის „შთაგონებასთან“. ფრ. შლეგელი აღნიშნავდა, რომ ადამიანის ყოველგვარი დამოკიდებულება უსასრულოსთან არის რელიგია. ვაკენროდერთან „რელიგიური“ იძენს „ანტირაციონალისტურის“, „ინტუიტურის“, „უშუალოს“, „მთლიანის“ მნიშვნელობას. შლაიერმახერისათვის რელიგიის უმაღლესი საფეხური — ეს არის სამყაროს, როგორც სისტემის, გაგება.

ადრეული გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენელთა ფილოსოფიური შეხედულებანი გვეხმარება, გავარკვიოთ მათი ესთეტიკური იდეალის თავისებურება, რომანტიკოსები ქმნიდნენ არა ფილოსოფიურ სისტემას, არამედ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურს, რომელშიც ესთეტიკური უფრო არსებითი ხასიათისა იყო და წარმატებებსაც აქ უფრო მიაღწიეს, ვიდრე ფილოსოფიის სფეროში. პიროვნების სრული თავისუფლება, მისი შემოქმედებითი პოტენციის გათავისუფლება, ამ პოტენციის უსაზღვრო სიძლიერის რწმენა — არის იენის სკოლის რომანტიკოსთა იდეალი. „Die Ästhetik ist die Philosophie über den ganzen Menschen“[1] — აღნიშნავდა ფრ. შლეგელი. იენის რომანტიზმს ღრმა ფესვები ჰქონდა გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების, ესთეტიკისა და ლიტერატურის ეროვნულ სპეციფიკაში.

რომანტიკული მსოფლმხედველობის მიხედვით არაფერი არ არსებობს დასრულებული სახით, სამყარო არის ცოცხალი, დინამიური მთლიანობა, რომელშიც ყველაფერი ურთიერთდაკავშირებულია, ყველაფერი მოძრაობს და ურთიერთზემოქმედებს ყოვლისმომცველ სპონტანურ მოძრაობაში. ამით ემსგავსება რომანტიზმის ფილოსოფია გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიას, რომელთან მჭიდრო ურთიერთობაში ჩამოყალიბდა იენის რომანტიკოსებთან სამყაროსა და ხელოვნების დიალექტიკური და ისტორიული (ანუ „ორგანული“) კონცეპცია. ეს „ორგანული თეორია“ გამსჭვალავს რომანტიკოსების ესთეტიკასაც. გარკვეულად შეიძლება ვილაპარაკოთ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობის სინთეტურობაზე, რისი საშუალებითაც ისინი აღმოაჩენენ განმანათლებლების მხატვრული შემეცნებისათვის უცნობ ცხოვრების სფეროებს. ვერ დავეთანხმებით დ. ნალივაიკოს მოსაზრებას, რომელსაც იგი გამოთქვამს სტატიაში „Романтизм как эстетическая система“. ავტორი თავდაპირველად სამართლიანად მიუთითებს, რომ „ორგანული თეორია“ გამსჭვალავს რომანტიკოსთა ფილოსოფიას და ესთეტიკასაც, მაგრამ შემდგომში ამ თეზისის განვითარებისას ეხება რა წინა ეპოქების (აღორძინებისა და განმანათლებლობის ჩათვლით) მხატვრულ შემოქმედებას, აღნიშნავს რომ რომანტიზმისათვის სრულიად მიუღებელი იყო წინა პერიოდების მხატვრული შემოქმედების „მეთოდოლოგია“, რომ ადრეული პერიოდის გერმანელ რომანტიკოსებთან არ არის იდეალისა და სინამდვილის მკვეთრი დაპირისპირება[2].

რომანტიკოსები ქმნიან ახალი, უნივერსალური ხელოვნების თეორიას, რომელსაც „რომანტიკულს“ უწოდებენ. „ანტიკურისა“ და

---

[1] Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe... Bd. XVIII, s. 207.

[2] Наливайко Д.—«Романтизм как эстетическая система. В кн.: «Вопросы литературы», 1982, №. 11, с. 164—168.

„რომანტიკულის“ დაპირისპირება არის რომანტიკული ესთეტიკის ერთი მთავარი თემა, სადაც აშკარად ჩნდება, თუ რას ნიშნავს „ახალი“ რომანტიზმის თეორიაში.

მცირეოდენი ისტორიული ექსკურსი „რომანტიკულის“ ცნებასთან დაკავშირებით:

ოქსფორდის დიდი ლექსიკონის მონაცემით ცნება „romantik“ პირველად რეგისტრირებული იქნა 1659 წელს. იგი მე-17 საუკუნეში ნიშნავდა „წარმოსახულს“, „ფანტასტიკურს“. მე-17 საუკუნის დასასრულის გერმანული ლექსიკონი სიტყვას „romatiseh“ ხსნის როგორც „fabelhaft“ — „ზღაპრული“. მე-17 საუკუნის ბოლოსა და მე-18 საუკუნის დასაწყისში გერმანულსა და ინგლისურ ენებში „romantik“ აღიქმება როგორც ნაწარმოები სიტყვა „roman“-იდან მისი ძველი ლიტერატურული მნიშვნელობით — ესაა „თხრობა“. „გადმონაგონი“. რ. ბუდაგოვი ავითარებს მოსაზრებას, რომ სიტყვები romantik, romantisch, romantique, მე-18 საუკუნის შუა ხანებამდე დაკავშირებული იყო roman-ის შუასაუკუნეობრივ გაგებასთან[1]. ავტორი იხსენებს რენე ჟირარდენს და ჟ. ჟაკ რუსოს, რომლებთანაც 1777 წელს გვხვდება ტერმინი „romantique“ ასეთი მნიშვნელობით: „მომხიბლველი თავისი არაჩვეულებრივობით, ზღაპრული“. რ. ბუდაგოვი არაფერს ამბობს გერმანელ თეორეტიკოსებზე გერსტენბერგზე, ჰერდერზე, ლენცზე, რომლებთანაც გაცილებით ადრე გვხვდება ეს ტერმინი (რომ აღარაფერი ვთქვათ ი. კანტზე, რომელიც 1764 წელს იყენებს ტერმინს „romanisch“ — „ამაღლებულისა“ და „მშვენიერის“ მნიშვნელობით). სიტყვა „რომანტიკული“ ჰერდერს ხვდება ინგლისური „წინარომანტიზმის“ წარმომადგენლის თომას უორტონის წიგნში — „ინგლისური პოეზიის ისტორია მე-12 საუკუნიდან მე-16 საუკუნის ბოლომდე“, სადაც შუა საუკუნეების პოეზიის აპოლოგიაა მოცემული, ჰერდერი თავის შრომებში იყენებს ამ ტერმინს შუა საუკუნეების პოეზიისა და ლიტერატურის დასახასიათებლად[2]. ეს ტერმინი უკვე გარკვეული ფსიქოლოგიური განწყობილების გადმოსაცემად გვხვდება ჰერდერის შრომებში: „შექსპირი“ და „პლასტიკა“, თავისი გმირის რომანტიკულობაზე ლაპარაკობს ლენცი „მენოზას თვითრეცენზიაში“. ლენცს „რომანტიკული“ ესმის როგორც „იშვიათი“, „არაჩვეულებრივი“. რ. ულმანის გამოკვლევით ტერმინი „რო-

[1] Будагов Р. А.—Из истории слов: романтический и романтизм. В кн.: Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1968, т. XXVII, вып. 3, с. 247.

[2] Herders sämtliche Werke in 33 Bänden. Hrsg, von B. Suphan. Berlin, 1878. Bd. IV, s. 360—361. Bd. XII, s. 383—385.

მანტიკული“ გვხვდება აგრეთვე ვილანდთან[1]. მე-18 საუკუნეში ტერმინი „რომანტიკული“ უკვე შეიცავს ადამიანის გრძნობადი აღქმის უხარის მნ-შვნელობას და გამოიყენება ბუნების მშვენიერების გამოსახატავად. იგი ნიშნავს ფანტასტიკურს, იდუმალს, რაც პოეზიის აუცილებელი ელემენტი უნდა იყოს. ეს ფაქტიურად ახალი ესთეტიკური ღირებულების აღნიშვნაა, რომელიც უპირისპირდება კლასიციზმის „უნივერსალურსა“ და „გონიერ იდეალს“.

რომანტიზმის პირველი თეორეტიკოსები სხვადასხვაგვარად გაიაზრებდნენ ამ ტერმინს, აფართოებდნენ ამავე დროს მის ტიპოლოგიურ მნიშვნელობას, ორიენტაციას იღებდნენ შუა საუკუნეებისა და თანამედროვეობის ხელოვნებაზე (განსხვავებით კლასიცისტებისაგან). ისინი ამ დროის ქრისტიანული ევროპის ლიტერატურას განიხილავდნენ როგორც „რომანტიკული“ და დიდ რომანტიკოსებად თვლიდნენ დანტეს, შექსპირს, კალდერონს, სერვანტესს.

ჰეგელი ესთეტიკაში აღნიშნავდა, რომ რომანტიკულის ჭეშმარიტი შინაარსი არის აბსოლუტური შინაგანი ცხოვრება და მისი შესატყვისი ფორმა კი სულიერი სუბიექტურობა, რომელიც აღწევს დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებას.

რომანტიზმის ესთეტიკაში „რომანტიკულის“ ცნება შემოიტანა ფრიდრიხ შლეგელმა, მაგრამ ამ ცნების შინაარსი მასთან არაერთგვაროვანია და გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის. თავის შრომაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ ფრ. შლეგელი სიტყვას „romantisch“ ისევე იყენებს, როგორც ვილანდი, ან სხვა მისი უფროსი თანამედროვენი. (ე. ი. როგორც „ზღაპრული“, „სათავგადასავლო“). ე. ბელერის აზრით „das Romantische“ ფრიდრიხ შლიგელისათვის 1797 წლიდან ხდება „Lieblingswort“[2].

ფრ. შლეგელთან მხოლოდ „პოეზიაზე საუბარში“ იძენს „რომანტიკულისა“ და საერთოდ რომანტიზმის გაგება უფრო გარკვეულ ისტორიულ მნიშვნელობას. იგი „ათენეუმის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში „რომანტიკულ“ პოეზიას უწოდებს „პროგრესულ უნივერსალურ პოეზიას“. „რომანტული“ ანუ „რომანტიკული“, ფრ. შლეგელის აზრით, უდრის ყოველივე ფანტასტიკურს, არაჩვეულებრივს, რომელიც ეპოქის მსგავსად შეიძლება იყოს მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკე, ეპოქის სურათი, მას შეუძლია იფარფატოს პოეტური რეფლექსიის ფრთებზე. იგი

---

[1] Ullmann R. von.—Der Begriff «Romantisch». in Begriffs Begriffsbestimmung der Romanfik. Hrsg. von H. Prang. Darmstadt. Wissenschaftliche. Buchgesellschaft. 1968, s. 148.

[2] Behler E.—Kritische Gedanken zum Rergiff der Europäischen Romantik. Frankfurt a./M. Athenäum. 1972, s. 8.

ოავისუფალია რეალური და იდეალური ინტერესისაგან. მხოლოდ იგია უსასრულო და თავის ძირითად კანონად მიიჩნევს იმ შემოქმედის თავისუფლებას, რომელიც არავითარ კანონს არ სცნობს. პოეზიის რომანტიკული ჟანრი არის თავად პოეზია, როგორც ასეთი, რადგან ყოველი პოეზია უნდა იყოს და არის კიდეც რომანტიკული.

ფრ. შლეგელის ამ მოსაზრებაში ჩამოყალიბებულია რომანტიკული ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნიშნები: შემოქმედის თავისუფლება, ცხოვრების ასახვის უნივერსალობა, შემოქმედება, როგორც გარემომცველი სამყაროს სარკე, ეპოქის სურათი.

ი. პოპოვი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ რომანტიკულის გაგება ფრ. შლეგელის ესთეტიკურ კონცეპციაში ორმაგ აზრს იძენს. ერთის მხრივ, ეს არის ისტორიული ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს ახალ ევროპულ პოეზიას, განსხვავებულს ანტიკურისაგან და, მეორეს მხრივ, ეს არის ყოველი ჭეშმარიტი პოეზიის მუდმივი ელემენტი, ელემენტი წარსული კულტურისა, რაც შეიძლება იქცეს ნიმუშად მომავალი დროის ახალი პოეზიისა და კულტურის შესაქმნელად[1].

„რომანტიკულია სწორედ ის, რაც სენტიმენტალურ შინაარსს ანიჭებს ფანტასტიკურ ფორმას" — აღნიშნავდა ფრ. შლეგელი და მიუთითებდა რომანტიკული ფანტაზიის არსებობაზე არიოსტოსთან, სერვანტესთან, შექსპირთან. სტატიაში „ბერძნები და რომაელები" იგი ლაპარაკობს ტასოს, პულჩის, რიჩარდსონის, ვილანდის „რომანტიკულ" პოეზიაზე, დანტეს შემოქმედება და შუა საუკუნეების პოეზია მისთვის ასევე „რომანტიკულია". რომანტიკული პოეზიის დანიშნულება ისაა, რომ კვლავ გაამთლიანოს პოეზიის დანაწევრებული სახეები და შეუთანადოს იგი ფილოსოფიასა და რიტორიკას, მან ერთმანეთში უნდა გადახლართოს და შეაერთოს პოეზია და პროზა, გენიალობა და კრიტიკა, ხელოვნური და ბუნებრივი პოეზია. მან ცხოვრება და საზოგადოება უნდა აქციოს პოეტურად. იგი ყველაფერს მოიცავს, რაც პოეტურია, მოყოლებული ყველაზე დიდი, სისტემური ფორმის მქონე ნაწარმოებებიდან დამთავრებული ამოსუნთქვით თუ სიყვარულის აღიარებით, რომელიც ბავშვური მიამიტობითაა გამოხატული. რომანტიკული პოეზიის არსი არის ისეთი მუდმივი განვითარება სრულ სიმწიფემდე რომ არ მივიდეს. ამ არსის გაგება შეუძლებელია რაიმე თეორიის საშუალებით და მხოლოდ წინასწარმეტყველის ნიჭით დაჯილდოებულ კრიტიკოსს შეუძლია ეაბედოს მისი იდეალის დახასიათება.

---

[1] Попов Ю. Н.—Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля. В кн.: Фридрих Шлегель—Эстетика. Философия. Критика. Т. I. М., 1983, «Искусство», с. 21.

თუ ფრ. შლეგელთან შედარებით ბუნდოვანი და ძნელაღგასარკვევი იყო ტერმინი „რომანტიზმი“, მისი ძმა — ა. შლეგელი „რომანტიკულს“ განიხილავს ისტორიულ ასპექტში და ფუნდამენტურ მნიშვნელობას ანიჭებს ძველი ანტიკური და ახალი ეპოქის ხელოვნებათა დაპირისპირებას. ანტითეზა. „ანტიკური-რომანტიკული“ ა. შლეგელთან ერთდროულად არის ისტორიული და თეორიული ხასიათის დაპირისპირება, რომლის გადაჭრა ტრანსცენდენტური იდეალიზმის საშუალებით შეიძლება. ტრანსცენდენტური იდეალიზმის წინასწარმეტყველად კი ა. შლეგელს ჰემსტერჰიუსი მიაჩნია. ანტიკური ხელოვნების და პოეზიის დამახასიათებელ ნიშნად შლეგელი მიიჩნევს პლასტიკურობას, თანამედროვესი კი — ფერწერულობას. ძველი პოეზია მყარად დგას რეალურ ნიადაგზე, ახალი რომანტიკული პოეზია კი მერყეობს მოგონებებსა და წინათგრძნობებს შორის, ახალი დროის პოეზიაში გრძნობა უფრო ღრმაა, ფანტაზია — უხორცო... ძველს ახასიათებს ბუნებრივი ჰარმონიულობა, ახალი — შინაგანად გაორებულია სულიერსა და გრძნობადს შორის, იგი მიისწრაფვის უსასრულობისაკენ იდეალთან მიახლოვების გზით. ახალ რომანტიკულ პოეზიაში ყოველგვარი დაპირისპირებულობა ერთმანეთში ითქვიფება: ბუნება და ხელოვნება, პოეზია და პროზა, სერიოზული და კომიკური, მოგონება და წინათგრძნობა, სულიერი და გრძნობადი, მიწიერი და ცური, სიცოცხლე და სიკვდილი. რომანტიკულ პოეზიას იდუმალი სწრაფვა აქვს ქაოსისადმი, იგი ფრაგმენტულია (ჩანს ფრაგმენტული), მაგრამ გაცილებით ახლოა სამყაროს იდუმალებასთან.

„არაფერია უფრო რომანტიკული, ვიდრე ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ სამყაროს და ბედს“ — წერდა ნოვალისი[1]. ამ რომანტიზებულ სამყაროში გამოავლენს ადამიანის პიროვნება თავის მაგიურ პოტენციალს, მის სულს გააჩნია უნარი — ამაღლდეს ყოფითობაზე, სამყაროს ყოველდღიურ აღქმაზე, ჩასწვდეს მის საიდუმლოს, „დაფარულ“ აზრს — ეს ყოველივე ადამიანის სულის მაგიური ძალის გაცხოველებაა.

ნოვალისის „მაგიური იდეალიზმის“ კონცეფცია ნიშნავდა „სამყაროს რომანტიზაციას“, „რომანტიკული“ ნოვალისისათვის არის რეალურისა და იდეალურის შეერთება, ყოველდღიურისა და ყოფითის ამაღლება ტრანსცენდენტურამდე, სამყარომ თავისი თავდაპირველი აზრი უნდა შეიძინოს რომანტიზაციის საშუალებით, რომანტიზაცია — ხარისხობრივი პოტენცირებაა („Romantisieren ist nicht als eine qualitative Potenzierung“). ნოვალისი ყოველდღიურობას, ყოფიე-

[1] Novalis Schriften. Hrsg, von I. Minor. Jena, Diederichs, 1907. Bd. III. S. 387.

რებას, პროზაულს, ახვევს საიდუმლო გარსში: „ცნობილსა და გასაგებს მე ვანიჭებ გაუგებრის მომზიდველობას, საბოლოოს, სასრულს ვანიჭებ უსასრულოს აზრს. ეს არის რომანტიზაცია“ — აღნიშნავდა იქვე. საგნების ახლებური გააზრება მათ რომანტიკულ კოლორიტს ანიჭებს. მათ ჩვენ ვცნობთ კიდეც და ვერცა ვცნობთ, ნაცნობისა და უცნობის, აშკარასა და საიდუმლოს შერევას თვლიან რომანტიკოსები განსაკუთრებით ფასეულ, გამომსახველ მოვლენად ხელოვნებაში. მაგიური იდეალიზმის არსი ითხოვს აზრების გადაქცევას საგნებად, საგნებისა კი აზრებად, იდეალურისა — რეალურად, რეალურისა კი იდეალურად. „ორივე ოპერაცია იდეალისტურია, ის ვინც სრულყოფილად ფლობს ორთავეს, არის მაგიკური იდეალისტი“[1].

რომანტიკოსების ფილოსოფიურ ესთეტიკურ თეორიას ახასიათებს დიალექტიკის ელემენტები — მოვლენათა აღქმა მათ ურთიერთკავშირში, ადამიანთა ერთობლიობიდან ისინი გამოჰყოფენ ცალკეულ ინდივიდუუმებს, რომელთაგან ყოველი, მათი აზრით, თავის თავში ატარებს სამყაროს. ცალკეულ ინდივიდთა ყოველმხრივი განვითარების გზით შეიძლებოდა ჰარმონიული, ყოვლისმომცველი უნივერსუმისაკენ სვლა, სუბიექტის აქტივობა იქცევა თვითმიზნად, და იგი საფუძვლად ედება „რომანტიკულ ირონიას“: თუ ყველაფერი არსებობს მხოლოდ სუბიექტის სულიერი მოღვაწეობის წყალობით და შეიძლება მის მიერვე განადგურდეს, მაშინ ყველაფერი არსებული მოჩვენებითია, და მას არ შეიძლება სერიოზულად მოეპყრო. ეს არის რომანტიკული ირონიის არსი, რომელიც მიზნად ისახავდა პროზაული ყოველდღიურობის დაძლევას, სინამდვილეში კი ახდენდა მხოლოდ რეალურ წინააღმდეგობათა დაფიქსირებას და მაღლდებოდა ამ სინამდვილეზე მხოლოდ სუბიექტის (ანუ შემოქმედის) ცნობიერებაში.

მთავარი და სპეციფიკური პრობლემა იენის რომანტიზმის თეორიაში არის პიროვნების პრობლემა, რომლის ირგვლივ თავს იყრის მათი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციების ყველა დანარჩენი ასპექტი: არის რომანტიზმის მსოფლმხედველობის „აბსოლუტური, უძრავი წერტილი“. ფრ. შლეგელი „ტრანსცენდენტურ ფილოსოფიაში“ აღნიშნავს, რომ მისი ფილოსოფიური აზროვნების საწყისი არის ადამიანი.

პიროვნებაში ხედავენ რომანტიკოსები განუსაზღვრელი შემოქმედებითი პოტენციის წყაროს. ობიექტური ყოფის, არსებობისა და განვითარების ყველა კანონზომიერება რომანტიკოსთა წარმოდგენაში განისაზღვრებოდა ცალკეული პიროვნების სულიერი მოღვაწეობით.

[1] ebenda, Bd. II, s. 301.

„პიროვნება — საზოგადოების“ რთულ კომპლექსში რომანტიკოსებმა მახვილი გადაიტანეს პირველ კომპონენტზე, ადამიანის შესაძლებლობების უსაზღვრო რწმენა, ამ შესაძლებლობების რეალიზაციაზე მისი სუვერენული უფლებები — ეს, იყო ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის მიერ წამოყენებული თავისუფლების პოლიტიკური იდეის ფილოსოფიურ-თეორიული ტრანსფორმაცია, მაგრამ გერმანიის სოციალურ-ისტორიული სიტუაციის სპეციფიკის გამო ეს დიდი რომანტიკული ენერგია მხოლოდ „შიგნით“ მიემართებოდა, სულიერი სფეროთი იფარგლებოდა.

იენის რომანტიზმის თეორიაში ადამიანური ყოფის სასრულობა გადაუჭრელ წინააღმდეგობაშია ადამიანური სულის მისწრაფებათა უსაზღვროებასთან. ამას უკავშირდება ინდივიდუალიზმის საკითხი რომანტიკოსთა თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა სისტემაში. ცალკეული პიროვნების, სუბიექტის განდიდება შინაგანი „მე“-ს საშუალებით, არსებულის შეცნობისაკენ სწრაფვა არსებითი ნიშანია მათს თეორიაში. ბუნება, სიყვარული, ფანტაზია — ეს თემატიკა არის ადამიანური პიროვნების არსის შემეცნების გზა, ბუნება რომანტიკოსებისათვის არის ცოცხალი, ორგანული მთლიანობა. ეს შეხედულება შელინგის ფილოსოფიის ზეგავლენის ნაყოფი იყო. რომანტიკოსები მიისწრაფვოდნენ ინდივიდუალობა გრძნობადსა და სულიერ სამყაროში შეერთებინათ ბუნების პანთეისტურ გაგებასთან. სიყვარული იენის რომანტიკოსებთან არის უნივერსალური კოსმიური ძალა, რომელიც ერთ მთლიანობად კრავს ადამიანს და ბუნებას, სასრულს და უსასრულოს, სულიერს და გრძნობადს, სიყვარული იდეალურია, მაგრამ იგი ვლინდება რეალურში, ქალისადმი სრულიად მიწიერ სიყვარულში. გრძნობად სიყვარულში მჟღავნდება მსოფლიო სიყვარული და აქ ჩნდება სიყვარულის ნამდვილი არსი.

ხელოვნებისა და შემოქმედის, შემოქმედებითი თავისუფლების თემა, დებულება ხელოვნების გარდამქმნელი როლის შესახებ — არსებითია რომანტიკოსების ესთეტიკაში, რომანტიკული ხელოვნების ინტერესი შინაგანი სულიერი სამყაროსადმი განსაზღვრა რწმენამ, რომ თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ ინდივიდუალური სულიერი ცხოვრების ფარგლებში. რომანტიკოსებთან ძლიერია მოთხოვნა ადამიანური გრძნობის რეაბილიტაციისა, ბედნიერების, ინდივიდუალური ცხოვრებისეული ტკბობის მოთხოვნა. შემოქმედებით პროცესში წინა პლანზე მოდის ინტუიცია, წარმოსახვა, ფანტაზია — ინდივიდუალური საწყისი მხატვრულ შემოქმედებაში. ხელოვნების შემოქმედებითი თავისუფლების თემა თავს იჩენს იენის რომანტიზმში — „რომანტიკული ირონიის“ კონცეპციაში; შემოქმედის თავისუფალი ფარფატი თავის ნაწარმოებს მიღმა არის ირონიის სული,

რომელიც შემოქმედ-გენიოსს უკავშირდება. ირონია არის შემოქმედებითი გენიის დამახასიათებელი ნიშანი.

ხელოვნების არსი, რომანტიკოსების აზრით, არის კრიტიკული თვითშემეცნება, აბსოლუტური თავისუფლების იდეა, მუდმივი მოძრაობის იდეა. რომანტისების თეორიაში ჩნდება უსასრულო ურთიერთგადასვლები ხელოვნების ცალკეული სახეებისა ერთურთში, ჩნდება ესთეტიკური ფორმების ურთიერთკავშირი.

რომანტიკოსები აფართოვებენ ხელოვნების შესაძლებლობებსა და ამოცანებს, ხელოვნების ზემოქმედების შესაძლებლობას სინამდვილეზე, გზას უხსნიან ფანტასტიკურს, სუბიექტურს.

რომანტიკულმა ესთეტიკამ შექმნა სილამაზის საკუთარი კრიტერიუმი. რომანტიკოსებისათვის „ახალი“ — ეს იგივე მშვენიერია, შემოქმედის ტალანტი რომანტიკოსებისათვის არის უნარი გამოსახონ „ახალი“ ადამიანურ სამყაროში, იგრძნონ ცხოვრებაში შემოსული ახალი ძალები. მხოლოდ გამოცხადებას, განათებას, ინტუიციას შეუძლია მიიყვანოს ადამიანები ცხოვრების საიდუმლოებათა შეცნობამდე.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რომანტიკოსთა ისტორიზმი — საზოგადოებრივი პროცესების ისტორიული აღქმა. რომანტიკოსები აღიქვამენ სამყაროს გამუდმებულ მოძრაობაში, ცვალებადობასა და კონფლიქტების მწვავე დინამიკაში. იენის რომანტიზმის თეორიაში ისტორიზმის პრინციპის ერთ-ერთ გამოხატულებას წარმოადგენს მათი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ძირითადი იდეა უსასრულოს შესახებ. ამავე წრეში ექცევა რომანტიკოსების მიერ ანტიკურობის, შუა საუკუნეების, ეროვნული ისტორიის, ფოლკლორის ენის საკითხების გააზრება.

ახალი ხელოვნების პრინციპების დამკვიდრებისას რომანტიზმის თეორეტიკოსები აკრიტიკებენ განმანათლებელთა რაციონალისტურ ესთეტიკას და კლასიციზმის საფუძვლებს, მათ ჟანრობრივ რეგლამენტაციას, წესებსა და კანონებს. ქმნიან დრამის რომანტიკულ თეორიას. აშკარად იკვეთება რომანტიკოსებთან შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალური გაგების ელემენტები, რაც ორგანულად უკავშირდება „ღვთაებრივი გენიალობის“ კულტს.

რომანტიკოსებისათვის ძალზედ მნიშვნელოვანი ტენდენციაა ეროვნული კულტურის წყაროებთან დამოკიდებულება, ეროვნული, თვითმყოფადი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შექმნა.

ცხადია, რომანტიზმის თეორიის ცალკეულ წარმომადგენელთა მოსაზრებები არ შეიძლებოდა სრულიად იდენტური ყოფილიყო. დავასა და წინააღმდეგობებში იკვეთებოდა საერთო კონტურები და

იენის რომანტიზმის თეორიული პოსტულატები თანდათან მკვიდრდებოდა.

ესთეტიკის ძირითადი პრობლემა — ხელოვნების შეფარდება სინამდვილესთან რომანტიკოსებთან გადაჭრილია იდეალისტურ პლანში. ამავე დროს ხელოვნების ეს კონცეპცია იყო ბურჟუაზიული სინამდვილის უარყოფის საშუალება. რაც მთავარია, ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიულ-ესთეტიკურ პოზიციებში შენარჩუნებულია განმანათლებლობის პროგრესული ტენდენციების საგრძნობის ნაწილი, ოღონდაც ბევრ რაიმეს უკვე სრულიად სხვა მასშტაბი ენიშება.

მკვლევარი ა. კოსტერი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ შტურმერების პროგრამა რომანტიზმის პერიოდში ხელახლა გამოჩნდა[1]. შეიძლება ვილაპარაკოთ „გადასვლისა და დამაკავშირებელ წერტილებზე“ ადრეულ გერმანულ რომანტიზმსა და განმანათლებლობას შორის. შტურმის ესთეტიკის კვალი შეიძლება მოძებნილი იქნას ადრეული გერმანული რომანტიზმის მთელი განვითარების მანძილზე. შტურმში თავის მხრივ ყველგან იგრძნობა მომავალი რომანტიზმის ჩანასახები.

რა დასკვნები შეიძლება გაკეთდეს შტურმისა და იენის რომანტიზმის სოციალურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური საფუძვლების ზოგადი შეპირისპირებითი ანალიზის შედეგად?

„ქარიშხლისა და შტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები და ადრეული გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურული თეორია ესთეტიკური აზროვნების ერთი მთლიანი ისტორიული პროცესის ნაწილებია, რომლებშიაც რეალური ცხოვრების სირთულეები სპეციფიკური ფორმით იხატება. აქ ვგულისხმობთ საერთოდ ესთეტიკურ-თეორიული აზროვნების შეფარდებით დამოუკიდებლობას, მათი ჩამოყალიბებისა და განვითარების იმანენტურ კანონებს, შინაგან ლოგიკას, კავშირს ეპოქის ფილოსოფიურ აზროვნებასთან და წინა პერიოდის ესთეტიკური აზროვნების ტრადიციებთან. ორივე მიმდინარეობა დინამიური, წინააღმდეგობრივი და ცვალებადია.

როგორც შტურმერთა, ასევე ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიულ შეხედულებათა წარმოშობის საფუძველი არის საერთო-ევროპული და საკუთრივ სპეციფიკურ-გერმანული ვითარება. საინტერესოა ის გარემოება, რომ ამ კომპლექსის პირველი შემადგენელი ნაწილი არსებით ცვლილებას განიცდის: მე-18 საუკუნის 70-იანი წლებში ხდება მთელი ევროპული ბურჟუაზიის კლასობრივი თვითდამკვიდრება. მიმდინარეობს მზადება რევოლუციისათვის, საერთო

[1] Köster A.—Die deutsche Literatur der Aufklarungszeif. Heidelberg, Universitätsbuchhandlung. 1925, s. 244.

წინარეევოლუციური განწყობილებისა და საზოგადოებრივ-სამოქალაქო იდეალების გააქტიურება, რაც „შტურმის“ იდეოლოგიური საფუძველია. რომანტიზმის წარმოშობისათვის კი განმსაზღვრელი ხდება უკვე მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური აქტის — პირველი დიდი ფრანგული რევოლუციის შედეგები. ე. ი. საერთო ევროპული პოლიტიკური ფონი იცვლება და თანაც არსებითად, რადიკალურად, მაგრამ უცვლელი რჩება ლოკალური გერმანული ვითარება — დაქუცმაცებული, პოლიტიკური ცენტრის არმქონე გერმანია და პრაქტიკულად უძლური გერმანული ბურჟუაზია. ამ მეორე კომპონენტის უცვლელობა თავისთავად განაპირობებს შტურმერებისა და რომანტიკოსების საერთო სპეციფიკურ, გერმანულ დამოკიდებულებას ევროპული სოციალურ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური მოვლენებისადმი — მათ თეორიულ გააზრებას. შტურმერებისა და რომანტიკოსების სულიერი მოღვაწეობის დასახასიათებლად ამოსავალ წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ მარქსის ცნობილი დებულება, რომ გერმანელები თეორიულად გაიაზრებდნენ იმას, რასაც სხვა ხალხები აკეთებდნენ. ეს იმას ნიშნავს, რომ ორივე შემთხვევაში შეზღუდულია გერმანელთა პრაქტიკული მოღვაწეობის სფერო და ეროვნული ენერგიის გამჟღავნება მხოლოდ თეორიაში, ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ძიებებში ხდება. ასეთია „ქარიშხალი და შტევა“ — „ლიტერატურული რევოლუცია“ ასეთია ადრეული რომანტიზმის თეორია — „ესთეტიკური რევოლუცია“. ორთავეს სპეციფიკურ-გერმანული ნიშნები ახასიათებს: კონკრეტული საზოგადოებრივი და პოლიტიკური იდეების გადატანა სულის სფეროში, პიროვნების თავისუფლების მიღწევა არა წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით, არამედ ილუზორული ესთეტიკური იდეალის შექმნით. ორივე თეორიაში სოციალურ პროტესტს აბსტრაქტული ფორმა აქვს.

„შტურმისა“ და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში არსებითია რეალურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა კრიტიკა. ორივე შემთხვევაში იკვეთება ანტიფეოდალური და ანტიბურჟუაზიული განწყობილებანი. „ქარიშხლისა“ და „შტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში დომინირებს ანტიფეოდალური განწყობილება, შედარებით მკრთალად ჟღერს ანტიბურჟუაზიული განწყობილება, რომანტიზმში კი არსებითი და გამსაზღვრელი არის ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა კრიტიკა. არსებულის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გამოხატულებაა პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირებაც. უარყოფითი დამოკიდებულება განმანათლებლური რაციონალიზმისა და „გონების სამეფოსადმი“ ორივე შემთხვევაში, ბადებს განმანათლებლური იდეოლოგიის კრიზისს, მაგრამ იენის რომანტიზმის თეორიაში იგი ტოტალური ხასიათისაა და

მას რომანტიკოსები ტრაგიკულ მსოფლმხედველობამდე მიჰყავს, მაშინ როცა შტურმერებს მაინც რჩებათ ჰარმონიული უნივერსუმის ღაღებითი იდეალი. ორივე მიმდინარეობის იდეოლოგიური პოზიცია ნონკონფორმისტულია. ორივეს ახასიათებს გერმანული ცხოვრების მრუღებლობა. მასთან დაპირისპირება („შტურმშიო") ან მასზე მაღლა დადგომის, მასზე აღმატების ცდა (რომანტიზმში).

„ქარიშხლისა და შტევის" და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორია ვითარდება გერმანულ კლასიკურ იდეალიზმთან მჭიდრო, ორგანულ კავშირში. გერმანული ფილოსოფია და ეს ლიტერატურულ-ესთეტიკური თეორიები სინქრონულად იკვლევენ ადამიანის შინაგან სამყაროს. ამიტომ იძენდა გერმანიის პოლიტიკური და ეკონომიკური ჩამორჩენილობის ვითარებაში გერმანული ფილოსოფია და ესთეტიკა პოლიტიკური ტრიბუნის მნიშვნელობას. ეს იყო გერმანული პროგრესული აზრის ოპოზიციის გამოხატულება, მის მიერ არსებული წყობის მიუღებლობა. ყოველდღიური პროზაული ცხოვრების უარყოფით ისინი მაღლდებოდნენ ამ სინამდვილეზე მხოლოდ იდეოლოგიის სფეროში.

პირველი ბიძგის მიმცემი თეორიულ-ფილოსოფიური რეფლექსებისათვის ორივე შემთხვევაში არის კანტი. ორივე მიმდინარეობის მსოფლმხედველობრივი განვითარება მიმდინარეობს მისი (კანტის) „დაძლევის" გზით. შტურმერებთან საგრძნობია „გრძნობისა და რწმენის" ფილოსოფიის, ჰამანის გავლენები. რომანტიკოსებთან ფილოსოფიური აზროვნება ვითარდება სუბიექტურიდან ობიექტური იდეალიზმისაკენ (კანტი — ფიხტე — შელინგი). ორთავე შემთხვევაში ფილოსოფიური აზროვნების რთულ, წინააღმდეგობრივ, არაერთფეროვან სურათში იკვეთება მისტიციზმის. რელიგიურობის ელემენტები, ჩნდება სპინოზას ფილოსოფია, რომლისადმი ინტერესი არ ნელდება ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა არსებობის მანძილზე.

შტურმერთა და იენის წრის გერმანელი რომანტიკოსების თეორიის ჩამოყალიბება გართულებულია გერმანიისა და მისი საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიული განვითარების უკიდურესი თავისებურებებით მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში. საუკუნის ბოლოს რეალური პოლიტიკური ძალების სისუსტემ მიიყვანა შტურმერებიცა და რომანტიკოსებიც საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების აზრობრივი, „იდეოლოგიური" დაძლევის იდეამდე, ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის სურვილამდე, ფილოსოფიურ-თეორიული აზროვნების განყენებულ სამყაროში.

შტურმერთა ესთეტიკაში ჩნდება „რომანტიკულის" ცნება, რომელიც ნიშნავს ფანტასტიკურს, იდუმალს, იმას, რაც პოეზიის აუ-

ცილებელი ელემენტი უნდა იყოს. ეს, ფაქტობრივად, ახალი ესთეტიკური ღირებულების აღნიშვნაა. იენის წრის თეორეტიკოსებთან „რომანტიზმის“ ცნება რთულია, იგი ტრანსფორმაციას განიცდის, მაგრამ არსებითია ის პოზიცია, რომ ეს არის ყოველი ჰეშმარიტი პოეზიის მუდმივი ელემენტი

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიულ-ესთეტიკურ მოსაზრებებში შესაძლებელია გამოიყოს მსგავსი საკითხების რიგი, რომელთა აქტიური დამუშავება ხდება ორივე თეორიაში. ესაა ხელოვნებისა და შემოქმედის, პიროვნების პრობლემა, „გენიოსის“ საკითხი და შექსპირის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის გააზრება, ბუნება, სიყვარული, ფანტაზია, გრძნობის კულტი, ისტორიზმის პრინციპი, შუა საუკუნეებისა და ანტიკურობის გააზრება, შტურმერული და რომანტიკული დრამის თეორია და კლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპების კრიტიკა.

რა რაციონალურ მარცვალს იტოვებენ რომანტიკოსები შტურმერთა ესთეტიკური მემკვიდრეობიდან, რას უარყოფენ, ან ავითარებენ, რა სახის ტრანსფორმაციები ხდება ამ იდეებში?..

II

მხატვრული შემოქმედება, გრძნობისა და გუნების კულტი „შტურმისა" და იენის რომანტიკოსთა თეორიაში

როგორია შემოქმედის ამოცანა? განსხვავდება თუ არა ხელოვნება მისი ობიექტისაგან? როგორ უნდა ქმნიდეს მწერალი? რა არის მისი დანიშნულება? — აი საკითხების წრე, რომლებიც არსებითად განსაზღვრავს „ქარიშხლისა და შტეევის" ესთეტიკას იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური ამოცანების კონტექსტში, რომელთაც მე-18 საუკუნის 70-იანი წლების გერმანული ცხოვრება აყენებს შტურმერთა წინაშე. რევოლუციის წინა პერიოდში მომხდარი ცვლილებანი საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში შესაბამის გავლენას ახდენენ „ქარიშხლისა და შტეევის" წარმომადგენელთა თეორიულ-ესთეტიკურ კონცეპციათა ჩამოყალიბებაზე. შტურმერული ლიტერატურის და, კერძოდ. მისი თეორიის, წინარევოლუციური მიზანდასახულობა იმაში გამოიხატა, რომ იგი მთლიანად ებმება ანტიფეოდალური ბრძოლის საქმეში. ამის მაგალითია ზულცერის წინააღმდეგ მიმართული საჯარო პოლემიკა, რომელიც, ფაქტობრივად, აყალიბებს ხელოვნების სრულიად ახლებურ გაგებას შტურმერულ ესთეტიკაში.

პირველი და არსებითი ხასიათის საკითხი ამ პოლემიკაში არის ე წ. „ბუნების მიბაძვის" საკითხი, ჰერდერი და შტურმერები ამტკიცებენ იმ პოზიციას, რომ ხელოვნება, პოეზია არ შეიძლება იყოს ბუნების მექანიკური მიბაძვა. არა „მიბაძვა", არამედ „გამოხატვა" უნდა იყოს შემოქმედების დამახასიათებელი თვისება, როდესაც შემოქმედი თავისი შინაგანი სულიერი სამყაროს საშუალებით „გამოხატავს" საგნების, მოვლენების არსს, საინტერესოა. რომ „მიბაძვისა" და „გამოხატვის" ეს დაპირისპირება შენარჩუნებულია იმ ეპოქებში, როცა დომინირებული მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედებით სუბიექტს. როგორც, მაგალითად, ეს იყო მე-18 საუკუნის გერმანული „ქარიშხლისა და შტეევის" ესთეტიკაში, ხოლო შემდეგ კი გერმანელ და ფრანგ რომანტიკოსებთან[1].

---

[1] Лосев А. Ф., Шестаков В. П.—История эстетических категорий. М., 1965, «Искусство», с. 223.

ფრანგული კლასიციზმის მიბაძვის თეორიაში ბუნება ექვემდებარებოდა იდეალს და ამით იგი კლასიციზმის ხელოვნებაში აფუძნებდა ნორმატივიზმსა და რაციონალიზმს. მე-19 საუკუნის ბოლოს კი კანტი, შელინგი, ფიხტე, შლაიერმახერი და იენის წრის რომანტიზმი მაქსიმალურად მიისწრაფვიან უარყონ „ბუნების მიბაძვის“ პრინციპი, აჩვენონ მისი თეორიული და პრაქტიკული სისუსტე.

ჰერდერი და შტურმერები ღრმად ჯდა შემოქმედებითად ითვისებენ იმ დიდ ცოდნას, რომელიც ევროპული და საკუთრივ გერმანული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში დაგროვდა ან მათი შემოქმედების პარალელურად წარმოიშვა. თუ ისინი ეთანხმებიან ზულცერის პოზიციას ბუნებისადმი მექანიკური მიბაძვის უარყოფაში, იგივე არ შეიძლება ითქვას მათ მიერ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ფუნქციის განსაზღვრის საკითხზე. ისინი აკრიტიკებენ ზულცერის „განსუსაზღვრელობის პრინციპს“ — საგანთა „გალამაზებისაკენ“ სწრაფვას, საერთოდ რეალობის „ლამაზად წარმოსახვის“ ესთეტიკურ კონცეპციას. ჰერდერი აყენებს ისეთი ლიტერატურის შექმნის აუცილებლობის საკითხს, რომელიც მკითხველს ან მაყურებელს მთლიანობაში დაანახებს რეალობას თავისი წინააღმდეგობებით, არ შემოსავს სინამდვილეს ჰარმონიითა და მშვენიერებით. შტურმერთა ახალგაზრდა თაობა თავიდანვე უარყოფს იმ აზრს, რომ ხელოვნებამ უნდა წარმოგვიდგინოს მხოლოდ მშვენიერი. ამიტომ არის მიმართული მათი პოლემიკა ზულცერის იმ თეზისის წინააღმდეგ, რომ ბუნებასა და ხელოვნებას შორის მარტივი ურთიერთკავშირია. შტურმერთა აზრით, ხელოვნება არ შეიძლება იყოს ბუნების მხოლოდ მარტივი ანაბეჭდი. 1772 წელს ზულცერთან პოლემიკაში შტურმერი გოეთე აღნიშნავს, რომ ბუნებაში არაფერია მუდმივი, ყველაფერი იცვლება, ბუნების ძალა დიდია, ხელოვნება კი მისი საპირისპირო მოვლენაა, იგი წარმოიშობა იმ ინდივიდუუმის ძალისხმევის შედეგად, რომელიც „მთელის“ დამანგრეველ ძალას ეწინააღმდეგება.

აქ ახალგაზრდა გოეთე ხელოვნების არსს განიხილავს უკვე დიალექტიკური პოზიციებიდან. იგი ხაზს უსვამს ცხოვრებაში საპირისპირო ტენდენციების მუდმივი ჰიდრის არსებობას, ყველაფრის ცვალებადობასა და წარმავლობას. გოეთეს აზრით, ბუნებას უპირისპირდება შემოქმედის, ხელოვანის ძალა. თუ ბუნება წარმოქმნის გენიოს-შემოქმედს, მაშინ ხელოვანის სული დამოუკიდებელია, შემოქმედი ეყრდნობა ბუნებას და ქმნის ახალს, ხელოვნების ნიმუშს, რომელიც მის სულში მომწიფდა. ასეთ შემოქმედ-გენიოსთა რიცხვს აკუთვნებს გოეთე ერვინ ფონ შტაინბახს, შექსპირს, რემბრანდტს. გოეთეს აზრით ადამიანი თავისი ბუნებით შემოქმედია. გოეთესათვის შექსპი-

რი არის ახალი პრომეთე, რომელმაც ადამიანები შექმნა „კოლოსალურ მასშტაბში".

1774 წლის 21 აგვისტოს გოეთე ფრიც იაკობის სწერს, რომ ყოველგვარი შემოქმედების თავი და ბოლოა სამყაროს წარმოსახვა შემოქმედის შინაგანი სამყაროს საშუალებით, რომელიც ყველაფერს მოიცავს, აკავშირებს, თავიდან ქმნის და საკუთარი ფორმითა და მანერით წარმოსახავს.

ახალგაზრდა გოეთე მიისწრაფვის პოეზია და ხელოვნება გაიაზროს თავისი 1770 წელს გამოთქმული პოზიციის შესაბამისად: „Die Kunst ist nicht anders als Licht der Natur", ე. ი. გოეთესათვის ხელოვნება არის ბუნებაში დამალული თუ გაცხადებული ორგანო ღვთაებრივისა: „Die Kunst wird also zum Organ des sich in der Natur verhüllenden und enthüllenden Götterlichen gemacht". ბუნებისაგან ელდება გოეთე ღვთაებრივი საიდუმლოებების გადმოცემას. 1775 წელს გოეთე თავის „Falconet-Aufsatz"-ში ლაპარაკობს, რომ ბუნებაში ყველა საგანს ერთმანეთთან აკავშირებს „heilige Schwingungen", „Leise Tönen". ეს არის იმ მაგიური სამყაროს „ჯადოქრობა" („Zauberei"). რითაც ადამიანები უახლოვდებიან ხელოვნებას, ხელოვანისათვის კი ეს ჯადოქრობა არის „allgegenwärtig", მას ყოველ ნაბიჯზე ეხსნება მაგიური სამყარო. „Zauber" ხდება შემდგომში რომანტიული ხელოვნების მთავარი სიტყვა. შტურმერი გოეთეს ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით ბუნება და ხელოვნება არაა იდენტური. სრულიად სამართლიანია მოსაზრება, რომ გოეთეს ესთეტიკაში არასდროს არ მომხდარა ბუნებისა და ხელოვნების გაიგივება. ზულცერის თეზისი — „Nachahmung der Natur sei der Zweck und der Grund der schönen wissenschaften" — ახალგაზრდა გოეთეს მიაჩნია მცდარად („Des ist, dünktuns, ganz falsch".). რადგან შემოქმედი ბუნებას კი არ უნდა ჰბაძავდეს, არამედ თვითონ უხდა ქმნიდეს, ისე როგორც ბუნება („...Des Genie nicht der Natur nachahmt sondern selbst schafft will die Natur"). აშკარაა, რომ გოეთე ძალიან კარგად ხედავს ორ მხარეს: ხელოვანის კავშირს ბუნებასთან და ამავე დროს მის პროდუქტიულ დამოუკიდებლობას.

ხელოვანი, გოეთეს აზრით, რეალური სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებში მათ „შინაგან ცხოვრებას" შეიცნობს და შემდგომ მათი ბუნების შესატყვისად წარმოსახავს. ამით იგი არა მარტო საკუთარი მოთხოვნილებით, არამედ სხვებისათვისაც მუშაობს, ადამიანებისათვის, რომელთაც საშუალება ეძლევათ ხელოვანის მიერ შექმნილი მეორე, ახალი სამყაროს საშუალებით გაიფართოვონ წარმოდგენა ცხოვრებაზე.

ხელოვნება, გოეთეს აზრით, აფართოებს ადამიანის ინდივიდუალური განცდის სამყაროს. ხელოვნებამ უნდა დახატოს სამყაროს კომპლექსური ხატი, სადაც არ უნდა იგრძნობოდეს მორალური მიზანი შემოქმედისა. მარტოოდენ ზნეობრივ მიზნებს დაქვემდებარებული ხელოვნება, გოეთეს აზრით, დაკარგავს მრავალმხრივობის გრძნობას და გარე სამყაროს წინააღმდეგობრიობის შეგრძნებას. გოეთე შორსაა იმ აზრისაგან, რომ უარყოს ხელოვნების ზემოქმედების დიდი როლი ადამიანის პიროვნებაზე, მაგრამ ამავე დროს ეწინააღმდეგება ხელოვნების როლის შეზღუდვას მხოლოდ აღმზრდელობითი ფუნქციებით. სწორედ ასევე გამოდიან ხოლვნებაში მორალიზების, ხელოვნურობისა და თვითშეზღუდვის წინააღმდეგ შემდგომში იენის წრის რომანტიკოსები.

გოეთე ფაქტობრივად, მუდამ უარყოფდა „ბუნების მიბაძვის“ მექანიკურ პრინციპს: ბუნება და ხელოვნება არ არის იდენტური — ასეთი აზრი გამოითქმის გოეთეს მიერ სხვადასხვა ნიუანსებით 1771, 1772, 1789, 1798, 1827 წლებში, ამიტომ კატეგორიულად მცდარად მიგვაჩნია პოზიცია, როდესაც შტურმერთა ესთეტიკური მემკვიდრეობის ანალიზისას ხშირად სრულიად არადიფერენცირებულად აღინიშნება, რომ ხელოვნება მათთვის ნიშნავს „ბუნების მიბაძვას“. მაგალითად მკვლევარი ზ. ლიბინზონი იკვლევს საკითხს — თუ როგორ პასუხობენ შტურმერები შეკითხვებს: როგორია მწერლის ამოცანა? განსხვავდება თუ არა ხელოვნება თავისი ობიექტისაგან? — მეცნიერი პასუხობს, რომ პირდაპირ პასუხს შტურმერები არ იძლევიან[1], რაც მცდარად მიგვაჩნია. მართალია, შტურმერებს არ შეუქმნიათ სისტემური, ლოგიკურად მწყობრი თეორია, მაგრამ პასუხი ამ საკითხებზე მათ ესთეტიკაში ნათლად იკვეთება.

როგორ უნდა შეიქმნას, გოეთეს აზრით, ხელოვნების „ცოცხალი თეორია?“ — ეს არის, ახალგაზრდა შტურმერის აზრით, ნაბიჯ-ნაბიჯ სვლა მექანიკური ცდიდან ინტელექტუალურისაკენ. შტურმერთა აზრით, შემოქმედის მიერ ობიექტური რეალობის, სამყაროს აღქმის შეღეგად წარმოიქმნება ახალი მხატვრული რეალობა — ხელოვნება, სადაც შემოქმედის სუბიექტური ძალის ზეგავლენით ობიექტური რეალობა მეტამორფოზას განიცდის. ახალ რეალობას კი თავისი ხელოვნების საშუალებით შექმნილი საკუთარი ფორმა გააჩნია.

ჰერდერი და შტურმერები თვლიან, რომ მხოლოდ ხალხური პოეზიისაგან შეიძლება ისწავლონ შემოქმედება, რადგან ფოლკლორი

---

[1] Либинзон З. Е.—Литературно-эстетические взгляды писателей периода «Бури и натиска». В кн.: Ученые записки Горьковского гос. пед. института. Т. XXIII, 1958, с. 267—268.

უშუალო, არახელოვნური ფორმით ასახავს ბუნებრივ, ადამიანურ სამყაროს და ადამიანის გარემომცველ ბუნებას. ხალხური პოეზია შეიქმნა სტიქიურად, როგორც ადამიანის გონებისა და გრძნობის უშუალო გამოხატულება. იგი შეიქმნა კაცობრიობის უძველეს ისტორიულ პერიოდში, „ველურობის“ პერიოდში შექმნილი სიმღერები იყო ადამიანის გრძნობებისა და აზრების მაღალმხატვრული გამოხატულება. ეს სიმღერები აღსავსე იყო ღრმა შინაარსით, ნამდვილი ლირიზმით, ცოცხალი სახეებით, საკვირველი რიტმებით, მელოდიურობით. ამიტომ ჰქონდათ მათ, ჰერდერის სიტყვებით, „სასწაულმოქმედი ძალა“, რომელიც აღაფრთოვანებდა ხალხს და აიძულებდა მათ საუკუნიდან საუკუნეში გადაეცათ ისინი მემკვიდრეობით. ხალხური შემოქმედების ძირების გარკვევით ჰერდერი და შტურმერები დაასკვნიან, რომ ეროვნული ლიტერატურა იქმნება არა ხელოვნური, რაციონალურად დადგენილი წესებითა და კანონებით, არამედ ბუნების კანონების ანალოგიით, — ესაა „ჭარბშხლისა და შეტევის“ თეორიის ძირითადი თეზისი.

გოეთე „ესთეტიკურის“ საწყისს ხედავს თვით სინამდვილეში. „სინამდვილისა“ და „ბუნების“ ცნებაში იგი გულისხმობს ასევე სოციალური ცხოვრების ბუნებრივ კანონებს. ხელოვანის ამოცანაა ბუნების არსის დაჭერა და გამოხატვა, იმ „ბუნებისა“, სადაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს ადამიანს. ამ მოთხოვნის უკან იმალებოდა პროტესტი კლასიცისტური ხელოვნების მოძველებული პირობითობების წინააღმდეგაც.

ი. მ. რ. ლენცისათვის პოეტური ხელოვნება არის „ღმერთების ენა“ და მისადმი მიდრეკილება ყველა ადამიანს გააჩნია[1]. „ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების მიბაძვა, ე. ი. ყველა იმ მოვლენის მიბაძვა, რასაც ირგვლივ ვხედავთ, გვესმის და ა. შ. რომლებიც შემოიჭრებიან ჩვენს სულში გრძნობის ხუთი ორგანოს საშუალებით, აისახებიან ცნებებში შთაბეჭდილების ძალის შესაბამისად — მეტად თუ ნაკლებად“ — წერდა ლენცი თავის „შენიშვნებში თეატრზე“. მაგრამ საქმე ისაა, რომ „მიბაძვა“ არის პოეზიის, ხელოვნების მხოლოდ პირველი თვისება. შემდეგი ეტაპია ამავე სინამდვილის უკუგადმოცემა („Wiedergabe“), რეპროდუქცია, კვლავ ასახვა („zurückspicgeln“), განზოგადებული პროცესი, როცა შემოქმედი გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში კვლავ წარმოსახავს ცხოვრებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს. შემოქმედი უნდა მიისწრაფვოდეს, ასახოს „მთელი“ და „მთლიანი“ ე. ი. საგნებისა და მოვლენების მრავალფეროვნებაში უნდა მოიძებნოს მათი ორგანული კავშირი, ხელოვანი

[1] Lenz I. M. R.—Gesammelte Schriften. Hrsg. von F. Blei. München, 1909. Bd. I. S. 226.

ლენცა ჩაწვდეს ასასახი მოვლენების აზრს. ხელოვნება ჰგავს „საპროექციო კამერას". „მიბაძვის უნარი არ არის მექანიკური თვისება. ჰეშმარიტი პოეტი თავის წარმოსახვაში მოვლენებს ისე კი არ აკავშირებს, როგორც მას მოესურვება, არამედ ამოდის განსაზღვრული თვალსაზრისიდან და მხოლოდ ასე ქმნის განსაზღვრულ კავშირებს". ლენცი აღნიშნავდა, რომ მწერალი არ არის მარტივი „ექო", რომელიც თავის ქმნილებაში იმეორებს ბუნებას, მან უველაფერი უნდა გამოიკვლიოს, შეაღწიოს მოვლენათა სიღრმეში, გაანალიზოს და შემდეგ „კვლავ წარმოსახოს". ამრიგად ლენცისათვის „Nachahmung der Natur" გაგებულია როგორც შემოქმედის მიერ სინამდვილის წვდომის, შემეცნების პროცესი და ამის საფუძველზე რეალური სინამდვილისაგან მიღებული შთაბეჭდილებების მხატვრული განსხეულება. ლენცი ამ ტერმინს („Nachahmung der Natur") არ იყენებს „ბუნებრივობის" სინონიმად. ლენცის აზრით, ასასახი მოვლენების შინაგანი არსის წვდომა, საგანთა მრავალფეროვნებაში მათი ორგანული კავშირის მონახვა იმისათვისაა საჭირო, რათა შემეცნებული იქნას „მთელი" („das All zu erftassen"). გაუგებარია, რატომ ხედავს ნეუსტროევი ლენცის „შემოქმედისადმი მიბაძვაში" „აშკარა მისტიციზმს"?[1] ლენცისათვის მიბაძვა, მიმეზისი, არ არის რეალური სინამდვილის შიშველი (bloß) მექანიკური ექო ლიტერატურაში, მას ეჯავრება „die rohen Nachahmer", რომლებიც სინამდვილეს აყალბებენ. პოეზიამ გერმანული შტურმერის აზრით სინამდვილე უნდა გაიაზროს, გამოიკვლიოს, და შემდეგ „ერთგული მიბაძვით შეორედ კვლავ წარმოსახოს" („Die Poesie... alles scharf durchdacht, durchforsch. durchschaut und dann in getrauer Nachahmung zum andernal wieder hervorgebracht").

ლენცის აზრით, ხელოვნების საგანი და ამოსავალი წერტილი არის ობიექტური რეალობა. ამასთანავე პოეტი აღიარებს, რომ ბუნების ნამღვილი და ჰეშმარიტი მიბაძვა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ იგი წარმოებულია განსაზღვრული თვალზომით, რომელიც შემოქმედის არსებით ტენდენციას განაპირობებს: ჰეშმარიტი ხელოვანი თავის წარმოდგენაში ისე კი არ აკავშირებს მოვლენებს, როგორც მას მოესურვება, არამედ ემყარება განსაზღვრულ მოსაზრებებს და ასე ახდენს სინამდვილისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა შეერთებას.

ამ მოთხოვნით ლენცი ემხრობა ბუნებისა და ცხოვრების ზუსტ დაკვირვებას, ამ დაკვირვებათა გააზრებას შემოქმედის მიერ არჩეუ-

---

[1] Неустроев В. П.—Немецкая литература эпохи Просвещения. Изд-во МГУ, 1958, с. 274.

ლი პოზიციიდან და შემდეგ კი ამ გააზრებული სინამდვილის ხელახლა გადმოცემას მხატვრულ ნაწარმოებში. ჰ. დრეგერის აზრით, ლენცთან შემეცნების არსი იდენტიფიცირებულია მხატვრულ მსოფლმხედველობასთან[1]. :. ჰაინრიხსდორფი და ვ. ვინი თავიანთ გამოკვლევებში მიუთითებენ, რომ ლენცის აზროვნებაში პოეტური და თეოლოგიურ-რელიგიური ერთმანეთის გვერდით არსებობს. ვ. ვინის აზრით „შენიშვნებში თეატრზე“ ჩნდება ლენცის დუალისტური აზროვნების სქემა. იგი ვერ გამოდის ქრისტიანული ტრადიციიდან და ვერ ახერხებს სრულიად შეერწყას გოეთე-ჰერდერისეულ ცხოვრების ჰანთეისტურ აღქმას[2].

მკვლევარმა თ. ფრიდრიხმა მიაქცია ყურადღება იმ გარემოებას, რომ პოეზიის არსის განსაზღვრისას ლენცის მოსაზრებები შეიცავს რაციონალისტური აზროვნების ელემენტებს და გერმანელი შტურმერის გამოთქმა — „Standpunkt nehmen“ ორგანულად უკავშირდება ლესინგის მოსაზრებას „mit Absicht dichten“ — გამოთქმულს „ჰამბურგის დრამატურგიის“ 34-ე წერილში[3]. ასეთივე აზრისაა ვ. ვინი, რომელიც თვლის, რომ ლენცის მოსაზრებაში „Standpunkt nehmen“ იგულისხმება განმანათლებლური მიზანი და ტენდენცია, რითაც იგი ლესინგის ესთეტიკას უახლოვდება[4].

საწინააღმდეგო თვალსაზრისს იცავენ ჰ. კინდერმანი და ჰ. მაიერი, ცდილობენ რა რადიკალურად დაუპირისპირონ ერთმანეთს შტურმერი ლენცისა და რაციონალისტი ლესინგის პოეზიები.

ჰ. კინდერმანისათვის ლენცის „durchschauen“ არის რომანტიული ირონიის წინაფორმა, იგივე „sich selbst überschauen“[5]. ა. მაიერი კი გერმანელი შტურმერის პოზიციას მიიჩნევს ობიექტური რეალობის სუბიექტივისტურ რეაქციად[6]. მაშინ როდესაც ლენცი ლაპარაკობს არა სუბიექტივისტურ, არამედ შემოქმედის სუბიექტურ რეაქციაზე.

გერმანელ მკვლევართა ეს ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიცია იმის დადასტურებაა, რომ შტურმერი ლენცის ესთეტიკა ამ შემთხვე-

---

[1] Dreger H.—Entstehung des Subjektivismus und Wiedergeburt der Individualität im Sturm und Drang. Tübingen. 1935, s. 21.

[2] Heinrichsdorff P.—I. M. R. Lenzens religiöse Haltung, in: Germanische Studien. Berlin, Ebering. Heft 117. 1932. S. 84. Wien W.—Lenzens Sturm-und Drangramen innerhalb seiner religiösen Entwicklung, Berlin, 1935, s. 80.

[3] Friedrich Ph.—Die «Anmerkungen übers Theater» des Dichters I. M. R. Lenz. Leipzig, 1909. S. 61.

[4] Wien W.—Lenzens Sturm-und Drangdramen... S. 78.

[5] Kindermann H.—Lenz und die deutsche Romantik. Wien—Leipzig. 1925, s. 116.

[6] Mayer H.—Georg Büchner und seine Zeit. Berlin, 1953. S. 159.

ვაში ლესინგისეული განმანათლებლობის გარკვეულ პოზიციებს ინარჩუნებს და ამავე დროს გამოამეღავნებს უკვე ახალ, სუბიექტურ მომენტს შემოქმედებით პროცესის თეორიულ გააზრებაში, რაც შემდგომში რომანტიკოსებისათვის ხდება მახლობელი.

ლენცი „შენიშვნებში თეატრზე“ ლაპარაკობს შემოქმედის სულში ხუთივე გრძნობის საშუალებით ბუნებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებების შეკრაზე, რომლებიც შემდგომ ხელოვანის შინაგან არსებაში დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებენ, უერთდებიან ერთმანეთს, ერთიანდებიან ძირითადი ცნებების ირგვლივ, ანდა უმიზნოდ და უწესრიგოდ არსებობენ.

ჰ. კინდერმანი ლენცის რელიგიურობაში, მის პიეტიზმში პოულობს საფუძველს „Ich-Elebnis“-ის წარმოშობისათვის, რომელიც შემდეგ მისი პოეტური აზროვნების საფუძველი ხდება. ამ მომენტს გერმანელი მკვლევარი უწოდებს რომანტიზმისათვის „გზის გაკაფვას“, (Subjektivicrende Wegbereitung“). გერმანელი რომანტიკოსი ტიკი აღნიშნავდა ლენცის დუალიზმის შესახებ (გრძნობა, აზროვნება), სადაც „მე“-ს საზღვრების შეცნობა საფუძველს იძლეოდა მისი ენთუზიაზმი ირონიაში გადასულიყო. ცხადია, გარკვეული გადაჭარბება ლენცის სუბიექტივიზმის შეფასებაში აშკარაა, მაგრამ რაც აღსანიშნავია, რომ შტურმის თეორეტიკოსებიდან ლენცის ესთეტიკა ბევრად უფრო მეტად ამჟღავნებს მიდრეკილებას სუბიექტურ-იდეალისტური ტენდენციებისაკენ. ფრ. შლეგელის „Enthusiasmus — Ideal“-ი ჰგავს გრძნობისა და გონების იმ ერთიანობას, რასაც ლენცი აყალიბებს თავის შეხედულებებში შემოქმედ გენიოსზე. „თეატრზე შენიშვნების“ ძირითადი პათოსი მაინც ისაა, რომ ხელოვნება აქტიური ზეგავლენის მქონე უნდა იყოს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაზე ზემოქმედების მოსახდენად, ასეთივე პოზიცია უჭირავს ლენცს სტატიაში გოეთეს „გოეცის“ შესახებ. ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის მჭიდრო კავშირი აქ საგრძნობია.

ბიურგერი თავის შრომაში „პოეზიის პოპულარობის შესახებ“ აღნიშნავს, რომ პოეზიას ორი კანონმდებელი ჰყავს — ბუნება და გენიოსობა, ფანტაზია და გრძნობა არის ყოველგვარი პოეზიის საფუძველი. იმ საგნებს, რომლებიც გრძნობით არ აღიქმებიან, არაფერი აქვთ საერთო პოეზიასთან. „ადამიანის გული უფრო ძლიერია, ვიდრე გონება“ — აღნიშნავდა იგი.

შილერი თავის თეორიულ შრომაში „თანამედროვე გერმანულ თეატრზე“ მიუთითებდა, რომ ხელოვანის მიზანია ბუნების აზრის ჩაწვდომა. შემოქმედის მიზანია, წარმოადგინოს გარემომცველი სამყარო — ეს ვეებერთელა შენობა, „მთლიან ჰარმონიაში“ და ამ მცი-

რე ჰარმონიით მოამზადოს ადამიანები დიადისათვის, ხოლო ნაწილების სიმეტრიით მთლიანი სიმეტრიის შეცნობის საფუძველი შექმნას.

ხელოვნების ნაწარმოებებისაგან მიღებულ „მთლიან შთაბეჭდილებაზე“ ლაპარაკობს გოეთე თავის ცნობილ სტატიაში შტრასბურგის ტაძრის შესახებ: „...დიდმა მთლიანმა შთაბეჭდილებამ აღავსო ჩემი სული. იგი შედგებოდა ათასი ცალკეული, ჰარმონიულად შეკავშირებული ნაწილისაგან, ამიტომ იყო შესაძლებელი მისით ტკბობა, მაგრამ არა შეცნობა და ახსნა“ ე. ი. გოეთე ლაპარაკობს ტაძრის ჰარმონიულ მთლიანობაზე, როგორც დიდ მხატვრულ ნიმუშზე და არა უამრავი დაუკავშირებელი დეტალის ქაოტურ ნაერთზე. „როგორც მუდმივი ბუნების ქმნილებაში — აქაც ყველაფერი მცირე ღერომდეც კი არის ფორმა და შეესაბამება მთელს“ — აღნიშნავს იგი. გოეთე აქ ლაპარაკობს საერთოდ მხატვრული შემოქმედების არსზე. მისთვის მთავარია „მთლიანის იდეა“. მისი, და შტურმერების აზრით, მხატვრული ნაწარმოების ჰარმონიული აგება ნიშნავს ყველა მისი დეტალის შესატყვისობას მთელთან. ყოველ დეტალს უნდა ჰქონდეს რაღაც აზრი და დამოკიდებულება საერთოსადმი, მხატვრული ქმნილების ნაწილები გამსჭვალული უნდა იყვნენ ერთიანი იდეით, უნდა ექვემდებარებოდნენ მას. მისით უნდა იყვნენ გაპირობებულნი. სწორედ ეს ანიჭებს ადამიანს ხელოვნების ქმნილების ჭვრეტისას „ზეციურ-მიწიერ“ სიხარულს („himmlisch — irdische Freude“).

1775 წელს მერსიეს ტრაქტატის „შესავალში“ გოეთე კვლავ ლაპარაკობს მხატვრული ნაწარმოების ფორმაზე „...და მაინც არსებობს ფორმა იმისგან განსხვავებული, რასაც მას დღეს ჩვეულებრივად უწოდებენ — ისევე განსხვავებული, როგორც შინაგანი აზრი განსხვავდება გარეგნულისაგან. ეს არის ფორმა, რომელსაც ხელით ვერ შეეხები“...

გოეთეს ეს პოზიცია, ფაქტობრივად, გადატრიალებას ნიშნავდა ესთეტიკაში, რადგან მხატვრული ნაწარმოების მაორგანიზებელი პრინციპი ხდება შინაგანი ფორმა, იდეა, რომელიც არ ექვემდებარება წესების ერთიანობას. ეს ერთიანობა იქმნება ავტორის სულის მეშვეობით. იმ ავტორისა, რომელიც ეძებს გზებს ადამიანთა გულებისაკენ. მკვლევარი ბ. სორენსენი მიიჩნევს, რომ გოეთე, ლაპარაკობს რა ორგანულ და მექანიკურ ფორმებზე, თავის ესთეტიკაში პირველად მოიხსენიებს ნეოპლატონური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ იდეას „შინაგანი ფორმის“ შესახებ, რაც თავის მხრივ უკავშირდება მისსავე მეტაფორას „Licht der Natur“. მეცნიერს მიაჩნია, რომ ეს „შინაგანი ფორმა“, რომელიც ადამიანს ბუნების შუქისა და სხივების

შეხედვისა და შეგრძნების საშუალებას აძლევს, სხვა არაფერია, თუ არა „სიმბოლური“ ფორმა. მკვლევარი დ. არენდტის აზრით, გოეთეს სიტყვები — „Die Kunst ist nicht anders als Licht der Natur“, რომლებიც ბ. სორენსენს ნეოპლატონური აზროვნების გამოვლინებად მიაჩნია, ამავე დროს ამყარებს შეხების მომენტს რომანტიკულ „Symbolauffassung“-თან[1]. შემოქმედის შინაგანი სამყარო, მისი შემოქმედებითი ძალა არის ის, რაც შესაძლებელს ხდის მოხდეს ახალი მხატვრული სამყაროს ფორმირება შემოქმედის შინაგანი სამყაროს საშუალებით. 1775 წლის 21 აგვისტოს იაკობისადმი გაგზავნილ წერილში გოეთე წერს: „ყოველგვარი წერის (ე. ი. შემოქმედების) დასაწყისი და დასასრული არის ჩემს ირგვლივ არსებული სამყაროს რეპროდუქცია, რომლის საშუალებით შინაგანი სამყარო ყველაფერს წვდება. აკავშირებს, თავიდან აყალიბებს, ერთმანეთში ზელს და საკუთარი ფორმით კვლავ წარმოსახავს“.

1776 წელს ლენცი აზუსტებს თავის შეხედულებას მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაზე, ცდილობს განსაზღვროს შექსპირის ხერხების ფორჭის თავისებურება, იგი მიუთითებს შექსპირის მიერ დროისა და ადგილის ცვლის თავისუფლებაზე და იქვე აღნიშნავს, რომ ეს შემთხვევით არ ხდება: შემოქმედს აქვს „განსაზღვრული მიზანი“, „ღრმა აზრები“. იგი აფრთხილებს ახალგაზრდა შემოქმედთ, რომ მოერიდონ შექსპირის ამ „მოჩვენებითი თავისუფლების“ გაუაზრებელ მიბაძვას. ლენცი, როგორც სხვა შტურმერი თეორეტიკოსები, აყალიბებს მოთხოვნას, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ყველა ელემენტი უნდა გამთლიანდეს „ინტერესის ერთიანობით“ — ეს არის საშუალება, რითაც მწერალი, შემოქმედი ახდენს თავის ნაწარმოებში მასალის ორგანიზაციას. ამ ერთიანობას ექვემდებარება ხასიათების ასახვა, მოქმედება, სტილი. დროისა და ადგილის შეცვლა მნიშვნელოვანია არა თავისთავად, არამედ იმდენად, რამდენადაც ამას მოითხოვს შემოქმედის მიერ დასახული მიზანი. დრამატული ნაწარმოების ყველაზე დიდი ღირსება, ლენცის აზრით, არის ინტერესის წარმოშობა. ნამდვილი ხასიათებისა და ვნებების ასახვა, ყოველი დეტალი მნიშვნელოვანია არა თავისთავად, არამედ მისი შესატყვისობის თუცილებლობით მთელთან.

ამრიგად, შტურმერი თეორეტიკოსები აყენებენ, გოეთეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შინაგანი ფორმის“ იდეას, რომელიც ფაქტიურად განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების ორგანიზაციას. სავსებით სწორად მიგვაჩნია ნ. ვილიან-ვილმონტის მოსაზრება ლიტერატუ-

---

[1] Arendt D.—Der «poetische Nihilismus» in der Romantik. Studien zum Verhälnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Tübingen, Niemeyer. 1972. Bd. I. S. 57.

რის ისტორიკოსების იმ მოსაზრების საწინააღმდეგოდ მიმართული, რომ გოეთემ კანტის „განსჯის უნარის კრიტიკიდან“ შეითვისა მოსაზრება ორი სამყაროს — ხელოვნებისა და ბუნების — შინაგანი კავშირის შესახებ. გოეთეს ეს პრობლემა თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის პირველივე წლებიდან აღელვებდა.

შტურმერული „შინაგანი ფორმის“ ცნების ახსნა ანალიტიკურად ძნელია, ანუ გოეთეს სიტყვებით „მას ხელით ვერ შეეხები“. გერმანელი მკვლევარი კ. გერტი თელის, რომ გამოთქმა „შინაგანი ფორმა“ ეკუთვნის შეფსტბერის და იგი შტურმერული ესთეტიკისათვის ნიშნავს შინაგანის საშუალებით გარეგანი ფორმის განსაზღვრას.[1] ჰერდერისათვის „შინაგანი ფორმა“ არის მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და მხატვრული სახეების (ე. ი. მხატვრულობის) ერთიანობა (Gehalt-Gestalt-Einheit). ეს არის მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი კანონზომიერება, ისეთივე რაც ბუნებაში არსებობს. მთლიანობის, „ერთიანობის“ ცნება გოეთესთან უკავშირდება „ორგანულის“ („organisch“) გაგებას.

ჰერდერი დაჟინებით იმეორებს აზრს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმოქმედების შესახებ. მისი აზრით, ფორმა ბევრს ნიშნავს ხელოვნებაში, მაგრამ არა ყველაფერს. ანტიკურობის წარმტაცი ფორმები აცოცხლებენ სულს და დიადი აზრი, რომელიც ამ ფორმას აქცევს ფორმად, ახსნის მას თავისი შინაარსის მეოხებით. თუ ეს სული განადგურდება, მაშინ ფორმა ცარიელია. ჰერდერს ურჩევნია აირჩიოს უფორმო აზრი, ვიდრე უაზრო ფორმა. ყოველი ხალხის ისტორიულად ჩამოყალიბებული იდეალებისა და ეროვნული ფორმების ერთმანეთისაგან გათიშვა შეუძლებელია. მხატვრული მთლიანობა ჰერდერისათვის არის უწინარესად ემოციური მთლიანობის შედეგი, რომელიც წარმოიშობა იმ გრძნობის წყალობით, რომლითაც აღსავსეა მოქმედება.

გოეთე შექსპირზე დაწერილ სტატიაში მიუთითებს იმ „საიდუმლო წერტილზე“, რომელიც შემოქმედის ჩანაფიქრის ერთიანობას განსაზღვრავს. „შინაგანი წესები“ ნაწარმოების მხატვრულად ორგანიზებას ახდენენ. გოეთეს აზრით, ამ „საიდუმლო წერტილში“ შემოქმედის „მე“-ს თავისებურება, მისი სურვილების სწრაფვა თავისუფლებისაკენ ეჯახება „მთელის“ კანონზომიერ მსვლელობას. ობიექტური რეალობის საიდუმლოებათა განკვრეტა სრულიად შეუძლებელია ამ თვისებების გარეშე. ეს წერტილი არის „Treffpunkt zweier kräfte“. „გოეთე ლაპარაკობს. „საიდუმლო წერტილზე“

---

[1] Gerth K.—Die Poetik des Sturm und Drang. Hrsg. von W. Hink. Kronberg, Athenäum, 1978. S. 61.

(„der geheime Punkt"), რომელიც განსაზღვრავს „ჩანაფიქრის ერთიანობას" („Einheit der Absicht") და ასრულებს „შინაგანი წესების" („innere Regel") მოთხოვნას, იმ წესებისა, რომლებიც ნაწარმოების მხატვრულ ორგანიზებას ახდენენ. („künstlerisch organisiert)". გოეთეს სიტყვებით, ეს ის „საიდუმლო წერტილია", რომელიც „ჯერ არც ერთ ფილოსოფოსს არ შეუმჩნევია და განუსაზღვრავს", შემოქმედისათვის კი იგი იმიტომ იხსნება, რომ მწერალს აქვს სამყაროს მამოძრავებელ მიზეზთა შეცნობის სურვილი. მხოლოდ ხელოვანის წინაშე იხსნება „მაგიური სამყარო", ხელოვანი წვდება სამყაროს ძირითად ელემენტარულ წესრიგს, რუალობის ფორმათა ურთიერთკავშირს. იგი წვდომის უნარით ეუფლება ზოგადშემეცნებად წესებს. შემოქმედის ეს უნარი რაციონალისტურად არ აიხსნება, თუმცა შორსაა ასევე მხოლოდ ირაციონალური ახსნისაგან. შექსპირის დღისადმი მიძღვნილ სიტყვაში და მერსიეს ნაშრომის კომენტარებში გოეთე მიუთითებს, რომ ეს უნარი ყველა ადამიანს გააჩნია. მაგრამ შემოქმედი, ხელოვანი იმით გასხვავდება ყველა დანარჩენისაგან, რომ მასში ბუნების არსი იხსნება არა დროგამოშვებით — მხოლოდ ამაღლებულ წუთებში, არამედ ინტენსიურად და სტაბილურად. ობიექტური რეალობის შემოქმედებითი ათვისება ახალგაზრდა გოეთესათვის არის საგანთა შინაგანი ურთიერთკავშირის აღმოჩენა და ამავე დროს მისი მშვენიერებით ტკბობა.

ამრიგად, შტურმერების მიხედვით, მხატვრული მთლიანობა არის, უწინარეს ყოვლისა, ემოციური მთლიანობის შედეგი. იგი წარმოიშობა იმ გრძნობის წყალობით, რომლითაც აღსავსეა მოქმედება. აქვე იკვეთება ღრმა მნიშვნელობის მქონე შედარება ხელოვანისა ღმერთთან, შემოქმედთან. იბადება იდეა „ღვთით მირონცხებული" ხელოვანისა. გოეთე-შემოქმედი მიისწრაფვის, რომ თხზავდეს „Gottgleich..." ადამიანი არის მხატვრული ბუნება, რომელიც მაშინ ამოქმედდება ხოლმე, როდესაც... მას არაფრის შიში და ზრუნვა გააჩნია. ეს ნახევარ-ღმერთი მშვიდად ჩასწვდება მასალას და შთაბერავს მას თავის სულს... ასე აფერადებს ველური ტომის ადამიანი თავის ბუმბულს, სხეულს, ჭოჭოსის პალმას სათავგადასავლო ელემენტებით, შემაშინებელი ფორმებით, მკვეთრი ფერებით, და თუმცა ეს მხატვრულობა უნებურად შერჩეული ფერებისაგან შედგება, ის მაინც სწორი და მართებულია ფორმასთან კავშირის გარეშეც, რადგან ...შეიქმნა როგორც დამახასიათებელი მთლიანობა", — აღნიშნავს გოეთე. ეს „დამახასიათებელი ხელოვნება" არის ერთადერთი და სწორი, თუ იგი მოქმედებს შინაგანი, ერთიანი დამოუკიდებელი გრძნობის საფუძველზე, ყოველგვარი უცხო ცოდნის გარეშე. ასეთ შემთხვევაში იგი მთლიანი და სიცოცხლისუნარიანია.

გოეთესათვის „დამახასიათებელი ხელოვნება“ არის „die einzig Wahre“, ამ ხელოვნების შემოქმედია „Halbgott“ — პრომეთეული შემოქმედებითი ძალის მქონე ხელოვანი. ღმერთის მსგავსება, ღმერთთან გაიგივება, შტურმერული „დამახასიათებელი ხელოვნებისათვის“ ერთი აუცილებელი პირობათაგანია. გოეთე ხელოვანის დამოკიდებულებას თავისი ნაწარმოებისადმი, უფრო სწორად მასალისადმი (Stoff), განსაზღვრავს როგორც სიყვარულს, რომლის მეოხებით ხელოვანი ისეთივე ჰარმონიას, პროპორციებს აღმოაჩენს საგანში, რასაც შემოქმედი შინაგანად გრძნობს. „დამახასიათებელი“ შტურმერთა ესთეტიკაში არის, ფაქტობრივად, „ბუნების მიბაძვის“ თეორიის შტურმერული ინტერპრეტაციის გამომხატველი.

მოსაზრება „დამახასიათებელი ხელოვნების“ შესახებ ჰერდერისა და შტურმერების ესთეტიკის ფუძემდებლური პრინციპია, იგი არის ერთადერთი ჭეშმარიტი ხელოვნება, რადგან წარმოშობილია გულწრფელი, მთლიანი, თვითმყოფადი და თავისებური გრძნობით. გოეთესათვის გოტიკა „დამახასიათებელი“ ხელოვნებაა. მას იგი უპირისპირებს ანტიკურ ხელოვნებას, რომელიც იდეალური „სილამაზისაკენ“ მიისწრაფვის. აქვე აუენებს გოეთე სილამაზისა და სიმართლის შეფარდების საკითხს. ხელოვნებაში „დამახასიათებელი“ ხმართლებს შემოქმედის პიროვნების თავისუფლებას, რომლისთვისაც „წესები უფრო მავნებელია, ვიდრე ცუდი მაგალითი“. ხელოვნებას „დამახასიათებელ მთლიანობას“ ანიჭებს მოულოდნელი აღმაფრენა, რომელიც გულწრფელი, მთლიანი, თვითმყოფადი მოვლენაა. გოეთეს პოზიცია აღმაფრენის, როგორც ხელოვნების მამოძრავებელი ძალის, შესახებ წინ უსწრებს რომანტიკოსთა პოზიციას, რომლებიც ამუშავებენ და აღრმავებენ ამ თეზისს. ამასთანავე გოეთე თავის შტურმერულ ესთეტიკაში იცავს მხატვრულის შეფარდებითი დამოუკიდებლობის პრინციპს, მის ავტონომიას, ეს თეზისი შემდგომში რომანტიკოსებთან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შეიძენს, როდესაც რომანტიზმის თეორიაში წინ წამოიწევა მოსაზრება, რომ პოეზია, ხელოვნება არის ადამიანური ბუნების პირმშო და სრულიად თანაბარუფლებიანი მასთან მიმართებაში, ივი სხვას ვრაის ექვემდებარება გარდა საკუთარი თავისა. ახალგაზრდა გოეთეს ესთეტიკური პოზიციების ანალიზი საფუძველს აძლევს მკვლევარს ა. მიხაილოვს გააკეთოს დასკვნა გოეთესა და რომანტიკოსების ესთეტიკური პოზიციების ნათესაობის შესახებ[1].

ჰერდერი თვლის, რომ ადამიანის მრავალფეროვან მოღვაწეობაში არის განსაკუთრებული სფერო, სადაც სილამაზე არის შემოქმედე-

[1] Михайлов А. А.—Поздний Гете и проблема романтизма. Д. К. М. 1979. С. 22—23.

ბის წამყვანი პრინციპი. ეს არის ხელოვნება. „კრიტიკულ ჰალებში
ჰერდერი გაცილებით ფართოდ სვამს საკითხს ვიდრე ლესინგი: ი
თელის, რომ მხოლოდ პოეზიისა და ფერწერის შედარება საკმარის
არაა, იმისათვის, რომ დავინახოთ რას წარმოადგენს პოეზია. საჭ
როა მისი შეპირისპირება მონათესავე ხელოვნებასთან, მეცნიერება
თან, მუსიკასთან, ცეკვასთან, ორატორულ ხელოვნებასთან, ფილ
სოფიასთან. ჰერდერი ცდილობს „პლასტიკაში“ დაადგინოს სხვაობ
ფერწერასა და სკულპტურას შორის: მისთვის ფერწერა არის ილუ
ზია, პლასტიკა კი — ცხოვრების სიმართლე, პირველი დაკავშირ
ებულია მხედველობასთან, მეორე კი ემყარება შეხებას (ჰერდე
ფ
ნოსაზრებები ფერწერისა და სკულპტურის შესახებ საღვძი
ებება ა. შლეგელის მიერ ჩამოყალიბებულ დებულებებს გამომ
ელობითი ხელოვნების შესახებ), ამის გამო სკულპტურა შეზ
ღულია თავისი შესაძლებლობით. მისი საგანი არის ადამია
შიშველი სხეული. ზნე-ჩვეულებათა, მოდის ცვლა არ ეხება
არსს. მისი ნიმუში მუდამ იქნება ანტიკური პლასტიკა. ფ
წერისათვის კი ადამიანის შინაგანი რთული სამყაროს გადმოცემ
კანონია. მას მეტი შესაძლებლობები აქვს, ვიდრე სკულპტურას.

ჰერდერი „ლაოკოონის“ ანალიზისას მიიდგა იმ დასკვნამდ
რომ ლესინგმა ვერ შეამჩნია პრინციპული ხასიათის განსხვავებ
ფერწერასა და პოეზიას, გამომსახველობით ხელოვნებასა და, საერ
ოდ, ლიტერატურას შორის. საქმე ისაა, რომ ნიშნები, რითაც სარ
გებლობს ფერწერა, ბუნებრივია. ნიშნების კავშირი ასახავ საგნებ
თან ემყარება თვით ასახავი საგნების თვისებას. პოეზიის გამოხატ
ლის საშუალებები კი პირობითია — ბგერებს არა აქვთ კავშირი იმ საგან
ებთან, რომელსაც ისინი აღნიშნავენ: ეს მხოლოდ ზოგადი სიმბოლო
ებია. ჰერდერის აზრით, ფერწერა ჰგავს ილუზიას. სიზმარს. ფერწ
რის ეს „წინარომანტიკული“ დახასიათება ძალაუნებურად იწვე
ვს კენროდერისა და ა. შლეგელის ესთეტიკის ასოციაციებს ამავე ს
კითხზე. ამ „წინარომანტიკული“ დახასიათების გვერდით სკულ
პტურის არსი მეტად პროზაულად გამოიყურება. რადგან იგი მყარ
დაა მიწაზე, რეალურია, არ ქრება, „არ მიცურავს“.

ჰერდერი თელის, რომ თავისი ბუნებით ფერწერა და ლიტერა
ტურა სრულიად განსხვავებულნი არიან ერთმანეთისაგან. იმგვარი
შედარება, რასაც ლესინგი აკეთებს, დასაშვებია მუსიკასა და ფერწე
რას შორის. ფერწერაში ზემოქმედების საშუალებები არსებობ
მხოლოდ სივრცეში. მუსიკაში ისინი ერთმანეთს მიჰყვებიან დრო
ლიტერატურა კი ადამიანზე ზემოქმედებს სიტყვებით, აზრობრივ
მნიშვნელობის ძალით. ამავე დროს მისი მთავარი ესთეტიკური ში
ნაარსი არის ის ძალა, რომელიც „ცოცხლობს სიტყვაში“. ეს „ჯადო

სნური ძალაა“, რომელიც მოქმედებს ადამიანის სულზე წარმოსახვის საშუალებით. მხატვრული ნაწარმოების განხილვა არ შეიძლება მხოლოდ მისი ფორმალური ღირსებების პოზიციებიდან, პოეზიის არსი განსაზღვრება არა მექანიკური სისწორით ან გარეგნული სილამაზით, არამედ იმით, თუ რამდენად მოქმედებს იგი მკითხველზე. „...die schöne Wissenschaft, die Poesie wirkt duzch Kraft. — Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Ssele wirkt. Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das koexistente oder die Sukzession“.[1] მთავარი პოეტურ ხელოვნებაში არის „ზემოქმედება სულზე“, „ენერგია“, აღნიშნავს ჰერდერი.

ჰერდერის პოეზიის თეორია ეყრდნობა ანტროპოლოგიურ არგუმენტს ორი თვალსაზრისიდან გამომდინარე: პირველი — პოეზია ჭირს ადამიანის თვითგამოხატვის საშუალება. მისი კონტაქტის საშუალება საშყაროსთან, მეორე — პოეზია არის ადამიანის, როგორც ზოგადოებრივი არსების, გამოხატვა. „Ist Poesie das, was sie sein soll, so ist sie ihrem Wesen nach würkend[2]“. — აღნიშნავდა ჰერდერი 1778 წ. მკვლევარი ჰ. ჰარტმანი სწორად მიუთითებს, რომ ჰერდერის მოსაზრება ლიტერატურის „ზემოქმედებაზე“ უპირველესად გულისხმობს დემოკრატიზმის გაფართოებას. ზემოქმედების ადრესატი არის ხალხი[3]. ვ. ნეუსტროევი მიიჩნევს, რომ ჰერდერის კონცეფცია ესთეტიკის სფეროში გაორებული იყო მას არ აკმაყოფილებს ლაიბნიცის თეორიული მოსაზრებანი და მიმართავს ლოკს, ცდილობს, თავისი პრინციპები დაამტკიცოს ორივე მოაზროვნის „ესოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური დებულებების გამოყენებით, ამავე დროს იგი არ უარყოფს ბაუმგარტენის იმ პოზიციას, რომ ლეშმარიტება არის მხოლოდ სილამაზე და სენსუალისტური ფილოსოფიის საგალენით ხაზგასმით აღნიშნავს გრძნობის მნიშვნელობას ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნისა და აღქმის პროცესში. განსაკუთრებით იგრძნობა ჰერდერის სენსუალიზმი სკულპტურაზე საუბრისას,[4] ძნელია დავეთანხმოთ იმავე ვ. ნეუსტროევის სწორხაზობრივ დასკვნას, რომ, ჰერდერის მოსაზრებით, ფერწერის, მუსიკის, ცეკვის აღქმა, მართალია, ეყრდნობა გრძნობას, მაგრამ მაინც მთლიანობაში გონებას ექვემდებარება, რომ პოეზია არის არა იმდენად

[1] Herders Sämtliche Werke in 33 Bänden. Hrsg, von B. Suphan. Berlin, 1878, Bd. III. S. 137.

[2] ebend., Bd. VIII. S. 338.

[3] Hartmann H.—Zum Problem der Wirkung in Herders Kunsttheorie, in: Herder-Kolloquium 1979. Weimar, 1980. S. 351.

[4] Неустроев В. П.—Немецкая литература эпохи Просвещения. Изд-во МГУ, 1958, с. 137

გრძნობის, რამდენადაც ფანტაზიის ხელოვნება. აქ აშკარაა რ. ჰაიმის ზეგავლენა, რომელიც ჰერდერის პოზიციას მუსიკის აღქმისას „ნახევრად-სენსუალისტურს“ და „ნახევრად-იდეალისტურს“ უწოდებს[1]. რაც შეეხება პოეზიის გამოცხადებას „ფანტაზიის ხელოვნებად“, მართალია, ჰერდერი ამას ამბობს, მაგრამ იქვე დაუმატებს: „როგორც ფანტაზია არის უღონო გრძნობის გარეშე. ასევე პოეზია არის უძლური ყველა დანარჩენი ხელოვნების სახეების გარეშე“. რადგან, ჰერდერის აზრით, მასში (პოეზიაში) შეერთებულია სიცოცხლით აღსავსე სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა, რომელთაგან პოეზია სესხულობს „ილუზიის“ ყველა სახეს. პოეზიისათვის ამოსავალი გრძნობაა, რომელიც შემდგომ ფანტაზიაში იხატება

ოსიანის პოეზიაზე საუბრისას ჰერდერის ესთეტიკაში იკვეთება ძველი (ამ შემთხვევაში სკალდების) და ახალი, ანუ თანამედროვე პოეზიის დაპირისპირების თემა, ანუ „ბუნებრივი“ და „ხელოვნური“ პოეზიის დაპირისპირების თემა. ეს ანტითეზა უკვე რომანტიკული პოზიციებიდან დამუშავებული ხელახლა იჩენს თავს იენის წრის გერმანელ რომანტიკოსთა თეორიაში.

შტურმერები აკრიტიკებდნენ განმანათლებელი რაციონალისტების მშრალ მორალიზებას შემოქმედებაში და თვლიდნენ, რომ მხატვრულმა ნაწარმოებმა უნდა გაიტაცოს მკითხველი, ზემოქმედება მოახდინოს მის სულზე, აზრზე, გააღვიძოს მასში ენერგია, „სასაცილო იქნება, რომ ცხოვრებაში ვინმემ გრანდისონს მიბაძოს... მაყურებელი უნდა შეძრას მხატვრული სახის ბედმა. მან უნდა აღიქვას მისი გრძნობები და თავისდა შეუმჩნევლად შეითვისოს მისი აზრები“, — აღნიშნავდა ლენცი რეცენზიაში გოეთეს „ვერთერზე“.

1772 წელს გოეთე ზულცერის წიგნის შესახებ დაწერილ რეცენზიაში აკრიტიკებს ავტორს და თვლის, რომ იმ ხელოვნებამ, რომელიც მხოლოდ ზნეობრივ ნორმებს ისახავს მიზნად და მხოლოდ მორალის მოთხოვნებს ექვემდებარება, შეიძლება დაჰკარგოს გარესამყაროს წინააღმდეგობათა შეგრძნების უნარი. გოეთეს აშინებს ზულცერის განმანათლებლური ესთეტიკის რაციონალიზმი, რომელიც ზღუდავს ხელოვნებას, სპობს ცხოვრების უარყოფითი მხარეების წარმოსახვის საშუალებას, ცხოვრების მრავალმხრიობის აღქმას. მისი აზრით, გარე სამყაროს ცხოვრება დაპირისპირებულთა ბრძოლაა. აქ არაფერია მუდმივი, ყველაფერი იცვლება და ახალ ნიშნებს იძენს.

ჰერდერი განასხვავებს ხელოვნების ორ სახეს: ერთნი, ფერწერის მსგავსად, ქმნიან საგნებს, მეორენი, როგორც პოეზია, მოქმედებენ

[1] Гайм Р.—Гердер, его жизнь и сочинения, т. I. М. 1988, С. 295—296.

„ენერგიის“ მეშვეობით: „მოქმედება, ვნება, გრძნობა — ყველაზე მეტად ეს მიყვარს ლექსებში და სულ უფრო ძლიერად მეჯავრება გკვდარი, უსიცოცხლო აღწერილობა“ — წერდა იგი.

გრძნობიერება, დინამიკა, ძალა, ენერგია — არის ის მომენტები, რომელთა მეოხებით ჰერდერსა და შტურმერებს სურდათ დაეძლიათ რაციონალისტური ესთეტიკის სიმშრალე, ჰერდერი თავის „კრიტიკულ ჭალებში“ პოეზიის ზემოქმედების ძალაზე საუბრისას ლესინგისაგან განსხვავებით მახვილს აკეთებს „სულზე“, „გრძნობაზე“. ყველაფერი გარეგნული არის მხოლოდ შინაგანი სულის ასახვა („Alles Äussere ist nur Abglanz der inneren Seele). პოეზია მოქმედებს ადამიანურ გრძნობებზე, ფანტაზიის საშუალებით იქმნება პოეტური ნაწარმოებები როგორც მთლიანი, ერთიანი. „Die Poesie iet Literatur: ein Paradis voll schöner Blumeh und Lachen der Früchte“.[1] თავის ესთეტიკაში ჰერდერი ინგლისელი ემპირიკოს-სენსუალისტების მსგავსად ხელოვნებას უდგება გენეტიკურად და გამოჰყავს იგი შეგრძნებებიდან. შემოქმედის მიერ სინამდვილის უშუალო, გრძნობადი, ინტუიციური აღქმის უნარი -- არის შტურმერული ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი.

„ლამაზ სული“ („shöne Seele“) ეს არის შტურმერული ეპოქის იდეალის გამომხატველი. ეს ნიშნავდა ნაზ მგრძნობელობას, ზნეობრივ სიმაღლეს, მაღალ მისწრაფებებს, ყოველდღიურ ბურჟუაზიულ პროზაულობაზე ამაღლებას, გამორჩეულ ინდივიდუალობას, გენიალობის ნიშნებს. შეიძლება ვილაპარაკოთ სულის ორგანული ერთიანობის თეორიაზე ჰერდერთან. მისი წარმოდგენა ადამიანურ სულზე არის წარმოდგენა მიკროკოსმოსზე უნივერსუმის მთელს სიდიადეში. როგორც უნივერსუმი, როგორც ორგანული მთლიანობა, ასევე ადამიანის სული გრძნობათა ჯამია. ცხადია. ეს „ლამაზი“, „მშვენიერი სული“ ხაზს უსვამს შტურმერთა უდიდეს ინტერესს ცალკეული ინდივიდისადმი. ზოგიერთი კომპონენტი ამ ცნებისა თავისი არსით წინ უსწრებს რომანტიკულ სუბიექტივიზმს. მკვლევარი რ. ჰასკალი აღნიშნავს, რომ ლენცის თეორიულ შრომებში „სული“ საკუთარ, დამოუკიდებელ სამყაროს ქმნის, რაც მას მიაჩნია შელინგის ნატურფილოსოფიის, კერძოდ მისი ეპიგენეზის თეორიის „Vorwegnahme“ — დ.[2] ვ. კოეევნიკოვის აზრით მე-18 საუკუნის არც ერთ ევროპულ ქვეყანაში არ მომხდარა საზოგადოებრივი აზ-

---

[1] Herder, ...Suphan, Bd. VIII S. 415.

[2] Paskal R..—Die Sturm—und—Drang Bewegung, in: Sturm und Drang. Hrsg, von M. Wacker. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1985. S. 41.

როვნების ისეთი მკვეთრი მობრუნება გრძნობისა და ვნებებისადმი, როგორც ეს გერმანიაში მოხდა.[1].

ამოსავალი წერტილი ჰერდერისა და შტურმერისათვის არის „შინაგანი გრძნობა", რომლის საშუალებით ადამიანი უპირველესად საკუთარ თავს შეიგრძნობს. „Ich fühle mich! ich bin".[2] — ამბობს ჰერდერი. მკვლევარ ჯ. ირმშერის აზრით ეს ფორმულა ჰერდერისა არის კარტეზიანული ფორმულის „Cogito, ergo sum" — საპირისპირო, რადგან ჰერდერი აზროვნების ადგილას აყენებს შეგრძნებას, გრძნობას, როგორც საკუთარი თავისა და სამყაროს შემეცნების საშუალებას.[3] ჰერდერის აზრით, „შინაგანი თვითშეგრძნება" არის კაცობრიობის პირველადი და ჭეშმარიტი „sensus communis" („ჯანსაღი აზრი"), რომელიც უშუალოდ მიიღწევა და არ საჭიროებს დასკვნებსა და მსჯელობებს. ადამიანის სულის საფუძველი გაურკვეველი ბუნდოვანი, ცოცხალი და მრავალრიცხოვანი იდეებია. ეს იდეები ჩვენი ცხოვრების ყველაზე მძლავრი სტიმულია, ისინი განსაზღვრავენ ჩვენს ბედნიერებასა და უბედურებას. მკვლევარი გ. კაიზერი მიიჩნევს, რომ მგრძნობელობის წინა პლანზე წამოწევა შტურმერებთან უკავშირდება რელიგიურ-პიეტისტური ძალების ზემოქმედებას.

ემოციური მომენტი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჰამანის ესთეტიკაში, რაც „ქარიშხლისა და შეტევის" შეხედულებათა ფორმირებაზე უდიდეს ზეგავლენას ახდენს. 1762 წელს გამოცემულ „ჯიბის ესთეტიკაში" ჰამანი აყალიბებს თავის შეხედულებებს აფორიზმების სახით. განსაკუთრებული როლი ენიჭება ჰამანის ესთეტიკურ შეხედულებებში პოეზიის გაგებას. პოეზია მისთვის არის სინამდვილის ინტუიციური აღქმის, უშუალო, ძლიერი გრძნობის გამოხატულება. სწორედ ჰამანისაგან მემკვიდრეობით მიღებული ინტუიციური შეცნობის იდეა დაიჭერს ცენტრალურ ადგილს რომანტიკოსთა ესთეტიკაში. პოეზია ლაპარაკობს აღმაფრენისა და ვნების ენით, გრძნობიერებისა და ხატოვანი სახეების ენით. „პოეზია არის კაცობრიობის უძველესი ენა, შეგრძნებებისა და ვნებების ენა" — აღნიშნავდა ჰამანი. „მხოლოდ ვნება აძლევს აბსტრაქციასა და ჰიპოთეზებს ხელებს, ფეხებს და ფრთებს, იგი სახეებსა და ნიშნებს ანიჭებს

---

[1] Кожевников В. А.—Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и в критической философии. Ч. I. М., 1897, с. 297.

[2] Herder. Suphan... Bd. VIII. S. 96.

[3] Irmscher H. D.—Grundzüge der Hermeneutik Herders. in: Bückburger Gespräche über J. G. Herder. Hrsg. von J. G. Mattusch. Bückeburg, Grimme, 1973. S. 33.

სულს, სიცოცხლეს ენას“ — Poesie ist die Muttersprache des Menschengeschlechtes... Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bilder besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit“.[1]

იდეალისტური სენსუალიზმის პოზიციებიდან აკრიტიკებდა ჰამანი მე-18 საუკუნის ფილოსოფიურ მატერიალიზმს ბუნების მექანიცისტური გაგების გამო. აზროვნების მეტაფიზიკური წესის კრიტიკა. დიალექტიკის ცალკეული დებულებების წამოყენება და, რაც მთავარია, ხელოვნებასა და პოეზიაში გრძნობის როლის მაღალი შეფასება განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენა იყო შტურმერთა ესთეტიკის ფორმირებისათვის. ჰამანი ბიბლიასაც პოეტური თვალთახედვით განიხილავს. მისი აზრით, ბიბლია მხოლოდ მაშინ შეიძენს ჰეშმარიტ აზრს, თუ მას მივუდგებით როგორც პოეტურ ნაწარმოებს. რომელიც ემოციური ძალითა და გამომსახველობით არის აღსავსე. სწორედ ბიბლიის პოეტურ მხარეს აქცევს შემდგომში ყურადღებას ჰერდერი 1774 წელს თავის თხზულებაში „ადამიანური მოდგმის უძველესი დოკუმენტი“. „პოეზია არის ადამიანის მოდგმის უძველესი ენა“ — აღნიშნავდა ჰამანი, შეგრძნებები და ვნებები მხოლოდ „სახეებით მეტყველებენ და მხოლოდ მათი ესმით“. „პოეზია ღმერთების ენაა“ — თითქოს იმეორებს ლენცი ჰამანის მოსაზრებას თავის „შენიშვნებში თეატრზე“. ჰამანი შინაგანის ძიებას უწოდებს „Höllenfahrt des Selbsterkenntnis“.

„ჩვენ უგრძნობელნი ვართ სილამაზისა და გონიერების მიმართ“ — აღნიშნავს ლენცი თავისი საუკუნის ადამიანების შესახებ. — „განა ჩვენ ვგრძნობთ ჩვენს არსებობას?“ — წერს იგი სტატიაში „გოეც ფონ ბერლიხინგენის შესახებ“. აღმაფრენა. შემოქმედებითი ძალა, პოეტური ნიჭი არის ლენცისათვის „ღვთაებრივი ნაპერწკალი“. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ჰამანის შეხედულებებს პირველყოფილ კულტურაზე, ხალხურ შემოქმედებაზე, ენის წარმოშობაზე, ბიბლიასა და შექსპირზე ჰერდერის მსოფლმხედველობის ფორმირებისათვის.

ჰერდერისათვის გრძნობა, ენერგია და აღმაფრენა არის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ოსიანისა და ძველი ხალხების პოეზიის აღქმისას. ამაღლებულობა, უბრალოება, შთაგონება ხიბლავს ჰერდერს ოსიანის პოეზიაში, რომელსაც შეეძლო მუსიკის მსგავსად ადამიანის გამომშრალ გულში აენთო სწრაფვა იმ ნამდვილი პოეზიისაკენ, რომლის წყარო არის გრძნობა. ოსიანის პოეზიის მსგავს ნა-

[1] Hamann I. G.—Sämmtliche Werke. Hrsg. von I. Nadler. Wien, 1951. Bd. II. S. 197.

წარმოებებში შინაგანი შეგრძნებებისა და შინაგანი აზრის გამოხატვას აქვს განსაზღვრული ფორმა, განსაკუთრებული ტონი და მელოდია. ჰერდერი ლაპარაკობს „ბუნებრივ“ და „ხელოვნურ“ პოეზიაზე, ბუნებრივია ძველი ხალხების (სკალდების, ბერძნების) პოეზია, თანამედროვე კი -- „ხელოვნური“, მისი აზრით, ძველი დროის პოეტებს შეეძლოთ შეეერთებინათ ღირსება, კეთილხმოვანება და სინატიფე გამოხატვის განსაზღვრულობასთან და ეს ყველაფერი ჰგავდა ახალგაზრდული ძალებით აღსავსე ბუნებას. ამიტომ იყო ჰომეროსის რაფსოდიები და ოსიანის სიმღერები იმპროვიზაციის მსგავსი პოეზია.

ჰერდერი „გამოგონილი ვნებების“ წინააღმდეგია მხატვრულ ნაწარმოებს სჭირდება ვნებათა თავისუფლება. გრძნობები, სულიერი ძალები, რომელთა გარეშე „პოეტს არ შეუძლია რაიმე შექმნას“. შემოქმედებითი ძალით მოცული პოეტი ქმნის და სავსებით ეძლევა „აღმაფრენის ბედნიერ წუთს, წერს და ხიბლავს სამყაროს“.

ჰერდერი განსაკუთრებით აფასებს „სულის წუთიერი მდგომარეობის“ ასახვას პოეზიაში. „როგორადაც არ უნდა მწერდებოდეს პოეტის ჩანაფიქრი ხანგრძლივი და ჩაღრმავებული მოსაზრებებით. თუ ღვიძარი და ძლიერი შეგრძნების შედეგად — შემოქმედებას მომენტში ერთიცა და მეორეც იქცევა იმპროვიზაციად.[1]

ძველი ხალხების პოეზიას ახასიათებს გრძნობებისა და წარმოსახვის უშუალობა. „ხალხური სიმღერების“ კრებულის შესავალ სტატიაში — „ხალხური სიმღერების შესახებ“, ჰერდერი უკვე ლაპარაკობს პოეზიის აღქმაზე, რომელსაც „სულის შინაგანი სმენა სჭირდება“. „სიმღერების მოსმენა საჭიროა... სულის შინაგანი სმენით, რომელიც არ ითვლის, არ წონის, არ ზომავს ცალკეულ მარცვლებს, არამედ ყურს მიუგდებს ხმათა გამოძახილს და მასთან ერთად მიცურავს“.

ჰერდერი აკრიტიკებს ლესინგის ესთეტიკის რაციონალიზმს და მიიჩნევს, რომ პოეზია ძლიერად უნდა მოქმედებდეს ადამიანის სულზე, მხოლოდ მაშინ იქცევა იგი „სულის მუსიკად“. ჰერდერისათვის გრძნობის განვითარების ისტორია არის წარმმართველი მომენტი ხელოვნების განვითარების ისტორიისათვის.

ადამიანურ გრძნობებზე ზემოქმედების პოზიციიდან აინტერესებს ჰერდერს მუსიკის საკითხები. აქაც მთავარია „Innigkeit“. ჰერდერის აზრით არ არსებობს მეცნიერული მოძღვრება იმაზე, თუ როგორ მოქმედებს ბგერა ადამიანზე, ფიზიკა სწავლობს ბგერის ფიზიკურ წარმოშობას. მათემატიკა — მათ რაოდენობრივ მიმართებებს. მაგრამ

[1] Herder, Suphan... Bd. IV. S. 112.

ადამიანის სმენა ვერ არჩევს ბგერის ზომებს. რა არის ბგერა თავისთავად? ამას ვერ გვიხსნის ვერც რამოს მითითებები ნახევარტონებზე და ვერც ზულცერის მითითებები ზომებზე. ისინი ვერ აგვიხსნან, როგორ შეიძლება ბგერა იყოს სასიამოვნო თუ უსიამოვნო იმისგან დამოუკიდებლად, ძლიერია იგი თუ სუსტი, მაღალია იგი თუ დაბალი. ჰერდერი აღნიშნავს, რომ აქ ალბათ ლაპარაკი უნდა იყოს „შეგრძნების ხარისხობრივ შინაარსზე“.

ჰერდერის აზრით, მუსიკა განვითარდა ენისაგან, იგი წარმოიშვა არა „ჩიტების სიმღერისადმი მიბაძვისაგან“, არამედ მისი წყარო იყო პირველყოფილი მღერადი ენა.

ცეკვის ხელოვნებაც ასევე გრძნობებისა და ვნებების გამოხატულებაა. პოეზიაში ერთდება სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკა, მშვენიერებისადმი სწრაფვა ნაკადებივით გადმოიღვრება ფანტაზიაში და ყველაფერი ერთდება პოეზიაში. პოეზია არის ფანტაზიის ხელოვნება. ისევე, როგორც ფანტაზია უძლურია გრძნობების გარეშე, ასევე პოეზია უძლურია ნატიფი ხელოვნების დახმარების გარეშე. აქ ჰერდერი ამოსავალ წერტილად იყენებს ბაუმგარტენის მოსაზრებას, რომ პოეზია არის სრულყოფილებამდე მისული გრძნობადი სიტყვა. ყოველ შემოქმედს და ყოველ პოეტს თავისი ჯადო აქვს. ხელოვნებით შექმნილი ილუზია განსხვავდება ხელოვნების ცალკეული დარგების სპეციფიკის მიხედვით. პოეტურ ხელოვნებაში კი ერთდება ხელოვნების ყველა დარგის საშუალებით წარმოქმნილი ილუზიები.

ჰამანის ზეგავლენით ჰერდერს სურდა აეღორძინებინა ბიბლიის პოეტური სული, რომელიც დაფარული იყო თანამედროვე თვალთაგან თეოლოგიურ-დოგმატური შეხედულებების ბურუსით და რომელიც საუკუნეების განმავლობაში არავის შეუმჩნევია, რადგან ბიბლიის ტონმა ადამიანური ნერვები მოაჩლუნგა. „პოეზია მოქმედებს მხოლოდ წარმოსახვის საშუალებით... მხოლოდ აქედან გამომდინარე უნდა შეფასდეს მისი ზემოქმედებაც“ — აღნიშნავს ჰერდერი „კრიტიკულ ჰალებში“. ფერწერა მიისწრაფვის შექმნას ილუზია თვალისათვის, პოეზია კი წარმოსახვისათვის. პოეტი ზემოქმედებას ახდენს სიტყვათა სულიერი ძალით და მათი დროითი თანამიმდევრობის პროცესში იქმნება სრული „ილუზია სულისათვის“.

ცნება „ენერგია“, რომელსაც ჰერდერი იყენებს პოეზიის დასახასიათებლად, მიმდინარეობს ჯონ ჰარისის მიერ მოცემული ხელოვნების სახეთა კლასიფიკაციიდან. ჰარისი განარჩევდა, ერთი მხრივ, ხელოვნების სახეებს, რომლებიც ქმნიან საგნებს (erga) — ეს იყო სკულპტურა, ფერწერა და, მეორეს მხრივ, ხელოვნების სახეებს,

რომლებიც წარმოადგენდნენ ენერგიის გამოვლინებას. ეს იყო ცეკვა, მუსიკა, პოეზია.

„უმაღლესი დაძაბულობის მომენტში... ჩვენი გრძნობა კვლავ აღიდგენს უფლებებს და უშუალოდ იჩენს თავს მშობლიური ენის აქცენტებში". — წერს ჰერდერი ტრაქტატში ენის წარმოშობის შესახებ. „რა იყო პირველყოფილი ენა, თუ არა პოეზიის ელემენტების კრებული?" — კითხულობს ჰერდერი. პოეზიის ლექსიკონი იყო სულის ლექსიკონი და ამავე დროს იყო მითოლოგია.

„კრიტიკულ ჭალებში" ჰერდერი ლაპარაკობს პოეზიის „ძალაზე". „სული აღიქვამს არა სიტყვებს, როგორც ძალს მატარებლებს, არამედ თავად ძალას. ე. ი. სიტყვების აზრს". პოეტური ძალა სულს ვიზუალურად წარმოუდგენს ყოველ საგანს. იგი თავს უყრის, აერთებს საგნის ცალკეულ ნიშნებს, რომ ამით შექმნას საგნის სრული შთაბეჭდილება. მეტყველება არის ენებათა, სულის მოძრაობათა ბუნებრივი გამოხატულება, პოეზია არის სულის მუსიკა, პოეზია არის გრძნობა და სრულყოფილი მეტყველება. პოეზიისათვის არსებითი არის ძალა. ეს არის გრძნობადად სრულყოფილი სიტყვა. ეს ის ძალაა, რომელიც ცოცხლობს სიტყვაში. ესაა ჯადოსნური ძალა, რომელიც მოქმედებს სულზე წარმოსახვის საშუალებით. იგი არის პოეზიის არსი. თუ პოეტი დაჰკარგავს ამ ძალას, თუ იგი თავისი ხასიათით ვერ შეძლებს ადამიანის სულში გამოიწვიოს ილუზია, მაშინ შეიძლება ვთქვათ, რომ პოეტი დაიღუპა. „თუ მე რამე ვისწავლე ჰომეროსისაგან" — წერს ჰერდერი — „უპირველესად ის, რომ პოეზია ზემოქმედებს თავისი ენერგიით".

1778 წელს თხზულებაში — „პოეზიის ზემოქმედება ხალხთა ზნე-ჩვეულებებზე ძველსა და ახალ დროში", ჰერდერი კვლავ განიხილავს პოეზიის, გრძნობებისა და წარმოსახვის საკითხებს: „პოეზია ეს გრძნობათა და პირველი, ძლიერი შთაბეჭდილებების ენაა. ეს არის ენებებისა და ყველაფერი იმის ენა, რაც ენებით არის გამოწვეული, ესაა წარმოსახვის, მოქმედების, მეხსიერების, სიხარულისა და მწუხარების... იმედისა და შიშის ენა, ადამიანის მთელი სული გადმოიღვარა ენაში და თავისი თავი გამოხატა მასში, აღბეჭდა თავისი სახე და ამის შედეგად მოქმედებს მისი საშუალებით... სულზე. გრძნობათა ენას ახასიათებს საყოველთაო და უმაღლესი ზომის ზემოქმედება, იგი სულს აჩენს თავის კვალს".

ჰერდერი თვლის, რომ რაც უფრო მეტად მართალი, აშკარა და ძლიერია ჩვენი გრძნობების ასახვა, ე. ი. რაც უფრო ახლოსაა ეს ასახვა კეშმარიტებასთან, მით უფრო ძლიერი და მართალია მისი ზემოქმედება. პოეტის სული იტევს ყველაფერს — თავად ბუნებას, ენებებისა და ქმედების მთელს სამყაროს, რასაც იგი გამოხატავს

სიტყვებით. ენა მხოლოდ არხია, ნამდვილი პოეტი — კი მთარგმნელი, ან უფრო სწორად შუამავალი ბუნებასა და სულს შორის. ჰერდერი აქ ლაპარაკობს არა მარტო პოეტზე, შემოქმედზე, არამედ პოეზიის აღქმაზეც ადამიანების მიერ. ის, თუ რა მოქმედებს და როგორ მოქმედებს პოეტზე, აგრძელებს თავის ზემოქმედებას ბენებრივი ძალების საშუალებით. და რაც მეტი უნარი გააჩნია ადამიანებს შეიგრძნონ ან ბუნდოვნად წინასწარ იგრძნონ ეს ძალები, მით უფრო მეტად შეუძლიათ მათ დაინახონ, რა ხდება ბუნებაში, უფრო კარგად შეუძლიათ გაიგონ, რას აუწყებს მათ „სამყაროს მოცქერი“ (ე. ი. პოეტი), მით უფრო ძლიერად მოქმედებს პოეზია თავად მათზე.

ჰერდერი, მიუხედავად გრძნობის, ფანტაზიის, წარმოსახვის მომენტების ფორსირებისა მაინც ტიპური განმანათლებლური პოზიციებიდან განიხილავს ხელოვნებას, როგორც ხალხზე ზემოქმედების საშუალებას.

ჰერდერის აზრით, „ბუნების ენა“, ანუ პოეზია, გრძნობები და ვნებები უფრო სრულად აღიქმებოდა კაცობრიობის ბავშვობისა და სიყმაწვილის ხანაში — საზოგადოებრივი განვითარების პირველ ეტაპზე — „ბუნებრივი ველურობის“ პერიოდში, ხოლო შემდგომ, როცა ხელოვნება იჭერს ბუნების ადგილს, ადამიანის მიერ მოფიქრებული კანონები ცვლიან უშუალო გრძნობას. ეს ის პერიოდია, როცა ადამიანებმა არ იციან და გამუდმებით ფარავენ ჭეშმარიტ არსს, როცა ისინი ამახინჯებენ საკუთარ გრძნობებს და სხეულს, რომ არ იგრძნონ თავისი კავშირი ბუნებასთან. ჰერდერის აზრით, ასეთ პირობებში პოეზიის არსებობა შეუძლებელია, შეუძლებელია ბუნების გულწრფელი, მოქმედი ენის არსებობა. ტყუილი ადამიანს არ აღელვებს, ხელოვნურობა, ძალადობა და პირფერობა ვერ გამოიწვევს აღფრთოვანებას, ისევე როგორც ღამე და წუვდიადი ვერ გაანათებს.

ჰერდერმა „კრიტიკულ ჰალებში“ ახსნა წარმოსახვის წარმოშობა შეგრძნებებისაგან და შემდეგ განმარტა, რას ნიშნავს „ცხადი სიზმრები“. ეს, მისი აზრით, არის ფანტაზიის ნაწყვეტები იმ ბუნდოვანი მოგონებების, შემძვრელი შთაბეჭდილების ან განსაკუთრებული სილამაზისა, რომლებიც უკვე ნანახი ან განცდილია. ასეთი ბუნდოვანი იდეები ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს. ჩვენს წარმოდგენებს სილამაზისა და ტკბობის შესახებ ისინი აძლევენ იშვიათის, თავისებურის, უცნაურის შეფერილობას. ისინი ჩვენ გვესტუმრებიან ხოლმე უნებურად, ჩვენი სურვილისაგან დამოუკიდებლად. ისინი ჩვენში წარმოიშობიან ცხოვრების სტიმულის მსგავსად. ისინი ეწინააღმდეგებიან ცხოვრებისეულ სიბრძნეს, აჯანყდებიან ჩვენი გონე-

ბის, ნებისყოფის, ჩვევების წინააღმდეგ. ეს, ჰერდერის აზრით, „ჭეშმარიტი საფუძველია“, რომელიც ხან მსუბუქად, ხან კი სავსებით ცვლის სახეებსა და საღებავებს, მოგვიანებით რომ შემოდიან ჩვენს სულში. თავის მოსაზრებებს ჰერდერი ამთავრებს ზემოაღწერილის ანალოგიურობის დასაბუთებით ბავშვის ფსიქოლოგიასთან: ბავშვს ხშირად უჭირს სიზმრისა და ცხადის გარჩევა, იგი ხშირად სინამდვილედ ღებულობს იმას, რაც ძილში ნახა. მისი სიზმრის სახეები აგრძელებენ ცხოვრებას, სული სავსეა წარმოსახვით. „წარმოსახვა“, რომელიც ჰერდერისათვის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია შემოქმედებითი პროცესისათვის, ძნელად ასახსნელია განმანათლებლური რაციონალისტური ესთეტიკის კანონების პოზიციებიდან. „ცხადი სიზმარი“ ჰერდერისათვის არის ახალი, იშვიათი, ლამაზი, გამაოგნებელი. გაურკვეველი, თავისებური, რომელიც ეწინააღმდეგება გონებას, ნებისყოფას, ჩვევებს, რომელიც ზოგჯერ „სრულიად ცვლის სახეებსა და ფერებს“ და რომელიც ფანტაზიასთან არის დაკავშირებული. ყველაფერი ეს, მართალია, „შეგრძნებებსა“ და „სულს“ ემყარება, მაგრამ მაინც სხვაა, ვიდრე ჩვეულებრივი „მგრძნობიარე სული“. აღმაფრენა, ფანტაზია, წარმოსახვა — „ქარიშხლისა და შტორმის“ ესთეტიკაში შემოქმედებითი პროცესის არსებითად განმსაზღვრელი მომენტები — წინ უსწრებენ რომანტიზმის მხატვრულ თეორიას, რომლის ძირითადი თეზისი ასევე „აღმაფრენაა“, როგორც ხელოვნების მთავარი მამოძრავებელი ძალა.

„ფრაგმენტებში“ ჰერდერი აყენებს ლიტერატურაში ახალი გმირის შექმნის ამოცანას, მოითხოვს ადამიანური ურთიერთობის მრავალფეროვნების ასახვას მისი სულიერი და საზოგადოებრივი გამოვლენის ასპექტებში. ტრაქტატში „ენის წარმოშობის შესახებ“ ჰერდერი ასევე აუცილებლობად მიიჩნევს ახალი, თავისუფლად მოაზროვნე გმირის შექმნას. „ფრაგმენტების“ ნაწილში „თომას აბტის თხზულებათა შესახებ“ ჰერდერი თვლის, რომ საჭიროა ადამიანის პიროვნების შესწავლა, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს იმ მრავალრიცხოვანი ფაქტორების შესწავლას, რომლებიც აყალიბებენ ადამიანს. მწერალი ვალდებულია მხატვრულ სახეებში განასახიეროს ადამიანური ბუნების სულიერი და ფიზიკური გამოვლინებების ერთიანობა. ადამიანის სულიერ სამყაროში ხდება ეპოქის ისტორიული და სულიერი ცხოვრების ურთიერთმიმართების კონცენტრირება. ხასიათის გარეგნული ნიშნების გამოვლენის შესწავლა მისი შინაგანი მამოძრავებელი ძალების გარეშე ნიშნავს იმას, რომ მზე გამოვიკვლიოთ წყალში მისი ანარეკლის საშუალებით.

ამავე თხზულებაში ჰერდერი ეკამათება დიდროს მისი „სერიოზული ჟანრის მორალურ-ფსიქოლოგიური სენტენციების სიუხვის გა-

მო. მისი აზრით დიდროს" საზოგადოებრივ მდგომარეობათა" თეორიამ გააღარიბა ადამიანური ინდივიდუალობის წარმოსახვის პოტენციალი, რადგან ინდივიდი არ შეიძლება გარდაქმნეს არც აბსტრაქტულ სახედ და არც მორალის მშრალ მქადაგებლად. თუმცა ამასთან ჰერდერი არ უარყოფს, რომ „პოლიტიკური პიროვნების" შეშოყვანა ლიტერატურაში დიდროს დამსახურებაა. აქ ჰერდერისათვის მთავარი და არსებითი ისაა, რომ არ უნდა მოხდეს ადამიანური ვრძნობების დაკნინება, „სულის" მნიშვნელობის დაშდაბლება გშირის საზოგადოებრივი მდგომარეობის გაზვიადების ხარჯზე. წოდებრივი მდგომარეობა უნდა იყოს თავისებური „მოქმედების ადგილი", რომლის ფონზე გამჟღავნდება ხასიათი, ხასიათში კი უნდა გამოჩნდეს ვნების ნაპერწკლები, მრავალფეროვნება, ადამიანური გულის სიკეთე და ბოროტება. წარმოსახული ცხოვრების სურათი კი უნდა იყოს ინდივიდუალიზებული, განუმეორებელი: „ყველაფერი გარეგნული მხოლოდ შინაგანი სულის გამოხატულებაა" — აღნიშნავდა ჰერდერი.

თავისთავად განმანათლებლობის ესთეტიკა დაჟინებით განიხილავდა საკითხს ზოგადისა და ცალკეულის კავშირის შესახებ მხატვრულ ნაწარმოებში. ლესინგი აანალიზებდა ამ პრობლემას და სახეთა სქემატიზმის თავიდან ასაცილებლად მახვილს აკეთებდა ხასიათების ინდივიდუალიზაციაზე. ფაქტობრივად, ლესინგმა მთელი სიმწვავით დასვა მხატვრულ სახეში ზოგადისა და კერძოს დიალექტიკური ერთიანობის პრობლემა, მაგრამ იქვე აღნიშნა, რომ მიზნად არ ჰქონია ამ სიძნელის გადაჭრა და მხოლოდ „fermenta cogitationis" წარმოაჩინა. შტურმერულ ესთეტიკაში წინა პლანზე მოდის „განსაკუთრებულის" კატეგორია, როგორც „ქარიშხლისა და შეტევის" ესთეტიკის ერთ-ერთი ცენტრალური ცნება. ჯერ კიდევ „პლასტიკაში" 1778 წელს ჰერდერი მიუთითებდა, რომ ხელოვნებაში საყოველთაო არსებობს მხოლოდ განსაკუთრებულში, და მხოლოდ განსაკუთრებულიდან წარმოიშობა საყოველთაო: „...Alles algemeine ist nur im Besonderen, und nur allem Besondern wird das Allgemeine".[1] ამ მოსაზრებით ჰერდერი უახლოვდება ტიპურის, როგორც განსაკუთრებულის გაგებას, რაც მთელი სისრულით გამოხატავს საყოველთაოს. ჰერდერი მიიჩნევს, რომ ინდივიდუალობა, განუმეორებლობა არის ნებისმიერ ხელოვნებაში ზოგადის გადმოცემის პირობა. ჰერდერის მიერ ცალკეულისადმი („das Einzelne"), განსაკუთრებულისადმი („das Besodere") ყურადღების გამახვილება ხდება ისტორიულ და ეროვნულ ასპექტებში. აქედან უკვე შორს აღარაა ინდივიდუალურის რომანტიკულ კულტამდე, სადაც „ცალკეული" და

[1] Herder, Suphan... Bd. XVIII. S. 56.

„განსაკუთრებული“ იქცევა ესთეტიკურ მოთხოვნილებად იმ მიზნით, რომ სამყარო წარმოსახული იქნას სწორედ ამ განსაკუთრებულის საშუალებით. ეს „განსაკუთრებული“ შემდგომში რომანტიკოსებთან წარმოდგება როგორც „ახალი“.

ლენცი თავის „შენიშვნებში თეატრზე“ აუცილებლად მიიჩნევს ხასიათების წარმოსახვისას ინდივიდუალური მომენტის წინა პლანზე წამოწევას. შემოქმედს უნარი უნდა ჰქონდეს ჩაიხედოს როგორც „მესაფლავის, ასევე დედოფლის სულშიც.“ „მე დამახასიათებელს... უფრო მაღლა ვაყენებ, ვიდრე იდეალურს“ — აღნიშნავდა იგი. ლენცისათვის „ღვთიური ნაპერწკალი“ ანუ ნიჭიერების ძალა არის იგივე აღმაფრენა, შემოქმედებითი ძალა.

გრძნობადი სისავსის, დინამიკის, „ძალის“, „ენერგიის“ მოთხოვნა პოეტურ ნაწარმოებში მოწმობს იმას, რომ ჰერდერმა ფაქტიურად დაძლია რაციონალიზმის ესთეტიკა. გრძნობის კულტი წამყვანი მოთხოვნა ხდება „ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკისათვის.

„გრძნობის კულტი“ დაკავშირებულია პიროვნების შინაგან გარდაქმნასთან, მისი მიზანია გარე სამყაროს არასრულყოფილების დაძლევა პიროვნების, ადამიანის, ბუნების სრულყოფის გზით, მასში ჩადებული ბუნებრივი მონაცემების საფუძველზე. ყოველივე ეს „ემოციური მთლიანობაა“, რაც გამოხატულებას პოულობს შტურმერთა მთელს ესთეტიკაში.

ბუნების კულტი, ბუნებრივი გრძნობების ქადაგება, „ბუნებრივი ადამიანის“ მოთხოვნა გერმანელ შტურმერთათვის არის ყველაზე ძლიერი და თან მათი იდეოლოგიისათვის შესატყვისი ფორმა არსებულის წინააღმდეგ ოპოზიციის გამოსახატავად. იგი სოციალური ბოროტების, ადამიანის ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართული რეაქციაა, ხელოვნებაში ხელოვნური კანონების უარსაყოფად. იმედის გაცრუებამ გონების ძალაში მიიყვანა შტურმერები ბუნებისა და უშუალო გრძნობის ამაღლებამდე. ბუნება შტურმერებთან აღიქმება როგორც მთლიანი ორგანიზმი, ხშირად საიდუმლო და საოცარი. გული, გრძნობა, მღელვარება, ვნება, წარმოსახვა — ეს ყველაფერი „ბუნებასთან“ არის დაკავშირებული, იგი პოეზიაში ნიშნავს სიმართლეს. ლოზუნგი „ბუნება“ იყო ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის არსებითი შემადგენელი ნაწილი.

ბუნება შტურმერებისათვის წინააღმდეგობით არის აღსავსე. ბუნების, ე. ი. ცხოვრების, მთელი სისრულით აღქმისაკენ სწრაფვა აიძულებს მათ ეძებონ ცოცხალი შეხება ბუნებასთან, ეძებონ განცდის სიხარული, არსებობის სისავსე. ბუნებაში პოულობენ ისინი ადამიანის ინდივიდუალური არსებობის გამართლებას, ცოცხალი პოეტური ძალის უმაღლესი დაძაბულობის გამოხატულებას. ბუნება

არის ადამიანური არსებობის საფუძველი და მიზანი, მისკენ მიისწრაფვის ადამიანური სული, რომელიც თავისი შემოქმედებითი ძალით ღვთიურია ჰერდერთან, გოეთესთან, შტურმერებთან იგრძნობა მუდმივად ქმნადი სიცოცხლის გაღმერთება, ბუნების გასულიერება, მისი პოეტიზაცია.

ბუნების ფილოსოფიურ გაგებას განმანათლებელთა აზროვნების სისტემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. გოეთეს, ჰერდერის მოსაზრებებით ცხადი ხდება, როგორც გადადის მათთან ფილოსოფიური ესთეტიკაში. სწორედ შტურმერულ პერიოდში, მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში, გადადის „აბსტრაქტული“ და „მეცნიერული“ წარმოდგენები ბუნებაზე რაციონალისტური გაგებიდან მის პანთეისტურ გაგებაზე.

განსაკუთრებული ინტერესი ბუნების ახლებური გაგებისა ჩანს ჰამანის ესთეტიკურ შეხედულებებში. ჰამანისათვის ბუნება აღსავსეა ემოციური ცხოვრებითა და მოძრაობით. იგი აკრიტიკებდა რაციონალისტ განმანათლებელთა მიერ ბუნების გაგებას, სადაც იგი (ბუნება) დამონებული, სულისაგან დაცლილი და უღმერთოა. ცხოვრებას გამაცოცხლებელი სულის გარეშე „ბუნების ენა“ იქცევა, ჰამანის აზრით, ასოების დაუკავშირებელ ნაკრებად. დაახლოებით ისევე, რაც დარჩება „ილიადას“ ლექსთწყობისაგან, თუ მისგან „ალფასა“ და „ომეგას“ ამოვაგდებთ.

პოეზია მშვენიერი ბუნების მიბაძვაა, იმ ბუნებისა, რომელიც შეგრძნებებისა და ენებების საშუალებით მოქმედებს. ის, ვინც მის ორგანოებს ამახინჯებს, როგორღა შეძლებს საერთოდ რაიმეს შეგრძნებას. ჰამანი ეკამათება ვოლტერსა და ბეკონს, რომელთა „მომაკვდინებლად ცრუ ფილოსოფიამ“ თავიდან მოიშორა ბუნება: „რატომღა მოითხოვთ რომ ჩვენ მას მივბაძოთ? — იმისათვის რომ გავიმეოროთ სიამოვნება და ბუნების მოწაფეთა მკვლელები გავხდეთ?“ — კითხულობს ჰამანი. იგი რაციონალისტური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის წარმომადგენლებს მიმართავს: „...თქვენ მიისწრაფვით გადაარწმუნოთ ადამიანთა გვარი — თქვენ აბრმავებთ ბუნებას, რომ შემდეგ იგი თქვენი წინამძღოლი გახდეს ან უფრო სწორად, თქვენ თავად ამოითხარეთ თვალები ეპიკურეიზმით, რომ წინასწარმეტყველებად ჩაგთვალონ. თქვენ საკუთარი ხუთი თითიდან იწოვთ დარიგებებსა და განსჯებს, თქვენ გსურთ, იბატონოთ ბუნებაზე და თავად კი ხელებსა და ფეხებს იბორკავთ, რომ... შემდეგ ბედის ჯაჭვებზე ილაპარაკოთ“.

ჰერდერისათვის ბუნება ობიექტური სამყაროა, რომელიც დამოუკიდებლად მოქმედებს საკუთარ სფეროში, ჰერდერის „მოგზაურობის დღიურში“ ბუნებისადმი დამოკიდებულება დაკავშირებულია

თავისუფლებისაკენ სწრაფვასთან. მისი გარემომცველი ბუნების სურათები არის ცოცხალი და მუდმივად მოქმედი ბუნების ნაწილი. ჰერდერის აზრით, ბუნებაში არაფერი იზოლირებული არ არის, ყველაფერი ერთმანეთში გადადის, ამიტომ ცნობიერების ჩანასახებსაც იგი ეძებს არა მატერიის გარეთ, არამედ მასში. სწორედ ბუნების შეგრძნება იძლევა ცოდნას ერთეულზე.

1778 წელს ჰერდერის მიერ შექმნილი შრომა „ადამიანის სულის შეცნობისა და შეგრძნების შესახებ“ სპინოზასეული განწყობილებითაა გამსჭვალული: „...სადაც ღმერთის სულია, იქ არის თავისუფლებაც. რამდენადაც უფრო ღრმა, წმინდა და ღვთიურია ჩვენი შემეცნება, მით ფართოა ჩვენი თავისუფლება, თუ ჩვენ ყველაფერში, ვიპოვით ღვთიურ შუქს, თუ ჩვენში მარად ანთებული იქნება ღვთიური ალი, მაშინ ჩვენ ვიქცევით მეფეებად მონათა შორის და საკუთარ თავში ვიპოვით იმას, რასაც ოდესღაც ეძებდა ერთი ფილოსოფოსი. ჩვენ ვიპოვით ჩვენს თავში ისეთ პუნქტს, საიდანაც შეგვეძლება დავეუფლოთ ჩვენს გარემომცველ სამყაროს, — ვიპოვით სამყაროს გარეთ ისეთ პუნქტს, საიდანაც შევძლებთ მოძრაობაში მოვიყვანოთ იგი ყველაფერთან ერთად, რაც მასში იმყოფება. მაშინ ჩვენ უფრო მაღალ ფუნდამენტზე დავდგებით, ვიტრიალებთ გრძნობათა ფართო სივრცეში, რაც ღმერთმა შექმნა, იქ, სადაც იბადება ყოველგვარი აზრი და გრძნობა, სადაც იბადება სიყვარული. იგი არის უმაღლესი გონება და ამასთანავე წმინდა, ყველაზე ღვთიური სწრაფვა. თუ არ ვერწმუნებით ამაში წმინდა იოანეს, მაშინ უეჭველად უნდა ვერწმუნოთ უფრო ღვთაებრივ სპინოზას, რომელთანაც ფილოსოფია და მორალი ერთი ღერძის ირგვლივ ტრიალებს“.[1] ამ სტატიაში ჰერდერი ამტკიცებს, რომ არის მხოლოდ ერთი საშუალება საგანთა ბუნების შინაგან არსში ჩასაწვდომად, რომელიც ეფუძნება ჩვენივე საკუთარი ბუნების ანალოგიას. ჰერდერის აზრით, ჩვენი ცოდნა ემყარება გარე სამყაროს შეხებასა და მის შემეცნებას. ამავე დროს ჩვენ გარე სამყაროსაგან იმას შევიმეცნებთ, რასაც გაჩნდა ანალოგია ჩვენს საკუთარ სუბიექტურობასთან. ბუნება ნათდება იმ ზომამდე, რომ გასულიერდება, მაგრამ მეორეს მხრივ, ჩვენ ვუყურებთ ბუნებას როგორც სულიერს.

ჰერდერის ამ გაორებულ შეხედულებაზე იყო დაფუძნებული საუკუნის ბოლოს აღმოცენებული ნატურფილოსოფია და ჰერდერის მიერ გამოთქმული იდეები შემდგომში ნოვალისის, შელინგისა და მათი მიმდევრების მიერ ან პარადოქსებად იქცა ან მთლიან სისტემად ჩამოყალიბდა. „მე არა მრცხვენია მკერდზე მივეკრა დედაბუნე-

[1] Herder, Suphan... Bd. VIII. S. 234.

ბას, როგორც ბალღი", „დიადო მშობელო! შენი ძალა ყველგან ერთიანია და უსასრულო", — ამბობს ჰერდერი. ჰერდერისათვის ბუნება არის უზარმაზარი კომპლექსი, რომელიც მოიცავს ცხოვრების ყველა მოვლენას და ამავე დროს ხელოვნების სამყაროს მთელს მრავალფეროვნებას. „Überhaupt ist in der Natur nichts geschiedeli, alles fließt durch unmerkliche Übergänge auf und einander; und gewiß, was Leben in der Schöpfung ist, ist in alleh Gestaltek, Formen ung Kanälen nur ein Geist, eine Flamme".[1]

ადამიანი ჰერდერისათვის არის ერთი მთლიანობა, სხეულისა და სულის, გრძნობისა და ინტელექტის ერთობლიობა, მაგრამ ადამიანი, ეს ცოცხალი ერთობლიობა, არის წარმოშობილი და არსებობს მეორე დიდი ერთიანობის — ბუნების წყალობით. ადამიანი ჰერდერისათვის არის ერთი შემადგენელი ნაწილი ღმერთის მიერ შექმნილი არსებების მთელ ჯაჭვში. („Ein Glied in der Kette der von Gott geschaffenen Lebewesen"... „..der empfindliche Mensch fühlt sich in Alles, fühlt alles aus sich heraus".[2] ადამიანი ჰერდერისათვის არის „მცირე სამყარო" („ein vollkommenens Abbild des Universum, eine kleine Welt").

ადამიანის სხეული არის განსაკუთრებული ნიშანი ბუნების წიგნში, იგი არის „Hieroglyphe ber Schöpfung".[3] ეს მოსაზრება ემსგავსება ჰამანისეულ „იეროგლიფური ადამის" სახეს. ჰერდერის თვალში ადამიანის ცხოვრება არის „Hieroglyphe dessen was alle nur erfahren, leiden, erleben und tun sellten".[4] ამავე დროს ადამიანი არის „Hieroglyphe des Guten und Bösen, wovon die Geschichte voll ist".[5] აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჰერდერი ადამიანზე საუბრისას ძალზე ხშირად იყენებს გამოთქმას „Symbol".[6]

დ. შტარი მიუთითებს, რომ ჰერდერის სიმბოლოთა თეორიას იყენებს შემდგომ ა. შლეგელი თავისი ლიტერატურული მოსაზრებების ჩამოყალიბებისათვის.[7]

ჰერდერი ბუნებისა და კაცობრიობის ისტორიის ერთმანეთთან დაკავშირებით საფუძველს უყრის შელინგის ნატურფილოსოფიასა და ესთეტიკას, სადაც ადამიანური არ შეიძლება გააზრებული იქნას

---

[1] Herder, Suphan... Bd. VIII. S. 178.
[2] ebenda, S. 170.
[3] ebenda, Bd. VI. S. 315.
[4] ebenda, Bd. VII. S. 173.
[5] ebenda, Bd. V. S. 558.
[6] ebenda, Bd. VIII. S. 56., S. 249.
[7] Starr D.—Über den Begriff des Sumbols in der deutschen Klassik und Romantik. Reutlingen, Hutzler, 1964. S. 43.

ბუნების გარეშე, ხოლო ყოველი ცალკეული პიროვნება გაგებულია როგორც მთელის (ანუ მსოფლიოს) სულის განუყოფელი ნაწილი, ლოგიკურია რომ რომანტიკოსებისათვის საინტერესოა ჰერდერის „აზროვნების მოდელი“.

1782 წელს შექმნილ ეტიუდში „ბუნება“ იხატება გოეთეს შტურმერული განწყობილებახი და სპინოზას „ეთიკის“ გავლენა. გოეთეს აზრით, ბუნება არის დაპირისპირებულ ძალთა ერთიანობა, იგი მუდამ ახალია და მუდამ ძველი, სრულყოფილი და უსასრულო, მასში არის მუდმივი სიცოცხლე, ქმნადობა. იგი გამუდმებით მოძრაობს, და მას არა აქვს სიმშვიდის მომენტი. მას არა აქვს მუდმივობის მომენტი, სიცოცხლე არის მისი საუკეთესო ქმნილება და სიკვდილი კი მხოლოდ ხერხი, რომ მეტი სიცოცხლე იქნეს. ბუნება თამაშობს სპექტაკლს. ჩვენ არ ვიცით, თავად უყურებს თუ არა იგი მას, მაგრამ იგი ჩვენთვის, ადამიანებისათვის თამაშობს. იგი ყველაფერია, იგი თავის თავს თვითონ აჯილდოვებს, ახარებს და ტანჯავს, იგი ნაზია და საშიში, უძლური და ყოვლისშემძლე, გონიერი და უტყვი, ჩვენ ვცხოვრობთ მასში და უცხონი ვართ მისთვის. იგი გამუდმებით ლაპარაკობს ჩვენთან, მაგრამ არ გვიმხელს თავის საიდუმლოს. სიყვარული ბუნების საუკეთესო ქმნილებაა, მხოლოდ მისით შეიძლება ბუნებასთან ახლოს მისვლა“. სპინოზას თუზისი „ღმერთის ინტელექტუალური სიყვარულის შესახებ“ გოეთესთან ესთეტიკურ სასიათს იძენს.

გოეთესათვის ხელოვნება, როგორც საერთო კულტურა, არის ადამიანურ მოღვაწეობაში განვითარებული, გამოხატული და განსრციელებული ბუნება, რადგან ბუნება არის ყველაფერი და მის გარდა. და მის იქით, არაფერი არ არის. ამიტომ ბუნების უნივერსალიზაცია გოეთესთან ეყრდნობა მისი არსის პანთეისტურ გაგებას. მკვლევარი ჰ. ჰამი მიუთითებს 1770—75 წლებში გოეთეს მიერ სპინოზას შესწავლის ინტენსიურობაზე.[1] პანთეიზმი ხედავს ბუნებაში აბსოლუტურ საწყისს, რომელიც, მართალია, მაღლდება ადამიანურ სამყაროზე (მის კულტურაზე), მაგრამ შეიცავს თავის თავში მასაც, ამიტომ ნადგურდება დუალიზმის ყოველგვარი საშუალება ადამიანურსა და ბუნებრივს შორის, გოეთეს აზრით, ბუნებისა და ადამიანის დამოკიდებულება არის მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართება. ადამიანურ-შემოქმედებითი საწყისი ექვემდებარება უნივერსალურ ბუნებრივ საწყისს, რომლის ნაწილსაც ის წარმოადგენს. ადამიანს საერთოდ არ შეუძლია ამაღლდეს ბუნებაზე,

[1] H a m m H.—Der Tneoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung. Philosophie und Kunsttheorie. Berlin, Akademie. 1975. S. 39.

რადგანაც მასთან ერთად მაღლდება თვით ბუნებაც, „დედაბუნება, რომელსაც ეჯავრება ყოველივე შეუფერებელი და უაზრო“. გოეთესათვის ხელოვნება არის ყოველი დიადის სინონიმი: „...ბუნება, ბუნება! რა შეიძლება იყოს უფრო მეტად ბუნებრივი, ვიდრე შექსპირის ადამიანები?“ — ამბობს იგი. „შექსპირის პირით თვით ბუნება ქადაგებს“. სასაცილოდ ჩანან მასთან შედარებით ხელოვნების „არაბუნებრივი“ ნიმუშები: რომანტიკული ოცნებებით ჰაერში გაფანტული „საპნის ბუშტები“, „როგორ ებედავთ ჩვენ ჩვენს საუკუნეში ბუნებაზე ვიმსჯელოთ? საიდან უნდა ვიცოდეთ იგი ჩვენ, რომლებიც ბავშვობის წლებიდანვე თავს შებოჭილად და შეფერადებულად ვგრძნობთ“, — ამბობს გოეთე შესპირის დღისადმი მიძღვნილ სტატიაში. ბუნების იდეა, ფაქტობრივად, გოეთესათვის არის მისი მხატვრული შემოქმედების საფუძველი. ჰერდერისა და შტურმერებისათვის ბუნება არის უზარმაზარი კომპლექსი, რომელიც ცხოვრების ყველა მოვლენას მოიცავს ხელოვნების სამყაროს მრავალფეროვნების ჩათვლით.

მეტნაკლებად ანალოგიურია ბუნებისადმი დამოკიდებულება და მხატვრული შემოქმედების პროცესში მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გააზრება შტურმერებთან, თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ის ძლიერი სპინოზისტური ნაკადი, რაც გოეთესა და ჰერდერისათვის არის დამახასიათებელი, ფაქტიურად „ქარიშხლისა და შეტევის“ დანარჩენ წარმომადგენლებთან ნაკლებად ჩანს. „ვინც უარყოფს ადამიანის დამოკიდებულებას ბუნებაზე, მას არა აქვს ნამდვილი წარმოდგენა მასზე“ — აღნიშნავს ლენცი. „ბუნება თავის საქმეს ქმნის ისე, რომ სრულიადაც არ წუხს არც ჩვენზე და არც ჩვენს ზნეობაზე“. ლენცის აზრით, შეუძლებელია ადამიანი გათავისუფლდეს ბუნებრივი იმპულსებისაგან. ადამიანს გააჩნია თანდაყოლილი სწრაფვა ფეხდაფეხ მიჰყვეს იმ უსასრულოდ თავისუფალ არსებას, რომელიც თავის თავს ამყარებს სამყაროში, ე. ი. ღმერთს. მისი მიბაძვა, მის მიერ მცირე მასშტაბში შექმნილის (ე. ი. ბუნებისა) გამეორება გვანიჭებს ნეტარებას. ამაღლებს ჩვენს არსებობას, „მოქმედი ძალა ჩვენში არის სული, რომელიც განუწყვეტლივ ქმნადობისა და სრულყოფის პროცესშია... მოქმედება და ტკბობა — ეს არის ცხოვრება“ — აღნიშნავდა ლენცი.

ახალგაზრდა შილერის ბუნებასთან დამოკიდებულება დეისტური ხასიათისაა. ბუნება მისთვის მხატვრული ქმნილებაა, სრულყოფილი თავისი დიდებულებით და მთლიანობით. ადამიანი ჰვრეტს სამყაროს სრულყოფილებას, მის ჰარმონიას და მიდის ამ სამყაროს ღვთაებრივი წარმოშობის აზრამდე. ღმერთის ცნება ბუნების ფსევდონიმია, ბუნებისა, რომელიც ერთიანია და მთლიანი. შილერის აზრით, ადა-

მიანი არ არის ბუნების შემთხვევითი პროდუქტი. მას შუალედური მდგომარეობა უჭირავს ცხოველურ საწყისსა და უმაღლეს სულიერებას შორის, ადამიანი თავის თავში ათავსებს გრძნობადი ყოფიერებისა და გონივრული ცხოვრების ფორმებს.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკური ცნება „ბუნება“ ფაქტობრივად უკავშირდება ადამიანს, სამყაროს, ხელოვნებას. ბუნება განსაზღვრავს მხატვრული შემოქმედების პროდუქტის „შინაგან ფორმას“, რომლის საშუალებით ხდება ხელოვნების მექანიკური წესების უარყოფა, ბუნებასთან არის დაკავშირებული „დამახასიათებელი“ ხელოვნების მოთხოვნის აუცილებლობა. ბუნებასთან არის დაკავშირებული პოეზიის წარმოშობა, განვითარება და მისი სპეციფიკური ნიშნები, ბუნებასთან არის დაკავშირებული რელიგიის გაგება, რომელიც, ჰერდერის სიტყვებით, „სავსებით და სრულიად ადამიანურია“. შტურმერთა პანთეიზმში არაფერია ასკეტური, შტურმერებს არა აქვთ ამ სამყაროდან სხვა სამყაროში წასვლის სურვილი. მათ სურთ ცხოვრების მთელი სისრულის შეცნობა, ცხოვრების იდეა, რომელიც შტურმერთა პოეტურ შემოქმედებას უდევს საფუძვლად, ტრანსფორმირებული, შეცვლილი და გაღრმავებული სახით, იჩენს თავს ადრეულ გერმანულ რომანტიზმში.

«Бесконечная любовь к миру приводит к богу, в котором весь мир создался и полдержывался любовью, и который один отвечает на любовь» — აღნიშნავს ვ. ჟირმუნსკი შტურმერთა შესახებ[1] და, მართლაც, ჰამანის თითქმის ყველა შრომას რელიგიური ხასიათი აქვს, ჰამანისა და იაკობის ბრძოლა რაციონალიზმის წინააღმდეგ, მათი მოძღვრება უშუალო ცოდნის, ანუ ინტუიციის შესახებ. მათი „რწმენა“ (წმინდა რელიგიურ ასპექტში) არის ადამიანისათვის ერთადერთი მისაწვდომი კავშირი ადამიანს, სამყაროსა და ღმერთს შორის. ჰამანის აზრით, ასეთი რწმენის გარეშე შეუძლებელია ქმნილებებისა და სამყაროს გაგება. ჰამანის უშუალო ცოდნა არის არა გონების ინტუიცია, როგორც ეს დეკარტესთანაა. არამედ რწმენა. სამყაროს რეალურ არსებობაში დარწმუნება შეიძლება არა მტკიცებების, არა მსჯელობის ან ინტელექტუალური ჰერეტის საშუალებით. არამედ მხოლოდ რწმენით. „Glaube“ — ეს ცნება ჰამანმა იუმისაგან აიღო. მაგრამ მისგან განსხვავებით ამ სიტყვას ორმაგ მნიშვნელობას აძლევს. ინგლისურ ენაში „რწმენა“ გამოიხატება ორი სიტყვით. belief და faith. იუნგი იყენებს პირველს, მეორე კი არის რელიგიური რწმენის მნიშვნელობის მქონე, ანუ, სხვა სიტყვებით, ღმერთის რელიგიური რწმენა. იუნგი ამ ცნებებს ერთმანეთში არ

[1] Жирмунский В. М.—Немецкий романтизм и современная мистика. Спб, 1914. с. 19.

ურევს: იუნგის belief არის გნოსეოლოგიური ცნება და არა რელიგიური რწმენის გაგება. ჰამანთან კი Glaube გამოდის ხან ერთის, ხან მეორეს მნიშვნელობით. ჰამანი ამტკიცებდა, რომ ამ რწმენის გარეშე ვერ გავიგებთ ვერც ქმნილებებს და ვერც ბუნებას, ჰამანისეული რწმენის გაგება ბიბლიური გამოცხადებიდან იღებს სათავეს. რწმენა, ჰამანის მოსაზრებით, მიეკუთვნება „...zu den Grundtrieben unserer Seele".[1] ჰამანისათვის გრძნობა არის ღვთაებრივი ჭეშმარიტების მოციქული, რომელსაც ადამიანებამდე მოაქვს ეს ჭეშმარიტება უფრო საოცრად და უშუალოდ, ვიდრე აბსტრაქტულ აზრს. რელიგია ჰამანისათვის ესთეტიკური კრედოა, „ჩემი რწმენა — ესაა სიყვარული ნიშნებისადმი" — (იგულისხმება „ესთეტიკური სიმბოლოებისადმი") — აღნიშნავდა იგი. ჰამანის ესთეტიკა ემყარება ღმერთის გარდასახვას ადამიანის სახეში. ღმერთმა დააგვირგვინა თავისი დიდება ადამიანის ოსტატური შექმნით. ჰამანის აზრით, ღმერთმა შექმნა ადამიანი ღვთიური სახით, შემოქმედის ეს ჩანაფიქრი ხსნის ადამიანური ბუნებისა და მისი დანიშნულების დახლართულ კვანძებს. ღმერთსა და ადამიანს შორის ანალოგია ანიჭებს ყველა ქმნილებას თავის ღირსებასა და ხასიათს. ხელოვნების არსზე ჰამანის მოსაზრებები ღმერთის შემოქმედებითი ძალის გამოხატულებას უკავშირდება. ჰამანის აზრით, ხელოვნება არის ღვთიური ძალის გამოვლინება — „durch schöpferische Reproduktion der Natur". ხელოვანის შემოქმედების პროდუქტი უნდა იყოს charakteristisch, konkret, individuelle". ჰამანი ხაზგასმით ლაპარაკობს ადამიანის ღვთიურ ბუნებაზე. ღმერთი ჰამანისათვის არის უწინარეს ყოვლისა „მოლაპარაკე ღმერთი" იგი ადამიანებს ესაუბრება პოეტური ენით. „ადამიანის ბუნებისათვის არ არსებობს არც ერთი სიამოვნება, რომელსაც საფუძვლად არ ედოს მიბაძვა — თვით ღმერთებისადმი მიბაძვის ჩათვლით — წერს ლენცი თავის „შენიშვნებში თეატრზე".

გარკვეული ზომით შეიძლება ვილაპარაკოთ შტურმერთა „რელიგიურ ფილოსოფიაზე". რელიგია აძლევდა მათ საშუალებას, გაემყარებინათ თავიანთი ინსტინქტური გრძნობები. ისინი რელიგიაში აფასებდნენ იმ ელემენტებს, რაც ადამიანს პრაქტიკულ ცხოვრებაში საყრდენს აძლევდა. მათთვის რელიგია არ იყო ორთოდოქსულად გაგებული დოგმები და ღმერთის კულტი. მათი „რწმენა" აღმოცენდებოდა უწინარეს ყოვლისა შეგრძნებებისა და შინაგანი ენერგიის გამოვლინებისადმი ინტერესიდან. რელიგიურობის ელემენტების გაძლიერება ფაქტიურად იყო გრძნობის რეაქციასთან დაკავშირებული მოვლენა. შილერი, მაგალითად, თეატრალური ხელოვნების ზე-

[1] Hamman, Nadler... Bd. III. S. 190.

მოქმედებას ადარებს რელიგიის ზემოქმედებას, რომელიც თავის ზეგავლენას ავრცელებს „გულის ყველაზე საიდუმლო კუნჭულამდე“, რელიგია მოქმედებს ხალხის მგრძნობიარე ნაწილზე და გრძნობაზე ზემოქმედებით იგი განსაკუთრებული ძალისა ხდება.

შტურმერები ხშირად მსჯელობენ „უსასრულობაზე“, „მიღმიერაზე“, „წინათგრძნობაზე“, ჩნდება ელემენტები რელიგიური ფანტასტიკის, მისტიკური ოცნებისა. ყველაფერი ეს გრძნობის კულტს ეფუძნება. მართალია, შტურმერთა გრძნობის ფილოსოფიაში ჩნდება მომავალი რომანტიკული თეორიების ჩანასახები, მაგრამ მათი რელიგია მაინც მიემართება რომანტიკოსების ტრანსცენდენტურობისა და ჰამანის ეგზისტენციალიზმის საპირისპირო გზით.

გოეთეს აზრით „Sehnsucht“ მიმართულია მიუწვდომელი ობიექტისადმი. უსასრულოსა და მიუწვდომლის ცნება წარმოიშობა თავდაპირველად შტურმერთა ესთეტიკაში, ხოლო შემდგომში იგი იენის რომანტიზმში არსებითი მნიშვნელობის ესთეტიკური ელემენტი გახდება. ღვთიური არსის შეცნობა (რაც რაციონალური განსაზღვრებებით შეუძლებელია) ხდება მაშინ, როცა ადამიანის სული დაალწევს რა თავს ცოდვილ სხეულს, მაღლდება აზროვნებაზე. ეს არის ადამიანის სულის დაბრუნება ღმერთთან. ღმერთის უშუალო წვდომა გარკვეული ზომით აახლოვებს მას ადამიანს და ამით იხსნება გზა პანთეიზმისაკენ.

თუ ფრანგული კლასიციზმის თეორია ექვემდებარებოდა „ბუნება იდეალს“ და ამით ამკვიდრებდა ხელოვნებაში ნორმატივიზმსა და რაციონალიზმს, გერმანულ იდეალისტურ ესთეტიკაში იწყება ბუნებისადმი მიბაძვის ასეთი გაგების კრიტიკა, რათა უარყოფილ იქნას ამ პრინციპის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. ძე-17, მე-18 საუკუნეების ესთეტიკურ შრომებში მიბაძვის თეორია შედის მშვენიერის შესახებ მოძღვრებაში და უკავშირდება პრობლემათა სხვა რიგს. კლასიცისტური ტრადიცია მშვენიერს აკავშირებდა გემოვნების ცნებასთან და განიხილავდა ამ საკითხებს გნოსეოლოგიური, თეოლოგიური და სხვა პრობლემების ჯსპექტში.

მშვენიერისა და გემოვნების კატეგორიების შესახებ დავაში ვითარდებოდა გერმანული ესთეტიკური აზროვნება, რომელსაც ქმნიდნენ გოტშედი, მენგსი, ბოდმერი, ბრაიტინგერი, ბაუმგარტენი. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ბაუმგარტენისა და მისი მოსწავლის, მაიერის მიერ გრძნობად აღქმას, რაც ფრანგული (ანდრე და ბატიე) და ინგლისური (იუმი და ბერკლი) იდეების ზეგავლენით ყალიბდება.

ბუნების მიბაძვის პრინციპი ბატიეს გამოჰყავდა თვით შემოქმედი გენიოსის ბუნებიდან. აქ სრულიად გამოკვეთილად ჩანს ის აზრი,

რომელმაც შემდეგ კანტის ესთეტიკაში მთავარი ადგილი დაიჭირა. იუმი ამტკიცებდა, რომ მშვენიერის წვდომა შესაძლებელია გემოვნებით, ინტუიტურად, რადგან გემოვნებას აქვს უნარი სინამდვილის ისეთი მხარეების შეცნობისა, რაც გონებისათვის მიუწვდომია: „მხოლოდ გემოვნება გვაიძულებს ჩვენ განვიცადოთ მთელის შთაბეჭდილებით მიღებული გაკიცხვის ან მოწონების გრძნობა“. ზულცერის აზრით, გემოვნება ეს არის მშვენიერის შეგრძნების უნარი. ზულცერი, რიდელი, ებერჰარდტი, ეშენბურგი, მენდელსონი, ციმერმანი აწუშავებენ საკითხების მთელს წყებას, დაინტერესებულნი არიან ინგლისური ემპირიული ფსიქოლოგიის წარმომადგენელთა შრომებით. ეს ვითარება 70-80-იანი წლების გერმანული ესთეტიკური აზროვნების დამახასიათებელი სურათია. შელინგი თავის „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ ამ პერიოდის შესახებ აღნიშნავდა, რომ გერმანიაში კანტამდე მთელი ხელოვნებათმცოდნეობა ბაუმგარტენის ესთეტიკის უბრალო გაგრძელება იყო. კანტის წინა პერიოდში, როცა ფილოსოფიაში ტონის მიმცემი იყო იაფფასიანი პოპულარობა და ემპირიზმი, შეიქმნა ნატიფ ხელოვნებათა და მეცნიერებათა ცნობილი თეორიები. მათი საფუძველი იყო ფრანგებისა და ინგლისელების ფსიქოლოგიური დებულებები.

ამრიგად, „კანტამდელი პერიოდი“ გერმანულ ესთეტიკაში ხასიათდება იმით, რომ გადაიდგა პირველი ნაბიჯები ესთეტიკურ სფეროში არსებული ცოდნის სისტემატიზაციის თვალსაზრისით. ასევე მნიშვნელოვანი იყო ხელოვნების სპეციფიკის განსაზღვრა, რომელიც მდგომარეობდა ბუნების გრძნობად ინტუიტურ წვდომაში, მორალურისადმი ესთეტიკურის დაქვემდებარებაში. კანტის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ 1770—1980 წლების მასალებში ნათლად ჩანს მის მიერ გრძნობადი მომენტის წინა პლანზე წამოწევა ხელოვნებაში.

ესთეტიკის საკითხებისადმი დამოკიდებულებაში ჰერდერისათვის განმსაზღვრელი ფაქტორია ისტორიზმი: სილამაზის გრძნობა ადამიანს არ ეძლევა მზა ფორმით. იგი იცვლება, მისი სრულყოფა ხდება პიროვნებისა და მთელი კაცობრიობის განვითარების მსვლელობაში, ამიტომ ამ ესთეტიკური კატეგორიის თეორია წარმოუდგენელია მისი ისტორიის გარეშე. ჰერდერი არ უარყოფს მშვენიერის საერთო-საკაცობრიო იდეალს, მისი იდეალი უნივერსალურია და უნდა მოიცვას „ყველა დრო და ყველა ხალხი“. გემოვნების სფერო ისევე უსასრულოა, როგორც კაცობრიობის ისტორია. აქ ეყრება საფუძველი ჰერდერის ესთეტიკურ უნივერსალიზმს, რომელსაც იგი შემდგომში უკავშირებს ადამიანის ისტორიის ასეთსავე უნივერსალურ გაგებას. ეს არის ესთეტიკური წანამძღვარი ხელოვნებისა და

ლიტერატურის შედარებით-ისტორიული განხილვისათვის. „ფრაგმენტებში“ ჰერდერი აყენებს თეზისს, რომ ლიტერატურის ისტორია ცალკეული ლიტერატურული მოვლენების ანალიზიდან უნდა გადავიდეს ამ მოვლენების წარმომშობი მიზეზებისა და შედეგების ანალიზზე, ლიტერატურის ფილოსოფიაზე.

ჰერდერის მიერ ხელოვნების დიალექტიკური გაგება ყალიბდებოდა რიდელის რელატივისტურ თვალსაზრისთან პაექრობაში. მართალია, რიდელი ცნობილი იყო თავისი მოძღვრებით უშუალო ცოდნის შესახებ, მაგრამ ჰერდერის აზრით იგი კომპილატორია, ეპიგონია, რომელმაც ყოველი სუსტი მხარე აითვისა წინა თეორიებიდან, განსაკუთრებით ბაუმგარტენიდან, რომელიც ესთეტიკას განიხილავდა, როგორც მოძღვრებას გრძნობად აღქმაზე. ჰერდერი ესაყვედურებოდა ბაუმგარტენს, რომ მან არასაკმაოდ განიხილა მშვენიერის ობიექტური მხარე. ამავე შეცდომას უშვებს, ჰერდერის აზრით, რიდელიც. ამავე დროს მას სუბიექტივისტური ტენდენციები მიჰყავს ცქერურესობამდე. აბსურდამდე. სილამაზე, მშვენიერება, რიდელის აზრით, არის მხოლოდ ჩვენი გრძნობის თვისება. სილამაზის განსაზღვრა ისევე არ შეიძლება, როგორც სიტკბოსი, სიმწარისა. ჰერდერისათვის კი ესთეტიკა არის მეცნიერება, ხოლო მშვენიერება, როგორც ესთეტიკის მთავარი ცნება, ექვემდებარება ზუსტ მეცნიერულ ანალიზს. საჭიროა მშვენიერის ობიექტური საფუძვლების ანალიზი. გემოვნებათა სხვაობის მიუხედავად. ისტორიული განვითარების მსვლელობაში შეიძლება ვიპოვოთ მშვენიერის ურყევი საფუძველი და კრიტერიუმი. მშვენიერი აბსოლუტურია, მაგრამ იგი არსებობს შეფარდებითი, ისტორიულ-განსაზღვრული ფორმით.

ბაუმგარტენმა პირველმა სცადა გაეცლო ზღვარი ხელოვნებასა და გონებისმიერ შემეცნებას შორის. რიდელთან კი ამ გამიჯვნას აბსოლუტური ფორმა ჰქონდა. ჯანსაღი აზრი, სინდისი, გემოვნება, ჰეშმარიტება, სიკეთე არსებობენ, რიდელის აზრით, განცალკევებულად. ერთმანეთთან კავშირის გარეშე. ჰერდერი სხვა აზრისაა. „კრიტიკულ ჭალებში“ იგი დაჟინებით ამკვიდრებს თეზისს ერთიანობაზე — ეს არის სიკეთის, ჰეშმარიტების, სილამაზის ერთიანობა.

ჰერდერი განსაზღვრავს მშვენიერს, როგორც „ჰეშმარიტების გრძნობად ფენომენს“[1]. სილამაზე არ არსებობს ჰეშმარიტების გარეშე. ისევე როგორც ჰეშმარიტება არ არსებობს სილამაზის გარეშე. ჰეშმარიტების გრძნობადი ფორმა ყოველთვის მშვენიერია. ამ აზრით უწოდებს ჰერდერი მშვენიერებას ფორმას. ჰერდერი გაბედულ ნაბიჯს დგამს წინ წინამორბედებთან შედარებით მშვენიერისა და მა-

[1] Herder, Suphan. Bd. VIII. S. 112.

ხინჯის დიალექტიკის გაგებაში, რადგან უახლოვდება იმ აზრს, რომ მშვენიერება ხელოვნებაში — ეს უწინარეს ყოვლისა ცხოვრების სიმართლეა. „პლასტიკაში“ იგი საზგასმით აღნიშნავს, რომ გარეგნული სილამაზის გამოდევნება ფერწერას ჩიხში მოაქცევს.

ა. გულიგას აზრით, სილამაზისა და ჰეშმარიტების ურთიერთმიმართების გაგებას ჰერდერთან დიალექტიკური წინასწარშეტის ხასიათი აქვს.[1]

გოეთე თავის სტატიაში შტრასბურგის ტაძრის შესახებ ლაპარაკობს „სიმართლისა და სილამაზის“ ღრმა შეფარდებაზე“. ამ მოსაზრებით გოეთე, ს. ტურაევის მართებული შენიშვნით, სცილდება „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკის ჩარჩოებს[2]. 1773 წელს რეცენზიაში „პოლონელი ებრაელის ლექსზე“ გოეთე პოეზიისაგან სილამაზესთან ერთად მოითხოვს „ჰეშმარიტებასაც“. პოეზიაში უნდა ჩანდეს „ცოცხალი სილამაზე“ და არა „ფერად-ფერადი საპნის ბუშტები“.

ჰერდერის წინამორბედები ჰამანი, შიფსტბერი ლაპარაკობდნენ მშვენიერების ობიექტურ ხასიათზე. ჰამანისათვის ბუნების სილამაზე იყო ამ ბუნების შემქმნელი ღმერთის გამოცხადება („Offenbarung“). ჰერდერი კი სილამაზეს აძლევს ბუნებრივ ხასიათს, აქ ღვთაებრივი საწყისი ადგილს უთმობს ადამიანურს, ანთროპოლოგიურს. „ამაღლებულისა და მშვენიერის ყოველი ფორმა ადამიანის სხეულში არის საკუთრივ სიჯანსაღის, სიცოცხლის, ძლიერების, აყვავების ფორმა“ — აღნიშნავს იგი.

ჰერდერის აზრით, ყოველ ხალხს და ეპოქას შეესატყვისება არა მარტო ისტორიულად ჩამოყალიბებული იდეალები, არამედ ეროვნული ფორმებიც და მათი ერთმანეთისაგან გათიშვა შეუძლებელია. ხელოვნება წარმოსახავს რეალურ ცხოვრებას მთელი მისი სირთულეებით. მაგრამ ბუნების მიბაძვა არ ნიშნავს მის ტყეობაში ყოფნას: სინამდვილის სირთულე, წინააღმდეგობების და უარყოფითი მხარეების წარმოსახვა ქმნის ნამდვილ ხელოვნებას. ჰერდერი გამუდმებით იმეორებს აზრს მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმოქმედების შესახებ.

რ. ოტო აღნიშნავს, რომ „ქარიშხლისა და შეტევის ლიტერატურულ-ესთეტიკური პროგრამა თავისი პრობლემატიკით, თავისი ფორ-

---

[1] Гулыга А. В.—Гердер. Изд. II. М., 1975. «Мысль». С. 125.

[2] Тураев С. В.—Изобразительное искусство в немецких литературных спорах конца XVIII века. В кн.: Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973), М., 1974. «Советский Художник». С. 188.

შ-ი არის „ღია". ეს ნიშნავს, რომ მისი პრობლემების წრე მიილტვის მომაკლისაკენ, განვითარების უნარის მქონეა, იგი აფართოებს გერმანული ესთეტიკური აზროვნების ჰორიზონტს. შტურმერებისათვის შემოქმედება ხდება ცხოვრების ფუნქციის, აქტივობის ფუნქციის გამომხატველი. მხოლოდ ფანტაზიაში, მხატვრულ ნაწარმოებში გამოხატულ შტურმერულ „თვითპროეცირებაში", სუბიექტურის, სულიერი განწყობილების, გრძნობადის საშუალებით სამყაროს აღქმაში ახდენენ შტურმერები თავიანთი იდეალების რეალიზებას. ხელოვნება, როგორც სამყაროს შექმნის ანალოგია, ხელოვანი, როგორც ავტონომიური შემოქმედი — ეს არის შტურმერთა ესთეტიკის ის „ღია" ფორმა, რომელიც მომდევნო ეტაპის გერმანული ლიტერატურისაკენ მიემართება და ახალ იდეებს უკაფავს გზას ლიტერატურისა და ესთეტიკის სფეროში. შეიძლება ითქვას, რომ შტურმერთა ესთეტიკა შეიცავს შემდგომი ეტაპის გერმანული ლიტერატურის თეორიის პროგრამას „in nue". „Wie man darstelle" — ანუ მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმის შესახებ გამოთქმული თეორიული მოსაზრებანი, შემოქმედებითი პროცესის ახლებური თეორიული გააზრება არის ის სიახლე შტურმერთა განმანათლებლური მოსაზრებების გვერდით, რაც განსაკუთრებულად ღირებულს ხდის მას მომდევნო პერიოდის გერმანული ლიტერატურისათვის.

* *
*

„რა არის სენტიმენტალური?" — კითხულობდა ფრ. შლეგელი „პოეზიაზე საუბრებში" — „ის, რაც გვაღელვებს, სადაც ბატონობს გრძნობა, სულიერი. ყველა ამ გამოვლინების წყარო და სული არის სიყვარული. სიყვარულის სული... უნდა ფარფატებდეს ყველგან რომანტიკულ პოეზიაში".

დაუკმაყოფილებლობა სინამდვილით, იმედის გაცრუება განმანათლებელთა რაციონალისტურ იდეებში, ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტივიზმის ტენდენციები განსაკუთრებულად ამაღლებს ემოციური საწყისის როლს გერმანულ რომანტიზმში, „ვინც უბედურია დღევანდელ სამყაროში, ვინც იმას ვერ პოულობს, რასაც ეძებს, წავიდეს წიგნების, ხელოვნების სამყაროში, ბუნების სამყაროში, წარსულისა და თანადროულობის ამ მუდმივ ერთიანობაში, იცხოვროს საუკეთესო სამყაროს ამ დევნილ ეკლესიაში. სატრფოსა და ბეგობარს, სამშობლოსა და ღმერთს იპოვის იგი მათში" — წერს ნო-

[1] Otto R.—«Von deutscher Art und Kunst». Aspekte, Wirkungen und Probleme eines ästhetischen Programms. in: Impulse №1. Weimar, 1978. S. 85.

ვალისი. მისთვის თანამედროვეობა, „დღევანდელი ცა და დღევანდელი დედამიწა პროზაულია თავისი ბუნებით. ეს არის პრაქტიკული სარგებლიანობის პერიოდი". ნოვალისს იმედი აქვს ახალი, „პოეტური პერიოდის" დადგომისა.

რომანტიკოსთა იდეალი ხდება ემოციურად დამპყრობი ხელოვნება, თავშეუკავებელი, სტიქიური ვნებები, ლირიზმი. წინა პლანზე მოდის ემოციური მხარე, გრძნობათა სფერო. გრძნობა ხდება ხელოვნების მთავარი შინაარსი. ამიტომ იწყება ადრეულ გერმანულ რომანტიზმში კლასიცისტური ხელოვნების ესთეტიკის სქემატურობის, რიგორიზმის, განმანათლებელთა გონებისმიერი და რაციონალისტური პრინციპების წინააღმდეგ ბრძოლა.

ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორეტიკოსებისათვის ხელოვნება არის არა განმსჯელი და ანალიზის უნარის მქონე გონების მოღვაწეობის პროდუქტი, არამედ უშუალოდ გრძნობის პროდუქტი. იგი მომდინარეობს გრძნობიდან და ისევ მას მიემართება, მოდის გულიდან და უბრუნდება გულს, იგი უარყოფს აბსტრაქტულ წყობებსა და ლოგიკურ დასკვნებს. „როდესღა ისწავლით გრძნობას? თქვენ ისე ცოტა იცით ადამიანური სულის ამ ცხური და სრულიად უბრალო თვისების შესახებ"... „პოეზია სულის ასახვაა, იგი არის შინაგანი სამყაროს განწყობილების ასახვა მთლიანობაში" — ამბობს ნოვალისი.[1] — „ჩვენი გრძნობა უფრო სწორად სჯის, ვიდრე ჩვენი გონება" — აღნიშნავდა ა. შლეგელი სტატიაში კლოპშტოკის შესახებ. „ხელოვნება ადამიანური გრძნობის ყვავილია", — წერს ვაკენროდერი[2]. „ამა ქვეყნის ბრძენნი შეცდნენ, თუმცა ისინი მოისწრაფვოდნენ ჭეშმარიტებისაკენ. მათ მოისურვეს აღმოეჩინათ ცხური საიდუმლოებანი და დღის შუქზე გამოეტანათ, მიწიერი საგნების გვერდით დაეკენებიათ ისინი... მაგრამ შეუძლია მას (ადამიანს) ქედმაღლურად უკუაგდოს გაურკვეველი გრძნობები, რომლებიც მას ანგელოზებივით ესტუმრებიან?" — კითხულობს ვაკენროდერი.

რომანტიკოსები თვლიდნენ, რომ ხელოვნება არის უწინარესად ემოციური განცდების პროდუქტი. გრძნობა არის ხელოვნების მთავარი შინაარსი. ხელოვნება, ისევე როგორც სილამაზე, არ ექვემდებარება ფორმალურ ლოგიკურ ანალიზს, მისი გაგება მხოლოდ გონებით შეუძლებელია, ხელოვნების გაგებისა და აღქმისათვის საჭიროა პოეტური გრძნობა, ემოციების სიმდიდრე, მრავალმხრივი სულიერი ნიჭიერება. „თავდაპირველად იპოვეთ ახალი სიტყვები ყოვე-

---

[1] Novalis. Minor... Bd. II. S. 299

[2] Wackenroder W. H.—Werke und Briefe. Hrsg. von F. v. Leyen. Jena, Diederichs. 1910. Bd. I. S. 46.

ლი განსაკუთრებული მხატვრული გრძნობისათვის, ხელოვნების ყოველი ცალკეული ქმნილებისათვის, ყოველ მათგანს აქვს თავისი ფერი, თავისი განსაკუთრებული ნერვი ადამიანში" — აღნიშნავს ვაკენროდერი. ნოვალისისათვის ესთეტიკა, ისევე როგორც ხელოვნება, უნდა იყოს არა ცივი, ლოგიკური სისტემა, არამედ თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ესთეტიკური შთაბეჭდილებების, გრძნობების უშუალო გამოხატულება. ნოვალისი ლაპარაკობს ადამიანებში პოეზიის „განსაკუთრებული გრძნობის არსებობაზე", „პოეტურ განწყობაზე". „პოეზია მისთვის უაღრესად პიროვნულია და ამიტომაც მისი აღწერა და განსაზღვრა შეუძლებელია: „პოეზია უკიდურესად პიროვნულია და ამიტომ არ აღიწერება და არ განისაზღვრება. ვინც უშუალოდ არ იცის და არ გრძნობს, რა არის პოეზია, მას ვერ გააგებინებ ამას. პოეზია არის პოეზია".[1] ჰეშმარიტად პოეტურ ნაწარმოებში ყველაფერი მოჩანს — ბუნებრივიც და საოცარიც. ტიკისათვის წმინდა პოეზია მუსიკალურად გამოხატავს სულიერ განწყობილებას, რომანტიკოსებისათვის ხელოვნება არის არა მარტო იდეალური ბუნება, არამედ ზებუნებრივის, ტრანცენდენტურის, ზეცისურის გამოვლენის სფერო, რომელიც აუცილებლად უნდა იყოს განსხეულებული სწორედ ბუნებრივში. ჰეშმარიტი პოეტი ყველაფრის მცოდნეა. ის თავად არის ხამდვილ სამყარო მცირე ზომებში. ფრ. შლეგელი კი ხელოვანის შესახებ მიუთითებდა, რომ შემოქმედის წყალობით კაცობრიობა იქცევა მთლიან ინდივიდუალობად. შემოქმედი, ხელოვანი თავის საკუთარ თავს შეიცნობს ქმნის პროცესში. მისი სული ერწყმის იდეალს და უპირისპირდება რეალურ სამყაროს. იდეალი სინამდვილეში განუხორციელებელია, ამიტომ ხელოვანი წინააღმდეგობაშია ობიექტურ სამყაროსთან. ხელოვანში შეერთებულია ინდივიდუალური და ზოგადი, უნიკალური და უნივერსალური. მისთვის შემოქმედებითი თავისუფლება ნიშნავს სამყაროსთან დაპირისპირებას. ფრ. შლეგელის აზრით, მხოლოდ შემოქმედებით ფანტაზიას შეუძლია შეასრულოს შუამავლის როლი სასრულსა და უსასრულოს შორის და ამით იბატონოს რეალურ სამყაროზე. არა ხელოვნება და ხელოვნების ნიმუშები აქცევს ადამიანს შემოქმედად, არამედ მიზანი, აღმაფრენა და სწრაფვა.

ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში ემოციური საწყისის წინ წამოწევა დიდი მნიშვნელობის ფაქტორი იყო, რადგან იგი გზას უკეთავდა ხელოვნებისადმი ფორმალურ მიდგომას და აკვიდრებდა ხელოვნების ნიმუშების განუმეორებლობის იდეას,

[1] Novalis Werke, Briefe, Dokumente. Hrsg. von E. Wasmulli. Heidelberg. Schneider. 1957. Bd. II. S. 299.

შემოქმედის ჩაღრმავებას შინაგან სამყაროში, სუბიექტურობას, ინტიმურობას, ლირიულობას. რომანტიზმი თავის ამოსავალ წერტილ ეძებს გრძნობაში. რომანტიკოსებისათვის ჰეშმარიტება გონებით, ცდით და დაკვირვებით არ მიაღწევდა. ჰეშმარიტია ის, რაც მიიღწევა გრძნობით, საკუთარ თავში ჩაღრმავებით, ნაგრძნობის ხელახალი გაცნობის გზით. თითქმის შტურმერული ესთეტიკის პოზიციის ანალოგიურად ეღერს ფრ. შლეგელის მოსაზრება „ტრანსცენდენტულ ფილოსოფიაში“, სადაც იგი მიუთითებს, რომ გრძნობას ახსნა შეუძლებელია.

ნოვალისის აზრით, პოეტური ინტუიცია არის მხოლოდ თვალის ახელა, დაფარულის ღრმად გაგება. „ფრაგმენტებში“ იგი აღნიშნავს, რომ პოეზია აბსოლუტურად რეალურია, და რაც უფრო პოეტურია იგი მით უფრო ახლოსაა სიმართლესთან.

„შინაგანის“ კატეგორია ძალიან მნიშვნელოვანია საერთოდ რომანტიკული მსოფლმხედველობისათვის. იგი ჩნდება ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში, მხატვრულ ნაწარმოებებში. ნოვალისის აზრით, შინაგანისაკენ მიდის იდუმალი გზა, მარადისობა თავისი სამეფოებით. წარსული და მომავალი არის ჩვენში, ან არსად. რომანტიკოსები ყოველ მოვლენაში, ყოველ საგანში ეძებენ „შინაგან აზრს“, მის „სულს“, რომელიც გარსითაა დაფარული. ამ გარსში შეღწევა, წიგნ შეისწავლა — რომანტიკოსის მიზანია. რომანტიკოსები მიისწრაფვიან, აღიქვან ცხოვრება მისი სირთულითა და წინააღმდეგობრივობით. მათ სურთ დაიპყრონ სამყაროს „შინაგანი სივრცე“. „შინაგანი ადამიანის“ რომანტიკულ ინტერპრეტაციას წინ უძღოდა გერმანელი შტურმერების დაუოკებელი სწრაფვა ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი. ეს იყო ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმეებისადმი სწრაფვა სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში. ესაა „Weltraum“-ში შეღწევის ტოტალური სურვილი რომანტიკოსებთან, რომელიც ხშირად თვითმიზნადაც იქცეოდა, რადგან სამყაროსთან დაპირისპირებული რომანტიკოსები ფიქრობდნენ აქ ეპოვათ ურთულესი ეპოქის მიერ დასმული ყველა შეკითხვის ამოხსნის საიდუმლო. „პოეზია სხვა არაფერია, თუ არა თვით ადამიანური სული მთელი თავისი სიღრმით... რომლის გამოხატვის ხერხები უსასრულოა... რაც მეტი იცის ადამიანმა საკუთარ სულზე, მით მეტი იცის პოეზიის შესახებ... პოეზიის ისტორია სულის ისტორიაა“ — აღნიშნავს ლ. ტიკი.

რომანტიკული ფილოსოფიის თანახმად სამყარო არის ცხოვრების საიდუმლოდ გადაჯაჭვული ელემენტების რთული ერთიანობა, ამიტომ არ შეიძლება მისი შეცნობა ანალიზით. საჭიროა ცოდნა დაექვემდებაროს თვით ბუნების პრინციპს — ცოდნა უნდა იყოს

ორგანული და ინტუიციური. ლოგიკური დანაწევრება დაჰკარგავს საგანთა საიდუმლო კავშირს, რომელსაც სამყარო ეყრდნობა. სამყაროს მთლიანი შეგრძნება შეიძლება ერთიანი ინტუიციური შემეცნებით, ამიტომ ამის გაკეთება შეუძლია არა მეცნიერს, არამედ ხელოვანს. აქედან მოდის ხელოვნების უდიდესი მნიშვნელობა ადრეული გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკისათვის. „ხელოვნების უპირატესობა არის მისი ერთიანობა" — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი თავის სტატიაში „მშვენიერის საზღვრების შესახებ". ხელოვნება რომანტიკოსებისათვის, ფრ. შლეგელის სიტყვებით, არის „ერთადერთი წმინდა ადგილი ამ ცოდვილ საუკუნეში".

შელინგის აზრით, ხელოვნება არის შემეცნების უმაღლესი ფორმა, რომელშიაც ქრება დაპირისპირებულობა თეორიულსა და პრაქტიკულს, სუბიექტსა და ობიექტს შორის. მასში ერთიანდება ცოდნა და ქმედება, ცნობიერი და არაცნობიერი, თავისუფლება და აუცილებლობა, გენიალური სწრაფვა და განსჯით მიღებული გადაწყვეტილება. მშვენიერი არის უსასრულოს გამოხატულება სასრულში. ეს არის რეალურისა და იდეალურის ზეიმი. ა. შლეგელი იცავს ხელოვნების ავტონომიურობას და აღნიშნავს: „ჭეშმარიტი პოეზია თავის თავად იქნება ფილოსოფია, ზნეობა და რელიგია. მაგრამ თუ ჩვენ წინასწარ შეუფერებელი ფორმით მოვითხოვთ მისგან ფილოსოფიური გამოკვლევის შიშველ დასკვნებს ზნეობრივი მიზნების გამოსაყენებლად ან რელიგიურობის დასაკმაყოფილებლად, მაშინ... დაინგრევა საკუთრივ პოეტური".

ხელოვნება შელინგისათვის არის ერთიანი ორგანიზმი, რომლის ყველა ნაწილი ჰარმონიულ კავშირშია. მას ხელოვნება წარმოუდგენია ჩაკეტილი, ორგანულად მთლიანი და ყველა მისი შემადგენელი ნაწილებით ისევე აუცილებელი, როგორც ბუნება. ამავე დროს ერთიანობის, მთლიანობის იდეა შელინგის ფილოსოფიაში განუწყვეტელ კავშირშია განვითარების დიალექტიკურ კონცეპციასთან, რომლის საფუძველია „პოლარობის პრინციპი". ხელოვნება თავისი ხატოვნების, სახეების წყალობით ააშკარავებს იმ მოვლენებსა და პროცესებს, რომლებიც ფილოსოფიისათვის არ მჟღავნდება გარეგნულ შინაარსში. ხელოვნება მაღლდება მარადიულის იდეის შინაარსის, საგნების არსის გაგებამდე, ხელოვნებას შეუძლია ღრმად, მოქნილად, ცოცხლად გაიგოს ისტორია, ადამიანის გარეგანი და შინაგანი სამყარო. იგი იძლევა სამყაროს სურათს და ეს სურათი აბსტრაქტული წარმოდგენა კი არაა, არამედ ცოცხალი, ადამიანის მიერ ნაგრძნობი სისხლსავსე ხატია. მისი აზრით, ბუნების „იდეალიზაციის" პრინციპი ასევე არამდგრადია, ხელოვნება არ შეიძლება იყოს ბუნების მარტივი რეპროდუქცია ან ანტიკური ნიმუშების მიბაძვა,

შემოქმედი-გენიოსი უნდა მოქმედებდეს ძალის საშუალებით, რომლის მეოხებითაც წარმოიშობა ხატი. მხოლოდ ასეთი საშუალებით მიბაძავს ხელოვნება ბუნებას, ხელოვნების ამოცანაა ჰეშმარიტი არსის ასახვა.

ფრ. შლეგელის აზრით ფილოსოფია და პოეზია უნდა შეერწყას ერთმანეთს, რომ გააცოცხლონ და აამაღლონ ერთმანეთი უსასრულო ზემოქმედებაში. „ყოველი ხელოვნება უნდა იქცეს მეცნიერებად, ყოველი მეცნიერება ხელოვნებად" — აღნიშნავს იგი „მსოფლიო პოეზიის ეპოქებში".

შელინგის აზრით, ხელოვნება შემოქმედებითი უნარის წყალობით აღწევს შეუძლებელს — ეს არის უსასრულო წინააღმდეგობის დაძლევა სასრულში წარმოსახვის ძალის საშუალებით. ხელოვნება არის სამყაროს შემეცნების უმაღლესი ფორმა, რადგანაც მასში იხსნება თეორიული აზროვნებისა და პრაქტიკული მოქმედების ცალმხრიობა და მიიღწევა მათი სინთეზი.

ხელოვნება ფილოსოფიის მსგავსად აღმოაჩენს საგანთა ჰეშმარიტ არსს. მაგრამ ამასთან ერთად იგი თვით რეალობის მსგავსად (ანუ ბუნების მსგავსად) ქმნის მთელს სამყაროს. ამიტომ მიიღწევა მათში შემეცნების (ანუ გაცხადების) უმაღლესი ფორმა, რომელიც ამავე დროს განუყოფელია შემოქმედებისაგან. „ხელოვნება საიდუმლოებაა" — აღნიშნავს შელინგი „ტრანსცენდენტური იდეალიზმის სისტემაში" — „...იგი არის ცოცხალი, მოქმედი სამყარო, ადეკვატური რეალური სამყაროს უზენაესი აზრისა".

„ბუნება და სიცოცხლე", რაც შელინგის ნატურფილოსოფიაში მუშავდება, რომანტიკოსებისათვის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის მქონე მოტივებია. ბუნება და სიცოცხლე განუწყვეტელი შემოქმედებაა, ისინი თავის თავს ქმნიან და ამავე დროს საკუთარ თავსავე აღმოაჩენენ, ისინი მაღლდებიან ამ განვითარების პროცესში საფეხურიდან საფეხურამდე, სანამ ყველაფერი არ დასრულდება კულტურისა და ადამიანის სამყაროთი, შელინგისათვის ბუნებასთან კავშირი არა მარტო მაღალი კავშირია, არამედ ინტიმური, სულიერი. მთელი რომანტიზმის ესთეტიკა და ლიტერატურული თეორიაც ამ „სულითა" და „ინტიმით" არის აღსავსე. ხელოვნება, შელინგის აზრით, ქმნის მთლიან ადამიანს, აძლევს მას საშუალებას, რომ უზენაესის შემეცნებას მიაღწიოს.

რ. ჰაიმი აღნიშნავს, რომ შელინგის სისტემა არის რომანტიკული მიმდინარეობის „კოდიფიკაცია". მან მოახდინა მთელი უნივერსუმის რომანტიზაცია. შელინგი მხატვრულ შემოქმედებაში უარყოფს „ბრმა მოქმედებას". შემოქმედი უნდა გაემიჯნოს ბუნებას

როგორც პროდუქტს ან ქმნილებას, მაგრამ იმისათვის, რომ ამაღლდეს შემოქმედებით ძალამდე და ჩაწვდეს მას სულიერად.

ჰეგელი თავის „ლექციებში ესთეტიკაზე“ მიუთითებს რომანტიკული ხელოვნების „შინაგან სულიერ ცხოვრებაზე“ — „Innigkeit“-ზე, სადაც „სულის სამყარო ზეიმობს თავის გამარჯვებას გარე სამყაროზე“. ჰეგელის დახასიათება რომანტიკული ხელოვნებისა აჩვენებს, თუ რა გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა რომანტიზმისათვის პიროვნებისა და მისი თავისუფლების პრობლემას. არსებითი მათთვის ის იყო, რომ მიეღწიათ თავისუფლებისათვის თვით პიროვნების თავისუფალი შინაგანი არჩევანის საშუალებით. ამავე დროს აშკარა იყო, რომ გამარჯვების მიღწევა ობიექტურ რეალობაში არსებულ მოვლენებზე შეუძლებელი იყო.

რომანტიკოსები ხელოვნების წარმოშობის შესაძლებლობას ხედავენ იქ, სადაც სულიერი, იდეალური საწყისი მიისწრაფვის დაამკვიდროს თავისი თავი რეალურ სინამდვილეში. ხელოვნება წარმოიშობა მაშინ, როდესაც გარე, მატერიალური სამყაროს მოვლენები შეიძენენ შინაგან, სულიერ, იდეალურ მნიშვნელობას, როდესაც ხდება სინამდვილის განსულიერება და აზროვნების განათება. ჰ. კორფის აზრით, „რომანტიკოსებისათვის ხელოვნება არის არა მარტო იდეალური ბუნება, არამედ ზებუნებრივის, ტრანსცენდენტურის. ზეცის გამოვლენის სფერო, რომელიც აუცილებლად უნდა იყოს განსხეულებული სწორედ ბუნებრივში. „უმაღლესი გრძნობა უნდა იყოს უმაღლესი უნარი... ბუნების აღსაქმელად“ — აღნიშნავს ნოვალისი. ხელოვნება არის შემოქმედებითი მოღვაწეობა, რომელიც განსაკუთრებულ რეალობას ქმნის. ნოვალისის აზრით „პოეზიის თხზვა — ნიშნავს შექმნას“.[1] („zeugen“ — „აღმოცენება“, „შექმნა“, „წარმოება“). შელინგი თვლის, რომ ხელოვანი უნდა ამაღლდეს ბუნებაზე თავისი შემოქმედებითი ძალის მეშვეობით და ჩაწვდეს მას სულით. ბუნების სულიერად წვდომა ნიშნავს მისი არსის შეცნობას, შეღწევას მის ნაჭუჭს შიგნით.

ადრეული გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შეგნებულის, ცნობიერებისა და ინტუიციურის საწყისების ურთიერთმიმართებას შემოქმედებითს პროცესში. რომანტიკოსები წარმოაჩენენ ინტუიციის ძალას, გაუცნობიერებელ ირაციონალურ საწყისს. ნოვალისის აზრით, პოეზიაში გრძნობას ბევრი რამ აქვს საერთო მისტიკურის გრძნობასთან. ეს არის თავიებურის, პირადის, უცნობის, საიდუმლოს, აუცილებელ-შეძთხევითის გრძნობა. იგი წარმოსახავს წარმოუდგენელს. იგი ხედავს

[1] Novalis Schriften. Hrsg. von J. Minor. Jena, Diederichs. 1907. Bd. II. S. 534.

უხილავს, გრძნობს უგრძნობელს და ა. შ. პოეზიის კრიტიკა უაზრობაა.[1]

პოეზიის გრძნობა უახლოვდება წინასწარმეტყველურ და რელიგიურ გრძნობებს. პოეტი აწესრიგებს, აკავშირებს, ირჩევს, ქმნის და თავად მისთვისაც გაუგებარია, რატომ არის სწორედ ასე, და არა სხვაგვარად. „მე არ შემიძლია ვთქვა, რატომ გამოდის ჩემი ხელით შექმნილი სწორედ ასეთი და არა სხვაგვარი, იმის მსგავსად, როგორც მომღერალს არ შეუძლია ანგარიში გაუწიოს საკუთარ თავს— რატომ აქვს მას უხეში ან სასიამოვნო ხმა“ — ამბობს ვაკენროდერი. ტიკისა და ვაკენროდერის აზრით, ხელოვნება არის ღვთაებასთან დამაკავშირებელი საშუალება. მასში არის „ღვთაებრივი ნაპერწკლის კვალი“, რომელიც ადამიანების მეშვეობით უბრუნდება შემოქმედს. ხელოვნების სათავეები ღვთაებრივია, გამოდის მისგან და მასვე უკან უბრუნდება. მაღალი, ღვთიური დანიშნულების მქონე ხელოვნებაში მიიღწევა უმაღლესი ცოდნა, უმაღლესი ჭეშმარიტება, იხსნება ცხოვრებისეული ანტინომიები, განხორციელდება სინთეზი, ჰარმონია. ჰარმონიის იდეალი არის მისტიკური დარდი უსასრულოსა და უნივერსალურზე. „პოეტი გაცილებით უკეთ წვდება ბუნებას, ვიდრე მეცნიერებას გონება“ — ამბობს ნოვალისი. შლაიერმახერის აზრით „ღვთაებრივი ფანტაზია“ თავისუფლებას აძლევს ადამიანის სულს. ფრ. შლეგელის გამოთქმა „Sieg der Phantasie“ — კარგად გამოხატავს რომანტიკოსთა პოზიციას.

ინტუიცია, როგორც შემოქმედებითი პროცესის აუცილებელი ელემენტი, პირველად შტურმერთა ესთეტიკურ მოსაზრებებში ჩნდება. რომანტიკოსებთან ინტუიციის გაგება უფრო აშკარად უკავშირდება დიალექტიკური აზროვნების მომენტებს. რომანტიკოსებთან შემოქმედებითი პროცესი არის შეუგნებელიც და მიზანმიმართულიც. ისევე, როგორც საერთოდ ადამიანის ჭეშმარიტი მოღვაწეობა. შელინგისეული გაგებით ინტუიციური უერთდება რაციონალურს, გრძნობა — აზრს. გაცნობიერებული და გაუცნობიერებელი მოღვაწეობა მხატვრულ ნაწარმოებში, ხელოვნების ქმნილებაში უნდა იყოს აბსოლუტურ ერთიანობაში, ისევე როგორც ეს არის ორგანულ სამყაროში, მაგრამ ხელოვნებაში ეს ერთიანობა სხვაგვარად ხორციელდება — ორივე მოღვაწეობა უნდა იყოს „მე“-ს ერთიანობა.

შელინგს ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობა გამოჰყავს თავისუფლებისა და აუცილებლობის ერთიანობიდან როგორც სამყაროში, ასევე შემოქმედებით მოღვაწეობაში. „ხელოვნე-

[1] ebenda, s. 304.

ბა ეყრდნობა შეგნებული და შეუგნებელი მოღვაწეობის იგივეობას“, — აღნიშნავს იგი. ამასთანაა დაკავშირებული რომანტიკოსთა მოძღვრება სასულისა და უსასრულოს შესახებ. ხელოვნებაში — პოეტური არის გაუცნობიერებელი. გაუცნობიერებელი არის უსასრულო. შემოქმედება, შელინგის აზრით, არ განისაზღვრება შემოქმედის მხოლოდ გაცნობიერებული მიზნით, არამედ შეიცავს სამყაროს არსის გადმოცემის გაუცნობიერებელ მომენტსაც. ამიტომ ხელოვნების ქმნილება უფრო მდიდარი აღმოჩნდება ხოლმე, ვიდრე შემქმნელის ჩანაფიქრი იყო, რის შედეგად იქმნება საშუალება ხელოვნების ნაწარმოების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციისა შემდგომ ეპოქებში, რადგან ისტორიული განვითარების პროცესი უსასრულოა. ესთეტიკური ტკბობა, შელინგის აზრით, პროდუქტიული ჰვრეტის უმაღლესი ფორმაა. პროდუქტიული ბუნება თავის დასასრულს პოულობს მხატვრულ შემოქმედებაში. შემოქმედი თავის ნაწარმოებში დებს „ერთგვარ უსასრულობას“, რომელიც მიუღწევადია სასრული გონებისათვის“. ბუნების ყველა ქმნილება მხოლოდ წამიერად არის ნამდვილად სრულყოფილი, ხელოვნება კი პირიქით, აღბეჭდავს მისი წუთიერების არსს და ამოჰყავს იგი (ბუნება) დროის მდინარებისაგან და წარმოსახავს მას წმინდა ყოფიერებაში, ცხოვრებისეულ მუდმივობაში. ხელოვნების მთელი განვითარება შელინგისათვის არის მოძრაობა გრძნობადიდან სულიერისაკენ. ეს არის სულის თანდათანობითი ამაღლება მატერიაზე.

პოეზია ეს არის ახლის შექმნა. პოეტი ქმნის, აცოცხლებს მკვდარ ბუნებას მაგიკოსის მსგავსად. ეს კი შესაძლებელია სულიერად, პოეტური წარმოსახვის ძალით. ჭეშმარიტი პოეზია არის ზღაპრული პოეზია. ზღაპარი პოეზიისათვის თითქოს ძირითადი წესია. ზღაპარი სხვა არაფერია, თუ არა ოცნება იმ სამყაროზე, რომელიც არის ყველგან და არსად. ზღაპარი ჰგავს სიზმარს, რომელსაც შინაგანი კავშირი არ გააჩნია, ეს არის უცნაური საგნებისა და მოვლენების შეერთება, როგორიცაა, მაგალითად, მუსიკალური ფანტაზია, ეოლოსის ქნარის ჰარმონიული ბგერები. ნამდვილ ზღაპარში ყველაფერი უნდა იყოს საიდუმლო, სოციალური სამყარო უნდა შეერწყას ბუნებრივს. ეს უნდა იყოს საყოველთაო ანარქიის პერიოდი, სამყაროს შექმნამდელი პერიოდის მსგავსი ზღაპრის სამყარო.

საოცარისადმი, ჯადოსნურისადმი სწრაფვა რომანტიზმის დამახასიათებელი ნიშანია. „ახალი“ რომანტიკოსებთან უკვე შემოქმედებითი ხარისხის აღმნიშვნელია, ეს „ახალი“ არის საოცრება, ზღაპარი — ანუ პოეტური შემოქმედების საწყისი. „არაფერია უფრო რომანტიკული, ვიდრე ის, რასაც ჩვენ ჩვეულებრივ სამყაროს და ბედს

ვუწოდებთ, ჩვენ ვცხოვრობთ რაღაც კოლოსალურ რომანში" — ამბობს ნოვალისი.

ნოვალისი მსჯელობს მიმეზისის საკითხზე და ხელოვნებაში გამოჰყოფს „სიმპტომატურსა" და „გენეტიკურ" მიბაძვას, სადაც „სიმპტომატური" გაგებულია როგორც „ზედაპირული" მიბაძვა, გენეტიკური კი როგორც „ცოცხალი", ეს არის „გასაოცარი შეღწევა" სხვა უცხო ინდივიდუალობაში". ნოვალისი თვლის, რომ „გენეტიკური" მიბაძვის უნარის აუცილებელი პირობაა „წარმოსახვისა და განსჯის ძალის შინაგანი ერთიანობა". თვით მექანიზმი კი ამ „გენეტიკური" მიბაძვისა არის „სრულიად უცნობი" მისტიკური. ასევე მისტიკურად წარმოუდგენია ნოვალისს პოეტური შემოქმედების პროცესი, რომელშიც შემოქმედი მაგიკოსის ატრიბუტებს შეიძენს. ნოვალისის „ლოგოლოგიური ფრაგმენტების" ერთი თავის სათაურია „პოეტიზმები", აქ ნოვალისი ხსნის, რას ნიშნავს „მაგიური ჰვრეტა" და აკრიტიკებს ლესინგის პოეზიას, რომელსაც, ნოვალისის აზრით, ახასიათებს „არაჰეშმარიტად" პოეტური, ანუ „არატრანსცენდენტური", სტილი. „ლესინგს ჰქონდა ზედმეტად მკვეთრი ხედვა და ამიტომ კარგავდა ბუნდოვანი მთელის, საგანთა ერთობლიობის მაგიური ჰვრეტის უხარს სხვადასხვაგვარ განათებასა და სიბნელეში" — აღნიშნავდა იგი. ნოვალისის აზრით, „მაგიური ჰვრეტა" შემეცნების სპეციფიკური ფორმაა, როდესაც ცნობიერებაში წარმოიშობა მთელის გაურკვეველი, ბუნდოვანი სახე, ხდება ერთეულის ამაღლება აბსოლუტურამდე. „მაგიური ჰვრეტა" ნოვალისთან თავისებური დიალექტიკური შემეცნებაა, რომელიც ახსნის მთელისა და ნაწილის ერთიანობას, რაციონალური შემეცნება კი, რასაც ნოვალისი აკრიტიკებს, წყვეტს კავშირს ნაწილსა და მთელს შორის, წყვეტს მათ გადასვლას ერთიმეორეში, თუმცა მთელისა და ნაწილის კავშირების დიალექტიკა ნოვალისთან ბუნდოვანია: ლოგიკური სიმწვავე იკარგება და ნოვალისის დიალექტიკა აღმოჩნდება მხოლოდ „დიალექტიკის არაადექვატური ფორმა".[1] რომანტიკულ ხელოვნებას ახასიათებს ტენდენცია ერთეულიდან საყოველთაოზე გადასვლისა არათანდათანობით, არამედ ნახტომისებურად, გამონაგონის, ფანტაზიის, მხატვრული ინტუიციის წყალობით[2].

„მე ხელოვნების უკეთილშობილესი ნიმუშებით ტკბობას ვადარებ ლოცვას", — წერს ვაკენროდერი. იგი ხელოვნებაში ეძებს

[1] Габитова Р. М.—Философия немецкого романтизма. М., 1978. «Наука», с. 176.

[2] Елистратова А. А.—К проблеме соотношения реализма и романтизма. ВБ кн.: Проблемы реализма. М., 1959. «Художественная литература». С. 407.

ღვთაებრივ საწყისს და ამ ძიებას მიჰყავს შემეცნების, როგორც ღვთიური გაპოცხადების, მტკიცებამდე. სამყაროზე ნამდვილი ცოდნა არის ღმერთში. „...ყოველ არსებას შეუძლია შექმნას მხოლოდ იმ ძალების წყალობით, რაც მან ზეციდან მიიღო". ხელოვნება, მუსიკა არის მაგია, რომელიც სულის გასაოცარ მოვლენებს იწვევს. ვაკენროდერი თვლის, რომ შემოქმედს უნდა ჰქონდეს „შინაგანი თვალი", რომლის საშუალებით შეიძლება აიხსნას რაღაც გამოუცნობი მოვლენა. ხელოვნება გვიხსნის ჩვენ ადამიანის სულის საგანძურს, მიმართავს ჩვენს მზერას შიგნით და ადამიანურ სახეში გვიჩვენებს უხილავს — კეთილშობილს, დიადსა და ღვთაებრივს. ვაკენროდერის აზრით, შემოქმედმა ყოველგვარი მშვენიერი ქმნილება უნდა იპოვოს საკუთარ თავში, ხელოვნება უნდა იყოს მისი უზენაესი სატრფო, რადგანაც იგი ღვთაებრივი ჩამომავლობისაა. იგი ყველაზე ძვირფასი უნდა იყოს, უნდა იქცეს ღვთიურ სიყვარულად, ან შეუყვარებულ ღვთაებად. ყოველი არსება მიისწრაფვის უმშვენიერესისადმი, მაგრამ არავის შეუძლია გასცდეს საკუთარ მე-ს და ამიტომ მშვენიერს ყველა ხედავს მხოლოდ საკუთარ თავში. „ხელოვნება მოხიბვლელი, მაცდუნებელი ნაყოფია", — ამბობს ვაკენროდერი, „ვინც მისი ტკბილი წვენი იგემა, მან უარი უნდა თქვას მოქმედ ცხოვრებაზე".

ვაკენროდერის რელიგიურობას ესთეტიკური ხასიათი აქვს. იგი ხელოვნების გაღმერთებაა, იგი აიგივებს რელიგიასა და ხელოვნებას. შეშმარიტი ხელოვნება იქმნება მხოლოდ რელიგიური მხატვრების მიერ. ხელოვნების რელიგიურობის გაგებას ვაკენროდერთან აქვს „ანტირაციონალისტური", „უშუალოს", „მთლიანის" მნიშვნელობა — აღნიშნავს ს. ტურაევი[1]. ვაკენროდერის ყველა მოსაზრება რელიგიაზე გამოთქმულია ხელოვნების კონტექსტში. იგი ღმერთს ხედავს მხოლოდ ხელოვნების საშუალებით. ვაკენროდერი თითქოს კონცენტრირებული სახით გამოხატავს ხელოვნების გაღმერთების იმ ტენდენციას, რაც საერთო, დამახასიათებელი მოვლენაა იენის რომანტიკოსებისათვის.

იენის რომანტიკოსთა რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებების მნიშვნელოვანი მომენტი იყო მათი პანთეისტური შეფერილობა, რაც ორთოდოქსულად გაგებული ქრისტიანული დოგმატიკის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით ვაკენროდერიცა და იენის რომანტიზმიც აგრძელებს გოეთესა და ჰერდერის პოზიციებს. ბუნება რომანტიკოსებისათვის სულიერი ცხოვრების გამოხატულებაა

---

[1] Тураев С. В.—Вакенродер и Тик. Близость и расхождения. В кн.: Исследования по языку и литературе. Л., 1973. «Наука». С. 325.

ვაკენროდერთან ძალზე ხშირად გვხვდება გამოთქმა „Andacht“— („თაყვანისცემა“) — რელიგიური მოწიწების, ღვთისმოსაობის გაგებით. ეს არის თაყვანისცემა ხატისა, როდესაც თაყვანისმცემელი სულიერად უერთდება მას. ვაკენროდერისათვის ეს არის ხელოვნების ნიმუშების აღქმისას გამოვლენილი ადამიანური გრძნობა, როდესაც „ზეციური მოწყალება ანათებს“ ადამიანის სულს და იგი (სული) უერთდება ხელოვნების ნიმუშს. ხელოვნების ნიმუშები უცხონი არიან ცხოვრების ჩვეულებრივი პროზაული მდინარებისათვის, ისევე უცხო, როგორც ფიქრი ღმერთზე. ისინი სცდებიან ჩვეულებრივისა და ყოველდღიურის საზღვრებს და ჩვენც „ჩვენი გულით“ უნდა ავმაღლდეთ მათს დონეზე, რომ ისინი თავისი ნამდვილი არსით „გაგვეხსნენ“. „იქ, სადაც ერთდება ხელოვნება და რელიგია, იქმნება ცხოვრების უმშვენიერესი დინება“ — ამბობს ვაკენროდერი. რელიგია და ხელოვნება საუკეთესო მეგზურები არიან ადამიანისათვის, როგორც გარეგნულ, ისე სულიერ ცხოვრებაში. ვაკენროდერი მათ ადარებს „მაგიურ სარკეებს“, სადაც სიმბოლურად აისახება რეალური საგნები და ამ „ჯადოსნური სურათების მეშვეობით“ იგი შეიცნობს ყველა საგნის ჰეშმარიტ სულს.

ვაკენროდერისათვის არსებობს ორი „გასაოცარი ენა“, რომლებიც ღმერთმა, დემიურგმა აჩუქა ადამიანს ციური საგნების წვდომისათვის. აქედან ერთზე ლაპარაკობს ღმერთი, მეორეზე კი მხოლოდ მცირე ნაწილი რჩეული ადამიანებისა, რომელთაც ღმერთმა თავისი პირონი სცხო. ვაკენროდერს მხედველობაში აქვს ბუნება და ხელოვნება. ხელოვნება გვიხსნის ადამიანის სულის საგანძურს, მიმართავს ჩვენს მზერას შიგნით, აჩვენებს უხილავს — ე. ი. დიდსა და ღვთიურს. მთელი სამყარო ხელოვნების ქმნილებაა. ვაკენროდერი თვლის, რომ ხელოვნებისა და ბუნების ენა ხელს უწყობს ადამიანში შემოქმედებითი საწყისის გაღვიძებას. ხელოვნებასა და ბუნებასთან შეხება ამაღლებს ადამიანს, თანდათან ხსნის მის „ღვთიურ ბუნებას“.[1] ეს იდეა ორი ენის შესახებ დაკავშირებულია რომანტიკოსების საერთო წარმოდგენასთან სამყაროს ერთიანი, მთლიანი ორგანული საწყისის შესახებ და უკავშირდება ჰამანის მოსაზრებებს. „მხოლოდ ხელოვნება გვაახლოებს ღმერთთან. ღმერთი შემოქმედია. პოეტია, გაუმარჯოს ხელოვნებას! მხოლოდ ის ერთადერთი გვამაღლებს და გვხდის ჩვენ ზეცის ღირსს!“ — წერს ვაკენროდერი ტიკს. გ. შტორცი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ადრეული გერმანული

[1] Waskenroder W. H. —Werke und Briefe. Hrsg. von F. von Leyen. Jena, Diederichs. 1910. S. 65—69.

რომანტიზმის რელიგიური ენთუზიაზმი უპირატესად ესთეტიკური ხასიათისაა[1].

ვაკენროდერის მოსაზრებები ხელოვნების არსზე მთლიანობაში ალებული წინააღმდეგობრივია, მათში იგრძნობა ჰერდერ-მორიცის ზეგავლენა ხელოვნების არსის გაგებაში, ამავე დროს აქ სინთეზირებულია მე-18 საუკუნის დასასრულის გერმანიაში არსებული პოლემიკური წარმოდგენები ხელოვნების განვითარებაზე. მიუხედავად რელიგიური ნაპუპისა, ვაკენროდერი მაინც ხაზგასმით აღიარებს ხელოვნების ზნეობრივი განწმენდის განმანათლებლურ ფუნქციას. მას სწამს, რომ ხელოვნების ზეგავლენა ლოცვის მსგავს გამწმენდ ზეგავლენას ჰგავს, რის შემდეგ პიროვნება დიდსა და კეთილ საქმეებს შექმნის. ვაკენროდერის ცალკეული ორიგინალური მოსაზრებები კი საუუძველს უდებენ იენის რომანტიკოსთა ესთეტიკურ ძიებებს. მისი ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა მე-17 საუკუნის გერმანელი ფერმწერის ი. ფონ ზანდარტის თეორიულმა შრომამ, რომელსაც ასევე იცნობდა და იყენებდა ჰერდერიც, რაც კარგად ჩანს 1769 წლის ოქტომბერში ჰარტკნოხისადმი მიწერილ მის წერილში.

იენის რომანტიზმის თეორიაში მხატვრული წარმოსახვა, ფანტაზია არის ხელოვნების საფუძველი. ინტუიცია. მხატვრული შემეცნების უპირატესობა აშკარად იკვეთება მათ შეხედულებებში. რომანტიკოსები ახდენენ ხელოვნების როლის აბსოლუტიზაციას. ისინი ცდილობენ თავიანთი კონცეფციების სუბიექტივიზმი მოხსნან ობიექტურ ბუნებასთან შეერთებით. ისინი ეძებენ ობიექტური სამყაროსა და მხატვრული გამოხატვის შესატყვისობას, მათთვის თვით ბუნება შეიცავს ხელოვნების თვისებებს, იგი განიხილება როგორც „გასაოცარი შიფრი", როგორც „იეროგლიფების" ერთობლიობა. ტრანსცენდენტური მოტივი ახასიათებს რომანტიზმს როგორც ფილოსოფიურ გაგებაში, ასევე მხატვრულ ნაწარმოების ესთეტიკურ განპირობებულობაში. გასაკვირი არაა, რომ ს. კიერკეგორისათვის რომანტიკული ნიშნავს ესთეტიკურის ტიპურ გამოვლინებას[2].

მე-18 საუკუნეში სიტყვა „ბუნება" ნიშნავდა ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებულ ბუნებას. ეს იყო „äußere Natur". ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორეტიკოსებისათვის სამყარო სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრული ნაწარმოები. არამარტო ადამიანი,

---

[1] Storz G.—Klassik und Romantik. Eine Stilgeschichtliche Darstellung. Bibliographisches Institut. Mannheim—Wien—Zürich. Wissenschaftsverlag. 1972, S. 124.

[2] Hofe G. v.—Die Romantikkritik SØren Kierkengaards. Frankfurt a/M. Athenäum, 1972. S. 108.

არამედ ბუნება და მის ირგვლივ მყოფი საგნებიც გასულიერებულია. სულიერის მატერიალურში გამოხატვა, იდეალურის „გამოშუქება“ მატერიალური გარსიდან რეალური სინამდვილის მოვლენებს ამსგავსებს ხელოვნების ნიმუშებს. ბუნება საიდუმლო და საოცარია. იგი ცოცხალი, ღვთაებრივი ორგანიზმია, მასში ყველაფერი დაკავშირებულია. გარე სამყაროს გასულიერების საკითხი უკავშირდება ადამიანის შემოქმედებით მოღვაწეობას, როგორც წარმოსახვის, ფანტაზიის მოქმედებას, მაგრამ ბუნების აღქმისას ადამიანი, ფაქტობრივად, თავის თავს შეიმეცნებს. ბუნების ესთეტიკური აღქმა არის მისივე სულიერი განვითარების პირდაპირპროპორციული. რომანტიკოსების აზრით, ხელოვნების საშუალებით ადამიანებს ეძლევათ სინამდვილის ესთეტიკური შინაარსი. ვაკენროდერის ობიექტურ-იდეალისტური მოსაზრებები ბუნებაზე განიხილავს სამყაროს როგორც ღმერთის შექმნილს. ამიტომ ისახება მასში, როგორც საერთოდ ყველა ქმნილებაში, თავად შემოქმედი. ეს ღვთაებრივი არსი განასულიერებს ყველა მოვლენას. ხელოვნება მისთვის ადამიანის უმაღლესი სრულყოფილებაა. ღმერთისათვის ბუნება და მთელი სამყარო არის ის, რაც ადამიანებისათვის არის ხელოვნება. ადამიანი ბუნების მოვლენების აღქმისას გრძნობს და შეიმეცნებს ღმერთს, ამის გამოა ბუნება გასულიერებული და მშვენიერი.

შელინგისათვის ბუნება თავისებური პოემა, მხატვრული ნაწარმოებია, რადგან იგი იმანენტურად ემყარება აბსოლუტური სულის მოღვაწეობას. შემთხვევით არ არის, რომ ხელოვნება სამყაროს შეშეცნების უმაღლესი და ყველაზე მეტად ადეკვატური ფორმაა, რადგან იგი წარმოადგენს თვით სამყაროს ანალოგიას და შეესაბამება მის არსს: „ხელოვნება წარმოიშობა მხოლოდ ცხოვრებისეული აქტივობისათვის დამახასიათებელი სულიერი ძალებისაგან, რომელსაც ჩვენ აღმაფრენას ვუწოდებთ“. „შემოქმედი... ემორჩილება მხოლოდ იმ კანონს, რომელიც მის გულში მოხაზა ღმერთმა და ბუნებამ“, — ამბობს შელინგი, ნოვალისის აზრით, ბუნების სული ყველაზე ნათლად გამომჟღავნდა პოეზიაში.

რომანტიზმი მიისწრაფვის დამახასიათებლისა და ინდივიდუალურისაკენ. სუბიექტური, ემოციური, ირაციონალური, ტრანსცენდენტური უპირისპირდება ობიექტურსა და რაციონალურს. არსებულით დაუკმაყოფილებლობა, დაფლეთილობის შეგრძნება იწვევს სწრაფვას ფანტაზიის სფეროსაკენ და „Sehnsucht“-ის წარმოშობას. რომანტიკოსების განწყობილებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ამ ტერმინს, რომელიც პირველად შტურმერთა ესთეტიკაში გამოჩნდა. ეს არის მეოცნებე, ამაღელვებელი, ბუნდოვანი, შემაშფოთებელი სევდა-სწრაფვა, მაგრამ იგი კონკრეტულად განსაზღვრული

არაა, ეს არის სწრაფვა მიმზიდველი სიშორეებისაკენ, ლამაზი ოცნებებისაკენ, ამაღლებულისაკენ. უსასრულობისადმი ეს სწრაფვა აღიქმება როგორც დიდი ძალა და იგი რომანტიკოსებისათვის რეალობად იქცევა მხოლოდ სიყვარულში. ფრ. შლეგელი თვლიდა, რომ Sehnsucht"-ი არის მშვენიერი გრძნობის საფუძველი, რადგან ხშირად, რაც უფრო დაჟინებით მიისწრაფვიან მშვენიერისაკენ, მით უფრო მეტად შორდებიან მას. „Sehnsucht"-ის საფუძველი არის სინამდვილით დაუკმაყოფილებლობა, ოცნება და სევდა განუხორციელებელ იდეალზე. იგი არის სწრაფვა ახლისადმი, განვითარებისადმი, უფრო მაღლისადმი. „ამაღლებულის გრძნობაზე" და „იდეალისადმი სწრაფვაზე" ლაპარაკობს ფრ. შლეგელი თავის შრომაში „ტრანსცენდენტური ფილოსოფია". მისთვის „Sehnsucht" არის უსასრულობაზე სევდა, რომელზეც მაღალი არა არის რა ადამიანში. ვაკენროდერისათვის „Sehnsucht" დაკავშირებულია ღვთისმშობელთან. ვაკენროდერმა ყველაზე ძლიერად გამოხატა დაძაბული, ემოციურ-რომანტიკული სევდა ხელოვნების აბსტრაქტულ იდეალზე, რომელიც მოშორებულია გრძნობად მიწიერ სამყაროს და მიისწრაფვის რომანტიკული უსასრულობისაკენ. ამ ძლიერი სწრაფვის მიუხედავად ვაკენროდერის ემოციურ-ესთეტიკური უტოპია შებოჭილია მიწიერი სამყაროს ჩარჩოებით. ო. ვალცელის აზრით „Sehnsucht"-ში იხატება რომანტიზმის არსი.[1]

ადამიანი უნდა მიისწრაფვოდეს უსასრულოსაკენ იმ ფორმით, რაც მისი სულის უსასრულო შინაარსს შეესატყვისება, უსასრულო რომანტიკოსებისათვის არის უმაღლესი სიხარული, როგორც პიროვნების ყველა ბუნებრივი მიდრეკილების განხორციელება. აქედან მოდის ფრ. შლეგელისა და ნოვალისის „სიხარულის მისტიკა". ფრ. შლეგელისათვის ადამიანის ყოველი შეხება უსასრულოსთან არის რელიგია.

უსასრულოს ცნება უკავშირდება რომანტიკოსებთან უსასრულო ბედნიერების გაგებას, რომელიც, ფაქტობრივად, შტურმერული ჰედონიზმის ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. სტატიაში „ბერძნული კომედიის ესთეტიკური ღირებულების შესახებ" ფრ. შლეგელი აღნიშნავს, რომ გრძნობადი თავის თავად შეიცავს ადამიანური არსებობით ტკბობას. ნოვალისისათვის სიხარული არის ყოფიერების საიდუმლო აზრი, მსოფლიო ცხოვრების უდიდესი შინაარსი. „გრძნობა", „ამაღლებული" იდეალისაკენ სწრაფვა და „Sehnsucht" — ყოველივე ამის მარცვალი შტურმერების ესთეტიკაში იყო ჩაღებული. ჰეგელი რომანტიკული ირონიის კრიტიკისას აკრიტიკებდა აგრეთვე

[1] Walzel O.—Deutsche Romantik. Leipzig, Teubner. 1908. S. 1.

„Sehnsucht"-ის კატეგორიას, მიაჩნდა იგი ცარიელი, მოცლილი სუბიექტის არარაობის გრძნობად. რომელსაც არ ჰყოფნის ძალა თავისი თავი სუბსტანციური შინაარსით აღავსოს.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რომანტიკოსებთან უსასრულოს ცნება. „არაფერია ისეთი მიღწევადი სულისათვის, როგორც უსასრულო", — ამბობს ნოვალისი. „გრძნობა", „ამაღლებული", „სწრაფვა", „იდეალი", — ეს ის ცნებებია, რომელთა ძირი ასევე ჰერდერისა და შტურმერების ესთეტიკაში უკვე არსებობს. რომანტიკოსების აზრით, მისტიკურის გრძნობის უპირველესი მატარებლები არიან პოეტები და მხატვრები, მხოლოდ პოეტს შეუძლია ცხოვრების აზრის გამოცნობა[1]. ბუნების სული ყველაზე ნათლად გამომჟღავნდა პოეზიაში.

სამყაროსთან, უნივერსუმთან დამოკიდებულება ნოვალისისათვის ნიშნავს მის „რომანტიზირებას", ეს ნიშნავს ადამიანსა და უნივერსუმს შორის ურთიერთობათა „მისტიფიცირებას". მისტიკური ნოვალისთან გაგებულია როგორც რომანტიკული. „სამყაროს რომანტიზირება უნდა მოხდეს" — ამბობს ნოვალისი. იგი „რომანტიზირებას" აიგივებს „ხარისხობრივ პოტენცირებასთან. ნოვალისის აზრით, ამ დროს ხდება მდაბალის იდენტიცირება მაღალთან. მდაბალს იგი ანიჭებს მაღალ აზრს, ჩვეულებრივს აძლევს იდუმალ სახეს, ნაცნობს ანიჭებს უცნობის ღირსებებს, სასრულს კი უსასრულოს იერს. „რომანტიზირება" ნოვალისისათვის გულისხმობს ასევე უკუპროცესსაც. ნოვალისის „რომანტიკული ორიენტაცია", ადამიანური ცხოვრების „რომანტიკული ზრახვა" — ნიშნავს ნაცნობ საგანთა შორის ახალ კავშირთა დანახვას. საგანთა ახლებურ გააზრებას, მათთვის რომანტიკული კოლორიტის მინიჭებას, ცნობილისა და უცნობის, აშკარასა და საიდუმლოს შერევას.

ნოვალისის ნატურფილოსოფიური შეხედულებები 1798—99 წლებში ყალიბდება ფრაიბურგის სამთო აკადემიაში ბუნებისმეცნიერებაში ლექციების კურსის მოსმენისას. ნოვალისი ამ პერიოდის შრომებში ყურადღებას ამახვილებს ბუნების ხარისხობრივ მრავალფეროვნებაზე და ფაქტიურად მიჰყვება ჰერდერის, გოეთეს, შელინგის მოსაზრებებს. ჰერდერმა 1771 წლის ნაშრომში „ადამიანის სულის შეცნობისა და შეგრძნების შესახებ" საფუძველი დაუდო ბუნებისადმი ახალ მიდგომას. მასთან ბუნების ხარისხობრივი მდგომარეობა გარდაიქმნებოდა ბუნების არსებითი სპეციფიკის გამოხატულებად, ნოვალისთან ასევე ყურადღების ცენტრშია ბუნების ხარისხობრივი მდგომარეობანი და მათი ურთიერთკავშირები, რომლებიც მას

[1] Novalis, Minor... Bd. III. S. 72.

დიალექტიკურად ესმის: ე. ი. როგორც თეზისი — ანტითეზისი — სინთეზი. ნოვალისს ბუნების ხარისხობრივი მრავალფეროვნების განხილვა სურს მის შინაგან ერთიანობაში. ბუნება ცხოვრობს და ვითარდება, როგორც ორგანიზმი. იგი მოქმედია, ბუნებასა და ადამიანს შორის ძნელია გამყოფი ხაზის გავლება. ბუნება მას ესმის როგორც „უველაფრის სული, სუბსტანციური პრინციპი". „ცხოვრება სიკვდილის დასაწყისია, სიკვდილში არის სიცოცხლის სურვილი",— აღნიშნავს ნოვალისი „უვავილის მტვერის" მე-16 ფრაგმენტში.

ნოვალისის „მაგიური იდეალიზმის" თეორიაში იგრძნობა ბუნების უდიდესი სიყვარული, სწრაფვა მისი გაგებისა და დამორჩილებისაკენ. ნოვალისის აზრით, მთელი „პოეტური ბუნება" არის ბუნება ჩვეულებრივი გაგებით. უველა თვისება, რაც ჩვეულებრივ ბუნებას ახასიათებს, აქვს პოეზიასაც. ან ბუნება უნდა ატარებდეს თავის თავში იდეას, ან სული უნდა ატარებდეს თავის თავში ბუნებას. ნოვალისი ასკვნის: „Spinoza stieg bis zur Natur. Fichte bis zum Ich, oder der Person. Ich bin zur These Gott".[1] ღვთიურის კონცეფცია პიეტისტურ გარემოში აღზრდილი ნოვალისისათვის ჰემსტერჰიუსის ფილოსოფიის საშუალებითაც მტკიცდება.

ტიკისათვის ბუნებას აქვს „მარად ცოცხალი" შუქი ბუნებისა, ზეცური სულები ცალკეული უვავილის ფერებით ესაუბრებიან ადამიანს. ეს არის სწორედ მსოფლიოს სული, რომელიც „ათასი ხერხით" ამცნობს თავისი თავის შესახებ ადამიანს და ამავე დროს ემალება მას. „საიდუმლო მაგიური სიხარული" ეუფლება ადამიანს ბუნებასთან „სულიერი კავშირის" დამყარებისას.

რომანტიკოსებისათვის, საერთო ჯამში, ბუნებასთან სიახლოვე არის შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმი არა მარტო ფილოსოფიურ-სოციალური, არამედ ესთეტიკურ-მხატვრული თვალსაზრისითაც. რომანტიკოსების ბუნების კულტს სოციალური საფუძველი აქვს. ამით იხატება პროტესტი არსებულის წინააღმდეგ. ამავე დროს რომანტიზმის თეორეტიკოსები ბუნებაში ხედავენ თავისუფლებისა და სტიქიური ძალების გამოხატულებას, რაც არსებითია რომანტიკული მსოფლმხედველობის მთელი კომპლექსისათვის. რომანტიკოსებისათვის ბუნების პოეტური გრძნობა კრისტალიზდება მათ შემეცნებაში მისტიკური რწმენის სახით, მთელი ბუნება გასულიერებულია, მისი უველა ნაწილი არის დიდი სხეულის შემადგენელი ნაწილი, მასში უველაფერი ჰარმონიული და დაკავშირებულია, რადგან მხოლოდ სული აცოცხლებს სხეულს. მთელს ბუნებაში ჩანს მუდმივი ღმერთი. შელინგისათვის ბუნებაშია მთელი სიმართლე, მასში არსადაა

[1] Novalis, Minor... Bd. II. S. 63.

სიყალბე. იგი არის გახსნილი საიდუმლო, უკვდავი პოემა, ბუნება მას ესაუბრება სიმბოლოების, „სახეებისა და ფორმების“ ენით, „მხოლოდ ის რელიგია არის ჭეშმარიტი, რომელიც ცხადდება ჩვენს წინ ქვასა თუ ხავსში, ყვავილებსა თუ მეტალებში, ყველა საგანში, ჰაერსა თუ სინათლეში, ყველა სიმაღლესა და ყველა სფეროში“ — აღნიშნავს შელინგი ნაშრომში „ჰაინც ვიდერპორსტის ეპიკურეული აღსარებანი“.

ბუნება ნოვალისისათვის „ეოლოსის ქნარია“, რომელიც ადამიანის სულის სიმებს ეხება. ნოვალისისათვის ბუნების შესახებ ადამიანური ცოდნა და კაცობრიობის სოციალური ისტორია-ერთმანეთთან დაკავშირებული საკითხებია. ენის რომანტიკოსები კავშირს სულსა და სამყაროს შორის წარმოიდგენენ გამოუცნობი, ყოვლისმომცველი მისტიკური სიყვარულის ფორმით სამყაროსადმი, ეს არის ე. წ. „Weltgefühl“, რომელიც წარმოიშობა ბუნებაში ღვთაების ყოფნის შეგრძნებით. მართალია, ბუნება რომანტიკოსებისათვის არის მთლიანი, ემპირიული ბუნება, მაგრამ იგი ამავდროულად არის კიდეც „იდეალი“, ანუ სუბიექტური არის ემპირიის პრინციპი. დ. ჰოლინსკი ნოვალისის აზროვნების ფორმას განსაზღვრავს, როგორც „Der Weg nach innen“.[1] რომანტიკოსთა ოხტოლოგიურ მოსაზრებებს, ცხოვრებაში ღვთიური და იდუმალი საწყისების არსებობის აღიარებას ეყრდნობა რომანტიკული ესთეტიკის მნიშვნელოვანი დებულება ხელოვნების უმაღლესი ღირებულების შესახებ.

„მარადიულობისადმი ენებიანი სწრაფვა“, „მარადიულისადმი სწრაფვა“, „გამოუთქმელის სიყვარული“, „სევდა“, „სწრაფვა ღმერთისადმი“ — („Sehnsucht nach Gott“) ეს გამოთქმები ხშირად ჩნდება მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში იენის რომანტიკოსთა მიმოწერაში. 1793 წელს ფრ. შლეგელი ძმას სწერს: „ადამიანურის მთელი სიდიადე არის ღმერთის მსგავსად ქცევის ძალა და სურვილი, ისე, რომ მუდამ თვალწინ გქონდეს უსასრულო“. რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელია ყველაფერ სასრულში უსასრულოს დანახვა. მთელი სამყარო არის უსასრულოს გამოვლინება. რელიგიაში რომანტიკოსები ხედავენ სინამდვილისა და რელიგიური გამოცდილების უსასრულობის განსახიერებას. „...რაც მეტადაა ადამიანი თანხმობაში ღმერთთან, მით უფრო ღვთაებრივია იგი, მით მეტად უერთდება ღმერთს.“ რომანტიკოსების აზრით, ორი გრძნობა ყველაზე მეტად აახლოებს ადამიანებს სამყაროში არსებული საგნების უცნობ არსს: ეს არის სამყაროს მისტიკური გრძნობა და სიყვარული.

---

[1] Holinski D.—Poetische Religion der Liebe. Studien zu Religionsanschauung des Novalis. Bamberg, 1976 S. 88.

ასე იხსნება საგანთა საიდუმლოება. ადამიანი საკუთარ თავსა და ირგვლივ ყველაფერში გრძნობს შემოქმედებითს ძალებს. ვაკენროდერისათვის სიყვარული არის უპირველესად რელიგიური სიყვარული ანუ სიყვარულის რელიგია. მისთვის ლოცვა ისეთივე ტკბობაა, როგორც დიდი მხატვრული ნაწარმოების აღქმა.

შლაიერმახერისათვის რელიგიური ჰვრეტა ვითარდება, უწინარეს ყოვლისა, ბუნების ჰვრეტისაგან, მაგრამ, მისი აზრით, ეს მხოლოდ გარეგნული საწყისია, ხოლო ის წარმოდგენები, რომელთაც ჩვენ გადავყავართ ბუნებიდან უნივერსიუმზე, მოდის ჩვენი სულის სიღრმიდან. ე. ი. ჩვენი სული არის არსებითად ის, საიდანაც რელიგიას ამოაქვს ხაისი შეხედულებები სამყაროზე. შლაიერმახერი თვლის, რომ ადამიანის სულისათვის „იხსნება ყველა კარი". თუ ჰვრეტა რელიგიის პასიური მხარეა, აქტიური მხარე ჰვრეტასთან შეერთებული გრძნობაა. ეს გრძნობებია სიყვარული, მონანიება, თანაგრძნობა და ა. შ. მხოლოდ რელიგია ანიჭებს ადამიანს უნივერსალობას. რელიგია თავისი არსით შეუცნობადია გონებისათვის. ე. ი. ტრანსცენდენტურია. მისი შინაარსი დაუშვებლად თვლის სისტემატიზაციას, იგი შედგება მრავალრიცხოვანი ტკბობისა და გრძნობისაგან. თავის გარეგნულ გამოვლინებებში იგი არ შეიძლება ერთიანი იყოს, იგი შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ სხვადასხვა ინდივიდუალური ფორმით. შლაიერმახერის „სიტყვებში რელიგიაზე" 1799 წელს რომანტიზმის შინაგანი არსი გამოცხადებულია, ფაქტობრივად, ახალ რელიგიად.

იენის რომანტიზმზე განმანათლებელთა, კერძოდ შტურმერთა, იდეების ზეგავლენა, მათი რელიგიური წარმოდგენების არადოგმატური, არასაეკლესიო ხასიათი განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა შლაიერმახერის მოსაზრებებში. იენის რომანტიკოსები ორგანულად ითვისებენ მათი წინამორბედების იდეებს, მაგრამ გარკვეულად მათ რევიზიასაც ახდენენ. ისინი ამტკიცებენ და ამკვიდრებენ განახლებულ რელიგიას. დაახლოებით ახალი ქრისტიანობის მსგავსს. ისინი, მიუხედავად თავისუფლებისა, უპირატესობას მაინც ქრისტიანულ რელიგიას ანიჭებენ. მათი რელიგიური შეხედულებანი უფრო ფილოსოფიურია და ძირითადად ემთხვევა მათსავე მსოფლგაგებას. შლაიერმახერი, ისევე როგორც ადრეული გერმანული რომანტიზმის სხვა წარმომადგენლები, დიდ სწრაფვას იჩენს პანთეისტური მსოფლმხედველობისადმი. მისთვის რელიგიის ნამდვილი ობიექტი არის არა თეოლოგიური, ორთოდოქსული ღმერთი, არამედ, რომანტიკული „უნივერსუმი", ბუნება, რომელიც კაცობრიობასთან არის შეერთებული. მხატვრული ნაწარმოები შლაიერმახერის ესთეტიკაში გაგებულია, როგორც თავის თავში სრულიად ჩაკეტილი მოვლენა, რო-

მელიც ორ მომენტს გულისხმობს: ნაწარმოების ორგანული სრულყოფილება განისაზღვრება მთელიდან გამომდინარე იგი იმავდროულად არის თავისთავში ჩაკეტილი მთელი. შლაიერმახერის ეს მოსაზრება კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ რომანტიკოსებისათვის ხელოვნების მთლიანობა არის არსებითი მომენტი და იგი ობიექტური რეალობის დისჰარმონიულობის წინააღმდეგ არის მიმართული.

ფრ. შლეგელი თავის სტატიაში „ფილოსოფიის შესახებ" რელიგიაზე აღნიშნავს: „...თუმცა ის, რასაც ჩვეულებრივ რელიგიას უწოდებენ, მე წარმომიდგება როგორც ერთ-ერთი ყველაზე საოცარი, უდიდესი ფენომენთაგანი, მაინც მე რელიგიად, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, ვთვლი მხოლოდ იმას, როდესაც აზროვნებენ, ქმნიან, როდესაც ცხოვრობენ ღვთიურად, როდესაც აღსავსენი არიან ღვთით, როდესაც ნეტარება და აღმაფრენა განფენილია მთელს ჩვენს ყოფაში, როცა ყველანი ამას აკეთებენ არა ვალდებულების გამო, არამედ სიყვარულით, მხოლოდ იმიტომ, რომ სურთ ასე, და როდესაც სურთ ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ასე ლაპარაკობს ღმერთი, კერძოდ, კი ღმერთი ჩვენში". ფრ. შლეგელი უნივერსუმსა და მის ჰარმონიაზე საუბრისას გრძნობს, რომ იგი ხედავს „კეთილი აზრების უსასრულობას", რომელთა გამოხატვა და განვითარება არის „მისი ცხოვრების ჭეშმარიტი დანიშნულება". 1800 წელს „ათენეუმში" გამოქვეყნებულ „იდეებში" ფრ. შლეგელის მოსაზრებები ეხმაურება შლაიერმახერისა და ნოვალისის მოსაზრებებს. იგი აქ ლაპარაკობს „უსასრულობაზე", რომელთანაც მიმართებაში იძენს ახრს ყველაფერი, მისგან დამოუკიდებლად კი ყველაფერი ცარიელი და უსარგებლოა. „მხოლოდ ის შეიძლება იქცეს შემოქმედად, ვისაც აქვს საკუთარი რელიგია, ორიგინალური შეხედულება უსასრულობაზე.

უნივერსუმის ახსნა, ფრ. შლეგელის აზრით, შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ მისი ჰკრეტა. იგი მოუწოდებს, შეითვისონ მისი „რელიგიური იდეა" შლაიერმახერის შრომის („სიტყვები რელიგიაზე") მიხედვით. ეს დაეხმარება მათ, „ვინც ჯერ კიდევ ვერ გაიგო სპინოზა". ფრ. შლეგელი თვლის, რომ ნამდვილი შემოქმედის დამოკიდებულება თავისი იდეალისადმი არის რელიგია: „მისწრაფების შინაგანი კულტი წარმოადგენს მთელი ცხოვრების მიზანს და საქმეს". ხელოვანის საქმიანობა შეიძლება გაუტოლდეს ან დაემსგავსოს რელიგიურ საკულტო სამსახურს. „ღვთაებრივია, ის რაც მომდინარეობს წმინდა მუდმივი ყოფიერებიდან და ქმნადობიდან, რაც ყოველგვარ პოეზიისა და ფილოსოფიაზე მაღლა დგას... ის რაც ერთდროულად ღვთაებრივია, დასრულებული და დიადი, არის სრულყოფილი"-აღნიშნავს ფრ. შლეგელი თავის „ფრანგმენტებში". იაკობის რომანის „ვოლდემარის" შესახებ დაწერილ რეცენზიაში

ფრ. შლეგელი იწონებს მწერლის ამ პოზიციას, რომ ადამიანში არის ღვთიური საწყისი და სწრაფვა უსასრულოსადმი. ყველაფერი ეს ედება საფუძვლად ფრ. შლეგელის „გრძნობის ფილოსოფიას", გონებაზე გრძნობის პრიმატის დამტკიცებას და „გრძნობისა და რწმენის" ფილოსოფიის სხვა იდეების მიღებას.

ყველაზე არსებითი ისაა, რომ იენის წრის რომანტიკოსები შტურმერებისაგან მემკვიდრეობით იღებენ იდეას ადამიანისა, (შემოქმედისა) და ღმერთის იდენტურობის შესახებ. შემოქმედი, ფაქტობრივად, გაიგივებულია ღმერთთან. შემოქმედი არის სუბიექტურად შემოქმედი „მე", რომელსაც თავისი საკუთარი, განსაკუთრებული სამყარო აქვს და რომელიც მიისწრაფვის უსასრულობისაკენ. შემოქმედთა წყალობით იქცევა კაცობრიობა ინდივიდად, მათი წყალობით ხდება წარსული და მომავალი სამყაროს შეერთება აწმყოში. არსებითად, შეიძლება ვილაპარაკოთ რომანტიკოსების ესთეტიკურად შეფერილ რელიგიურ განწყობილებაზე და რელიგიის გაგებაზე, რომელსაც საკულტო მსახურების ელფერი აქვს. „Jott schafft auf keine andere Art, als wir — Er setzt nur zusammen. Ist die Schöpfung sein Werk, so sind wir auch sein Werkwir können, die Schöpfung. als sein Werk, nur kennenlernen, inwiefern wir selbst Gott sind-wir kennen Sie nicht, inwiefern wir selbst Welt sind—bie Kenntnis ist zunehmend—wenn wir mehr wir mehr Gott werdenin".[1]

ფრ. შლეგელისათვის ხელოვნების ყველა „წმინდა თამაში" არის შორეული გამოძახილი, ქმნადობის მიბაძვა „სამყაროს უსასრულო თამაშისა", რომელიც წარმოდგება როგორც ხელოვნების ნაწარმოები და რომელიც თავადვე მუდმივად ქმნის საკუთარ თავს. ვ. ჰაიზე მიუთითებს ფრ. შლეგელის თეორიაში დიალექტიკის არსებობაზე: ეს არის თამაშისა და სერიოზულობის, შემთხვევითობისა და აუცილებლობის, ცალკეულისა და ზოგადის, შესაძლებლისა და არსებულის დიალექტიკა. მაგრამ მკვლევარი აქვე მიუთითებს მეტაფიზიკურ ალტერნატივაზე, რომლის ერთი მხარე არის სინამდვილის მასალა, მეორე მხარე კი „ესთეტიზებული ღმერთი".[2]

ბუნებაში, სამყაროში არსებული ერთიანობის შეგრძნება შესაძლებელია, ფრ. შლეგელის აზრით, სიყვარულის მეშვეობით. ამ გრძნობაში იშლება ზღვარი მე-სა და არა-მეს შორის. ისინი ერთიანდებიან და შეიცნობენ თავიანთ ერთიანობას ღმერთში. სიყვარუ-

[1] Novalis. Minor... Bd. II. S. 378.

[2] Heise W.—Problieme deutscher Frühromantik. In: Ansichten der deutschen Klassik. Hrsg. von H. Brandt und M. Beyer, Berlin und Weimar Aufbau, 1981. S. 409—410.

ლი აქ გაგებულია როგორც თავისუფალი ადამიანების სიყვარული, რომლის მიზანია ყველაფრის მოცვა სიყვარულით და ბუნებასთან ერთიანობაში ყოფნა. ამის გარეშე ბუნების „დამღლელი უსაზღვროება მუდამ მდუმარე რჩება“, შეუცნობადი და მუდმივად უცხო ადამიანისათვის. „წმინდა სიყვარული... ღარიბია. მისი მთელი სისრულე არის ბუნების ჯილდო. წმინდა ბუნება... არის სისრულე. ყოველ ჰარმონიაში ერთმანეთს ხვდება ორი უსასრულობა და წარმოქმნიან ახალ მთელს“.

ბუნებაზე რომანტიკული შეხედულებების ჩამოყალიბებაში ძირითად როლს თამაშობს საზოგადოებრივ აზროვნებაში მომხდარი ის ძვრები, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოს ხდება, როდესაც მიმდინარეობს ბუნების, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის, გაგება-შემეცნება მექანისტურ-რაციონალისტური გაგების საწინააღმდეგოდ. ასეთი საწყისები მე-18 საუკუნის 70-იან წლებში გოეთესა და ჰერდერის მსოფლმხედველობაში ყალიბდება. სოლო ყველაზე სრული სახით იგი რომანტიკოსებიდან შელინგის ნატურფილოსოფიაში არის წარმოდგენილი. გარკვეული როლი შეასრულა რომანტიზმის ესთეტიკის მისტიკური მომენტების წარმოშობაში გერმანულმა პიეტიზმმა და მისმა გავლენამ შტურმერთა მსოფლმხედველობაზე. ყველაზე სრულად და კონცენტრირებულად რომანტიკოსთა შეხედულებები ბუნებაზე აისახა შელინგის ფილოსოფიურ შრომებში.

არ შეიძლება ცალკეული რომანტიკოსების მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენები მხოლოდ შელინგის მოსაზრებებზე დავიყვანოთ, რადგან რომანტიკოსთა ბუნებისადმი დამოკიდებულება არის ერთი დიდი მდინარების განშტოებანი კომპლექსური თავისი ხასიათით. შელინგმა ბუნებას პოეტიზაცია გადაიტანა მთელს სულიერ სამყაროზე და ამით თავის ნატურფილოსოფიას უნივერსალურობა მიანიჭა.

რა არის იენის რომანტიკოსებისათვის პოეზია?

ფრ. შლეგელისათვის „პოეზია არის პროგრესული უნივერსალური პოეზია, მისი დანიშნულება მარტო ის არ არის, რომ გააერთიანოს პოეზიის განცალკევებული სახეები და პოეზია ფილოსოფიასა და რიტორიკას დაუკავშიროს. მან უნდა ერთმანეთს შეურწყას პოეზია და პროზა, გენიალობა და კრიტიკა, მხატვრული და ბუნებრივი პოეზია, გახადოს პოეზია ცხოვრებისეული და საზოგადოებრივი, ხოლო ცხოვრება და საზოგადოება პოეტური“.[1] იგი მოიცავს ყველაფერს პოეტურს, მოყოლებული ხელოვნების ფართო სისტემისაგან დამთავრებული ამოსუნთქვით, კოცნით. იგი ეპოქის მსგავსად შეიძლება იქცეს მთელი გარე სამყაროს სარკედ, ეპოქის სახედ. მას

[1] Schlegel Fr.—Seine prosaische Jugendschriften. Hrsg. von J. Minor. Wien, Könegen. Bd. II. S. 220.

შეუძლია პოეტური რეფლექსიის ფრთებზე ფრენა, იგი თავისუფალია ყოველივე რეალური და იდეალური ინტერესებისაგან და კელავ ახდენს ამ რეფლექსის პოტენცირებას, თითქოს „ამრავლებს მას სარკეების ურიცხვ რაოდენობაში“, იგი მიემართება „შიგნიდან გარეთ და ასევე გარედან შიგნით“, რომანტიკული პოეზიის არსი, ფრ. შლეგელის აზრით, ისაა, რომ იგი „მუდმივად ქმნადობის მდგომარეობაშია“ და არასდროს არ შეიძლება დასრულებული გახდეს. იგი არ შეიძლება ამოწურული იქნას არავითარი თეორიით და მხოლოდ წინასწარმეტყველურ კრიტიკას შეუძლია გაბედოს, რომ დაახასიათოს მისი იდეალი — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი თავის ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში. აქ მთელი რომანტიკული პოეზიის გაშლილი პროგრამაა მოცემული. ამ პროგრამას უპირველესად ისტორიზმის გრძნობა ახასიათებს. ასევე მნიშვნელოვანი ფუნქციის მატარებელია აქ ობიექტური საწყისი. მაგრამ აქვე სუბიექტური პოზიციებიდან გააზრება თავისუფლების პრინციპი რომანტიკულ ლიტერატურაში. ფრ. შლეგელი რომანტიკული ლიტერატურის წინაშე სვამს კონსტრუქციული ხასიათის ამოცანას; ესაა გარემომცველი სამყაროსა და ეპოქის ასახვა, მაგრამ იქვე ამბობს, რომ ლიტერატურა თავისუფალი უნდა იყოს რეალურობისა და იდეალური ინტერესებისაგან. ეს წინააღმდეგობრივობა საერთოდ შლეგელის ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ შეხედულებათა დამახასიათებელი ნიშანია.

ფრ. შლეგელის „საუბარი პოეზიაზე“ იწყება პიმნით პოეზიისადმი, რომელიც უნივერსუმშია გამეფებული. ყველაფერი არის პოეზია, მთელი სამყარო, მთელი ბუნება არის შეუგნებელი პოეტური ქმნილება. პოეზია, ეიწრო გაგებით, მეორადია ამ პირველად პოეზიასთან შედარებით, იგი თავის ფორმებში ახდენს პირველადი პოეზიის საიდუმლო არსის სიმბოლიზებას. ყოველ ადამიანში არის პოეზიის ნაპერწკალი და სწორედ პოეტური აღქმის უნარით დაჯილდოებული ადამიანების ურთიერთობის შედეგად ხდება მათი დაახლოება პოეტურის არსთან.

ფრ. შლეგელი მიიჩნევს, რომ პოეზია უნივერსალური ხელოვნებაა. რადგან მისი ორგანო, ფანტაზია, თვისობრივად უახლოვდება თავისუფლებას. პოეზიასა და პოეტურ გემოვნებას უსასრულო უნარი გააჩნია სრულყოფილებისა, პოეზია გონებასა და გულს ესაუბრება წარმოსახვის უნარის მეშვეობით. „ობიექტური“ პოეზია მისწრაფვის თამაშისაკენ. ფრ. შლეგელისათვის ობიექტური პოეზიის ცნება არის სულიერი მოთხოვნილება და იდეალის გამოხატულება. პოეზიის კრიტიკა შეუძლია მხოლოდ პოეზიას. „თუ მოსაზრება ხელოვნებაზე თავად არ არის ხელოვნების ნაწარმოები, მაშინ მას არა აქვს მოქალაქეობრივი უფლება ხელოვნების სამეფოში“ — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი „კრიტიკულ ფრაგმენტებში“. იქ, სადაც მთავარ-

დება ფილოსოფია, იწყება ხელოვნება. პოეზია აახლოვებს და უწყვეტი კავშირებით აერთებს ყველა მის მოყვარულ სულს. ფრ. შლეგელისათვის „სული“ არის არსებითი ნიშანი პოეზიისათვის. თუ იგი „ჩაქრა“ — პოეზია იქცევა მკვდარ სხეულად, მხოლოდ ენთუზიაზმის ნაპერწკალი აღანთებს ნაწარმოებს და მხოლოდ მაშინ გვაქვს ახალი, ცოცხალი მოვლენა, რომელიც „სინათლისა და სიყვარულის შუქითაა განათებული“. — ამბობს ფრ. შლეგელი. რომანტიკული არის პოეზიის აუცილებელი ელემენტი.

„პოეზიაზე საუბარში“ თუ ადრინდელ „ფრაგმენტებში“ ფრ. შლეგელი დაჟინებით მიუთითებდა პოეზიაში უსაზღვრო ფანტაზიის როლის მნიშვნელობაზე. „პოეზიაზე საუბარში“ პოეზია ფრ. შლეგელისათვის არის იმ პირველადი პოეზიის ნაწილი, რაც მთელს სამყაროს მოიცავს. ის არის პირველქმნილი და საწყისი პოეზია. რომლის გარეშე არ იარსებებდა სიტყვიერი პოეზია. ამ თავდაპირველ საწყის პოეზიას არ სჭირდება რაიმე სპეციალური თეორიები, რომ თავი შეინახოს და განვითარდეს ისე, როგორც ეს პოეტურ ხელოვნებაში ხდება. ეს პოეზია თავისთავად წარმოიშობა. როგორც ყვავილი, ამრიგად, პოეზია, როგორც სუბსტანცია, დამოუკიდებელია ადამიანური შემეცნებისაგან, არსებობს მის გარეთ და წარმოადგენს სამყაროს აბსოლუტურ სულს. თვით ადამიანი და მის მიერს შექმნილი სიტყვიერი პოეზიაც არის მხოლოდ ამ სულის კერძო გამოვლინებანი. მხატვრული ნაწარმოები უნდა აღქმულ იქნას, როგორც ერთიანი, მთლიანი ქმნილება, საჭიროა მისი არა ცალკეული მშვენიერი აღგილების შეგრძნება, არამედ მთლიანი შთაბეჭდილებით აღქმა. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ჰეშმარიტად და რეალურად უნდა ნიშნავდეს მთელს, მაგრამ ამავე დროს უნდა იყოს კიდეც ჰეშმარიტი და რეალური — აღინიშნება ფრ. შლეგელის მიერ ლესინგის შესახებ სტატიის დასასრულში.

ხელოვნების მთლიანობა რომანტიკოსებისათვის იყო სულიერი კომპენსაცია რეალური ცხოვრების დისჰარმონიულობის სანაცვლოდ. ა. შლეგელი თავის რეცენზიაში გოეთეს „ჰერმან და დოროთეას“ შესახებ ასევე ლაპარაკობს მხატვრული ნაწარმოების ერთიანობაზე, როდესაც არკვევს ეპიკური ჟანრის ბუნებას, მის გენეზისსა და ადგილს. ა. შლეგელის აზრით, „უმაღლესი პოეტური ერთიანობა“ არის ნაწილებისა და მთელის მჭიდრო ურთიერთკავშირი, რომელიც გონებას ეყრდნობა — ეს ხდება დრამაში. ეპიკური ჟანრის ერთიანობა კი ეყრდნობა ფანტაზიას.

ფრ. შლეგელს შეუძლებლად მიაჩნია გრძნობის ახსნა. გრძნობა ადამიანის საწყისი ელემენტია. იგი არ არის კულტურაზე დამოკიდებული. თვით პირველყოფილ ადამიანებსაც კი ახასიათებს უსაზღვრო

ენერგიით აღსავსე გრძნობა. მხოლოდ შემოქმედებით ფანტაზიას შეუძლია, ფრ. შლეგელის აზრით, შეასრულოს შუამავლის როლი სასრულსა და უსასრულოს შორის, რომ გაბატონდეს სინამდვილეზე. „ლექციებში ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე“ ა. შლეგელი აღნიშნავს, რომ პოეზია თავად ქმნის საკუთარ საგნებს, პოეტურ მსოფლმხედველობაში ბატონობს ფანტაზია.

ფრ. შლეგელისათვის რომანტიკული ხელოვნება არის „ერთადერთი წმინდა ადგილი ამ ცოდვილ საუკუნეში“. „ხელოვნება — სასიამოვნოდ გაგვაკვირვოს, ხელოვნება — წარმოგვიდგინოს ესა თუ ის საგანი ისე, რომ იგი გვეჩვენებოდეს უცნაურიც და მაინც ნაცნობიც, მიმზიდველიც — ეს არის სწორედ რომანტიზმის პოეტიკა“, — აღნიშნავდა ნოვალისი. შლაიერმახერის აზრით, ფანტაზიის ღვთაებრივი ძალა თვისუფლებას ანიჭებს ადამიანურ სულს. ტიკი მიუთითებს: „პოეზია სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანური სული მთელი თავისი სიღრმით, ის უცნობი არსი, რომელიც მუდამ საიდუმლოდ რჩება და რომლის გამოხატვის ხერხები უსასრულოა, ცნება, რომელიც სულ უფრო მეტად იხსნება და კვლავ წყდება, რომ გარკვეული დროის შემდეგ განახლებული და გარდასახული წარმოგვიდგენს, რაც მეტი იცის ადამიანმა თავის სულზე, მით მეტი იცის პოეზიაზე. პოეზია სხვა არაფერია თუ არა სულის ისტორია“. ლოგიკურია, რომ ბ. ფონ ვიზე ადრეულ რომანტიზმს ახასიათებს როგორც „თავისუფლად მოლივლივე სულის აბსოლუტიზაციას“.[1]

ა. შლეგელი ბერლინის ლექციების კურსში აყალიბებს თავის შეხედულებებს პოეზიაზე, მისი აზრით, პოეზიის მიზნები და მისწრაფებები უსასრულოა. იგი გამოხატავს საერთოდ ხელოვნების უნივერსალურ სულს. პოეზია საოცარი აქტია, რომელიც ამდიდრებს სინამდვილეს გამონაგონით. ამაღლებს ყოველდღიურობას ფანტაზიის ჯადოსნურ სამყარომდე.[2] ბუნება და იდეალი მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ხელოვნებაში ბუნება უნდა იყოს იდეალური, ხოლო იდეალური ბუნებრივი, ხელოვნება თავის საგნებს იღებს ბუნებიდან, სხვა წყარო მისთვის არ არსებობს. ფანტაზიას შეუძლია თავისი მძლავრი ფრთებით ამაღლდეს ბუნებაზე, მაგრამ ვერასდროს ვერ შესძლებს გაცდეს მის საზღვრებს[3]. მაგრამ ამავე დროს იქვე დაუმატებს, რომ „ბუნება“ — დამრიგებელი ა. შლეგელისათვის არის მხოლოდ საკუთარი თავი, საკუთარი არსება, სული-

---

[1] Wiese B. v.—Zur Wesenbestimmung der Romantik. Hrsg. von H. Prang. Darmstadt. 1968. S. 170.

[2] Schlegel A. W.—Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Böcking. Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung. 1846. Bd. V. S. 226.

[3] ibid., S. 69.

ერი ჰვრეტის გზა.[1] პოეზიის მედიუმი არის ენა სუბსტანცია, რომლის საშუალებით ადამიანის სული გაიაზრებს თავის ფუნქციებს. იგი პოეზიის ამოსავალი მასალაა, თავის ბუნებით პოეტური. ენა აერთიანებს თავის თავში რეალურსა და იდეალურს. იგი თითქოს ორფენოვანია, გრძნობადი. მატერიალური სამყაროს პირველად ასახვაზე დაშენებულია ჩვენი სულიერი ინტელექტუალური მსოფლაღქმა და მეტაფორა არის კავშირი მათ შორის. ა. შლეგელი „ჰერდერის მსგავსად, უარყოფს ენის ღვთაებრივი წარმოშობის თეორიას და აღნიშნავს, რომ ენა უსასრულოდ მიისწრაფვის იდეალისადმი, ისევე, როგორც პოეზია. იგი პოეზიის მსგავსად ამ სწრაფვაში გამუდმებით იცვლება, ქმნადობის პროცესშია. იგი უსასრულოა. ა. შლეგელი, მართალია, აშკარად განიცდის ჰერდერის გავლენას, მაგრამ ახდენს მისი იდეის ტრანსფორმაციას — ენის განვითარებაში ხედავს დროით განფენილობას. ა. შლეგელის აზრით, ენის განვითარების ადრეულ ეპოქებში წარმოიშვა პოეტური მსოფლმხედველობა, რომელიც გამსჭვალული იყო ფანტაზიით — ეს იყო მითოლოგია. ძველები სამართლიანად უწოდებენ პოეზიას ღმერთების ენას.

ა. შლეგელი იძლევა პოეზიის წარმოშობისა და განვითარების ისტორიულ ანალიზს. მისი აზრით, ხელოვნურ პოეზიას წინ უსწრებდა ბუნებრივი პოეზია, რომელმაც თავისი განვითარების სამი ფენა გაიარა: ელემენტარული პოეზია, რიტმი — მეტრიკა, მითოლოგია. ა. შლეგელი ბერლინისა და ვენის ლექციების კურსში ავითარებს აზრს ხელოვნების „ბუნებრივი" საფუძვლების შესახებ, აღნიშნავს, რომ შემოქმედებითი ფანტაზია ყოველთვის რეალური სინამდვილიდან ამოდის, მაგრამ ამავე დროს ა. შლეგელის მოსაზრებებში ხელოვნების არსის შესახებ დომინანტობს აზრი ადამიანის უსასრულო სულის განსაკუთრებულ გამომსახველობაზე: „ადამიანს არ შეუძლია სავსებით მოსწყდეს უსასრულოს", რომანტიზმის „მისტიკურ პრინციპს". ა. შლეგელისათვის მშვენიერის კატეგორიაც უსასრულოს სიმბოლური გამოხატულებაა, ყოველი პოეტური მოღვაწეობა არის მუდმივი სიმბოლიზაცია. ყოველი საგანი უწინარესად არის საკუთარი თავის სიმბოლო. იგი არის სარკე, რომელშიც უნივერსუმი აისახება. ფანტაზიის საშუალებით ჩვენ ვიძირებით უნივერსუმში. ფანტაზია აიძულებს ჩვენს გონებას იტრიალოს მუდმივი ცვლილებების ამ ჯადოსნურ სამყაროში, სადაც არაფერი არსებობს იზოლირებულად. პირიქით, ყველაფერი ერთიანია, ყველაფერი წარმოიშობა მისგან საოცარი შემოქმედების საშუალებით.

ხელოვნების ა. შლეგელისეული განსაზღვრა ჰერდერის ზეგავ-

[1] ebenda. S. 29.

ლენის ნიშნებს ატარებს. ხელოვნებასა და პოეზიაში განსაკუთრებით მეღავნდება ადამიანის „შინაგანი". ხელოვნება „მომხიბვლელი თამაშის" ქვეშ მალავს სერიოზულობას. იგი არის ყველაზე საუკეთესო საშუალება ადამიანის სულში არსებული ღვთიურისა და უზენაესის გასაცხადებლად, იგი უსასრულოა. ზულცერის შესახებ გოეთეს მიერ დაწერილ რეცენზიაში გამოთქმული მოსაზრების მსგავსად ა. შლეგელის აზრით ხელოვნება ამოდის ბუნებიდან, სადაც ბუნება გაგებულია როგორც „მთლიანი სამყარო", ხელოვნება, ბუნების მსგავსად, უნდა ქმნიდეს თავის ნაწარმოებებს დამოუკიდებლად. მისი უპირველესი ღირსება იქნება „შინაგანი ძალა" („innewohnende kraft"). ყოველი მცირე „მთელი" (ანუ შექმნილი ნაწარმოები) უნდა იყოს ბუნების დიდი „მთელის" უმაღლესი მშვენიერების განსახიერება. ა. შლეგელი, ახალგაზრდა გოეთეს მსგავსად, აღიარებს ხელოვნების დამოუკიდებლობას, მას როგორც მეორე ბუნებას, რომელშიაც ადამიანის შემოქმედებითი ძალა ჩნდება. ჰ. დანკე თავის მეტად საინტერესო სტატიაში ა. შლეგელის ბერლინისა და ვენის ლექციების კურსის შესახებ ა. შლეგელისეულ პოეზიის განსაზღვრებას უწოდებს შტურმერთა განსაზღვრებისაგან „ძნელად განსასხვავებელს".[1] მაგრამ, ამის მიუხედავად, აქვე მეღავნდება ა. შლეგელის მოსაზრების ტიპურად რომანტიკული შეფერილობა, როდესაც იგი, უკვე გოეთესა და ჰერდერის საწინააღმდეგოდ, ამტკიცებს, რომ შემოქმედი თავისი შემოქმედების წყაროს ხედავს არა გარე ობიექტურ სინამდვილეში, არამედ თავის საკუთარ თავში („In sei nem eigenen Innerh"). ამით იძენს ა. შლეგელის თეორიაში ხელოვნება ბუნებასთან დაპირისპირებაში ავტონომიას, მეღავნდება ადრეული გერმანული რომანტიზმის სუბიექტივიზმი.

ა. შლეგელის მიერ სისტემურად ჩამოყალიბებული მოსაზრებები ადასტურებს, რომ რომანტიკოსებთან ხელოვნებისა და პოეზიის ფუნქცია იცვლება. შტურმერების ესთეტიკაში იგი მიმართული იყო საზოგადოებრივი სინამდვილის რეალური გარდაქმნისაკენ, ხელოვნება იყო მოქმედი ადამიანის მოღვაწეობის პროდუქტი. ხელოვნების ასეთი გაგებით განმანათლებლობა და, ცხადია, „შტურმიც" წინაპირობას ქმნიდა ადამიანისა და კაცობრიობის მომავალი გათავისუფლებისათვის და ამკვიდრებდა ხელოვნების აქტიურ ფუნქციას სინამდვილესთან მიმართებაში. რომანტიკოსები კი შეიცნობენ რა ისტორიულ შეზღუდულობას, ცდილობენ ადამიანთა გათავისუფლებას ადამიანის სულის სუბიექტურ-იდეალისტურად გაგებული შემო-

[1] Dahnke H. D.—A. W., Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen und die romantische Literatur. In: Weimarer Beiträge, № 4. 1968. S. 788.

ქმედებითი ძალის საშუალებით. ეს გათავისუფლება რეალურად შეუძლებელია, ამიტომ ხდება ხელოვნებისა და პოეზიის მიერ ადამიანის გათავისუფლება სულიერად, ცნობიერებაში. ეს არის რეალური გათავისუფლების ერზაცი, ეს რომანტიკული სუბიექტივიზმის კრიზისის გამოხატულებაა.

ა. შლეგელი თავისი ლექციების კურსში იცავს ლიტერატურის განსაზღვრულობის პრინციპს ისტორიული პირობებით. იგი წინ წამოსწევს ეროვნული ისტორიის, მითოლოგიის, ლიტერატურის, ფოლკლორის მნიშვნელობას. ლიტერატურის ეროვნული ხასიათის მოთხოვნა ა. შლეგელის მოსაზრებათა ძირითადი, წამყვანი თემაა.

ა. შლეგელი ჰერდერის მსგავსად განიხილავს ხელოვნების სხვადასხვა სახეების ურთიერთმიმართების საკითხებს და მიაჩნია, რომ ისინი ერთმანეთში უნდა გადადიოდნენ. განსხვავებით ჰერდერისაგან, რომელიც პოეზიას ანიჭებდა უპირატესობას, ა. შლეგელი და სხვა რომანტიკოსები უპირატესობას მუსიკას აძლევენ[1].

ა. შლეგელი თავის ლექციებში ავითარებს აზრს მხატვრული ნაწარმოების ორგანული და მექანიკური ფორმების შესახებ. ა. შლეგელის აზრით, მექანიკურია ის ფორმა, რომელიც გარეგნული ზემოქმედების გზით ეძლევა რაიმე მასალას, როგორც შემთხვევითი დამატება და არ ეხება მის არსს, ხარისხს.[2] ასე მექანიკურად ესმოდათ ფორმის არსი კლასიცისტებს. ორგანული ფორმა თავიდანვე აქვს საგანს, იგი (ფორმა) ახდენს საგნის ორგანიზებას შინაგანად და აღწევს სრულ განსაზღვრულობას თავდაპირველი ჩანასახის ერთდროული, სრული განვითარებით. ბუნებაში ყველა ფორმა ორგანულია, ე. ი. ეს ფორმები განსაზღვრულნი არიან შინაარსით. ფაქტობრივად. ა. შლეგელი ემყარება ჰერდერის და გოეთეს მიერ ისტორიულ პრინციპზე დაფუძნებულ ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკას. ჰერდერის „Kunstform", რომელიც შეფსტბერისა და ჰარისის პოსაზრებებს ეყრდნობა, ჩნდება გოეთესთან „inhere Form"-ის სახით. ამით შტურმერული ესთეტიკა სცილდება ორთოდოქსული განმანათლებლური ესთეტიკის ჩარჩოებს და ნიადაგს უმზადებს ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ გაგებას, იმ მოსაზრებას, რომ ხელოვნების ყველა ნიმუში მოითხოვს ინდივიდუალურ ფორმას, რომელიც საკუთარი იმანენტური არსის შესატყვისია. ა. შლეგელისათვის ხელოვნებაში ფორმა არის ისტორიულად განსაზღვრული კატეგორია. პოეტურის საწყისი მუდამ არსებობდა, მაგრამ კაცობრიობის ისტორიული განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. იგი სხვადას-

[1] Schlegel A. W. Böcking... Bd. IX. S. 13,
[2] ebenda, Bd. VI. S. 157.

სხვანაირად განსხეულდებოდა. ფორმა იცვლება შინაარსის შესაბამისად, შინაარსი კი თავის მხრივ ისტორიულად დეტერმინებული და ცვლადია. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, იგი ორგანული ერთიანობაა და ამის წყალობით მისი ყოველი ელემენტი ემსახურება არსის გახსნას. არსი გამოდის არა როგორც უბრალო ერთიანობა, არამედ როგორც ურთიერთდაკავშირებული ელემენტების სისტემა, რისგანაც ფორმა შედგება. ფაქტობრივად, ა. შლეგელის ბერლინისა და ვენის ლექციათა კურსებში ჩამოყალიბებული და სისტემატიზირებული რომანტიკული ხელოვნების თეორია ყველაზე ნათლად გამოხატავს გენეტიკურ კავშირს შტურმერულ ესთეტიკასთან. სადაც ერთმანეთის გვერდითაა „სრულიად შტურმერული" და მისგან განსხვავებული „სრულიად რომანტიკული" თეორიული დებულებები. ა. შლეგელის ესთეტიკა თითქოს შუალედური რგოლია გერმანულ განმანათლებლურ ესთეტიკურ აზროვნებასა და გერმანული რომანტიზმის თეორიას შორის. შლეგელის პოზიციები ბუნების, ისტორიის, ხელოვნების შესახებ ამჟღავნებს მის კავშირს ჰერდერისა და გოეთეს პოზიციებთან.

X განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ადრეული გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში ფრაგმენტის ფორმას. იგი, ფაქტობრივად, აღმოცენდა რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან. ფრაგმენტი, როგორც ფორმა, გაჩნდა ინგლისსა და საფრანგეთში და დაკავშირებული იყო მატერიალისტურ სენსუალიზმთან. მას ფილოსოფიური აზრის პოპულარიზაციის, პრაქტიკული ზემოქმედების ფუნქცია ჰქონდა და უკავშირდებოდა მესამე წოდების სურვილს, სწრაფად გარკვეულიყო ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის საკითხებში და გამოეყენებინა იგი ყოველდღიურ ცხოვრებაში. გარკვეულწილად ეს მოსაზრება ედება საფუძვლად მე-18 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში ფრაგმენტის პრინციპის შემოტანასაც. იენის რომანტიკოსები თვლიან, რომ მათი ფილოსოფიაც ასევე პრაქტიკულად მოქმედი უნდა იყოს (თუმცა პრაქტიკული რეალურობის მათი გაგება სავსებით ეწინააღმდეგება მატერიალისტურ სენსუალიზმს). ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში ფრაგმენტი — ეს არის მკითხველებთან სწრაფი კომუნიკაციისა და ფილოსოფიური აზროვნების თავისუფალი ფორმა. ფრაგმენტის ასეთი გაგება კარგად ჩანს ფრ. შლეგელის მიერ გეორგ ფორსტერის და ლესინგის შეფასებაში, რომლებსაც ფრ. შლეგელი პოლიტიკურ მწერლებად თვლის იმის გამო, რომ მათი მიზანი იყო თანამედროვეებზე უშუალო ზემოქმედება მათი განათლების მიზნით. ფრაგმენტის მოკლე, შემჭიდ-

როებული ფორმა ბურგერებისათვის გასაგები იყო. „ღია“ ფორმა, ესკიზური იდეები შკითხველს საშუალებას აძლევდა ასოციაციების საშუალებით ეპარაუდა ბოლომდე გამოუთქმელი აზრები.

მიუხედავად ფრაგმენტის პრინციპის აშკარად გამოხატული განმანათლებლური წანამძღვრისა, აქაც ადრეული გერმანული რომანტიზმი კვლავ ზურგს აქცევს რეალურ სინამდვილეს და იკეტება სუბიექტის საზღვრებში: „ფრაგმენტი, ხელოვნების მცირე ფორმის ნაწარმოების მსგავსად, უნდა სრულიად განცალკევდეს გარემომცველი სამყაროსაგან და დასრულდეს თავის საკუთარ თავში, როგორც ზღარბი“ — ამბობს ფრ. შლეგელი „ფრაგმენტებში“.[1] ამავე დროს, მისი აზრით: „ახალი დროის მრავალი ნაწარმოები თავიდანვე არის ფრაგმენტი“.[2] რომანტიკოსთა მიერ ფრაგმენტის პრინციპის გაგება აჩვენებს ადრეული გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის არასისტემურ ხასიათს, ამავე დროს სრულიად გარკვეულად აისახება კავშირი რომანტიკოსთა ფილოსოფიის სუბიექტურ კონსტრუქციებსა და ფრაგმენტულ ფორმას შორის. გ. ჰაინრიხის აზრით, ფრაგმენტის ესთეტიკაში ჩნდება ავტონომიური პოსტულატი, მოთხოვნა, რომ ეს პოეტური ფორმა დამკვიდრებული იქნეს როგორც „selbstdenken“-ის ფორმა, როგორც ფიხტეს „selbsttätigkeit“-ის სპეციფიკური გამოხატულება[3]. ფრაგმენტის, როგორც ჟანრის, კულტივირება იენის რომანტიზმში ხდება უწინარესად ფრ. შლეგელისა და ნოვალისის მიერ. რადგან იგი ყველაზე მეტად შეესატყვისება რომანტიკოსთა წარმოდგენებს ყოველი შემოქმედებისა და შემეცნების პრინციპული დაუსრულებლობის შესახებ. ამის ფილოსოფიური დასაბუთება იყო ფიხტესეული კონცეპცია უწყვეტ ქმნადობაზე.

ღია ფრაგმენტული ფილოსოფიური აზროვნების ფორმა, რომელიც არ შეიბოჭებოდა რაიმე სისტემით, ფრ. შლეგელმა დაინახა პლატონის შემოქმედებაში, რაც მას ინდივიდუალური სულიერი განვითარების დინამიკის ადეკვატურ გამოხატულებად მიაჩნია. ი. მინორისა და პ. აიხნერის გამოკვლევებით დადგინდა, რომ „ათენეუმში“ 1798 წელს პირველად გამოქვეყნებული 451 ფრაგმენტიდან 85 ეკუთვნის ა. შლეგელს, 29 შლაიერმახერს, 13 ნოვალისს, 4 არის ერთობლივი მუშაობის შედეგი, დანარჩენი 320 ფრაგმენტი მთლია-

---

[1] Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe... Bd. XVIII. S. 100.

[2] ebenda. Bd. II. S. 197.

[3] Heinrich G.—Autonomie der Kunst und frühromantisches Literaturprogramm. Fr. Schlegels frühe geschicht sphilosophische Konzeption. In: Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Berlin, Akademie. 1982. S. 128÷129.

ნ.დ ეკუთვნის ფრ. შლეგელს. 1797 წელს იგი თავის ძმას სწერდა „ეს იქნება სრულიად ახალი ჟანრი". მისი აზრით, ეს უნდა ყოფილიყო „....არა ცალკეული სენტენცია თუ აზრი, არამედ შეკუმშული სტატიები და დახასიათებანი, რეცენზიები". 1797 წლის 26 დეკემბრის წერილში ნოვალისი ფრაგმენტს განსაზღვრავს, როგორც „საკუთარ თავთან საუბარს" („Selbstgespräch in mir"). სუბიექტი, პიროვნება ჰიპერტროფირებულ მნიშვნელობას იძენს საერთოდ ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში, რაც ფრაგმენტის პრინციპის გაგებაშიც ჩნდება.

პოეზიის „სუბიექტივიზაცია" განსაზღვრავს რომანტიზმის ესთეტიკაში ერთის მხრივ, „ფილოსოფიურის" და, მეორეს მხრივ, „დამახასიათებლის", ინდივიდუალურის", „საინტერესოს" წარმოშობას. ფილოსოფიური ელემენტი იმდენად ძლიერია პოეზიაში, რომ ფრ. შლეგელი ლაპარაკობს მეცნიერებისა და პოეზიის საზღვრების აღრევაზე. ჰეშმარიტისა და მშვენიერის საზღვრების შერევაზე: ისტორია განიხილება როგორც პოეზია, ხოლო პოეზია — როგორც ისტორია. ნოვალისი წერდა: „პოეზია არის ფილოსოფიის გმირი. ფილოსოფიას აჰყავს პოეზია ძირითადი პრინციპის დონეზე. იგი გვეხმარება პოეზიის ღირებულების შეცნობაში. ფილოსოფია არის პოეზიის თეორია. იგი გვიჩვენებს რა არის პოეზია. პოეზია ყველაფერია."

„დამახასიათებელის", „ინდივიდუალურისა" და „საინტერესოს" ტოტალური უპირატესობა იგრძნობა უახლესი ეპოქების პოეზიაში, თანამედროვე პოეზიაში.[1] „დამახასიათებელი", ფრ. შლეგელის აზრით, არის თანამედროვე განათლების სპეციფიკური თვისება. თეორიას, გონებას აქვს „განმაცალკავებელი ხასიათი", იგი ბუნების მთლიანობას თიშავს ნაწილებად და აშორებს ერთმანეთს. საერთო კავშირების რღვევისას ნებისმიერი შემოქმედი არსებობს თავისთვის, როგორც „იზოლირებული ეგოისტი თავის ეპოქასა და ხალხში". თანამედროვე პოეზიის მიზანი არის „ორიგინალური და საინტერესო ინდივიდუალობა". ხელოვნება მიისწრაფვის, ასახოს ცალკეული შეუფერავად, სწორად. „ინდივიდუალური"-შეიძლება აღქმული იქნას მხოლოდ შემოქმედის საკუთარი მანერის შესაბამისად. შემოქმედის შენერა მოუთითებს მის ინდივიდუალობაზე, მაგრამ არ არის მისი ნიჭიერების საზომი. „ინდივიდუალური მანერა" არ უკავშირდება შემოქმედებითი სულის სიღრმეს. ფრ. შლეგელისათვის „საინტერესო" დაკავშირებულია ყველაფერ იმასთან, რაც ინდივიდს განასხვავებს ზოგადისაგან, ამაღლებს მასზე. სწრაფვა „საინტერესოსაკენ" არის ის, რაც სცილდება ჩვეულებრივის, საყოველთაოს ჩარჩოებს. ფრ.

[1] Kritissche Friedrich—Schlegel—Ausgabe, Bd. II. S. 122.

შლეგელი თავისსავე შენიშვნაში აზუსტებს: მშვენიერზე საუბრისას დაკვირვებული შესწავლით აღმოჩნდება, რომ მისი საფუძველი ჩვეულებრივ არის მხოლოდ „საინტერესო“. „საინტერესოა“, ფრ. შლეგელის აზრით, ყოველი ორიგინალური ინდივიდუმი, რომელსაც აქვს ინტელექტუალობისა და ესთეტიკური ენერგიის გაზრდილი რაოდენობა. „ინდივიდუალურის“ სიჭარბეს თავად მივყევართ ობიექტურამდე. „საინტერესო“ არის მომზადება მშვენიერისათვის. საბოლოო მიზანი თანამედროვე ხელოვნებისა არ შეიძლება იყოს სხვა თუ არა უმაღლესი მშვენიერება, ობიექტური ესთეტიკური სრულყოფის მაქსიმუმი.

ფრ. შლეგელი მის თანადროულ ლიტერატურაში პოულობს „დამახასიათებლის“ „ინდივიდუალურის“ და „საინტერესოს“ სრულ უპირატესობას, რაც არის მე-18 საუკუნის ბოლოს მომხდარი „ტოტალური რევოლუციის“ შედეგი, რომელმაც სრულიად შეცვალა ევროპული სამყაროს ფორმა. ფაქტობრივად, რომანტიკოსების „დამახასიათებელი“, „ინდივიდუალური“ და „საინტერესო“ არის შტურმერული ესთეტიკისათვის მეტად არსებითი მოვლენის — ინდივიდუალურისა და განსაკუთრებულის ტრანსფორმაცია, რომელთაც უკვე ესთეტიკური აზროვნების ამ ახალ, მაღალ ეტაპზე ყოვლისმომცველი მნიშვნელობა ენიჭება. გოეთეს „განსაკუთრებულში“ მკვლევარი ბ. სორენსენი ხედავს ამოსავალ წერტილს გოეთეს სიმბოლოთა თეორიისათვის, რაც შტურმერულ ესთეტიკაში მარცვლის სახითაა წარმოდგენილი, ხოლო ვაიმარულ პერიოდში მომწიფებულ გოეთესთან თეორიის სახეს მიიღებს.[1] ფრ. შლეგელისათვის ინდივიდუალური არ არის რაც დამახასიათებელი. მხოლოდ დამახასიათებელის საშუალებით იქცევა სენტიმენტალური განწყობილება პოეზიად — აღნიშნავდა ფრ. შლეგელი. ტიკის აზრით „საყოველთაო“ (ანუ განზოგადოებული) არის იგივე „იდეალიზაცია“, რაც ძალზედ „კარგად ეკუთვნება ორიგინალურობას“.

სწრაფვა ინდივიდუალურის გამოვლინებისადმი განსაზღვრავს რომანტიკოსებთან ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ საკითხის დაყენებას, „რაც მეტად სრულყოფთ ჩვენ ჩვენს გრძნობებს, მით უფრო მეტად შეუძლია მათ ინდივიდუალურის განსხვავება. უმაღლესი გრძნობა უნდა იყოს თავისებური ბუნების აღქმის უმაღლესი უნარი. მას უნდა შეესატყვისებოდეს ინდივიდუალურის ფიქსაციის ტალანტი“ — აღნიშნავს ნოვალისი[2]. ზოგადისა და ინდივიდუალურის

[1] S Ø r e n s e n B. A.—Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, Munkgaard. 1963. S. 88.

[2] Novalis, Minor... Bd. II. S. 126.

ერთიანობაში რომანტიკოსები განსაკუთრებით გამოჰყოფენ ინდივიდუალურის მნიშვნელობას. ლ. ტიკი მიუთითებდა, რომ ინდივიდუალურის გარეშე ზოგადი აზრი არის შიშველი და ცარიელი აბსტრაქცია. ცალკეული მოვლენების ინდივიდუალურობის გზით გამოხატული აზრი კი არის „აზრი—განცდა“, ასეთი „აზრი-განცდებისაგან“, რომლებიც დაკავშირებულნი არიან ცალკეულის ასახვასთან, წარმოიშობა მხატვრული ნაწარმოების იდეა. სწორედ „ინდივიდუალურში“, „ცალკეულში“ მღვომარეობს რომანტიკოსებისათვის საგანთა არსი, სამართლიანობა, პოეზია და სიმართლე.

რომანტიკული იდეალი უპირისპირდება სინამდვილეს, იგი მაღლდება მასზე და უერთდება მშვენიერს. სილამაზე. მშვენიერება მათთვის არის „გრძნობად-სულიერი“ მოვლენა. მშვენიერი გამოდის დამოუკიდებლად არსებული ინდივიდუალური სუბიექტისაგან, მასში ისახება სამყაროს შინაგანი სულიერი არსი. ამაღლებული კი—რომანტიკოსების ესთეტიკაში ისეთი მშვენიერი რამაა, რომელიც უფრო მაღლა დგას ცხოვრებაზე. შელინგმა თავის ფილოსოფიურ სისტემაში სცადა დაემტკიცებინა ამაღლებულისა და მშვენიერის შინაგანი ერთიანობის თეზისი. მისი აზრით ამაღლებულსა და მშვენიერს შორის დაპირისპირება არა ხარისხობრივი, არამედ რაოდენობრივი ხასიათისაა. მშვენიერის კატეგორია შტურმერებთან არც სცილდებოდა სინამდვილეს, არ უპირისპირდებოდა მას, არ დგებოდა მასზე მაღლა. მშვენიერი ჰერდერთან ადამიანური ხასიათისაა, რომანტიკოსებთან ამ კატეგორიის ანთროპოლოგიური ტრანსფორმაცია მათი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პოზიციების იდეალიზმსა და სუბიექტივიზმში უნდა ვეძებოთ.

პრობლემათა წრეში, რომლებიც რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობისათვის იყო დამახასიათებელი და დიდად განსაზღვრავდნენ მათი მხატვრული მეთოდის არსს, ცენტრალური ადგილი უჭირავს პიროვნების პრობლემას, რომანტიზმის საგანი არის „მე“ თავისი პოლარული ტოტალობით. ამ პრობლემის ირგვლივ ხდება რომანტიკოსთა ყველა დანარჩენი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციის დაჯგუფება. იგი თავის „მე“-ზე აგებს მსოფლმხედველობრივ შენობას და თავადვე ქმნის სავუთარ „მე“-ს.

იენის რომანტიკოსებისათვის სამყაროს შემეცნება უწინარესად საკუთარი თავის შემეცნებაა. უნივერსუმის ყველა საიდუმლო დაფარულია ცალკეული პიროვნების სულიერი სამყაროს სიღრმეებში. ეს ცალკეული პიროვნება გააზრებულია, როგორც სამყაროს ცენ-

---

1 Schelling F. W. I.—Werke. Auswahl in drei Bänden. Hrsg. von O. Weiß. Leipzig, Eckerhardt. 1907. Bd. III. S. 117.

ტრი. ბუნება, სიყვარული, ფანტაზია, რომანტიკული ირონია და სხვა პრობლემა იენის რომანტიკოსთა ესთეტიკაში მუშავდება ადამიანური პიროვნების ფენომენის არსის შემეცნებასთან კავშირში. ხელოვნება, ეროვნული ისტორია, ფოლკლორი განიხილება ადამიანური პიროვნების ასპექტში, რომანტიკოსთა სუბიექტივისტური ანტროპოცენტრიზმი, რომელიც ამტკიცებდა ხელოვანის განუსაზღვრელ შემოქმედებით პოტენციას, ბევრი რამით უკავშირდებოდა ფიხტეს სუბიექტურ კონცეფციებს, რომლებიც რომანტიკოსებისათვის ფილოსოფიურ ბაზისს წარმოადგენდა. ამას კარგად ახსნის ჰეგელი ფიხტეს ფილოსოფიურ სისტემაში „მე“-ს შემოქმედებით აქტივობაზე საუბრისას.

რომანტიკოსები უკავშირებდნენ გარე სამყაროს განსულიერების საკითხს ადამიანის შემოქმედებითს მოღვაწეობას. ისინი იდეალისტური პოზიციებიდან განიხილავდნენ ადამიანის მოღვაწეობას არა როგორც გრძნობად — პრაქტიკულ, საგნობრივ-მატერიალურს, არამედ როგორც წარმოსახვის შემოქმედებას, ფანტაზიის მოძრაობას. ადამიანს წარმოსახვაში გადააქვს თავისი გრძნობები, თავისი სულიერი მდგომარეობები ბუნებაზე, ამიტომ ეჩვენება მას ბუნება სულიერი შინაარსით აღსავსე. სწორედ იმიტომ, რომ ბუნების აღქმისას ადამიანი მას ანიჭებს საკუთარ თვისებებს, მას შეუძლია იპოვოს ამავე ბუნებაში თავისი სულიერი მდგომარეობების გამოძახილი, შეუძლია გაიგოს იგი, მაგრამ ბუნების შემეცნებისას ის, ფაქტობრივად, თავის თავს შეიმეცნებს და ბუნების ესთეტიკური აღქმა პირდაპირპროპორციულია მისი საკუთარი სულიერი განვითარებისა. რომანტიკოსები სინამდვილისადმი ესთეტიკურ დამოკიდებულებას განიხილავდნენ, როგორც ადამიანის თვითშემეცნების ფორმას. მაგრამ მათი კონცეპციის იდეალისტური და ისტორიული შეზღუდულობა იქ ჩნდება, როცა მათ სინამდვილის შემეცნების პროცესი დაჰყავთ თვითშემეცნებამდე და იგნორირებას უკეთებენ იმ ფაქტს, რომ ამ დროს ადამიანი შეიმეცნებს არა მარტო საკუთარ თავს, არამედ თვით ობიექტური სამყაროს მრავალფეროვან თვისებებს.

ინტერესი ადამიანის პიროვნებისადმი არის შედეგი მე-18 საუკუნის ბოლოს მომხდარი გრანდიოზული სოციალური ცვლილებებისა. რევოლუციის შემდეგ ადამიანის ჩვეულებრივი კავშირები ირღვევა, ახალი ურთიერთობები საბოლოოდ არ ჩამოყალიბებულა, ჩნდება ავტონომიური ადამიანის ცნება. რეალური სამყარო, მისი წინააღმდეგობები, იენის რომანტიკოსების აზრით, ხელოვნების შინაარსში შემოდის იმ ზომით, რა ზომითაც ისინი აისახებიან სუბიექტის შემოქმედებითს ცხოვრებაში.

თავის ფილოსოფიურ სისტემაში ფიხტე აკანონებს ხელოვნების ისეთ გაგებას, რომელსაც შეჰყავს ადამიანი თავისი საკუთარი არსების სიღრმეში, რომელიც წყვეტს მას ბუნებასა და აქცევს მას სრულიად დამოუკიდებლად საკუთარი თავისათვის. ადამიანური. ფრ. შლეგელის აზრით, არის სილამაზის საფუძველი, პოეტურის წყარო, იგი ყველაზე მაღალია, იგი ღვთაებრივზე მაღლა დგას.

ნოვალისს სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობა წარმოუდგენია, როგორც აბსოლუტური სუბიექტისა და რელატიური ობიექტის ურთიერთობა. აზროვნების პროცესი სხვა არაფერია, თუ არა დაკვირვება საკუთარ თავზე, როგორც რელატიურ სუბიექტზე. „მე ვარ რელატიური სუბიექტ-ობიექტი. მე ვარ მოქმედიცა და განმცდელიც ერთსა და იმავე დროს". — აღნიშნავდა იგი. („tätig und leidend zugleich"). ნოვალისის აზრით, რადგან სუბიექტი და ობიექტი („მე და „არა-მე") ერთმანეთის იდენტურია, მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სუბიექტისათვის აქტიური როლის მინიჭება. სუბიექტის უოვლისშემძლეობა ფართო გასაქანს აძლევს ხელოვანს, მის წარმოსახვას. აძლევს მას საშუალებას მოახდინოს „ფიხტეზირება" ხელოვნებაში, რაც საფუძველია ხელოვნების ახალი, საუცხოო ნიმუშების წარმოქმნისათვის.

იენის რომანტიზმის წარმომადგენლები ფიხტეს აბსოლუტურ „მე"-ს ცვლიან ემპირიული „მე"-თი. ამისი მიზეზი ისაა, რომ რომანტიკოსებს სურდათ დაემტკიცებინათ ხელოვნების პირველხარისხოვანი როლი ადამიანის ცხოვრებაში და საერთოდ მთელს სამყაროში.

ფრ. შლეგელი აღნიშნავდა, რომ შემოქმედთა წყალობით კაცობრიობა აღმოცენდა, როგორც ერთიანი ინდივიდუალობა, მათ გააერთიანეს წარსული მომავალთან, სადაც ერთმანეთს ხვდება კაცობრიობის სასიცოცხლო ძალები და, უწინარეს ყოვლისა, მყღავნდება შინაგანი ადამიანურობა. სამყაროს ცენტრი რომანტიკოსებისათვის არის არა ადამიანის პიროვნება საერთოდ, არამედ უწინარესად შემოქმედის პიროვნება. ფრ. შლეგელის აზრით, ადამიანის სული კარნახობს კანონებს ყოველ სულიერს, სამყარო არის მისი ხელოვნების ნაწარმოები. ნოვალისის აზრით კი, პოეტი და ქურუმი თავდაპირველად ერთი პირი იყო და ისინი მხოლოდ მოგვიანო პერიოდში განცალკევდნენ. ნამდვილი პოეტი მუდამ რჩება ქურუმად ისევე, როგორც ნამდვილი ქურუმი პოეტად, მხოლოდ შემოქმედს შეუძლია გაიგოს ცხოვრების აზრი. ნოვალისისათვის პიროვნება არის უსაზღვრო შემოქმედებითი საწყისის განსახიერება. ადამიანი არის სამყაროს ცენტრი, მასში არის ყოფიერების საიდუმლოება, „ფრაგმენტებში" იგი აღნიშნავს: „ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ სამყარო მხოლოდ მაშინ, როცა საკუთარ თავს გავიგებთ, რადგან სამყარო და ჩვენ

ერთი მთლიანობის განუყოფელი ნაწილები ვართ". ნოვალისს აზრით, ადამიანთა აღწერა დღემდე შეუძლებელი იყო, რადგან არავინ იცოდა, რა არის ადამიანი, უდიდესი საიდუმლო ადამიანისათვის ეს თავად არის. „სამყაროს საწყისი უნარი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ღებულობს სიცოცხლეს ჩემგან", — აღნიშნავს იგი. სამყარო უნდა აიგოს ადამიანის ნების შესატყვისად: „სამყარო ისეთი უნდა იყოს, როგორც მე მინდა".[1] ნოვალისის მიხედვით ყველაფერი ერთიანია, ყველაფერი ამოდის ადამიანური სულის მოქმედებისაგან. სრულიად შესაძლებელია, რომ ადამიანი შეძლებს, მატერიას მისცეს ის ფორმა, რაც მას სურს და იცხოვროს იმ სამყაროში, რომელსაც თავად შექმნის. ნოვალისის აზრით, ადამიანი შედგება სხეულისა და სულისაგან და ამ შემადგენელი ნაწილებით უკავშირდება სამყაროს. „სხეული" შეიძლება არსებობდეს დროის განფენილობაში. იგი, როგორც მატერიალური სამყაროს ნაწილი, ექვემდებარება ბუნების საერთო კანონებს. „სული" კი არის სუბსტანცია, რომელიც დროით განსაზღვრას არ ექვემდებარება. სწორედ ის წარმოადგენს პიროვნების საფუძველს. ადამიანი თავისი საკუთარი სულის ჰვრეტის საშუალებით შედის ზეგრძნობად სამყაროში და აღმოაჩენს თავის ნამდვილ სამშობლოს — უსასრულობას.

ნოვალისის ფილოსოფიურ-ადეალისტური კონცეფციისათვის დამახასიათებელია რწმენა, ფიზიკურის შეცვლისა მასზე სულიერის ზემოქმედების შედეგად, ამასთანავე მასთან გადამწყვეტი კატეგორიაა — „მაგიური", „ჯადოსნური", რომელიც გამოხატავს სულიერის შემოქმედებით გავლენას ფიზიკურზე. არსებული სამყაროს გარდაქმნის პროცესს იგი უწოდებს ჯადოქრობას. ეს არის „მაგია", რომელიც ნოვალისის ყურადღებას იპყრობს იმით, რომ მასში იხატება ადამიანის სულიერი ძალების „უმაღლესი" მოღვაწეობა. მაგია ფლობს თეორიულ-შემეცნებით, პრაქტიკულ და ისტორიულ ღირებულებებს. უწინარეს ყოვლისა, სწორედ მაგიის საშუალებით შეიძლება მატერიალურ სამყაროზე სულიერი ზემოქმედება. „მაგია არის ხელოვნება გრძნობადი სამყაროს ნებისმიერი გამოყენებისა, როდესაც სამყარო იცვლება პიროვნების შესაბამისად. მაგრამ შეცვლილი სამყარო არის არა რეალური, არამედ „სულიერი სინამდვილე". ხელოვანი ქმნის თავის საკუთარ, განსაკუთრებულ სამყაროს, რეალურზე ბევრად უფრო მშვენიერსა და ჰეშმარიტს, უფრო რეალურს, ვიდრე ემპირიული სინამდვილის სამყაროა. რადგან ხელოვნება, შემოქმედება წარმოადგენს სამყაროს ულრმეს აზრსა და უმაღლეს ღირებულებას (და ამიტომაც უმაღლეს რეალობას) —

[1] Novais, Minor... Bd. II. S. 178.

ასეთი სახით წარმოდგება იენის რომანტიზმის თეორიაში პიროვნება, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავს ეყრდნობა და თვითონვე უქმნის საკუთარ თავს კანონებს.

ნოვალისი და ადრეული გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენლები ოცნებობდნენ ჰარმონიულად განვითარებულ, შემოქმედ პიროვნებაზე, რომელსაც მდიდარი შინაგანი სამყარო ექნებოდა, მაგრამ თავიანთ იდეალს ისინი ვერ ათავსებდნენ საზოგადოების განვითარების კონტექსტში. ისინი უარყოფდნენ ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობების შედეგად წარმოშობილ სინამდვილეს და ახდენდნენ მომავლის სუბიექტურ კონსტრუირებას. ეს მომავალი ობიექტურად არსებული ძალებისა და ტენდენციების განვითარების შედეგებს კი არ გულისხმობდა, არამედ იყო საკუთარი სუბიექტური შეხედულებების განხორციელება. აქ ჩნდება როგორც ნოვალისის, ისე რომანტიკოსების მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობა.

იენის რომანტიზმში გამოჩნდა ადამიანის სულის სირთულე, წინააღმდეგობრივობა, სიღრმე. ადამიანი არის მიკროკოსმოსი. გაზრდილი ინტერესი ერთეულის, განუმეორებლისადმი ადამიანში, საერთოდ ინდივიდუალურის კულტი იენის რომანტიზმის თეორიაში თითქოს თავდაცვის საშუალება იყო ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანთა ნიველირების წინააღმდეგ მიმართული; ამავე დროს, რომანტიზმში ინდივიდის ბურჟუაზიული განცალკევება იყო. განცალკეული ადამიანური პიროვნების თვითღირებულების განმტკიცება. ჰეგელის სიტყვებით, რომანტიკულ მხატვრულ სისტემაში ხელოვნება „თავის ახალ წმინდანად" აქცევს ადამიანს, მის სულის სიღრმესა და სიმაღლეს. რომანტიზმი ახდენს ინდივიდუუმის ჰიპერტროფირებას, მის სულიერ სამყაროს ანიჭებს უნივერსალობას და ამავე დროს სწყვეტს მას ობიექტური სამყაროსაგან. „ხელოვნება გვიჩვენებს ადამიანური სულის საგანძურს, მიმართავს ჩვენს მზერას შიგნით" — აღნიშნავდა ვაკენროდერი.

„...ყოველ ინდივიდუუმს აქვს რაღაც თავისებური... მთელი კაცობრიობის შესაცნობად", — აღნიშნავს შლაიერმახერი. ასევე, მხოლოდ განსხვავებული ინდივიდუალური ფორმებით არსებობს შლაირმაიხერისათვის რელიგიაც. ყოველმა ადამიანმა, მისი აზრით, უნდა ნახოს თავისი საკუთარი გზა, იპოვოს თავისი დანიშნულება სამყაროში. ყოველი ადამიანი წარმოადგენს კაცობრიობას. ნამდვილი ადამიანური „მე" არის ადამიანის სულიერი ცხოვრება. იგი სრულიად თავისუფალია და წარმოადგენს სიცოცხლით აღსავსე, განუყოფელ მთელს, რომელშიაც ყველა და ყველაფერი ერთმანეთ-

თანაა დაკავშირებული. შელინგის აზრით, ხელოვნება მთელს ბუნებას განიხილავს ადამიანის პრიზმაში. ვაკენროდერის შემოქმედი — ხელოვანი არის უნივერსალური პიროვნება, რომელიც ქმნის საკუთარ მე-ს, თავის საკუთარ სამყაროს. ხელოვნება აჩვენებს ადამიანის სულის საგანძურს. მიმართავს ჩვენს მზერას შიგნით, აჩვენებს უხილავს, შემოქმედმა ყველა მშვენიერი ქმნილება საკუთარ თავში უნდა იპოვოს და არა პირიქით, თავისი თავი მოსძებნოს მასში. ყოველი არსება მიისწრაფვის მშვენიერისადმი, მაგრამ არც ერთს არ შეუძლია გასცდეს საკუთარი თავის ფარგლებს და ამიტომ ყველანი მშვენიერს ხედავენ მხოლოდ საკუთარ თავში. ვაკენროდერი ყველა დროისა და ხალხის გააზრებისას ადამიანთა გრძნობებსა და ქმნილებებში ეძებს უპირველესად „ადამიანურს". ფრ. შლეგელისათვის „ადამიანური" არის სილამაზის საფუძველი, პოეტურის წყარო, იგი „ყველაზე მაღალია, იგი ღვთაებრივზე მაღლა დგას".

ჭ-ნი დე სტალი თავის ცნობილ შრომაში „გერმანია" მიუთითებდა, რომ უსაზღვრო სუბიექტივიზმი არის გერმანული რომანტიზმის იდეალი, ხოლო ადამიანი დედამიწაზე რომანტიკოსებისათვის იმყოფება „ზეცისა და უფსკრულის უსასრულობათა შორის". რომანტიკოსები შემოქმედის შინაგან სამყაროს აიგივებენ იდეალურ სამყაროსთან, ისინი შემოქმედს თვლიან განსაკუთრებულ არსებად. ნოვალისის აზრით, ჰეშმარიტი პოეტი — ყველაფრის მცოდნეა, ის არის რეალური, ნამდვილი სამყარო მცირე მასშტაბში. შემოქმედთა წყალობით კაცობრიობა იქცევა მთლიან ინდივიდუალობად, — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი. შემოქმედი თანადროულობის საშუალებით აკავშირებს წარსულ სამყაროს მომავლის სამყაროსთან. შემოქმედი დიდია, რადგან მისი სული ერწყმის იდეალს და უპირისპირდება რეალურ სამყაროს. მისი იდეალი სინამდვილეში განუხორციელებელია, ხელოვნებაში ინდივიდუალური შეერწყმის ზოგადს, შემოქმედში კი უნიკალურობა შეერწყმის უნივერსალურობას, ხელოვანი შემოქმედების პროცესში შეიცნობს თავს, რომანტიზმმა აღმოაჩინა ინდივიდუალური პიროვნების „შინაგანი უსასრულობა", რაც დაკავშირებული იყო სამყაროს უსასრულობის შეგრძნებასთან.

ადამიანი სამყაროს ცენტრში — რომანტიკოსებისათვის ნიშნავს რეალური ბურჟუის უარყოფას და მის ადგილას „სულის ადამიანის" დაყენებას, რომელიც ამ ბურჟუის ანტიპოდია. ფაქტობრივად, აქ იენის წრის რომანტიკოსები შტურმერთა ესთეტიკური პოზიციების გამგრძელებლები არიან. ამოსავალი წერტილია ჰერდერის პოზიცია, რომ ადამიანი არის „მცირე სამყარო" („eine kleine Welt"). იგივე თეზისია განვითარებული გოეთესა და ლენცის თეორიულ შრომებში. რომანტიკოსებთან კი ამ დებულებას ყოველის-

მომცველი მასშტაბი აქვს. ფრ. შლეგელისათვის ადამიანი არის „მიკროკოსმოსი". ადამიანის დახასიათებით შესაძლებელია მთელი უნივერსუმის დახასიათება. („Charakteristik des Universums") ა. შლეგელისათვის კი ადამიანი არის „Abbild des Universums, was die Astrologie so schön durch das mogische Wort Mikrokosmos bezeichnet haben". მთავარი ისაა, რომ ამ მსგავსების და მეშვიდრეობითობის მიუხედავად შტურმერულ ესთეტიკაში დამკვიდრებული აქტიური, მოქმედი სუბიექტი რომანტიკოსებთან პასიურ პიროვნებად გარდაისახება. ეს უეცლაფერი ორგანულად უკავშირდება გერმანული ყოფისა და აზროვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს. იენის რომანტიზმის თეორიაში პიროვნება გამოდის, როგორც პასიური, სტატიური კატეგორია, რაც უკავშირდება რომანტიკოსთა საერთო-ფილოსოფიურ-საზოგადოებრივი პოზიციის მკვრეტელობით ხასიათს.

რომანტიზმის მკვლევარები ხაზგასმით მიუთითებენ რომანტიკოსთა უკიდურეს სუბიექტივიზმზე, ინდივიდუალური პიროვნების „შინაგან უსასრულობაზე". რომანტიკოსებისათვის პიროვნება ეს არის „...ისტორიული პროცესის მიერ გაღვიძებული პიროვნება, რომელსაც უსაზღვრო მოღვაწეობის არე მიეცა." ეს არის პიროვნება, რომელსაც სურს გაიგოს მთელის—ბუნების ისტორიული პროცესის კანონები და ჩაერთოს მასში.

მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების საკითხიც იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში მჭიდროდ უკავშირდება მათი თანამედროვე სამყაროსადმი მიმართულ პროტესტს. ამიტომ წარმოგვიდგება ეს საკითხი სოციალური ასპექტით. რომანტიკოსების წინაშე გადაშლილი მანამდე არნახული სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების სირთულე, წინააღმდეგობრივობა, დინამიურობა მოითხოვდა ცხოვრების უფრო ფართო ასახვას. ეს კი არ შეიძლებოდა გამოხატულიყო ძველი, დაკანონებული ფორმებით. ამიტომ ეძიებენ რომანტიკოსები ახალი შინაარსის შესატყვის ახალ ფორმებს. ხშირად კი ეს ძიება იქამდე მიდიოდა, რომ შემოქმედებითი თავისუფლება გაგებული იყო როგორც ყოველგვარი წესებისა და კანონების უარყოფა. როგორც შემოქმედის სუბიექტური ნება-სურვილის განხორციელება. ფრ. შლეგელის აზრით „პოეტის ნება-სურვილი არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს არავითარი კანონებით". ვაკენროდერი აღნიშნავს: „ვისაც რაიმე სისტემის სწამს, მან თავისი გულიდან გააძევა საყოველთაო სიყვარული. გაცილებით ასატანია გრძნობათა მოუთმენლობა. ვიდრე გონებისა: ცრურწმენა მაინც სჯობს სისტემათა რწმე-

ნას".[1] ზოგჯერ იქმნებოდა იმის საშიშროებაც, რომ რომანტიკოსები დოგმატური მოწესრიგებულობის საწინააღმდეგოდ ახდენდნენ ქაოსის დოგმატიზებას.

იენის წრის რომანტიკოსთა შემოქმედება განიხილავდა თავისუფლების ცნებას მხოლოდ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ასპექტში. გადასვლა „არა თავისუფლებიდან" — „თავისუფლებაზე" ხორციელდებოდა იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში რომანტიკული ირონიის საშუალებით.

რომანტიკული ირონიის წარმოშობა იენის რომანტიზმში დაკავშირებული იყო რომანტიკოსების მიერ ადამიანის, როგორც ფილოსოფიური და ესთეტიკული კატეგორიის, რომანტიკულ გააზრებასთან. მისი თეორიული წყარო იყო რომანტიკოსთა საერთო ფილოსოფიური და ესთეტიკური მოსაზრებები. „რომანტიკული ირონია" განსაკუთრებული ყურადღების საგანია რომანტიზმის კვლევისას, ხშირად მას განიხილავდნენ რომანტიკოსთა თეორიულ-ფილოსოფიური ასპექტებისაგან დაშორებით, ან ცალ-ცალკე მხოლოდ ფილოსოფიურ ან ესთეტიკურ ასპექტებში.[2] თითქმის ყველა მკვლევარი (ი. ვალცელი, რ. ჰაიმი, ო. მანი, ბ. ალემანი) ფრ. შლეგელის რომანტიკული ირონიის ჩამოყალიბების საფუძვლად მიიჩნევს ფიხტეს ფილოსოფიას. აღინიშნება აგრეთვე პლატონის დიალოგების გაცნობის მნიშვნელობაც ამ საკითხშიც[3]. საინტერესოა, რომ რომანტიკული ირონიის ცნება ჩნდება ფრ. შლეგელთან 1797 წლიდან და იგი ორგანულად უკავშირდება მისსავე მოსაზრებებს ხელოვნებაზე, მის ფილოსოფიურ-თეორიულ დებულებებს, „უნივერსალური პოეზიის" პრინციპების ჩამოყალიბებას, როდესაც ლესინგზე დაწერილ სტატიაში ჩნდება ცნებები: „Witz," „Zynismus", „Genialität", „Ironie". ბ. ალემანი ფრ. შლეგელის რომანტიკული ირონიის კონცეფციის წარმოშობას უკავშირებს კრიტიკის სულს.[4] ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ უნივერსალური პოეზიის თეორიის ჩამოყალიბების პირველი ფაზა, რომელიც 1797 წელს ემთხვევა, ჯერ ნიშნავს ე. წ. „წინაენური პერიოდის" დასასრულს. „წინაენურ" პერიოდში კი ფრ. შლეგელისა და

[1] Wackenroder W. H.—Werke und Brefe. Hrsg von F. v. Leyen. Jena, Diederichs. 1910. Bd. I. S. 49—50.

[2] Aileman B.—Ironie und Dichtung. Pfullingen, Neske. 1956. S. 56—58. Ioachimi—Dege M.—Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena—Leipzig. 1905. S. 1—236; Reiff P.—Die Asthetik der deutschen Frühromantik. Urbana. Illionois. 1964. S. 11—1000.

[3] Frank M.—Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. München, Winkler. 1972. S. 41.

[4] Allemann B.—Ironie und Dichtung. Pfullingen, Neske. 1956. S. 58.

რომანტიკოსების კავშირი განმანათლებლობის ესთეტიკასთან გაცილებით მჭიდროა, ვიდრე შემდგომ. 1798 წლიდან იგრძნობა გულის გატეხვა ფრანგული რევოლუციის შედეგებზე და ფრ. შლეგელის ესთეტიკაში ძლიერდება სუბიექტივისტური ნიშნები, რაც, ცხადია, მეტად აშორებს მას წინა ეტაპის გერმანული ესთეტიკური აზროვნების ტენდენციებს. ამის აშკარა გამოხატულებას რომანტიკული ირონიის თეორია წარმოადგენს.

რომანტიკული ირონია რომანტიკოსებს საშუალებას აძლევდა სულიერად ამაღლებულიყვნენ გერმანულ უბადრუკობაზე. მასში ასევე იგრძნობა იენის რომანტიკოსთა ღრმა იმედის გაცრუება ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგებით. რომანტიკული ირონიის ფილოსოფიური საფუძველი იდენტურია ფიხტეს ფილოსოფიური მოსაზრებებისა, ოღონდაც იენის რომანტიკოსები ფიხტეს აბსოლუტურ „მე“-ს ცვლიან ცალკეული პიროვნების ემპირიული „მე“-თი, შემოქმედის პიროვნებით. ფიხტეს აბსოლუტური „მე“ მიისწრაფვის თავისი თავის უსასრულო რეალიზაციისაკენ თავისუფლების ეთიკურ იდეალში და არასდროს არ მიდის ამ პროცესის დასასრულამდე. ასევე შემოქმედი, რომელიც დასრულებული და შეზღუდულია თავის შესაძლებლობებში, მუდმივად მიისწრაფვის, ფრ. შლეგელის სიტყვებით, „გამოთქმის მთელი სისრულისაკენ“, თუმცა შეგნებული აქვს ამ სისრულის მიღწევის შეუძლებლობა. ამ გადაუჭრელი წინააღმდეგობის შეგნება ბადებს ირონიულ აქტს, რომელსაც მოჰყვება თვითპაროდირება, ხუმრობა, ნამდვილი „ტრანსცენდენტური ბუფონადა“ — ეს ყველაფერი საკუთარი უძლურების შეგნებაა. რომანტიკული ირონიის სულით გამსჭვალულ ნაწარმოებებში მეფობს განწყობა, რომელიც ზემოდან დაჰყურებს საგანს, უსასრულოდ მაღლდება ყველაფერზე. თავის 108-ე ფრაგმენტში შლეგელი განმარტავს: „...ნაწარმოებში ყველაფერი უნდა იყოს ხუმრობა და ყველაფერი უნდა იყოს სერიოზული, ყველაფერი უნდა იყოს მიამიტურად გულღია და ღრმად თვალთმაქცური“. რომანტიკული ირონია, ფრ. შლეგელის აზრით, არის ყველაზე თავისუფალი, რადგან მისი საშუალებით ადამიანი მაღლდება თავის თავზე, მისი გამუდმებული თვითპაროდირება მიმართულია გერმანელი ფილისტერების წინააღმდეგ, რომელთაც არ იციან, როგორ მოეკიდონ მას (ამ ირონიას).

რომანტიკული ირონიის თეორიის ასპექტები ორგანულად უკავშირდება თავისუფლების ცნებას. მოაზროვნე სუბიექტი იენის რომანტიკოსებისათვის, უწინარეს ყოვლისა, შემოქმედია, რომლის ირონიული პოზიცია ახდენს მისივე თავისუფლების დემონსტრირებას. იგი შემოქმედს აყენებდა სამყაროს ზემოთ, გამოხატავდა უბად-

რუკი გერმანული სინამდვილის მიუღებლობას, იცავდა ადამიანის სულის სუვერენობას, ჰქონდა სოციალური ნონკონფორმიზმის სული, მაგრამ ამავე დროს შემოქმედს აყენებდა პასიურ პოზიციაში. რომანტიკული ირონია უწინარესად ამტკიცებდა ადამიანის პიროვნების განსაკუთრებულობას. იგი პოლიციური სახელმწიფოს გამოწვევაა, არის წვრილბურჟუაზიულის ოპოზიციის გამოხატულება. ფრ. შლეგელი თვლის, რომ მთელი სამყარო არის მოჩვენებითი, ილუზორული, არაჭეშმარიტი ყოფის ჭრელი ქაოსი. ამ სამყაროს ხელოვანი სერიოზულად არ უნდა მოეკიდოს. მას ისე შეუძლია მოექცეს საგნებს, როგორც თავად სურს. ყველაზე სოლიდური, სერიოზული საგნები მხოლოდ მოჩვენებითნი არიან. ყოველგვარი ამაღლებული მოელენა პრაქტიკულად განუხორციელებელია და ილუზიას წარმოადგენს. ამიტომ ყველაფერი დაცინვის ღირსია. შემოქმედი ირონიულად დასცინის სამყაროს და ამით მაღლდება მასზე, ირონია არის მისივე თავისუფლების პირობა. ირონიის ერთ-ერთი ხერხია პარადოქსულობა. რაც იხატება კარგად ცნობილი ყოფითი საგნებისა და მოვლენების მოულოდნელი ასპექტების ჩვენებასა და მოულოდნელ შეფასებაში. „ირონია არის პარადოქსულის ფორმა. პარადოქსულია ყველაფერი, რაც ერთდროულად არის კარგი და დიადი". ფრ. შლეგელი თვლის, რომ მახვილგონიერება არის შებოჭილი სულის აფეთქება. ირონია არის სულის თავისუფალი და მხიარული მდგომარეობა. ეს არის „სიხარულის ეთერი", ხუმრობასთან შერეული ღრმა სერიოზულობა. ეს არის სოკრატესებურად გაგებული ირონია, რომელიც ფრ. შლეგელთან შემოქმედებითი პროცესის დამახასიათებელი ხდება, ეს არის შეზღუდულ და გაყინულ შეხედულებათა მოხსნის ფორმა. ნოვალისისათვის რომანტიკული ირონია არის რომანტიკული ხერხი, რომელიც არავითარ უპირატესობას არ აქცევს რანგებსა და ღირსებებს, არ განასხვავებს პირველ და ბოლო ადგილს. ირონია იგივეა ნოვალისისათვის, რაც საოცარი, მაგიური. ზღაპრული. შელინგი თვლის, რომ ირონია არის ერთადერთი ფორმა, რომელშიც ის, რაც ამოდის ან უნდა ამოდიოდეს სუბიექტიდან, სრულიად განსაზღვრულად შორდება მას და ხდება მისი ობიექტიზირება.

ჰეგელი მიიჩნევს, რომ რომანტიკული ირონია ამოდის „თავისი თავიდან" და მიისწრაფვის, მიაღწიოს ჭეშმარტებას თავისი საკუთარი ძალებით. ირონიის დიალექტიკა წმინდა სუბიექტურია, ირონია ხელს უწყობს იმას, რომ ხელოვნების საგნად იქცეს ირონიზებული სუბიექტურობა, რომელიც ანადგურებს კერძოს, ანადგურებს სასრულისა და უსასრულოს დიალექტიკას. სინამდვილის მომენტი, ნაწილი, ელემენტი ხდება რა ირონიის საგანი, ითიშება აბსოლუტურის სტრუქტურიდან. რომანტიკოსები სინამდვილისადმი თავიანთი ირონიული დამო-

კიდებულებით შორდებიან ერთიან სუბსტანციას. ჰეგელისათვის ირონია არის სინამდვილისადმი ნიჰილისტური, დამანგრეველი დამოკიდებულების სინონიმი. ტიკმა და შლეგელმა ვერ შეძლეს დაუფლებოდნენ თავისი ერისა და თავისი ეპოქის სულსა და გრძნობას, იმიტომ, რომ დაეყრდნენ ირონის, — აღნიშნავს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“. (ხელოვნების რომანტიკული კონცეფციის ჰეგელისეული კრიტიკა საინტერესოდ არის წარმოდგენილი ი. დავიდოვის შრომაში «Искусство и элит[1]»а).

რომანტიკული ირონია, ანუ, ჰ. კორფის სიტყვებით, სამყაროსადმი „არასერიოზული დამოკიდებულება“, რომანტიკული სუბიექტივიზმის უკიდურესი გამოხატულებაა. პ. რაიმანის აზრით, ფრ. შლეგელის სუბიექტივიზმს არავითარი კავშირი არა აქვს შტურმერთა ინდივიდუალისტურ ტენდენციებთან, რომელიც თავის მხრივ იყო არსებული წყობილების წინააღმდეგ მიმართული ამბოხება, რომანტიკოსების სუბიექტივიზმი კი იყო ხელოვნების შეგნებული იზოლიაცია საზოგადოებრივი პრობლემებისაგან,[2] მართალია, რომანტიკოსები თავიანთ ესთეტიკაში ამკვიდრებენ ხელოვნების მოწყვეტის თეზისს რეალური სინამდვილისაგან, მაგრამ არსებითი ისაა, რომ ამოსავალი წერტილი აქ მათთვის არსებული საზოგადოებრივი ყოფის მიუღებლობაა, რითაც ისინი, ფაქტობრივად, ავრძელებენ შტურმერულ ტრადიციას, მაგრამ აბსოლუტურ უკიდურესობამდე მიჰყავთ იგი. ერთი კი ცხადია: რომანტიკოსებთან აღარ გვხვდება შტურმერებისათვის დამახასიათებელი ტიტანური, პრომეთესებური სწრაფვა შემოქმედი სუბიექტისა, შენარჩუნებულია ხელოვანის განსაკუთრებული მდგომარეობა („Sonderstellung“) სამყაროში. შენარჩუნებულია მისი, როგორც უმაღლესი შემქმნელი პიროვნების, პოზიცია.

რომანტიკოსები მიისწრაფვოდნენ თავიანთი არარეალური იდეალის განხორციელებისაკენ, და ეყრდნობოდნენ რა იდეალისტურ ფილოსოფიას, მთელი სამყარო წარმოიდგინეს მხატვრული ნაწარმოების სახით. ხელოვნების თვისებები მათ გადაიტანეს თვით ობიექტური სინამდვილის მოვლენებზე, ეს გახდა მათთვის ამოსავალი წერტილი სილამაზის არსის გასაგებად. მშვენიერის კატეგორია რომანტიკოსებს ესმით როგორც გრძნობადისა და სულიერის, მატერიალურისა და იდეალურის ერთიანობა, სადაც მთავარი როლი მიეკუთვნება სულიერსა და იდეალურს. ა. შლეგელი აღნიშნავს, რომ სილამაზე თავისი ბუნებით არის გრძნობად-სულიერი. პოეზიის შექ-

---

[1] Давыдов Ю. Н.—Искусство и элита. М., 1966. «Искусство», с. 10—71.

[2] Рейманн П.—Основные течения в немецкой литературе. 1750—1884. М., 1959. Изд-во иностранной литературы. С. 287.

მნა სხვა არაფერია, თუ არა გამუდმებით სიმბოლოების შექმნა; შელინგისათვის სილამაზე არ არის არც იდეალური და არც რეალური. ეს არის ურთიერთშეღწევა, ურთიერთქმნადობა. შელინგისეული „მშვენიერი" ობიექტურ-იდეალისტური გაგებით გამოდიოდა როგორც ინდივიდუალური სუბიექტისაგან დამოუკიდებლად არსებული, რადგანაც მშვენიერში იხატება სამყაროს შინაგანი, სულიერი არსი, ამიტომ იგი საყოველთაო მნიშვნელობის მქონეა და არ არის დამოკიდებული ცალკეული პიროვნების სუბიექტურ ნებასურვილზე.

ვაკენროდერი, მაგალითად, აიგივებს მშვენიერსა და ადამიანურ გრძნობას, რადგან თვლის, რომ სილამაზე მოდის ადამიანის სულიდან, მისი აზრით, ყოველი არსება მიისწრაფვის სილამაზისაკენ, მაგრამ მას არ შეუძლია გასცდეს საკუთარ თავს და მშვენიერს ხედავს მხოლოდ საკუთარ თავში. იმის მსგავსად, როგორც ყოველი ადამიანის თვალში ცისარტყელა სხვადასხვა სახეს იღებს, ასევე ყოველ ადამიანში გარესამყაროსაგან მიღებული მშვენიერის გრძნობა განსაკუთრებულ შეფერილობას იღებს. ეს დაპირისპირება ინდივიდუალისტურ სუბიექტივიზმსა და ობიექტურობას შორის რომანტიკოსების თეორიაში გადაუჭრელი რჩება.

რომანტიკული იდეალი შეუთავსებელია სინამდვილესთან და უპირისპირდება მას, მაღლდება მასზე, იგი თავისი არსით არის ამაღლებული და უერთდება მშვენიერს. რომანტიკული სილამაზის იდეალი არის ამაღლებული სილამაზის იდეალი. ამაღლებული აქ გამოდის, როგორც ისეთი მშვენიერი, რომელიც უფრო მაღლა დგას ცხოვრებაზე, რომლისთვისაც უცხოა რეალური სინამდვილე. რომანტიზმი აქაც მიისწრაფვის, გადალახოს ცხოვრებისეული წინააღმდეგობები მხოლოდ შემეცნებაში, წარმოსახვაში.

იენის წრის რომანტიზმის თითქმის ყველა წარმომადგენელი თავის შრომაში იცავს ხელოვნების ავტონომიურობას. იგი გამომდინარეობს მათი საერთო მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციებიდან. ა. შლეგელის აზრით, არ შეიძლება ჰეშმარიტი პოეზიისაგან მოვითხოვოთ შიშველი ფილოსოფიური ხასიათის დასკვნები, ზნეობრივი და რელიგიური სენტენციები, რადგანაც ყოველივე ეს პოეტურს არღვევს. ფრ. შლეგელი 252-ე ფრაგმენტში „მშვენიერს" განსაზღვრავს, როგორც სრულიად დამოუკიდებელ ფენომენს ჰეშმარიტებისა და ზნეობრიობისაგან. პოეზია, როგორც სუბსტანცია, დამოუკიდებელია ადამიანური შემეცნებისაგან, არსებობს მის გარეთ და წარმოადგენს სამყაროს აბსოლუტურ სულს. რომანტიზმის თეორიაში დაკანონებული სუბიექტივიზმი, რომლის საფუძველზე შემოქმედი საკუთარ თავში ეძებს შემოქმედების წყაროს, განაპირობებს ხ-

ლოვნების რელატიურ ავტონომიას ბუნებასთან მიმართებაში. ა. შლეგელის აზრით, ხელოვნება დამოუკიდებელია. იგი გარდაქმნის ბუნებას ადამიანური ხასიათის შესაბამისად,[1] ხელოვნების ავტონომიურობის მოთხოვნის ცალკეული დებულებები აშკარად გამოჩნდა შტურმერულ ესთეტიკაში. იენის რომანტიკოსებთან კი „ანტიმიმეტურობა" მათი ლიტერატურული თეორიის პრინციპად იქცევა. ყოველივე მშვენიერი ქმნილების საფუძველი შემოქმედმა თავის თავში უნდა იპოვოს, და არა პირიქით — თავისი თავი ეძებოს მასში; ხელოვნება უნდა იყოს შემოქმედის სატრფო, რადგანაც იგი (ხელოვნება) „ზეციური წარმოშობისაა". — აღნიშნავს ვაკენროდერი და დაუმატებს — „...არავის ძალუძს გასცდეს საკუთარ თავს, ამიტომ ხედავს ყველა საკუთარ თავში მშვენიერს".

მკვლევარი ვ. რაში ფრ. შლეგელის მიერ „ათენეუმში" გამოთქმულ აზრს რომანტიკულ პოეზიაზე უწოდებს „ფანტაზიის აბსოლუტური თავისუფლების პოსტულატს" და მიაჩნია, რომ იგი წარმოიძვა რომანტიზმის ესთეტიკაში განმანათლებლობის (ამ შემთხვევაში „შტურმის") ინდივიდუუმის პიროვნული სიძლიერისა და თავისუფლების იდეის წყალობით.[2] რ. ჰაინე აღნიშნავს, რომ ფრ. შლეგელი თავის ტრანსცენდენტური პოეზიის პრინციპით ზურგს აქცევდა „Nachahmungstheorie"-ს, რომელსაც ხელოვნება ესმოდა, როგორც მეორე ბუნება („zweite Natur")[3]. „მიბაძვის თეორიის" ასეთი არადიფერენცირებული გაგება ნიშნავს იმას, რომ შტურმერულ ესთეტიკას დავუკარგოთ ის მეტად მნიშვნელოვანი ღვაწლი და სიახლე, რაც მან ამ თეორიის გაგებაში შეიტანა.

ფრ. შლეგელისათვის „მიბაძვა" არის „მთელის სულის" მიბაძვა. იგი განასხვავებს ნამდვილ მიბაძვას შიშველი კოპირებისაგან, რადგანაც ასეთი ხელოვნება იქნება მხოლოდ "...ein duftriger Befehl des Alters". ე. ბელერი, განიხილავს რა ფრ. შლეგელის მოსაზრებებს „მიბაძვის თეორიის" შესახებ, ასკვნის, რომ ეს შეხედულებები გამომდინარეობენ პლატონური პრინციპებიდან, ხოლო იქ, სადაც ლაპარაკია „უმაღლეს დამოუკიდებლობაზე", ჩნდება სინთეზი ფიხტეს ფილოსოფიასთან. ფრ. შლეგელისათვის „მიბაძვა" უკვე აღარაა „imitatio naturae".

---

[1] A. W. Schlegel, Böcking.. Bd XI. S. 189.

[2] Rasch W.—Zum Verhältnis der Romantik zur Aufklärung. in: Romantik. Ein Literaturwissenschaftliches Studienbuch. Königstein,, Athenäum. 1979. S. 10.

[3] Heine R.—Transzendentalpoesie Studien zu Fr. Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann. Bonn, Bovier. 1974. S. 42,

ე. ჰავენშტაინი თავის გამოკვლევაში ყურადღებას ამახვილებს ნოვალისის ესთეტიკაში ბუნების „Nachahmung — Umbildung"-ის თემაზე.[1] ნოვალისთან შიშველი „Nachahmung" არ არის შემოქმედებითი მოღვაწეობა. ხელოვნების ნიმუში წარმოიქმნება მხოლოდ ბუნების გარდასახვით, მასალაში იდეის განსახიერების საშუალებით. ყოველი ხელოვნების ნიმუში ნოვალისისათვის გამოხატავს რაღაც ჰეტეროგენულს, ყველა ხელოვნება არის სიმბოლური. ნოვალისი მუსიკისა და ფერწერის მაგალითზე ასკვნის, რომ ხელოვნება წარმოშობა არა მიბაძვის, არამედ ბუნების გადამუშავების („Bearbeitung") გზით, ხელოვნება აერთიანებს განსაზღვრულ და განუსაზღვრელ მოღვაწეობას. ყოველი მოღვაწეობა შემოქმედისა არის ერთდროულად განსაზღვრულიც და თავისუფალიც. ა. დმიტრიევი ხელოვნების გარდამქმნელი როლის წინ წამოწევას წინგადადგმულ ნაბიჯად უთვლის იენის წრის რომანტიკოსებს.[2] მაგრამ არსებითად ეს აქტიურობა ხომ მხოლოდ წარმოსახვაში, ობიექტური რეალობისაგან დაშორებაში იხატება. ა. შლეგელის აზრით, შემოქმედი თავის ამაღლებულ დამრიგებელს პოულობს მხოლოდ საკუთარ თავში, თავის საკუთარ არსებაში სულიერი ჰვრეტის გზით და არა სხვანაირად[3].

მკვლევარი ბ. სორენსენი თავის გამოკვლევაში მიუთითებს, ჰერდერისა და გოეთეს მსგავს. ნოვალისის მოსაზრებაზე, რომ ხელოვნება არც მხოლოდ შიშველი მიბაძვა უნდა იყოს და არც მხოლოდ შიშველი ალეგორია. იგი „სიმბოლური" უნდა იყოს, რომ მიუხედავად „სიმბოლურობისა" ხელოვნების ნაწარმოები თავის საკუთარ კანონებს უნდა ეყრდნობოდეს.[4] ბ. სორენსენი ტენდენციურად ცდილობს ახალგაზრდა გოეთესა და ჰერდერის ესთეტიკა სიმბოლოების ჩარჩოში მოაქციოს და აზვიადებს ზოგიერთ მარცვალს, რაც შტურმერთა თეორიაში ხელოვნების ალეგორიულობაზე არის გამოთქმული. ამასთან, შტურმერებთან ხელოვნების ნიმუშების ავტონომია გაიგივებულია გასულიერებული ორგანიზმის ავტონომიასთან. ნოვალისისა და იენის წრის რომანტიკოსებთან ხელოვნების სიმბოლიკის ავტონომია შეიძლება იყოს მხოლოდ ოცნების სფეროს ავტონომია, რასაც ავტორი თავად სწორად ხედავს, მაგრამ მაინც დაჟინებით ლაპარაკობს შტურმერთა „Organismus — Symbolik"-ზე, რომელიც, რა-

---

[1] Havenstein E.—Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Verbunden mit einer Chronologie seiner Fragmente. Berlin, Mayer und Müller. 1902—1911. S. 32.

[2] Дмитриев А. С.—Проблемы йенского романтизма. Изд-во Московского университета. М., 1975. с. 26.

[3] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. V. S, 92.

[4] S Ø r e n s e n B. A.— Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, Munkgaard. 1963. S. 198.

მანტიკოსთა „Traum — Symbolik“-ის მსგავსია. არ შეიძლება „შტურმსა“ და რომანტიზმს შორის იმ ყველაზე არსებითი სხვაობის დავიწყება, რომ ხელოვნების გაგების საფუძველი იენის წრის რომანტიკულ თეორიაში არის ხელოვნების იზოლაცია სინამდვილისაგან, რაც საფუძველშივე ეწინააღმდეგება შტურმერთა ესთეტიკას.

რომანტიკოსები ხელოვნების დაბადების შესაძლებლობას ხედავენ იქ, სადაც სულიერი, იდეალური საწყისი მიისწრაფვის დაამტკიცოს თავისი თავი სულიერად, შინაგანად, როცა ხდება სინამდვილის გასულიერება. ა. შლეგელის აზრით ყოველი პოეტური მოღვაწეობა არის მუდმივი სიმბოლიზაცია. ცხადია, რომ ა. შლეგელი არ ეთანხმება ბატიეს თეზისს „მშვენიერი ბუნების“ მიბაძვის შესახებ და როგორც შტურმერები ასკვნის, ხელოვანი უნდა ბაძავდეს ბუნების სულს, რომელიც „საგნების შიგნით მოქმედებს“. ა. შლეგელის მოსაზრებებში ძნელი არაა დავინახოთ გოეთე — შტურმერის პოზიცია, ჩამოყალიბებული ზულცერის წიგნის რეცენზიაში. ა. შლეგელი, როგორც გოეთე, ამოდის „მთლიანი სამყაროდან“, ამ სამყაროში ადამიანის როლის გაგებიდან. ა. შლეგელი რადიკალურად არ ცვლის შტურმერულ პოზიციას ხელოვნებაზე თავისი შეხედულების პირველ ნაწილში („Die Kunst soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren“.). მეორე ნაწილში კი უკვე ა. შლეგელის თეორიაში ჩნდება ხელოვნების რელატიური ავტონომიის მტკიცება ბუნებასთან მიმართებაში. („In seinen eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung kann er es oder nirgends“.)

1797 წელს ფრ. შლეგელი ნაშრომში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ აღნიშნავდა: „...die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche selbständigkeit. (Autonomie)“[1]. ფრ. შლეგელი ნაშრომში „მშვენიერის საზღვრების შესახებ“ აღნიშნავს ხელოვნების დამოუკიდებელი არსებობის აუცილებლობის შესახებ.

იეროგლიფი ფიგურირებს ასევე ნოვალისის ესთეტიკაში. სამყარო შეიძლება გაგებული იქნას მხოლოდ იეროგლიფის ნიშნის, დაფარული სიმბოლოს ცოცხალი, განსულიერებული სამყაროს პრიზმაში: ყოველი პოეტური სახე უნდა იყოს სიმბოლური — აღნიშნავდა იგი.

---

[1] Schlegel Fr.—Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von I. Minor, Wien, Könegen. 1882. Bd. I. S. 156.

ფრ. შლეგელი თავის შრომაში „საუბარი პოეზიაზე“, წერდა რომ ყოველი მშვენიერება არის ალეგორია, უზენაესის გამოთქმა მხოლოდ სიმბოლურად შეიძლება. ა. შლეგელი ამბობდა: „თხზვა სხვა არაფერია, თუ არა მუდმივი სიმბოლიზება.“ თავის დროზე კი ჰერდერი „პლასტიკაში“ მიუთითებდა: „სახვითი ხელოვნება მუდმივი ალეგორიაა“. ა. შლეგელის თეზისი ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების ამოცანაა უსასრულოს სიმბოლური გამოხატვა სასრულში („das unendliche endlich dargestellt“). ეს არის რომანტიზმის თეორიის ფუძემდებლური პრინციპი, რომლის სპეციფიკურობა განაპირობებს სიმბოლოს, მეტაფორისა და ალეგორიის დიდ მნიშვნელობას.

რომანტიკოსები, ფაქტობრივად, იბრძოდნენ „მიბაძვის თეორიის“ ნატურალისტური გაგების წინააღმდეგ. ხელოვნება არის ესთეტიკური გამოცხადების ორგანო და ადამიანებს მისი საშუალებით ეძლევათ სინამდვილის ესთეტიკური შინაარსი.

განსხვავებით შტურმერებისაგან რომანტიკოსების ესთეტიკაში, ფაქტობრივად, ქრება ხელოვნების დემოკრატიზაციის ტენდენცია. ეს არ ნიშნავდა საერთოდ მათ ტოტალურ ანტიდემოკრატიზმს. სოციალური სინამდვილისადმი პროტესტის გამოცხადება და საკუთარ „მე“-ში ჩაკეტვა აშორებს მათ მწვავე საზოგადოებრივ საკითხებს და ხალხის ფართო დემოკრატიულ ფენებს.

რომანტიკოსები ავრძელებენ შტურმერთა დაწყებულ ბრძოლას ლიტერატურაში მშრალი მორალიზების წინააღმდეგ. წინა პლანზე მათთან იწევს ინდივიდუალობისა და სიმართლის, ჰეშმარიტების ურთიერთმიმართების საკითხები.

იენის რომანტიზმის თეორიაში სინამდვილისაგან ხელოვნების მოწყვეტის დაკანონება მიუთითებს მათ მიერ ხელოვნების არსის გაგებას წინააღმდეგობრივ ხასიათზე, რადგან ისინი ფაქტობრივად მაინც ვერ უარყოფენ ობიექტურ სამყაროს, როგორც ამოსავალ წერტილს. იენის რომანტიზმის თეორიის სირთულეს განაპირობებს, ის, რომ მისი ჩამოყალიბება ხდება როგორც ფრანგული რევოლუციის შედეგების თავისებური რეაქციისა მე-18 საუკუნის დასასრულის გერმანიის სპეციფიკურ პირობებში. იგი ასევე რეაქციაა კლასიციზმზე. კანტისა და მისი წინამორბედების — ბუმგარტენის, მაიერის, ზულცერის, მენდელსონის, ვინკელმანის, ლესინგის თეორიებზე. იგი უარლიბდება „ვაიმარული კლასიკის“ ესთეტიკასთან უშუალო შეხებაში. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკა ერთ-ერთი ძლიერი ფაქტორთაგანია იენის წრის გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკის ფორმირების საქმეში.

ცხადია, იენის რომანტიკოსთა რთული და არაერთგვაროვანი შემადგენლობა გამორიცხავს მათი თეორიული ნააზრევის აბსოლუტურ

იდენტურობას. მაგრამ ამავე დროს სხვადასხვა საკითხებში არსებული მეტ-ნაკლები განსხვავების მიუხედავად შესაძლებელია მათი ესთეტიკის ზოგადად დამახასიათებელი ხაზების გამოყოფა. იგივე შეიძლება ითქვას „ქარიშხლისა და შიტევის“ მთელი შემადგენლობის, კერძოდ, მის თეორეტიკოსთა შესახებ.

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს იენის რომანტიზმში ვაკენროდენს, რომელიც ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრე გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე და მისი მოსაზრებები შეიძლება ჩავთვალოთ თავისებურ გარდამავალ საფეხურად გერმანული კლასიციდან გერმანულ რომანტიზმზე. მის თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში მძლავრად იგრძნობა გერმანული განმანათლებლური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ტენდენციების ღრმა, შემოქმედებითი ათვისება და ამავე დროს მათი სრულიად ახლებური რომანტიკული გააზრება. ვაკენროდერის იდეა, ხელოვნებაში საყოველთაობისა და ადამიანთა სიყვარულის შესახებ კანონზომიერად გამომდინარეობს სამყაროს ერთიანობის იმ გაგებიდან, რომელიც გოეთესა და ჰერდერის პანთეისტურ მოსაზრებებს უახლოვდება. ჰერდერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება შექსპირზე სტატიაში, რომ მთლიანს, ერთიანს, სპინოზას მსგავსად, შეიძლება ვუწოდოთ „პანი, სამყარო!“, — ვაკენროდერისათვის ხდება ამოსავალი წერტილი ბუნებისა და ხელოვნების გაგებაში. გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის წარმომადგენელთა მსგავსად, რომლებიც ენგელსის სიტყვებით, ცდილობდნენ პანთეისტურად შეერგებიათ სულისა და მატერიის წინააღმდეგობა, ვაკენროდერი ცდილობს, შეაერთოს ბუნება და ხელოვნება სწორედ პანთეიზმის საშუალებით. იგი სპინოზას პანთეისტურ თეზისს: „deus sive hatura“ — გაიაზრებს როგორც შტურმერები.— „deus sive homo“, ოღონდაც აძლევს ადამიანს აქტიურ, შემოქმედებით, „ღვთიურ“ როლს სამყაროში. ეს მოსაზრება საერთოდ შეიძლება გავრცელდეს იენის რომანტიკოსებზე. რომლებიც სპინოზას მოსაზრებებიდან იყენებენ ყველაფერს, რაც შეეძლოთ გამოეყენებინათ, მოერგოთ თავისი სისტემისათვის, მაგრამ ამავე დროს ხშირად ახდენდნენ ამ იდეების ინტერპრეტაციას მათი ეპოქის სასურველ კონტექსტში. შტურმერების მსგავსად რომანტიკოსებისათვის ბუნება და მასთან სიახლოვე არის უმაღლესი საზომი როგორც ფილოსოფიურ-სოციალურ, ასევე ფილოსოფიურ-მხატვრულ სფეროში. რომანტიკოსების პანთეისტურ შეხედულებებს ეხლართება მათი რელიგიურ-მისტიკური ტენდენციები. ვაკენროდერის ესთეტიკაში ხელოვნება განიხილება როგორც სამყაროს ირაციონალურ-ესთეტიკური აღქმა.

გოეთესა და ჰერდერთან ხელოვნება, როგორც საერთოდ მთელი კულტურა, არის ადამიანურ მოღვაწეობაში განვითარებული, გამოხატული და განხორციელებული ბუნება, რადგან ბუნება არის „უვე-

ლაფერია“ და მის გარდა, და მის იქით, არაფერი არ არის. ბუნების უნივერსალიზაცია გოეთესთან ეყრდნობა მისი არსის პანთეისტურ გამოხატვას. პანთეიზმი ხედავს ბუნებაში აბსოლუტურ საწყისს, რომელიც მართალია, მაღლდება ადამიანურ სამყაროზე და მის კულტურაზე, მაგრამ თავის თავში შეიცავს მასაც (ადამიანურ სამყაროსაც). ამიტომ ქრება დუალიზმის წარმოშობის ყოველგვარი საშუალება ადამიანურსა და ბუნებრივს შორის. ადამიანურ-შემოქმედებითი საწყისი ექვემდებარება უნივერსალურ ბუნებრივ საწყისს, რომლის ნაწილსაც ის წარმოადგენს. ადამიანს არ შეუძლია ამაღლდეს ბუნებაზე, რადგან მასთან ერთად მაღლდება თვით ბუნებაც.

სწორედ ეს სპინოზასეული პანთეიზმი, რომელიც ჰერდერისა და გოეთეს ნატურფილოსოფიაში იხატება, ასევე ძლიერად იგრძნობა ბუნებაზე რომანტიკულ შეხედულებებში. ეს იდეები ტრანსფორმირებულია მე-18 საუკუნის გერმანიის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოსაზრებებში, ხდება გოეთე-ჰერდერის განმანათლებლური პოზიციებიდან ათვისებული შეხედულებების ახლებური გააზრება, სადაც თავისი კორექტივი შეაქვს ბუნების მეცნიერების აღმოჩენების იდეალისტურ გააზრებას მე-18 საუკუნის დასასრულს. ის, რაც შტურმერების მსოფლმხედველობაში ამ თვალსაზრისით ჩანასახობრივი იყო და იწყებდა განვითარებას, იენის რომანტიზმში გვევლინება ადამიანისა და ბუნების სრული ემოციური ერთიანობის სახით.

ყველაზე სრულად შტურმერთა პანთეისტური შეხედულებანი შელინგის ნატურფილოსოფიაში განვითარდა. რომანტიკულ მსოფლმხედველობაში წმინდა იდეები, ანუ აბსტრაქციები, უწონასწორდება შეგრძნებადი და ვიზუალური საგნების სამყაროს და ხდება მათი დაპირისპირება. იენის რომანტიკოსების რელიგიურ ფილოსოფიურ შეხედულებებსაც პანთეისტური შეფერილობა აქვს, რაც შტურმერთა მსგავსად შორდება ქრისტიანულ-საეკლესიო დოგმატიკას, ორთოდოქსულად გაგებულ ღმერთს. რელიგიის სფეროშიც რომანტიკოსები, სურდათ თუ არა ეს, მაინც მიჰყვებიან შტურმერებს, თუმცა ახდენენ მათ შეხედულებათა რევიზიას. ისინი მიისწრაფვიან შექმნან განახლებული რელიგია. თავისებური ახალი ქრისტიანული რწმენა, რომელიც თავისუფალი იქნება ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქრისტიანული ეკლესიის მანკიერებისაგან. განმანათლებელთა ზეგავლენა იგრძნობა ასევე იენის რომანტიკოსთა მიერ რწმენის თავისუფლების ქადაგებაში. იენის რომანტიკოსთა რელიგიური კონცეფციები იყო არა ღვთისმეტყველური, არამედ ფილოსოფიური. ახალგაზრდა ფრ. შლეგელის მიერ ძმისადმი მიწერილ წერილში გამოთქმული მოსაზრება „ღმერთის ზიზღის“ შესახებ იწვევს ახალგაზრდა შტურმერთა განწყობილების ასოციაციას. შლაიერმახერის მოძღვრებაში რე-

ლოგიის შესახებ გამოჩნდა განმანათლებელთა იდეების ზეგავლენა. ამ შეხედულებათა ანტისაეკლესიო ხასიათში, თუმცა შემდგომ შლაიერმახერის მთელი კონცეფცია ორგანულად გამოხატავს თვით რომანტიკულ მსოფლმხედველობას. „ესთეტიკურად შეფერილი“ რელიგიური განწყობილება გარდა შლაიერმახერისა აქვს ვაკენროდერს, ნოვალისს, სხვა რომანტიკოსებს. რომანტიზმში ხდება ჰამანისა და ლენცისათვის დამახასიათებელი მისტიკური ელემენტების აღორძინება — განვითარება. მისტიკური აქ არის „უსასრულოს“, ღვთაებრივი სასრული გრძნობა, გამოხატული ბუნებასა და ადამიანის სულში.

ჰამანისა და ჰერდერისეული გაგება ხელოვნებისა, რომელიც აღიქმება ინტუიციურად, გრძნობის ენის საშუალებით, პირველად გარდაისახება ვაკენროდერთან და იქცევა მისი მთელი ცხოვრებისა და არსებობის პროგრამად. ეს არის უკვე შტურმერული ესთეტიკიდან მიღებული იმპულსების საფუძველზე „რომანტიზაციის“ დასაწყისი, რომელიც შემდგომ იენის რომანტიზმში სხვა ვარიაციებით ვითარდება. ვაკენროდერთან კი ხდება განმანათლებლური ესთეტიკის ზოგიერთი მომენტის ინტუიციურ-მხატვრული სინთეზი, რომელიც შემდეგ გარდასახული იენის რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიაში რაციონალიზმსა და სხვა განმანათლებლურ კომპონენტებს ავიწროებს, ცვლის ან სრულიად ანადგურებს. ჰერდერის მსგავსად ამტკიცებს ვაკენროდერი, რომ მხატვრული გემოვნება ეს არის „სინათლის ერთი და იგივე სხივი“, რომელიც ათასი სხვადასხვა ფერის საღებავით გარდაისახება ჩვენს გრძნობებში.

ჰერდერის აშკარა ზეგავლენა იგრძნობა ვაკენროდერზე ფერწერისა და მუსიკის საკითხების განხილვისას. რ. კანტის აზრით, ვაკენროდერის ესთეტიკაში ხაზგასმულია მუსიკის აბსოლუტური დამოუკიდებლობა.[1] თავად ვაკენროდერი ალბრეხტ დიურერზე საუბრისას მიუთითებდა, რომ მან მარტინ ლუთერის თხზულებებში აღმოაჩინა მეტად საინტერესო აზრი „ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ“ (ლუთერი 1530 წლის 4 ოქტომბერს ერთ წერილში აღნიშნავდა, რომ თეოლოგიის გარდა არ არსებობს არავითარი ხელოვნება, რომელიც მუსიკას შეედრება. რადგანაც მხოლოდ მას შეუძლია მოგვცეს ის, რასაც თეოლოგია გვაძლევს. ე. ი. სულის სიმშვიდე და სიხარული). ჰერდერისა და ჰამანის შრომებში გამოთქმული შეხედულებები მუსიკის შესახებ, მისი განხილვა ენის, პოეზიის, ცეკვის წარმოშობასთან კავშირში ძალზე საინტერესოდ ვითარდება ვაკენროდერისა და ა.

[1] Kahnt R.—Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und Musik für W. H. Wackenroder. Marburg, Lehn. 1968, s. 128.

შლეგელის მიერ. ვაკენროდერი ბგერების წარმოშობის განხილვისას ზუსტად მიჰყვება კვალში ჰერდერსა და თვლის, რომ ბგერა ანუ ტონი იყო პირველსაწყისი უხეში მასალა, რომლითაც ველური ტომები გამოხატავდნენ თავიანთ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ გრძნობებს. ვაკენროდერი მუსიკას აღიქვამს, როგორც განსულიერებულ ბუნებრივ სტიქიას. ეს უკვე დამახასიათებელია მე-18 საუკუნის დასასრულის ესთეტიკური აზროვნებისათვის, რომელიც გენეტიკურ კავშირში აღიქვამს მუსიკას, როგორც ხელოვნებას და ბუნების ბგერით გამოვლინებებს.[1] მაგრამ შტურმერებისაგან განსხვავებით, რომლებიც პოეზიას აძლევდნენ უპირატესობას, რომანტიკოსებისათვის მუსიკა არის ხელოვნების სახეთა იერარქიულ კიბეზე უველაზე მაღლა მდგომი ხელოვნება.[2] რომელიც უველაზე მეტად შეიცავს თავის თავში აბსტრაქციას, სადაც უველაზე მეტად ჩნდება სიმბოლოებისა და ნიშნების გამოყენება. პოეზია კი, მაგალითად ნოვალისისათვის, არის ჯარდამავალი საფეხური ფერწერასა და მუსიკას შორის.[3] მუსიკა რომანტიკოსებისათვის იყო სულიერი საწყისის წმინდა გამოხატულება, რაც მათივე ხელოვნების არსს შეადგენდა. მას „არამიწიერი" ხასიათი ჰქონდა. საინტერესოა, რომ ბგერების შესაბამისი ფერების ანალოგიაზე ფიქრობდა ჰერდერი, შემდგომში ნოვალისი და ტიკი, ბგერის სიმბოლიკის თეორიას ამუშავებს ა. შლეგელი. ტიკისადმი მიწერილ წერილში ვაკენროდერი ლაპარაკობს მუსიკის მოსმენისას ბგერების არა პასიურ აღქმაზე, არამედ სულის მოძრაობაზე, „სულის მოღვაწეობაზე". მისთვის ეს არის ტკბობა. მუსიკისაგან მიღებული ნეტარება — ეს არის სულის მოღვაწეობა, რომელსაც აღვიძებს მუსიკა, როცა იგი მელოდიის ტალღებზე ფანტაზიას მიჰყავს სადღაც შორს. მუსიკა არის რწმენისა და მისტიკის საიდუმლოება. გამოცხადების რელიგია ვაკენროდერის ესთეტიკაში, ოსიანის პოეზიის დენისისეული თარგმანისადმი ინტერესი, გრძნობების, სულის პრიმატი, ადამიანის პიროვნების წინა პლანზე დაყენება კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს ვაკენროდერის ესთეტიკური შეხედულებების გენეტიკურ კავშირზე ჰერდერსა და შტურმერებთან. ს. ტურაევის აზრით ვაკენროდერის პოლემიკა მისი თანამედროვე ფერწერის ესთეტიკური პრინციპების წინააღმდეგ არ იყო განმანათლებლობის ხელოვნების წინააღმდეგ ბრძოლა.[4] სტა-

---

[1] Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. I. М. 1981. «Музыка». С. 37.

[2] Waskenroder W. H.— Werke und Briefe Hrsg. von F. von Leyen. Jena, Diederichs. 1910. S. 56.

[3] Novalis, Minor.. Bd. III. S. 18.

[4] Тураев С. В.—Изобразительное искусство в немецких литературных спорах конца XVIII века. В кн.: Художественная культура XVIII века. М., 1974. «Советский художник». С. 192.

ლიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ ფრ. შლეგელი ასაბუთებს „ესთეტიკური რევოლუციის“ მოხდენის აუცილებლობას, ე. ი. ასაბუთებს ახალი მსოფლმხედველობრივ — ესთეტიკური პრინციპების თეორიული ჩამოყალიბების აუცილებლობას, რომელიც ისევე, როგორც შტურმერული ესთეტიკა, წინ უსწრებს მხატვრულ პრაქტიკას. გარკვეულ მიმართულებას აძლევს მას. განმანათლებლური პოზიციებიდან ამოზრდილ ფრ. შლეგელს ამ „რევოლუციის“ მოსახდენად აუცილებლად მიაჩნია ესთეტიკური ძალის, ზნეობისა და ესთეტიკური კანონმდებლობის შეერთება ერთ მთელში: ფრ. შლეგელის აზრით, დასრულებული ესთეტიკური თეორია იქნებოდა არა მარტო საიმედო ნიშანსვეტი კულტურის განვითარებაში, არამედ იგი ამავე დროს გაანადგურებდა მავნე ცრუ რწმენას, იგი შემოქმედებით ძალას გაათავისუფლებდა ჯაჭვებისაგან. თანამედროვე ისტორიასთან კავშირში მას შეუძლია გახავითაროს მოძღვრება ხელოვნების ბუნების შესახებ. ეს განცხადება ფაქტობრივად გულისხმობს იმას, რაც ჰერდერმა გააკეთა შტურმერებისათვის: მან უნდა მისცეს მიმართულება კულტურას, გააიდვილოს ცრურწმენები, გაათავისუფლოს შემოქმედებითი ძალა ჯაჭვებისაგან და გაათავისუფლოს მისი გზა, დაუკავშირდეს ისტორიულ აზროვნებას. სხვა საქმეა, რა შინაარსი ჩაიდება რომანტიკული თეორიის ამ წინასწარ განსაზღვრულ კონსტრუქციაში. მთავარი ისაა, რომ შტურმერთა თეორიის მსგავსად იენის რომანტიზმის თეორიაც წინასწარ განსაზღვრავს მისივე ლიტერატურის მომავალ გზას, სადაც ცენტრალურ ადგილს ადამიანი დაიჭერს. „Die Asthetik ist die Philosophie über den ganzen Menshen.“ — აღნიშნავს ფრ. შლეგელი.[1] მის თეორიაში უველაფერი გატარდება ესთეტიკურ პრიზმაში („Meine Ansicht der Natur ist ästhetisch“) როგორც ჰერდერთან.

ამრიგად, „ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკა გრძნობის კულტის დამკვიდრებით პირდაპირი წინამორბედია რომანტიკული ესთეტიკისა, მათთვის საერთო შეხების წერტილია ისიც, რომ მათ ერთნაირად არ აკმაყოფილებთ რაციონალისტური შემეცნების თეორია. რომანტიკოსთა ფსიქოლოგიზმის საფუძვლები, შინაგანისადმი, ადამიანის სულიერი სამყაროსადმი დიდი ინტერესი ადამიანისა და ბუნების ერთიანობის მტკიცება — უველაფერი ეს საფუძველს შტურმერთა შეხედულებებში იღებს. ჰერდერისა და შტურმერებისეული „სული“ და „ენერგია“ მხატვრულ ნაწარმოებებში, ფანტაზია, აღმაფრენა შემოქმედებით პროცესში, შინაგანი გრძნობა, „Sehnsucht“ და ირაციონალური ელემენტები შემოქმედებით პროცესსა და მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას — არის ის პირველწყარო, რომლის შეთვისება და

[1] Kritische Friedrich Schlegel—Ausgabe... Bd. XVIII. S. 207.

განვითარება, ხშირად კი უკიდურესობამდე მიყვანა ხდება იენის რომანტიზმის ესთეტიკურ შეხედულებებში.

შტურმერებისათვის გრძნობა არის ბუნების შეგრძნება, საკუთარი თავის შეგრძნება ანუ გარესამყაროს შეგრძნება, რომანტიკოსები კი იწყებენ „გრძნობათა შეგრძნებას“. ეს გამოთქმა ვაკენროდერს ეკუთვნის და ამით იგი ახასიათებს ადამიანის „სულის მოღვაწეობას“. რომანტიკოსები „სულის მოქმედების“, „სულის მოღვაწეობის“ ჰიპერტროფირებას ახდენენ და ამ პროცესში საგნობრიობას აცლიან გრძნობას. ფაქტიურად ქრება მიმართება რეალურ სამყაროსთან და განსაგნობრიებული გრძნობა უკავშირდება მხოლოდ ადამიანურ არსებობას. ეს არის რომანტიკული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობა, „დაფლეთილობა“ და ამავდროულად მთლიანობა.

რომანტიკულ მსოფლმხედველობაში შტურმერული ესთეტიკის მსგავსად ერთმანეთს ენაცვლება ცხოვრების ღვთაებრივი სისავსისა და შემოქმედებითი სიხარულის სიხარულით აღსავსე განცდა და სევდა, ამაღელვებელი „Sehnsucht“, სწრაფვა უფრო დიდსა და უსასრულოზე, რაც შტურმერებთან ჩანასახობრივად მოცემული რომანტიკოსებთან უკიდურესად სუბიექტივისტური შინაარსის შემცველია. ჰამანისა და ლენცის ღრმა რელიგიურობაში შეიძლება დავინახოთ შტურმერთა მეამბოხე განწყობილების მეორე უკიდურესობა, რომელიც ასევე „სულის“ აქტიურობას გულისხმობს, მაგრამ რომანტიკოსების უკიდურესი სუბიექტივიზმი, რომელიც ძირითადად ფიხტეს ფილოსოფიას ეყრდნობა, ხშირად აბსურდულ სახეს იძენს. ფრ. შლეგელის ან ნოვალისის სუბექტივიზმი უკვე აღარ ჰგავს შტურმერულ ესთეტიკაში გამომჟღავნებულ სუბიექტივიზმს. მართალია, ორივე შემთხვევაში ეს არსებულის მიმართ პროტესტის გამოხატულებაა, მაგრამ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური სუბიექტივიზმი არის, ფაქტობრივად, ხელოვნების შეგნებული იზოლაცია საზოგადოებრივი პრობლემებისაგან. ამის აშკარა გამოხატულება „რომანტიკული ირონიაა“.

გრძნობა, შინაგანი ძალა, სული, ენერგია განმსაზღვრელია როგორც იენის რომანტიზმისათვის შემოქმედებით პროცესში, ასევე შტურმერებისათვის, მაგრამ რომანტიკოსები შემოქმედების წყაროს ხელოვანის არსში, თავად შემოქმედში ეძებენ, მაშინ როდესაც შტურმერებისათვის ამოსავალი წერტილი არის ობიექტური რეალობა. სინამდვილისაგან ხელოვნების მოწყვეტა, ხელოვნების ავტონომიურობის მტკიცება და ამავე დროს რომანტიკოსების მიმართება არა ფიხტესეული აბსოლუტური „მე“-ს, არამედ კონკრეტული, ემპირიული „მე“-სადმი, არის გამომხატველი ხელოვნების არსის უკიდურესად წინააღმდეგობრივი გაგებისა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის

სულიერი სამყაროს ასახვისას იენის რომანტიკოსები მაიძც ძალაუნებურად უბრუნდებიან ობიექტურ სამყაროს. ეს წინააღმდეგობა კანონზომიერი და ისტორიულად განპირობებულია. რომანტიკოსების ესთეტიკურ მოსაზრებასა წინააღმდეგობრივ ხასიათს უფრო მეტად ართულებს შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალურობის შტკიცება და მისი აბსოლუტიზაცია, ხოლო თეზისი ხელოვნების ავტონომიურობაზე რომანტიკოსებს აძლევდათ საშუალებას ხელოვნების ნიმუშები წარმოედგინათ როგორც ახალი, დამოუკიდებელი სამყარო, ავტონომიური და თვითღირებული. ჰამანისა და ჰერდერის იდეა პრველყოფილი ენის პოეტური ხასიათის შესახებ რომანტიკოსებმა შემოქმედებითად აითვისეს და განავითარეს, მათ შექმნეს მოძღვრება ენისა და პოეზიის იგივეობის, ენის, როგორც შემოქმედებითი ფენომენის შესახებ. აქაც ჩნდება იენის რომანტიკოსთა დამოკიდებულება შტურმერთა მემკვიდრეობისადმი: ყველაფერი, რასაც ისინი წინამორბედებისაგან იღებენ, საფუძვლიანად გადამუშავდება, ხელახლა გაიაზრება და თვისობრივად ახალ ხასიათს იძენს.

„ჭარიშხლისა და შეტევის“ თეორეტიკოსები და იენის რომანტიზმის წარმომადგენლები ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ხელოვნებას, როგორც სამყაროს და ჰარმონიული ადამიანის ყოფიერების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს საფუძველს. იმ ადამიანისა, რომლის გახსნიერებას ისინი ხედავდნენ შემოქმედში. ალმაფრენა, როგორც შემოქმედებითი პროცესის საფუძველი და ხელოვნების ძირითადი მამოძრავებელი ძალა, ჩამოყალიბებული გოეთესეული „დამახასიათებელი ხელოვნების“ თეორიაში საერთოა შტურმერული ესთეტიკისათვის. შემოქმედის ღმერთთან გაიგივება, პრომეთესეული შემოქმედებითი ძალა, ხელოვნება, როგორც სამყაროს შექმნის ანალოგია, ხელოვანი — ავტონომიური შემოქმედი — არის ის მიმზიდველი ესთეტიკური აზროვნების მარცვლები, რომლებიც შემდგომ იენის რომანტიზმში განვითარდებიან.

განსაკუთრებით საინტერესოა შტურმერთა ე. წ. „შინაგანი ფორმის“ საკითხი მხატვრულ ნაწარმოებში, ანუ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების დიალექტიკურობა, რომელიც ჰერდერისეული ისტორიზმის პრინციპზე დაყრდნობილი რომანტიკოსებთან სრულყოფილ სახეს იღებს. ფორმა, იცვლება შინაარსის შესაბამისად, შინაარსიც თავის მხრივ ისტორიულად დეტერმინირებული და ცვალებადია. ფორმა არა მექანიკური, არამედ ორგანული უნდა იყოს — ასეთ დასკვნებს აკეთებს ა. შლეგელი თავის ცნობილ ლექციებში და განაზოგადებს იენის რომანტიკოსთა შეხედულებებს. თეორიული შეხედულებების ფრაგმენტული ფორმით წარმოდგენაც ანათესავებს შტურმერებსა და იენის რომანტიკულ სკოლას.

შტურმერებისათვის შემოქმედება შინაგანი მოთხოვნილებაა. ჰერდერის სიტყვებით, „Inhigkeit und Kraft“, განსაზღვრავს „პოეტურ მთლიანობას“. „ერთიანობისა“ და „მთლიანობის“ იდეა ბუნებასა და ხელოვნებაში გამსჭვალავს აგრეთვე იენის რომანტიზმის ესთეტიკასა და მსოფლმხედველობას. „დამახასიათებელი“, „ინდივიდუალური“, „საინტერესო“ — უკვე ახლებურ, ეპოქისა და ახალი ესთეტიკური თეორიის შესაბამის შინაარსს იძენს ფრ. შლეგელის პოეტიკაში.

ადამიანის პიროვნებისადმი ყურადღება აახლოვებს იენის რომანტიკოსებს ჰამანის, ლაფატერის და საერთოდ შტურმერების იდეებთან, ცალკეულ პიროვნებასა და მის სულიერ საუკაროზე ყურადღების გამახვილებით შტურმერები აჩვენებდნენ ადამიანის შინაგანი სამყაროს სიმდიდრეს. იენის რომანტიზმი აგრძელებს და ავითარებს ამ ტენდენციას, თითქოს ამით მიისწრაფვის, იხსნას ადამიანის ინდივიდუალობა ნიველირებისაგან ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. შტურმერებისა და რომანტიკოსებისათვის სუბიექტის გრძნობებზე ყურადღების გამახვილება ამავე დროს არის რეაქცია კლასიციზმისა და განმანათლებლობის რაციონალისტური ესთეტიკის აბსტრაქციულ-ლოგიკურ სქემებზე. გრძნობა, ფანტაზია, წარმოსახვა, აღმაფრენა — ყველაფერი სუბიექტურია და მძლავრი ბიძგი ხდება პირისვნების კონცეფციის დასამუშავებლად შტურმერთა ესთეტიკაში, რაც კიდევ უფრო მეტად ღრმავდება ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდგომ რომანტიკოსების მსოფლმხედველობაში.

აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ფრ. შლეგელის ინტერესი იაკობის რომანის „ვოლდემარისადმი“. შტურმერთა ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული პიროვნების კონცეფცია პრინციპულად განსხვავდებოდა კლასიცისტების მსოფლმხედველობაში არსებული მოსაზრებებისაგან და იგი საუკეთესო საშუალება იყო შტურმერებისათვის, რომ მათ არსებული წყობილების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტისათვის დიდი, ემოციურად შეფერილი ძალა მიეცათ. ცხოვრების უმაღლეს აზრსა და შინაარსს ისინი ხედავდნენ ადამიანის პიროვნების ხასიათის ექსცენტრულ და ჭარიშხლიან გაჟოვლინებებში, პიროვნების ინდივიდუალურ ნიშნებში. ინდივიდუალური ძიების ეს ძალა, სიხარულისა და ბედნიერების ეს მოთხოვნილება, რაც შტურმერებთან გვხვდება, უკვალოდ არ ქრება — რომანტიზმი მემკვიდრეობად იღებს პიროვნების შტურმისეულ კონცეფციას, ცვლის მას: — არა მგრძნობელობა, არამედ ვნება იქცევა რომანტიზმის თეორიაში რომანტიკული პიროვნების საფუძვლად. არა მხოლოდ ადამიანური ცხოვრების ინსტინქტური სტიქიური შინაარსი, არამედ ღვთიური შინაარსით მასში განსხეულებული — კულტურული მშენებლობის მთე-

ლი შეგნებული პროცესი. ასეთია რომანტიკოსთა ესთეტიკაში პიროვნება.

ინდივიდუალური, თავისებური, განსაკუთრებული — არის ჰერდერისა და შტურმერების ყურადღების ცენტრში, ინდივიდუალური, თავისებური — განსაკუთრებულ განვითარებას იძენს შლაიერმახერიდან მოყოლებული მთელს იენის რომანტიზმში. „შტურმის“ ინდივიდუალიზმისაგან განსხვავებით რომანტიკოსების სუბიექტი ჰიპერტროფირებულად მიისწრაფვის უსასრულობისაკენ, რომანტიკოსებთან სუბიექტი იქცევა სამყაროს ცენტრში, თვითონვე შეიცავს თავისი არსებობის აზრს, თვითონვე არის თავისი აწმყოს პირველმიზეზი და თავისი მომავლის პირველწყარო. შტურმერთა სუბიექტი თავისი აქტიურობით მიემართება „გარეთ“, რომანტიკოსთა სუბიექტი კი „თავის თავშივე“ არის ჩაძირული.

რომანტიკოსთა შემოქმედი არის უნივერსალური პიროვნება, რომელიც თავად ქმნის საკუთარ „მე“-ს, თავის საკუთარ სამყაროს, ავადმყოფურად განიცდის სამყაროს დისჰარმონიას, ვერ პოულობს აქ თავისი სულიერი სწრაფვების გაზომახილს, გაუცხოებულია ამ სამყაროსაგან თავისი საკუთარი „მე“-ს სულიერ გარსში. ეს არის რომანტიზმის თეორიაში სუბიექტის იძულებითი სვლა ილუზორული სამყაროსაკენ.

ცხადია, რომ საუკუნის დასასრულის გერმანული საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრების სპეციფიკა განაპირობებდა პიროვნების ხასიათში აქტიური, მოქმედი საწყისის უარყოფას. იენის რომანტიზმი ღრმად იკვლევს პიროვნების სულიერ თვისებებს, აყენებს მას სამყაროს ცენტრში. ამავე დროს იენის რომანტიზმის თეორიაში ადამიანი, სუბიექტი მიისწრაფვის უსასრულობისაკენ იმ ფორმით, რომელიც შეესატყვისება მისი სულის უსასრულო შინაარსს. უსასრულო — რომანტიკოსებისათვის არის უმაღლესი სიხარული, ადამიანის ყველა ბუნებრივი სწრაფვის განხორციელება. აქედან მოდის ფრ. შლეგელისა და ნოვალისის „სიხარულის მისტიკა“, რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი სიცოცხლის იდეა გარდაისახება და ღრმავდება ადრეულ გერმანულ რომანტიზმში. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში სიცოცხლის სიყვარული ჩნდება თავისი მრავალფეროვნებითა და სისრულით. შტურმერები მიისწრაფოდნენ ცხოვრებით უშუალო შეცნობისაკენ, დაძაბული და ნათელი განცდებისაკენ.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ წარმომადგენლების თეორიულ შეხედულებებში თვალნათლივ იგრძნობა სწრაფვა საზოგადოებრივი სინამდვილის გარდაქმნისადმი. ხელოვნება შტურმერთა მსოფლმხედველობაში არის შედარებით მნიშვნელოვანი ნაწილი ადამიანის ამ გარდამქმ-

ნელი მოღვაწეობისა. „ქარიშხლისა და შტევის ესთეტიკას ხელოვნების საშუალებით, ისევე როგორც მთლიანად განმანათლებლობას, სურდა შეექმნა წინაპირობა ცალკეული ადამიანისა და ზოგადად კაცობრიობის მომავალი განთავისუფლებისათვის, ე. ი. აქ, ფაქტობრივად, ხაზგასმულია ხელოვნების აქტიური ფუნქცია სინამდვილესთან მიმართებაში. რომანტიკოსებთან კი ხელოვნების, და კერძოდ, პოეზიის ფუნქცია იცვლება. რომანტიკოსები შეიცნობენ ისტორიულ შეზღუდულობას და ისინი ადამიანთა გათავისუფლებას ცდილობენ სუბიექტურ-იდეალისტურად გაგებული ადამიანის სულის შემოქმედებითი ძალის საშუალებით. ხელოვნებამ და პოეზიამ ადამიანი უნდა გაათავისუფლოს, მაგრამ ეს რეალურად შეუძლებელია, ამიტომ ეს გათავისუფლება შეიძლება მხოლოდ სულიერად, ცნობიერებაში. ხელოვნება, ლიტერატურა ეს არის „ნამდვილი გათავისუფლების ერზაცი". რომანტიკოსები ამას ყველაფერს აკანონებენ თავიანთ თეორიაში შტურმერებისაგან განსხვავებით და შემდეგ მიისწრაფვიან კიდეც თავიანთ მხატვრულ პრაქტიკაში განახორციელონ ეს თეორიული დებულებანი.

III

ინდივიდუალიზმი, „გენიოსის“ პრობლემა, შტურმერული და როზანტიკული შეხედულება

ქარიშხლისა და შეტევის ეპოქაში „გენიოსის კულტის“ წარმოშობის საფუძველი იყო ინდივიდუალიზმი, რაც საერთოდ განსაზღვრავდა მე-18 საუკუნის 70-იანი წლების შტურმერული მოძრაობის ხასიათს, შტურმერული ინდივიდუალიზმი დაკავშირებული იყო საერთო-განმანათლებლურ ანტიფეოდალურ ბრძოლასთან და აშკარად გამოხატული ბურჟუაზიული ნიშნები ჰქონდა. ეს იყო სოციალური პროტესტის თავისებური ფორმა, რაც გერმანული ცხოვრების სპეციფიკით იყო განპირობებული. ფეოდალური კავშირებისაგან თავისუფალი „ბუნებრივი ადამიანი“ იყო ბურჟუა ინდივიდის იდეალი. ეს ინდივიდი წარმოიშვა როგორც პროდუქტი, ერთის მხრივ, მე-16 საუკუნეში დაწყებული საზოგადოებრივი ფორმების დაშლისა და, მეორეს მხრივ, იმავე საუკუნეში დაწყებული ახალი საწარმოო ძალების განვითარების შედეგად.

ადამიანის, როგორც „თავისუფლად მოქმედი დამოუკიდებელი არსების“, გაგება დამახასიათებელი იყო „ქარიშხლისა და შეტევის“ ეპოქის ინდივიდუალისტური ტენდენციებისათვის, რადგან გერმანიაში უბადრუკა სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების გამო არ არსებობდა ორგანული კავშირი ცალკეულ ბურჟუაზიულ ინდივიდთა მაღალ მოქალაქეობრივ მისწრაფებებსა და საერთო ბურჟუაზიულ მოძრაობას შორის, ამიტომაც ინდივიდუალობის პრობლემა შტურმერებთან ილუზორულ შეფერადებას იძენდა.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში თვალნათლივ ჩანს შტურმერთა ვნებიანი ბრძოლა ადამიანის პიროვნული უფლებებისათვის, ცალკეული ინდივიდის ყოველმხრივი განვითარებისათვის, ადამიანის ნიჭისა და უნარის გამოვლენისათვის, აქ ყველაფრის საფუძველი და მარეგულირებელი ხდება გრძნობა.

შტურმერთა პიროვნების კონცეფცია არსებითად განსხვავდება კლასიციზმის ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული მოსაზრებებისაგან. კლასიცისტები მიისწრაფვოდნენ, შეემეცნებინათ სამყაროს კანონების საყოველთაობა, შეემეცნებინათ ბუნება და ამ პროცესში ისინი ცალკეულ ადამიანს, ინდივიდს, პიროვნებას განიხილავდნენ არა როგორც

მხოლოდ კერძოსა და ამ საერთო კატეგორიებზე დამოკიდებულ მოვლენას, არამედ როგორც გადახვევას საყოველთაობის იდეალური ნორმებიდან, როგორც „ამოვარდნას“ ზოგადი პრინციპებიდან. განმანათლებელთა უმთავრეს ამოცანას კი წარმოადგენდა საზოგადოებრივი ადამიანის აღზრდა. ეს უკანასკნელი კი იგივე იყო, რაც რეალურად არსებული ბურჟუა, რომელიც, ფაქტობრივად, ორ ასპექტში წარმოგვიდგებოდა: როგორც „ბურჟუა“, რომელსაც მატერიალური მოგება აინტერესებდა და როგორც იურიდიული სახე — „მოქალაქე“.

მე-18 საუკუნის ევროპის საზოგადოებრივი ცხოვრების დაძაბულმა ვითარებამ ლიტერატურას საერთოდ ორმაგი ფუნქცია დააკისრა: მას უნდა ეჩვენებინა არა მარტო რეალური სინამდვილის მრავალფეროვნება მთელი თავისი სირთულით, ეჩვენებინა ფეოდალური წყობილების წინააღმდეგობანი და მისი დრომოჭმულობა, არამედ ამავე დროს უნდა მიეთითებინა კიდეც გზა ცხოვრების გარდასაქმნელად, მის შესაცვლელად, უნდა ეწარმოებინა ბრძოლა ახალი ადამიანისათვის, რომელიც ცხოვრების ბატონ-პატრონი უნდა გამხდარიყო.

როდესაც განმანათლებლები მიისწრაფვოდნენ, აესახათ ბურჟუაზიული ყოფის ყოველდღიურობა, ცხოვრებისეული მოვლენები, მაშინ ისინი რეალისტურნი, მართალნი და ფხიზელნი იყვნენ, მაგრამ როგორც კი იწყებდნენ დადებითი პროგრამის ჩამოყალიბებას — თავიანთი ბურჟუა-გმირების წარმოსახვას იდეალურ პიროვნებებად, აქ უკვე სრმართლე ადგილს უთმობდა ცრუ პოეტურ ფიქციებს. როდესაც განმანათლებლები ასახავდნენ თავიანთ „ადამიანს“, როგორც არსებას, რომელსაც მეტად პროზაული მოთხოვნილებები ჰქონდა და დაშორებული იყო ყოველგვარ ამაღლებულ აზრებს, ე. ი. რამდენადაც ისინი ოჩებოდნენ ბურჟუაზიული სინამდვილის ნიადაგზე, იმდენად ისინი მატერიალისტები იყვნენ, მაგრამ როგორც კი ასახავდნენ თავიანთ ადამიანს, როგორც საზოგადოებრივ არსებას და ცდილობდნენ გაჭოსულიყვნენ ბურჟუაზიულ-ურთიერთობათა ფარგლებიდან, ისინი იდეალისტური აბსტრაქციის ტყეობაში ვარდებოდნენ

სწორედ აქედან გამომდინარეობს ის შინაგანი წინააღმდეგობრივობა, გაორება და „ორპლასტიანობა“, რაც რეალურისა და იდეალურის, „sein“-ისა და „sollen“-ის ანტითეზაში ვლინდება და რომელიც მეტნაკლებად განმანათლებლური ეპოქის ყველა ლიტერატურას ახასიათებს, ამ გაორების საფუძველს წარმოადგენდა თვით განმანათლებელთა ფილოსოფიასა და იდეურ-ესთეტიკურ შეხედულებებში არსებული წინააღმდეგობა.

განმანათლებელთა „იდეალიზირებული რეალიზმი“ ხშირ შემთხვევაში საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენდა არა მარტო აბსო-

ლუტერზმის ძირმოპალი რეჟიმის წინააღმდეგ საბრძოლველად, არამედ თვით ჩანასახში მყოფი, მომავალი ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებათა დასაფარავად, რადგანაც ბურჟუაზიას მიზნის მისაღწევად უნდა მოეხდინა თავისი ძალებისა და ინტერესების პოლიტიკური ცენტრალიზაცია, შეემუშავებინა საბრძოლო რიგები, დაეცვა დისციპლინა. გამოეჩინა გმირობა და თუ ასეთი რამ საკმაოდ არ გააჩნდა, მოემართა რაიმე საშუალებისათვის, რითაც თავის აღგზნებას დიდი ისტორიული ტრაგედიის სიმაღლემდე აიყვანდა.

„ქარიშხლისა და შტურმის“ ლიტერატურის წარმომადგენლებს, რომლებიც ყველა არსებულ ღირებულებათა რადიკალური გადაფასებისაკენ მოუწოდებდნენ, ის უპირატესობა ჰქონდათ ლესინგთან შედარებით, რომ ისინი უფრო ნათლად ხედავდნენ ბურჟუაზიული პროგრესის წინააღმდეგობებს, მათი ძალა იყო არსებულის მძაფრსა და დაუნდობელ კრიტიკაში, გერმანული უბადრუკობისა და უსამართლობის მხილებაში, მაგრამ ობიექტური, რეალური სინამდვილისა და მის წინააღმდეგობათა სწორი, პრაქტიკული გადაჭრის უცოდინარობა წარმოშობდა „ქარიშხლისა და შტურმის“ ლიტერატურაში სუბიექტურ ტენდენციებს, რომლებიც ხშირად თავშეუკავებელი და უსაზღვრო -ნდივიდუალიზმის სახით გამოვლინდებოდნენ. თვითდისციპლინის ფაქტორი, რომელიც აგრერიგად აუცილებელი იყო გერმანელი ბურგერების კონსოლიდაციისათვის, შტურმერთა უმეტესი ნაწილის მიერ უარყოფილი იქნა. ამას დამატებული აბსტრაქტული იდეალიზმი განაპირობებდა იმას, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში „ქარიშხლისა და შტურმის“ ლიტერატურულ ქმნილებებში წინა პლანზე წამოიწეოდა მხოლოდ ბურჟუაზიული „Selbsthelfer“-ის ამბოხების სული.

„ქარიშხლისა და შტურმის“ ესთეტიკაში პიროვნების, ინდივიდის პრობლემის დაყენება ადამიანის პირადი თავისუფლების კულტით მჭიდროდ უკავშირდება გერმანიაში მესამე წოდების ანტიფეოდალური ბრძოლის რადიკალიზაციის სიმპტომებს. ეს იყო ბურჟუაზიული „მე“-ს თვითაბსოლუტიზაცია. ეს იყო პლებეური ინდივიდუალიზმის გაღვივება, ხალხის მასებში თავისუფალი ცხოვრების უფლებების შეგნების გავრცელება და პროტესტი ფეოდალურ-მონარქიული ინსტიტუტის წინააღმდეგ. შტურმერული ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის განვითარება თავისი ანტიფეოდალური განწყობილებით, ადამიანური ღირსების დაცვით, ფეოდალური ჩაგვრისაგან ადამიანური პიროვნების გათავისუფლების განცხადებით — თავისთავად პროგრესული მოვლენა იყო გერმანული ბურჟუაზიის ემანსიპაციის გზაზე, მაგრამ ეს ინდივიდუალიზმი მაშინ შეიძენდა ჰეშმარიტ ძალას, თუკი იგი ორგანულად დაუკავშირდებოდა ბურგერულ-ინტელექტუალურ, გლეხურ და პლებეურ ფენებს.

გერმანული ბურჟუაზიის სრული პოლიტიკური უუფლებობის, ასთი მისწრების ბუნდოვანებისა და ნაკლებად განვითარებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა პირობებში, გერმანული სათავადოების შეზღუდულ მასშტაბებში ბურჟუათა ყოველგვარი ინდივიდუალისტური მისწრაფებები განწირული იყო ცხოვრებაში რეალური განხორციელებლობისათვის. გერმანული ბურჟუაზია გრძნობს, რომ მისი არსებობა თანდათან ძნელდება ფეოდალურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ჩარჩოებში და ამიტომ თეორიულად წინა პლანზე წამოსწევს ამ ურთიერთობათა განადგურების ამოცანას, როგორც ისტორიულ აუცილებლობას, მაგრამ ამასთანავე იგი ჯერ კიდევ არაა მომწიფებული იმისათვის, რომ ეს ამოცანა გადაჭრას პრაქტიკულად, რევოლუციური გზით.

იდეოლოგიურ საკითხებში სუბიექტის აქტიური როლის ხაზგასმა საერთოდ, დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენდა გერმანული თეორიული აზროვნებისათვის, კერძოდ კი გერმანული ფილოსოფიისათვის მე-18 საუკუნეში.

სწორედ შტურმის თეორიაში, ჭის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში ჩნდება არსებულის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის სახით ინდივიდუალიზმი — პიროვნება სამყაროს ცენტრში თავის გრძნობებითა და ვნებებით. შტურმერებისათვის ბუნების უმაღლესი აზრი და შინაარსია ცალკეული ადამიანის ხასიათის მოლეკარება და ვნებიანი გამოვლინებები. პიროვნების კულტი და ინდივიდუალიზმი გამსჭვალავს შტურმერთა ესთეტიკას. „შტურმი“ განმათავისუფლებელი მოძრაობის თანდათანობითი განვითარების მწვერვალია, რომელიც ინდივიდუალიზმში გამოიხატება. „მე ვარ საკუთარი თავისათვის ყველაფერი... მე ყველაფერს შევიცნობ მხოლოდ საკუთარი თავის მეშვეობით!“ — ახალგაზრდა შტურმერი გოეთეს ეს სიტყვები სტატიაში „შესქსპირის დღისადმი“ — ახასიათებს მთელი თაობის განწყობილებას მე-18 საუკუნის 70-იან წლებში.

ამ განწყობილების საფუძველი კვლავ „შტურმის“ მსოფლმხედველობის იმ დებულებებში უნდა ვეძებოთ, სადაც ადამიანი თავისი მოღვაწეობით სამყაროს ცენტრში დგება, სადაც ხელოვანი თავისი შემოქმედებით ღმერთს უტოლდება, სადაც გრძნობა, ვნება, ფანტაზია არის ხელოვნების მამოძრავებელი წყარო. რ. პაიმი მიუთითებს ახალგაზრდა ჰერდერის დაუმთავრებელ შრომაზე, რომელიც მან 1763 წელს ბერნის პატრიოტული საზოგადოების მიერ გამოცხადებული კონკურსისათვის შეთხზა თემაზე: „როგორ შეიძლება ფილოსოფიური ჰეშმარიტება სასარგებლო გახდეს ხალხისათვის“, აქ ჩამოყალიბებული აზრი, — სადაც აშკარაა ახალგაზრდა სტუდენტზე კანტის ზეგავლენა, იქცევა შემდგომში ჰერდერისა და შტურმერების მთელი შე-

ჰოქმედებისა და მოღვაწეობის დევიზად: „თუ ფილოსოფიას სურს სასარგებლო იყოს ადამიანისათვის, მან ადამიანი უნდა აქციოს თავის ცენტრალურ პრობლემად". აქ ჰერდერი მოიგონებს სოკრატეს, რომელმაც პირველმა ჩამოიყვანა „ფილოსოფია ცადან". ჰერდერის აზრით, ფილოსოფია, რომელსაც ხალხის სამსახური სურს, ხალხს უნდა აყენებდეს თავისი პრობლემების ცენტრში, თუნდაც ამისათვის საჭირო გახდეს პოზიციის რადიკალური შეცვლა, სამაგიეროდ ნაყოფიერი შესაძლებლობები გადაეშლება მის წინაშე, როდესაც მთელი ფილოსოფია ანტროპოლოგიად იქცევა[1].

შტურმერულ ესთეტიკაში აშკარად იგრძნობა, როგორ მიისწრაფვის ახალგაზრდა თაობა პიროვნული თავისუფლების მაქსიმალებს უსაზღვრო გაფართოებისაკენ, როგორ ათავისუფლებს იგი ადამიანურ სურვილებსა და ვნებებს ბორკილებისაგან, თანდათან როგორ ამკვიდრებს სრულიად ახალ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი. ადამიანი არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მიზნის მიღწევის საშუალება. იგი თავადაა ეს მიზანი, — აღნიშნავდა ჰერდერი. ჰემსტერსიუისათვის ადამიანური პიროვნების ძალა და მისი უფლება ერთი და იგივეა.

ადამიანის, როგორც ღმერთის მსგავსი არსების გაგება შტურმერთა ესთეტიკაში ჰამანისა და ლაფატერის ვოსაზრებებიდან იღებს სათავეს. ჰამანი თავის ცნობილ შრომაში „Aesthetica in nuce", აღნიშნავს, რომ ღმერთმა დააგვირგვინა თავისი დიდება ადამიანის ოსტატურად შექმნით, ღმერთის მიერ შექმნილ ადამიანს „ღვთაებრივი სახე" აქვს „Er schuf den Menschen in göttlicher Gestallt"[2]. ფაქტობრივად, ჰამანის ეს თეზისები ლაიბნიცის მონოდოლოგიის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ჰამანი თავის თეორიულ შეხედულებებში მიისწრაფვის დაასაბუთოს ადამიანისა და ღმერთის, შემოქმედებითი სუბიექტისა და ღმერთის ანალოგია. ჰამანი ცდილობს, გაათავისუფლოს ადამიანი ზღუდეებისა და ჩარჩოებისაგან, მისი აზრით, მხოლოდ შემოქმედებითი მოღვაწეობა აახლოვებს ადამიანს ღმერთთან და შემოქმედებითი აქტიურობით შეიძლება ადამიანმა თავისი ნამდვილი არსი რეალობად აქციოს. („...der Mensch ahmte nur das Schaffen Gottes nach. und Gottes Schaffen ist Kunst"). ასე გადაიზრდება შტურმერულ ესთეტიკაში პიროვნების პრობლემა შემოქმედი პიროვნების უმნიშვნელოვანეს პრობლემად.

შემოქმედი — სუბიექტის ჰამანისეული გაგება ორიენტაციას

---

[1] Herder, Suphan... Bd. XXXII. S. 61.

[2] Hamann I. G.—Sämmtliche Werke. Hrsg. von I. Nadler. Wien, 1951. Bd. II. S. 198.

იღებს ადამიანის სიდიადის („Majestät") შეგნებაზე. შეჰოქმედ-უახლოვდება ღმერთს და არის თავისი დროის სულიერი წინამძღო-ლი — („der geistige Führer seiner Zeit"). ჰამანი თავის შრომაში აღწერს სამოთხეს, რომ დაასაბუთოს ადამიანის გატოლება ღმერთთან. მისი აზრით, ადამიანის პირველი საქმიანობა სამოთხეში იყო ხელოვ-ნება. მისი ენა იყო პოეზია და სიმღერა, მისი ხელწერა — კი შეატერობა. ადამიანი ქმნიდა ღმერთის მსგავსად. „ღმერთის შემოქ-მედება არის ხელოვნება" — („Gottes Schaffen ist Kunst").

ლაფატერის აზრით, ის რაც პიროვნებაში, სუბიექტშია განსხეულე-ბული, გაცილებით მეტია იმაზე, რაც არის მთელს სამყაროში და თუ ეს, ადამიანური პიროვნების შინაგანი შინაარსი, არ არის ღვთაებრი-ვი, მაშინ საერთოდ არაფერია ღვთაებრივი. „ადამიანი მთელი ბუნე-ბაა" — ლაფატერის აზრით. იგი თვლის, რომ სპინოზას ღმერთი და ქრისტეს ღმერთი შეერთებულია ყოველ ადამიანში, მთელი სამყარო არის მხოლოდ ადამიანის ასახვა და თვით ღმერთიც არის ჩვენი ინ-დივიდუალობის აბსტრაქცია.

ლენცი თავის თეორიულ შრომებში „ჩვენი სულის ბუნების შესა-ხებ" და „ჩემი ჰეშმარიტი ფსიქოლოგია" განსაკუთრებით გამოჰყოფ-და პიროვნებისა და მისი უფლებების საკითხს. ადამიანის სული, მისი აზრით, ძიებაწრაფვის დამოუკიდებლობისაკენ. თავისუფლება მან უნდა გამოიყენოს ბუნებისაგან ბოცემული უნარის გასავითარებლად. მით უფრო მაღალი, ძლიერი და კეთილშობილნი ვხდებით, რამდენა-დაც ადამიანები — „გმირები" და „ნახევარადღმერთები" — უახლოვ-დებიან ღვთაებას და მისი ღირსნი ხდებიან. ადამიანის მთელი ძალე-ბი უნდა მიემართებოდეს მისი სულის სრულყოფისაკენ. „სულის და სხეულის მოქმედება" („tätig mit Geist und Leib") არის ადამიანის მთავარი დანიშნულება. ხელნაწერში „Meine Lebensregeln", რომე-ლიც მ. როზანოვის აზრით 1771-73 წლებს ეკუთვნის, ლენცი თავგა-მოდებით იცავს ინდივიდუუმის უფლებებს. ხოლო რეცენზიაში გოე-თეს „გოეც ფონ ბერლიხინგენის" შესახებ" ლაპარაკობს ღმერთისად-მი მიბაძვაზე შეჰოქმედებითს პროცესში.[1]

ჰერდერისათვის ადამიანი არის „საკუთარი თავის ღმერთი დედა-მიწაზე." ჰერდერი დედამიწაზე ამკვიდრებს ადამიანს, რომ მან აქ იბატონოს, შეიცნოს, დატკბეს. ჰერდერის ესთეტიკური ფენომენო-ლოგია გამუდმებით უბრუნდება თავის ამოსავალ წერტილს — ადა-მიანს და მის შეცნობას. მისი ინტერესიც ჰემსტერჰიუსის ფილოსო-

[1] Lenz I. M. R.—Gesammelte Schriften. Hrsg. von F. Blei. München, 1910. Bd. IV. S. 224.

ფილოსოფიაში გარკვეულ წილად ადამიანის „შინაგანი გრძნობისა“ და პიროვნების ადამიანური უფლების ასპექტებით იყო გაპირობებული. ჰ. ლენდლერი შენიშნავს, რომ როგორც სპინოზასთან, ასევე ჰერდერსა და გოეთესთან იგი პოზიტიურად იხსნება ადამიანში, სპინოზას ღვთაებრივი ბუნებისაგან გოეთესა და ჰერდერთან იბადება ღვთაებრივი ადამიანი. თუ სპინოზას ფილოსოფიაში ბუნება არის მოქცეული ცენტრში, ხოლო ადამიანი მხოლოდ ჭვრეტს მას, გოეთესა და ჰერდერის მსოფლმხედველობაში, სწორედ ადამიანია ცენტრში.[1]

ინდივიდუალიზმის ფასეულობა შტურმერებთან იზომება ცხოვრებისეული დაძაბულობით, განცდის განსაკუთრებულობით, გენიოსის ძალით, მაგრამ როგორი უკიდურესი არ უნდა გახდეს ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტურობის გამოვლინება შტურმერულ ესთეტიკურ აზროვნებაში, იგი (პიროვნება, სუბიექტი, ადამიანი, შემოქმედი) ყოველთვის და მუდამ რჩება ამ სამყაროში, მიწაზე, განსხვავებით იენის წრის რომანტიკოსთა თეორიული მოსაზრებებიდან, სადაც პიროვნების სწრაფვის სფერო ტრანსცენდენტურია.

გენიალური პიროვნების, გენიალური შემოქმედის საკითხი ყოველთვის მრავალრიცხოვანი გამოკვლევების საგანი იყო. თავდაპირველი მნიშვნელობით ცნება „გენიოსი“, „გენია“ გულისხმობდა დემონს ან დემონურ არსებას, ისევ მსგავსად, რასაც სოკრატემ „შინაგანი ხმა“ უწოდა. მე-16 საუკუნიდან როცა დემონებისადმი რწმენის გაფანტვა იწყება, ვრცელდება „გენიოსის“ ცნების ახალი გაგება. იგი ხდება სინონიმი სიტყვისა „ingenium“ და უერთდება ალმაფრუნის პლატონურ თეორიას. ამ ორის იდეის შეერთება მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მე-18 საუკუნის ესთეტიკის თეორიაში. გენიალური შემოქმედის საკითხი ინტერესებს ჰუმანიტებს, ბაროკოს პოეტიკას, განმანათლებლობას. განსაკუთრებით აქტიურად იწყება დისკუსიები 1750 წლიდან. მე-18 საუკუნეში „გენიოსი“ უკვე აღნიშნავს, არა მხოლოდ ადამიანს განსაკუთრებულ პოეტურ, შემოქმედებით ნიჭიერებას, — „გენიოსის“ გააზრება ხდება უკვე როგორც ადამიანის შინაგანი ნიშნის. მკვლევარ ი. შნაიდერის აზრით, გენიოსი ხდება ეპოქის „Schlagwort“[2]. მე-18 საუკუნის ისგლისში „გენიალობის“ ცნება უკვე გამოყენებულია კლასიციზმისა და მისი ესთეტიკური კანონების წინააღმდეგ საბრძოლველად, ხდება ხელოვნების რაციონალური წესებისა და „ღვთაებრივი ალმაფრენის“ დაპირისპირება. წინარომან-

[1] Lendler H.—Das Problem des Spinozismus im Schaffen. Goethes und Herders. Weimar, 1960. S. 139.

[2] Schneider F. I.—Die deutsche Dichtung der Geniezeit 1750—1800. Stuttgart. 1952. S. 17.

ტიული პერიოდისათვის დამახასიათებელი ეს ირაციონალისტური ელემენტები განსაკუთრებული ძალით გამოჩნდა იუნგის შრომაში „ორიგინალური თხზვის შესახებ“, რომელიც უდიდეს გავლენას ახდენს „ქარიშხლისა და შტურმის“ ესთეტიკის ფორმირებაზე.

„გენიოსის“ შესახებ თეორიის წარმოშობასთანავე გამოჩნდა ცხადი წინააღმდეგობა, რომ შემოქმედებითი გენიის იდეა შეუთავსებელია საერთოდ რაიმე თეორიასთან. ალმაფრენის თეორია ძირშივე უპირისპირდებოდა წესებისადმი დამორჩილების დებულებას. ამ პროცესში თავისი კულმინაციური გამოხატულება ჰპოვა კანტის იმ განმარტებაში, რომ გენიოსი ის ტალანტია, რომელის მეოხებითაც ბუნება კარნახობს ხელოვნებას კანონებს.

შტურმერები ეყრდნობიან ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში ჩამოყალიბებულ წარმოდგენებს „გენიოსის“ შესახებ და თავის მხრივ ავითარებენ მას ისე, როგორც ეს მათი ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს შეეფერებოდა.

თავისუფალი გენიოსის კულტი შტურმერების ესთეტიკაში — ეს იყო ძლიერი, თავისუფალი ადამიანის კულტი, რომელსაც უნარი ექნებოდა შოქმედებისა. წინამძღოლად ქცეული. ეს იყო ინდივიდუალიზმის უკიდურესი გამოხატულება იმ ფორმით, რომლის მსგავსი აქამდე ლიტერატურის ისტორიას არ ახსოვდა. შტურმერებმა ფაქტობრივად ყველა პრობლემა დაუკავშირეს უშუალო ბუნებისა და ბუნებრიობის ადამიანურ გამოხატულებას — ძლიერ პიროვნებს, გენიალურ არსებას.

გოეთე აღნიშნავდა, რომ ჰიმნი „Veni, spiritus creator“ არსებითად მიმართული იყო არა ღმერთის, არამედ ადამიანური გენიოსისადმი და ამიტომ აღელვებდა იგი ყოველ ძლიერ, შემოქმედებითი ბუნების მქონე ადამიანს. ი. ვოლკოვი თვლის, რომ გენიალურ პიროვნებაზე შტურმერთა ყურადღების გამახვილება ისტორიულად გამოხატავდა გერმანიაში განმანათლებლური მოძრაობის საერთო სოციალურ-პოლიტიკურ სისუსტეს, მაგრამ ესთეტიკური პოზიციებიდან ადამიანის ინდივიდუალური ღირებულებების ხაზგასმა იყო სერიოზული ნაბიჯი წინ რაციონალისტური განმანათლებლობის ესთეტიკურ-მხატვრულ პოზიციებთან შედარებით. ეს იყო აუცილებელი წინაპირობა მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანური ხასიათების, — როგორც საზოგადოებრივ-ისტორიული განვითარების პროდუქტის, კონკრეტულ-ისტორიული წარმოსახვისათვის. შტურმერებისათვის გენიოსი არის ბუნების უმაღლესი ჯილდო. მისი გაცოცხლებული ძალების უშუალო ყოფიერება.

„ქარიშხლისა და შტურმის“ ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ გენიოსის კულტში აშკარად მოჩანს მისი დადებითი და უარყოფითი

შხარეები: „გენიოსის ბუნებრივი შემოქმედება, რომელიც არ ემორჩილება ხელოვნების ფორმალურ წესებს, უპირისპირდება კლასიცისტების მკაცრ რაციონალიზმს. ობიექტურად ეს მღელვარე პროტესტი ესთეტიკური ნორმების წინააღმდეგ ასახავდა ფეოდალიზმის წყობილების და აბსოლუტისტური კანონების წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილს ადამიანური პიროვნების გასათავისუფლებლად. მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში შტურმერთა მიერ გენიოსის როლის გადაჭარბებული შეფასება გზას უხსნიდა სრულ შემოქმედებითს თავისუფლებას ხელოვნებაში და აქაც შტურმერთა ამბოხებული ინდივიდუალიზმი მეღავნდებოდა. გენიოსის თავისუფლების გაგება მისი აბსოლუტური შეუზღუდველობის სახით — ზოგიერთი შტურმერისათვის ცხოვრებაში ნიშნავდა, რომ გენიალობა ყველაფერზე მაღლა დგას და გენიოსი არავითარი წესითა და კანონით არ იზღუდება. იქმნებოდა წინააღმდეგობა, რადგან შემოქმედი გენიოსის იდეა, რომელიც საფუძვლად დაედო შტურმერთა ესთეტიკას, შეუთავსებელი იყო რაიმე სისტემურ თეორიასთან. ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მომენტი — აღმაფრენა და შემოქმედებითი კანონები. ასე უკიდურესად გაგებული ცნება გენიალობისა იქცა შტურმერთა დიდი წინამორბედის მ. ე. ლესინგის კრიტიკის ობიექტად „ჰამბურგის დრამატურგიის“ 96-ე წერილში.

„ქარ-შხლისა და შტეგის“ ესთეტიკის თეორეტიკოსები ჰერდერი, გოეთე, ლენცი სრულიადაც არ წყვეტენ მარტივად ამ საკითხს და არ არიან ერთმნიშვნელოვნად მომხრე გენიოსის აბსოლუტური თავისუფლებისა შემოქმედებითი პროცესში. მათ (განსაკუთრებით კი ჰერდერის) წინაშე დგება საკითხები: უნდა უწევდეს თუ არა გენიოსი ანგარიშს რაიმე რაციონალისტურ ჩარჩოებს, უნდა იყოს თუ არა ნაწარმოები რაღაც განსაზღვრული სახით აგებული, უნდა ჰქონდეს თუ არა მას გარკვეული ფორმა. ამ საკითხების გადასაწყვეტად შტურმერებს რამდენიმე წყარო გააჩნიათ. ესაა იუნგის, ჰემსტერჰუისის და საკუთრივ გერმანიაში კანტისა და ჰამანის მოსაზრებები.

„გენიოსის“ ცნება გერმანულ ესთეტიკაში პირველად ბაუმგარტენთან ჩნდება, შემდეგ ზულცერთან, გერსტენბერგთან, მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესო ინტერპრეტაციას იგი კანტის შეხედულებებში იძენს. კანტის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ მასალებში, რომლებიც 1770—1780 წლებში არის შექმნილი, ჩამოყალიბებულია მოსაზრებები გენიოსისა და საერთოდ მხატვრული შემოქმედების შესახებ. კანტისათვის „სული“ ესთეტიკური მნიშვნელობით არის ის პრინციპი, რომლის მეოხებითაც ხდება მხატვრული ნაწარმოების გაცოცხლება. ის, რასაც ჩვენი (ადამიანური) სულიერი ძალები მოძრაობაში მოჰყავს, წარმოშობს თამაშის განწყობას. გენიალობა

არის ის, რისი შესწავლაც არ შეიძლება. კანტის აზრით, შემოქმედება ხელოვნების გარეშე არის შრომა. გენიალობას სჭირდება აღმაფრენა. გენიოსის ჭეშმარიტი შემოქმედების სფერო არის პოეზია, რომელიც წარმოუდგენელია გენიალობის გარეშე. გენიოსი დგას წესებს მღმა, იგი თავად ქმნის წესებს. გენიოსს პოეზიაში გააჩნდა სული და გრძნობა. გენიალობა პოეზიაში განისაზღვრება იდეათა ორიგინალობით. გრძნობიერება, მსჯელობის უნარი, სული, გემოვნება — არის გენიოსის დამახასიათებელი ნიშნები. მათი შეცნობა წესების დახმარებით შეუძლებელია. გენიოსი თავის შემოქმედებაში ბუნებას განიხილავს როგორც პირველსაწყისს, მაგრამ მისი გაცოცხლების კანონებს, როგორც აუცილებელი პირობას, იგი იღებს ადამიანისაგან და მათი შესატყვისობით ქმნის ახალ ქმნილებას, რომელსაც, თავის მხრივ, საკუთარი კანონები გააჩნია. „გენიოსის“ პროდუქტი ე. ი. მხატვრული ნაწარმოები, ისეთი გზით წარმოიშობა, რომელიც გონებისათვის შეუცნობადია. კანტი არ ეთანხმება ინგლისელ ესთეტიკოსს ჯერარდს, რომელმაც ნაშრომში „ცდა გენიოსზე“ განავითარა აზრი, რომ გენიალობა არის სულის განსაკუთრებული ძალა.

ვ. ასმუსი მიუთითებს, რომ კანტისათვის ხელოვნება შესაძლებელია, როგორც მხოლოდ „გენიოსის“ პროდუქტი, გენიოსი უდრის შემოქმედს[1]. კანტის თვალსაზრისით, გენიოსი არ არის გონებრივი და შემეცნებითი ნიჭიერების ხარისხი. ეს არის განსაკუთრებული, სპეციფიკური ტიპი შემოქმედებითი ნიჭიერებისა ხელოვნებაში. კანტის „გენიოსი“ კი არ ამაღლებს ამ ტიპის ადამიანებს დანარჩენებზე, არამედ განასხვავებს სულიერი ორგანიზაციის ერთ სახეს მეორისაგან. გენიოსი კანტისათვის არის სანიმუშო ორიგინალურობა მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. გენიოსის არსებობის აუცილებლობა კანტს გამოჰყავს თვით ნატიფი ხელოვნების ბუნებიდან: თავად ბუნება აძლევს მიმართულებას შემოქმედის უნარს და ასე მიეცემა წესები ხელოვნებას. მხოლოდ ამ აზრით არის კანტისათვის ხელოვნება „გენიოსის“ პროდუქტი, გენიოსი ორიგინალურობით ხასიათდება. იგი არ ქმნის იმას, რისი შესწავლაც შეიძლება რაიმე წესის მიხედვით, გენიოსი ქმნის მხოლოდ იმას, რისთვისაც არ შეიძლება არსებობდეს რაღაც განსაზღვრული კანონები. ამიტომაა ორიგინალურობა მისი პირველი თვისება. გენიოსი გამოირჩევა სანიმუშო ორიგინალურობით. მისი ქმნილებები არ წარმოიშობიან რაიმეს მიბაძვის საფუძველზე, ისინი თავად უნდა გახდნენ მისაბაძი ნიმუშები სხვებისთვის. გენი-

[1] Асмус В. Ф.—И. Кант о «Гении» в художественном творчестве. В кн.: Из истории эстетической мысли нового времени. М., 1950. Из-во АН СССР. С. 30—31.

შხარეები: „გენიოსის ბუნებრივი შემოქმედება, რომელიც არ ემორჩილება ხელოვნების ფორმალურ წესებს, უპირისპირდება კლასიცისტების მკაცრ რაციონალიზმს. ობიექტურად ეს მღელვარე პროტესტი ესთეტიკური ნორმების წინააღმდეგ ასახავდა ფეოდალიზმის წყობილების და აბსოლუტისტური კანონების წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილს ადამიანური პიროვნების გასათავისუფლებლად. მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში შტურმერთა მიერ გენიოსის როლის გადაჭარბებული შეფასება გზას უხსნიდა სრულ შემოქმედებითს თავისუფლებას ხელოვნებაში და აქაც შტურმერთა ამბოხებული ინდივიდუალიზმი მეღავნდებოდა. გენიოსის თავისუფლების გაგება მისი აბსოლუტური შეუზღუდველობის სახით — ზოგიერთი შტურმერისათვის ძალიან ხშირად შემოქმედებაში ნიშნავდა, რომ გენიალობა ყველაფერზე მაღლა დგას და გენიოსი არავითარი წესითა და კანონით არ იზღუდება. იქმნებოდა წინააღმდეგობა, რადგან შემოქმედი გენიოსის იდეა, რომელიც საფუძვლად დაედო შტურმერთა ესთეტიკას, შეუთავსებელი იყო რაიმე სისტემურ თეორიასთან. ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მომენტი — აღმაფრენა და შემოქმედებითი კანონები. ასე უკიდურესად გაგებული ცნება გენიალობისა იქცა შტურმერთა დიდი წინამორბედის მ. ე. ლესინგის კრიტიკის ობიექტად „ჰამბურგის დრამატურგიის“ 96-ე წერილში.

„ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკის თეორეტიკოსები ჰერდერი, გოეთე, ლენცი სრულიადაც არ წყვეტენ მარტივად ამ საკითხს და არ არიან ერთმნიშვნელოვნად მომხრე გენიოსის აბსოლუტური თავისუფლებისა შემოქმედებითი პროცესში. მათ (განსაკუთრებით კი ჰერდერის) წინაშე დგება საკითხები: უნდა უწევდეს თუ არა გენიოსი-ნგარიშს რაიმე რაციონალისტურ ჩარჩოებს, უნდა იყოს თუ არა ნაწარმოები რაღაც განსაზღვრული სახით აგებული, უნდა ჰქონდეს თუ არა მას გარკვეული ფორმა. ამ საკითხების გადასაწყვეტად შტურმერებს რამდენიმე წყარო გააჩნიათ. ესაა იუნგის, ჰემსტერჰუისის და საკუთრივ გერმანიაში კანტისა და ჰამანის მოსაზრებები.

„გენიოსის“ ცნება გერმანულ ესთეტიკაში პირველად ბაუმგარტენთან ჩნდება, შემდეგ ზულცერთან, გერსტენბერგთან, მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესო ინტერპრეტაციას იგი კანტის შეხედულებებში იძენს. კანტის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ მასალებში, რომლებიც 1770—1780 წლებში არის შექმნილი, ჩამოყალიბებულია მოსაზრებები გენიოსისა და საერთოდ მხატვრული შემოქმედების შესახებ. კანტისათვის „სული“ ესთეტიკური მნიშვნელობით არის ის პრინციპი, რომლის მეოხებითაც ხდება მხატვრული ნაწარმოების გაცოცხლება. ის, რასაც ჩვენი (ადამიანური) სულიერი ძალები მოძრაობაში მოჰყავს, წარმოშობს თამაშის განწყობას. გენიალობა

არის ის, რისი შესწავლაც არ შეიძლება. კანტის აზრით, შემოქმედება ცენიალობის გარეშე არის შრომა. გენიალობას სჭირდება აღმაფრენა. გენიოსის ჭეშმარიტი შემოქმედების სფერო არის პოეზია, რომელიც წარმოუდგენელია გენიალობის გარეშე. გენიოსი დგას წესებს მღლა, იგი თავად ქმნის წესებს. გენიოსს პოეზიაში გააჩენებს სული და გრძნობა. გენიალობა პოეზიაში განისაზღვრება იდეათა ორიგინალობით. გრძნობიერება, მსჯელობის უნარი, სული, გემოვნება — არის გენიოსის დამახასიათებელი ნიშნები. მათი შეცნობა წესების დახმარებით შეუძლებელია. გენიოსი თავის შემოქმედებაში ბუნებას განიხილავს როგორც პირველსაწყისს, მაგრამ მისი გაცოცხლების კანონებს, როგორც აუცილებელი პირობას, იგი იღებს ადამიანისაგან და მათი შესატყვისობით ქმნის ახალ ქმნილებას, რომელსაც, თავის მხრივ, საკუთარი კანონები გააჩნია. „გენიოსის“ პროდუქტი ე. ი. მხატვრული ნაწარმოები, ისეთი გზით წარმოიშობა, რომელიც გონებისათვის შეუცნობადია. კანტი არ ეთანხმება ინგლისელ ესთეტიკოსს ჯერარდს, რომელმაც ნაშრომში „ცდა გენიოსზე“ განავითარა აზრი, რომ გენიალობა არის სულის განსაკუთრებული ძალა.

ვ. ასმუსი მიუთითებს, რომ კანტისათვის ხელოვნება შესაძლებელია, როგორც მხოლოდ „გენიოსის“ პროდუქტი, გენიოსი უდრის შემოქმედს[1]. კანტის თვალსაზრისით, გენიოსი არ არის გონებრივი და შემეცნებითი ნიჭიერების ხარისხი. ეს არის განსაკუთრებული, სპეციფიკური ტიპი შემოქმედებითი ნიჭიერებისა ხელოვნებაში. კანტის „გენიოსი“ კი არ ამაღლებს ამ ტიპის ადამიანებს დანარჩენებზე, არამედ განასხვავებს სულიერი ორგანიზაციის ერთ სახეს მეორისაგან. გენიოსი კანტისათვის არის სანიმუშო ორიგინალურობა მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში. გენიოსის არსებობის აუცილებლობა კანტს გამოჰყავს თვით ნატიფი ხელოვნების ბუნებიდან: თავად ბუნება აძლევს მიმართულებას შემოქმედის უნარს და ასე მიეცემა წესები ხელოვნებას. მხოლოდ ამ აზრით არის კანტისათვის ხელოვნება „გენიოსის“ პროდუქტი, გენიოსი ორიგინალურობით ხასიათდება. იგი არ ქმნის იმას, რისი შესწავლაც შეიძლება რაიმე წესის მიხედვით, გენიოსი ქმნის მხოლოდ იმას, რისთვისაც არ შეიძლება არსებობდეს რაღაც განსაზღვრული კანონები. ამიტომაა ორიგინალურობა მისი პირველი თვისება. გენიოსი გამოირჩევა სანიმუშო ორიგინალურობით. ნიჭიერი ქმნილებები არ წარმოიშობიან რაიმეს მიბაძვის საფუძველზე, ისინი თავად უნდა გახდნენ მისაბაძი ნიმუშები სხვებისთვის. გენი-

[1] Асмус В. Ф.—И. Кант о «Гении» в художественном творчестве. В кн.: Из истории эстетической мысли нового времени. М., 1959. Из-во АН СССР. С. 30—31.

ნიალობის სფეროში შედის, მიუწვდომელია. ლაფატერის აზრით, იქ არის გენიოსი, სადაც არის ქმედება, ძალა, მოღვაწეობა, აზრი, შეგრძნება — ის თვისებები, რომლებიც ადამიანს შესწავლილი არა აქვს და არც მათი სწავლება შეიძლება. ლაფატერისათვის ქრისტე არის „Genie par excellence". „Das Genie ist ein Mensch gewordener Jott neben Cristus". გერსტენბერგისათვის სადაც გენიოსია — იქაა გამონაგონი, სიახლე და ორიგინალურობა.

გენიოსის პრობლემისადმი მანამდე არსებული ემპირიული და ფსიქოლოგიური ინტერესი ჰამანთან და ლაფატერთან ჰქრება და იგი ძირითადად რელიგიური პოზიციებიდან განიხილება. რ. უნგერი თავის ნაშრომში „Hamann und die Aufklärung" აჩვენებს, როგორ ამოიზრდება ჰამანის ესთეტიკა მისი რელიგიურ-სიმბოლური სამყაროდან და რა ღრმა სულიერი საფუძველი აქვს მას. ჰამანთან პირველად ხდება გენიოსის გაგების სრული შეცვლა. მისთვის გენიოსი აღარაა „Ingenium". არამედ არის „გენიის უშუალო გამოცხადება" („die Unmittelbare Offenbarung eines Genius") ჰამანი, როგორც იუნგი, გენიოსში ხედავს „ირაციონალურ სიდიადეს" და გახიხილავს მას როგორც ორიგინალური მუდმივი ახლადქმნადობის წყაროს. ჰამანი წინა პლანზე წამოსწევს შეუზღუდავ, ყველაფრისაგან თავისუფალ შემოქმედებით აღმაფრენას. მისი აზრით, არავითარ წესებს არ შეუძლია შეცვალოს ნიჭი, ტალანტი, გენიოსს შეუძლია წესებისა და კანონების დარღვევა, მან უნდა გამოძებნოს უკიდურესობათა შეერთების საშუალება. გენიოსს აქვს დაკვირვების უნარით აღსავსე და წინასწარმეტყველური სული. ჰამანის აზრით, პროდუქტიულ გენიოსში ქმნის თავად ყოვლისშემძლე ღმერთი. გენიოსი ფლობს „სულის შინაგან ენერგიას", „წარმოსახვის ცოცხალ ძალას", მას აქვს „რწმენა, სიყვარული, იმედი". ჰამანისათვის „გენიალობის" მთავარი წყარო არის გონების და ნებისყოფის დამორჩილება სამყაროს გრძნობად-სტიქიური აღქმისადმი. მიუხედავად რელიგიურ-მისტიკური შეფერილობისა გენიოსი — შემოქმედს ჰამანისეულ გაგებაში მაინც იგრძნობა ამბოხების სული, „ტიტანური და პრომეთესეული განწყობილება". ვ. შტელმახერი აღნიშნავს, რომ ჰამანის გენიოსი ადამიანური მაისსაგან პრინციპულად არაა მოწყვეტილი: „იეროგლიფური ადამი" არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ შიფრს ელიტისათვის".[1] ჰამანისათვის მთავარია არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ მთელი კაცობრიობის „გაღმერთება". ასე ჩნდება მის ესთეტიკაში რადიკალურ-პლებეური ახ-

[1] Stellmacher W.—Grundfragen der Shakespeare—Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. in: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt. 1985. S. 135.

როვნების ელემენტები, თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ჰამანის მოძღვრება გენიოსზე ეყრდნობა შემოქმედისა და მისი ქმნილების ქრისტიანულ შეფასებას და პიეტისტურ შეხედულებებს.

ჰამანის იდეებით შთაგონებული ჰერდერი თავის საცოლეს კაროლინა ფლახსლანდს წერს: „მე მწამს, რომ ყოველ ადამიანს აქვს გენია, რომ ჩვენი სულის სიღრმეში არსებობს განსაზღვრული წინასწარმეტყველური ნიშნი, რომელიც წარმართავს ადამიანს... თუ ჩვენ ამ გენიას მივუყებით, იგი არასდროს მოგვატყუებს. იგი ისეთი სწრაფია, მისი მზერა ისე ნატიფი, ისე სულიერი, საჭიროა მისი გულწრფელი ნდობა და ყურადღება, მხოლოდ მგრძნობიარე სულს, რომელსაც აქვს შინაგანი სწმინდე და უბიწოება, შეუძლია მისი შეგრძნება". მკვლევარი რ. უხგერი ჰერდერის ამ მოსაზრებაზე მიუთითებს, რომ აქ გენიოსის ძალისადმი რწმენა უერთდება ეთიკური სრულყოფილების რწმენას, რასაც მეცნიერი ამ პერიოდის ჰერდერის რელიგიური ჩაღრმავებით ხსნის.[1] ამავე პერიოდში ჰერდერზე დიდ გავლენას ახდენს ჰამანის „ინსპირაციის" და სოკრატეს „დემონის" გაგება. ჰერდერის მსოფლმხედველობაში გენიოსის გაგება გამოდის მთელი მისი ფილოსოფიური სისტემიდან, სადაც ამოსავალი წერტილი არის გრძნობა. ამიტომ უკავშირდება ეს ცნება ინდივიდუალობას, რომელიც ჰერდერისათვის არის „ენებებისა და შეგრძნებებისაგან შექმნილი გენიოსი."[2] მკვლევარი კ. ფიშერი გაზვიადებულად და არც თუ სავსებით მართებულად წარმოადგენს ამ კონტექსტში ჰერდერის ირაციონალური ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბებაზე ლაიბნიცის „ბნელი წარმოდგენების" („dunkle Vorstellungen") გავლენას,[3] აშკარაა, რომ ჰერდერმა იცის თითქმის ყველა თეორია, რომელიც მანამდე გენიოსის შესახებ იყო შექმნილი. თავის შრომებში ჰერდერი ასახელებს იუნგს, ზულცერს, მენდელსონს, შეფსტბერის, კლოპშტოკს, რიდელს, ე. შლეგელს, ჰელვეციუსს, დიდროს, ბატიეს, დიდროს, ბაუმგარტენს და ა. შ. სისტემური და ლოგიკურად ჩამოყალიბებული მოსაზრება გენიოსის შესახებ ჰერდერს ცალკე აღებულ რომელიმე შრომაში არ მიუცია, ეს მოსაზრებები გაბნეულია მთელს მის ნაშრომებში. „მოგზაურობის დღიურში" იგი მიისწრაფვის, რომ შეიცნოს თავისი „Genius". აქ ჰერდერი განიხილავს თავის პედაგოგიურ და საერთოდ აღმზრდელობით ამოცანებს და აკავშირებს მათ

---

[1] Unger R.—Herder, Novalis, Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Di schten von Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt a./M. 1922. S. 10.

[2] Herder, Suphan... Bd. V. 1881. S. 502.

[3] Fischer K.—Leinbniz. Heidelberg. in: Geschichte der neueren Philosophie. 1902. Bd. 3. S. 68.

„გენიოსის“ საკითხთან, იგი აკრიტიკებს თავის საუკუნის მონურ სულს, ლაპარაკობს მორჩილ ქვეშევრდომებზე, რომლებიც თავიანთი ბატონების პოლიტიკას ექვემდებარებიან, რაც ადამიანის ბუნებისა და საერთოდ ბუნების კანონების საწინააღმდეგოა. გენიოსი ჰერდერისათვის არის ასეთ პირობებში ჩაფოყალიბებული ქვეშევრდომის ანტიპოდი. შემოქმედების ამ ეტაპზე „მოგზაურობის დღიურში“ ახალგაზრდა ჰერდერისათვის გენიოსი არ არის პოეტური, შემოქმედი გენიოსი, ან რაიმე გამონაკლისი მოვლენა, ეს არის ნორმალური, თავისი შესაძლებლობების მიხედვით განვითარებული ადამიანური ნატურა. ახალგაზრდა. არსებულის წინააღმდეგ აბობოქრებული ჰერდერი ცხოვრების კანახლებისათვის იბრძვის და იყენებს ტერმინს „გენიოსი“, რომელიც მის შემეცნებაში აერთიანებს ინდივიდუალურ და კოლექტურ ძალას. თავისი შესაძლებლობის მიხედვით განვითარებული ადამიანური ნატურა არის „გენიოსი“ ჰერდერისათვის მის „მოგზაურობის დღიურში“, სადაც იგი მოიხსენიება ავტორის პედაგოგიურ მიზნებთან და გეგმებთან კავშირში. ჩვენი თანადროული გერმანული ლიტერატურის დახასიათებისას ჰერდერი ყურადღებას მიაქცევს ახალ მოვლენებს ლიტერატურაში. „ძალაა“, „სენტიმენტალურ სიკეთეს“. ჰერდერი თვლის, რომ პიროვნების „გენიალურობა“ და ბუნების „უშუალობა“ ერთმანეთს უნდა შეერწყას.

1769 წელს ჰერდერი უკვე აყალიბებს თავის მოსაზრებას შემოქმედი პიროვნების ანალოგიის შესახებ ღმერთთან. ღმერთი თავად არის შემოქმედი, რომელიც ტკბება თავისი ქმნილებების ჭვრეტით. ადამიანი არის „პატარა ღმერთი დედამიწაზე“. პიროვნების გაღმერთების თემა უკვე უმნიშვნელოვანესია ჰერდერის მიერ „გენიოსის“ ცნების გაგებისათვის. ჰ. ვოლფი თვლის, რომ ჰერდერის „გენიოსის რელიგია“ ეყრდნობა „პლურალისტურ, დინამიურ პანთეიზმს“.[2] ღმერთი ჰერდერისათვის არის ცოცხალი, ისტორიაში რეალიზებული იმანენტური ძალა. ადამიანი თავად შეიძლება გახდეს ღმერთი, ღმერთი კი ეძებს ადამიანში „მარადიულს“. შრომაში „Fragmenten zu einer Archeologie des Morgenlandes“ ჰერდერი ადამიანს უტოლებს ღმერთს, მაგრამ ეს ღმერთი დედამიწაზე უნდა ცხოვრობდეს, აქ უნდა ფლობდეს ყველაფერს, ტკბებოდეს. „Der Mensch ist auf gewisser Weise sein eigner Gott auf der Erde... er ist Bild der Gottheit.“ — ჰერდერი ადამიანს მიმართავს: „Hier auf Erden ist dein Ursprung, dein Geburtsland, deine Wohnung, dein Königreich, dein Zweck, deine Bestimmung. Der

---

[1] Herder, Suphan... Bd. IV. 1878. S. 454.

[2] Wolff E.—Die Genielehre des jungen Herder. in: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt. 1985. S. 200.

Himmel ist der Palast Gottes, und über deinen Blicken zugewölbet; dein ist die Erde, die ist dir gegeben zu beherrschen, zu erfüllen, zu genilßen"[1].

ამავე შრომაში გვხვდება „ორიგინალური პიროვნების ანალოგია ღმერთთან, რომელიც ბაძავს ღმერთს, არის „მეორე შემოქმედი". ღმერთი თავადაა შემოქმედი, რომელიც ტკბება თავისი ნაწარმოების ჰარმონიით, ჰ. ვოლფი დაჟინებით უსვამს ხაზს მისტიკურ მომენტს ჰერდერის მიერ „გენიოსის" გაგებაში, რაც სრულად მიუღებლად მიგვაჩნია, რადგან, ჰერდერის აზრით, ადამიანი შეიძლება გახდეს ღმერთის მსგავსი თავისი შემოქმედებითი ძალის წყალობით.

1773 წელს შრომაში „გემოვნების შესახებ" ჰერდერი მიუთითებს, რომ გენიოსი არის ბუნებრივი ძალების ერთობლიობა. იგი ბუნებიდან მომდინარეობს („Genie ist eine Sammlung von Naturkräften, es kommt also auch aus den Händen der Natur"). ჰერდერისათვის გემოვნება გენიის გარეშე არის „Unding". ჰერდერისა და შტურმერებისათვის გენია არის ხელოვნების „Spiritus Sanktus". მისი უპირველესი ნიშანი არის უშუალობა, რომელიც უცვლელად გადადის რომანტიკოსთა მოსაზრებებში გენიოსის შესახებ. მკვლევარი ა. ნიველი შენიშნავს, რომ გენიოსის დეფინიცია ჰერდერის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპებზე იცვლება, ზუსტი და ერთნაირი არ არის. ამის მიზეზია ის, რომ საწყის ეტაპზე იგი განიცდის, ერთის მხრივ, შეფსტბერისა და იუნგის და მეორეს მხრივ, ბაუმგარტენისა და ზულცერის ზეგავლენას, როცა იგი დარწმუნებულია გენიოსის ღვთიურ წარმოშობაში[2].

1774 წელს ჰერდერი თავის შრომაში „ადამიანური სულის შეცნობისა და შეგრძნების შესახებ", აღნიშნავს, რომ პირველი გენიოსები იყვნენ მრავალმხრივნი და დაკავშირებულნი საზოგადოების ჩამოყალიბებასთან. ჰერდერი უკვე ლაპარაკობს „გენიოსზე", რომელიც თავად ქმნის საკუთარ თავს („sich selbst bildendes Genie"). ეს უკვე ახალი, მაღალი საფეხურია ჰერდერის მიერ გენიოსის ცნების გაგებაში, იგი უკან იტოვებს ჰამანის, იუნგის, შეფსტბერგის შეფასებებს, რაც განსაკუთრებით გამოიკვეთება მის შრომაში „ადამიანის სულის შეცნობისა და შეგრძნების შესახებ". ადამიანი უნდა გახდეს „დედამიწის ჰუმანიზებული ღმერთი". გენიოსის გაგება თანდათან უკავშირდება ადამიანურ ხასიათს. ხასიათი არის ცალკეული ადამიანის სპეციფიკური თავისებურება, რომელიც ღვთისაგან ბოძებული თავისებურებების ერთიანობისაგან შედგება. ჰერდერისათვის გენიოსი არის ბუნებ-

[1] Herder, Suphan.., Bd. IV. S. 64.
[2] Nivelle A.—Kunst und Dichtungstheorie zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin, 1960. S. 152—158.

რივი, ორიგინალური, ორგანული, ინტუიციურად და მაგიურად მოქმედი არსება. ხელოვნების ნიშუშის შექმნისას, ესთეტიკური წესებისა და კანონებისაგან თავისუფალი და ავტონომიური. „გენიოსი“ უკვე საყოველთაო-ადამიანური თვისებაა, ჰერდერისათვის გენიოსი უკვე არის მომავლის ადამიანი, აუცილებელი ისტორიული განვითარების პროდუქტი. გენიოსი, რომელიც მსოფლიო ისტორიას წარმოსახავს, არის ხელოვნებაში იგივე, რაც ღმერთი ბუნებაში. გენიოსი პანთეისტურ-სენსუალისტურადაა დაკავშირებული რეალურ სამყაროსთან. მხოლოდ მაშინ, როცა გონება უერთდება გენიას, მიიღწევა ის სწორი გამოყენება გენიალური ნიჭისა, რომელშიც ნატიფი გემოვნება მჟღავნდება. „გენიოსი ისევე თელემს ადამიანში, როგორც ხე კვირტში“.[1] — აღნიშნავს ჰერდერი ამავე შრომაში. ეს არის ჰერდერის ბიურგერულ-დემოკრატიული კონცეფცია, რომლის მიხედვით ყველა ადამიანი პოტენციურად ფლობს სინამდვილის ძაძლევის უნარს, ბუნება არც ისე უნაყოფოა გენიოსების წარმოქმნაში, როგორც ფიქრობენ: ყოველი ადამიანი, დაჯილდოებული კეთილშობილი, სასიცოცხლო ძალებით, არის გენიოსი — გენიოსი თავის ადგილას, თავის საქმეში. „Iedes Geschöpf von lebendigen Kräften ist Genie auf Seiner Stelle, zu seinem Werk“.[2] ჰერდერის ეს მოსაზრება შეიძლება ჩაითვალოს გერმანული ბიურგერული ემანსიპაციის უმაღლეს გამოხატულებად შტურმერთა ესთეტიკაში. სამართლიანად მიუთითებენ ე. ბრეგერი, პ. მიულერი, ვ. კრაუსი, რომ „გენიოსის“ შესახებ მოძღვრება „ქარიშხლისა და შტევრ“ ესთეტიკაში დემოკრატიულ ხასიათს იძენს. ჰერდერის მოსაზრებები გენიოსზე გერმანული ისტორიულ-ფილოსოფიური აზროვნების უმაღლესი წერტილია. გენიოსი ჰერდერისათვის მომავლის ადამიანია, იგი აუცილებელი ისტორიული განვითარების პროდუქტია. მასში ორი საწყისის ჰარმონია (შემეცნებისა და შეგრძნების) ნიშნავს თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობას. ჰერდერის გენიოსი პანთეისტურ-სენსუალისტურადაა დაკავშირებული რეალურ სამყაროსთან — სწორედ ეს განასხვავებს ჰერდერის „გენიოსის კონცეფციას“ რომანტიკული მოდელისაგან, რადგან ჰერდერის „გენიოსი“ არ სცილდება ბუნებრივის, ორიგინალურის ფარგლებს.

ჰერდერის თეორიაში გენიოსს ახასიათებს ორიგინალობა და ინდივიდუალობა. იგი ასევე განუყოფელია „ხასიათისაგან“. („Was in Absicht auf Seelenkräfte Genie heißt, ist in Absicht auf Willen und Empfindung — Charakter“), „ხასიათი“ კი, რაც გენიოსისათვის აუცილებელი კომპონენტია, არის ცალკეული ადამიანის სპეციფიკური თა-

---

[1] Herder, Suphan... Bd. VIII. S. 324.
[2] ebenda, s. 322.

ცისებურება, რომელიც ღვთისაგან ბოძებული თავისებურების ერთიანობისაგან გამომდინარეობს.

ინდივიდუალობა და გენიოსის კულტი შტურმერებისათვის ესთეტიკაში უკვე ნიშნავს ახალი ფორმების ძიებას, ცვლილებებს, მისწრაფებას მოძრაობისა და ქმნადობისაკენ, მაგრამ ამავე დროს გენიოსის კონცეფცია, რაც თავისუფლების ჰოთხოვნასთანაა დაკავშირებული, შტურმერთა ესთეტიკაში უპირისპირდება მათსავე ყოველდღიურ გამოცდილებას, ცხოვრებისეულ პრაქტიკას.

შტურმერებისათვის „გენიოსის" კულტი ორგანულადაა დაკავშირებული მგრძნობელობასა და ინდივიდუალიზმთან. ლენცი თავის „შენიშვნებში თეატრზე" მიუთითებს, რომ ბუნების ჰვრეტისას ადამიანი მიისწრაფვის, მთლიანად აღიქვას, მოიცვას იგი, „ჩაწვდეს ყველა არსების უღრმესს არსს, აღიქვას ერთი გრძნობით ყველა ნეტარება, რაც ბუნებაშია განფენილი", მაგრამ ეს შეუძლია მხოლოდ გენიოსს. ხელოვანი მიბაძავს ღმერთს შემოქმედებაში, ქმნადობაში. მისი შემოქმედებითი პროცესი არის განჭვრეტა, თვალის ახელა, წარმოსახვა. გენიოსი ანგელოზებისა და სულების მსგავსად ჩასწვდება საგანთა არსს მათი ჰვრეტის გზით. გენიოსი ყველაფერს ხედავს, ამჩნევს. მის ცოდნას ისეთივე ხარისხი, ოცულობა და სინათლე აქვს, როგორც ყველა გრძნობით ერთდროულად შეძენილ შემეცნებას, რაიმე განსაზღვრული აზრის ბოლომდე გამოთქმამდე იგი ქმნის მთლიან სურათს განსაზღვრული კოლორიტით, შუქ-ჩრდილებით.[1] ამრიგად, ლენცი პოეტური გენიოსის არსებით ნიშნად თვლის მის უნარს იმ მოვლენის არსში წვდომისა, რომელიც ახახვის საგანი ხდება. ლენცი ხაზს უსვამს გენიოსის მხატვრული რეაქციის ინტენსიურობას და სისწრაფეს, მის მხატვრულ წარმოსახვას, უნარს, რომ ნათლად წარმოიდგინოს მოვლენა და წარმოსახოს იგი კონკრეტულ-გრძნობად ფორმაში, მთლიანობაში, მეორეს მხრივ, ლენცის აზრით, პოეტური გენიოსის კონკრეტულობით და ობიექტურობით ახლავე შემოქმედებითი შემეცნება მუდამ არის სუბიექტური შემეცნება, რადგან იგი ატარებს, გამოხატავს ავტორის განსაზღვრულ მოსაზრებას. აქ ლენცი გამოთქვამს შტურმერთა ერთ მთავარ იდეას, რომ სუბიექტური შემეცნების გარეშე გენიოსი-შემოქმედი არ შეიძლება არსებობდეს.

ლენცის მიერ გენიოსის განსაზღვრა, ფაქტობრივად, ემთხვევა ჰერდერის საერთო პოზიციას პოეზიისა და პოეტური შემოქმედების არსის განსაზღვრაში. ლენცისათვის ისევე, როგორც ჰერდერისათვის, გენიოსი ბევრად აღემატება ფილოსოფოსს. ლენცი ასევე მიუთითებს

[1] Lenz I. M. R.—Gesammelte Schriften. Hrsg. von F. Blei. München, 1909. Bd. I. S. 229—230.

შემოქმედის ანალოგიაზე ღმერთთან, რითაც სურს ხაზი გაუსვას ხელოვნების დიდ შემოქმედებით ძალას. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ლენცთან არ იგრძნობა ის ძლიერი პანთეისტური სული, რომელიც საერთოდ სუფევს გოეთესა და ჰერდერის მსოფლმხედველობაში და, ასევე, გენიოსის გაგებაშიაც.

ლენცის თეორიაში შემოქმედი გენიოსი ძალა ისაა, რომ იგი უახლოვდება ღვთაებრიულს და ფლობს ორ უძლიერეს იარაღს — გრძნობასა და ფანტაზიას.

ლენცი, როგორც ადრეული რომანტიზმის „ენთუზიაზმის“ იდეის წინამორბედი ჩნდება ჰ. კინდერმანის შრომებში. ასეთივე პოზიციას იჭერს ლ. ტკაც. ჰ. კინდერმანი მიაჩნია, რომ ლენცის თეორიაც და რომანტიკოსების მოსაზრებებში ერთნაირად ჩნდება შემოქმედებითი გენიოსის უპირველეს დამახასიათებელ ნიშნად ენთუზიაზმი და შემოქმედებითი ძალა. ლენცის განსაზღვრება „geistiges Sichselbstüberschauen“ მას ეჩვენება რომანტიკული ირონიის „წინაფორმად“,[1] რაც არასწორად მიგვაჩნია. ერთ საკითხში კი შეიძლება დავეთანხმოთ ჰ. კინდერმანს, რომ ლენცის შენიშვნებში ჩნდება „ჰოაზროვნე შემოქმედის“ გაგება, სწრაფვა ცნობიერი და არაცნობიერი მოღვაწეობის გაერთიანებისა, რაც შემდგომ რომანტიკოსთა თეორიაში იჩენს თავს. მართლაც შემდგომში ფრ. შლეგელთან წარმოჩენილი „Enthusiasmus-Ideal“ ძალიან ჰგავს ლენცის „შენიშვნებში“ ჩამოყალიბებულ ერთიანობის იდეას „გრძნობასა და გონებას“ შორის: Tätigkeit zum Enthusiasmus als totales Durchdringen der Welt mittels fühlenden Denken.“

გოეთესათვის მხოლოდ ის ხელოვნებაა ცხოვრებისეული, რომელიც თვითმყოფადია, მხოლოდ ისეთი დამახასიათებელი ხელოვნება არის ჭეშმარიტი, როცა იგი შემოქმედებით ძალას იღებს შინაგანი, მთლიანი, დამოუკიდებელი შეგრძნებებისაგან. სწორედ ასეთი ხელოვანია მისთვის ერვინ ფონ შტაინბახი—„ღმერთის ტოლი გენიოსი“, სტატიაში „გერმანული ხუროთმოძღვრების შესახებ“ გოეთე ლაპარაკობს გენიოსზე, „ნახევრადღმერთზე“, რომელსაც ზრდის ბუნება. გენიოსისა და მისი შემოქმედებისათვის რაიმე პრინციპები და ჩამოყალიბებული წესები საზიანოა, ერვინ ფონ შტაინბახი ქვის „სულიდან“ მომავალი ცალკეული ნაწილებს საშუალებით მარადიულ, „მთლიან“ ხელოვნებას. ახალგაზრდა შტურმერი გოეთესათვის გენიოსი დაჯილდოებულია უნარით — უსასრულო განვრიტოს სასრულში, მარადიული — წარმავალში.

---

[1] Kindermann H.—Lenz und die deutsche Romantik. Wien—Leipzig. 1925. S. 113—114.

შტურმერულ ესთეტიკაში „გენიოსი" არის ძლიერი, დაუკმაყოფილებელი, თავისუფალი, შემოქმედებითად აქტიური პიროვნება, რომელიც მიისწრაფვის გათავისუფლდეს ფეოდალური საზოგადოების ბორკილებისაგან, დოგმატური წესებისა და კანონებისაგან, მიისწრაფვის დაამკვიდროს თავისი „მე", იმოქმედოს დამოუკიდებლად თავისი ინდივიდუალობის შესატყვისად. ეს არის ბუნებასთან გაიგივებული შემოქმედი, რომელიც არაფერს სცნობს, გარდა ბუნების კანონებისა, „გენიოსი-შემოქმედის", ძლიერი პიროვნების" არსი შტურმერებთან თავისი ინდივიდუალისტური მისწრაფებებით უკავშირდება ღმერთის სპინოზისტურ-პანთეისტურ გაგებას, რომლის ფილოსოფიურ-შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის შედეგად ადამიანი წარმოგვიდგება ღმერთთან გატოლებულ, ღვთიური შემოქმედებითი უნარით დაჯილდოებულ არსებად. აქ იგულისხმება წმინდა სპინოზისტური დებულება „ღმერთი ანუ ბუნება" და მისი შტურმერული ტრანსფორმაცია „ღმერთი ანუ ადამიანი". ამრიგად შეიძენს პიროვნული ინდივიდუალიზაციის პრობლემა „შტურმში" ისეთ მნიშვნელობას, როგორიც მას აქამდე არ ჰქონია. ის, რაც აქამდე ბუნებაზე იყო გადატანილი, შტურმერებს გადააქვთ ამ ბუნების უშუალოდ მატარებელ ადამიანზე. განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულ სუბიექტზე, გენიალურ არსებაზე. „გენიოსის" ცნების გამოჩენა შტურმერთა ესთეტიკაში თითქოს მაგიური ძალით ხსნიდა უამრავ პრობლემას და აკმაყოფილებდა მათ მოთხოვნილებებს. შტურმერთა თანამედროვეებისათვის „გენიოსი" და „ჭეშმარიტება" მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან. გენიოსი, რომელიც მსოფლიო ისტორიას წარმოსახავს, ხელოვნებაში იგივეა, რაც ღმერთი ბუნებაში, იგი ბიურგერული ემანსიპაციის უმაღლესი გამოხატულებაა. შტურმერების გენიოსი არის ბუნებრივი, ორიგინალური, ორგანული, ინტუიციური, მაგიურად მოქმედი შემოქმედებით პროცესში, ყველა ესთეტიკური წესისა და კანონისაგან თავისუფალი და ავტონომიური. ეს არ არის სამყაროსაგან იზოლირებული და თავის თავში ჩაკეტილი შემოქმედი, როგორც ეს შემდგომ ვერმანული რომანტიზმის თეორიაში გამოჩნდება. იგი აქტიური, ძლიერი არსებაა. გენიოსი-ხელოვანი არის ბუნების უდიდესი ჯილდო, ნიჭი, ცხოვრების საყოველთაო არსის ჰეშმარიტი გამოხატულება მის თვითმყოფად, ინდივიდუალურ ფორმაში. იგი იყო ეპოქის სულის გამოხატულება პირველი დიდი ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის კვირაძალს, როდესაც შტურმერული ესთეტიკის ძირითადი შინაარსი ამ რევოლუციისათვის მზადებით განისაზღვრებოდა. შტურმერთა გენიოსი აქტიური, შემოქმედებითი სუბიექტია.

ეპოქის სულის გამოხატულებად იქცევა აგრეთვე პიროვნების კონცეპცია იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში, მაგრამ გერმანული საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრების სპეციფიკა საუკუნის დასასრულს უკვე პრინციპულად გამორიცხავს ნამდვილად აქტიურ საწყისს პიროვნების ხასიათში, მის არსში. ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის სოციალ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური შედეგები მძლავრი ფაქტორი გახდა რომანტიკოსების მსოფლმხედველობაში პიროვნების სპეციფიკურ-რომანტიკული კონცეფციის ჩამოყალიბებისათვის. იენის რომანტიზმი ღრმად და მრავალმხრივად იკვლევს პიროვნების შემოქმედებით, სულიერ თვისებებს, ამკვიდრებს მას სამყაროს ცენტრში, მახვილს აკეთებს პიროვნების პოზიტიურ პოტენციაზე. ა. დმიტრიევი, განიხილავს რა პიროვნების კონცეპციის არსს გერმანული რომანტიზმის თეორიაში, ადარებს იენის რომანტიკოსთა მიერ ამ პრობლემის გააზრებას შტურმერთა ესთეტიკას და წერს, რომ რომანტიკოსთა უახლეს წინამორბედებთან—შტურმერებთან პიროვნება გამოდის „უარყოფითი საწყისის მატარებლად“. მაშინ, როდესაც რომანტიკოსები, მისი აზრით, მახვილს აკეთებენ პიროვნების პოზიტიურ პოტენციალზე,[1] ა. დმიტრიევი ამ აზრს ბოლომდე და გარკვეულად არ აზუსტებს. შეიძლება ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ უკიდურესობამდე მისული ინდივიდუალიზმი მართლაც წარმოშობს ნეგატიურ საწყისებს შტურმის ესთეტიკაში, მაგრამ არ შეიძლება ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ პიროვნება შტურმერებთან უპირატესად ნეგატიური საწყისების მატარებელია.

იენის რომანტიკოსებს მოსწონდათ კანტისეული პიროვნების ინტერპრეტაცია, რომელიც აბსტრაჰირებული იყო სოციალური პრაქტიკისა და კონკრეტულ-ისტორიული კავშირებისაგან. რომანტიკოსები აქ პოულობდნენ თავიანთათვის საჭირო არგუმენტაციას, რათა თავი აერიდებინათ რეალური სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლისათვის. კანტის ცნობილი დებულება გარე სამყაროს შეუცნობადობის შესახებ, „საგანი თავისთავად“, რომლის არსი ადამიანური გონებისათვის მიუღწევადია, ორგანულად ერწყმოდა იენის რომანტიკოსების წარმოდგენებს სამყაროზე. იენის რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი განვითარების ეტაპები წარიმართება ფიხტეს აბსოლუტური „მე“-ს შეცვლით ეპირიულ „მე“-დ. იდეალისტური მონიზმის განმტკიცებისაკენ

[1] Дмитриев А. С.—Концепция личности у йенских романвиков и философские идеи Фихте. В: «Вестник МГУ», 1972, № 1. Серия X, филология. Изд-во Московского Ун-та. С. 32—33.

სწრაფვით, კანტისა და ფიხტეს სისტემათა დუალიზმის დაძლევის გზით კანტისა და ფიხტეს ფილოსოფიური სისტემის ათვისებისა და დაძლევის გზით. გერმანელი რომანტიკოსები ქმნიან ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ სისტემას, სადაც მათი იდეალი ხდება პიროვნების სრული თავისუფლება, ადამიანის შემოქმედებითი პოტენციალის მაქსიმალური გამოვლინება.

ადამიანის პიროვნება იუნის რომანტიკოსებისათვის მოიცავს მთელს სამყაროს. ადამიანი ბუნების ნაწილია, ამავე დროს იგი არის მიკროკოსმოსი და ამ მიკროკოსმოსის ასახვაც. შემოქმედი პიროვნება. ფრ. შლეგელის აზრით. არის თავისუფლების პროდუქტი, თავის „ფრაგმენტებში“ იგი აღნიშნავს, რომ ხელოვანთა წყალობით კაცობრიობა წარმოიშვა, როგორც მთლიანი ინდივიდუალობა. შემოქმედის, ხელოვანის სული კარნახობს თავის კანონებს ყველა არსებულს, სამყარო არის მისი ხელოვნების ნიმუში. ნოვალისის აზრით, შემოქმედს აქვს რჩეული. სრულიად განსაკუთრებული, ამაღლებული მისია. მისი აზრით პოეტი და ქურუმი თავდაპირველად ერთი და იგივე პიროვნება იყო.[1] იგი, ფრ. შლეგელის მსგავსად, მხატვრულ შემეცნებას უფრო მაღლა აყენებს ვიდრე მეცნიერულს, მხოლოდ ხელოვანს შეუძლია ცხოვრების აზრის წვდომა[2]. ნოვალისისათვის პიროვნება არის უსაზღვრო შემოქმედებითი, ქმნადი საწყისი, რომელიც თავის თავში ატარებს ადამიანის სულს. ადამიანი არის სამყაროს ცენტრში, მასშია დასადგურებული ყოფიერების მთელი საიდუმლოება. სამყაროს შემეცნება შეიძლება მხოლოდ საკუთარი თავის შემეცნების საშუალებით. რადგან სამყარო და ადამიანები ერთი მთელის განუყოფელი ნაწილები არიან. სუბიექტივიზმის პრინციპების დამკვიდრებაში ნოვალისი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ფრ. შლეგელი. იგი ოცნებობს ადამიანის სულის თავისუფლებაზე. ნოვალისის აზრით, სამყაროს გაგება მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა ადამიანი თავის თავს შეიმეცნებს, რადგან სამყარო და ადამიანები არის ერთი განუყოფელი მთელის ნაწილები. „რომანტიზმის იმპერატორი“, ნოვალისი, იენის რომანტიკოსთა შორის ფიხტეს ფილოსოფიური სისტემის ყველაზე თანმიმდევრული მიმდევარი აღმოჩნდა, მაგრამ ამის მიუხედავად იგი მაინც მიისწრაფვის დაძლიოს ფიხტეს სისტემა და შექმნას თავისი საკუთარი ფილოსოფია — „მაგიური“ იდეალიზმი, რომელიც მას ფიხტეს სისტემის უმაღლეს განვითარებად მიაჩნია.

ცნება „მაგიური“, „მაგია“ ნოვალისთან პრინციპულად განსხვავდება ამ ცნების საყოველთაოდ მიღებული შინაარსისაგან, რომელიც შუა

---

[1] Novalis, Minor... Bd. II. S. 126.

[2] ebenda, Bd. III. S. 72.

საუკუნებრივ შემეცნებას უკავშირდება. ნოვალისმა ეს ცნება ფილოსოფიურ ასპექტში გადაიტანა. ნოვალისის „მაგიური იდეალიზმი“ იყო უმაღლესი საფეხური სამყაროს საიდუმლოებათა შემეცნების გზაზე სუბიექტური იდეალიზმის პოზიციებიდან, იგი იყო საშუალება ფიხტეს ფილოსოფიის ტრანსფორმირებისა პრაქტიკის სფეროში — ფიხტეს აბსტრაქტული „მე“ იქცეკა ემპირიულ, ცალკეული პიროვნების „მე“-დ. „მაგიური იდეალიზმის“ კონცეპცია გულისხმობს სამყაროს რომანტიზაციას,[1] ეს ნოვალისთან ნიშნავს იდეალურისა და რეალურის, ტრანსცენდენტური კატეგორიებისა და ცხოვრებისეული პრაქტიკის შერწყმას. ეს ნიშნავს ყოფითის ამაღლებას ტრანსცენდენტურამდე, არაემპირიული ცნებების მოთავსებას რეალურ გარსში. ამ რომანტიზებულ სამყაროში ამეღავნებს პიროვნება თავის მაგიურ პოტენციას. მაგიური ძალის გამოხატულება არის ადამიანის სულის უნარი ამაღლდეს ყოველდღიურობაზე სამყაროს ყოველდღიური აღქმით და შეიცნოს მისი საიდუმლო. მაგიური და საოცარი ეჩვენება სამყარო მხოლოდ იმ ადამიანს, რომელიც მიჩვეულია აღიქვას იგი ემპირიულად, რომანტიკოსისათვის კი სამყაროს მაგიური და უცნაური გარსი — ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. ფიხტეს კონცეფციის შესატყვისად ნოვალისათვის სამყარო არის სუბიექტის მოღვაწეობის, მისი სულის ქმედების შედეგი. ესაა მისი თავდაპირველი ნიშანი. ნოვალისისათვის სამყარო აიგება ადამიანის ნების შესატყვისად. ეს არის სამყაროს კონცეფცია, რომელიც მთლიანად არის დამოკიდებული სუბიექტის ნებაზე.[2] „მე“-ს შემეცნება შეიძლება მაშინ, როდესაც იგი განსხეულებულია „არა-მე“-ში. „არა-მე“ არის „მე“-ს სიმბოლო და ემსახურება მხოლოდ „მე“-ს შეცნობას. პირიქით, „არა-მე“ შეიმეცნება მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი განსხეულდება „მე“-ში და არის მისი სიმბოლო. რამდენადაც სამყარო მთლიანობაში არის სუბიექტის ნების ქმნილება, და მთლიანად არის დამოკიდებული მასზე. მაშინ ადამიანის სხეულიც, როგორც ამ სამყაროს ნაწილი, უნდა ექვემდებარებოდეს სუბიექტის ნებას. ადამიანის სხეული ფლობს ობიექტის მხოლოდ სუბიექტის ნიშნებს, თვისებებს. რამდენადაც თვითონვე არის ადამიანის სულისქმნილება. ნოვალისისათვის ყველაფერი ერთიანია, ყველაფერი მომდინარეობს ადამიანის სულის მოღვაწეობისაგან, აშიტომ მაგიკოსი, ანუ რომანტიკოსი ე. ი. არსებითად ყველა ადამიანი, რომელიც ავარჯიშებს თავის ნებას. შეიძლება გახდეს თავისი სხეულის სრული ბატონი, ე. ი. მაგიკოსსა და ჩვეულებრივ ადამიანს შორის ნოვალისი პრინციპულ

---

[1] Novalis. Minor... Bd. III. S. 47.

[2] ebenda, Bd. II. S. 283.

სწავლობას არ ხედავს. „ადამიანისათვის არაფერია შეუძლებელი“ — ამბობს იგი.[1]

ნოვალისის მსოფლმხედველობაში პიროვნების კონცეფცია ყველაზე ნათლად გამოხატავს იენის რომანტიკოსთა საერთო ესთეტიკურსა და ფილოსოფიურ პლატფორმას, რომლის საფუძველი ფიხტეს თეორია იყო.

კანტისა და ფიხტეს მოსაზრებები ხდება საფუძველი იენის რომანტიკოსებისათვის გენიალური პიროვნების თეორიის ჩამოსაყალიბებლად. ფიხტეს აზრით, ბუნება ქმნის გენიოსს, გენიოსის გარეშე შეუძლებელია საერთოდ შემოქმედება. შემოქმედებითი ნიჭიერების, ბუნების, ტალანტისა და გენიოსის განსაზღვრის საკითხში რომანტიკოსები ეყრდნობიან კანტის დებულებას, რომ გენიოსი არ მისდევს წესებს, არამედ თავად ქმნის მათ, არ მიბაძავს, არამედ თავად ქმნის მიბაძვის ნიმუშებს, რომ ორიგინალობა არის გენიოსის პირველი თვისება. კანტი მიუთითებს, რომ გენიოსს არ შეუძლია აღწეროს ან მეცნიერულად ანგვენოს, როგორ ქმნის თავის ნაწარმოებებს. კანტის იდეა დაუინტერესებელი ხელოვნებისა და შემოქმედების ირაციონალური ხასიათის შესახებ რომანტიკოსებისათვის მახლობელი ხდება.

კანტის ზეგავლენის მიუხედავად იენის რომანტიკოსები მიისწრაფვიან, დაძლიონ კანტის მსჯელობათა რიგორიზმი, სიმშრალე, მეტაფიზიკა. ნიჭიერებასა და გენიოსზე მსჯელობა მათთან სისხლსავსე ხდება, რომანტიკოსებისათვის გენიალური შემოქმედის აუცილებელი თვისება არის სიახლე, ნოვატორობა, ისინი გენიალური შემოქმედის ამ თვისებას განიხილავდნენ გერმანული სინამდვილის უბადრუკ და პროზაულ საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან დაპირისპირებაში. მათთვის გენიოსი არის ადამიანური ბუნების უმაღლესი გამოხატულება, „ბედნიერი ღვთაებრივი“ ნიჭი, ადამიანის უმაღლესი სილამაზე. თითქმის ჰერდერის მსგავსად ამბობს ნოვალისი: „ყოველ ადამიანს აქვს გენიალობის ჩანასახი — მხოლოდ განვითარებასა და ენერგიის სხვადასხვა ხარისხში“. რომანტიკოსებთან ხდება გენიოსის ცნების შემდგომი განვითარება ,მაგრამ ამოსავალი წერტილი მაინც ის გაგებაა, რასაც შტურმერები სდებენ ამ ტერმინში.

ნოვალისთან შემეცნების ორი ფორმის (რაციონალურისა და ინტუიციურის) სინთეზი წყდება „გენიოსის“ არსებობის ფაქტით, მისი „ეგზისტენციით“. გენიოსის აღმოჩენასთან ერთად ნოვალისისათვის წყდება „დიადი გამოცანა“. გენიოსის ეგზისტენციის კანონების შემეცნება ნოვალისისათვის არის მეცნიერება, ძირითადად ფილოსოფია. ნოვალისთან გენიოსს ანთროპომორფული ხასიათი აქვს, იგი ნოვალი-

[1] Novalis, Minor... Bd. II. S. 178.

სის კონცეფციაში მხოლოდ პოეტურია. გენიოსი მხოლოდ პოეტური შეიძლება იყოს, გენიოსი მოქმედებს პოეტურად.[1] ჰეშმარიტ სულიერ ცხოვრებას ფლობს მხოლოდ შემოქმედი. იგი არის ერთდროულად დისკურსიული (ანუ ლოგიკური) და ინტუიციური მოაზროვნე, ამასთან დაკავშირებით ნოვალისი ამტკიცებს პოეზიისა და პოეტური გენიოსის უპირატეს როლს ფილოსოფიასთან შეფარდებაში. მისთვის პოეზია ფილოსოფიის გასაღებია.[2] პოეტური გენიოსი ხდება ჰეშმარიტად ფილოსოფიური, რადგანაც პოეზია ახსნის სასრულისა და უსასრულოს შინაგან ერთიანობას, ადამიანისა და უნივერსუმის ურთიერთმიმართების საიდუმლოს. გენიოსი ნოვალისისათვის არის „მაგიური, ჰეშმარიტად პოეტური ადამიანი. ადამიანსა და უნივერსუმს შორის დამოკიდებულება ნოვალისისათვის არის მაგიური შემეცნების ფორმა. პოეტის გენია იქცევა ჰეშმარიტ „ფიზიკურ მაგოსად", ე. ი. იგი არის აბსოლუტურისა და შეფარდებითის, სულიერისა და ფიზიკურის იდუმალი კავშირის პრაქტიკულად გამომხატველი. მაგიური ხელოვნება ნოვალისისათვის უდრის გენიოსის ხელოვნებას და უწინარესად კი პოეტური გენიოსის ხელოვნებას. გენიალური ენათესავება მაგიურს. მაგოსისა და პოეტის ხელოვნებას ნოვალისი უთანაბრებს სინთეტურ ცოდნას. მისთვის გენიოსის მიერ განხორციელებული ნებისმიერი სინთეზი არის საოცრება. სინთეზური ცოდნა მაგიური ხელოვნებაა, ე. ი. მისტიკური, ჯადოსნური, ზებუნებრივი. მკვლევარი ე. ჰავენშტაინი სწორად მიუთითებს, რომ ნოვალისს არა აქვს გენიოსის ცნების აბსოლუტურად ზუსტი განსაზღვრა მოცემული, რადგან ტერმინოლოგია, რომელსაც იგი იყენებს, ხშირად მერყეობს.[3] ნოვალისი ერთმანეთისაგან მკვეთრად არ გამიჯნავს ცნებებს Verstand—Vernunft, Geist — Intellekt. Phantasie—Einbildungskraft." ნოვალისის აზრით: „Genie ist gleichsam Seele der Seele, es ist Verhältnis zwischen Seele und Geist". ნოვალისი ჰემსტერჰუისის მსგავსად თვლის, რომ შემოქმედებითი ენთუზიაზმის მდგომარეობა ამეღვიძებს „სულის ჰეშმარიტ გამოცხადებას".

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ინტელექტუალური მომენტი ნოვალისის მიერ გენიოსის გაგებაში. „genial" ნოვალისისათვის უტოლდება აზრს „durch Inspiration gegeben". ამავე დროს ნოვალისი თვლის, რომ ინტელექტუალურ ჰვრეტაში მდგომარეობს ცხოვ-

---

[1] Novalis, Minor... Bd. II. S. 536.

[2] ebenda, Bd. II. S. 533.

[3] Havenstein B. —Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschanungen. Verbunden mit einer Chronologie seiner Fragmente. Berlin, Mayer und Müller. 1909—1911. S. 39.

რების გასაღები, („In der intellektuellen Anschaunug ist der Schlüssel des Lebens."), ე. ი. ინსპირაცია და დასკვნების გამოტანა არის გენიოსის თვისება, რაც მეტია ინტელექტუალური ჰვრეტა, მით დიდია გენიოსი. ეს მოსაზრება ერთი შეხედვით თითქოს ქმნის ანალოგიას შტურმერთა პოზიციებთან გენიოსის შესახებ. მაგრამ არსებითად სხვაობა რადიკალურია, რადგან რომანტიკოსთა გენიოსი-შემოქმედი, ფაქტობრივად, ინტელექტუალურ თუ სულიერ ჰვრეტას მხოლოდ ტრანსცენდენტურისაკენ მიმართავს, იგი საკუთარ თავში იკეტება და მისი შემოქმედებითი პროდუქტიც ამ შემოქმედებითი იზოლაციის შედეგია.

შელინგი „ტრანსცენდენტური იდეალიზმის სისტემაში" ხელოვნებას განიხილავს როგორც გენიოსის პროდუქტს. შემოქმედი ქმნის „ანგარიშმიუცემლად", იგი იკმაყოფილებს თავისი ბუნების დაუინებულ მოთხოვნილებას. სრულყოფილების მიღწევისათვის ხელოვნებაში აუცილებელია გენიალობა, რომელიც ესთეტიკაში იგივე როლს თამაშობს, რასაც „მე" ასრულებს ფილოსოფიაში, ე. ი. წარმოდგება უმაღლესი ობიექტური რეალობის სახით, რომელიც თავად არასდროს არ ობიექტიზირდება, მაგრამ არის ყოველგვარი ობიექტურობის საფუძველი. მხოლოდ გენიოსის საშუალებით იხსნება უსასრულო წინააღმდეგობა მოღვაწეობის ორ ფორმას შორის. გენიოსის შემოქმედების პროდუქტში ჩნდება ცნობიერისა და არაცნობიერის იგივეობა. ყოველი მხატვრული სწრაფვა ამოდის თავისუფლებისა და აუცილებლობის დაპირისპირებიდან იმისათვის, რომ შეარიგოს ეს დაპირისპირებულობა თავის პროდუქტში — მხატვრულ ნაწარმოებში. გენიოსი, როგორც ბუნება, მოქმედებს თავისუფლების მეშვეობით. ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები ასახავს გაცნობიერებულისა და გაუცნობიერებლის იგივეობას. მისი არსი არის გაუცნობიერებელი უსასრულობა — ბუნებისა და თავისუფლების შეერთება. მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც სარკეში, აისახება უსასრულო ტკბობის გრძნობა, რომელიც ხელოვანის სულში წარმოიშობა ცალკეული ნაწარმოების საბოლოო დამუშავებისას. მხატვრულ ნაწარმოებში უსასრულო ისახება სასრულის სახით. უსასრულოს ასახვა სასრულის სახით არის მშვენიერი. მხატვრულ ნაწარმოებში რეალობად იქცევა მთლიანი, დაუნაწევრებლად მოქმედი „მე". გენიალურ ქმნილებაში „მე" არის წინააღმდეგობრივი მოღვაწეობის ერთიანობა.

ვაკენროდერის აზრით, გენიოსი წვდება ადამიანური არსებობის შინაგან მექანიზმს თვით ფარულ ზამბარებამდე. იგი ორიგინალურია, მისი მიბაძვა ძნელია, ვაკენროდერი უტოლებს გენიოს-შემოქმედს

ღვთაებას, მაგრამ ამავე დროს იგი არ არის იმ სუბიექტივისტურად გაგებული აბსოლუტური თავისუფლების მომხრე, რომელიც იენის რომანტიზმის სხვა წარმომადგენლებთან გვხვდება.

ფრ. შლეგელისათვის გენიოსი არის სხვადასხვაგვარი ტალანტის ნაკრები. ეს კრებსითი ნიშია, „გენიოსი არის ინდივიდუალობათა სისტემა". ფრ. შლეგელისათვის „Genie haben" — ნიშნავს „Gott denken und fühlen". გენიის ქონება, დეზონად ყოფნა ეს არის ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობა. გენიოსის ცნებას ფრ. შლეგელი აკავშირებს „ოქროს საუკუნესთან", როდესაც ყველას ჰქონდა „Genie". ფრ. შლეგელი სტატიაში „გეორგ ფორსტერი" ცდილობს წარმოადგინოს გენიოსი, როგორც სინთეტური მოვლენა: „Genie ist Geist, lebendige Einheit der verschiedenen natürlichen, künstlerischen und freien Bildungsbestandteile einer bestimmten Art[1]." აქვე იგრძნობა ჰერდერისა გავლენაც თხზულებაში „ბერძნებისა და რომაელების პოეზიის შესახებ". ფრ. შლეგელი არ იყენებს გამოთქმას „გენიოსი", მაგრამ იყენებს ისეთ ტერმინებს, რომლებიც შეიძლება „გენიოსის" სინონიმებად ჩავთვალოთ. ყველაზე ხშირად იხმარება გამოთქმა „Göttlichkeit", ხოლო სიტყვა „Witz" 1797 წლის შემდეგ ხდება „Genie"-ს სინონიმი. „იდეებში" იგი გენიის ქონებას უწოდებს ადამიანის ბუნებრივ მდგომარეობას. სიყვარული ქალისათვის იგივეა, რაც გენია მხატვრისათვის, ამიტომ „ოქროს საუკუნე" უნდა გააზრებული იქნას ისეთ პერიოდად, სადაც სიყვარული და გენია იყო ყველგან. „კრიტიკულ ფრაგმენტებში" იგი აღნიშნავს, რომ ყოველი ადამიანისაგან უნდა მოვითხოვოთ გენიალობა, ამას შეიძლება კანტის ანალოგიით ეწოდოს „გენიალობის კატეგორიული იმპერატივი." გენიალობის დაუფლება შეუძლებელია — გენიოსი მხოლოდ შეიძლება იყო. გენიოსს არა აქვს მრავლობითი რიცხვი. გენიოსი არის ტალანტების სისტემა. „ტრანსცენდენტურ ფილოსოფიაში", ფრ. შლეგელი ლაპარაკობს ცალკეული ინდივიდისა და მისი იდეალის დამთხვევაზე, რაც მას ბუნების ჯილდოდ მიაჩნია — ამავე დროს ეს არის გენიის ნიშანი. გენიოსი — ეს არის უმაღლესი პოტენციის მქონე სულიერი ძალა. იგი უნდა იყოს არა მარტო საყოველთაო, არამედ ინდივიდუალურიც.

ფრ. შლეგელისათვის მიუღებელია სხვა რეალობა, გარდა სულიერისა. ასეთ შემთხვევაში მისთვის ყველაფერი რეალური-გენიალურია. იდეალიზმი გაანიჭილავს ბუნებას როგორც ხელოვნების ნიმუშს, როგორც პოეტურ ქმნილებას. ადამიანი ისე ქმნის სამყაროს, რომ არ

[1] Schlegel Fr.—Seine prosaische Jugendschriften. Hrsg. von I.Minor. Wien, Könegen. 1882. Bd. II. S. 139.

იცის ამ ქმნადობის შესახებ. ფრ. შლეგელისეული გენიალური შემოქმედი არ თელის თავს ვალდებულად ჰქონდეს რაიმე განსაზღვრული შეხედულება, რადგან რომელიმე მოსაზრების ერთგულება ნიშნავს საკუთარი თავის განადგურებას, უარის თქმას უმაღლეს მისწრაფებებზე. გენიოსი, დიდი შემოქმედი თავის ნამუშევრებში აჩვენებს თავის გაბატონებულ დამოკიდებულებას საგნებისადმი და კიდეც უარყოფს მათ. მისთვის ეს მიდგომა არ არის ერთადერთი. იგი თავისუფალია. მის ნაწარმოებს დასასრული არა აქვს, არც ერთი მომენტი ამ ნაწარმოებისა სრულად არ გამოხატავს მის ძალებს, არ მიიღწევა ხელოვნების და შემეცნების ამოცანებია საბოლოო გადაწყვეტა. შემოქმედი გენიოსისათვის შეფარვებითია საგნის ნებისმიერი მხარე, ნებისმიერი პრინციპი, იგი „ირონიულად" გაიაზრებს მათ. „უნივერსალურობა" და „გენიოსი" ფრ. შლეგელისათვის არის ირონიული შარაგანდედი, რომლითაც ჩვეულებრივი ბურჟუა ინდივიდი არის შემოსილი. რეალობა ეკუთვნის მას, ამ ინდივიდუმს. ისევე, როგორც ნოვალისის მოსაზრებებში, ფრ. შლეგელთანაც ჩნდება მოსაზრება „ინტელექტუალური ჰვრეტის" შესახებ. ფრ. შლეგელის გამოთქმა „potenzierte intellektuelle Anschauung" ნიშნავს, რომ გერმანელი რომანტიკოსები არ გამორიცხავენ რაციონალურ ელემენტს გენიოსის საერთო შეფასებაში.

შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალური გაგების ცალკეული მომენტები რომანტიზმის თეორიაში მჭიდროდ უკავშირდება „ღვთაებრივი გენიალობის" კულტს. შემოქმედი-გენიოსი ირონიულად დაცქერის ზემოდან ყველაფერს და ყველას. ჰეგელი მიუთითებდა, რომ ამ „გენიალური", „ღვთაბრივი ირონიის" საერთო აზრი არის საკუთარ თავში ჩაკეტილი „მე"-ს კონცეფციის ანალოგია, რომელიც თავისი საკუთარი თავით ტკბება. შემოქმედი გენიოსის კონცეფციაში გამომჟღავნებული წინააღმდეგობრიობა რომანტიკოსთა საერთო შინაგანი მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობების კიდევ ერთი გამოხატულებაა.

ა. შლეგელი თავის ლექციების კურსში („დრამატული ლიტერატურის შესახებ") აყალიბებ. თავის მოსაზრებებს გენიოსის მიერ შექმნილი ნაწარმოების ფორმაზე. გენიოსის ქმნილება, მისი აზრით, არ შეიძლება უფორმო იყოს, ა. შლეგელი აზუსტებს, როგორ ესმის მას „ფორმის" ცნება. იგი მიუთითებს ხელოვნებაში კანონებისა და წესების დამცველთა პოზიციაზე, რომელთათვის ფორმა მექანიკურია და არა ორგანული. მექანიკური ა. შლეგელისათვის ის ფორმაა, რომელიც გარეგანი ზემოქმედების შედეგად ეძლევა რაიმე მასალას როგორც შემთხვევითი დამატება, ისე, როგ ეს ფორმა არ ეხება ამ მასალის არსს. ორგანული კი თითქოს თანდაყოლილი ფორმაა. იგი აგებს მა-

სალას შიგნიდან და აღწევს თავის განსაზღვრულობას ერთდროულად პირველსაწყისი ჩანასახის სრული განვითარებით. ასეთი ფორმები ყველგანაა ბუნებაში. ყოველგვარი ჰეშმარიტი ფორმა ორგანულია, ე. ი. განისაზღვრება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსით, ფაქტობრივად, ა. შლეგელი აქ ლაპარაკობს იმ „შინაგან ფორმაზე“, რომელსაც ემხრობოდნენ შტურმერები, და რაც განსაკუთრებული სისავსით ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა გოეთე-შტურმერის ესთეტიკაში.

გენიოსისათვის მოღვაწეობა არის სრულიად ბუნებრივი რამ და, გარკვეული აზრით, ეს მოღვაწეობა შეუცნობელი ხასიათის მქონეა. ამიტომ მას არ შეუძლია ანგარიში გაუწიოს თავის მოქმედებას, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ამ მოღვაწეობაში აზროვნების განსჯის უნარი არ ღებულობს მნიშვნელოვან მონაწილეობას. სულიერი მოღვაწეობის სისწრაფე და დარწმუნებულობა, გონების უმაღლესი სინათლე აკეთებს იმას, რომ პოეტურ შემოქმედებაში აზრი არ აღიქმება როგორც დამოუკიდებლად, არსებული. გენიოსის შესახებ თავისი მოსაზრებების ჩამოყალიბებისათვის ა. შლეგელი აკრიტიკებს კანტს, რომელიც, მისი აზრით, არ იცნობს პოეტურ ალმაფრენას, ფანტაზიას და წარმოდგენა არა აქვს გრძნობათა ჰარმონიის შესახებ. ამიტომაც არ შეუძლია მას ისაუბროს მშვენიერისა და უსასრულოს ურთიერთმიმართებაზე. ფანტაზია და წარმოსახვა გენიოსი შემოქმედისათვის იენის რომანტიზმში აყვანილია აბსოლუტის რანგში. მხოლოდ ამ თვისებებით შეუძლია რომანტიკულ „გენიოსს“ მიაღწიოს თავისი განვითარების მწვერვალებს.

ჰ. კლუკჰონი მიუთითებს, რა რომ ადრეული რომანტიზმი ეყრდნობა ჰამანისა და შტურმერების მოსაზრებებს,[1] ამავე დროს აღნიშნავს, რომ რომანტიკოსები უარყოფენ შტურმერების მიერ პრიმიტიულად გაგებულ „გენიოსს“ („primitive Genieauffassung“). ამას მკვლევარი იმით ხსნის, რომ რომანტიკოსთა მოსაზრებები გენიოსზე უფრო ინტელექტუალურ ჰვრეტას ეყრდნობა, რომ აზროვნებასა და ჰვრეტას მათთან ემატება „Besonnenheit“ და ინტინქტი. არ მიგვაჩნია მართებულად, ვილაპარაკოთ შტურმერთა მიერ გენიოსის გაგების „პრიმიტივიზმზე“, რადგან ამ თეორიის სპეციფიკა და ე. ი. განსხვავებაც რომანტიკულისაგან შტურმერთა მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის თვისებაში უნდა ვეძებოთ. ამავე დროს რაციონალური მომენტი არ არის იგნორირებული შტურმერთა შეხედულებებში, რასაც მათი თეორიული მოსაზრებებების ანალიზი მოწმობს.

მიუხედავად იენის რომანტიკოსთა შეხედულებებში არსებული

[1] Kluckhohn P.—Das Ideengut der deutschen Romantik. Halle (Saale). Niemeyer S. 153.

მეტნაკლები სხვაობისა, „გენიოსის“ რომანტიკული თეორია ბევრი საერთო ნიშნით ხასიათდება: გენიოსი იენის რომანტიკოსებისათვის განსხვავდება ჩვეულებრივი ადამიანისაგან, მაგრამ არ არის მისგან აბსოლუტურად მოწყვეტილი. ჩვეულებრივი ადამიანისაგან მისი განსხვავება არის პრინციპული, ხარისხობრივი, მაგრამ არა აბსოლუტური. იგი შეფარდებითი ხასიათისაა. მხატვრული ნიჭი შემოქმედში არის არაჩვეულებრივად განვითარებული, ჰიპერტროფირებული, იგი დომინირებს მის პიროვნებაში. ამიტომ ეს შემოქმედებითი ნიჭი ერთდროულად კიდეც გამოჰყოფს ადამიანს სხვებისაგან და კიდევაც ანათესავებს მათთან. სწორედ ამის გამო შეუძლია შემოქმედს გამოხატოს კაცობრიობა და გაუზიაროს მას თავისი სულის იდეალური შინაარსი. რომანტიკული შემოქმედი-გენიოსი ოპოზიციურადაა განწყობილი ბურჟუაზიული საზოგადოების მიმართ, ამავე დროს მის ჰუმანისტურ იდეალს აქვს საერთო-საკაცობრიო მნიშვნელობა. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში „გენიოსის“ თეორიაში ჩადებული მარცვლები: გენიოსი, როგორც ინდივიდუალიზმის უკიდურესი გამოხატულება, ნონკონფორმისტული სული, ბუნებასთან კავშირი, ბუნებრიობა და სამყაროს „მთლიანობის შემეცნება“, წესებისადმი დაუმორჩილებლობა, ორიგინალობა, შემოქმედი გენიოსის „ღვთაებრიობა“, მისი საყოველთაობა — გარკვეული დოზით დომინირებს იენის რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მოსაზრებებში, მაგრამ კანტისა და ფიხტეს ფილოსოფიური სისტემების დაძლევის გზით თეორიულად დაკანონებული შემოქმედი-გენიოსი პასიურ-მჭვრეტელობითი დამოკიდებულებით რეალური სინამდვილისადმი, თავისთავში ჩაკეტილი უკიდურესობამდე მისული სუბიექტივიზმით, გარემოსთან დისტანციის მჭონეა თავისი „რომანტიკული ირონიის“ შემწეობით და თავისი არსით სრულად განსხვავდება ძლიერი, აქტიური „შტურმერი-გენიოსისაგან“, რომელიც „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკურ თეორიაში შტურმერთა რადიკალურ-პლებეური შეხედულებების გამომხატველია. რომანტიკულ ესთეტიკაში ხდება გენიოსი-შემოქმედისათვის დამახასიათებელი ფანტაზიისა და წარმოსახვის აბსოლუტიზაცია, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში აღწევს რომანტიკული გენიოსი თავისი განვითარების მწვერვალს. რომანტიზმში სრულიად იკარგება დემოკრატიულობის ის მძლავრი. ტენდენცია, რაც შტურმერების „გენიოსის“ ცნებაში იყო ჩადებული.

შემოქმედი-გენიოსის კონტექსტში განიხილება უპირატესად შექსპირიც შტურმერთა ესთეტიკაში. შექსპირის კულტი ჰგიდროდაა დაკავშირებული ეპოქის საერთო იდეალებთან და ორგანულად გამომდინარეობს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ინდივიდუალიზმის პრობლემატიკიდან. შექსპირში ახალგაზრდა შტურმერები ხედავდნენ თავიანთ

მასწავლებელს, სრულყოფილი შემოქმედებითი ნიმუშების შექმნის მაგალითს, შემოქმედებითი გენიოსის უდიდეს ძალას.

. შექსპირზე პირველი ცნობები გერმანულ ენაზე დაიბეჭდა 1715 წელს მენკენის ლექსიკონში. 1741 წელს კასპარ ვილჰელმ ფონ ბორკი, პრუსიის ელჩი ლონდონში, ბეჭდავს შექსპირის „იულიუს კეისრის“ პირველ გერმანულ თარგმანს. იგი ალბათ ვერც წარმოიდგენდა, რა მნიშვნელობა ექნებოდა ამ ფაქტს შემდგომში ერის სულიერი განვითარებისათვის. გოტშედის, ბოდმერის, ბრაიტინგერის, ნიკოლაის, ელიას, შლეგელის დამოკიდებულება შექსპირისადმი პოზიტიურს ვერაფერს ქმნის შექსპირის შემოქმედების გაგებისა და ათვისების თვალსაზრისით. გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, მხოლოდ დიდი გერმანელი განმანათლებელი — ლესინგი უდებს საფუძველს შექსპირის მეცნიერულ შესწავლას გერმანიაში. იბრძვის გოტშედის პედანტიზმის წინააღმდეგ და ცდილობს, დაამკიცოს შექსპირისა და ანტიკური დრამატურგიის ნიმუშების სიახლოვე. იგი გერმანელებს მოუწოდებდა შეესწავლათ და ღრმად, შემოქმედებითად გაეაზრებინათ დიდი ინლისელი დრამატურგიის ნაწარმოებები. ლესინგი შექსპირში ხედავდა დიდ დრამატულ პოეტს, ადამიანის სულის მბატვარს, მაგრამ შექსპირის დრამების სცენური არქიტექტონიკა მიუღებლად მიაჩნდა. თავის მე-17 ლიტერატურულ წერილში 1759 წელს ლესინგი, მართალია, აღნიშნავდა, რომ შექსპირი, როგორც შემოქმედი, უკეთ აღწევს მიზანს, ვიდრე ფრანგი დრამატურგები, მაგრამ დიდი გერმანელი განმანათლებელი დრამატულ ხელოვნებაში საერთო კანონად მიიჩნევდა არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ჩამოყალიბებულ მოსაზრებებს.

შტურმერულ ესთეტიკაში შექსპირის გაგებისა და ათვისებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰამანისა და გერსტენბერგის თეორიულ შრომებს. ჰამანის „სოკრატეს ღირსშესანიშნავი აზრები“ 1759 წელს გამოიცა, ერთი წლის შემდეგ კი გაძოდის იუნგის წიგნის გერმანული თარგმანი, ხოლო გერსტენბერგის შრომები 1766—1770 წლებში, შექსპირის შესახებ დაწერილი მისი შრომა — 1767 წელს. ჰამანი თავის შრომაში ავითარებს იუნგის ცნობილ მოსაზრებას ორიგინალური შემოქმედების შესახებ და ამით საფუძველს უდებს შტურმერულ ესთეტიკას. სწორედ იუნგი თვლიდა შექსპირს ორიგინალურ გენიოსად, რომელიც მხოლოდ ბუნებას მიჰყვებოდა და არა ნორმატიულ კანონებს. იუნგის აზრით, გენია ისე განსხვავდება გონებისაგან, როგორც ჯადოქარი კარგი მშენებლისაგან. გენიოსმა შეიძლება დაარღვიოს კანონები, წესები, რომ მიაღწიოს უმაღლეს მიზანს. შექსპირმა, იუნგის აზრით, ბუნებისა და კაცობრიობის წიგნი „შეისწავლა“. იუნგის გავლენით გაიაზრებს ჰამანი შექსპირს როგორც „ორიგინალურ

გენიოსს“, რომელიც ემორჩილება მხოლოდ ბუნებას და თავის საკუთარ პოეტურ ნიჭს.

გერსტენბერგი 1767 წელს თავის შრომაში „ცდა შექსპირის თხზულებებისა და გენიის შესახებ“ გამოდის გერმანიაში შექსპირის იმ ტრადიციული კრიტიკის წინააღმდეგ, როდესაც დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებას განიხილავდნენ ბერძნული დრამის ნიმუშებისა და წესების საფუძველზე. მისი აზრით, შექსპირის დრამა არაა ძველების დრამა, ამიტომ პრინციპულად შეუძლებელია ასეთი შედარება. გერსტენბერგი სრულიად სხვა რამეს ეძებს და პოულობს შექსპირთან — ესაა პოეტური მოფლმხედველობის უნივერსალიზმი, რომელიც მოიცავს ადამიანს, სამყაროს, ყველაფერს ამ ქვეყნად, გერსტენბერგის აზრით, ადამიანის სულის ყოველი ცალკეული უნარი, რომელსაც შეიძლება პოეტის გენია ვუწოდოთ, შექსპირთან შეერთებულია და ქმნის ერთ „დიად მთლიანობას“. მასთან ყველაფერია: სახეებით მდიდარი ბუნების სული, ლირიკული სული, კომიკური მდგომარეობების სული და თვით საოცრებათა სული, მაგრამ არაერს შეუძლია თქვას. ამათგან რომელს უფრო მეტად ფლობს იგი. შექსპირის ბუნებრიობა ეს არის უშუალო, ძალდაუტანებელი ბუნებრიობა, რომელიც კატეგორიულად განსხვავდება ფრანგული გემოვნებით დამკვიდრებული „მშვენიერი ბუნებისაგან“, რომელიც „ოპეროს ჯაჭვებითაა“ შეზღუდული, შექსპიროს მაგავსად ძველი ბერძნები თავიანთ ნაწარმოებებში უპირატესობას აძლევდნენ ბუნებრიობას და უშუალობას. გერსტენბერგი ლაპარაკობს გერმანიაში ბერძნული დრამატურგიის გააზრებით ჩამოყალიბებულ შეხედულებების შესახებ ტრაგედიისა და კომედიის მიმართ. ტრადიციული თვალსაზრისით შექსპირის ტრაგედია არ შეიძლება ჩაითვალოს ტრაგედიად, ხოლო კომედია კი კომედიად. შექსპირთან ვნებების წარმოსახვა, გერსტენბერგის აზრით, ექვემდებარება უმაღლეს მიზანს: ესაა ხასიათების მიბაძვა, ესაა იდეალური და ცხოველური სამყაროს თამამი სურათი. გერსტენბერგი უარყოფს დრამის კლასიფიკაციას. მისთვის სულერთია, როგორი სახელწოდება ექნება ამ ჟანრობრივ რეგლამენტაციას — ვილანდისეული „plays“, გოტშედის „Haupt und Staatsaktionen“, თუ ბრიტანელი კრიტიკოსების მსგავსად „history, tragedy, tragicomedy, comedy“. გერსტენბერგისათვის დრამა არის „ზნეობრივი ბუნების ცოცხალი სურათი“.

გერსტენბერგს ხიბლავს შექსპირის რეალიზმი — ადამიანური ცხოვრების მრავალფეროვნებისა და ხასიათების წარმოსახვა. ზნეჩვეულებათა აღწერა, სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების თამამი სურათები, ადამიანის ზნეობრივი ბუნების ცოცხალი ხატები. გენსტენბერგისათვის მნიშვნელოვანია დრამის ზოგადი, იდეური პრინციპე-

ბი. ესთეტიკური საფუძვლები და პოეტური აღმაფრენა შემოქმედებით პროცესში. იგი აკრიტიკებს შექსპირის ვილანდისეულ თარგმანებს. გერსტენბერგის „შექსპირიზმი“ წინ უსწრებს შტურმერთა ესთეტიკას. მათ მიერ აბსტრაქტული, „ძლიერი ადამიანის“ ასახვის სურვილს მხატვრულ ნაწარმოებებში, მათ ენებასა და ბუნებრივ ექსპრესიულობას.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ თეორიაში შექსპირის, როგორც გენიალური და ორიგინალური შემოქმედის, თეორიული გააზრება ეყრდნობა წინა პერიოდისა და მათი თანამედროვეების დისკუსიებს.[1] იგი ყალიბდება თვით შტურმერთა მხატვრული ნაწარმოებებისა ლიტერატურულ-თეორიული სახის კომენტარებსა და რეცენზიებში. ეს არაა მეცნიერ-მკვლევრების შრომების ანალოგია. ახალგაზრდა თაობა თავის აღფრთოვანებასა და ემოციებს მხატვრულად გამოხატავს თეორიულ ტრაქტატებში და ყოველივე ამას უკავშირებს ეროვნული გერმანული ლიტერატურის შექმნის ამოცანასა და რაციონალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლას, რათა ჯერ თეორიულად დაამკვიდროს თავისი ახალი ესთეტიკური მოსაზრებები.

1771 წლის 16 ოქტომბერი გოეთემ და მისმა მეგობრებმა შტრასბურგში „შექსპირის დღედ“ გამოაცხადეს. გოეთე „პოეზიასა და სიმართლეში“ იგონებს შტრასბურგის საზოგადოებასა და შექსპირის კულტს. იგი ადარებს ახალგაზრდა თაობის დამოკიდებულებას შექსპირის შემოქმედებისადმი ადამიანის დამოკიდებულებას ბიბლიისადმი. გოეთე ლაპარაკობს იმ საყოველთაო აღფრთოვანებაზე, რომელიც ამ ახალგაზრდა თაობის წრეში სუფევდა, როდესაც ისინი „სიხარულით“ აღიქვამდნენ შექსპირს, ცდილობდნენ, მისთვის მიებაძათ, არ სურდათ მისი კრიტიკა. ჰამანიდან მოყოლებული ჰერდერისა და შტურმერებისათვის შექსპირი უპირატესად დიდი პოეტია, ადამიანის სულის, განწყობილების, ენებების გამომხატველი. შტურმერები თვლიან მას „საყოველთაო ადამიანურობის“ სიმბოლოდ. წარმოუდგენიათ ტიტანად, პრომეთეოსად, ძლიერ პიროვნებად, იდეალად, რომელსაც უნდა მიჰბაძონ. შექსპირი მათთვის არის ცხოვრებისეული სიბრძნის, გამოცდილების განსახიერება. მისი ნაწარმოებები კი სამყაროს შეცნების წყარო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, ადამიანის შინაგანი და გარეგანი ცხოვრების ინდივიდუალური გამოვლინებით.

ჰერდერის მიერ შექსპირის გაგებასა და აღქმის საქმეში დიდი როლი განეკუთვნება ჰამანის შეხედულებათა ზეგავლენას. შექსპირის

[1] Ioachimi—Dege, M.—Deutsche. Shakespeare—Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig, Heidelheim. 1976. Heft 12. S. 1—296.

სახელი ჩნდება ჰერდერის „მოგზაურობის დღიურში“, — სადაც იგი ტრაგედიისა და კომედიის მიმოხილვისას ასკვნის, რომ ხასიათები ერთმანეთისაგან უნდა განსხვავდებოდნენ იმის მიხედვით, თუ რომელ ერს მიეკუთვნებიან ისინი, რომ დრამატულმა ჟანრალმა შექსპირის მსგავსად უნდა ასახოს ამ ხასიათების თანდათანობითი განვითარება ბუნების კანონებთან შესაბამისობაში.

შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ჰერდერი სწავლობს შექსპირის ნაწარმოებებს ძველი ხალხური სიმღერებისა და ბალადების პარალელურად. შექსპირის შემოქმედებისადმი დიდი ინტერესი ჩნდება იმ თარგმანებშიც, რომელთაც ჰერდერი დაურთავს თავისი ხალხური სიმღერების კრებულის მეორე წიგნს. 1774 წელს ჰერდერი ქმნის ლირიკულ დრამას „ბრუტოსი“, რომელიც მისი აზრით უნდა ყოფილიყო „დრამა მუსიკისათვის“. (ფრიდრიხ ბახმა ამ თემაზე მუსიკა შექმნა.) კაროლინა ფლახსლანდისადმი მიწერილ წერილებში ჰერდერი მის ყურადღებას მიაქცევს შექსპირის „რომეოსა და ჯულიეტას“, ურჩევს მას, წაიკითხოს „ოტელო“, „ჰამლეტი“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. კაროლინასადმი მიწერილი რამდენიმე წერილი სავსეა შექსპირის ნაწარმოებების ცალკეულ ეპიზოდებზე მითითებებით, მერკთან მიწერილ წერილში ჰერდერი აღნიშნავს შექსპირის შემოქმედების შესწავლისადმი თავისი „დაუოკებელი სწრაფვის“ შესახებ. ამ წერილებში ნათლად ყალიბდება ჰერდერის მოსაზრება, რომ შექსპირის ყოველი ნაწარმოები არის მთლიანი ფილოსოფია და თავისი პოეტიკით იგი ფრანგული დრამის ანტიპოდია, რომ ყოველ მათგანში არის ადამიანური ვნების ფილოსოფია. ასეთივე შინაარსისაა ჰერდერის საუბრების თემა გოეთესთან შტრასბურგის პერიოდში. ჰერდერის ზეგავლენით იწყებს გოეთე შექსპირის სონეტებისა და სიმღერების თარგმანს. იწყებს ელზასის ხალხური სიმღერების შესწავლას. ჰერდერს ამ პერიოდში გარკვეული შეხედულებები ექმნება შექსპირის ნაწარმოებების თავისებურებებზე. მათს სპეციფიკურ ხასიათზე. მხატვრულ ღირსებებზე, იგი გოეთეს ასწავლის ამ ნაწარმოებთა შეფასებას ლიტერატურის ისტორიათან კავშირში. „პოეზიასა და სიმართლეში“ გოეთე შემდგომ აღნიშნავდა, რომ შტრასბურგის წრის ახალგაზრდების სულიერი მისწრაფებების წარმოსადგენად საკმარისია ჰერდერის მიერ შექსპირზე დაწერილი სტატიისა და ლენცის „შენიშვნები თეატრზე“ გაცნობა.

ჰერდერის მოსაზრებები შექსპირზე თავს იყრის და მთლიანობაში წარმოდგება 1772 წელს დაწერილ სტატიაში „შექსპირი“. ეს იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა შტურმერული ესთეტიკური აზროვნებისათვის, რადგანაც აქ პირველად და ამავე დროს სავსებით და სრულად იქნა გადმოცემული ჰერდერის თეორიული პოზიციე-

ბი ლიტერატურის შესახებ, შესავალშივე ჰერდერი ტიპური შტურმერული ემოციურობით წარმოადგენს გენიალური შემოქმედის სახეს.[1] გენიოსი, ჰერდერის აზრით, ფილოსოფიაზე მაღლა დგას, შემოქმედი არ არის თეორეტიკოსი ან ანალიტიკოსი. შექსპირის შეფასება დიდი ხნის მანძილზე ხდებოდა მის მიერ დოგმატური წესების დარღვევის ხარისხის მიხედვით, ჰერდერისათვის შექსპირი არის ჭეშმარიტი პოეტური გენია, იგი ეძებს შექსპირის მონოლოგებში ლირიკულ ხასიათს, მგრძნობელობას, ვნებებს. ჰერდერისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს შექსპირის მიერ ბრიტანეთის ისტორიული ფაქტების გამოყენებას მხატვრული ნაწარმოებების ფაბულაში. მისთვის შექსპირის ღირსება არის არ მარტო კოლორიტი, არამედ ფაბულის ფართო, გასაოცარი აგება, დრამის ჩანაფიქრი. ჰერდერისათვის შექსპირის ნაწარმოებები არის „დრამატული ისტორია", „სამყაროს, ბუნების, კაცობრიობის ისტორია". შექსპირის მიერ დრამატული წესებისა და კანონების დარღვევა ნაკლი კი არაა, ღირსებაა, რომლის აუცილებლობა განსაზღვრა მისივე ნაწარმოებების თავისებურებებმა. შექსპირზე სტატიაში ჰერდერმა პირველმა სცადა აეხსნა ბერძნული და ინგლისური დრამის განსხვავებული წარმოშობა და ამით შტურმერებს მკვიდრი ისტორიული ნიადაგი მოუმზადა შექსპირის გასაგებად. ჰერდერი თავის სტატიაში იძლევა ბერძნული და ფრანგული დრამის ანალიზს ისევ ისტორიულ საფუძველზე, თვლის, რომ დრამატურგია გაჩვლის განვითარების განსხვავებულ სტადიებს. სტატიის დასაწყისშივე იგრძნობა ჰერდერის ანალიზის ისტორიულ-გენეტიკური მეთოდი, მისი აზრით, სოფოკლეს დრამები ისევე შორსაა შექსპირისაგან, როგორც ცა დედამიწისაგან. ეს იმიტომ, რომ ისინი სრულიად სხვადასხვანაირი წარმოშობისანი არიან, აღმოცენდებიან განსხვავებულ ისტორიულ პირობებში, ამიტომ წარმოადგენენ განსხვავებულ და ამავე დროს მხატვრული სრულყოფილების სრულიად თანაბარუფლებიან ტიპებს.

ჰერდერის აზრით, ბერძნული ტრაგედია წარმოიშვა დიონისოს საპატივცემულოდ ქოროს, დითირამბისა და მიმიკური ცეკვისაგან. აქედან მოდის მისი თავისებურება. მოქმედების ერთიანობა განისაზღვრებოდა მოქმედების უმოძრაო ფონით, ტაძრით ან სასახლით, დროის ერთიანობა — ქოროს მუდმივი ყოფნით სცენაზე, მოქმედების ერთიანობა — მითოლოგიური ფაბულის უბრალოებით. ფაბულის, ადგილის, დროის ერთიანობა იყო ბუნებრივი კანონი, რომელიც დრამის არსიდან გამომდინარეობდა. არასწორია, ჰერდერის აზრით, შეხედულება, რომ ბერძნებმა გაამარტივეს ფაბულა, პირიქით,

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 208.

იგი გართულდა, რომ ჭოროს სიმღერისაგან შექმნილიყო დრამა, მაგრამ ის, რაც ძველად ბუნებრივი იყო, დღეს კარგავს ამ ხასიათს. ძველი დრამატურგიული მეთოდების მიბაძვა, ის „თოჯინური თეატრალური პიესები“, რომელთაც ცრუ სრულყოფილების სახე აქვთ, წარმოადგენენ საკარო გემოვნების ნაწარმოებებს — ასეთია კორნელის, რასინის, ვოლტერის პიესები. ამ დრამატურგებთან არ იგრძნობა იმ მიზნის კვალიც კი, რასაც ისახავდა ბერძნული თეატრი. ბერძნული ტრაგედიის მიზანი იყო გამოეწვია „სულის მღელვარება“, ანტიკური თეატრი მთელი ქვეყნისათვის მნიშვნელოვანი დაწესებულება იყო, რომელსაც დიდი აღმზრდელობითი ფუნქცია ჰქონდა. შექსპირის სულის გადატანა შეუძლებელი იქნება ფრანგულ სცენაზე. ეს იგიცის, რომ მცენარეს გამოაცალო მშობლიური ნიადაგი, წვენს, ძალა, ინდივიდუალური თვისებები, ამოაცალო სუნთქვა, სული. ჰეშმარიტი ილუზია იქმნება მხოლოდ ისტორიის მართალ, შემოქმედებითი წარმოსახვით.

თანამედროვე პირობებში, ჰერდერის აზრით, შეიცვალა ხელოვნების განვითარების ყველა პირობა — ზნე-ჩვეულებები, პოლიტიკური წყობა, რწმენა, ენა, მუსიკა, ამიტომ ბერძნული ნიმუშებისადმი მიბაძვა მუდამ იქცევა მექანიკურ მიბაძვად. სოფოკლეს ტრაგედიასთან გარეგნული მსგავსების მიუხედავად ფრანგული კლასიციზმის დრამატურგიული ფორმა არის მხოლოდ ბერძნულის მექანიკური ასლი — იგი არის „თოჯინა“, „მანეკენი“, „მაიმუნი“, რადგანაც თავისი შინაგანი არსით არაფერი აქვს საერთო იმ სხვასთან, არც მოქმედებით, არც ჩვეულებით, არც ენით, მიზნებით. მაშ, რაღა სარგებლობა მოაქვს ასეთ ზუსტ გარეგნულ მსგავსებას? — კითხულობს ჰერდერი, ყველაფერი სხვანაირად იქნებოდა, რომ ახალ ერს ბრმა მიბაძვის ნაცვლად შეექმნა საკუთარი დრამა თავისი ერის ბუნების, ზნე-ჩვეულებების, ტრადიციების შესატყვისად, ისევე, როგორც ბერძნებმა შექმნეს თავიანთი დრამა ჭოროსაგან, თუნდაც ეს ახალი დრამა წარმომდგარიყო კარნავალური სანახაობის ან თოჯინური კომედიებისაგან. სწორედ ასე მოიქცნენ ინგლისელები. შექსპირმა რეალური სინამდვილე ღრმა შემოქმედებითი ძალის დახმარებით აქცია „ერთ საოცარ მთლიანობად“.

გენიალური ნიჭით დაჯილდოებული შექსპირი ისეთივე შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორც ძველი ბერძნები, იწვევს შიშსა და თანაგრძნობას. მიუხედავად შექსპირისა და სოფოკლეს ნაწარმოებებს შორის ნაკლები მსგავსებისა, ისინი ღვიძლი ძმებია. შექსპირს არ ჰქონია საქმე ისეთ გულღია ხალხურ ხასიათთან, როგორიც ძველ ბერძნებს ჰქონდათ. ინგლისის ისტორიაში მას გაუჭირდა ეპოვნა უბრალოება. მიუხედავად ამისა, ევროპულ მასალაზე დაყრდნობით,

„ცუდი თეატრის გენი" შექმნა მან თავისი საოცარი ქმნილებები. შექსპირს თვალწინ ჰქონდა ეროვნული ჩვეულებები, ქმედებანი, მიდრეკილებები, ისტორიული ტრადიციები, რომლებიც სრულიადაც არ იყვნენ უბრალონი და მარტივნი. მის ნაწარმოებებში მთავარი არ არის მოქმედების ერთიანობა, მთავარია მოვლენების ერთიანობა, რაც მხატვრულ ერთიანობას განაპირობებს. იგი წარმოიშობა იმ გრძნობისაგან, რომლითაც აღსავსეა მოქმედება. მის პიესებში აისახება კაცობრიობის ისტორია დრამატურგიული ფორმით. ჰერდერის აზრით, შექსპირს გასაოცარი უნარი შესწევს, რომ სრულიად განსხვავებული მოვლენების მთელი სამყარო შეაერთოს ერთ მოვლენაში, ანტიკური საზოგადოების უბრალოების ნაცვლად შექსპირმა იპოვა საზოგადოებრივი ფენების მრავალფეროვნება. ჩვეულების, მოსაზრებების, ხალხთა მრავალფეროვნება. მისი „გასაოცარი მთლიანობა" იქმნება ხალხების, ფენების, მეფეების, მასხარების ერთიანობისაგან. ბერძნული დრამის მოქმედების ერთიანობის შეცვლა შექსპირთან „მოვლენების" ერთიანობით მოიცავს „დრამატული ისტორიის".[1] ბუნებას სამყაროს, ისეთსავე დიდებულსა და ღრმას როგორიც ბუნებაა. იქმნება ერთიანი, მთლიანი, გრანდიოზული სურათი, გრანდიოზული ცოცხალი ილუზია. ჰერდერს მოჰყავს იმის მაგალითები შექსპირის პიესებიდან („ჰამლეტი", „მაკბეტი", ოტელო"), თუ როგორ გადაჰქონდა დიდ ინგლისელ დრამატურგს ყოველი ცალკეული მოქმედება, ცალკეული ფაქტი ცოცხალ სფეროში, საჭირო ადგილსა და დროში და აღწევდა ამით უმაღლეს ბუნებრიობას. ფრანგულ კლასიციზმში ადგილისა და დროის ერთიანობა გამოხატავდა დრამის სულიერი კონფლიქტის აბსტრაქტულ-ლირიკულ ხასიათს, რომელიც თითქოს ვითარდებოდა დროისა და სივრცის მიღმა[1]. ჰერდერის რეალიზმი კი გამოჩნდა ადგილსა და დროის ახლებურ გაგებაში: მისთვის ეს არის მოქმედების ინდივიდუალური დახასიათება და ამავე დროს მხატვრული შთაბეჭდილების აუცილებელი ელემენტი.

ჰერდერის აზრით, შექსპირი ფართოდ იყენებს დროისა და ადგილის მოქმედების თავისებურებებს, და როგორც განსაკუთრებულ სამყაროს, ქმნის ცალკეულ პიესას. დროის ერთიანობაზე საუბრისას ჰერდერი იცავს შემოქმედებაში პოეტური გამონაგონის არსებობის უფლებას, რომელიც ოცნების რეალურობას, სულიერ ცხოვრებას ემყარება. გრძნობით აღსავსე მოქმედებას პიესაში შეუძლია შექმნას „ეშმარიტების ილუზია", ჰერდერი ლაპარაკობს სულის ფრენაზე",

---

[1] Жирмунский В. М.—Жизнь и творчество Гердера. В кн.: И. Г. Гердер. Избранные сочинения, М. —Л., 1959. «Художественная литература». С. XI—XIV.

რომელსაც ადამიანი გადაჰყავს თავისი „სატრფოს რომანტიკულ ოთახში“. სამყაროსა და დროზე ამაღლებული სული „თვალუწვდენელ სივრცეებსა და ქვეყნებს“ გადალახავს. აქაც ბუნებისადმი ერთგულება არის შექსპირის შემოქმედების საფუძველი.

შექსპირი, ჰერდერის აზრით, ბუნების ერთგული იყო იმ პირობით, რომ მის მიერ დრამატურგიაში გამოყენებული ისტორიული ფაქტები და ადამიანების ბედი უნდა შეხამებოდა იმ ადგილსა და დროს, რომელშიც ისინი ვითარდებოდნენ, ამიტომ არის შექსპირი ჰერდერისათვის ახალი დროის დრამატურგი, მისი ყოველი დრამა არის დრამატული მიკროკოსმოსი, ცალკეული სამყარო, სადაც ყველაფერი ერთი აზრითაა გამსჭვალული. შექსპირის დრამებში იგრძნობა და იხატება ისტორიის სული, ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი ძაგებით. მის დრამებს არა ეპიკური, არამედ ისტორიულ-ფილოსოფიური ხასიათი აქვს. ჰერდერისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს, თუ როგორ აღწერს შექსპირი იმას, რაც ადამიანის სულში ხდება, როგორც წარმოადგენს მოვლენებს. მათი შემეცნებისას მკითხველი თითქოს გრძნობს აუცილებლობის კანონს და წინ მდებარე მიზეზების საფუძველზე შეუძლია იგრძნოს, როგორი იქნება კვანძის გახსნა, შექსპირი იძლევა მოვლენების მთლიან სურათს „ფანტაზიის თვალების“ დახმარებით. ჰერდერი აღფრთოვანებულია შექსპირის მიერ „ილუზიის“ შექმნის უნარით, მისი შემოქმედებითი გენიალობით, რომლის წყალობით ჰთელი სამყარო თავისი მრავალფეროვანი სიზუსტით აისახება.

ჰერდერის ამ სტატიაში „გენიოსის“ გაგება უკავშირდება სპინოზას პანთეიზმს[1]. ჰერდერის მოსაზრება, რომ შექსპირის დრამატული სამყარო შეიძლება შედარდეს „Reisegott des Spinoza“, ხდება, ფაქტობრივად, „ქარიშხლისა და შტეევის“ საპროგრამო მოსაზრება. შტურმერებისათვის სამყაროს პრინციპი კრისტალდება შექსპირსა და სპინოზაში, როგორც „მსოფლიო ისტორიულ ინდივიდუმებში“[2].

ჰერდერი შექსპირის მაგალითზე აჩვენებს მხატვრული ერთიანობის ღრმა, დიალექტიკურ გაგებას. მისთვის შექსპირის დრამა არის რთული მხატვრული მთლიანობა თავისი მრავალფეროვნებითა და წინააღმდეგობებით, რომელიც ასახავს ობიექტური ისტორიული სინამდვილის სირთულესა და წინააღმდეგობას. ჰერდერისათვის მხატვ-

---

[1] Blinn H.—Shakespeare—Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Hrsg. von H. Blinn,. Berlin, 1982. S. 31. Stellmacher, W.—Grundfragen der Shakespeare– Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. in: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker Darmstadt. 1985, S. 112—143.

[2] Bollacher M.—Der junge Goethe und Spinoza. Tübingen., 1969. S. 136—137.

რული ნაწარმოები არის ერთიანი ორგანიზმი, სადაც ყოველ ნაწილს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს და ამასთანავე ექვემდებარება მთლიანის ერთიანობას, მის შინაგან დანიშნულებას. შექსპირის დრამას ერთიანობას ჰერდერი აღიქვამს, როგორც ემოციური კოლორიტის ერთიანობას. მის ყოველ პიესაში ძირითადი გრძნობა არის „მსოფლიო სული". ჰერდერის აზრით, ჰეშმარიტი ტრაგედიის ამოცანა არის ადამიანური ცხოვრებიდან აღებული ისეთი ფაბულის გადმოცემა, რომელშიც ვნებები ადამიანური ხასიათის შედეგია. ჰერდერისათვის შექსპირისეული ხასიათები არის „მთლიანი, ერთიანი, ინდივიდუალური". ყოველი მათგანი პოეტისათვის ერთდროულად მიზანიც არის და საშუალებაც, ისინი ერთობლიობაში ქმნიან „მისი ორკესტრის არსებით ხმოვანებას". გენიოსი უნდა ათავსებდეს ერთმანეთთან ინდივიდუალობას და ამ ინდივიდუალობის წარმოშობის პირობებს. შექსპირთან სცენათა სწრაფი ცვლა, მოქმედ პირთა დიდი რიცხვი სრულიად კანონზომიერია, რადგანაც მისთვის მხოლოდ მოვლენათა განვითარების დინამიკა შეიძლება ყოფილიყო ბუნებას. მას შეუძლია მოიცვას ასეულობით სცენა, შთაბეჭდოს მათ სულს გაცოცხლებული სუნთქვა, მიიზიდოს გული, ვნებები, სული. გენიოსი არის „ისტორიისა" და „ბუნების მსახური". ჰერდერისათვის შექსპირის დრამატურგიაში მთავარია არა რაიმე ესთეტიკური პრინციპების ერთგულება, არამედ დიდი დრამატურგის უნარი მხატვრული განზოგადოებისა, რაც მას საშუალებას აძლევდა, შეექმნა მთელი ეპოქის სურათი. შექსპირი ჰერდერისათვის არის „Dramatischer Gott", მისი შემოქმედება კი „Geschichte der Welt". შექსპირის ყოველი პიესა არის „ისტორია", ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით.[2] ჰერდერისათვის ისტორიული პიესები წარმოადგენს პოეზიისა და ისტორიის, სოციალურისა და ინდივიდუალურის ნამდვილ სინთეზს.

ჰერდერი ლაპარაკობს „საღებავებზე" შექსპირის დრამატურგიაში, რომლებიც თანდათან და გაუსაზღვრელად გადადიან „უსასრულობაში", რის გამოც ყოველი პიესა რჩება ისტორიად, გმირულ და სახელმწიფოებრივ მოქმედებად, ან მსოფლიო მოვლენების, ადამიანური ბედის დასრულებულ გამოხატულებად. ჰერდერის სტატია შექსპირის შესახებ მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაშრომია და ითვლება ისტორიზმის ბრწყინვალე ნიმუშად. შექსპირზე არსებულ შეხედულებათა გადახედვა შემთხვევით არ დაემთხვა „ქარიშხლისა და შტორმის" მოძრაობის დასაწყისს.

ჰერდერს განსაკუთრებით ხიბლავს შექსპირის მიერ სინამდვილის „ტოტალური" აღქმა. შესპირის ეს „ტოტალურობა" („Jotalität")

---

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 238.

[2] ebenda, S. 236.

წარმოშობა შექსპირის შემოქმედებაში მთელისა და ნაწილის დიალექტიკური ერთიანობისაგან. სამყაროს აღქმის ამ დიალექტიკურობას კი შედეგად მოჰვება დიალექტიკურობა შემოქმედებით მიკროკოსმოსში, რომელსაც შექსპირი წარმოსახავს.

„ესთეტიკური ტოტალობის“ ცნება ჰერდერთან წარმოიშობა ესთეტიკური და ისტორიულ-ფილოსოფიური კონცეფციის ერთიანობიდან. შექსპირის დრამებში ასახული ისტორიული სამყაროს ტოტალურობა შტურმერებისათვის იყო ისტორიული სინამდვილის ერთიანობისა და შინაგანი კაეზატიურობის დემონსტრაცია. შექსპირის დრამატურგიის **„ტოტალურობა“** იყო ამავე დროს არა მარტო ესთეტიკური საკითხი, არამედ ახალი, ბურჟუაზიული ადამიანის გააზრებაც: აქ ერთდებოდა შემოქმედის საშუალებით სამყაროს აღქმის პრობლემა, ეს იყო ხელოვანის, შემოქმედის პრობლემა. აქ მჟღავნდებოდა სამყაროს შეცნობისადმი სწრაფვა. შექსპირი იძლეოდა მაგალითს ახალგაზრდა შტურმერებისათვის, თუ როგორ დაეკავშირებინათ ლიტერატურა ცხოვრებასთან. იგი იძლეოდა ნიმუშს ეროვნული ლიტერატურის შესაქმნელად. შექსპირის დრამატურგიის შესწავლაში ჰერდერს შეაქვს ისტორიზმის ღრმა გაგება: შექსპირის დრამატურგიაში მისთვის მთავარია არა შექსპირის მიერ რაიმე ესთეტიკური პრინციპების გამოყენება, არამედ მხატვრული განზოგადების უნარი, რაც ეპოქის ხელოვნებას წარმოსახავს. შექსპირი-გენიოსი არის ისტორიისა და ბუნების მსახური. იგი ერთმანეთთან ახამებს ინდივიდუალობას და ამ ინდივიდუალობის წარმოშობის პირობებს — ადგილსა და დროს. შექსპირის დრამატურგიის ანალიზი, ფაქტობრივად, ჰერდერისათვის არის საშუალება, რომ საერთო განმაზოგადებელი დასკვნები გააკეთოს პოეზიაზე, ლიტერატურაზე, იგი განსაკუთრებით არ ცდილობს ჩაუღრმავდეს დრამატურგიის ჟანრობრივი სპეციფიკის საკითხებს. ეს საფუძველს აძლევს რ. ჰაიმს[1] და ვ. როზანოვს[2] გააკრიტიკონ ჰერდერი, რომ მას მხედველობიდან გამორჩა შექსპირის წმინდა დრამატურგიული თავისებურებები, რომ მისთვის მთავარი იყო შექსპირი-პოეტი, ვიდრე შექსპირი-დრამატურგი.

1775 წელს ჰერდერი შრომაში — „Ursachen des gesunkten Geschmacvk bei den verschiedenen Völkern, der er geblüht“ — კვლავ ისტორიული თვალზომით უდგება შექსპირის გენიას: „Shakespeare! Shakespeare!—ruft man immer—und was denn Shakespeare! Hatte Shakespeare keinen Geschmack, keine Regeln? Mehr als jemand, nur es war Geschmack seiner Zeit, Regeln... Der wahre

---

[1] Гайм Р.—Гердер, его жизнь и сочинения. Т. I. М., 1888 С. 490.
[2] Розанов М. Н.—Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. М., 1901, с. 192.

Geschmack würkt durch Genius, und esn edles Genie ist, wie ein Stern im Dunkeln. Licht strahlt nur Licht ab, Sonne nur Sonne![8].

ჰერდერის პოზიცია შექსპირის მიმართ აჩვენებს, რომ დიდი ინგლისელი დრამატურგის კულტი მჭიდროდ იყო შტურმერული ეპოქის საერთო იდეალებთან დაკავშირებული, მთლიანად განსაზღვრავდა შტურმერულ ესთეტიკაში ინდივიდუალობისა და გენიოსის გაგების ხასიათს.

გოეთე ჰერდერის გაცნობამდეც იყო დაინტერესებული შექსპირით. ჯერ კიდევ ლაიპციგის პერიოდში 1766 წელს იგი გაეცნო დოდის ანთოლოგიას.

გოეთე თავის სტატიაში „შექსპირის დღისადმი“, რომელიც 1771 წელს დაიბეჭდა, გვეუბნება შექსპირის აღფრთოვანებულ დამცველად, მიისწრაფვის, რომ იგი გაიხადოს მოკავშირედ შტურმერული იდეალების დასაცავად, სოციალური და ესთეტიკური შეხედულებების წინააღმდეგ საბრძოლველად. მიუხედავად თეორიული დებულებების ჩამოყალიბებისა გოეთე აქ უპირატესად მაინც შემოქმედად რჩება. გოეთე შექსპირში ხედავს ხელოვანს, რომელმაც მძაფრი ქარტეხილებით აღსავსე ცხოვრება ასახა თავის დრამატურგიაში, წარმოადგინა ისეთი დაუოკებელი ხასიათები, რომლებიც თავად ბუნების განსახიერებანი არიან. ტიპურ შტურმერული ემოციურობით ლაპარაკობს გოეთე შექსპირის „შეგრძნებაზე“, მის „წინასწარგრძნობაზე“. შექსპირის პირველი ნაწარმოების წაკითხვა მისთვის თვალის ახელის ტოლია. ახალგაზრდა შტურმერი გრძნობს სიცოცხლეს, მისი არსებობა „გაჭრავლებულია უსასრულობაზე“, მისთვის ყველაფერი ახალია, უცნობი, „უჩვეულო შუქი“ გენიალური შექსპირისა მას თვალებს ჭრის, შექსპირის წაკითხვის შემდეგ „მე გამოვედი ჰაერზე და ვიგრძენი, რომ მაქვს ხელები და ფეხები“ — ამბობს იგი. ეს არის ესთეტიკური ნორმებისა და კანონებისაგან გათავისუფლებული ახალგაზრდა შემოქმედის სიხარული, რომელიც შექსპირის გენიაში პოულობს თავის თანამზრახველს.

გოეთე, ჰერდერის მსგავსად, ერთმანეთს უპირისპირებს შექსპირისა და ბერძნების თეატრს და განიხილავს მათ, როგორც დრამატული ხელოვნების ორ თანაბარუფლებიან ტიპს, რომლებიც კულტურის განვითარების სხვადასხვა პირობებში აღმოცენდნენ. ფრანგული კლასიცისტური თეატრი კი მხოლოდ ანტიკური ნიმუშების მექანიკური მიბაძვაა. გოეთე დასცინის ბერძნულ ჯავშანში გამოწყობილ ფრანგს, ვისთვისაც ეს ჯავშანი ძალზე დიდი და მძიმეა. ფრან-

[8] Herder, Suphan.., Bd. V. 1881. S. 653.

ბული ტრაგედიები, მისი აზრით, თვითპაროდიებია, ისინი ყველა ეპოქის მანუთს ჰგვანან, მოსაწყენნი არიან. შექსპირის თეატრი კი არის „schöner Raritätenkasten", სადაც მსოფლიო ისტორია ვითარდება ჩვენ წინაშე დროის უხილავ ძაფებზე. გოეთე ლაპარაკობს „საიდუმლო დაფარულ წერტილზე", რომელიც არ უნახავს და არ განუსაზღვრავს არც ერთ ფილოსოფოსს. ამ „ფარული წერტილის" იგივეობრივს შექსპირის პიესები. აქ ჩვენი „მე"-ს თავისებურება და ჩვენი ნების თავისუფლება შეეჯახება „მთელის აუცილებელ სვლას". გოეთე მიუთითებს შექსპირის დრამებში მაორგანიზებელი ცენტრის არსებობაზე — ეს არის კოლიზია: ნების თავისუფლება და „მთელის" მსვლელობის აუცილებლობა. ეს, ფაქტობრივად, დრამის კონფლიქტის კონცეფციის ეპინოზასეული საფუძველია, რომელიც ასევე იგრძნობოდა ჰერდერის მიერ შექსპირის აღქმის პროცესში.

გოეთეც შექსპირი ხიბლავს აგრეთვე დრამატურგიული ხასიათების შექმნის გამო. ეს განუმეორებელი ინდივიდუალობებია. შექსპირი პრომეთეს მსგავსად ქმნის თავის ადამიანებს, მაგრამ კოლოსალური მასშტაბით, ამიტომ ჩვენ ვერ ვცნობთ მათ, მაგრამ როცა შექსპირი აცოცხლებს ამ ადამიანებს თავისი გენიის სუნთქვით, ჩვენ უკვე ვგრძნობთ მათ ნათესაობას. ამით ჰგავს შექსპირის გენია ბუნებას და არაფერია უფრო ბუნებრივი, ვიდრე შექსპირის ადამიანები. გოეთესათვის ხელოვნების უმაღლესი კრიტერიუმი ბუნების ნამუშევართან შედარებაა. გოეთეს თეორიულ აზროვნებაში უკვე ჩნდება „პრომეთეოსის თვისება", „დიახ, შექსპირი ეჯიბრებოდა პრომეთეს! მისი მიბაძვით ქმნიდა ადამიანებს, მაგრამ კოლოსალური მასშტაბისას და შემდეგ აცოცხლებდა მათ თავის გენიის სუნთქვით".

გოეთე აშკარად ხედავს შექსპირის აზროვნების დიალექტიკას, რომელიც მის მხატვრულ შემოქმედებაში იჩენს თავს, იგი ლაპარაკობს ცხოვრების რთულ კავშირებზე, ბოროტებაზე, რომელიც სიკეთის მეორე მხარეა და წარმოადგენს სიკეთისა და „მთელის" არსებობისათვის აუცილებელ პირობას. გოეთეს დამოკიდებულებაში შექსპირისადმი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მის შემოქმედებაში იდეისა და მხატვრული ფორმის შინაგანი კავშირის გაგება, რაც შტურმერთა ესთეტიკის დიდ მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს. ამიტომ იყო გოეთესათვის შექსპირი „unschätzbares Vorbild".[1] შეიძლება ითქვას, რომ გოეთესა და შტურმერების მიერ შექსპირის შემოქმედების ინტერპრეტაცია შეიძლება განხილული იქნეს, როგორც ბონარქიული სახელმწიფოს მხატვრული კულტურის კანონების ნგრევა დემოკრატიული ხელოვნების პოზიციებიდან.

---

[1] Gundolf F.—Goethe. Berlin, 1922. S. 95.

შექსპიროს კულტი მძლავრად იჩენს თავს „ქარიშხლისა და შეტევის“ ერთ-ერთი თეორეტიკოსის ლენცის თხზულებებში. გოეთე თავის მოგონებებში მას უწოდებდა თეატრალურ ტრადიციებთან ვებრძოლს, რომელსაც სურდა — ყველაფერი „შექსპირულად“ შეეცვალა. თავის ცნობილ ნაშრომში „შენიშვნები თეატრზე“ ჰერდერისა და გოეთეს მსგავსად ლენციც კლასიცისტურ თეატრს უპირისპირებს შექსპირის „ბუნების თეატრს“, მისთვის ბუნება მრავალფეროვნია. იგი არ იმეორებს ერთსა და იმავეს, ამიტომ შემოქმედმაც მის მსგავსად უფრო სრულად უნდა მოიცვას და გადმოსცეს ცხოვრების ეს რთული მოვლენები. ასეთ გენიალურ შემოქმედად, რომელსაც ბუნების მსგავსი მრავალფეროვნება ახასიათებს და არასდროს შაბლონურ სახეებს არ ქმნის, ლენცს მიაჩნია შექსპირი. ლენცს აინტერესებს შექსპირის დრამატურგიის არა მარტო ისტორიული გენეზისის საკითხები, არამედ უწინარესად დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედების შინაგანად მამოძრავებელი რეალისტური პრინციპები. მოქმედების ერთიანობის ნაცვლად ლენცი აყენებს „ინტერესთა ერთიანობის“ პრინციპს. შექსპირი ლენცისათვის გენიალური შემოქმედია, რომელსაც თავისი თეატრი შეუქმნია „მთელი კაცობრიობისათვის“, ამ თეატრში ყველას შეუძლია „გაოცება“, „სიხარული“ და „საკუთარი თავის ცნობაც“. შექსპირის შეფეთებსა და დედოფლებს არ ერიდებათ გამოხატონ ნამდვილი გრძნობები, ისევე, როგორც ამას უბრალო ხალხი აკეთებს. მისი პერსონაჟები უპირველესად ადამიანები არიან. „თუნდაც კრინოლინები ეცვათ“. ლენცი შექსპირის პიესების ზეგავლენას ადარებს იმ შთაბეჭდილებას, რასაც ბუნება ახდენს ადამიანზე. მისი თეორიული შრომები სავსეა შექსპირის ციტირებით. შექსპირი არის მისი სატირის „Pandaemonium Germanicum“-ის მოქმედი პირი. აქ ჩნდება მთელი შტურმერული თაობის დამოკიდებულება შექსპირის შემოქმედებისადმი. ლენცი თარგმნის შექსპირის პიესებს 1774-76 წლებში. სტატიაში „ჰოხბურგის სასახლე“ ის ბუნებისა და შექსპირის შტურმერული კულტის გამოძახილი. ლენცი გერსტენბერგის, ჰერდერის, გოეთეს მსგავსად თვლის, რომ შექსპირის შემოქმედებაში ხდება „სამყაროს რეპროდუცირება“ ო. რუდოლფი აღნიშნავს, რომ ლენცი შექსპირში ხედავს უმაღლეს იდეალს, „პოეტური ხელოვნების მესიას“.[1]

შილერი, ბიურგერი, მერკი, დანარჩენი შტურმერები ახალს ვერაფერს უმატებენ ჰერდერის, გოეთესა და ლენცის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს შექსპირზე. 1772 წელს ე. მონტეგიუს წიგნის

[1] Rudolf O.—I. M. R. Lenz. Moralist und Aufklärer. Berlin—Zürich. 1970. S. 73.

ეშენბურგისეულ თარგმანზე დაწერილ რეცენზიაში მერკი ჰერდერისეული პოზიციებიდან ლაპარაკობს ბერძნული ეპოსის წარმოშობაზე და აკრიტიკებს ფრანგულ კლასიციზმს, ხოლო ბიურგერის წერილებში გრაფ შტოლბერგისადმი, ბოიესადმი, ჩნდება შტურმერებისათვის დამახასიათებელი შექსპირული განწყობილებანი. იგი შექსპირის შემოქმედებაში პოულობს „მდიდარ სულიერ სიზრდოს პოეტური გენიისათვის". შტურმერების ანალოგიური დამოკიდებულება აქვს მას ჰომეროსის, ოსიანის და შექსპირისადმი. იგი თარგმნის შექსპირის „მაკბეტს" და ზოგიერთ სცენაში აძლიერებს შექსპირის დრამის ფანტასტიკურ ელემენტებს. ახალგაზრდა შილერს შტურმერული პერიოდის თეორიულ შრომებში თავისი შეხედულებების საილუსტრაციოდ მოჰყავს მაგალითები შექსპირის დრამატურგიიდან. „იულიუს კეისარი", „რიჩარდ III", „ლედი მაკბეტი", „ლირი", „ოტელო" — გამუდმებით ფიგურირებს მასთან. შილერისათვის შექსპირის დრამის მოდელი არის თანადროულობისათვის ერთადერთი შესატყვისი ფორმა. შილერისაგან შექსპირი შემოქმედების შტურმერულ პერიოდში ნიშნავს კლასიციზმთან კავშირის გაწყვეტას. მას სურს, სცენაზე სრული სახით მოგვცეს ადამიანი („der ganze Mensch"). ამის მაგალითი კი მისთვის შექსპირია. შექსპირის საშუალებათ ინგრევა შტურმერების მიერ იდეოლოგიური და ესთეტიკური შეზღუდვები და მისსავე საფეძველზე ყალიბდება ხელოვნების ახალი პროგრამა. შტურმერთა დებატები შექსპირზე საშუალებაა მათი თვითდამკვიდრებისათვის, საკუთარი ესთეტიკური პოზიციების გამოსამღავნებლად, პოეტური შემოქმედების შეფასებების ჩამოსაყალიბებლად.

შტურმერთა ესთეტიკურ პოზიციაში გარკვევით იკვეთება მოსაზრება, რომ შექსპირის შემოქმედება „ახალია", ღრმად განსხვავებული ძველი ბერძნული ხელოვნებისაგან. ანტიკურსა და თანამედროვის, ანუ ბერძნული და ჩრდილოეთის ტრაგედიის დაპირისპირება, შექსპირის დრამატურგია, როგორც „ახლის" განსხეულება კვლავ თავს იჩენს იენის რომანტიკოსთა თეორიაში, თუმცა ამ ანტითეზას („ანტიკურ-თანამედროვე") უკვე განსხვავებული აზრობრივი და, რაც მთავარია, ესთეტიკური ფუნქცია დაეკისრება, უწინარეს ყოვლისა, ფრ. შლეგელის თეორიულ შრომებში.

შტურმერების მსგავსად იენის რომანტიკოსებიც თავისი ახალი ესთეტიკური პოზიციების ჩამოყალიბების დასაწყისშივე გამოდიან

შექსპირის დროშით,[1] რომანტიკოსებისათვის შექსპირის მთელი შემოქმედება არის მთლიანი მოვლენა, მთლიანი „ხატი“, „სახე“, რომელიც „ხსნის“ იმ წინააღმდეგობებსა და შეზღუდვებს, რასაც იენის რომანტიზმი კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკაში ხედავს. რომანტიკული ესთეტიკა თავის წინამორბედად თვლის შექსპირს, რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე ხდება შექსპირის შემოქმედების რომანტიკული ინტერპრეტაცია, სწორედ შექსპირის საშუალებით მივიდა ფრ. შლეგელი სერიოზულ ესთეტიკურ გაშოკვლევებამდე[2].

1794 წლის 27 თებერვალს ფრ. შლეგელი თავის ძმას სწერს: „...თუ შენ გამოიკვლევ დანტესა და ასევე შექსპირის სულს, მაშინ უფრო ღრმად შეიცნობ იმას, რასაც მე არსებითად თანამედროვე ვუწოდე და იმასაც, რასაც ვპოულობ მე მთავარს ამ ორივე პოეტში...“

ფრ. შლეგელის აზრით, დანტეს წინააწარმეტყველური შემოქმედება — ერთადერთი სისტემაა ტრანსცენდენტური პოეზიისა, ხოლო შექსპირის უნივერსალურობა — არის რომანტიკული ხელოვნების წყარო. შექსპირის დასახასიათებლად ფრ. შლეგელი იყენებს ტერმინს „korrekt“ — („მართალი“ „სწორი“) და თვლის, რომ არც ერთი თანამედროვე პოეტი არ არის ისე „სწორი“, როგორც შექსპირი. ფრ. შლეგელი განმარტავს, რას ნიშნავს „korrekt“. ეს არის „მთელის“, „მთლიანის“ სულის შესატყვისად ნაწარმოების სიღრმისა და მისი უწვრილმანესი დეტალების დამუშავება და განვითარება, ეს არის შემოქმედის „პრაქტიკული რეფლექსია“. ამ თვალსაზრისით არის შექსპირი „korrekt“, ანუ „სწორი“. შექსპირის სისტემატურობა ვლინდება სხვადასხვა გზით. მისი პირველი საფუძველი არის შექსპირისეული ანტითეზები, რომლებიც კონტრასტულად წარმოსახავენ ინდივიდუმებს, ნაწილებს, მთელს სამყაროს. ეს არის ფართო მასშტაბის მუსიკალური სიმეტრია. გრანდიოზული გამეორებები და რეფრენები, პაროდია და ირონია. ეს არის მაღალი და სავსე ინდივიდუალურობა და მისი მრავალმხრივი წარმოსახვა, რომელიც თავის მხრივ აერთიანებს პოეზიის ყველა საფეხურს — გრძნობადი მიბაძვიდან სულიერ დახასიათებამდე. ფრ. შლეგელის აზრით, შექსპირის შემოქმედებაში ყველაზე სრულად და გამომსახველად გამომჟღავნდა თანამედროვე პოეზიის სული, მასში „რომანტიკული პოეზიის უმშვე-

---

[1] Auseinandersetzung mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare—Aufnahme von 1740 bis zur französischen Revolution. Blarbeitet und eingeleitet von W. Stellmacher. Berlin (Ost), Akademie—Verlag. 1976 S. 85.

[2] Groben M — Fr. Schlegels Entwicklung als Literasrhistoriker und Klassiker. Essen. 1934. S. 60.

ნიერესი ყვავილები". გოტური გმირული დროის გიგანტური სიდიადე, თანამედროვე ურთიერთობათა უნატიფესი თვისებები უერთდება უღრმეს და უმდიდრეს პოეტურ ფილოსოფიას. შექსპირის შემოქმედება არის მისთვის წყარო რომანტიკული ესთეტიკისათვის აუცილებელი პოეტური კომპონენტების აღმოსაჩენად. ესაა „საინტერესო", „დამახასიათებელი", „ორიგინალური", „თავისებური", „სრულყოფილი", „ექსცენტრული".

სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ" ფრ. შლეგელი ცდილობს, რომ შექსპირმა თავისი შემოქმედებით დააწყროს რომანტიკოსების სალაყბოს განვითარებას. ფრ. შლეგელი ჩამოთვლის შექსპირის შემოქმედების იმ ნიშნებს, რითაც იგი ყველას აღემატება. ესაა „საინტერესოს" წარმოსახვა, ვნებათა ძალა, ხასიათების სიმარჯვე, განუმეორებელი ორიგინალობა. შექსპირი ფლობს თანამედროვე პოეტების „უთავისებურეს ესთეტიკურ უპირატესობებს" თავისი უსაზღვრო სიფართოვით, უმაღლესი სრულყოფილებით და მთელი თავისებურებებით, იმ, რომ არ გაჭირვიცხავს თანამედროვე პოეტების ექსცენტრულ განსაკუთრებულობასა და შეცდომებს. შექსპირი ამ თვალსაზრისით ფრ. შლეგელისათვის არის „თანამედროვე პოეზიის მწვერვალი". ფრ. შლეგელის მაოფლმხედველობის სუბიექტივისტური პოზიცია განსაზღვრავს იმას, რომ შექსპირის მიერ სამყაროს ასახვა მისთვის არაა „ობიექტური". ფრ. შლეგელი შექსპირის დახასიათებისას ერთმანეთს უპირისპირებს ცნებებს — „ობიექტური" და „მანერული". შექსპირის ასახვა, შემოქმედებითი მეთოდი არაა „ობიექტური", იგი „მანერულია". „მანერული" ფრ. შლეგელისათვის არის „გრძნობიერების ინდივიდუალური განწყობილება", რომელიც „იდეალურ" ნაწარმოებში ჩნდება. ფრ. შლეგელი შექსპირის „მანერულობაზე" ლაპარაკისას იქვე დაუმატებს, რომ დიდი ინგლისელი დრამატურგის „მანერა" დიდებულია. მისი ინდივიდუალობა არის ყველაზე საინტერესო მათ შორის, რაც ფრ. შლეგელისათვის აქამდე ნაცნობი იყო, მისი ინდივიდუალური მანერის ორიგინალური ანაბეჭდის გამოცნობა შეუცდომლად შეიძლება, მისი მიბაძვა კი შეუძლებელია. ინდივიდუალური შეიძლება აღიქვას და გამოიხატოს ასევე მხოლოდ ინდივიდუალურად. ფრ. შლეგელისათვის „დამახასიათებელი ხელოვნება" და „მანერა" განუყრელი თანამგზავრებიანი, ურთიერთდაკავშირებულნი. „მანერა" ხელოვნებაში, ფრ. შლეგელის აზრით, ნიშნავს „აზრის ინდივიდუალურ მიმართულებას" და „გრძნობადობის ინდივიდუალურ განწყობას", რაც „იდეალურ" ნაწარმოებებში მყღავნდება. ფრ. შლეგელისათვის შექსპირი „იდეალურია", ე. ი. რომანტიკული.

„პოეზიაზე საუბარში" ფრ. შლეგელი ახასიათებს შექსპირის შე-

მოქმედებით გზას და ლაპარაკობს მის „რომანტიკულ ალმაფრენაზე“, რომელიც, ფრ. შლეგელის აზრით, შექსპირს მისცა სპენსერის ლექსების გაცნობამ. ფრ. შლეგელი ცდილობს, ჩასწვდეს შექსპირის შემოქმედებით ლაბორატორიას. იგი იქვე ლაპარაკობს შექსპირის მიერ მასალის გადამუშავებაზე, მის ხელახალ კონსტრუირებასა და ფანტაზიის საშუალებით მის დრამატიზებაზე. ეს ახასიათებს შექსპირის ისტორიულ დრამებსაც, რომელთაც შექსპირმა „რომანტიკული სული“ შთაბერა, რომელიც უერთდება „ღრმა-საფუძვლიანობას“. ეს არის, ფრ. შლეგელის აზრით, თანამედროვე დრამის სამუდამო „რომანტიკული საფუძველი“.

სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ ფრ. შლეგელს ხიბლავს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ლირიზმი, მისი ერთიანი მუსიკალური განწყობილება, ანუ ის, რაც გონებით არ შეიძლება აღქმა და რომლის გაგება მხოლოდ ნაზ გრძნობებს ექვემდებარება. მისი აზრით, ეს არის „გრაციოზულისა და სამწუხაროს“ ჯადოსნური შეერთება[1]. ფრ. შლეგელს მოსწონდა შექსპირი შემოქმედებაში „vermischen“, „verschmelzen“, verbinden“, რაც რომანტიკული პოეზიის არსად მიაჩნია. ამავე სტატიაში აღნიშნავს ფრ. შლეგელი, რომ შექსპირი მიისწრაფვის „ფილოსოფიურ-საინტერესოსაკენ“, რომ მისი ნაწარმოები მთავრდება „მუდმივი, კოლოსალური დისონანსით“, შექსპირი ქმნის ბუნების მსგავსად „მშვენიერსა და მახინჯს ერთდროულად“, ერთნაირი სისავსით და სიმდიდრით. ფრ. შლეგელის აზრით, „დამახასიათებელი პოეზიის“ ევოლუცია მიდის ფილოსოფიურ ტრაგედიამდე, რომელიც ესთეტიკური ტრაგედიის საპირისპირო მოვლენაა. ესთეტიკური ტრაგედიის შედეგი არის უმაღლესი ჰარმონია, ფილოსოფიური ტრაგედიისა — უმაღლესი დისჰარმონია. ფრ. შლეგელი ლაპარაკობს ფილოსოფიურ ტრაგედიაში „დამახასიათებლის სიმართლეზე“. „ჰამლეტის“ ანალიზისას გერმანელი რომანტიკოსი მიუთითებს ამ ტრაგედიაში სულისა და გონების გამოუვალ დისჰარმონიაზე.

ფრ. შლეგელი შტურმერების მსგავსად შექსპირის ნაწარმოების გარჩევისას საკუთარ ემოციებსაც გადმოსცემს. შექსპირისადმი ინტერესში მეღავნდება შტურმერებიდან მომდინარე ტრადიცია, შექსპირის შემოქმედებაში ყურადღება გაამახვილეს ისეთ ნიშნებზე, როგორიცაა შექსპირის მიერ ვნებების წარმოსახვა, მისი ორიგინალურობა. თავისებურება, სისავსე, სრულყოფილება, საინტერესოს, დამახასიათებლის, ინდივიდუალურის წინა პლანზე წამოწევა, მაგრამ

[1] Schlegel, Fr.—Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von I. Minor. Wien. Könegen. 1882. Bd. I. S. 103.

ეს არის მაინც არსებითად სხვა, შტურმერულისაგან განსხვავებული, „რომანტიკული“ შექსპირი. ეს „სუბიექტური“, „მანერული“, „იდეალური“ შექსპირია, რომელიც შეესატყვისება რომანტიკოსთა ესთეტიკის სუბიექტურ-იდეალისტურ საფუძვლებს და „ეხმარება“ მათ სრულიად ახალი ტიპის ესთეტიკის დამკვიდრებაში.

ნოვალისი თავის „ფრაგმენტებში“ აღნიშნავს შექსპირის შემოქმედებაში ასახული ცხოვრების მრავალფეროვნებას, მისი აზრით, შექსპირთან ერთმანეთს ენაცვლება პოეზია და ანტიპოეზია, ჰარმონია და დისჰარმონია, ყოფითი, მდაბალი, მახინჯი და რომანტიკულ-ამაღლებული, მშვენიერი. ერთმანეთს უერთდება ნამდვილი და გამონაგონი. ნოვალისი შტურმერებისა და რომანტიკოსების მსგავსად წამოაყენებს ანტინომიას: შექსპირი არის ანტიკური ტრადიციის საწინააღმდეგო მოვლენა. შესპირის ხელოვნებაზე ლაპარაკისას ნოვალისი ლაპარაკობს საერთოდ ხელოვნების ბუნებაზე. შექსპირი, მისი აზრით, არ იყო „კალკულატორი“, არ იყო მეცნიერი, იგი იყო უძლიერესი, მრავალფეროვნებით აღსავსე სულ. რომლის ნაწარმოებები, ბუნების ქმნილებათა მსგავსად, წარმოაჩენენ „მოაზროვნე სულის“ ანაბეჭდებს. გამჭრიახი დამკვირვებელი მათში იპოვის საყაროს ცხსარულო აგებულების გამოძახილს, დაინახავს კავშირს იდეებთან, კაცობრიობის უმაღლეს ძალებთან და გრძნობებთან.

შექსპირის ნაწარმოები სიმბოლური და მრავალზრავნია. უბრალო და ამოუწურავი. ისევე, როგორც ბუნების ქმნილებანი. ნოვალისი ლაპარაკობს შექსპირის ისტორიულ დრამებზე, რომლებშიც ურთიერთობა გამუდმებული ბრძოლა „პოეზიასა და არაპოეზიას შორის. აქ მდაბალი ცხოვრება ნაჩვენებია ამაღლებულ ცხოვრებასთან დაპირისპირებაში და ეს მოცემულია ხან ტრაგიკულად, ხან პაროდიულად. ისტორია წარმოდგენილია დიალოგში. მასთან ყველაფერი დრამატული ჰგავს რომანს. ყველაფერი არის უბრალო, გამჭვირვალე, არაჩვეულებრივი, ნამდვილი. ეს არის „უმიზნო პოეტური თამაში“, ეს არის „დიალოგის ფორმის გაფართოებული რომანსი“, „პოეტურად შეერთებული დიდი და მცირე საგნები“.

რომანტიკული ანტითეზა „ანტიკური-თანამედროვე“ განიხილება აგრეთვე შელინგის ფილოსოფიურ სისტემაში შექსპირის შემოქმედების ფონზე. „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ შელინგს მისი თანამედროვე დრამის ნიმუშად მიაჩნია შექსპირის დრამატურგია. იგი ლაპარაკობს შექსპირის „მთლიანობაზე“, შექსპირისეულ ხასიათებზე, უწოდებს მას „დამახასიათებლის“ უდიდეს შემოქმედს. შელინგი აღნიშნავს შექსპირის შემოქმედებაში „კონტრაპუნქტის“ შესახებ, როდესაც მთელის ყოველ ელემენტს უპირისპირდება მეორე, რომელიც

ამ პირველს თან ახლავს და მას ასახავს, შელინგმა მიიღო ა. შლეგელისეული შექსპირის ინტერპრეტაცია და მასში თავისი ვარიაციები შეიტანა.

1792 წლის 10 მაისს ტიკი ვაკენროდერისადმი მიწერილ წერილში აღშფოთებას გამოთქვამდა შექსპირის კომენტატორებით, რომლებიც „ბრმად, თხუნელების მსგავსად", „თუთიყუშებივით იმეორებენ", რომ შექსპირი გენიოსია, მაგრამ გეშოვნება არა აქვს, რომ მის შემოქმედებას მხატვრულობა აკლია. თვითონ ტიკი კი შექსპირთან „ყოველ გვერდზე" პოულობს ნატიფ მხატვრულობას, ნატიფ გრძნობას, დაზვეწილ გემოვნებას. იმავე ვაკენროდერს 30 ნოემბერს იგი სწერს, რომ „მთლიანად ცხოვრობს შექსპირით, სწავლობს მას გულდასმით, ცდილობს ჩასწვდეს მის ენას". ე. რიბატი აღნიშნავს, რომ სტუდენტი ტიკი იცნობს მე-18 საუკუნის ესთეტიკური დისკუსიების შინაარსს. ამას ადასტურებს მისი ახალგაზრდული პერიოდის თხზულება „Das Erhabene" და შენიშვნები ვაკენროდერთან მიმოწერაში. ასეთივე ინტერესი შექსპირისადმი ჩნდება ფრ. შლეგელთან მის მიმოწერაში[1]. ტიკი თითქოს მთელი თავისი ცხოვრება შექსპირით სულდგმულობს. 1794 წელს იგი წერს სტატიას „ლონდონის შექსპირის გალერეის გრავიურების შესახებ". 1796 წელს „გასაოცარის შესახებ შექსპირთან", ხოლო 1800 წელს „Poetisches Jurnal"-ში აქვეყნებს „წერილებს შექსპირზე". პირველი სტატია ეხებოდა ესტამპებს, რომლებიც დაბეჭდილი იყო ინგლისში შექსპირის გალერეის ნიმუშების მიხედვით. აქ ტიკი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ფერწერს არ შეუძლია ზუსტად გადმოსცეს პოეტის აზრი და აკრიტიკებს ფერწერაში შექსპირის იდეების დამახინჯებას. ტიკი არ ეხება ხელოვნების ჟანრების სპეციფიკას და ლაპარაკობს იმაზე, რომ ხელოვნების მთავარი მიზანი ნაწარმოებში არის ილუზიის შექმნა, რომელიც არაბუნებრივობასთან შეუთავსებელია. შემოქმედმა უნდა აღიქვას ბუნების დამახასიათებელი თავისებურებები და ისინი იდეალად აქციოს, მეორე სტატიაში კი იგი აღნიშნავს, რომ შექსპირი აჯილდოვებდა მაყურებელს თამამი გამონაგონით, იგი ეძებს ზებუნებრივის გამოხატულებას პიესებში „ზაფხულის ღამის სიზმარი", „ქარიშხალი", „მაკბეტი", „ჰამლეტი", „იულიუს კეისარი".

ყველაზე სრულად და საინტერესოდ წარმოჩნდა შექსპირის სახე ა. შლეგელის თეორიულ შრომებში, კერძოდ, მისი ბერლინსა და ვენის ლექციების კურსში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ა. შლეგელის მიერ შესრულებულ შექსპირის პიესების თარგმანებს,

[1] Ribbat E.—Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie. Kronberg, 1978. S, 74. Tieck und die Brüder Schlegel. Frankfurt a/M. 1930. S. 29.

რომელთაც უდიდესი წარმატება ხვდათ წილად და დიდი როლი შეასრულეს დრამატული ხელოვნების განვითარებაში.

1796 წელს იბეჭდება ა. შლეგელის პირველი სტატია შექსპირზე, რომელიც არ ისახავს მიზნად შექსპირის შემოქმედების ისტორიულ-გენეტიკურ ანალიზს. თავის სტატიას „შექსპირის შესახებ ვილჰელმ მაისტერთან დაკავშირებით" ა. შლეგელი იწყებს „ჰამლეტის" იმ ანალიზით, რომელიც გოეთემ „ვილჰელმ მაისტერში" წარმოადგინა და ასაბუთებს შექსპირის პოეტური თარგმნის აუცილებლობას, რომელიც საჭიროდ მიაჩნია ვილანდის, ლესინგის, ჰერდერის, ეშენბურგის მიერ გაწეული შრომის მიუხედავად. ა. შლეგელი აქ. ფაქტობრივად, ეყრდნობა იმ საწყისებს, რაც ჰერდერმა შექსპირის შესწავლის საქმეში ჩამოაყალიბა და მიუთითებს შექსპირის დრამატული თხრობის თავისებურ ფორმაზე, მოქმედი პირების წარმოსახვის ინდივიდუალობაზე. მეორე სტატია 1797 წელს გამოქვეყნდა. ეს იყო შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა". აქ შექსპირის პიესის ძალზე ნატიფი და ღრმა ანალიზია მოცემული, იგრძნობა მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი არსის გაგება და შექსპირის შემოქმედების ღრმა ცოდნა. ა. შლეგელი აქაც ხაზგასმულად მიაქცევს ყურადღებას პერსონაჟების შექსპირისეულ დახასიათებას.

ა. შლეგელის თეორიულ შრომებში („ვენის" და „ბერლინის" ლექციების კურსებში) შექსპირი და მისი შემოქმედება განხილულია „გენიოსის" ცნების კონტექსტში, იგი, ფაქტობრივად, აგრძელებს ჰერდერ-გოეთეს მოსაზრებას გენიოსის შემოქმედებაში „ორგანული ფორმის" არსებობაზე, რომელიც შიგნიდან ახდენს მასალის ორგანიზებას. მოჰყავს ფაქტიურად იგივე ანალოგიები „ორგანული ფორმების" არსებობაზე ბუნებაში, სადაც ყოველი „ჭეშმარიტი ფორმა ორგანულია", ე. ი. განისაზღვრება მხატვრული ნაწარმოების შინაარსით. ნ. ბერკოვსკის აზრით, რომანტიკოსებისათვის ფორმაც ისტორიულია და შინაარსიც, ე. ი. ისახება მათი ანტაგონიზმი. შექსპირი ა. შლეგელისათვის არის ღრმა შემოქმედი და არა ველური გენიოსი. იგი ხაზს უსვამს „შეძენილი ცოდნის" მნიშვნელობასაც. „არახელოვნურ და უსწავლელ" პოეტებთან პოულობს იგი სულიერი ძალების კულტურას, ოსტატობას, მოფიქრებულ და კეთილშობილურ მიზნებს. მართალია, გენიოსის მოღვაწეობა განსაზღვრული ზომით გაუცნობიერებელია და თავად შემოქმედს ყოველთვის არ შეუძლია ანგარიში გაუწიოს ყველაფერს, მაგრამ აქედან არ შეიძლება დავასკვნათ, რომ ამ მოღვაწეობაში აზროვნების უნარი გამოთიშულია. სწორედ სულიერი მოღვაწეობის სისწრაფე და დარწმუნებულობა, გონების

---

[1] Берковский Н. Я.—Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 82.

უმაღლესი სინათლე აღწევს იმას, რომ პოეტურ შემოქმედებაში აზრი არ აღიქმება როგორც დამოუკიდებლად არსებული. ა. შლეგელის აზრით, შექსპირი განსჯიდა, ფიქრობდა ხასიათებსა და ვნებებზე, საგანთა მსვლელობასა და ადამიანურ ბედზე, საზოგადოებრივ წყობილებაზე, სამყაროს ყველა საგანსა და მოვლენაზე.

ა. შლეგელი ახასიათებს მეთოდს, რითაც განიხილავდნენ ხოლმე შექსპირის შემოქმედებას. ეს იყო მთელის დაყოფა ცალკეულ მკვდარ ნაწილებად. სინამდვილეში კი ეს ნაწილები არსებობენ მხოლოდ ცოცხალი ურთიერთკავშირის ძალით და ამ კავშირის გარეშე მათი გაგება შეუძლებელი იყო. შტურმერთა პოზიციის ანალოგიით ა. შლეგელი თვლის, რომ საჭიროა მოვლენათა არსში წვდომა და აქედან გამომდინარე ყველა ნაწილის განხილვა. თუ ასეთი მეთოდით არ იქნა განხილული შექსპირის შემოქმედება, შეიძლება იგი გაუგებარი დარჩეს. ფაქტობრივად, ა. შლეგელი ახალს არაფერს უმატებს იმ პოზიციას, რაც უკვე ჰერდერის, გოეთესა და ლენცის მიერ იყო გამოთქმული.

ა. შლეგელისათვის შექსპირი არის „კაცობრიობაზე დამკვირვებელი". მას უნარი აქვს, იგრძნოს სულის უმცირესი გამოვლინებებიც კი და ცდისა და გახსჯის საფუძველზე ხუსტად განსაზღვროს ეს ნიშნები. შექსპიროს თავისებურება ისაა, რომ იგი სრულყოფილად ითვისებს ნებისმიერ მდგომარეობას, გადადის მისთვის უცხო მდგომარეობაში და, როგორც კაცობრიობის წარმომადგენელი მოქმედებს ნებისმიერი ადამიანის სახელით. შექსპირი ფლობს უნარს, თავისი წარმოსახვის შედეგად შექმნილ არსებებს მიანიჭოს დამოუკიდებლობა, იქ, როგორ ისინი შემდგომში განვითარდნენ ნებისმიერი პირობებისათვისაც ბუნების საერთო კანონებიდან გამომდინარე. შემოქმედი საშუალებას გვაძლევს შევაღწიოთ ამ არსებების სულიერი ცხოვრების სიღრმეში.

ა. შლეგელის აზრით, შექსპირს არ ახასიათებს ასახვის ანალიტიკური მეთოდი, მოტივების გულდასმით შესწავლა, რადგანაც ამ მოტივირებებს შეუძლია ყოველგვარი ინდივიდუალობის განადგურება. შტურმერთა მსგავსად მიუთითებს ა. შლეგელი, რომ შექსპირის ნიჭი არის პერსონაჟთა დახასიათების ყოვლისმომცველი ნიჭი. მეფე და მათხოვარი, გმირი და თაღლითი, ბრძენი და მასხარა მასთან ერთნაირი სიმართლით წარმოდგებიან. შექსპირისეული ადამიანურ დახასიათებებს აქვს სიღრმე და განსაზღვრულობა. ისინი არ ექვემდებარებიან კლასიფიკაციას, არ ამოიწურებიან ცნებებით. გოეთეს პოზიციის ანალოგიას იწვევს ა. შლეგელის აზრი, რომ შექსპირი პრომეთეოსია, რომელიც არა მარტო ძერწავს ადამიანს, არამედ კარებსაც აღებს სულების მაგიურ სამეფოში შესასვლელად: აქ შექსპირის ნა-

წარმოებებში ჩნდება მოჩვენებები, კუდიანები, ჰაერი სავსეა მხიარული ელფებითა და სილფიდებით. ყველა ეს არსება მასთან სიმარტოლით არის წარმოდგენილი. პრომეთეოსის მსგავსად შექსპირიც მიმართავს ბუნებას, ძერწავს ადამიანს და აცოცხლებს მას. ჰერდერის მსგავსად ა. შლეგელი განსაკუთრებით გამოჰყოფს ფანტაზიის როლს დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებაში. შექსპირს ბუნებრივ სამყაროში შემოაქვს ნაყოფიერი და თამამი ფანტაზია, ამავე დროს მას ბუნებრიობა გადააქვს ფანტაზიის მიღმიერ სფეროებში. შექსპირის შემოქმედებაში იგრძნობა არაჩვეულებრივისა და საოცარის ინტიმური სიახლოვე. შექსპირის პერსონაჟებს აქვთ ინდივიდუალური ნიშნები. ა. შლეგელის აზრით, დახასიათება არის დრამატული ხელოვნების მხოლოდ ერთი ელემენტი. ხასიათებისა და ვნებების წარმოსახვით შექსპირი აჩვენებს სულიერი ცხოვრების ისტორიას. იგი აჩვენებს ვნებათა თანდათანობით განვითარებას ჩასახვიდან მოყოლებული. შექსპირი განსაცვიფრებელი უნარით აჩვენებს ცალკეული ხასიათების ურთიერთდაკავშირებულობას. ეს არის დრამატურგიული დახასიათების მწვერვალი — პიროვნების განხილვა და წარმოდგენა სხვებთან რთული მიმართებების კომპლექსში. ა. შლეგელი შექსპირის შემოქმედებით მეთოდში გამოჰყოფს ტრაგიკულისა და კომიკურის, მაღალისა და მდაბალის შეერთებას, თეორიული განსჯის უნარს. შექსპირის მაგალითზე ა. შლეგელი ავითარებს რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელ ანტითეზას — „კლასიკური-რომანტიკული“ და აყალიბებს რომანტიკული ხელოვნების შესახებ თავის მოსაზრებებს. შექსპირის შემოქმედებითი მეთოდიდან შლეგელი გამოჰყოფს ტრაგიკულისა და კომიკურის, მაღალისა და მდაბალის შეერთებას, რომელშიც დიდი ინგლისელი დრამატურგის ხშატერულ თვისებებს ხედავს.[1] ა. შლეგელისათვის შექსპირი არის უნივერსალური გენიოსი, რომელიც დიალექტიკურად აზროვნებს, შეუძლია კონკრეტულის ხშატვრული შემეცნება. მის შემოქმედებაში სინთეტურადაა შეერთებული საზოგადოებრივი და პირადული, საყოველთაო და ისტორიულ-ეროვნული, გონება და აღმაფრენა.

ა. შლეგელი გარდა ტრადიციული შტურმერულ-განმანათლებლური პოზიციებიდან შექსპირის შეფასებისა, ახდენს მისი დრამატურგიის გააზრებას ტიპურ-რომანტიკული მოსაზრებების მიხედვითაც. იგი ლაპარაკობს შექსპირის ირონიაზე. რომანტიკოსების ვიერ შექსპირის შემოქმედების რომანტიკული ირონიის თეორიის მიხედვით გაანალიზებამ ა. შლეგელს შექსპირი წარმოუდგენია როგორც ხელოვანი, რომელიც შორიდან უყურებს თავის ნაწარმოებს და აქვს

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 200.

პირთან დამოკიდებულებაში განსაზღვრული ირონიული დისტანცია იგი მიმართულია არა მარტო ცალკეული ხასიათებისადმი, არამედ ხშირად მთელი მოქმედებისადმი მთლიანად. ამით შექსპირი თითქოს ამბობს, რომ თვითონ კი არ მონაწილეობს უშუალოდ დრამატულ მოქმედებაში, არამედ ამაღლებულია მასზე. ამით მას შეუძლია გაანადგუროს ის მომხიბვლელი ბრწყინვალება, რომელიც მის მიერ გამოგონილ მოვლენებს აქვთ. იქ, სადაც ჰეშმარიტად ტრაგიკული მოქმედება იწყება, ირონია ქრება. შექსპირის ნაწარმოებებს ახასიათებს კომედიური ხუმრობა და უმკაცრესი სერიოზულობა. აქ მეღავნდება შექსპირის შემოქმედებაში თვითპაროდირების უნარი. ცხადია, რომ ა. შლეგელი ამ შემთხვევაში ცდილობს, შექსპირს შემოქმედება იენის რომანტიზმის თეორიას მოარგოს და განიხილოს რომანტიკული ირონიის შეკზე. გადაჭარბებისაგან რომ თავი დაიზღვიოს, იგი იქვე მიუთითებს, რომ შექსპირი ხშირად იკავებს თავს კომიკური ინტერპრეტაციებისაგან. აღსანიშნავია, რომ ტიკი შექსპირს „ირონიულ დრამატურგს" უწოდებს. იენის წრის რომანტიკოსები ცდილობენ შექსპირის გათავისებას, ცელიან მახვილებს მის შემოქმედებაში: «В романтическом Шекспире есть свои перестановки и своя стилизация. в нем убавлено тела и характерности и прибавлено лучиного света, в нем больше автора комедий, чем автора трагелий... им нужен был не точный Шекспир, а приблизительный, который помогал бы им сегодня»[1]—აღნიშნავს ნ. ბერკოვსკი. არ შეგვაჩნია მართებულად, რომ შექსპირი რომანტიკოსებთან „დაახლოებით" არის წარმოდგენილი. ისინი ძალიან სწორად აფასებენ მას, მაგრამ იმისათვის რომ მოარგონ საკუთარ მიზნებს, დაშატებით ახდენენ მისი ესთეტიკის რომანტიზაციას ზოგიერთ შემთხვევაში. უმართებულოდ მიგვაჩნია გ. კეკაიზის მოსაზრება, რომ ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში დიდი ინგლისელი დრამატურგი წარმოდგება ისე, როგორიც იგი სინამდვილეში იყო, მაშინ როდესაც შეურმერები მას ისე წარმოადგენენ, როგორც მათ „სჭირდებათ".[2]

შექსპირი ა. შლეგელისათვის რომანტიკოსი მწერალია, რომელსაც ანტიფეზური სქემის („კლასიკური-რომანტიკული") მიხედვით ბევრი რამ აქვს საერთო შემოქმედ-რომანტიკოსებთან. შექსპირი და რომანტიკოსები თავიანთ ნაწარმოებებს აგებენ კლასიცისტური ესთეტიკის ნორმების საწინააღმდეგოდ. ეს სავსებით სწორი პოზიციაა, მაგრამ ა. შლეგელის მოსაზრება ბოლომდე არ გამოხატავს

[1] Берковский Н. Я—Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 76.

[2] Keckeis G— Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Bern, 1907. S. 41.

შექსპირის შემოქმედების არსს: შექსპირის მიერ ისტორიულ მოვლენათა ობიექტური კანონზომიერების წვდომა პრინციპულად განსხვავდება იენის რომანტიზმის მიერ რეალური ცხოვრების სუბიექტურ-იდეალისტური ხედვისაგან. ა. შლეგელი აქ თავისსავე ისტორიზმის პრინციპს ეწინააღმდეგება, რადგან შექსპირისა და რომანტიკოსების ეპოქა და ამ პერიოდში არსებული მხატვრული ასახვის მეთოდები არ შეიძლებოდა იდენტური ყოფილიყო. სქემა „კლასიკურ-რომანტიკული" საშუალებას არ აძლევს ა. შლეგელს ილაპარაკოს შექსპირის შემოქმედებაში ისტორიის ასახვის ობიექტურობაზე ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ასპექტში. მიუხედავად ყოველივე ამისა, ა. შლეგელი მაინც ხედავს შექსპირის შემოქმედების რეალისტურ ბუნებას, ხასიათების ღრმად ასახვას, ასახვის ჰორიზონტის გაფართოებას, მისთვის შექსპირი არის უდიდესი შემოქმედებითი დიაპაზონის შემოქმედი, რომელიც წარმოსახავს ადამიანური ხასიათის სიღრმეებს.

ა. შლეგელი, შტურმერებისაგან განსხვავებით, შექსპირში ხედავს არა „ბუნებრივ გენიოსს", რომელმაც ხელოვნების კანონები არ იცის, არამედ უმაღლესი დონის ოსტატს. ხელოვან-შემოქმედს, რომელიც ცნობიერად იყენებს ხელოვნების ხერხებს. ამ ხელოვნებას თავისი განსკუთრებული კანონები გააჩნია, რომლებიც კლასიკური ხელოვნების კანონებისაგან განსხვავდება. ძირითადად კი ა. შლეგელი აგრძელებს ჰერდერისა და შტურმერების ხაზს შექსპირის შეფასებაში, საერთოდ იენის რომანტიკოსები სწორად აღიქვამენ სამყაროს მრავალფეროვნების წარმოსახვას შექსპირის შემოქმედებაში. ეს მრავალფეროვნება მათთვის არის ამაღელვებელი, ფერადოვანი, „ფერწერული". შექსპირის კომედიებში რომანტიკოსებს ხიბლავთ იმპროვიზაცია, „ცხოვრების თამაში", რომლებიც სერიოზული ხუმრობისაგან იბადება. შექსპირის კომედიების საშუალებით შეიძლებოდა იმის შეგრძნება, როგორ იბადებოდა ქაოსიდან მშვენიერი სამყარო. შექსპირის კომიკური ტალანტი განაცვიფრებს რომანტიკოსებს. იგი ისეთივე სიღრმისა და მოცულობისაა, როგორც პათეტიკური და ტრაგიკული. რომანტიკოსებისათვის შექსპირისეული ფორმა მომდინარეობს შინაარსისაგან. ესაა ორგანული ფორმა, რომელიც უპირისპირდება თავს მოხვეულ მექანიკურ ფორმას. შექსპირში განსაკუთრებული ღირებულებისაა ის „ფარული წესრიგი", რომელიც ერთი შეხედვით არა ჩანს. ეს ტიპურ-შტურმერული პოზიციის ადეკვატურია. ფრ. გუნდოლფი დიფერენცირებულად წარმოადგენს ჰერდერისა და შტურმერების დამოკიდებულებას შექსპირის შემოქმედებისადმი. იგი თვლის, რომ შტურმერებს შექსპირში აინტერესებთ ადამიანი და ბედი. მათთვის შექსპირი არის ადამიანური ყოფის მხატვარი. რო-

მანტიკოსებს კი აინტერესებთ სამყაროს პოეტური, საიდუმლო აზრი და ამას შექსპირის თავისუფლებასა და მის ფანტასტიკაში პოულობენ. თუმცა იქვე ფრ. გუნდოლფი შენიშვნას აკეთებს. რომ ეს სხვაობა თავს იჩენს არა იმდენად რომანტიკოსთა თეორიაში, რამდენადაც მათს მხატვრულ პრაქტიკაში.[1] არ უარყოფს რა შტურმისა და რომანტიზმის გენეტიკურ კავშირს, გერმანელი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ჰერდერის მოსაზრებებს თავიანთ თეორიაში რომანტიკოსები „აგრძელებენ“. („weiterbilden“) ან „გარდასახავენ“. („umbilden“)[2]. რომანტიკოსებთან ხელოვნება „სუვერენული მსოფლიო ძალა“ ხდება.

მიუხედავად შექსპირის შეფასებაში გამოჟღავნებული აშკარა მემკვიდრეობისა „ქარიშხლისა და შტურმის“ ესთეტიკასთან, რაც განსაკუთრებით ა. შლეგელის ლექციებში გამოიკვეთა, თვით ა. შლეგელი შეგნებულად არ აბსენებს ჰერდერს. მაგრამ პრობლემის საერთო-ტიპოლოგიური გადაწყვეტისათვის ეს არ არის არსებითი, პრინციპული ხასიათის ფაქტორი. ძალზედ ძნელია უარყოფა იდეათა მემკვიდრეობისა, რომელიც ჩნდება ჰერდერ-შტურმერებისა და იენის რომანტიკოსების, განსაკუთრებით ა. შლეგელის, მოსაზრებებში შექსპირზე. ორივე შემთხვევაში ხდება შექსპირის „წაკითხვა“ დროის, ეპოქისა და ესთეტიკურ-ფილოსოფიური პრინციპების შესაბამისად. „შტურმერული“ თუ „რომანტიკული“ შექსპირი შეესაბამება „ქარიშხლისა და შტურმის“ და იენის რომანტიზმის საკუთარ მიზნებსა და ამოცანებს ხელოვნების სფეროში.

---

[1] Gundolf F. – Shakespeare und der deutsche Geist. 1911, S. 333—334.
[2] ebenda, S. 334.

IV

კლასიციზმის კრიტიკა, შტურმერული და რომანტიკული დრამის თეორია

კლასიციზმი აბსოლუტიზმის იდეოლოგიური გამოხატულება იყო ლიტერატურაში. კლასიციზმის წარმომადგენლებმა საკუთარი მიზნების შესატყვისად გამოიყენეს ძველი, კლასიკური დრამატურგიის აგების პრინციპები ისე, როგორც ეს შეესატყვისებოდა მათი საკუთარი ხელოვნების მოთხოვნებს.

შტურმერებისა და იენის რომანტიკოსების მიერ კლასიციზმის ესთეტიკის კანონებისა და წესების წინააღმდეგ ბრძოლა და ახალი დრამატული თეორიის ჩამოყალიბება მჭიდროდ უკავშირდება მათ საერთო ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ პოზიციებს, ასევე შექსპირის შემოქმედების გაგებასა და მის ინტერპრეტაციას.

„ქარიშხლისა და შტევის“ ესთეტიკაში კლასიციზმის კრიტიკა ორგანულად ერწყმის ჰერდერისა და შტურმერების ბრძოლას ეროვნული, თვითმყოფადი ლიტერატურის შექმნისათვის. ამ მწვავე და შეუპოვარ ბრძოლაში ახალგაზრდა თაობა მიჰყვება დიდი გერმანელი განმანათლებლის ლესინგის მძლავრ იმპულსს, სარგებლობს მისი კრიტიკული აზროვნების გამარჯვებების ნაყოფით და აგრძელებს მის საქმეს. ეროვნული ლიტერატურის შექმნის დიდ სურვილთან ერთად მათ ლესინგისაგან მემკვიდრეობით მიიღეს კრიტიკული სული, ოპოზიციური სწრაფვანი, სკეპტიკური დამოკიდებულება აღიარებული ავტორიტეტებისადმი, დემოკრატიზმი, უცხოური ლიტერატურის წინაშე ქედის მოხრის სიძულვილი, კლასიციზმისადმი მტრობა, დამოკიდებულება თეატრისადმი, რომელსაც შტურმერები ლესინგის მსგავსად, თვლიდნენ ტრიბუნად და საუკეთესო საშუალებად ერის აღზრდისათვის. რეალისტური ხელოვნებისათვის ლესინგის გიგანტური ბრძოლის გარეშე ყოვლად წარმოუდგენელია „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკური პროგრამა.

ლესინგისაგან განსხვავებით შტურმერები წინ წამოსწევენ მძლავრ შემოქმედებით აღმაფრენას, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი გარეგანი იძულებისაგან. ისინი თავიანთ ესთეტიკაში აქცენტრებენ ძლიერ ინდივიდუალობას, პიროვნებას, რომელიც მწვავედ, ემოციურად შეიგრძნობს ცხოვრებისეულ მოვლენებს. „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის წარმომადგენლებს, რომლებიც ყველა

არსებულ ღირებულებათა რადიკალური გადაფასებისაკენ მიისწრაფვოდნენ, ის უპირატესობა ჰქონდათ ლესინგთან შედარებით, რომ უფრო ნათლად ხედავდნენ ბურჟუაზიული პროგრესის წინააღმდეგობებს.

„ქარიშხლისა და შტურმის“ დრამის თეორიის ჩამოყალიბებაზე, ცხადია, გავლენას ახდენს მე-18 საუკუნის ინგლისურ-ფრანგული იდეოლოგიური მიმართულებანი, მაგრამ განმსაზღვრელი ფაქტორი მაინც ეროვნული საფუძველია, ქვეყნის სასიცოცხლო მოთხოვნილებანი. ამ თვალსაზრისით საძართლიანად მიგვაჩნია გერმანელი მკვლევარის ე. ბრემერის პოლემიკა მ. ლუკართან, ე. ბრემერის აზრით, სწორედ ეროვნული ნიადაგი იყო გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე ფაქტორი შტურმერთა მიერ ეროვნულ—თვითმყოფადი ლიტერატურის შექმნისაკენ სწრაფვაში. ეროვნული შინაარსისა და ეროვნული თვითშეგნების ზრდის საკითხი შტურმერთა ესთეტიკაში ორგანულად უკავშირდება რეალისტური ხელოვნების საზღვრების გაფართოებასა და დემოკრატიზაციის პრობლემას. სამართლიანად აღნიშნავენ გერმანული ლიტერატურის მკვლევარები, რომ „ქარიშხალი და შეტევა“ იყო პირველი მძლავრი დემოკრატიული მიმდინარეობა, რომელმაც გავლენა მოახდინა გერმანელი ხალხის უფართოეს ფენებზე მათი პოლიტიკური თვითშეგნების ზრდის თვალსაზრისით[1].

შტურმერთა ბრძოლა გერმანული ლიტერატურის ეროვნულ ნიადაგზე დამკვიდრებისათვის ყველაზე ნათლად დრამატურგიის სფეროში წარმოისახება, რადგანაც სწორედ აქ ჰიმდინარეობს შეჯიდება კლასიციზმის მოძველებულ ესთეტიკასთან და ისახება ახალი ხელოვნების იდეალები.

საზოგადოსადმი პირადულის დამორჩილებამ, სახელმწიფოს წინაშე მოვალეობის ინტერესების გამარჯვებამ, ჟანრობრივი რეგლამენტაციის მკაცრმა დაცვამ და განზოგადების აბსტრაქტულმა მეთოდმა გზა დაუხშო კლასიცისტ დრამატურგებს ეხატვრული სახის დიალექტიკის გაგებისაკენ. მხატვრული სახის ტიპიზაციის მეტაფიზიკური მეთოდი კლასიციზმის თეორიასა და პრაქტიკაში უშუალოდ გამომდინარეობდა მათი ესოფმხედველობის თავისებურებისაგან.

ფრანგი განმანათლებლები მიისწრაფოდნენ დაეძლიათ კლასიცისტური დრამატურგიის ცალმხრივობა, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ვერც თავად განმანათლებლები ასცდნენ წინააღმდეგობრივობას თავიანთი ბურჟუა-გმირის ასახვისას.

---

[1] Braemer E.—Goethe «Prometheus» und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar, 1956. S. 21—29.

ფრანგ განმანათლებელთა უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა საზოგადოებრივი ადამიანის აღზრდა. ეს უკანასკნელი კი იგივე იყო, რაც რეალურად არსებული ბურჟუა, რომელიც ორ ასპექტში წარმოგვიდგებოდა: როგორც ბურჟუა, რომელსაც მატერიალური მოგება აინტერესებდა და როგორც იურიდიული სახე — „მოქალაქე". ფრანგულ განმანათლებლურ დრამატურგიაში შინაგანი წინააღმდეგობის წარმოშობამ განაპირობა ერთის მხრივ, სწრაფვა სინამდვილის სწორი. მართალი ასახვისაკენ და მეორეს მხრივ, ბურჟუაზიულ იდეალების პროპაგანდა იდეალიზირებული მხატვრული სახეების საშუალებით. ასახვის რეალისტურობა ჩნდება იქ, სადაც წარმოისახება რეალური, ეგოისტური ადამიანი — „ბურჟუა", ხოლო, როდესაც საქმე ეხება დადებით გმირს, — „მოქალაქეს", მაშინ აისახება არა ნამდვილი ადამიანი, არამედ მხოლოდ მორალური აბსტრაქცია.

რეალისტური თუ აბსტრაქტული ტენდენციების კრისტალიზაცია ფრანგულ დრამატურგიაში დამოკიდებული იყო ბურჟუაზიულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის განვითარების ხარისხზე.

ფრანგული განმანათლებლური დრამატურგიის განვითარების პირველ ეტაპზე ხდება ძველი კლასიცისტური ფორმის გამოყენება, ოღონდ ამ ტრადიციული ფორმის საშუალებით გადმოცემულია ახალი, პროგრესული, განმანათლებლური იდეები. ასეთი ხასიათი აქვს ვოლტერის განმანათლებლურ კლასიციზმს. აქაც წინ წამოიწევა კონფლიქტი გრძნობასა და მოვალეობას შორის. მოვალეობა — ეს მოქალაქის მოვალეობაა და მისი გამარჯვება ადამიანზე წარმოადგენს განმანათლებლური ეპოქის დრამატურგიის ძირითად თემას.

სწორედ ამ წინააღმდეგობის დაძლევა სცადა დ. დიდრომ თავის დრამის თეორიასა და მხატვრულ პრაქტიკაში. მართალია მისი ე. წ. „სერიოზული დრამა" გენეტიკურად დაკავშირებულია „ცრემლიან კომედიასთან", მაგრამ განსხვავდება მისგან სოციალური თემატიკის ღიაპაზონით, დრამატული კონფლიქტის სიმწვავით და მოქმედ პირთა დემოკრატიზმით. კონსერვატული და კომპრომისული სულით აღსავსე „ცრემლიანი კომედიისაგან" განსხვავებით დიდროს ახალი ჟანრი გამოირჩეოდა ღრმა განმანათლებლური იდეურობითა და პრინციპულობით[1].

დ. დიდრო ცდილობდა დრამის, როგორც ჟანრის, საშუალებით გადაეჭრა ის იდეოლოგიური ამოცანა, რომელიც მის წინაშე იდგა — ეს იყო ბურჟუაზიული ეთიკის საფუძვლების დეკლარაცია. ამავე დროს დიდი ფრანგი განმანათლებელი მიისწრაფოდა სცენაზე ოჯა-

[1] Мокульский С.—Французская драматургия эпохи Просвещения. В.: Французский театр эпохи Просвещения. М., 1957. С. 31.

ხურ ურთიერთობათა წარმოდგენით ეჩვენებინა ბურჟუაზიული რევოლუციის ამოცანები. როდესაც დიდრო თავის „სერიოზულ ჟანრში“ ცდილობდა მოეცა ცხოვრებისეული სიმართლე, მაშინ იგი რეალისტურად ასახავდა ბურჟუაზიულ ცხოვრებას. მაგრამ როდესაც მიისწრაფვოდა ბურჟუა-გმირის ასახვისაკენ, მაშინ უკვე მის დრამაში იდეალისტური აბსტრაქცია აუცილებელ ელემენტად იქცეოდა, ე. ი. დიდროს დრამატულ ნაწარმოებებში მექანიკურად გაითიშა ერთმანეთისაგან სინამდვილის წარმოდგენის ორი მხარე; ასახვის კონკრეტულობა და კონკრეტულ მოვლენათა განზოგადება. წინააღმდეგობა იდეალურსა და რეალურს შორის, დამახასიათებელი აგრეთვე განმანათლებლის სოციალური მოძღვრებისათვის, ჩნდება დიდროს ესთეტიკურ მოსაზრებებშიც.

მიუხედავად კლასიციზმის ესთეტიკის წინააღმდეგ გალაშქრებისა, დიდრო ბოლომდე ვერ გათავისუფლდა კლასიციზმის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი ჟანრობრივი რეგლამენტაციისაგან, ვერ მიაყენა მას გამანადგურებელი დარტყმა: დიდროსეული კლასიფიკაციის მიხედვით „მაღალი ტრაგედია“ და „მეშჩანური“, ანუ „სერიოზული ჟანრი“ ერთმანეთის გვერდით დგას.

კლასიციზმის ესთეტიკისა და დრამატურგიის ჟანრობრივი რეგლამენტაციის მიმართ უფრო რადიკალური, დემოკრატიული და რევოლუციური დამოკიდებულება გამოიჩინა ლუი სებასტიან მერსიემ, რომელმაც სწორად შეიგრძნო კლასიციზმის ისტორიული განწირულობა, ხელოვნებაში ახალი, რეალისტური მეთოდისათვის ბრძოლის აუცილებლობა.

დიდი გერმანელი განმანათლებელი ლესინგი მიისწრაფვოდა გერმანელი ბიურგერის სოციალური აქტივობის ამაღლებისა და მასში სამოქალაქო თვისებების აღზრდისაკენ. მისი მიზანი იყო ერთ ჰარმონიულ მთელში შეეერთებინა „ადამიანური“ და „სამოქალაქო“, ანუ „ადამიანი“ და „მოქალაქე“, ამიტომ აწარმოებდა ლესინგის ორლესული მახვილი მე-18 საუკუნის 60-70-იან წლებში ორი მიმართულებით ბრძოლას: ერთის მხრივ, კლასიციზმის ცივი, უგრძნობი გმირების სქემატიზმისა და ცალმხრივობის და, მეორეს მხრივ, „ცრემლიანი“ კომედიის, ანუ „ბიურგერული ტრაგედიის“, გადაჭარბებული, ჰიპერტროფირებული მგრძნობელობის წინააღმდეგ. ასეთია „ლიტერატურის არმინიუსის“ გზა „უახლესი ლიტერატურის შესახებ წერილებისა“ და „ლაოკოონის“ გაელით — „ჰამბურგის დრამატურგიამდე“.

სამართლიანად აღნიშნავს გერმანელი მკვლევარი ი. მიულერი, რომ ლესინგით იწყება კლასიკური გერმანული ლიტერატურა, განსა-

კუთრებით თანამედროვე გერმანული დრამის ეპოქა, რომლის ესთეტიკას მან ჩაუყარა საფუძველი[1].

შტურმერები კარგად იცნობენ დრამის თეორიის საკითხებზე არსებულ პოლემიკას, ეყრდნობიან ლესინგის კრიტიციზმის სულს, ავითარებენ ფრანგული კლასიციზმის ლესინგისეული კრიტიკის ტენდენციებს. ისინი კარგად იცნობენ ფრანგული კლასიციზმის მხატვრულ ნიმუშებს, რაც მათი კრიტიკის ობიექტი ხდება. ლესინგის შემდეგ შტურმერი თეორეტიკოსებიდან პირველობა კლასიციზმის ესთეტიკის წესდებისა და დოგმების კრიტიკაში ეკუთვნის ჰამანსა და გერსტენბერგს. „წესები და ნიმუშები! ნატიფი გემოვნების წესები, ჩხატერული სრულყოფილების ნიმუშები! აი, ეს არის გაუთავებელი სიმღერა ჩვენი განათლებული ესთეტიკოსებისა, რომლებიც ჩვენი ულტრა-განათლებული საუკუნის ღირსეული შვილები არიან! თოჭის ხელოვნურად ანთებული, ბუნებრივი სუნთქვით გაუმთბარი სინათლე შესძლებს შეცვალოს მზის ბუნებრივი, ულამაზესი სხივი“ — აღნიშნავს ჰამანი.

გერსტენბერგი 1766 წელს გამოქვეყნებულ წერილებში ლიტერატურაზე საუბრით წუკეტს კავშირს კლასიციზმის პოეტიკასთან. უარყოფს მის უველა წესსა და ყანონობრივ დაყოფას. 1767 წელს შექმნილ გამოკვლევაში „ცდა შექსპირის თხზულებათა და გენიის შესახებ“ გერსტენბერგმა წინ გადადგა ნაბიჯი „ჰამბურგის დრამატურგიის“ ავტორთან შედარებით შექსპირის დრამატურგიის აღქმის საქმეში, თუმცა უყურადღებოდ დატოვა დრამის სტრუქტურული და კომპოზიციური საკითხები. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო დრამის ზოგადი, იდეური პრინციპები, ესთეტიკური საფუძვლები და პოეტური ალმაფრენა, ვიდრე დრამატურგიული შემოქმედების პრაქტიკული, კონკრეტული პრობლემები.

ლესინგის შიერ „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ჩამოყალიბებული დრამატურგიული პრინციპები ჰერდერის ესთეტიკაში ღრმავდება და ფართოვდება. 1767 წელს გამოსული „ფრაგმენტები უახლესი გერმანული ლიტერატურის შესახებ“ თავისი ხასიათით და განწყობით ლესინგის „ლიტერატურულ წერილებს“ მოგვაგონებს და გასაკვირი არაა, რომ ავტორიც მას „ლიტერატურული წერილების“ გაგრძელებად მიიჩნევდა. ლესინგის მსგავსად ჰერდერიც აღიარებდა ეროვნული ლიტერატურის დიდ მნიშვნელობას ქვეყნის წინაშე მდგომი პოლიტიკური პრობლემების გადასაჭრელად. თავისი თეორიის მთელი რიგი დიალექტიკური მოსაზრებების მიუხედავად ლესინგი მაინც ვერ

[1] Müller I.—Wirklichkeit und Klassik. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Berlin—Leipzig. 1955. S. 13.

მივიდა ხელოვნების განვითარებისა და საზოგადოებრივ მოვლენათა ისტორიულ გაგებამდე. ჰერდერის თეორია ამ მხრივ უკვე წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ლესინგის ესთეტიკასთან შედარებით. ლესინგის რაციონალისტურ ესთეტიკაში სათანადო ყურადღების გარეშე იყო დატოვებული ხელოვნების ლირიკული ელემენტი. ჰერდერის თეორიაში კი ლირიკული პოეზიის მდიდარი სამყარო მთელი თავისი სიდიადით წარმოდგა ხელოვნების თეორეტიკოსთა წინაშე.

დრამის საკითხებს ჰერდერი პირველად „ფრაგმენტებში“ შეეხო. იგი, ლესინგის მსგავსად, გერმანული ეროვნული თეატრის შექმნის აუცილებლობის ასპექტით განიხილავდა დრამატურგიის საკითხებს. ჰერდერი აქ მიუთითებდა პრინციპულ სხვაობაზე ძველი ბერძნებისა და შექსპირის ტრაგედიებს შორის, ანტიკური ბედისწერის ტრაგედიის კანონებსა და ახალი დროის დრამის კანონებს შორის. ყოველი პოეტური ქმნილების ღირებულების არსებით კრიტერიუმად იგი აცხადებდა მხატვრული ნაწარმოების შესატყვისობას ეროვნულ ნიადაგთან, ეპოქის ისტორიულ მდგომარეობასთან, ხალხის სულთან, ზნე-ჩვეულებებთან. მის ფსიქოლოგიასა და ტრადიციებთან. ჰერდერი ფრანგულ კლასიცისტურ ტრაგედიას არასრულფასოვნად იმიტომ თლიდა, რომ იგი მოწყვეტილი იყო ხალხურ საფუძვლებს და ემყარებოდა ანტიკური დრამატურგიის მიბაძვის პრინციპს. სანიმუშოდ ამ თვალსაზრისით მას წარმოედგინა შექსპირი, რომლის შემოქმედება გამოკვეთა ინგლისელი ხალხის ცხოვრებამ, ტრადიციებმა. მისი ქვეყნის ისტორიამ, კულტურამ. ეს იყო ისტორიზმის პრინციპი, რომელიც პირველმა ჰერდერმა გამოიყენა დრამატული ხელოვნების ნიმუშების მხატვრულ ღირებულებათა და თავისებურებათა განსაზღვრისათვის. აქვე დაიწყო ისტორიზმის იდეების დამკვიდრება დრამატურგიის ესთეტიკასა და თეორიაში.

ჰერდერის „ფრაგმენტების“ ერთ-ერთ ნაწილს წარმოადგენს „თომას აბტის თხზულებათა შესახებ“. აქ ჰერდერი მოითხოვს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ასახვას ისე, რომ ურთიერთმოქმედებაში კონცენტრირებულად იქნეს წარმოდგენილი ეპოქის ისტორიული და სულიერი ცხოვრება. აქვე ეკამათება ჰერდერი დიდროს მისი „სერიოზული ჟანრის“ მორალურ-ფილოსოფიური სენტენციების სიუხვის გამო და თვლის, რომ „საზოგადოებრივ მდგომარეობათა“ თეორიამ გააღარიბა ადამიანური ინდივიდუალობის წარმოსახვის პოტენციალი სცენაზე, რადგან ინდივიდი არ შეიძლება გარდაიქმნას არც აბსტრაქტულ სახედ და არც მორალის მშრალ მქადაგებლად[1], ამასთანავე ჰერდერი არ უარყოფს იმასაც, რომ „პოლიტიკური პიროვნებების“ შე-

[1] Herder, Suphan... Bd. II. S. 317.

მოყვანა ლიტერატურაში დიდროს დამსახურებაა. ლესინგიც „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ აკრიტიკებდა დიდროს ესთეტიკის ამ ასპექტს. ლესინგის კრიტიკა მიმართული იყო დრამატურგიული ნაწარმოებების სქემატურობისა და მათი „ეპოქის სულის რუპორებად“ გადაქცევის წინააღმდეგ.

დიდრო თავისი ახალი დრამის თეორიის შექმნისას გამოდიოდა კლასიცისტური თეატრის პრინციპებსა და ჟანრობრივი რეგლამენტაციების წინააღმდეგ და თავის ესთეტიკაში ეძებდა საფუძველს პიროვნებისა და საზოგადოების ჰარმონიული სინთეზისათვის. მისი აზრით, საზოგადოებაში მცხოვრები ადამიანი წარმოადგენს არა მარტო ინდივიდუალურ არსებას, არამედ მთელის ნაწილსაც. ეს მთელი აერთიანებს ადამიანებს გარკვეულ სოციალურ ჯგუფებად და განსაზღვრავს მათ არსებით ნიშნებს. ეს იყო დიდროს აზრით, საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ანუ „Condition“, რომელიც დრამატულ ქმნილებაში შეიძლებოდა გამოხატულიყო განსაზღვრული წოდების ადამიანებით, რომლებიც განსაზღვრულ ფენებს მიეკუთნებოდნენ: მწერალი, ფილოსოფოსი, კომერსანტი, მოსამართლე და ა. შ. დრამის პერსონაჟებს რომ ადამიანური უბრალოება და ბუნებრიობა არ დაეკარგათ, ამიტომ დიდრო წინადადებას იძლეოდა გმირი ეჩვენებინა არა ძარტო როგორც განსაზღვრული საზოგადოებრივი მდგომარეობის პიროვნება, არამედ როგორც ოჯახის მამა, მეუღლე, ძმა და ა. შ. ეს იყო „relation“, ამავე დროს დიდრო გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებდა საზოგადოებრივ მდგომარეობებს („Condition“). ამან, მართალია, გაამკვეთრა დრამატურგიის სოციალური განწყობილება, მაგრამ ამავე დროს დაიჩრდილა ხასიათების ინდივიდუალობა, იგინი, ფაქტობრივად, აქსესუარებად იქცა, რადგან მოხდა სოციალური არსის აბსტრაჰირება და მისი მოწყვეტა პერსონაჟის ცოცხალ, მკაცნობიარე ქსოვილიდან, დიდროს თეორიის მიხედვით დრამატულ ნაწარმოებში მექანიკურად ითიშებოდა ერთმანეთისაგან სინამდვილის წარმოდგენის ორი მხარე: ასახვის კონკრეტულობა და კონკრეტულ მოვლენათა განზოგადება. ლესინგს არ აკმაყოფილებდა დიდროს მოსაზრება, რომ დრამაში წინა პლანზე წამოწეულიყო მხოლოდ საზოგადოებრივი მდგომარეობანი, ხასიათები კი აქსესუარებად ქცეულიყო. დიდი გერმანელი დრამატურგი ამას უწოდებდა „იდეალური ხასიათების წუალქვეშა ბრაგას“. რომელიც დიდრომ „არასაკმაოდ გამოიკვლია“. მკვლევარი თ. სილმანი[1] ამ საკითხთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ ლესინგმა ვერ გაიგო დიდროს დრამატული თეორიის სოციალური პათოსი, რაც საგანგებოდ უმართებულოდ მიგვაჩნია. ჰ. მაი-

[1] Сильман Т.—Драматургия эпохи «Бури и натиска». В кн.: Ранний буржуазный реализм. М.-Л., 1936. С. 401.

ერი ასევე დიდროს აძლევს უპირატესობას მოცემული პრობლემის გადაჭრაში.[1]

ფაქტობრივად, ლესინგმა დაინახა წინააღმდეგობა დიდროს თეორიის შინაგან სისტემაში, რაც მთელი განმანათლებლური დრამატურგიის არსებით ძანკს წარმოადგენდა: ეს იყო განხეთქილება იდეალურსა და რეალურს, ზოგადსა და კერძოს შორის. დრამატურგიაში მხატვრულ სახეთა სქემატიზმის თავიდან ასაცილებლად ლესინგი მახვილს აკეთებს ხასიათების ინდივიდუალიზაციაზე, მაგრამ დიდი გერმანელი განმანათლებელი არ გადაჭრის იმ საკითხს, თუ როგორ შეიძლება ხასიათი ერთდროულად იყოს „ჩვეულებრივი“ და „გადატვირთული“, ანუ როგორ შეიძლება იგი კონცენტრირებულად გამოხატავდეს ყველა იმ თვისებას, რაც მოცემულ ცალკეულ ტიპს ახასიათებს და ამასთანავე იყოს ჩვეულებრივი. ლესინგი კმაყოფილდება ამ პრობლემის „გადაჭრის სირთულის კონსტატაციით“. ფაქტიურად ლესინგმა „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ წამოჭრა საკითხი იმის შესახებ, რომ ხასიათი ერთდროულად შეიძლება იყოს ტიპურიცა და ინდივიდუალურიც, ანუ დააყენა კერძოსა და ზოგადის დიალექტიკური ერთიანობის პრობლემა მხატვრულ სახეში. ლესინგმა მთელი სიმწვავით დასვა ეს პრობლემა, მაგრამ იქვე შენიშნა, რომ მისნად არ ჰქონია ამ სირთულის გადაჭრა და მხოლოდ „fermenta cogitationis“ („აზროვნების საფუარი“, „აზრის ნაჟური“) წარმოაჩინა. ლესინგმა იგრძნო მის წინაშე წამოჭრილი საკითხის დიალექტიკური ბუნება და გადაჭრის საშუალება დაინახა წონასწორობის მოძებნაში იდეალსა და სინამდვილეს, განზოგადოებასა და ემპირიულ მრავალფეროვნებას, ტიპურსა და ინდივიდუალურს შორის, მაგრამ ისიც, როგორც მე-18 საუკუნის ტიპური განმანათლებელი, ამ შემთხვევაში ვერ გასცდა თავის ეპოქის საზღვრებს.

ჰერდერი „ფრაგმენტებში“ აგრძელებს დიდრო-ლესინგის პოლემიკის ხაზს და აკრიტიკებს დიდროს „სერიოზულ დრამას“ მორალურ-ფილოსოფიური სენტენციების სიჭარბის გამო.[2] თეატრმა უნდა წარმოადგინოს სცენაზე ცოცხალი ადამიანური ხასიათები და არა იდეალური მქადაგებლები. ჰერდერი აღნიშნავს, რომ დიდრო ერთმანეთს უპირისპირებს „სულს“, ადამიანურ გრძნობებსა და გმირის საზოგადოებრივ მდგომარეობას, მისი აზრით, „მდგომარეობების“ ასახვა მიზანს ვერ აღწევს, დრამა შთაბეჭდილებას ახდენს მხოლოდ ადამიანური ხასიათის გამო, რომელიც ამ „მდგომარეობაში“ რჩება. მდგომარეობათა და ხასიათთა დაპირისპირება, ჰერდერის აზრით, სწორი

[1] Mayer H.—Lessing-Mitweit und Nachwelt, Berlin, 1953. S. 51. in-Studien zur deutchen Literaturgeschichte.

[2] Herder, Suphan... Bd. V. S. 251.

არ არის. ჰერდერი მიიჩნევს, რომ საზოგადოებრივი წოდებების წარმოდგენა ნაწარმოებებში უნდა იყოს თავისებური „მოქმედების აღგილი“, რომლის ფონზე „გამეღვნდება ხასიათი“ და წარმოდგება როგორც „სხეული სულისათვის“. ჰერდერი წინააღმდეგია დრამაში უკვე ჩამოყალიბებული ხასიათების შემოყვანისა, იგი აყენებს „ახალგაზრდული დრამის“ მოთხოვნას. ახალგაზრდული ვნებები — საუკეთესო მასალაა სცენისათვის, — აღნიშნავს იგი. აქ ჰერდერის აზრით, შეიძლება ნაჩვენები იქნეს ვნებათა ცეცხლი, ხასიათების მრავალფეროვნება, ბოროტება და სიკეთე. ასე ჩნდება შტურმერული დრამის თეორიაში დრამატურგიული ხასიათის დიალექტიკური გაგების ელემენტები, რომელიც პიროვნების შინაგან წინააღმდეგობათა ჩვენებასთან ერთად გულისხმობს მხატვრულ ნაწარმოებებში ადამიანური ხასიათის საშუალებით ისტორიულ კანონზომიერებათა გადმოცემას.

„ფრაგმენტების“ III ნაწილში ჰერდერი გამოდის გერმანულ ლიტერატურაზე ლათინური და ფრანგული გავლენის წინააღმდეგ და მაგალითად მოჰყავს მარტინ ლუთერი, რომელმაც „გააღვიძა და ბოროკილები მოხსნა გერმანულ ენას“. ჰერდერი წინააღმდეგია დრამაში მშრალი მორალიზებისა, მას არ მოსწონს დრამატურგიული ფორმის ჰკუის დამრიგებლური ქმნილებები, დასცინის იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც მხოლოდ პიესის მორალურ მხარეებს ეძებენ. იგი მოითხოვს, რომ ყოველგვარი პოეტური ნაწარმოები განისაზღვროს არა მორალის, არამედ პოეზიის მასშტაბით. თეატრში, ჰერდერის აზრით, უნდა მიღწეული იქნეს სიკეთისა და ნაკლის ხატოვანი, ცხოვრებისეული და არსებითი ასახვა. „ცრემლიანი კომედიის“ კრიტიკისას ჰერდერმა ყურადღება მიაქცია გერმანელ ჰანსვურსტს, როგორც საფუძველს საკუთრივ გერმანული თეატრის შესაქმნელად. რადგან ჰეშმარიტი კომედია ხალხური ფარსიდან ამოიზარდა, ამიტომ, ჰერდერის აზრით, მხოლოდ მისი ტრადიციების გაგრძელებით შეძლება შეიქმნას დრამატულად სრულყოფილი ნაწარმოები. ეს „მდაბალი“ ჟანრი შეიცავს დიდ მხატვრულ სიმდიდრეებს. ასეთივე ჟანრი დაედო საფუძვლად არისტოფანეს, პლავტუსი, შექსპირის კომედიებს. ე. ი. ჰერდერი მიმართავს ხალხურ შემოქმედებას, როდესაც ეძებს გზებს ახალი დრამისაკენ.

1769 წელს ჰერდერი „კრიტიკულ ჭალებში“ ლესინგთან პოლემიკისას აკრიტიკებს უკვე არა მარტო ფრანგული კლასიციზმის ძირითად დებულებებს, არამედ განმანათლებლური ესთეტიკის რაციონალურ ხასიათსაც, ზოგიერთი გერმანელი განმანათლებლის (გელერტი, ნიკოლაი, ჰესნერი, ვაისე) ჰედანტიზმსა და პროვინციულ შეზღუდულობას, გამოდის წესების წინააღმდეგ: „je größer der Dichter war, desto weniger zerarbeitete er sich mit deutlichen

schwächenden, ermattenden Regeln, und der größte Geist wäris der da ihn die Muse begeisterte, von keinem Gesetz wußte".[1]

ჰერდერის „მოგზაურობის დღიურში" კვლავ აშკარად იკვეთება მისი უარყოფითი დამოკიდებულება ფრანგული კლასიცისტური ლიტერატურისადმი, რაციონალური განმანათლებლური ესთეტიკისადმი, მისი აზრით, ფრანგულ ლიტერატურაში გაბატონდა ღირსების გაგების ის პრინციპი, რომლითაც მონტესკიე ახასიათებდა მონარქიის არსს, უფრო კონკრეტულად, ფრანგული მონარქიის არსს. ჰერდერი გამოდის ფრანგული კლასიციზმის წინააღმდეგ: ხაზს უსვამს მის „საკარო" ხასიათს, რაც, მისი აზრით, ჭეშმარიტი პოეზიის განვითარებისათვის მეტად არასასურველ ვითარებას ქმნის. ჰერდერი აკრიტიკებს „უსულო ვალანტურობას", რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია მხოლოდ „არისტოკრატიულ აზრთა კეთილშობილება", „სიტყვების სინათლე" და „ზრდილი მანერები". ფრანგულ სცენაზე არ არის ჭეშმარიტი სიყვარულის გრძნობა, ფრანგულ თეატრში მხოლოდ „დასწავლილი გრიმასებია", „ერთფეროვანი თავაზიანობა". ფრანგული თეატრიდან ფაქტიურად გაძევებულია ყველაფერი, რასაც შეუძლია სულის შეძვრა. გულით სიცილის ნაცვლად ფრანგები მხოლოდ იღიმებიან, სულზე უშუალო ზემოქმედების ნაცვლად ფრანგულ სცენაზე პომპეზური სურათების პირიმიდებია წარმოდგენილი. ჰერდერი, თავისივე სიტყვებით, „ეძებს ადამიანურობას", მაგრამ ვერ პოულობს. იგი აკრიტიკებს ვოლტერის „ზაირას", „სემირამიდას" და მიიჩნევს, რომ ფრანგულ ტრაგედიაში ყველაფერი უცხოა — ენებები, სამყარო. აქ არის სიყვარულის, გრძნობების, ენების მხოლოდ მოჩვენებითობა. საკარო გემოვნებამ უარყოფითი გავლენა მოახდინა, ჰერდერის აზრით, ფრანგი კლასიცისტების დრამატურგიაზე[2].

ჰერდერს, როგორც ჭეშმარიტ განმანათლებელს, მიაჩნია, რომ თეატრი ზნეობის სკოლაა და ამ თვალსაზრისითაც მისთვის სანიმუშო ძალის მქონე დრამატურგი ისევ შექსპირია. ჰერდერი, და შემდგომ მის კვალზე შტურმერები მოითხოვენ, რომ ტრაგედიის მასალა იყოს ეროვნული ისტორია. ამიტომ მოსწონთ მათ ყველაზე მეტად შექსპირის ისტორიული ქრონიკები. ჰერდერის აზრით, ისტორია არის თავშესაფარი ტრაგიკული გენიისათვის და არა მარტო ძველი ისტორია, არამედ ახალიც.

ჰერდერის სტატიაში შექსპირის შესახებ განსაკუთრებული ძალით ჩნდება ავტორის ისტორიული თვალთახედვა დრამატურგიის წარმოშობის საფუძვლების განხილვისას. ჰერდერისათვის ფრანგული კლა-

[1] Herder, Suphan... Bd. IV. S. 19.
[2] Herder, Suphan... Bd. II. S. 211.

სიციზმის თეატრი არის „ბერძნული თეატრის მანეკენი“. აქ იგი გარკვევით მიანიშნებს, რომ ლაპარაკობს არა მარტო კლასიციზმზე, რომელიც იმ თეატრალურ წესებს ექვემდებარება, „საბრალო არისტოტელეს“ რომ მიაწერა, არამედ ლაპარაკობს ფრანგულ განმანათლებლობაზეც. ფრანგული სცენა ალსავსეა, მისი აზრით, გარეგნულად ბრწყინვალე საგნებით. ვოლტერისა და ფრანგების თაყვანისმცემლები თვლიან, რომ არაფერი შეიძლება იყოს „ამაზე უკეთესი“ და ისინი უფრო მეტად რწმუნდებიან ამაში, რადგან ევროპულ ქვეყნებში „მაიმუნებივით მიჰბაძავენ მათ“. ფრანგულ დრამას ბერძნულ დრამასთან არაფერი აქვს საერთო, არც თავისი შინაგანი არსით, არც მოქმედებით, არც ზნე-ჩვეულებებით, არც ენით, არც მიზნით, — ფრანგული დრამის გმირები არიან „დრამატული ფიქციები“, რომლებიც თეატრისა და სცენის ფარგლებს მილმა გამოჩენილნი სულელებს დაეზგავსებიან, ფრანგულ მანეკენებს სცენაზე არა აქვთ სული, სიცოცხლე, ბუნებრიობა, სიმართლე — ე. ი. ყველაფერი ის, რაც საჭიროა სულიერი შემოქმედებისათვის. აქამდე გამომდინარე მას არ ჰყოფნის საშუალებები მიზნის მისაღწევად, რათა ბერძნული თეატრის მსგავსად „განსაკუთრებული სახის ილუზია“ წარმოშვას. ფრანგული დრამა არის სენტენციების, სენტიმენტების კრებული. ჰერდერი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება დრამატურგიაში მშრალ, შიშველ მორალიზებას.

როგორ უნდა შეიქმნას ეროვნული დრამა? ეს არის ჰერდერის სტატიის მთავარი აზრი. ამას განსაზღვრავს პასუხები კითხვებზე: როდის? სად? რა პირობებში? რისგან? ჰერდერი მიიჩნევს, რომ დრამას ქმნის თვითონ ხალხი, თავისი საკუთარი ისტორიის, სულიერი წყობის, დროს, ზნე-ჩვეულებების, შეხედულებების. ენის. ეროვნული რწმენის. ტრადიციის გათვალისწინებით, დრამატურგიული ქმნილებები შეიძლება შეიქმნას თუნდაც „Fastnachtspiel“-ების ან ბალაგანური ხალხური თეატრის ტრადიციების საფუძველზე. ჯერ კიდევ თავის ლიტერატურულ წერილებში გამოდიოდა ჰერდერი მენჰელსონის წინააღმდეგ მის მიერ არასწორად გაგებული „მდაბალი კომედიის“ გამო, ჰერდერი მოითხოვდა მის თანამედროვე შემოქმედთაგან „მდაბალი კომიზმის“ სერიოზულ აღქმას და მისი გამოყენების სწავლას, ამიტომ სურს მას არლეკინის, გროტესკულ-კომიკურის ბერლესკურის რეაბილიტაცია. „მოგზაურობის დღიურში“ იგი აღნიშნავდა, რომ „მდაბალი კომედია“ ძალზედ მდიდარია[1]. ჰერდერი ყურადღებას აქცევს „Hanswurst“-ს — როგორც საფუძველს გერმანული თეატრის შესაქმნელად. მისი აზრით, ჭეშმარიტი კომედია ამოი-

[1] Herder, Suphan... Bd. II. S. 217—224.

ზარდა სახალხო ფარსიდან და მხოლოდ მისი ტრადიციების გაგრძელებით შეიძლება შეიქმნას დრამატულად სრულყოფილი ქმნილება. ეს „მდაბალი“ ჟანრი დიდი მხატვრული სიმდიდრის შემცველია. ასევე ივე ჟანრი დაედო საფუძვლად არისტოფანეს, პლავტუსის, შექსპირის კომედიებს. ე. ი. ჰერდერი ხალხური შემოქმედების საშუალებით ეძებს გზებს ახალი დრამისაკენ.

ჰერდერს და მის კვალზე შტურმერებს დრამატურგიის ხალხური საწყისები იმიტომ აინტერესებთ, რომ იგი კალეიდოსკოპივით კრავს და აერთიანებს ფანტასტიკურსა და რეალურს, ტრაგიკულს და კომიკურს, თანამედროვესა და წარსულს იმიტომ, რომ თოჯინური თეატრის სცენაზე ჩნდებიან ღვთები და ეშმაკები, მეფეები და გლეხები, გმირები და მასხარები. გერმანული ხალხური დრამატურგია, მისი ეროვნული ტრადიცია, თოჯინური თეატრი და „Fastnachtspiel“ — ი ჰერდერის ზეგავლენით ამზადებს შტურმის დრამატურგიის წარმოშობას ადამიანისა და საზოგადოების გათავისუფლების მთელი პრობლემატიკით.

დრამის წარმოშობისათვის არსებითია ნიადაგი, რომელზეც იგი წარმოიშობა, დრამა უნდა აღელვებდეს ადამიანის გულს, მის სულს, მასში უნდა იგრძნობოდეს სიცოცხლე, ბუნება. სიმართლე—აღნიშნავს ჰერდერი, ხალხური სიმღერების კრებულის ძველ შესავალში 1774 წელს ჰერდერი მიუთითებდა შექსპირის მიერ ინგლისური ხალხური პოეზიის შესანიშნავ ცოდნაზე. ეროვნული დრამატურგიის, ეროვნული ხელოვნების დასამკვიდრებლად საჭიროა გერმანელებს არ რცხვენოდეთ საკუთრივ გერმანულისა“, არ „იცეკვონ ფრანგული მენუეტები“ გერმანულ ყაიდაზე.' ყოველი დრამატული ნაწარმოები უნდა იყოს „ისტორია, ამ სიტყვის ფართო გაგებით“. რომელიც ხან ტრაგედიაა და ხან კომედია. დრამის დაყოფა სხვადასხვა სახეებად არასწორია, რადგან დრამის ერთი რომელიმე განსაზღვრული სახე ვერ შეასრულებს თავის ძირითად ამოცანას, ვერ ასახავს დიდ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, რომელშიც გამუდმებული მრავალფეროვნება. სირთულე, სხვადასხვა ნიუანსები და ელემენტები გვხვდება. ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების ერთდროული არსებობა შექსპირთან — ეს არის მთელი სამყარო,[1] შექსპირი ასახავს ისტორიას, როგორც პროცესს. ჰერდერი შექსპირის დრამატურგიის ანალიზის დროს წინა პლანზე წამოსწევს დრამის კონფლიქტის კონცეფციის სპინოზასეულ საფუძველს: „So sieh man, die ganze welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: Alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder wie alle charaktere und Denkarten zu diesem

[1] Herder, Suphan... Bd. I. S. 242.

Geiste Züge und das Lanze mag jener Riesengott des Spinosa „Pan! Universum! heissen“[1].)

ლესინგისა და ჰერდერის ბრძოლას ფრანგული კლასიციზმის წინააღმდეგ ახალი ეროვნული ლიტერატურის შექმნისათვის აგრძელებს ი. ლენცი, რომელიც შტურმერული მოძრაობის აღიარებული თეორეტიკოსია. მისი შრომები: „შენიშვნები თეატრზე“, „გოეც ფონ ბერლიხინგენის შესახებ“, „თეატრის შეცდის შესახებ შექსპირის მიხედვით“, რეცენზია გოეთეს „ვერთერზე“ ნათლად აჩვენებს ახალგაზრდა შემოქმედთა მთელი თაობის ესთეტიკურ პოზიციებს. ჯერ კიდევ 1772 წელს ზალცმანის წრეში წაკითხულ რეფერატში ლენცი აკრიტიკებს კლასიციზმს, ლაპარაკობს „ქარაფშუტა ფრანგულ ფუნჯზე“ და გამოხატავს ღრმა სიმპათიას შექსპირისადმი,

დრამატურგიისა და თეატრის ფუნქციის გააზრება, როგორც ადამიანთა აღზრდისა და მათზე უდიდესი ზემოქმედების მქონე საშუალებისა. ორგანულად აკავშირებს ლენცის თეორიულ შრომებს ლესინგისა და ჰერდერის ესთეტიკასთან. ლენცი თეატრს განიხილავს როგორც არა მარტო ესთეტიკური ტკბობის მომნიჭებელ ადგილს, არამედ დიდი სოციალური ზეგავლენის მქონე დაწესებულებას. რეცენზიაში „გოეც ფონ ბერლიხინგენის“ შესახებ იგი აღნიშნავდა, რომ თეატრალური დადგმის ჭეშმარიტ მნიშვნელობაზე უნდა ვიმსჯელოთ უპირატესად იმის მიხედვით, თუ როგორი ზეგავლენა მოახდინა დრამამ მაყურებლის არსებაზე, როგორ აისახა თეატრალური წარმოდგენისაგან მიღებული შთაბეჭდილება მის აზროვნებასა და საქმიანობაზე. წარმოშვა თუ არა მან პიროვნების სულში „პრომეთესეული ხაპერწკალი“. ლენცი ავითარებს ტიპურ განმანათლებლურ, ლესინგის ესთეტიკიდან მომდინარე ტრადიციას, რომ თეატრი და დრამატურგია უნდა იყოს მოქმედი საშუალება საზოგადოებრივ მანკიერებათა გამოსაწორებლად.)

ი. ლენცის ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული შრომა „შენიშვნები თეატრზე“ 1774 წელს გამოქვეყნდა და ასახავს ტიპურ-შტურმერულ სწრაფვას გაწყვიტოს უცხოური ლიტერატურისადმი ბრმა მიბაძვის ჯაჭვები და დაამხოს კლასიციზმისტური პარნასის ღმერთები. მისთვის ფრანგული სცენა სავსეა ანტიკური გმირებით, რომლებიც პარიკებსა და ბრეშუმის წინდებში არიან გამოწყობილნი. ინგლისურ სცენაზე კი ბუნება წარმოდგენილია ისე, როგორც შექმნა ღმერთმა. ლენცი ახასიათებს გერმანულ თეატრს, დრამატურგიას, როგორც სხვადასხვა ეროვნების ლიტერატურის საოცარ შენარევს, რომელმაც ისეთ „სრულყოფას“ მიაღწია, რომ მისი დანახვა შეუძლებელია შე-

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 225.

უარაღებელი თვალით, „გერმანელი სოფოკლეები, გერმანელი პლავტუსები, გერმანელი შექსპირები, გერმანელი ფრანგები, გერმანელი შეტასტაზიო, მოკლედ ყველაფერი რაც კი გსურთ“, — ასეთია, ლენცის აზრით, თვითმყოფადობას მოკლებული გერმანული დრამატურგია. ცხადი ხდება, რომ ლენცისათვის უპირველესი ამოცანა არის ეროვნული დრამატურგიის შექმნა, რომ იგი უცხოური ლიტერატურის ცუდ, უნიჭო მიბაძვას არ წარმოადგენდეს.

გერმანელი შტურმერები თავს ესხმიან დრამატურგიული ნაწარმოების აგების წესს კლასიცისტური ესთეტიკის პრინციპების მიხედვით, ეწინააღმდეგებიან სახეთა სქემატიზმს და მოითხოვენ ხასიათების თავისებურებასა და ორიგინალობას. ფრანგ დრამატურგებს აკლიათ ღმაფრენა და შინაგანი თვალთახედვა. „გენიის ნაპერწკალი და ბუნების სუნთქვა“, რომლის დაფარვაც ცდილობენ გარეგნული ფორმით: ლექსთწყობით, სიმეტრიულობით, ჰარმონიით. დრამის ხუროთმოძღვარი, ლენცის აზრით, უნდა იყოს ბუნება. სწორედ ამის გაგება არ სურთ ფრანგებს და აქედან მოდის მათი დრამატურგიის უდიდესი ნაკლი — ფაბულთა განსაცვიფრებელი ერთფეროვნება, რის გამოც ეს პიესები ხელოსნის ნაჭუშევარს უფრო ჰგავს, ვიდრე ხელოვანის ქმნილებას: „მხოლოდ ბუნებაა მრავალფეროვანი, მხოლოდ ბუნების სუნთქვას და გენიის ნაპერწკალს შეუძლია ხელოვნების ჰეშმარიტ ნიშუშად აქციოს მხატვრული ქმნილება“ — აღნიშნავს იგი. ფრანგული კლასცისტური დრამატურგიის პერსონაჟები კი თოჯინებია („Marionettenpuppen“), რომელთაც დამოუკიდებელი სიცოცხლე არა აქვთ და ავტორთა ნებისყოფის მიხედვით მოძრაობენ. ლენცი თავს ესხმის ვოლტერის დრამატურგიას. იგი ერთმანეთს შეუპირისპირებს ვოლტერის „კეისრის სიკვდილს“ და შექსპირის „იულიუს კეისარს“, საილუსტრაციოდ ირჩევს ბრუტუსის მონოლოგსა და ბეთქმულთა სცენას. იგი დრამატული ჰერსონაჟების უსიცოცხლობისა და რეალიზმის სინაკლულის გამო ფრანგ დრამატურგს აკრიტიკებს და შექსპირის დრამატურგიას შეუდარებელ სიმაღლეზე აყენებს. ლენცს აინტერესებს შექსპირის დრამატურგიის არა მარტო ისტორიული გენეზისის საკითხი, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედების კონკრეტული, შინაგანი პრინციპები. ეს ყოველივე დაკავშირებული იყო გერმანული ეროვნული თეატრის პრაქტიკულ ამოცანებსა და შტურმერთა მიერ ახალი ტიპის დრამის კონტურების თეორიული მოხაზვის სურვილთან.

ფრანგული კლასიცისტური თეატრის ძირითადი პრინციპების განხილვამ ლენცი ლოგიკურად მიიყვანა იმ გარემოებამდე, რომ შეედარებინა ძველი ბერძნული ტრაგედიის თავისებურებები მის თანადროულ დრამატურგიასთან. ბერძნულ დრამას ლენცი განიხილავს არა

შარტო ძველ ბერძნულ რელიგიურ რიტუალებთან კავშირში მისი ისტორიული გენეზისის თვალსაზრისით, (როგორც ამას ჰერდერი აკეთებდა), არამედ მეტწილად ეხება მის შინაგან არსებითად მამოძრავებელ ზამბარას და ყურადღებას ამახვილებს ბედისწერის თემაზე: „ბერძნების ტრაგედიაში მთავარი იყო „fatum“ და მისი იდუმალი ზეგავლენა ადამიანის ცხოვრებაზე, უღმობელი ბედისწერა განსაზღვრავდა და მიმართულებას აძლევდა ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში ადამიანთა მოქმედებას... ძირითადი გრძნობა.. რომელიც უნდა აღძრულიყო, იყო არა ღრმა პატივისცემა გმირებისადმი, არამედ ბრმა და მონური შიში ღმერთების წინაშე“ (blinde und knechtische Furcht vor den Göttern“). ლენცს სურს, ახალ დრამატულ ხელოვნებაში იპოვოს ახალი ხასიათები, დაინახოს თანამედროვე ადამიანები, რომელთაც უკვე აღარ შეუძლიათ „არისტოტელეს სათვალეში“ გახედვა, რომელიც მათ თვალებზე მორგებული არაა: „Wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserem Auge geschliffen sind.“ მხოლოდ ხასიათებისა და ფსიქოლოგიის მრავალფეროვნება უნდა იყოს დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის მნიშვნელოვანი. მხოლოდ ბუნება განსაზღვრავს სამყაროში მოქმედებისა და მოვლენების მრავალფეროვნებას. ფრანგულ სცენაზე ხასიათები არ არის. დრამატურგიული საკითხების კვლევა ლენცს აიძულებს უფრო განზოგადებულად. ფართოდ წარმოადგინოს პოეზიის მიმართების საკითხი სინამდვილესთან.

შტურმერთა დრამის თეორია ასახავს ფრანგული რევოლუციის წინაპერიოდის აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის სპეციფიკას. გერმანიის წინაშე დგას ქვეყნის გაერთიანების პრობლემა, რაც ეროვნული ლიტერატურის შექმნის პრობლემაში გარდაიხატება, ამიტომ ითხოვენ შტურმერები, რომ ტრაგედიის მასალა ეროვნული ისტორია იყოს.

ლენცის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ჰანს ზაქსის შემოქმედება და შექსპირის ისტორიული ქრონიკები, რომლებსაც იგი თავისებურ „Charakterstück“-ად თვლის, სადაც წინა პლანზე ინდივიდუალურ-ადამიანური ხასიათებია წარმოდგენილი. ასეთი უნდა იყოს, მისი აზრით, ახალი დრამაც, განსხვავებული ძველ ბერძნულისა და კლასიცისტურისაგან. თანამედროვე დრამა მთლიანად უნდა იყოს აგებული ადამიანური ხასიათის ჩვენებაზე: „ლაპარაკია ხასიათებზე, რომლებიც თავად ქმნიან მოვლენებს, ისე რომ არ მიმართავენ ღვთაების დახმარებას ღრუბლებში“ — აღნიშნავს ლენცი. მისი ავტონომიური ადამიანი არ არის დამოკიდებული ბედისწერაზე, ღმერთებზე, იგი თვლის, რომ ასეთ ძლიერ ადამიანებს ასახავდა შექსპირი თავის ტრაგედიებში, მხოლოდ ადამიანური ხასიათების ამაღ-

ლებულობით შეიძლება აიხსნას შექსპირის პიესების სასწაულმოქმედი ძალა. ფრანგულ კლასიციზმს ლენცი ძირითადად აკრიტიკებს ვნებების გარეშე ხასიათების წარმოდგენის გამო. ფრანგული სცენიდან გაქრა ბუნებრივი ადამიანი, პერსონაჟი იქცა განსაზღვრული იდეის აბსტრაქციად. ცხოვრებაში კი ყოველ ხასიათს აქვს ინდივიდუალური სახე, თავისებური ნიშნები. დრამის სული უნდა იყოს ორიგინალური ადამიანური ხასიათი, განსაკუთრებული, გამოჩენილი პიროვნება. მთლიანი ბუნების მქონე ადამიანი ვნებით ალსავსე ხასიათით, არის ლენცისა და შტურმერთა ახალი თაობის მოთხოვნა. შტურმერებისათვის ცნება „დამახასიათებელი" არის ხელოვნების გაგების დევიზი. ლენცის ესთეტიკაში ხდება მისი რადიკალიზაცია. „...nach meiner Empfindung schätz ich den Charakteristischen, selbst den Karikaturmaler, zehnmal höher, als den Idealischen" — ამბობს იგი.

თუ ძველი, ანუ ბერძნული ტრაგედია „შესანიშნავ მოვლენათა ჩვენება იყო", ახალი, ანუ თანამედროვე, ტრაგედია უნდა იყოს „შესანიშნავ ადამიანთა ჩვენების" საშუალება. აქ იგულისხმება მთელი გარემომცველი სამყარო თავისი ფსიქოლოგიური სირთულეებით, „პრომეთეული ნაპერწკლის" მქონე მოქმედი გმირი არის თანამედროვე დრამის გმირი. თუ ბერძნული ტრაგედია მიზნად ისახავდა შიშის აღძვრას ბედისწერის, როგორც უმაღლესი მმართველი ძალის წინაშე, ახალი დრამა სხვა მიზანს ისახავს: ეს არის ღრმა პატივისცემა ან გაკვირვება გმირით, მისი გმირული საქციელით. „ახალი მენოზას", თვითრეცენზიაში ლენცი ლაპარაკობს დამოუკიდებელ, თავისუფლად მოქმედ ადამიანზე, რომელიც ტრაგედიის ცენტრში უნდა იდგეს: „...es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebengeiten erschaffen, die selbstständig und unveränderlich die ganze große Maschsine selbst drehen, ohne die Gottheit in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen, zu zuschaunen, nicht von Bildrern, von Marionettenpuppen — von Menschen".

მ. როზანოვის აზრით ლენცი ანადგურებს დრამის არსს, რადგან დრამაში მოქმედებას აქცევს ხასიათებზე დამოკიდებულ მოვლენად,[1] მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლენცი არ გამორიცხავს დრამაში მოქმედებას. იგი მიუთითებს, რომ დრამის ფაბულა მაშინაა ერთიანი, როცა მოძრაობს ერთი გმირის ირგვლივ, ლენცი ისტორიულად ხსნის ძველ ბერძნულ დრამატურგიაში მოვლენებისა და ხასიათების დამოკიდებულებას. ფაქტობრივად, ლენცისათვის მოქმედება და ხასიათი განუ-

[1] Розанов М. Н.—Поэт периода «Бурных стремлений» Якоб Ленц. М., 1901. С. 172.

ყოფელია ერთმანეთისაგან. ლენცი ლაპარაკობს ცალკეულ მოქმედებათა ან მოვლენათა შინაგან ერთიანობაზე, რომლებიც წარმოშობიან ადამიანთა ხასიათების, ნებისყოფის, ქცევების შეჯახებისაგან. ამ თვალსაზრისით უმართებულოდ გვეჩვენება ჰ. რაუხისა[1] და მ. როზანოვ-ის[2] მოსაზრება, რომ ლენცი მოქმედების ერთიანობის გაგებაში სცილდება ჰერდერს. პირიქით, ჰერდერის მოქმედების ერთიანობა ახლოსაა ლენცის მოსაზრებასთან დრამატურგული ქმნილებ-ს შინაგანი ერთიანობის შესახებ. ლენცი წინააღმდეგია საერთოდ საჭი ერთიანობის კანონის საყოველთაო ნორმად ქცევისა. რადგანაც იგი ანაქრონიზმად იქცევა ახალი დროის დრამაში. დრამის შინაგან ერთიანობას ერთნაირად უნდა გრძნობდეს შემოქმედიც და მაყურებელიც[3]. ეს „შინაგანი ფორმა" მიისწრაფვის ადექვატური გამოხატულებისაკენ. „ბუნება—ადამიანი—ღმერთი", რომელიც შემდგომში რომანტიკულ ფილოსოფიაში ჩნდება, მხატვრული სახით ჩამოყალიბდება სწორედ „შინაგანი ფორმის" პრინციპის მიხედვით" — აღნიშნავს ს. კეკაისი.[4] ფაქტობრივად, ლენცის თეორიაში ჩნდება „კონცეპციის ერთიანობა", რომელიც საფუძვლად ედება ახალი ტიპის დრამას.[5]

შტურმერებს ხასიათი უკვე სხვაგვარად ესმით, ვიდრე ლესინგს, ხასიათი ინდივიდუალურია. მისი შექმნის საფუძველი არის გმირის განუმეორებელი, თვისებების გამოხატვა. ენებათა და გრძნობათა კონცენტრაცია განსაზღვრავს შტურმერული ესთეტიკის მხატვრული ხასიათის ღირებულებას, რადგან ემოციაში ხედავენ შტურმერები პიროვნების გამოხატვის უშუალო გზას.

ხასიათების პრობლემის წინ წამოწევა ლენცის შრომაში დაკავშირებულია „ქარიშხლისა და შეტევის" ლიტერატურის საერთო კონცეფციასთან—პიროვნების, ინდივიდის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. იგი მიუთითებდა შტურმერთა რევოლუციურ ტენდენციაზე — მხატვრულ ფორმით გამოეხატათ ადამიანის, ცალკეუ-

---

[1] Rauch H.—Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm und Drang Periode. Berlin, 1892. S. 28.

[2] Розанов М. Н.—Поэт периода «Бурных стремлений» Якоб Ленц, М., 1901. С, 180.

[3] Lenz J. M. R.—Gesammelte Schriften. Hrsg. von F. Blei. München, 1920 Bd, II. S. 213

[4] Keckeis G.—Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Bern. Franke. 1907. S. 67.

[5] Martini Fr.—Die Einheit der konzeption in J. M. R. Lenz' «Anmerkungen übers Theater». In: Sturm und Drang. Hrsg. von M. Wacker, Darmstadt. 1985. S. 250—278. Martini Fr.—Die Poetik des Dramas in Sturm und Drang. In: Deutsche Dramentheorie. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschlang. Hrsg. von R. Grimm. Frankfurta. M. Athenäum, 1971, S. 159.

ლი პიროვნების მისწრაფება ფეოდალური უღლისაგან გათავისუფლებისაკენ. ფაქტობრივად, შტურმერთა დრამის თეორიაში მტკიცდება ახალი ჟანრი — ხასიათების დრამა, რაც სინამდვილეში იყო გზის გაკაფვა მომავალი ეტაპის ლირიული, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიურ დრამატურგიისათვის.

ლენცი ერთმანეთს ადარებს ტრაგედიასა და ეპოსს. ტრაგედია აჩვენებს იმას, რასაც ეპოსი გადმოსცემს. ეს არის სწორედ ტრაგედიის უპირატესობა: იგი ხილულად წარმოადგენს მოქმედებას, აცოცხლებს მას, უმოკლესი გზით აღწევს მხატვრული ზემოქმედების მიზანს. გერმანელი შტურმერი ერთმანეთისაგან განასხვავებს ტრაგედიასა და კომედიას. ტრაგედიაში უნდა აისახოს ხასიათები, კომედიაში კი მდგომარეობები. კომედიის შინაარსი არის ამბავი, პიროვნება იმდენად აინტერესებს კომედიაში მაყურებელს, რამდენადაც იგი არის მოცემული მოვლენის (ამბის) საგანი, პიროვნება კომედიაში წარმოისახება მხოლოდ ძირითადი იდეის გამოსაჟღავნებლად, მოქმედების გასაცოცხლებლად. ლენცის აზრით, ასე განყოფა ერთმანეთისაგან შექსპირის კომედია და ტრაგედია. შექსპირის კომედიებში პიროვნებები არსებობენ მოქმედებისათვის. „კომედიაში მე ამოვდივარ მოქმედებიდან და ვაიძულებ პიროვნებას მიიღოს მასში მონაწილეობა. კომედია პიროვნების გარეშე არაა საინტერესო. ტრაგედია პიროვნების გარეშე არის წინააღმდეგობრიობა" — წერს ლენცი. ტრაგედიაში ლენცი „მოქმედების ერთიანობის" ნაცვლად აყენებს „ინტერესთა ერთიანობას". ტრაგედიისა და კომედიის დეფინიცია ლენცის „შენიშვნების" პოზიტიური და თვითმყოფადი ნაწილია. ლენცის „შენიშვნებში" პირველად არის დახასიათებული ანტიკური ტრაგედია, როგორც ბედისწერა ტრაგედია და თანამედროვე ტრაგედია როგორც ხასიათის ტრაგედია, მართალია, აქ ლენცი განასხვავებს კომედიისა და ტრაგედიის პრინციპებს, მაგრამ შემდეგ შრომებში იგი მოითხოვს, რომ საჭიროა ერთდროულად ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შეტანა დრამაში, რომ შეიქმნას „ადამიანური საზოგადოების სურათი". „daher müssen unsere deutschen komodieschreiber komich und tragisch schreiben, weil das volk, für das sie schreiben oder doch wenigsten sschreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist.[1] ფაქტობრივად, ეს ახალი ესთეტიკური პროგრამა იყო. ლენცი „ახალი მენოზას თვითრეცენზიაში" მოითხოვს ჰარმონიულობას ყოველი მხატვრული ნაწარმოებისათვის; „თუ გვირი რომანტიულია, მაშინ ყველაფერი ნაწარმოებში რომანტიკული უნდა იყოს" — ამბობს იგი,

[1] Lenz J. M. R.—Gesammelte Schriften. Hrsg. von F. Blei. München, 1920. Bd. II. S. 333.

ლენცი ბოლომდე ინარჩუნებს ლესინგისეულ ტრადიციას თეატრის მაღალი სოციალური ფუნქციის შესანარჩუნებლად. მისთვის თეატრი უნდა არსებობდეს „მთელი ადამიანური საზოგადოებისათვის — „Vom obersten bis zum untersten".[1]

1776 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში „თეატრის შეცვლის შესახებ შექსპირის მიხედვით" ლენცი მოითხოვს მოქმედების ერთიანობის ნაცვლად „ინტერესთა ერთიანობას", რომელსაც დაემორჩილება დრამატული ნაწარმოების ხასიათები, მოქმედების განვითარება, დრამის ყველა დანარჩენი კომპონენტი. ლენცი ეწინააღმდეგება სცენათა არომოტივირებულ ცვლას, ეს მას დრამის სტრუქტურულ-კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით ახალბედა დრამატურგებისათვის საზიანოდ მიაჩნდა.

ლენცი გოეთეს „გოეცში" ხედავდა თავისი თეორიის დადასტურებას. ეს იყო, მისი აზრით, „მე-ს ინდივიდუალური თავისუფლების საშუალებით გამოხატული თვითშეგნება ახალი დროისა. ლენცის მიერ ფაბულისა და ხასიათის შეპირისპირებაში პიროვნების, ხასიათის უპირატესობა გამოხატავდა შტურმერთა ინდივიდუალისტურ მსწრაფებებს ესთეტიკაში, კომედია ლენცისათვის არის „ადამიანური საზოგადოების სურათი".

ლენცის დრამის თეორიაში გამოკვეთილია ანტითეზა — „ძველ-ახალი", სადაც „ძველის" მნიშვნელობა სრულიად ერთნაირია: ეს არის კლასიკური ანტიკური ლიტერატურული პრინციპები. „ახალი" ლენცისა და შტურმერებისათვის არის „ჰერიოკული დრამა", რომელიც ინარჩუნებს იმ აქტიურ სოციალურ ფუნქციას, რასაც განმანათლებლები ანიჭებდნენ თეატრს, დრამატურგიას და, საერთოდ ლიტერატურას. შტურმერული დრამის თეორიის ჩამოყალიბების საფუძველი შექსპირის დრამატურგიული პრინციპების გააზრება იყო.

ლენცის თეორიული მოსაზრებები რთული და წინააღმდეგობრივია. იგი რეალისტური ხელოვნების ჩარჩოების გაფართოებას მოითხოვს, ემხრობა ობიექტური რეალობის შესწავლისა და გაანალიზების შემდგომ მის ხელახლა გადმოცემას, მაგრამ აქვე აღიარებს ხელოვანის ინტუიციური წვდომის უნარს და იდეალისტურად განჭვრეტს სუბიექტის აქტიურ, განმსაზღვრელ როლს შემოქმედების პროცესში, მოითხოვს ტრაგედიის გმირად ძლიერი, ინდივიდუალური ხასიათის მქონე პიროვნებას და კომედიაში კი მამოძრავებელ ზამბარად მიიჩნევს მოქმედების განვითარებას. იგი, ერთის მხრივ, წინა პლანზე წამოსწევს ადამიანური გრძნობის ფაქტორს შემოქმედებით პროცესში, მაგრამ აქვე განაცხადებს, რომ „ჯანსაღი გონებაც საჭიროა",

---

[1] ebenda, Bd, I. 1909. S. 255.

„თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ“, რომელიც 1782 წელს გამოქვეყნდა, შილერი მოითხოვს, რომ თეატრი იყოს „ადამიანური ცხოვრების ღია სარკე“. იგი ეძებს იდეურსა და მხატვრულ კრიტერიუმებს, რომლებიც მას შესაძლებლობას მისცემს „ბუნების ერთგულებისა“. საშუალებას მისცემს აცდეს მისი ცალკეული ნაწილების მონურ კოპირებას. მისთვის არსებითია, ამოირჩიოს ძირითადი. ჭეშმარიტებისა და ჯანსაღი ბუნების სული თეატრში თავის ახალ სამყაროს აღმოაჩენს. დრამატურგიაში ნამდვილი გრძნობების გამოხატვის მაგალითი შილერისათვის არის შექსპირი, განსხვავებით ფრანგული დრამატურგიისაგან, სადაც ბუნებრივი ადამიანის კასტრირება მოხდა, სადაც „გრძნობას აფთიაქის სასწორზე სწონიან“ და თანაც „დიეტურად ამზადებენ სულიერ საკვებს“ ადამიანებისათვის, რომ „არ დააზიანონ გამხდარი მარკიზის კუჭი“.

შილერის შრომა „თეატრი, როგორც ზნეობრივი დაწესებულება“, რომელიც მან 1784 წელს წაიკითხა მანჰაიმში, გამოქვეყნდა 1785 წელს. ახალგაზრდა შილერი შტურმერების მსგავსად მიიჩნევს თეატრს ადამიანის ზნეობრივი და გონებრივი განათლებისათვის ყველაზე მოქმედ იარაღად. იგი ოცნებობს ერთიან გერმანულ თეატრზე, სადაც „ერის სული“ გამჟღავნდება. თეატრი შილერისათვის არის „პრაქტიკული სიბრძნის“ სკოლა, საზოგადოებრივი ცხოვრების წინამძღოლი, ადამიანის სულის საიდუმლოებათა გამაღები. თეატრი უნარადღებას მიაქცევს არა მარტო ადამიანებსა და ადამიანურ ხასიათებს, მის ბედსაც. თეატრი არის ადამიანური ტანჯვის მრავალფეროვანი სურათების წარმოსახვა, თეატრი იპრება ადამიანური ცოდნის ყველა სფეროში, იკვლევს ყოველგვარ ცხოვრებისეულ სიტუაციას, აშუქებს სულის ყოველ კუთხეს. შილერი ხაზგასმით მიუთითებს ბერძნულ თეატრში წარმოდგენილ სახელმწიფოებრივ და პატრიოტულ შინაარსზე.

შილერი მიიჩნევს, რომ თეატრის ზემოქმედება — ეს არის გზა საზოგადოების სოციალური გარდაქმნისაკენ. „ჩვენ რომ მიგვეღწია ეროვნული თეატრის შექმნამდე, მაშინ ერთი გავხდებოდით. რა აერთიანებდა ელადას? რა იზიდავდა ხალხს ასე ძლიერად თეატრში? არაფერი, გარდა სამშობლოსადმი მიძღვნილი პიესების შინაარსისა...“

თეატრის, დრამატურგიის ზემოქმედების მთავარი მიზანი შილერისათვის არის ადამიანში ადამიანურობის გრძნობის გაღვიძება და განვითარება. „ყაჩაღების“ შესავალში 1781 წელს შილერი აღნიშნავდა: „...დრამატული ფორმა მისი სცენური განხორციელებისაგან დამოუკიდებლად თავისთავად ფლობს უპირატესობას პოეზიის სხვა ჟანრებთან შედარებით. იგი წარმოგვიდგენს სამყაროს და ასახავს

(„Wir brauchen unsere gesunde vernunft und Empfindung zu fragen").

ლენცის თეორიული მოსაზრებებისათვის საფუძველს ლესინგისა და ჰერდერის ესთეტიკა წარმოადგენდა. გერმანელი შტურმერი ზოგიერთ შემთხვევაში ს. მერსიეს თეორიულ შეხედულებათა გავლენას განიცდიდა. ძალზე აზვიადებენ ლენცზე მერსიეს ზეგავლენას ბ. ტიტელი[1] და რ. ჟირარდი.[2]

ლენცის „შენიშვნები თეატრზე" არის, ფაქტობრივად, პირველი ცდა ახალი დროის პოეტური ფორმების დაფუძნებისა დრამის თეორიაში, რომელიც მომდევნო პერიოდისათვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ჯოველივე ზემოთ აღნიშნული საფუძველს გვაძლევს სავსებით უმართებულოდ ჩავთვალოთ ფრ. გუნდოლფის მიერ ლენცის, როგორც „ქარიშხლისა და შეტევის" მოძრაობის თეორეტიკოსის, მნიშვნელობის შეუფასებლობა.[3] ლენცის თეორიული მოსაზრებები არის შტურმერების დრამატურგიული პრაქტიკის განზოგადოება. ი. მ. რ. ლენცი შუალედურ პოზიციას იჭერს ჰერდერსა და ა. ვ. შლეგელს შორის. ი. მწუხაროდ. ლენცის თეორია გარკვეული პერიოდის მანძილზე გაუგებარი, შეუფასებელი დარჩა.

კლასიციზმის რაციონალური და ლოგიკური ჩარჩოების გარღვევისკენ სწრაფვა იგრძნობა აგრეთვე ახალგაზრდა გოეთეს შტურმერული პერიოდის თეორიულ შრომებში. მართალია, აქ არ შეიძლება ლაპარაკი დრამის მწყობრ თეორიაზე, მაგრამ მისი მოსაზრებები სცილდება შტურმერული ესთეტიკის ჩარჩოებს. შექსპირის დღისადმი მიძღვნილ სტატიაში გოეთე ეჭოციურად უარყოფს წესებისა და კანონებისადმი დაქვემდებარებულ თეატრს, მას „მიწიერქვეშეთივით" უსიამოვნოდ ეჩვენება ადგილის ერთიანობა, ხოლო მოქმედებისა და დროის ერთიანობა მისთვის „მძიმე ჯაჭვებია", რომლებიც ბოჭავენ წარმოსახვის უნარს შემოქმედში. ამ შემზღუდველი მომენტებისაგან თავის გათავისუფლება გოეთესათვის უდრის „სუფთა ჰაერზე გასვლას", გათავისუფლებას, საკუთარი თავის შეგრძნებას ადამიანად. კლასიცისტური ნორმატული კანონები „უსამართლოა" ბუნების კანონების მიმდევარი შემოქმედისათვის, რომელსაც მათ წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი უჩნდება. გოეთეს აზრით, ფრანგმა დრამატურ-

---

[1] Titel B.— «Nachahmung der Natur als Prinzip der dramatischen Gestalltung bei J. M. R. Lenz. Frankfurt a./M. 1963. S. 47—48.

[2] Girard R.—Lenz, 1751—1792. Genese d'une Dramaturgie du Prage—Comuque. Paris, 1968. S. 179.

[3] Gundolf F.— -Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, 1911. S. 253

ვნებებსა და სულის უნატიფეს მოძრაობას თვით მოქმედი პირების სიტყვების საშუალებით. მისი ზემოქმედება იმდენად უფრო ძლიერია აღწერილობით პოეზიასთან შედარებით, რამდენადაც ძლიერია უშუალო ჭვრეტა ისტორიულ შემეცნებაზე". შილერი თვლის, რომ საჭიროა ადამიანური ხასიათის წარმოდგენა სცენაზე ჰთელი მისი მრავალფეროვნებით, შინაგანი წინააღმდეგობებით: „...თუ მე მინდა წარმოვსახო ადამიანი მთელი თავისი სისრულით, მე უნდა მივუთითო მის კარგ მხარეებზეც, რომელიც უველაზე ბოროტ ადამიანსაც კი აქვს... ყოველ შემთხვევაში ხელოვნების საგნად არ შეიძლება იქცეს ადამიანი, რომელიც მხოლოდ ბოროტების განსახიერებაა. იგი ყურადღებას არ მიიქცევს". შილერისათვის შექსპირის შემოქმედება ნიშნავს კლასიცისტურ ესთეტიკაზე უარის თქმას. მას სურს „მთლიანი ადამიანის" წარმოსახვა, ამისათვის კი მისთვის მაგალითი შექსპირია. ამიტომ ჩნდება მის თეორიულ შრომებში მაგალითები შექსპირის დრამატურგიიდან: „იულიუს კეისარი", „რიჩარდ III", „ლედი მაკბეტი", „ლირი", „ოტელო".

ამრიგად, „ქარიშხლისა და შეტევის" თეორეტიკოსები აკრიტიკებენ არისტოკრატიულ საკარო ლიტერატურას, კლასიციზმის ესთეტიკას და ამავე დროს რაციონალური განმანათლებლობის ლიტერატურის შეზღუდულ მხატვრულ პრინციპებს. უარყოფენ წესებსა და კანონებს, რომლებიც ავიწროებენ შემოქმედის ფანტაზიას, წარმოსახვას, ისინი პროტესტს უცხადებენ არა მარტო სამი ერთიანობის კანონს, არამედ დრამის სცენური განსხეულების ფორმებსაც და თვლიან, რომ დრამას დიდი უპირატესობა აქვს სხვა ჟანრებთან შედარებით ადამიანებზე ზემოქმედების თვალსაზრისით. შტურმერთა აზრით, თეატრმა ადამიანის სულში „პრომეთესებური" ცეცხლი უნდა აღანთოს. მათ არ აკმაყოფილებთ ფრანგული კლასიცისტური ტრაგედია, არც მეშჩანური ბურჟუაზიული დრამა. ისინი თვლიან, რომ ანტიკურობისა და შექსპირის მაგალითზე უნდა შეიქმნას ახალი თეატრი, რომლის ცენტრში იქნება ძლიერი, გამორჩეული პიროვნება, გმირი, რომელიც თავისი ენთუზიაზმით ხალხის განწყობილებას შექმნის. ახალი ტიპის დრამის შექმნის ერთ-ერთ საფუძვლად მათ ეროვნული დრამატურგის ხალხური ნიმუშები, „მდაბალი ჟანრის" მხატვრული სიმდიდრეების გამოყენებაც მიაჩნდათ. ახალი დრამა აგებული უნდა იყოს ძლიერი ადამიანური ხასიათების ჩვენებაზე. შტურმერები უარყოფენ ხასიათის ზოგადობას. ხასიათი — ეს ინდივიდუალურია, რომელშიც „სხვადასხვა სული" ერთდება, ვნებათა კონცენტრაცია განსაზღვრავს შტურმერთა მიერ ხასიათის გაგების ღირებულებას.

შტურმერთა დრამის თეორია ასახავდა ფრანგული ბურჟუაზიული

რევოლუციის წინა პერიოდის განწყობილებას. გერმანიის წინაშე მდგარი პოლიტიკური გაერთიანების ამოცანა სრულიად ორგანულად ერწყმის ეროვნული თეატრის შექმნის მოთხოვნას, რომლის საფუძველი ეროვნული ისტორია უნდა იყოს. შტურმერთა დრამის თეორიაში ყალიბდება „შინაგანი ფორმის“ პრობლემა, რომელსაც გოეთე პირველად მერსიეს შრომის გერმანული თარგმანის შესავალში ახსენებს. შინაგანი ფორმა შტურმერებისათვის არის დრამის შინაგანი პოეტური ძალა, რომელიც განსაზღვრავს მის გარეგან ფორმას. ისინი მოითხოვენ ამაღლებულისა და მდაბალის, კომიკურისა და ტრაგიკულის შერევას ისე, როგორც ეს რეალურ სინამდვილეშია. შტურმერთა ესთეტიკაში წარმოშობილი ახალი დრამის ანუ ხასიათების დრამის, მოთხოვნა საფუძველს უდებს შემდგომი პერიოდის გერმანულ ლიტერატურაში ლირიკული, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური ელემენტების წარმოშობას და განვითარებას დრამატურგიაში.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკის ძსგავსად იენის რომანტიზმი ყალიბდება, აძკვიდრებს თავის პოზიციებს ეპიგონური კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, რასაც ღრმად პრინციპული ზნეშეუწყნელობა ჰქონდა. ცხადია, რომანტიკოსებისათვის არ შეიძლებოდა უკვალოდ ჩაევლო გერმანული განმანათლებლებისა და შტურმერების ბრძოლას ფეოდალურ-აბსოლუტური სახელმწიფოსა და ხელოვნებაში მისი იდეოლოგიური გამოხატულების — კლასიციზმის წინააღმდეგ. კლასიციზმის დეგრადაცია, ფაქტობრივად, ფეოდალურ-აბსოლუტისტური სახელმწიფოს დაცემასთან ერთად ხდება.

ვ. ვანსლოვს თავის ნაშრომში ნიმუშად მოჰყავს გერმანელი მკვლევარი ი. პეტერსენი, რომელიც, თავის წიგნში: „Dis Wesenbestimmung der deutschen Romantik აკრიტიკებს დასავლეთის ხელოვნებათმოცდნეების მიერ შექმნილ სქემას კლასიციზმისა და რომანტიზმის დამახასიათებელი ნიშნების შეპირისპირებით. ვ. ვანსლოვი თავად იძლევა საკუთარ სქემას, სადაც აყალიბებს კლასიციზმისა და რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ იმ ძირითად ნიშნებს, რომლებითაც ისინი აბსოლუტურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.[1] ვ. ვანსლოვის აზრით, კლასიციზმი თავისი შემოქმედებით აქტიცებს თავისივე დროის საზოგადოებრივ ყოფას, მისი იდეალი — რეალურია, იგი ხოტბას ასხამს სახელმწიფოს, მისი პათოსი საზოგადოებრივია. გმირი კი მოქმედი, მისი ლოზუნგია გონება, ხოლო ძირითადი ესთეტიკური პრინციპი — წესრიგი და სიგდამენტაცია. რომანტიზმი ამ სქემის მიხედვით უარყოფს თავისი დროის საზოგადოებრივ დოგმებისაგან გათავისუფლებას. ასეთი სქემატური დახასიათება, ცხადია, არ შეიძლება ბოლომდე და

[1] Ванслов В. В.—Эстетика романтизма. М., 1966. «Искусство». С. 196.

სიღრმისეულად ასახავდეს ამ რთული და განსხვავებული შემოქმედებითი პრინციპების მქონე ლიტერატურათა ესთეტიკას, მაგრამ ძირითად ნიშნებს სწორედ წარმოადგენს. თუ ამ სქემას პირობითად მაინც მივიღებთ და მათ შორის მოვათავსებთ გრაფას — „ქარიშხალი და შეტევა“ — აღმოჩნდება, რომ აქ სქემაში შტურმერებსა და რომანტიკოსებს მხოლოდ ერთი განმასხვავებელი პუნქტი ექნებათ: ეს არის რომანტიკოსებთან „გმირი — პასიური მჭვრეტელი“, შტურმერთა ძლიერი, ჰოქმედი გმირის საპირისპიროდ. ამ სქემის დანარჩენი პუნქტების მიხედვით „ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკა ისევე განსხვავდება კლასიციზმისაგან და უპირისპირდება მას, როგორც რომანტიზმი.

იენის რომანტიზმის წარმოშობის პერიოდისათვის საფრანგეთში ჯერ კიდევ სცენურად ცოცხლობს და მოქმედებს კლასიციზმი. გერმანიაში არსებობს კლასიციზმის ახალი ტიპი — ვაიმარული კლასიკა, რომელიც გოეთესა და შილერის შემოქმედებითაა წარმოდგენილი, კრიტიკის ძირითადი მახვილი იენის რომანტიკოსებს გადააქვთ ეპიგონური კლასიციზმისა და მშრალი, განმანათლებლური რაციონალიზმის მუდმივი, უძრავი ესთეტიკური კანონების წინააღმდეგ. რითაც, მათი აზრით, შეუძლებელია ცვლადი, მოძრავი, წარმავალი, რთული და ურთიერთწინააღმდეგო მოვლენებით აღსავსე ცხოვრების ასახვა მე-18 საუკუნის დასასრულის ხელოვნებაში. რომანტიკოსები უარყოფენ კლასიციზმის მკაცრ, ლოგიკურად დასრულებულ ხელოვნებასა და კანონებს. მათ ჟანრობრივ იერარქიას, მხატვრული ნაწარმოების მწყობრ, გამართულ სისტემას, უარს ამბობენ ყველა წესსა და კანონზე.

იენის რომანტიზმის წარმომადგენელთა შორის ყველაზე სრულად და მწყობრად დრამის თეორიის საკითხებს ა. შლეგელი შეეხო. უკვე 1796 წელს იფლანდის პიესებზე გამოქვეყნებულ მის რეცენზიაში იგრძნობა ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი იენის რომანტიზმის პროტესტი ეპიგონური განმანათლებლობის წინააღმდეგ. მას არ მოსწონს იფლანდის ყოფითი დრამისათვის დამახასიათებელი „მორალური დამოძღვრა“. ა. შლეგელი აქ ჯერ კიდევ დიდროსა და ლესინგის პოზიციებზე დგას და მიაჩნევს, რომ დრამა უნდა გათავისუფლდეს პირობითობისაგან და ასახოს ცხოვრება. იფლანდის მსგავსმა გერმანულმა დრამატურგებმა სისაძაგლემდე დაიყვანეს ეს იდეა, მათთან ბუნებრივად ითვლება ყველაფერი ყოველდღიური, ბანალური, პროზაული.

1789 წელს ჟურნალ „ათენეუმში“ დაბეჭდილ ფრაგმენტებში ა. შლეგელი ეხება ლიტერატურის, ხელოვნების, ესთეტიკის საკითხებს და განიხილავს მათ ფილოსოფიურ პრობლემატიკასთან ერთად. აქ

იგი კვლავ გამოდის ეპიგონური განმანათლებლობისა და ფრანგული კლასიციზმის წინააღმდეგ, რომელიც სრულიად უარყოფს ბუნებას. ფრანგული ტრაგედია, მისი აზრით, უგემოვნობის ნიმუშია. ა. შლეგელს მიაჩნია, რომ ხელოვნებაში იდეალი და ბუნებრივი ერთმანეთს არ გამორიცხავს. კლასიციზმის ნორმატიული ესთეტიკის წინააღმდეგ თავისი მოსაზრებების ჩამოყალიბებისას ა.. შლეგელი მიისწრაფვის, რომ იდეალური წარმოსახვა ხელოვნებაში დიალექტიკურად გაიაზროს. მას შეცდომად მიაჩნია, რომ კლასიციზმში იდეალის ასახვა დაყვანილია მხოლოდ აბსტრაქტული სიკეთეების ჩვენებაზე, რაც ინდივიდუალური ნიშნების სრულ იგნორირებას იწვევს და რის შედეგადაც გამორიცხება ჭეშმარიტება.

ეპიგონური განმანათლებლობის წინააღმდეგ გამოდის ა. შლეგელი თავის ბერლინის ლექციების კურსში, სადაც, ფაქტობრივად, პირველად მოხდა იენის რომანტიზმის თეორიის სისტემური განზოგადება. აქ იგი აკრიტიკებს ხელოვნებაში „სარგებლიანობის“ თეორიას, კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პოზიციებს. აშკარად იგრძნობა ჰერდერის მოსაზრებათა ზეგავლენა. ა. შლეგელი თვლის, რომ კრიტიკოსს თანაბრად სჭირდება ხელოვნების ემოციური აღქმა და თეორიული ერუდიცია. ფრანგული კლასიციზმის კრიტიკის პარალელურად იგი ლაპარაკობს არისტოტელეს პოეტიკის ინტერპრეტატორებზე, რომლებმაც თეზისი ბუნების მიბაძვის შესახებ არასწორად გაიგეს. ა. შლეგელი, ფაქტობრივად, აყალიბებს რომანტიკული ესთეტიკის არსს რაციონალური განმანათლებლობისა და კლასიციზმის საპირისპიროდ, რომლებიც. მისი აზრით, ფანტაზიის როლის იგნორირებას ახდენდნენ ხელოვნებაში.

განსაკუთრებით საინტერესოა ა. შლეგელის „ლექციები დრამატულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე“, რომელიც მან 1807—1808 წლებში წაიკითხა ვენაში. ა. შლეგელი აქ, აყენებს ტიპურ განმანათლებლურ მოთხოვნას დრამატურგიის (და ლიტერატურის) ეროვნულობის შესახებ, დრამა, მისი აზრით. ეროვნულობის მკვეთრად გამომხატველი უნდა იყოს, იგი ლაპარაკობს უცხო გავლენის შესახებ გერმანულ ლიტერატურაზე, მხატვრული ნაწარმოებების ფორმასა და შინაარსზე. „...ჩვენი ამოცანა არ არის ბერძნული. ფრანგული, ესპანური ან ინგლისური თეატრის პასიური მიბაძვა, ჩვენ უნდა მივისწრაფვოდეთ ისეთი ფორმისაკენ. რომელიც შეიცავს ყველა ამ ფორმის ჭეშმარიტ პოეტურ არსს და გაანადგურებს ყველაფერს იმას, რაც რუტინაზეა დაყრდნობილი. რაც შეეხება შინაარსს, იგი უნდა იყოს ეროვნული, გერმანული.“

დრამატული ნაწარმოებები, ა. შლეგელის აზრით, შეიძლება განხილული იქნას ორი თვალსაზრისით: რამდენადაა იგი პოეტური და

რამდენადაა იგი თეატრალური. ა. შლეგელს გამოთქმა „პოეზია“ ესმის როგორც მთელი ნაწარმოების პოეტური ხასიათი და იგი შეიძლება გავრცელდეს იმ შემთხვევაზეც, როდესაც პიესა პროზადაა დაწერილი.

რა შემთხვევაში შეიძლება გახდეს დრამა პოეტური? ა. შლეგელის აზრით, პირველ რიგში იგი უნდა წარმოადგენდეს თავის თავში ჩაკეტილ დაკავშირებულ მთლიანობას. პოეტური შინაარსი უნდა ასახავდეს და სახეებში გადმოსცემდეს იდეას — მარად ჭეშმარიტსა და აუცილებელ აზრებსა და გრძნობებს, რომლებიც სცდებიან მიწიერი არსებობის ფარგლებს. ძალზე მნიშვნელოვანია საკითხი, თუ როგორი უნდა იყოს ეს იდეები სხვადასხვა დრამატულ ჟანრში, რადგან ამ იდეათა გარეშე. ფაქტობრივად, დრამა იქცევა პროზაულად და ემპირიულად, იმად, რაც გონების დახმარებით იქმნება ცხოვრებაზე დანაწევრებული დაკვირვების შთაბეჭდილებებიდან. რა აქცევს დრამატულ ნაწარმოებებს თეატრალურად? ის, რომ მისი ამოცანაა ადამიანების დიდ მასაზე ზემოქმედება, მათი ყურადღების დაძაბვა, მათში აქტიურობის სურვილის გაღვიძება. ამ თვალსაზრისით დრამატურგიის ამოცანა ნაწილობრივ ემსგავსება სახალხო ტრიბუნის ამოცანას. როგორ აღწევს დრამა თავის მიზანს? — თავისი სინათლით, სისწრაფით და დაჟინებული გამომსახველობით. როცა ერთად იკრიბება ხალხის დიდი რაოდენობა, ისინი ერთმანეთს ართობენ იმ დრომდე, სანამ მათ ყურადღებას არ მიიპყრობს ერთი საერთო მიზანი, ამიტომ დრამატურგი, სახალხო ტრიბუნის მსგავსად, ვალდებულია პირველი წუთებიდანვე, დასაწყისშივე გაიტაცოს თავისი მსმენელები, ძლიერი შთაბეჭდილებების საშუალებით ფიზიკურად დაეუფლოს მათ ყურადღებას.

დიდი ადგილი უჭირავს კლასიციზმისა და განმანათლებლობის კრიტიკას ა. შლეგელის ვენის ლექციების კურსში. აქ იგი ახალი, რომანტიკული ხელოვნების ერთ-ერთ ფუძემდებლად გვევლინება თუ ანტიკური ხელოვნების შეფასებაში ა. შლეგელი მაქსიმალურად ობიექტურია, მიაჩნია იგი განვლილ ეტაპად კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში, რომელმაც ამოწურა თავისი თავი შესაბამისი კონკრეტულ-ისტორიული პირობებით. ფრანგული კლასიციზმის შეფასებისას მისი ობიექტურობა იკლებს, ა. შლეგელისათვის კლასიციზმი და განმანათლებლობა კვლავ აგრძელებს ბრძოლას არსებობისათვის და ამიტომ მას უჭირს იყოს მიუკერძოებელი, თუმცა მისი შეფასებები და დაკვირვებები აქაც მწვავეა. საინტერესო და შინაარსიანია, ფრანგული კლასიციზმის კრიტიკისას ა. შლეგელი ანტიკური დრამატურგიისაგან განსხვავებით ისტორიულად არ განიხილავს კლასიციზმის წარმოშობას აბსოლუტიზმის პირობებში, შტურმერების

მსგავსად მას არ ესმის მთლიანობაში კლასიციზმის ესთეტიკური და ისტორიული აუცილებლობის საკითხი. იგი აკრიტიკებს კორნელს, რასინს, ვოლტერს. კორნელი, მისი აზრით, მართალია, „შკოლარულად“ არ მისდევს ანტიკური თეატრის ნიმუშებს, მაგრამ იცავს არისტოტელეს „პოეტიკის“ წესებს, რასინი კი ერთგულია გალანტურობის იმ სულისა, რაც სართოდ უცხო იყო ბერძნებისათვის.

მე-17 ლექციაში ა. შლეგელი უახლოვდება ჰერდერისა და შტურმერების არგუნენტაციის ხასიათს და კრიტიკულად აანალიზებს კლასიცისტური თეატრის თეორიულ წანამძღვრებს, სამი ერთიანობის კანონს. „ყველა ფრანგი, ვინც დედის რძესთან ერთად შეიწოვა თავისი ბუალო, თავს თვლის დრამატურგიული ერთიანობისათვის მებრძოლად“.[1] მაგრამ ყველაზე თავშესაქცევი ისაა, რომ არისტოტელე, რომელსაც ისინი ეყრდნობიან, ასე თუ ისე დაწვრილებით ლაპარაკობს მხოლოდ პირველზე — მოქმედების ერთიანობაზე, დროის ერთიანობას იგი გაკვრით ეხება, ხოლო ადგილის ერთიანობაზე საერთოდ, სიტყვასაც, არ ძრავს. ა. შლეგელი თვლის, რომ იგი არ ეკამათება არისტოტელეს, რადგან საკუთარი ღებულობს სწორად გაგებულ მოქმედების ერთიანობას. „მე ვიცავ მხოლოდ მეტ თავისუფლებას ადგილისა და დროის გაგებაში“ — აღნიშნავს იგი. ა. შლეგელის აზრით, მოქმედების ერთიანობა არ შეიძლება გაგებული იქნეს ისე, რომ იგი შემოისაზღვროს მოქმედების მხოლოდ ერთი ხაზით, მას მოქმედების ერთიანობა უფრო ფართოდ ესმის, ვიდრე კლასიცისტებს. მისთვის ეს არის ამბებისა თუ მოქმედების მთელი ჯაჭვი, ისინი ერთმანეთთან არიან დაკავშირებულნი და განხილული უნდა იქნან ერთად-ერთი წერტილიდან, უნდა განისაზღვრონ ერთი საზოგადო სახელწოდებით. „ლოგიკური ერთიანობა, მიზეზობრივი კავშირი მე მიმაჩნია არსებითად როგორც ტრაგედიის, ასევე ყოველგვარი სერიოზული დრამისათვის“. — ამბობს იგი. ა. შლეგელის აზრით, წესებისა და კანონების დაცველთ მოაქვთ თავიანთი მოსაზრებანი, რომლებიც საბოლოო ჯამში ხელს უშლიან პოეტს და შეუძლებელს ხდიან ყოველგვარ სრულყოფილებას. კლასიციზმის ესთეტიკის საწინააღმდეგოდ წამოაყენებს იგი „ორგანული ფორმის“ თეორიას, რომელიც „მექანიკურს“, ანუ კლასიცისტურს უპირისპირდება და, ფაქტობრივად, შტურმერული ესთეტიკის „შინაგანი ფორმის“ ანალოგიურია. ორგანული ფორმა მასალას აგებს შიგნიდან და ასე აღწევს განსაზღვრულობას. თავდაპირველი ჩანასახის ერთდროულ, სრულ განვითარებასთან ერთად[2]. აქვე ა. შლეგელი ლაპარაკობს „ფარულ წესრიგზე“

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 10.
[2] ebenda, S. 157—158.

(„Versteckte Ordnung"), რომელიც განსაზღვრავს შინაგანი ფორმის ორგანულობას, და თავისთავად იწვევს ანალოგიას შტურმერი გოეთეს ესთეტიკაში არსებული „ფარული წერტილისა".

დროის ერთიანობის განსაზღვრისას არისტოტელე ეყრდნობოდა ბერძნულ დრამებს. ადგილის ერთიანობა ანტიკურ სცენაზე წარმოიშვა ბუნებრივად თავად ანტიკური ტრაგედიის სპეციფიკიდან. ა. შლეგელის აზრით, ეს წესები ახალი თეატრისათვის სრულიად პირობითი აღმოჩნდა. ფრანგული კლასიციზმის დრამატურგია თავისი მასალით თითქოს ისტორიული იყო. კლასიცისტები იყენებდნენ ცნობილ სიუჟეტებს ანტიკური ისტორიიდან, ბაბილონის, სპარსეთის, ეგვიპტის ისტორიიდან, მაგრამ ამ მასალის ინტერპრეტაცია არც ისტორიული იყო და არც მითოლოგიური. მათი გმირები ისე იქცეოდნენ, როგორც ეს შეესატყვისებოდა ფრანგული არისტოკრატიის მაღალი ფენების ქცევის ნორმებს. ისტორიული გმირები მოდერნიზებული იყვნენ თანამედროვე სულით. „რიშელიეს დროიდან ფრანგული ტრაგედია ვითარდებოდა სასახლის კარის მფარველობის ქვეშ, რის შედეგად ფრანგული სცენა დაემსგავსა სასახლის კარის მისაღებს, დრამატურგი კი მაყურებელთა ზეგავლენით მალე შეეგუა იმ აზრს, რომ საკარო მანერები... კაცობრიობის არსებობის თვისებაა". რასინის დრამატურგიაში ძველი, ანტიკური სამყაროს სახეების მიღმა იოლი საცნობია პრინცი კონდე, ლუი მე-14, ჰერცოგის ქალი დე ლა ვალიერი.[1] ა. შლეგელს აზრით, ფრანგულ კლასიციზმს აკლია მხატვრული მოტივირება, ანტიკური გმირები იქცევიან საფრანგეთის სასახლის კარის პოლიტიკოსებად, გმირული მიზნები გამოაძევა პირადმა ანგარიშმა და „მოტივების მაკიაველიზმმა".[2]

ფრანგული ტრაგედია ა. შლეგელის აზრით, ვერ ამაღლდა დიდი ტრაგიზმის დონემდე, მასში არ ისახება მწვავე ბრძოლა, ნამდვილი კონფლიქტები. მასში არსებითია ნატიფი ქცევები, გალანტურობა: „კეისარს, რომელსაც ხანჯალი დაარტყეს, უნდა ეზრუნა იმაზე, რომ დაცემის დროს ზრდილობის ნორმები არ დაერღვია."[3] ფრანგულ ტრაგედიაში ძალიან დიდია ინტერესი იმისადმი, თუ რა ხდება, და ძალზე ცოტა, თუ როგორ ხდება. ფრანგები ცდილობდნენ, აეგოთ თავიანთი ტრაგედია მკაცრი იდეის შესატყვისად, ისინი ითხოვდნენ ტრაგიკულ დიდებულებას, ტრაგიკულ სიტუაციებს, ვნებებს, პათოსს, რომლებიც სრულიად განწმენდილი უნდა ყოფილიყვნენ ყოველგვარი უცხო მინარევებისაგან. ამიტომ დაკარგა მან სიმართლე, სიღრმე და თვითმყოფადობა. მისმა კომპოზიციამ დაკარგა მიმზიდველობა და

---

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 49.
[2] ebenda, S. 77.
[3] ebenda, S. 52.

ზემოქმედების ძალა. ა. შლეგელი ირონიულად შენიშნავს, რომ ტრაგიკული ხელოვნების თეორიაში ფრანგები დაახლოებით იმ დონეზე არიან, რა დონეზეც იმყოფებოდნენ ისინი ლენოტრის ეპოქაში ბაღებისა და პარკების გაშენების ხელოვნებაში: აქ ყოველი მიღწევა იზომებოდა იმით, თუ როგორ იმონებდა ხელოვნება მის მიერ დაპყრობილ ბუნებას. ფრანგული ტრაგედია არ სცილდება ყოველად შეზღუდულ ინტერესებს. კლასიციზმს აქვს პრეტენზია მარადიულის გამოხატვაზე, სინამდვილეში კი ასახავს ისტორიულად და სოციალურად შეფარდებით მოვლენებს, რომლებიც, ფაქტობრივად, ცვალებადია. ა. შლეგელის აზრით, მხოლოდ რასინის „ანდრომაქე“ არის ჭეშმარიტად მაღალი ხელოვნების ნიმუში.

ა. შლეგელი ფრანგული კლასიცისტური კომედიის შესახებ აღნიშნავს, რომ მას ხელი შეუწყო წესების იმ სისტემამ, რომელმაც ტრაგედია დააზიანა. კომედია მას მიაჩნია შერეულ ჟანრად და არაპოეტურად, მისი აზრით, ადგილისა და დროის ერთიანობის კანონები დასაშვებია კომედიაში, რადგან აქ მთავარია ინტრიგა, რომელმაც უნდა აამოძრაოს მოქმედება და მიიყვანოს მიზანთან. ა. შლეგელი აშკარად გამოხატავს არაკეთილგანწყობას მოლიერისადმი და მას თვლის ძველი ანტიკური კომედიოგრაფების, აგრეთვე იტალიური კომედიების მიმბაძველად. მართალია, ა. შლეგელი დადებითად აფასებს მოლიერის „ტარტიუფის“ ცალკეულ ადგილებს, მაგრამ აკრიტიკებს „მიზანთროპს“ დიდაქტიკურობისა და მოქმედების არადინამიურობის გამო.

ვენის ლექციების კურსში ა. შლეგელი უკვე იცვლის თავის დამოკიდებულებას დენი დიდროს მიმართ, უწოდებს მის დრამატურგიას „ცრემლიანსა და მეშჩანურს“, „დაუკავშირებელსა და მანერულს“. ა. შლეგელი აკრიტიკებს დიდროს[1], რადგან იგი უპირატესობას აძლევდა მგრძნობიარე დრამას და მეშჩანურ ტრაგედიას იმ მიზნით, რომ ისინი „სასარგებლონი“ ყოფილიყვნენ. თავად ა. შლეგელს ეს დრამატურგიული ფორმები ღირებულად მიაჩნდა იმ შემთხვევაში, თუ მოხდებოდა მათი „პოეტური დამუშავება“, რომლის მაგალითებს ის ცოტას პოულობს. ა. შლეგელისათვის გერმანელი შტურმერების მსგავსად მიუღებელია, რომ არა ხასიათები და სიტუაციები, არამედ ფენები და ოჯახური მდგომარეობები არის დიდროსათვის მთავარი. ა. შლეგელის აზრით, ამით დიდრო „ანადგურებს ყოველგვარ თავისუფალ ესთეტიკურ ტკბობას“. ა. შლეგელის ეს მოსაზრებები არ სცილდება დიდროსთან ჰერდერისა და ლენცის პოლემიკის ფარგლებს.

---

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 225.

ა. შლეგელის აზრით, კლასიცისტურ თეატრში არაფერია სანახაობრივი, კლასიციზმი არ უპასუხებს ახალი დროის კულტურის მაღალ ინტერესებს. რომანტიზმის ესთეტიკური პოზიციებიდან ასევე მიუღებელია ა. შლეგელისათვის ბურჟუაზიული დრამა, რომლის განვითარება დაკავშირებული იყო განმანათლებლობასთან. ა. შლეგელი მიიჩნევს, რომ დიდროს თეორიამ ბურჟუაზიული დრამის შესახებ ახალი ვერაფერი შემატა ლიტერატურას.

ა. შლეგელი ვენის ლექციების კურსში ისტორიული პოზიციებიდან განიხილავს ბერძნულ კომედიასა და ტრაგედიას. ბერძნულ კომედიას ა. შლეგელი განსაზღვრავს, როგორც ტრაგედიის საწინააღმდეგო ჟანრს. ეს არის, მისი აზრით, ტრაგედიის პაროდირება.[1] „ანტიკური კომედია არის გრანდიოზული ხუმრობა, რომელიც აგებულია უსაზღვრო თავისუფლებაზე და რომელიც ქმნის სრული უმიზნობის შთაბეჭდილებას. ამავე დროს კომედიის დამცინავი, მხიარული სული შეერთებულია მკაცრ სერიოზულობასთან“. ა. შლეგელის განმარტებაში ნათლად იგრძნობა, როგორ მოსწრაფვის იგი მოარგოს ანტიკური კომედიის განმარტება რომანტიკულ ირონიას, რაც სავსებით შეუსაბამოა, რადგან ანტიკურ კომედიოგრაფიას სრულიად განსაზღვრული ობიექტური ამოცანები ჰქონდა. მას უნდა ეჩვენებინა სასაცილო, სატირული ფორმით კერძო და ზოგადი მანკიერებანი. იგი მიზნად ისახავდა ზნეობის განწმენდას, საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმების სრულყოფას. ა. შლეგელის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს არისტოფანე, რომლის კომედიების საფუძველი არის კონტრასტი ფორმასა და შინაარსს შორის — სერიოზული ამბავი კომიკურ ფორმაში. ბერძნულ ხელოვნებაში ინდივიდუალური იყო სრულიად ბოლო მომენტი. თეატრის ხელოვნება უპირველესად წინა პლანზე წამოსწევდა იღეას, შემდეგ ჩნდებოდა ხასიათი და ბოლოს ენება. რომელსაც სულ ბოლო ადგილი ეჭირა ტრაგიკულ კოლიზიაში.

თანამედროვე კომედიაში კი, ა. შლეგელის მოსაზრებით, მთავარია ხასიათები. კომიკური ეპიზოდების სიმრავლის მიუხედავად აქ ასახვის ფორმა სერიოზულია. ანტიკურ კომედიაში კი თავად ფორმაა კომიკური. კომედია — ეს დემოკრატიზებული პოეზიაა. ანტიკური პერიოდის კომედიისათვის ძირითადი საგანი იყო საზოგადოებრივი ცხოვრება და სახელმწიფო. კომედიას მთლიანად პოლიტიკური ხასიათი ჰქონდა, ჭორო გამოყენებული იყო იმისათვის, რომ ავტორს გამოეთქვა თავისი შეხედულება საზოგადოებრივ საკითხებზე. ახალი დროის კომედია, ა. შლეგელის აზრით, განხილული და შეფასებული უნდა იქნეს მის კავშირში ისტორიასთან, როგორც შერეული ჟანრი,

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. V. S. 180.

თანამედროვე კომედია უნდა იყოს ხუმრობისა და სერიოზულობის ნარევი. აქ პოეტი, შემოქმედი ასახავს ადამიანურ ხასიათებსა და მდგომარეობებში იმას, რაც მაყურებელს იუმორისადმი განაწყობს. კომიკური აღარ არის შემოქმედის პირადი ფანტაზიის შედეგი. იგი უნდა ჰგავდეს სიმართლეს. ა. შლეგელი ლაპარაკობს კომედიაში კომიკური და ტრაგიკული ელემენტების შერევაზე და ამას უმატებს „რაღაც მესამეს", რომელიც თავის თავად არც კომიკურია და არც ტრაგიკული, არც პოეტური. ეს არის სინამდვილის „პორტრეტული ასახვა". თანამედროვე კომედიამ უნდა შემოიტანოს „სიმართლის პოეზია". რომელიც გონებით შეფასდება. ახალი კომედია ზღუდავს ფანტაზიის შეშლილებით მოღუშვობას. „პორტრეტულ ასახვაზე" საუბრისას ა. შლეგელი განმარტავს, რომ მას მხედველობაში აქვს „ინდივიდუალური" სიმართლე. „კომედია უნდა იყოს არსებული ზნე-ჩვეულებებს სწორი ასახვა, იგი უნდა იყოს ლოკალურად და ეროვნულად გაპირობებული". კომიკურ ხასიათებში თავი უნდა მოიყაროს ერთი და იმავე ტიპის სხვადასხვა ინდივიდის თვალშისაცემმა ნიშნებმა. ისინი უნდა ცხოვრობდნენ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ცხოვრებით და არ უნდა გამოიყვანონ სცენაზე, როგორც რაღაც ცალმხრივი ცნების ნიმუშები. ა. შლეგელი ლაპარაკობს კომედიაში პოეტური საფუძვლის აუცილებლობის შესახებ. პოეტური ელემენტი წარმოდგენილი უნდა იყოს კომედიაში კომიკური ფორმით.

შლეგელის აზრით, ხასიათი კომედიაში არ უნდა იყოს ცალმხრივი, რადგან ინდივიდი, პიროვნება არ შეიძლება ხასიათდებოდეს მხოლოდ ერთი თვისებით. იგი ყოველმხრივ უნდა დახასიათდეს.

ა. შლეგელი დრამატული თეორიის ჩამოყალიბებისას ლაპარაკობს მხატვრულ ნაწარმოებზე, როგორც მთელზე, რომელიც წარმოიშობა არა ცდისაგან, არამედ „ჩვენი სულის თავისუფალი მოღვაწეობისაგან". ასეთ ერთიანობას პოულობს იგი შექსპირის, ესქილეს, სოფოკლეს ტრაგიკულ კომპოზიციებში.

ა. შლეგელის აზრით, თავად ანტიკური დრამის მასალა, გარდა სცენის მოწყობილობის სპეციფიკისა, ხელს უწყობდა ადგილის და დროის ერთიანობის განმტკიცებას, რადგან ეს მასალა იყო მითოლოგია, ე. ი. თავისთავად პოეტური ნაწარმოები. ა. შლეგელის აზრით, ანტიკური პოეზიის სული იყო პლასტიკური. რომანტიკულისა კი პიტორესკულია, იგი ისევე უპირისპირებს ერთმანეთს ანტიკურსა და რომანტიკულს, როგორც სკულპტურასა და ფერწერას. ფერწერა რომანტიკული ხელოვნებაა, მისი მომხიბვლელობა ისაა რომ მას აქვს განათება, პერსპექტივა.

ა. შლეგელი ბერძნულ სცენაზე ფიგურების განლაგებას ადარებს ბარელიეფის ფორმას სცენის განის სიდიდისა და სიღრმის სიმ-

ცირის გამო. თანამედროვე სცენაზე კი უპირატესობა ეძლევა ფიგურათა ფერწერულ დაჯგუფებას. ლესინგისა და შტურმერებისაგან მომდინარე ტრადიციის თანახმად ა. შლეგელი თავისი ესთეტიკური მოსაზრების ჩამოსაყალიბებლად ლიტერატურასთან შესადარებლად იყენებს ხელოვნების სხვა სფეროებსაც. იგი თვლის, რომ ჰომეროსის ეპოსი პოეზიაში იგივეა, რაც ბარელიეფი სკულპტურაში. იგი ამოიზარდა თქმულებიდან და მთლიანად არ გამოიყოფა მისგან, ისევე როგორც ბარელიეფის ფიგურები დაკავშირებულია მისსავე ფონთან.

მეხუთე ლექციაში ა. შლეგელი განაზღვრავს ბერძნული ტრაგედიის არსს. იგი ბერძნული დრამის ძირითად მსოფლმხედველობრივ პრინციპად მიიჩნევს რეალურისა და იდეალურის შეერთებას. იდეალური ადამიანი თავისი სიძუსტეებით, შეცდომებით, დანაშაულით აშაღლებულია სინამდვილეზე, მას მინაბული აქვს ღირსება და სიდიადე, ზეადამიანური დიდებულება შეერთებულია ადამიანურ სიმართლესთან. იდეალი ანტიკურ დრამაში გახვეულია საგნობრივში, სხეულებრივ-მატერიალურ ფორმაში.

ბერძნული ტრაგედიის განსაზღვრისას ა. შლეგელი ყურადღებას მიაქცევს შინაგანი თავისუფლებისა და გარეგანი აუცილებლობის დაპირისპირებას ტრაგიკულის სამყაროში, რაც გოეთეს მიერ უკვე გამოთქმული მოსაზრების ანალოგიურია. მისი აზრით, ეს არის ორი უკიდურესი პოლუსი, რომელთაგან ყოველი თავს თავს სრულად გამოხატავს მხოლოდ თავის დაპირისპირებულთან შეფარდებაში. შინაგანი თავისუფლება საკუთარი დანშნულების შეგრძნებაა, რაც ადამიანს ამაღლებს თანდაყოლილი ინსტინქტებზე მაღლა. აუცილებლობა არ არის ბუნებრივი აუცილებლობა, იგი გრძნობადი სამყაროს მიღმაა, უსასრულოს ასპექტში და მეღავნება, როგორც ბედის ძალაუფლება. ამის შედეგად მაღლდება აუცილებლობა ღმერთების სამყაროს ზემოთ: ბერძნული ღმერთები ბუნების უბრალო ძალებია. მართალია, ისინი აღემატებიან ჩვეულებრივ მოკვდავებს, მაგრამ უსასრულოსთან შეხებისას უტოლდებიან მათ. ბერძნულ ტრაგედიაში ღმერთები გამოდიან ან ბედისწერის მსახურებად და ასრულებენ მათ გადაწყვეტილებებს, ან მხოლოდ თავისუფალი ქმედების საშუალებით აღმოაჩენენ თავიანთ ღვთაებრივ ბუნებას და ადამიანთან ერთად ეწინააღმდეგებიან ბედს, ეს, ა. შლეგელის გაგებით, არის ტრაგიკულის არსი ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში. ა. ანიქსტის აზრით, ამ საკითხში ა. შლეგელი მიჰყვება კანტს, რომლის ეთიკას იყენებს ტრაგიკულის პრობლემის გადასაჭრელად[1]. თანამედროვე ტრაგედიის

[1] Аникст А. А.—Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., «Наука». 1967. С. 37.

პეშმარიტი საგანი კი უნდა იყოს დაპირისპირება, კონფლიქტი გაღეგნელი ყოფიერების სასრულობასა და შინაგანი მოწოდების უსასრულობას შორის. ბერძნული ტრაგედიის ზემოქმედების არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის უხილავი ძალები, მისი ზნეობრივი თავისუფლება შეიძლება გამომჟღავნდეს მხოლოდ გარე, გრძნობად ძალასთან შეპირისპირებაში. ა. შლეგელი ახასიათებს ესქილეს, სოფოკლეს, ევროპიდეს ტრაგედიებს, თვალს მიადევნებს რეალისტური ტენდენციების განვითარებასა და დამკვიდრებას ბერძნულ ხელოვნებაში.

ა. შლეგელი თავისი ლექციების კურსში აყალიბებს მოსაზრებებს რომანტიკული დრამის შესახებ. ანტიკური ტრაგედიისაგან განსხვავებით, ა. შლეგელი მას განიხილავს როგორც ფერწერას, „დიდ სურათს“. სადაც მოცემულია არა მარტო ჯგუფების საერთო ხედი და მოძრაობა, არამედ ასევე პერსონაჟთა გარეშოცვაც. მოცემულია აგრეთვე არა მარტო უახლოესი. გარეშოცვა, არამედ შორეული პერსპექტივაც. ყველაფერი გადმოცემულია მაგიური განათებით, რომელიც განაბურავს ამ სურათის საერთო აღქმას. ფრ. შლეგელის აზრით, რომანტიკული ხელოვნება, განსხვავებით კლასიცისტურისაგან, დიდად აფასებს დროს და სივრცეს, როგორც „ბუნებრივ არსს, რომელშიც რაღაც ღვთიური არის“[1]. რომანტიკული დრამის არსი რომ უფრო გასაგები გახდეს, ა. შლეგელი ახასიათებს ფერწერას. ეს დახასიათება ძალიან ჰგავს ჰერდერისეულ მოსაზრებებს ანალოგიურ საკითხზე. ამავე დროს ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ განსხვავების დასადგენად ა. შლეგელი იყენებს ჰემსტერჰიუსის მოსაზრებას ძველი და ახალი ფერწერული ხელოვნების განსხვავების შესახებ და აერდერისა და შტურმერების მსგავსად მიმართავს ხელოვნების სხვა სახეების ანალიზს ლიტერატურის სფეროში დასკვნების გასაკეთებლად. ა. შლეგელის აზრით, ფიგურების წარმოსახვით ფერწერას არ შეუძლია გაეჯიბროს სკულპტურას. ფერწერა გადმოსცემს საგნებს ილუზიის საშუალებით. ამავე დროს ხაზებისა საშუალებით ანიჭებს თავის გამოსახულებებს დიდ ცხოვრებისეულობას. ამ ხაზებს იყენებს იგი სახის გამომეტყველების უნატიფესი ნიუანსების გადმოსაცემად.

ფერწერა ბევრად უფრო ღრმად იჭრება სულში და გრძნობს მის ცვლილებებს, მისი თავისებურება და მომხიბლაობა ისაა, რომ შეუძლია თვალსაჩინო გახადოს შუქი და ჰაერი. სწორედ ასეთი ხასიათის სილამაზე აქვს რომანტიკულ დრამას, რომელიც ცხოვრების ყველა ელემენტებიდან გამოყოფს ყველაფერს სერიოზულს, იმას, რაც უშუ-

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 33.

ალოდ ეხება მოქმედებას, მასში წარმოდგენილია ცხოვრების მთელი სიჭრელე მდგომარეობათა წვრილმანებით, რომანტიკული დრამა შეესატყვისება ფანტაზიის შეუგნებელ მოთხოვნილებას, მოულოდნელთა სამყაროს ჭვრეტაში ძირავს ადამიანს. ეს სამყარო ჰარმონიულ სახეს იღებს კომპოზიციური წყობის, პერსპექტივის ხელოვნების, კოლორიტისა და განათების წყალობით. ა. შლეგელი რომანტიკული დრამის დახასიათებისას გამუდმებით უსვამს ხაზს ხუმრობისა და სერიოზულობის კონტრასტს. ა. შლეგელი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს რომანტიკულ ისტორიულ დრამას და სურვილს გამოთქვამს, რომ იგი „ეროვნული“ იყოს მთელი გერმანიის მასშტაბით, იყოს ნამდვილად ისტორიული და ეყრდნობოდეს ღრმა სამეცნიერო ცოდნას. ძველი ანტიკური პოეზიის სული, ა. შლეგელის აზრით, პლასტიკური იყო, რომანტიკული ხელოვნება კი პიტორესკულია[1].

ახალ რომანტიკულ დრამაზე თავისი შეხედულებების წარმოდგენასთან ერთად ა. შლეგელი აკრიტიკებს გერმანიაში გავრცელებულ ორიგინალურ ჟანრებს — „საოჯახო სურათსა“ და „მგრძნობიარე დრამას“, რომელთაც იგი „ყალბ ჟანრს“ უწოდებს. „საოჯახო სურათში“ ასახულია საშუალო ფენის ყოფითი ცხოვრება, წინა პლანზეა წამოწეული გარეგნული და წვრილმანი. ა. შლეგელი უკმაყოფილოა ამ ჟანრის პროზაულობით, „შემოსავლისა და გასავლის“ ეკონომიკის წარმოდგენით სცენაზე, „არსობის პურზე“ ზრუნვით. ა. შლეგელი არ ლაპარაკობს ამ ჟანრის მხატვრულ მხარეებზე — მისთვის პრინციპულად მიუღებელია ამ ჟანრის თემატიკა, რაც კიდევ ერთხელ ამჟღავნებს რომანტიკოსების უარყოფით დამოკიდებულებას რეალური სოციალური საკითხების ასახვისადმი ხელოვნებაში. „მგრძნობიარე დრამას“ კი იგი უფრო „საშიშს“ უწოდებს, რადგან იგი „ფეხაკრეფით შეიპარა დაუცავ სულების სიღრმეში“. ა. შლეგელი აქ კარგავს მისთვის ჩვეული ისტორიზმის გრძნობას, რომ აღნიშნოს „მგრძნობიარე კომედიის“ მნიშვნელობა ბურჟუაზიის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მისი თვითშეგნების აჩაღლების საქმეში.

იენის რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ა. შლეგელის, რომანტიკული ესთეტიკის პოზიცია მეღავნდება გერმანული განმანათლებლური დრამატურგიისადმი დამოკიდებულებაშიც. მისთვის ლესინგის დრამა „დაინტერესებული“ ხელოვნების ნიმუშია, თუმცა ლესინგი ა. შლეგელისათვის გერმანული ეროვნული კულტურის უდიდესი წარმომადგენელია. ა. შლეგელი აქებს გოეთეს. „გოეც ფონ ბერლიხინგენს“, მაგრამ საერთოდ მიუთითებს, რომ გოეთეს დრამატურგია ნაკლებად სცენიურიაო. უარყოფითად აფასებს ა. შლეგელი ში-

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 32.

ლერის „ყაჩაღებს“, რომელიც შექსპირის ცუდ მიბაძვად მიაჩნია.

ა. შლეგელის ბერლინისა და ვენის ლექციების კურსში, ფაქტობრივად, თავი მოიყარა იენის რომანტიკოსთა ძირითადმა შეხედულებებმა, მათი ესთეტიკის ძირითადმა ნაშენებმა.

ხელოვნებაში წესებისა და კანონების სისტემის წინააღმდეგ, რაციონალისტური ესთეტიკის ეპიგონური ხასიათისა და ეკლექტიზმის წინააღმდეგ გამოდის თავის ესთეტიკაში ვაკენროდერი. მისი ბრძოლა რაციონალიზმის წინააღმდეგ არ არის საერთოდ განმანათლებლობის მაღალი იდეების წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლა. იგი გამოდის რამდენად, შეხვედრის რაციონალურ-განმსჯელი ესთეტიკის წინააღმდეგ, ვინკელმანის „მიბაძვის იდეის“ არასწორი გაგების წინააღმდეგ. აკრიტიკებს ბაროკოსა და კლასიციზმის ესთეტიკის ეპიგონებს. „ვიცი, სისტემისა სჯერა, მან თავისი გულიდან სიყვარული გააძევა“, — ამბობს იგი.[2] ვაკენროდერი ეწინააღმდეგება აგრეთვე ეპიგონური განმანათლებლობის უტილიტარიზმს, „ცნობილი ბატონების“ გამრთობ ჰედონისტურ ხელოვნებას. მისი ჰუმანისტური იდეალი ანტიფეოდალური პროტესტის პათოსის მქონეა და პიროვნების უფლებას ამტკიცებს. მისი აზრით, როკოკოსა და კლასიციზმის თანამედროვე სკოლა „ფერთა შექის თამაშის გამო უგულებელყოფს ადამიანის ფიგურას“.

ადამიანური პიროვნების დაყენება ახალი ესთეტიკური სისტემის ცენტრში კლასიციზმისაგან განსხვავებით განსაზღვრავს ნოვალისის მოთხოვნას, რომ დრამატურგიაში ხასიათები მრავალფეროვნებაში იყოს წარმოდგენილი. ეს უნდა იყოს ცოცხალი, საოცარი, არათანმიმდევრული, ჭრელი სამყარო, რომლის ცენტრში იქნება არა „თოჯინა“, არამედ სრულფასოვანი პიროვნება.

ფრანგული კლასიციზმის კრიტიკის განმანათლებლურ ტრადიციას მიჰყვება ფრ. შლეგელი თავის შრომაში „საუბარი პოეზიაზე“, სადაც იგი გაანალიზებს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების ეპოქებს, ლესინგისა და შტურმერების მსგავსად ფრ. შლეგელი ვერ პოულობს რაიმე ღირებულს მე-17 საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში. მისი აზრით, კლასიცისტი მწერლები ერთად აღებულნი „მოხსენიებასაც კი არ იმსახურებენ ხელოვნების ისტორიაში.“ სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ ფრ. შლეგელი აკრიტიკებს რასინისა და ვოლტერის ტრაგედიებს. მიაჩნია ისინი უგემოვნო ქმნილებებად, „დახვეწილი სიცარიელე“ არის მათი არსებითი ნიშანი. ფრ. შლეგე-

---

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. VI. S. 418—420.

[2] Wackenroder W. H.—Werke und Briefe. Hrsg. von F. v. Leyen. Jena, Diederichs. 1910. S. 49—50.

ლისათვის ძველი ბერძნების დრამატურგიაში ხასიათები და ვნებები განსხვავდებიან თანადროულისაგან, ანტიკურ თეატრში მათ აქვთ იდეალური და პლასტიკური ხასიათი, ხოლო თანამედროვეში ფერწერული და პორტრეტული.

განსაკუთრებით საინტერესოა ბერძნული კომედიის ფრ. შლეგელისეული დახასიათება და მისი გამოკვეთილი ინტერესი არისტოფანეს შემოქმედებისადმი. სტატიაში „ბერძნული კომედიის ესთეტიკური ღირებულების შესახებ, რომელიც 1794 წელს გამოვიდა, ფრ. შლეგელი პირველად „აღმოაჩენს" არისტოფანეს და მისი შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე აკეთებს დასკვნას კომედიის არსზე. ფრ. შლეგელს განსაკუთრებით აინტერესებს „ილუზიის რღვევის" პრობლემა კომედიურ ჟანრში. ფრ. შლეგელი არისტოფანეს შემოქმედებას მიიჩნევს „სამოქალაქო თავისუფლების მშვენიერ სიმბოლოდ". ბერძნულ კომედიაში ერთმანეთს შეერწყა მსუბუქი და ამაღლებული, მხიარული და ღვთაებრივი: „ადამიანის შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში ღვთაებრივად შეიძლება ჩაითვალოს არისტოფანეს ნაწარმოებებში წარმოსახული ეს მშვენიერი მხიარულება და ამაღლებული თავისუფლება". ფრ. შლეგელი ლაპარაკობს „ახალ ბერძნულ კომედიაზე", სადაც ერთმანეთს შეერწყმება უკვე ტრაგიკული და კომიკური.

1794 წელს დაბეჭდილ სტატიაში „ქალთა ხასიათების შესახებ ბერძენ პოეტებთან" ფრ. შლეგელი აღნიშნავს, რომ ძველი ბერძნული კომედიის არსებითი ნიშანი იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვა. ახალი კომედიის იდეალი კი დასაშვებად თვლის ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმას და ამით უახლოვდება რეალურ ცხოვრებას. იგი თითქოს შუალედურ ადგილს იჭერს მაღალ კომიკურსა და მაღალ ტრაგიკულს შორის. ფრ. შლეგელის აზრით, დრამატული ჟანრის სპეციფიკა არ მდგომარეობს მისი გარეგნული ფორმის თავისებურებაში, ე. ი. დიალოგის ფორმაში. დრამის სპეციფიკას განსაზღვრავს შინაარსის დრამატულობა, როცა მაყურებლის თვალწინ ხდება ორი მოსაუბრე პირის თავდაპირველი მდგომარეობის შეცვლა მათი ურთიერთზემოქმედების შედეგად. თუ ეს ცვლილება არაა, მაშინ არც დრამატიზმია. ეს გარეგნული დიალოგური ფორმა თავად განსაზღვრება დრამის შინაარსით.

დრამის მიზნად ფრ. შლეგელს მიაჩნია ადამიანისა და ბედის, დიდი შინაარსისა და დიდი მთლიანობის შეერთება. მისი აზრით, დეტალების კავშირმა შეიძლება ორგვარად შეადგინოს მთელი: პირველ შემთხვევაში, როცა ადამიანი და ბედი სრულ თანხმობაშია, მეორეში კი სრული განხეთქილებაა მათ შორის. ეს უკანასკნელი გვხვდება ფილოსოფიურ ტრაგედიაში. მისი ობიექტი არის ტრაგიკული მოვლენა, რომელიც თავის არსითა და გარეგნული ფორმით უნდა იყოს ესთეტიკუ-

რი, ხოლო შინაარსითა და სულით კი — საინტერესო. ამ განხეთქილების შეგნება წარმოშობს სასოწარკვეთილების გრძნობას. ეს ზნეობრივი მწუხარება, სევდა უსასრულო დანაკარგზე და გადაუჭრელ კონფლიქტზე არ შეიძლება ავურიოთ ცხოველურ შიშში, თუნდაც იგი თან ახლდეს ამ მწუხარებას, რადგანაც ადამიანში სულიერი მჭიდროდ უკავშირდება გრძნობადს. სტატიაში „ბერძნები და რომაელები“ ფრ. შლეგელს ალარ აქმაყოფილებს ტერმინი „ფილოსოფიური ტრაგედია“, და წინადადებას აყენებს, რომ ბერძნულ ტრაგედიას ეწოდოს „ობიექტური“, ხოლო შექსპირის დრამატურგიას „საინტერესო“.

სტატიაში „ბერძნებისა და რომაელების პოეზიის ისტორია“ ფრ. შლეგელი აყალიბებს ტრაგედიის თეორიას. ტრაგედიას საქმე აქვს მოქმედებასთან. მოქმედება იწყება ადამიანური ჩანაფიქრით და მთავრდება მისი განხორციელებით, მოვლენა ეს არის რგოლი მოვლენათა უსასრულო ჯაჭვში. ტრაგედიის გმირი, რომელიც განახორციელებს ამ მოქმედებას, განიცდის ბედის ზეგავლენას, იმყოფება ყველაფრის ცენტრში და ყველაფერი მას უკავშირდება , იგი არის მთლიანის მიზანი. ტრაგედიაში ყოველი ცალკეული უნდა იყოს ერთდროულად შესაძლებელი, მოქმედი და აუცილებელი. „შემთხვევის“ გაბატონება მას დაანგრევდა. ო. მანი ფრ. შლეგელს უწოდებს „ტრაგედიის ფილოსოფიის“ ფუძემდებელს.[1] ე. ბელერი კი იყენებს გამოთქმას „Symphilosophie“ და თვლის, რომ ტრაგედიის თეორია არის ორივე ძმის — ფრიდრიხ და ავგუსტ შლეგელების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნების შედეგი.[2] სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ“ ფრ. შლეგელი შექსპირის შემოქმედების ანალიზისას ასკვნის, რომ დიდი ინგლისელი დრამატურგი მიისწრაფვის „ფილოსოფიურ-საინტერესოსაკენ“ და მისი ნაწარმოებები მთავრდება „მუდმივი, კოლოსალური დისონანსით“.

შექსპირის დრამატურგიაში ფრ. შლეგელი პოულობს „რომანტიკულ აღმაფრენას“, „რომანტიკულ სულს“, „ფანტაზიის მომხიბვლელი სახეებით დრამატიზებას“.

ფრ. შლეგელის აზრით, „დამახასიათებელი პოეზიის“ ბუნებრივი განვითარება მიდის „ფილოსოფიურ ტრაგედიამდე“, რომელიც ესთეტიკური ტრაგედიის საპირისპირო მოვლენაა. ესთეტიკური ტრაგე-

---

[1] Mann O.—Fr. Schlegel als Begründer der Philosophie der Tragödie und des Tragischen. in: Deutsche Weltliteratur von Goethe bis I Bachmann. Hrsg. von K. Ionas. 1972, Tübingen, Niemeyer. S. 45—72.

[2] Behler E.—Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik. in: Romantik in Deutschland. Hrsg. von R. Brinkmann. Stuttgart, 1978. S. 573.

დიის შედეგად წარმოიშობა უმაღლესი ესთეტიკური ჰარმონია, ხოლო ფილოსოფიური ტრაგედიის შედეგად — უმაღლესი დისჰარმონია. ფრ. შლეგელის ესთეტიკური, ანუ ობიექტური ტრაგედია არის „Vollendung der schönun Poesie“.[1] ანუ ძველი ტრაგედია, რომელიც სრულად განსხვავდება ახალი დროის ტრაგედიისაგან. ფრ. შლეგელის ტრაგედიის თეორიაში ჩნდება ტრაგედიის ისტორიულ-ფილოსოფიური განვითარება სახეთა ევოლუციის გზით, განისაზღვრება ტრაგიკული კონფლიქტის არსი და ტრაგიკული წარმოსახვა, მოცემულია ქოროს ინტერპრეტაცია, რომელსაც ფრ. შლეგელი დიონისეს კულტთან აკავშირებს და „მაყურებლის იდეალურ შემცვლელს“ უწოდებს. ფრ. შლეგელის აზრით, ქორო არის ავტორის „Vision“-ი.

საერთოდ „ტრაგიკულის“ კატეგორია რომანტიკოსებს განსაკუთრებით აინტერესებს. იგი მათ ესთეტიკაში გამოდის, როგორც „ამაღლებულის“ მოდიფიკაცია. ფრ. შლეგელის ტრაგედიის თეორიაში ტრაგიკული კონფლიქტის საფუძველია მშვენიერის ესთეტიკური ასპექტი. ა. შლეგელი კი ტრაგედიის კრიტერიუმად აცხადებს იდეალურ წარმოსახვას („idealischc Darstellung“). თავისუფლება და აუცილებლობა არის, მათი აზრით, განუწყვეტელი დავა ბედისწერასა და კაცობრიობას შორის. კაცობრიობა და ბედი კი უსასრულოსა და ღვთიურის ნაწილია. ტრაგიკულის რომანტიკული გაგების ცენტრში არის თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკა, რაც იენის რომანტიზმში განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოჩნდა. შელინგის აზრით, ტრაგედიის არსი მდგომარეობს სუბიექტის თავისუფლებასა და ობიექტურ აუცილებლობას შორის წინააღმდეგობაში, რომელიც წყდება არა რომელიმე მხარის დაღუპვით, არამედ იმით, რომ ორთავენი აღმოჩნდებიან ან გამარჯვებულნი ან დამარცხებულნი. თავისუფლებისა და აუცილებლობის კატეგორიები გამოხატავენ საზოგადოების ისტორიული განვითარების პროცესს. ამ კატეგორიების საფუძვლად რომანტიკოსები მიიჩნევენ ტრაგიკულს, ისინი ხედავენ ტრაგიკულის წყაროს ისტორიული პროცესის არსებით კოლიზიებში. მაგრამ ხსნიან ამ პროცესს იდეალისტურად. ტრაგიკულის პრობლემა არსებითად დაკავშირებული იყო ინდივიდის აქტივობასა და მოქმედების საზღვრებთან, მის უფლებასთან, რათა მას სინამდვილე შეეცვალა, სუბიექტის თავისუფლება მის ისეთ მოქმედებაში იხატება, რითაც იგი თავის თავს ამტკიცებს, მაგრამ მისი ეს ქცევები შეიძლება დაემთხვეს ან არ დაემთხვეს სამყაროში მოქმედ ობიექტურ აუცილებლობას. ტრაგიკული წინააღმდეგობა წარმოიშობა მაშინ, როცა

[1] Kritische Friedrich—Schlegel—Ausgabe... Bd. I. S. 246.

სუბიექტს შეუძლია დაამტკიცოს თავისი თავი მხოლოდ ისეთ მოქმედებებსა და ქცევებში, რაც არ ემთხვევა მოცემულ მომენტში ობიექტურ აუცილებლობას, სწორედ ამ დაუმთხვეველობის გამო იგი უნდა დაიღუპოს. ამრიგად, ტრაგიკულში ხდება გმირის თვითდამკვიდრება მისი დაღუპვის გზით. ეს დაღუპვა ამტკიცებს გმირის იდეალს, იგი არის თავისუფლებასა და აუცილებლობას შორის წინააღმდეგობის გადაწყვეტა, ამ გადაწყვეტაში არც ერთი მხარე არც მარცხდება და არც იმარჯვებს. მაგრამ ცხოვრებისეული პროცესი ადის უფრო მაღალ ახალ საფეხურზე, თავისუფლებისა და აუცილებლობის დაპირისპირება იხსნება, რაც ქმნის საფუძველს მისი ხელახალი წარმოშობისა ახალ, უფრო მაღალ დონეზე. შელინგი „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ აღნიშნავს: „დრამა საერთოდ შეიძლება წარმოიშვას მხოლოდ თავისუფლებისა და აუცილებლობის ნამდვილი ბრძოლის შედეგად... ამ ბრძოლის უშუალო და აბსოლუტური გამოვლინება ისეთია, რომ აუცილებლობა შეადგენს ობიექტურ მხარეს, თავისუფლება — სუბიექტურს, ეს არის ტრაგედიის კანონი“[1].

იენის რომანტიკოსები დიდ ყურადღებას უთმობენ კომიკურის კატეგორიას, რადგან კომიკური არის მათთვის ცხოვრების უარყოფითი მოვლენების ესთეტიკური შეფასების, რომანტიკული ოპოზიციის გამოხატულების მთავარი მეთოდი. იენის რომანტიზმისათვის სპეციფიკურია კომიკურის თეორიის განხილვა რომანტიკული ირონიის ასპექტში. შელინგი მიიჩნევს, რომ კომიკურის საფუძველი არის წინააღმდეგობა. სუბიექტი, რომლის ბუნებისათვის დამახასიათებელია თავისუფლება, ზოგიერთ მომენტში გამოდის არა როგორც თავისუფალი, არამედ დაქვემდებარებული აუცილებლობა. ეს არის სინამდვილის მოვლენების შეუსაბამობა მის იდეალურ არსთან, რომლის აღმოჩენა სიცილს იწვევს, ე. ი. შელინგთან ტრაგიკულისა და კომიკურის საფუძველი ერთი და იგივე წინააღმდეგობაა და არ არის გათვალისწინებული სუბიექტის როლი კომიკურის გაგებასა და აღქმაში. ნოვალისის აზრით კომიკური თავისი ბუნებით არის ესთეტიკური მოვლენა, გრძნობადი კი თავისთავად არ არის არც სასაცილო, არც სერიოზული, არც ამაღლებული. კომიკურია იგი მაშინ, როცა იგი არ შეესაბამება თავის სულიერ არსს. ყოველგვარი სასაცილო არ არის კომიკური. კომიკური ეს არის სასაცილო, რომელსაც ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. ე. ი. როცა იგი ესთეტიკურად გამომსახველია. ნოვალისი კომიკურის არსებობას დასაშვებად თვლის მხოლოდ ადამიანებში, მაგრამ არა ბუნებაში, ფრ. შლეგელისათვის შექსპირი არის „witzigster aller Dichter“, მისი შემოქმედების ცენტრში დგას

[1] Novalis, Minor... Bd. II. S. 208.

„ხუმრობა“ („Witz“). მკვლევარი ე. კლინი აღნიშნავს რომ შტურმერებთან ცნება „Scherz“ დაკავშირებულია კომედიასთან. კომიკურისადმი განსაკუთრებული ყურადღება ჰერდერისა და ლენცისა უშუალოდ აკავშირებს მათ რომანტიკოსებთან.[1] მაგრამ საქმე ისაა, რომ შტურმერების ზომიერი „Scherz“ ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში უკიდურეს რომანტიკულ ირონიად იქცევა.

იენის რომანტიზმში წარმოშობილი პოზიცია ტრაგიკულისა და კომიკური შერწყმის შესახებ, მაღალისა და მდაბალის შეერთების შესახებ უკავშირდება ჟანრობრივი რეგლამენტაციის წინააღმდეგ ბრძოლას და მისი საფუძვლები „ქარაშხლისა და შტეევის“ ესთეტიკაში ძევს. მკვლევარი ნ. კორზინა ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმის იდეას მიიჩნევს რომანტიკოსთა უნივერსალიზმის იდეისაგან გამომდინარედ და თვლის მას სრულიად ახალ მოვლენად,[2] რაც უმართებულო პოზიციაა, რადგან ეს იდეა პირველად შტურმერთა თეორიაში ჩნდება. ტრაგიკულისა და კომიკურის შერევა იენის რომანტიკოსებისათვის იყო ცხოვრების სრულყოფის შეგრძნება, სადაც ერთმანეთს გასაოცრად ეხლართებოდა რთული და საწინააღმდეგო ხასიათის სხვადასხვაგვარი მოვლენები. ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთს ავსებდა, აცოცხლებდა ამასახ მოვლენებსა და ფაქტებს. ტრაგიკულში იხატება საგნების რეალური მდგომარეობა. კომიკურში ისახება სასურველი. ტრაგიკულისა და კომიკურის წყარო ერთი და იგივეა — ეს არის იდეალს მოკლებული რეალობა და იდეალი, რომელიც მხოლოდ შემოქმედის წარმოსახვაში არსებობს. ამიტომ ტრაგიკული და კომიკური ძალზე იოლად გადადიან ერთმანეთში. შლეგელის ლექციების კურსში და შელინგი „ბუნების ფილოსოფიაში“ განსაკუთრებით დეტალურად ამუშავებენ ამ თემას, ორივე მიიჩნევს, რომ ტრაგედია და კომედია არსებითად მონათესავენი არიან, რომ სოფოკლე და არისტოფანე არის ერთი და იგივე მსოფლმხედველობის ორი სახე. ნ. ბერკოსკი სამართლიანად მიუთითებს, რომ კომიკურისა და ტრაგიკულის შესახებ მოძღვრებაში გამოჩნდა რომანტიკული დიალექტიკის ყველა უარყოფითი მხარე, უფრო სწორად ამ დიალექტიკის მორჩენებითი ხასიათი[3].

---

[1] Klin E. Die frühromantische Literaturtheorie Fr. Schlegels. in: Acta Universitatis Wratislaviensis. 1964. № 20. S. 18.

[2] Корзина Н. А.—Искусство и его синтез в эстетических воззрениях немецких романтиков. В кн.: Проблемы романтического метода и стиля. Калинин, 1980. С. 39.

[3] Берковский Н. Я.—Эстетические позиции немецкого романтизма. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 82.

ნოვალისი შექსპირის შემოქმედებაში ხედავს ჰარმონიისა და დისჰარმონიის, პოეზიისა და ანტიპოეზიის, ყოფითისა და რომანტიკულის, სინამდვილისა და გამონაგონის შეერთებას, „სერიოზული უნდა აშუქებდეს მხიარულებას. ხუმრობა უნდა აშუქებდეს სერიოზულობას". — აღნიშნავდა ნოვალისი „ფრაგმენტებში." კომედია და ტრაგედია, მისი აზრით, ძალზედ იგებს ერთმანეთთან სიმბოლური კავშირის წყალობით და სწორედ ამის საშუალებით იქცევა პოეტურად. „ერთსა და იმავე ადამიანის სულში თამაშდება ხან კომედია, ხან ტრაგედია", — წერდა ვაკენროდერი. არისტოს შემოქმედებაში მხიარულსა და სერიოზულს ბუნებრივი შეხამება, ფრ. შლეგელის აზრით, აქცევს მას „მსუბუქი თხრობის ოსტატად", რომელიც გრძნობიერი ფანტაზიით არის აღსავსე. შელინგი დასაშვებად თვლის ხელოვნების შეჭრას მდაბლის სფეროში[1]. თანადროული დრამის საფუძველს ის ხედავს დაპირისპირებულთა შერევაში, უმეტესად კი ტრაგიკულისა და კომიკურის შერევაში. აქაც იენის რომანტიკოსებისათვის სანიმუშო იყო შექსპირი, რომლის დრამების დაპირისპირებას ახდენდნენ ისინი ბერძნების სტატიკურ ტრაგედიებთან. რომანტიკოსები შექსპირის შემოქმედებაში პოულობენ ხასიათებს, რომლებიც აღსავსენი არიან სიცოცხლით, საზეიმო განწყობილებით, რომლებშიც შერეული იყო ტრაგიკული და კომიკური, პოეზია და ანტიესთეტიკური, ჰარმონია და დისჰარმონია, შელინგი შექსპირის დრამატურგიის კონფლიქტების საფუძველს ხედავს მიწიერ რეალობაში, ეს კონფლიქტები შინაარსით სოციალური არიან. შექსპირის შემოქმედებაში დამსჭელი ღმერთი მისტიკური ძალა კი არ არის, არამედ რეალურია, რომელიც ცხოვრებაში, ბუნებაში იმყოფება. ეს ნემეზიდა „მოდის რეალური სამყაროდან და არსებობს სინამდვილეში. ეს იგივე ნემეზიდაა, რომელიც ბატონობს ისტორიაში" — წერს შელინგი „ხელოვნების ფილოსოფიაში". ფრ. შლეგელის „დამახასიათებლის სიმართლე" და „აბსოლუტური ორიგინალობა", ფაქტობრივად, უკავშირდება ხასიათის პრობლემას დრამატულ ნაწარმოებში, რის საფუძველსაც შტურმერებია ესთეტიკაში ეპოულობთ. აქაც ნიმუში ორივე თაობისათვის შექსპირის დრამატურგიაა.

კლასიციზმისა და ეპიგონური განმანათლებლობის კრიტიკა „ქარწმხლისა და შეტევის" და იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში ერთი საერთო პრინციპის საფუძველზე ამოიზრდება: ეს არის საკუთარი, ახალი ხელოვნების დამკვიდრებისათვის ბრძოლა. ძველთან ჭიდილში, მოძ-

---

[1] Schelling, F. W. I.—Werke. Auswahl in drei Bänden. Hrsg. von O. Weiß. Leipzig, 1907. Bd. III. S. 217.

ველებული, დოგმატური ხასიათის წესებისა და კანონების უარყოფაში მტკიცდება და ვითარდება თვისობრივად ახალ საფეხურზე მდგომი ლიტერატურული ცხოვრების მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოსტულატები. აქ არ შეიძლება ვილაპარაკოთ დიალექტიკურ მიღება-უარყოფაზე: „შტურმიც“ და იენის რომანტიზმი სავსებით უარყოფენ კლასიციზმისა და ეპიგონური განმანათლებლობის მხატვრულ პრინციპებს. შეგნებულად არ ვეხებით ე. წ. „ვაიმარულ კლასიციზმს“, რომელიც საერთოდ, გერმანული განმანათლებლობის ორგანული შემადგენელი ნაწილია და მასთან იენის რომანტიკოსთა დამოკიდებულება სწორედ დიალექტიკურია. მისი და მთელი განმანათლებლობის მიღება-უარყოფათა და მასთან პაექრობით, მასზე დაყრდნობით ამკვიდრებენ და ავითარებენ რომანტიკოსები თავიანთ ლიტერატურულ თეორიას.

კლასიციზმის წინააღმდეგ შტურმერებისა და იენის რომანტიკოსების საერთო ნიშანი არის ბრძოლა ეროვნული ლიტერატურის დამკვიდრებისათვის კლასიციზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების უარყოფის გზით, თუმცა ამ ტენდენციამ მოგვიანებით „არაიენურ“ პერიოდში შლეგელებისათვის უკიდურესი გამოხატულება შეიძინა. ისტორიზმის პრინციპითაა გამსჭვალული ორივე შემთხვევაში ანტიკური დრამატურგიის გააზრება და შეფასება, რაც არ შეიძლება ვთქვათ შტურმერებისა და რომანტიკოსების მიერ კლასიციზმის ესთეტიკისა და მისი დრამატურგიული პრაქტიკის ანალიზზე. კლასიცისტური ხელოვნების შეფასების სიმწვავე, მისი ფორმების ჯერ კიდევ ცოცხალი არსებობა შეურიგებელს ხდის მისადმი შემწყნარებლურ დამოკიდებულებას, აცლის შტურმერთა და რომანტიკოსთა თეორიულ მოსაზრებებს ისტორიულ-გენეზისური ანალიზის სიღრმეს. ლესინგის თეორიული შრომებიდან გამომდინარე კრიტიკული სული, ოპოზიციურობა, სკეპტიკური დამოკიდებულება ავტორიტეტისადმი ერთიანად გამსჭვალავს ამ თეორიულ მოსაზრებებს. ფრანგული კლასიციზმისა და ეპიგონური განმანათლებლობის უსულო, უსიცოცხლო, „ბუნებისაგან დაშორებული“ ფორმები, მათი მხატვრული სახეების „თოჯინური“ არსი თითქმის ერთი და იმავე ლექსიკით არის გადმოცემული ორივე შემთხვევაში. წესებისა და კანონების, რეგლამენტირებული ესთეტიკის, მორალიზების ნაცვლად წინა პლანზე მოდის აღმაფრენა, პოეტური ელემენტები, დრამატურგიის შემოძრავებელი „შინაგანი ფორმა, ძლიერი, ინდივიდუალური ხასიათები. მაგალითი ამ შემთხვევაში ორივე მიმდინარეობისათვის შექსპირია.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში განსაკუთრებული ღირებულება ენიჭება თეატრისა და დრამატურგიის სოციალურ დანიშნულებას. ა. შლეგელის თეორიაში თითქოს ჩნდება თეატრის საზრ-

გადოებრივი ფუნქციის ეს მკრთალი ანარეკლი, მაგრამ დეკლარაციული განცხადების იქით ეს თეზისი ველარ ვითარდება. შტურმერთა ესთეტიკაში არსებული რეალისტური ხელოვნების პრინციპების მოთხოვნისა და დემოკრატიზმის ტენდენციის მძლავრი ნაკადი იენის რომანტიზმის დრამის თეორიაში ქრება. ა. შლეგელის უკიდურესად უარყოფითი დამოკიდებულება ბურჟუაზიულ — მეშჩანურ დრამაში წარმოსახული „შემოსავლისა და გასავლის“ ეკონომიკის თემისადმი არის მხატვრულ ნაწარმოებებში სოციალური საკითხების წარმოსახვისადმი იენის რომანტიკოსთა დამოკიდებულების აშკარა გამოხატულება. რეალური, ცხოვრებისეული საკითხების ასახვისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების განმსაზღვრელია მე-18 საუკუნის ორი განსხვავებული ისტორიული ეტაპის შინაარსი: წინარევოლუციური და რევოლუციის შემდგომი საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და ამის საფუძველზე წარმოშობილი მსოფლხედველობრივი პოზიციები აიძულებს შტურმერებსა და რომანტიკოსებს განსხვავებულად შეხედონ თეატრისა და დრამატურგიის საზოგადოებრივ ფუნქციას, ხელოვნების ამოცანებს. იენის რომანტიზმისათვის თეატრი აღარ არის პოლიტიკური ბრძოლის საშუალება.

„ქარიშხლისა და შტურმის“ დრამატურგიაში წამოჭრილი ხასიათების პრობლემა, ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შერევის საკითხი დრამატურგიაში საინტერესო განვითარებას იძენენ იენის რომანტიზმის დრამის თეორიაში. ხასიათების პრობლემის ასპექტში ჩნდება ინტერესი შექსპირის ისტორიული ქრონიკების მიმართ. ა. შლეგელის ესთეტიკურ თეორიაში გრძელდება ჰერდერისა და ლენცის მიერ დაწყებული თეორიული პოლემიკა დიდროსთან. ამავე ჭრილში ჩნდება ინტერესი გერმანული ხალხური დრამატურგიის, Fastnachtspiel-ებისა და ჰანს ზაქსის შემოქმედებისადმი, ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შერევის მოთხოვნა შტურმერებისა და რომანტიკოსების დრამის თეორიაში უკავშირდება ცხოვრების მრავალფეროვნებისა და სირთულის, მისი წინააღმდეგობების ხატვრული ასახვის სურვილს, მაგრამ იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში შეუდარებლად ღრმად მუშავდება ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიები, ხდება ამ ცნებათა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დეფინაცია. კომიკურის კატეგორიის განხილვა რომანტიკოსებთან ხდება რომანტიკული ირონიის პოზიციებიდან და შეესაბამება ხელოვნების გაგების სუბიექტურ იდეალისტურ არსს. ტრაგედიის ცნების განსაზღვრა, როგორც თავისუფლებისა და აუცილებლობის დაპირისპირება, პირველად გამოჩნდა გოეთეს შტურმერულ ესთეტიკაში, რომელიც თავის მხრივ სპინოზას მოსაზრებების გავლენით ჩამოყალიბდა. იენის რომანტიზმის დრამის თეორიაში ღრმავდება ტრაგიკულის ფილოსო-

ფიური გაგება, წარმოიშობა „ფილოსოფიური ტრაგედიის“ კატეგორია, რომელიც ფრიდრიხ და აგუსტ შლეგელების ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოსაზრებებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკა ჰერდერის თეორიულ შრომებით საფუძველს უყრის ანტიკურ დრამატურგიის ისტორიულ გააზრებას. ჩნდება ანტითეზა „კლასიკური-თანამედროვე“, სადაც ანტიკური, (ანუ კლასიკური) შეტურფებისა და რომანტიკოსების მიერ თითქოს ერთნაირად არის გააზრებული, „თანამედროვეს“ ცნებაში კი შინაარსობრივი სხვაობაა, რაც სპეციფიკური ესთეტიკური ნიშნებით არის განსაზღვრული. ჰერდერის თეორიულ შრომებში გამოყენებული ხერხი ფერწერული და სკულპტურული ხელოვნების განჭილვის მეშვეობით ლიტერატურის თეორიაში დასკვნების გაკეთებისა, იენის რომანტიზმში ღრმავდება ანტითეზაში: „პლასტიკური-ფერწერული“, ანუ „კლასიკური-თანამედროვე“. „თანამედროვე“ იენის დრამის თეორიაში არის „რომანტიკული დრამა“, რომლის არსებით ნიშნებად ა. შლეგელი ილუზიასა და ფანტაზიას მიიჩნევს. იგი „ფერწერულია“, „მაგიურადაა“ განათებული, აქვს პერსპექტივა, ფერწერის მსგავსად მასში წარმოდგება ცხოვრების მთელი სიჭრელე, სულიერი ცხოვრების მრავალფეროვნება. კლასიციზმის ესთეტიკის კანონებისა და წესების წინააღმდეგ ბრძოლა, ახალი დრამატული თეორიის ჩამოყალიბება „ქარიშხლისა და შეტევის“ და იენის რომანტიზმის ესთეტიკაში განისაზღვრება მათივე მსოფლმხედველობრივი და საერთო ესთეტიკური პრინციპებით. მიუხედავად მრავალი განმასხვავებელი მომენტისა აქ ყველაზე მეტად ჩნდება გენეტიკური კავშირი მათ შორის.

V

ისტორიზმის პრინციპი შტურმერთა და იენის რომანტიკოსთა თეორიაში

„ყოველი მეცნიერება და ხელოვნება — ეს არის განსაზღვრული ეროვნული საზოგადოების პროდუქტი" — აღნიშნავდა ჰერდერი და ამით ხაზს უსვამდა ყოველი მოვლენის ისტორიულ, სოციალურსა და ეროვნულ კონკრეტულობას. კაცობრიობას მთელი თავისი განვითარების მანძილზე, მისი აზრით, ახასიათებს „სცენათა ცვლა". ზოგიერთ ფილოსოფოსს კი, რომელიც კაცობრიობასა და მის ზნე-ჩვეულებებს იკვლევს, მხოლოდ თავისი „საკუთარი სცენა" (ანუ ეპოქა) ეჩვენება ღირსეულად, ხოლო ყოველი მისი წინამორბედი ცუდად. „თუ ეს მრავალფეროვანი სცენები წარმოადგენენ განვითარებადი დრამის ცალკეულ ეპიზოდებს, მაშინ ყოველი მათგანი აღმოჩნდება სხვა, უაღრესად საინტერესო მხარე კაცობრიობისა", — წერს ჰერდერი თავის ცნობილ სტატიაში ოსიანის პოეზიაზე.

ჰერდერის ისტორიზმი უაღრესად დიდი მოვლენაა კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში. მისი ისტორიული და ესთეტიკური კონცეპციებისათვის დამახასიათებელია მოვლენათა ფართო და ღრმა აღქმა. ჰერდერის ისტორიზმი აფართოებს შტურმერულ მსოფლმხედველობას, რადგან მისი ისტორიული კონცეპცია ლოგიკურად შეიცავს აზრს, რომ ადამიანური საზოგადოების განვითარების ყოველი ეტაპი არის კანონზომიერი რგოლი ისტორიული განვითარების ჯაჭვში და აქედან გამომდინარე აქვს, საკუთარი აზრი და მნიშვნელობა ასე მზადდება ნიადაგი გერმანული რომანტიზმის ღრმა ისტორიზმისათვის. რომანტიკოსები ინარჩუნებენ და ავითარებენ ჰერდერის ესთეტიკური ინტერესების უნივერსალიზმს.

მე-17-18 საუკუნეების ინტენსიური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ეკონომიკური განვითარება და რევოლუციური ქარტეხილები თეორიული აზროვნების წინაშე აყენებენ საკითხს საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებათა შესწავლის შესახებ. ამ ახალ მეცნიერებას ქმნიან ვიკო, მონტესკიე, ვოლტერი, იუმი.

განმანათლებლობის ეპოქამ წამოაყენა იდეა ისტორიული პროცესისა და პროგრესის ერთიანობის შესახებ. ისტორიის ძველი, რელიგიური კონცეპციის ნაცვლად, განმანათლებლებმა წამოჭრეს საკითხი საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებისა და მისი მატერია-

ლური ფაქტორების შესახებ, მაგრამ ისინი (მონტესკიე, ვოლტერი, იუმი) არ ცნობდნენ ისტორიული წარსულის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. განსაკუთრებით ეხებოდა ეს შუა საუკუნეებს, რომლის „ბარბაროსულ" მემკვიდრეობას ისინი ბრძოლას უცხადებდნენ. შუა საუკუნეებს უყურებდნენ როგორც შესვენებას ისტორიის მსვლელობაში, რომელიც საყოველთაო ბარბაროსობის ათასწლეულმა წარმოშვა. არავინ აქცევდა ყურადღებას იმ დიდ წინსვლას, რაც შუა საუკუნეებში მოხდა. განმანათლებელთა მოსაზრებებში ასევე ქრებოდა ეროვნული თავისებურების ფაქტორი საერთო სახალხო, ზოგადსაკაცობრიო ერთიანობის აბსტრაქტულ იდეალში. ეროვნული თვითმყოფადობა კი ყველა ხალხის ისტორიულ წარსულთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული.

განმანათლებლურ ისტორიზმზე უარის თქმა გერმანულ საზოგადოებრივ აზროვნებაში ხდება ფრანგულ ბურჟუაზიულ რევოლუციამდე დიდი ხნით ადრე—მე-18 საუკუნის 60-იან წლებში უკვე ჰამანის კონცეფციებში, თუმცა ამ კონცეფციებს საკმაოდ ვიწრო და კერძო ასპექტი ჰქონდა (ეს იყო უპირველესად ბიბლიის, როგორც ისტორიული ძეგლის გააზრება, რომელიც, ჰამანის აზრით, ხალხური პოეტურმა ფანტაზიამ შექმნა). ეს იდეები საფუძველს უმზადებენ ჰერდერის ისტორიზმს და ჩნდებიან მის პირველსავე ლიტერატურულ-კრიტიკულ გამოსვლებში 1766-69 წლებში („ფრაგმენტები უახლესი გერმანული ლიტერატურის შესახებ", „კრიტიკული ჭაღები"). სადაც აშკარად იკვეთება რომ ისტორიის ჰერდერისეული შეფასება ეწინააღმდეგება ვოლტერისა და იზელინის მოსაზრებებს[1].

ჰერდერის ისტორიული შეხედულებები ბუნებასა და საზოგადოებაზე ყალიბდება კანტის კოსმოგონიური ჰიპოთეზის უშუალო ზეგავლენით. 60-იან წლებში კანტი უკვე ცნობილია როგორც „ცის თეორიის" შექმნელი. კანტის ამ ნაშრომის ძირითადი აზრი ის იყო, რომ ბუნება ექვემდებარება ისტორიული განვითარების კანონს. ჰერდერი ითვისებს ამ თეორიაში კანტის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს და აგრძელებს, ავითარებს მათ, მიისწრაფვის, რომ კაცობრიობის განვითარება შეიმეცნოს და გაიაზროს მთელი ბუნების განვითარებასთან კავშირში. ჰერდერის ისტორიზმი ორიენტირებულია ბუნების მეცნიერებაზე, რადგანაც მას ისტორია მიაჩნია ბუნების განვითარების გაგრძელებად. ბუნებისა და საზოგადოების ერთიანობა არის მისი აღსავალი თეზისი.[2] კანტის ისტორიული მეთოდი გახდა ჰერდერი-

---

[1] Frenz P.—Studien zu traditionellen Elementen des Geschichtlgedanken und der Bildlichkeit im Werk J. G. Herders. Fränklurt a./M. Lang, 1983. S. 216.

[2] Scheel H.—Herder und die Geschichte. in: Herder—Kolloquium, 1978. Referates und Diskussions beiträge. Weimar, 1980. S. 30.

სათვის ამოსავალი წერტილი მისი საკუთარი ისტორიული მეთოდის შესაქმნელად. ამ პერიოდის თეორიულ შრომებში ჰერდერი ავითარებს მოსაზრებას, რომ პოეზიის იდეალი იცვლება ეპოქების შესაბამისად. რამდენადაც განსხვავებულნი არიან ეპოქები, იმდენად განსხვავებულია გემოვნების სფერო, წესების იგივეობის პირობებში კი მასალა და მიზნები ყოველ ცალკეულ დროში განსხვავებულია.

1766-67 წლებში შექმნილ შრომაში „პოეზიის ისტორიის ცდის შესახებ" ჰერდერი დასცინის მაიმიტ ლეგენდებს სხვადასხვა საგნების, ცხოვრების, ადამიანური მოღვაწეობის სხვადასხვა ფორმების უეცარი წარმოშობის შესახებ. მისი აზრით, კაცობრიობა ისე შორს წავიდა თავისი პირველყოფილი მდგომარეობიდან, რომ შეუძლებელია სრულად აღდგეს ამა თუ იმ მოვლენის ჰეშმარიტი წარმოშობის სურათი. ყოველი წარმოქმნა არის თანდათანობითი პროცესი და ძალიან ძნელია რაიმე საგნის საბოლოო ჩამოყალიბების მომენტის მითითება, მით უმეტეს, თუ ეს შორეულ წარსულს ეხება. ამის გამო ხშირად მიმართავენ ღმერთს, საკითხის გადაწყვეტას ეძებენ არა თავად მოვლენებში, არამედ ზებუნებრივ ძალებში. ჰერდერი აქ უარყოფს პოეზიის ზეციური წარმოშობის იდეას, იმასაც, რომ იგი თითქოს ჯერ ერთ ხალხში წარმოიშვა და შემდეგ გავრცელდა სხვა ხალხებში. ყველა ცალკეულ ხალხში დამოუკიდებლად ხდებოდა პოეტური ნაწარმოებების წარმოშობა ანალოგიური მიზეზების გამო. პოეზიის პირველი ნიმუში იყო სიმღერები და მითები — პოეზია არ შექმნილა წინასწარი გეგმის მიხედვით. ჰერდერი ხაზს უსვამს შემთხვევის როლს აუცილებლობის განხორციელებაში — აუცილებლობა და მოთხოვნილება იყო პოეზიის დედა.

ჰერდერი არკვევს პოეზიის წარმოშობის აუცილებლობის მიზეზებს. იგი არ ხედავს პირდაპირ კავშირს შრომას, მატერიალურ ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის. იგი მათ შორის ათავსებს რელიგიას და თვლის რომ ხელოვნების წარმოშობა რელიგიასთანაა დაკავშირებული.[1] ჰერდერი რელიგიის წარმოშობას ხსნის მატერიალიზმის პოზიციებიდან. მისი აზრით, პირველყოფილ მდგომარეობაში ხალხი ღმერთის შესახებ ცოდნას იძენს იმ გარეშე სინამდვილის მოვლენების შედეგად, რაც შიშისა და ძრწოლვის გრძნობას იწვევს. აქედან აკეთებს ჰერდერი დასკვნას, რომ პირველი ლოცვები იყო სიმღერები. გაჭირვება, საშიში შემთხვევები აიძულებს ადამიანებს ეძებონ ღმერთები — მათი გრძნობიერ-ემოციური ლოცვა არის პოეზიის პირველი ნიმუში.

პოეზიის ბუნებრივი წარმოშობის თეორიას ჰერდერი მიჰყავს

---

[1] Herder, Suphan... Bd. XIV. S. 106.

ენის ბუნებრივი წარმოშობის იდეამდე. 1772 წელს თხზულებაში ენის წარმოშობის შესახებ ჰერდერი განიხილავს ენას, როგორც ადამიანური შემეცნების განუყოფელ თვისებას და მას ისტორიულად უდგება. იგი ენის ისტორიული თეორიის შემქმნელია. ჰერდერის აზრით, ენა არა მარტო გონების ინსტრუმენტია, არამედ ის რგოლიცაა, რომელიც ადამიანებს ერთმანეთთან აკავშირებს — საზოგადოების ჩამოყალიბებაში მან დიდი როლი შეასრულა, მხოლოდ ენამ აქცია ადამიანი ადამიანად. ენა — ადამიანთა დიდი ორგანიზატორია.[1]

„ფრაგმენტებში უახლესი გერმანული ლიტერატურის შესახებ" ჰერდერი მიუთითებს ენისა და პოეზიის მჭიდრო კავშირზე, მათ ურთიერთზემოქმედებაზე. ლიტერატურა იზრდება ენის საშუალებით, ენა — ლიტერატურის საშუალებით. „Der Genius der Sprache ist... auch der Genius von der Literatur einer Nation"[1]. ამ შრომაში ჰერდერი საზოგადოების ისტორიას ადარებს ადამიანის ცხოვრებას და მათ შორის მსგავსებას პოულობს. მისი აზრით, ენის პროგრესი მიმდინარეობს როგორც აბსტრაქტული აზროვნების ზრდის გამომხატველი პროცესი, მაგრამ იგი კარგავს თავის პოეტურ სიმდიდრეს. ადამიანის მეტყველება ისტორიულად წარმოშობილი მოვლენაა. აქ უკვე ჩნდება ჰერდერის დიალექტიკური აზროვნება ენის წარმოშობისა და განვითარების საკითხში: ენის წყალობით ხალხები სწავლობენ აზროვნებას. აზროვნების საშუალებით ისინი სწავლობენ ლაპარაკს, ე. ი. გონება და მეტყველება ვითარდება განუწყვეტლივ ურთიერთზემოქმედებაში, ენის ისტორია განუყოფელია აზროვნების ისტორიისაგან.

ჰერდერი თვლის, რომ პირველი სიტყვები იყო „მიწიერი ხმოვანი მოძრაობები" — ზმნები და არა ზეციური ზოგადი ცნებები, რასაც ამტკიცებდნენ ენის ღვთაებრივი წარმოშობის თეორიის მომხრენი. ენის განვითარების ლოგიკა არის ადამიანური მგრძნობელობის განვითარების ლოგიკა. ჯერ ჩნდება სიტყვები, რომლებიც აღნიშნავენ კონკრეტულ, გრძნობად საგნებს, ან მათ ნიშნებს და შემდეგ კი ჩნდება ზოგადი ცნებები. აბსტრაჰირების საფუძველი არის რეალური სამყარო. ჰერდერი ენის წარმოშობას უკავშირებს კულტურის განვითარებას. ადამიანი ავითარებს ინტელექტს პოტენციაში. ეს არის ე. წ. „Besonnenheit" — („მოსაზრებულობა"). გამუდმებული სრულყოფისაკენ სწრაფვა არის ადამიანის დამახასიათებელი თვისება. იგი არასდროს არ არის დასრულებული თავის თავში, ინტელექტის წარმოშო-

---

[1] ebenda, Bd. XIII. S. 357.

[2] Herder, Suphan.., Bd. I. S. 148.

ბა და განვითარება არის ენის წარმოშობა და განვითარება. აზრების ჯაჭვი იქცევა სიტყვების ჯაჭვად. ენის უწყვეტი განვითარება მომდინარეობს ადამიანის ბუნებიდან. ჰერდერის აზრით, საზოგადოება ვითარდება და ავითარებს ენასაც — ენის პროგრესი უსასრულოა, ისევე, როგორც საზოგადოების განვითარებისა. ენა ცოცხლობს და ყოველი ადამიანის მეტყველებაში ის იძენს განუმეორებელ, ინდივიდუალურ თვისებებს.

ჰერდერი ამ შრომაში სვამს საკითხს კულტურის განვითარებაში მემკვიდრეობითობის შესახებ. ყოველ ინდივიდუმში ხდება დაგროვილი გამოცდილების შეთვისება და მის განვითარებაში არის კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის. „Niemand ist in seinem Alter allein, er bauet auf das Vorige, dies wird... Grundlage der Zukunft“.[1] ამავე დროს ყოველი ხელოვანი თავისი ეპოქის პირმშოა, ყოველი შემოქმედი ატარებს თავისი დროის ჯაჭვებს.[2]

„კრიტიკულ ჭალებში“ ჰერდერი აკრიტიკებს ლესინგის თეორიულ შეხედულებებს ხელოვნებისადმი მისი არაისტორიული მიდგომის, აბსტრაქტულობის გამო. მისი აზრით, ლესინგი მართალია, როცა ამტკიცებს, რომ სილამაზე იყო ძველი ანტიკური ხელოვნების უმაღლესი კანონი. მაგრამ აქვე ისმის კითხვა: რომელი ძველების? რომელ დროში? რა მიზეზების შედეგად? ჰერდერი მიიჩნევს, რომ ვინკელმანმა 1763 წელს გამოცემულ შრომაში „ძველი ხელოვნების ისტორია“ სცადა პასუხი გაეცა ასეთ შეკითხვებზე და აეხსნა ანტიკური ხელოვნების თავისებურებები ბერძნების ეროვნული ხასიათით, მაგრამ ვინკელმანს არ გამოუკვლევია საკითხი, თუ რატომ მაინცდამაინც საბერძნეთში აღმოცენდა ასეთი ხელოვნება, როგორი ადგილი ეჭირა მას მსოფლიო ხელოვნების განვითარებაში. ჰერდერი მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ საკითხების გაშუქება შეიძლება დაგვეხმაროს გავიგოთ, ჩავწვდეთ ანტიკურობას იმ მიზნით, რომ მისი მიბაძვიდან მის შემოქმედებით ათვისებაზე გადავიდეთ.

ყოველი მეცნიერება და ხელოვნება განსაზღვრული ეროვნული საზოგადოების პროდუქტია.[3] ამიტომ ძველი ბერძნული ლიტერატურა არ შეიძლება იყოს მარადიული ნიმუში ყველა დროისა და ყველა ხალხისათვის. „Kann man Zeiten, Wissenschaften, Künste wiederbringen, die nicht mehr sind?“ — კითხულობს ჰერდერი.[4] ამ შეკითხვის შინაარსი გულისხმობს კულტურულ მოვლენათა ისტორიულ ერთჯერადობას. ჰერდერის აზრით, ძველი ბერძნების ხელოვნება,

---

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 512.
[2] ebenda, Bd. III. S. 197.
[3] ebenda, Bd. III. S. 542.
[4] ebenda, Bd. IX. S. 312.

პოეზია, მუსიკა უფრო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სახელმწიფოს არსთან, ვიდრე შტურმერთა თანადროულ ეპოქაში. საბერძნეთში ხალხის ზემოქმედება ხელოვნებაზე და ხელოვნებისა ხალხზე იყო არა მარტო ფიზიკური და ფსიქოლოგიური, არამედ პოლიტიკურიც[1]. ანტიკურ ხელოვნებაში ადამიანური სილამაზის წინა პლანზე წამოწევის განმსაზღვრელი იყო საბერძნეთში ჰეროიზმის საერთო გაგება. ანტიკური გმირი არის ადამიანი, რომელიც სულიერად და ფიზიკურად სრულყოფილია. ჰერდერის აზრით, ბერძნული ხელოვნება მშვენიერია, როგორც განსაზღვრული ეპოქისა და განსაზღვრული წყობის პროდუქტი, რომელშიც სამოქალაქო და სახელმწიფო ინტერესების შერწყმის წყალობით შესაძლებელი გახდა წარმოშობილიყო ლიტერატურა, რომელიც ჰარმონიულად ასახავდა ადამიანური ხასიათების მრავალფეროვნებას. ჰომეროსისა და შექსპირის შემოქმედებაში განსახიერდა სილამაზის უმაღლესი იდეალი იმიტომ, რომ მათ გამოხატეს არა მარტო თავისი დროის იდეები და გრძნობები, არამედ მოძებნეს განზოგადების შესატყვისი ფორმაც. ეს ფორმა „ენერგიულად“ მოქმედებს ადამიანის სულზე და საშუალებას იძლევა აისახოს საერთო-ადამიანური განცდები, გრძნობები, აზრები. ჰერდერი ანტიკურობის შესწავლის ფორმალურ-ლოგიკური მეთოდის წინააღმდეგია და ამიტომაც კრიტიკული ჰალების“ ბოლო თავებს უძღვნის კლოტცის კრიტიკას, იმ კლოტცისა, რომელიც ლიტერატურულ პროცესებს აფასებდა ქრისტიანულ რელიგიასთან მათი კავშირის ხარისხით.

ჰაუზენის „ახალი ისტორიის“ შესახებ საუბრისას ჰერდერი აყალიბებს თავის მოსაზრებებს იმაზე, თუ როგორ უნდა დაიწეროს საერთოდ ისტორია. მისი შექმნა, ჰერდერის აზრით, ისე არ შეიძლება, როგორც რომანებს წერენ. არ შეიძლება პიროვნებათა ხელოვნური, ყალბი დახასიათებანი, საჭიროა ფაქტების ზუსტი გადმოცემა, რომლის მიხედვით მკითხველს ნათელი წარმოდგენა შეექმნება მოქმედ პირთა ხასიათზე. ჰერდერს მიაჩნია, რომ ისტორიის შექმნის ფრანგული სტილი ცუდია, მაგრამ ორჯერ უფრო ცუდია მისი გერმანული მიბაძვები.

ჰერდერის „კრიტიკული ჰალების“ III თავის სათაურია „იმპერიის ისტორიის შესახებ“. აქ ჰერდერი გამოთქვამს თავის მოსაზრებას გერმანიის იმპერიის ისტორიის შესახებ. მისი აზრით, საჭიროა ძველი ისტორიკოსების პრაგმატისტული თვალსაზრისის უგულებელყოფა, ეფექტებზე უარის თქმა, რაც ფრანგებს ახასიათებს. ბერძნებისა და რომაელებისათვის ისტორიის საფუძველია პოეტური ხალხური თქმულებები, რომელთაგან შემდგომში ფილოსოფიური მოსაზრებე-

[1] Herder, Suphan... Bd. III. S. 55.

ბი ჩანვითარდა. გერმანელები ამ მხრივ არცთუ მომგებიან ვითარებაში აღმოჩნდნენ: გერმანიის პირველი ისტორიოგრაფების შრომებს დაღად აჩნიათ შუასაუკუნეობრივი ცრურწმენები და ბერებისათვის დამახასიათებელი მონოტონურობა. გერმანიის ისტორიაში არ არის ის სინათლე და მთლიანობა, რაც ბერძნებს ჰქონდათ, არც ის დიდებულება, რაც ძველი რესპუბლიკებისა და მონარქიების ისტორიებს ჰქონდა. გერმანიის ისტორია, ისევე ორიგინალური უნდა იყოს, როგორი ორიგინალურიცაა გერმანული სახელმწიფოებრიეი წყობა და რაც უფრო სადად და ზუსტად იქნება იგი გადმოცემული, მით უკეთესია. გერმანიის ისტორიის გადმოცემა არის საჭირო თვით მშრალ პუნქტუალობამდე. საჭიროა გამოზომილი ნაბიჯით სვლა ერთი დოკუმენტიდან მეორეზე. ფაქტების სიზუსტის შემოწმება ნამდვილი ისტორიის მთავარი პირობაა.

მუდმივი განვითარების პროცესშია ბუნებაც. ჰერდერის აზრით, იგი მიემართება დაბალი საფეხურიდან მაღლისაკენ, საზოგადოებას ისტორია მჭიდროდ უკავშირდება ბუნების ისტორიას, ერწყმის მას. ჰერდერი ისტორიულ მოვლენებში ეძებს იმ მიზეზებს, რომლებმაც ეს მოვლენები წარმოშვა.

„მოგზაურობის დღიურში“ ჰერდერი მსჯელობს ევროპის, აზიის, ამერიკის, აფრიკის ხალხებზე და ოცნებობს იმაზე, რომ შესწავლილი იქნეს ხალხების ისტორია, რაც მას, თავის მხრივ, აუცილებლად მიაჩნია ლიტერატურისა და მისი წარმოშობის წყაროების შესასწავლად წარსულიდან დღემდე. ეს, მისი აზრით, იქნებოდა დიდი ნაშრომი კაცობრიობის სულზე, მსოფლიო კულტურაზე, ყველა ქვეყანაზე, ეპოქაზე, ხალხებზე. ჰერდერის ინტერესის მასშტაბი ამ ნაწარმოებში ძალიან დიდია. ამას იგი საბოლოოდ განსაზღვრავს როგორც „მსოფლიო კულტურის საყოველთაო ისტორიას“. ამავე ნაწარმოებში ლაპარაკობს ჰერდერი თქმულებათა თეორიის შექმნაზე, რომელიც, მისი აზრით, „ცხადი სიზმრების ფილოსოფიური თეორია“ იქნება და ახსნის თვით ადამიანში საოცარისა და ფანტასტიკურის წარმოშობის წყაროებს კაცობრიობის ისტორიის, ყველა ხალხის განვითარების გათვალისწინებით, ახსნის ადამიანის ბუნების გათვალისწინებით პიროვნების პოეტური ნიჭიერების ლოგიკას. ეს იქნება, მისი აზრით, ადამიანის სულიერი ძალის ისტორია ყველა დროისა და ყველა ხალხის განვითარების პროცესში განხილული.

ჰერდერის „მსოფლიო ლიტერატურის“ იდეა იყო მისი ისტორიული და ლიტერატურულ-ესთეტიკური უნივერსალიზმის გამოხატულება. განმანათლებლური მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი კოსმოპოლიტიზმის იდეის გამოხატვის ფორმა, რომელმაც მე-18 საუკუნის დაქუცმაცებულ გერმანიაში პროგრესული როლი შეასრუ-

ლა ადგილობრივი ვიწრო გერმანული „პატრიოტიზმის“ წინააღმდეგ ბრძოლაში. აქ ნათლად მეღავნდება ჰერდერის ისტორიის ფილოსოფიის უმნიშვნელოვანესი პრინციპი—ხალხებისა და ეპოქების ინდივიდუალური თავისებურებების შესწავლის სურვილი, მათი დამოუკიდებელი ღირებულების აღიარება. ჯერ კიდევ „ფრაგმენტებში“ ჰერდერი ითხოვდა, რომ ლიტერატურის ისტორია ცალკეული ლიტერატურული მოვლენების ანალიზიდან უნდა გადასულიყო ამ მოვლენების წარმომშობი მიზეზებისა და შედეგების ანალიზზე საერთო ისტორიულ პროცესში, გადასულიყო ლიტერატურის ფილოსოფიაზე. იგივე თეზისი გამოჩნდება იენის რომანტიკოსების თეორიაში, სადაც იგი გაცილებით მეტ მასშტაბს იძენს. ჰერდერის ინტერნაციონალური ინტერესები, რაც მის ნაშრომებში ჩნდება, დიდი მნიშვნელობა შეძინა რომანტიზმის განვითარებისათვის. ჰერდერის ესთეტიკური ინტერესების ეს უნივერსალიზმი, სწრაფვა იმისკენ, რომ მოიცვას მოვლენათა ფართო სფერო, ამავე დროს, მის მიერ ყოველგვარი ეროვნული განსაკუთრებულობის უარყოფა და მისი კოსმოპოლიტიზმი იდეოლოგიური მემკვიდრეობის სახით გადადის იენის რომანტიკოსების თეორიულ შრომებში. იგი წინ უსწრებს და საფუძვლად ედება ვაკენროდერისა და შლეგელების მოღვაწეობას.

ჰერდერი აზროვნებისა და ადამიანის ფსიქიკური მოღვაწეობის პრობლემების განხილვისას იყენებს განვითარების იდეას. ამ საკითხებს ეხება იგი 1774 წელს დაწერილ შრომაში „ადამიანის სულის შეცნობისა და შეგრძნების შესახებ“. აქ ჰერდერს აზროვნება გამოჰყავს შეგრძნებიდან, შეგრძნების საფუძველი კი არის მოვლენა, რომელსაც გაღიზიანება ეწოდება. ჰერდერი თვლის, რომ ჩვენ შევიგრძნობთ ნერვების საშუალებით და მხოლოდ ამის შედეგად და ამასთან შესაბამისობაში შეგვიძლია ვიაზროვნოთ. ჰერდერი შემეცნებას ისტორიულად განიხილავს, მისი აზრით, სული არაფერს არ იგონებს, არ თხზავს, არაფერს არ შეიმეცნებს თავისი საკუთარი თავიდან. იგი მხოლოდ იმას შეიმეცნებს, რასაც მას „აცნობებს“ უნივერსუმი. აქვე იგრძნობა ჰერდერის დიდი სურვილი, რომ განავითაროს მონისტური შეხედულება სინამდვილეზე: „მე არ ვიცი, რა არის მატერიალური და არამატერიალური, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ მათ შორის რკინის ჯებირი არ არსებობს“ — ამბობს იგი. ჰერდერი დუალიზმის მოწინააღმდეგეა, მაგრამ მისი მონიზმი არათანმიმდევრულია, მხოლოდ დასაწყისი საფეხურია ჭეშმარიტი მონიზმისა.

განვითარების იდეა, რომელიც ჰერდერმა გამოიყენა ენის, პოეზიისა და აზროვნების საკითხების განხილვისას, მანვე გაავრცელა ბუნებასა და საზოგადოებაზე და ამით მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა

სოციალური ისტორიზმის განვითარების საქმეში. იგი კულტურის ისტორიის კონკრეტულ მასალაზე დაყრდნობით გაიაზრებს საზოგადოებრივი განვითარების ხასიათს, განვითარების საერთო იდეის საფუძველზე ახსნის ასევე გემოვნების განვითარებასაც. 1773 წელს შრომაში „Ursachen des gesunkner Geschmaeks bei den verschiedenen Völkern, da er geblüht" — ჰერდერი გემოვნებას, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, განიხილავს შემოქმედი-გენიოსის პრობლემასთან მჭიდრო კავშირში. გემოვნება გაგებულია ისტორიულად, როგორც ხალხის ესთეტიკური განვითარების ხარისხი: „So verschieden... die zeiteu sind, so verssliieden muß auch die Sphäre des Geschmacks sein. obgleich immer einerlei Regeln wirken".[1] „ჰერდერის აზრით, პოლიტიკური დესპოტიზმი წარმოშობს დესპოტიზმს გემოვნებაში. იმ ქვეყნებში, სადაც მონარქიის შეუზღუდველი უფლებაა, კვდება მხატვრული შემოქმედება. აბსოლუტიზმის ზეგავლენა ხელოვნებაში იხატება გადაჭარბებულ გაფორმებებში, გაზვიადებულის, კოლოსალურის, დამთრგუნველის ელემენტების წარმოშობაში. ჰუმანისტური ხელოვნება მხოლოდ იქ წარმოიშობა, სადაც დემოკრატიაა. ასეთი იყო ძველი საბერძნეთი, რესპუბლიკური რომი, სადაც აზრის თავისუფლება სუფევდა. ჰერდერს სწამს, რომ ჰუმანიზმი არის ადამიანის ისტორიული განვითარების მიზანი.

1774 წელს გამოცემულ შრომაში „კიდევ ერთი ისტორიის ფილოსოფია კაცობრიობის აღსაზრდელად" ჰერდერი მსჯელობს ადამიანურ საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებათა კანონზომიერ, პროგრესულ ხასიათზე, აქვე ავითარებს დიალექტიკურ მოსაზრებას ადამიანთა მოღვაწეობისა და მათ მიერ მიღწეული შედეგების შეფარდებითობის შესახებ. აქ ჰერდერი განიხილავს კაცობრიობის ისტორიას, მის ბავშვობას, ყრმობას ევფრატის, ოქსის, განგის ნაპირებიდან — ნილოსის ნაპირებამდე, ფინიკიამდე. საზოგადოების განვითარების კანონები წარმართავს მას განსაზღვრული გზით, ფილოსოფიის ისტორია არის კაცობრიობის ჭეშმარიტი ისტორია, სადაც მუდმივად ცოცხლობს და ვითარდება ადამიანის სული. ისტორიაში ჰერდერი ეძებს მის წარმომშობ მიზეზებს. კულტურის, მეცნიერების ყოველი მოვლენა არის განუმეორებელი და იგი მხოლოდ განსაზღვრულ პირობებში წარმოიშობა. კულტურის ზრდა ისტორიის კანონია. კულტურა არის ადამიანთა მოღვაწეობის პროდუქტი და ამავდროულად მისი სტიმულიც. ყოველი ხალხი იყენებს თავისი წინამორბედის მიღწევებს და ამზადებს ნიადაგს მემკვიდრეებისათვის. საბერძნეთმა გამოიყენა ეგვიპტური მემკვიდრეობა და შემდეგ ბიძგი მისცა რომაულ

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 645.

კულტურას. ჰერდერის აზრით, რელიგია არის კულტურის უძველესი ელემენტი, რელიგიის უქონლობა არის ხალხის უკიდურესი ველურობის გამოხატულება.

ანტიკური ხელოვნების სპეციფიკას ჰერდერი უკავშირებს საბერძნეთის კლიმატს, სახელმწიფო წყობას, რელიგიას, ცხოვრების წესს. ჰერდერთან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მითოლოგიურ აზროვნებას ძველ ბერძნული პლასტიკისა და ლიტერატურის წარმოშობისათვის. „Griechenland ward die Wiege der Menschlichkeit, der Völkerliebe der schönen Gesetzgebung. des Angenehmsten in Religion, Sitten, Schreibart, Dichtung. Gebräuchen und Künsten—alles gegend Treude, Grazie Spiel und Liebe".[1] ჰერდერი ლაპარაკობს „ბერძნულ თავისუფლებაზე", რომელიც განსაზღვრავს ბერძნული ხელოვნების არსს ფაქტობრივად, ანტიკურობის ხარისხობრივად ახალი გაგება ხდება ჰერდერისა და შტურმერებისათვის კლასიციზმის წინააღმდეგ ბრძოლის და ახალი ხელოვნების ესთეტიკის საფუძვლების ჩამოყალიბების საშუალება.[2] ბერძნული მითოლოგია მისთვის უველაზე მშვენიერია დედამიწაზე. ჰერდერი არ ახდენს ანტიკურობის იდეალიზაციას, მისთვის მთავარია, რომ ანტიკური პერიოდის ხელოვნება არის ბერძენი ხალხის ცხოვრების, მისი საზოგადოებრივი შემეცნების სპეციფიკური ფორმა. ჰერდერი განიხილავს საბერძნეთის ისტორიასთან ერთად რომის იმპერიის დაცემას, მონათა ამბოხებებს, ქრისტიანობის ისტორიას, ფეოდალიზმის ისტორიას.

ჰერდერის აზრით, შუა საუკუნეები არ არის ბარბაროსობისაკენ მიბრუნება. იგი არ ახდენს შუა საუკუნეების იდეალიზაციას, დიალექტიკურად აფასებს მას და აჩვენებს მიზეზობრივ კავშირს, რამაც განაპირობა ფეოდალური ურთიერთობების წარმოშობა. რ. ჰაიმისა და ფრ. მაინეკეს საწინააღმდეგოდ მკვლევარი ჰ. შტოლპე მიიჩნევს, რომ ჰერდერი შუა საუკუნეებს რომანტიკულად გაიაზრებს. რასაკვირველია, არ შეიძლება ვილაპარაკოთ აბსოლუტურ ანალოგიაზე რომანტიკოსებთან. ჰერდერი არ ეძებს იდეალურ საზოგადოებრივ ურთიერთობებს შუა საუკუნეებში და არც მისი ხელოვნების „რომანტიკული" სულის აბსოლუტიზაციას ახდენს რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით.

---

[1] Herder, Suphan... Bd. V. S. 496.

[2] Reuter H. H.—Herder und die Antike. Entwicklungen, Positionen und Probleme bis zum Ende der Bückeburger Zeit in: Impulse, 1978, № 2. Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Berlin und Weimar. Aufbau. 1978. S. 98.

[3] Stolpe H.—Die Auffassung des jungen Herder von Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschischte der Aufklärug. Weimar, 1955. S. 21.

შუა საუკუნეების შეფასება ჰერდერს საშუალებას აძლევს ისტორიულად გაიაზროს მისი თანამედროვეობა. მაგრამ ამავე დროს ჰერდერის მიერ შუა საუკუნეების გააზრება მძლავრი იმპულსია რომანტიკოსებისათვის შუა საუკუნეების ესთეტიკურ-რომანტიკული აღქმისათვის. არასწორად მიგვაჩნია მკვლევარ ა. პოტერფილდის აზრი, რომ განმანათლებლებმა (და მათ შორის შტურმერებმა) შუა საუკუნეები პოლომდეც ვერ გაიგეს[1].

ჰერდერის აზრით, შუა საუკუნეები აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ეტაპია კაცობრიობის კულტურულ ევოლუციაში. იგი ახასიათებს მის ხელოვნებას, ხელოსნობას, რელიგიას და მიაჩნია, რომ ხელოვნებაში ყველაზე გავრცელებული სახე იყო არქიტექტურა. გოტური სტილი, მისი აზრით, არის ეპოქის სულის გამოხატულება: „Wie die Menschen denken und lieben, ...so bauen sie"[2]. ჰერდერი ახასიათებს გილდიებს, მეცნიერებას, უნივერსიტეტებს. შუა საუკუნეების ცხოვრებაში ერთმანეთს ეჯაჭვება ღვთისმოსაობა და რაინდული სიმამაცე, სასიყვარულო განცდები და თავგადასავლების ძებნის სურვილი, ტირანია და თავისუფლებისაკენ უსაზღვრო სწრაფვა. შუა საუკუნეების განხილვა საჭიროა, ჰერდერის აზრით, როგორც მთლიანობისა, სადაც ერთიანობაში წარმოდგება მისი ყოფა და იმ დროის მიზნები. შუა საუკუნეები არის „დროის მდინარების ერთი რგოლი." ჰერდერი პოულობს შუა საუკუნეებში მიმდინარე მოვლენების შინაგან აზრს. ომები, ვასალური ურთიერთობანი, ჯვაროსნული ომები და სხვა მოვლენები მას ადამიანური შესაძლებლობების გამოხატულებად მიაჩნია. მისი აზრით, შუა საუკუნეებში მიმდინარე ძვრები ამზადებს შემდგომი საუკუნეების წარმატებებს. ვ. ჟირმუნსკი მართებულად მიუთითებს, რომ ჰერდერისა და შტურმერებისათვის შუა საუკუნეებს აქვს ეროვნულთან უკან მიბრუნების მნიშვნელობა. ესაა ბუნებრივთან, დამახასიათებელთან მიბრუნება ხელოვნებასა და ცხოვრებაში[3]. მკვლევარი ა. შახოვი უურადღებას აქცევს ცალკეული პიროვნე-

---

[1] Potterfield A. W. —Mißverständnisse über die deutsche Romantik. in: Begriffsbestimmung der Romantik. Hrsg. von H. Prang. Darmstadt. 1968. S. 26.

[2] Herder. Suphan... Bd. XIV, S. 422.

[3] Жирмунский В. М. —Немецкий романтизм и современная мистика. Спб. 1914. С. 121.

ბის დამოუკიდებლობას შუა საუკუნეებში, რასაც ხსნის ორგანიზებული სახელმწიფოს არარსებობით.[1]

ჰერდერის ისტორიზმის საუკეთესო, ბრწყინვალე ნიმუში იყო მისი სტატია შექსპირზე, სადაც მან ანტიკური თეატრის ესთეტიკური კანონების კონკრეტულ-ისტორიული დახასიათება მოგვცა. ანტიკური თეატრი ჩამოყალიბდა განსაზღვრულ ისტორიულ ეპოქაში, განსაზღვრულ სფეროში, განსაზღვრულ გეოგრაფიულ პირობებში, ამიტომ შეუძლებელია. ჰერდერის აზრით, მისი კანონები საყოველთაო ნორმად ვიქციოთ ყველა ეპოქისა და ყველა ერისათვის. საბერძნეთში დრამის წარმოშობის პირობები სულ სხვაგვარი იყო ვიდრე ჩრდილოეთში, ამიტომ ბერძნული დრამა ვერ იქნება ჩრდილოეთში ის, რაც თავის საკუთარ ქვეყანაში იყო. მისი სპეციფიკა, ფაბულის სიმარტივე, დროისა და ადგილის ერთიანობა სრულიად ბუნებრივად იყო დაკავშირებული მათივე წარმოშობის თავისებურებებთან. მისი სიუჟეტების სიმშვენიერე უკავშირდებოდა საბერძნეთის წარსულს, ისტორიას, რესპუბლიკას, სამშობლოს, რელიგიას. ფაბულის ერთიანობა გამოწვეული იყო მოქმედების იმ ერთიანობით, რომელიც მაყურებელთა თვალწინ მიმდინარეობდა და განსაზღვრული იყო ქვეყნის რელიგიითა და ზნე-ჩვეულებებით. ადგილის ერთიანობას განსაზღვრავდა ბერძნული სცენის სპეციფიკა, რადგან მოქმედება ხდებოდა ტაძარში, სასახლეში ან ქალაქის მოედანზე, ყველაფერი ხდებოდა ერთ ადგილას, დამაკავშირებელი რგოლი ქორო იყო, რადგან სცენა არ შეიძლებოდა ცარიელი დარჩენილიყო. დროის ერთიანობაც გამომდინარეობდა ყველა დანარჩენი ფაქტორისაგან, საგანთა არსიდან. ბერძნული სცენა გათვალისწინებული იყო თეატრალურ წარმოდგენათა საჯარო ხასიათისათვის. არისტოტელეს პოეტიკაც თავისი ეპოქის სულთან არის დაკავშირებული და ნაკლებადაა დამნაშავე იმ „ბავშვურ სისულელეებში", როდესაც მისი მიბაძვით შემდგომ ეპოქებში სცენაზე „ქაღალდის ხუხულებს" აგებდნენ. არისტოტელესათვის მთავარი იყო თავისი საკუთარი ხალხის, ადამიანების სული, მათში ხელოვნების საშუალებით „ილუზიის" წარმოქმნა. ისტორიის ანტიკური პერიოდისაგან განსხვავებით შემდგომ ეპოქებში ბევრი რამ შეიცვალა: საზოგადოებრივი წყობილება, ზნე-ჩვეულებები, რესპუბლიკების მდგომარეობა, საგმირო ეპოსის ტრადიციები, რწმენა, თვით მუსიკაც კი, გამომსახველობა, ილუზიის ზომა, და აქედან გამომდინარე, ლოგიკურად

[1] Шахов А. А.—Гете и его время. Спб. 1908. С. 44.

გაჭრა საფუძველი ბერძნული დრამის ფაბულის შესაქმნელად. გასაგებია, თუ რატომ აყენებს თ. მანი ჰერდერს პირველ ადგილზე იმ გერმანელთა შორის, რომელთათვის „ბერძნული“ („das Griechische“) არის ისტორიული ფენომენი.[1] ჰერდერი შექსპირის მაგალითზე აჩვენებს, რომ ლიტერატურის (და ხელოვნების) ისტორიული გააზრებისათვის მთავარია: Wie ist der Boden? woraus er zubereitet? Was ist in ihm gesät? Was sollte er tragen können?“[2] ისტორიული პირობები განსაზღვრავს იმ სამყაროს სიცოცხლეს, რომელშიც ქმნის პოეტი.[3]

დრამატურგიისა და ისტორიის კავშირის პრობლემა ჰერდერის ბევრ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან გადაწყდება. დრამისა და ისტორიის კავშირს ჰერდერი ხედავს იმაში, რომ ორივე ასახავს ქმნადობის პროცესში მყოფ სამყაროს, დრამატურგიასა და ისტორიას აკავშირებს დინამიურობის გრძნობა. ჰერდერი ცნებას — „ისტორიული დრამა“, ხმარობს საერთო ესთეტიკური აზრით. მისთვის ყოველი პიესა ღართოდ გაგებული ისტორიაა. მაგრამ იგი არ სვამს საკითხს ისტორიულ დრამაზე, როგორც უნიკალურ ჟანრზე, რომელიც პოეტიკის სპეციფიკურ კანონებს ფლობს. ისტორიულის კატეგორია, რომელიც მის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნების სისტემაში წარმოიშვა, არ ვრცელდება ჟანრის პრობლემაზე.

ისტორიზმი არის ჰერდერის ინტერესის საფუძველი ხალხურობის ესთეტიკური პრობლემის მიმართ ისევე, როგორც ბიბლიის მიმართ. ჰერდერი ხალხურ პოეზიას აღიქვამს, როგორც ხალხის თვითგამოხატულებას, ამ ხალხის ეროვნული ინტერესების, გრძნობების, მისწრაფებების გამოხატულებას. ხალხურ პოეზიაში განსხეულდება თვით „ბუნება“, რადგან ხალხი გრძნობადი წარმოდგენებით აზროვნებს. მისი აზრით, ფოლკლორი არის ისტორიული და ესთეტიკური ღირებულების მქონე მოვლენა. პოეტური ხელოვნება წარმოშვა ხალხმა. ხალხური შემოქმედებისაგან შეიძლება ვისწავლოთ გრძნობების ღრმად და მართლად გადმოცემა. ხალხური, „ბუნებრივი“ ლირიკა არის პოეტური შთაგონების უშრეტი წყარო. ჰერდერი განსაკუთრებული ხაზგასმით აღნიშნავს ჰომეროსის კავშირს ხალხურ ტრადიციასთან. „ხალხური სიმღერების“ შესავალში ჰერდერი შუა საუკუნეების ძველი პოეტური კრებულებისა და ისტორიული ქრონიკების შესახებ მიუთითებს. რომ მათში ძალზე სუსტადაა გამოხატული საერთო-ეროვნული ტენდენციები, ვინაიდან ხალხურ შემოქმედებაზე დამღუპველად მოქმედებდა გერმანული თავადური დესპოტიზმი. ჰერდერის აზრით, შუა

---

[1] Mann Ph.—Gesammelte Werke in 12 Bänden. 1955. Bd. 11. S. 441.

[2] Herder, Suphan... Bd. V. S. 217.

[3] ebenda, Bd. II S. 161.

საუკუნეების გერმანულ ფოლკლორში სოციალური მოტივებიც სუსტია. ნაშრომში „შუა საუკუნეების ინგლისური და გერმანული პოეზიის მსგავსების შესახებ" ჰერდერი გულისწყვეტით აღნიშნავს, რომ გერმანელებს არა აქვთ არც ერთი ისტორიული შრომა, სადაც განხილული იქნებოდა შუა საუკუნეების გერმანული პოეზია ერის ზნე-ჩვეულებებისა და აზროვნების წყობის გათვალისწინებით. მისი აზრით, გერმანელებს საერთოდ არა აქვთ გერმანული ენისა და გერმანული პოეზიის ისტორია. ამავე დროს თანამედროვე ლიტერატურა არ ეყრდნობა ძველ ხალხურ ეროვნულ გემოვნებას. გერმანული ლიტერატურის მდგომარეობას იგი ადარებს „ხამოთხის ჩიტს", რომელსაც გერმანულ ნიადაგზე „ფეხი არ უდგას" („Ohne Fuß auf die deutsche Erde".)

„ხალხური სიმღერების შესავალში ჰერდერი აუცილებლად მიიჩნევს სხვადასხვა ხალხების ისტორიის ღრმა შესწავლას, მაგრამ არა მხოლოდ გარეგნული მოვლენებისა, არამედ ამ ხალხების შინაგანი ცხოვრების შესწავლასაც. ამის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნია მას ხალხური სიმღერები, რადგან მათში, როგორც სარკეში, აისახება ყოველი ხალხის ხასიათი, მისი ფანტაზია. ხალხების ცხოვრებისა და ყოფის შესწავლა ისევეა საჭირო, როგორც ბუნების კანონებისა. ფოლკლორში წარმოისახება ხალხის ოცნებები, პოეტური სწრაფვები და ყოველივე ამის შესწავლა. ჰერდერის აზრით, ბევრად უფრო მეტ სარგებლობას მისცემს კაცობრიობას, ვიდრე ზოგიერთი ესთეტიკოსის, მორალისტის, პოლიტიკოსის შრომა.

ჰერდერი ისტორიულ ასპექტში განიხილავს შუა საუკუნეების ევროპულ პოეზიასაც, პროვანსის ტრუბადურებისა და გერმანელი მინეზინგერების ორგანულ კავშირს ხალხთან, როდესაც ისინი მოედნებზე და ბაზრებში პირველ რეფორმატორებად იქცნენ. მას აუცილებლად მიაჩნია ცოცხალი კავშირი პოეზიასა და ხალხს შორის. ამ კავშირის რღვევის დასაწყისად ჰერდერს წიგნის ბეჭდვა მიაჩნია, რამაც გარკვეული ზომით დააზიანა ეს ორგანული კავშირი, შემოქმედსა და ხალხს შორის უშუალო კონტაქტი. აქ ჰერდერი ეხება იმ საკითხებს, რომლებიც შემდგომში ა. შლეგელის ლექციებში იჩენს თავს ლიტერატურის, ხელოვნებისა და ეპოქის სულის შესახებ.

ჰერდერი საფუძველს უდებს ფოლკლორის, და საერთოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების, შედარებით — ისტორიულ შესწავლას. მისი აზრით, ხელოვნების ყოველი მოვლენა განუმეორებელია, იგი მხოლოდ განსაზღვრული პირობებით შეიძლება წარმოიშვას. ყოველი მხატვრული ქმნილება ასახავს თავის საკუთარ დროს, თავისი ხალხის ზნე-ჩვეულებებს, მის სულს. წარსულის კულტურისა და ლიტერა-

ტურის მემკვიდრეობის შესწავლა საფუძველი უნდა გახდეს ეროვნული ლიტერატურის შექმნისა.

„ქარიშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში შტურმერების მიერ ისტორიის აღქმა ჰერდერის ზეგავლენით თვისობრივად ახალ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ხასიათს იძენს. ჰერდერი კარგად ხედავს საზოგადოებისა და ინდივიდის ურთიერთმიმართების დიალექტიკურობას საზოგადოება მისთვის არის ორგანული მთლიანობა, ინდივიდთა ერთობლიობა, რომლის გარეშე ადამიანი არარაობას წარმოადგენს.[1]

მუდმივი განახლების, ცვალებადობის, დინამიზმისა და განვითარების სული არის ჰერდერისა და შტურმერების ისტორიზმის საერთო პოზიციის გამომხატველი. ისტორიზმი შტურმერთა ესთეტიკაში ამოსავალ პრინციპად არის ქცეული. ო. მანი ჰერდერის ისტორიის ფილოსოფიის კონცეპციას „ესთეტიკურ-პანთეისტურს“ უწოდებს.[2] შტურმერები ისტორიულ პროცესს განიხილავენ მისი გამოვლინების კონკრეტულ ეროვნულ, თვითმყოფად ფორმებში, მაგრამ ამავე დროს მის მიზეზს, მამოძრავებელ ძალას ხედავენ ცალკეულ ადამიანში, ისტორიის სუბიექტში. ადამიანი, როგორც ისტორიის სუბიექტი, განსაკუთრებით ხიბლავთ შტურმერებს ჰერდერის ისტორიზმში, რადგანაც ეს შეესატყვისება „ქარიშხლისა და შეტევის“ ძირითად მხატვრულ-ესთეტიკურ ტენდენციებს, იმ ძლიერი პიროვნების შეიცოქმედებითი იდეალს, რომელიც სამყაროს გარდაქმნის. შტურმერები უარყოფენ მექანიკურ წარმოდგენას ადამიანზე, როგორც ობიექტურ ურთიერთობათა უშუალო პროდუქტზე და ხშირ შემთხვევაში ჰერდერის ისტორიზმიდან იღებენ მათი მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკისათვის დიდი ღირებულების მქონე მხოლოდ ერთ მხარეს. ისინი ისტორიულ მოვლენას გაიაზრებენ არა როგორც ობიექტური მიზეზების მოქმედების შედეგს, არამედ როგორც ცალკეული პიროვნებისა და აქტიურობის გამოხატულებას. განსაკუთრებით ნათლად ჩნდება ეს მომენტი ლენცის ესთეტიკურ შეხედულებებში, სადაც ძლიერდება რელიგიურ-იდეალისტური ასპექტი ისტორიის იმ გაგებაში, რომელიც მან ჰერდერისაგან მემკვიდრეობით მიიღო.

ჰერდერი თანმიმდევრულად ამოდიოდა ისტორიული პროცესისა და ადამიანის მოღვაწეობის ორგანული კავშირიდან და აჩვენებდა ადამიანურ, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ცვლის ისტორიულ მიზეზებსა და ობიექტურ შესაძლებლობებს, ლენცი კი ამყარებს სუბიექტურად გამოვლინებულ ზნეობრივ რიგორიზმს. მისი აზრით, ჯერ

[1] Herder. Suphan... Bd. XIII. S. 346.

[2] Mann O.—Der junge Fr. Schlegel. Eine Analyse von Existenz und Werk. Berlin. 1932. S. 38.

ადამიანი უნდა შეიცვალოს და შემდეგ ურთიერთობანი. ლენცი ისტორიულ პროცესს განიხილავს არა მარტო როგორც ობიექტურ კანონზომიერებათა განხორციელებას, არამედ როგორც „ღვთიური შემოქმედების“ განსახიერებასაც. ამ პოზიციიდან გამომდინარე, ლენცი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მორალის საკითხებს, იმ პროცესების გამოკვლევას, რომელიც მიმდინარეობს ადამიანის რელიგიურ, ზნეობრივ ცხოვრებაში. ამასთანავეა დაკავშირებული ლენცის დრამის თეორიაში ხასიათების ჰიპერტროფირებულად წინა პლანზე წამოწევა. ფართოდ გაგებული ღრმა ჰერდერისეული ისტორიზმი არ არის დომინირებული მნიშვნელობის მქონე მოვლენა ლენცის თეორიულ შრომებში. დილემა „ანტიკურობა-კლასიციზმი“ ლენცთანაც ჩნდება, მაგრამ იგი ახალს და ჰერდერისაგან განსხვავებულს ამ შემთხვევაში ვერაფერს ამბობს, მხოლოდ ანტითეზა „ანტიკურობა-თანადროულობა“ ლენცთან უფრო გამოკვეთილია. ამასთანავე უნდა აღნიშნოს, რომ ლენცი იმავე პოზიციაზე დგას ანტიკური და თანამედროვე ხელოვნების შეფასებაში, როგორც ჰერდერი.

ჰერდერისეული ისტორიზმი განაპირობებს ლენცის, გოეთეს და შტურმერების დიდ ინტერესს გერმანული ფოლკლორის, ჰანს ზაქსის შემოქმედებისა და შუა საუკუნეობრივი თოჯინური თეატრის ტრადიციებისადმი, ბიურგერის ინტერესს მინეზინგერების პოეზიისადმი. გოეთე შტრასბურგის ტაძარში ხედავს შუა საუკუნეების გერმანული გენიის გამოვლინებას. თავის სტატიაში გოეთე აღშფოთებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ გერმანული ხელოვნებათმცოდნეები ამცირებდნენ არქიტექტურული ხელოვნების ნიმუშებს სიტყვით „გოტური,“ იმის მაგივრად, რომ ეამაყათ ეროვნული შედევრით. შენობის ზემოთ ატყორცნილ, თამამ ფორმებში ხედავდა გოეთე ერვინ ფონ შტაინბახის „ღვთიური ნიჭის“ სხივებს, მის „საიდუმლო ძალებს“, რომლებიც შუა საუკუნეების გერმანული არქიტექტურის ამ დიდებულ ძეგლს ეროვნული კულტურის მაღალ ნიმუშად წარმოაჩენს. თუ როგორი იყო საერთო შეხედულება შუა საუკუნეების ხელოვნებაზე. ამას ადასტურებს ახალგაზრდა გოეთეს მოსაზრება შტრასბურგის ტაძარზე მის ხილვამდე. გოეთეს სტატია „გერმანული ხუროთმოძღვრების შესახებ“ წინ გადადგმული ნაბიჯია განმანათლებლობის პოზიციებთან შედარებით ისტორიული თვალსაზრისით. დემოკრატიული სული, „ბუნებრივი გრძნობები“ არის გოეთეს და შტურმერების ინტერესის განმსაზღვრელი. ამ პოზიციებიდან აინტერესებს გოეთეს რუბენსის, დიურერის, შექსპირის, ოსიანის შემოქმედება. იგი აღფრთოვანებულია რემბრანდტის ხელოვნებით, რომელშიც ძლიერი დემოკრატიული სული იგრძნობა. ამ სულითაა მთლიანად გამსჭვალული

ახალგაზრდა შტურმერი გოეთეს პუბლიცისტიკა, გამოქვეყნებული ჟურნალში „ფრანკფურტის სამეცნიერო უწყებანი“[1]

ახალგაზრდა გოეთეს შემოქმედებაში ჰერდერისეული ისტორიზმის ტრანსფორმაციას სხვაგვარი ხასიათი ჰქონდა, ვიდრე ლენცთან. გოეთე ავითარებს აზრს, რომ ისტორიული პროცესი მიმდინარეობს თავისი კანონზომიერებით და განისაზღვრება მასზე ადამიანის ზემოქმედებით. გოეთე დიალექტიკურად აკავშირებს ობიექტურ საზოგადოებრივ ფაქტორებსა და სუბიექტურ მოღვაწეობას სამყაროს დრამატული ასახვის პროცესში. ეს მისთვის არის „მე“-ს თავისებურება და „მთელის“ მსვლელობა. ეს არის ობიექტური პროცესისა და სუბიექტურად მოტივირებული ადამიანური მოღვაწეობის კავშირი და ურთიერთზეგავლენა. გოეთეს სტატიაში „შექსპირის დღისადმი“ გამოთქმული მოსაზრებანი ბუნების შესახებ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ გოეთესათვის ისტორია სხვა არაფერია თუ არა ბუნების სფერო საერთოდ, სადაც შემოქმედი, პიროვნება წარმოდგენილი იყო როგორც მსოფლიო მთელის, უნივერსუმის ნაწილი. ფრ. მაინეკე გოეთეს მიერ ბუნების ისტორიულ გააზრებაში განსაკუთრებულად გამოყოფს „გენიალურ სუბიექტურობას“, რომელიც განუყოფლადაა დაკავშირებული მთელთან.[2]

ანტითეზა „ანტიკური-თანამედროვე“ გვხვდება შილერის შტურმერული პერიოდის შრომებშიც, თუმცა მათ აკლია ჰერდერისეული ისტორიზმის სიღრმე. შილერი განსაკუთრებულ მახვილს აკეთებს ხელოვნების აღქმისას სოციალურ საკითხებზე, მისი თანამედროვე გერმანიის მძიმე მდგომარეობაზე. შილერმა შეითვისა ისტორიზმის ჰერდერისეული მოთხოვნა ხელოვნებაში, მაგრამ შეინარჩუნა ლესინგისეული აქცენტი თეატრის ფუნქციის მიზანსა და მის საზოგადოებრივ აქტიურობაზე.

*
* *

ისტორიზმის პრინციპების წინა პლანზე წამოწევა ორგანულად შეესაბამებოდა იენის რომანტიზმისა და მისი ეპოქის სულს, პერიოდს, რომელიც აღსავსე იყო გრანდიოზული ისტორიული ძვრებით. მიმდინარე პროცესები აიძულებდა რომანტიკოსებს, ეფიქრათ ეპოქათა ცვლაზე. კაცობრიობის განვითარების გზებზე. აქ იენის რომანტიზმის მსოფლმხედველობისათვის ამოსავალი ხდება ჰერდერის ისტორიზმი, გამოვლენილი საზოგადოებრივ მოვლენათა და მხატვრული კულტუ-

[1] Sturm und Drang. Weltansschauliche und ästhetische Schriften. Hrsg. von P. Müller. Berlin und Weimar. 1978. Bd. I. S. 47—126.

[2] Meinecke Fr. —Entstehung des Historisimus. München, 1959. S. 454.

რის მოვლენების ანალიზში, მახლობელი ხდება ჰერდერის მიერ წამოყენებული პროგრესის იდეა, ეპოქის სულის პოეტური წვდომა. 1793 წლის 13 ოქტომბერს ფრ. შლეგელი ძმას სწერდა, რომ გერმანული ლიტერატურის განვითარების ძირითად პრობლემად ესახება მისი თანადროულობის უმნიშვნელოვანესი ტენდენციების შეხამება ანტიკურთან.

რომანტიკოსთა ისტორიზმი ღრმა მეცნიერულობით არ ხასიათდებოდა, რეალური საზოგადოებრივი ურთიერთობებისა და კლასობრივი ანტაგონიზმისაგან დაშორება მათ ისტორიზმს ლოკალურ მასშტაბს აძლევდა. ისინი მოითხოვდნენ ხელოვნებაში ეროვნულ კოლორიტს, შეისწავლიდნენ ხელოვნებას ადგილისა და დროის სპეციფიკის გათვალისწინებით და ახდენდნენ სხვადასხვა ეპოქებისა და ეროვნული კულტურის შედარებით დახასიათებას. მათ სურდათ, გაეთვალისწინებინათ ისტორიული პერსპექტივა, ხელოვნება შეემეცნებინათ მის განვითარებაში. იენის რომანტიზმი მიისწრაფოდა შეეერთებინა ხელოვნების თეორია მის ისტორიასთან, რაც ძალზედ ნაყოფიერი გამოდგა. რომანტიკოსები ჰერდერისაგან მემკვიდრეობით იღებენ განვითარების იდეას, ისტორიული პროცესის იდეას, აზროვნებისა და ინტერესების უნივერსალიზმს, რომ აღიქვან ყველაფერი, როგორც ერთიანი, მთლიანი, ცოცხალი, განვითარებადი და თავისი საკუთარი შინაგანი კანონზომიერებით მოქმედი მოვლენა.

განსაკუთრებით ნაყოფიერად განიხილავენ ისტორიზმის საკითხებს იენის რომანტიზმში ძმები შლეგელები და ნოვალისი. ფრ. შლეგელი ამუშავებს კულტურის ისტორიას, ეყრდნობა რეალური ისტორიული პროცესის კონკრეტულ ფაქტებს, მიდის კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ. განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ფრ. შლეგელის ისტორიზმის პოზიციაში ანტიკურობას.[1] 1790 წლისათვის ფრ. შლეგელი ჯერ კიდევ განმანათლებლური პოზიციებიდან აღიქვამს ძველი ბერძნებისა და რომაელების ისტორიას, რომელიც მისთვის არის ზნეობრივი და სულიერი ადამიანის ისტორია. „Altertum" ფრ. შლეგელისათვის უკავშირდება „ისტორიის" გაგებას. ამ პერიოდის სტატიებში იგი თითქოს მიჰყვება ჰერდერის მოწოდებას ანტიკური ლიტერატურისა და ხელოვნების გაანალიზების შესახებ. იგრძნობა, რომ ფრ. შლეგელის პირველი ფილოსოფიური თხზულებანი ჰერდერის უშუალო ზეგავლენას განიცდის. 1794 წელს იბეჭდება ფრ. შლეგელის შრომა „ბერძნული პოეზიის სკოლების შესახებ". ფრ. შლეგელისათვის „სკოლა" იგივეა, რაც ვინკელმანისათვის „სტილი". „სკო-

[1] Metller W.—Der junge Fr. Schlegel und die grichische Literatur. Ein Beitrag zum Problem der Historie. Zürich, 1955. S. 98—99.

ლის“ ცნება ფრ. შლეგელთან გულისხმობს სულის ერთიანობას. „სკოლის“ ცნება თითქოს მოსამზადებელი საფეხური ხდება ფრ. შლეგელისათვის „ეპოქის“ ცნების ჩამოსაყალიბებლად.

ფრ. შლეგელის აზრით, ძველი ისტორიის შესწავლა აუცილებელია თანამედროვეობის ასახსნელად, რადგან ყოველი მომდევნო ეპოქა არსებობს წინა ეპოქაში ჩანასახის ფორმით. იგი ჰერდერის მსგავსად მიიჩნევს, რომ ანტიკურობა არის მხოლოდ ეტაპი კაცობრიობის განვითარებაში, მის ისტორიაში. ანტიკურობის გაგება მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუ საერთოდ ისტორიას იცნობ. კაცობრიობის კულტურის ისტორია ერთიანია, მაგრამ მას თავისი ეტაპები გააჩნია, რომელთაც განვითარების თავისებურებები და თავისი საკუთარი კანონები აქვთ. კულტურის ისტორიული ერთიანობის საფუძველი, ფრ. შლეგელის აზრით, არის სისტემა აუცილებელი კანონებისა, რომელთა დამტკიცება შეიძლება როგორც a priori, ასევე ცდისეულად. ისტორია იცნობს კულტურის 2 ტიპს: ესაა „ბუნებრივი განათლება“ და „ხელოვნური განათლება“. ხელოვნების ისტორიაში ამას შეესაბამება ანტიკურობის „ობიექტურად მშვენიერი“ ხელოვნება და თანადროულობის „სუბიექტური“ ხელოვნება, რომლებიც ერთმანეთს არ გამორიცხავენ და ურთიერთზემოქმედების პროცესში იძლევიან კულტურის ახალ ტიპს „უნივერსალურ პოეზიას“, ე. ი. მომავლის იდეალურ კულტურას. განათლების კომპონენტები არის თავისუფლება, როგორც ადამიანის თვითმოღვაწეობის გამოხატულება, და ბუნება, როგორც ადამიანური მოღვაწეობის ობიექტი. აქედან გამომდინარე, კულტურის ისტორია განიხილება როგორც თავისუფლებისა და ბუნების ურთიერთმიმართების საბოლოო შედეგი, „რთული პროდუქტი“. ფრ. შლეგელთან ჩნდება შტურმერთა ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ანტითეზა „ანტიკური-თანამედროვე“. ამ შემთხვევაში „ბუნებრივი განათლება“ ფრ. შლეგელისათვის ნიშნავს „ანტიკურს“ და იგი გულისხმობს ბუნების აღმატებას თავისუფლებაზე, ხოლო „ხელოვნური განათლება“ კი „თანამედროვეს“, რაც თავისუფლების აღმატებაა ბუნებაზე.

ფრ. შლეგელის აზრით, ანტიკური ისტორია არის „ზნეობრივი და სულიერი ადამიანის ბუნებრივი ისტორია“, იგი არის „ბუნებრივი სარკე“. ბერძნებმა მიაღწიეს „ბუნებრივი განათლების“ მაქსიმუმს. ფრ. შლეგელისათვის ბერძნების მიბაძვის საკითხი ანუ „ნამდვილი მიბაძვა“ არის მთლიანის სწორი აღქმა, შემთხვევითის გამორჩევა არსებითისაგან. მთელის შექმნა მისი რეკონსტრუქციის საშუალებით. ბერძნული პოეზიის მკვლევარი უნდა ფლობდეს ისტორიის

---

[1] Heinrich G. Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromatik. Berlin, 1976. S. 99—100.

ობიექტური ფილოსოფიის და ხელოვნების ობიექტური ფილოსოფიის მეცნიერულ პრინციპებსა და ცნებებს, რათა ჩასწვდეს ბერძნული პოეზიის პრინციპებსა და ორგანიზაციას. ბერძნული ანტიკურობისადმი ზურგის შექცევა ფრ. შლეგელთან 1803-04 წლებში ხდება, დანარჩენ რომანტიკოსებთან კი 1797-98 წლებში, რაც მკვლევარ გ. ჰარტრიხს სავსებით სწორად მიაჩნია პოლიტიკური რეზონანსის სიგნალად.

ფრ. შლეგელის აზრით, „ხელოვნური განათლება". ანუ თანამედროვე კულტურა, მემკვიდრეობით კავშირშია ანტიკურობასთან, თანამედროვე ხელოვნება თავისი სუბიექტივიზმით არის „დამახასიათებელი" ხელოვნება, იგი მოიცავს ავტორისეულ ინდივიდუალობას, მის „ხასიათს" და იმ სამყაროს, რომელშიც მოთავსებულია ინდივიდუალობა თავისი განსაკუთრებული ინტერესებით. ძველი ბერძნული ხელოვნება კი არის საერთო-სახალხო თავისი მსოფლმხედველობით. აქ უკვე იგრძნობა ფრ. შლეგელზე ჰერდერის გვერდით კანტისა და ფიხტეს გავლენაც, თითქოს ორგანული განვითარების ჰერდერისეული პრინციპი უერთდება კანტი-ფიხტეს უსასრულო პროგრესის, მოძრაობის, იდეალთან მიახლოების პრინციპს.

1795-96 წლებში დაწერილი ფრ. შლეგელის სტატია „ბერძნებისა და რომაელების შესწავლის ღირებულების შესახებ" პირველად მხოლოდ 1892 წელს გამოქვეყნდა ო. ვალცელის მიერ. მასში მოცემულია ანტიკური და თანამედროვე პოეზიისა და კულტურის ფილოსოფიურ-ისტორიული დასაბუთება, რაც შემდგომ ვითარდება შრომაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ". ბერძნებისა და რომაელების კულტურის შესწავლა, ფრ. შლეგელის აზრით, ეს არის კეთილშობილების, სილამაზისა და ჰუმანურობის სკოლა, რომლის პარმონიასა და დასრულებულობას ზღუდავს, ამახინჯებს, ფლეთს თანამედროვე კულტურა, უხეში ხელოვნება. ფრ. შლეგელისათვის ისტორიის საგანია არა მარტო მასობრივი, საჯარო მოვლენები, არამედ ზნეჩვეულებანი, ხელოვნება, სახელმწიფო, რწმენა, მეცნიერება—ერთი სიტყვით ყველაფერი, რაც ადამიანური მოღვაწეობის ფარგლებში ჯდება. ფრ. შლეგელის აზრით, ისტორიის ერთადერთი სისტემა არის უსასრულო განვითარებადი მოძრაობის სისტემა.

ფრ. შლეგელი ამავე სტატიაში დაადგენს ძველი და ახალი ისტორიის განმასხვავებელ ნიშნებს, აღნიშნავს, რომ ისინი სხვადასხვა კანონებს ემყარებიან. შესაბამისად არსებობს ბუნებრივი და ხელოვნური კულტურა, რომლებიც ამ ორ განსხვავებულ ეტაპს შეესაბამებიან.

სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ" ფრ. შლეგელი აანალიზებს გერმანიაში ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას, აღნიშნავს რაციონალური (ბაუმგარტენი, ზულცერი) და კრიტიკული

(კანტი) სისტემების არსებობის შესახებ და ხოტბას შეასხამს ჰერდერს. ჰერდერისა და შტურმერების მსგავსად, ანტიკური პერიოდის „ესთეტიკური დოგმატიზმი" მას მიაჩნია პირველ, მოსამზადებელ საფეხურად, რომ ჩამოაყალიბოს საკუთარი პოეზიის ფილოსოფიური თეორია.

სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ" ფრ. შლეგელი აღნიშნავს, რომ ხელოვნური ანუ თანამედროვე კულტურა მუდამ უსასრულო პროგრესის მდგომარეობაში იქნება. უსასრულო პროგრესი არის კაცობრიობის უსასრულო და თანაც აუცილებელი სრულყოფა. ფრ. შლეგელის მიერ წამოჭრილი „ესთეტიკური რევოლუციის" იდეა ითხოვს სუბიექტის აქტიურ როლს ამ რევოლუციურ პროცესში და ამავე დროს „სილამაზის ბერძნული ნიმუშების" ათვისებას — ეს შემოქმედებითი მიბაძვაა. ფრ. შლეგელის მიერ ანტიკური ხელოვნების აღორძინება არის ამ პოეზიის „სულის", ანუ ერთგვარი აბსოლუტური შინაარსის, აღდგენა. ფრ. შლეგელის ეს მოსაზრება მიუთითებს მის პროგრესულ პოზიციაზე კულტურის ფილოსოფიის გაგების საკითხში, აჩვენებს მის ორგანულ კავშირს ჰერდერის ისტორიზმთან. ფრ. შლეგელის მოსაზრება ბერძნული პოეზიის „ყოველმხრივი ფილოსოფიურ-ისტორიული შესწავლის" შესახებ ჰერდერის პოზიციის ანალოგიურია. ფრ. შლეგელი აქ იძლევა ჰომეროსის ეპოქის ბრწყინვალე დახასიათებას, მსჯელობს მისი პოეზიის მგრძნობელობაზე, მისი ნაწილების შინაგან ერთიანობაზე, ეპიკურ სტილზე, ყურადღებას აქცევს არსებითი ხასიათის სხვაობას ეპოსსა და ტრაგედიას შორის.

ფრ. შლეგელის მოღვაწეობაში ეს ის პერიოდია, როდესაც იგი მსჯელობს მისი „თანამედროვე უმნიშვნელოვანესი ტენდენციების" შეხამებაზე „უმნიშვნელოვანეს ანტიკურთან". ეს ანტითეზა „ანტიკური — თანამედროვე" ანუ „კლასიკური-რომანტიკული", შემდეგ ხშირად მეორდება ფრ. შლეგელის ესთეტიკურ-თეორიულ შრომებში. სტატიაში „ბერძნული პოეზიის შესწავლის შესახებ" ფრ. შლეგელი ჯერ საუკუნეების პოეზიას უკვე „რომანტიკულს" უწოდებს. 1798 წლის მარტში იგი ა. შლეგელს სწერს, რომ ეჯავრება ყოველგვარი თეორია, თუ კი იგი არაისტორიულია. „ისტორია — ეს არის ქმნადობის პროცესში მყოფი ფილოსოფია, ხოლო ფილოსოფია არის დასრულებული ისტორია" — აღნიშნავს იგი „ფრაგმენტებში". ანტიკურობისადმი ფრ. შლეგელის ინტერესის გაღვივებაში დიდი წვლილი მიუძღვის გერმანულ განმანათლებლობას ვინკელმანიდან მოყოლებული, მაგრამ არასწორი იქნება, რომ ამ გავლენაზე საუბრისას მხოლოდ

ვინკელმანის სახელი ფიგურირებდეს, როგორც ზოგიერთ გამოკვლევაში ხდება.[1]

1795 წელს დაბეჭდილ სტატიაში „მშვენიერის საზღვრების შესახებ“ უკვე იგრძნობა ფრ. შლეგელზე შილერის ესთეტიკური ხასიათის წერილებისა და ჰემსტერჰიუსის მოსაზრებების გავლენა, აქ ფრ. შლეგელი აღნიშნავს, რომ ანტიკურობის დამახასიათებელი ნიშანი არის სისრულე და განსაზღვრულობა. იგი ხედავს ძველ ანტიკურ ისტორიაში თავისებურებისა და ბედისწერის კონტურებს, სადაც ადამიანისა და ბუნების ერთიანობა უმაღლეს საფეხურზე ჰარმონიულობას აღწევს. ანტიკურობასთან კონტრასტშია თანადროულობის „დაშლილობა“, „დაფლეთილობა“. ძველი და თანამედროვე ისტორია ფრ. შლეგელთან წარმოდგენილია არა როგორც ეპოქა, არამედ როგორც ორი განსხვავებული სამყარო. ძველ ისტორიას ახასიათებს დასრულებულობა, დამთავრებულობა, თანამედროვე ისტორია კი მუდამ იმყოფება ქმნადობის პროცესში, იცვლება. განსხვავებულია, ფრ. შლეგელის აზრით, ძველი და ახალი ხალხების ისტორიული თვითშეგნებაც. ამ არაერთგვაროვნების გადალახვას ფრ. შლეგელი ცდილობს „არსებითად თანამედროვე“ და „არსებითად ანტიკური“ ნიშნების შეერთებით.

1796 წლიდან, ე. ი. იენაში გადასვლის პერიოდიდან, ფრ. შლეგელის მოსაზრებებში უკვე საგრძნობია შილერისა და ფიხტეს ზეგავლენა. გარკვეული პერიოდის შემდეგ ფრ. შლეგელს აღარ აკმაყოფილებს ფიხტესთან ისტორიულის გრძნობის არარსებობა. იგი უკმაყოფილოა, რომ ფიხტეს „მოძღვრებაში მეცნიერებაზე“ არაა „დედუცირებული“ საზოგადოება, კულტურა, ხელოვნება და ა. შ. ფრ. შლეგელი ფიხტეს მოსაზრებებს გადაამუშავებს ისტორიულად გააზრებულ კულტურის ფილოსოფიად.

1798 წელს გამოსულ სტატიაში „ბერძნებისა და რომაელების პოეზიის ისტორია“ ფრ. შლეგელი ბერძნულ პოეზიას განიხილავს როგორც ისტორიულად განვითარებად მთელს, როგორც დასრულებულ პოეტურ ქმნილებას, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ქვეყნის პოლიტიკურსა და ზნე-ჩვეულებათა ისტორიასთან. ფაქტობრივად, ეს იყო პირველი შრომა გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, სადაც პრაქტიკულად იქნა გამოყენებული ჰერდერისეული ისტორიზმი. ფრ. შლეგელი აქ ითვისებს და ავითარებს ჰერდერის ისტორიზმს, აღიარებს ყოველი კულტურისა და პოეზიის განუმეორებლობას (მათ შორის ანტიკურისაც) მის განპირობებულობას დროით, ადგილით,

---

[1] Миташкина М.—Генезис и развитие романтической эстетики Фридриха Шлегеля (1794—1802). Автореферат. М. 1978. С. 5—6.

ენით, ზნე-ჩვეულებებითა და ხალხის ტემპერამენტით. ფრ. შლეგელი აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს პოეზიის თავისუფალ განვითარებას, მის თვითმყოფადობას და იმ ნიადაგს, რომელზედაც იგი წარმოიშვა. ფრ. შლეგელის აზრით, ლიტერატურის ისტორიკოსმა უნდა გამოჰყოს „არაკლასიკური" „კლასიკურისაგან", რადგან მხოლოდ „კლასიკური" იმსახურებს იმას, რომ იქცეს ესთეტიკური შეღასების ობიექტად.

ფრ. შლეგელის ამ შრომაში ამავე დროს უკვე იგრძნობა სწრაფვა, ეჭასცდეს ჰერდერის რელატივიზმს, დაადგინოს მხატვრული განვითარების ობიექტური კრიტერიუმი. თითქოს ჰერდერის პოზიციებს ამ შემთხვევაში ვინკელმანის ნორმატივიზმი ავიწროებს. სტატიაში „ჯოვანი ბოკაჩოს პოეტური ქმნილებების შესახებ" ფრ. შლეგელი კვლავ მიუთითებს მწერლის შემოქმედების შესწავლისათვის მისი ისტორიულ-მხატვრული წრის ცოდნის აუცილებლობაზე, იმ „მთელის" ცოდნის აუცილებლობაზე, რომლის ნაწილსაც შემოქმედი წარმოადგენს.

ფრ. შლეგელის „საუბარი პოეზიაზე" ასევე ატარებს მისი ისტორიული მსოფლმხედველობის ნიშნებს. ფრ. შლეგელს მიაჩნია, რომ პოეზიის სკოლა წარმოდგენილია მისსავე ისტორიაში. ყველა დროისა და ხალხის ხელოვნების ოსტატებმა უზარმაზარი კაპიტალი დატოვეს ასათვისებლად. აქვე მსჯელობს იგი პოეზიისა და ფილოსოფიის შეერთების აუცილებლობაზე მის დროინდელი ხელოვნებაში. ამ სტატიაში ფრ. შლეგელი ცდილობს ანტიკურობა, როგორც პოეზიის მაღალი ნორმა, განმარტოს თავისი რომანტიკული ესთეტიკის პოზიციებიდან, როგორც თვითღირებული კატეგორია. შუა საუკუნეებისადმი დამოკიდებულებაში კი იგრძნობა ფრ. შლეგელის რელიგიურ-მისტიკური ტენდენციები. აღორძინების ხელოვნების შეფასებისას იგი კვლავ მახვილს აკეთებს ამ პერიოდის იდეოლოგიის რელიგიურ-მისტიკური ზეგავლენის ფაქტორზე, საერთოდ კი იგრძნობა, რომ ისტორიზმის პრინციპი, როგორც დამახასიათებელი მომენტი, აქ სრულიად განსაზღვრავს ფრ. შლეგელის ყველა ესთეტიკური ხასიათის შეფასებას. „ისტორიული ნიადაგის" კონცეფცია, რომელსაც აქ შლეგელი აყენებს, ნიშნავს, რომ რომანტიკული ნაწარმოების სიუჟეტი ყოველთვის ეყრდნობა რაღაც ნამდვილ მოვლენას, განსხვავებით ანტიკური ლიტერატურისაგან, რომელიც მითოლოგიაში ეძებდა სიუჟეტებს. რომანტიკული პოეზია, ფრ. შლეგელის აზრით, მთლიანად ისტორიულ საფუძველს ეყრდნობა, რომანტიკულ სულს პოულობს იგი რაინდობის ეპოქაში, ე. ი. შუა საუკუნეებშიც.

განსაკუთრებით საინტერესოა ფრ. შლეგელის მიერ 1806 წელს გამოქვეყნებული სტატია „გოტური ხუროთმოძღვრების ძირითადი

ნიშნები", სადაც გასაოცარი მსგავსება იგრძნობა გოეთეს ცნობილ ნაშრომთან „გერმანული ხუროთმოძღვრების შესახებ". გერმანული მხატვრული კულტურის ისტორიაში გოეთეს შემდეგ პირველი ფრ. შლეგელი ლაპარაკობს გოტური არქიტექტურის გერმანული წარმოშობის წყაროებზე, ახდენს მისი არსის გაანალიზებას. თითქმის გოეთეს მსგავსად მსჯელობს ფრ. შლეგელი ტაძრის პროპორციების სილამაზეზე, უბრალოებასა და სიმსუბუქეზე, ბუნებისაგან მის წარმოშობასა და ფორმათა სიმდიდრეზე. შტრასბურგის ტაძრის მხატვრულ ფორმებზე საუბრის დროს ფრ. შლეგელის, როგორც ტიპური რომანტიკოსის, განსაზღვრებებს ემატება გოეთესაგან განსხვავებით „ორგანული უსასრულობის", „ამოუწურავი სისრულის", „შინაგანი ფორმების უსასრულობის" დეფინიციები. გოეთეს მიმართება შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი, ე. შტაინბახისა და ა. დიურერის ხელოვნებისადმი რეალობის ნიადაგზე დგას. რომანტიკოსებთანაც იგრძნობა ამ პოზიციის ცალკეული კომპონენტები. რომანტიკოსთა დამოკიდებულების შეზღუდვა შუა საუკუნეებთან მიმართებაში მხოლოდ რელიგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების საზომით, როგორც ამას ე. ბრემერი აღნიშნავს[1], არის ადრეული გერმანული რომანტიზმის დიდი ესთეტიკური სამყაროს შეზღუდვა.

ძველი და თანამედროვე ისტორია ფრ. შლეგელთან წარმოდგენილია არა როგორც ორი ეპოქა, არამედ როგორც ორი განსხვავებული სამყარო. ძველ ისტორიას ახასიათებს დასრულებულობა, დაძთავრებულობა, თანამედროვე ისტორია კი მუდამ ქმნადობის მდგომარეობაშია, იცვლება. განსხვავებულია, ფრ. შლეგელის აზრით, ძველი და ახალი ხალხების ისტორიული თვითშეგნებაც. აქედან გამომდინარე, ფრ. შლეგელი შეუძლებლად მიიჩნევს ჩამოყალიბდეს ხელოვნების ობიექტური, საერთო მნიშვნელობის მქონე კანონები. მათ ადგილს იჭერს ორი თანაბარუფლებიანი განსხვავებული პრინციპი. გახსხვავების გადალახვას ფრ. შლეგელი ცდილობს „არსებითად თანამედროვე" და „არსებითად ანტიკური" ნიშნების შეერთებით. ფრ. შლეგელის რომანტიკული კრიტიკა არის ფილოსოფიის პოეზიის და ისტორიის სინთეზი.

არანაკლები სიძლიერით ჩნდება ისტორიზმის პრინციპი ა. შლეგელის ესთეტიკურ მოსაზრებებშიც. ისტორიული განვითარების იდეა გამუდმებით დგას ა. შლეგელის ინტერესების შუაგულში. თავისი მოღვაწეობის დასაწყისშივე გამოქვეყნებულ სტატიაში დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის" შესახებ აშკარა ხდება, რომ ა. შლეგელიც ჰერ-

[1] Braemer E.—Goethes «Prometheus» und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar, 1956. S. 67.

დერის ისტორიზმს იყენებს საფუძვლად. იგი მიუთითებს, რომ წარსულის დროის დიდი ქმნილებები ნათელ წარმოდგენას იძლევიან ყავიანთ ეპოქაზე, ქვეყნის საზოგადოებრივი წყობის ეროვნული თავისებურებებზე. ა. შლეგელი იძლევა დანტეს პერიოდის ჩრდილო იტალიისა და, კერძოდ, ფლორენციის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ბრძოლებისა და ისტორიული პირობების სურათს[1], „ღვთაებრივ კომედიას“ კი წარმოადგენს, როგორც გრანდიოზულ ქმნილებას, რომლის წარმოშობა ამ მოვლენებით არის განსაზღვრული. შემოქმედის გასაგებად, ა. შლეგელის აზრით, საჭიროა მისი ბუნების, მისი წარმოშობის თავისებურებების შესწავლა, მისი დროისა და გარემომცველი გარემოს შეცნობა, თვით „გველფად ან გიბელინად ქცევა“.

საერთოდ ა. შლეგელის ამ ეტაპის თეორიულ შრომებში საკითხების წრეც კი ჰერდერისეული ისტორიზმის ინტერესებს ემთხვევა; ესაა ენის, პოეზიის, რიტმის, მხატვრული გრძნობის წარმოშობის საკითხები, სადაც ა. შლეგელი ჰერდერის იდეების უშუალო გამგრძელებლად გვევლინება.

ლიტერატურული პროცესის გენეზისისა და განვითარების ისტორიულ გააზრებას ახდენს ა. შლეგელი თავის სტატიაში გოეთეს „ჰერმან და დოროთეას“ შესახებ. ა. შლეგელი აქ საუბრობს პოეზიის განვითარების ეტაპებზე, ბერძნული ხასიათის ჰარმონიულობაზე, შემოქმედის ეროვნულობასა და ხალხურობაზე, და, ფაქტობრივად, შეიძლება ვთქვათ, რომ იგი ამ საკითხების ინტერპრეტაციით შტურმერული ტრადიციის ორთოდოქსულ გამგრძელებლად წარმოგვიდგება.

შლეგელის აზრით, პოეზიის ყოველი სახე შეესაბამება კაცობრიობის განვითარების განსაზღვრულ ეპოქას. ა. დმიტრიევს მიაჩნია, რომ, ძართალია, აქ ეპოქათა გრადაციები სადავოა, მაგრამ მთავარია ა. შლეგელის სურვილი, ისტორიულად გაიაზროს ლიტერატურის განვითარება[2].

1800 წელს სტატიაში „ბიურგერი“ ა. შლეგელი ამტკიცებს მხატვრული ნაწარმოების მიზეზობრივობისა და განპირობებულობის პრინციპს. მისი აზრით, თუ ადამიანის მოღვაწეობას სპეკულატურად, კავშირების გარეშე განვიხილავთ, მაშინ მისი წარმოშობის განმსაზღვრელ კავშირებს ვერ დავინახავთ, მაგრამ თუ მას მივუდგებით ისტორიულად და რეტროსპექტულად, მაშინ იგი წარმოგვიდგება, როგორც გაპირობებული რგოლი მიზეზებისა და მოქმედებების რთულ ჯაჭვში.

---

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. III. S. 202.

[2] Дмитриев А. С.—Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. М. 1974. С. 28.

განსაკუთრებით საინტერესოა ა. შლეგელის ისტორიზმის რომანტიკული კონცეფცია ბერლინისა და ვენის სალექციო კურსებში. ბერლინის ლექციების კურსში იგი განიხილავს ყველა მხატვრულ ნიმუშს, და საერთოდ, მხატვრულ შემოქმედებას, კონკრეტულ-ისტორიულ კავშირებში. ხელოვნების ცალკეულ კერძო ასპექტებს იგი წარმოადგენს როგორც ერთიანი მთელის ნაწილებს. ისტორიზმის ამ პრინციპს იგი ფილოსოფიურ ასპექტში აანალიზებს. ხელოვნების თეორია უკავშირდება ხელოვნების ისტორიას, მხატვრული ლიტერატურის კრიტიკა არის ხელოვნების ისტორიის ნაწილი. ფილოსოფია, ა. შლეგელის აზრით, შინაგანი ადამიანის ისტორიაა, ისტორია კი არის მთელი კაცობრიობის ფილოსოფია. ეს არის ადამიანის სულის ერთი და იგივე ევოლუცია. ფილოსოფოსი იკვლევს და გადმოსცემს მის კანონებს, მიაჩნია იგი მთლიანად დაუნაწევრებლად. ისტორიკოსი კი შეისწავლის მას დროითი პირობებისაგან დამოკიდებულებაში და წარმოსახავს მას უსასრულო პროცესში. ა. შლეგელის კონცეფციაში ჩნდება ისტორიული განვითარების პროგრესის რწმენა. ამასვე უკავშირდება ა. შლეგელის მიერ რომანტიკული ხასიათის განსაზღვრა, რომელიც მიისწრაფვის ახლისაკენ, მიუღწეველისაკენ და არის ისტორიის მამოძრავებელი ძალა. მთელი ისტორია არის კაცობრიობის სწრაფვა ზნეობრივი სიკეთის, ჭეშმარიტებისა და სილამაზისაკენ. ესაა კაცობრიობის უსასრულო პროგრესი. ისტორიზმის პრინციპი მჟღავნდება აგრეთვე ა. შლეგელის უნივერსალიზმში, როცა იგი ყოველივე არსებულს, მთლიანს, მათ შორის ადამიანის სულის მოღვაწეობასაც, განიხილავს როგორც მთლიანი და საყოველთაო ერთიანობის ცალკეულ გამოვლინებას.

ისტორიზმის პრინციპის გამოყენებით ახასიათებს ა. შლეგელი „წინარეხელოვნებას“ („Urkunst“). იგი მსჯელობს პოეზიის, მუსიკის, ცეკვის წარმოშობაზე. მისი აზრით, სინკრეტული ხელოვნება იყო საწყისი. მასში, არსებული მარცვლისაგან გაჩნდა „ნატიფი ხელოვნების განტოტვილი ხე“. ისტორიული პრინციპიდან გამომდინარე განიხილავს ა. შლეგელი ადამიანის სულის მოღვაწეობას, როგორც საყოველთაო ერთიანობის ცალკეულ გამოვლინებას. იგი მიიჩნევს, რომ ხელოვნების თეორია არ შეიძლება არსებობდეს ხელოვნების ისტორიის გარეშე: ყოველი ნაწარმოები არის ხელოვნების ისტორიის ერთიანი პროცესის ნაწილი.

ფრ. შლეგელის მსგავსად, ა. შლეგელის ამ შრომაში ჩნდება ანტითეზა — „კლასიკური-რომანტიკული“, რაც შილერის „ნაივური“ და „სენტიმენტალური“ პოეზიის გაგებას და ფრ. შლეგელის ასეთივე ანტითეზას უკავშირდება. მისი აზრით, „კლასიკურსა“ და „რომან-

ტიკულს“ შორის სხვაობა არა მარტო ისტორიული ან ქრონოლოგიური, არამედ ხარისხობრივი ხასიათისაცაა და ამ სხვაობის დადგენა მხოლოდ ხელოვნების თეორიას შეუძლია. ა. შლეგელი ცდილობს, პერდერის მსგავსად, განსაზღვროს ანტიკური და თანამედროვე ხელოვნების სპეციფიკა ხელოვნების სხვა სახეების დახმარებით. იგი ანტიკურ ხელოვნებას უწოდებს პლასტიკურს, ხოლო თანამედროვეს — პიტორესკულს, ანუ ფერწერულს. ბერლინის ლექციების კურსში ა. შლეგელის „ისტორიის“ ცნების გაგება იდეალისტურია. აქვე მიუთითებს იგი ხალხურ თქმულებებზე, ხალხურ სიმღერებზე, მიიჩნევს მათ „ბუნებრივი პოეზიის“ ნიმუშად.

ლექციების ვენის კურსში ა. შლეგელი განიხილავს ხელოვნებას, როგორც ცვალებადობასა და განვითარებაში მყოფ კატეგორიას. ამ განვითარებას იგი კონკრეტულ-ისტორიულ პროცესს უკავშირებს. ასე განსაზღვრავს იგი ძველბერძნული დრამისა და კომედიის სპეციფიკას. იგი განისილავს დრამატურგიის ისტორიულ განვითარებას თანადროულობის ჩათვლით. ახალი დროის პოეზიისა და ხელოვნების გაგებისათვის გასაღებს ფრ. შლეგელი ეძებს ცოცხალი მოძრაობისა და ცვალებადობის არსში, რაც მას კაცობრიობის ისტორიის საფუძვლად მიაჩნია. აქაც ჩნდება ა. შლეგელის წინა პერიოდის შრომების მსგავსად ანტითეზა „კლასიკური-რომანტიკული“, რომლის დასაბუთებისათვის იგი ეყრდნობა დიალექტიკური აზროვნების საწყისებს: მისი აზრით, ყოველი ცოცხალი განვითარება ცხოვრებაში ეყრდნობა როგორც ერთიანობას, ასევე დაპირისპირებულობას. ამ ანტითეზაში ა. შლეგელი უპირატესობას მაინც თანამედროვე რომანტიკულ ხელვნებას აძლევს.

ა. შლეგელი თვლის, რომ ბერძნული კულტურა დაკავშირებულია ცის წარმომშობ ბუნებასთან. „ალერსიანი ცის ქვეშ“ მცხოვრები ბერძნების ხელოვნება, მათი პოეზია გამოხატავს ყველა ძალის სრულ ჰარმონიას. მათი რელიგია იყო ბუნების ძალებისა და მიწიერი ცხოვრების გაღმერთება. ა. შლეგელი მსჯელობს ბერძნული პოეზიის ჟრძნობადობაზე, სადაც „პოეტური აღმაფრენის“ გაელვებანი გამონაკლისი იყო. ა. შლეგელი განსხვავების საფუძველს ანტიკურსა და თანამედროვე სამყაროს შორის ხედავს ქრისტიანობის დამკვიდრებაში, რადგან თანამედროვე ევროპაში ყველაფერი შეცვალა ქრისტიანობის გავრცელებამ. იგი წარმმართველი პრინციპი გახდა თანამედროვე ხალხების ისტორიაში. ანტიკური ეპოქა თავისი ხელოვნებით ა. შლეგელისათვის განსაზღვრულ დროით ჩარჩოებშია მოქცეული, ხოლო ახალი დროის ხელოვნება განუსაზღვრელია და პირობითი. არ შეიძლება თანამედროვეობის შემოქმედებაზე იმის მიხედვით ვიმსჯელოთ, უახლოვდება თუ შორდება იგი ანტიკური ხელოვნების

ნორმებს. ახალი, ანუ რომანტიკული ხელოვნება შეგნებულად ამბობს უარს კლასიკურ ნიმუშებზე[1].

ა. შლეგელი რომანტიკული ლიტერატურის გენეზისს აკავშირებს ადრეულ შუა საუკუნეებთან და თვლის, რომ ახალი ხელოვნების საფუძველია ქრისტიანული რელიგია თავისი პოსტულატით მუდმივი საიქიო ცხოვრების შესახებ. შუა საუკუნეების ეპოქამ წარმოშვა საკუთარი, ბერძნული მითოლოგიის საპირისპირო მითოლოგია; რომანტიკულის ნიშანია სწრაფვა უსასრულოსაკენ, რაც თან მოიტანა ქრისტიანულმა რელიგიამ. ამიტომ ახასიათებს ახალ რომანტიკულ პოეზიას სწრაფვა მიუღწევადისა და უსასრულო სრულყოფილებისადმი. ა. შლეგელი თვლის, რომ ანტიკური პოეზიის პრინციპი იდეალურია, რომანტიკულისა კი — მისტიკური. ანტიკური პოეზია სულის შინაგან თავისუფლებას უქვემდებარებს დროსა და სივრცეს, რომანტიკული პოეზია თვლის მათ ისეთ შეუცნობელ კატეგორიებად, რომელთაც რაღაც ღვთაებრივი ახასიათებთ[2]. ანტიკურობას, ა. შლეგელის აზრით, „სასრული მოვლენები ახასიათებს, რომანტიკულს (მოყოლებული შუა საუკუნეებიდან) — „უსასრულო“, ეს არის ა. შლეგელისათვის „მადიფერენცირებელი“ კრიტერიუმი. ასე უკავშირდება ისტორიზმის გაგებას რომანტიკოსებთან მათი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ძირითადი იდეა — უსასრულოს იდეა.

ანტითეზაში „კლასიკური-რომანტიკული“ ა. შლეგელი აფიქსირებს მათ შორის სხვაობას, მაგრამ არ ლაპარაკობს ამ ეპოქების კულტურულ-მემკვიდრეობით კავშირებზე. ა. შლეგელი ისტორიზმის პრინციპებთან ერთად იხილავს გერმანული ერის გამორჩეულობის საკითხს, რაინდობისა და ქრისტიანობის საკითხებს. იგი ახასიათებს გოტიკას, იცავს მის უფლებებს. მისი აზრით, გოტური არქიტექტურა განსაცვიფრებელია თავისი გამოსახვის ძალით, იგი არანაკლებ სრულყოფილი და თავის თავში ჩაკეტილი, დასრულებული სისტემაა, ვიდრე ბერძნული ხელოვნება. ა. შლეგელი გაიაზრებს შუა საუკუნეების არქიტექტურას, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ სახეს, ხალხის, კლიმატური პირობების, ზნე-ჩვეულებების, მათი ფუნქციონალური დანიშნულების მიხედვით, ე. ი. ისტორიულად. ეს დამოკიდებულება თითქმის ანალოგიურია ჰერდერისა და გოეთეს პოზიციისა. ა. შლეგელი ერთმანეთს ადარებს პართენონს და ვესტმინსტერის საბაბატოს, ან წმინდა შტეფანის ტაძარს ვენაში და აღნიშნავს, რომ ისინი ისევე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც სოფოკლეს ტრაგედიები შექსპირის დრამებისაგან. ყოველი მათგანი, ა. შლეგელის აზრით,

[1] A. W. Schlegel, Böcking... Bd. V. S. 7—48.
[2] ebenda, Bd. VI. S. 33.

თავისებურად დიდებული და განსაცვიფრებელია ყველა სხვაობის მიუხედავად, რომელიც არსებობს და უნდა არსებობდეს კიდეც მათ შორის. 1898 წელს „ათენეუმის“ ფურცლებზე ა. შლეგელი დიურერისა და ჰოლბაინის შესახებ თითქმის იმავე პოზიციებიდან ლაპარაკობს, როგორც გოეთე ერვინ ფონშტაიბახზე: „ჩვენ ყველაფერი უნდა ვიცოდეთ იმის შესახებ, რაც საუკუთესოა გერმანულ კულტურაში და თანაც საკმაოდ საფუძვლიანადაც“ — აღნიშნავს იგი.

გაცილებით რთული და წინააღმდეგობრივია ნოვალისის ისტორიის ფილოსოფია, იგი ამჟღავნებს სხვადასხვა რთული თეორიული კონცეფციების ზეგავლენას გერმანელ რომანტიკოსზე. თავისი ისტორიის ფილოსოფიის ცენტრალური მოსაზრება „ოქროს საუკუნის“ შესახებ ნოვალისმა აიღო ჰემსტერჰიუსის შრომიდან „Alexis, oder von dem goldenen Zeitalter“, რომელიც იაკობის მიერ თარგმნილი 1782 წელს გამოქვეყნდა გერმანიაში. კაცობრიობის მთელ ისტორიულ განვითარებას იგი ჰყოფს სამ ეპოქად, უფრო კონკრეტული მისთვის ორი ეპოქაა: წარსული და მომავალი. მისი აზრით, ისტორია იწყება „ოქროს საუკუნით“ და მთავრდება „ოქროს საუკუნით“. პირველ ეტაპს, ანუ წარსულის „ოქროს საუკუნეს“, ახასიათებს ადამიანებისა (ანუ სულის) და ბუნების ერთიანობა. მეორე ეტაპზე კი ხდება ადამიანისა და ბუნების გათიშვა. მესამე ეტაპი არის უკან დაბრუნება ადამიანისა და ბუნების ერთიანობისა, მაგრამ იგი გამდიდრებულია მეორე ეტაპის გამოცდილებით. ნოვალისი თავის „ფრაგმენტებში“ ბიბლიის ინტერპრეტაციას ახდენს ამ პრინციპის მიხედვით. ნოვალისისათვის მისი თანადროული „გონების სამეფო“ არ შეიძლება იყოს მუდმივი მისთვის დამახასიათებელი დისჰარმონიულობის გამო. იგი უნდა დაინგრეს და დადგეს ახალი „ოქროს საუკუნე“, სადაც კვლავ დამყარდება ჰარმონია ადამიანსა და ბუნებას შორის. პოეტები ინტუიტურად შეიმეცნებენ ბუნების სულს, მის უწყვეტ კავშირს ადამიანთან და ამით, ნოვალისის აზრით, ხელს შეუწყობენ ახალი „ოქროს საუკუნის“ დადგომას ამ ქვეყნად. ნოვალისისათვის ეს არის ისტორიული განვითარების ციკლის დამთავრება: ისტორია უბრუნდება თავის საწყისს, იკვრება წრე. საინტერესოა, რომ ჰერდერის ისტორიის კონცეფციაში ასევე გვხვდება „ოქროს საუკუნის“ ცნება, რომელიც ნოვალისისაგან განსხვავებით, დაკავშირებულია კულტურის განვითარებასთან და ამრიგად წარმოადგენს ადამიანის ქმნილებას. ჰერდერის მოსაზრებას ისტორიული რელატივიზმი ახასიათებს: იგი განიხილავს „ოქროს საუკუნეს“ არა როგორც სრულყოფილების იდეალს, რომელიც ერთნაირი და უცვლელია ყველა დროისა და ხალხებისათვის, არამედ მიუთითებს მის ისტორიულ შეფარდებითობაზე. ყოველ ისტორიულ კულტურულ ეპოქას აქვს თავისი აყვავების ანუ „ოქროს

საუკუნის“ და დაცემის პერიოდი, ყოველ ხალხს აქვს „ოქროს საუკუნის“ საკუთარი გაგება. ჰერდერისაგან განსხვავებით ნოვალისის ისტორიული კონცეფცია ფილოსოფიური და სპეციფიკურად რომანტიკული ხასიათის შქონია.

ნოვალისი ჰამანისა და ჰერდერის კვალზე მიისწრაფვის გაიაზროს ბიბლია ისტორიულად. ბიბლიის ორი ნაწილი, მისი აზრით, შეესაბამება ორ ეპოქას — ეს არის „ოქროს საუკუნე“ წარსულში და „ოქროს საუკუნე“ მომავალში. რადგან ახალმა „ოქროს საუკუნემ“ უნდა აღადგინოს ადამიანისა და ბუნების დარღვეული მთლიანობა, აქ არსებითი როლი უნდა შეასრულოს პოეტმა. პოეტები, ნოვალისის აზრით, ბუნების“ ჭეშმარიტი ისტორიკოსები“ არიან, რომლებიც ბუნებასა და ადამიანს აღიქვამენ, როგორც ერთიან სამყაროს. ნოვალისისათვის „ახალი ოქროს საუკუნის“ დადგომა არის ისტორიული განვითარების ციკლის დამთავრება. იკვრება წრე და აშკარაა ნოვალისის მიერ ისტორიული პროცესის წინააღმდეგობრივი რომანტიკული გაგება, რაც იმაში იხატება, რომ დასრულებულობა, ციკლის შეკვრა ეწინააღმდეგება საერთოდ რომანტიზმისათვის არსებით „უსასრულობის“ და პროგრესის კატეგორიებს.

1799 წლიდან ნოვალისის ფილოსოფიურ-ისტორიულ აზროვნებაში იკვეთება მიბრუნება რელიგიურ-მისტიკური მოსენტებისაკენ. ამის ნიმუშია „ქრისტიანობა ანუ ევროპა“, რომელშიც წინააღმდეგობრივი რეაქცია გამოიწვია თვით რომანტიკულ წრეშიც. ისტორიკოსის ძირითადი ამოცანა, ნოვალისის აზრით, არის თანადროულობის გაგება. ამისათვის საჭიროა წარსულის შესწავლა მისმა „სულმა“ უნდა გაიგოს დიდი მოვლენების არსი, რომლის შემდეგ ისტორიკოსს გაუჩნდება „წინასწარმეტყველის ხედვა“. განსაკუთრებული ინტერესის საგანია რომანტიკოსებისათვის შუა საუკუნეები. ამ შემთხვევაში ნოვალისს აინტერესებს ჯვაროსნული ომები, რადგანაც, მისი აზრით, მასთან დაკავშირებულია, „რაინდული სულის“ წარმოშობა ევროპაში. ნოვალისი ქრისტიანობას განიხილავს, როგორც ერთ-ერთ შესაძლებელ საფუძველს ევროპის ახალი კულტურული და ისტორიული რეგენერაციისათვის. ამ შრომაში ნოვალისის ისტორიის კონცეპციის სტრუქტურა ახალ შეფერილობას იძენს. ისტორიის სამ განსხვავებულ ეტაპს ნოვალისი განიხილავს რელიგიური პოზიციებიდან, განსაკუთრებითაა წინა პლანზე წამოწეული ქრისტიანული შუა საუკუნეები. ნოვალისის მიერ განდიდებული შუა საუკუნეები, ფაქტობრივად, უტოპიაა. ამ შრომაში ჩნდება ნოვალისის მიერ რევოლუციის ჯიუტი უარყოფა, მისი რეაქციული აზრები. ნაწარმოების, და, ლოგიკურად, თვით ნოვალისის შინაგანი წინააღმდეგობრივობა იმაშიც მჟღავნდება, რომ ავტორი ფრანგული რევოლუციის დამსახურებად თვლის

ძველი სახელმწიფოებრივი წყობის გახრწნის წარმოჩენას და ამავე დროს ელის ქრისტიანობისაგან საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების გადაჭრას, სამყაროს ჰუმანისტურ მოწყობას.

ნოვალისის კონცეპციაში „იდეალური“ ისტორიის მსვლელობის უსასრულობა ფაქტობრივად წინააღმდეგობაშია მის „ოქროს საუკუნესთან“, სადაც ისტორია თავის ბედნიერ დასასრულს აღწევს. ეს საუკუნე გაიგივებულია „მაგიის“ პერიოდთან. „მაგიური იდეალიზმი“ არის ფილოსოფიური საშუალება ამ ისტორიულ საფეხურთან მისაახლოებლად. ნოვალისის „ოქროს საუკუნის“ გაგებაში ერთდება წარსული და მომავალი. ნოვალისის გაგება სასრულისა და უსასრულოსი განსხვავდება ამ ცნებების განმანათლებლური გაგებისაგან.

შუა საუკუნეებისადმი დიდ ინტერესს იჩენს აგრეთვე ვაკენროდერიც. მკვლევარი ზ. ზუდჰოფი ვაკენროდერის მიერ შუა საუკუნეების აღმოჩენას უწოდებს „überraschend“-ს[1]. მისთვის ეს არის ისტორიულ-კულტურული კომპლექსი, რომელმაც გერმანული ეროვნული საგანძური შექმნა. ვაკენროდერისათვის ეს არის ეპოქა, სადაც გერმანული ეროვნული ხასიათი განსაკუთრებული სიცხადით გამოჩნდა ხელოვნებაში. მისი აზრით, არ შეიძლება ამ პერიოდის ხელოვნების ნიმუშების ძაგება იმიტომ, რომ ისინი ბერძნულს არ ჰგვანან, რადგან ნამდვილი ხელოვნება შეიძლება აყვავდეს არა მარტო იტალიური ცის ქვეშ, არა მარტო კორინთოს სვეტების ქვეშ, არამედ გოტური თაღების ქვეშაც. ვაკენროდერი ხოტბას შეასხამს დიურერსა და რაფაელს. განსაკუთრებით მახლობლად თვლის იგი დიურერს, როგორც დიდ ეროვნულ შემოქმედს და გულისტკივილს გამოთქვამს, რომ გერმანული ხასიათის დამოუკიდებლობა არ ჩანს არც მის თანამედროვე ცხოვრებაში და არც ხელოვნებაში. გერმანული რომანტიკოსი ვაკენროდერი ჰერდერისა და გოეთეს პოზიციებზე დგას: იგი ცდილობს, აზრობრივად განიმსჭვალოს დიურერის დროის სულით, აინტერესებს რაფაელის, პიერო დი კაზიმოს, მიქელანჯელოს, ჯოტოს ცხოვრება და შემოქმედება.

ვაკენროდერი იენის სხვა რომანტიკოსების მსგავსად შუა საუკუნეების გერმანული ხელოვნების თვითმყოფადი ხასიათის ჩვენებით იბრძვის მის თანმედროვე გერმანულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასეთივე თვითმყოფადი ეროვნული სულის დამკვიდრებისათვის, იბრძვის საერთო-ეროვნული დეგრადაციის წინააღმდეგ, აჩვენებს თავად ეროვნულობის პრინციპის ფართო და ღრმა გაგებას. ვაკენროდერის აზრით, ყოველი ხელოვანი თავის გულში კრებს წარსული საუ-

[1] S ü d h o f S.—Wilhelm Heinrich Wackenroder. in: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Berlin, 1977. S. 89.

კუნეების აოსს და აკოცხლებს მ-ს თავისი საკუთარი დროის სულითა და სუნთქვით. ალბრეხტ დიურერის სახით გერმანული მიწა ბედმა დააჯილდოვა ჰეშმარიტად ეროვნული ხელოვანით.

შტურმერთა მსგავსად ვაკენროდერსაც დიდად აინტერესებს ჰანს ზაქსის შემოქმედება, ასევე გერმანული მინეზანგი. იგი 1793 წლის იანვარში ტიკს სწერს, რომ მინეზანგი „უსაზღვროდ მნიშვნელოვანია ერის ისტორიისათვის“. ვაკენროდერი და ტიკი პირველები რომანტიკოსთა შორის აქცევენ ყურადღებას ქალაქ ნიურნბერგს და მის ღირსშესანიშნაობებს, ჰუმანიზმისა და რეფორმაციის პერიოდში შექმნილ ძეგლებს. თვით ნიურნბერგის არქიტექტურის შუასაუკუნეობრივი იერსახე მათ „რომანტიკულად“ წარმოუდგებათ. მე-16—17 საუკუნეები არის მხატვრული შემოქმედების აყვავების პერიოდი ამ ქალაქში. ამ პერიოდში შექმნილი ნიმუშები დიდი შინაგანი ღირებულების მქონენი არიან. ისინი „მეტყველებენ უბრალო, ძლიერი და მართალი ენით“ — ნიურნბერგი „ეროვნული ხელოვნების სკოლაა“.

ა. შლეგელის ზეგავლენით ტიკი იხიბლება გერმანული მინეზანგით. სტატიაში „გერმანელ მინეზინგერთა სატრფიალო სიმღერები“ ის მხატვრულ ნაწარმოებს განიხილავს როგორც „ერთიანი პოეზიის“, „ერთიანი ხელოვნების“ ნაწილს. იგი ისტორიულ ასპექტში აშუქებს გერმანულ ეროვნულ შუასაუკუნეობრივ პოეზიას, როგორც „წმინდა, უცნობი მიწის აღმოჩენას, რომელზეც წინასწარმეტყველებდნენ ნატიფი სულის მქონე ადამიანები“. ეს პოეზია და მისი წარმოშობა ეპოქა ტიკისათვის საინტერესოა იმიტომ, რომ ძველი დროის საშუალებით ახალი აიხსნას და პირიქით. ეპოქიდან გარკვეული პერიოდის დაშორება შესაძლებელს ხდის მის უფრო ღრმა გაგებას. შუა საუკუნეების ზნე-ჩვეულებები, ჩვეულებანი, ისტორიული ფაქტები, პოლიტიკური ინცინდენტები ტიკისათვის საინტერესოა ამ ისტორიული ეპოქის გარკვეულად წარმოდგენისათვის. ანტიკურ ხელოვნებაზე საუბრისას ტიკისათვის არსებითია „მთელის შეგრძნება“. შუა საუკუნეები კი გერმანული მინეზანგითურთ რომანტიკული პოეზიის აყვავების ხანაა. „სიყვარული, რელიგია, რაინდობა“ არის დიდი, „საოცარი მხატვრული ნაწარმოების“ შექმნის საფუძველი, ნაწარმოებისა, რომელიც აღსავსეა არაჩვეულებრივი ფერებით. „ასე იკვალავს გზას ნამდვილი რომანტიკა პოეზიაში სრულ გათქვეფამდე“, ამბობს ტიკი. პოეზია, მისი აზრით, შუა საუკუნეებში იყო ცხოვრების საყოველთაო მოთხოვნილება და მისი აზრით, შუა საუკუნეებში იყო ცხოვრების საყოველთაო მოთხოვნილება და მისგან განუყოფელი მოყვენა. შუა საუკუნეების გერმანული პოეზია, ნიბელუნგების ეპოსი ტიკს მიაჩნია გერმანული ეროვნული ლიტერატურის შექმნის საფუძვლად.

ჰერდერის ისტორიზმის ზეგავლენა ჩნდება ასევე შელინგის 1793 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში „მითების, ისტორიული ლეგენდების და ძველი სამყაროს ფილოსოფიური სისტემების შესახებ". რომანტიკოსები, უპირატესად შლეგელები, ჰერდერს უნდა უმადლოდნენ თავისი შეხედულებების ისტორიზმსა და თავისი პოეტური გემოვნების ფართო უნივერსალობას.

მე-18 საუკუნის ისტორიული აზროვნება ევროპული საზოგადოების კრიზისებს და ცვლილებებს განიხილავდა არა როგორც მხოლოდ თანამედროვეობის ფენომენს, არამედ, როგორც კლასიკური და შუასაუკუნეობრივი წარსულის მოვლენას და ისტორიულად განაზოგადებდა მას. არადიფერენცირებული მიდგომა თვით განმანათლებლობის სხვადასხვა ეტაპებისადმი მათი ისტორიული აზროვნების პოზიციების გარკვევისას, ყოველთვის იწვევს უზუსტობას. ასე მაგალითად, ნ. გულიაევი მიიჩნევს, რომ განმანათლებლობაში სუსტადაა გამოხატული ისტორიზმის იდეები[1]. ასე ერთიანად აღებულ განმანათლებელთა შორის ჰერდერიც ხვდება და შტურმერებიც, რაც ჩვენის აზრით, მცდარი პოზიციაა.

ჰერდერის უკან მიბრუნება შუა საუკუნეებისაკენ და მისი დიდი ინტერესი გამოწვეული იყო სურვილით, ეჩვენებინა გერმანული სულის თვითმყოფადობა და თავისუფლება, რომ ამით გამოსულიყო თავისი ქვეყნისა და საერთოდ სულის დაჩაგვრის წინააღმდეგ მის თანამედროვე ეპოქაში. გოეთეს ჰიმნიც შტრასბურგის ტაძრისადმი ეროვნული ხელოვნის თავისუფლების და სიდიადის ასპექტში წარმოადგენდა გერმანული ბურჟუაზიული ემანსიპაციის გამოხატულებას. იენის რომანტიკოსები კი რომანტიკულად გაგებულ შუა საუკუნეებს უპირისპირებენ კაპიტალისტურ პროზას, ყოველდღიურობას. მათ ინტერესებთ შუა საუკუნეების პოეტურად წარმოსახული სურათი, რაც მათთვის კაპიტალისტური საზოგადოების მოდელის საწინააღმდეგო ხარისხის მქონეა. რომანტიკოსები შტურმერებისაგან შემკვდრეობად იღებენ წარმოდგენას შუა საუკუნეებზე, როგორც ისტორიის განვითარების აუცილებელ ეტაპზე. რომანტიკოსებთან მკვეთრად იკვეთება „ისტორიული ნიადაგის" კონცეფცია. შტურმერებისათვის შუა საუკუნეებისაკენ უკან მიბრუნებას აქვს ეროვნული ლიტერატურისათვის ეროვნული საფუძვლის დაძებნის მნიშვნელობა, იგი გამოხატავს ბუნებრივისა და დამახასიათებლის წინ წამოწევის სურვილს. გოტიკა მათთვის შუა საუკუნეების დამახასიათებელი ხელოვნებაა, იგი ეპოქის სულის გამოხატულებაა. რომანტიკოსების მიერ შუა საუკუნეების აღქმას რელიგიურ-მისტიკური ტენდენციები ემატება. თითქმის

[1] Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. С. 19.

შტურმერების აღქმის იდენტურია რომანტიკოსთა დამოკიდებულება გოტიკისადმი, მაგრამ გოტიკის არქიტექტურული ფორმების სიმსუბუქის ხაზგასმას „ბუნებისაგან", მისი წარმოშობის აღიარებას ემატება ტიპურ რომანტიკული ელემენტები — „ორგანული უსასრულობის", „ამოუწურავის სისრულის", „შინაგანი ფორმირების უსასრულობის" დეფინიციები. შუა საუკუნეებთანაა დაკავშირებული შტურმერთა ინტერესი ამ პერიოდის გერმანული თვითმყოფადი კულტურისადმი. იგივე მომენტი განაპირობებს შტურმერთა ინტერესებს გერმანული მინეზინგისადმი. ფაქტობრივად, შტურმერულ ესთეტიკაში ჩადებული მარცვალი შუა საუკუნეების გაგებისა ვითარდება რომანტიზმში. რომანტიკოსებმა მემკვიდრეობად მიიღეს ჰერდერის, გოეთეს და შილერის ისტორიული აზროვნება. მართალია ჰ. კორფი, რომელიც აღნიშნავს, რომ რომანტიზმმა აღმოაჩინა „შტურმისაგან" განსხვავებული ქრისტიანული სულით აღსავსე შუა საუკუნეები[1], მაგრამ შტურმერთა მიერ შუა საუკუნეების გაგების დაყვანა მხოლოდ გერმანული რენესანსის ბუნებრივი ინდივიდუალიზმის ძებნაზე, ცხადია, უმართებულოა. შუა საუკუნეები ადრეული გერმანული რომანტიზმისათვის უფრო „პოეტურია", ვიდრე ისტორიული ან პოლიტიკური მოვლენა.

„ქარიშხლისა და შტევის" ესთეტიკაში ჰამანთან და ჰერდერთან ჩნდება ადამიანური სამყაროს და ადამიანური ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების ისტორიული განვითარების დიალექტიკური გააზრებისადმი სწრაფვა. ჰამანი ბიბლიას განიხილავდა როგორც პოეტურ ძეგლს, რომელიც ხალხის პოეტურმა ფანტაზიამ შექმნა. ჰერდერის ისტორიზმის კონცეპცია ლოგიკურად შეიცავდა აზრს, რომ ადამიანური საზოგადოების ყოველი ეტაპი არის კანონზომიერი რგოლი ისტორიული განვითარების ჯაჭვში. მას აქვს თავისი საკუთარი აზრი და მნიშვნელობა. შუა საუკუნეები მისთვის ისეთივე კანონზომიერი ეტაპია ისტორიაში, როგორც სხვა პერიოდები. შუა საუკუნეებისადმი ინტერესი უკავშირდება გერმანული ხალხური შემოქმედებისადმი დიდ ინტერესსაც.

ჰერდერის ისტორიულსა და ესთეტიკურ კონცეპციებში არსებითი მომენტი იყო მისი სწრაფვა, მოეცვა მოვლენათა ფართო სფერო. იგი წინააღმდეგი იყო ეროვნული გამორჩეულობისა, მოუწოდებდა სხვადასხვა ხალხების კულტურის შესწავლისაკენ. ყველა ამ მოსაზრებებით ჰერდერი წინ უსწრებს რომანტიკოსებს, თუმცა რომანტიკოსებთან ყველა ჰერდერისეული საკითხი ერთნაირად არ ვითარდება, სუსტდება კიდეც ჰერდერის ინტერნაციონალური იდეების სოცია-

[1] Korff H.—Geist der Goethezeit... Leipzig, 1966. Bd. III. S. 9.

ლერი ასპექტი, მისი აშკარა დემოკრატიზმი. ვაკენროდერი, ძმები შლეგელები მანც ავითარებენ ამ იდეებს. ჰერდერის კვალზე რომანტიკული ისტორიოგრაფია ავითარებს ცივილიზაციის ისტორიის იდეას, რომელიც ეპოქათა ცელაში იხატება, სადაც საკუთარი, ამ ეპოქის შესატყვისი კრიტერიუმები დაისმება და გადაწყვეტება. ჰერდერი ამ ძიებებით ხაზს უსვამდა იმ აზრს, რომ ყოველ ერს აქვს თავისი საკუთარი შინაგანი სამყარო, რომელიც განისაზღვრება ცხოვრების წესით, ზნე-ჩვეულებებით, ხასიათის თავისებურებებით.

„მსოფლიო ლიტერატურის“ ჰერდერის თეორიის ჩანასახები ვითარდება და მდიდრდება რომანტიკოსების შრომებში. ჰერდერმა პირველმა წამოაყენა მოსაზრება, რომ სხვადასხვა ხალხების ისტორიის შესწავლა აუცილებელია ლიტერატურათა შესასწავლად. მისი იდეა „მსოფლიო კულტურის საყოველთაო ისტორიისა“ არის ლიტერატურულ-ესთეტიკური უნივერსალიზმის გამოხატულება. ეს იყო განმანათლებლური მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი კოსმოპოლიტიზმის იდეა, რომელმაც ჰერდერის პერიოდის დაქუცმაცებულ გერმანიაში პროგრესული როლი შეასრულა ვიწრო გერმანული „პატრიოტიზმის“ წინააღმდეგ ბრძოლაში. ყოველივე ეს — ესთეტიკური ინტერესების უნივერსალიზმი, კოსმოპოლიტიზმი იდეოლოგიური წარმკვიდრეობის სახით გადადის იენის რომანტიზმში. ჰერდერის განაპირობებს ვაკენროდერისა და შლეგელების მოღვაწეობას ამ სფეროში, თუმცა ისიც აშკარაა, რომ რომანტიკოსებთან მცირდება ან სულაც იკარგება ჰერდერის განმანათლებლური პოზიციების სოციალური ფუნქცია — ვიწროდ გაგებული გერმანული „ლოკალური“ პატრიოტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა.

რომანტიკოსები ითვისებენ ჰერდერის ისტორიზმის ძირითად პოსტულატებს და აღიარებენ ისტორიულ პროცესში ყველა ეტაპის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას, ანტიკური და შუა საუკუნეების პერიოდის ლიტერატურის „სულის“ შეცნობის აუცილებლობას. ისინი ჰერდერის ზეგავლენით თვლიან, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები არის გარკვეული ეპოქის პროდუქტი და ამიტომაც განუმეორებელი, რომ „ძველის“ შესწავლა ახლის გასაგებად არის აუცილებელი. „ახალი“ თავისი იდეალურობით აღაფრთოვანებს რომანტიკოსებს. ახალი — ეს არის მარადიულობა, კაცობრიობის კულტურული მონაპოვარი. გერმანული რომანტიზმის თეორია შეიცავს ძველისა და ახლის ბრძოლას, დაპირისპირებას და ერთიანობას. მისთვის ფრანგული რევოლუცია, როგორც მოვლენა, როგორც იდეათა წყარო — ეს არის მოწოდება საერთო საკაცობრიოსაკენ, საზოგადოებრივისაკენ, სრულყოფილისაკენ. რომანტიზმის ანტიბურჟუაზიულობა იმის შეცნობია, რომ თანამედროვე სოციალურ სინამდვილეს ისინი უდგებიან

ძარაღიულობის საზომით, ისტორიულად განვითარებადობას ისინი გახიხილავენ როგორც მომენტს მუდმივ ვერტიკალში. ფრ. შლეგელი ცნობილ 216-ე ფრაგმენტში, სადაც იგი თავისი დროის უმნიშვნელოვანესი ტენდენციების გამოხატულებად მიიჩნევს ფრანგულ რევოლუციას, ფიხტეს ფილოსოფიას და გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერს" — იგი კაცობირობის ისტორიის გაგებას შეუძლებლად თვლის რევოლუციის აღიარების გარეშე.

დიალექტიკის იდეის კონკრეტული გამოყენება და ისტორიზმი არის რომანტიკოსთა ესთეტიკის დამახასიათებელი ნიშანი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ჰერდერისეული ისტორიის გაგება, როგორც ბუნებრივი პროცესისა, რომანტიკოსებისათვის გაუგებარი დარჩა. ამავე დროს ისინი შორდებიან ღრმა, რეალურ საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებს. მათი ისტორიზმი „ლოკალურობის" მოთხოვნამდე დადის ზოგიერთ შემთხვევაში. მათი მიზანია ხელოვნების შესწავლა ადგილისა და დროის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ასევე სხვადასხვა ეპოქების მხატვრული განვითარებისა და ეროვნული კულტურების შედარებითი დახასიათება. რომანტიკოსები მიისწრაფვიან გაიხსნათ ყოველი მოვლენის განმსაზღვრელი ისტორიული თავისებურება ცხოვრების განპირობებულებით, ხალხის ეროვნული თვისებებით. ჰერდერის მსგავსად ანტიკური ლიტერატურა მათთვის ცოცხალი შემოქმედებაა, რომელიც წარმოშვა გახსაზღვრულმა ეპოქამ და ხალხმა, და რომელიც გამოხატავდა მის სულსა და ადგილობრივ კოლორიტს. შუა საუკუნეებს კი რომანტიკოსებისათვის აქვთ მათთვის სასურველი „რომანტიკულობის" ნიშნები. რომანტიკული ესთეტიკის ისტორიული ტენდენციები იხატება მათ მიერ არა მარტო ცალკეული მოვლენების გაგებაში, არამედ მათ სწრაფვაში შეერთებიათ ხელოვნების თეორია მის ისტორიასთან. მაგრამ რომანტიკოსები, თუნდაც იდეალისტური პოზიციებიდან, ვერ ამაღლდნენ ხელოვნების ისტორიული განვითარების კანონზომიერების გაგებამდე. მათი ისტორიზმი შემოიფარგლებოდა ერთმანეთის შემცვლელი მოვლენების დაპირისპირებითა და შედარებითი დახასიათებით, ამის მიუხედავად ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სინთეზისადმი მათი სწრაფვა ნაყოფიერი იყო.

ანტითეზა „ანტიკური-თანამედროვე", რომელიც შტურმერთა ესთეტიკაში იკვეთება, ჩნდება ასევე იენის წრის რომანტიკოსებთან, მაგრამ აქ იგი უკვე არსებითი ხასიათის ტრანსფორმაციას განიცდის. ფრ. შლეგელთან „ანტიკური" შინაარსობრივად ნიშნავს ბუნების აღმატებას თავისუფლებაზე, ხოლო „თანამედროვე" — თავისუფლების აღმატებას ბუნებაზე, მისთვის „თანამედროვე" უკვე ნიშნავს „რომანტიკულს" და ამ გაგებით მისთვის შუა საუკუნეებიც „რომანტიკუ-

ლია“. ა. შლეგელისათვის ამ ანტითეზას ხაწილებს შორის სხვაობა არა მარტო ისტორიული, არამედ ხარისხობრივი ხასიათისაა. „ანტიკური“ მისთვის პლასტიკური ხელოვნებაა, ხოლო თანამედროვე „რომანტიკული“ კი — ფერწერული. ძველი და თანამედროვე ისტორიაც მათთან რომანტიკული მსოფლმხედველობრივი პოზიციით განიხილება. ა. შლეგელი განსხვავებას ანტიკურსა და თანამედროვე სამყაროს შორის ხედავს ქრისტიანობის დამკვიდრებაში, ამიტომ მისთვის ახალი ხელოვნების საფუძველიც ქრისტიანობაა. ფაქტობრივად, ფრ. შლეგელისა და რომანტიკოსების მიმართვა ანტიკურობისადმი ემსგავსება განმანათლებლობის, და კერძოდ შტურმერების, სწრაფვას, რათა ანტიკური ისტორიისა და ლიტერატურის ანალიზის საშუალებით არა მარტო გადაწყვიტოს ისტორიულ-ლიტერატურული და ესთეტიკური პრობლემები, არამედ ჩამოაყალიბოს კიდეც ადამიანისა და საზოგადოების ჰუმანისტური იდეალი, დაუპირისპიროს ეს იდეალი თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. ანტიკურობის შესწავლა რომანტიკოსებთან და შტურმერებთანაც თვითმიზანი არაა — მისი საშუალებით ხდება თანამედროვე ხელოვნების სრულყოფის გზების ძიება.

ლიტერატურის ისტორიის შესწავლაც იენის რომანტიკოსთა შორის პრინციპული მნიშვნელობის მქონეა, რადგან ობიექტური ესთეტიკის კანონები მათთვის გამომდინარეობს ესთეტიკის ისტორიიდან, საერთო-თეორიული მსჯელობანი შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიული ფაქტებისა და კანონზომიერებების საფუძველზე.

ადამიანი, როგორც ისტორიის სუბიექტი, საინტერესო იყო შტურმერებისათვის, რადგან ეს პოზიცია შეესატყვისებოდა შტურმერთა ძირითად მხატვრულ ესთეტიკურ ტენდენციებს, იმ ძლიერი პიროვნების შემოქმედებით იდეალს, რომელიც სამყაროს გარდაქმნის. ლეხი მას ავითარებს რელიგიურ-იდეალისტური ასპექტით: იგი ისტორიულ მოვლენას გაიაზრებს არა როგორც ობიექტური მიზეზების მოქმედების შედეგს, არამედ როგორც ცალკეული პიროვნების ნებისა და ქმედუნარიანობის გამოხატულებას. რომანტიკოსები აგრძელებენ ამ ტენდენციას. ა. შლეგელი თვლის, რომ რომანტიკული ხასიათი მიისწრაფვის ახლისაკენ, მიუღწეველისაკენ, და ეს არის სწორედ ისტორიის მამოძრავებელი ძალა.

ანტიკურობის შემოქმედებითი ათვისება პოეზიის წარმოშობის დაკავშირება რელიგიასთან, ენის, მეტყველების, აზროვნების განხილვა როგორც ისტორიულად წარმოშობილი მოვლენებისა, რაც ჰერდერის ესთეტიკას განმსჭვალავს, შემდგომ გაგრძელებას პოულობს იენის რომანტიკოსთა თეორიულ შრომებში. ისტორიზმის პრინციპები ორგანულად შეესაბამებოდა იენის რომანტიზმსა და მისი ეპოქის სულს. ეპოქის ისტორიულ-პოეტური წვდომა რომანტიკოსთა დიდი დამსახურებაა.

„ჭარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები და ადრეული გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურული თეორია გერმანული ესთეტიკური აზროვნების ერთი მთლიანი ისტორიული პროცესის ნაწილებია, რომელთაც ამკარად გამოხატული ტიპოლოგიური კავშირ-ურთიერთობა ახასიათებთ. შტურმერთა ესთეტიკაში წინა პლანზე მოდის თვისებრივად ისეთი ახალი ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც შემდგომ „ვაიმარული კლასიკის“ ესთეტიკურ პოზიციებთან ერთად ამზადებენ ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიის წარმოშობას, რომელსაც დიალექტიკური, „მიღება-უარყოფის“ ფორმის დამოკიდებულება აქვს შტურმერული, როგორც განმანათლებლობის საერთო ჩარჩოებში მოქცეული, ესთეტიკის მიმართ. ეს არის ერთდროულად ესთეტიკური ხასიათის ბრძოლისა და ისტორიული მემკვიდრეობითობის მაგალითი. შტურმერთა და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიული ნააზრევის შეპირისპირებითი ანალიზი აჩვენებს, როგორ წარმოიშობა ხარისხობრივი ესთეტიკური ცვლილებები ლიტერატურის განვითარების უფრო მაღალ ეტაპზე.

შტურმერული და იენის წრის რომანტიზმის თეორია ვითარდება კერმანულ კლასიკურ იდეალიზმთან მჭიდრო, ორგანულ კავშირში, ბიძგის მიმცემი თეორიულ-ფილოსოფიური რეფლექსებისათვის ორივე შემთხვევაში არის კანტის ფილოსოფია, რომლის „დაძლევის“ გზით ვითარდება შემდგომში შტურმერთა და რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი განვითარება. რთულ, არაერთგვაროვან, წინააღმდეგობრივ სურათში იკრება მისტიციზმის, რელიგიურობის ელემენტები, სპინოზას ფილოსოფია.

„ჭარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებში და ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაში აქტიურად მუშავდება ხელოვნებისა და შემოქმედის პრობლემა, „გენიოსის“ საკითხი და შექსპირის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის გააზრება, ბუნებისა და გრძნობის კულტი, ისტორიზმის პრინციპი, ბუნა საუკუნეებისა და ანტიკურობის გააზრება, დრამის თეორიის საკითხები და კლასიციზმის ესთეტიკური პრინციპების კრიტიკა.

„ჭარშხლისა და შეტევის“ ესთეტიკაში „ბუნების მიბაძვის“ შტურმერული ინტერპრეტაცია ახალი საფეხურია ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. ხდება მიმეზისის მექანიკური პრინციპების უარყოფა, არა „მიბაძვა“, არამედ „გამოხატვა“, ახალი შხატვრული რეალობის შექმნა არის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისება. ესთეტიკურის საწყისი შტურმერებისათვის არის თვით სინამდვილეში. იენის რომანტიზმის თეორია კი შემოქმედების წყაროს ხედავს არა გარე ობიექ-

ტურ სინამდვილეში, არამედ საკუთარ თავში. იენის წრის რომანტიკოსებისათვის ანტიმიმეტურობა მათი თეორიის ძირითად პრინციპად იქცევა. განსხვავებით შტურმერებისაგან რომანტიკოსთა ესთეტიკაში ფაქტობრივად ქრება ხელოვნების დემოკრატიზაციის მძლავრი ტენდენცია.

იენის წრის რომანტიკოსთა თეორიაში გრძელდება შტურმერული ესთეტიკის ტრადიცია შემოქმედის თავისუფლებისა, რაც წესებისა და კანონების წინააღმდეგ ბრძოლას უკავშირდება. შტურმერებთან ეს საკითხი სოციალურსა და პოლიტიკურ შეფერილობას იძენს, მას არსებულის მიმართ აქტიური პროტესტის გამოხატულება აქვს. იენის რომანტიზმის თეორია შემოქმედის თავისუფლებას განიხილავს მხოლოდ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ასპექტში. შემოქმედის აბსოლუტური თავისუფლების, რომანტიკული სუბიექტივიზმის უკიდურესი გამოხატულება „რომანტიული ირონიაა“, რომანტიკოსთა თეორიაში შემოქმედ სუბიექტს აღარ აქვს ტიტანური, პრომეთესეული სწრაფვა რეალური მოქმედებისაკენ.

შტურმერულ ესთეტიკაში მხატვრული ნაწარმოების მაორგანიზებელი პრინციპი — „დამახასიათებელი“, საფუძველს უდებს „ინდივიდუალურის“ რომანტიკულ კულტს, სადაც „ცალკეული“ და „განსაკუთრებული“ ძირითად ესთეტიკურ მოთხოვნად იქცევა. რომანტიზმის თეორიაში ხელოვნების უკიდურესი სუბიექტივიზაცია განსაზღვრავს „დამახასიათებლისა“ და „ინდივიდუალურის“ გვერდით „საინტერესოსა“ და „ფილოსოფიურის“ წარმოშობას.

გრძნობიერება, სული, ფანტაზია, ემპირიულ-სენსუალისტური, ინტუიტური აღქმა არის შტურმერული ესთეტიკის საფუძველი. ადრეული გერმანული რომანტიზმის თეორიაშიც ხელოვნება განიხილება როგორც უშუალო გრძნობის პროდუქტი. „ლამაზი სულის“ შტურმერული ცნების ზოგიერთი კომპონენტი თავისი არსით წინ უსწრებს რომანტიკულ სუბიექტივიზმს, სადაც ბურჟუაზიულ პროზაულობაზე ამაღლების სწრაფვა ჰიპერტროფირებულ ხასიათს იძენს. „შინაგანი გრძნობა“, აღმაფრენა, ემოცია არის ჰერდერისეული „ცხადი სიზმრების“ თეორიის საფუძველი, რომლის აბსნა რაციონალისტური ესთეტიკის კანონებით შეუძლებელია. „შინაგანის“ კატეგორია იენის რომანტიკოსთა თეორიაში იქცევა „მსოფლიო სივრცეში“ შეღწევის რომანტიკულ-ტოტალურ, ხშირად თვითმიზნურ სურვილად. რომანტიკოსთა „შინაგანი ადამიანის“ ინტერპრეტაციას წინ უძღოდა გერმანელი შტურმერების დაუოკებელი სწრაფვა ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი. შტურმერებისათვის მხატვრული მთლიანობა არის უწინარესად ემოციური მთლიანობის შედეგი. „ქარიშხლისა და შტეევის“ ესთეტიკაში წარმოშობილი თეორია ხელოვანისა და ღმერთის იდენ-

ტურობისა უკიდურესობამდე ღრმავდება რომანტიკულ თეორიაში, იბადება იდეა „ღვთით მირნოცხებული“ ხელოვანისა. რომანტიკოსებში მეტი ინტენსივობით ეძებენ ღვთაებრივ საწყისს, ხელოვნებაში რასაც ისინი შემეცნების, როგორც ღვთიური აღიარების, გამოცხადებამდე მიჰყავთ.

ბუნების კულტი შტურმერულ ესთეტიკაში ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის შემადგენელი ნაწილია და სოციალურ-პოლიტიკური საკითხებისადმი ოპოზიციური დაძოკიდებულების გამოხატულებაა. ბუნების უნივერსალიზაცია შტურმერებთან ეყრდნობა მისი არსის პანთეისტურ გამოხატვას. იენის რომანტიზმის თეორიაში პანთეიზმის შტურმერულ პოზიციებს ესთეტიკური ხასიათის რელიგიური ენთუზიაზმი ემატება, რაც რომანტიკულ პანთეიზმს მისტიკურ-სიმბოლურ ხასიათს ანიჭებს. შტურმერული პოზიციისაგან განსხვავებით აშკარაა ადამიანსა და უნივერსუმს შორის ურთიერთობათა მისტიფიცირება, სადაც რომანტიკული გააზრებულია როგორც მისტიკური, თუმცა შტურმერთა მსგავსად რომანტიზმის თეორიაშიც ბუნების კულტს სოციალური საფუძველი აქვს — ამით იხატება პროტესტი არსებულის მიმართ.

ბუნების კულტს უკავშირდება შტურმერულ ესთეტიკაში რელიგიის გაგება. შტურმერულ პანთეიზმში არაფერია ასკეტური, არ იხატება რეალურიდან სხვა სამყაროში წასვლის სურვილი, მიუხედავად იმისა, რომ მათ თეორიაში ჩნდება „უსასრულობის“, „მიღმიერის“ შეგრძნების ელემენტები. რომანტიკულ თეორიაში კი არსებულით დაუკმაყოფილებლობა იწვევს უსასრულოსაკენ რომანტიკულ სწრაფვას, რომანტიკული „Sehnsucht“ არის სევდა ხელოვნების აბსტრაქტულ იდეალზე, რომელიც შორდება გრძნობად-მიწიერ სამყაროს და ტრანსცენდენტურისაკენ მიემართება. შტურმერთა რელიგიური წარმოდგენები არადოგმატურია, არასაეკლესიო ხასიათისაა, იენის რომანტიზმის რელიგიური შეხედულებები ღრმად ფილოსოფიურია და მათსავე მსოფლმხედველობას ემთხვევა.

შტურმერთა ესთეტიკის აქტიური, მოქმედი, სუბიექტი, ძლიერი ინდივიდუალობა რომანტიკულ თეორიაში პასიურ, მშვერეტელ, რეალობისაგან იზოლირებულ არსებად გარდაისახება. ინდივიდუალობის არის ორივე თეორიაში გენიოსის კულტის წარმოშობის საფუძველი, ხოლო კანტის ფილოსოფია კი ამოსავალი წერტილი. შტურმერული გაგებისაგან განსხვავებით რომანტიკოსთა თეორიაში გენიოსი-შემოქმედი ინტელექტუალურ თუ სულიერ ჰვრეტას ტრანსცენდენტურისაკენ მიმართავს, მისი ხელოვნება შემოქმედებითი იზოლაციის შედეგია — ეს ჩნდება გენიოსი-შემოქმედის „ირონიულობაში“ სამყაროს მიმართ. „ღვთაებრივი გენიალობის“ კულტი მჭიდროდ უკავ-

შირდება შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალურ გაგებას. გენიოსის შესახებ მოძღვრების შტურმერული თეორიის დემოკრატიული ხასიათი იენის რომანტიზმში იკარგება.

შემოქმედი-გენიოსის კონტექსტში განიხილება შტურმერია და იენის რომანტიკოსთა თეორიაში შექსპირის შემოქმედება. დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებითი პრინციპების საფუძველზე აყალიბებენ შტურმერები და რომანტიკოსები თავიანთ ხელოვნების თეორიას, შექსპირის დროშით ებრძვიან ისინი რაციონალისტურ ესთეტიკას, ქმნიან ლიტერატურულ თეორიული ანალიზის ისტორიულ-გენეტიკურ მეთოდს.

შტურმერული დრამის თეორიაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს სასიათების პრობლემა, ჩნდება ხასიათის დიალექტიკური გაგების ელემენტები, რაც იენის რომანტიზმის თეორიაში ვითარდება. რომანტიზმის თეორიაში ბევრად უფრო ღრმად, ვიდრე შტურმერებთან, მუშავდება ტრაგიკულისა და კომიკურის კატეგორიები, ხდება მათი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური დეფინიცია, წარმოიშობა ახალი, „ფილოსოფიური ტრაგედიის", ფორმა ძველი „ესთეტიკური ტრაგედიის" საპირისპიროდ. იენის რომანტიზმის პოზიცია ტრაგიკულისა და კომიკურის შერევის შესახებ უკავშირდება ჟანრობრივი რეგლამენტაციის წინააღმდეგ მათ ბრძოლას, რომლის საფუძველი „ქარიშხლისა და შტურმის" ესთეტიკაში ძევს. ანტითეზაში „კლასიკური-თანამედროვე" ანტიკური, ანუ ძველი ბერძნული დრამატურგია, ერთნაირადაა გააზრებული ორივე თეორიაში, „ახალი", ანუ თანამედროვე, განსხვავებული შინაარსისაა. რომანტიკოსების თეორიაში „ახალი" ანუ რომანტიკული დრამა, ფერწერულია. „თანამედროვეს" ცნებაში შინაარსობრივი სხვაობა განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციებით არის გაპირობებული.

ჰერდერის ისტორიზმი ნიადაგს ამზადებს გერმანული რომანტიზმის თეორიისათვის. ენის, პოეზიის, რელიგიის, მხატვრული გრძნობის, კულტურის განვითარებაში მემკვიდრეობითობის საკითხების ისტორიულ გააზრებაში იენის რომატიკოსები შტურმერთა ტრადიციის ირთოდოქსულ გამგრძელებლად გვევლინებიან. ჰერდერის მიერ ლიტერატურისა და ხელოვნების შედარებით ისტორიული შესწავლა, ანტიკური ლიტერატურის გაანალიზება ასევე ამოსავალი წერტილი ხდება იენის რომანტიზმისათვის. ამავე დროს შტურმერული ისტორიზმის საფუძველზე ყალიბდება იენის რომანტიზმის თეორიაში სპეციფიკურად რომანტიკული თეზისი ორი ტიპის — „ობიექტურად შეშვენიერი" და „სუბიექტური" — ხელოვნების შესახებ, სადაც პირველი ანტიკურობაა, მეორე კი თანამედროვე ხელოვნება. ამ უკანას-

კნელს ახასიათებს „დაშლილობა“, „დაფლეთილობა“, „უსასრულოსაკენ“ სწრაფვა, სუბიექტივიზმი, მისტიციზმი.

რომანტიკოსების ისტორიზმში გაცილებით ძლიერია ფილოსოფიური დომინანტა, მათი ლიტერატურულ-ესთეტიკური უნივერსალიზმი შტურმერთა „მსოფლიო ლიტერატურის“ იდეის განვრცობაა. ისტორიზმის საერთო კონტექსტში თავსდება შტურმერთა და რომანტიკოსთა ინტერესი შუა საუკუნეებისადმი. შტურმერულ ესთეტიკასთან საერთო ნიშნების პარალელურად რომანტიზმის ესთეტიკა აღმოაჩენს „ახალ“, ქრისტიანულ, რელიგიურ-მისტიკური სულის შუა საუკუნეებს. მისთვის ეს პერიოდი თავისი ხელოვნებით უფრო პოეტურია. ანტითეზაში „კლასიკური-რომანტიკული“ იენის წრის რომანტიზმი შუა საუკუნეების ხელოვნებას რომანტიკულად მიიჩნევს.

ადამიანი, როგორც ისტორიის სუბიექტი, მნიშვნელოვანია როგორც შტურმერულ, ასევე რომანტიკულ ესთეტიკაში, მაგრამ რომანტიზმის თეორიაში ძლიერდება ამ ტენდენციის რელიგიურ-იდეალისტური ასპექტი. ამავე დროს გრძელდება „შტურმიდან“ მომდინარე ტენდენცია — ადამიანური სამყაროსა და ადამიანური ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების ისტორიული განვითარების დიალექტიკური გააზრებისადმი სწრაფვა. შტურმერებისაგან განსხვავებით რომანტიზმის თეორიაში იგრძნობა აშკარა დაშორება რეალური საზოგადოებრივი წინააღმდეგობებისაგან, თუმცა მოღვაწეობის დასაწყისში ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუცია მათთვის ეპოქის უმნიშვნელოვანეს ტენდენციათა ერთ-ერთი გამომხატველია.

„ჭარიშხლისა და შეტევის“ და ადრეული გერმანული რომანტიზმის ლიტერატურულ თეორიათა შეპირისპირებითი ანალიზი აჩვენებს, რომ ლიტერატურის ისტორიაში ყოველი ახალი ეტაპი ცალკეულ ძველ მიმდინარეობათა საფუძველზე წარმოიშობა ისე, რომ ახალში არა მექანიკური, არამედ ხარისხობრივი ხასიათის ესთეტიკური ცვლილებები ჩნდება. იენის წრის გერმანულ რომანტიზმში შტურმერთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები პასიურად კი არ გამოიყენება, არამედ მიმდინარეობს მათი დიალექტიკური ათვისება, მათი შეცვლა-გარდაქმნა იმ მიზნით, რომ ისინი მიუსადაგონ თვისობრივად ახალი ეტაპის, რომანტიზმის სპეციფიკურ ამოცანებს. ასე ეყრდნობა აზროვნების ყოველი ახალი ეტაპი წინა პერიოდის ფილოსოფიურსა და ესთეტიკურ ტრადიციებს.

სარჩევი

შესავალი 3
I. „შტურმისა“ და ადრეული გერმანული რომანტიზმის სოციალურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური საფუძვლები, ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები. 12
II. მხატვრული შემოქმედება, გრძნობისა და ბუნების კულტი „შტურმისა“ და იენის რომანტიკოსთა თეორიაში. 67
III. ინდივიდუალიზმი, გენიოსის პრობლემა, შტურმერული და რომანტიკული შეხსპირი. 162
IV. კლასიციზმის კრიტიკა, შტურმერული და რომანტიკული დრამის თეორია 217
V. ისტორიზმის პრინციპი შტურმერთა და იენის რომანტიკოსთა თეორიაში 262
დასკვნა 299

Какаридзе Нануli Акакиевна

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗЗРЕНИЕ ШТЮРМЕРОВ И ЙЕНСКИХ РОМАНТИКОВ

(На грузинском языке)

რედაქტორი ნ. ჯყოიძე, სამხატვრო რედაქტორი თ. კარბელაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი რ. გოგიშვილი, უფრ. კორექტორი ლ. კობახიძე, კორექტორი ლ. შუანგირაძე

სბ № 4708 Научное издание

გადაეცა ასაწყობად 15.11.90 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22.07.91. ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆. საბეჭდი ქაღალდი № 2 გარნიტურა ვენა ბეჭდვის ხერხი მაღალი. ნაბეჭდი თაბახი 19. პირ. საღებავგატარება 19. სააღრ.-საგამომცემლო თაბახი 17,61. ტირაჟი 1000 შეკვ. № 53

ფასი 8 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, გ. ჩუბინაშვილის ქ. № 50
Издательство «Ганатлеба», Тбилиси, ул. Г. Чубинашвили № 50.
1991

საქართველოს რესპუბლიკის
ბეჭდვითი სიტყვის დეპარტამენტის
ქუთაისის პოლიგრაფიული საწარმოო გაერთიანება
ქ. ქუთაისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 33.
Кутаисское полиграфическое производственное объединение
Департамента по печати Республики Грузия
г. Кутаиси, пр. И. Чавчавадзе, 33.

გებმა მიბაძვის ნიმუშად აირჩიეს ბერძნული თეატრი, მაგრამ ბერძნული აბჯარი ძალზედ დიდი და მძიმე აღმოჩნდა ფრანგებისათვის, რომელთა ტრაგედიები, ფაქტობრივად, საკუთარი თავის პაროდიაა. გოეთე მოუწოდებს პოეტებს, დატოვონ ევრეთწოდებული „ნატიფი გემოვნების ელიზიუმი“.

სტატიაში „შექსპირის დღისადმი“ გოეთე ძალზე ზუსტად მიანიშნებს დრამის მაორგანიზებელ ცენტრზე: ესაა კოლიზია ადამიანური ნების თავისუფლებასა და „მთელის“ აუცილებელ მსვლელობას შორის. შექსპირის დრამატურგიის ანალიზი აძლევს მას საშუალებას ილაპარაკოს, „საიდუმლო წერტილზე“, სადაც საპირისპირო ძალები ერთმანეთს ეჯახება, თეორიულად დაამტკიცოს სუბიექტურისა და ობიექტურის ერთიანობის აუცილებლობა შემოქმედებით პროცესში. მართალია, ეს არადიფერენცირებულად ეხება ხელოვნების ყველა სახეს, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანია დრამის თეორიისათვისაც, რადგან გოეთე აქ ასაბუთებს ხელოვნების სპონტანურობას, რაც წესებისა და დოგმების ვიწრო ჩარჩოებში არ ეტევა. „შინაგანი ფორმის“ ცნება ორგანულად უკავშირდება „შინაგანი აზრის“, „შინაგანი ჰარმონიის“, „შინაგანი ცხოვრების“ გაგებას. რომანტიკოსები, კერძოდ, ა. შლეგელი შემდგომ ავითარებს ორგანული ფორმის, „შინაგანი ფორმის“ ამ შტურმერულ იდეას თავის თეორიაში. გოეთეს შტურმერულ ესთეტიკაში დრამის შინაგანი ფორმა იყო განსაკუთრებული შინაგანი სტრუქტურა. ახალგაზრდა გოეთემ გასაოცარი ძალით განჭვრიტა „შინაგანი ფორმის“ შექმნისა და აღქმის დიალექტიკური კანონზომიერება. მისი დრამის თეორია სამ ძირითად მომენტს გულისხმობს: 1. დრამატურგიული ნაწარმოები უნდა იყოს „სამყაროს ისტორია“. 2. დრამის კონფლიქტის საფუძველი არის „wollen“-ისა და „sollen“-ის ეთიკური კატეგორიები, რომლებიც „ფარულ წერტილში“ ეჯახებიან ერთმანეთს („...in dem das Eigentümliche unseres Ich,s. die prätendierende Freiheit unseres willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzn zusammentrift“.) 3. დრამატულ ნაწარმოებში არსებითია პრომეთესებური ხასიათი, რომელიც ბუნების განსახიერებას წარმოადგენს.

შილერი შტურმერული პერიოდის თეორიულ შრომებში ჰერდერისა და ლენცის მსგავსად აკრიტიკებს კლასიციზმის ესთეტიკას, იცავს შემოქმედებითი გენიის თავისუფალი გამოვლინების შტურმერულ პრინციპს, იგი თავს ესხმის კორნელის გმირებს, რომლებიც „კოხტა და თავაზიან თოჯინებს“ ჰგვანან და „ყინულივით ცივი“ არიან. შილერს არ შეუძლია თავისი პიესის სიუჟეტი მოაქციოს არისტოტელეს ან ბატიეს თეორიის ჩარჩოებში, სურს წარმოადგინოს ხასიათები, რომლებიც სინამდვილეს შეესატყვისებიან. შრომაში