

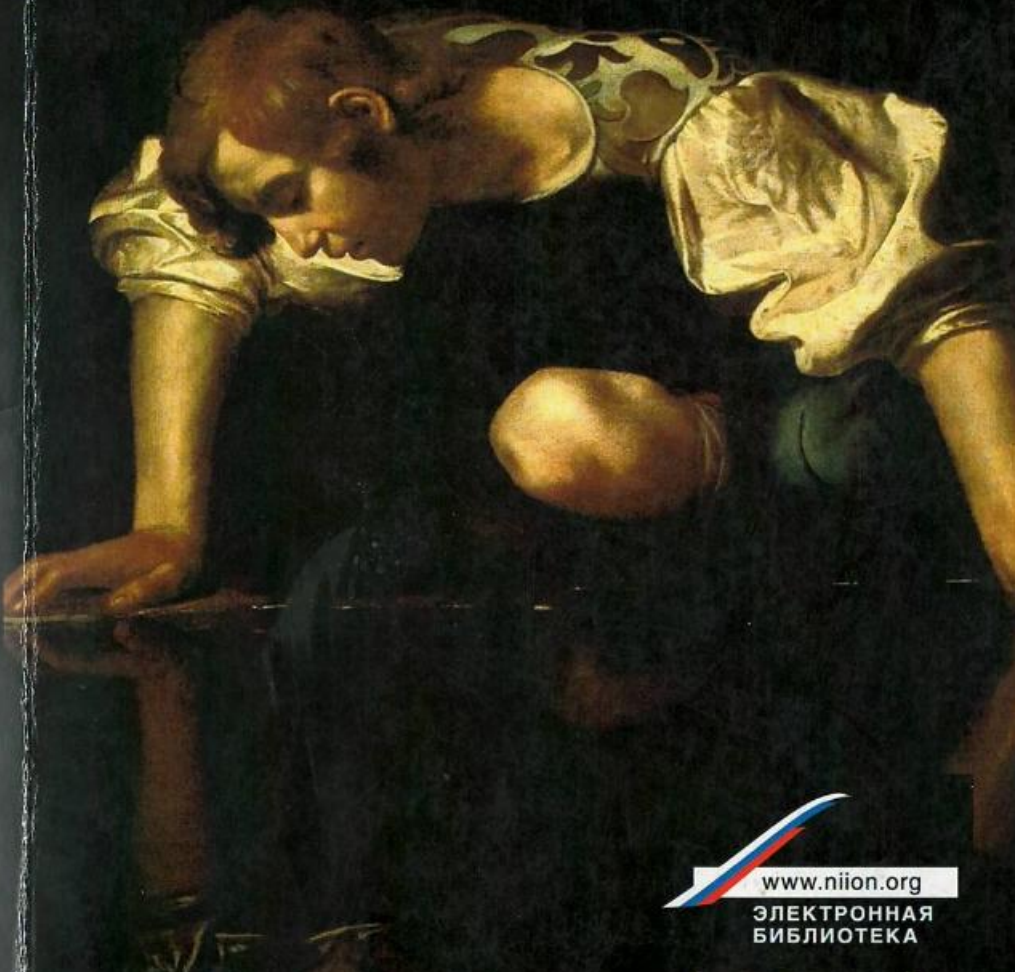


Cogito ergo sum

ლ. ა. ნიკიტჩი

Л.А. Никитич

ესთეტიკა ЭСТЕТИКА



www.niion.org

ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА

17.01.075.8
5-62

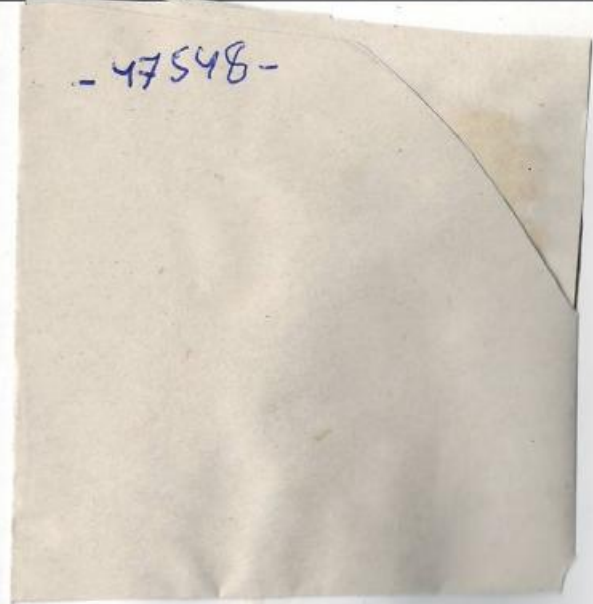
ლუდმილა ნიკიტინი



რუსეთის ადვოკატთა საერთაშორისო კოლეგიის „კანონი და სამართალი“ საქართველოს ფილიალი ფიზიკურ და იურიდიულ პირებს რუსეთის ფედერაციისა და საქართველოს ტერიტორიულ სივრცეზე გაგიწევთ კომპლექსურ მომსახურებას თქვენი უფლებებისა და კონფიდენციალობის დაცვის მყარი გარანტიით სისხლის სამართალწარმოებაში, სამოქალაქო სამართალში და რიგ თქვენთვის

საჭირო სადავო პრობლემურ, თუ კონფლიქტურ საკითხებში. ჩვენი ადვოკატების საქმიანობა ემყარება მაღალკვალიფიციურობას, სინდისიერებას, პატიოსნებას, გონიერებასა და პრინციპულობას, რის შედეგადაც ყოველთვის შეძლებენ გადაჭრან თქვენი იურიდიული პრობლემები სათანადო დოკუმენტაციის საფუძველზე და მიადწიონ სასურველ შედეგებს.

ჩვენი მისამართი: ალ. ყაზბეგის გამზ. №44, მე-3 სართ.
ტელეფონი: 242-12-07 / 242-12-08 / 7(90) 42-12-07
ელექტრონული ფოსტა: kanonidasamartali@mail.ru



ესთეტიკა



სამართლიანი საქართველო
თბილისი 2015

Л.А. Никитич

Эстетика

Рекомендовано Учебно-методическим центром
«Профессиональный учебник» в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений

Рекомендовано Научно-исследовательским институтом
образования и науки в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений



Москва • 2014

ლ.ა. ნიკიტინ

ესთეტიკა

წიგნი დაზუსტებულია ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის,
იურიდიულ მეცნიერებათა კანდიდატის, ეკონომიკურ მეცნიერებათა
დოქტორის, რფ მთავრობის პრემიის ლაურეატის მეცნიერებისა და
ტექნიკის დარგში, პროფესორ ნ.დ. კრიაშვილის რედაქციით

სასწავლო-მეთოდური ცენტრის „პროფესიული სახელმძღვანელო“
მიერ რეკომენდებულია, როგორც დამხმარე სასწავლო
სახელმძღვანელო უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებისათვის

განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის მიერ რეკომენდებულია, როგორც დამხმარე სასწავლო
სახელმძღვანელო უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებისათვის



სამართლიანი საქართველო

თბილისი 2015

გამომცემლობის მთავარი რედაქტორი

ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი, იურიდიულ მეცნიერებათა კანდიდატი, ეკონომიკურ მეცნიერებათა დოქტორი, რფ მთავრობის პრემიის ლაურეატი მეცნიერებისა და ტექნიკის დარგში, პროფესორი
ნ.დ. ერიაშვილი

ლ. ა. ნიკიტინ

ესთეტიკა: სახელმძღვანელო უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტთათვის. [ნ. ერიაშვილის რედაქციით] – თბ.: სამართლიანი საქართველო, 2015 – გვ. 250.

სახელმძღვანელოში განხილულია ესთეტიკის საგანი, შესწავლის მეთოდი და ფუნქციები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ესთეტიკური აზრის განვითარების ისტორიას ანტიკური ხანიდან ჩვენს დრომდე. მასში დაწვრილებითაა გაანალიზებული ესთეტიკის კატეგორიები, შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებები, ხელოვნების სახეები და სტილები. მასალის ნათელ და ემოციურ წარმოდგენას თან ახლავს საინტერესო მაგალითები და ისტორიული თუ ლიტერატურული სიუჟეტები.

სახელმძღვანელო განკუთვნილია ჰუმანიტარული და შემოქმედებითი პროფილის უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებისა და მაგისტრანტებისთვის, კოლეჯების, ლიცეუმებისა და გიმნაზიათა მოსწავლეებისა და მასწავლებლებისთვის, ასევე მკითხველთა ფართო წრისათვის.

ISBN 978-9941-9402-2-4

© სამართლიანი საქართველო 2015

ყველა უფლება დაცულია.

ამ გამოცემის არცერთი ნაწილი არანაირი ფორმითა და საშუალებით – იქნება ეს ელექტრონული თუ მექანიკური, მათ შორის ფოტოფირის გადაღება და მაგნიტურ მოწყობილობაზე ჩაწერა, არ შეიძლება გამოყენებულ ან გადაცემულ იქნეს საავტორო უფლების მფლობელის წერილობითი ნებართვის გარეშე.



შესავალი თავი

მსთეტიკის მეცნიერების საგანი

ხარისხიანი სოციოკულტურული გარემო არის ესთეტიკის მაღალი კულტურისა და მეცნიერების აღმოცენების აუცილებელი პირობა.

გონიერი ადამიანის არსებობის მრავალი ათასწლეულის განმავლობაში მისმა ცნობიერებამ ისწავლა ყოფიერების მშვენიერი მხარეების გამოყოფა, რაც თანდათან გამოისატა ვერბალურ დონეზე „მშვენიერის“, „სრულყოფილის“, „პარმონიულის“, „ამაღლებულის“, „იდეალურის“ ცნებების სახით. ამ ცნებების სისტემატიზაცია მივიდა ესთეტიკის მეცნიერების შექმნამდე, რომლის ჩარჩოებში ხდებოდა მეცნიერების საგნის საკატეგორიო აპარატისა და თეორიული გააზრების შემდგომი განვითარება და სრულყოფა. ამ პროცესში გამოიყო მეცნიერების უნივერსალური „ესთეტიკური“ კატეგორია და ჩამოყალიბდა მისი ისეთი ცნებები, როგორცაა „ხელოვნება“, „ესთეტიკური ცნობიერება“, „ესთეტიკური იდეალი“, „ესთეტიკური განსჯა“, „ესთეტიკური მოთხოვნილებები“, მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების უფრო ზოგადი კანონზომიერებები; ესთეტიკური მოთხოვნილებებისა და ესთეტიკური ცნობიერების ბუნების ანალიზი.

ამ დისკუსიის საფუძველი იყო ხელოვნების აღმოცენება და განვითარება მისი ფორმებისა და სახეების მთელი მრავალფეროვნებით, მხატვრული შემოქმედების, მხატვრული კულტურის აღმოცენება და განვითარება. საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ „იქმნება“ მშვენიერი ნივთები“, „რა არის მშვენიერება“ როგორია ფსიქოლოგიური რეაქცია მშვენიერი ნივთებისაგან შექმნილ შთაბეჭდილებაზე, პირველად დააყენეს სოფისტებმა, აიყვანეს რა ეს საკითხები ცნობიერი კვლევის დონეზე. უდიდესმა ფილოსოფოსებმა პლატონმა და არისტოტელემ, შემდეგ კი კანტმა და ჰეგელმა ხელოვნება განსაზღვრეს, როგორც შრომის „მშვენიერ“ საგანთა შექმნა (პლატონი), ღვთიური ქმნადობის მსგავსად, ხელოვნების ნაწარმოებების „გამოგონება“, რომელთაც გააჩნია მიზანმიმართული ენერგია, დაფუნქციონირებული წინასწარ მოფიქრებაზე (არისტოტელე); ეს მშვენიერი საგნები ახასიათებს „მიზანშეწონილობას მიზნის გარეშე (კანტი). ჰეგელი „ფილოსოფიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედიაში“ წერს „ხელოვნების სრულყოფილ სილამაზეზე. „ბერლინურ ლექციებში“ იგი ხელოვნებას განსაზღვრავს, როგორც იდეალის გამოვლენას, იმავდროულად განიხილავს მას როგორც

მოვლენას, წარსულისადმი მიკუთვნებულს. ახლო იდეას ვხვდებით შპენგლერის ცნობილ ნაშრომში „ევროპის დაისი“, სადაც ხელოვნების სიკვდილი უკავშირდება მის ცივილიზაციაში გადასვლას. ცხადია, აქ ადგილი აქვს პრობლემას, რომლის გადაწყვეტის მცდელობასთან დაკავშირებულია მწვავე კამათი უკანასკნელი ორნახევარი საუკუნის ინტელექტუალური ელიტის სფეროში, რაც გრძელდება დღესაც.

მრავალი საუკუნის განმავლობაში ხელოვნება იყო კულტურის შემადგენელი ნაწილი და მისი ევოლიცია ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კულტურის ევოლუციასთან. XVIII საუკუნე განსაკუთრებული საუკუნეა ევროპული კულტურის ისტორიაში (სახელმძღვანელოში განიხილება მხოლოდ ევროპული ესთეტიკის პრობლემები ევროპული და რუსული ხელოვნების მასალებზე, რაც არ ნიშნავს ავტორის მხრიდან აღმოსავლური კულტურის სათანადოდ შეუფასებლობას. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ XVIII საუკუნეში აღმოცენდა ესთეტიკის მეცნიერება. ესთეტიკური შეხედულებები და ხელოვნება არსებობდა ადრეც, მაგრამ თვით ბაუმგარტენის ტერმინი „ესთეტიკა“, მეცნიერება მშვენიერისა და ხელოვნების შესახებ, აღმოცენდა მხოლოდ 1750 წელს, როგორც ამას წერდა გენიალური რუსი რელიგიური ფილოსოფოსი პ. ფლორენსკი, რომელმაც ჩამოაყალიბა „სახელდების კანონი“ - საგანი არსებობს მას შემდეგ, საიდანაც იწყება მისი აღმნიშვნელი სიტყვა. სახელდება, სახელის მინიჭება ნიშნავს იმ პროცესისათვის ძალის მინიჭებას, რომელიც ვერ კიდევ საკმაოდ არ ვითარდებოდა იმის გამო, რომ არ იყო სახელდებული.

როგორც ცნობილია, ნებისმიერი მეცნიერება, მისი საკვლევი ველი მოიცემა და განისაზღვრება მისი კონცეპტუალური აპარატით. XVIII საუკუნეში ესთეტიკის მეცნიერების აღმოცენებასთან ერთად აქტიურად ვითარდება მისი კონცეპტუალური აპარატი, რომელიც თავის თავში მოიცავდა უკვე ცნობილი ესთეტიკური ცნებების სრულ ანალიზსა და ახალი ცნებების ჩამოყალიბებას. ასე მაგალითად, ფრანგული განმანათლებლობის მოღვაწეები თავიანთ ნაშრომებში დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ესთეტიკის საკითხებს. კონდილიაკი ანალიზებდა წარმოსახვის, მხატვრული აღქმის, განჭვრეტისა და სხვათა პრობლემებს. მხატვრული აღქმის პრობლემებს ანალიზებდა აგრეთვე დ. დიდრო „ტრაქტატში მშვენიერის შესახებ“, განსაზღვრავდა რა სილამაზეს როგორც მას, რაც შეგვხება. 1790 წელს ედინბურგში გამოჩნდა არჩიბალდ ალისონის ნაშრომი „გემოვნების პრინციპები“, რომელშიც ავტორი ანალიზებს ცნებებს: „მოხდენილი ხელოვნება“, „გემოვნების

ემოციები“, „წარმოსახვის დაკმაყოფილება“ და სხვა, განაზოგადებდა რა ჟოზეფ ალისონის, ელმუნდ ბიორკას და დავით იუძის შრომებში გამოთქმულ ესთეტიკურ იდეებს. „გემოვნებისა“ და „წარმოსახვის“ ამ ცნებებს ფართოდ გამოიყენებდნენ ევროპული განმანათლებლობის ლიდერები, როგორცაა აბატი ბატო, რომელმაც პირველმა წარმოადგინა 1746 წელს მოხდენილ ხელოვნებათა კლასიფიკაცია, ასევე შ.ლ. მონტესკიე, რომელმაც „ენციკლოპედიაში“ ჩაწერა გემოვნების შესახებ, აჩვენა რა ესთეტიკური კმაყოფილების გრძნობის აღმოცენებისათვის გემოვნების არსებობის მნიშვნელობა. იმავე დროის გერმანელმა მოაზროვნებმა - კანტმა, მენდელსონმა, ბაუმგარტენმა სილამაზისა და ხელოვნების თეორია დააყენეს ტეშმარიტებისა და სიკეთის თეორიის სიმაღლეზე, ამასთან იგი გახადეს ფილოსოფიური კვლევის შემადგენელ ნაწილად. ამან გააფართოვა ესთეტიკური პრობლემების ანალიზის შესაძლებლობები.

ნებისმიერი მეცნიერების აღმოცენება - ესაა მისი საგნის ცალკეული ფრაგმენტების განვითარების შედეგი, მაგრამ ასევე ესაა მისი ცივილური მოთხოვნის შედეგიც. XVIII საუკუნეში, წერს მაგალითად ბიორკი, მოთხოვნილება იყო „ელემენტურ ხელოვნებაზე“. ცხადია, ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოებები, ისევე როგორც იდეები სილამაზის შესახებ, არსებობდა XVIII საუკუნემდე დიდი ხნით ადრეც, საკმარისია გავიხსენოთ ანტიკურობა და აღორძინება“. „მაღალი კულტურის“ იდეა - ესაა XVIII საუკუნის ნაყოფი, მოხდა ინტელექტუალური რევოლუცია, რომელიც მოჰყვა XVII საუკუნის სამეცნიერო რევოლუციას, დაკავშირებულს გალიდის, ნიუტონის სახელებთან, დეკარტის, ჰობსისა და ლოკის ფილოსოფიურ შეხედულებებთან.

ამ რევოლუციამ ერთმანეთისგან გააცალკევა ხელოვნება და მეცნიერება. მოხდა ცვლილებები თვით ხელოვნებაშიც: XVIII საუკუნიდან მოყოლებული იგი აღარ იყო მეფეების, სამეფო კარის, არისტოკრატიისა და ეკლესიის მსახურთა კრებულის საკუთრება. ხელოვნება გახდა საზოგადოებას საკუთრება. ევროპაში ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული სოციალურ-კულტურული ხარისხობრივი გარემო. რამდენჯერმე გაფართოვდა ხელოვნებისა და სილამაზის თავგანისმცემელთა სოციალური წრე. ამას ხელი შეუწყო იმ ფაქტმაც, რომ ხელოვნება გახდა უფრო მეტად კომერციული და ნაკლებად სასახლისა, რადგან გემოვნება ხელოვნებაში განიხილებოდა, როგორც სიფაქიზისა და თავაზიანობის ნიშანი. ყოველივე ამის კულტივირება უკეთ ხდებოდა ქალაქებში. ინგლისელი ნოველისტი ოლივერ გილდსმიტი „ევროპაში

თავაზიანობის სწავლების თანამედროვე მდგომარეობის გამოკვლევაში“ (1759) ასკენის, რომ კულტურა უკეთ ყვავის ქალაქში. იგი ქალაქებს უწოდებს „დიდ უნივერსიტეტებს“, რომლის წევრები მყისიერად იტაცებენ ახალ სახეებსა და მანერებს. ნამდვილად, XVIII საუკუნეში ისინი ხელოვნებაში ერთდროულად შემოვიდა ევროპის ისეთ დიდ ქალაქებში, როგორცაა ლონდონი, პარიზი, ნეაპოლი, ამსტერდამი, რომი, მადრიდი, ლისაბონი და ვენა. აქ აღმოცენდა თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, წიგნის მაღაზიები, ოპერა, საჯარო ცეკვები, სათამაშო და გასართობი სახლები, გამოფენები, ყოველგვარი ასამბლეები, ასევე ლიდერები და წარმატებული სპეციალისტები ფართო პუბლიკის შესაქმნელად ამ ღონისძიებებისათვის. კინორეჟისორ ა. სოკუროვის სიტყვებით, „პარიზი ან ბერლინი – ეს არ არის უბრალოდ პარიზი და ბერლინი. ეს ევროპაა. ესაა მყისიერი კავშირები, ესაა საერთო მსოფლიო. ესაა იდეების, გზების, წყობის, პრინციპების გადაკვეთა და გადაკვეთა ცხოვრებისა-სოციალურის, ესთეტიკურის, რომელიც გნებავთ“. ეს გადაკვეთა იწყება – XVIII საუკუნეში, „მაღალი კულტურის“ ცნებისა და მოვლენის საუკუნეში.

მაგრამ ხელოვნების გავრცელება არ გამოიფარგლებოდა დიდი ქალაქებით, როგორცაა ედინბურგი, დუბლინი, სტოკჰოლმი, კოპენჰაგენი, დრეზდენი, ბორდო, ბარსელონა, სევილია (მათში მოსახლეობა იყო 100-დან 50 ათასამდე). საუკუნის ბოლოს კულტურული ცხოვრების აყვავებით ტკებოდნენ ასევე სრულიად პატარა ქალაქებიც. იქ არსებობდა თეატრები, სამკითხველო კლუბები, წიგნის ფარდულები და ილწოდნენ არტისტები.

ესთეტიკური გემოვნება გადაიქცა პიროვნების ახალი ტიპის მნიშვნელოვან ღირებულებად და მახასიათებლად. ვოლტერის, ადისონისა და სხვათა ნაწარმოებებში გამოჩნდა ასეთი პიროვნების დამახასიათებელი ცნებებიც კი – „ღირსეული ადამიანი“, რომელსაც შეუძლია საუბარი ლიტერატურაზე, მუსიკაზე, ხელოვნებაზე, რომელიც აჩვენებს თავის სიფაქიზესა და გემოვნებას კომპანიაში სასიამოვნო საუბრით. ამავდროულად მოსახლეობის ფართო ფენები – ხელოსნები, ვაჭრები, ფერმერები, მეღუქნეები, კანონის დამცველები, ექიმები ყიდულობდნენ წიგნებს, აგროვებდნენ ესტამპების კოლექციებს, კიდებდნენ მათ სამსახურეობრივ ან საცხოვრებელ შენობებში, ესწრებოდნენ კონცერტებს, ბალებს.

მოტილანდიელი ფილოსოფოსები, ეკონომისტები და პოლიტიკოსები დევიდ იუმი და ადამ სმიტი ყოველივე ამაში ხელავედნენ საზოგადო-

ების წინსვლას უხეში ბარბაროსობიდან თანამედროვე ცივილიზაციამდე. ვაჭრობითა და ეკონომიკური გაცვლა-გამოცვლით შექმნილი კოოპერაციისა და ურთიერთდაზოკიდებულების ახალმა ფორმებმა ხელი შეუწყო დახვეწილი მანერებისა განმტკიცებასა და გემოვნების გაუმჯობესების პროპაგანდას. ბაზარი, როგორც საზოგადოებრივი თავაზიანობის ფორმირების ადგილი, ხელს უწყობდა ხალხის გაკულტურებას; ბაზრის უთანხმოებებმა როგორც ინგლისელი კულტუროლოგი ბრიუერი წერს, „გააპრიალა“ ადამიანი, და იმის მსგავსად, თუ როგორც ამას მოწმობდა მისი გემოვნება, ასევე ქვეყანაში ხელოვნების მდგომარეობა, იმდენად ცივილიზებული ხდებოდა ერი. ამის შესახებ იუმი წერდა ნარკვევში „გაკულტურულება ხელოვნების საშუალებებით“. XVIII საუკუნის კულტურას უდიდესი დამსახურება აქვს ცივილიზაციის წინაშე. ვატოს, ნატიეს, ბუშეს, ფრაგონარის ფერწერის სიფაქიზე იტალიელების მანიასკოს, ტიეპოლოს ბაროკო და როკოკო, კანალეტოს ველუტები, ბომარშეს, გოლდონის, კარლო გოცის ბრწყინვალე დრამატურგიული ნაწარმოებები, დეფოს, ფილდინგის, ქვიფტის, სტერნის, რიჩარდსონის, ბრწყინვალე ინგლისური რომანი, დიდი გოეთეს, დიდი მოცარტის ქმნილებები, მათ შემდგომ მოდის შატობრიანის, ჰიუგოს, ბალზაკის, სტენდალის, ფლობერის, უგო ფოსკოლოს, მანძონის, ბაირონის, უოლტერ სკოტის, იბსენის, დავიდის, რენუარის, როდენის, ვოიას, ბეთჰოვენის, ბერლიოზის, ლისტის, შოპენის და სხვათა უდიდეს ნაწარმოებები – ყოველივე ეს არის სრულყოფილების ნიმუშები, რომლებიც აძლიერებენ ადამიანურობას და გვეხმარებიან იმის გარკვევაში, თუ რა არის ხელოვნება. ხელოვნება არის სრულყოფილება, სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ და ამ სრულყოფილების მიღწევა მის ცალკეულ ნიმუშებში არის სილამაზე; და მაშინაც კი, როცა ხელოვნების ნაწარმოებებში არის ყოფის მახინჯი მხარეები, შესაძლებელია სრულყოფილება: ესთეტიკურად სრულყოფილია მათი გამოსახულება და „დრამა მეთაფიზიკურია მოწმობა ცხოვრების საშინელებების მიღმა განათებული მშვენიერებისა და სიკეთით სამყაროს შეცვლა, მისი საწინდარი.“

დადიხმის, სიურეალიზმის, აბსტრაქციონიზმის აღმოცენებამ დააყენა ხელოვნების განსაზღვრის საკითხი, სადაც ძირითადი მახასიათებელი იყო სილამაზე, რამდენადაც ამ მიმართულებათა ნაწარმოებები იგებოდა სამყაროს სილამაზის უარყოფაზე, ნეგატივიზმზე, ამ ნაწარმოებებში დანახულისა და გაგონილისგან ესთეტიკური სიამოვნების ტოტალურ უარყოფაზე. სილამაზე გვჩუქნის ესთეტიკურ კმაყოფილებას, მისი

არარსებობა ასეთ კმაყოფილებას არ იძლევა. ეს განსაკუთრებით ვლინდება დღეს აქტუალური ხელოვნების ნაწარმოებებში, რაც, როგორც კულტუროლოგი რ. ვალცევა თვლის, მოითხოვს „ხელოვნების საზღვრების განსაზღვრას“. თანამედროვე ხელოვნების უმეტესი სახეები რიგი კულტუროლოგების შეხედულებით, ნამდვილად არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნებად. „წარმოსადგეი ურჩხულები“ ხმაური, მტვერი, მყრალი სუნები, მიზანმიმართულია იქითკენ, რომ გამოიწვიოს გაოგნება, შოკირება, ზიზღი, ჩიხში შეყვანა, თავსატეხები. აქ ადგილი არა აქვს ნაწარმოების შექმნის პროცესს, აქ დაკავებული არიან ტვინის ექსპერიმენტებით, ნივთიერი სამყაროს შუა დეტალების კომბინატორიკის ლაბორატორული ჰიპერტროფირებული ფანტაზიებით (დადა, ინსტალაცია, მთელი პოპ-არტი, ვიდეოაუდიო-არტი, მობილები, პერფორმანსი, „რადიკალური აბსტრაქციონიზმი“ და ა.შ.), ასევე ფსიქოლოგიური ხილვების იმიტაციებით და ყოველივე ამას არაფრით არ შეიძლება ეწოდოს შემოქმედება.“¹

ამასთან ერთად ხელოვნება არსებობს გარკვეული ცივილიზაციის პირობებში, და იგი მასზე გავლენას ახდენს. ასე მაგალითად, თანამედროვე ტექნოგენურმა ცივილიზაციამ წარმოქმნა ტექნიკურად ორიენტირებული ხელოვნების ახალი სახეები. „XX საუკუნის სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის უდიდესმა ნახტომმა, რამაც გამოიწვია თანამედროვე ტექნოგენური ცივილიზაცია, უპრეცედენტო ზეგავლენა იქონია მთლიანად მხატვრულ კულტურაზე, ტრადიციული ხელოვნების ყველა სახეობაზე და ცხოვრებისაკენ მოიწვია არტ-პრაქტიკის უახლესი სახესხვაობები, რომლებიც ჩამოყალიბებული იყო მხოლოდ ტექნოლოგიურ საფუძველზე“.² შეიცვალა ენა, ხელოვნების საფუძვლები, მისი აღქმა და მხატვრული გამოსახვის საშუალებები. ასეთ ცვლილებებს ადგილი ჰქონდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როდესაც აღმოცენდა ფოტოგრაფია, კინო, რადიო, მოვიანებით კი ტელევიზია. კლასიკური ღირებულებების გადაფასება დაიწყო ესთეტიკაშიც და როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, „ამ პროცესს ახლდა კლასიკური ხელოვნების არსებითი მიღწევების დანაკარგი“.³

¹ ვალცევა რ.ა. ხელოვნების საზღვრების შესახებ//კულტუროლოგია დაიჯესტი №2. 2011. გვ. 14.

² ბიჩკოვ ვ.ვ., მანკოვსკაია ნ.ბ. ტექნოგენური ცივილიზაციის ხელოვნება ესთეტიკის სარკეში//ფილოსოფიის საკითხები. 2011. №4.

³ ბიჩკოვ ვ.ვ., მანკოვსკაია ნ.ბ. მითითებ. თხზ. გვ. 63.

ეს იყო უარის თქმა ესთეტიკურ არსზე, რომელმაც იყო რა კლასიკური ხელოვნების არსებითი მახასიათებელი, ჩამოაყალიბა პიროვნების ევროპული ტიპი, რომელზედაც უარის თქმამ ხელი შეუწყო დევიანტურ პიროვნულ პროცესებს. სხვაგვარად არც იქნებოდა, თუკი ახალ ხელოვნებას საფუძვლად ექნებოდა დეკონსტრუქცია, დეფორმაცია, აბსურდი, უაზრობა და ალოგიკურობა. სწორედ ასეთი სტრატეგიების კონტექსტში ხდება ბევრი თანამედროვე არტ-პროექტის რეალიზება. მათ ანალიზს ვხვდებით ისეთი ავტორების შრომებში, როგორიცაა ვ.ვ. ბიჩკოვი ნ.ბ. მანკოვსკაია და სხვები. მიუხედავად თანამედროვე არტ-პროექტების სიმრავლისა („მანქანური ხელოვნება“, „ალგორითმი-არტი“, „ვიდეო-არტი“ და სხვა), ადამიანის ძირითადი განმავითარებელი რჩება კლასიკური ხელოვნება, რადაც ძირითადია ადამიანი და მისი ურთიერთდამოკიდებულება სამყაროსთან და სწორედ ასეთი ხელოვნება და ყოველივე მისი კონცეპტუალური ველის მახასიათებელი და შემსწავლელი შეადგენს ესთეტიკის საგანს.

საზნეობა და მოვლენების, როგორც მსთეტიკის ობიექტების მრავალფეროვნება, მრავალფეროვნება და განსხვავებული ფორმები მრავალი ადგილზე განსხვავებაში ართულებდა მისი ზღვრული საფუძვლების მოძიებას, რაც აუცილებელია მსთეტიკის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინის გააჩნდა.

ეს საფუძველი იპოვეს XVIII საუკუნეში, გერმანელმა მოაზროვნეებმა იმ პრის წარმომადგენლებმა, რომლის განხორციელების და სამართლ უილოსოფიორობის შესაძლებლობა მოცემულია, როგორც „თანდაყოლილი ნიჭი“.

ასეთი იყო ცნება „სრულყოფილება“, „შეხვედრა“, როგორც სრულყოფილი სილაგაჯმსირთულე იმაში ელგოგარეობა, რომ ეს ცნება არ არის რაციონალური - და აააშია კარაღოქსი: თავის-თავად რაციონალური შორგა (ცნება) გულისხმობს ირაციონალურ მომენტებს შინაარსში.

მსთეტიკურის თავისებურება იმაშია, რომ მის შესახებ არ შეიძლება მსჯელობა ზოგადსააბსოლუტო პრობლემაზე გადასულ შემთხვევაში ნაწარმოების პითხვისას, ჭეშმარიტად უდიდესი შერვაული ნაშუაგვის ფინაზე ღოქისას, მუნიაპალური გენიის ქმნელების მოსმენისას, ადამიანები ურთულყოვენი არიან სინარულით ახსებაში.

სრულყოფილებასთან შეხვედრით გაყოფილი სინარული ყველაზე აღმკვებურად განსაზღვრა შელინება. „რა არის თითოეული საზნის სრულყოფილება?“ - კითხულობს შელინები და პასუხობს: „სხვა არაფერი, თუ არა მასში შემოქმედი სინოცესლე, მისი ყოველგვარი კალა“. მსთეტიკის, როგორც ფილოსოფიური მმენიერების ამოცანა იმაში ელგოგარეობა, რომ მოახდინოს მსთეტიკური ცნებაში ღოქისაპალი ადამიანთა ამაღლებული გრძობებისა და თვალთახედვის შემოვარგვლა ქმნა გულისწადილთაგან და არ დაუშვას მათი მრთმანეთში შერგვა. მსთეტიკა ამ ამოცანას ახრულვებს იმის წყაღობით, რომ გვარგშენებს უმაღლესი სილაგაჯის არსებობაში,

ამასთან ესთეტიკური საგნით ტკობა სულაც არ მოწმობს მის უსარგებლობას. ქუდის გარეშე არ შეიძლება იოლად გადავლა. მაგრამ რატომ შეიძლება, ქუდი უცებ იყოს უმსგავსო და არ იყოს ლამაზი? – თელის ლოსევი. ყოფაცხოვრებაში იოლად ვერ გავალთ ჭურჭლის გარეშე. მაგრამ რატომ არ შეიძლება ქვაბები, თევზები, ჩაიდნები, დანები და ჩანგლები იყოს ასევე ლამაზიც, რათა მათით შეიძლებოდეს ტკობა. სარგებელი სარგებლად, ხოლო ესთეტიკური თვითზემოქმედება ასევე რჩება აქ თავისთავად და არა მხოლოდ არ უშლის ხელს უტილიტარობას, არამედ ხდის მას უადრესად სასურველს. სასიამოვნო და თვითკმარი ესთეტიკა ადამიანებში, ადამიანთა ხასიათებში არა თუ ხელს არ უშლის საქმიან ურთიერთობებს, არამედ, პირიქით, მნიშვნელოვნად ეხმარება მათ.

ამრიგად, ესთეტიკურის ბუნების, თვით ესთეტიკის საგნის გასაგებად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს *ესთეტიკური საგანის თვითკმარი განჭვრეტადობის ცნება*.

და თუმცა ობიექტურად ეს საგანი შეიძლება სხვადასხვა ეპოქებში ერთიდაიმავედ რჩებოდეს, განსხვავებული ისტორიული პერიოდების ადამიანებს მის შესახებ გააჩნდათ განსხვავებული წარმოდგენა. ასე მაგალითად, ძველი რომაელისათვის კოლიზეუმი იყო მიძიდველი სისხლიანი სანახაობის ადგილი. შუასაუკუნეებში ადამიანები მას თვლიდნენ წარმართულ ნაგებობად და გამოიყენებდნენ როგორც სამშენებლო მასალების წყაროდ ქრისტიანული ტაძრებისათვის. აღორძინების ეპოქის ადამიანისათვის კოლიზეუმი იყო ანტიკური კულტურის სიმბოლო, მისი პარადიგმა და ნიმუში. ყველა ეს აღქმა ატარებდა ადამიანური ცნობიერების ისტორიული განვითარების დასს, ასახავდა სხვადასხვა ეპოქათა ესთეტიკური აღზრდის ხასიათს, იმ ფასეულობებს, რომლებიც დომინირებდა საზოგადოებაში ამა თუ იმ ეპოქაში.

აი ნახევრად იუმორისტული ისტორია თანამედროვე იტალიური ლიტერატურიდან, რომელიც ასახავს სწორედ ესთეტიკური აღქმის განსხვავებას გაბატონებულ ფასეულობებთან და საზოგადოებრივ ურთიერთობებთან დაკავშირებით

ერთი იტალიელი აცილებდა ოკეანის გადამქმელ მეგობარს მოგზაურობაში რომისაკენ. ისინი მიდიოდნენ ქალაქის მოედნებსა და ქუჩებზე და მძლოლი ყოველ ჯერზე აჩერებდა მანქანას ყველაზე მეტად საინტერესო ძეგლების წინ.

უცხოელი ინტერესით ათვალიერებდა, მაგრამ მას ჰქონდა ეჭვი იმათ სილამაზესა და ღირებულებებთან დაკავშირებით, რასაც ხედავდა. მის

ქვეყანაში ყველაფერი იყო ახალი, პრაქტიკული. აქ კი ყველაფერი, რითაც აღფრთოვანებული უნდა ყოფილიყო, იყო ძველი, ანტიკური, არაპრაქტიკული.

ის არაფერს ამბობდა, მაგრამ თავისთვის ფიქრობდა, რომ ყოველივე ეს არ შეიძლება რაიმე მოსაზრებით განსაკუთრებული ყოფილიყო თანამედროვე ცხოვრების მიზნებისათვის.

მისმა თანმხლებმა იტალიელმა ამოიცნო თავისი მეგობრის აზრები, მაგრამ არ იცოდა, რა ეთქვა. და აი, ისინი აღმოჩნდნენ კოლიზეუმთან. გადმოვიდნენ მანქანიდან, ირველივ შემოუარეს გრანდიოზულ ნაგებობას, შიგნით შევიდნენ. ამრიგად უცხოელი გულწრფელად გაოცდა. წამოიძახა:

- ლამაზია! ეს ნამდვილად ლამაზია!, - შემდეგ კი დაამატა, - ლამაზია, ღიაა! ოღონდ რისთვის შეიძლება გამოიყენო ასეთი უზარმაზარი შენობა სასურავის გარეშე? სპორტული შეჯიბრებებისთვის თანამედროვე სტადიონები უკეთესია. რას აკეთებთ მასში?

- ჩვენ არაფერს, - უპასუხა იტალიელმა.

- სამწუხაროა, - თქვა უცხოელმა, - გამოუყენებლად დატოვო მსგავსი ნაგებობა. და რამდენი შეიძლება ღირდეს ასეთი შენობა?

- ძნელი სათქმელია, მაგრამ, ცხადია, ბევრი ... - უპასუხა იტალიელმა.

- მაგრამ მასში ოთხი სართულიც არ არის, არ არის სასურავი... და შემდეგ, ჩემს ქვეყანაში ჩვენ საკმაოდ მდიდრები ვართ, რათა ავაშენოთ რაიმე მისი მსგავსი. ოღონდ ვერ ვხვდები, როგორ შეიძლება მისი გამოყენება. ფასს ჩვენთვის არა აქვს მნიშვნელობა, - აგრძელებდა უცხოელი.

- ღიაა? მაშინ შეიძლება დათვალო დაახლოებით რა თანხა დაგიჯდებაოდათ ორი ათასი წელი და ისტორიის მრავალი საუკუნე...

ამ მოთხრობამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ ნებისმიერი საგანი ადამიანისთვის წარმოადგენს „საზოგადოებრივი ურთიერთობების შენადნეს“, რომ ხელს არ უშლის მის ობიექტურ არსებობას, დამოუკიდებელს როგორც ამ ურთიერთობებისგან, ისე ჩვენი ცნობიერებისგან. ამიტომ შეიძლება დავეთანხმოთ ლოსევის მიხედვით ესთეტიკურის განმარტებას.

ესთეტიკური არის ამა თუ იმ საგნობრიობის გამოხატვა, რომელიც მოცემულია როგორც თვითკმარი განჭვრეტითი ფასეულობა და დამუშავებულია როგორც საზოგადოებრივ-ისტორიული ურთიერთობების შენადნედი.¹

¹ ლოსევი ა.ფ. მითით. თხზ. გვ. 311.

ესთეტიკის აქ მოყვანილი განმარტება არ არის ერთადერთი, რამდენადაც თვით ესთეტიკა არის მოაზროვნეთა მრავალი თაობის შემოქმედების შედეგი, რომელთაგან თითოეულს ჰქონდა მისი საკუთარი განსაზღვრება. ასე მაგალითად, XX საუკუნის ცნობილი იტალიელი მოაზროვნე ბ. კროჩე (1866-1952) ესთეტიკას განმარტავდა, როგორც მეცნიერებას გამოხატვის შესახებ, რომელსაც საფუძვლად უდევს ინტუიციისა და ხელოვნების იგივეობა.

მსთეტიკის ფუნქციები

ადამიანური გრძნობების აღზრდა.

ადამიანისთვის კითხვის სწავლება. პ. ვალერი

ფრანგმა პოეტმა პოლ ვალერმა არა მხოლოდ განსაზღვრა ესთეტიკურის ბუნება და წარმოადგინა ესთეტიკის საგნის განმარტება, არამედ ასევე მიუთითა მის ერთ-ერთ ფუნქციაზე. ესაა *ადამიანური გრძნობების, ადამიანური გრძნობელობის აღზრდის ფუნქცია*. ხელოვნებაში ან სინამდვილეში მშვენიერებასთან შეხებისას, ადამიანს ეუფლება სურვილი რაც შეიძლება ხშირად განმეორდეს მსგავსი შეხვედრები. მისი გრძნობები, მისი შეგრძნებები ყალიბდება ამგვარი შეხვედრების სურვილზე და მოლოდინებზე. ისინი, გრძნობები, ვითარდება მშვენიერთან ურთიერთობის შედეგად.

განუვითარებელი სმენა ადამიანს არ მისცემს ბახის ნაწარმოებებით ტკბობის საშუალებას, განუვითარებელი მხედველობა კი არ მისცემს პიკასოს აღქმის შესაძლებლობას.

ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების ფანრის, მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას, მნიშვნელოვან ამოცანად ვალერი ხედავდა იმაში, რომ *ადამიანისთვის ესწავლებინა* კითხვა. კითხვა ხომ არის განსაკუთრებული მეცნიერება, ესაა განსაკუთრებული უნარი, რომელიც გამოიმუშავდება და ვითარდება. ამ პრობლემას ვალერიმ მოუძღვნა თავისი ნარკვევი ფრანგი პოეტ-სიმბოლისტის, შესანიშნავი ფილოლოგისა და ლიტერატურული კრიტიკოსის ს. მალარმეს (1842-1898) შესახებ.

ესთეტიკის ამ ფუნქციას ვალერი აყალიბებს, აკრიტიკებს რა მოსაზრებას, რომლის თანახმად ლიტერატურის სფერო არის მხოლოდ „პროვინცია გართობათა ფართო სამეფოში“. და გამოდის, აღნიშნავს ვალერი, რომ შემოქმედის ყველა ძალისხმევა დაიყვანება იქამდე, რომ საზოგადოებას მინიჭოს სიხარული, რომელიც საერთოდ არ მოითხოვს ძალისხმევას.

მაგრამ არსებობს სხვა საზოგადოებაც, რომელიც არ მოიაზრებს თავისთვის ტკბობას შრომის გარეშე. სწორედ ასეთი საზოგადოებისათვის წერდა მალარმე, რომელმაც ხელოვნებაში შემოიტანა *ინტელექტუალური ძალისხმევის* ვალდებულება. ვალერი აკრიტიკებს ტენდენციას, რომელიც აღნიშნავს, როგორც კითხვის სიადვილეს, წესად დაყენებულს; დარწმუნებულობა – ტკბობის და შრომის სრული შეუთავსებლობა.

და თანამედროვე ლიტერატურის ამოცანას, მის ფუნქციას ვალერი ხედავს იმაში, რომ მოითხოვოს მკითხველისაგან საკუთარი გონების დაბაბვა, რათა მკითხველი პასიურობიდან მიიყვანოს თანამემოქმედებამდე, ხელყოფს რა მის სიზარმაცეს და გონებრივ უბადრუკობას.

და შემდეგ სიტყვებში ვალერი გამოყოფს, თუ რომელ კითხვას უნდა დაუბრუნოს ესთეტიკამ ადამიანი:

თავისუფალ დროს, განმარტებით კითხვის ხელოვნება, გააზრებულისა და დაკვირვებულის კითხვა, რომელიც ოდესღაც მწერლის შრომასა და თავგამოდებულობაზე პასუხობდა იმავე ხარისხის გულისყურითა და გულმოდგინებით, - ასეთი ხელოვნება იკარგება: იგი განწირულია. წარსული დროის მკითხველში, რომელიც ბავშვობიდან გაზრდილი იყო ტატივისა და ფუკიდელს როულ ტექსტებზე, ავტორი ხედავდა პარტნიორს, რომლის გულისთვისაც ღირდა სიტყვების აწონვა და აზრის ელემენტების ურთიერთკავშირის მიღწევა.

ასეთი მკითხველი, ვალერის აზრით, ამჟამად განადგურებულია. გართობის დევნამ „მეტყველებას მოაკლო ყოველგვარი ზრუნვა ნახატზე, კითხვას კი – მხერის დატვირთული სიღინჯე“.

მალარმეს დამსახურებას ვალერი ხედავს იმაში, რომ იგი ასწავლის ხელახლა კითხვას.

ადამიანის მიერ მშვენიერების შემთვისებლობის ჩამოყალიბება

მეორე მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ფუნქციაა – *აღმზრდელობითი*. იგი მღვდმარეობს ხელოვნებისა და ბუნებასა და ადამიანის ნაწარმოებებში არსებული ყოველივე მშვენიერების ადამიანის მხრიდან ამთვისებლობის ჩამოყალიბებაში. ყოველი ეპოქა, ანიჭებდა რა დიდ მნიშვნელობას ახალი თაობების აღზრდას, გამოყოფდა ხელოვნებაში ამა თუ იმ ტოტს, როგორც უმნიშვნელოვანესს აღზრდის საქმეში. ანტიკურ ხანაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მუსიკას, აღორძინების ეპოქაში – ფერწერას, XIX საუკუნეში – ლიტერატურას. პედაგოგიკაში ესთეტიკურ აღზრდას აკავშირებენ ბავშვებში სპონტანური ექსპრესიის გამოთავისუფლებასთან. ესთეტიკურ აღზრდას

ზშირად აკავშირებენ მხოლოდ გრძობათა სფეროსთან და განაცალკე-
ვებენ ინტელექტუალური აღზრდისაგან. მისი მიზანია – წარმოსახვის
განვითარება, განხორციელებული პირადული ესთეტიკური განცდების
საშუალებით.

ადამიანზე ხელოვნების გავლენის პრობლემა აღმოცენდა ჯერ
კიდევ უძველეს წარსულში და აქამდე არსებობს როგორც ადამიანის
პიროვნების ჩამოყალიბების პრობლემა.

ამ პრობლემას ვხვდებით პითაგორელების, პლატონის, არისტოტელ-
ლეს და უფრო გვიანდელი მოაზროვნეების ნაწარმოებებში. ასე მაგა-
ლითადად, პითაგორელები მიუთითებდნენ ადამიანის სულზე მუსიკის
გავლენის შესახებ. პლატონი წერდა ხელოვნების დახმარებით ადა-
მიანის შინაგანი ჰარმონიის ჩამოყალიბებაზე, არისტოტელემ შექმნა
ხელოვნების სულის განმწმენდი შემოქმედების კონცეფცია. სწორედ
მასთან ვხვდებით „კათარზისის“ (განწმენდის) ცნების განვითარებას.

ხელოვნების აღმზრდელი მნიშვნელობას ხაზს უსვამდნენ ფ. ში-
ლერი, შ. ფურიე, ჩ. მორისი. ჯ. რესკინმა, აკრიტიკებდა რა ინდუს-
ტრიალიზაციის ანტიესთეტიკურ შედეგებს, შექმნა „ვეელასთავის
მშენიერის“ თავისებური უტოპიური მოდელი.

ლ.ნ. ტოლსტოი ხელოვნების დანიშნულებას ხედავდა ადამიანების
ზნობრივ-რელიგიურ გაერთიანებაში გრძობით მათი „მოწამელის“ გზით.

ტრადიცია, რომელსაც უძველეს დროში მივყავართ, არის დარწმუ-
ნება სიკეთისა და სილამაზის ნათესაობაში, ესთეტიკური და ეთიკური
აღზრდის თანხვედრაში.

ცნობილია, თუ არა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პლატონი მორალურ
აღზრდაში ხელოვნების ნაწარმოებებს. პლატონს მიაჩნდა, რომ უმაღ-
ლესი ზნობრიობის სულისკვეთებით აღზრდა შეუძლია მხოლოდ
კლასიკური წყობისა და საზომის ნაწარმოებებს. ამიტომ, მისი აზრით,
სასკოლო პროგრამებიდან ამოღებული უნდა იქნას დრამატულად დაძაბუ-
ლი ნაწარმოებები. არისტოტელე პირიქით, თვლიდა, რომ ხელოვნება,
რომელიც გამოხატავს დრამატულ კონფლიქტებს, ძალზედ ფასეულია
ზნობრივი აღზრდისათვის, რამდენადაც მას მივყავართ შინაგან
განთავისუფლებასა და ემოციურ-ინტელექტუალურ ხარისხამდე.

წარმოსახვისა და შემოქმედებითი უნარების ჩამოყალიბება

ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუნქციაა წარმოსახვისა და შემოქმედებითი
უნარების ჩამოყალიბება. ინტუიციური აზროვნების, შემოქმედებითი
უნარების, ინდივიდუალური ექსპრესიის, „მისი ბანალური კონტექსტე-

ბიდან“ პრობლემის გამოყოფის უნარი, განსჯის სტერეოტიპების
გადალახვის განვითარება – ყოველივე ეს არის ესთეტიკის ფუნქცია,
და შემთხვევით არ წარმოადგენს მნიშვნელოვან პედაგოგიურ
ლოზუნგს აღზრდა-შემოქმედებისთვის.

ესთეტიკის ამ ფუნქციამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ფრანგი
მოაზროვნეების ჟ-ჟ რუსოს, ა. ბერგსონის, ამერიკელი ფილოსოფო-
სის ჯ. დიუის შემოქმედებაში, რომლებმაც უფროსების მსგავსად
ბავშვთა პროგრამული აღზრდის პრონციპებს დაუპირისპირეს ბავშვის
ინდივიდუალურობის სპონტანური შემოქმედებითი გამოვლენა.

ესთეტიკური აღზრდა ავითარებს შემოქმედებით წარმოსახვას,
გამოდის როგორც ცნობილი გამოცდილების საზღვრების გაფართოება,
როგორც ორიგინალური, სხვებისგან განსხვავებული პიროვნების
გამდიდრებისა და განვითარების საშუალება.

ესთეტიკური აღზრდა ახდენს პიროვნების ყველა სულიერი რეზე-
რვის მობილიზებას, ხელს უწყობს მათ შემოქმედებით რეალიზაციას.
ადამიანში ჩადებული შემოქმედებითი ბირთვი ხელმისაწვდომი ხდება
ირგვლივმყოფათთვის, ახდენს ასევე მათი შემოქმედებითი თვითრეა-
ლიზაციის სტიმულირებას.

ესთეტიკური ფასეულობების განსხვავების და გაგების უნარი

ესთეტიკის ფუნქციები თვით მეცნიერების განვითარებასთან ერთად
ფართოვდება და ზუსტდება. ივსება სრულიად კონკრეტული ამოცანებით.

ყოველი ეპოქის კულტურა არის არა მხოლოდ სულიერი სივრცე,
რომელშიც ხდება ადამიანთა ყოფის ლოკალიზება, არამედ ის წარმო-
ადგენს, ასევე, მომავლის კულტურის ფუნდამენტს. ამიტომ ესთეტიკის
ფუნქცია და ამოცანა არის ეპოქის უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოების
შეფასება უნივერსალური ესთეტიკური ფასეულობების შეხედულებიდან.

სოციალისტური რეალიზმის ბატონობის ეპოქაში საბჭოთა კულტუ-
რაში ესთეტიკა, სხვა პუმანიტარული და საზოგადოებრივი მეცნიერე-
ბების მსგავსად, იყო იდეოლოგიზებული, დაკარგული იყო მხატვრუ-
ლი ნაწარმოებების შეფასების ობიექტური კრიტერიუმები. ცნობილმა
რუსმა მწერლებმა ან დატოვეს სამშობლო (ი. ბუნინი, ა. რემიზოვი,
ბ. ზაიცევი და სხვა), ან იმყოფებოდნენ და ილუპებოდნენ ГУЛАГ-ში
(ო. მანდელშტამი, ბ. პილნიაკი, ი. ბაბელი, ა. სოლჟენიცინი, ვ.
შალამოვი და სხვა), ან უთვალთვალებდნენ და კრძალავდნენ (ბ. პას-
ტერნაკი, ა. ახმატოვა, მ. ცვეტაევა, მ. ზოშჩენკო, ი. ბროდსკი და
სხვა). მთლიანად ГУЛАГ-ის არსებობის წლებში რეპრესირებული იყო

600 მწერალი. საბჭოთა ადამიანების რამდენიმე თაობა მოკლებული იყო მათ ნაწარმოებებს, იდეებს და სახეებს, და ეს იყო ტოტალიტარიზმის უდიდესი „წვლილი“ ერთგვაროვანი საბჭოთა ადამიანის ჩამოყალიბების საქმეში, რომელთა ცნობიერებას ზრდიდნენ სრულიად სხვა მწერლები – მ. ბუბენოვი, დემიან ბენდი, ს. ბაბაევსკი, ვს. კონუტოვი.

თანამედროვე ესთეტიკის ამოცანაა – დაკარგულის დაბრუნება, ლიტერატურისა, რომელიც ჩვენ დაგუკარგეთ მკითხველთა დღევანდელ და ხვალისდელ თაობებს. საქმე არა მარტო ისაა, რომ გამოქვეყნებული იქნას ადრე აკრძალული – ეს ბრწყინვალედ გაკეთდა „პერესტროიკის“ (გარდაქმნის) პერიოდში, არამედ *ვაჩვენოთ* მათი დიდი ესთეტიკური ფასეულობა. როდესაც „პერესტროიკის“ პერიოდში ნაკადად გამოჩნდა ადრე აკრძალული წიგნები, საშუალო მკითხველის გავრცელებული მოსაზრება იყო ასეთი: „გაუგებარია რისთვის იყო აკრძალული „დოქტორი ფივაგო“, იქ ხომ არაფერი ისეთი არ არის?“ ეს მოსაზრება არის იმ ფაქტის მტკიცებულება, რომ სოციალისტური რეალიზმის განუყოფელი ბატონობის წლებში ქვეყანაში საზოგადოებრივი ცნობიერებით და საბჭოთა ადამიანების ინდივიდუალური ცნობიერებებით დაკარგული იყო ესთეტიკურად და ინტელექტუალურად რთული ნაწარმოებების აღქმის მექანიზმი, რომლის გამოთქმავებისთვის, მათი აღდგენისთვის ესთეტიკას ხანგრძლივი წლების განმავლობაში მოუწევს შრომა. ეს არის კიდევ ერთი ფუნქცია და ამოცანა თანამედროვე ესთეტიკისა – მხატვრული ნაწარმოების *მსმენლის*, *მკითხველის*, *მაყურებლისათვის* ადეკვატური აღქმის სწავლება, ესთეტიკურად რთული ნაწარმოებების აღქმისა და გაგების მექანიზმის გამოთქმავება, მაგალითად, პ. პიკასოს, ი. სტრავინსკის, ჯ. ჯოისის, უ. ეკოს, ა. შნიტკეს და სხვა შემოქმედთა ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოადგენს XX საუკუნისა და III ათასწლეულის დასაწყისის კულტურის სიმბოლოს.

გემოვნების გამოთქმავება

ეს ხელს უწყობს *გემოვნების გამოთქმავებას*. ეს არის კიდევ ერთი ესთეტიკური ფუნქცია. გემოვნებისა და მისი გამოთქმავების პრობლემა, როგორც ესთეტიკის პრობლემა არსებობდა ანტიკური ხანიდან, და ჯერ კიდევ მაშინ, გემოვნება გაგებული იყო როგორც განვითარებული გრძნობისა და განვითარებული განსჯის უნარის ერთიანობა. ამ პრობლემას ყურადღებას უთმობდნენ ისეთი ცნობილი ესთეტიკოსები, როგორცაა არისტოტელე, პ. ლეიბნიცი, ე. კანტი, დ. იუმი, გალვანო

დელა ვოლპე, ი. ილინი. გემოვნების აღზრდის ამოცანის შესახებ საუბრისას ი. ილინი ხაზს უსვამდა იმას, რომ ესთეტიკის ეს ფუნქცია რუსეთისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იქნება ტოტალიტარიზმისგან მისი განვითარების შემდგომ პერიოდში, როდესაც მხატვრული ნაწარმოებების შეფასება გათავისუფლდება რევოლუციური და კლასობრივი კრიტერიუმებისაგან („საზომებისგან“). მაგრამ მხოლოდ გემოვნების ჩამოყალიბების შემდეგ შეიძლება უდიდესი ქმნილებების ჭეშმარიტი სილამაზის შეფასება.

მსთეტიკური ცნობიერება და მსთეტიკური ურთიერთობათა სფერო

ესთეტიკური ცნობიერება და მისი სტრუქტურა

ესთეტიკური *ცნობიერება* – არის ცნობიერების ერთ-ერთი სახე, რომელიც არსებობს მისი პოლიტიკური, სამართლებრივი და სხვა სახეების მსგავსად.

ესთეტიკური ცნობიერების სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი წარმოადგენს ყოფიერების და მისი ყველა ფორმისა და სახეობის აღქმას ესთეტიკის ცნებებში ესთეტიკური იდეალის პრიზმის გავლით.

ესთეტიკური ცნობიერების დამახასიათებელი თავისებურებაა – მისი *პიროვნული* ხასიათი, ინდივიდუალური აღქმისა და ინდივიდუალური ესთეტიკური შემოქმედების შედეგი. ამის დამამტკიცებლად გამოდგება რუსი კომპოზიტორის ან. სკრიაბინის სიტყვები:

... ჩემს მიერ გაცდილი შეგრძნებებისა და აზრების სიმრავლეში მე ვაძინევ რაღაც საერთოს, რაც მათ აკავშირებს, კერძოდ კი იმას, რომ ყოველივე ამას მე განვიციდი. ყოველივე ამას მე ვაცნობიერებ. მეორე, რათა შევიცნო ყოველივე ეს, მე *ვმოქმედებ*, ვიძაბები, მიემართავ ძალისხმევას, ვანაწილებ მეტ-ნაკლებ ყურადღებას. შესაძლოა, თუ შევწყვეტ ყოველივე ამის შეცნობას, ანუ თუ ჩემი მოქმედება შეწყდება, მის გაქრობასთან ერთად ჩემთვის ყველაფერი გაქრება.¹

სკრიაბინისთვის ესთეტიკური დაკავშირებულია გაცნობითან, რომლის სტრუქტურა მოიცავს ორ ელემენტს: ცოდნას და მიმართებას. ოღონდ ესთეტიკურ ცოდნას აქვს თავისი სპეციფიკა და არ წარმოადგენს რაციონალურ ცოდნას. ეს შეიძლება იყოს შეგრძნებები, აღქმა, წარსულის გაცნობა, მესხიერებაში აღდგენილი, როგორც ფრანგი მწერლის მ. პრუსტის რომანებში: „დაკარგულ დროთა დევნაში“. ამ

¹ ესთეტიკის ისტორია. ტ. IV მ., 1970. გვ. 716.

ცოდნისადმი მიმართება განისაზღვრება გემოვნებით, იდეალებით, ე.ი. ადამიანის *ესთეტიკური ცნობიერებით*.

ყოველგვარი ცნობიერის მსგავსად, ესთეტიკურ ცნობიერებაშიც გამოყოფენ ორ დონეს – ყოფით და პროფესიულ ცნობიერებას.

ყოფითი ესთეტიკური ცნობიერება – ესაა ადამიანთა უმრავლესობის ცნობიერება, რომლებიც სიამოვნებას განიცდიან ესთეტიკურთან ურთიერთობისაგან. ამ ადამიანების ესთეტიკური ცნობიერების დონეს უწოდებენ *გრძნობად – ემპირიულს*.

ესთეტიკური ცნობიერება ყალიბდება ხელოვნებასთან და გარემომცველ სამყაროსთან ურთიერთობის შედეგად ადამიანის ესთეტიკური *მოთხოვნილების* გავლენით, რაც შეიძლება ჩაითვალოს თანდაყოლილად. და ამ ცნობიერების დონე, მისი სიმწიფის ხარისხი. განისაზღვრება იმ კულტურის ხასიათით, რომელიც ბავშვობიდანაა ადამიანის ირგვლივ, რომელიც დომინირებს ოჯახში, რომელსაც სწავლობს სკოლაში.

ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილება არის ორგანიზმში ჩადებული მისი ყოფიერების სისავსის მოთხოვნილება, რომელიც განსაკუთრებით მწვავედება ადამიანის ზღვრული სიტუაციის პირობებში, როცა ყოფიერების არახელსაყრელი პირობები მოითხოვს ადამიანის ყოველგვარი ძალების მობილიზებას მისი პიროვნების შესანარჩუნებლად. ზღვრულ სიტუაციაში აღმოჩენილი ადამიანის ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება მიმდინარეობს მათი განვითარების დონის შესაბამისად. ესთეტიკური შემეცნების ჩამოყალიბების პროცესში ყალიბდება *ესთეტიკური გემოვნება და ესთეტიკური იდეალი*, რომელთაც ადგილი აქვს არა მხოლოდ შემოქმედებით ცნობიერებაში, არა მხოლოდ ელიტარულ ცნობიერებაში, არამედ მასობრივ ცნობიერებაშიც.

და თუმცა მასობრივ ესთეტიკურ ცნობიერებაშიც აქვს ადგილი თავის ესთეტიკურ იდეალს, თავის გემოვნებას, თავის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას, *მასობრივი ესთეტიკური ცნობიერება* – ესაა მომხმარებლური ცნობიერება, პასიური ცნობიერება, რამდენადაც იგი არ არის დაკავშირებული ხელოვნების ნაწარმოების ან პროფესიონალური შეფასების, ან მისი შექმნის მოთხოვნილებასთან.

შემოქმედთა და ხელოვნების მუშაკთა ესთეტიკური ცნობიერება კი არის *პროფესიონალური ესთეტიკური ცნობიერება*. ხელოვანთა და ესთეტიკის სფეროს სპეციალისტთა ცნობიერება ითვლება ესთეტიკური ცნობიერების თეორიულ დონედ.

ესთეტიკური ურთიერთობის სფერო – მთელი ყოფაცხოვრება

ესთეტიკურის განვითარებასთან ერთად მისი ესთეტიკური ურთიერთობის, შემდეგ კი ესთეტიკური მოქმედების საგანი ხდება *მთელი ყოფა-ცხოვრება*. ადამიანი იწყებს საკუთარი შინაგანი სამყაროს და სხვა ადამიანთა შინაგანი სამყაროს, სოციალისა და მასში ადამიანებს შორის ურთიერთობების, გარემომცველი დედამიწის ბუნებისა და კოსმოსური სივრცის ათვისებას.

სოციალის ათვისებასთან ერთად ადამიანი ქმნის საზოგადოებრივი ღირებულებების სისტემას და სრულყოფილი სახელმწიფოს საზოგადოებრივ იდეალს. სრულყოფილი სახელმწიფოს ეს ნიმუში კულტურაში არსებობს პლატონის ეპოქიდან და ათასწლეულების განმავლობაში იზიდავს ადამიანებს. ისინი იბრძვიან მისი განხორციელებისათვის და ამ ბრძოლის პროცესში ქმნიან ფასეულობებსა და ანტიფასეულობებს, რომელთა ურთიერთქმედების შედეგად რეალიზდება *პროგრესი*. პროგრესი მიიღწევა ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციების ბრძოლის გზით. სრულყოფილი საზოგადოების სახე ქმნის სოციალურ იდეალს, რომელსაც მარქსიზმში წარმოადგენს, მაგალითად, კომუნიზმი, რომლის მიღწევის სახელით, მილიონობით ადამიანი იქნა მსხვერპლად შეწირული. და ყოველივე ეს იმის გამო, რომ ადამიანებს სჯეროდათ, რომ კომუნიზმი – ესაა დედამიწაზე სამოთხის განხორციელება. ამ იდეის რეალიზაციის ინსტრუმენტს წარმოადგენდა საბჭოთა სახელმწიფო, ხოლო მისი ინსტრუმენტი კი, თავის მხრივ, იყო სხვაგვარად მოაზროვნე ადამიანების რეპრესიები, რომელთაც არ სურდათ დედამიწაზე სამოთხის მიღწევის შესაძლებლობის აღიარება. მაგრამ როგორც თავის თანამედროვეებს აფრთხილებდა ვერცხლის საუკუნის რუსი მოაზროვნე ლ.ს. ფრანკი (1877-1950), სახელმწიფოს მიზანია – არა „დედამიწაზე სამოთხის მიღწევა, იგი უძღურია ამის შესასრულებლად... იგი არსებობს „დედამიწაზე ჯოჯოხეთის განხორციელების გასაფრთხილებლად“.

ოღონდ მიუხედავად სრული უტოპიზმისა, დედამიწაზე სამოთხის განხორციელებისათვის ბრძოლა განმსჭვალულია გმირული საწყისით, და ამაშია სოციალური სფეროსადმი ადამიანების მიმართების ესთეტიკური საწყისის არსი.

სოციალური ურთიერთობების ესთეტიკის განვითარება სულ უფრო მეტად იპყრობს ადამიანთა ყურადღებას მისი ისეთი ცნებებისადმი, როგორცაა სოციალური ჰარმონია, კონსენსუსი, სოლიდარობა, რომლებიც აღვივებენ რა სოციალურ პათოსს, ხელს უწყობენ სოციალურ ურთიერთობებში ამაღლებულის სულ უფრო მეტად აქტიურ გამოვლენას.

ესთეტიკური მიმართების სფერო - ბუნება

ბუნება, როგორც ადამიანის ესთეტიკური მიმართების სფერო, ასეთად გარდაიქმნება მხოლოდ ადამიანის მიერ მისი ათვისების პროცესში. ბუნების ესთეტიკური მხარეები ადამიანის წინაშე იხსნებოდა თანმიმდევრობით, იმის მიხედვით, თუ როგორ გარდაიქმნებოდა ბუნება მტრული ძალიდან ადამიანის არსებობისა და სრულყოფილებისათვის აუცილებელ რამედ.

ამან ასახვა პოვა ხელოვნების ნაწარმოებებში, მითებში, ლეგენდებში, ზღაპრებში. და თუმცა „კოსმოსის“ (ბერძ. წესრიგი) ცნება ეკუთვნის ძველ ბერძნებს, გაკვირვებულებს სამყაროს არაჩვეულებრივი მოწესრიგებულობით, მისი პირველადი ათვისება იყო ესთეტიკური. ჯერ კიდევ უძველესი ხალხების მიღებსა და თქმულებებში არსებობს კოსმიური სახეები.

ვერ დავეთანხმებით ზოგიერთი ავტორის აზრს, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ „თავისთავად ბუნებრივი საგნები და მოვლენები თავიანთ საკუთარ მოცემულობაში არც ლამაზია და არც მახინჯი“. ბუნებრივი მოვლენები თავისთავად სრულყოფილია, და შესაძლებელია, მშვენიერი. ისინი სრულყოფილია თავიანთი ჰარმონიით, მთლიანობით, თავიანთი ფერებით, მათი შეთანხმებით. ადამიანის ესთეტიკური მიმართება ყალიბდება მრავალი წყაროს გავლენით, რომელთა შორის ერთ-ერთს წარმოადგენს ბუნება, და მხოლოდ საკუთარ თავში მისი სილამაზის შეწოვა, მისით აღფრთოვნებული ადამიანი ხვდება სამყაროს ყოფიერების ესთეტიკურად ათვისების მდგომარეობაში.



ნაწილი I

ესთეტიკური აზრის განვითარების ძირითადი ეტაპები



რაფაელი. ათენის სკოლა (XVI ს.)

რაფაელის ფრესკის ცენტრში არის პლატონისა და არისტოტელეს გამომსახველობითი ფიგურები, რომელთაც ჰეგელმა უწოდა „კაცობრიობის უდიდესი მასწავლებლები“. პლატონი და არისტოტელე – არიან ფუძემდებლები ესთეტიკური იდეებისა, რომლებიც დღესაც აქტუალურია

და შემთხვევითობის საწინააღმდეგო, და შემდეგ ის, რაც დაკავშირებულია მისგან გარკვეული სარგებლის მიღებასთან. პლატონი ცდილობს „მშვენიერის“ განსაზღვრას, ცდილობს განმარტება მისცეს ხელოვნებას. ამ მიზნით ის ერთმანეთს უპირისპირებს ისეთ ჩვეულებრივ პროფესიებს, როგორცაა მიწათმოქმედი, ექიმი, ფეიქარი, პოეტი, პოლიტიკური მოღვაწე, მმართველი, საზოგადოების ხელმძღვანელი და აყალობებს ადამიანის იდეალს, რომელიც ფლობს ერთდროულად სიბრძნესა და პრაქტიკული საქმიანობის ნიჭს.

პლატონი ცდილობს გაარკვიოს პოეზიისა და მუსიკის ადგილი, იგი პოეტებს მიიჩნევს „სიბრძნის მამებად და ბელადებად“. ასე ამბობს სოკრატე პლატონის დიალოგში „ლისის“.

მაგრამ პლატონი ასევე გამოთქვამს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ პოეტები ხშირად ამტკიცებენ იმას, რაშიც არ ერკვევიან და ხშირად მკითხველი უფრო მეტად კომპეტენტურია პოეტების მიერ წამოყენებულ საკითხებში. პლატონი თვლის, რომ პოეტები ხელმძღვანელობენ არა სიბრძნით, არამედ შთაგონებით. ესაა განსაკუთრებული თანდაყოლილი უნარი. და ამიტომ, პოეტები უფრო მეტად ჰგვანან განმჭვრეტებს და წინასწარმეტყველებს, ვიდრე ბრძენებს. პლატონი თვლის, რომ პოეტები ლაპარაკობენ არა გონებით, არამედ ღვთაებრივი ძალით. ეს ნიშნავს, რომ თავიანთ საქმიანობაში ისინი შთაგონებულნი არიან ღმერთების და არა მეცნიერების მიერ.

პოეზიის, მუსიკის, ადამიანების სულებზე მათი ზემოქმედების ხანგრძლივი და რუღუნებითი ანალიზის შედეგად, ხელოვნების კმაყოფილებასთან კავშირის ანალიზის შედეგად პლატონი მიდის „მშვენიერის“ ცნების ფორმულირებამდე.

მშვენიერი

მშვენიერის პრობლემას პლატონი განიხილავს დიალოგებში: „დიდი გიპიუსი“, „პირიუსი“ და „სახელმწიფო“. არსებობს სილამაზის მრავალი სახე, ისინი ხან გამოჩნდება, ხან ქრება. თვით სილამაზე კი მუდმივია, თვლის ფილოსოფოსი, და მასთან შედარებას ვერ გაუძლებს ვერც ერთი საგანი, შეფასებული როგორც მშვენიერი. პლატონის მიხედვით, სილამაზე, მშვენიერება – ესაა სწრაფვა უკვდავებისკენ. ის ადამიანში იწვევს მისწრაფებას ჰყავდეს შვილები, რამდენადაც ამის წყალობით ის ხდება უკვდავი. სილამაზისადმი, როგორც ასეთისადმი თანაზიარად ადამიანს აქცევს ან შთამომავლობა, ან ლექსები, ან კიდევ რაიმე, რასაც ადამიანი ტოვებს თავის შემდეგ.

საბოლოო ჯამში პლატონი მიდის დასკვნამდე, რომ მშვენიერი – ესაა ადამიანში ღვთაებრივი საწყისის გამოვლენა.

ამრიგად, სილამაზეს პლატონთან აქვს მორალური და ინტელექტუალური საზომები. ესაა სათნო ცხოვრება, რომელშიც გაერთიანებულია სამართლიანობა და ფილოსოფიური სიბრძნე.

პლატონს ცალკეულ, დამოუკიდებელ დისციპლინად არ გამოუყვია თავისი შეხედულებები სილამაზეზე, მშვენიერებასა და ხელოვნებაზე. მაგრამ ესთეტიკური სისტემა მასთან მაინც არსებობს და მასში წარმოდგენილია მთელი რიგი ესთეტიკური პრობლემები და ცნებები. „მშვენიერის“, „ხელოვნების“, „სიამოვნების“, „შთაგონების“ და სხვა ცნებები – ესაა ესთეტიკის სფერო.

1.2. არისტოტელეს ესთეტიკური კონცეფცია

პლატონისა და არისტოტელეს ესთეტიკის განსხვავება

არისტოტელეს (384-322 ჩვ.წ. აღ.მდე) ესთეტიკურ შეხედულებებში ბევრი რამ ნასესხებია მისი მასწავლებლისა და მეგობრის – პლატონისაგან, მაგალითად, პოეზიისა და მუსიკის ხელოვნების, როგორც მბაძვის გაგება. ამით იწყებს არისტოტელე თავის მთავარ ნაწარმოებს ხელოვნების თეორიაში – „პოეტიკას“. რაღაცით გვაგონებს პლატონს ასევე არისტოტელეს გამონათქვამი „ტრაგედიის“ შესახებ. ტრაგედიაში უნდა იყოს სიბრალულისა და შიშის გამოძვწვევი ეპიზოდები, რომელთა წყალობით მაყურებლის სულში ხდება კათარზისი (განწმენდა).

არისტოტელე აგრძელებს ასევე პლატონის პოზიციას აღმზრდელიობითი მიზნით ხელოვნების გამოყენების საკითხში.

ოღონდ ესთეტიკური საკითხების განხილვის მეთოდები პლატონთან და არისტოტელესთან განსხვავებულია. ხელოვნების ანალიზისათვის პლატონი იყენებს ხელოვნების საშუალებებს, არისტოტელე კი აფასებს მათ როგორც მეცნიერი, ფილოსოფოსი, მოაზროვნე.

პლატონთან ნათელი მოთხრობები, მითები, შედარებები, კამათები, ნადიმები, გართობები, ციურ სივრცეთა მშვენიერი აღწერა უპირისპირდება არისტოტელეს დაწვრილებითი განსჯით ანალიზს.

უფრო მეტად სერიოზულად განსხვავდება მასწავლებლისა და მოსწავლის მოსაზრებები ხელოვნების წარმოშობის საკითხში.

პლატონი ხელოვნების აღმოცენებას აკავშირებს პრომეთესთან, არისტოტელე ხელოვნების სათავეს ხედავს ადამიანის ხელში, რომელსაც იგი უწოდებს „იარაღს სხვა იარაღების დასამზადებლად“.

და სწორედ ხელია წყარო ადამიანის უნარისა შექმნას ხელობათა სიმრავლე. მიიჩნევს რა ბუნებასა და ადამიანის არსებას ღვთიურად, არისტოტელე ხაზს უსვამს იმას, რომ ადამიანის ოსტატობა აღმოცენდა მისი ხელების ბუნებრივი მოქნილობის წყალობით ამ ხელების შემოქმედისადმი მიბაძვის სწრაფვასთან ერთად.

თვით ბუნებაში არისტოტელე ხედავს სილამაზესა და წესრიგს და ხელოვნება აღმოცენდება დედა-ბუნების კანონებისადმი გამომგონებლური მიბაძვის შედეგად.

ხელოვნება ასრულებს იმას, რასაც საწყისი დაულო ბუნებამ, ე.ი. ენერგიამ მიმართულმა გარკვეული მიზნისაკენ, - ამბობს არისტოტელე „ფიზიკაში“. „მეტაფიზიკაში“ ის აღნიშნავს, რომ ბუნება და ხელოვნება - ესაა სამყაროს ორი ძირითადი მამოძრავებელი ძალა. ბუნებას აქვს თავისი შინაგანი კანონები, ხელოვნების საშუალებით კი წარმოიქმნება ნივთები, რომელთა ფორმა არსებობს სულში.

ხელოვნება - ეს არის გამომგონებლობა

ხელოვნება - არისტოტელეს მიხედვით, არის გამომგონებლობა, დაფუძნებული წინასწარ მოფიქრებაზე, რა და როგორ უნდა შეიქნას. ბუნების მთავარი მამოძრავებელია ღმერთი, ხელოვნების მთავარი მამოძრავებელია - გამომგონებელი. „ეთიკაში“ არისტოტელე მოქანდაკე ფიდიასის სიბრძნეს უპირისპირებს ფილოსოფოსის სიბრძნეს, რომელიც ღვთაებრივი საწყისის ახსნისას თავის მეთოდებში ძაბავს ღვთაებას.

ბუნება მოქმედებს თავისი კანონების მიხედვით და ყველა საგანს აიძულებს ბოლომდე მოახდინოს თავისი შესაძლებლობის რეალიზება. ბრონზეს ფინჯანი იქმნება მეტალისაგან იმავე ძირითადი პროცესით, რომლის მიხედვითაც მცენარე აღმოცენდება თესლისაგან. არისტოტელესთან ხელოვნების ყველა ნაწარმოები არის მიზანმიმართული ენერგია.

ის თვლის, რომ პოეტური ხელოვნება აღმოცენდა ადამიანისათვის ბავშვობიდანვე მინიჭებული მიბაძვის უნარის შედეგად. ზოგადად ხელოვნების წარმოშობის პროცესი არისტოტელესთან ანალოგიურია ადამიანის მიერ საერთოდ ცოდნის მოპოვების პროცესისა. ნედლი მასალა ხელოვნებისათვის გადაიქცევა „ორგანიზებულად, როდესაც გონება ცალკეულ ელემენტებს აერთიანებს გარკვეული პროპორციებით“. შემეცნების განზოგადების პირველ საფეხურს შეესაბამება ხელოვნებაში კომბინაციის პირველი საფეხური, მაგალითად, ფერების შეხამება ფერწერაში, ან ტონების თანწყობა მუსიკაში.

შემეცნების განვითარებაში დამახსოვრების შემდგომი ეტაპი არის „სწავლა ცდაზე“. ესაა აღქმა არასაკმაოდ სრული ცოდნით. არისტოტელე ასეთი ემპირიული შესაძლებლობის ეთეტიკურ პარალელს განიხილავს მუსიკის შესაბამის ემოციურობაზე სულის სწრაფ გამოძახილად.

მაგრამ ნამდვილი იგივეობა, როგორც არისტოტელე აღნიშნავს „პოეტიკაში“, მიიღწევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც თითოეული წერტილი და შტრიხი იმდენად შეესაბამება ორიგინალს, რომ სრული დასაბუთებით შეიძლება მზა პორტრეტს ეწოდოს განსაზღვრული სახელი. „ვინმეს რომ... გამოეყენებინა საქმეში საუკეთესო საღებავები, იგი ჩვენზე ვერ მოახდენდა ისეთ სასიამოვნო შთაბეჭდილებას, როგორც უბრალოდ გამოსახულების დამხატვა“.

ხელოვნების, როგორც რეალური საგნებისადმი მიბაძვის, როგორც მათი ასლისებური ასახვის გაგება ფართოდ იყო გავრცელებული არისტოტელეს დროის ბერძნულ ცნობიერებაში.

მიბაძვის ფუნქცია ითვლება ხელოვნების მთავარ ფუნქციად, და არისტოტელე ანალიზებს მას ასევე ტრაგედიის ანალიზთან კავშირში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ინარჩუნებდა რა ხელოვნებაში მიბაძვის ფუნქციას, არისტოტელე მიბაძველობით ხელოვნებაშიც უმაღლესი ხარისხის საზომად მიიჩნევდა *განზოგადების ხარისხს*.

და ამიტომ ესთეტიკური წესრიგის ნიმუშად ის თვლიდა *ტრაგედია*, თუმცა აღიარებდა სიმეტრიას, წესრიგს, ყველა ნაწილის ერთ მთლიანში გაერთიანებას ხელოვნების ყველა სახეში.

არისტოტელე ტრაგედიას აღარებს ფილოსოფიურ ნაწარმოებს, რამდენადაც ქმედებების ერთიანობა შინაარსობრივ ტრაგედიაში მისთვის ანალოგიურია გონიერების გამოვლენისა სამეცნიერო აზროვნების სფეროში. ამასთან არისტოტელე აღნიშნავს, რომ ხელოვნება ყოველთვის ნაკლებად სრულყოფილია, ვიდრე ფილოსოფია, თუმცა ტრაგედია მისი მონათესავეა.

მიბაძვაზე, როგორც პოეზიის აღმოცენების პირველ მიზეზზე საუბრისას არისტოტელე ამით არ შემოიფარგლება, იგი მიუთითებს მეორე მიზეზსაც. თვით არისტოტელესთან „პოეტიკის“ ტექსტში ის გამოხატულია არა სრულიად ნათლად, რამაც საბაბი მისცა მის სხვადასხვაგვარ ახსნას: ჰარმონიის და რითმის განცდა, მიბაძვა მის უმაღლეს სტატიაში, შემოქმედებისადმი სიყვარული.

ხელოვნების ანალიზისას არისტოტელე პლატონის მსგავსად დიდ ყურადღებას უთმობს ხელოვნების ნაწარმოებებისაგან მიღებული სიამოვნების პრობლემას.

როგორც პლატონი, ისე არისტოტელე ადამიანის დანიშნულებას ხედავენ იმაში, რომ გააღვიოს მასში ჩადებული ღვთიური საწყისი. და ამ ღვთიურ საწყისს ისინი აიგივებენ *გონებასთან*.

ხელოვნების ჰედონური ფუნქცია

პლატონის აზრით, სიამოვნებებით დატვირთული ძალზედ გრძნობადი სიცოცხლე წარმოადგენს შეფერხებას გონების განვითარებისათვის. არისტოტელე, რომელმაც ყურადღებით გააანალიზა მასწავლებლის მოსაზრება, მას არ ეთანხმებოდა. „ეთიკაში“ ის მიდის დასკვნამდე, რომ სიამოვნება არსებობს არა თავისთავად, არამედ როგორც სტიმული, როგორც ფუნქციის მომენტი, რომელთანაც ის მჭიდრო კავშირშია და რომლისგანაც იღებს თავის ეთიკურ დახასიათებას. ფუნქცია, როგორც *განცხრობის წყარო* შეიძლება იყოს უხეში ან არაგონივრული; ხოლო თვით სიამოვნებაზე მისი წყაროს მიხედვით განსჯა არ შეეძლება. არისტოტელეს მიხედვით, მხოლოდ მათ, ვისთვისაც ნაცნობია სიამოვნება, მიღებული განყენებული აზრით, მუსიკის მოსმენით ან ქანდაკების განჭვრეტით, ესმით, თუ რა არის სიამოვნება მისი საუკეთესო გამოვლინებით და მისი არსით. თავისი ბუნებით სიამოვნება მიძარბულია სიკეთისაკენ, და იმის მსგავსად თუ როგორ შეუძლია ბუნებას ჭიების, ხოჭოების და სხვა უმდაბლესი ქმნილებების შექმნა, რომელთაც შეუძლია არასწორი შეხედულებების შექმნა მის ჩვეულებრივ კეთილი ზრახვების შესახებ, ასევე სიამოვნება – თავისი არსით არის გონებისა და სიკეთის მოკავშირე – შეიძლება გახდეს გართობა, დაკავშირებული ყველაზე უმდაბლეს ზრახვებთან. საერთოდ კი, როგორც მოწმობს არისტოტელეს „ეთიკა“, სიამოვნება – ეს არის ადამიანის სურვილის განხორციელების ნიშანი, რათა შეიგრძნოს სიცოცხლის სისავსე. და როდესაც ასეთი გრძნობა შეესაბამება გონივრულ იდეას, მაშინ სიამოვნებასაც გააჩნია გონივრული საფუძველი.

მიმბამძველობითი ხელოვნების მიმზიდველობის დახასიათებისას, არისტოტელე იყენებს გამოთქმას: „ფერუძარილი გონების სახეზე“. და როდესაც ტრაგედიის საბოლოო მიზანს ის განსაზღვრავს როგორც მაყურებლისათვის სიამოვნების მინიჭებას, მას მხედველობაში აქვს, რომ სულიერი მდგომარეობა, რომლისკენაც ისინი ისწრაფვიან, არის გონივრული და იმსახურებს შექებას.

ხელოვნების ფუნქციები:

კათარზისი, სულის გარდაქმნა, გონივრული განცხრობა

არისტოტელეს მიერ წარმოდგენილი ხელოვნების ფუნქციების ანალიზი ღღემდე აქტუალურია. მათ შორის ყველაზე ელემენტარულს მოაზროვნე ხედავდა იმაში, რათა დაეკმაყოფილებინა მოთხოვნილებები ან შეემსუბუქებინა ადამიანის ტანჯვა. აქ იგი ანალოგიას ატარებდა საკვებთან რომელიც აზმობს შიმშილს. ძილი, საკვები, სასმელი, და მუსიკა, წერდა არისტოტელე, „არუმებენ საზრუნავებს“ (სიტყვისაგან „ჩუმაღ“). სულისა და სხეულის ავადმყოფობა აღმოცენდება ზედმეტობის ან არასაკმარისობის გამო, და როდესაც ადამიანის ენერგია იფიტება დამაბული მუშაობისგან, მისი ძალები შეიძლება აღდგეს მუსიკის სასიცოცხლო მოქმედებით.

არისტოტელე მიიჩნევდა, რომ ხელოვნებას შეუძლია არა მხოლოდ სიცარიელის ამოვსება ადამიანის სულში და მისი ენერგიის ამაღლება, არამედ ადამიანური სულის მავნე დანალექისაგან გასუფთავება.

ასეთ მოვლენას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არისტოტელემ უწოდა *კათარზისი*, განწმენდა, სპეციფიკური სიამოვნება, მიღებული ტრაგედიისაგან; შურისაგან, ბოროტებისგან და უხამსი სიამოვნებისგან¹, რასაც ასდენს კომედია.

არისტოტელე თვლიდა, რომ მუსიკა და დრამა ემსახურება ადამიანებს, უმსუბუქებენ მათ სულიერი საზრუნავის ტვირთს, ანიჭებენ განსაკუთრებულ სიამოვნებას, გამოწვეულს სიმსუბუქის განცდით, და ესაა, არისტოტელეს აზრით, ხელოვნების მეორე ფუნქცია. ხელოვნების შესაძენ ფუნქციას არისტოტელე ხედავდა იმაში, რათა მიეცა მსმენელისათვის და მაყურებლისათვის *გონივრული სიამოვნება*. ამას ადამიანს აძლევს, უბირველეს ყოვლისა, მუსიკა. ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში არსებობდა მუსიკალური წყობის თეორია. ერთმანეთისაგან განასხვავებდნენ ფრიგიულ მუსიკალურ წყობას, რომელიც ამაღლევებული იყო თავისი ბუნებით, ღრმად შეძრავდა ადამიანთა სულებს, და ლიდიურს, რომელიც იწვევდა სინახესა და სევდას. გამოირჩეოდა კიდევ ერთი წყობა-ლორიული, ამასთან ერთად, როგორც არისტოტელე მიიჩნევდა, მუსიკა ავსებდა ადამიანის თავისუფალ დროს მოქმედებით, რომლისთვისაც დამახასიათებელია რაღაც ამაღლებული. და ყოველივე, რაც შინაგანად ამაღლებულია, დასრულებულია და გონივრულია, და ყოველივე, რასაც სიცოცხლის განმავლობაში აკეთებს ადამიანი, სრულდება,

¹ იხ.: *კ. ვილბერტ, გ. კუნ*. მითით. თხზ. გვ. 90-91.

ფილოსოფოსის აზრით, წმინდა, მდგრადი და წყნარი სიამოვნებისათვის. ამ მაღალ მოთხოვნას პასუხობენ ფილოსოფიური მსჯელობები და სიამოვნებები, მიღებული მხედველობისა და სმენის წყალობით. სიამოვნება, რომელსაც ადამიანი ღებულობს სტატუებისა და პორტრეტების დათვალიერებისას, ღვთაებრივია. არისტოტელე მათ ჰაეკუთვნებს ადამიანის გონიერულ ქმედებას. მხატვრის მაგალითად, რომელიც ყველაზე ახლოს იმყოფება სამყაროს ღვთაებრივ შემოქმედთან, ის მიიჩნევს არა სოფოკლეს, არამედ მოქანდაკე ფიდიასს.

აღზრდა ხელოვნებით

არისტოტელეს მიხედვით, აღზრდის მიზანი მდგომარეობს იმაში, რათა ასწავლოს ადამიანებს სწორედ სიყვარული, სიძულვილი და სიამოვნება. თუ ადამიანთა ნებას დაუქვემდებარებთ ვონების მოსაზრებებს, ისინი შემდგომშიც საჭირო სახით მოიქცევიან ნებაყოფლობით. თითოეულ მუსიკალურ წყობას გააჩნია საკუთარი ეთიკური ხასიათი, და ამიტომ მუსიკა შეიძლება გამოვიყენოთ ბავშვებისათვის ნებაყოფლობითი ჩვევების ჩამოსაყალიბებლად. ჯერ კიდევ მოქნილ, ახალგაზრდა სულს შევეწყობთ შესაფერისი წყობა, და ბავშვი მიიღებს ისეთ თვისებებს, როგორცაა სიკეთე, სიმტკიცე და სიმამაცე.

მუსიკა, რომელსაც შეუძლია სულზე მოახდინოს ეთიკური შემოქმედება, მოაზროვნისათვის იქცევა სასწავლო დისციპლინად, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

სახელმწიფო მოღვაწე, ამრიგად, არისტოტელეს აზრით, სახვითი ხელოვნების ძალის სწორად გამოყენებით, ფლობს უდიდეს შესაძლებლობებს კარგი სახელმწიფოს აშენებისათვის.

ოლონდ, თავის მთელ რიგ ნაწარმოებებში არისტოტელე მიუთითებს ასევე ახალგაზრდობის აღზრდის წმინდა *ესთეტიკურ მიზნებზე* ხელოვნების საშუალებებით. ასე მაგალითად, „პოლიტიკაში“ ის წერს, რომ იდეალურ სახელმწიფოში ბავშვებს უნდა ასწავლონ ხატვა არა მხოლოდ უტილიტარული მიზნებით, არამედ მათი როგორც ხელოვნების საგანძურის კულტურული შემფასებლებისა და ადამიანური სილამაზის საუკეთესო განმსჯელების ჩამოსაყალიბებლად. ხოლო ბავშვების მუსიკალური სწავლების მოცულობა განისაზღვრება მათი ადამიანური ღირსებისადმი უბრალო პატივისცემით. ბავშვებმა უნდა ისწავლონ მუსიკა, რათა შეძლოთ მოსმენა, გაიგონ და განსაჯონ იგი, და არა იმიტომ, რომ საჯაროდ გამოვიდნენ სხვების გასართობად.

შემოქმედის პრობლემა – მოქნილი აღქმადობა

არისტოტელეს ესთეტიკური თეორიის მნიშვნელოვანი საკითხია *შემოქმედის*, პოეტის, მხატვრის, დრამატურგის პრობლემა. მეცნიერი ამტკიცებდა, მაგალითად, რომ პოეზია ადამიანისგან მოითხოვს განსაკუთრებულ ტალანტს, უპირველეს ყოვლისა, დიდ წარმოსახვას. დრამატურგს უნდა შეეძლოს აზრობრივად გადასვლა იმ გარემოებაში, რომელსაც გამოსახავს თავის პიესაში. შემოქმედების პროცესში მწერალი უნდა ცხოვრობდეს თავისი პერსონაჟების ცხოვრებით. გარდასახვის უნარი მოითხოვს თანდაყოლილ ტალანტს. ასეთ ტალანტს არისტოტელე მაღალ შეფასებას აძლევს, რამდენადაც გარდასახვის მოქნილობა, მისი აზრით, დამახასიათებელია ფილოსოფოსებისთვისაც. ფილოსოფოსი იკვლევს ყოფიერების ჭეშმარიტებებს. მაგრამ მათზე ადეკვატურად რეაგირება მას შეუძლია მხოლოდ მაღალი გონებრივი განვითარების პირობებში. შეძენების პროცესში ფილოსოფოსის სული გარდაისახება ყველა იმ ობიექტში, რომელსაც შეიმეცნებს, იმის მსგავსად, როგორც დრამატურგი შედის თავისი ყველა პერსონაჟის როლში.

ამრიგად, პოეტის, დრამატურგისა და ფილოსოფოსის ტალანტსა და სიდიადეს არისტოტელე ხედავს მათ მიერ სინამდვილის სხვადასხვა საგნების მოქნილ აღქმადობაში.

შუასაუკუნეების მსოფლიო

თავი სტუდენტს მისცემს შესაძლებლობას:

გაიგოს, თუ რა ტრაგიკული იყო ხელოვნების ბედი შუასაუკუნეების დასაწყის პერიოდში.

შეძლოს გაიგოს და ახსნას ავგუსტინეს ესთეტიკის ასკეტური ხასიათი.

დაეუფლოს ცნებებს: „სიმბოლო“, „იდეალი“, „კანონი“.

ესთეტიკის ისტორია პრობლემატურია და ამიტომ მისი მოკლედ წარმოდგენაც კი რთულია. შუასაუკუნეების ესთეტიკაზე გადასვლისას ვეჯახებით კითხვას: „იყო კი ეს შუასაუკუნეების ესთეტიკა?“ ეკლესია ხომ ან კრძალავდა, ან ანადგურებდა ანტიკურ კულტურას, როგორც წარმართულს.

აღრუულმა ქრისტიანობამ უარყო სახვითი ხელოვნება, როგორც ასეთი, და მასთან ერთად მისი ესთეტიკაც. და გავიდა რამდენიმე ასწლეული, ვიდრე შეიქმნა მცირერიცხოვანი ხელოვნებთმცოდნეობითი დოკუმენტები.

II-III საუკუნეებში, პერიოდში, რომელიც ცნობილი იყო წარმართობის წინააღმდეგ ბრძოლით, ქრისტიანობისთვის წარმართული ხელოვნება ასოცირდებოდა წარმართულ ერესთან. განსაკუთრებით ეს შეეხო თეატრს, რომელიც იმდროინდელი ქრისტიანული თეოლოგების აზრით, ადამიანებში აღზრდიდა მგრძობელობასა და სისასტიკეს. ქრისტიანული თეოლოგი და ფილოსოფოსი *ტერტულიანე* (160-200) თვლიდა, მაგალითად, რომ თეატრალური ხელოვნება იმყოფება ორი ეშმაკის – ვენებისა და ავხორცობის – ბახუსისა და ვენერას მფარველობის ქვეშ.

დროთა განმავლობაში კლასიკური ხელოვნებისადმი დამოკიდებულება თანდათან შემსუბუქდა და უკვე V-VI სს-ში ეკლესია და ქრისტიანული იდეოლოგია იწყებენ კლასიკური ხელოვნების თავიანთი მიზნებით გამოყენებას. ასე მაგალითად, ვირგილიუსის თხზულებები იყო შენარჩუნებული, რადგან, როგორც გაირკვა, მან იწინასწარმეტყველა ქრისტეს გამოჩენა, პომპროსის ნაწარმოებები – რადგან მისი პერსონაჟები წარმოადგენდა ნიმუშებს რელიგიური ჭეშმარიტებათა ილუსტრაციისათვის, ვიტრუვიუსის – რადგან ასწავლიდა ახალი ეკლესიების აგებას, პლატონის, არისტოტელეს შრომები – რამდენადაც

შუასაუკუნეების მოაზროვნეებს აცნობდა ლოგიკურ კატეგორიებს და კოსმოლოგიას, რომელთა გამოყენება გამართლებული იყო რელიგიური მიზნებით, ციკლონი მქადაგებლებს ასწავლიდა მჭერმეტყველებას.

თანდათანობით, ანტიკური კულტურის რეაბილიტაციასთან ერთად, შუასაუკუნეების აზრი ქმნის ასევე თავის საკუთარ ესთეტიკას. თანამედროვე მონაცემებიც აჩვენებს შუა საუკუნეებში ესთეტიკის არ არსებობის შესახებ მტკიცებულებების უსამართლობას.

სილამაზის ციკლონისეულმა განსაზღვრებამ შუა საუკუნეებში მოიპოვა ფართო აღიარება და ეკლესიის ბევრი მამა მას განმარტავდა ციკლონის მსგავსად. სილამაზე – ესაა ნაწილების პროპორციულობა შეფერილობის სასიამოვნობასთან ერთად (*ნეტარი ავგუსტინე*); სილამაზე – ესაა ნატიფი პროპორციულობა (*ალბერტ დიდი*); სილამაზე – ესაა გაანგარიშებას დაქვემდებარებული ნაწილების ტოლობა (*ბონავენტურა*); სილამაზე – ესაა ცნება, რომელიც მოიცავს სამ თვისებას; მთლიანობას, პროპორციულობას და სიმკვეთრეს (*თომ აკვინელი*).

იქ, სადაც შუასაუკუნეების მოაზროვნეები პოულობდნენ ამ თვისებებს, პოულობდნენ ასევე სილამაზეს.

დაესვსნენ რა ანტიკურ მოაზროვნეებს სილამაზის განსაზღვრაში, შუასაუკუნეების ფილოსოფოსებმა იგი ახლებურად მოირგეს. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ ჰარმონია, რომლითაც აღფრთოვანდებიან ადამიანები, სულაც არ არის თვით საგნების მახასიათებელი, არამედ წარმოადგენენ მათი ღვთაებრივი წარმომავლობის ასახვას.

ღმრთის მიერ შექმნილი სამყარო მრავალფეროვანია. ღვთაებრივი ერთიანობისაკენ სწრაფვით ის პოეზებს ჰარმონიას. ჰარმონია ფიზიკურ საგნებში მშვენიერია, რამეთუ ის წარმოადგენს ღვთაებრივი ერთიანობის უმაღლეს ღონეს.

2.1. ნეტარი ავგუსტინეს მსოფლიოური კონცეფცია

ნეტარი ავგუსტინე (354-430) დაიბადა რომის იმპერიის აფრიკულ პროვინციაში, პატრიციუსის, ქალაქ თეგესტოს საქალაქო საბჭოს წევრის ოჯახში. ავგუსტინეს მშობლებს, რომელთაც ჰქონდათ განსხვავებული აღმსარებლობა, გააჩნდათ საერთო მისწრაფება-მიეცათ შვილისთვის კარგი განათლება. განათლების პირველდაწყებითი კურსი მან გაიარა თეგესტოში, მადავრის ახლოს, შემდეგ კი სამი წლით გააგზავნეს კართაგენის რიტორიკულ სკოლაში.

ავგუსტინეს ბავშვობიდან უყვარდა თამაშები, სანახაობა, თეატრალური წარმოდგენები, სკოლაში სხვა მეცნიერებებთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებდა პოეზიის შესწავლას. კართაგენში მისი ლტოლვა თეატრისადმი გაძლიერდა.

373 წ. ავგუსტინემ წააკითხა ციცერონის დიალოგი „ჰორტენზიები“, და გაოგნებული იყო მისი წერის სილამაზითა და შინაარსის სიღრმით.

ავგუსტინეს მალულ კულტურულ ერუდიციას მოწმობს მისი დასკვნითი თხზულება „ღვთის სიტყვაზე (რისხვაზე)“, რომელზედაც ის მუშაობდა 13 წლის განმავლობაში, 413-დან 426 წლამდე. მან აჩვენა ავგუსტინეს მიერ სულიერი კულტურის ისტორიის კარგი ცოდნა. ღრმად ქრისტიანულ ნაწარმოებში ავტორი ახდენს 35 ანტიკური ავტორის ციტირებას. ვარონეს ციტირებას ახდენს 210-ჯერ, ვირგილიუსისას – 85-ჯერ, ციცერონისას – 45-ჯერ, პლატონის – 20-ჯერ, აპულეოსის – 27-ჯერ. ის გამოთქვამს პლატონის იდეებს, ბიბლიის ციტირება მოახდინა 400-ჯერ.

იმყოფებოდა რა ნეოპლატონიზმის დიდი გავლენის ქვეშ, ავგუსტინე აღიქვამდა პლატონის იდეას სამყაროს სილამაზეზე მთლიანად, მიუხედავად მასში ცალკეული არასრულყოფილებისა. სამყარო მშვენიერია, რადგან შექმნილია ღმერთის მიერ, ყოველგვარი სილამაზის საწყისის მიერ და თვითონ არის - „უმალესი სილამაზე“. ხელოვნება იძლევა ამ სილამაზის არა რეალურ სახეებს, არამედ მის სუბსტანციურ ფორმებს, და ამიტომ უნდა მოგვწონდეს არა თვით ხელოვნების ნაწარმოები, არამედ მასში ჩადებული ღვთაებრივი იდეა.

ავგუსტინის ესთეტიკა ასკეტურია. „აღსარებაში“ ავგუსტინე აღიარებს, რომ მას ძალიან მოსწონს საეკლესიო გალობა, მაგრამ ის, შიშობს რა მისით მოიხიბლოს მეტად, ვიდრე სიმღერის საგნით, აცნობიერებს რა თავის ცოდვას, თვლის რომ უკეთესია მომღერალს არ მოუსმინოს.

ადრეულ ქრისტიანულ კულტურაში არსებობს „სიმბოლოს“ ცნება, და ავგუსტინე მას იყენებს სილამაზის განსაზღვრაში. სილამაზე, ავგუსტინეს მიხედვით, - ესაა რიტმული დანაწევრებისა და საგნების აზრის მეტაფიზიკური ერთიანობის სიმბოლო. თავის ღრმა აზრით სილამაზე არის სიკეთე და ჭეშმარიტება, მაგრამ სიკეთე და ჭეშმარიტება განჭვრეტითი სილამაზის ფორმით აღიქმება გრძნობადად. სილამაზე - ესაა ის, რაც დანახვისას მოგვწონს, ოღონდ მას თავისთავად არა აქვს მნიშვნელობა, არამედ გააჩნია ის აზრი, რაც მასშია ჩადებული.

2.2. სიმბოლო, იდეალი, კანონი შუასაუკუნეების ესთეტიკაში

სიმბოლიზმი

როგორც ფრანგი ისტორიკოსი ჟაკ ლე ვოფი წერდა, სიმბოლოებით აზროვნებას დიდი ადგილი ეკუთრა შუასაუკუნეების დასავლეთის მთელ მენტალურ აღკაზმულობაში. სიმბოლოებით აზროვნებდნენ თეოლოგიაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ქრისტიანობის ყველაზე არსებითი პრინციპები აღინიშნებოდა სიმბოლოების მთელი სისტემით. „რწმენის სიმბოლოში“ მართლმადიდებლობაშიც და კათოლიციზმშიც ჩამოყალიბებული იყო ქრისტიანობის ძირითადი პრინციპები - მისი სწავლება იქნა სამება ღმერთის შესახებ: მამა-ღმერთი, ძე ღვთისა, სული წმიდა. ეს სწავლება დამიფრულოა სიმბოლო-ნიშნებით, რომელთა აღსანიშნავად შეიქმნა გამომსახველობითი ანალოგიები: თვალი, ცეცხლი მტრედი¹.

სიტყვა „სიმბოლო“ წარმოდგება ბერძნული სიტყვისაგან „ციმბოლონ“, რომელიც აღნიშნავს საგნის ორ ნახევარს, განაწილებულს ორ ადამიანს შორის. სიმბოლო ციმბოლონი იყო მინიშნება დაკარგულ ერთიანობაზე, რომელიც მისწრაფის უმაღლეს ფარულ რეალობამდე. თითოეული საგანი განიხილებოდა როგორც უფრო მაღალის სფეროში მისი შესატყვისი რაიმეს გამოსახულება. ყოველი საგანი ხდებოდა ამ უფრო მაღალის სიმბოლო. შუასაუკუნეებში „სიმბოლიზმი იყო უნივერსალური“, აზროვნება ნიშნავდა მუდმივად ფარული მნიშვნელობების გახსნას, შეუჩერებლად „მღვდელმსახურებას“².

სიმბოლიზმი იწყებოდა სიტყვების დონიდან. საგნისთვის სახელის დარქმევა უკვე ნიშნავდა მის ახსნას.

ოღონდ სიმბოლიზმი არ წარმოადგენს სრულიად ქრისტიანობისა და შუასაუკუნეების დასავლური კულტურის მახასიათებელს. ის ასევე დამახასიათებელია ბუდიზმისათვის და მუსლიმანობისთვის.

ბუდიზმში, ისლამისგან განსხვავებით, სიმბოლიზმი აღმოცენდება საკმაოდ ადრე, აღნიშნავდა ბუდის მოძღვრებისა და მისი ცხოვრების ფარულ აზრს. ყველაზე ნათელი სიმბოლო აქ არის ბუდის მოძღვრე-



პადეორნის ტაძრის
სარკმელი სამი
კურდღლით, რომელთა
ყურებით წარმოიქმნება
სამკუთხედი (სამების
სიმბოლო)

¹ იაკოვლევი ვვ. ესთეტიკა. მ., 1999, გვ. 333.

² ლე ვოფი ჟ. შუასაუკუნეების დასავლეთის ცივილიზაცია. მ. 1992, გვ. 308.

ბის სიმბოლო – ნათელი წრე. ცნობილია ასევე ისეთი ბუდისტური სიმბოლოები, როგორცაა ხარი, ლომი, სპილო და ცხენი, რომლებიც წარმოსახავენ ბუდას ცხოვრებისეული გარდასახვის სხვადასხვა ეტაპს.

ისლამში მნიშვნელოვანი დროის განმავლობაში ესთეტიკური ხასიათის სიმბოლოები სუსტად იყო წარმოდგენილი. ისინი აღმოცენდა მუსულმანური არქიტექტურის განვითარებასთან ერთად.

... ღვთიური, სრულყოფილი მშვენიერების სიმბოლოდ, რომელიც გამოსახა ცნებაში „ჯამად“, გახდა მჩეითის გუმბათი, ღვთიური სიდიადის („ჯალალ“) სიმბოლო გახდა მონასტრები, ღვთის სახელის სიმბოლო (ცნება „სიფატი“), გახდა წარწერები მჩეითის გარე კედლებზე. ისლამში უდიდესი სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა ასევე მწვანე ფერს, რაც წარმოადგენს ალაჰის მოძღვრების მარადიული აყვავების სიმბოლოს¹.

ქრისტიანობისათვის სიმბოლოთა უზარმაზარი საცავი იყო ბუნება. სიმბოლური იყო მინერალები, ცხოველები და მცენარეები. მინერალებს შორის ესაა ძვირფასი ქვები, მცენარეთა შორის – ისინი, რომლებიც ნახსენებია ბიბლიაში, ცხოველთა შორის – ეგზოტიკური ცხოველები – ურჩხულები. შუა საუკუნეების ბიბლიოთეკებში საპატიო ადგილზე იყო ლაპიდარიები, ბესტიარიები და ფლორარიები.

წითელი სარდონიქსი მაგალითად, აღნიშნავდა ქრისტეს, რომელმაც ჯვარზე სისხლი დაღვარა ადამიანებისთვის; გამჭვირვალე ბივრილი, რომელიც შუქს ატარებს არის ქრისტეს სინათლით გასხივოსნებული ქრისტიანის სახე.

შუასაუკუნეების სიმბოლიკაში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა რიცხვების სიმბოლიკას. აზრის სტრუქტურირებით, იგი გახდა არქიტექტურის უმნიშვნელოვანესი პრინციპი. სილამაზე გამოჰყავდათ პროპორციულობიდან, ჰარმონიიდან, რაც აღმატებულობას ანიჭებდა მუსიკას, დაფუძნებულს რიცხვების მეცნიერებაზე. ითვლებოდა, რომ მუსიკის ცოდნა ნიშნავს ყველა საგნის წესრიგის ცოდნას, ხოლო არქიტექტორი – არის კომპოზიტორი.

შუასაუკუნეების ესთეტიკაში დიდი ესთეტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა ასევე სინათლეს.

ესთეტიკოსები თვლიან, რომ სინათლისადმი შუა საუკუნეების ადამიანის სიყვარულს საფუძვლად ედო არა იმდენად ხილული სინათლის

მოძიბვლელობა, რამდენადაც ფარული ენერჯისა და ძალის წინაშე აღფრთოვანება, რომლის სიმბოლოც იყო ეს ხილული სინათლე.

კარგადაა ცნობილი შუა საუკუნეების ლტოლვა ნათელი ფერებისადმი. ეს იყო ბარბაროსული გემოვნება, გამოვლენილი სტატიებისა და ფერწერის მრავალფეროვნებაში ეკლესიათა კედლებზე, ვიტრაჟების მაგია.

შუა საუკუნეები, რომელიც მოწყვეტილი იყო ფერს, რომელსაც ჩვენ დღეს ვეტრფით, წერს ლე გოფი, ესაა შედეგი დროის დამანგრეველი ზემოქმედებისა. მაგრამ ფერთა ფანტასმაგორიის უკან იმალებოდა შიში სიბნელისადმი და წყურვილი სინათლისა, რომელიც აღიქმებოდა როგორც ხსნა.

სილამაზე აღიქმებოდა როგორც სინათლე, რომელიც წარმოადგენდა კეთილშობილების ნიშანს.

ამ გაგებით იდეალად ითვლებოდა შუასაუკუნეების წმინდანი, რომლის შესახებ ამბობდნენ: წმინდანი – ესაა არსება სინათლიდან.

სილამაზის, როგორც სინათლის გამოვლენა – არის ნათელი საღებავებისა და კაშკაშის მიზიდველობა. შუასაუკუნეების მოაზროვნებისტიკოსები ამ გარეგანი სინათლის უკან ხედავდნენ მიუწვდომელ, მზუზე უფრო ნათელ სინათლეს და ღმერთის, როგორც სიცოცხლის შემოქმედი სინათლის კონცეფცია მივიდა ავგუსტინესა და მის მიმდევრებთან რთული რელიგიური და ფილოსოფიური ისტორიის შედეგად, და ის აღემატება ასირიულ, ეგვიპტურ, და ირანულ ღმერთებს, რომლებიც განსახიერებულა როგორც მზე და ვარსკვლავები, და ასევე სინათლის საქველმოქმედო ფუნქციას, რომელიც ანიჭებს სიცოცხლეს და ცოდნას.

ავგუსტინე ქადაგებდა სამყაროს შექმნის იდეას სამების მიერ, მაგრამ პირველწყარო მასთან აღვსილია სინათლით.

ამაღლებდნენ რა სინათლეს, შუასაუკუნეების მოაზროვნეები მას მიაწვდნენ სამ ესთეტიკურ ფუნქციას: ალამაზებს გრძნობებს, ქმნის, წესრიგში მოჰყავს ცოცხალ არსებათა სამყარო, ამსუბუქებს შეშინებებს.

იდეალი

შუასაუკუნეების კულტურის დამსახურებაა ასევე ის, რომ მან შექმნა იდეა და სახე იდეალისა – აბსოლუტური ნორმისა. ამ ნორმის რეალურ განხორციელებას ისლამში წარმოადგენდა წინასწარმეტყველი მუჰამედი და ქრისტიანობაში – ქრისტე.

დღესდღეობით მეცნიერების მიერ დამტკიცებულია, რომ ეს პიროვნებები არსებობდნენ მიწიერ ცხოვრებაში, და რელიგიური, და

¹ იაკოვლევი ეგ. ესთეტიკა. გვ. 332-333.

ზოგადსაკაცობრიო იდეალებად ისინი იქცნენ ამ სამყაროში თავიანთი იდეალური ქცევის წყალობით. ქრისტემ *აქტიური ცხოვრებაში* აჩვენა ადამიანებისადმი აბსოლუტური სიყვარული, რომელთა გამოსახსნელად მიიღო მტანჯველი სიკვდილი ჯვარზე. მუჰამედმა კი სწორედ მიწიერ ცხოვრებაში აჩვენა თავისი აბსოლუტური ერთგულება, იცხოვრა 25 წელი ცოლთან ერთად, რომელიც 15 წლით უფროსი იყო მასზე და არც ერთხელ არ უღალატია მას.

იდეალი – ეს არის დოგმა, ესაა სრულყოფილების ზღვარი.

კანონი

შუა საუკუნეების კულტურაში სიმბოლოსა და იდეალის მსგავსად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა *კანონს*. „კანონი“ არის ბერძნული სიტყვა, რომელიც აღნიშნავს ნორმას, ან წესს. შუასაუკუნეების პერიოდში იგი აღნიშნავდა მითითებების კრებულს, რომელთაც გააჩნდა დოგმატური, სავალდებულო ხასიათი. ესაა შუასაუკუნეების საზოგადოების სულიერი ცხოვრების რეგულატორი.

მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა კანონი რელიგიურ ნაგებობათა არქიტექტურაში. ბუდისტური მოძღვრების არქიტექტურულ ანსამბლში კანონი განსაზღვრავდა ყველა გამოსახულების, რელიეფებისა და სკულპტურების ადგილსა და ხასიათს.

ქრისტიანული არქიტექტურული კანონი კარნახობდა ნეფების დიდ სიბრტყეს და ფრესკების, მოხატულობისა და ვიტრაჟების აუცილებელ არსებობას.

მუსულმანური შუასაუკუნეების არქიტექტურაში ასევე არსებობდა კანონი. ასე მაგალითად, მჩრეთის ანსამბლში აუცილებლად შედიოდა მინარეთი, წყალსატკევი რიტუალებისთვის, ადგილი საერთო და სასულიერი ხელისუფლების წარმომადგენლებისთვის, ასევე სპეციალური დარბაზები ქალებისთვის.



თავი 3

პროტორენესანსისა და ალორძინების ესთეტიკა

თავი საშუალებას მისცემს სტუდენტს გაეცნოს დანტეს, ალბერტის, დიურერის, ლეონარდო და ვინჩის ესთეტიკურ კონცეფციებს.

შედლოს ალორძინების ხანის მხატვრის თავისებურებების გამოყოფა, თვითონ ეპოქა გაიაზროს, როგორც სახვითი ხელოვნების განდიდების ეპოქა.

დაეუფლოს ცნებებს: „საფარველი“, „ჰარმონია“, „ესთეტიკური სხეული“, „პერსპექტივა“, „სუბიექტური ობიექტურობა“.

3.1. დანტი – პროტორენესანსისა და რენესანსის ცოცხალი კავშირი

დანტი ალიგიერის (1265-1321) ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ჩამოყალიბდა თომა აქვინელის ძლიერი გავლენით, დაფუძნებულია შემოქმედებითი აქტის ღვთაებრივი განპირობებულობის აღიარებაზე. ტრაქტატში „პირიუსი“ დანტი წერს პოეტური ნაწარმოების ოთხ აზრზე: ბგერითზე, ალეგორიულზე, მორალურსა და ანალოგიურზე, ე.ი. სულის ზეცაში ამაღლებაზე, საიდუმლოზე, მისტიკურზე. ერთ-ერთ წერილში, სადაც შეეხებოდა „ღვთაებრივი კომედიის“ დედააზრს, დანტი წერდა: „ეს ნაწარმოები არ არის მარტივი; მას უფრო შეიძლება ვუწოდოთ *რამდენიმე აზრის შემცველი*“.

აქვინატის მსგავსად, დანტი მიდრეკილი იყო ხელოვნების ნაწარმოების ალეგორიული ახსნისაკენ. მაგრამ თავისი წინამორბედისგან განსხვავებით, დანტი მოითხოვს, რომ ალეგორია იყოს ღამაზი და ნატიფი. დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ – ესაა პროტორენესანსის მთელი ესთეტიკის მხატვრული ილუსტრაცია. დანტეს შემსწავლელი ამ ნაწარმოებში გამოყოფენ როგორც რომანტიკული სტილის, ისე ანტიკურობის ნიშნებს. გამოსახულების სიბრტყისებური ხასიათი, დამახასიათებელი ბიზანტიური ხატწერისთვის, ვითური აღმადგენა, ალეგორიული ხერხები და სიმბოლიზმი, ასევე პლასტიკური მატერიალურობა სულიერი არსებობის დასახასიათებლად.



ს. ბორიჩელი. „სამოთხე“ და „ჯოჯოხეთი“.
ილუსტრაციები დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისათვის“.

ნაწარმოების მხატვრული სიმდიდრე, მისი სახეების ინდივიდუალური ხასიათი გვაძლავს დავსვათ კითხვა: „განა ეს რენესანსი არ არის? განა ეს უკვე არ არის საერო პოეზია?“.

„ღვთაებრივი კომედია“ - ესაა ლოსევის სიტყვებით - პროტორენესანსის „რთულად ფორმულირებული“ სტილი.

დანტემ გამოთქვა მთელი რიგი ესთეტიკური იდეები: ლიტერატურის ნაციონალური ენის აუცილებლობის, მხატვრულ ნაწარმოებში სამი ლიტერატურული სტილის იდეის აუცილებლობის შესახებ, რომელიც აღჭურვილი იქნება მხატვრულ-სახეობრივ სისტემაში.

როგორც პროტორენესანსის წარმომადგენელი, დანტე ხურავს შუასაუკუნეების ესთეტიკას და ხსნის ახალი დროის ესთეტიკურ აზრს.

3.2. ალორძინების იდეური მრავალფეროვნება

სულ უფრო მეტად მტკიცდება შეხედულება, რომლის თანახმად შუასაუკუნეებიდან ალორძინებაზე გადასვლა მიმდინარეობდა მწყობრად და უკვე XII ს., ზოგიერთ კულტუროლოგის აზრით იყო დასაწყისი ევროპული ალორძინებისა.

ახალი ეპოქის ესთეტიკური თეორიები მკვეთი მონახაზებით აღმოცენდება მხოლოდ XIII საუკუნიდან, რომელსაც ეწოდება პროტორენესანსი.

ალორძინების ესთეტიკის პირველი მახასიათებელია მისი საერო ხასიათი. და ნამდვილად ეს იყო მსოფლმხედველობა, ძირითადად დაფუძნებული ადამიანის მიწიერ მისწრაფებებზე. ამ პერიოდში შეიქმნა დიდი რაოდენობის ანტიეკლესიური თხზულებები, მაგრამ რენესანსი მაინც არ იყო მთლიანად საერო მსოფლმხედველობა.

ნამდვილად, საკმარისია გავისწინოთ ფლორენციული აკადემიის ნეოპლატონიზმი და მასში გამეფებული უზრუნველი დამოკიდებულება. აბსოლუტური საეროობის ატრიბუცია აღორძინებას, უპირობოდ, ხელს შეუშლის კარდინალ ნიკოლაი კუზანელის შემოქმედების ადექვატურად შეფასებასა და გაგებაში, ასევე ჯორდანო ბრუნოს, მთელ მის ანტიეკლესიურობასთან ერთად რომ იყო ამაღლებულად განწყობილი ნეოპლატონისტი.

ნათქვამი არ გვაძლევს საშუალებას ვილაპარაკოთ რენესანსის რაიმე ერთიან ესთეტიკაზე: არსებობდა XV-XVI სს პერიოდის აღორძინების ესთეტიკა; მაგრამ ასევე იყო გოთიკური ხელოვნება, რომელსაც ამ დღეს ასევე მიაკუთვნებენ აღორძინებას.

ურთიერთგამომრიცხავი კონცეფციების არსებობა - კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა ეპოქისა. აღორძინებას მიეკუთვნება კოპერნიკის ჰელიოცენტრული სისტემა და ჯ. ბრუნოს მოძღვრება სამყაროთა უსასრულობის შესახებ, რომელთა თანახმად, როგორც პლანეტა დედამიწა, ისე აღორძინების იდეოლოგიების მიერ აღზევებული ადამიანური პიროვნება ემსგავსებიან უსასრულო სამყაროს არარაობრივ ნამცეცხებს. რენესანსის ესთეტიკა გვაოცებს თავისი სირთულით. თუმცა იგი დაკავშირებულია შუასაუკუნეების ესთეტიკასთან (აქაც ასევე აღიარებენ ღმერთს და მის მიერ სამყაროს შექმნას, მხატვარს განიხილავენ როგორც ღვთაებრივი ნების იარაღს), მაგრამ შუასაუკუნის ტერმინები განიხილება უკვე უფრო საერო მნიშვნელობით.

ლოსევი აღნიშნავს, რომ ალორძინების ეპოქის მთავარი სიახლე არის

სილამაზის პრიმატის და ამასთან ერთად გრძნობადი სილამაზის წინ წამოწევა. ღმერთმა შექმნა სამყარო, მაგრამ რაოდენ ლამაზაა ეს სამყარო, რამდენი სილამაზაა ადამიანის სიცოცხლეში და ადამიანის სხეულში ადამიანური სახის ადამიანურ სხეულთან ჰარმონიის ცოცხალ გამოსახვაში. სამყარო ეყრდნობა ბოროტებას და ბოროტებას უნდა ვებრძოლოთ. მაგრამ შეხედეთ, რა ლამაზია ენერგიული მამაკაცის სხეული და რა ნატყფია ქალის ფიგურის მსუბუქი საზები! ესეც ხომ ღმერთის ქმნილებაა!.

და ლოსევი შენიშნავს, რომ „ალორძინების „პირწავარდნილი“ თვისებებიც“ კი, ისეთები, როგორიცაა მარსილიო ფიჩინო და ნიკოლაი კუზანელი, წერდნენ სამყაროს სილამაზეზე თითქმის პათეიზმის სულისკვეთებით და ყურადღებით უკვირდებოდნენ კოსმოსის, ბუნებისა და ადამიანის სილამაზეს.

¹ ა.ფ. ლოსევი. ალორძინების ესთეტიკა. გვ. 53

აღორძინების მხატვარი – ცოდნის ენციკლოპედია

აღორძინების ესთეტიკის მეორე დამახასიათებელი ნიშანია მისი ინტერესი მხატვრისადმი, მითითებები მის დამოუკიდებლობაზე, ღირსებასა და სილამაზეზე. შუასაუკუნეების ესთეტიკის მიერ აღნიშნული მხატვრის ისეთ ნიშნებს, როგორიცაა შეგუება და თანხმობა, ემატება მხატვრის აღზრდისა და განათლების კონცეფციების ფორმირება. მხატვარი უნდა იყოს ერუდტი, განვითარებული ყველა მეცნიერებაში, ფილოსოფიასა და ღვთისმეტყველებაში. მხატვრის ჩამოყალიბებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანად მიაჩნდათ მათემატიკა, მიმართული შიშველი ადამიანური სხეულის დაწვრილებით გაზომვაზე. ცნობილია, რომ ანტიკურობა ადამიანის სხეულს ყოფდა ექვს-შვიდ ნაწილად, აღორძინების ესთეტიკა ისეთი ცნობილი თეორეტიკოსებისა და პრაქტიკოსების ტრაქტატებში, როგორიცაა ლ.პ. ალბერტ, შემდეგ ა. დიურერ, ფერწერასა და სკულპტურაში სიზუსტის მიღწევის მიზნით ადამიანურ სხეულს ყოფდნენ 600 (ალბერტ) და 1800 (დიურერს) ნაწილად. ამისათვის უკვე საჭირო იყო რეალური ანატომიის ცოდნა. ამ ცოდნის გარეშე მოქმედებდა შუასაუკუნეების მხატვარი, რომლისთვისაც სხეული იყო მხოლოდ სულის მატარებელი, მის ამოცანას შეადგენდა ზეგრძნობადი სამყაროს ამსახველის ასეკტური, სიბრტყობრივი გამოსახულების შექმნა. უმაღლესი აღორძინების ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ვენეციელი კორჯონეს (1477-1510) „მძინარე ვენერა“ კი არის ჰარმონიული და მშვენიერი, სრულყოფილი შიშველი სხეული, მართალია ღმერთის ქმნილება, მაგრამ თავისთავად განსაკუთრებული ყურადღების მისაქცევი.

აღორძინების ესთეტიკის სპეციფიკა ასევე მდგომარეობს თვით მხატვრისა და მის მიერ დაკავებული ადგილის დახასიათებაში.

რა თქმა უნდა, ლეონარდო და ვინჩი, ბრუნელესკი, დონატელო, მაზაჩო, ბელინი, ბოტინელი, მანტენია, ჰიბერტი, ანდრეა დელ კასტანო, პიერო დელა ფრანჩესკა პოლაილო, პაოლო უჩელო და ათობით სხვა – ესები იყვნენ ადამიანები, ერთ-ერთ მათგანის – ლორენცო ჰიბერტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომლებიც ფლობდნენ „ცოდნას შემოსილს ბევრი დისციპლინითა და მრავალფეროვანი შეგონებებით“¹. აღორძინების ცნობილი მოღვაწე და თეორეტიკოსი ალბერტი ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ წერდა, რომ თვითონ საგანი მოითხოვს ცოდნათა უფართოეს კომპლექსს, ხოლო ლეონარდო ფერმწერის ცოდნაში ხედავდა წერილებს, სადაც თავსდება ცოდნის მთელი ენციკლოპედია.

¹ ციტ.: ვარენ ე.-ს მიხ. იტალიური აღორძინების პრობლემები. მ., 1986. გვ. 287.

აღორძინების ესთეტიკური სხეულებრიობა

აღორძინების ესთეტიკური სხეულოვნების თავისებურების აღნიშვნისას, ლოსევი წერს, რომ ანტიკურობისაგან და შუასაუკუნეებისაგან განსხვავებით, აღორძინების მხატვარი უკვირდებოდა ადამიანის სხეულს როგორც ასეთს და იგი მისთვის წარმოადგენდა დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებას. გავიხსენოთ მიქელანჯელოს სკულპტურა „დავითი“ და რაფაელის ტილო „ათენის სკოლა“. დავითის, პლატონისა და არისტოტელეს ფიგურები სადაც ადამიანური სხეულის წონასწარობისა და ჰარმონიის აღორძინებისეული იდეალები გამოხატულია სწორუპოვარი სრულყოფილებით.

აღორძინების სხეულოვნობა არა მარტო თვითონ არის სამგანზომილებიანი, არამედ ასეთად ხდის ირგვლივ გარემოს. აღორძინებაში ფერწერაც, არქიტექტურაც, ლიტერატურაც ყოველთვის სკულპტურულია. ეს აზრი თეორიულ ასახვას პოვებს ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედებაში, რომლის აზრით მხატვარი ახდენს უფრო სრულ გამოსახვას, მთელი კულტურის უფრო მაღალ გამოსახვას.

გრძნობად-მხედველობითი მოცემულობა და სუბიექტური ობიექტურობა

და ბოლოს, რენესანსის ესთეტიკაში განსაკუთრებულ აქტიურობას იძენს გრძნობად-მხედველობითი მოცემულობა. ამის შედეგად აღმოცენდა ისეთი სამეცნიერო პრობლემები, როგორიცაა პროექტიული გეომეტრია და პერსპექტივის პრობლემა.

და, ნამდვილად, ადამიანი განჭვრეტს რა მისგან დაშორებულ საგანს, ამჩვენს, რომ ეს საგანი მცირდება თავის ზომებში, პარალელური ხაზები კი თანდათანობით უახლოვდება ერთმანეთს და ჰორიზონტზე სულაც ერთდება ერთ წერტილში.

სწორედ ასეთი ადამიანური შეგრძნებებიდან უკვე თვით აღორძინების მხატვრებმა დაამუშავეს პერსპექტივის კონცეფცია, XVII საუკუნეში კი დაიწყო ახალი მეცნიერების – პროექტიული გეომეტრიის დაბუთება.

ასეთი სამეცნიერო გაფორმების წყალობით აღორძინების ესთეტიკაში გრძნობად-მხედველობითი მოცემულობა მოიპოვებს სუბიექტური ობიექტურობის სტატუსს.

საერთოდ, აღორძინების ესთეტიკა, დაფუძნებული ადამიანური სუბიექტის სტიქიურ სიცოცხლის ტრფიალზე, თავის თავში მოიცავდა როგორც შუა საუკუნეების ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ იდეებს, ისე განუვითარებელ მდგომარეობაში ესთეტიკის ყველა შემდგომ ეტაპს.

ხელოვნება შემეცნების სფეროში.

ა.ბ. ალბერტის ტრაქტატები

აღორძინების ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა ხელოვნების, განსაკუთრებით ფერწერის ჩართვა ადამიანის შემეცნებითი მოქმედების სფეროში. მდიდარმა მხატვრულმა პრაქტიკამ წარმოქმნა მრავალრიცხოვანი ტრაქტატები ხელოვნებაზე (არქიტექტურა, სკულპტურა და ფერწერა). ასეთი ტრაქტატების ცნობილი ავტორი („ქანდაკებაზე“, 1452; „ფერწერაზე“, 1435-1436; „სტატუაზე“, 1446) იყო ლ.ბ. ალბერტი - მეცნიერი, არქიტექტორი, მხატვარი, ხელოვნების თეორეტიკოსი, *კულტურული ასპექტების* იდეის ავტორი და მომხრე. მისი აზრით, კულტურა მოითხოვს მთლიან ადამიანს და არაფერს არ სთავაზობს სანაცვლოდ: არც ფულს, არც სიამოვნებას, მხოლოდ შრომას და საზრუნავს.

სიტყვიერებისადმი ერთგული ადამიანი, წერს ალბერტი ტრაქტატში „სიტყვიერების უპირატესობებისა და ნაკლოვანებების შესახებ“, უნდა მოწყდეს ყოველივეს და დაითმინოს ყოველგვარი სირთულეები და სიძნელები. მისი იდეალია კალმის კულტურის ფლობის სიხარული, უარის თქმა „ახალგაზრდობის სიკეთეებზე, ცხოვრებისეულ სიამოვნებებზე ტკბილ ფერებზე“.

თუმცა მშვენიერის შესახებ ალბერტის გამონათქვამებს არ გააჩნია სისტემური ხასიათი, იგი დაწვრილებით განიხილავს სილამაზისა და ჰარმონიის პრობლემებს ტრაქტატში „ხუროთმოძღვრება“.

სილამაზე ალბერტთან - არის რაღაც უშუალოდ მოცემული ნებისმიერი ადამიანის აღქმისათვის. ის თვლიდა, რომ სილამაზის განსჯის საშუალებას ადამიანს აძლევს მათი სულის თანდაყოლილი ცოდნა.

სინამდვილეში,

შენობათა ფორმებსა და ფიგურებში არის რაღაც იმდენად აღმატებული და სრულყოფილი, რომ აძლევს სულიერებას და მაშინვე შევიგრძნობთ. მე ვფიქრობ, - სილამაზე, ღირსება, სინატიფე და მათი მსგავსი ისეთი თვისებებია, რომ თუ მათ

რაიმეს მოვაცილებთ, შევამცირებთ, ან შევცვლით, ისინი იმ წუთასვე ორთქლდება და კვდება¹.

შემდგომ ალბერტი აგრძელებს, რომ საგნებში ბუნებრივად არის რაღაც აღმატებული და დასრულებული, რაღაც, რაც სულის ამძაღლებელია, თვალები კი ხარბია სილამაზისა და ჰარმონიისადმი, მათ ძებნაში ისინი მეტისმეტად დაუინებული და შეუბოვარია.

ამასთან ერთად ალბერტი აღნიშნავს, რომ ბუნებაში გვხვდება უმსგავსიც, ხოლო მშვენიერი მთლიანი წარმოადგენს არა ნაკლებ იშვიათობას. და სწორედ ეს მოითხოვს ფერმწერისგან გამოსახულის თითოეული ნაწილის შესწავლას გამოცალკევებით და უფრო მეტად სრულყოფილი ნაწილების ძებნას სხვადასხვა საგნებში. ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ ის ხაზს უსვამს, რომ მხატვარი არ კმაყოფილება ყველა ნაწილის მსგავსების გადმოცემით, არამედ ზრუნავს იმაზე, რომ მიანიჭოს მათ სილამაზე. მაგალითად მოჰყავს ძველი ბერძენი მხატვარი დემეტრე, რომელმაც ვერ მიაღწია უმაღლეს აღიარებას მხოლოდ იმიტომ, რომ უფრო მეტად აღწევდა საგნებში ბუნებრივ მსგავსებას, ვიდრე მათ სილამაზეს.

ალბერტი ბევრს წერდა მშვენიერის მიღწევის სიძნელებებზე.

ე. გარენ და ა.კ. დოსევი, აღორძინების ესთეტიკის XX საუკუნის უდიდესი სპეციალისტები, წერენ ალბერტის გაორების, მის ტრაქტატებში „ორმხრივი ბუნების“ შესახებ.

ალბერტთან ხუროთმოძღვარი დგას მეცნიერებისა და ხელოვნების უმაღლეს საფეხურზე და მართავს ადამიანთა ურთიერთობებს, ქმნის რა ქალაქებს. ამასთან ის ამჩნევს „დაფაროს, რაც მიწის ქვეშაა“, საიდუმლო ფესვებსა და ფარულ მიზეზებს, ობიექტურ და ზოგად კანონებს. რომელთა მიხედვით აიგება მშვენიერი და ჰარმონიული საგნების სამყარო, რომლითაც ფორმდება მატერია.

„საკუთარ მასწავლებლად სარკის მიჩნევა“

აღორძინებს მხატვარ ალბერტის საკითხიდან იმის შესახებ, თუ ლეთიური სიტყვა როგორ გადის ასახულ გარემოში სარკის მსგავსად, ყურადღება გადააქვს წარმოდგენაზე ფერწერის, როგორც „საგანთა ცოცხალი გამოსახვის“ შესახებ. მხატვრის ოსტატობაზე მსჯელობისას ალბერტი სვამს კითხვას: რითი, თუ არა სარკით, შეიძლება ფერწე-



ალბერტის ტრაქტატის გარეკანი „ხუროთმოძღვრების შესახებ“

¹ ალბერტი. ხუროთმოძღვრების შესახებ. // ლოსევი. ა.ფ. მითით. თხზ. გვ. 277.

რას ვუწოდოთ სარკე, რომელიც უჭირავთ ორიგინალის წინ, ასევე საჭირო ხელოვნებაში.

ფერწერის დახასიათებისა და შეფასებისას „სარკის“ სახეს, „სარკის“ იდეას ვხვდებით არა მხოლოდ ალბერტთან, არამედ ასევე ლეონარდო და ვინჩის, ა. დიურერის, დ. პუტტენჰემის და აღორძინების სხვა ესთეტიკოსების ესთეტიკურ ტრაქტატებში.

თუ გსურს დაინახო, - წერს ლეონარდო, - შეესაბამება თუ არა შენი სურათი მთლიანობაში ნატურიდან გადახატულ საგანს, აიღე სარკე და ლეონარდო უჩვენებს მხატვარს „სარკე მიიღოს თავის მასწავლებლად“. ამასთან დიდი ხელოვანი აღნიშნავს, რომ სურათი არის არა მხოლოდ საგნის სარკისებური ასლი, იგი ასახავს ასევე მხატვრის უნარს:

თუ შენ, - მიმართავს ის მხატვარს, - შენს საღებავებს, ჩრდილებსა და შუქებს შორის გაქვს იმაზე უფრო ძლიერი, ვიდრე სარკის საღებავები, ჩრდილები და შუქები, მაშინ რა თქმა უნდა, თუ შენ შეგიძლია მათი ერთმანეთთან კარგად შეხამება, შენი ნასატიც დაემსგავსება ბუნებრივ საგანს, დანახულს დიდ სარკეში¹.

პუტტენჰემი „ინგლისური პოეზიის ხელოვნებაში“ (1589) წარმოსახვის მქონე გონებას აღარებს ასევე სარკეს, აღნიშნავს, რომ სარკეები არსებობს სხვადასხვა ხარისხის და ისევე, როგორც ნამდვილი პოეტის წარმოსახვა გასხვივსებულია ცოდნის უნათლესი ბრწყინვით, სიმართლით და საგნების არსებული პროპორციით. ის თვლის, რომ ასეთი წარმოსახვა სრულიად აუცილებელია მხატვრისთვის.

ალბერტი: ჰარმონია ქმნის სილამაზეს

მშვენიერისა და სილამაზის ცნებას ალბერტი აკავშირებს ჰარმონიის ცნებასთან, რომლის დანიშნულებას ის ხედავს იმაში, რომ მოაწესრიგოს ნაწილები სრულყოფილი შესაბამისობით, რომ ისინი შეესაბამებოდნენ ერთმანეთს, ქმნიდეს სილამაზეს. სულის წინაშე წარმოდგენილ ჰარმონიას - როგორც ალბერტი წერს - ადამიანი მაშინვე გრძნობს.

ალბერტის მიერ ჰარმონიის შესახებ დაწერილი ყოველივეს გაანალიზებისას, ლოსევმა გამოყო შემდეგი მომენტები: (1) ჰარმონია არის ბუნების აბსოლუტური და პირველადი საწყისი, სულისა და გონების თანაზიარი; (2) ჰარმონია არის ობიექტური კანონზომიერება, რომლითაც ერთმანეთს უკავშირდება და თანხმობაში მოდიან საგნების ნაწილები; (3) სილამაზე არის ჰარმონიის სინამდვილე.

ალბერტი მხატვრის მნიშვნელოვან ამოცანას ხედავს არჩევანის ამოცანაში. იქიდან, რაც აირჩია, მხატვარმა უნდა შექმნას ჰარმონია. ეს ჰარმონია აღნიშნავს მხატვრული საგნის ცალკეული ელემენტების სრულ შესატყვისობას ერთმანეთისადმი და სრულიად მთლიანისადმი. სრული შესატყვისობის გამოხატვისათვის აღმოცენდა ახალი ცნებები და ფორმულები: შესაბამისობა, პროპორცია, სინატიფე, შეთანხმება, კომპოზიცია და სხვა. გამოიყენებოდა მათემატიკური გამოთვლები, ხდებოდა თითოეული დეტალის მნიშვნელობისა და ფუნქციის გათვალისწინება, რათა ნაწარმოებს მთლიანობაში მოეხდინა საჭირო ემოციური ეფექტი.

თავის ტრაქტატებში ალბერტის ამ მიზნით მოჰყავდა დასამახსოვრებელი მაგალითები. თუ სურათზე გამოსახულია მკვდარი ადამიანი, თვლის ალბერტი, იგი უნდა ჰგავდეს მართლაც მკვდარს, მსგავსად იმისა, რომ ცოცხალი უნდა ჰგავდეს ცოცხალს. იგი აღწერს ერთ-ერთ ნახატს, რომელმაც რომში გამოიწვია აღფრთოვანება. ნახატზე გამოსახული მელეაგრის მკვდარ სხეულზე თითოეული დეტალი იყო დამჭკნარი და მოღუნებული. ხოლო ისინი, ვისაც მიჰყავდა მელეაგრი ჩანდნენ მწუხარნი და ტკივილის შემგრძნებნი თითოეულ თავიანთ ნაწილში.

კომპოზიციის წესები კრძალავდა ყოველგვარ შეუსაბამობას. მაგალითად, ჩასუქებული ფიგურა და გაძალტყავებული ხელი, ან დიდი ადამიანი პატარა სახლში. ყველა დეტალი უნდა შეესაბამებოდეს ერთმანეთს არამხოლოდ ზომებით, მათემატიკური პროპორციებით, არამედ ფერით, ფუნქციებით, მნიშვნელობით და ყველა დანარჩენით, რამაც შეიძლება მიგვიყვანოს სილამაზესთან და ჰარმონიასთან.

„საფარველი“

აღორძინების ესთეტიკისათვის ერთ-ერთი არსებითი იყო „საფარველი“ ცნება, რომელიც არსებობდა ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ადამიანისთვის. მის წარმოდგენაში ჭეშმარიტი ყოფა დაფარულია სიმბოლოს, საფარველის ქვეშ. VI საუკუნის მოაზროვნე ოლივბიოდორი წარმოსახვას აღარებდა ჭეშმარიტების დამფარავ საფარველს.

საფარველი - ეს არის ფანტაზია, ეს არის სიმბოლო, რომლის მაც-თუნებელი ფანტაზიის განხორციელება იყო ნიშნა კალიფსო, რომელმაც მოაჯადოვა ოდისეის თანამგზავრები. ამ მაგალითის მოყვანისას ოლივბიოდორი ამბობს, რომ იმის მსგავსად, თუ როგორ საჭიროებდა ოდისეი კალიფსოს საწინააღმდეგოდ, ასევე იმისათვის, რომ დაეინახოთ რათა საფარველის ქვეშ, საჭიროა გონების გამჭრიახობა.

¹ ლეონარდო და ვინჩი. რჩული თხზ. ტ. 2. მ. 1935. გვ. 114-115.

ჭემმარიტების დამფარავ საფარველს შუასაუკუნეების პოეტები უწოდებდნენ ალევორიულ პოეზიას. თხელი ვუალივით გამჭირვალე უწოდა „ღვთაებრივ კომედიამი“ (VIII სიმღერა „გასაწმენდელი“) თავის ალევორიას დანტემ, ხოლო ბოკაჩო „ღმერთების გენეოლოგიაში“ 24-ჯერ იყენებს სიტყვას „საფარველი“ პოეტური ფორმის თვისებების აღსანიშნავად, რათა დააბნელოს ნათქვამის აზრი.

„საფარველის“ ცნება, როგორც ჭემმარიტებაში ჩაწვდომის სირთულის სიმბოლო, შემოქმედებაში რჩება XIX საუკუნემდე. ინგლისელი პოეტი – რომანტიკოსი პ.პ. შელლი (1792-1822), მაგალითად, უმღერის „ცხოვრების მოქარგულ საფარველს“.

ალბერტისთან მის დროს გავრცელებულ ამ ცნებას თავისებური შეფერილობა ჰქონდა. როცა ის წერს ხუროთმოძღვარზე, რომელიც მართავს ადამიანთა საცხოვრებელს, ის ლაპარაკობს ფორმის რაციონალურ კონსტრუქციასზე და მხატვარ-შემოქმედის მომავალ წარმოსახვაზე, რომელიც არის უკვე მასში ჩადებული ღვთაებრიობის მატარებელი, რომელსაც გააჩნია „ფანტასტიკური სახეები და უცნაური ხილვები“.

ხელოვნებიდან – თავისუფალი პროფესიებისკენ

აქამდე შენარჩუნებულია გამარტივებული წარმოდგენა აღორძინების ეპოქაზე, როგორც ეკლესიის ავტორიტეტის მეცნიერებისა და გონების ავტორიტეტით ელვისებური შეცვლის პერიოდზე. ეს ასე არ არის და აღორძინების პერიოდში წინა პლანზე გამოდიოდა სხვა პრობლემები. მათგან ერთ-ერთი იყო ხელოვნების გადასვლა ხელოსნობის კატეგორიიდან თავისუფალ პროფესიათა კატეგორიაში. ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ ალბერტი ხაზს უსვამს, რომ ეს ნარკვევი დაწერა ხელოსნობის დაბალ მდგომარეობაში ჩაყენებული ფერწერის ხელოვნების ამღლებს მიზნით. იმ დროის ადამიანების დამოკიდებულება ფერწერისადმი კარგადაა გადმოცემული თანამედროვე ამერიკელი მწერლის ი. სტოუნის რომანში „ტანჯვა და სიხარული“, რომელიც მოგვითხრობს მიქელანჯელოს ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. მიქელანჯელოს მამა და ბიძა სამარცხვინოდ თვლიდნენ, რომ მათი ოჯახის უმცროსმა წევრმა აირჩია მხატვრობა ნაცვლად იმისა, რომ მიეღო სრულფასოვანი ლიტერატურული განათლება და ემუშავა ლიტერატურაში. თვით მიქელანჯელომ სიცოცხლის ბოლოს სთხოვა თავის ნათესავეებსა და მგობრებს – არ მიეწერათ მისთვის წერილები, როგორც „მიქელანჯელო-მოქანდაკისათვის“, რამდენადაც ეს ეპითეტი აიგივებდა მას სახელოსნოების მეპატრონეებთან.

აღორძინების ესთეტიკოსები არ იყვნენ ალტკინებულნი შუა საუკუნეების იდეოლოგიით, მიდიოდნენ სახვითი ხელოვნების აღზევების გზით. მათი აზრით უმაღლესი სრულყოფილება მომდინარეობს ღმერთისგან. ალბერტი და ლეონარდო თვლიდნენ, რომ ხელოვანი უნდა იყოს თავისებური ღვთისმსახური, მისთვის დამახასიათებელი უნდა იყოს კეთილშობილება და სათნოება.

ფერწერას უწოდებდნენ „ღვთაებრივს“, ხოლო მაყურებლები მისი გაცნობის დროს უნდა განმსჭვალულიყვნენ ღვთისადმი სიყვარულით, როგორც წერდა ლეონარდო. ის იმეორებდა დანტეს სიტყვებს, რომ ხელოვნებაში შემოქმედის შეიძლება ეწოდოს „ღმერთის შვილიშვილები“.

აღორძინების მხატვარი და მისი ფასეულობები

აღორძინების მხატვრებს ესმოდათ, რომ მათ უნდა აემაღლებინათ თავიანთი ავტორიტეტი. აქეთქნ მიმავალი გზა იყო ღრმა და დიდი ცოდნის ათვისება, ასევე ხელოვნების ზოგადი კონცეფციის მიღვენება, ოსტატობის მეთოდის ფლობა, რაზედაც წერდა ორატორული ხელოვნებისა და კულტურის რომაელი თეორეტიკოსი კვინტილიანი (35-95) ტრაქტატში „ორატორის განათლების“ შესახებ. საკუთარი თავისადმი პატივისცემის მოპოვებას მხატვრები ცდილობდნენ (სხვათა შორის) ასევე თავიანთი ინტელექტუალური ღირსებებით. მაგალითად, ლეონარდო და ვინჩი ფერმწერის ცოდნაში ხედავდა წერტილებს, სადაც ეტევა მთელი ენციკლოპედია. XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის დასაწყისში ის წარმოადგენს შენობებისა და მთელი ისეთი ქალაქების რეკონსტრუქციის გეგმებს, როგორცაა მილანი, ფლორენცია, იმოლა, დახაზა გრანდიოზული კონტურები იდეალური ქალაქისა. ამაში იგი მიმდევარია ალბერტის, ავერლინო-ფელარეტე მარტინის. ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ არქიტექტურის განსაკუთრებულ ფუნქციაში, მის კავშირში პოლიტიკასთან, სამოქალაქო ცხოვრებასთან, ქალაქსა და ადამიანს შორის ურთიერთკავშირში, „ადამიანისთვის ქალაქის“ აუცილებლობაში.

ლეონარდო მისწრაფოდა „ადამიანის ქალაქი“ მოეყვანა ადამიანის ღირსების პრინციპთან შესაბამისობაში, ე.ი. რაციონალობისა და წესრიგისაკენ ჰიგიენის, ფუნქციონალობის და სილამაზის კრიტერიუმებთან შესაბამისობაში.

მხატვარ-არქიტექტორის ნაწარმოებში ხორციელდება სიცოცხლისა და რეალობის კონცეფცია. ასეთი მხატვრის ხელოვნება თავის თავში აერთიანებს სამყაროზე გარკვეულ წარმოდგენას, ანუ მსოფლმხედველობას, მეცნიერებას, პოლიტიკას, მორალს, პოეზიას.

აღორძინება ცხოვრებისაკენ უნძობს უნივერსალური მხატვრის ტიპს. ხელოვნების ოსტატებს სურდათ ყოფილიყვნენ პატივსცემისა და დიდების ღირსნი, რაც მათ მოიპოვეს საზოგადოებაში და რისთვისაც ისინი განუწყვეტელი შრომით იმალდებდნენ თავიანთ ცოდნას. შრომა გადაიქცევა მნიშვნელოვან ზნეობრივ ფასეულობად. მხატვრის ცოდნის სფერო „წვდებოდა კოსმიური კანონების ფილოსოფიური გაგებიდან, მორალის კოდექსიდან და მოძრაობის კანონებიდან ისეთ ტექნიკურ საკითხებში კომპეტენტურობას, როგორცაა ნახატის ოსტატობა, რიტორიკული ფიგურები და რიტმი“.¹

ჯ. ბოკაჩო, მაგალითად, თვლიდა, რომ პოეტი უნდა ფლობდეს გრამატიკის, რიტორიკის და ხელოვნების უფრო მეტად გავრცელებული სახეების ძირითად პრინციპებს, მას უნდა გააჩნდეს ნათელი გამომსახველობითი ენა, სიტყვათა ფართო მარაგი, ისტორიისა და გეოგრაფიის კარგი ცოდნა. სოლიდური ერუდიცია ითვლებოდა შემოქმედებითი ლიტერატურული მუშაობის აუცილებელ წინაპირობად. დიურერი თავის ნაშრომებში წერდა, რომ მხატვრის განათლებაზე ზრუნვა უნდა დაიწყოს ადრეული ბავშვობიდან. ბავშვობიდანვე უნდა გაეუღვიოთ ინტერესი სწავლისადმი, მას უნდა შეეძლოს კითხვა, წერა და ლათინურ ენაზე საუბარი.

აღორძინების ეპოქაში ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი აზრი, რომლის თანახმად, მხატვრის ფუნქცია „კეთილშობილი და მნიშვნელოვანია“, ამიტომ მისი შრომის საფუძველი უნდა იყოს მხოლოდ უნივერსალური ცოდნა. ითვლებოდა, რომ მხატვარი უნდა ყოფილიყო ფილოსოფოსი, სიბრძნის მატარებელი, საგანთა ფორმებისა და მიზეზების ამხსნელი. მაგალითად, მოჰყავდათ ვირგილიუსი, ძველი რომაელი ფილოსოფოსი, პოეტი, რომელმაც გადმოაფრქვია „ფილოსოფიის სუფთა ელექსირი“.

რენესანსის ესთეტიკა წარმოადგენდა ნეოპლატონიზმის იდეის, ნეტარი ავგუსტინესა და თომა აქვინელის იდეების განვითარებას; იგი იყო მისი მხატვრების ენციკლოპედიური განსწავლულობის შედეგი. მაგრამ იმავდროულად იგი იყო მისი მხატვრების მდიდარი კულტურული პრაქტიკისა და კულტურული მიმართებებისა და ურთიერთობების შედეგი. ამის შესახებ წერს ე. გარენი.²

¹ კ. გილბერტ, ვ. კუნ. მითით. თხზ. წ. 1, გვ. 190.

² იხ.: ე. გარენ „სახეითი ხელოვნებები“: არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა // ე. გარენი იტალიური აღორძინების პრობლემები. გვ. 285-295.

ალბერტიმ ტრაქტატი „ფერწერის შესახებ“ მიუძღვნა ფ. ბრუნელესკის (1377-1446) ფლორენციის კათედრალური ტაძრის დიდი კუმბათის გენიალურ შემქმნელს. მასში ალბერტი ხედავდა ახალი მხატვრის ტიპს, დაუცხრომელ მკვლევარსა და მაძიებელს. ალბერტი კვთამბობს, თუ როგორ მიიყვანა ახალმა კულტურამ იგი და აღორძინების ხანის მეორე ტიტანი მოქანდაკე დონატელო რომში, სადაც ისინი ლიტერატორთა მსგავსად, რომლებიც ეძიებენ უძველეს ხელნაწერებს, მოიცვა აზრმა, ეპოვათ შესანიშნავად, უდიდესი ოსტატობით, რაც დამახასიათებელი იყო ძველი დროისთვის, მათი მუსიკალური პროპორციებით აშენების საშუალება. როგორც მათ შესახებ წერს აღორძინების მეორე ესთეტიკოსი მანეტი, მათ ჩახატეს რომისა და მისი შემოგარენის ყველა შენობა „სივანისა და სიმაღლის, ასევე სიგრძის მითითებით, დაწვრილებით გაზომეს და დააზუსტეს“. შემდეგ ბრუნელესკიმ მიმართა თავისი დროის ცნობილ მათემატიკოსს ტოსკანელის, რათა გაედრმავებინა ცოდნა ამ სფეროში. ეს იყო პერსპექტივით გატაცების პერიოდი და ბევრმა მხატვარმა (გიბერტი, პიერო დელა ფრანჩესკო, ლეონარდო და ვინჩი და სხვა), ალბერტის მსგავსად მიუძღვნა ტრაქტატები ამ თემას.

მხატვართა ამ მრავალფეროვანმა სამეცნიერო ძიებებმა ხელი შეუწყო მათი შემოქმედებითი მეთოდების სრულყოფას. როგორც ე. გარენი წერს. სასახლის კარზე კულტურული წრეების არსებობა, სხვადასხვა თეორიებისა და სულიერი მიმდინარეობების გაკვლევა განუყოფელია ფორმებისაგან, რომელთაც ღებულობს ხელოვნება. ვენეციის პოლიტიკა ასახვა პოვებს სადღესასწაულო კორტეჟებში, რაც გამოსახულია ბელინისა¹ და კარპაჩოს ტილოებზე, სასიკეთო განზახვისკენ მიზიდვის გამოხატულებას ხვდება მასურებელი ა. ლორენეტის სიენის (მხატვ. მუქი ყვითელი საღებავი) ფრესკებზე, პოლაიოლოსა და ბოტინელის ქმნილებები გვაძიებენ გავისხენოთ მათი თანამედროვე პოეტები, ფილოსოფოსები, ორატორები. ლეონარდოს აპოკალიფსური ნახატები და მიქელანჯელოს ზოგიერთი ფიგურა მეხსიერებაში აცოცხლებენ სავონაროლას.² ლეონარდომ თავის შემოქმედებაში მიაღწია იმას,

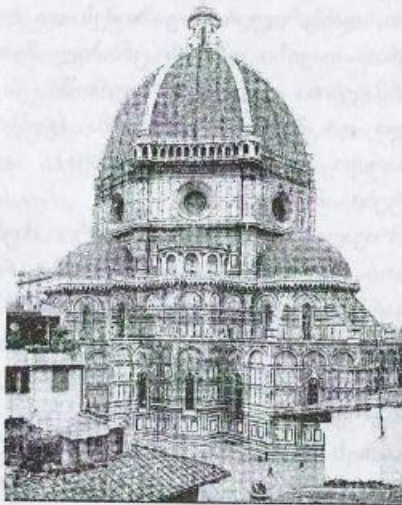
¹ ბელინი - აღორძინების ხანის იტალიელ ფერმწერთა ოჯახი. იაკობო და მისმა ვაჟებმა ვენტურემ და ჯოვანიმ შექმნეს ფერწერის ვენეციური სკოლა XV-XVII ს დასაწყისი.

² სავონაროლა (1452-1498) ფლორენციაში მონასტრის წინამძღვარი გამოვიდა მედიჩის ტირანიის წინააღმდეგ, ამხელდა პაპობას. ეკლესიიდან განკვეთეს და დაწვეს კოცონზე.

რისთვისაც „არავის არასოდეს არ მიუღწევია“, - წერს გარენი, სამეცნიერო სიღრმისა და მხატვრული გამოხატულების თანხვედრას.

გარენის აზრით, ამ მხატვრების საიდუმლო და გამოცანა, მათი ბედი ერთმანეთთან დაკავშირებულია გონებითი ჭკრეტის, წარმოსახვის, მეცნიერებისა და კონსტრუირების, ფილოსოფიისა და პოეზიის კვანძით.

იმისთვის, რომ გავიგოთ, თუ როგორ ვითარდებოდა და სრულყოფას აღწევდა აღორძინების ეპოქის ადამიანის ესთეტიკური ხედვა, საჭიროა წარმოვიდგინოთ გზა მაზაჩიოდან მიქლანჯელომდე და დავინახოთ, თუ როგორ რთულდება ფერწერის შემადგენელი კომპონენტები. ეს გზა ასახავს სულის, ფორმის, ჰარმონიისა და წონასწორობის ღირსების სრულყოფას, რომლებიც არასოდეს ამგვარად არ ყოფილა მიღწეული.



სანტა მარია დელ ფიორეს (1420-1436) ტაძრის გუმბათი

აღორძინების ეპოქის იტალიელმა არქიტექტორმა ფილიპო ბრუნელესკიმ ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა პერსპექტივის კანონი. არქიტექტორმა ნოვატორულად გამოიყენა ანტიკური ტრადიციები. ბრუნელესკის ქმნილებები გამოირჩევა პარმონიული სინათლით, პროპორციათა სიმკაცრით, საინჟინრო-სამშენებლო გადაწყვეტათა სრულყოფილებით.

ახალი მიმართულება დაიწყო ჯოტოდან, ხოლო უფრო მეტი ძალა მოიპოვა მაზაჩოსთან (1401-1428).

ფლორენციაში დელ კარმინეს ეკლესიის ბრანკაჩის კაპელის ფიგურებში რეალიზებულია ის განზომილებები, რაც ადამიანმა მიიღო კვატროჩენტოს თვითშემეცნებაში. შემდეგ ფლორენციელებს შორის გამოჩნდა პაოლო

უნელოს სწავლება, ანდრეა დელ კასტანოს სიძლიერე; აქ გამოჩნდა ბეატო ანჯელიკოს და ფილიპო ლიპის, პოლაიოდოსა და ბალდოვინეტის ხედვა, ვეროკოს სახელოსნო, და გარდა ამ არაჩვეულებრივი რიგისა - სანდრო ბოტიჩელი და ლეონარდო და ვინჩი. კულტურისა და სწორუბოვარი შემოქმედებითი ინტენსივობის მთელი სამყარო. თუ განუწყვეტლივ მხედველობაში არ გვექნება ყოველივე ეს, შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ეპოქის მასშტაბები, მისი პოეზია, საგნების ხედვის მისეული შესაძლებლობა, გარეგნულის გავლით მის შინაგან არსში ჩაწვდომა, რათა შემდეგ საგანთა პირველსაწყისის გავლით მივიდეთ გარეგანი გამოვლინებების აზრამდე, და ყოველივე ეს გადაწყვეტას პოვება ფილოლოგიასა და ისტორიაში, მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში.¹

ფერწერა - ეს ფილოსოფია

განვითარების გზა საერთოდ რთულია, რთულია აქაც, აღორძინების იტალიურ ეპოქაში: გაჯერებული ფლორენციული სამყარო, ვენეციური მრავალფეროვნება მანტენის ჰუმანისტური კლასიკურობიდან პიერო დელა ფრანჩესკას (1416-1492) მკაცრი სადღესასწაულობით. ფერწერა ასახავს კულტურის ელფერთა მთელ გამას, რომელიც ხორციელდება სტატუებსა და მონუმენტებში, სასახლეებსა და ეკლესიებში. მტკიცდება ადამიანური ფიგურის ახალი კანონი, მისი ახალი პარადიგმა, რომელშიც ეპოქის ადამიანები ხედავენ იდეალს და მას მიჰყვებიან, არქიტექტურაში კი იქმნება ადამიანებისა და ღმერთების საცხოვრებლების ახალი ტიპი.

ყალიბდება ხელოვნებისადმი უფრო გონებრივი და შემეცნებითი დამოკიდებულება, ვიდრე შუასაუკუნეების თაყვანისცემა სიმბოლოების წინაშე. ეს ვლინდება ერთგვარ პარალელიზმში ფილოსოფიურ შინაარსსა და მის უნარიანად მიმზიდველად წარმოდგენას შორის. ხელოვნება წარმოადგენს ერთდროულად გონების გამოხატვასა და სილამაზის გადმოცემას, რაც აღორძინების ეპოქის ხელოვნებას ხდის სწორუბოვარს თავისი პარმონიულობითა და სისრულით, რაც შემდგომ იკარგება ან მისი რაციონალიზაციის გამო კლასიციზმის ეპოქაში, ან მისი ესთეტიზაციის გამო თანამედროვე ეპოქაში.

აღორძინების ეპოქის მხატვარი - ესაა ფილოსოფოსი, სიბრძნის მატარებელი, საგანთა ფორმებისა და მიზეზების ამომცნობი. ჯ. ბოკაჩო უარყოფს შეხედულებას, ვითომ პოეტები მხოლოდ ბაძავენ ფილოსოფოსებს, ეყრდნობა ვერგილიუსს - ფილოსოფოს-პოეტს. მტკიცდება

¹ ე. გარენ. მითით. თხზ. გვ. 291.

ახალი შეხედულება ფილოსოფიისა და პოეზიის, ფილოსოფიისა და ფერწერის კავშირზე. მას გამოხატავს თავის ტრაქტატებში ლეონარდო და ვინჩი. ფერწერა – ეს ფილოსოფიაა, – წერს იგი. ის სავსეა ღრმა განსჯით მოძრაობასა და ფორმაზე. მის თემას შეადგენს მოძრაობის გამომსახველობა და მრავალფეროვნება და ბუნების ყველა მოვლენის *კემმარიტი* არსი – ზღვებისა და მიწებების, ხეების, ცხოველების, მცენარებისა და ყვავილების. სწორედ ეს არის ნამდვილი ცოდნა.¹

XVI ს-ის დასაწყისში მხატვრობის სფეროში პირველობა ფლორენციიდან რომს გადაეცემა. როგორც გარენი წერს, პაპი-მეცენატები „თავისკენ მოუწოდებენ უდიდეს ოსტატებს“. ყველაზე აღმატებულია მიქელანჯელო. მისი ქანოვნები „დავითი“, „მოსე“, „სამშენელი სამსჯავრო“ და სხვა – არის ფილოსოფიისა და პოეზიის შერწყმის მაგალითი. მიქელანჯელოსეულ ცხოვრების ტრაგიკულ აღქმას სიმშვილითა და სახეების თანწყობით უპირისპირდება რაფაელი, რომელმაც „ათენის სკოლაში“ გადმოგვცა XV ს-ის ადამიანების ოცნება ფილოსოფიურ სამყაროზე.

„აღორძინების ესთეტიკის“ ზოგადი ცნება არ გამოირიცხავს განსხვავებას მხატვართა მსოფლმხედველობათა შორის, რაც ასახავს მათ განსხვავებულ კულტურულ და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ყველაზე მკვეთრი განსხვავებაა ამ მხრივ მიქელანჯელოსა და რაფაელს შორის. თანამედროვეთა მიგნებების თანახმად, მიქელანჯელოს ჩვევად ჰქონდა სავორანოლის თხზულებების კითხვა, რომლის მიმართ გააჩნდა დიდი სიმპათია, ინახავდა ხსოვნას მისი ხმის შესახებ. ცხოვრების ტრაგიკული აღქმა, რელიგიური განცდები მის სახეებს ანიჭებს ტრაგიზმს, სიდიადესა და სიმდიდრეს, რაც კონტრასტში მოდის რაფაელის სახეების ადამიანური პროპორციების სინათლესთან. ეს სახეები, ეს ასლები, ეს სინათლე, როგორც გარენი წერს, წარმოადგენს „ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის ყველაზე მაღალ სფეროს, როულსა და მოწესრიგებულს“. ამაზე გავლენა იქონია მხატვრის მანერისათვის განსაკუთრებული გრაციის მიმნიჭებელმა, გრაფ მონტეფელტროს სასახლის სინატიფემ, რომელთანაც დაკავშირებულია რაფაელის შემოქმედების სათავეები.

სწორედ ეს კონტრასტები ხსნიან ყველაზე ადეკვატური სახით აღორძინების ესთეტიკის აზრსა და მნიშვნელობას.

¹ ციტ. ვილბერტ კ. ვ. კუნის მის. მიითი. თხზ. წ. 1, გვ. 192-193.

ახალი ღრვის ესთეტიკა

თავი სტუდენტს საშუალებას მისცემს გაეცნოს ევროპელი განმანათლებლების ესთეტიკურ შეხედულებებს შეძლოს აჩვენოს, თუ როგორ გამოამზეურა ეპიკლასიციზმის ზნეობრიობის ესთეტიზმმა ისეთი ფასეულობების სილამაზე, როგორცაა მოვალეობა და ღირსება. დაუფლოს ცნებებს: „ფანტაზია“, „წარმოსახვა“, „ესთეტიკური მსჯელობები“, „ესთეტიკა“, „გასხივოსნება“.

4.1. გენიოსების საუკუნე და კლასიციზმის ესთეტიკა

აღორძინების ესთეტიკასა, რომლის სამშობლო იყო იტალია, და განმანათლებლობის ესთეტიკას შორის ძვეს გენიოსების საუკუნე, რომლის ხელოვნებასა და კულტურაში ზეიმობდა *კლასიციზმი*.

კლასიციზმი – გონების ბატონობა

კლასიციზმის სამშობლოა საფრანგეთი. კლასიციზმი – ესაა კულტურასა და ხელოვნებაში და უპირველეს ყოვლისა ფილოსოფიაში გონების ბატონობა, რომლის დომინანტური როლის ფუძემდებელი იყო რენე დეკარტე (1596-1650), რომელმაც რაციონალიზმის მეთოდოლოგია წარმოადგინა ნაშრომში „მსჯელობა მეთოდის შესახებ“ (1637).

მისი აზრით, არავითარი იდეა არ შეიძლება აღიარებული იქნას ქემმარიტებად, თუ ის არ გამომდინარეობს აქსიომიდან მკაცრი ლოგიკური განხილვის გზით. ცნობიერებაში კარტეზიანობის¹ ბატონობის პირობებში იქმნება კლასიციზმის ესთეტიკის თეორია და პრაქტიკა, რაც პირველ რიგში ასახავს პოეზის პიერ კორნელის (1609-1684) ნაწარმოებებში.

დეკარტის „გონების ნათელი და მკვეთრი განხილვისა“ და პ. კორნელის, ჟ. რასენისა და ნ. ბუალოს მიერ განხორციელებულ სამის ერთობის კლასიკური მოთხოვნის იდეალს შორის არსებობდა მჭიდრო კავშირი. ეს ჩანს კორნელის თეორეტიკული პოზიციიდან,

¹ რ. დეკარტის ლათინური სახელისგან – კარტეზია.

რომელიც წარმოადგინა ნაშრომებში: „სამის ერთობლიობის შესახებ“, „ტრაგედიის შესახებ“ და სხვა.

კულტურის განვითარების თავისებურებას წარმოადგენს არათანაბარზომიერება ხელოვნების ჟანრებისა და სახეების განვითარებაში. ჩვეულებრივ, ხელოვნების რომელიმე სახე ან ჟანრი იკავებს წამყვან მდგომარეობას. აღორძინების ეპოქის იტალიაში ასეთი ადგილი ეკავა ფერწერას, XVII ს-ის საფრანგეთში-მხატვრულ ლიტერატურას. და ამიტომ, კლასიციზმის თეორია მუშავდებოდა ძირითადად ლიტერატურასთან, ხოლო ლიტერატურაში – უპირველეს ყოვლისა, დრამატურ-გიასთან მიმართებაში.

ფილოსოფოსთა „შემწყნარებლური“ დამოკიდებულება

გნოსეოლოგიისა და მეთოდოლოგიის საკითხებით დაკავებული XVII ს-ის ფილოსოფოსები ღრმად არ ინტერესდებოდნენ იმ დროს ლიტერატურულ და მხატვრულ სამყაროში მიმდინარე პროცესებით. უფრო მეტიც, განიხილავდნენ რა ფანტაზიას როგორც სამეცნიერო ჭეშმარიტების მიღების გზაზე დაბრკოლებას, ისინი ხაზს უსვამდნენ კონტრასტს ფილოსოფიასა და ხელოვნებას შორის.

იდეები და სახეები ადამიანთა სულებში წარმოადგენენ იმ უხილავ ძალებს, - წერდა ჯ. ლოკი, - რომლებიც მუდმივად მართავენ მათ და რომელთაც ყველა სული გამოჩაგრის გარეშე ექვემდებარება. ამიტომ უმაღლეს დონეზე საჭიროა ერთობ გულდასმით ზრუნვა გონებაზე, რათა სწორად წარმართოთ იგი ცოდნის ძიებაში და მსჯელობათა აქტებში.

მსგავს მოსაზრებას იზიარებდნენ XVII ს-ის სხვა ფილოსოფიური და სამეცნიერო გენიებიც: ფ. ბეკონი, რ. დეკარტი, ბ. სპინოზა, გ. ლეიბნიცი, ბ. პასკალი.

ფრენსის ბეკონის (1561-1626) შეხედულებებს ხელოვნების საკითხებზე და მის გამოჩაგრელობით საშუალებებზე გადმოსცემს მისი თხზულებებიდან შემდეგი ამონარიდები. აყენებდა რა მეცნიერებასა და ფილოსოფიას პოეზიაზე მაღლა, ბეკონი წერდა:

...ჩვენ საკმაოდ დიდხანს ვიმყოფებოდით თეატრში; მოდით ახლა გავე-მართოთ გონების სასახლისკენ, რომელსაც უნდა მივუახლოვდეთ და სადაც უნდა შევიდეთ დიდი პატივისცემითა და გაგებით. პოეზია შეიძლება შევადართო ცოდნის სიზმარს: ის სასიამოვნოა, მრავალფეროვანი, სურს გვეჩვენებოდეს რაღაც ღვთიურის მგლობელი, რაზედაც პრეტენზიას აცხადებენ თვით სიზმრებიც. ოღონდ დადგა დრო გავი-

დვიდო, მოვწყდე მიწას და შევერიო ფილოსოფიისა და მეცნიერების გამჭვირვალე ეთერს.¹

აქ მოყვანილი სიტყვებიდან ჩანს ხელოვნებასთან მიმართებაში „მსუბუქი მოთმინება, გამოვლენილი ზემოდან“. უფრო მეტიც, იგი პოეზიისათვის ადგილს პოულობს ადამიანურ ცოდნათა კლასიფიკაციაშიც:

ადამიანურ ცოდნათა უფრო სწორ დაყოფას წარმოადგენს ის, რომელიც წარმოდგება გონებრივი სულის სამი შესაძლებლობიდან, რაც თავის თავში თავს უყრის ცოდნას. ისტორია შეესაბამება მეხსიერებას, პოეზია – წარმოსახვას, ფილოსოფია-განსჯას.²

მაგრამ პოეზიის მისეული დადებითი შეფასება დაკავშირებულია მხოლოდ იმასთან, რომ პოეზია – ესაა სამეცნიერო ჭეშმარიტებისა ან მორალური იდეალების გამოსახვის საშუალება.

მიუხედავად იმისა, რომ კლასიციზმის ფუნდამენტს წარმოადგენდა რენე დეკარტის (1596-1650) რაციონალიზმი, მისი წვლილი ესთეტიკურ თეორიაში არც თუ დიდი იყო.

დეკარტი სილამაზეს განსაზღვრავდა, როგორც „სტიმულის თანაბარზომიერებას“, დაწერა ტრაქტატი მუსიკის შესახებ, გამოთქვამდა მოსაზრებებს ლიტერატურული სტილების შესახებ, „მეთოდის შესახებ მსჯელობაში“ წერდა მჭერმეტყველების „ძალაზე“, პოეზიის „ადამიანთოვანებელ მშვენიერებასა“ და „სიტკობაზე“, მაგრამ ყოველივე ეს არ ჩამოყალიბებულა დამოუკიდებელ კონცეფციად. მისი მუდმივი აღფრთოვანების საგანს შეადგენდა ლოგიკურად დასაბუთებული მეცნიერული დასკვნები.

1630 წ. სილამაზის განსაზღვრასთან დაკავშირებულ თხოვნაზე პასუხად რ. დეკარტი წერდა, რომ ეს არის შეფარდებითი ცნება და დამოკიდებულია განსხვავებულ ინდივიდუალურ შეხედულებებზე. ის, რაც მხიარულებას იწვევს ერთში, მეორეს აიძულებს ტირილს, რადგან ესთეტიკური პრეფერენციები ხშირად დამოკიდებულია შემთხვევით ასოციაციებზე. თუ ადამიანს მოუხდა მხიარული მელოდიის მოსმენა მხოლოდ სიღარიბის პერიოდებში, მაშინ მისი რითმი და თვით მელოდია აღმოჩნდება განუყოფლად დაკავშირებული მტკივნეულ შეგრძნებებთან. მსგავსი აზრები დეკარტემ გამოთქვა „მუსიკის კომპენდიუმში“, ხოლო შემდეგ კი ხშირად იმეორებდა და აღრმავებდა მათ. იგი სილამაზეს აკავშირებდა სასიამოვნო შეგრძნებასთან, ხოლო სიამოვნებას მოაზრებდა როგორც სტიმულის შეგუებას გამოხმაურებაზე. ხმათაგან ყველაზე

¹ ბეკონ ფ. თხზ. 2 ტომად, ტ. 1, მ. 1971, გვ. 209.

² იქვე. გვ. 156.

სასიამოვნოდ დეკარტე მიიჩნევდა ადამიანის ხმას, როგორც ყველაზე ახლოს მყოფს ჩვენს სულთან, ხოლო საშუალო ადამიანურ ხმებს შორის ის გამოყოფდა მეგობრის ხმას. დეკარტე წერდა ასევე მუსიკალური რიტმების შესახებ, აღნიშნავდა, რომ ისინი სულში იწვევენ გრძნობას ან გატაცებას მუსიკასთან შესაბამისად: ნელი რიტმი იწვევს ნაზ და ბნელ გრძნობას, ჩაფიქრებულობას ან სევდას, ცოცხალი და სწრაფი კი – მხიარულ და ნათელ ვნებას – მხიარულებას ან რისხვას.

ხელოვნებას, როგორც მეცნიერებასთან შედარებით მეორეხარისხოვანს, მიიჩნევდნენ XVII ს-ის სხვა გენოსებიც. ასე მაგალითად, გოტფრიდ ლეიბნიცი (1646-1716) მიმოწერაში ვკითხულობთ:

მე სრულიად მოხარული ვარ, რომ დრადინმა მიიღო ათასი ფუნტი სტერლინგი თავის ვირგილიუსში, მაგრამ ვისურვებდი, რომ გალილეის ჰქონოდა ოთხჯერ უფრო მეტი, ხოლო ნიუტონს – ათჯერ მეტი.¹

სხვა წლებში იგი ასევე გულახდილად გამოთქვამს თავის მოსაზრებას ხელოვნების ნაწარმოებებისა და მეცნიერების შედარებითი ღირებულებების შესახებ:

ძალზე ვწუხვარ უალტჰოლში ხანძრის დროს განადგურებული გულტბინის სურათების გამო. და მაინც მე ვეთანხმები რუს მეფეს, რომელმაც მითხრა, რომ იგი უფრო მეტად აღფრთოვანებულია რაიმე კარგი მანქანებით, ვიდრე მშვენიერი ნახატების კრებულით, რომლებსაც მას აჩვენებდნენ სამეფო სასახლეში.²

კლასიციზმის ესთეტიკა. ნ. ბუალო

კლასიციზმის ესთეტიკის ფუძემდებელი იყო ნიკოლო ბუალო (1636-1711). ის გაიზარდა პარლამენტის მდივნის ოჯახში, მიიღო შესანიშნავი კლასიკური განათლება, შემდეგ კი შეისწავლა თეოლოგია და სამართალი. განათლების დასრულების შემდეგ იგი შეუერთდა პოეტ-სატირიკოსებს, და მალე წარმატებას მიაღწია ამ სფეროშიც, აღმერთებდა მოლიერს. წერდა ავანტიურისტულ და სატირისტულ რომანებს, პამფლეტებს, ახდენდა სხვათა ნაწარმოებების რედაქტირებას, დადიოდა სალონებსა და აკადემიაში, 1674 წ. წარდგენილი იქნა მეფის წინაშე და მიიღო მაღალი მუდმივი უზრუნველყოფა, გახდა მისი ისტორიოგრაფი. 1684 წ.-დან ის არის საფრანგეთის აკადემიის წევრი და ცხოვრების ბოლომდე დიდ როლს თამაშობდა ლიტერატურულ ცხოვრებაში.

¹ ციტ.: ვილბერტ კ., კუნი ვ. მითით. თხზ. ტ. 1, გვ. 221-222.

² იქვე გვ. 222.

ესთეტიკურ მეცნიერებაში მისი როლის რუსულ ლიტერატურაში მიღებული შეფასებისგან განსხვავებით, ფრანგი ესთეტიკოსები თვლიან, რომ ბუალო არ იყო პარნასის კანონმდებელი და დიდი კლასიკოსების სახომი, მას არ გაუღრმავებია მისი დროის ხელოვნების მარეგულირებელი პრინციპები, არ აუხსნია ლიტერატურული შემოქმედების საიდუმლო, არამედ განახორციელა მოსახერხებელი სინთეზი, რაც იძლევა XVII ს-ის ფრანგული კულტურის მიღწევების თვალნათლივ დანახვის საშუალებას. ის იყო სერიოზული გემოვნების კანონმდებელი, შემდეგ მოახდინა რასინისა და მოლიერის სასტიკი აპოლოგიის რეციფიცირება. ფაქტიურად ნორმატულობა, რეგლამენტაცია და რაციონალიზმი უკვე ბატონობდა ფრანგულ მეცნიერებასა და კულტურაში, რაც მასში შეიტანა დეკარტემ, ხოლო ბუალომ მოახდინა მათი სინთეზირება და ნათლად გამოხატა ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნება“ (1674).

ბუალოს ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპი იყო ყველაფერში ანტიკურობისათვის მიდევნების მოთხოვნა. ამასთან ანტიკურობის ქვეშ იგი ძირითადად მოიაზრებოდა რომაულ ხელოვნებას – კერგილიუსის „ენეიდას“, ტერენციუსის კომედიებს, ჰორაციუსის სატირებს, სენეკას ტრაგედიებს. ბუალოს ანტიკურობა მიაჩნდა კარგ იარაღად „თავნება“, „უდისციპლინი“ ბაროკოსთან ბრძოლაში.

მხატვარი უნდა იყოს ლოგიკური და თანმიმდევრული და ფორმა უნდა დაუქვემდებაროს შინაარსს:

ჯერ გაიაზრე, დაწერე შემდგომ,
რადგან არ იცი რისი თქმა გინდა,
უბრალო სიტყვებს არ უნდა ენდო
და ნურც წყალობას მოელი ციდან.

ამრიგად, თავიდან უნდა იყოს შინაარსი, „აზრი“, შემდეგ კი მისი მხატვრული გაფორმება.

კლასიციზმის მხატვრული სტილი – ესაა სახელმწიფო სტილი, ძლიერ შესაფერისი სახელმწიფოებრივი აბსოლუტიზმისათვის ცხოვრების ყველა სფეროსადმი მისეული რეგლამენტაციით. კლასიციზმის მომხრეები აყენებდნენ საზოგადოებრივი ადამიანის აღზრდის პრობლემას, რომელსაც შეეძლო თვითნებური სწრაფების შეკავება, შეეძლო ცხოვრება სხვა ადამიანების გვერდით, გააჩნდა მომართულობა და ტაქტის გრძნობა.

აღორძინების მოაზროვნების კვალდაკვალ ბუალო წერს სილამაზეზე, ჰარმონიაზე, პროპორციაზე. მაგრამ კლასიციზმის მიერ ამ კატეგორიათა განმარტებაში დიდი ხარისხით წარმოჩნდება ნორმატივიზმი.

ასე მაგალითად, ბუალოს მიერ სილამაზის საფუძველი მოაზრებუ-
ლია, როგორც სამყაროს ჰარმონია და კანონზომიერება. მისი წყაროა
მომწესრიგებელი სულიერი საწყისი. ბუნება ადარ წარმოადგენს ნორმას
და სახეს მხატვრისათვის. და თუმცა ბუალო ამოდის ბუნებისადმი
მიბაძვის პრინციპიდან, ამტკიცებს, რომ ბუნება უნდა გასუფთავდეს,
გაფორმდეს გონების მომწესრიგებელი მოქმედებით.

სწორედ გონებისაგან უნდა შეიძინოს მხატვრულმა ნაწარმოებმა
თავისი ბრწყინვალეობა და ღირებულება.

ჭეშმარიტების გარეშე ბუალოსათვის არ არსებობს სილამაზე, მისი
კრიტიკიუმია – სინათლე. ბუალოს მიხედვით, პოეტი ორიენტირე-
ბული უნდა იყოს მხოლოდ ზოგადზე, დაუქვემდებაროს მას პირადული
და ინდივიდუალური. *სამი ერთობლივის* ცნობილი მოთხოვნა: ადგილის,
დროის, მოქმედების – ესაა თავისი დროის პრაქტიკის, პ. კორნელიუსის,
ჟ. რასინის, პ. მოლიერის მხატვრული პრაქტიკის თეორეტიზირება.

კლასიციზმის მხატვრული პრაქტიკა. პ. კორნელიუსი

„სოფოკლეს, შექსპირის, კალდერონის, კორნელიუსის და იბსენის
შემოქმედება წამიერი გაბრწყინებით ანათებს ჩვენს ცხოვრებას“, – წერდა
ცნობილი რუსი მწერალი *ანდრე ბელი* (1880-1934), რომელიც კორნე-
ლიუსს აყენებდა კაცობრიობის ისეთი გენიოსების გვერდით, როგო-
რიცაა სოფოკლე და შექსპირი.

ბრწყინვალე ფილოლოგიური განათლების მქონე ადვოკატი *პიერ*
კორნელიუსი (1606-1684) იქცა თავისი დროის ერთ-ერთი უდიდეს
კლასიკოსად 1637 წელს ტრაგიკომედია „სიდის“ წარმოდგენის შემდეგ.
მისი შემოქმედება არის კლასიციზმის მხატვრული პრაქტიკა, რომლის
შეფასებაში ისტორიამ შეიტანა ბევრი იდეოლოგია.

„სიდი“ ნაჩვენებია მოვალეობისა და სიყვარულის კოლიზია, გმირები
იმყოფებიან დახლართულ რთულ ურთიერთობებში. როდრიგოს უყვარს
ხიმენა, მაგრამ იგი მისი მამის მკვლელია, მისი მამის ღირსების
შეურაცხმყოფელი. ხიმენას უყვარს როდრიგო, მაგრამ მან შური უნდა
იძიოს მამამისის მკვლელზე. კორნელიუსი აჩვენებს ამ გრძნობების სიღრ-
მეს და ბრძოლას.

ჰელვეციუსი ნაშრომში „გონების შესახებ“ სვამს კითხვას, რატომ
აძლევდნენ ასე მაღალ შეფასებას თანამედროვეები კორნელიუსს? და
მისი პასუხიდან ნათელი ხდება, რომ აბსოლუტიზმი არის არა მხოლოდ
მკაცრი დაქვემდებარება ინოვაციურისა ზოგადისადმი, ესაა საუკუნე,
როდესაც დიადად ფასდებოდა სიმამაცე, გამბედაობა, ღირსება „და

კორნელიუსის გმირების ხასიათები და მათი ქცევები... შეესაბამებოდა
იმ დროის სულისკვეთებას“.¹

კლასიციზმის ეპოქამ, ყველა სხვა ეპოქაზე მეტად აჩვენა *ზნობ-*
რიობის ესთეტიზმი, წარმოაჩინა სიდიადე და სილამაზე ისეთი ცნებებისა,
როგორიცაა მოვალეობა და ღირსება და ეს ჯერ კიდევ განმანათლებ-
ლობამდე, ჯერ კიდევ კანტამდე, აჩვენა მხატვრული ფორმით, რომ
გრძნობებთან ხმაშეწყობილი ქცევა არ არის მორალური. მორალური
არის მხოლოდ ის, რაც სრულდება გრძნობების მიუხედავად, მოვა-
ლეობისა და ღირსების სახელით.

კორნელიუსის გმირები არიან სულგრძელები, დიდსულოვნები,
დიდებულები, მამაცები. მათ გააჩნიათ გახსნილი ნატურა, ამაყად ზევით
აწეული თავი, კეთილშობილი გული, როგორც წერდა შ. სენტ-ბიოვი,
და შემთხვევით არ აღნიშნავდა ვოლტერი: „კორნელიუსის თეატრი
არის სულის სიდიადის სკოლა“. მაგრამ ეს შესაძლებელი გახდა ასევე
იმიტომაც, რომ თვით კორნელიუსი იყო დიადი ადამიანი თავისი
პიროვნული თვისებებით. აი როგორ აღწერს სენტ-ბიოვი ბიოგრაფიულ
ნარკვევში „პიერ კორნელიუსი“ კორნელიუსის ესპანეთით გატაცების
მიზეზებს:

პატიოსანი, მაღალზნობრივი, ამაყად აწეული თავით სიარულს ჩვეული,
მას არ შეეძლო მამინვე არ მოხიბლულიყო ამ მამაცი ნაციის რაინდი
გმირებით. მისი დაუოკებელი გულისხმიერი გზნება, პავშური სიწ-
რფელე, ურღვევი ერთგულება მეგობრობაში, მელანქოლიური თვით-
აკვეთა სიყვარულში, მოვალეობის კულტი, მისი გახსნილი უეშმაკო
ნატურა, ალაღმართლად სერიოზული და მიდრეკილი შეგონებებისად-
მი, ამაყი და განუხრელად პატიოსანი – ყოველივე ამას მისთვის
უნდა შთავეონებინა მიდრეკილება ესპანური ჟანრისადმი.²

მასთან მიმართებაში, კორნელიუსი მიუსადაგებს მას თავისი
დროისა და თავისი ხალხის გემოვნებას.

ის მყისირად მიმართავს მაღალს, საამაყოს, პათეტიკურს, როგორც
რალაცას დიდი ხნის ნაცნობს და შემოსავს ყოველივე ამას დიდებულ
და მარტივ ენაზე, ყველასათვის გასაგებას და მხოლოდ მისთვის
დამახასიათებელზე. „სიდის“ პირველივე წარმოდგენაზე ჩვენი შეგვექნა
ნამდვილი თეატრი, ხოლო საფრანგეთს – მისი დიადი კორნელიუსი.³

¹ იხ.: *ჰელვეციუს*. თხზ. 2 ტ.-ად, ტ. 1, მ. 1974. გვ. 278-279.

² *სენტ-ბიოვი შ. ლიტერატურული პორტრეტები*. მ. 1970, გვ. 55.

³ იქვე გვ. 56.

რომ ყოველივე ამან თავის მხრივ გავლენა იქონია თვით თეატრების გარეგან სახეზე და ზომებზე საბერძნეთსა და რომში – თეატრებს აგებდნენ საკმაოდ დიდს, რათა შიგ მოთავსებულიყო ხალხის დიდი რაოდენობა.

დიდ ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით დაადგინა რა ხელოვნების კავშირი მეტყველებასთან, კონდილიაკმა აქედან გამოიყვანა ძველი დროის ადამიანების მიდრეკილება სანახაობისადმი, დეკორაციებისადმი, მათდამი დაქვემდებარებულ ხელოვნების ყველა სფეროსადმი, როგორცაა: მუსიკა, არქიტექტურა, ფერწერა და ქანდაკება. უძველეს ადამიანებთან, წერს კონდილიაკი, „თითქოს შეუძლებელი იყო ისეთი მოვლენა, როგორცაა დაღუპული ტალანტები, რადგან თითოეული მოქალაქე ნებისმიერ მომენტში ეჯახებოდა საგნებს, რომელთაც შეეძლო მათი წარმოსახვის განვითარება“¹.

წარმოსახვის პრობლემას კონდილიაკმა თავის შრომებში დიდი ყურადღება დაუთმო. თვლიდა, რომ წარმოსახვის განვითარება – არის აზროვნების და საერთოდ შესაძლებლობების განვითარების გზა. ეს კი კონდილიაკისთვის – აღმზრდელისა და განმანათლებლისათვის იყო ძალიან მნიშვნელოვანი. განმანათლებელთა ერთ-ერთი იდეალი – იყო ევროპისათვის განათლებული მონარქების აღზრდა. აი რატომ დათანხმდა კონდილიაკი ლუდოვიკო XV-ის შვილიშვილის, პარმის ჰერცოგის ტახტის მემკვიდრის აღმზრდელობის წინადადებას და ცხრა წელი მიუძღვნა ამ საქმიანობა.

ამ წლების განმავლობაში მან დაწერა ფუნდამენტური ნაშრომი 16 ტომად „პარმის პრინცის სწავლების სასწავლო კურსი“, რომელიც შეიცავს განზოგადებულ შრომებს ენათმეცნიერების, სალიტერატურო ოსტატობის, განსჯის ხელოვნების, აზროვნების ხელოვნების საკითხებზე, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს განკუთვნილი ასევე წარმოსახვის პრობლემას.

წარმოსახვის წყაროს ის ხედავდა იდეებს შორის კავშირში, რის წყალობითაც იდეათა ერთი ნაწილი არის საბაბი სხვა იდეებისთვის. წარმოსახვა – ესაა შემოქმედების საფუძველი, ხოლო ის ვითარდება ზოგადად ადამიანის განვითარებასთან ერთად. იგი თავისი სიცოცხლისთვის ვალდებულია იდეათა კავშირის ძალის წინაშე, ხოლო თავისი

¹ კონდილიაკი, მითით. თხზ., ტ. 2. გვ. 190.

სივრცელობისათვის – იდეების სიმრავლის წინაშე, რომლებიც გამოჟღავნდება ერთი რომელიმე იდეის საბაბით“¹.

ჰელვეციუს: წარმოსახვა – სახეების გამოგონებელი

წარმოსახვის პრობლემის განხილვისადმი ორიგინალური მიდგომა წარმოადგინა მეორე უდიდესმა ფრანგმა განმანათლებელმა – კლოდ ადრიან ჰელვეციუსმა (1715-1771). მისი ეთიკური და ესთეტიკური შეხედულებები ჩამოყალიბდა მონტენის, ლაბ რიუიერის, ლაროშფუკოს, ლოკის და ასევე კორნელიუსის, როსინის, ბუალოს, მოლიერის, ლაფონტენის ნაშრომების გავლენით. ჰელვეციუსის სულიერ ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ვოლტერმა.

უპირველეს ყოვლისა, ჰელვეციუსმა სცადა ეპოვნა „წარმოსახვის“ ცნების ზუსტი აზრი, განიხილა სიტყვის ეტიმოლოგია. იგი წარმოადგება ლათინური სიტყვისგან „სახე“ – წერს იგი, და აკრიტიკებს მათ, ვინც ერთმანეთში ურევს წარმოსახვასა და შესიერებას. მენსიერება, ჰელვეციუსის აზრით, ესაა ჩვენს მიერ ნანახი ობიექტების ნათელი განსხეულება, ხოლო წარმოსახვა – ესაა სახეების ახალი შეთანხმება და შეერთება, შესაბამისობა მათსა და გრძნობას შორის, რომლის გავლივსაც გვინდა. „თუ ეს არის საშინელების განცდა – წერს იგი, – მაშინ წარმოსახვა ადვილს უთმობს სფინქსებსა და ფურებს. თუ ესაა გაცემა ან აღტაცება, მაშინ იგი ქმნის ჰესპერიდების ბაღს, არმიდას კუნძულს და ატლანტის“³.

და შემდგომ ჰელვეციუსი გვთავაზობს რეზოუმებს: „ერთი სიტყვით, წარმოსახვა წარმოადგენს სახეების გამოგონებელს იმის მსგავსად, როგორც გონება იდეების გამოგონებელი“⁴.

ამ განსაზღვრებიდან ჰელვეციუსი აკეთებს დასკვნას, რომ მის დროს სუფთა სახით წარმოადგენა გამოიყენება მხოლოდ აღწერებში, სურათებში და დეკორაციებში, მაშინ როცა ადრე მისი გამოყენება იყო გაცილებით უფრო ფართო. მას მხედველობაში აქვს პერიოდი,

¹ იქვე, გვ. 168.

² ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში ჰესპერიდები არიან ტიტან ატლანტის ქალიშვილები, რომელთაც ცის თაღი უჭირავთ თავის მხრებზე ოლიმპოელი ღმერთების წინააღმდეგ ბრძოლაში მონაწილეობისათვის დასჯის აღსანიშნავად. ჰესპერიდებს ჰქვინდათ ბაღი, რომლის ხეებზე იზრდებოდა ოქროს ვაშლები.

³ არმიდა – ჯადოსნური ბაღების მფლობელი ტ. ტასოს-ის პოემაში „გათავისუფლებული იერუსალიმი“.

⁴ ჰელვეციუსი კ.ა. თხზ. 2 ტ-ად., ტ. 1. გვ. 490.

როდესაც ადამიანებისთვის მიუწვდომელი იყო მოვლენების მეცნიერული ახსნა და როდესაც მის ნაცვლად არსებობდა მითოლოგიური ცნობიერება. ეს იყო დრო, როდესაც „მდელოებზე მოჩუხჩუხე ნაკადულები გადმოდიოდა ლარნაკიდან, რომელსაც ეყრდნობოდა ნაიადა, ტყეები და ვაკეები დაფარული იყო სიმწვანით დრიანებისა და ნიმფების ზრუნვის წყალობით, მთიდან მოწყვეტილ კლდეს ვაკეზე აცურებდნენ ორეადები; ჰაერის სულები, გენიებისა და დემონების სახელწოდებით, უშვებდნენ ქარებს და ავროვებდნენ ქარიშხლებს ღრუბლებს ზემოთ, რომელთა გამოშრობაც სურდათ.¹

და ბევრი ასწლეულის განმავლობაში, მეცნიერების არარსებობის დროს, წარმოსახვა უკიდევანოდ დანავარდობდა კოსმოლოგიის, ისტორიის და ასევე ფილოსოფიის სივრცეებში. იგი შთააგონებდა სამყაროს შექმნის აღმწერებს. ამ აზრის დასამტკიცებლად ჰელვეციუსს მოჰყავს ფრაგმენტი პესიოდეს თხზულებიდან, როდესაც იგი, ენთუზიაზმით აღსავსე, წერდა:

თავიდან იყო ქაოსი, შავი ერებოსი და ტარტარი. ჯერ არ არსებობდა დრო, როდესაც მარადიული ღამე, რომელიც თავისი განთქმული, გამოტლი და მძიმე ფრთებით გადაუფრენდა უსაზღვრო სივრცეებს, უცებ დაემხო ერებოსს. და დაღო მასზე კვერცხი, ერებოსმა იგი თავის წიალად მიიჩნია, გაანაყოფიერა იგი და მისგან გამოვიდა სიყვარული. იგი ოქროს ფრთებით აფრინდა ზემოთ და შეუერთდა ქაოსს; ამ შეერთებით ყოფიერება მიეცა ცას, მიწას, უკვდავ ღმერთებს, ადამიანებსა და ცხოველებს. როცა აფროდიტა, ჩასახული ზღვის წიაღში, ამოვიდა წყლის ზედაპირზე, ყველა ცოცხალი არსება გაჩერდა, რათა მისი მზერით დამტკბარიყვნენ; და გრძნობები, რომლებიც სიყვარულმა ბუნდოვნად აღბეჭდა მთელ ბუნებაში. მიისწრაფოდა სილამაზისაკენ. სამყარომ პირველად შეიცნო წყობა, წონასწორობა და ფორმა.²

ახლა კი, XVIII ს-ში წარმოსახვამ გადაინაცვლა ხელოვნებაში, წარმოადგენდა რა უმნიშვნელოვანეს იარაღს მხატვრის ხელში, ჰელვეციუსი საინტერესო მაგალითებზე ხსნის წარმოსახვის, როგორც მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი საშუალების, პრობლემას, წარმოსახვა ქმნის ახალ არსებებს, რომელთაც პოეზია, თავისი გამოსახვის სიზუსტის წყალობით თვალსაჩინოს ხდის მკითხველისათვის. მხატვრის წარმოსახვის წყალობით არც თუ სრულად წარმატებული სურათებიც კი ახდენს დამთვალეობებს ზე დიდ შთაბეჭდილებას.

ჰელვეციუსს მაგალითად მოჰყავს ბოლონის სკოლის მხატვრის ფ. ალბანის (1578-1660) ნახატი. ეს ნახატი, რომელიც დაწერილია ანტიკური მითის „ადონისე და ვენერა“ სიუჟეტის მიხედვით, წარმოგვიდგენს ვარდებში ჩაძინებულ ქალღმერთ ვენერას, რომელიც გავლიძებისას აღმოჩნდება ადონისეს მკლავებში. სურათზე წარმოსახვის მეუფება გადასულია მის გმირებზე, მხატვრის წარმოსახვა განაგებს არა მხოლოდ ადონისეს, არამედ დამთვალეობებსაც.

ჰელვეციუსი აჩვენებს ხელოვნებაში წარმოსახვის უზარმაზარ როლს და მოჰყავს ბევრი მაგალითი მისი სხვადასხვა სფეროდან. მაგრამ ერთ მათგანს გვერდს ვერ ავუვლით.

თუ საჭიროა უზრლო ფაქტის გადმოცემა ბრწყინვალე სხვის საშუალებით, - წერს იგი, მაგალითად გამოცხადება მოქალაქეთა შორის განხეთქილების შესახებ, მაშინ გამოსახულება გამოხატავს მშვიდობას, რომელიც ცრემლმორეული ტოვებს ქალაქს, თვალზე დახრის ზეთისხილის ტოტს, რაც აჩვენებს მის შუბლს.¹

ხსნის რა წარმოსახვის ბუნებას, ჰელვეციუსი იმავედროულად ხსნის, თუ რატომ გამოიყენება იგი ასე სუსტად ფილოსოფიისადმი. წარმოსახვა თავისი ბუნებით - ესაა კონკრეტული სახეების სფერო, მაშინ როცა ფილოსოფია არის ზოგადი, აბსტრაქტული ცნებების სფერო. თუ ფილოსოფოსები იყენებენ წარმოსახვას, მხოლოდ იმისათვის, რათა მიანიჭონ თავიანთ ცნებებს სინათლე და სინატიფე.

4.3. დენი დიდროს ესთეტიკა

ფრანგული განმანათლებლობის ყველაზე ნიჭიერი ესთეტიკოსი იყო დენი დიდრო (1713-1785). მასზე დიდი გავლენა იქონია ინგლისური განმანათლებლობის იდეებმა. დიდრო იცნობდა ფ. ხატჩესონის, ა. შეფტსბერის შრომებს, რომელთა გავლენით 1751 წ. დაწერა „ტრაქტატი მშვენიერის შესახებ“. მშვენიერის სხვადასხვა თეორიების გაანალიზების შემდეგ დიდრო ასკვნის, „რომ ურთიერთობების აღქმა არის მშვენიერის საფუძველი“. მშვენიერის ასეთი გაგება სრულად არ შეესატყვისებოდა საფრანგეთში იმ პერიოდში გავრცელებულ მოსაზრებას, რომ ხელოვნების ძირითადი ამოცანაა ადამიანების გულის აჩუყება და აღელვება ბუნებასთან მიახლოებით.

¹ ჰელვეციუს. მითით. თხზ., გვ. 490.

² ჰელვეციუს. მითით. თხზ., გვ. 491.

¹ იქვე. გვ. 492.

სილამაზე და ზნეობრიობა

ინგლისელებს დაესესხა რა მოსაზრებას, რომ ხელოვნება ამსუბუქებს ზნეობას, დიდრომ შექმნა ადამიანის აღზრდის მთელი პროგრამა. სილამაზე დაყო ორ სახედ: ობიექტურად, რეალურ, ადამიანის გაჩენამდე და მის შემდეგ არსებულ სილამაზედ და მხოლოდ ადამიანისათვის არსებულ, შეფარდებით სილამაზედ, რომელიც აღმოცენდა საგნების მიმართების შედეგად ადამიანის ცნობიერებასთან შეხებისას. დიდრომ სილამაზე დააკავშირა ზნეობრიობასთან.

მშვენიერი არ არის ჩემს შიგნით, - წერდა იგი, - ყოველივე რაც მოიცავს თავის თავში იმას, რისგანაც ღვივდება ჩემს გონებაში მიმართებების იდეა, ხოლო სილამაზე ჩემთვის არის - ყოველივე რაც აღვივებს ჩემს ამ იდეას.¹

დიდრო არამხოლოდ ხაზს უსვამს ხელოვნების მორალურ მნიშვნელობას, არამედ ასევე ამტკიცებს, რომ ხელოვნებამ „განაჩენი“ უნდა გამოუტანოს ნაკლოვანებებს და ბოროტებას, ხოლო მხატვარი უნდა იყოს ადამიანური მოღვმის დამრიგებელი, სიკეთის მქადაგებელი.

ასეთი სახის ხელოვნების მაგალითად, რომელსაც შეუძლია ამ ამოცანების გადაწყვეტა, ის თვლიდა შარდენისა და გრიოზას ფერწერას. *ჟ.-ბ. გრიოზ* (1725-1805) არის ადრეული ფრანგული სენტიმენტალიზმის წარმომადგენელი, მესამე წოდების ცხოვრებიდან მორალის მქადაგებელი ჟანრობრივი კომპოზიციების ავტორი. *ჟ.-ბ. ს. შარდენ* (1699-1779) ასევე ხატავდა ყოველდღიურ სცენებს მესამე წოდების ცხოვრებიდან, ნატურმორტებს, პორტრეტებს, რომლებიც აღბეჭდილი იყო სინათლისა და ჰაერის გადმოცემის ოსტატობით. ამ მხატვრების ნაწარმოებებში დიდრო ხედავდა თავისი ბუნებრიობით ჩვენს გრძნობებზე ხელოვნების ზემოქმედების მაგალითს.

ესთეტიკური გამოცდილება, თვლიდა დიდრო, იწყება გრძნობადი აღქმებით, რომლებიც ჩვენში ერთობლივად იწვევენ ხან სასიამოვნო, ხან არასასიამოვნო შეგძნებებს.

სილამაზისა და მშვენიერის თავისებურ გაგებას დიდრო აყალიბებს წინამორბედთა პოზიციების კრიტიკული გარჩევის შედეგად. ასე მაგალითად, შოტლანდიელი ფილოსოფოსისა და ესთეტიკური იდეების სისტემატიზატორის ფ. ხატჩესონის, ინგლისელი ესთეტიკოსისა და მორალისტის ა. შეფტსბერის შეცდომას იგი ხედავდა იმაში, რომ ისინი სილამაზის შინაგან აღქმას აცალკავებდნენ განჭვრეტისაგან. წესრი-

გის, ერთიანობის, სიმეტრიის და პროპორციის ცნებები, რომლებიც ქმნიან სილამაზეს „ისევე დადებითია, ისევე გამოკვეთილია, ისევე ნათელია, რეალურია, როგორც სიგრძის, სიღიღის, სიღრმის, ხარისხის, რაოდენობის ცნებები.¹ ხელოვნების პირველ მოდელს წარმოადგენს ბუნება, და ყველაზე მშვენიერი ნახატის ჰარმონიულობა არის მხოლოდ ბუნების ჰარმონიულობის მიბაძვა. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებები არ არის უბრალოდ მიბაძვა.



ჟ.-ბ. შარდენი. გუვერნანტი ქალი.

განმანათლებლობის თეორეტიკოსი დიდრო, ხაზს უსვამდა ხელოვნების მორალურ მნიშვნელობას, წერდა, რომ მან „განაჩენი“ უნდა გამოუტანოს ნაკლოვანებებსა და ბოროტებას. ასეთი ხელოვნების მაგალითად იგი მიიჩნევდა *ჟ.-ბ. შარდენის* ხელოვნებას, რომელიც არსებითად განსხვავდებოდა მისი თანამედროვე როკოკოს სტილის ქმნილებებისაგან. შარდენი არის უანრული ფერწერის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი. მისი პერსონაჟები არიან მესამე წოდების წარმომადგენლები.

დიდროს აზრით, იმისათვის, რომ შესრულოს თავისი ძირითადი ფუნქცია, რასაც ფილოსოფოსი ხედავს სიყვარულის კეთილშობილებასთან, ხოლო სიძულვილის ბიწიერებასთან დაკავშირებაში, ხელოვნების ნაწარმოები უნდა იყოს შთაგონებული მაღალი იდეალით.

¹ დიდრო დ. რჩეული ნაწარმოებები. მ. 1951, გვ. 377.

¹ დიდრო დ. რჩეული თხზ., მ. - ლ. 1951, გვ. 376.

სკულპტურის, ან ფერწერის თითოეული ნაწარმოები უნდა იყოს რაიმე მაღალი იდეის გამოხატულება, უნდა მოიცავდეს შეგონებას დამოუკიდებელი სათვის, ამის გარეშე იგი მღუმარა.¹

დიდრო ერთმანეთისგან არ ანსხვავებს სიკეთესა და მშვენიერებას, ერთმანეთთან აახლოებს მშვენიერსა და ჭეშმარიტის ცნებებს. ფილოსოფოსი, რომელიც ისწრაფის ჭეშმარიტებისკენ, ეძებს საგნებში რეალურად არსებულ კავშირებს, პოეტი ამოსავალ წერტილად იღებს ბუნებას, მეცნიერული წარმოსახვის საშუალებით ეძებს ამ საგნებში არსებულ შესაძლო კავშირებს.

„ფერწერის გამოცდილებაში“ ის მხატვრისაგან მოითხოვს ადამიანის შესწავლას მის ყველა კავშირში და გაშუალებულობაში, როგორცაა სოციალურ-ყოფითი, ეთნიკური, პროფესიული, რამდენადაც ისინი განსაზღვრავენ ადამიანის არა მხოლოდ სულიერ, არამედ ფიზიკურ თვისებებს. და მხატვარმა გულდასმით უნდა შეისწავლოს ისინი ადამიანის მართალი სახის შესაქმნელად. დიდრო აქებს მხატვარ გრიოზს სწორედ იმის გამო, რომ ხასიათებს, ქცევებს, ვნებებს, სახეებს იგი აკვირდება ქუჩაში, ხალხის მასაში, ეკლესიაში, ბაზრობაზე. ასეთ ქცევას დიდრო სამაგალითოდ უსახავს მოსწავლე-ფერმწერებს ლუერში.

ეძებთ ქუჩის შემთხვევები, იყავით დაკვირვებულნი ქუჩებში, ბაღებში, ბაზრობებზე, სახლში, და თქვენ შეიქმნით სწორ წარმოდგენას ნამდვილი მოძრაობის შესახებ უკვე ცხოვრებისეულ მოქმედებაში.²

ოლონდ მოყვანილი ვითარებები არ ნიშნავს, რომ დიდრო იყო ხელოვნების, როგორც სინამდვილის აბსოლუტურად ადეკვატურად გადაღების გაგების მოძნრე. დიდროს ხელოვნების „სიმართლის“ გასაგებად საჭიროა მისი თხზულების „პარადოქსი მსახიობის შესახებ“ ყურადღებით წაკითხვა, სადაც ის წერს, რომ „არ შეიძლება ძალიან ზუსტად მიბაძვა თვით ბუნებისადაც კი, მშვენიერი ბუნებისადაც, სიმართლისათვისაც კი.“³ ან

იფიქრეთ იმაზე, რასაც თეატრში უწოდებენ *მართლად ყოფნას*. ნიშნავს კი ეს სცენაზე ზუსტად ისე მოქცევას, როგორც ცხოვრებაში? არანაირად. სიმართლე ასეთი გაგებით დამსგავსებოდა უხამსობას. რა არის თეატრალური სიმართლე? ესაა ქმედების, მეტყველების, სახის,

ხმის, მოძრაობის, ყესტების შესატყვისობა იდეალურ სახესთან, რომელიც შექმნილია პოეტის წარმოსახვით და ნაწილობრივ ასევე განდიდებულია მსახიობის მიერ. აი რაშია სასწაული.¹

თეატრში „სასწაულის“ შესახებ თავისი იდეით დიდრომ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა თეატრისა და დრამატურგიის თეორიის დამუშავებაში. როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, მას აღელვებს მსახიობი ცივი გონებით, დიდი თვალთმაქცი, რომლის „ცრემლები მოედინება ტვინიდან“. მსახიობს

... სამაგიერო მიეზღვება, როგორც არამორწმუნე მღვდელს, რომელიც ქადაგებს ღვთიურ ვნებებზე, როგორც ქალის ფეხებთან დაცემულ მაცდუნებელს, რომელსაც არ უყვარს, მაგრამ სურს მოატყუოს, როგორც დატაკს ქუჩაში, რომელიც შემოვიტევს, როცა დაკარგავს მოწყალების მიღების იმედს, ანდა როგორც კურტიზანულს, რომელიც ყოველგვარი გრძობების გარეშე თქვენ მკლავებშია გაფუნებული.

დიდროს ამ კონცეფციამ, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ი.ბ. ბორევი, არ დაკარგა თეორეტიკული აქტუალობა და იგი წარმოადგენს წარმოდგენის თეატრისა და XX ს. გერმანელი დრამატურგის ბ. ბრეხტის ეპიკური თეატრის ერთ-ერთ თეორეტიკულ წყაროს.

ამკარაა, რომ „სილამაზის“, როგორც მიმართების ცნება დიდრომ აირჩია პოეზიისა და მუსიკის, ფერწერის, ქანდაკებისა და თეატრის დაწვრილებით შესწავლის შედეგად. ნარკვევებში „დრამატული პოეზიის შესახებ“ დიდრო წერს სკულპტურაზე. როგორ ვიპოვოთ მშვენიერი სკულპტურაში, როგორ შევქმნათ ამ ცნების შესაბამისი სკულპტურა? როგორ ვიპოვოთ საშუალო საზომი, თუ თითოეულ ადამიანს განსხვავებული ფიზიკური კონსტრუქცია, გონება და წარმოსახვა, ჩვევები, განათლება, გარემო აქვს. და დიდროს მაგალითად მოჰყავს მოქანდაკები, რომლებთანაც არასოდეს არ შეხვედრია ადამიანის უსხეულო იდეალი. მოქანდაკე ყოველთვის სახეს უცვლის თავის იდეალს ვითარებების შესაბამისად, ქმნის ადამიანის სახეს კონკრეტული პირობების შესაბამისად.

სილამაზე ეს არის ის, რაც ნათლად შეგვჩება

„ზნეობრივი ფილოსოფიის პრინციპებში“ სილამაზის გაგებაში ნომინალიზმის კრიტიკისას დიდრო სვამს კითხვებს:

თუ არ არის არც მშვენიერი, არც დიადი, არც ამაღლებული, მაშინ რა ემართება სიყვარულს, დიდებას, თავმოყვარეობას, გმირობას. მაშინ რამ უნდა აღვფართოვანოს ლექსებით, ნახატით, სასახლით ან ბაღით,

¹ დიდრო დ. ხელოვნების შესახებ. ტ. I, მ. 1936. გვ. 147.

² დიდრო დ. რჩეული თხზ. ტ. VI, მ. 1946. გვ. 216.

³ დიდრო დ. მითით. თხზ. ტ. V, მ. 1946. გვ. 632.

¹ დიდრო დ. მითით. თხზ. ტ. V, მ. 1946. გვ. 580.

სტატუტით, ან ლამაზი სახით? ამ გულგრილ სისტემაში გმირობა ახირებულობას ემსგავსება. მუზეუს აღარ ექნებათ შენდობა, მეფე პოეტებს შორის იქნება არა უმეტესი, ვიდრე საკმაოდ მძარე მწერალი.¹

მის მიერ გაკრიტიკებული შეხედულების უარსაყოფად დიდროს ციტატად მოჰყავს ლუკრაციუს კარის ლექსები. და წინასწარ განჭვრეტს შესაძლო რეაქციას მათზე (თქვენ იტყვი: „თანახმა ვარ, რომ ეს ლექსები მშვენიერია“), ის მიდის სილამაზის მისეული ცნების ახსნამდე: „ესე იგი არსებობს რაიმე მშვენიერი? რა თქმა უნდა. მაგრამ ეს სილამაზე არ არის აღწერილ საგანში, არამედ თვით აღწერაშია“. და შემდეგ მას მოჰყავს „საზიზღარი საშინელების“² მაგალითი, რომელიც, როგორც უმსგავსიც არ უნდა იყოს, შეიძლება მოგეწონოთ, თუ წარმოდგენილი იქნება შესაბამისი სახით.

მაგრამ ჩემში აღფრთოვანების გამოწვევი წარმოდგენის ეს ხელოვნება არ გულისხმობს არავითარ სილამაზეს თვით საგანში: მე აღტაცებაში მოვყავარ საგნისა და გამოსახულების შესაბამისობას. გამოსახულება მშვენიერია, საგანი კი არც მშვენიერია და არც უსახური.³

დიდრო არ ეთანხმება წარმოდგენილ შეხედულებას და აგრძელებს კამათს.

უპირველეს ყოვლისა ის განმარტავს, თუ რა უნდა იგულისხმებოდეს სიტყვა „საშინელების“ ქვეშ. იგი, დიდროს აზრით, შეიძლება იყოს ორი ტიპის. ჯერ ერთი, ამ სიტყვით აღნიშნავენ შემთხვევით შებროვილ ნაწილებს, რის შედეგად მიიღება რაღაც „არათანმიმდევრული, უწესრიგო, ჰარმონიას მოკლებული, არაპროპორციული“.⁴ მაგრამ მაშინ, ამტკიცებს დიდრო, ამ არსების შესახებ წარმოდგენაც იქნება ასევე არასასიამოვნო, როგორც თვითონ ისაა. მაგალითად, თუ მხატვარმა თვალები დასაბა კუფაზე, კბილები – ნიკაპის ქვეშ, ენა – შუბლზე, ამასთან ყველა ეს ნაწილი აღმოჩნდება შეუსაბამო ზომის: კბილები საკმაოდ დიდი, თვალები კი ძალზე პატარაა, მაშინ მაყურებელი ამ ნახატით ვერ აღფრთოვანდება, რადგან ასეთ შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმეთი აღფრთოვანება და ამ დროს აღამიანები ამბობენ: „ის არაფერს არ ჰგავს“. მეორე ტიპის საშინელებაზე საუბრისას დიდროს მაგალითად მოჰყავს სირინოზები, ფრთოსანი ცხენი პეგასი, სფინქსი, ქიმერები და ფრთოსანი დრაკონები.

ამ საშინელებებს, რომლებიც წარმოადგენს მხატვრის წარმოსახვის პირმშოს, თავიანთ აღნაგობაში შეუსაბამო არაფერი არ გააჩნიათ. არ არსებობენ ბუნებაში და მით უმეტეს არ შეიცავენ „არაფერს კავშირის, ჰარმონიის, წესრიგისა და თანაზომიერების საწინააღმდეგოს...“¹ დიდროს აზრით, სწორედ ამაშია მათი სილამაზე. მისთვის ცხადია, რომ ისინი ლამაზია მანამ, სანამ მათ ახასიათებს აღნიშნული თვისებები და „როგორც კი ეს არსებები საკმაოდ დიდ წინააღმდეგობაში მოვლენ ამ იდეებთან, ისინი აღარ იქნება მშვენიერი“.²

აღნიშნულიდან შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ დიდროსთან სილამაზის იდეას შეადგენენ *კავშირის, ჰარმონიის, წესრიგისა და თანაზომიერების* იდეები.

იმისათვის, რომ ლამაზი ვუწოდოთ ამ შესაძლო არსებებს, ჩვენ უსაფუძვლოდ ვისურვებდით, რომ ფერწერას მათ გამოსახულებაში დაეცვა ისეთივე მიმართებები, როგორებსაც ვხედავთ ცოცხალ არსებებთან, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი აღფრთოვანება გამოწვეულია მსგავსებით.³

აღნიშნული ხსნის დიდროს თავიდან წარმოდგენილი მოსაზრებების შინაარსს: *მიმართებების აღქმა არის მშვენიერის საფუძველი.*

ეს „მიმართება“ მდგომარეობს იმაში, რომ ფერწერაში აუცილებელია შემდეგი მოთხოვნა: „გამოვინილი არსებების გამოსახვისას ცოცხალ არსებებთან დაკავშირებული კანონების დაცვა“. და სურათზე გამოვინილი⁴ არსებების განლაგება, დიდროს აზრით, უნდა იყოს სამყაროში რეალური ცოცხალი არსებების განლაგების მსგავსი.

როგორც ჩანს, დიდრო თვითონ ხსნის თავისი განმარტების შინაარსს, მშვენიერის, როგორც „მიმართების“ შესახებ, რომელიც წარმოადგენს ამ ცნების ჩამოყალიბებაში ესთეტიკური შეხედულებების წინააღმდეგობრივი შეფასებებისა და არევ-დარევის სათავეს.

დიდროს დამსახურება მდგომარეობს იმაში, რომ მან სილამაზე დააკავშირა ზნეობრიობასთან, გაათანაბრა მშვენიერის ცნება სიკეთის ცნებასთან. წინამორბედებთან შედარებით მან გააღრმავა სილამაზის ცნება, თვლიდა, რომ „მშვენიერი არ არის ჩემში – ყოველივე, რასაც თავის თავში მოიცავს, რისგანაც ღვივდება ჩემს გონებაში ურთიერთობის იდეა, ხოლო მშვენიერი ჩემთვის არის ყოველივე, რაც ჩემში აღმრავს ამ იდეას“. სწორედ არისტოტელეს და ტასოს კვალდაკვალ

¹ დიდრო დ. თხზ. 2 ტ-ად, ტ. 1, მ. 1986, გვ. 80.

² დიდრო დ. თხზ. 2 ტ-ად, ტ. 1, მ. 1986, გვ. 80.

³ იქვე, გვ. 81.

⁴ იქვე.

¹ იქვე, გვ. 82.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 377.

⁴ იქვე, გვ. 503.

შემაჯკეს დიდროს „შესანიშნავის“ კატეგორია, თელის რომ სწორედ შესანიშნავი უნდა გახდეს ხელოვნების ძირითადი საგანი, როგორც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მშვენიერის ასახსნელად.

ესთეტიკის, ისევე როგორც ეთიკის როლს დიდრო ხედავდა მათ ფუნქციაში – ზნე-ჩვეულებების შემსუბუქებაში – და წინასწარმეტყველურად იძლეოდა გაფრთხილებას ეკონომიკით მეტისმეტად გატაცების შესახებ კულტურის საზიანოდ:

ეკონომიკური მეცნიერებების საგანი მშვენიერია, მაგრამ ისინი აუხეშებენ ზნე-ჩვეულებებს. თვალწინ წარმომიდგებიან ჩვენი შთამომავლები გამოთვლითი ცხრილებით ჯიბეში და საქმიანი ქალაქებით ილღიაში. ყურადღებით, უკეთ დაუკვირდით და მიხვდებით, ნაკადი, რომელიც ჩვენ გვხიბლავს, უცხოა გენიალურისთვის.

კულტურისა და ესთეტიკის ისტორიაში დიდროსა და ფრანგული განმანათლებლობის როლის შეფასებისას შეიძლება დავესხსნოთ გოეთეს სიტყვებს, რომელიც მან წარმოთქვა ეკერმანთან ერთ-ერთი საუბრის დროს:

ეხლა კი წარმოდგინეთ პარიზი – ქალაქი, სადაც დიდი ქვეყნის საუკეთესო ადამიანები ყოველდღიურ ერთიერთობაში, განუწყვეტლივ ბრძოლასა და შეჯიბრში ასწავლიან ერთმანეთს, არსებითად ხელს უწყობენ ურთიერთ განვითარებას, სადაც ყოველივე საუკეთესო რაც არის დედამიწაზე, როგორც ბუნების სამეფოში, ისე ხელოვნებაში, მუდმივად ღიაა განხილვისათვის. წარმოდგინეთ ეს „მსოფლიოს დედაქალაქი“, სადაც ნებისმიერი ხიდი, ნებისმიერი მოღანი გაგონებთ ღიად წარსულს, სადაც ნებისმიერ კუთხეში მიმდინარეობდა მსოფლიო ისტორიის მოვლენები. ამასთან, თქვენ უნდა წარმოგიდგეთ პარიზი არა ყრუ და მრუპე პერიოდების, არამედ პარიზი მე-19 საუკუნის, რომელშიც უკვე სამ თაობას – მოღიერის, დიდროს, ვოლტერის და მათი მსგავსი სხვა პიროვნებების წყალობით მიენიჭა ისეთი სულიერი სიმდიდრე, როგორსაც მთელ დედამიწაზე ვერ იპოვი ერთ ადგილზე თავმოყრილს.¹

4.4. ინგლისური განმანათლებლობის ისტორიკა

XVII-XVIII სს. ინგლისში ჩაისახა განმანათლებლობის ესთეტიკის ძირითადი იდეები. ამ პერიოდის ინგლისელი ესთეტიკოსები ემხრობოდნენ სენსუალისტურ პრინციპებს, ეყრდნობოდნენ ჯ. ლოკის ფილოსოფიას. ამან ისინი მიიყვანა პურიტანებთან შეჯახებად, რომლებიც უარყოფით მიმართებაში იყვნენ ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით თეატრთან.¹

¹ ეკერმანი ი.პ. საუბრები გოეთესთან, მ. 1986, გვ. 517.

თეატრთან.¹ პურიტანები თვლიდნენ, რომ თეატრი ახდენს ხალხის ლოცვისგან მოცდენას, ავითარებს სიზარმაცესა და გარყვნილებას, ხელს უწყობს დისციპლინის დარღვევას.

განმანათლებლობის ინგლისური ესთეტიკა შეეცადა ამ პრიმიტიული პურიტანიზმის გადალახვას. იგი განსაკუთრებით გამოყოფდა ხელოვნების კავშირს ზნეობრიობასთან.

სამყარო - ესაა მშვენიერი ჰარმონია. ა. შეფტსბერ

ინგლისური განმანათლებლობის გავლენიანი ესთეტიკოსი იყო ლორდი ა. შეფტსბერი (1671-1713). პურიტანიზმის მოწინააღმდეგე, იგი ხაზს უსვამდა, რომ თვით სამყარო მოწყობილია მშვენიერად და ამიტომ სილამაზეს, ხელოვნებას არ შეუძლია ჩამოშორდეს კეთილშობილებას. მსოფლიო – ესაა უმშვენიერესი ჰარმონია, სილამაზე განფენილია მთელ სამყაროში, მაგრამ მისი განჭვრეტა ყველასათვის როდია ხელმისაწვდომი. სილამაზის განჭვრეტისათვის აუცილებელია იყო კეთილი. შეფტსბერი აიგივებდა სილამაზეს და სიკეთეს.

პურიტანელები ქადაგებდნენ ასკეტიზმს ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, გამოდიოდნენ ფუფუნების წინააღმდეგ.

უხეშად შეგრძნობადს შეფტსბერი თვლიდა მახინჯად. მშვენიერს იგი ხედავდა მხოლოდ იქ, სადაც არის სული და გონება, წესრიგი და თანაზომიერება. სილამაზის გრძნობას თვლიდა ადამიანის თანდაყოლილად. სათნოება ადამიანებს მოსწონთ, როგორც შეფტსბერი თვლიდა, არა გარეგანი სარგებლის გამო, არამედ თავისთავად, თავისი საკუთარი სილამაზით. სიკეთე არის სილამაზე, ხოლო სილამაზე არის ჰარმონია, სიმეტრია, ამიტომ სათნოების არსი მდგომარეობს მიდრეკილებებისა და გატაცებების წინასწარობაში. მშვენიერის შეფტსბერისეული გაგება ახლოსა პლატონიზმთან. სილამაზის წყაროს წარმოადგენს მსოფლიო სული; და მხოლოდ ის, ვინც ლამაზ საგნებში დაინახავს მის ანარეკლს, შეიცნობს ასევე ჭეშმარიტ სიხარულს და ჭეშმარიტ ნეტარებას.

შეფტსბერთან სილამაზის, სიკეთისა და ჭეშმარიტების იგივეობა უღვევს საფუძვლად ხელოვნების აღმზრდელითი მნიშვნელობის იდეას.

განა არ არის სიკეთე ვაჟაკური დამოუკიდებლობა, კეთილშობილება, დიდსულოვნება? – კითხვას სვამს შეფტსბერი „ფილოსოფიურ რაფსოდიაში“. – განა არ უნდა შევაფასოთ ბედნიერებად თვით ნეტარება,

¹ პურიტანიზმი – რელიგიურ-პოლიტიკური მოძრაობა ინგლისსა და შოტლანდიაში XVI-XVII სს.

რომელიც აღმოცენდება ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულებების შესაბამისობისა და შეთანხმებულობიდან, გრძნობების პარმონიიდან, სირცხვილისა და ბრალის საყვედურებისაგან თავისუფლებიდან; ღირსებისა და დამსახურების შეცნობიდან მთელ კაცობრიობასთან ერთად, ჩვენს ქვეყანასთან – მხარესთან და მეგობრებთან ერთად – ყოველივე ის, რაც დაფუძნებულია მხოლოდ სათნოებაზე!¹

შემდეგ შეფუტსბერი წერს სიკეთის შემადგენლებზე, ე.ი. სილამაზის შემადგენლებზე: გონება, სულის მდგომარეობა, მუდმივი ურთიერთობა მეგობრებთან, უცვლელი სიკეთე, ქველმოქმედება, კეთილი ხასიათი, „მუდმივი თავგამოდება“, სიმშვიდე, გაწონასწორებულობა. შეფუტსბერი დარწმუნებულია, რომ ასეთ სილამაზეს არ შეუძლია არც დაღლილობის, არც ზიზღის გამოწვევა. და იმისათვის, რომ ყველა ჩამოთვლილი იყოს სასიამოვნო, არ არის საჭირო „განსაკუთრებული ასაკები, ღრობები, ადგილმდებარეობები, ვალდებულებები, რაც თან უნდა ახლდეს ყოველივე ამას“.² იგი განსაკუთრებულ სილამაზეს ხედავს იმაში, „რასაც ჩვენ ვუწოდებს ღირსებას და ასევე გულწრფელობასა და ვაჟკაცურობაში. მაღალზნობრივი მიდრეკილებები, აზრის დიდსულოვნება, თანმიმდევრული განსჯა, ყოველივე ეს არის აღმატებული მფლობელობა, რომლებთანაც შეუძლებელია აზრობრივად ადვილად განშორება“,³ - ასკენის შეფუტსბერი.

შეფუტსბერის ესთეტიკური იდეების სისტემატიზაცია მოახდინა მისმა მოსწავლემ ფ. ხეტჩესონმა ნაშრომში „სილამაზესა და ქველმოქმედებაზე ჩვენი იდეების წარმოშობის შესახებ“.

ე. ბიორკი: სილამაზე – საზოგადოებრივი თვისება

XVIII ს-ის ინგლისში მეორე დიდი ესთეტიკოსი იყო *ჯდმუნდ ბიორკი* (1729-1797), კონსერვატიზმის ერთ-ერთი პირველი იდეოლოგი, პუბლიცისტი, ფილოსოფოსი. მან თავისი შეხედულებები წარმოადგინა ნაშრომში „ფილოსოფიური გამოკვლევა ამაღლებულსა და მშვენიერზე ჩვენი შეხედულებების წარმომავლობის შესახებ“ (1756).

ლოკის გნოსეოლოგიურ პრინციპებზე დაყრდნობით ბიორკი აანალიზებს ესთეტიკურ გრძნობებს. მას მთელი ესთეტიკური პროცესი დაჰყავს მისწრაფებებზე, სილამაზეს მიაწერს კაცობრიობის საზოგა-

დობრივი ინსტინქტის „გაღვივებას“. ბიორკი იყო მკვეთრად გამოხატული ანტირაციონალისტი.

სილამაზე, - წერს იგი, - არ მოითხოვს დახმარებას ჩვენი გონებისაგან; ჩვენი ნებისყოფაც კი აქ არაფერ შუაშია: გარეგანი სილამაზე ისევე ეფექტურად იწვევს ჩვენში სიყვარულის გარკვეულ ღონეს, როგორც ყრულის ან ცვცხლის საზე იწვევს წარმოდგენებს სიცხის ან სიცივის შესახებ.¹

ბიორკი ესთეტიკურ თვისებებს თვლის ადამიანის თანდაყოლილი საზოგადოებრივი გრძნობის შედეგად.

მე ვუწოდებ სილამაზეს საზოგადოებრივ თვისებას, ვინაიდან როდესაც ქალები ან მამაკაცები და ასევე ზოგიერთი ცხოველი გვანიჭებს სინარულის და კმაყოფილების განცდას მათი შეხედვისას, ისინი ჩვენში იწვევენ სინაზისა და მათდამი სიმპატიის განცდას, ჩვენ მოგვწონს მათი ჩვენს ახლოს ყოფნა.²

ბიორკი საზოგადოებრივ ინსტინქტებს ყოფს სახეებად, რომლებიც უნდა შეესაბამებოდეს სილამაზის სახეებს. ბიორკთან არის ასეთი სამი განყოფილება: თანაგრძნობა, რომლითაც აიხსნება სიამოვნება მიღებული ტრაგედიისაგან, მიბაძვა – მას ეყუენება სიამოვნება, მიღებული ფერწერით, სკულპტურითა და პოეზიით. და ბოლოს, პატივიმოყვარეობა, შეჯიბრება, დაკავშირებული ამაღლებულის განცდასთან.

სილამაზე არის თვით საგნების თვისება.

დ. იუმი

მთელი რიგი ნაშრომებისა ესთეტიკის სფეროში ეკუთვნის ფილოსოფოს *დევიდ იუმს* (1711-1776): „გემოვნების საზომი“, „ტრაგედიის შესახებ“, „მჭკრემტყველების შესახებ“, „გემოვნებისა და მისწრაფების დელიკატურობის შესახებ“ და სხვა. სილამაზის გაგებაში იუმი იყო სკეპტიკოსი და რელატივისტი. ასე მაგალითად, ის თვლიდა, რომ სილამაზე არ არის თვით საგნების თვისება: იგი არსებობს მხოლოდ დამკვირვებლის ცნობიერებაში, და თითოეული ცნობიერება ამჩნევს განსაკუთრებულ სილამაზეს.

ტრაქტატში „გემოვნების ნორმის შესახებ“ იუმი წერს:

მშვენიერი არ არის თვისება, არსებული თვით საგნებში, იგი არსებობს მხოლოდ სულში, რომელიც მას განჭვრეტს, და თითოეული ადამიანის

¹ შეფუტსბერი ა. მორალისტები // საღი აზრის სიდიადე. მ. 1992, გვ. 233.

² იქვე.

³ იქვე გვ. 234.

¹ ციტ.: *ჰილბერტ კ. კუნ გ.* ესთეტიკის ისტორია. გვ. 271.

² იქვე გვ. 272.

სული ხედავს სხვაგვარ სილამაზეს. ერთი შეიძლება ხედავდეს უმსგავსობას იმაშიც კი, რაშიც სხვა გრძნობს მშვენიერს, და თითო-ეულმა უნდა მისდიოს თავის გრძნობებობას, არ მოახვიოს იგი თავს სხვებს.

თუმი ესთეტიკური მოვლენების ბუნებას წინადა ძირითადად იმდროისათვის ახალი იდეების ასოციაციის კონცეფციით, რომელიც დაკავშირებული იყო ჯ. ლოკის მეთოდთან. ლოკის მეთოდი მდგომარეობდა იმაში, რომ ამოსავალ წერტილად მიჩნეული იყო არა საზოგადო გონიერული ჭეშმარიტება, არამედ კონკრეტული ფსიქოლოგიური მოვლენა. იუმისათვის სიტყვა „ახსნა“ აღნიშნავდა მითითებას ნებისმიერი პროცესის პირველ მიზეზზე გრძნობადი აღქმის სფეროში.

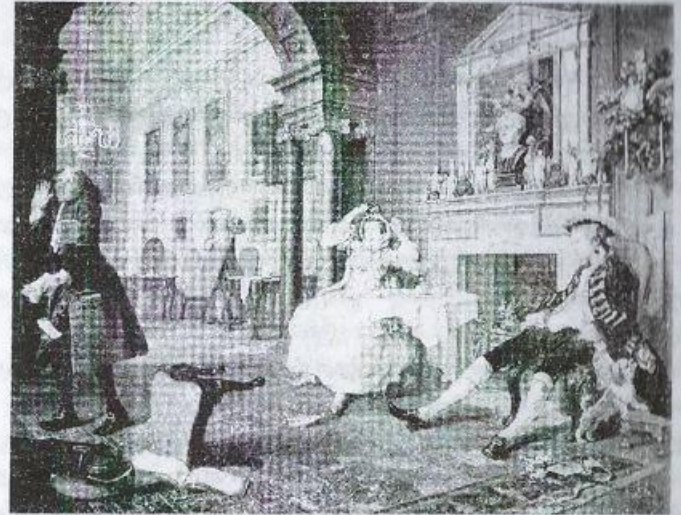
„სილამაზის ანალიზი“ უ. ზოგარტ

1753 წ. გამოვიდა გამოჩენილი ინგლისელი მხატვრის, ხელოვნების თეორეტიკოსის უილიამ ზოგარტის (1697-1764) თეორიული ნაშრომი „სილამაზის ანალიზი“. ის იყო დამცინავი, უჩვეულოდ გონებასახვილი ადამიანი. მისი ნაშრომის წაკითხვისას ძნელია გაარჩიო, ეს თამამი ესთეტიკური იდეაა თუ მორიგი სატირა და დაცინვა ამა თუ იმ ესთეტიკური ტრადიციის მისამართით.

ზოგარტს აღიზიანებდა მისი დროის ესთეტიკური ნაწარმოებების მორალიზმი. ის ასევე გამოთქვამდა შეხედულებებს მისი წინამორბედების ბუნდოვანი ესთეტიკური თეორიების წინააღმდეგ, და ამიტომ წარმოადგინა, როგორც ის თვლიდა, აბსოლუტური გასაღები სილამაზის ბუნების გამოსაცნობად.

ეს გასაღები მან დაინახა „ზუსტ გველისებურ ხაზში“, როგორც სილამაზის უმაღლეს ხარისხში. ამ ხაზის აღწერას ზოგარტი უძღვნის მრავალ გვერდს. იპოვა „გასაღები“ და იყენებს მას მთელი რიგი საგნების ხაზის სილამაზის განსაზღვრისათვის: ზამბახის ფურცლები, სხეულის ძვლები, ზარი, სასანთლე, სავარძლის ფეხები, კორსეტები, გველი, ცხენი და სხვა.

ზოგარდი დიდი გამოძვინებლობით უქვემდებარებს თავის სტანდარტს ხელოვნების იმ ასპექტებსაც, რომლებსაც, როგორც ჩანს, ცოტა რამ აქვთ საერთო ხაზთან: სწორი ხაზები ადამიანებს აძლევს სულელურ იერს, გამობერილი ხაზები კი ღორებს ამსგავსებს.



უ. ზოგარტ. მოდური ქორწინება.

მწვავე სატირისტულად ახდენს უ. ზოგარტი ისტორიებისა და ანეკდოტების ილუსტრირებას მისი თანამედროვე ლონდონური საზოგადოების ცხოვრებიდან.

4.5. გერმანული განმანათლებლობის მსთეტიკა. ა. ბაუმგარტენი, ჯ. ვინკელმანსი, ბ.ი. ლესინგი, ვ. შილერი

ბაუმგარტენი: ესთეტიკა არის მეცნიერება გრძნობადი შექმენების შესახებ

გერმანული განმანათლებლობის ესთეტიკური შეხედულებების ფუძემდებელი არის ალექსანდრ ბაუმგარტენი (1714-1762). სწორედ მან შემოიტანა ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების განმარტება. ბაუმგარტენის ფილოსოფია შედგებოდა ორი ნაწილისგან – ესთეტიკისა და ლოგიკისაგან. ესთეტიკას ის განსაზღვრავდა, როგორც გრძნობადი შექმენების თეორიას, ხოლო ლოგიკას – როგორც ინტელექტუალური შექმენების თეორიას.

ბაუმგარტენმა ტერმინი „ესთეტიკა“ აირჩია „მდაბალი“ ცოდნის აღსანიშნავად. ესთეტიკა ბაუმგარტენთან არის მეცნიერება გრძნობადი შექმენების შესახებ. მისი მიზანია – სრულყოფილების მიღწევა გრძნობადი შექმენების გზით. ასეთი სახით მიღწეული სრულყოფი-

ლება არის სწორედ მშვენიერება. მშვენიერი სრულყოფილების საწინააღმდეგოა სიმახინჯე.

ბაუმგარტენი მისწრაფოდა განესაზღვრა მშვენიერების ობიექტური საფუძველი – სრულყოფილება. ე.ი. საგნების შესატყვისობა მათ ცნებებთან. სრულყოფილება, მისი აზრით, ვლინდება სამი ასპექტით – ის არსებობს წმინდა შექმნების სახით (გონება), ბუნდოვანი წარმოდგენების (გრძნობა და აღქმა) და სურვილის შესაძლებლობის სახით (ნებელობა). ამრიგად, სრულყოფილება გვევლინება სამი იპოსტასით – *ჭეშმარიტება, სილამაზე, სიკეთე*. შესაბამისად ერთი და იგივე არსება აღიქმება სხვადასხვაგვარად.

ბაუმგარტენმა ჩამოთვალა ცნებები, რომლებიც ეხება პოეზიასა და ქვედა საფეხურებზე დაფარულ გონებას. მაგალითებისთვის ის მიმართავს ძველი დროის ავტორებს (პორაციუსს, ტიბელიუსს, პერსიუსს), რათა აჩვენოს რაში მდგომარეობს ჭეშმარიტი პოეზია. ასე მაგალითად, პორაციუსი იყენებს სიტყვას „ოლიმპიური მტკერი“ „შეჯიბრებების ველის“ ნაცვლად, „პალმის რტოს“ იყენებს ნაცვლად გამოთქმისა „ვილო გამორუჯებულს“, ამგვარად ცვლის აბსტრაქტულს კონკრეტულით.

ის თვლის, რომ ცალკეული მაგალითები არის უფრო მეტად პოეტური, ვიდრე ზოგადი ჭეშმარიტებები: მაგალითად, თ. კამპანელამ ციებცხელებას ხატოვნად უწოდა „ადამიანის სულის ბრძოლა ავადმყოფობასთან“.

ვინკელმანი: „კეთილშობილი უბრალოება და მშვიდი სიდიადე“

გერმანული და ევროპული ესთეტიკის განვითარებაზე დიდი გავლენა იქონია ნაშრომმა „უძველესი ხანის ხელოვნების ისტორია“ (1764) და მისი ავტორის ვ. ვინკელმანის (1717-1768) ესთეტიკურმა კონცეფციამ.

ვინკელმანი არის ანტიკური ხელოვნების დიდი თავყანისმცემელი. იგი ამტკიცებდა, რომ ადამიანებისა და ღმერთების სახეების შექმნისას ბერძენი ოსტატები ამაღლდებოდნენ მატერიის ჩვეულებრივ ფორმებზე. ვინკელმანი იყო ხელოვნებაში იდეალის გამოსახვის მომხრე, რომელიც მისთვის ნიშნავდა ყოველგვარი ბუნებრივი შემოფარგულობის აღმოფხვრას. ასეთი იდეალის გამოკვეთილ ნიშანს ვინკელმანის აზრით, შეადგენს „კეთილშობილი უბრალოება და მშვიდი სიდიადე“.

სტილიციზმის იდეოლოგია იყო განსაკუთრებით მიმზიდველი ვინკელმანისთვის. მის განხორციელებას იგი ხედავდა ლაოკონში, რომელიც სულისკვეთების ძალით გადალახავს მსოფლიოს ტანჯვას. იგი სილამაზეს აყენებდა ჭეშმარიტებასა და გამოხატვაზე მაღლა. ვინკელმანი არის

კლასიციზმის მოწინააღმდეგე, რომელიც ეყრდნობოდა საიმპერატორო რომს. მას უფრო მეტად მოსწონს დემოკრატიული საბერძნეთი.

ის დარწმუნებული იყო, რომ ჭეშმარიტი სილამაზის აყვავება შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც არის *თავისუფლება*. თავისუფლება, რომელიც შევობს ქვეყნის მართვასა და სახელმწიფოებრივ მოწყობაში, მისი აზრით, იყო ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი საბერძნეთში ხელოვნების აყვავებისა. და მაშინ ვინკელმანი წერს, რომ სწორედ თავისუფლებამ მიანიჭა ბერძნებს ამაღლებული სულები. ამას არ გამოორიხებენ გილბერტი და კუნი, შესაძლებელია ამ აზრისკენ მას უბიძგა შეუტსბერმა, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ინგლისში ესთეტიკური გემოვნების განვითარებასა და თავისუფლების საქმისადმი ინგლისელების მგზნებარე თავდადებას შორის არსებობს პირდაპირი კავშირი.¹

ვინკელმანის იდეებს დიდი მოწონებით აღიქვამდნენ სხვა გერმანელი ესთეტიკოსები: ლესინგი, გერდერი, გოეთე, რომლებიც ისწრაფოდნენ ნაციის ესთეტიკური შეხედულებების გაუმჯობესებისკენ, მიმართავდნენ მის ყურადღებას ბერძნული პირველწყაროსადმი.

ლესინგი და ვინკელმანი გმობდნენ კლასიკური სტილის შესწავლას მეორე ხელიდან, კომენტატორების ან გრავიურების საშუალებით. მათი ლოზუნგი იყო – „დაბრუნება უკან, კლასიკური ორიგინალებისკენ“.

ხელოვნების ხალხურობის პრინციპი, ლესინგი

ვ. ლესინგი (1729-1791) იყო ვინკელმანის კონცეფციის ერთ-ერთი პირველი კრიტიკოსი. იგი არ იზიარებდა სხვა გერმანელი განმანათლებლების მოსაზრებებსაც იმის შესახებ, რომ შეიძლება ცვლილება განათლების გზით. ლესინგი იყო რეალიზმის თეორეტიკოსი და ესთეტიკაში პირველმა წამოაყენა ხელოვნების *ხალხურობის პრინციპი*.

წერილებში „უხალხოსი გერმანული ლიტერატურის შესახებ“ იგი აკრიტიკებს კლასიციზმს, მიუთითებს იმაზე, რომ გერმანული ჯუჯა სახელმწიფოების პირობებში კლასიციზმი სამეფო კარის საზოგადოებაზე და ხელოვნებაზე ორიენტაციით იქცევა პატრიარქალურობის საძაგელი წესების აპოლოგად.

გერმანული ესთეტიკისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ლესინგის ნაშრომს „*ლაოკონი*“ (1766), რომელშიც ავტორი აანალიზებს პოეზიას და სკულპტურას. ამ ნაშრომში ლესინგი ასევე პოლემიკას აწარმოებს ვინკელმანთან სილამაზის ბუნების საკითხთან დაკავშირებით. ვინკელ-

¹ იხ.: ვილბერტ კ. კუნ ვ. მათით თხზ., წ. I, გვ. 321.

მანი სილამაზის მთავარ თვისებად წარმოაჩენს სიმშვიდეს და ამასთან დაკავშირებით განმარტავს სკულპტურულ ჯგუფს „ლაოკონს“, რომელშიც დაინახა სტოიკური სიმშვიდისა და ატარაქსიის გამოხატულება.

ლესინგი აკრიტიკებდა „ლაოკონის“ ვინკელმანისეულ ინტერპრეტაციას, გამოდიოდა მორალის სტოიკური კონცეფციის წინააღმდეგ და ხაზს უსვამდა, რომ ბერძნებს არასოდეს არ სცხვენოდათ ადამიანური სისუსტეების.

სტოიციზმი არ შეიძლება იყოს ადამიანური ქცევის საფუძველი. ყოველივე სტოიკური – არასცენურია, თვლის ლესინგი, მან შეიძლება გამოიწვიოს მხოლოდ გაკვირების ცივი განცდა.

გმირებმა სცენაზე უნდა შეაჩინონ თავიანთ გრძნობები, ღიად გამოხატონ თავიანთი ვნებები და ხელი არ უნდა შეუშალონ ბუნებრივი მოსწრაფებების გამოვლენას. ტრაგედიის გმირების ხელოვნურობა და იძულებითობა ჩვენ გულგრილს გვტოვებს გრძნობის გარეშე...¹



„ლაოკონი“.

გერმანული ესთეტიკისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ლესინგის ნაშრომს „ლაოკონი“ (1766), რომელშიც ავტორი პოლემიკას აწარმოებს ვინკელმანთან სილამაზის ბუნების შესახებ. ძველ ბერძნულ სკულპტურა „ლაოკონში“ ლესინგმა დაინახა სტოიკური სიმშვიდისა და ატარაქსიის გამოხატულება.

„ესთეტიკური“ მოჩვენებითობის კონცეფცია. ფ. შილერ

თავისი ესთეტიკური საქმიანობა ფ. შილერმა (1759-1805) დაიწყო როგორც „ქარიშხალი და შეტევის“¹ მიმდევარმა. თავისი ჭაბუკობის-დროინდელი დრამებისთვის „ყაჩაღები“ (1781), „ფიესკოს შეთქმულება ვენუაში“ (1783), „ვერაგობა და სიყვარული“ (1784) შილერს მიენიჭა საფრანგეთის რესპუბლიკის საპატიო მოქალაქის წოდება.

შილერის მიერ ესთეტიკური თეორია მუშავდებოდა მისი ნაწარმოებების მეამბოხე სულისკვეთების შესაბამისად. აღსანიშნავია მისი ორი ჭაბუკობისდროინდელი ნაშრომი - „თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ“ (1782) და „თეატრი განხილული, როგორც ზნეობრივი დაწესებულება“ (1784), რომლებშიც ის იკვლევს თეატრს, როგორც ბიწიერების, ჭეშმარიტებისა და სამართლიანობის მტრების წინააღმდეგ ბრძოლის ინსტრუმენტს.

როგორც ინგლისელი განმანათლებლების მიმდევარი, რომელთა ნაწარმოებებს კარგად იცნობდა, შილერი დიდად აფასებს, აღნიშნავს, რომ თეატრი ამსუბუქებს ზნე-ჩვეულებებს, ალაგმავს დამანგრეველ ვნებებს და სიამოვნებას უფრო ნატიფს ხდის.

იგი იბრძვის გერმანული თეატრის შექმნისთვის და აკრიტიკებს კლასიციზმს. თავიდან შილერი იყო მატერიალისტური მსოფლმხედველობის მოწინააღმდეგე, რომელიც, მისი აზრით, გამოხატავდა ამორალიზმს.

შილერის ძირითადი ესთეტიკური თხზულებაა „წერილი ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“. მათში მან თავი გამოავლინა როგორც მერკანტილიზმისა და გაქილობის მოწინააღმდეგემ, რაც ტიპურია თანამედროვე ეპოქისთვის. „დროის უდიდესი კერაი ვახდა სარგებელი და ადამიანის ყოველივე ნიჭიერება ახლა ეძღვნება ამ ფეტიშს. „ამ უხეშ სასწორზე ხელოვნების სულიერ დამსახურებებს არ გააჩნია წონა, და მოწონების გარეშე დარჩენილი, იგი ქრება ასწლეულის ხმაურიანი ბაზრიდან.“²

ხელოვნების სპეციფიკის განსაზღვრისას, შილერს თავის „წერილებში“ შემოაქვს ორი ცნება - „თამაში“ და „ესთეტიკური მოჩვენებითობა“ - ესაა ხელოვნების გამორჩეული ნიშნუები. შილერის აზრით, ყველა ცივილიზებული ხალხი მიდრეკილია მოჩვენებითობით განცხრომისკენ და თამაშში მორთულობისკენ. ხელოვნება, სათამაშო საქმიანობის ხარისხში

¹ „ქარიშხალი და შეტევა“ - ახალგაზრდა გერმანელი ლიტერატორ-რომანისტიკის მოძრაობა XVIII ს. II ნახევარში.

² შილერ ფ. სტატიები ესთეტიკის შესახებ. მ. 1935, გვ. 202.

¹ ლესინგ გ.ე. რჩეული თხზ. მ. 1953, გვ. 406.

სასიხარულოა, რამდენადაც ცხოვრება სერიოზულია. შილერი თვლიდა, რომ მის დროში თავისუფალი და სასიხარულო საქმიანობა იყო მხოლოდ ესთეტიკური საქმიანობა.

თამაშის პროდუქტია – მოჩვენებითობა. „საგნების რეალობა – ეს მათი საქმეა, საგნების მოჩვენებითობა – ეს ადამიანის საქმეა.“¹

შილერის ესთეტიკური მოჩვენებითობა ყოველგვარი რეალობისგან მოწყვეტილი, დამოუკიდებელია. იმავდროულად იგი არ წარმოადგენს გამოწვევას. უბრალოდ, როცა ადამიანში ჩნდება სწრაფვა თამაშისაკენ, მასში განვითარებას იწყებს ალდგენის გაღვივება. ასეთი პროცესის შედეგს წარმოადგენს მხატვრული სახე. შილერთან ის დაკავშირებულია მგრძობილობასთან და იდეებთან, მაგრამ არ არის არც ერთი მათგანის იგივეობრივი.

შილერის „ესთეტიკური მოჩვენებითობის“ კონცეფცია იყო თავისებური ალტერნატივა მიბაძვის კონცეფციისა, რომელიც ხაზს უსვამს მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელის აქტივობას.

ისტორიული განვითარების მომხრე შილერი, ესთეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილ მთელ ნაწარმოებში („მიამიტი და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ 1795, 1796) აკრიტიკებს თანამედროვე პოეზიას, ამასთან აღიარებს, რომ იგი წარმოადგენს წინ გადადგმულ ნაბიჯს ხელოვნების განვითარებაში, რამდენადაც ასახავს კაცობრიობის კულტურისა და ადამიანური თვითშეგნების უფრო მაღალ საფეხურს.

4.6. ი.ვ. გოეთესა და ი.ვ. ჰერდერის ესთეტიკური კონცეფციები

ი.ვ. გოეთე (1749-1832) არ იყო პროფესიონალი ესთეტიკოსი, მაგრამ მისი წვლილი ამ მეცნიერების განვითარებაში მნიშვნელოვანია. უდიდესი ფასეულობა გააჩნია რეფლექსის ხელოვნების შესახებ, რომელიც ასახავს გოეთეს უდიდეს მხატვრულ გამოცდილებას. მისი მოსაზრებები ხელოვნების შესახებ – ესაა შთაბეჭდილებები მისი თანამედროვეობის ცოცხალ მხატვრულ გამოცდილებაზე: მოსმენილ ესთეტიკურ მსჯელობებზე, წაკითხულ წიგნზე ან ნანახ სურათზე. გოეთემ პირველმა ჩამოაყალიბა ესთეტიკისათვის მნიშვნელოვანი მთელი რიგი პრობლემები, რომელთაც ვერ პოვეს მანამდე განვითარება. კერძოდ, მხატვრის პიროვნების, შემოქმედის პიროვნების პრობლემა.

¹ იქვე გვ. 291.

გოეთე. შემოქმედის პიროვნება

შემოქმედის პიროვნებას გოეთე აფასებდა პროდუქტიულობის კრიტერიუმით. მას ეკუთვნის ესთეტიკასა და ფილოსოფიაში ამ ცნების შემოტანის დამსახურება. გოეთე პროდუქტიულობის ნათელ მაგალითად თვლიდა ნაპოლეონს. „ნაპოლეონი იყო ერთ-ერთი ყველაზე პროდუქტიული ადამიანი, რომელსაც ოდესმე უცხოვრია დედამიწაზე.“¹ – ამბობდა გოეთე, – ხაზს უსვამდა, რომ პროდუქტიულობა შეეხება არა მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ არსებობს ასევე „ქცევების პროდუქტიულობა“. პროდუქტიულობის ბუნების ახსნისას, გოეთემ იგი მიაახლოვა გენიალობასთან.

... გენიოსები, – ამბობდა იგი, – არის ის პროდუქტიული ძალა, რაც აღმოაჩენს ქმედებს, რომლებიც არ საჭიროებენ დმერთისგან ან ბუნებისგან დაფარვას და, მაშასადამე, ისინი არ არის უკვალ და მარადიული.²

ამის მაგალითს გოეთე ხედავდა მოცარტის ყველა ქმნილებაში, გამონაკლისის გარეშე, რომლებშიც ჩაბუღებულია ცხოველშემოქმედი ძალა, თაობიდან თაობაზე გარდამავალი. გოეთეს აზრით, ეს ძალა არ ამოიწურება და არ განადგურდება. იგივე მოსაზრება ჰქონდა გოეთეს სხვა მხატვრებისა და კომპოზიტორების მიმართ: ფიდიას, რაფაელ, დიურეს, ვოლბენ. პროდუქტიულობა-გენიალურობის კრიტერიუმად გოეთე თვლიდა პროდუქტიული ძალის შემოქმედების ხანგრძლივობას.

პროდუქტიულობა -- არის ყველა შემოქმედებითი წარმატების წყარო და ამიტომ შეეცადა გოეთე აეხსნა მისი მექანიზმი, მისი ბუნება. ის ამტკიცებს, რომ პროდუქტიული ძალა სრულად არსებობს ადამიანში მხოლოდ სიჭაბუკეში, და დიადი რაიმეს მოსახდენად იგი უნდა იყოს ახალგაზრდა. ის თავის მდივანს ეკერმანს ეუბნებოდა, რომ ხელმწიფე რომ იყოს, მაშინვე ირგვლივ შემოიკრება ახალგაზრდებს, ნიჭიერებს, ჭკუითა და თავისუფალი ნებით გამსჭვალულთ, ასევე კეთილშობილებს თავიანთი ბუნებით.

მაშინ ეკერმანმა შეასწენა გოეთეს, რომ იცნობს სოლიდური ასაკის რამდენიმე გერმანელ დარბაისელს, რომელთაც აქვთ საკმაო ენერჯია და ახალგაზრდული სიცოცხლე, რათა შესანიშნავად გაუძღვნენ მნიშვნელოვან და მრავალფეროვან საქმეებს. გოეთემ უპასუხა გენია-

¹ ეკერმან ი.პ. საუბარი გოეთესთან, მ. 1986, გვ. 550.

² იქვე.

ლური ადამიანების „განმორებითი მოწიფულობით“, მაშინ როცა რიგითი „სახეები მხოლოდ ერთხელ არიან ახალგაზრდები“¹.

მხატვრის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად გოეთე განიხილავს „უმძალესი რიგის პროლუქტულობას“. ესაა *გასხივოსნება*, დიადი ნაყოფიერი აზრი, არაფერზე და არავისზე დამოკიდებული, რომელსაც გოეთე აფასებს „ყოველივე მიწიერზე მეტად“. მისი ადამიანი უნდა მოიაზრებოდეს, როგორც „ციური მოულოდნელი საჩუქარი, როგორც წმინდა ღვთის შვილი, რომელიც მას შეახვედრებს სიხარულთან და მოწიწებასთან. გოეთე აზრით, ეს „დემონური წარმოშობისაა, იგი დაეუფლება ადამიანს, გააკეთებინებს, რაც მოესურვება, ის ზომ არა-ცნობიერად ექცევა მისი ძალაუფლების ქვეშ, დარწმუნებულია, რომ მოქმედებს საკუთარ შეხედულებებთან შეთანხმებით“. გოეთე დარწმუნებულია, რომ მხატვარს იღვებს კარნახობს განგება, რომლის იარაღს წარმოადგენს იგი. სინამდვილეში მხატვარი უნდა მოვიაზროთ, როგორც ჭურჭელი, განკუთვნილი იმ სითხის მისაღებად, რომელსაც მასში გადმოღვრის ღმერთი.

თავისი მოსაზრების დასამტკიცებლად გოეთე გვახსენებს, რომ იყო შემთხვევები, როცა „ერთი – ერთადერთი აზრი ატყობინებდა ახალ სახეს მთელ ასწლეულებს და როცა ცალკეული ადამიანები თავის არსით ბეჭედს ასვაძღნენ თავიანთ ეპოქას, ბეჭედს, რომელიც სასიკეთოდ მოქმედებდა კიდევ ბევრ შემდგომ თაობაზე“.

გოეთე არ იფარგლება პროლუქტულობის მექანიზმებისა და ბუნების ახსნით და იძლევა პრაქტიკულ რჩევებს მისი გაძლიერებისა და რეანიმაციისათვის, მიმართავდა კულტურის ისტორიიდან ცნობილ მაგალითებს. პროლუქტულობის ხელშემწყობ ძალებს ის ხედავს ძილში, დასვენებაში, მოძრაობაში, მათ ხედავს წყალსა და ატმოსფეროში. „გაშლილი მინდვრების სუფთა ჰაერი – აი, საკუთრივ, რისთვის ვართ ჩვენ გაჩენილი. ღვთის სული იქ დაქრის ადამიანის თავზე და ღვთიური ძალა ეცნობება მას.“²

შემდეგ გოეთეს მაგალითად მოჰყავს ბაირონი, რომელიც ყოველ-ღლიურად ბევრ დროს ატარებდა სუფთა ჰაერზე, ხან ცხენზე ამხედრებული ზღვის სანაპიროზე, ხან დაცურავდა იალქნიანი ან ნიჩბიანი ნავით, ან ცურავდა ზღვაში. ამის გამო, გოეთეს აზრით, ის იყო ერთ-ერთი ყველაზე პროლუქტული ადამიანი, ვისაც კი უცხოვრია დედამიწაზე.

¹ *გერმანი ი.პ.* მითით. თხზ., გვ. 553.

² იქვე გვ. 556.

გოეთესათვის მნიშვნელოვანი ესთეტიკური პრობლემა იყო მხატვრის პიროვნების პრობლემა, მისი *ნიჭიერება*. საზოგადოდ მხატვრის წარმოშობას გოეთე აკავშირებდა პიროვნულ საწყისთან: „საჭიროა, რომ ბუნებამ შეგვქმნას სათანადო სახით, შეგვქმნას ისე, რომ კარგი აზრები თავისთავად გვინდებოდეს, როგორც ღვთის თავისუფალი პირშმოები გვეძახდნენ: „აი, ჩვენ“.

თანდაყოლილი მხატვრული ნიჭიერების მაჩვენებლად გოეთე თვლიდა მუსიკალურ ნიჭს, გამოვლენილს ადრეულ ასაკში. მაგალითად, მოცარტს. მის ხუთი წლის ასაკში გამოვლენილ სასწაულს, რომელიც არავითარ ახსნას არ ექვემდებარება.

ფერწერულ ნიჭს გოეთე აკავშირებდა ფორმების პროპორციებისა და ფერების თანდაყოლილ გაგებასთან.

დაუინებით იღვა რა ნიჭის თანდაყოლილობის მოსაზრებაზე, გოეთე მხატვარს მიაწერდა *წინაცოდნას*, რომელიც შემდეგ წვდება ობიექტურ სამყაროს. „მე რომ ანტიციპაციის დახმარებით, - ეუბნებოდა გოეთე ეკერმანს, - არ მეტარებინა უკვე ჩემს თავში მთელი სამყარო, ჩემი თვალხილული თავი ბრმა იქნებოდა“. წინაცოდნით, ანტიციპაციით გოეთემ ახსნა 22 წლის ასაკში მის მიერ ნაწარმოების - „გვიც ფონ ბერლიზინგენის“ დაწერის ფაქტი, როდესაც ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ადამიანური განცდების გამოცდილება.

გოეთე საკმაოდ დაწვრილებით ანალიზებს მხატვრული შემოქმედების კიდევ ერთ პრობლემას, *შთავონების* პრობლემას, მის სპონტანურ ხასიათს, რასაც იგი მჭიდროდ აკავშირებს შემოქმედების პრობლემასთან. ესაა მხატვრის არსებობის აზრი, ადამიანის ქცევის მთელი სფეროს მომცველი, ესაა „სამყაროს შექმნის ინსტინქტი“. ამ სამყაროს შექმნის პროცესში მხატვარი უნდა დარჩეს საკუთარი თავის ერთგული. გოეთე აღფრთოვანებული იყო ახალგაზრდა ინგლისელებით, რომლებიც მაშინ ვაიმარში ცხოვრობდნენ, მათი *ერთიანობის*, საკუთარი თავისადმი ერთგულების გამო, სწორედ მხოლოდ მთლიანობას შეუძლია უზრუნველყოს მხატვრის ერთგულება საკუთარი თავისადმი. ამასთან დაკავშირებით გოეთე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს აღზრდისა და განვითარების ორიგინალობას. მხატვრულ წარმატებებს იგი ზომავს დამოუკიდებლობის ხარისხით. იმ უდიდესი გავლენის გახსენებით, რომელსაც ვოლტერი და ფრანგი განმანათლებლები ახდენდნენ მის თანამედროვეებზე, გოეთე ყვება, თუ რად უდირდა მას თავისი დამოუკიდებელი შეხედულებების დაცვა, მათ შორის ბუნების შესახებაც.

ოლონდ, აძლევა რა დიდ მნიშვნელობას მხატვრის პიროვნებას და ნიჭიერებას, გოეთე არ უარყოფდა აგრეთვე *ტრადიციისა და შემოქმედის აღზრდის როლს*. „რას შეგვიძლია ვუწოდოთ ჩვენი საკუთარი“, - ეუბნებოდა ის ეკერმანს, - „ენერგიის, სურვილის ძალის გარდა? თუ შევძლებდი მიმთითებინა ყოველივე იმაზე, რითაც დავალებული ვარ უდიდესი წინამორბედებისა და თანამედროვეების წინაშე, მაშინ ამის გამორიცხვის შემდგომ მე დამრჩებოდა ძალიან მცირე რამ“. გარდა ამისა, გოეთე გამოთქვამდა აზრს თავისი სურვილის შესახებ, რომ დაეწერა სტატია გავლენის შესახებ, იმაზე, თუ რა ახდენს გავლენას მხატვრის შემოქმედებაზე. გოეთე თვლიდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებზე ზედაპირული შეხედულებაც კი ადამიანს სხვა ადამიანად აქცევს, მასში ხდება ცვლილებები, რომლებიც შემდეგ აისახება მის მხატვრულ შემოქმედებაზე.

მე ვამტკიცებ, რომ თუ ფერმწერი მხოლოდ ჩაივლიდა ამ ოთახის კედლების გასწვრივ და წამიერ მხერას შეაკლებდა უდიდესი ოსტატების ნახატებს, რომლებიც აქ ჰკიდა, მაშინ მის მთელ გენიასთან ერთად, ის აქედან გავიდოდა სულ სხვაგვარი და უფრო გაზრდილი.

გოეთე იმოწმებს ლეონარდო და ვინჩის რჩევებს იმის შესახებ, რომ საჭიროა ახალგაზრდა ფერმწერის მიყვანა კარგ მასწავლებელთან, თუ მან არ იცის პერსპექტივა და ანატომია. ამასთან თვითონ გოეთემ დაამატა, რომ სჯობს ისწავლონ არა თანამედროვეებისაგან, არამედ წარსულის იმ უდიდესი ადამიანებისგან, რომელთა ნაშრომები ინარჩუნებენ ღირებულებას ასწლეულების მანძილზე. გარდა ამისა, უდიდეს წინამორბედებთან ურთიერთობის სწორედ ამ მოთხოვნაში ხედავდა გოეთე მაღალი ნიჭიერების ნიშანს.

გოეთე ანალიზებდა ძალებს, რომლებიც წარმოქმნის მხატვრული ინდივიდუალობის განუმეორებელ თავისებურებას, და ასევე აღნიშნავდა „შეჯიბრის გამაღვივებელი ძალის“, თანამედროვეებთან საქმიანი ურთიერთობის, მათთან აზრთა გაცვლა-გამოცვლის მნიშვნელობას. ის ასევე ხაზს უსვამდა, რომ „არასასიკეთოა ადამიანისთვის მარტო ყოფნა, და განსაკუთრებით არ არის კარგი მისთვის მარტო მუშაობა“. იგი თავისი „აქილიდების“ დაწერას აკავშირებდა შილერის გავლენასთან, ხოლო „ფაუსტის“ მეორე ნაწილისას – ეკერმანთან.

გოეთეს აზრით, მხატვრის ჭეშმარიტი ტალანტი ვითარდება არა მხოლოდ იმ ხელოვნების ოსტატთა ნაწარმოებების გავლენის ქვეშ, რომელ სფეროშიც ის მუშაობს. აუცილებელია ასევე *მოსაზღვრე*

ხელოვნებათა შესწავლა. ეს დაეხმარება მხატვარს უფრო გამოსახველი გამოსახულების შექმნაში: მსახიობმა უნდა ისწავლოს ფერმწერისგან და მოქანდაკისგან, ბერძენი გმირის როლის შესასრულებლად მან კარგად უნდა შეისწავლოს ჩვენამდე მოღწეული ბერძნული სტატუები, რათა შეითვისოს ძველი ბერძნების ბუნებრივი გრაცია. საუკეთესო ძველი და თანამედროვე მწერლების შესწავლა დაეხმარება საკუთარი გონების განვითარებაში.

განსაკუთრებულ ხელოვნებად მიიჩნევა გოეთე, ამასთან ერთად, კითხვის ხელოვნებას. ეკერმანი აღწერს, თუ როგორ საუბრობდა გოეთე „საზოგადოდ კითხვის სირთულის და ზოგიერთი ადამიანის თავდაჯერებულობის შესახებ, რომლებიც ფიქრობენ, რომ ნებისმიერი ფილოსოფიური ან სამეცნიერო შრომის წაკითხვა შეიძლება შესაბამისი მომზადების გარეშე, როგორც პირველშემხვედრი რომანისა. „ეს ყოჩაღები... არც კი ეჭვობენ, რამდენი დრო და შრომა სჭირდება *კითხვის სწავლას*. მე ამისათვის დავხარჯე ოთხმოცი წელი, მაგრამ ეხლაც კი ვერ დავიკვებნი, რომ მიზანს მივაღწიე.“¹

გოეთე. მხატვარი და შემოქმედი

გოეთეს ესთეტიკური ნაზრევი ძირითადად მიმართულია პრობლემისაკენ „*მხატვარი და შემოქმედება*“. და როგორც აღინიშნა, მას განსაკუთრებით აინტერესებდა შემოქმედების *წყაროების* თემა. გოეთე მათ რიცხვს დაუსრულებლად მიიჩნევა, აღნიშნავდა, რომ ნაყოფიერი ტალანტი საზრდოობს ყველაფრიდან, ისრუტავს ყველაფერს, რასაც შეუძლია მისი ბუნებრივი მიდრეკილებების განვითარება. თავის თავზე გოეთე ამბობდა, რომ დავალებულია ბერძნების, ფრანგების და ინგლისელებისაგან, რომელთაგან მოუთითებდა შექსპირზე და სტერნზე ამასთან ის აღნიშნავდა, რომ „ყოველივე ღიადი სრულყოფილდება“. თავისი შემოქმედებით ვალშია არა მარტო ფერმწერების, მწერლების, პოეტების, არამედ ფილოსოფოსებისა და მეცნიერების წინაშე, როგორიცაა ლესინგი, ვინკელმანი და კანტი.

გოეთეს აზრით, მხატვრებმა დაბეჯითებით უნდა იმუშაონ თვითგანათლებაზე, საკუთარი ტალანტის განვითარებაზე. საჭიროა საკუთარი ჩანაფიქრის უწყვეტად სრულყოფა. ამ იდეის დაცვისას გოეთე რისხვას ატებს *დილეტანტიზმს*. მასში იგი ხედავს ძალების გაფლანგვას. გოეთე დილეტანტიზმის ნიშანს ხედავდა დილეტანტის თვითშემოფარ-

¹ ეკერმანი *ო.ი.* მითით. თხზ., გვ. 578.

გვლის, საგნის მოთმინებით შესწავლის უუნარობაში. აქედანაა – ჭეშმარიტი იდეების არარსებობა, უუნარობა იმისა, რომ თუნდაც ჩასახუნდნი, ისინი განავითაროს და ჭეშმარიტად მხატვრული ფორმა მისცეს.

გოეთე აკრიტიკებდა დილექტანტიზმის უნაყოფო ბუნდოვნებას, ჩამოაყალიბა „შეკავების“ პრინციპი, როგორც მხატვრული ქცევის უმნიშვნელოვანესი წესი. რაიმეს არჩევის შემთხვევაში, აუცილებელია მასზე მთელი ძალების კონცენტრირება, მათი კონცენტრირება რაიმე მნიშვნელოვანისთვის, ყოველივე უსარგებლოსა და შეუფერებლის უკუგდება.

ჭეშმარიტი მხატვრული სრულყოფილება ძნელია და ამიტომ მხატვრისთვის ყველაზე დიდი ხელოვნება ესაა ის, რომ „შეეძლოს საკუთარი თავის შემოფარგვლა და იზოლირება“.

ეკერმანი აღნიშნავს, რომ გოეთე მთლიანობაში დაკმაყოფილებული სხვადასხვა სფეროებში მოქმედებით – მეცნიერებაში, თეატრის ხელმძღვანელობაში, სახელმწიფოებრივ საქმიანობაში, სარედაქტორო საქმეში – ამავე დროს თვლიდა, რომ თუკი ის უფრო მეტად შემოიფარგლებოდა პოეტური და ლიტერატურული საქმიანობით როგორც მხატვარი, უფრო მეტს მოიგებდა.

ცნობილია, რომ გოეთე დაკავებული იყო ფერწერით და ქანდაკებით. თავის საქმიანობას ბოლოს მან უწოდა „მცდარი“, იტალიაში მოგზაურობამ დაანგრია მისი ილუზია ამ მოწოდებასთან დაკავშირებით. გოეთე დარწმუნებულია, რომ ადამიანი დიდებული შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთ სფეროში. მას მაგალითად მოჰყავს ცნობილი ხელოვნების ისტორიკოსი, თავისი მეგობარი ჰენრიხ მეიერი. გოეთე აღიარებდა, რომ ნახევარი ცხოვრება დახარჯა განჭვრეტასა და ხელოვნების ნაწარმოებების შესწავლაზე, მაგრამ მეიერის გატოლება გარკვეულ მიმართებებში ვერ შეეძლო, რადგან მეიერი უფრო დაწვრილებით აფასებდა ნაწარმოებს, შეეძლო ბევრ მიმართებაში ახლებურად გაეშუქებინა იგი.

გოეთე თვით ძირითად მოწოდებაშიც კი მხატვრული მეთოდის პირველ წესად მიიჩნევდა თვითშემოფარგვლას. გოეთეს აზრით, მისი არარსებობა იყო თვით ისეთი გიგანტის ნაკლი, როგორიცაა შილერი. შილერის ჭაბუკობისდროინდელი პიესებისთვის, გოეთეს აზრით, დამახასიათებელია ზედმეტი სიგრძე, მათში ავტორმა ვერაფრით მიაღწია დაბოლოებას. და ყოველივე ეს იმის გამოა, რომ შილერს სურდა ეთქვა საკმაოდ ბევრი და არ შეეძლო საკუთარი თავის ფლობა.

საკუთარი საგნის ნამდვილად ფლობა, - ეუბნება გოეთე ეკერმანს, - ყურადღების მიპყრობა მხოლოდ უდავოდ აუცილებელზე - ეს საქმე,

რომელიც პოეტისგან მოითხოვს გოლიათურ ძალას, ეს გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე ჩვეულებრივ ფიქრობენ.¹

მიაგებდა რა საკადრის პატივისცემას ტალანტს, გოეთე თვლიდა, რომ მხატვარში აღფრთოვანების საგანი, პირველ რიგში, უნდა იყოს შრომა, მუყაითობა. ამ მიმართებაში მისთვის სამაგალითო იყო ვ. სკოტი, რომლის შემოქმედებითაც ის მთელი ცხოვრების მანძილზე იყო აღფრთოვანებული.

გოეთე ხაზს უსვამს, რომ სკოტთან ყველაფერი სრულყოფილია: ნახატიც, მასალაც, ხასიათებიც, შინაარსიც, რაც იყო რეინისეპური მოთმინებისა და სიბეჯითის შედეგი.

ეკერმანთან საუბრებში გოეთე ენებოდა მხატვრული შემოქმედების მთელ რიგ პრობლემებს, ისეთს, როგორიცაა წარმოსახვა, ტალანტი, შთაგონება, გენიალობა. გოეთე უყურადღებოდ არ ტოვებდა ასევე ისეთ პრობლემას, როგორიცაა *სინამდვილესთან შემოქმედების კავშირი*. „ყველა ჩემი ლექსი - არის „შემთხვევის“ ლექსი, ისინი ცხოვრებიდანაა წამოსული და მასვე ეფუძნება. როგორც იტყვიან, ჭერიდან აღებულ ლექსებს გროშადაც არ შევაფასებდი“.

ზოგადი იდეის და მისი კონკრეტული ერთეული წყაროსი კიდევ ერთი თემაა, რომელიც აღელვებდა გოეთეს და გამოხატულება ჰპოვა ეკერმანთან საუბრებში. ყოველთვის დააფასეთ აწმყო, - ეუბნებოდა მას გოეთე. ყოველი წუთი და ყოველი მოვლენა გოეთესათვის იძენს უსასრულო ფასეულობას, რადგან წარმოადგენს მარადიულობის გამოხატულებას.

ერთ-ერთ თავისი ნაწარმოების წარმატების მიზეზზე საუბრისას გოეთე მას აკავშირებდა იმასთან, რომ იგი ცდილობდა მოცემული წუთის ამაღლებას. აწმყო, გოეთეს მიხედვით, ყოველთვის არის საბაბი, ათვლის წერტილი ყოველი მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის. ზოგადი იდეა, ზოგადი აზრი, ზოგადი ნორმა, გოეთეს აზრით, შეიძლება იყოს მხოლოდ კონკრეტული მასალის ათვისების შედეგი, რომელიც შეადგენს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს.

და ამ იდეებს მაყურებელზე, მსმენელზე, მკითხველზე ზემოქმედების მოხდენა შეუძლია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ისინი არსებობენ კონკრეტული სახით, როდესაც იქნება კონკრეტული მასალისგან.

¹ ეკერმანი ი.პ. მთით. თხზ. გვ. 599.

გოეთე უკუაგდებდა მხატვრული ნაწარმოების განყენებულ დიდაქტიკასა და რაციონალიზმს, როგორც შემოქმედების პრინციპს და ასევე, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პრინციპს.

სწორედ ამიტომ, - წერს ვ.ფ. ასშუსი, - რომ გოეთეს სურდა დაენახა მხატვრულ ნაწარმოებში ძალა, რომელსაც შეუძლია არა მხოლოდ ერთხელ, არამედ მრავალჯერ, თანმიმდევრული აღქმების რიგით მოახდინოს აზრის ორგანიზება, დატვირთოს იგი მაღალი იდეებით და მიმართოს კიდევ უფრო მაღალი იდეალური ამოცანებისა და ჩანაფიქრებისაკენ, მას არ შეეძლო დაეშვა, რომ ასეთი ღრმა და ნაყოფიერი შემოქმედების შესაძლებლობა პარალიზებული ყოფილიყო ან ჩაშლილიყო შემოქმედებით, რომელიც, მისი აზრით, უეჭველად დარჩებოდა უცხოდ ნაწარმოებთან მიმართებაში, არ აღმოცენდებოდა მისი საკუთარი წყობიდან და განვითარებიდან, არ იქნებოდა ერთიანობაში მის კონკრეტულ ქსოვილთან.¹

ეკერმანთან საუბრებში გოეთე აღნიშნავდა, რომ არასოდეს არ ესწრაფოდა თავის ნაწარმოებებში რაიმე აბსტრაქტული იდეის ხორცშესხმას. ის აღიქვამდა გრძნობად შთაბეჭდილებებს. ისინი იყო ჭრელი და მრავალფეროვანი, სიცოცხლით სავსე, მიღებული „აგზნებული წარმოსახვისგან“, და მას, როგორც პოეტს სხვა არაფერი რჩებოდა, თუ არა მათი მხატვრული „მოძრვალება“ და „გაფორმება“, ცოცხალ სიტყვაში გამოხატვა ისეთი სახით, რომ სხვებმა, ნაწარმოების კითხვისას ან მოსმენისას მიიღონ იგივე შთაბეჭდილებები.

გოეთე. მხატვრული ნაწარმოების საიდუმლოს პრობლემა

გოეთე აქაც პოულობს კიდევ ერთ ესთეტიკურ პრობლემას - მხატვრული ნაწარმოების საიდუმლოს პრობლემას, რომელიც მან აღნიშნა ცნებით „უთანაზომობა“. იგი მას განსაზღვრავდა, როგორც ცრებების განსაზღვრულ ნაკრებამდე თავისი ნაწარმოებების შინაარსის დაყვანის შეუძლებლობას. „უთანაზომო“ ნაწარმოებად გოეთე თვლიდა თავის „ფაუსტს“, და მისი განსჯისათვის ხელმისაწვდომობის ყველა მცდელობას ფუჭად მიიჩნევდა და სწორედ თავისი „უთანაზომობის“ გამო „ფაუსტი“, ისევე როგორც გოეთეს სხვა ნაწარმოებები, გადაუწყვეტელი პრობლემის მსგავსად, განუწყვეტლივ მიიზიდავს ადამიანებს, აიძულებს მკითხველს ისევ და ისევ თავიდან წაიკითხოს ეს ნაწარმოები.

გოეთე აკრიტიკებდა კითხვისადმი ტრადიციულ მიდგომას. ადამიანი ყოველთვის ისწრაფის ნაწარმოებში ცენტრალური იდეის პოვნას და გააზრებას. მაგრამ ტალანტურ ნაწარმოებში, როგორც წესი, ასეთი რამ არ არის, ის საზოგადოდ უთანაზომია.

აი ისინი მომმართავენ მე - შესწილდა გოეთე ეკერმანს, - და მეკითხებიან, რა იდეის გატარება მსურდა „ფაუსტში“? თითქოს მე თვითონ ვიცოდე ეს და შემეძლოს მისი გამოხატვა!.. სინამდვილეში კარგი იქნებოდა, თუ ვეცდებოდი ასეთი მდიდარი, ფერადოვანი და უმაღლეს ღონეზე მრავალფეროვანი ცხოვრების, როგორც ჩავდე ჩემს ფაუსტში, მთელი ნაწარმოებისათვის იდეის უწვრილეს ზონარზე აცმას.¹

მხატვრული ნაწარმოების აბსტრაქტულ იდეაზე დაყვანას გოეთე უარყოფდა სხვა ავტორებთან მიმართებაშიც. ასე მაგალითად, ის სერიოზულად აკრიტიკებდა ლიტერატურის მცოდნე ხინრიქსს და მის ნაშრომს, რომელიც ეძღვნებოდა სოფოკლეს ტრაგედიების ესთეტიკური პრინციპების ანალიზს. გოეთე მას აკრიტიკებდა იმის გამო, რომ „ბერძნული ტრაგედიების განხილვისას ის ყოველთვის ამოდიოდა იდეიდან, და როგორც ჩანს, ფიქრობდა, რომ სოფოკლე, თავისი პიესების ჩაფიქრების და გამოლიანების დროს ასევე ამოდიოდა იდეიდან, ხელმძღვანელობდა მისით თავისი მოქმედი პირების, მათი სქესის და საზოგადოებრივი მდგომარეობის განსაზღვრისას.“² გოეთე ამ მოსაზრებას არ ეთანხმება. ის თვლის, რომ თავისი ნაწარმოებების შექმნისას სოფოკლე არ ამოდიოდა იდეიდან, არამედ იღებდა ყველასათვის ცნობილ ხალხურ გადმოცემას, რომელშიც უკვე არსებობდა რაღაც იდეა, და ფიქრობდა მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ გადაეკეთებინა ეს გადმოცემა საუკეთესო სახით სცენისათვის.

გოეთეს სიტყვებით, „იდეას ბუნებაზე მაღლა აყენებდა“ შილერი, ამაში გრძნობდა მხატვრული შემოქმედებისადმი ფილოსოფიური მიდგომის გავლენას, რაშიც გოეთე მოაზრებდა მისი მხატვრული წარუმატებლობის მიზეზებს.

ეკერმანელებს, - ამბობდა იგი, - დიდად უშლის ხელს სპეკულატური ფილოსოფია. ის მათ სტილს ანიჭებს განყენებულობას. არარეალურობას, ბუნდოვნებას და განუსაზღვრელობას. რაც უფრო მჭიდროა მათი კავშირი ამა თუ იმ ფილოსოფიურ სკოლასთან, მით უარესად წერენ

¹ ასშუსი ვ.ფ. ესთეტიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. მ. 1968.

¹ ეკერმანი ი.პ. მითით. თხზ. გვ. 522-523.

² იქვე. გვ. 499.

ისინი... შილერის სტილი უმშვენებელი და რეალურია, როცა ის არ ფილოსოფოსობს...¹

სხვა ადგილზეც აღნიშნავს: „საწყენია, რომ ასეთი არაჩვეულებრივად ნიჭიერი ადამიანი თავს იტანჯავს მისთვის სრულიად უსარგებლო ფილოსოფიური მსჯელობებით. ეკერმანთან თავის საუბრებში გოეთე საკმაოდ ხშირად უბრუნდებოდა შილერს, და ეს იყო იმის საბაბი, რომ ისევ და ისევ გამოეთქვა შეხედულება იმ ის შესახებ, რომ მხატვრული ნაწარმოებების დაყვანა არ შეიძლება ფილოსოფიურ აზრებზე, რომ ფილოსოფია და მხატვრული შემოქმედება, მხატვრული ნაწარმოები – განსხვავებულია თავისი ბუნებით. და როდესაც შილერი, როგორც მხატვარი, ცდილობს საკუთარი დრამატურგია და პოეზია აქციოს თავისი ფილოსოფიური იდეების გამტარად, რომლებიც წინასწარ ფორმულირებულია, ახდენენ ნაწარმოების სტრუქტურის ორგანიზებას, ამის გამო ზარალდება სიუჟეტის ორგანული და თანაბარი განვითარება.“

ოლონდ არ შეიძლება გოეთეს ვუწოდოთ სპირიტუალისტი, მხატვრული შემოქმედების განვითარებაში ფილოსოფიური იდეების როლის უარყოფელი. მისი აზრით, არსებობს პოეზიის სფერო, რომელშიც შესაძლებელია ნაწარმოების შექმნის დაქვემდებარება ფილოსოფიური იდეისადმი, რომელიც უნდა გამოხატოს ნაწარმოებმა. ესაა მცირე მხატვრული ფორმები, კერძოდ, პატარა ლექსი, რომელშიც პოეტს შეუძლია მტკიცედ გაატაროს იდეისა და შინაარსის ერთიანობა, რომელიც „ადვილად შესამჩნევია“.

თვითონ გოეთეს აქვს ასევე მსხვილი მოცულობის ნაწარმოები, რომელსაც თვითონ თვლიდა ერთი იდეის ნაწარმოებად. ესაა „არჩევითი სწრაფვა“, რაც უფრო გასაგები გახდა გონებისათვის ამის შედეგად. ოლონდ თვით გოეთე შემდგომ ეჭვობდა, მოიგო თუ არა ამის გამო რომანის მხატვრულმა ღირებულებებმა.

მხატვრული ნაწარმოები – ესაა ფანტაზიის, დემონური საწყისის ბატონობის სფერო, თვლიდა გოეთე. გოეთე, რომელიც უარყოფდა ზოგადი იდეების გენეტიკურ პრიორიტეტს, აყალიბებს დემონურობის კონცეფციას.

გოეთე დარწმუნებულია, რომ მხატვრული შემოქმედების მწვერვალი – ესაა გენიალური მხატვრების ქმნილებები, რომლებშიც ხელოვნება ექვემდებარება არა აბსტრაქტულ განსჯას, არამედ ადამიანში „დემონურ საწყისს“, რომლის არსი ირაციონალურია. ამაში გოეთე ხედავდა იმ

¹ ეკერმანი ი.პ. მითით. თხზ. გვ. 120.

„ძილავრი შთაბეჭდილების“ მიზეზს, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები ახდენს ადამიანზე. გონებას და განსჯას არ შეუძლია დემონური საწყისის ბუნების წვდომა. გოეთეს აზრით, ყველაზე ძლიერად იგი ვლინდება მუსიკაში, ყველაზე ნაკლებად – ფერწერაში. მუსიკისაგან, ამბობდა იგი, მომდინარეობს ისეთი ქმედება, რომელიც ყოველივეს იმორჩილებს და რომლის ბუნების გაგება არავის არ შეუძლია. აი, რას წერს ამის შესახებ ვ.ფ. ასტუხი:

აბსტრაქციული იდეოლოგიზმისა და წინასწარ შექმნილი იდეურობის განსჯას, რომელიც ნაწარმოებს გარედან აქვს თავს მოხვეული და არ არის მასთან ერთად დაბადებული მისი კონკრეტული ქსოვილიდან, გოეთესთან თან სდევდა მგრძნობელობისა და მგრძნობელობითი ფანტაზიის ცნობილი რეაბილიტაცია. განსჯითი რეფლექსიის საწინააღმდეგოდ, რომელსაც, მისი აზრით, არ შეუძლია ჭეშმარიტად მხატვრულ ნაწარმოებებთან შეკვრა, გოეთე გადაჭარბებული დაჟინებით, სხვა სახის ტენდენციურობისკენ გადახრის საფრთხის მუქარით წინ წამოწევდა ფანტაზიის გრძნობადი სახეების უშუალო ძალას, როგორც რეალურ საფუძველს და როგორც ხელოვნებისთვის მასალების დაუშრეტელ წყაროს.

თვით „მგრძნობელობითი ფანტაზიის“ ცნებას, მის ინტენსივობას გოეთე აკავშირებდა მხატვრის ასაკთან. ის თვლიდა, რომ მგრძნობელობითი ფანტაზიის გასაღები ქრება ასაკთან ერთად. და მაშინ მხატვარი უნდა გადავიდეს ისეთ სიუჟეტებზე, რომლებიც თავის თავში მოიცავს მგრძნობელობით საფუძველს. ამის ილუსტრირებას გოეთე ახდენდა თავისი შემოქმედების მაგალითებით, ამტკიცებდა, რომ „იფიგენია“ და „ტასო“. მას იმიტომ გამოუვიდა, რომ მათი შექმნის მომენტში იყო ახალგაზრდა და მისი მგრძნობელობა „ნათელი“ იყო.

ჰერდერი: ხელოვნების ისტორიზმი

გოეთეს ესთეტიკური შეხედულებები ეკერმანთან საუბრებში – ესაა უდიდესი მოაზროვნის სიცოცხლის უკანასკნელი წლების შეხედულებები. ოლონდ გოეთე ესთეტიკის საკითხებზე წერდა 60 წლის განმავლობაში. მისი პირველი სტატია ხელოვნების საკითხებზე, „შექსპირის დღისადმი“, გამოჩნდა 1771 წელს.

გოეთეს ესთეტიკური ევოლუცია მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა იმ ფაქტმა, რომ ახალგაზრდობაში იგი იყო ახალგაზრდა გერმანელი ლიტერატორების მოძრაობის „ქარიშხალი და იერიში“-ს - მიმდევარი, რომელსაც მეთაურობდა გერმანელი ესთეტიკოსი იოჰან ვოთფრიდ

ჰერდერი (1744-1803). ჰერდერის მთავარი დამსახურებაა მის მიერ ფორმულირებული ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი ისტორიული მიდგომის პრინციპი („უახლესი გერმანული ლიტერატურის ნარკვევები“, „კრიტიკული წარაფები“, „შექსპირი“).

ჰერდერი მართებულად არ თვლიდა ბერძნებისადმი განსაკუთრებულ თაყვანისცემას. ის მიიჩნევდა, რომ ყველა ხალხს ჰყავს პომპროსის ტოლი საკუთარი პოეტები. ჰერდერი მის თანამედროვეებს მოუწოდებდა ხელოვნების ნაციონალური თავისებურებების შესწავლისაკენ. იგი აგროვებდა თათრების, შოტლანდიელების, ესპანელების, იტალიელების, ესტონელების, ფრანგების ხალხურ სიმღერებს და ყურადღებას მიაპყრობდა გერმანული სიმღერების შესწავლის აუცილებლობაზე.

ჰერდერი, იყენებდა რა ხელოვნების ისტორიული ანალიზის მეთოდს, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ბერძნულ დრამაში გამოყენებული სამის ერთიანობის (ადგილის, დროისა და მოქმედების) წესი გამოყენებულია ახალი დროის პირობებში. ამასთან დაკავშირებით ჰერდერი განადიდებს შექსპირს, ყოველგვარი რეგლამენტაციისაგან თავისუფალს.

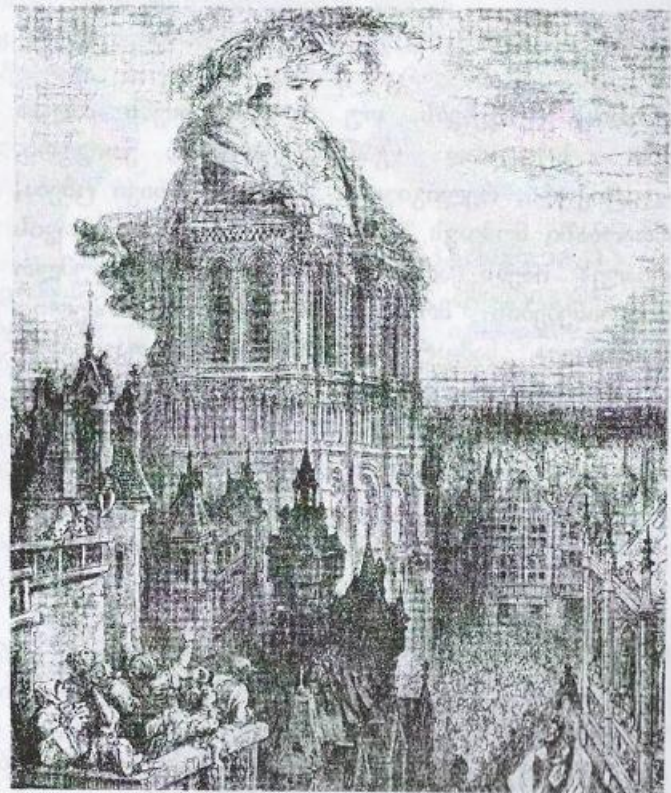
მოძრაობა „ქარიშხალი და იერიში“-ს სხვა მონაწილეთა მსგავსად ჰერდერი ეძებს სილამაზის მიზეზებს და პოულობს მათ ბუნებაში. სილამაზე მისთვის – ესაა ფორმა, სრულყოფილების გრძნობადი გამოხატულება.

ჰერდერის მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ნაწარმოებს წარმოადგენს „კალიგონა“, რომელიც მოიცავს კანტის ესთეტიკის კრიტიკას და იძლევა უფრო მეტად ადექვატურ წარმოდგენას იმ დროის ესთეტიკური დისკუსიების შესახებ.



ნაწილი II

ესთეტიკური კატეგორიები



გ. ღორე (1832-1883)

ილუსტრაცია ფ. რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელისთვის“. ჰიპერბოლიზმი, გადაჭარბება წარმოადგენს გროტესკული სტილის ძირითად ნიშნებს, რითაც განმსჭვალულია რაბლეს რომანისათვის შექმნილი ღორეს ყველა ილუსტრაცია.



სილიაღეს არ აქვს საზღვარი

პ. ელუარი

ისტორია გვიჩვენებს, თუ როგორ იძენს ძალას ბევრი სრულიად განსხვავებული ეთიკური, პოლიტიკური, რელიგიური, სამართლებრივი ცნება, მოძრაობაში მოჰყავს ადამიანების ცხოვრება, თავის სილიაღეს იძენს ადამიანური სულის საიდუმლო გამოვლინებების მრავალფეროვნებაში, რომელიც მიმართულია სამყაროს ჰარმონიის სათავესაკენ. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ესთეტიკის კატეგორიებიც – ესთეტიკური, ამალღებული, მშვენიერი, ტრაგიკული და კომიკური.



თავი 5

მსთეტიკური კატეგორიები – მსთეტიკის
პირითადი ცნებები

თავი სტუდენტს საშუალებას აძლევს
გაეცნოს ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების შინაარსს
შედლოს ესთეტიკურას, როგორც მეტაკატეგორიის სპეციფიკის
გამოვლენა
დაეუფლოს ტერმინებს: „ზომა“, „ჰარმონია“, „სიმეტრია“,
„ირონია“, „იუმორი“.

5.1. „მსთეტიკურის“ კატეგორია

ესთეტიკის ფუნდამენტური კატეგორიაა „ესთეტიკურის კატეგორია“, როგორც დამოუკიდებელი კატეგორია, იგი გამოიყო შედარებით მოგვიანებით – XX საუკუნის მეორე ნახევარში. ეს კატეგორია უკიდურესად ზოგადი ფორმით ასახავს ადამიანთა ესთეტიკურ განცდებს, გრძნობებსა და შეხედულებებს. ასეთი მოსაზრებები ადამიანს უყალიბდება ხელოვნების, მთელი კულტურის გავლენით, და მათი პრიზმის გავლით მასზე საერთოდ ადამიანებისა და ბუნების სამყაროს გავლენით.

ადამიანი მუდმივად სარგებლობს ესთეტიკურის ცნებით: სილამაზისადმი მგრძნობიარე ადამიანების შესახებ ამბობენ, რომ ისინი დაჯილდოებული არიან *ესთეტიკური გრძნობით*; სილამაზის აღქმის პროცესს უწოდებენ *ესთეტიკურ აღქმას*; ამ აღქმის შედეგს წარმოადგენს *ესთეტიკური განცდა*; მას უწოდებენ *ესთეტიკურ ტკბობას*; ესთეტიკური ტკბობა თავის თავში მოიცავს ესთეტიკურ შეფასებას, რომელსაც უწოდებენ *ესთეტიკურ განსჯას*, ანუ გემოვნების განსჯას.

ესთეტიკური განსჯა სათავეს უდებს *ესთეტიკურ ანალიზს* და ეს ანალიზი ასახავს იმ საზოგადოს, რაც არის მშვენიერში, ამალღებულში, ტრაგიკულში, მახინჯში, უცვლელში, ერთი სიტყვით, ყველაფერში, რასაც ასახავს ესთეტიკის კატეგორიები.

კატეგორიასთან „ესთეტიკური“ ყველაზე ახლოს არის კატეგორია „მშვენიერი“, და „ესთეტიკურის“ კატეგორიის გამოყოფამდე მის მახასიათებლებს ასახავდა „მშვენიერის“ კატეგორია.

ესთეტიკურის სფერო

მას შემდეგ, რაც ადამიანებმა დაიწყეს მშენებლის გაცნობიერება და ფიქსირება მათ ყოფაცხოვრებაში, მათ კონცეფციებსა და მოსაზრებებში, არსებობდა ესთეტიკურის შინაარსი. მაგრამ ჯერ კიდევ მოსაზრებებამდე იგი არსებობდა გრძობებში. ლაპარაკია ელემენტარულ ესთეტიკურ განცდებზე, რაც იმთავითვე გააჩნია ადამიანს. ეს განცდები შეიძლება იყოს ძალზედ უმნიშვნელო, მაგრამ ისინი არსებითია, რამდენადაც მათ გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ხელოვნების ნაწარმოებების აღქმა. რა არის ეს ელემენტარული განცდები? მწვანე ტყე, ყლერადი მელიოდა, ელევანტური კოსტიუმი გვანიჭებს სიამოვნებას. ადამიანი გატაცებით ათვალერებს კარგად გაფორმებულ წიგნს, ლამაზ სახეს, ლარნაკის ლამაზ ფორმას. ამაში ვლინდება მისი გემოვნება, სილამაზისა და უმსგავსობის განსხვავების უნარი, რისი წყალობითაც ელემენტარული ესთეტიკური განცდები იძენენ დიდ მნიშვნელობას. ფერების ან ბგერების ჰარმონიის აღქმის უნარი წარმოადგენს მხატვრული აღქმის, ხელოვნების ნაწარმოებების აღქმის საფუძველს.

ელემენტარული ესთეტიკური განცდები წარმოადგენს მხატვრული გემოვნების განვითარების საფუძველს. მათი ერთობლიობა შეადგენს ჩვენი ესთეტიკური გრძობების უმნიშვნელოვანეს ნაწილს.

ოღონდ ესთეტიკურის სფერო არ შემოიფარგლება ელემენტარული ესთეტიკური განცდებით – ის უფრო ფართო და რთულია.

სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ „ესთეტიკურის“ კატეგორია მოიცავს სხვადასხვა სახის და სხვადასხვა ხარისხის მოვლენებს. ეს არის ფორმათა ელემენტარული აღქმაც, ადამიანის ზნეობრივი შინაარსიც, ხელოვნების აღქმაც, სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაც ხელოვნების ჩარჩოებში... სირთულე მდგომარეობს მთელი ამ მრავალფეროვნების გამაერთიანებელი საზოგადო მოძებნაში, რამდენადაც, როდესაც ჩვენ ვიმყოფებით ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ან გალერეაში, ამას ვაკეთებთ უპირველეს ყოვლისა საკუთარი ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად; ხოლო როდესაც ვსეირნობთ ტყეში ან პარკში, მაშინ ამ მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას აქვს თანამდევნი მნიშვნელობა.

ყოველი ადამიანი, თავისი საკუთარი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებისას, აუცილებლად განსაზღვრავს რა არის სამყაროში მშვენიერი და რა უსაზური. და ეს შეფასებები, სინამდვილის ესთეტიკური შეფასებები ყალიბდება ხელოვნების გავლენით. შესაბამისად ყალიბდება

საზოგადოების ესთეტიკური ცნობიერება და თეორიაში გამოცალკევდება და ვითარდება ესთეტიკურის კატეგორია.

ესთეტიკური და უმსგავსი

ესთეტიკამ შედარებით მოგვიანებით მიაკუთვნა საშინელი, უსაზური, მახინჯი, უმსგავსი ესთეტიკურს, მხატვრულმა პრაქტიკამ ისინი დიდი ხანია რაც დააკავშირა. გავიხსენოთ ბალზაკის, მოლიერის, გოგოლის, დოსტოვესკის, ი. ჭავჭავაძის და ბევრი სხვა მხატვრის ქმნილებები და მათ მიერ შექმნილი სრულყოფილი სახეები, რათა დავრწმუნდეთ ამაში.

ბალზაკის გობსეკი, მოლიერის ტუნძი, გოგოლის მანილოვი, ზლესტაკოვი და პლიუშკინი, ი. ჭავჭავაძის ლუარსაბი – ეს არის სრულყოფილი უარყოფითი სახეები და როგორც ასეთი – ესთეტიკურის მაგალითები.

გენიალურმა შემოქმედებმა, ისეთებმა, როგორცაა ბალზაკი, თავიანთ ნაწარმოებებში შექმნეს საშინელის, საზიზღარის, სასტიკის, საშიშის სრულყოფილი სახეები, რითაც ეჭვქვეშ დააყენეს ესთეტიკურის მშვენიერთან გაიგივების შეხედულება. თეორიულ გაფორმებამდე დიდი ხნით ადრე სწორედ მხატვრულმა პრაქტიკამ დააყენა ესთეტიკურის, როგორც დამოუკიდებელი კატეგორიის საკითხი.

მშვენიერი – სასარგებლო, მშვენიერი – უსარგებლო

მრავალი საუკუნის განმავლობაში ესთეტიკური გაიგივებული იყო მშვენიერთან. ხოლო მშვენიერის გაგებაში ჩამოყალიბდა ორი საპირისპირო შეხედულება: ერთი მშვენიერს აიგივებდა სასარგებლოსთან, მეორე – უსარგებლოსთან. პირველი მოსაზრების მომხრე იყო სოკრატე, მეორის – კანტი. სოკრატე თვლიდა, რომ არ შეიძლება მშვენიერი ეწოდოს პრაქტიკულად უსარგებლო რამეს. მშვენიერი, მისი აზრით, დაკავშირებულია მიზანშეწონილობის ცნებასთან, ე.ი. დასახული მიზნის მიღწევისათვის ხელის შემწყობთან, და ამდენად, შეფარდებითაა. „ყველაფერი კარგი და მშვენიერია იმასთან მიმართებაში, რისთვისაც კარგად გამოიყენება, და პირიქით, სულელური და უმსგავსოა იმასთან მიმართებაში, რასაც არ გამოადგება“.

კანტი, მშვენიერს მოიაზრებს სოკრატესაგან განსხვავებით, ესთეტიკურს, როგორც მოვლენას მოიაზრებს, როგორც უკიდურესად სულიერი სფეროს მოვლენას. ესთეტიკური გრძობა უანგაროა და გამოხატულია საგნით სუფთა, წმინდა ტკობაში. მშვენიერი, ესთეტიკური არის დაუინტერესებელი ტკობის საგანი. კანტის მიხედვით,

ადამიანი ესთეტიკურ სიამოვნებას ღებულობს „ცნების გარეშე“. ეს არ ეფუძნება ლოგიკურ განსჯას. არ შეიძლება ესთეტიკური მსჯელობის ლოგიკური დასაბუთება. კანტთან მშვენიერის მიზანშეწონილებას თან არ ახლავს წარმოდგენა გარკვეული მიზნის შესახებ.

მშვენიერი, ესთეტიკური წარმოდგენს აუცილებელი სიყვარულის საგანს. განა შეიძლება არ გიყვარდეს რაფაელის სიქსტის მადონა, არ შეგძრას მოცარტის რეკვიემმა, არ განიცადო არამიწიერი ტკობა ჯადოსნური სიტყვებისგან: „მანსოვს საოცარი წამი...“ ან „ტყე – მონათული კოშკი...“

არ დაგფიქრდეთ ამ ჯადოსნური ქმნილებების სარგებლიანობით?

ამასთან, მაგალითად, არქიტექტურაში, ესთეტიკური ყოველთვის თანაარსებობდა უტილიტარულთან და თანამედროვე არქიტექტურაში მათი კავშირი ძლიერდება. მაგრამ ესთეტიკურისა და მშვენიერის თანაარსებობა და ერთიანობა არ ნიშნავს ესთეტიკურის დაყვანას უტილიტარულზე, ან პირიქით, უსარგებლოზე.

ესთეტიკური, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობა

ცნება „სასარგებლო“ აღნიშნავს ადამიანის მიერ მისი გამოყენების შესაძლებლობას ყოველდღიური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. „ესთეტიკურის“ ცნება, რომელიც ისტორიულად და ფაქტობრივად დაკავშირებულია „სასარგებლოს“ ცნებასთან, ყოველთვის არის დამოუკიდებელი იმ მიმართებით, რომ ორიენტირებულია უანგაროებაზე და სულიერებაზე.

ამგვარად, „ესთეტიკურის“ კატეგორია ასახავს განსაკუთრებულ ფენომენს აღმოცენებულს ადამიანის მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული და მატერიალური პრაქტიკის შედეგად.

ამ პრაქტიკის შედეგად ადამიანი მიდის დასკვნამდე, რომ არსებობს სრულყოფილება და ბევრი მოვლენა არის სრულყოფილი, რამდენადაც გააჩნიათ არსებობის სისრულე, ხოლო ადამიანები პროფესიულად დაკავშირებულნი ესთეტიკის საკითხებთან დარწმუნდებიან იმაში, რომ მისი საგანი თანდათან ფართოვდება. ცხადია, ესთეტიკურის არსი არის „ზებუნებრივი“, თუმცა გარეგნულად გამოიხატება ბუნებრივი, საგნობრივი მასალის სახით.

„ესთეტიკურის“ კატეგორია ესთეტიკურს ასახავს, როგორც ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობას. ამაშია ამ კატეგორიის თავისებურება, რომელიც თავისი მოცულობით აღემატება დანარჩენი სოციალურ-პოლიტიკური და ჰუმანიტარული დისციპლინების კატეგორიებსა და საგნებს.

სწორედ ამაშია სხვადასხვა დროს შექმნილი ლიტერატურისა და ხელოვნების, უდიდესი ნაწარმოებების მარადიული მნიშვნელობის მიზეზი.

„ესთეტიკურის“ კატეგორიის უნივერსალური ხასიათი ვლინდება იმაში, რომ ესთეტიკის დანარჩენ კატეგორიებში-მშვენიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური, უმსგავსი, სულმდაბალი ვლინდება, როგორც მისი ფორმები.

ესთეტიკურის კრიტერიუმები - ზოგადსაკაცობრიოა

ესთეტიკურის კრიტერიუმი ზოგადსაკაცობრიოა და სწორედ თავისი საკაცობრიო მნიშვნელობით წარმოჩნდება სინამდვილე ხელოვნებაში, წარმოჩნდება ესთეტიკურად.

უდავოდ ძალზედ ნაყოფიერი და აუცილებელია ხელოვნებაში და ლიტერატურაში ფილოსოფიური, რელიგიური და ესთეტიკური იდეების შეჭრა. საკმარისია გავისხენოთ ლ. ტოლსტოის, ფ. დოსტოევსკის მხატვრული შემოქმედება. გ. ტიუტჩევის ფილოსოფიური ლირიკა, ა. დე სენტ ევზიუპერის ეგზისტენციალიზმით აღბეჭდილი შემოქმედება, მჭიდრო კავშირი ა. ბერგსონის ფილოსოფიასა და მ. პრუსტის რომანს „დაკარგულის ძიებაში“ შორის.

მაშასადამე, „ესთეტიკურის“ კატეგორია წარმოადგენს ესთეტიკის უნივერსალურ კატეგორიას, *მეტაკატეგორიას* ყველა დანარჩენ მის კატეგორიათა შორის, რადგან ის გულისხმობს სინამდვილის მხატვრულ ათვისებას ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობების პოზიციიდან.

5.2. „ამაღლებულის“ კატეგორია

„ამაღლებული“, როგორც დამოუკიდებელი კატეგორია, გამოიყო მოგვიანებით, ვიდრე სხვა ესთეტიკური კატეგორიები, თუმცა მხატვრული პრაქტიკა ვერ კიდევ ანტიკურ ხანაში გამოყოფდა ასევე *ამაღლებულ* ადამიანურ ვნებებს და *ამაღლებულ* ბუნებრივ და სოციალურ მოვლენებს. გავისხენოთ ესქილე, მისი პრომეთე, ან ჰომეროსისა, და სოფოკლეს გმირები.

„სულის სიდიადის გამოძახილი“

უკვე I საუკუნეში *ამაღლებულის*ადმი ზოტბის შესხმის ლიტერატურული გამოცდილება თეორიულად ფაღბდება ლონგინის ტრაქტატში

„ამაღლებულის შესახებ“¹. ლონგინის ტრაქტატი მიმართული იყო რომაელი რიტორის ცეცილიუსის წინააღმდეგ, რომლის ნაწარმოებები ამაღლებულის შესახებ არ შემონახულა. ლონგინი ამაღლებულის განხილვისას აღნიშნავს, რომ ამაღლებულის სათავე არის ადამიანში, ამაღლებულს თვლის „სულის სიდიადის გამოძახილად“. ამაღლებული ხელოვნებაში განისაზღვრება ბუნებით, მაგრამ მხოლოდ ადამიანურ მეტყველებას შეუძლია მისი ახსნა. ლონგინის აზრით, ამაღლებულის მიზანია არა მსმენელის დარწმუნება, არამედ მათი ალტაცებაში მოყვანა, რამდენადაც „განსაკვიფრებელი ყოველთვის არის დამაჯერებელზე მაღლა... გაოცება... ძლევამოსილია და გადაულახავია იმდენად, რომ მისი მოქმედება ხდება ჩვენი სურვილის გარეშე.

ლონგინი პოეტებისა და ორატორების ყურადღებას ერთგვარად გადართავს ლიტერატურის გარეგანი მხარიდან შინაგანზე, იგი გამოვიდა ცეცილიუსის წინააღმდეგ, რომელიც აკნინებდა სოკრატესა და პლატონის მნიშვნელობას.

ლონგინმა, რომელიც იყო უფრო მეტად ცნობილი ლიტერატურული კრიტიკოსი, ვიდრე ფილოსოფოსი, ნათლად გამოავლინა თავი კამათში, რომელიც წარმოებდა ხელოვნების გარეგანი ტექნიკური მხარის მომხრეებსა და შინაგანი გრძნობის, წარმოსახვისა და შთაგონების დამცველებს შორის. და გამოკვლევის შემდეგ უწოდა ამაღლებულის კატეგორია.

თავის ტრაქტატში ის წერს: დროის გამოცდას „სანამ წყალი მიედინება, და ხეები კი იზრდება“, გაუძლებს ის საგნები ბუნებაშიც და ლიტერატურაშიც, რომლებიც შექმნილია ამაღლებულად, ვიდრე გულდასმით შექმნილნი და გაწონასწორებულნი ხელოვნების წესების თანახმად. ღმერთის სიტყვების ნათელი, მარტივი სილამაზე სამყაროს შექმნისას „იქმნენ ნათელი!“ ატარებს შინაგანი შთაგონების ძალას და მოყვარათ აღფრთოვანებაში, მაშინ, როცა განსჯის მიერ, მხატვრების გულდასმით დახვეწილ ფრაზებსა და სახეებს, თუმცა შეუძლია ჩვენი დარწმუნება, და მოწონების გამოწვევაც, მაგრამ ვერ გამოიწვევს გამოაოგნებელ შთაბეჭდილებას. მჭერმეტყველება – არის გონების ჭეშმარიტი ნათება. მაგრამ ენის კეთილშობილება და სრულყოფილება, რაც იტაცებს ყველა ასაკისა და კლასის ადამიანებს და სამუდამოდ აღიბეჭდება მენსიერებაში, მისი ყოვლისმომცველი და უბადლო სილამაზე

ესაა უდიდესი გონების დაბადება. სიტყვის სილამაზე და ყველა სხვა სტილისტური სესხი „განაგებს ჩვენს სულს“, ან გვატკობს ან გვაქვემდებარებს რაღაც სიამაყეს, სიდიადეს, ამაღლებულს“, და მთლიანად ეუფლება ჩვენს გონებას. მაგრამ ლიტერატურული სტილის ძალა უფრო მეტად განპირობებულია მეტყველების გაანალიზების ტექნიკური ხერხების არა მარტივი ცოდნითა და უნარით, არამედ სულიერი ამაღლებით და ღრმა ინტერესით საგნებისადმი, რომლებიც იმყოფება ჩვეულებრივი სამყაროს საზღვრებს მიღმა, – უსასრულობაში, ოკეანეში, ვარსკვლავებში. ორატორის სულის ჭეშმარიტი სიდიადე მსმენელში აღფრთოვანებას იწვევს. მსმენელი ემსგავსება მონავარდე, ან ყალყზე შემდგარ ცხენს.

კულტურის ისტორიაში ასეთი სიტყვებითა და გამოთქმებით პირველად აისახა „ამაღლებული“.

ამ ტრაქტატის ძირითადი იდეები, რომელშიც გამოყოფილია ამაღლებულის მომენტები ხელოვნებასა და სამყაროში, წარმოადგენს პოეტური სიტყვის სტილების შესახებ სხვადასხვა თეორიათა ამოსავალ მომენტს, განსაკუთრებით დამახასიათებელს კლასიციზმის ესთეტიკისათვის. მაგრამ ისინი გახდა ამოსავალი გზავნილი ამაღლებულის კატეგორიის გამოსაყოფად და ასევე მისი შინაარსის დასასაბუთებლად.

ლონგინის მიერ ნაწარმოებს წითელ ხაზად გასდევს ათასწლეულის წინ ჩამოყალიბებული იდეა, – „მშვენიერი უნდა იყოს დიადი!“ იგი შორს უნდა იყოს სამყაროს ამაოებისაგან, წვრილმანი პატივმოყვარეობისაგან, მას არ უნდა ხიბლავდეს პატივი, კეთილდღეობა და ძალაუფლება.

გონიერ ადამიანს არ შეიძლება სიკეთედ მოეჩვენოს ის, რისადმი ზიზღშიც აღმოცენდება ჭეშმარიტი სიკეთე. გაკვირვებას და ალტაცებას იწვევენ არა წარმატულ სიკეთეთა მფლობელები, არამედ ის ადამიანები, რომლებიც მიუხედავად იმისა, რომ გააჩნიათ სრული შესაძლებლობა ფლობდნენ მსგავს სიკეთებს, ამაყად უარყოფენ მათ თავიანთი სულიერი სიდიადის სიმაღლიდან.¹

ლონგინისათვის „ამაღლებული“ – ეს უპირველეს ყოვლისა არის ღმერთი და ბუნება, და სწორედ ისინი უკრძალავენ ადამიანებს იყვნენ არარაობრივი არსებები, ისინი შეჭყავთ სამყაროში, როგორც უდიდეს ზეიმში, ადამიანის სულში ჩასახვევს გაუნებელ სიყვარულს ყოველივე

¹ ზოგიერთ გამოკვლევაში ამ ავტორს უწოდებენ *ფსევდო-ლონგინს*, რამდენადაც ლონგინი ცხოვრობდა III ს-ში (213-273), ხოლო ნაწარმოებებს მიაკუთვნებენ I ს-ს.

¹ იხ.: *ლონგინი*. ამაღლებულზე. მითით. თხზ. გვ. 14.

დიადისადმი, რამეთუ ეს დიადი უფრო მეტად ლეთიურია, ვიდრე ადამიანი.

ადამიანის ლეთიური წარმომავლობა, მისი ლეთიური ბუნება სწორედ მაშინ ვლინდება, როდესაც ადამიანი განიცდის აღფრთოვანებას სიდიადის წინაშე, როგორცაა: ვულკანის ამოფრქვევა, ოკეანის წყლები და ა.შ.

ამაღლებულის ხილვისას ადამიანი თვითონვე ამაღლება და ეს ამაღლება იწვევს აღფრთოვანებას და სიხარულს, მაგრამ არა გაგებას. ამაღლებული, - როგორც წერს იბ. ბორვეი, - არის ის, რაც ჯერ კიდევ არ არის ათვისებული ადამიანის მიერ, ამაღლებული არის მოვლენები, რომლებიც საწინააღმდეგოა ადამიანისა.¹

ამაღლებული - ეს ღმერთია, ამაღლებული - ეს ადამიანია

„ამაღლებულის“ პრობლემა წარმოიქმნა შუა საუკუნეებში, როდესაც მისი გაგება დაკავშირებული იყო ღმერთთან და იმ გრძნობებთან და ქმნილებებთან, რომლებიც იქმნებოდა ღმერთის შესახებ აზრის გავლენით, მაგალითად, უდიდესი გოთიკური ტაძრები. ამაღლებულთან აკავშირებენ შინაგან კეთილშობილებას, სერიოზულობას, ქცევისა და აზრების სიდიადეს. ამაღლებული ეკუთვნის მარადიულობას, ადამიანს აკავშირებს ლეთიურთან სულიერ აღმაფრენაში, გადალახავს გონებას. ყველაზე ამაღლებული - ესაა ღმერთი, და მასთან კავშირი, განსაკუთრებით გამოყოფილი შუასაუკუნეებში, სწორედ უზრუნველყოფს ადამიანში შინაგან ამაღლებას. და თუმცა „ამაღლებულის“ ესთეტიკური კატეგორია ამ ეპოქაში ჯერ კიდევ არ არის გამოყოფილი, როგორც ასეთი, იგი კონკრეტულად გამოვლენილია მხატვრულ ნაწარმოებებში, როგორცაა გოთიკური ტაძრები, ასევე - ლიტერატურული ნაწარმოებები და ფერწერული ქმნილებები.

აღორძინებების ეპოქაში ხდება ადამიანის ამაღლება. ფ. პეტრარკა, სალიუტატი წერენ ადამიანური მეტყველების ამაღლებული შესაძლებლობის შესახებ, ხოლო მათი მიმდევრები, მაგალითად, პიკო დელა მირანდოლა - ადამიანის მაღალ ღირსებაზე. ადამიანი, - როგორც თვლის მირანდოლა, - ეს არის მეოთხე და უკანასკნელი სამყარო ცისქვეშეთის, ციურისა და მთვარის ქვეშეთის შემდეგ. და მისი ბედნიერება მდგომარეობს იმაში, რომ მოვიდეს სინთეზში, რაც მხოლოდ ღმერთისათვისაა დამახასიათებელი.

როგორც მეორე ჰუმანისტი - ალბერტი ალნიშნავს, ადამიანის ამაღლებულობას: „...ის ღვას მთელი სიმაღლით და სახეს მიაპყრობს ცისკენ... ის ერთია შექმნილი ცათა ფერებისა და სიდიადის შესაცნობად და მათ გამო აღსაფრთოვანებლად...“

ამაღლება და ადამიანის შიში.

„ბიორკი-კანტის“ ხაზი

მაგრამ, როგორც დამოუკიდებელი ესთეტიკური ცნება-ამაღლებული პირველად დამუშავდა განმანათლებლობის ეპოქაში ე. ბიორკის ტრაქტატში „ფილოსოფიური გამოკვლევა ამაღლებულისა და მშვენიერის შესახებ ჩვენი შემეცნების აღმოცენების შესახებ“ (1757).

ბიორკი ამაღლებულს აკავშირებს ადამიანისთვის დამახასიათებელ გრძნობასთან და ამაღლებულის წყაროს ხედავს ყოველივე იმაში, რასაც „შეუძლია გამოიწვიოს წარმოდგენა მწუხარებისა ან საშიშროების შესახებ, ე.ი. ყოველივეში, რაც ასე თუ ისე საშიშელია“.¹

ამაღლებული აქ ეწინააღმდეგება მშვენიერს, განმარტებულია სხვაგვარად, ვიდრე ღონეზინთან.

ამაღლებულს ადამიანი მოჰყავს შიშის მდგომარეობაში. ასეთ შეხედულებას ამაღლებულის შესახებ ემხრობოდა გერმანელი ფილოსოფოსი ი. კანტი და ამიტომ მან მიიღო სახელწოდება „ბიორკი - კანტის ხაზი“.

ამაღლებულის პრობლემას კანტი აანალიზებს „განსჯის შესაძლებლობის კრიტიკაში“:

მშვენიერის საფუძველი არის ბუნებაში, - წერს იგი, - ჩვენ არ უნდა ვეძებოთ ჩვენს თავში, ხოლო ამაღლებულის საფუძველი კი - მხოლოდ ჩვენს თავში და აზრების სახეშია, რომელსაც ამაღლებული შეჰყავს ბუნების შესახებ წარმოდგენაში.

კანტი განასხვავებდა ამაღლებულის ორ სახეს - მათემატიკურს და დინამიკურს. *მათემატიკურ ამაღლებულს* ის აკავშირებდა შემეცნების უნართან და აჩვენებდა უპირატესობას სიდიდისა და რაოდენობის მიხედვით. ფილოსოფიაში მას შეესაბამება „ცული“, „უშნო“ უსასრულობის ცნება. *დინამიური აჩვენებს* ხარისხობრივ სიჭარბეს ძალაში. კანტის ამ პოზიციას შემდგომ კომენტარი გაუკეთა გერმანელმა პოეტმა და დრამატურგმა ფ. შილერმა. პირველ სახეს მან უწოდა

¹ იხ.: ბორვეი ი.ბ. ესთეტიკა. ტ. 1, გვ. 118.

¹ იხ.: ვილბერტი კ. კუნი ვ. ესთეტიკის ისტორია. ტ. 2, მ., 1964. გვ. 103.

„თეორიულად ამაღლებული“, მეორეს – ახსნათება როგორც პრაქტიკულად ამაღლებულს.

თუ როგორ წარმოედგინა კანტის ამაღლებული, გამომდინარეობის მისი ფართოდ გავრცელებული მოსაზრებიდან:

ორი რამ ავსებს სულს ყოველთვის ახალი და სულ უფრო ძლიერი გაცებით და მოწიწებით, რაც უფრო ხშირად და ხანგრძლივად ვფიქრობთ მათზე, - ესაა ვარსკვლავიანი ცა ჩემს თავზე და მარადიული კანონი ჩემში.

შილერმა თავისი იდეები განავითარა ტრაქტატში: „ამაღლებულის შესახებ“, რომელშიც წერდა ამაღლებულის შესახებ ბუნებასა და ისტორიაში. კანტი უპირატესობას ანიჭებდა ამაღლებულს, მას ადარებდა მშვენიერს, რამდენადაც მშვენიერი, როგორც ფორმა ყოველთვის შემოფარგლულია, მაშინ, როცა ამაღლებული უსაზღვროა. და სწორედ ეს უსაზღვრობა, ერთი მხრივ, ადამიანს თრგუნავს, აიძულებს გააცნობიეროს თავისი სასრულობა, მაგრამ იმავედროულად იგი აღამაღლებს ადამიანს, როგორც სულიერ არსებას, აღვივებს მასში მთელ დანარჩენ სამყაროზე ზნეობრივი უპირატესობის გაცნობიერებას, აახლოებს ღვთაებრივთან.

კანტი გამოყოფდა ამაღლებულის ზნეობრივ კომპონენტს და ამაღლებულს აყენებდა მშვენიერზე მაღლა.

ესთეტიკურ სფეროში კანტი ამაღლებულს ხედავს გენიალურობის მოვლენაში. რა თქმა უნდა, წერს კანტი, ისეთი ღიღის წინაშე, როგორცაა ცა ან ოკეანე, ისეთი ძლიერის წინაშე, როგორცაა მიწისძვრა ან ვულკანის ამოფრქვევა, ადამიანი თავს გრძნობს უსასრულოდ მცირე სიდიდედ, თავს გრძნობს მიზერულად და მიტოვებულად მაგრამ ამასთან ერთად ის შეიძლება იყოს იმაზე მაღლა, რაც მხოლოდ ფიზიკურადაა უსასრულო: ადამიანი ხომ არის გონის, იდეის მატარებელი. ან, როგორც წერდა ბ. პასკალი: ადამიანი არის ქვიშის ნამცეცი, მაგრამ ისეთი, რომელსაც თავის გონში შეუძლია მოიცავდეს მთელ სამყაროს.

განიხილავდა რა უსასრულოს და უსაზღვროს, კანტი მივიდა დასკვნამდე, რომ ამაღლებული მაინც არის არა გრძნობად ფორმებში, არამედ გონების იდეებში:

როგორც არ უნდა საშინელი იყოს უნაპირო ოკეანე შტორმის მომენტში, ქარიშხლით აღელვებული მაინც არ ვილაპარაკებთ რაღაც ამაღლებულზე. მაგრამ თუ სული, ქარიშხლის სახისგან მოშორებული შესრულდება განუზომლობის ასოციაციებითა და იდეებით, მაშინ იგი

მივა მასთან; ამაღლებული უნდა ვუწოდოთ არა ობიექტს, არამედ სულის მდგომარეობას გარკვეული წარმოდგენის გავლენით¹...

კანტის დამსახურება მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ ის გამოყოფს ამაღლებულის პრობლემის განსხვავებულ ასპექტებს. მან გააანალიზა ამაღლებულის კატეგორიის აღმოცენების თვით პროცესი. კანტის მიხედვით, ამაღლებულის კატეგორია წარმოიქმნება განსჯის გარკვეული პროცესის შედეგად, რომელშიც ფილოსოფოსი გამოყოფს ორ ფაზას. პირველია ბუნების უსასრულობისა და სიძლიერის წინაშე ადამიანური გრძნობების სულიერი კონსცენტრაცია. ამ უძღურებას მივყავართ მეორე სტადიამდე – ამაღლებულის შეგრძნებამდე. წარმოსახვაზე იმარჯვებს ადამიანის მორალური ღირსების გაცნობიერება, რომელიც აღემატება ნებისმიერ ბუნებრივ ძალას. სტიქიური ძალებით პირველადი შეცბუნება იცვლება ადამიანად ყოფნის უსაზღვრო სიამაყის განცდით.

ამაღლებულის შესახებ მსჯელობის პროცესში კანტი თანდათანობით გადადის ესთეტიკურის სფეროდან ზნეობრივი ცნებების სფეროში, მიჰყავს მკითხველი იმ აზრამდე, რომ ამაღლებულის განცდა წარმოადგენს ადამიანის ზნეობრიობის საზომს.

ესაა ზნეობრიობა, გარდატეხილი სილამაზის პრიზმაში, რომელიც უბრუნდება თავის თავდაპირველ მდგომარეობას. სილამაზის აღქმისაგან განსხვავებით ამაღლებულის განცდა უფრო მეტად მიმართულია სუბიექტისადმი, ვიდრე ობიექტისკენ, გულისხმობს მოძრაობას და არა სიმშვიდეს.

და აქედან გამომდინარეობს კანტის გაგება გენიისა და გენიალურობისა, როგორც ადამიანში ბუნების სიბრძნის გამოვლენისა.

ურთიერთსაწინააღმდეგო კონცეფციები

ამაღლებულის გაგების კანტისეულ პოზიციას ეწინააღმდეგება სხვა გერმანელი კლასიკოსების – ი. ვინკელმანის, კ. ზოლგერისა და გ.ვ.ჟ. ჰეგელის შეხედულება. ასე მაგალითად, კანტის დამსახურებების აღნიშნისას, ჰეგელი აკრიტიკებს მის შეხედულებებს „ყველა განსაზღვრების სუბიექტურზე, ადამიანის შესაძლებლობებზე, წარმო-

¹ ციტი: რეალე დ., ანტიხერი დ. დასავლური ფილოსოფია სათავეებიდან ჩვენს დრომდე. 1996. გვ 666.

სახვის ძალაზე, გონებაზე და ა.შ. დაყვანის გამო.¹ ზოლგერი ამაღლებულს მოიაზრებს, როგორც იდეას, რომელიც არ გამოვლინდა სრულად და ჯერ კიდევ უნდა გაიხსნას, ხოლო ჰეგელისთვის ამაღლებული არის არათანაზომიერება. ერთეულოვან მოვლენასა და მის მიერ გამოხატულ უსასრულო იდეას შორის.

ამაღლებულის კატეგორიის დახასიათებისას ჰეგელი გამოყოფს განსხვავებებს აბსოლუტურსა და სასრულს შორის, ამტკიცებს შინაარსისა და ფორმის, სუბსტანციის შინაგანი უსასრულო სამყაროსა და შემოსაზღვრული გარეგანი სახის დაუმთხვევლობას. ამაღლებული, ჰეგელის მიხედვით, არის სიმბოლისტური ხელოვნების აუცილებელი მომენტი. ჰეგელის მიხედვით ინდოეთის პანთეისტური ხელოვნება, ებრაული პოეზია ამტკიცებს სამყაროს შექმნას ღმერთის მიერ. სწორედ ამაში ხედავს იგი ამაღლებულის უფრო მეტად მომწიფებულ გამოხატულობას. ესთეტიკური აზრის ისტორიაში ამაღლებულის თეორია განვითარდა, როგორც მშვენიერთან მისი დაახლოება ან დაპირისპირება. და თუ ე. კანტი და ფ. შილერი მათ ერთმანეთს უპირისპირებდნენ, XIX ს-ის ფრანგი ესთეტიკოსები ა. სურიო, ნ. ჟურია აახლოებდნენ, ამაღლებულს თვლიდნენ მშვენიერის უმაღლეს ხარისხად.

ყველა მოაზროვნე, ღონისძიდან დაწყებული, ამაღლებულის საკითხის განხილვისას გამოყოფდა ამ პრობლემის შემდეგ ასპექტებს: ამაღლებულის ბუნება, გენიალობა როგორც ადამიანში ამაღლებულის გამოვლინება და ამაღლებული კულტურაში.

ამაღლებულის ბუნება

განვსაზღვრავთ რა ამაღლებულს, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას, აღმოცენებულს ესთეტიკური აზრის მრავალფეროვანი განვითარების შედეგად, რომელიც ასახავს გარემომცველი სამყაროს, ადამიანის მატერიალური და სულიერი ქმნილებების ესთეტიკურ სიდიადეს, ასევე პიროვნების ზნეობრივი, სულიერი ინტელექტუალური ჩამოყალიბების პროცესს, როგორც უდიდეს ესთეტიკურ მოვლენებს, ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ამაღლებული – ესაა საგნებისა და მოვლენების ესთეტიკური თვისება, მაგრამ ძირითადად – ესაა ადამიანის სულის ესთეტიკური ძვლადობა, რომელიც განიცდის ამ მოვლენებს. ამაღლებულის აღმოსაგებლად აუცილებელია ორი მომენტი: რაღაც მნიშვნელოვანი,

გრანდიოზული, ადამიანში ძლიერი შეგრძნებების გამორკვევის უნარის მქონე და ადამიანი, რომელსაც შეუძლია ჰქონდეს ასეთი შეგრძნებები.

ყოველი ადამიანი როდი განიცდის აღფრთოვანებას და შიშსაც კი ბოლოქარი ოკეანის დანახვისას, ყველა არ შეიგრძნობს ამაღლებული ნეტარების განცდას მიქელანჯელოს „დავითის“ ან ფალკონეს „სპილენძის მხედრის“ ჭვრეტისას. იმისათვის, რომ აღიქვას გრანდიოზული და შეაფასოს იგი როგორც ამაღლებული, სულ უნდა იყოს ამაღლებულის აღქმისადმი აღზრდით გაჯერებული. რა თქმა უნდა, ამაღლებული თავისთავად არსებობს როგორც ღმერთისა და ბუნების ქმნილება: ტყეებისა და მთების ღვთიური სილამაზე, რომელიც სახეს იცვლის წელიწადის დროების, განათების შესაბამისად, კოსმოსური სივრცეები და თბილი თუ ცივი ზღვები, ფერების ჯადოსნური შეხამება, გასაოცარი, გასულდგმული შუქრდილები, მაგრამ იმისათვის, რომ ეს ღვთიურ-ბუნებრივი ამაღლებულობა გადაიქცეს ადამიანის ამაღლებლად, აუცილებელია ბავშვობიდანვე გაღვივება ადამიანში და მისი ინსტიქტის *სულიერების* განმტკიცება. მაგრამ საჭიროა გვახსოვდეს, რომ სული და სულიერება – არის ჭეშმარიტი ძვირფასი რეალობა, ეს არის ის, რაც ცხოვრებას ანიჭებს უმაღლეს აზრს. ერთისთვის ესაა ბუნება, მეორესთვის – ხელოვნება, მესამესთვის – რელიგია. როგორც წერდა რუსი ფილოსოფოსი ი.დ. ილინი, ყველას აქვს „თავისი საკუთარი კარი“ ამ სამეფოში, მაგრამ მხოლოდ მისი გახსნით შეეძლება ადამიანს სინამდვილეში მისწვდეს მაღალს, ამაღლებულს.¹ იგი ვლინდება მაშინ, როდესაც ადამიანი მიისწრაფის *სრულყოფილებიან*. ჩე.წალ-მდე I ს-ის რომელიმე პოეტმა სემსტ პროპერციუსმა თქვა: „ღიადი თუ გსურს – ეს უკვე საკმარისია“.

სწორედ სრულყოფილების ეს შუქი, ღვთაებრივისკენ ეს სწრაფვა გვაძლევს საშუალებას აღვიქვათ ღვთაებრივ – ბუნებრივი ამაღლებული. ადამიანური სულის ეს სწრაფვა სრულყოფილებისკენ აძლევს სულიერ განზომილებას გრანდიოზულ ბუნებრივ სტიქიებს და ახდენს მათ ინტეგრირებას ჩვენი შეგრძნებებისა და მოსაზრებების სისტემაში. მაგრამ იმისათვის, რომ ეს მოხდეს, წერს ილინი, საჭიროა ადამიანში რაც შეიძლება ადრე „სულიერი ნახშირის“ „დანთება და გახურება“, რათა გაღვივდეს მგრძობელობა ყოველივე ღვთაებრივისადმი, ყოველივე ამაღლებულისადმი, ნებისყოფა სრულყოფილებისკენ და გემოვნება სიკეთისადმი.

¹ ჰილბერტი კ., გუნ ვ. მითით. თხზ. წ. 2, გვ. 359-360.

¹ იხ.: ილინი ი. გზა სიცხადისკენ. მ. 1993, გვ. 311.

ამაღლებულის წყარო შეიძლება არ იმყოფებოდეს თვით ადამიანში, მაგრამ ჭეშმარიტად ამაღლებული, და ამ მიმართებით, ჩვენი აზრით, სწორი იყო კანტი – ეს არის *დინამიური* ჩვენს სულში, თუმცა გვეჩვენება, რომ იგი გამოწვეულია ობიექტით.

ამ მოსაზრებით გენიის, როგორც ესთეტიკურის პრობლემა, ბევრ რამეს ხსნის.

გენია, როგორც ამაღლებულის რეალური გამოვლინება

ამაღლებული არ არის მშვენიერის თანაზიარი და თანხვედრილი. თუ მშვენიერი – ესაა საზომი და ჰარმონია, ამაღლებული – არის ჰარმონიის, წესრიგის ერთგვარი დარღვევა, რაღაც დაუსრულებელი. ამაღლებული ვლინდება ასევე როგორც განსაკუთრებული ხასიათი, როგორც განსაკუთრებული ტალანტი – გენია, რაზედაც წერდა კანტი. თავდაპირველი სიტყვა „გენია“ აღნიშნავდა დემონს ან დემონურ არსებას, რომელსაც სოკრატემ უწოდა „მინაგანი ხმა“. მაგრამ XVI ს-ში დემონების არსებობის რწმენა გაქრა და დაიწყო გავრცელება ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებამ. იგი გახდა სინონიმი სიტყვისა „ხელოვნურობა“ და გაერთიანდა შთაგონების პლატონისეულ კონცეფციასთან. ასეთმა გაერთიანებამ დიდი როლი ითამაშა XVIII ს-ის ესთეტიკის თეორიაში. რაციონალურ კანონებს დაუპირისპირდეს ღვთაებრივი შთაგონება, რამაც ასახვა პოვა XVII ს-ის ინგლისელი ავტორის ე. ოუნგის შრომაში „შედარებით ორიგინალური შემოქმედების განხილვა“, რომელმაც გავლენა იქონია გერმანულ მოაზროვნეებზე.

კანტის განსაზღვრავს გენიალობას, როგორც ესთეტიკური იდეებისა და სახეების აღქმის უნარს, რომლებიც მიუწვდომელია აზროვნებისთვის. გენიისათვის ხელმისაწვდომია სახეები, რომლებიც იმყოფება აბსტრაქტული აზროვნების ფარგლებს მიღმა. ეს არის ბუნებრივი სტიქიების გრანდიოზული სახეები, მთოლოგიური სახეები, მაგალითად პლატონთან, რომელსაც სული წარმოედგინა, მეეტლის სახით, რომელიც მართავს სხვადასხვა მხარეს მიმქროლავ ვნებებს. დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ სახეები – ცისარტყელა, ვარდი, სისხლის მდინარე და ყინულით დაფარული ტბა – უფრო ნათლად გადმოგვცემს სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სურათებს, ვიდრე ნებისმიერი სამეცნიერო ტრაქტატი.

ჩვენი აზრით, გენიალობის მოვლენის გაგების გასაღები ხელთ უპყრია კანტს, რომელმაც იგი ამაღლებულთან დააკავშირა.

დროთა განმავლობაში, შემოქმედებითი გამოცდილების გავლენით, გენიისა და გენიალობის ცნებები განვითარდა და გაფართოვდა. და, თუმცა მაგალითად დ. იუმი წერდა, რომ უდიდესი გენია, როდესაც ბუნება ღალატობს, არ იმედოვნებს ხელოვნების კანონების საშუალებით იმ ღვთაებრივი ჰარმონიის მიღწევას, რომელიც უნდა მომდინარეობდეს მხოლოდ შთაგონებიდან, სწამდა დისციპლინისადმი გონების დაქვემდებარების აუცილებლობისა და კანონების, რომლებიც აქამდე მრავალი საუკუნის წინ კრისტალდებოდა და მტკიცდებოდა წერილობით ფორმაში ისე, რომ ნებისმიერ ინტელიგენტ ადამიანს შეეძლო გაეაზრებინა, შეეთხზა ან დაეხატა, დახმარებისთვის მიემართა წიგნისათვის.

შემოქმედის, გენიის, როგორც ამაღლებული არსების პრობლემას დიდ ყურადღებას უთმობდა რუსი ფილოსოფოსი ი.ა. ილინ. მისი აზრით, შემოქმედი ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს თავისუფალი ყოველგვარი ცენზურისაგან. არავითარმა გარეგანმა მითითებამ არ უნდა შეზღუდოს მისი სულიერი ჭკრეტა, რამდენადაც ნებისმიერი ცენზურა აღკვეთს მის შთაგონებას.

ასეთ ადამიანებს ესაჭიროება მათი შემოქმედების პროცესის შემსუბუქება: მათ სჭირდებათ შემოქმედებითი სიმშვიდე, ე.ი. სიწყნარისა და უზრუნველობის უზრუნველყოფა; საჭიროა მარმარილოს ლოდი, რათა მისგან შეიქმნა მიქელანჯელოს „დავითი“ – საჭიროა მისი მოპოვება და სახელოსნოში მიტანა. შემოქმედი ოცნებობს არაჩვეულებრივ ვიოლინოზე, – საჭიროა მისთვის დახმარება ამ ოცნების ასრულებაში. უპირველეს ყოვლისა გენია თავისუფალი უნდა იყოს გადაჭრისგან. არ შეიძლება დაუშვათ, რომ გენია მთელი ცხოვრება განიცდიდეს გაჭირვებას და ებრძოდეს ვალებს რემბრანდტის, ბეთჰოვენის, გოგოლის და დოსტოევსკის, ვერდის მსგავსად. არ შეიძლება იმის დაშვება, რომ იგი მოკვდეს სიღარიბითა და შიმშილით შოპენის მსგავსად.

დაუშვებელია მისი დატოვება დაუცველად იმ სამიშ დროს, როდესაც რომელიმე უხნეო და ბოროტი ავანტურისტი დანტესის ან მარტინოვის მსგავსად ხელს აღმართავს მასზე, როგორც პუშკინსა და ლერმონტოვზე, რათა მოკლას ის ორთაბრძოლაში. პირიქით, მისი ცხოვრებისეული გზა უნდა იყოს დაცული და მოსწორებული, რათა ის თავისუფლად მიეცეს თავის შთაგონებას, შექმნას საუკეთესო ნაწარმოებები და გამოთქვას თავისი შეხედულებები უკვდავებისთვის. სწო-

რედ ასეთ ადამიანში იფრქვევა ჭეშმარიტად ღვთაებრივი ნაკადი, მის სიტყვებსა და სიმღერებს კი ყურს უვლებენ ანგელოზები.¹

შემოქმედებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი შემდგომი მომენტია – პრობლემა. არისტოტელე ბუნებისგან თავისუფლად მიიჩნევდა ადამიანს მაშინ, როცა მას შეეძლო არა მხოლოდ აღეჭვა სხვების აზრები, არამედ ჰქონდა საკუთარიც. მაგრამ საკუთარი შემოქმედებითი იდეების მოსაფიქრებლად მას ესაჭიროება თავისუფალი დრო. შემოქმედისა და უბრალო მშრომელის თავისუფალი დრო ეს განსხვავებული ცნებებია. მშრომელი იყენებს თავისუფალ დროს გასართობად, სპორტისთვის, სიამოვნების მისაღებად.

შემოქმედის თავისუფალი დრო – ესაა დაძაბული განჭვრეტა ან სულიერი ყურისგდება. დასვენების საათებში ის ჩაძირულია თავისი შემოქმედების საგანში მანამ, სანამ ეს საგანი არ მოიცავს მას, და მაშინ აზრები მოითხოვენ კალამს, კალამი – ქაღალდს. ერთი წუთიც და – ლექსები თავისუფლად მოედინება.

ის, რასაც განჭვრეტს გენიოსი – ესაა ყოფიერების ობიექტური საგნობრივი არსი. თითოეული ადამიანი უნდა ეცადოს ამ არსში შეღწევას. მიწიერ ცხოვრებაში ილინი ხედავდა ორ ელემენტს: ქაოსის ნაკადით მოტანილ შემთხვევით მტკერს და იღუმალ მბრწყინავ და ჩუმად მომხრობ სუბსტანციურ ქსოვილს. და ცხოვრების აზრი იმაშია, რომ შეაღწიოს ამ ქსოვილში, გადალახოს ერთეულის ქაოტური მტკერი. ყოველი ადამიანი, წერს ილინი, თავის გზას იწყებს ღამით, სიბნელით გარემოცული, ირგვლივ საშინელ გაურკვევლობაში და მხოლოდ საღდაც ბინდის მიღმა ციმციმებენ და მოუხმობენ შორეული ვარსკვლავები და თითოეული ადამიანი მოწოდებულია იქითკენ, რათა ხედავდეს და გრძნობდეს სინათლის იმ ერთადერთ წყაროს, რომლისგანაც იღებენ ეს ვარსკვლავები თავიანთ ნათებას. სამწუხაროდ, ბევრი ადამიანი მთელი სიცოცხლის მანძილზე სიბნელეში დახეტიალობს, და არც კი იცინა რომ მათ ესაჭიროებათ დახმარება. მათი უუნარობა არ არის მათ მიერ გაცნობიერებული, ისინი ეძებენ და არ აღწევენ უმაღლესს. მათი დახმარება შეუძლიათ პირველ რიგში და კიდევ ეხმარებიან შემოქმედი ადამიანები, უპირველეს ყოვლისა, გენიოსები. და მათი მისია დედამიწაზე ძალიან დიდია. ისინი განჭვრეტენ, ატარებენ და გასცემენ. ისინი ყოველ მხარეს აფრქვევენ თავიანთ სხივებს

¹ ილინი ი. მითით. თხზ. გვ. 322.

„დაუპატიჟებელს, არასასურველს, ხშირად უკუვლებულს ან გაძევებულს, შეიძლება ქვებითაც ჩაქოლილს“.¹

და თუმცა მათ ხშირად უარყოფენ, არ აღიარებენ სიცოცხლეში – მათი მისია დედამიწაზე ძალზედ ამაღლებულია, როგორც ილინი წერს, მათი პირველი სხივი აღელვებს, მეორე – აღიზიანებს, მესამე – შეურაცხყოფს და მხოლოდ მეოთხე – აღვიძებს. რელიგიური მოაზროვნე იდან ასეთი სახით განსაზღვრავენ როგორც ამაღლებულის, ისე გენიალობის ბუნებას.

ამაღლებული – ესაა ღმერთი, შემოქმედებითი იდეების უსასრულო რაოდენობის მფლობელი. როდესაც ეს იდეები მისი მარადიული სამყოფელოდან დაეშვება მიწიერი სამყაროს ქაოსში, ბობოქარი განგაშის ნაკადი იტაცებს მათ, სახეს უცვლის, „არღვევს მათ საუცხოო შემადგენლობას“! ილინის აზრით, აქედან აღმოცენდება დიდი დავალება – თითოეული ამ იდეის დანახვა მათ სრულ შემადგენლობაში და მათი აღდგენა სრულყოფილად.

ეგვიპტური მითის თანახმად, ქალღმერთი იზიდა მთელ სამყაროში ეტება თავისი ქმრის ოზირისის თოთხმეტ ნაწილად დანაწევრებულ სხეულს. იგი პოულობდა ამ ნაწილებს და არ ქმნიდა ქმრის სხეულს, მხოლოდ აღადგენდა მას პირველქმნილი სიღამაზით.

ამიტომ შემოქმედ ადამიანს, გენიოსს ილინი ადარებს მაძიებელ იზიდას: გენიოსი ქმნის უმაღლეს ღვთიურ ქმნილებებს, რომლებიც მიმოფანტულია ცოდვილი კაცობრიობის მიერ მსოფლიოში. ამ ქვეყანაზე გენიოსის მისია აუნაზღაურებელია: მისთვის ანათებს საძიებლის მთლიანი სახე, იგი ამოწმებს საკუთარ თავს მაღალი, ამაღლებული აუცილებლობით, რომელიც იხსნება მის სულში, იგი ნეტარებას ჰპოვებს მარადიულის შექმნით, ის ხარობს იმით, რომ ღვთიური ანარეკლი შეჰყავს თავის ქმნილებაში.

5.3. „მშვენიერის“ კატეგორია

მშვენიერის ბუნება

„მშვენიერი“ არის ყველაზე ადრინდელი ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც ასახავს რეალურად არსებულ მშვენიერს ბუნებაში, საზოგადოებაში, ხელოვნებასა და კულტურაში. ის ახასიათებს მოვლენებს, რომლებიც ფლობს უმაღლეს ესთეტიკურ ღირებულებას.

¹ ილინი ი. მითით. თხზ. გვ. 323.

ესთეტიკა თავისი პირველივე ნაბიჯებით განსაზღვრავდა მშვენიერს, როგორც *ჰარმონიას* და შემდგომაც მშვენიერის განსაზღვრისას ძირითადი ყურადღება ექცეოდა „ჰარმონიის“ ცნების შინაარსის გასხსნას.

ანტიკური მოაზროვნეები მშვენიერს მოაზრებდნენ როგორც სამყაროს თვისებას, ხოლო მშვენიერის განხორციელება მათთვის იყო თვით კოსმოსი – იდეალური წესრიგი.

აგრძელებდა რა პითაგორას ტრადიციას, რომელიც ესთეტიკურს აიგივებდა ეთიკურთან და მშვენიერს განიხილავდა მათემატიკური თვალსაზრისით, არისტოტელე მშვენიერის ყველაზე მთავარ ფორმებს ხედავდა როგორც წესრიგს სივრცეში, თანაზომიერებას და განსაზღვრულობას, როგორც ჰარმონიას.

არისტოტელე ემხრობოდა თანაზომიერების იდეას და ამტკიცებდა, რომ მშვენიერი არ უნდა იყოს არც ძალიან დიდი, არც ძალზედ პატარა. ამ იდეამ შეასრულა ჰუმანისტური როლი ბერძნულ არქიტექტურაში: თავიანთი სიდიადის მიუხედავად ბერძნული ტაძრები იყო ადამიანის თანაზომიერი, განსხვავებით ეგვიპტურისგან, რომლებიც თავიანთი ზომებით მთლიანად თრგუნავდა ადამიანს.

ძველ ბერძნებს ესმოდათ, რომ ამ მშვენიერის, ამ თანაზომიერის, ამ ჰარმონიის შექოქმედი შეიძლება იყოს თვით ადამიანიც. გავიხსენებთ პითაგორას ცნობილ გამონათქვამს: „ადამიანი არის ყველა საგნის საზომი“.

ანტიკური ესთეტიკოსები ერთსულვანი არიან მხოლოდ მშვენიერის გაგებაში: მშვენიერი – ესაა ჰარმონია.

მაგალითად, პლატონი სილამაზეს მიიჩნევდა ზებუნებრივად, ზეგრძნობადად. ეს ნიშნავდა, რომ მშვენიერის მისეულ გაგებაში ის უკვე მიეახლებოდა საყოველთაოს, ცნებას, იდეას. მას მშვენიერში აინტერესებდა არა მისი კონკრეტული გამოვლინებები, არამედ საყოველთაო მახასიათებლები. პლატონი ცდილობდა მშვენიერის გამოყოფას სასარგებლოსგან, მშვენიერის გაცალკავებას – სასიკეთოსგან. საბოლოო განსაზღვრებას ის არ იძლევა, მაგრამ აკეთებს ბრძნულ დასკვნას: „მშვენიერი – ძნელია“.

პლატონი ცდილობს არა მხოლოდ მშვენიერის ბუნების განსაზღვრას, არამედ მისი *შექმენების გზების განხილვას*. აღმოჩნდა, რომ შექმენების ფილოსოფიური რაციონალისტური მეთოდი მშვენიერის ასახსნელად არ გამოდგება. მშვენიერი მიიღწევა მხოლოდ *შთაგონებით*. ბერძნებისგან იღებს სათავეს იდეა, რომ მშვენიერი არ არის უტილიტარული, რომ ის დაკავშირებულია წარმოსახვასთან და შთაგონებასთან, რომ მას საფუძვლად უდევს *ჰარმონია*.

ჰარმონიის კულტს ემხრობდნენ აღორძინების მოაზროვნეებიც, ხოლო ახალი დროის ესთეტიკაში ისეთი მოაზროვნეები, როგორცაა ვინკელმანი, ჰერდერი, ლიდრო და სხვები, რომლებიც მშვენიერს აკავშირებდნენ ჰარმონიასთან. რა არის ჰარმონია? მისი ბუნების ასხსნას შეეცადა ე.გ. იაკოვლევი.¹

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ჰარმონია – ეს არის შინაგანად არაწინააღმდეგობრივი მთლიანი, რომელშიც ყველა ელემენტი გაწონასწორებულია. რაოდენობრივი განსხვავება და წინააღმდეგობა არის სრულყოფილის ფორმებს შორის მიმართების თვისება. ჰარმონია არის სრულყოფილის „კერძო შემთხვევა“, რომელიც გამოხატავს განვითარების ტენდენციას ობიექტურ რეალობაში, ე.ი. ესთეტიკურ ასპექტში – ესაა მშვენიერი.²

იაკოვლევი ჰარმონიის მთავარ ნიშნად გამოყოფს შინაგან დაუპირისპირებლობას და მაგალითად მოჰყავს ელემენტარული ესთეტიკური ობიექტის – სიმეტრიულად აგებული კრისტალის სტრუქტურა.

იგი მშვენიერია მანამ, სანამ არ დაიშლება, ე.ი. სანამ არ დაირღვევა მისი მთლიანობის ჰარმონია. ეს დამახასიათებელია ასევე უფრო რთული ჰარმონიული სისტემისთვისაც.

ამრიგად, მშვენიერი არის სრულყოფილი ჰარმონია, როგორც სინამდვილის ობიექტური მახასიათებელი მის ყველა გამოვლინებაში.

მეორე მცნება, რომელიც აღრმავეს ჰარმონიის და შესაძლოა მშვენიერის ცნებასაც, არის *სიმეტრიის ცრეა*, რომელმაც მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური ფუნქცია შეასრულა ხელოვნების თეორიაში. სიმეტრია – ეს არის თანაზომიერება, პროცესებისა და მიმართებების ინვარიანტულობის თვისება ზოგიერთ გარდაქმნასთან მიმართებაში.

თავისი შინაარსით ჰარმონია შეიძლება იყოს ბუნებრივი, სულიერი, საზოგადოებრივი მოვლენა, ის შეიძლება ასევე იყოს ურთიერთობა ადამიანსა და ბუნებას შორის, ადამიანსა და კულტურულ ნაწარმოებს შორის.

ეს წარმოადგენს სხვადასხვა სახეობად მშვენიერის დაყოფის საფუძველს. მხატვრული ნაწარმოების ჰარმონია იწვევს შემეცნებითი შესაძლებლობების თამაშს, სულიერი და ფიზიკური ძალების თამაშს, მოიცავს ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების ყველა სფეროს. ჰარმონიის ზემოქმედება, მშვენიერის ზემოქმედება იწვევს ადამიანის განსაზღვ-

¹ იხ.: იაკოვლევი ე.გ. ესთეტიკა. გვ. 46-47.

² იქვე. გვ. 47.

რულ მდგომარეობას. მშვენიერი აყალიბებს ჩვენს გრძნობებს მისი უტილიტარულ-პრაქტიკული ფასეულობებისგან დამოუკიდებლად. როდესაც მოცარტის „რეკვიემის“ მოსმენისას ვტირით, ან ზოშენკოს მოთხრობების წაკითხვისას ვიციინით, ჩვენი გრძნობები სუფთაა და უანგარო. ასეთი განცდები ძალზედ სასარგებლოა; რამდენადაც ისინი აყალიბებს ადამიანში გარკვეულ განწყობებს. ესთეტიკური გრძნობა ყოველთვის დადებითია, ის წარმოადგენს ესთეტიკურ განცხრომას. და მის საძიებლად ადამიანები გადალახავენ ოკეანეებს, გადიან ათასობით კილომეტრს, რათა ნახონ ვენერა მილოსელი, წმინდა პეტრეს ტაძარი, პართენონი, დატკბნენ ერმიტაჟის საგანძურით.

მხატვრული ნაწარმოების ჰარმონია ადამიანში იწყვეს *ჰარმონიულ მდგომარეობას*.

ყოველთვის ჰარმონიულად არ ეწყობა ადამიანის დამოკიდებულება ბუნებასთან. სტიქიებს შეუძლია ჭეშმარიტი და ჩვეული ბუნებრივი სილამაზისა და ჰარმონიის დანგრევა: ქარიშხალი და ნიაღვარი, რომელიც მიულოდნელად თავს დაატყდება ადამიანს, ტყის ხანძარი, რომელიც კვალდაკვალ მისდევს მშვიდად მიმავალ სოკოს მკრეფავებს; ზღვის შტორმი და უზარმაზარი ტალღები, რომლებიც ფარავს გემებსა და ნავეებს. მშვენიერი მომენტალურად გადაიქცევა საშინლად, შემზარავად.

ოღონდ იგივე მოვლენები, გადმოცემული, მაგალითად, მუსიკით, ფერწერით, ხდება მიმზიდველი და არ იწყვეს შიშისა და საშინელების განცდას: „გასსოვს, ჩვენ არ ველოდით არც წვიმას, არც ჭექა-ქუხილს, უცებს წვიმა წამოგვესწრო სახლისგან მოშორებით...“ ან აივაზოვსკის „მეცხრე ტალღა“. აქ ხდება ის, რასაც ეწოდება ხელოვნების ჯადოსნობა. ამის შესახებ წერდა ჯერ კიდევ არისტოტელე, აღნიშნავდა, რომ გამოსახულს ჩვენ ვათვალიერებთ სიამოვნებით მაშინაც კი, როცა გამოვსახავთ იმას, რისი ცქერაც არასასიამოვნოა.

საქმე ისაა, რომ ხელოვნება ითვისებს სამყაროს სილამაზის კანონებით, და ცხოვრების ყველა შთაბეჭდილება, მათ შორის საშინელებისა და საზიზღრობის შთაბეჭდილებასაც კი იგი გადაამუშავებს მშვენიერში.

გავიხსენოთ ჰოლანდიელი მხატვრების ნატურმორტები. თუმცა მათ შორის ბევრზე გამოსახულია მოკლული ნანადირევი, მაგრამ ჩვენ არ განვიცდით იმ ტკივილს, რომელიც გვიჩნდება სინამდვილეში გასისხლიანებული ფრინველის დანახვაზე.

ამრიგად, მშვენიერის პრობლემა – ესაა არა მხოლოდ აღსაქმელი საგნის ობიექტური მახასიათებლების პრობლემა, არამედ ესაა *თვით*

ადამიანური აღქმის პრობლემა. „მშვენიერია ის, რაც მოსწონს მხილას ცნების გარეშე“.

შემთხვევითი არაა, რომ ის, რაც ბუნებაში ან საზოგადოებრივ ურთიერთობებში ზოგის მიერ აღიარებულია როგორც მშვენიერი, სხვებს კულგრილს სტოვებს, მესამეთა მიერ კი აღიქმება როგორც უმსგავსი.

არ ხდება ესთეტიკური აღქმა, როცა საგანი აღიქმება დაინტერესებით, მხოლოდ უტილიტარული თვალსაზრისით.

ხელოვნების ნაწარმოები იქმნება ადამიანის გრძნობადი აღქმის თავისებურების გათვალისწინებით.

ამრიგად, მშვენიერი, როგორც ობიექტურად ჰარმონიული, შეიძლება იყოს მშვენიერი თავისთავად. ამასთან ის შეიძლება იყოს ასევე მიმართება საგანსა და ადამიანს შორის და ბევრად დამოკიდებული იყოს სუბიექტურ აღქმაზე. სწორედ ამით აიხსნება განსხვავება ესთეტიკურ შეფასებებში და ცალკეული ადამიანების გემოვნებაში.

ოღონდ ასეთი მოსაზრებაც საკამათოა ზოგიერთი ესთეტიკოსისათვის, რომლებიც თვლიან, რომ ადამიანის გარემომცველი სამყარო ესთეტიკურად ნეიტრალურია, ხოლო მშვენიერება მასში შეაქვს ადამიანს. ამ თვალსაზრისს ემხრობა, მაგალითად, ფრანგი ესთეტიკოსი *შ. ლალო* (1877-1955), რომელიც თვლიდა, რომ მხოლოდ მხატვრული აღქმა ანიჭებს ბუნებას სილამაზეს.

მხატვრული სრულყოფილება როგორც მშვენიერი და როგორც მისი ასახვა

არსებობს კონცეფციები, რომელთა ავტორები მშვენიერის ახსნას უდგებიან მხატვრული შემოქმედებისა და მისი სრულყოფის საიდუმლოს ანალიზის მხრიდან. სწორედ ამ მიდგომას განიხილავდა რუსი ფილოსოფოსი *ა. ილინი* თავის ნაშრომში „ახალი ადამიანის შესახებ“ (თავი „მხატვრული სრულყოფილების შესახებ“).

ხელოვნების ჭეშმარიტად მშვენიერი ნაწარმოები გულისხმობს მხატვრულ სრულყოფილებას, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს შემოქმედების წყაროს, შემოქმედებით ჩანაფიქრს და შემოქმედებით აქტს.

მხატვრული აქტის აგება თავისუფალია თავისი არსებით, იგი ებოძება თვით მხატვრის შემოქმედებით ძალას. აქ არ არის აუცილებელი რეცეპტები და არაფრის გაწერა არ შეიძლება. ოღონდ არსებობს ერთგვარი საზღვრები, რომელთა დარღვევას მიყვავართ ხელოვნების გადაგვარებად. ამრიგად, მხატვრულმა აქტმა არ უნდა მიიღოს მიმართულება გარედან. მხატვარი არ უნდა მისდევდეს მოლას, რამდენა-

დაც იმ სულიერმა პირველყოფილმა სიღრმემ, სადაც „ცხოვრობენ მხატვრული შინაარსები და საიდანაც ამოდიან ისინი განხორციელებისათვის“, არაფერი იცის მოდის შესახებ.

ხელოვნება არ არის ჩანაფიქრი, შეგუებული გარეგან პირობებთან, მოთხოვნილებასა და შეკვეთასთან; ის არის მსახურება, ორიენტირებული შინაგანი მოთხოვნილებისაკენ, სულიერი ვარსკვლავებისკენ.¹

თავის მსახურებას მხატვარი ეწევა მთელი კაცობრიობის სასარგებლოდ, რადგან ის ადამიანებს აჩვენებს ფარულ სულიერ შინაარსს, რადგან აჩვენებს მშვენიერს.

ეს გულისხმობს მხატვრის გარკვეულ მიდრეკილებებსა და შესაძლებლობებს. რა თქმა უნდა, ყველას როდის აქვს ეს ღვთისაგან ბოძებული, ამიტომ მხატვარმა თავის თავში უნდა განამტკიცოს განჭვრეტის უნარი და მოფიქრებული გამოსახვა ზუსტი სახით. სწორედ ამაში მდგომარეობს ხელოვნება.

მხატვარი, ილინის აზრით – ესაა სულის მსახური. მან უნდა იპოვოს ის სივრცე, სადაც არის სულიერი შინაარსი, შევიდეს ამ სივრცეში და მოიპოვოს. სწორედ მაშინ იქნება იგი ჭეშმარიტად მშვენიერის შემოქმედი, რადგან მხოლოდ მაშინ ჩააყენებს საკუთარ თავს ჭეშმარიტად მშვენიერის განკარგულებაში – ღვთიური საქმის განკარგულებაში, მის ფარულ ბრძოლაში და მის შემოქმედებით ტანჯვაში, ის შეუერთდება ამ ბრძოლასა და ტანჯვას, ის გაიგივდება მასთან.

რაც უფრო დიდი პასუხისმგებლობით ასრულებს მხატვარი თავის სულიერ მსახურებას, მით უფრო საგნობრივი იქნება მისი „მშვენიერი“, მით უფრო მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებას მიანიჭებს ის ადამიანებს. ამისათვის მხატვარს სჭირდება თავისუფლება, შინაგანი და გარეგანი: განსჯაში, განჭვრეტაში და არჩევანში, გაფორმებაში, ასევე ხაზებში, ფერებში, ბგერებში, ტონალობებში, სიტყვებსა და ჟესტებში.

მხოლოდ სუბიექტურად თავისუფალ მხატვარს შეუძლია *ობიექტური აუცილებლობის დაჭერა*, რომელიც შეადგენს ყოველგვარი თანამედროვე ხელოვნების კრიტერიუმს. თუ მხატვარს ეს გამოუვა, მისი ნაწარმოები მიიღებს დამარწმუნებელ ძალას, მომწიფებულ დასრულებულობას, ძალაუფლებას რათა მიანიჭოს ადამიანებს კმაყოფილება და ბედნიერება. ეს იქნება სრულყოფილი ხელოვნება, ის იქნება *მშვენიერი ნაწარმოები*.

ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოების შექმნის შესახებ საკითხის განხილვისას ილინი მიუთითებს ამისათვის ორ აუცილებელ პირობაზე – სულიერი უფლება და საგნობრივი დაფუძნება.

ილინი ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებში გამოყოფს სამ ფენას, მშვენიერის სტრუქტურის ახსნისას ფილოსოფოსი წერს:

... აქ არის ცენტრალური მთავარი „ბირთვი“, რომელიც მდგომარეობს ორ „ნაჭუჭში“ ისე, რომ „ბირთვი“ გამსჭვალავს ორივე ნაჭუჭს თავისი სხივებით და შიდა ნაჭუჭი შეიძლება აღქმული იქნას მხოლოდ გარეგანის საშუალებით.¹

ნაწარმოების გარეგან ფენას „პირველ ნაჭუჭს“ ილინი აღნიშნავს როგორც „ესთეტიკურ მატერიას“ სიტყვისა და ფრაზისას ლიტერატურაში; ხაზისა და ფერისას ფერწერაში; ბგერისას მუსიკაში; ქვას, ხეს, მეტალს ქანდაკებასა და არქიტექტურაში. ამ გრძნობადად შესაძინე მატერიას აქვს თავისი საკუთარი კანონები და იმისათვის, რომ ნაწარმოები მხატვრულად შედგეს, საჭიროა მათი დაცვა.

მაგრამ ილინი ამ კანონებს მიიჩნევს არც უზენაესად, არც უკანასკნელად, არამედ მათ უწოდებს „ელემენტარულს“, „ანბანურს“.

განმსაზღვრელ კანონად ილინი თვლის „ესთეტიკურ შინაარსს“, ე.ი. მხატვრულ სახეს და მისი სახით მოლაპარაკე მხატვრულ საგანს. მხატვარი ილინის აზრით, „მოგვითხრობს“ და იგი, რასაც ის „მოგვითხრობს“, ბატონობს ესთეტიკურ მატერიაზე, ირჩევს სიტყვებს, ბგერებს, ფერებს და ესთეტიკურ მატერიაში მხოლოდ ის აღმოჩნდება მხატვრულად, რაც ნაკარნახევია „მონათხრობით“.

ილინის მიხედვით, მხატვრულია მხოლოდ ის, რაც შინაარსობრივად აუცილებელია. ამიტომ ესთეტიკური მატერია ხელოვნების ნაწარმოებში უნდა გამოძინარეობდეს შინაარსიდან.

ხელოვნების მეორე ფენა – არის *ესთეტიკური სახე*. ეს არის ის, რასაც წარმოადგენს მხატვარი და რისთვისაც ეძებს ესთეტიკურ მატერიას, რათა „გამოასხივოს მისგან დ მისი გავლენით“.²

სახეს უნდა ჰქონდეს გრძნობადი ბუნება (ხე, სახლი, ადამიანი), მაგრამ შეიძლება ჰქონდეს ასევე არაგრძნობადი ბუნებაც: სულიერი განწყობილება (მოსტაკოვიჩის „რომანსი“), ადამიანური ხასიათი (დოსტოევსკის თავადი მიშკინი), ადამიანების სულიერი ბრძოლა

¹ ილინ ა. მითით. თხზ. გვ. 334.

¹ ილინ ა. მითით. თხზ. გვ. 336-337.

² ილინ ა. მითით. თხზ. გვ. 338.

(ბრუტუსი და ცეზარი შექსპირის ტრაგედიაში). მუსიკაში სახე – არის მუსიკალური თემა მის მიმართებაში მოცემული ნაწარმოების სხვა თემებთან (მოსტაკოვიჩის „ლენინგრადის სიმფონია“). ყველა ეს სახე ცხოვრობს თავისი საკუთარი კანონების მიხედვით. ილინი ასახელებს ამ კანონებს, მათ უპირისპირებს დაუსრულებელ ნაწარმოებებს, რომლებიც შექმნილია ამ კანონების გაუთვალისწინებლად, ნაწარმოებებს, რომლებიც არ შეიძლება მივაკუთვნოთ მშვენიერს. აი, ეს კანონები: თითოეული სახე უნდა წარმოიჩინდეს როგორც რაღაც ჭეშმარიტად ობიექტური, სარწმუნო განჭვრეტად – დამარწმუნებელი, ინდივიდუალური-შინაგანად-ერთიანი, თავისთავად სწორე, დასრულებული, ორგანულად დაკავშირებული სხვა სახეებთან.

„ცული“ დაუსრულებელი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ნიშნებად ილინი ასახელებს მისი სახეების აღქმაში ბუნდოვნებას, გაურკვევლობას, არასარწმუნოებას, არაბუნებრიობას, დაურწმუნებლობას.

მოუმწიფებლად მოძიებული, არადაკრისტალეზული, მცირედ ინდივიდუალიზებული, ბუნდოვანი ადამიანური ხასიათები, რომლებიც გამოყვანილია ფსიქოლოგიურად არაბუნებრივ ცხოვრებისეულ ვითარებებში, წარმოთქვამენ ხელოვნურ, აფექტირებულ სიტყვებს და ასრულებენ სულიერად დაუსაბუთებელ არაბუნებრივ ქცევებს.

ეს არის არამხატვრული ხელოვნება – იგი მხოლოდ გულგატეხილობას და დაღლას იწვევს.

მაგრამ მეორე „ფენის“ კანონებსაც არ მიიჩნევს ილინი დამოუკიდებლად, რამდენადაც თითოეულ ნაწარმოებში სახეების მთელი რიგი ექვემდებარება „უმალეს“ ფენას – *მთავარ იდეას*, „მთავარ – მონათხრობს, მხატვრულ საგანს და წარმოადგენს მის ერთგულ და აუცილებელ იარაღს“.

სწორედ ეს მესამე ფენა შეადგენს ნაწარმოების „ბირთვს“, და სწორედ მისთვის მოიპოვება და იქმნება ყველაფერი მხატვრის მიერ.

მხატვრის ეს ძირითადი კონცეფცია არის მისი ფარული ჩანაფიქრი, რომელსაც მოჰყავს მისი შემოქმედება მოძრაობაში. ეს ჩანაფიქრი იქმნება *არაცნობიერი სულიერების* სფეროში, რომელიც დამახასიათებელია ნებისმიერი ადამიანისთვის. საგნობრივ ჩანაფიქრს ილინი უწოდებს „სულიერ ყვავილს“, რომელიც მხატვარმა დაინახა სულის სივრცეებში. მის მიერ დატყვევებული, მხატვარმა თან წამოიღო ყვავილი, შეურჩია მას მხატვრული სამოსი და უჩვენა სხვა ადამიანებს.

ხელოვნებაში ესთეტიკურის, დასრულებულის, მშვენიერის ბუნების ახსნისკენ მიზანმიმართულმა ილინმა აჩვენა მათი სტრუქტურა, ჩამოყალიბების პროცესი, მოუძებნა მას ადეკვატური სიტყვიერი გამოხატულებები, მას, რაც თითქოს არც გამოითქმის სიტყვებით. ეს „სულიერი ყვავილი“ არ არის სუბიექტური გამონათქვამი ან მხატვრის წმინდა პიროვნული ქიშკრა. ის არის *რეალობა*, სულიერი არსი. მას შეიძლება ვუწოდოთ სულიერი „პირველსახე“ ან ყოფის ცოცხალი საშუალება, როგორც კლასიკური, თითოეული ადამიანისათვის ხელმისაწვდომი *ცხოვრებისეული მიდგომარეობა*. ის განიცდება თვით მხატვრის მიერ, განიჭვრეტება მის მიერ და ხდება მისი საგანი.¹

თითოეული მხატვარი თავის საგანს პოულობს სხვადასხვა რაიმეში – ღმერთში, ადამიანში, საგანთა ბუნებაში.

მხატვარს მხოლოდ ღმერთში შეუძლია ჰპოვოს სრულყოფილება, ხელთუქმნელობა, მარადიულობა, სიკეთე, ამოუწურავი სიკეთე. ღმერთსა და ადამიანში შეუძლია მას ჰპოვოს სიყვარული, პატიება, სიკეთე, უკვდავება. მხოლოდ ადამიანში შეიძლება ცოდვის, სინდისის, ლოცვის, სიძულვილის, შურის, სიმდაბლის, დანაშაულის და მონანიების პოვნა.

ღმერთში, ადამიანსა და ბუნებაში მხატვარს შეუძლია იპოვოს შემოქმედება, სინათლე, სიმშვიდე, ტანჯვა.

და ყოველივე ეს მხატვრის წინაშე ჩნდება ხან მეტისმეტი სირთულით, ხან მარტივად, ხან მნიშვნელობით, ხან ქარიშხლით. და რას აირჩევს მხატვარი ამ „პირველსახეთაგან“ – ეს არის მისი *თავისუფლების საკითხი*. მაგრამ თითოეული „ამორჩეული საგანი“ მხატვარმა უნდა განიცადოს, იგი უნდა იყოს მისით დატყვევებული. ილინი დარწმუნებულია, რომ მხატვარმა უნდა განიცადოს საგნით „შეპყრობა“ მანამ, სანამ დაიწყებს მის მხატვრულად ჩვენებას.

შემდეგ ილინი ხსნის მშვენიერის აზრს და არსს ხელოვნებაში, რომელიც მოწოდებულია იქითკენ, რომ ადამიანებს მიანიჭოს „სულის ჭეშმარიტი არომატი“.

ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებს, წერს იგი, თითქოს სურს უთხრას ადამიანს: „შემიშვი შენი სულის სიღრმეში, განმიცადე მთლიანად, მომეცი საშუალება ვიმყოფებოდე შენს შინაგან „სივრცეში“, შენს ცხოვრებისეულ ქსოვილში; მე შენ გაჩუქებ ბედნიერებას,

¹ ილინ ი. მითით. თხზ. გვ. 339.

შეიძლება ტანჯვარეს; მე შენ მოგანიჭებ ჩაღრმავებას და განჭვრეტას, და განწმენდას, ხედავს და სიბრძნეს...¹

ასეთია ხელოვნებაში მშვენიერის შექმნის პროცესი და ამ ხელოვნების აღმქმელის მიერ მისი მოპოვების პროცესი.

ასეთია თვით მშვენიერის ბუნება, როგორც მას ხედავდა - ილინი. ამრიგად, მშვენიერი - ესაა იდეა არა რაციონალური ბუნებისა, რომელიც ჩაწვდება „ირაციონალურ გულს - განჭვრეტას“. ესაა განჭვრეტა განხორციელებული არა სულის გრძობადი ძალების მიერ, არამედ *გულით*, რომლის სხივი ჩაგწვდება, გატყვევებს და თან წაგიღებს“.²

მხატვრულობის კრიტერიუმები

ილინმა ჩამოაყალიბა მხატვრულობის კრიტერიუმები, გამოხატა იგი შემდეგი კატეგორიული იმპერატივის სახით:

მხატვარო! იყავი *ერთგული ესთეტიკური მატერიის კანონებისა*. შენ უნდა იცოდე ეს კანონები და დაიცვა ისინი, ხოლო მატერიას უნდა ფლობდე მთლიანად. მხოლოდ მაშინ შეძლებ ზუსტად და სრულიად შეუსაბამო შენი ნაწარმოების მატერია ესთეტიკური სახის მოთხოვნებს და მხატვრულ საგანს.

ასევე ერთგული იყავი *ესთეტიკური სახის* კანონებისა. შენ სწორად უნდა ჩაწვდე ამ „არსებათა“ თავისებურებას და მთლიანად უნდა ფლობდე მათ. მხოლოდ მაშინ შეძლებ შენს მიერ განჭვრეტილი და ნაჩვენები სახეების მთელი გუნდის გაფორმებას - მკაცრ და გამომსახველ შესაბამისობაში შენს ძირითად ჩანაფიქრთან, შენს საგნობრივ მედიტაციასთან, მის სულიერ ყვავილთან...

იმისათვის, რომ განსაზღვრო ძირითადი ჩანაფიქრი, რომ მიწვევდ მხატვრულ საგანს, შენ უნდა ჩაწვდე გულისხმიერი განჭვრეტის სიღრმეს და შენი განჭვრეტილი გულიდან ჰკითხო ღმერთს, სამყაროს და ადამიანს მათი ყოფის საიდუმლოებები. ჩაიხირო ამ სულიერი სიღრმეში, როგორც ზღვაში, და დაბრუნდი იქიდან მარგალიტით. ჩაიკარგე სულიერი გამოცდილების ნეტარ სივრცეში და წარმოიღე იქიდან საუკეთესო ყვაილი. და დაიცავი შენს შემოქმედებაში ამ მარგალიტის ან ამ ყვაილის ეროვნულება. მხოლოდ მაშინ გაიგებ, თუ როგორ და რითი ცხოვრობს „საგნობრივად შეპყრობილი“ მხატვარი; მხოლოდ მაშინ შეძლებ საგნის ადექვატური სახეების და ზუსტი ესთეტიკური მატერიის შექმნას; აუცილებელი და მხოლოდ აუცილე-

ბელი! მხოლოდ საგნობრივად დანერგილი და არაფერი ზედმეტი, არაფერი მეტისმეტი! მხოლოდ ისეთი, რომლითაც ანათებს და ელავს თვით პირველსაზე საგნისა.¹

5.4. „ტრაგიკულის“ კატეგორია

კატეგორია „ტრაგიკული“ ახასიათებს გადაუჭრელ საზოგადოებრივ-ისტორიულ კონფლიქტს, რომელიც თავს იჩენს ადამიანის თავისუფალი ქმედების პროცესში და რომელსაც თან სდევს მისი ტანჯვა და სიკვდილი.

ტრაგიკულის ასპექტები

არსებობს „ტრაგიკულის“ განსაზღვრის დიდი რაოდენობა. ესთეტიკის ფარგლებში საინტერესოა მისი შემდეგი ასპექტები: 1) ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური კატეგორია, 2) ტრაგიკული სინამდვილეში და ტრაგიკული ხელოვნებაში.

ვლადიმერ დალი ტრაგედიის განსაზღვრისას თავის ლექსიკონში წერდა, რომ ესაა „მაღალი, მტკივნეული და სევდიანი დრამა“, რომელიც ტრაგიკულის ყოველ განმარტებას ავსებს ესთეტიკური აზრით.

ტრაგიკულის, როგორც „მაღლის“ განმარტება ნიშნავს, რომ ის არის არა მახინჯი, არა უმსგავსი და არა საშინელი. სწორედ ამ მოსაზრებით უნდა გავიგოთ გერცენი. კარლ ბრიულოვის ნახატის „პომპეის უკანასკნელი დღე“ შესახებ გერცენი წერდა, რომ ტრაგიკული მას შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ პირობითად, რადგან მისი საგანი გადაღის ტრაგიკულის ხაზზე. თვით ბრძოლა შეუძლებელია - ველური, დაუცხრომელი სტიქიური ძალა ერთი მხრივ, და გამოუვალი ტრაგიკული დაღუპვა „ყოველივესი“ - მეორე მხრივ.

რა თქმა უნდა, ადამიანის ბრძოლა ბუნების სტიქიურ მოვლენებთან შეიძლება გახდეს ტრაგიკული ნაწარმოების საგანი, მაგრამ ამ სურათში არ არის უმცირესი მნიშვნელობაც კი მის შესაძლებლობაზე, ანუ, გერცენის სიტყვებით, რატომ გადაღის ნახატი „ტრაგიკულის ხაზზე“.

ნაწარმოები ასახავს უფრო მეტად საშინელს, და არა ტრაგიკულს. ადამიანის პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მუდმივად ხდება სხვადასხვა ხარისხის სიმწვავის კონფლიქტები. ოღონდ ისინი თავის-

¹ ილინ ი. მითით. თხზ. გვ. 339.

² იქვე გვ. 340.

¹ ილინ ი. მითით. თხზ. გვ. 340.

თავად ვერ გახდება ხელოვნებაში ტრაგიკულის წყარო, რამდენადაც ასეთი არ არის ცხოვრებაში.

ტრაგიკულის ცნება დაკავშირებულია მნიშვნელოვანი მიზნებისა და ფასეულობებისათვის დაძაბული და სახიფათო ბრძოლის შესახებ წარმოდგენასთან. ამ მიმართებაში ტრაგიკული აძალღებულის მონათესავეა, ოღონდ ტრაგიკულის თავისებურება იმაშია, რომ მნიშვნელოვანი მიზნებისა და ფასეულობებისათვის ეს ბრძოლა არ გვირგვინდება მოცემულ ეტაპზე გამარჯვებით და ხშირად მთავრდება ამ ბრძოლის მწარმოებელი ადამიანის დაღუპვით ან დამარცხებით.

ტრაგიკული ხასიათის განსაზღვრა

„ტრაგიკულის“ გაგებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს „ტრაგიკული“-ს ხასიათის განსაზღვრას.

ისტორიამ და ლიტერატურამ შეინახა ათასობით ტრაგიკული ხასიათი. ასეთი ტრაგიკული ხასიათის მაღალითაა ა.ვ. კოლჩაკი (1873-1920), მეცნიერი, ჰიდროლოგი, პოლარული მკვლევარი, აღმირალი. მისი ტრაგიკული ბედი ასახულია მაქსიმოვის რომანში „ანათე, ჩემო ვარსკვლავო“, აი როგორ გადმოსცემს მას რომანისტი. აშშ-ში სამეცნიერო მივლინების დროს ბიბლიოთეკაში კოლჩაკმა ერთ რუსულ გაზეთში წაიკითხა ბოლო ფურცელზე პატარა შენიშვნა იმის შესახებ, რომ რუსეთში საზღვარგარეთიდან დაბრუნდა ვლადიმერ ულიანოვი და კოლჩაკმა იფიქრა, რომ ეს კატასტროფაა – რუსეთი უნდა გადაარჩინოს. ამაში მან დაინახა თავისი ვალი. მოვალეობას კოლიზია და მეცნიერებისადმი სამსახურის სწრაფვა დამთავრდა მოვალეობის გამარჯვებით. გაიმარჯვა მოვალეობამ, მაგრამ კოლჩაკმა – არა. როდესაც ის გაიფანჯეს დასახვერტად, როგორც ლეგენდა გვამცნობს, ის მღეროდა თავის საყვარელ რომანს: „ინათე, ინათე, ჩემო ვარსკვლავო...“.

ამ ტრაგედიის მთავარი კონფლიქტია - კონფლიქტი მოახლებული ბარბაროსობისაგან რუსეთის გადარჩენის მაშინდელ აუცილებლობასა და მისი განხორციელების პრაქტიკულ შეუძლებლობას შორის. მაგრამ ამ კონფლიქტმა ტრაგიკულის მატარებლისგან მოითხოვა მთელი ძალების დაძაბვა დასახული მიზნის მისაღწევად ბრძოლისათვის.

ასეთი ბრძოლა, როგორც წესი, ამტკიცებს საკუთარი სიმართლის, საკუთარი თავისა და თანამოაზრეების ძალის, ენერჯის, რწმენის ამაყ გაცნობიერებას. ის იპყრობს, ის ასულიერებს, მაგრამ იგი სავსეა საშინელებითა და ტანჯვით. ასეთმა ისტორიამ შეუძლებელია არ

შეგძრას მკითხველი, მაყურებელი, უბრალოდ მისი გამგონი ადამიანი, ამიტომ ის (დალის მიხედვით) „მტკიცეულია“. მისმა ფინალმა შეუძლებელია არ დაასველიანოს ადამიანი, ამიტომაც ის „სვედიანი“ (დალის მიხედვით).

ტრაგიკული შედეგი. ტრაგიზმი

როდესაც ყოველი ძალისხმევა არ მიდის სასურველ შედეგამდე, გერცნება ეს ვითარება დაახასიათა შემდეგი სიტყვებით.

ტრაგიკული შედეგი არ განისაზღვრება არც ტკივილით, არც ლურჯი ლაქებით, არც მუშტი-კრივით, არამედ იმ შინაგანი შეჯახებით, რომლებიც დამოუკიდებელია ნებელობისგან, რაც გონებას ეწინააღმდეგება, რომელსაც ადამიანი ებრძვის, მაგრამ მისი დაძლევა არ შეუძლია, - პირიქით, თითქმის ყოველთვის უთმობს მას, ღუმს გადაუჭრელი ანტონომების გრანიტის ნაპირების შესახებ.

იმისთვის რომ ასე დაიმსხვრეს, საჭიროა კაცობრიობის განვითარების ცნობილი ღონე, თავისებური ძირიცხება.

მიზნები, რომლებსაც ისახავს ტრაგიკული გმირი, რისთვისაც ის იბრძვის – არ არის უტოპია: მისთვის დამახასიათებელი ღირსებების ფლობით გმირს შეუძლია მათი განხორციელება. ამიტომ მასთან მიმდინარე კატასტროფა აძრწუნებს სხვებს. შეურაცხყოფის მღგობარეობა აღმოცენდება დიდი ადამიანური პიროვნების, დიდი ადამიანური ფასეულობების დაკარგვის გაცნობიერებისგან.

მაგრამ „ტრაგიკული შეძახვეითობის“ საშინელებისგან განსხვავებით, როცა მაგალითად, ჩვილის დედა ხდება ორი ბანდიტური დაჯგუფების სროლების მსხვერპლი, ესთეტიკური „ტრაგიკული“ იწვევს იმის შეგრძნებას, რომ გრძნობების, აზრებისა და ძალისხმევის ტიტანური ძალა ტყუილად არ დახარჯულა. ამ უდიდესმა დაძაბულობამ თავისი წვლილი შეიტანა ადამიანთა ცხოვრებაში.

ტრაგიკული ხელოვნებაში ასახავს ტრაგიკულს ცხოვრებაში. მაგრამ რა არის ტრაგიკული ცხოვრებაში?

ტრაგიკული როგორც ესთეტიკური კატეგორია

როგორც ესთეტიკური კატეგორია ტრაგიკული პირველად დაამუშავა არისტოტელემ. მისთვის ტრაგიკული იყო გადაუჭრელი კონფლიქტი, რომლის აუცილებელი ელემენტია *პათოსი*, ანუ ვნება, რომელიც იწვევს ქმედებას, რასაც თან ახლავს ტანჯვა. არისტოტელეს მიხედვით

ტანჯვის გამოძევები ქმედება უნდა გულისხმობდეს რაღაც ამალღებულს, მაგრამ ამავდროულად არ უნდა იყოს გაზვიადებული.

თვით ტრაგიკულის გაგება ორნახევარ ათას წელზე მეტი ხნის განმავლობაში არსებითად შეიცვალა იმ მომენტიდან, როცა აღმოცენდა თვით ცნება და ტერმინი „ტრაგიკული“.

ანტიკური ესთეტიკის უდიდესი სპეციალისტი ა.ფ. ლოსკევი ასე წერდა ანტიკური და შუასაუკუნეების ფილოსოფიის მხრიდან ტრაგიკულის მოაზრების შესახებ:

ანტიკურმა და შუასაუკუნეების ფილოსოფიამ საზოგადოდ არ იცის ტრაგიკულის სპეციფიკური თეორია: ტრაგიკულის შესახებ სწავლება აქ შეადგენს ყოფიერების შესახებ განუყოფელ მომენტს. ტრაგიკულის გაგების მაგალითს ძველბერძნულ ფილოსოფიაში, სადაც იგი შეადგენს კოსმოსის ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების დინამიკის არსებით ასპექტს, წარმოადგენს არისტოტელეს ფილოსოფია. ნუსის (გონების) შესახებ არისტოტელეს სწავლების მიხედვით ტრაგიკული აღმოცენდება, როდესაც ეს მარადიული გონი ექცევა სხვადასხვა ყოფის მფლობელობაში და გადაიქცევა მარადიულიდან დროებითად, თვითმპყრობელიდან აუცილებლობისადმი დაქვემდებარებულად, ნეტარიდან – ტანჯულად და მწუხარედ. მაშინ იწყება ადამიანური მოქმედება და ცხოვრება, რომლისადმი მიბაძვა წარმოადგენს ტრაგედიის არსს. თავისი სიხარულითა და მწუხარებით, მისი გადასვლებით ბედნიერებიდან უბედურებაში, მისი ბრალით, დანაშაულებებითა და საზღაურით. აუცილებლობისა და შემთხვევითობის მფლობელობაში გონის ეს გადასვლა წარმოადგენს არაცნობიერ დანაშაულს. მაგრამ ადრე თუ გვიან ხდება ადრინდელი ღვთიური მდგომარეობის გახსენება ან „ცნობა“ დანაშაულის და შეფასება. მაშინ ღვება ტრაგიკული პათოსის დრო, რაც განპირობებულია ადამიანური არსების შეძრებით ღვთიური უმანკოებისა და მარტოობისა და დანაშაულის წყვედიადის კონტრასტით. მაგრამ დანაშაულის ეს გაცნობიერება, ამასთან ერთად, წარმოადგენს დათრგუნულის აღდგენის დასაწყისს, რაც ხდება მისაგებელის, სანაცვლოს სახით და ხორციელდება შიშითა და თანაგრძნობით... შედეგად ხდება ვნებების გაწმენდა (კატარსისი) და გონის დარღვეული წონასწორობის აღდგენა.¹

გოეთე თავის მდივანთან ეკერმანთან საუბრებში შემთხვევით როლი მიუთითებდა, რომ ტრაგიკული ბედის იდეა, როგორც მას ბერძნები მოიაზრებდნენ, მოძველდა.²

¹ ლოსკევი ა.ფ. ტრაგიკული ფილოსოფიური ენციკლოპედიური ლექსიკონი. მ.: 1983. გვ. 691.

² იხ. ეკერმანი ი.პ. მითით. თხზ.

„ტრაგიკულის“ - კატეგორიის პირველი ფილოსოფიური გააზრება ეკუთვნით გერმანულ კლასიკოსებს: შილერს, შელინგს, ჰეგელს, მაგრამ მათზე ადრე ეს პრობლემა დააყენა კანტმა, როგორც საჭიროსა და არსებულის ანტინომია, როგორც ამ დაპირისპირების აბსოლუტური ხასიათი.

შილერმა განავითარა კანტის იდეა და ასევე დაინახა ტრაგიკულის სათავე ადამიანის გრძობად და ზნეობრივ ბუნებას შორის კონფლიქტში. შელინგთან ტრაგიკულის არსი მდგომარეობს სუბიექტის თავისუფლებასა და ობიექტურის აუცილებლობას შორის ბრძოლაში. აუცილებლობა, ბედი – როგორც წერს შელინგი, გმირს გადააქცევს დანაშაულებად მისი მხრიდან გაუცნობიერებლად, ვითარებების წინასწარ განსაზღვრული მიმდინარეობით. გმირი უნდა ებრძოდეს აუცილებლობას, სხვაგვარად მისი პასიური აღქმის შემთხვევაში არ იქნებოდა თავისუფლება და აღმოჩნდებოდა მისით დამარცხებული, მაგრამ იმისათვის რომ აუცილებლობამ არ გაიმარჯვოს, გმირმა ნებაყოფლობით უნდა გამოისყიდოს ბედით წინასწარ განსაზღვრული დანაშაული და გარდაუვალი დანაშაულისთვის სასჯელის ამ ნებაყოფლობით ტარებაში მდგომარეობს თავისუფლების გამარჯვება. ასეთია შელინგის შეხედულება.

ჰეგელი, როგორც აღნიშნავს ლოსკევი, ტრაგიკულის თემას ხედავს ზნეობრივი სუბსტანციის, როგორც ნებისყოფისა და აღსრულების სფეროს თვით გაორებაში. მისი შემადგენელი ზნეობრივი ძალები და მოქმედი ხასიათები განსხვავებულია შინაარსითა და ინდივიდუალური გამოვლინებებით და ამ განსხვავებათა გაშლას აუცილებლად მიყვარათ კონფლიქტებამდე. თითოეული განსხვავებული ზნეობრივი ძალა მისწრაფის გარკვეული პათოსით მოცული, განსაზღვრული მიზნის განხორციელებისკენ, რეალიზდება მოქმედებაში და თავისი შინაარსის ამ ერთმსრივობაში გარდაუვლად არღვევს საწინააღმდეგო მხარეს და ეჯახება მას. ამ შეჯახებული ძალების დაღუპვა აღადგენს დარღვეულ წონასწორობას უფრო მაღალ დონეზე დაილექტიკის ჰეგელისეული კონცეფციის თანახმად, რაც ხელს უწყობს სულის თვით განვითარების პროცესს.

ამ აბსტრაქტული ძალების ურთიერთობების რეალიზაციას ჰეგელი ხედავს რეალური ადამიანების შეურიგებელ ბრძოლაში, რომლებიც ამტკიცებენ ერთი საწყისის ბატონობას სხვებზე; რომელთაც ისინი იცავენ. ოჯახის ინტერესები ეწინააღმდეგება სახელმწიფოს ინტერესებს, მამის ინტერესები ეწინააღმდეგება დედის ინტერესებს. ამ მიმართებით ჰეგელი სოფოკლეს „ანტიგონეს“ მიიჩნევს ტრაგედიის

საუკეთესო მაგალითად. ანტიგონეს თავდადებული ერთგულება ძმისადმი და ოჯახისადმი ეჯახება ქვეყნის კანონებს, მაგრამ სახელმწიფოს კანონებიც და ნათესაობრივი გრძნობებიც დადებითია და სამართლიანად უყენებს პრეტენზიას პიროვნებას. როდესაც ეს ორი ძალა ერთმანეთს ეჯახება, მაშინ აღმოცენდება კონფლიქტი, რომლის გადაჭრას ესაჭიროება მსხვერპლი – პიროვნების სიკვდილი.

თუ ინდივიდი ასახიერებს ცალკეულ ძალას, მიისწრაფის ერთი ეთიკური მიზნისაკენ სხვების ხარჯზე, მაშინ ჰეგელის აზრით, აბსოლუტური სულის ზოგადი ჰარმონია ირღვევა. რამდენადაც ხელოვნების არსი მოითხოვს საბოლოო ჯამში ჰარმონიას, ტრაგედია არ უნდა დასრულდეს კონფლიქტით. აუცილებელია შერიგება, სიწყნარე ქარიშხლის შემდეგ. მაგრამ ასეთი მშვიდობის მიღწევა შეიძლება მხოლოდ ინდივიდის სიკვდილის ფასად.

როგორც ცნობილია ჰეგელის დიალექტიკის აზრი მდგომარეობს ურთიერთდაპირისპირებულთა შეთანხმებაში და ამიტომ მისი აზრით ტრაგედია არ უნდა დამთავრდეს დისონანსით.

საბოლოო ჯამში დისონანსური საწყისები უნდა გაერთიანდეს ჰარმონიულად და თუ ასე არ მოხდა, მისი აზრით, ნაწარმოები არ შეესაბამება ხელოვნების ცნებას. სწორედ ამ მიზეზით და ასეთი პოზიციის გამო ჰეგელმა ვერ შეძლო ჭეშმარიტად გაეგო და შეეფასებინა შექსპირის უდიდესი ტრაგიკული გენია. მან განსაზღვრა შექსპირისეული ტრაგედიის გმირის ტიპი, როგორც „პიროვნება თავის თავში ჩაძირული“, რაც აღნიშნავს უბედური, ბნელი სულის უკიდურესი სასოწარკვეთის მდგომარეობას. გილბერტს და კუნს მოყავთ თავიანთი თანამედროვის მოგონება. შექსპირის „ოტელოს“ წაკითხვის მოსმენისას ჰეგელმა წამოიძახა: „როგორი შინაგანი დაპირისპირებულობაა. ალბათ, შექსპირმა ეს გამოსცადა, რადგან იგი ცხოვრებისეულ მოვლენებს გადმოსცემს ასეთი სახით.“¹

ტრაგიკული ხელოვნებაში –

ცხოვრებაში ტრაგიკულის ასახვა

ხელოვნებაში ტრაგიკული წარმოადგენს ცხოვრებაში ტრაგიკულის ასახვას. ხელოვნებაში იგი წარმოჩნდება თავისი მაქსიმალური კონცენტრირებით. ხელოვნების საშუალებით ადამიანი შეიცნობს ტრაგიკულს უფრო „სუფთა“ სახით, და სწორედ ამიტომ ახდენს იგი ადამიანებზე

ასეთ შემადრწუნებელ მწუხარე შთაბეჭდილებას. ნათქვამში დასარწმუნებლად მივმართავთ ანა ახმატოვას „რექვიემს“:

ანა ახმატოვას შემოქმედების ესტონელი მკვლევარი ალ. რანიტი ერთ-ერთ სტატიაში წერს:

„ღვთაებრივი კომედიის“ მეორე ნაწილის 27-ე სიმღერაში დანტე გადის ცეცხლის კელში. ალი ისე წვავს მას, რომ იგი მზადაა გადაეარდეს მღულარე მინის წიაღში, რათა თუნდაც წუთიერად იგრძნოს ერთგვარი გავრილება. ჩვენ, ბოლშევიზმის წამებით დამწვარი, არ ესაჭიროებთ ასეთ გამოცდილებას. ჩვენ არ გვჭირდება გამღვალ მინაში ჩაძირვა. ჩვენ გვაქვს ბოძებული მძიმე სისარული ჩაძირვით საკუთარი სხეული ტანჯვისაგან თავისუფალ წყაროში (ადამიანის უფლება და ადამიანური პიროვნების ფასეულობის დამბრუნებელი): ახმატოვას „რექვიემი“... ესაა ახალი კასტალური გასაღები, რომლის ზემოქმედება და მიზანმიმართულობა ვერ იწინასწარმეტყველეს თვით ბერძნული ტრაგედიის ავტორებმა.

„რექვიემის“ შესავალში პოეტი ამბობს, რომ ერთ-ერთი ქალი, რომელიც მის მსგავსად იდგა 1937 წელს თავისი პატიმარი ახლობლისთვის გზავნილით ხელში (შესაძლოა ამ ქალში ახმატოვამ დაინახა მთელი ნატანჯვი ხალხის განსახიერება), ეკითხება, შეძლებს თუ არა პოეტი ამის აღწერას. „შეკვლევ“ პასუხობს ახმატოვა და წუთითაც არ ყოყმანობს. მისი რექვიემი საუკეთესო მტკიცებულებაა იმისა, რომ დიდ ხელოვანს შეუძლია ადამიანური დამცირების თვით ყველაზე საშინელი სიღრმეების დამაჯერებელი მხატვრული ასახვა, საშინელი გადააქციოს ტრაგიკულ-ესთეტიკურად.

უკვე ხრუშჩოვის დროინდელი დათბობის დროს 1961 წ. ახმატოვამ დაწერა თავისი ტრაგედიისათვის გულში ჩამწვლომი ეპიგრაფი:

არა, არა უცხო ცისკროვნებით,
არა სხვათა ფრთების საფარქვეშ,
ვიწვებოდი ჩემი ხალხის ვნებით,
რამიც იგი უღვთოდ ჩააგდეს.

ახმატოვას „რექვიემის“ გაცნობისას კულტურული სამყარო შეძრული იყო არა მხოლოდ იმით, რის შესახებაც იყო ეს ლექსები, - 1937 წლის გამო, გულაგის შესახებ დასავლეთში უფრო მეტი და უფრო უკეთ იცოდნენ, ვიდრე რუსეთში; სამყარო შეიძრა ღრმა მხატვრული ტრაგედიული ფორმის გამო, რომელშიც მწერალმა ჩაღო ეს საერთო სახალხო ტკივილი, შეძლო მკურნავი კათარსისის მიღწევა. XX საუკუნის ერთ-ერთმა უდიდესმა ფრანგმა მწერალმა ფ.

¹ იხ. გილბერტ კ. კუნ გ. მითით. თხზ.

მორიაკმა ახმატოვას და მის ტრაგედიას მიუძღვნა ფრანგული პუბლიკაციის ერთ-ერთი ყველაზე სულის შემძვრელი სტატია „ანა ახმატოვა, მე ვფიქრობ თქვენზე“, მოახდინა თავისი საყვარელი პოეტის შ. ბოდლერის სიტყვების „ანდრომახა, მე ვფიქრობ თქვენზე“ - პერეფრაზირება.

ახმატოვას რექციეში არის ხალხის ტრაგედია, მაგრამ ესაა თვით პოეტი ქალის ტრაგედიაც.

ქმარი კუბოში, შვილი ტუსალობს.

ილოცეთ ჩემზე თქვენთვის, უსახოდ.

მისი ქმარი - ცნობილი რუსი პოეტი ნიკოლაი გუმილევსკი საბჭოთა ხელისუფლებამ დახვრიტა 1921 წ., ესთადერთი ვაჟი გაასამართლეს 1937 წ. და მიუსაჯეს 20 წლით პატიმრობა, თვით ახმატოვა სკპ(ბ) ც.კ.-ის „ცნობილი“ 1947 წლის დადგენილებით გაირიცხა მწერალთა კავშირიდან, რაც იმავდროულად ნიშნავდა პურის ბარათების ჩამორთმევას და შიმშილით სიკვდილს.

შორსმჭვრეტელმა, თავისი ტალანტის დიდების ადრევე შემცნობელმა პოეტმა ვერც კი წარმოიდგინა მომავალში რას უმზადებდა ბედი.

მაგრამ ახმატოვა მედგრად იდგა, და თავისი მწუხარება, თავისი ტრაგედია ასახა ისეთი პოეტური ძალის მქონე ლექსებში, რომ მათი შედარება შეიძლება მხოლოდ მეორე პეტერბურგელი გენიოსის ტრაგედიასთან. აი, „რექციემის“ „მიძღვნა“:

ამ ნალველმა მთებს შეტეხა ფრთები,
დაუშრიტე დიდ მდინარეს სითხე,
მაგრამ მძლავრობს ციხის გისოსები -
საკატორლო სევდა არამკითხე.

ამ თემას ის აგრძელებს „შესავალში“, წარმოაჩენს თავისი ტრაგედიის კავშირს მთელი ხალხის ტრაგედიასთან:

ეს ხდებოდა, როცა ბადრი სახით
მიცვალებულს ეპყრა კვერთხი შვების,
ტუსალების პოლკს, უფრო-რე ნახირს
ლენინგრადში ატარებდა შლეგი.
სიკვდილს სთესდნენ ვარსკვლავები თავზე,
ბარბაცებდა უწყინარი რუსი,
ვთრთოლით სისხლიანი ჩექმის ხმაზე,
დაცუურავდით თვით სისხლიან რუში.

ახმატოვას „რექციეში“ არის უდიდესი ტრაგედია, რადგან მასში არის იმედის პათოსი. პოეტს სჯერა, რომ ოდესმე ამ ქვეყანაშიც

მოვა სხვა დრო და ძეგლს აუგებენ მან, დადგება ზეიმის დრო, მაგრამ მას ძეგლის დადგმა არ უნდა.

პოეტი ითხოვს მას ძეგლი დაუდგან იქ, სადაც მან გაატარა ჩვილმეტი უნუგემო თვე პატიმრობისთვის გზავნილების რიგში:

სადაც სამასი საათი ვიდექ,

სადაც დახშული მქონდა კარები,

უკიდევანოდ მიმანდა კიდე -

თავისუფლება ვერსაკარები.

„რექციეში“ არის ხელოვნების უდიდესი ნაწარმოები, უდიდესი ტრაგედია ჩვენი ცხოვრებისა და ჩვენი დროის შესახებ და იგი, როგორც ასეთი, მოითხოვს ჰარმონიას და სრულდება ჰარმონიით.

დე, გაქვავებული ბრინჯაოს ეს ხანა
დამდნარი თოვლივით ცრემლად დაიღვაროს,
რათა სატუსალოს მტრედებს გაეხარა,
როგორც გემს ნევაზე უნდა გაიხაროს.

5.5. კატემორია „კომიკური“

კომიკურის განსაზღვრის სირთულე

„კომიკური“ - არის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური კატეგორია. თვით სიტყვა „კომიკური“, ანუ სასაცილო, მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან „მხიარული“ და სიტყვიდან, რომელიც გამოხატავდა მხიარულ სამასკარადოდ გადაცმულ ჯგროს დიონისეს დღესასწაულზე ძველ საბერძნეთში.

კომიკურის განსაზღვრის სირთულე იმაშია, რომ მიუხედავად კომიკურის შესახებ დიდი რაოდენობის ლიტერატურის არსებობისა, არისტოტელედან მოყოლებული, მისი ადექვატური განმარტება ფაქტობრივად ვერ კიდევ არ არსებობს.

კომიკურის შესახებ ბევრს წერდნენ პლატონი და არისტოტელი, მაგრამ მათაც არ ჰქონდათ კომიკურის მეცნიერულად დასაბუთებული თეორია. ითვლება, რომ ასეთი თეორია თავისი „პოეტიკის“ მეორე ნაწილში წარმოადგინა არისტოტელემ, მაგრამ იგი არ შემორჩა.

ციცერონისა და კვინტილიანის ნაწარმოებებში არის კომიკურის სახეების კლასიფიკაცია და ორატორებისათვის განკუთვნილი რეკომენდაციები მათი გამოყენებისათვის.

საერთო ჯამში პლატონსა და არისტოტელესთან კომიკურის შესახებ არსებული მონაცემების საფუძველზე შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ მოიაზრებდნენ კომიკურს უძველეს დროში. „პოეტიკაში“ არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ სასაცილო არის უმსგავსოს ნაწილი; სასაცილო – ესაა რაღაც შეცდომა და უსახურობა რაც არავის არ აყენებს ტანჯვას და არავისთვის არ არის დამღუპველი. არისტოტელე ამასთან გამოდიოდა მისი თანამედროვე მსოფლმხედველობიდან და მხატვრული გამოცდილებიდან, სადაც ტრაგედიის მნიშვნელობა მნიშვნელოვნად აღემატებოდა კომედიის მნიშვნელობას.

სიცილი, კომიკურით გამოწვეული, ესაა გამოხატულება თანაბარი დონის კმაყოფილებისა და ზიზღისა, სიხარულისა და აღშფოთებისა. ვინმეზე სიცილისას ადამიანი პოვებს სიამოვნებას და გამხნევებას.

არისტოფანეს მამხილებელი სიცილი

კომედიის უდიდესმა ძველმა ბერძენმა ავტორმა *არისტოფანემ* (445-386 წ. ჩვ.წ.აღ-მდე) დააფუძნა არა ხასიათების კომედია, როგორც არისტოტელემ, არამედ წამოაყენა თავისი დროის პოლიტიკური, სოციალური, პედაგოგიური და ლიტერატურული პრობლემები. პლატონის „ნადიმი“ ითვლება არისტოფანეს პოეტურ ეპიტაფიად. არისტოფანეს ყველაზე ნათელი სატირისტული ნაწარმოებია – კომედია „ბაყაყები“.

ათენის ინტელექტუალური ელიტის წარმომადგენელი არისტოფანე მის მიერ განხილულ ყველა საკითხს მოიაზრებს უპირველეს ყოვლისა იმ ასპექტში, რომელშიც ისინი გადაიქცევიან კულტურის, ხელოვნების, განათლების, ფილოსოფიის საკითხებად.

სცენის გენიალური ოსტატი, იგი თვალყურს ადევნებდა თავისი დროის კულტურულ მიმდინარეობებს და მისთვის მიუღებელი ჩვევებისა და პოლიტიკის კრიტიკას ახორციელებდა მისი თანამედროვე კულტურისა და ხელოვნების კრიტიკით.

„ბაყაყები“, როგორც ვ.ფ. ასშუსი წერს, არის ბრწყინვალე კომედია და იმავდროულად ანტიკური მხატვრული კრიტიკის ჭეშმარიტი დაბადების ადგილი.

არისტოფანეს კომედია მოწმობს საბერძნეთში ძალზედ მაღალი კულტურული დონის მაცურებლის არსებობას. სცენაზე პიესის დადგმის შესაძლებლობა, რომლის დიდი ნაწილი ეძღვნება ორი პოეტისა და ორ პოეტურ სისტემას შორის კამათს, გულისხმობს საზოგადოების მხატვრული კულტურის ძალზედ მაღალ დონეს.

სინამდვილეში კომიკური აღმოცენდა გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე იგი თეორიულად იყო გაანალიზებული. მაგალითად, იგი უკვე იყო ჰომეროსთან არისტოფანესა და არისტოტელეზე დიდი ხნით ადრე. ჰომეროსთან ის არის სიცოცხლის მოტრფიალე, ხალისიანი გრძნობა, ყოფიერების სისასვისა და სიხარულის განცდა, მაგალითად, ღმერთების სიცილი „ილიადაში“, რომელმაც შემდგომ მიიღო ჰომერული სიცილის სახელწოდება.

შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ხანის სიცილის კულტურა

შუა საუკუნეებში ვითარდება არა იმდენად ანტიკური კომიკურის სატირისტული მიმართულება, რამდენადაც მისი სიცოცხლის მოტრფიალე ჰელონური საწყისი. ვალებდება ე.წ. *სიცილის კულტურა*, სამასკარადოდ მორთულთა, ბუფონების, გისტრიონების ხელოვნება.

და ყოველივე ეს სადღესასწაულო საკარნავალო ფორმებშია აღმოცენდება ისეთი ფანრი, როგორიცაა ფარსი, რომლის გმირები იყვნენ სახე-ნიღბები: სულელი ქმარი, ჭირვეული ცოლი, სულელი მოსამართლე. დიდი აღიარება მოიპოვა ფრანგულმა ფარსებმა „დოხანი“ და „აღვოკატი პორტლენი“.

კომედიას შუა საუკუნეებში არ ჰქონია თეორიული წარმატება, ის აღორძინების ეპოქაში გახდა ერთ-ერთი ცენტრალური ესთეტიკური კატეგორია.

ადრეული აღორძინების ისეთი თეორეტიკოსები, როგორიცაა სკალიკერი და ტრისინო, კომიკურს ხსნიდნენ ჰუმანიზმის სულისკვეთებით.

კომიკურის სტიქიამ ყველაზე ნათელი გამოხატულება პოვა ფრანგული აღორძინების უდიდესი მწერლის *ფრანსუა რაბლეს* (1494-1553) შემოქმედებაში. მისთვის სიცილი – არის ღრმა დაუოკებელი სიცოცხლის სიხარული, რომლის წინაშე ყოველივე წარმატალი უძღურია. მწერლის რომანი „გარგანტუა დ პანტაგრუელი“ არის ფრანგული აღორძინების კულტურის ენციკლოპედიური ძეგლი. რაბლე უარყოფს შუასაუკუნეების ასკეტიზმს, სულიერი თავისუფლების შეზღუდვას, ფარისევლობას და ცრურწმენებს, თავისი გმირების – გოლიათების გარგანტუასა და პანტაგრუელის, სიმართლის მაძიებლის პანურგეს გროტესკულ სახეებში რაბლე წარმოადგენს თავისი დროის ჰუმანიზტურ იდეალებს. და როგორც რაბლეს შემოქმედების მკვლევარი ვ. მურავიოვი წერდა, თუ არა რაბლე, რომელმაც შემოინახა

თავის წიგნში მთელი ეპოქა და გახსნა სიცილის ყველა დარაბა, შთაბრძნავლობის მესხიერება გაცილებით ღარიბი იქნებოდა.

მისი შუასაუკუნეების სიცილი გახდა ერაპის ახალი თავისუფალი და ისტორიული შემეცნების გამოხატულება.

რითაა გავსებული რაბლეს სიცილის სამყარო? უკიდურესად სერიოზული, სიცილით ჩამორეცხილი და განწმენდილი საგნებით და აზრებით, სწორი აღზრდის შესახებ ვრცელი რეკომენდაციებით, ყველაზე საჭირო წიგნების ჩამონათვალთ, ადამიანთა გაერთიანების საუკეთესო მოწყობის ნარკვევით – ერთი სიტყვით, „უმარტივესი და ყველაზე საჭირო რჩევებით ჩვენი შესანიშნავი, მრავალმხრივი ცხოვრების ყველა შემთხვევასთან დაკავშირებით, - როგორც ამბობდა თვით რაბლე, მისი წიგნი არის სამყაროს ჯიბის მოღელი, მხიარული ენციკლოპედია სიცილის ღრუბელზე, ზღაპრულ სივრცეში“.

აი, როგორ აღწერს რაბლე გარგანტუას ადრინდელ ბავშვობას:

იგი ღროს ატარებდა, როგორც ყველა ბავშვი იმ მხარეში, კერძოდ: სვამდა, ჭამდა და ეძინა; სვამდა და ჭამდა... ყოველ დღე იყო ტალახში, ისვრიდა ცხვირს, ურტყამდა ქუსლებს, ყველგან დაძვრებოდა, გაშეშებულ ფეხსაცმელებს კაბილებს უღესავდა, ხელებს იბანდა შეჭამანდით, ჯდებოდა ორ სკამს შორის, უშვებდა საპნის ბუშტებს, ყველგან ცხვირს ყოფდა, სადაც არ იყო საჭირო, უსაქმურად ყიალებდა, იღლიაში ელუტუნებოდა, წყალს ნაყავა, ცაში წეროებს იჭერდა. საბანი როგორც გაწვლავებოდა, ფეხს ისე ჭიმავდა, მისთვის ყველაფერი სულიერი იყო.

გარდა ამისა, გარგანტუა იფარებდა სველ ტომარას, წენიანს წყალს აყოლებდა, ჰაუს რომ დაუძახებდნენ, ისიც ასე ეხმიანებოდა, ხშირად აფურთხებდა ჭაში, დაუზოგავად ცემდა თავისიანებს, რათა უცხოებს მისი შიში ჰქონოდათ, წვიმას მდინარეში ემალებოდა და ა.შ. სწორედ ეს არის *ჰუმანისტური სიცილი*

კომიკურის ევოლუცია დრამატულსა და ტრაგიკულში

აღორძინების ეპოქაში კომიკური უკვე ამყარებს კავშირს დრამატულთან და ტრაგიკულთან. ეს კავშირი ვლინდება სერვანტესის „ღონ-კიხოტში“, ლოპე დე ვეგას პიესებში, შექსპირის ტრაგედიებში.

სერვანტესი ქმნის „მწუხარე სახის რაინდს“ - ღონ-კიხოტს, რომელშიც კომიკური დომინანტურად ერწყმის ტრაგიკულ ნიშნებს. ამრიგად, საბოლოოდ, „მწუხარე სახის რაინდი“, მის მიერ იმ ფანტაზტიკური სამყაროს უარყოფაა, რომელშიც მანამდე ცხოვრობდა,

ჩამოშორებულია კომიზმის ნიშნებს და როგორც ვ.გ. ბელინსკი წერდა, იწვევს მხოლოდ ღრმა მწუხარებას. ბელინსკი სერვანტესის ნაწარმოებში ხედავდა სერიოზულისა და სასაცილოს, ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმას, ამასთან ღონ კიხოტის ხასიათს მთლიანობაში კომიკურად მიიჩნევდა.

სერვანტესის ღონ-კიხოტისთვის დამახასიათებელი ტრაგიკული ნიშნები არ ჩრდილავენ, არამედ ელფერს მატებენ მის სატირულ და კომიკურ არსს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ღონ-კიხოტის ტრაგიკულმა სახემ განვითარება პოვა მსოფლიო ლიტერატურაში. ღონ-კიხოტის ტრაგიზმსა და პეროიზმს ხაზს უსვამდნენ მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსები, ამასთან, რა თქმა უნდა, ამ მარადიული სახის ინტერპრეტაცია თითოეულ მათგანთან თავისებური იყო. ტრაგიკული იყო თვედორე შალიაპინის ღონ-კიხოტი ოპერაში, ტრაგიკული იყო იგი ნოკოლაი ჩერკასოვთან კოვინცევის კინოფილმში.

კომიკურის ასეთი ევოლუციის შესაძლებლობა აღნიშნა ა.ს. პუშკინმა:

შენიშნავთ, რომ მაღალი ღონის კომედია არ არის დაფუძნებული მხოლოდ სქემაზე, არამედ ხასიათების განვითარებაზე, და რომ ხშირად იგი ახლოს მიდის ტრაგედიასთან.

შექსპირთან პიესა-ქრონიკების მოქმედ პირად გვევლინება ფალსტაფი, ცინიკოსი, გარყვნილი, მოძალადე და მშიშარა – ღრმად კომიკური და სატირული ხასიათი. შექსპირთან კომიკური ეპიზოდები ელფერს მატებენ ტრაგიკულ მოვლენებს.

კომიკური განმანათლებლობის ხანაში

კომედიისა და ტრაგედიის შერწყმის წინააღმდეგ გამოვიდა კლასიციზმი, რომელიც ამ ელემენტების შერევას დაუსშვებლად მიიჩნევდა. კლასიციზმის ფრანგი თეორეტიკოსი ნ. ბუალო, მაგალითად, წერდა: ნალველი და ცრემლი ერთად შერეული – მარადიული მტერია. მათთან ტრაგიკული ტონი ყოველად შეუთავსებელია. ჟანრებს შორის საზღვრები წარმოჩნდება ისევე ურყევად, როგორც წოდებრივი ბარიერები აბსოლუტური მონარქიის შიგნით. მაგრამ თვით ხელოვნების პრაქტიკა კლასიციზმის ეპოქაში არ თავსდება მთლიანად მკაცრი რეგლამენტაციის ჩარჩოებში. ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა ფრანგ დრამატურგთან მოლიერთან; რომლის „მაღალი კომედია“ გადის კომიკურის კლასიციზტური გაგების საზღვრებიდან.

კომიკურის სფერო მნიშვნელოვნად გააფართოვეს განმანათლებლებმა, ძალზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კომედიას დენი დიდროის თვლიდა, რომ კომედიამ უნდა „გაანათლოს მოვალეობების მხრივ და აღზარდოს გემოვნება“, ხოლო ლესინგი მიიჩნევდა, რომ კომედიას მართებს „იმის გამოწვევა, რაც არ შედის კანონის კომპეტენციაში“.

დიდრომ დაამუშავა ჟანრების ახალი სისტემა. იგი გამოდიოდა კომედიისა და ტრაგედიის გაყოფის წინააღმდეგ, მიუთითებდა მრავალრიცხოვანი გრადაციებისა და ელფერების არსებობაზე, რომლებიც არსებობს ამ უკიდურეს ფორმებს შორის.

ი. კანტი კომიკურზე საუბრისას სიცილის მიზეზს ხედავდა წინააღმდეგობის „არაფერში“ უეცარ გადაწყვეტაში. ის თვლიდა, რომ კომიკურში ხდება დაპირისპირებაზე ამაღლება, რასაც უკავშირდება სიცილის დადებით ზემოქმედებას. ფ. შილერი კომედიის მნიშვნელოვან ზნეობრივ დანიშნულებას ხედავდა იმაში, რომ კომედია ემსახურება ადამიანის მორალურ სრულყოფას. შილერის მიხედვით, კომედიის მეორე დანიშნულებაა ის, რომ იგი ბაღებს ჭვრეტით უზრუნველმდგომარეობს, ხსნის დაძაბულობას.

კომიკურის სუბიექტური მხარისადმი, ადამიანზე მის ზემოქმედებაზე ყურადღების გამახვილება, საერთოდ დამახასიათებელი იყო რომანტიზმისათვის, მისი გამახვილებული ინტერესით პიროვნების შინაგანი სამყაროსადმი.

შელინგი თავის ესთეტიკურ კონცეფციაში კომიკურის ამოსავალ პრინციპად მიიჩნევს წინააღმდეგობას „უსასრულო აუცილებლობისა“ და „უსასრულო თავისუფლებას“ შორის, ცხოვრების მდებარე სფეროსა და ამაღლებულ იდეალს შორის.

ირონია – კომიკურის სახესხვაობა

კომიკურს, როგორც წინააღმდეგობას უმნიშვნელო შინაარსსა და თითქოსდა მნიშვნელოვან ფორმას შორის გააჩნია მრავალი სახესხვაობა. ერთ-ერთი მათგანია *ირონია*, რომელიც ზოგჯერ წარმოჩნდება როგორც *ბედის ირონია*. მისი მაგალითია *ჟ.პ. სარტრის* ნოველა „*კედელი*“, რომელშიც მოთხრობილია ანარქისტ იბიეტის ბედზე, რომელსაც დახვერტა მიესაჯა ესპანეთის 1936-1938 წწ. სამოქალაქო ომის დროს.

ბოლო მომენტში იბერტის მოთხოვეს გაეთქვა მისი რაზმის ხელმძღვანელის გრისის ადგილსამყოფელი. იბეტმა იცის, რომ გრისის გაწირვა მას სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს, მაგრამ უარს აცხადებს

პლატზე და ამბობს, რომ არ იცის, თუცა მშვენივრად იცის, თუ სად იმყოფება იგი. მაგრამ როდესაც ფალანგისტების ხელმძღვანელი კიდევ ერთხელ შეეკითხა ამის შესახებ, იბეტმა გადაწყვიტა მტრებზე გახუმრება და თქვა, რომ გმირი იმყოფება სასაფლაოზე საყარაულოში. გარკვეული ხნის შემდეგ იბეტმა გაიგო, რომ ძმებთან ჩხუბის შემდეგ მათ ემალებოდა და გრისი ნამდვილად აღმოჩნდა საყარაულოში სასაფლაოზე, სადაც მას თავს დაესხნენ ფალანგისტები და მოკლეს ირონია სროლის დროს.

ნოველის გმირის თავისუფალი არჩევანი იყო ის, რომ არ ეთქვა, თუ სად იმალებოდა მეტაური, გაეხუმრა ფალანგისტებზე, მაგრამ ბედის ირონიამ შეცვალა მოვლენების მსვლელობა.

ირონია არის კომიკურის სახესხვაობა, რომელიც წარმოჩნდება მრავალი ფორმით. ზოგჯერ იგი დაცინვის იგივეობრივია.

იმავედროულად ირონია – ესაა მეტყველების მანერა. როდესაც ამბობენ ერთს და იგულისხმება მეორე.

თავის დროზე პლატონმა თქვა „მშვენიერი – ძნელი“, კომიკური არა ნაკლებ რთულია, რთულია თავის ამომწურავ განმარტებაში, რამდენადაც არსებობს ფორმების დიდი მრავალფეროვნებით. კომიკურის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის განმარტების სირთულეზე მიუთითებდნენ XX საუკუნის ცნობილი ესთეტიკოსები, როგორიცაა ს. პარტმანი და ბ. კროჩე.

კომიკურის აღქმა

ამასთან ყველა, ვინც კი ოდესმე განიხილავდა კომიკურის პრობლემას, აღიარებდა მის ძალას, რომელიც შეიძლება იყოს როგორც შემოქმედებითი, ისე დამანგრეველი. იგი ფლობს, როგორც საზოგადოებრივი, ისე პიროვნული ზემოქმედების უდიდეს ძალას, რადგან, როგორც წერდა კონსტანტინე სიმონოვი, დაცინვის ემინია იმასაც კი, ვისაც უკვე რაფრის ემინია ამტყვეყნად. იენის სკოლის რომანტიკოსები ფ. შლეგელი, ტიკი და სხვ. თვლიდნენ, რომ კომიკური ეს არის უპირველეს ყოვლისა აღქმის საკითხი, ანიჭებდნენ ამ უკანასკნელს პირველხარისხიან მნიშვნელობას. ისტორიული პროცესის ტრაგიკული და კომიკური ფაზების შესახებ მოსაზრება წამოაყენა ჰეგელმა.

ასეთი პროცესის საწყისი მისთვის იყო ტრაგედია, რომლის მსხველმძღობისას ჩადებოდა ბრძოლა დაპირისპირებულთა შორის, ვითარდებოდა მართა წინააღმდეგობა, მაგრამ რამდენადაც წინააღმდეგობები, ჰეგელის

სქემის მიხედვით, ადრე თუ გვიან ერთმანეთს ურიგდებიან, დგება დაწინარების, სულის დამშვიდების, კომედიაში გადასვლის მომენტი.

კომიკურის ძალა

რაშია კომიკურის ძალა? კომიკური აისბერგივითაა, კომიკურს აქვს დიდი სიღრმის მქონე ქვეტექსტი. სერიოზულ კომიკურ ნაწარმოებს, რომელიც ეხება ცხოვრების ტრაგიკულ მხარეებს თითქოს და კომედიური ფორმით, ან საბოლოო ჯამში საერთოდ გადადის ტრაგედიაში, როგორც წესი, გააჩნია ინტერპრეტაციის რამდენიმე დონე, რომელთა ნაწილი ხელმისაწვდომია მხოლოდ თვით ავტორისათვის, და ზოგჯერ მისთვისაც არა. ასეთია მაგალითად, ნ.ვ. გოგოლის „მკვდარი სულები“. მათ შეისწავლიდნენ და შეისწავლიან, ისინი განსაზღვრეს როგორც „ცრემლნარევი სიცილი“. მაგრამ სიცილი რაზე? მემამულურ რუსეთზე, რუს მემამულეებზე, რომელთა სამყაროში სულის შეხუთვაა. მაგრამ რატომაა სულის შეხუთვა? იმიტომ, რომ ბატონყმობაა, რომ ვაჭრობენ არა მხოლოდ მკვდარი, არამედ ცოცხალი სულებითაც. და მთელი ანალიზი და მთელი სურათი თავმოყრილია ამ პრობლემების ირგვლივ და ამ დონეზე. მაშინ ვერავინ, თვით ბელისსკიმაც კი ვერ შეძლო მასში ღრმად შეღწევა.

და მხოლოდ ნ.ა. ბერდიაევი ავიდა „მკვდარი სულების“ და საერთოდ გოგოლის შემოქმედების მისეულ ინტერპრეტაციაში პრობლემების გაგებაში ავტორის დონეზე.

ბერდიაევი სვამს საკითხს გოგოლის, როგორც რეალისტისა და სატირიკოსის ადრინდელი შეხედულებების გადახედვის აუცილებლობის შესახებ. ბერდიაევს ეჩვენებოდა „საოცრად“, თუ როგორ შეიძლება რეალიზმის დანახვა „მკვდარ სულებში“, „არარსებულ და დაუჯერებელ“ ნაწარმოებში. მოაზროვნე ხაზს უსვამს იმას, რომ გოგოლის შემოქმედებას არ გააჩნია აუცილებელი და უწყვეტი კავშირი ბატონყმურ ყოფასთან, ხოლო „რევიზორს“ - რეფორმადულ მოხელეობასთან. გოგოლისგან რუსულ რევოლუციურ სინამდვილეზე გადასვლისას ბერდიაევი წერდა, რომ ყველა რეფორმისა და რევოლუციის შემდეგ „რუსეთი სავსეა მკვდარი სულებით და რევიზორებით, და გოგოლის სახეები არ მომკვდარა, არ გადასულა წარსულში, როგორც ტურგენევისა და გონჩაროვის სახეები“.

გოგოლის მხატვრულმა ხერხებმა, ბერდიაევის აზრით, ახსნა რუსეთისათვის, რუსა ადამიანისათვის ძალზე არსებით „რადაც

სულიერი დაავადებები, რომლებიც არ განიკურნება რაიმე გარეგანი საზოგადოებრივი რეფორმებითა და რევოლუციებით“.

კომიკურის მეორე თავისებურებაა - მისი ბუნებრივი დემოკრატიული ხასიათი. „ის მტრულია იერარქიულობის, ჩინებისა და გაბერილი ავტორიტეტებისადმი მოწინააღმდეგეობისადმი, იგი გამოდის როგორც უთანასწორობის, ძალადობის, თვითმპყრობელობის, ფიურერობის, ბელადობის ყველა ფორმის მტრული ძალა“.¹

მაგრამ კომედიაში აუცილებლად უნდა განავსხვავოთ ორი ფორმა: კომედია როგორც ასეთი, სადაც ნაწარმოები, ხასიათები, ვითარებები და დიალოგები იწვევენ სიცილს, ამ სიცილით სპობენ სიცილის სავნისადმი უსიამოვნო დამოკიდებულებას, საბოლოო ჯამში ქმნის მის მიმართ მოსათმენ დამოკიდებულებას: რას იზამ, ასეთიც ხდება.

იუმორი და სატირა

კომედიას თან ახლავს იუმორი, კეთილმოსურნელ სასაცილო დამოკიდებულება და განწყობილება, როცა უბოროტოდ და მხიარულად ვიდაცაზე ან რაღაცაზე ხუმრობენ. ასეთი კეთილგანწყობილი, ხალისიანი კომფუსის მაგალითია ლიტერატურაში ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, მარკ ტვენის ნაწარმოებები, მიხეილ ზომშენკოს თხზულებები, ჩარლზ დიკენსის „ბიკეის კლუბის ჩანაწერები“, ჯერომ კ. ჯერომის „სამნი ნავში, ძაღლის ჩაუთვლელად“, ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები და ბევრი სხვა ნაწარმოები, რომლებიც ადამიანებს ეხმარებოდა რთულ წუთებში დარღვეული ადამიანური ურთიერთობების აღდგენაში.

მაგრამ კომედიას აქვს სხვა ფორმაც - სატირა. სატირული ლიტერატურული ნაწარმოებები არა მხოლოდ დასცინიან არამედ ამთრახებენ, სასტიკად კიცხავენ ადამიანურ ნაკლოვანებებს და საზოგადოებრივი ცხოვრების უარყოფით მხარეებს. ამით განსაკუთრებით გამოირჩევა ნაწარმოებები, დაწერილი სარკაზმით, ენამწარე სასტიკი დაცინვით, აგებული გარეგანი აზრისა და ქვეტექსტის გაძლიერებულ კონტრასტზე. გავისხენოთ ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“.

სარკასტული სატირის კლასიკური მაგალითია - ინგლისური ლიტერატურის კლასიკოსის ჯ. სეფტის (1667-1745) ნაწარმოები - „გულივერის მოგზაურობა“. შემთხვევით არ ადანაშაულებდნენ ავტორს ადამიანთა მოღმის და გონიერებისადმი უნდობლობაში, შემდეგ კი

¹ ბორვე ი.ბ. მითით. თხზ. ტ. I. გვ. 174-175.

საერთოდ გამოაცხადეს სულიერად დაავადებულად. XIX საუკუნის II ნახევარში წინი გამოაცხადეს უხამსად და ბინძურად, იგი შეამოკლეს, ბეჭდადნენ ბოლო ნაწილის გარეშე, გადააკეთეს ბავშვებისათვის განკუთვნილ უწყინარ ნაწარმოებად.

მხოლოდ XX საუკუნემ დაამტკიცა სატირიკოსის პირქუში წინასწარმეტყველების სამართლიანობა.

ადამიანის, მოქალაქის, მწერლის, ისტორიკოსის თავის ჭეშმარიტ მოქალაქეობრივ მოვალეობას სვიფტი ზედავდა არა იმაში, რომ დაეფარა თავისი სამშობლოს ბნელი, მახინჯი მხარეები, წარმოდგინა იგი ნათელი, წარმტაცი ფერებით, არამედ იმაში, რომ ეთქვა სიმართლურადგან ჭეშმარიტება უფრო ძვირფასია, და ამის გარეშე არ შეიძლება იყოს არც ჭეშმარიტი პატრიოტი, არც პოლიტიკური სატირიკოსი.

აი, როგორ იწყება ლილიპუტების ქვეყანაში გულივერის მოგზაურობის მეოთხე თავი: „თავისუფლება რომ მივიღე, უპირველეს ყოვლისა ვითხოვე სახელმწიფოს დედაქალაქის მიღდენლოს დათვალიერების უფლება. იმპერატორმა იგი მომცა, მაგრამ მკაცრად დამსჯა“. ასეთია თავისუფლება, რომლის დროსაც ყოველ ნაბიჯზე აუცილებელია ნებართვის თხოვნა. მაგრამ გულივერი, რომელმაც ლილიპუტებს თავი დაატყვევებინა, თუმცა ადვილად შეეძლო აღეგავა მიწის პირიდან მისი გარემომცველი წვრილფეხობა, ამ შეუსაბამობას ვერ ამჩნევს და სვიფტი ამასთან თითქოს ეუბნება მკითხველს, რომ ადამიანი კომპრომისებით დაწყებული თითქმის გარდაუვლად ამთავრებს ნებაყოფლობითი მონობით, ხოლო უბადრუკი, საცოდავი გარემო სწრაფად უქვემდებარებს ადამიანს თავისი ცხოვრებისა და ქცევის წესს, აიძულებს მის წინაშე კაპიტულირებას, გადააქცევს სულიერ პიგმად.

სვიფტი არის ორიგინალური სატირიკოსი. ის იყენებს არაჩვეულებრიობის ხერხს. სიტყვიდან „უჩვეულო“. ეს არის ჩვეულებრივის გამოსახულება არაჩვეულებრივის სახით ან მოულოდნელი თვალსაზრისით, მაგალითად: თავიდან ყოველივე გარემომცველის მრავალჯერადად შემცირება, ხოლო შემდეგ იმდენჯერვე გაზრდა. აღმოცენდება გამაოგნებელი აზრობრივი ეფექტი: ყოველივე რაც ჩვევის გამოჩნდა ბუნებრივი, რაც დემაგოგიურად გამართლებული იყო, მყისიერად აღმოჩნდა სასაცილო, უაზრო და არარაობრივი. ასეთი ხერხის მიზანია აიძულოს ადამიანები უარი თქვან ტრადიციული აზროვნების ინტერვენციაზე და სამყაროს შეხედონ „გახელილი თვალებით“. სვიფტს სურდა ეჩვენებინა მრავალი ფასეულობის სიცრუე, მიზნების არარაობა, რომელთა გამო ადამიანები მზად არიან ერთმანეთის დასაწოცად,

სიკეთეზე, სილამაზეზე და სათნობაზე ადამიანური შეხედულებების ფარდობითობა.

სვიფტი დასცინის მეცნიერებს, რომლებიც ჩაძირული არიან კანკრობოვული მატერიების განჭვრეტაში იმდენად, რომ რეალობაში მათ დასაბრუნებლად საჭიროა თავში ჩარტყმა.

ვოლტერი, დიდრო და სხვა მოაზროვნეები არაერთხელ იყენებდნენ მსგავს ხერხებს თავიანთ სატირულ ფილოსოფიურ თხზულებებში.

სვიფტის სატირის მწვერვალია „მოგზაურობის“ უკანასკნელი თავი, სადაც ის ქმნის ერთგვარ ანტიუტოპიას, სადაც გამოსახავს ადამიანთა მომავალ ხვედრს, თუ გადაძდება მათი ბუნებისთვის დამახასიათებელი მდაბალი და ეგოისტური საწყისები.

გულივერი აღმოჩნდა ვონიერი, ჰუმანური ცხენების სამეფოში, რომელთა ქცევას ის აღწერს, როგორც „თანმიმდევრულობით და მოზანდასახულობით“, „მოფიქრებულობით და განსჯით“ გამორჩეულს. მაგრამ მათი მეთვალყურეობის ქვეშ მუშაობდნენ საზიზღარი ბოროტი ქმნილებები – ინგლისური წყვილის შთამომავლები, რომლებიც ოდესღაც შემთხვევით აღმოჩნდნენ იქ. ავტორი თითქოს ცვლის ისტორიის შესახებ ტრადიციულ წარმოდგენას: ველურები კი არ გადაიქცევიან ცივილიზებულ ადამიანებად. არამედ ადამიანები გადაიქცევიან ველურებად. ნაწარმოების ამ ნაწილში ყველაფერი პარადოქსულია. ცხენები გაოცებულები არიან გულივერის გონიერებით, თუმცა ჩვეულებრივ ადამიანები გაოცდებიან ცხოველთა მოსაზრებულობით, ადამიანები ცხოვრობენ ვომპურში, ხოლო ცხენები – სახლებში, და მოგზაურობენ ოთხთვალეებით, სადაც შებმული არიან ადამიანები.

ცხენების სახელმწიფო – ესაა ლიტერატურის ისტორიაში პირველი მცდელობა წარმოჩენილიყო „ბუნებრივი ცხოვრება“ ცივილიზაციის საწინააღმდეგოდ (ამას რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ მიმართავს ე.წ. რუსო). მაგრამ სვიფტის მხატვრული მანერა, მისი მუდმივი გადასვლები ირონიულიდან სატირულზე და სერიოზულზე, და პირიქით – უფრო რთულია. როგორც სვიფტის ბიოგრაფი ვ. ინგერი წერდა, იგი არ უნდა მივიჩნიოთ „ცხენების იდილიის პროპაგანდისტად“. სვიფტი ხშირად ამარტივებს სიტუაციას იმისათვის, რათა თვალსაჩინოდ წარმოადგინოს ყოველივე იმის ალოგიზმი და უგუნურობა, რაც ხშირად ხდება ცივილურ სამყაროში. პატიოსან ცხენებს შეუძლებელია განუძარტო, რა არის „სიცრუე“ და „ტყუილი“, რადგან მათთვის მეტყველება არის ლაპარაკი, რასაც ფიქრობენ. მათთვის ძნელი ასახსნელია, რომ ხშირად ცივილიზაციის პირობებში მოსამართლისა-

თვის სიცრუისა და უსამართლობის დაცვა უფრო ადვილია, ვიდრე სიმართლის, რადგან, მართლის მხარეზე ყოფნით მოსამართლე რისკავს თავისი წოდების ავტორიტეტის შერყევას.

მაგრამ კეთილშობილი და ზნეობრივი ცხენები - ესაა პატიოსანი, კეთილსინდისიერი, მაგრამ უფერული სამყარო, ისინი არიან პრიმიტიული და არ იციან წერა-კითხვაც კი. და სვიფტი სერიოზულად ეტრფის ამ პრიმიტიულ სამოთხე მხოლოდ იმიტომ, რომ ზედავს გარყვნილობას ცივილიზებულ სამყაროში. ოღონდ წამის შემდეგ მოქმედებაში მოდის სვიფტის გამაფხიზლებელი ირონია: ჭაკი ცხენი მოხერხებულად უყრის ნემსში ძაფს.

სვიფტის პოზიციის გასაგებად, - წერს ინგესი, - ძალზედ მნიშვნელოვანია ფურადლების მიპყრობა ტექსტზე, რომელიც მოხდევს მოცემულ ფრაზას ან აზრს. თუ ლაპარაკია იმაზე, რომ გუიგიემს არ შეუძლია სხვა ქვეყნების და სულიერი არსებების არსებობის დაჯერება, რომელთაც შეუძლიათ ზღვაზე გადაადგილება დიდი სავსე ჭურჭლით, ხოლო ამის შემდეგ ვგებულობთ, რომ თვით სიტყვა გუიგიემი აღნიშნავს ბუნების სრულყოფილებას, ამით უკვე სრულადაა გამოხატული გუიგიემებისადმი ავტორის ჭეშმარიტი დამოკიდებულება. ადვილია თავი მიიჩნიო სრულყოფილად, როცა სხვა არაფერი არ გინახავს და არ იცი. ლილიუტებიც თავის თავზე მეტისმეტად დიდი წარმოდგენის იყვნენ, თვით გულივერმაც თავიდან თავისი საშობლო წარმოდგენა, როგორც „სამყაროს სიამაყე და შური“.

ოღონდ როცა სვიფტი აღწერს ადამიანებს (მისი წიგნის მეოთხე თავში), იგი მათ გამოსახავს როგორც ბოროტებს, შურისმაძიებლებს, რომლებიც არ ექვემდებარებიან არავითარ აღზრდას, შეგონებას და გამოსწორებას. სწორედ ეს გახდა სვიფტის ადამიანთამოძულებობაში ბრალდების საბაბი.

ნამდვილად, ადამიანთა შესახებ ასეთი მკაცრი ჭეშმარიტება არც ერთ სხვა მწერალს არ გამოუთქვამს. მაგრამ სვიფტი არა მხოლოდ გმობს, არამედ ასევე იცინის. ხოლო სადაც არის სიცილი, არ არის დაკარგული განკურნების იმედი.

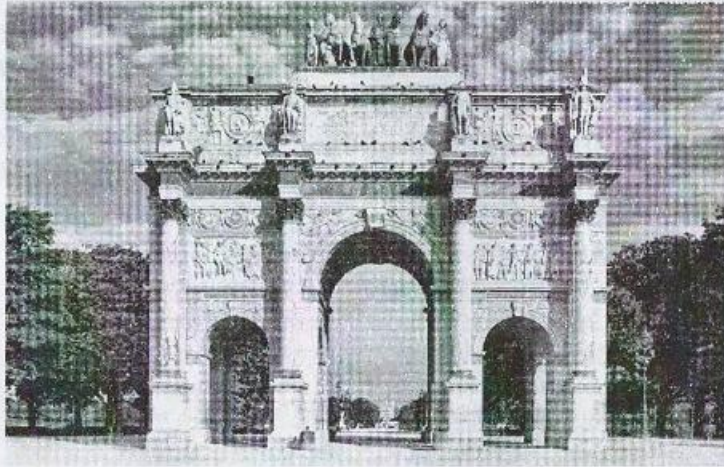
ხოლო მკითხველი იცინის ავტორთან ერთად, როდესაც იგებს, რომ თავისი მეუღლის კოცნის და სუნის გამო გულივერი გონებას კარგავს, რადგან მისთვის საყვარელი საჯინბოს სუნის შემდეგ, მისთვის ეს იყო აუტანელი.

სვიფტი დარწმუნებული იყო, რომ მანკიერებათა განკურნება უნდა მოხდეს შოკით, ყველაზე ძლიერი საშუალებით. და მას ეს გამოუვიდა, როდესაც თავის ნაწარმოებში წარმოაჩინა ეხუს ჯიმი.¹

რა თქმა უნდა, სვიფტი ადამიანებს ახასიათებს ერთმხრივად. მაგრამ ეს არის სატირის ჟანრი. და საერთოდ არცერთი ლიტერატურული ჟანრისთვის არაა მისაწვდომი ადამიანების ამოშურავად დახასიათება. და მხოლოდ მთელი მსოფლიო ლიტერატურა ქმნის მოლიანობაში ადამიანისა და კაცობრიობის სახეს მის სიმდაბლეს და სიდიადეში, მის ნაკლოვანებებსა და ღირსებებში და სვიფტის გამამართლებელი სატირის გარეშე კაცობრიობის სახე არ იქნებოდა სრული. მისი ნაწარმოებების მაგალითზე შეიძლება ყველაზე ადექვატურად დანახვა იმისა, თუ რა არის სატირა.

¹ სვიფტი ჯ. მითით. თხზ. გვ. 14.

მხატვრული სტილი



შალგრენი და სხვები. კარუსელის ტრიუმფალური თაღი პარიზში (1803-1836). ეს ტრიუმფალური თაღი სტილითა და მორთულობით მოგვაგონებს საიმპერატორო რომის არქიტექტურას.

სტილი – ეს ეპოქა

ხელოვნების ისტორია არის სხვადასხვა მხატვრული სტილის მიღვენება, რომელთა შორის თითოეული იყო თავისი დროის ესთეტიკური იდეების კონცენტრირებული გამოხატულება.

ისტორიის ახალ ხვეულზე ადრინდელ სტილზე დაბრუნება (ნეოგოთიკა, ნეოკლასიციზმი, ამპირი, ნეორეალიზმი) – ეს არის ისტორიული და კულტურული პროცესის ერთიანობის მოწმობა.

ძირითადი მხატვრული სტილი

თავი სტუდენტს საშუალებას აძლევს გაეცნოს ძირითადი მხატვრული სტილის არსს შეძლოს მხატვრული სტილების ერთმანეთისგან განსხვავება დაეუფლოს მხატვრული სტილების აღმნიშვნელ ტერმინებს, ასევე ისეთ ცნებებს, როგორცაა გოთიკა, ვიტაუი, ოქროს კვეთა, ორდერი, მხატვრული ინტუიცია და სხვა.

6.1. გოთიკა

გოთიკის საზეიმო ამაღლებულობა

თითოეული მხატვრული სტილი გამოხატავს თავისი ეპოქის ფილოსოფიას, მის მსოფლმხედველობას და მსოფლადქმას. ასეთია გოთიკა, როგორც მხატვრული სტილი, გამორჩეული საზეიმო ამაღლებულობით. ეს სტილი, რომელიც აღმოცენდა XII საუკუნის შუა ხანებში, ევროპაში არსებობდა XV-XVI სს-მდე. იგი განსაკუთრებით ნათლად აისახა არქიტექტურაში, მისი სიმბოლო გახდა გოთიკური ტაძარი. საუკუნეების წინ აგებული გოთიკური ტაძრები დღემდე განსაზღვრავენ ჩრდილოეთ იტალიის, გერმანიის, საფრანგეთის სახეს.

XI საუკუნეში ჩრდილოეთ ევროპაში დაიწყო ეკლესიების დიდი მშენებლობა. ერთ-ერთი ფრანგი ქრონიკოსი წერდა, რომ სამყარო გაიწმინდა ანტიკური მტკვრისგან, რათა დაფარულიყო ეკლესიების თეთრი სამოსით. მათ შორის აღმოცენდა ისეთები, რომელთა სიდიდეები დღემდე გვაოცებენ: 10 ათას ადამიანს იტევს ამენის საკათედრო ტაძარი, 38 მეტრის სიმაღლეზეა აზილული რეიმის ტაძრის კამარები, ამავედროულად თუ გავიხსენებთ, რომ ფუნდამენტი მიწის ქვეშ ბუღია 10 მეტრზე, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ რა ფანტასტიკური სამუშაო უძღოდა წინ ამ ტაძრების აღმართვას.

გოთიკური არქიტექტურის წინამორბედი იყო რომანული არქიტექტურა, მკაცრი, პირქუში, ციხე-სიმაგრის ნაგებობის ხასიათისა. თავდაპირველად მათ შორის მკვეთრი განსხვავება არ ყოფილა, მაგრამ რომანული არქიტექტურა, მის სტილში აგებული ეკლესიები უმეტესად მიეკუთვნებოდა მონასტრებს და მღებარეობდა სოფლებში მაშინ,

როცა გოთიკური ტაძრები უმეტესწილად იგებოდა ქალაქებში, ხშირად ადრინდელი რომანული ეკლესიების ადგილზე. ისინი განკუთვნილი იყო დიდი რაოდენობით ადამიანების მისაღებად და არქიტექტორებს უნდა მოეძებნათ საშუალებები უფრო ფართო ნაგებობის შესაქმნელად ისე, რომ არ დაზარალებულიყო მთელი ანსამბლი. იმის შესახებ, თუ რაოდენ დიდ აღტაცებას იწვევდა გოთიკური არქიტექტურა, როდესაც ხანგრძლივი მივიწყების შემდეგ ევროპამ საბოლოოდ გააცნობიერა შუა საუკუნეების მხატვრული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა, შეიძლება ვიმსჯელოთ გოგოლის შეფასების მიხედვით:

არქიტექტურა იყო არანვეულებრივი... - ჩვენ იგი მივატოვეთ, დავივიწყეთ, როგორც უცხო, უგულვებელყავით, როგორც მოუხეშავი და ბარბაროსული. განა საკვირველი არაა, რომ სამი საუკუნე გავიდა, და ევროპა, რომელიც ხარბად ეწაფებოდა ყველაფერს, იღებდა ყველაფერს უცხოს, კვირდებოდა უძველესი, რომაული ან ბიზანტიური საოცრებებით, ან ამახინჯებდა მათ თავისი ფორმებით, - ევროპამ არ იცოდა, რომ მის შიგნით არსებობს საოცრებები... რომ მის წიაღში არსებობს მილანისა და კიოლის ტაძრები და ჯერ კიდევ მათზე უფრო ადრე შავდება სტრასბურგის მიუნსტერის დაუსრულებელი კოშკის აგურები...

გოგოლმა ნათლად და ძალზედ ზუსტად დაახასიათა გოთიკური მხატვრული სტილის თავისებურებები: კამარების ტყე, უზარმაზარი ფანჯრები, ჩუქურთმათა მსუბუქი ქსელი, ერთმანეთში გადახლართული ისტული კამარები - აი ეს არის დახასიათება.

გოთიკური სტილი და ევროპული კულტურა

გოთიკურმა სტილმა ევროპულ კულტურაში საბოლოოდ გაიმარჯვა XIII საუკუნეში და მისი ეს გამარჯვება აისახა არა მხოლოდ არქიტექტურაში, არამედ მუსიკაში, რაც გამოვლინდა უნისონის რთული მრავალხმიანობით შეცვლაში.

როგორც წესი, თემის ხარჯებით აგებული გოთიკური ტაძრის ფუნქცია არ შემოიფარგლებოდა ლოცვაში საზოგადო ურთიერთობით. აქ იკითხებოდა საუნივერსიტეტო ლექციები, ტარდებოდა მისტერიები, ზოგჯერ პარლამენტიც იკრიბებოდა.

გოთიკური არქიტექტურა გავრცელდა იმის გამო, რომ ტაძრებს აშენებდნენ არტელში გაერთიანებული პროფესიონალი ხელოსნები. ისინი არ იყვნენ დაკავშირებული გარკვეულ ქალაქთან და მიემგზავრებოდნენ იქითკენ, სადაც გადაწყვებოდა ტაძრის მშენებლობა.

გოთიკა - არის გარკვეული არქიტექტურული სტილი, გოთიკა - ესაა მუსიკალური მრავალხმიანობა, მაგრამ გოთიკა ასევე არის გარკვეული ცხოვრებისეული წყობა, ყაიდა. და შემთხვევით არ დაესესა გოთიკური ტაძრების მშენებელ არტელებს ბევრ რამეს „თავისუფალი კალატოზების“ (ფრანკმასონების). ფილოსოფიურ-პოლიტიკური გაერთიანება.

ამ არტელებს ჰქონდა განსაკუთრებული ხასიათი. მათი წევრები თავს თვლიდნენ ძმებად, არქიტექტურის უმაღლესი ხელოვნების საიდუმლოთა მფლობელებად, რომელთა გაცხადება უცხო პირთათვის არ შეიძლებოდა. ისინი იკრიბებოდნენ დახურულ ნაგებობებში - ლოჟებში, იყოფოდნენ დანაყოფებად და ექვემდებარებოდნენ უფროს ოსტატს. ლოჟაში შესვლისას მოწაფეები დებდნენ ამხანაგობისა და საიდუმლოს შენახვის ფიცს. არტელის წევრები იყენებდნენ სიმბოლურ ენას, შეკრებებზე და ახალი წევრების მიღებისას აწარმოებდნენ მკაცრ ცერემონიას, გარე სამყაროსაგან იცავდნენ თავიანთ პროფესიულ საიდუმლოებებს. ეს მოწმობს თუ რაოდენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ შუასაუკუნეების კალატოზები თავიანთ ხელოვნებას.

გოთიკური ვერტიკალის გამარჯვება

არქიტექტურაში გოთიკური სტილი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა სტილი, ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა. ის წარმოიქმნა რომანული არქიტექტურული სტილის სახეცვლილებების შედეგად. ეს პროცესი აღწერილია ლ.დ. ლუბიმოვის ნაშრომში.¹

რომანული ტაძრის საფუძველს შეადგენდა ქვის მასა სქელი ყრუ კედლებით, რომელსაც ეყრდნობოდა, გაწონასწორებული იყო თაღებითა და სვეტებით.

დიდი მდგრადობისათვის იზრდებოდა კედლების სისქე და სიმაგრე. სწორედ საყრდენი სისტემის სრულყოფამ მოახდინა გადატრიალება მაშინდელ ხუროთმოძღვრებაში.

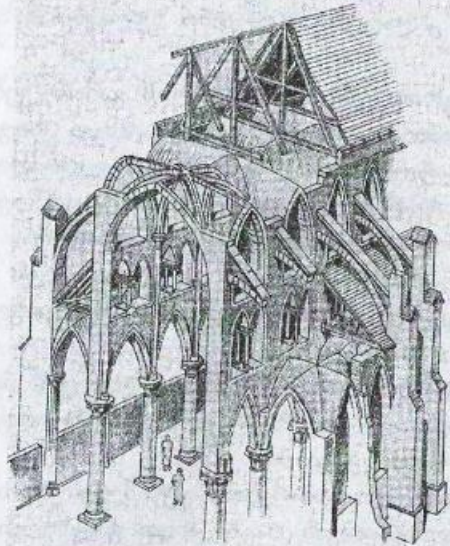
უმაღლესი ჯვრული კამარების, ანუ ნერვიურების შექმნა ისრულ წიბოებზე, რომელმაც თავის თავზე აიღო გადახურვის მთელი სიმძიმე, ნერვიურების რიცხვის გაზრდა, რომლებიც გამოდიოდა კოლონის კონად წარმოქმნილი თითოეული სვეტიდან, ე.წ. არკბუტანების - ნახევართაღების შემოტანა, რომელთაც საშუალო ნაწილს ზემო კედლების ზეწოლა გადაიტანეს ზემოთ მიმართულ მძლავრ სვეტებზე - გვერდითა ნაგებობის ნოკტრფორსებზე, რომლებიც ასრულებდა საწინააღმდეგოდ

¹ იხ.: ლუბიმოვ ლ.დ. მითით. თხზ. გვ. 62-112.

მოქმედი ძალის ფუნქციას, - ყოველივე ამან იმდენად გაამდიდრა საყრდენი სისტემა, რომ მან მოიპოვა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, შენობის საერთო სტრუქტურაში კედელმა დაკარგა თავისი განმსაზღვრელი ხასიათი, ის თითქოს აღარ არსებობდა. მთელი შენობა დაეყრნო საფუძველს - ზევითკენ აზიდულ კარკასს, რომელიც გახდა მთელი გოთიკური არქიტექტურის საფუძველი.

თუ რომანული არქიტექტურიდან გოთიკურზე გადასვლის შედეგს გამოვხატავთ ციფრებში, იგი ასეთი იქნება: რომანული ტაძრისთვის საშუალო ნავის ზღვრული სიმაღლე იყო 18-20 მ. ყველაზე ადრინდელ გოთიკურ ტაძარში - პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში (ნოტრ-დამი) იგი იყო 32 მ-ის ტოლი, რეიმსის ტაძარში - 38 მ, ამენის ტაძარში კი - 42 მ-ის ტოლი.

ამრიგად, გოთიკურმა ვერტიკალმა გაიმარჯვა რომანულ ჰორიზონტალზე.



გოთიკური ტაძრის განივი სვეტების, გადახურვისა და საყრდენთა სქემა.

ზემოდან ქვევით: ხის სახურავი, სვეტი, არკ ბუტანები, ტრიფორიები.

ვეროპის გოთიკური ტაძრები

გოთიკურმა არქიტექტურამ რომანული თავდაპირველად საფრანგეთში შეცვალა. საფრანგეთის კულტურული ცხოვრების ცენტრი უკვე XII საუკუნეში გახდა პარიზი, რომელსაც ეწოდა „დედამიწის სარწყავი წყარო“. პარიზის გარდა ამ დროისთვის გოთიკური ხელოვნების ჭეშმარიტ საგანძურს წარმოადგენდა (და ახლაც ასეა). ამენი, რეიმსი და რუანი.

საფრანგეთში გოთიკა სამ საუკუნეზე მეტ ხანს ბატონობდა: XII საუკუნის ბოლო მესამედი, და XIII საუკუნის პირველი მეოთხედი - ადრინდელი გოთიკა, 20-იანი წლებიდან XIII საუკუნის ბოლომდე - ძალაღობი გოთიკა, XIV-XV სს - გვიანი გოთიკა, თავიდან - გასხვიოსნებული, შემდგომ კი - მოღვარე.

ადრინდელი გოთიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშია - პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი, რომელმაც ახალი ეპოქა გახსნა დასავლეთ-ვეროპული არქიტექტურის ისტორიაში. ტაძრის მშენებლობა დაიწყო 1163 წ. საფრანგეთის მეფემ და პარიზში სპეციალურად ჩამოსულმა რომის პაპმა, ხოლო მრავალი საუკუნის შემდგომ ასევე რომის პაპის თანდასწრებით ტაძარში შეყვედ ეკურთხა ნაპოლეონი.

ტაძარს მიუძღვნა თავისი რომანი ვ. ჰიუგომ („პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“).

ადრინდელი გოთიკა და ჰორიზონტალი აქ ჯერ კიდევ ეჯიბრება ვერტიკალს, - კედელი ჯერ კიდევ არ გამქრალა, მაგრამ ის უკვე აღარ განსაზღვრავს ამ ხუთნავიანი ბაზილიკის სახეს. მთავარი ფასადი მსუბუქია, კოშკების სიმაღლე სრულდება ცისკენ აზიდული თხელი შპილებით. უზარმაზარი ფანჯარა („ვარდი“) ელავს მორე იარუსის ცენტრში ჩაღრმავებული პორტალების ისრული თაღების ზემოთ.

რეიმსის ტაძარი, სადაც იკურთხებოდნენ ფრანგი მეფეები და სადაც გამარჯვებით შეიტანა თავისი დროშა ჟანა დარკმა, და შარტრის ტაძარი - ფრანგული მოძწიფებული გოთიკის მწვერვალებია.

ფრანგულ ნორმანდიაში არის პატარა ქალაქი მონ-სენ-მიშელი. მას აგრეთვე უწოდებენ საოცრებას. ესაა კლდეზე განლაგებული გოთიკური ხელოვნების ნაკრძალი. რომანში „ჩვენი გული“ გიღე მოპასანს ამ ქალაქში შემოყავს თავისი გმირები და მკითხველს აღუწერს ამ გოთიკურ საოცრებას.

გოთიკა აღმოცენდა საფრანგეთში და გავრცელდა მთელ ევროპაში: მილანის ტაძარი - იტალიაში, კიოლნის - გერმანიაში.

გერმანული ხელოვნებათმცოდნეები არ უარყოფენ ფრანგების პრიორიტეტს, მაგრამ თვლიან რომ სილამაზის გოთიკური იდეალი უფრო სრულად და ნათლად გამოიხატა გერმანულ გოთიკაში. ისინი თვლიან, რომ მხოლოდ მათ გოთიკაში აზიდავს ცისკენ აღტკინება შენობის მთელ მასას. გერმანელმა არქიტექტორებმა ფრანგული „ვარდი“ შეცვალეს *ისრული სარკმლით* მთავარი შესასვლელის თავზე და გვერდითა ჰორიზონტალები დაარღვიეს *კონტრფორსებით*.

ფრანგულ გოთიკაში მთლიანად არ გამქრალა ჰორიზონტალობა, შეინარჩუნა ზესწრაფვა და მოათავსა გონებისა და ლოგიკის ჩარჩოებში, იმ სტიქიის საზიანოდ, რაც ბოლომდე უნდა გახსნილიყო გოთიკურ ხუროთმოძღვრებაში.

გოთიკა ყველგან მეფობდა. პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის მსგავსად, ვენის წმ. სტეფანეს ტაძარი ბატონობს მშვენიერ დედაქალაქზე და საზეიმოდ მოწმობს მის მრავალსაუკუნოვან სიდიადეს.

გოთიკური ხელოვნების შედეგებს მიეკუთვნება პრალაში წმ. ვიტის გრანდიოზული ტაძარი, ინგლისში *სოლსბერისა* და *ლინკოლნის* ტაძრები, შემოსილი ურიცხვი ვერტიკალური დეტალით, რომლებიც ხელოვნურადაა გაერთიანებული ერთ მთლიანად.

გოთიკური სტილი – ეს არის არა მხოლოდ არქიტექტურა, არამედ ქანდაკებაც და ფერწერაც. თითოეულ დიდ გოთიკურ ტაძარში არის ორი ათასამდე ქანდაკება.

ვიტრაჟი – ფერისა და სინათლის ზეიმი

გოთიკურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს *ვიტრაჟს*. მასში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა ფერისა და სინათლის ზეიმი, რომელმაც უმთავრესი როლი შეასრულა შუა საუკუნეების ესთეტიკაში. საკმარისია გავიხსენოთ ნეტარი ავგუსტინესა და თომა აქვინელის ესთეტიკური კონცეფციები.

სინათლისა და ფერის გაერთიანებამ ისინი ურთიერთგაამდიდრა. ფერმა სინათლეს შესძინა ელფერი, სინათლემ კი ფერი ელვარებით შემოსა. გოეთე წერდა: „საღებავები არის სინათლის ქმედებისა და ტანჯვის არსი“.

ციდან გამოსხივებული სინათლე, შუასაუკუნეების დროინდელი აზროვნების თანახმად, აღნიშნავდა ღმერთისგან გამოძავალ სინათლეს, რომელიც შემოსილია ფერის მთელი მომხიბვლელით.

ვიტრაჟი, იდეალურად ეხამება გოთიკურ არქიტექტურას და იმავე დროულად აშშვენებს გოთიკური პლასტიკის სხეულებრიობას, ცოც-

ხალ გამომსახველობას. ჩვენს დრომდე მოღწეულ უმაღლესი გოთიკის ვიტრაჟულ ანსამბლებს შორის ყველაზე ცნობილია პარიზის *სენ შაჟელისა*, რომელიც მოიცავს 146 ფანჯარას 1359 განსხვავებული სიუჟეტით.

გოთიკა, როგორც ადამიანის მარადიული ამბლებიკენ მოწოდება

როგორც, ხელოვნებათმცოდნე ლუბიძოვი წერს, სწრაფვა ზევით, იმ სამოთხისეული სივრცეებისკენ, სადაც მორწმუნის სულს ენიჭება მარადიული სიმშვიდე, აი რას გამოხატავდა გოთიკური ტაძრის სიდიადე. ცხადია, ამაში იყო მოწოდება ადამიანის მარადიული ამბლებიკენ. მაგრამ აღფრთოვანებითა და თრთოლვით უდიადესი გოთიკური ტაძრების ცქერისას ადამიანი, ვარდა ამისა, ხედავს და გრძნობს აგრეთვე იმას, რაც აღწერა თავის შთაბეჭდილებებში ფლორენციულ დომისკის ტაძარზე რუსმა მოაზროვნემ ვ.ვ. როზანოვმა.

რამდენი შრომა, მზრუნველობა, სიყვარული, მოთმინება იყო საჭირო, რათა ქვა-ქვაზე დადებულიყო, ამოჭრილიყო, გრავირებულიყო ასეთი სურათი – მოცულობითი, უზარმაზარი, მოჩუქურთმებული. აქ იტალიაში მე ათასჯერ მიფიქრია, რომ არ არსებობს ხელოვნება ხელოსნობის გარეშე და არ არსებობს გენია მუყაითობის გარეშე. „დუომოს“ ასამენებლად საჭირო იყო შრომის დაწყება არა აზრით: „ჩვენ გვეწვევა გენია“, არამედ აზრით, შეიძლება უფრო გენიალურით და ყოველ შემთხვევაში უფრო საჭიროთი: „ჩვენ არასოდეს არ დავიღლებით შრომით, არც ჩვენ, არც ჩვენი შვილები და არც ჩვენი შვილიშვილები. საჭიროა რწმენა არა ჩემი შრომის, არამედ ჩვენი ეროვნული შრომისა, რის შედეგად მე დავებდი ჩემ წილ ქვას მშვიდად, რომ ის არ იქნება გადაადებული. დავიწყებული, უგულებელყოფილი შემდგომ წელს“. სწორედ ეს ქმნის კულტურას, გამართულობისა და მემკვიდრეობითობის ერთიან მოვლენას, რომლის გარეშეც არ დაწყებულია ისტორია და გრძელდება მხოლოდ ბარბაროსობა.¹

6.2. ალორძინების არქიტექტურული კლასიკური სტილი

ეს არის როზანოვის სიტყვები – როგორც შემაერთებული რგოლი შუასაუკუნეების არქიტექტურასა და ალორძინების არქიტექტურას შორის (ალორძინების ესთეტიკა ალორძინების ეპოქის ხელოვნების

¹ როზანოვ ვ.ვ. მხატვრებს შორის. მ. 1994, გვ. 113.

იტალიელი თეორეტიკოსის შეხედულება), რომელმაც ვერ შეაფასა წინა ეპოქის ესთეტიკა, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რის შესახებაც წერს როზანოვი, იყო მისი გაგრძელება – მისი ხელოვნება იყო ადამიანის მგზნებარე გამოჩატულება ბუნებრივებაზე, შემოქმედებაზე, მისი შემოქმედებითი წიაღის რეალიზაციაზე. სტილისტურ მიმართებაში ეს იყო ანტიკური კლასიკის აღორძინებისაკენ სწრაფვა. ამისათვის პირველ რიგში ხუროთმოძღვრები მიმართავდნენ საუკეთესო ანტიკურ ნიმუშებს და მეცნიერებას: ოპტიკას, მათემატიკას, ანატომიას.

ფილიპო ბრუნელესკი (1377-1446) ფლორენციის ტაძრის „ლეონო“ თავისი ცნობილი გუმბათის შექმნისას მიმართავს ანტიკურ პანთონს. გულდასმით და დიდხანს შეისწავლიდა მას. ბრუნელესკიმ საფუძველი ჩაუყარა აღორძინების კლასიკის გუმბათურ არქიტექტურას. ნობელის პრემიის ლაურეატი, დიდი რუსი ფიზიოლოგი ი.პ. პავლოვი, რომელიც აღფრთოვანებული იყო აღორძინების ტიტანებით, წერდა, რომ ბრუნელესკის ცხოვრება არის ამოხეთქილი გზების მაგალითი მხატვრული სრულყოფილების ძიებაში.

ფ. ბრუნელესკი – აღორძინების არქიტექტურული სტილის შემქმნელი

აღორძინების არქიტექტურის ფუძემდებელი, ფლორენციის მკვიდრი, არქიტექტურას სწავლობდა რომში, სადაც ვაზარის მონათხრობის თანახმად, ის გაემგზავრა მომავალ დიდ მოქანდაკესთან დონატელოსთან ერთად, გაყიდა თავისი კუთვნილი მიწის ნაკვეთი, რათა ჰქონოდა სახსრები არქიტექტურის შესასწავლად. ანტიკური ხანის ნაგებობების სრულყოფილების ნახვისას იგი გაოგნებულია. ისინი ორივე არ იშურებდნენ არც დროს, არც საშუალებებს, რათა შეესწავლათ ანტიკური არქიტექტურა დეტალებში. ისინი ზომავდნენ დეტალებს, ხაზავდნენ ძველი შენობების გვეგებს და ბრუნელესკი ისე იყო ჩართული ამ მეცადინეობაში, რომ აღარ ზრუნავდა არც საკვებზე, არც ძილზე. მას აინტერესებდა მხოლოდ არქიტექტურა, მისი უძველესი და მშვენიერი კანონები. ის მუდმივად რაღაცას იწერდა, იხატავდა და შემდეგ სწავლობდა ამ ჩანაწერებს. როდესაც ბრუნელესკი და დონატელო შეძთხვევით ნახულობდნენ მიწის ქვეშ კაპიტელთა, კოლონების ან კარნიზების ნამტკრევებს, მათ თხრიდნენ, რათა კარგად შეესწავლათ. მათ შესახებ რომში გავრცელდა მითქმა-მოთქმა და როდესაც ისინი უბრალოდ ჩაცმულები გამოჩნდებოდნენ ქუჩებში მათ ეძახდნენ: „განძის მადიებლებს!“, რადგან მათ მიიჩნევდნენ ჯადოქრებად – განძის მადიებლებად.

და იმ ყმაწვილურ წლებთანაა დაკავშირებული ბრუნელესკის როგორც წერს ვაზარი, ორი ჩანაფიქრი: სამყაროსათვის დაებრუნების კარგი არქიტექტურა და აღმართა ფლორენციაში სანტა მარია დელ ფიორეს ტაძრის გუმბათი.

ბრუნელესკიმ განიზრახა გამოეწორებინა შუა საუკუნეების არქიტექტურის სისუსტე – როდესაც არ შეეძლოთ დიდი გუმბათის აგება.

ბრუნელესკის მიერ აგებული გუმბათი, გახდა აღორძინების ახალი არქიტექტურული სტილის სიმბოლო. მას შემდეგ შეიქმნა მიქელანჯელოს გუმბათი წმ. პეტრეს ტაძარზე რომში და ის გუმბათები, რომლებმაც შემდგომ საუკუნეებში დაამშვენა მთელი ევროპის ტაძრები.

ბრუნელესკის მშენებლობა უკიდურესად რთული საქმე იყო. მასზე ის მუშაობდა თვრამეტი წლის განმავლობაში. მას დაეხმარა ანტიკური ნიმუშების შესწავლა, თუმცა მისი გუმბათი არ წარმოადგენს რომის პანთონის გაშიურებას. დაეხმარა გოთიკის მიღწევების ახალი გამოყენება: დანაწევრების რენესანსული სიმკვეთრე ძლევა მოსილ სიმწვობრეს ანიჭებს ცნობილი გუმბათის საერთო ზესწრაფვას, რომელმაც თავისი არქიტექტურული ფორმების მკაცრი ჰარმონიულობით სამარადისოდ განსაზღვრა ფლორენციის სახე.

ბრუნელესკი – არის რენესანსის არქიტექტურული სისტემის, აღორძინების ეპოქის არქიტექტურული სტილის ფუძემდებელი.

შუასაუკუნეების გოთიკური ტაძარი, რომელიც საბოლოო ჯამში წარმოადგენდა დიადი სილამაზის განხორციელებას, არ აგებულა სილამაზის სახელით. სილამაზე არ ყოფილა მისი საბოლოო მიზანი.

აღორძინების ეპოქაში, რედესაც დაიწყო შუასაუკუნეების იდეების გადალახვა, როდესაც ისინი შეავიწროვა ჰუმანიზმისა და სილამაზის იდეებმა, ხუროთმოძღვრებამ შეიძინა ახალი მნიშვნელობა.

სილამაზე – აღორძინების არქიტექტურის საბოლოო მიზანი

ლეონ ბატისტა ალბერტი – ჰუმანიისტი, არქიტექტორი, XV საუკუნის ხელოვნების დიდი თეორეტიკოსი, არქიტექტურას მიიჩნევდა „თვითონ ცხოვრების ნაწილად“. მისი აზრით, შენობები უპირველეს ყოვლისა უნდა წარმოადგენდეს „უდიდეს მორთულობას“.

აღორძინების ეპოქაში სამყარო ადამიანს მშვენიერი ესახებოდა და მან მოისურვა სილამაზე დაენახა ყველაფერში, რაც მის ირგვლივ იყო, და უპირველეს ყოვლისა არქიტექტურაში, რომლის ამოცანა გახდა ადამიანური ცხოვრების რაც შეიძლება მეტად შემოსვა, მოარშიება.

როგორც დ. ლუბიმოვი წერს, სილამაზე გახდა არქიტექტურის საბოლოო მიზანი.

აღორძინების თეორეტიკოსებმა სილამაზე გამოაცხადეს დამოუკიდებელ ფასეულობად, ხოლო ალბერტიმ თავის ტრაქტატში „ფერწერის შესახებ“ განადიდა მის მარადიულობაში სილამაზის განჭვრეტის დაუოკებელი სურვილი“.

მანვე განსაზღვრა მშენიერების კანონები, როგორც ჰარმონიულ მთლიანობაში ყველა ნაწილის შეთანხმება ისე, რომ ვერც ერთი ვერ გამოირიცხება ან შეიცვლება მთლიანის ზიანის გარეშე. ამ მიმართებაში მისთვის მინუში იყო ბრუნელესკი, რომელთანაც „არც ერთი ხაზი არ ციცხლობს დამოუკიდებლად“.

ახალი ხელოვნება ეფუძნებოდა ლოგიკას, ადამიანური გონების აღმოჩენებს, დამტკიცებულს მათემატიკური გამოთვლებით. და გონება მითხვდა სიცხადეს, სიმწყობრეს, თანაზომიერებას, რაც დამახასიათებელია აღორძინების მხატვრული სტილისთვის.

ოქროს კვეთა

ამ სტილის ერთ-ერთი თავისებურებაა - ე.წ. „ოქროს კვეთა“. ეს ტერმინი შემოიტანა ლეონარდო და ვინჩი, შემდგომ კი გამოიყენებოდა სხვა ტერმინიც - „ღვთაებრივი პროპორცია“. ის აღნიშნავს ჭრილის ჰარმონიულ დაყოფას, რომლის დროსაც დიდი ნაწილი წარმოადგენს საშუალო პროპორციულს მთელსა და მის მცირე ნაწილს შორის. ამის მაგალითად ითვლებოდა ადამიანის სხეული. ადამიანური სხეული - არის სილამაზის ეტალონი და პროპორციული აღნაგობის ნიმუში.

ეს იყო აღორძინების არქიტექტურის კრელო. ადამიანისადმი თანაზომიერება წარმოადგენდა ჰუმანიზმის ეპოქის ახალი არქიტექტურის ბუნებრივ პრინციპს. ანტიკურმა ორდერულმა სისტემამ თავისი სუსტად დამუშავებული კოლონების აღნაგობით განსაზღვრა გაშხიდი და წონადი ნაწილების შესაბამისობა, რაც უზრუნველყოფდა შენობის მდგრადობას. მისი მასშტაბები და პროპორციები შეესაბამებოდა ადამიანის ფიგურის მასშტაბებსა და პროპორციებს.

გოთიკის საპირისპიროდ, რომელიც საზოგადოდ მისწრაფული იყო კედლების ლიკვიდაციისკენ, თვით მატერიის მასის გადალახვისკენ, ახალმა არქიტექტურამ დაისახა სრულიად სხვა ამოცანები, წმინდა „მიწიერი“, „ადამიანური“ თავისი მასშტაბურობით, ეძებდა ჰორიზონტალებისა და ვერტიკალების ჰარმონიულ და მდგრად მიმართებებს.



ლეონარდო და ვინჩი. Voto vitruviano

(ადამიანის სხეულის პროპორციების სქემა). ლეონარდო განსაზღვრავს ადამიანის ფიგურის შესაბამისობებს იდეალურ ფორმებთან - კვადრატთან და წრესთან.

ორდერი (ლათ.) - ნიშნავს წესრიგს. ორდერულმა სისტემამ აკმაყოფილებდა რა ახალ ესთეტიკურ აზროვნებას; მის განახლებას, უდიდესი როლი შეასრულა ევროპის არქიტექტურის შემდგომ ბელზე, ის განუყრელადაა დაკავშირებული ბრუნელესკი აელთან. ამასთან ორდერმა ახალ არქიტექტურაში მოიპოვა სრულიად განსაკუთრებული ხარისხი, რაც გამოვიდა წმინდა სამშენებლო ამოცანების ჩარჩოებიდან.¹

აღორძინების არქიტექტურის ანთროპოცენტრიზმი

გოთიკისგან განსხვავებით, სადაც ფერწერა და ქანდაკება ბუნებრივად იყო დაქვემდებარებული არქიტექტურას, აღორძინების მხატვრული სტილი არქიტექტურას უთანაბრებდა სხვა ხელოვნებებს. ამის შესახებ წერდა თავის ტრაქტატში ალბერტი.

აღორძინების მხატვრებს, ამავე დროს, მაგალითად რაფაელს, უყვარდათ ფერწერულ კომპოზიციებში ორდერული მოტივების ჩართვა, რაც მხატვრებს ნიბლავდა ზომების, ახების, მოცულობის ჰარმონიული თანწყობით. ორდერული არქიტექტურა იყო ლამაზი სურათზე, საკმარისია გავიხსენოთ რაფაელის ტილო „მარიამის ნიშნობა“, ან ფრესკა „ათენის სკოლა“.

¹ ლუბიმოვი დ.ბ. მთით. თხზ. გვ. 139.

მას უნდა ეხარებინა ადამიანი მის რეალურ გარემომცველ შენობებშიც – სხეულების ფასადებიც, ინტერიერებიც უნდა აღქმულიყო როგორც მშვენიერი ფერწერული კომპოზიცია. შენობის ცქერისას ადამიანს უნდა ჰქონოდა განცდა, რომ იგი ათვალისწინებს მშვენიერ სურათს, რომ ის ცხოვრობს ლამაზი ფერწერის გარემოცვაში. *სილამაზე ირგვლივ, სილამაზე შენობის და თვით ადამიანის შიგნით.* შინაგანი და გარეგანი სილამაზის იდეალური შეწყობის ეს მიზანი მიიღწეოდა ადამიანის შინაგანი სილამაზისადმი განსაკუთრებული ყურადღებით: მისი ღირსებისადმი; მისი კეთილშობილებისადმი, მისი გენიისადმი და ტალანტისადმი, რაც ადამიანშია ჩადებული მისი ღვთაებრივი წარმომავლობით.

აღორძინების მხატვრულმა სტილმა მასში ჩადებული ჰუმანიზმით, აღორძინების არქიტექტურამ როგორც მისმა ყველაზე ადექვატურმა გამოხატულებამ, გარდაქმნა ტაძრის სახე და ეს განახლება მდგომარეობდა იმაში, რომ ცენტრული გუმბათოვანი ნაგებობა უკვე აღარ თრგუნავდა ადამიანს, არ წყვეტდა მას მიწისგან, არამედ თავისი დიადი აღმავლობით ამტკიცებდა მიწაზე ადამიანის ბატონობას – *ანტროპოცენტრიზმს.*

6.3. კლასიციზმი

ესთეტიკაში არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმად აღორძინების ეპოქის მხატვრული სტილი განიხილება როგორც ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი ფორმა, სტილი, ორიენტირებული ანტიკურ კულტურასა და მის ესთეტიკაზე.

ოღონდ, ვიწრო გაგებით, კლასიციზმის სტილად ითვლება მხატვრული სტილი, რომელიც გაბატონებული იყო ევროპის კულტურაში XVII საუკუნიდან XIX საუკუნის დასაწყისამდე და მდგომარეობდა ანტიკური მემკვიდრეობისადმი, როგორც ნორმისადმი და იდეალური ნიმუშისადმი მიბრუნებაში.

კლასიციზმი – აბსოლუტური მონარქიის მხატვრული სტილი

კლასიციზმი (ლათ. სანიმუშო) – ეს არის აბსოლუტური მონარქიის მხატვრული სტილი.

XVII საუკუნეში საფრანგეთში აბსოლუტური მონარქიის განმტკიცება ნიშნავდა ცხოვრების ყველა სფეროში, ხელოვნების ჩათვლით, უნივერსალური რეგლამენტაციის პრინციპის გამარჯვებას. მოვალეობა

ითვლებოდა ადამიანის ქცევის საფუძვლად. ინდივიდის უმაღლეს ქვემოქმედებად ითვლებოდა სახელმწიფო მოვალეობის შესრულება. მარეგლამენტირებული ძალა გამოდიოდა უპიროვნო გონიერების ფორმით, რომლის იდეა ჩამოყალიბდა ისეთი ზუსტი მეცნიერებების მძლავრი განვითარების შედეგად, როგორცაა მექანიკა, მათემატიკა, გეომეტრია, ასტრონომია, ფიზიკა. მათი მიღწევების ფილოსოფიური განზოგადება მივიდა უნივერსალური რაციონალიზმის დოქტრინის შექმნამდე, რომლის ავტორი იყო ფრანგი მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი *რენე დეკარტი*. თავის „განსჯაში მეთოდის შესახებ“ მან წამოაყენა რაციონალიზმის მეთოდოლოგია.

ასეთ პირობებში ჩამოყალიბდა კლასიციზმის ესთეტიკის თეორია და პრაქტიკა.

განვითარების არათანაბრობა – კულტურის დამახასიათებელი თვისებაა. ამა თუ იმ ისტორიულ პერიოდში მისი რომელიმე სახე ან ჟანრი აუცილებლად ვითარდება უფრო ინტენსიურად და უფრო წარმატებულად მრავალრიცხოვანი მიზეზების გამო.

XVII საუკუნეში ფრანგული კლასიციზმის ეპოქაში წამყვანი ადგილი ეჭირა მხატვრულ ლიტერატურას. ვარსკვლავური სახელების მხოლოდ ჩამოთვლაც კი ამტკიცებს ამას: მოლიერი, მალირო, თეოფილ დე ვიე, სკარო, კორნელი, ლანცენი, რასინი, ბუალო, ლაფაიეტი, ფენელონი, ლაბრუიერი, სავინი და სხვ. და სწორედ ლიტერატურის სფეროში და, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგიაში კლასიციზმის კონცეფციამ მოიპოვა ყველაზე დიდი განვითარება.

კლასიციზმი და განმანათლებლობა

XVIII საუკუნეში კლასიციზმი დაკავშირებულია განმანათლებლობასთან: მარიეო თავს თვლის მოლიერის მემკვიდრედ, მონტესკიე და ვოლტერი აზრს გამოთქვამენ ისეთსავე სრულყოფილ ენაზე, როგორც ლაფონტენი და რასინი.

XVIII საუკუნის კლასიციზმმა შეინარჩუნა XVII საუკუნის კლასიციზმის მახასიათებლები და ამავე დროს ახალ იდეებთან კავშირში, რომლებიც განზორციელდა განმანათლებელ-ენციკლოპედისტების ნაშრომებში, მოიპოვა ზოგიერთი ახალი ნიშან-თვისებაც.

მაგალითს წარმოადგენს შწერალ *პ. მარიეოს* (1688-1763) შემოქმედება, რომელიც ესწრაფოდა ჰარმონიული, ლოგიკური და ნათელი სახეების შექმნას, იმავდროულად იყო ყოველივე იმის სიმბოლო, რაც იყო მაცდუნებელი XVIII საუკუნის ფსიქოლოგიაში, ლიტერატურაში

და ხელოვნებაში: პერსონაჟების მსუბუქი ელევანტურობა, რომლებიც ასე ახლოს იყო მხატვარი *ანტუან ვატოს* (1684-1721) პერსონაჟებთან, რომლებიც ადბეჭდილი არიან ფაქიზი სინაზით, ახასიათებთ უნატიფესი სულიერი მდგომარეობები; არამდგრადი, მაგრამ მთრთოლავი წონასწორობა; მორალური მდგრადობა დაშორებული როგორც რიგორიზმი-საგან, ისე უქმანურობასთან, უღიერობასთან და ბოლოს, გამოთქმის დელიკატურობა ზუსტ სიტყვაზე და ფრაზის უნატიფეს ჰარმონიაზე დაყრდნობით. და ყოველივე ამან ასახვა პოვა როგორც მის რომანებში „მარიანის ცხოვრება“ და „იბლიანი ვლუხი“, ისე მის კომედიებში „სიყვარულისა და შემთხვევის თამაში“, „ორმაგი მერყეობა“ და სხვა. მაშინ აღმოცენდა გამოთქმა „*მარიოდაჟი*“ - რამდენადმე უპატივცემულო, მაგრამ ნამდვილად ამსახველი იმ ფაქტისა, რომ გულისმიერი პრობლემების დაწვრილებითი ანალიზი გახდა მომხიბლველი სამყაროს სიმბოლო, რომელსაც ეშუქება გარემომცველი გარემოს არადელიკატობა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, უიროდუმ მოახდინეს ამ სამყაროს რეანიმაცია, და შემოინახეს ჩვენს დრომდე.

მიუხედავად იმისა, რომ კლასიციზმი არის უპირველეს ყოვლისა ლიტერატურის მხატვრული სტილი, კლასიციზმის შესანიშნავი ნიმუშები არის ასევე არქიტექტურაშიც, მისთვის დამახასიათებელი ფორმების სიმკვეთრითა და გეომეტრიზმით, დაგეგმარების ლოგიკურობით, გლუვი კედლის ორდენთან და ზომიერ - დეკორთან შეთანხმებით. რუსეთში კლასიციზმის სტილით ქმნიდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს ვ.ი. ბაჟენოვი, მ.ფ. კაზაკოვი, ა.ნ. ვორონიხინი, კ.ი. როსსი.

ვერსალი - კლასიკური არქიტექტურის კულმინაცია

კლასიციზმის ყველაზე დიდებული სასახლის - საპარკო ნაგებობა გახდა ვერსალი, ფრანგი მეფეების რეზიდენცია XVII-XVIII საუკუნეებში. განმტკიცებული აბსოლუტიზმის პირობებში ხელისუფლების ახალი სტრუქტურების აბსოლუტური მონარქიის აღმოცენებასთან ერთად, - არქიტექტურის, ამ ხელისუფლების მსგავსად, და სახედ უნდა გამხდარიყო მისი სრულყოფილი პლასტიკური გამოხატულება, ლუდოვიკო XIV - ს. და მისი თაობის დროს სცნეს ისეთი სიდიადე, რაც არც ერთი რეჟიმის შედეგად არ ყოფილა შესაძლებელი, მიუხედავად შედგომი კოლოსალური ტექნიკური მიღწევებისა.

როგორც ფრანგული ცივილიზაციისა და კულტურის ისტორიის სპეციალისტი ჟან ტუროვალი წერდა, იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ხელოვნების ყველა დანარჩენი სახე გაიცრიცა და ამიერიდან

არსებობდა მხოლოდ იმისათვის, რათა ემსახურა არქიტექტურისთვის და მისი აღზევებისთვის.

ვერსალი - არის ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული და მუდმივად თვით მეფის ხელმძღვანელობის და კონტროლის ქვეშ მყოფი მხატვრების უზარმაზარი არმიის თანამშრომლობის ნაყოფი. ეს არის XVII საუკუნის მეორე ნახევრის ყველა პლასტიკური ხელოვნების ყველაზე სრულყოფილი ანსამბლი.

მისი დიადი სილამაზე, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს მის თავისი უბრალობით გრანდიოზულ გეგმაში: პატარა ოტელი ლემერსიე იშლება ჩრდილოეთით, სამხრეთით, დასავლეთით და აღმოსავლეთით, დაწყებული სამეფო აპარტამენტებიდან, რომლებიც წარმოადგენს ახალი ნაგებობის დერძს, მაშინ როცა პარკი უზომოდ იზრდებოდა, ბალი კი ემსგავსებოდა ჯადოსნურ პარკს.

ეს ნამდვილად ჯადოსნური პარკი ჩაფიქრებული და განხორციელებულია გენიალური *ლენორტის* (1613-1700) მიერ, რომელმაც განსაზღვრა სასახლის საბოლოო არქიტექტურა. მთარშების კეთილშობილება წარმოადგენდა თეატრს ზღაპრული დღესასწაულებისთვის, რომელთაც მართავდა მეფე მთელი თავისი ხანგრძლივი მეფობის განმავლობაში. ლენორტი - გენიალური მებაღე და არქიტექტორი - პეიზაჟისტი, იყო კლასიკური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო შემოქმედი: პარმონია ბაღებსა და სასახლის შენობას შორის, ხეივნებისა და მათი პერსპექტივების აბსოლუტურად სიმეტრიული განლაგება, სკულპტურული ორნამენტები, ფერადოვანი ყვავილნარები და აუზები. და ყოველივე ეს ფანტანებითა და წყლის კასკადებით, პატარა ჩანჩქერებით, ყველაფერი მკაცრად მოწყობილი - ყოველივე ამას ჰქონდა აბსტრაქტული და ძალზედ ინტელექტუალური გამოსახულება. აქ ყველაფერი ბუნების დისციპლინასა და მორჩილებული და დაქვემდებარებული, ზემოებს ვინიერება.

თვით ვერსალის სასახლეში არის კლასიციზმისაგან რამდენადმე გადახრა: დიდი ვალერეის სვეტები მორთულია ბაროკოს სტილში.

პარკის ფასადი, რომელიც გადაკეთებულია მანსარ-უმცროსის მიერ, წარმოადგენს კლასიციზმის არქიტექტურის კულმინაციურ პუნქტს. ეს არის არქიტექტურული პარმონიის ნიმუში, რომელიც ხოტბას ასხამს ჰორიზონტალურ ხაზს, რომელიც კოლონებსა და პილასტრებს (კედლის სვეტებს) აწონასწორებს კარნიზების მორთულობით.



ვერხოვნი სასახლე. პარკის ფასადი

სიუჟეტის ლოგიკური გაშლა, კომპოზიციების სინათლე, გაწონასწორებულობა გამაარჩევნ კლასიციზმის სტილში შექმნილ ფერწერისა და ქანდაკების ნაწარმოებებს. ესაა მხატვრების ნ. პუსენის, ელ. დავიდის ნახატები, ე.მ. ფალკონეს, ბ. ტორვალდსენის, ა. კანოვის, ი.პ. მარტოსის და მ.ი. კოზლოვსკის ქანდაკებები. დეკარტეს თანამედროვე ნ. პუსენს (1594-1665) უწოდებდნენ „ფერწერის რასინის“ და მან თავის მგობართან მხატვარ *კ. ლორენთან* (1600-1682) ერთად განახორციელა კლასიციზმის თანხმანობა ფერწერასა და ლიტერატურაში.

6.4. ბაროკო

ბაროკო (იტალ. უცნაური) – არის აბსოლუტიზმის (1600-1750) ეპოქის მხატვრული სტილი. ხასიათდება სასახლისეული ბრწყინვალეობით, კომპოზიციური ელემენტების სიმრავლით, რაც ხშირად ცდებოდა გონიერების საზღვრებს. თვით ტერმინი „ბაროკო“ წარმოდგება იტალიური სიტყვისგან, რაც ნიშნავს „საოცარს“, „უცნაურს“, იგი კულტურის თეორიაში შერმოიტანა ფრანგმა მწერალმა *თეოფილ გოტიემ* (1811-1872).

როგორც აღორძინების ეპოქის კულტურისა და სტილის თავისებური გადალახვა იტალიაში ჩასახული ბაროკო შემდგომში გავრცელდა ყველა ევროპულ ქვეყანაში.

პირველ რიგში და განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა ეს სტილი არქიტექტურასა და ფერწერაში.

ბაროკო – როგორც მხატვრული სტილი

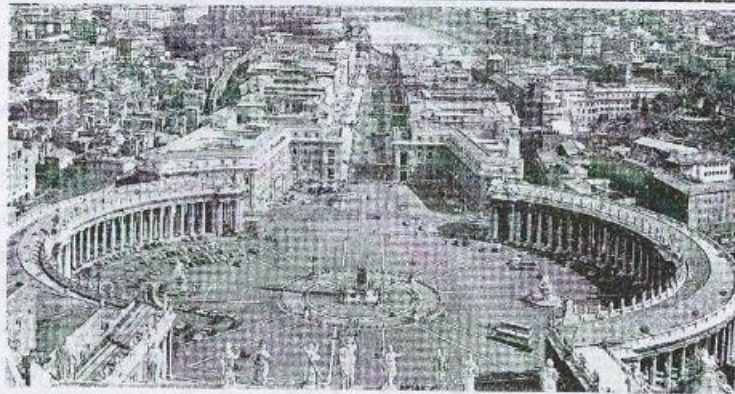
არქიტექტურაში ამ სტილის ყველაზე ნათელი ნიმუშებია *კოკანი ტერნინის* (1598-1680) ნამუშევრები. ბაროკოს კორიფემ ბერნინიმ შეცვალა რომში წმ. პეტრეს ტაძრის ფასადის ნახაზები. და დადგა მისი ცნობილი კოლონადა. ტოსკანური ორდერის ნახევრადწრიული კოლონადები ტაძართან ერთად ქმნიან „წმ. პეტრეს გასაღების“ სიმბოლურ ფორმას. ბერნინის ოსტატობა გამოჩნდა ასევე ტაძრის ინტერიერის მდიდრულ მორთულობაში: გვიანტური ბალდახინი სპირალიზებურ კოლონებზე, რომელიც ჩამოსხმული იყო პანთეონის ბრონზეს მორთულობებისგან, რომლითაც დაფარული იყო წმ. პეტრეს საფლავზე პაპის საკურთხეველი, და მაღალფარდოვანი კომპოზიცია, რომელიც ამშვენებს პეტრეს კათედრას, ხის ტახტი, რომელიც გადმოცემის თანახმად ეკუთვნის უმაღლეს მოციქულს – უდიდესი ოსტატის ნახელავია.

იმისთვის, რომ ტერმინ „ბაროკოსათვის“ ჩვეულებრივ მანიჭებულმა ყველა ეპითეტმა და მახასიათებელმა მისი რეალური აზრი მოიპოვოს, - „სივრცული გაქანება“, „დეკორის სიმდიდრე“, „ფორმების დინამიკა“, „პერსპექტიული და სინათლის ეფექტები“, - საკმარისია უფრო მეტი გულისყურით განვიხილოთ პეტრეს კათედრის საკურთხეველი, შესრულებული ბერნინის მიერ. ტახტის ზემოთ ოვალური სარკმლიდან იფრქვევა სხივები, რაც წარმოადგენს სული წმინდის მაღლის სიმბოლოს, კათედრის თავზე უდიდესი რაოდენობის ქანდაკებები ასახავს წარმოდგენას სამყაროს მრავალფეროვნების, სირთულის და ცვალებადობის შესახებ. მათში გამოხატულია დამაბულობა და აუქეტაცია, მთელი ნაწარმოები კი გვაოგნებს თავისი მდიდრულობითა და სიდიდით.

რუსეთში არქიტექტურული ბაროკოს წარმომადგენელი იყო *კვ. რასტრელი* (1700-1771). მის მიერ აგებული ზამთრის სასახლე პეტერბურგში, დიდი სასახლე პეტერგოფში, ეკატერინეს სასახლე ცარსკოე სელოში გვაოცებს მოცულობათა მკაფიობით, მკაცრი ორგანიზებულობით და მასათა პლასტიკურობით, ქანდაკებებისა და ფერის სიმდიდრით, უცნაური ორნამენტებით.

ამ მხატვრების ნაშრომებში ჩანს ბაროკოსათვის ტიპური ამადლებულობა, პათეტიკა, მშფოთვარე მოძრაობა, კოლორიტის დეკორატიული ბრწყინვალეობა. კარავაკოს გვიანდელი ნაშრომებისთვის დამახასიათებელია დრამატული სიმკაცრე.

ფერწერაში ბაროკოს შესახებ უფრო ადექვატურ წარმოდგენას გვიქმნის *კარავაკოს* (1573-1610) და *რუბენსის* (1577-1640) ტილოები



ბერნინი. წმ. პეტრეს მოედანი რომში. მონუმენტური კოლონადები, რომლებიც აკრავს მოედანს ორივე მხრიდან წმ. პეტრეს ტაძრის წინ, წარმოადგენს დედა ეკლესიის გულში ჩაკონების სიმბოლოს.

ბაროკო რთული სტილია, რაზეც მიუთითებს თვით სიტყვის ეტიმოლოგია - „უცნაური“ „არასწორი ფორმები“. მის შემოქმედებს თითქოს ეჭვი შეაქვთ ადამიანის უსაზღვრო ტიტანიზმში, რაც ასე განდიდებული იყო აღორძინების ეპოქაში. მათ ნაშრომებში შეიგრძნობა დაბრუნება რელიგიური სულიერებისკენ, გამოხატულია ალტაცება მძლავრი ბუნებრივი ძალებისადმი, რომელთა მიმართებაში ადამიანი ძალზედ სუსტია.

იმ მხატვრების ნაშუქვრების უმეტესობა, რომლებმაც თავიანთი ნაწარმოებები შექმნეს ბაროკოს სტილში, - არის ბიბლიური, ევანგელისტური და მითოლოგიური სიუჟეტები („ჯვარიდან გარდამოხსნა“, „პერსევსი და ანდრომედა“ - რუბენის, „ეგვიპტისკენ მიმავალ გზაზე დასვენება“ - კავარაჯოსი).

ბაროკო, როგორც ადამიანის მსოფლშეგრძნება

ბაროკო - არის არა მხოლოდ მხატვრული სტილი, არამედ ადამიანის მსოფლმშეგრძნება, რომელმაც უცებ იგრძნო, რომ ის არ არის ყოვლისშემძლე, მძლეთამძლე, რომ იგი არის ბუნების ძალთაგან მხოლოდ ერთ-ერთი, და რომ მისი არსებობა ყოველთვის როდია ჰარმონიული. და ზოგჯერ ცხოვრებისეული ვითარებები ისეთია, რომ ადამიანს არ ყოფნის ძალა მათთან გასამკლავებლად. ამის შესახებაა ესპანელი ფერმწერის *ხ. რიბერის* (1591-1652) სურათი „კატონ უტიჩესკის თვითმკვლელობა“.

კატონ უტიჩესკი (95-46 ჩვ.წ.აღ-მდე) არის ძველი რომის ერთ-ერთი სათელი პერსონაჟი. მან შეისწავლა ფილოსოფია და იყო სტოიციზმის მსდევარი. კრასის ჯარებთან ერთად იბრძოდა სპარტაკის წინააღმდეგ, ციცირონთან ერთად გამოვიდა როგორც ტრიბუნი სენატში კატალინის მოქმედების მონაწილეთა დასასჯელად. რომის რესპუბლიკის მამხრე კატონი ცეზარში ხედავდა მის საშიშ მტერს და თავი გამოაცხადა მის მოწინააღმდეგედ. მაგრამ ცეზარი იმარჯვებს, კატონი დამარცხდა ტანსთან (თანამედროვე ტუნისი), ჰომპეუსთან ერთად, რომელსაც ემხრობოდა. საკუთარი გამოუვალი მდგომარეობის და რესპუბლიკის დამარცხების გამო კატონმა 46 წელს გადაწყვიტა თვითმკვლელობა, დაეცა საკუთარ მასვილზე. ეს მომენტი ალბეკლი-ლი ხ. რიბერის ნახატზე.

ბაროკო ლიტერატურაში

თუ აღორძინების კულტურა ასახავდა ადამიანური ცხოვრების ჰარმონიას, ადამიანის გარემომცველი სამყაროს ჰარმონიას, მშვენიერს, როგორც ჰარმონიულს თავისი ბუნებით, ბაროკოს სტილში შესრულებული ნაწარმოებები აჩვენებენ, რომ ბოროტთან ბრძოლა ყოველთვის არ მთავრდება სიკეთის გამარჯვებით, რომ ცხოვრებაში მშვენიერთან ერთად ბევრი საშინელებაცაა. აქედანაა ბაროკოს სტილის ნაშუქვრებში მისტიკა, მონუმენტურობა, ასიმეტრია, წინასწარ გაუთვალისწინებლობა. და ყოველივე ეს არის თავისებური ჰუმანიზმის, ზნეობრიობის უფაქიზესი ყვაილების - პატიოსნების, ღირსების დაცვის მისწრაფების ფონზე. მაგრამ მათი დაცვა ხდება ბოხოქარი ვნებების გზით, ზოგჯერ კი სიცოცხლის ფასადაც.

ბაროკოს მაგალითები მხატვრულ ლიტერატურაში არის XVII საუკუნის ესპანელი დრამატურგის *კალდერონის* (1600-1681) *ღირსების დრამა* „მტკიცე პრინცი“ რომელიც შეიცავენ ღირსების ქრისტიანულ-დემოკრატიულ გააზრებას და ყველაზე ნაყოფიერი ესპანელი დრამატურგის, 2000-ზე მეტი პიესის ავტორის, *ლოპე დე ვეგას* (1562-1635) პიესები, მათ შორის ღირსების დრამები, როგორიცაა „ფუნტე ოვეზუნა“ („ცხვრის წყარო“), „ძალი თივაზე“ და „ცეკვის მასწავლებელი“.

ღირსების დრამის ფუქმდებელი ლოპე დე ვეგა თვლიდა, რომ ღირსების შემთხვევები წარმოადგენს დრამისათვის ყველაზე შესაფერის სიუჟეტს. მის დრამებში, კალდერონის დრამების მსგავსად, წარმოდგენილია ღირსების პრინციპის ბრძოლა ცხოვრების მდაბალ ძალებთან.

6.5. რომანტიზმი

რომანტიზმი – არის მხატვრული მიმართულება XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპულ კულტურაში.

რომანტიზმი წარმოადგენდა გულგატეხილობის ასახვას განმანათლებლობის იდეოლოგიაში. მან იმ დროის იდეოლოგიაში განმტკიცებულ უტილიტარიზმს დაუპირისპირა პიროვნების მისწრაფება უსაზღვრო თავისუფლებისადმი, სრულყოფილებისა და განახლების წყურვილი.

რომანტიზმი, როგორც „სულის სამეფო“

რომანტიკული მოძრაობის ცენტრი XVIII საუკუნის ბოლოს გახდა გერმანია, ხოლო მისი იდეოლოგები იყვნენ გერმანელი მოაზროვნეები ფ. შლეგელ (1772-1829), ფ. ნოვალის (1772-1801), ფ. შელინგ (1775-1854).

უნატიფესი მგრძობელობით და ბუნებით თავისუფალი გონებით მადლმოსილი ეს მოაზროვნეები ავითარებდნენ მათთვის მემკვიდრეობით დატოვებული ადრინდელი ესთეტიკის პრინციპებს, ცდილობდნენ მათ მისადაგებას სინამდვილის ახალი პირობებისადმი. „ოღონდ არ ჰქონდათ საკმარისი წარმოდგენა პრაქტიკული ცხოვრების შესახებ, რომელიც იმყოფება ლიტერატურისა და ხელოვნების საზღვრებს მიღმა, მათ დაკარგეს რეალობის შეგრძნება, ერთმანეთში შეურიეს პოეტის ოცნებები, მორალისტის იდეალები და ფილოსოფოსის ინტუიცია“¹.

რომანტიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის ყველაზე მეტად დამახასიათებელ ნიშნებად რომანტიკოს-იდეოლოგებს სწამდათ აბსოლუტური და ჰქონდათ მისი გაგების და ახსნის წყურვილი, თუ როგორ ავლენს იგი თავის თავს ცოცხალი არსებების იერარქიაში. ისინი ხელოვნებას, განსაკუთრებით პოეზიას, განიხილავდნენ როგორც ადამიანის სულის უმაღლეს გამოვლინებას. „პოეზია არის აბსოლუტურად რეალური, წერდა ნოვალისი, ეს არის ჩემი ფილოსოფიის ცენტრი. რაც მეტია პოეზია, მით ახლოსაა სინამდვილესთან“² ის თვლიდა, რომ პოეზიის ფილოსოფიური სიდიადე ვრცელდება ყველა ნატიფ ხელოვნებაზე ისინი ყველანი ხელს უწყობენ „სულის სამეფოს“ მოსვლას.

თუ კლასიციზმის კანონები ადგენდნენ წონასწორობას გრძობასა და ინტელექტს შორის, რომანტიკოსებმა მთლიანად მოშალეს ეს საზღვარი. და თუ აღმოცენდებოდა განსხვავება პოეზიასა და ფილო-

სოფიას შორის, ისინი თვლიდნენ, რომ ეს ხდებოდა ფილოსოფიის საზიანოდ.

ფილოსოფია, მათი აზრით, წარმოადგენს პოეზიის წინამორბედს, მახარობელს. ფილოსოფია კარნახობს ცხოვრების კანონებს, იგი მიჰყავს წესრიგში, ხოლო შემდეგ პოეზია ასწავლის ადამიანს, თუ როგორ მოიპოვოს სინარული ამ წესრიგში.



კდ. ფრიდრიხ. ხე და ყვავილი. ფერწერის გერმანული რომანტიკული სკოლა. მხატვრის პეიზაჟები ასახავს გულწრფელ გაოცებას ბუნების ღვთაებრივი სიდიადის მიმართ.

ნოვალისი პოეზიას უქვემდებარებს ფილოსოფიას და ამით უბრუნდება ბაუმგარტენის (ტერმინ „ესთეტიკის“ ავტორი) კონცეფციას, რომელიც ცდილობდა მხატვრული ფასეულობების დამყარებას გონიერების საუკუნეში.

მაგრამ რომანტიკოსებს არ აკმაყოფილებდათ ფილოსოფიის ინტეგრაცია პოეზიაში, ისინი თვლიდნენ, რომ თვით ცხოვრება უნდა დაემსგავსოს ისეთ ჯადოსნურ სინამდვილეს, სადაც ყველაფერი გადაიქცევა პოეზიად.

ნოვალისი საერთოდ წინასწარმეტყველებდა, რომ პოეზია გააერთიანებს მთელ კაცობრიობას, და ის გადაიქცევა ერთიან ოჯახად. პოეზია მტკიცდება კოსმიურ ძალად. რეალური და წარმოსახვითი სამყაროები ერთმანეთს ერევა, მაგრამ ეს არ არის ირაციონალური სამყარო, ეს არის ოცნებათა სამყარო. მასში გამეფებული წესრიგის წყალობით

¹ გილბერტ კ., კუნ ვ. მითით. თხზ., გვ. 391.

² ციტ.: გილბერტ კ., კუნ ვ. გვ. 392.

თვით ყველაზე განსხვავებული მოვლენები ერთიანდებიან ხელოვნების ნაწარმოებში.

ნოვალისი მოაზროვნეთაგან პირველი იჭრება ქვეცნობიერის სფეროში და პოულობს საშუალებებს მის გამოსახატავად.

რომანტიკოსები ოცნებობდნენ მშვენიერ სინამდვილეზე და სწორედ ოცნებები გახდა მათი შთაგონების წყარო. როგორც ნოვალისი წერდა: „ჩვენი სიცოცხლე არ არის ოცნება, მაგრამ უნდა გახდეს ასეთი და კიდევ გახდება იგი“. მაგრამ თავიანთი ნაწარმოებებისთვის ამ ცხოვრებას რომანტიკოსები ეძებდნენ ან წარსულში, ან აღმოსავლურ რი სინამდვილის ეგზოტიკურ სამყაროში.

რომანტიზმის ერთ-ერთი იდეოლოგის ინგლისელი ვ. მორისის აზრით, შუასაუკუნეები, ევროპის ისტორიიდან სხვა რომელიმე პერიოდზე მეტად წარმოადგენდა ცხოვრებასთან ხელოვნების შერწყმის ხელით შრომის აყვავების, კეთილმეზობლური მეგობრობის და ბუნებრიობის ნიმუშს, რასაც ის ქადაგებდა. მორისის შუასაუკუნეებით გატაცება გამოვლინდა იმაშიც, რომ არქიტექტურას ის თვლიდა უმნიშვნელოვანეს ხელოვნებად, რომელიც თავის თავში მოიცავდა მის ყველა დანარჩენ სახეობას.

შუასაუკუნეებით გატაცებული იყვნენ სხვა რომანტიკოსებიც: რ. ჰერდი, რ. შატობრიანი, ვ. ჰიუგო.

რიპარდ ჰერდი „წერილებში რაინდული სულის შესახებ“ 1752 წ. არა მხოლოდ მოითხოვდა გოთიკური ხელოვნების ძველბერძნულის გვერდით დაყენებას, არამედ ამტკიცებდა, რომ პოეზიის თვალსაზრისიდან გოთიკური სტილი აღემატება ბერძნულს. გოეთე გერმანული არქიტექტურის შესახებ სტატიამ 1772 წ. აღიღებდა სტასბურგის ტაძრის სილამაზეს.

პოეტი-რომანტიკოსი თ. კარლეილი

რომანტიზმი თითქოს უბრუნდება ანთროპოცენტრიზმის იდეას, რამდენადაც ადამიანს აყენებს სამყაროს ცენტრში. განსაკუთრებით იტაცებენ რომანტიკოსებს გამორჩეული ადამიანები, გენიოსები, გმირები. ამის დამამტკიცებელია *თომას კარლეილის* (1795-1881) ცნობილი ნაწარმოები „გმირები, გმირების თავყვანისცემა და გმირული ისტორიაში“. კარლეილისთვის, უპირველეს ყოვლისა, ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი პიროვნება, რომელზედაცაა დამყარებული მთელი კაცობრიობის იმედი, არის პოეტი. მისი გმირობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ხელავს იდეალს, არსებულს რეალურ ცხოვრებაში, შეუმჩნეველს

გარდა მოკვდავთა თვალისათვის. ამიტომ პოეტი კარლეილთან არის წინასწარმეტყველი. მისი ძირითადი განსხვავება ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან – ესაა მისი ნიჭი აღმოაჩინოს საიდუმლო და მარადიული ყველაფერში, რაც ადამიანის ირგვლივია.

გარდა ამისა, კარლეილის აზრით, პოეტი დაჯილდოებული უნდა იყოს მჟღერი ხმით.

და სწორედ პოეტის მრავალმხრივობა აახლოებს მას მთელს კაცობრიობასთან. კარლეილი დარწმუნებულია, რომ პოეტური ჟინის მოძებნა შეიძლება ნებისმიერი ადამიანის გულში. მაგრამ პოეტ-გმირს ეს უნარი უფრო ნათლად აქვს გამოხატული. დიდი ადამიანი ერთ მამართებაში, თვლის კარლეილი, შეიძლება ასევე დიდი ყოფილიყო სებისმიერ სხვა მამართებაშიც.

თავისი განმასხვავებელი თვისებების წყალობით პოეტი განცალკევებით დგას ადამიანებს შორის, მაგრამ სამაგიეროდ ერთ რიგში სხვა კისრებთან, რომელთაც თავი შესწირეს მართლმსახურების, რელიგიის, ან ომის მსახურებას.

კარლეილი თვლის, რომ გმირის საქმიანობა განისაზღვრება გარემოთი, რომელშიც ის ხვდება ვითარებების წყალობით. მისი აზრით, ჰეტარკას და ბოკაჩოს შეეძლოთ გამხდარიყვნენ შესანიშნავი დიპლომატები; ნაპოლეონში ის ხელდავდა ჩაბუდებულ პოეტურ უნარებს; ხოლო შექსპირს შეეძლო ასევე მოხერხებულად დაემარცხებინა ბრძოლაში მტერი, როგორც მკითხველი რითმით.

რომანტიკული გმირი – წამბულის იდეა დასაბუთავს თავის ნაწარმოებში „არქე“ მეორე დიდმა რომანტიკოსმა – ფრანგმა მწერალმა შატობრიანმა.

რომანტიზმის ლიტერატურული ჟანრები

საფრანგეთის გოთიკითა და შუასაუკუნეებით საყოველთაო გატაცებას ხელი შეუწყო ვ. ჰიუგოს (1802-1885) რომანმა „პარიზის ლუთისმშობლის ტაძარი (1831). პესიმიზმმა, განწირულობის გრძნობამ ლიტერატურაში დაბადა ე.წ. *გოთიკური რომანი*. ეს მისტიკური მიმდინარეობა გახდა მოდური და მოიცვა ევროპელ ლიტერატორთა გარკვეული ნაწილი. მათთვის სამყარო გაორდა ხილულ, რეალურად და ფარულ, საიდუმლოდ. მეორე, საიდუმლო სამყაროს შეცნობა საჭიროებდა განსაკუთრებულ, ალოგიკურ, ირაციონალურ საშუალებებს.

ღრმა პესიმიზტური მსოფლმხედველობით და რეალურ და ირეალურ სამყაროდ გაორებას მკითხველი ხვდება გერმანელი მწერლის *ეტ. ჰაუფმანის* (1776-1822) ნაწარმოებებში. მისთვის დამახასიათებელია

მისტიკური გროტესკი, გამოვლენილი რომანში „ემშაკის ელექსირი“. ჰოფმანი იყო არა მხოლოდ მწერალი-რომანტიკოსი, არამედ რომანტიკული მუსიკალური ესთეტიკის ფუძემდებელიც, ერთ-ერთი პირველი რომანტიკული ოპერის „უნდინას“ ავტორი. რომანტიკოს ჰოფმანის მიმდევრები მუსიკაში იყვნენ ფ. შუბერტი, რ. შუმანი, რ. ვაგნერი, კ. ბერლიოზი.

რომანტიკოსებმა არა მხოლოდ გააფართოვეს ხელოვნების მხატვრული საშუალებების არსენალი, არამედ დაამუშავეს ახალი ჟანრები: ფსიქოლოგიური თხზულება, ლირიკული პოემა (ბაირონის პოემები), ლირიული ლექსი (მაგალითად, მ.ი. ლერმონტოვის „მარტო გამოვლივარ ვზაზე“, ნ. ბარათაშვილის „შემოღამება მოაწმინდაზე და სხვა“).

რომანტიკოსების დამსახურება იყო ასევე ისტორიული რომანის შექმნა. მაგალითად, შოტლანდიელი მწერლის *ჯ. სკოტის* რომანები „პურიტანები“, „აივენჰო“.

6.6. სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალიზმი (ფრანგ. გრძობა) – ესაა მიმართულება ევროპის კულტურაში XVIII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIX საუკუნის დასაწყისში. ეწინააღმდეგებოდა განმანათლებლურ რაციონალიზმს. სენტიმენტალიზმმა ადამიანური ბუნების დომინანტად გაამოაცხადა არა გონება, არამედ *გრძობები*. სენტიმენტალიზმი განსაკუთრებით გამოვლინდა მხატვრულ ლიტერატურაში. მწერალი – სენტიმენტალისტები თავიანთ შემოქმედებაში მიმართავდნენ უბრალო და სუსტ ადამიანებს. მათ გმირებში არ არის არაფერი ნიშანდობლივი, მათი მწუხარებები არ შეგძრავენ კლასიციზმის ნაწარმოებთა გმირების მწუხარების მსგავსად, მაგრამ გაღელვებენ. შეიძლება ითქვას, რომ სენტიმენტალისტებმა „ამაღლებულის“ და „დიადის“ ნაცვლად, რაც ჰქონდათ კლასიციზტებს, შემოიტანეს ლიტერატურაში „სულის შემძვრელი“.

მათ გრძობა კულტად აღიარეს, ხოლო მგრძობელობა – ზნეობრივ და ესთეტიკურ პრინციპად. *მგრძობელობა* გახდა მათი იარაღი.

კლასიციზტები ვერ ამჩნევდნენ ბუნებას, სენტიმენტალისტების ნაწარმოებებში ბუნებამ დაიკავა საპატიო ადგილი. მისი სილამაზის განჭვრეტა, მასთან უბრალო, უბოროტო ადამიანების მშვიდობიანი ურთიერთობა – აი სენტიმენტალისტების იდეალი.

სენტიმენტალიზმს, ისევე როგორც სხვა მხატვრულ სტილებს, ყოველ ქვეყანაში ჰქონდა თავისი ეროვნული და კულტურული თავისებურებები.

ინგლისში, მაგალითად, მისი წარმომადგენლების ნაწარმოებები იყო სიმბოზმის მეღანქოლის და უწყინარობის ქადაგება. ესაა თუნგის („ღამის ფიქრები“) და გოლდსმიტის („მიტოვებული სოფელი“, „უფილდელი მღვდელი“) ნაწარმოებები, ასევე სტერნისა და რიჩარდსონის რომანები.

ფრანგული და გერმანული სენტიმენტალიზმი განსხვავდება ინგლისურისგან. აქ უკვე ჟღერს არა ფეოდალური სიძველის იდეალიზაციის ნოტები, არამედ მოწოდება პიროვნების აქტიური ნებელობითი მოქმედებისკენ. ოლონდ, რა თქმა უნდა, არის ასევე საერთო ნიშნები. საკმარისია გავიხსენოთ გოეთეს „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებები“.

რუსოს სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალიზმის ყველაზე ნათელი წარმომადგენელია *ჟ.ჟ. რუსო* (1712-1778). ა. მორუა ასე წერდა რუსოს შესახებ: „უფრო მეტად მგრძობიარე, ვიდრე გალანტური, საღონურ გართობებთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებდა სოფლური განმარტოებული ცხოვრების სიამოვნებებს. ფართოდ გამოაღო ფანჯარა შვეიცარული საფოური პეიზაჟებისკენ და შემოუშვა სუფთა ჰერის ნაკადი აშშორებულ სასტუმროში“.

რუსოს სენტიმენტალიზმმა გავლენა იქონია შატობრიანზეც. ხოლო სტენდალის ჟულიენ სორელი კი, მორუას აზრით. პირდაპირ გამოძერწილია რუსოსაგან, როგორსაც ვიცნობთ მას „ალსარებაში“.

მგრძობელობა – არის სენტიმენტალიზმის დამახასიათებელი ნიშანი, მაგრამ რუსოსთვის ის განსაკუთრებით დამახასიათებელია. სწორედ ის ანიჭებს პოეტურობას მის ნაწარმოებებს. ის მთლიანად ნახი გრძობების ძალაუფლებაშია, რაც აღწერილია „ალსარების“ მეოთხე წიგნში მადმუაზელ დე გრაფენრიდთან და მადმუაზელ კალეისთან სეირნობისას.

მაგრამ რუსო არა მხოლოდ წარმომადგენელია სენტიმენტალიზმისა, არამედ მისი ფუძემდებელია, რომელმაც პირველმა დააყენა გრძობა ყველა მიმართებაში გონებაზე მაღლა. ვერ კიდევ „ალსარების“ (სენტიმენტალიზმის ბიბლიის) შექმნამდე რუსომ დაწერა რომანი „იულია, ანუ ახალი ელოიზა“, სადაც პირველად გაისმა წრფელი სიტყვა თავისუფალი სიყვარულის მძლეთამძლეობის შესახებ, რომელმაც არ იცის წოდებრივი განსხვავებები და პირობითობა. წიგნის წარმატება უმაგალითო იყო.

ელოიზას უწოდებდნენ შუასაუკუნეების ფილოსოფოსის პიერ აბუ-ლიარის საცოლეს. ელოიზა გახდა ქალური ერთგულების, ადამიანური

ბუნებრიობის იდეალი. სწორედ ჭეშმარიტი ადამიანური გრძნობა წარმოადგენს იმ საფუძველს, რომელზედაც, რუსოს თანახმად, უნდა აიგოს ადამიანური პიროვნება. აღზრდის ყველაზე შესაფერისი სისტემაა ის, რომელიც ეყრდნობა ადამიანურ გრძნობებს. ხოლო ადგილად, რაც ყველაზე მეტად შესაფერისია ბავშვის და ახალგაზრდის აღსაზრდელად, რუსო მიიჩნევდა ბუნებას.

რუსოს აზრით, ზნეობრივი საწყისი ადამიანში ჩადებულია მის ნატურაში. ის უფრო ღრმაა, ბუნებრივია და საფუძვლიანია, ვიდრე განსჯა. იგი თვითკმარია და იცის მხოლოდ ერთი წყარო – ჩვენი სინდისის ხმა. მაგრამ ეს ხმა, რუსოს აზრით, ანშობს კულტურას. იგი ჩვენ გვხდის გულგრილს ადამიანური მწუსარების მიმართ. სწორედ კულტურის ასეთი აღქმა ხსნის, თუ რატომ გამოდის რუსო მის წინააღმდეგ. რუსო იყო თეატრის მოწინააღმდეგე, რამდენადაც სასცენო ხელოვნებას მიიჩნევდა საგანგებოდ, განზრახ შექმნილად და არა ბუნებრივად.

ოფიციალურ ეკლესიასთან ურთიერთობაში სირთულესთან ერთად რუსო თვლიდა, რომ ზნეობრივი განცდა, რომელიც საფუძვლად უდევს ადამიანურ პიროვნებას, თავისი არსით არის რელიგიური გრძნობა და უზენაესი არსის კულტის გარეშე იგი არაარსებითია. რუსო არის დეისტი, მაგრამ მისი დეიზმი არის არა იმდენად კოსმოლოგიური ხასიათის, როგორც ვოლტერთან, არამედ ზნეობრივი.

პედაგოგიურ რომანში „ემილი, ანუ აღზრდის შესახებ“ (1762) რუსომ ბრწყინვალედ წარმოადგინა აღზრდის ახალი სისტემა, რომელსაც შეუძლია შრომისმოყვარე და ქველმოქმედი მოქალაქეების ჩამოყალიბება. რომანმა მოიპოვა გოეთეს, ჰერდერის დადებითი შეფასება კანტი, რომელმაც წაიკითხა ეს ნაწარმოები, პირველად არ გამოვიდა სასიეროდ ჩვეულ დროს, ხოლო რობესპიერისათვის ეს წიგნი გახდა სამაგიდო პირდაპირი გავებით.

რუსოს „აღსარება“

„აღსარება“ არის რუსოს შემოქმედებითი საქმიანობის შეფასება, სადაც სენტიმენტალიზმის პრინციპები და იდეალები გამოვლინდა უფრო მეტად აღექვატურად. შ. სენტ-პიერი (1804-1869), ფრანგი კრიტიკოსი, „აღსარების“ ანალიზისას აღფრთოვანებული იყო ფრანგულ ლიტერატურაში ახალი გვერდების გამოჩენით, რომლებმაც ვერსალის და მისი გარემომცველი მკუთხველის წინაშე გადახსნა მათთვის უცნობი სამყარო – სავსე მზითა და სიხასხასით. კრიტიკოსები

აღფრთოვანებული იყვნენ მაღამ ბაზილთან მწერლის იდილით „აღსარების“ მეორე ნივთში. რუსოს „აღსარების“ მაგალითზე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ამ ლიტერატურული მიმართულების მთავარი დამახასიათებელი, მისი გმირების მთავარი ნიშნებია, მგრძნობელობასთან ერთად, სინდისიერება, სამართლიანობა და სიწრფე.

რუსო, რომელიც ცხოვრებაში იყო წინააღმდეგობრივი ფიგურა, მას არ ფარავს „აღსარებაში“. მორუა ამის შესახებ წერს:

რუსომ დაიპყრო პარიზი, როგორც განათლებულმა მოქალაქემ, ქველმოქმედმა მეგობარმა, ქვენა სიამოვნებათა მოწინააღმდეგემ, ცივილიზაციის მტერმა. მაგრამ, მოუხედავად იმისა, რომ კიცხავდა თეატრს, რუსომ იმავდროულად დადგა თეატრს სასახლის კარზე; მან – ამყმა რესპუბლიკელმა მაღამ დე პომპადურისგან მიიღო ორმოცდაათი ლუილორი; ქორწინებით განათლებული სიყვარულის მოციქულმა კავშირი დაამყარა სრულიად ახალგაზრდა ქალწულთან, და ბოლოს, აღზრდის შესახებ ცნობილი ტრაქტატის ავტორმა ყველა თავისი შვილი მოათავსა თავშესაფარში, ან ყოველ შემთხვევაში, თავს იწონებდა ამით.

მსგავსი ფაქტები, რა თქმა უნდა, არც თუ, უსაფუძვლოდ გახდა რუსოსადმი სრულიად განსხვავებული ადამიანების უპატივცემულო დამოკიდებულების მიზეზი. მაგრამ „აღსარებაში“ რუსო გულწრფელად ხსნის ყოველივე ამას, წერს ისეთი კრებულური ქცევების მიზეზებზე, როგორიცაა საკუთარი შეილებების ბავშვთა თავშესაფარში მიბარება.

რუსო ნამდვილად დაუახლოვდა ახალგაზრდა ქალს პარიზში, მაგრამ მოგვიანებით დაქორწინდა მასზე და მათ ქორწინებაში გაატარეს 34 წელი. მისი სიტყვებით, ტერეზა ლევასეერი იყო უბრალო და კეთილი ქალი, რასაც ყველაზე მეტად აფასებდა ადამიანებში რუსო. მაგრამ მისი მთელი ძალისხმევა და მისი მცდელობა, რომ ცოლისთვის განათლება მიეცა და განეკითარებინა, უნაყოფო აღმოჩნდა. და ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ბავშვები მიებარებინა აღსაზრდელ სახლში. „მე აღმოჩნდი აუცილებლობის წინაშე გადამერჩინა ისინი ამ ცუდი აღზრდის ოჯახისაგან, - წერდა იგი თავისი ცოლის ოჯახის შესახებ, - ისინი მან კიდევ უფრო ცუდად აღზარდა. აღსაზრდელთა სახლში ყოფნა მათთვის იყო გაცილებით ნაკლებად საშიში – აი ჩემს მიერ მიღებული გადაწყვეტილების საფუძველი...“

ეს იყო ნამდვილი დრამა, როგორც იყო თვით რუსოს მთელი ცხოვრება. პატივისცემის ღირსმა მისმა დამოუკიდებლობამ მის წინააღმდეგ აამხედრა იეზუიტები, ჰასტორები, რადგან იგი მიჰყვებოდა ხან ერთ, ხან მეორე რელიგიას, და ენციკლოპედიისტებიც, რომელთაც

რუსოს რელიგიური ძიებები ხელს უშლიდა ათეიზმის ქადაგებაში, მისი ოდინდელი მეგობრების პატარა სამყაროც, რომელსაც ის „აღმაფრთოვანებლად“ მიიჩნევდა, ამხედრდა მის წინააღმდეგ.

მას, როგორც ის წერს, დარჩა ერთი გულწრფელობა. და „აღსარებას“ ის ამთავრებს ისევე, როგორც იწყებს, - გულწრფელობისათვის ხოტბის შესხმით:

მე ვოქვი სიმართლე. თუკი ვინმესთვის ცნობილია რაიმე ჩემს მიერ აქ მოთხრობილის საწინააღმდეგო, მისთვის ცნობილია მხოლოდ სიცრუე და ცილისწამება; და თუ ის უარს ამბობს ჩემთან ერთად მათ შემოწმებაზე და გარკვევაზე, სანამ მე ცოცხალი ვარ, მას არ უყვარს არც სიმართლე, არც სამართლიანობა.

მე ვაცხადებ ყველას გასაგებად და უშიშრად, რომ ყოველი, ვისაც არც წაუკითხავს ჩემი ნაწარმოებები, განიხილავს თავისი საკუთარი თვალებით ჩემს ზნეობას, ხასიათს, ცხოვრების წესს, ჩემს მისწრაფებებს, სიამოვნებებს, ჩვევებს და შეძლებს დაიჯეროს, რომ მე უსინდისო ადამიანი ვარ, ის თვითონაა საზრჩობელის ღირსი.¹

მოლიანობაში რუსოს „აღსარების“ შეფასებისას მორუა წერდა: „ყველა საფუძველია იმის საფიქრებლად, რომ რუსომ, რამდენადაც ადამიანური გონება იძლევა ამის საშუალებას, თქვა სიმართლე, თავისი სიმართლე“.

გამახვილებული მგრძობელობა, სიწრფელე, უშუალობა იყო ამ მოაზროვნის შესანიშნავი ზნეობრივი თვისებები, მაგრამ ზოგიერთი თანამედროვის აზრით, ისინი გახდა სწორედ რუსოს თვითმკვლელობის მიზეზი.

„ალვის ხეების კუნძული“ ერმენონვილში, სადაც რუსო დაკრძალეს, გახდა ლოცვის ადგილი. მის საფლავთან შეხვდებოდა მარია ანტუანეტას, რობესპიერს და მომავალ იმპერატორ ნაპოლეონსაც. 1794 წლის II ოქტომბერს რუსოს ნეშტი საზეიმოდ გადაასვენეს პანთეონში და დაკრძალეს ვოლტერის გვერდით.

სტერნის სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალიზმმა არა მხოლოდ წინ წამოწია ისეთი ფასეულობების პრიორიტეტი, როგორცაა მგრძობელობა, სიწრფელე, გულმართალობა და უშუალობა, არამედ შექმნა თავისი გმირიც - მარტონხელა მეოცნებე (რუსოს „მარტონხელა მეოცნებეს სეირნობები“)

¹ რუსო ე.ე. მითით. თხზ. გვ. 581.

და ბედნიერი უგუნურის სახე, რომელიც ბედნიერებას ილუზიებში პოვებს. ინგლისელ მწერალთან ლორენს სტერნთან (1713-1768) ესაა სულელი სოფლელი გოგონას სახე „სენტიმენტალურ მოგზაურობაში საფრანგეთსა და იტალიაში“.

სტერნი, ყველა სხვა სენტიმენტალისტის მსგავსად, ნაწარმოებებში დიდ ადგილს უთმობს ბუნების აღწერას, მაგრამ ეს არაფრით არ ჰკავს ბუნების ისეთ აღწერას, როგორცაა, მაგალითად, რუსოსთან.

ოდესღაც სტერნმა წაიკითხა შემლილი ქალიშვილის ისტორია და მოგზაურობის დროს გადაწყვიტა შეეცლო მის სოფელში, რათა თვითმხილველებისთვის დაწვრილებით გამოეკითხა მისი ბედის შესახებ.

მისმა დედამ მოგზაურს უთხრა, რომ მისი ქალიშვილის ჭკუიდან გადასვლის შედეგად მისი ქმარი გარდაიცვალა, ხოლო საბრალო მარია სადღაც გზადაგზა დაეხეტება. მოგზაურიც იქითვე გაეშურა.

მარიამ გონიერება დაკარგა სიყვარულის გამო და ახლა დაეხეტებოდა ქუჩებში იმ იმედით, რომ საყვარელ ადამიანს დაუბრუნებდა მის მიერ შენახულ მის ცხვირსახოცს. ამისათვის, როგორც ის ამბობდა, მან იმოგზაურა რომში, ირგვლივ შემოუარა წმ. პეტრეს ტაძარს, შემდეგ სახლში დაბრუნდა. მან უფულოდ მოიარა მთელი ლომბარდია, ხოლო მთელი ქვიანი სავოია გაიარა ფეხშიშველმა.

მწერალი - სენტიმენტალისტი ასე ახასიათებს საბრალო ქალიშვილს: „მარია არ იყო მაღალი ტანის, მაგრამ გამორჩეოდა აღნაგობის საუცხოო სინატიფით-მწუნარებამ მის ნაკვთებზე აღბეჭდა რაღაც თითქმის არამიწიერი - მან მაინც შეინარჩუნა ქალურობა, - და რამდენი რამ იყო მასში ისეთი, რისკენაც ისწრაფვის გული და რასაც ეძებს ქალში მზერა...“

სტერნი თავის ნაწარმოებს ამთავრებს მგრძობიარობის ჰიმნით:

მგრძობიარობაჲ! დაუშრეტელო წყაროვ ყოველივე ძვირფასისა ჩვენს სიხარულში და ყოველივე ამაღლებულისა ჩვენს მწუნარებაში! შენ მიაჯაჭვებ შენს წამებულს ჩალის სარეცელს - და შენვე აიფვან ზეცაში - ჩვენი გრძობების მარადიულო წყაროვ! - მე ახლა მიგყვები შენს კვალს - შენ ხარ სწორედ ის „ღვთაება, რაც მოძრაობს ჩემში“, არა იმიტომ რომ სხვაგვარ შავ-ბნელ და დამქანცველ წუთებში „ჩემს სულს ეშინია დანგრევისა“, - ცარიელი მღვრი სიტყვებია! - არამედ იმიტომ, რომ მე ვგრძნობ კეთილშობილურ სიხარულს და კეთილშობილურ მღელვარებას ჩემი პიროვნების ფარგლებს მიღმა - ყოველივე ეს მოძინარეობს შენგან. დიადი, დიადი სამყაროს სენსორიოში!

გოეთეს სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალისტებმა უარყვეს ცხოვრების ქალაქური წესი და ქალაქური მენტალიტეტი, როგორც გონებაზე დაფუძნებული, მას დაუპირისპირეს გრძნობები. თავიანთი გმირების გრძნობებისა და ცხოვრების აღწერისას ისინი იყვნენ რეალისტები. ამიტომაც იწვევდა მათი ნაწარმოებები ისეთ რეაქციას, რაზედაც წერდა ა. გერცენი „1839 წელს „ვერტერი“ შემთხვევით ჩამივარდა ხელში. ეს იყო ვლადიმირი: მე ვუაძბე ჩემს ცოლს, როგორ ვტიროდი ბიჭივით, და მე წავუკითხე მას ბოლო წერილები... და როდესაც მივედი იმავე ადგილამდე, თვალებიდან ცრემლები წამომივიდა, და მე უნდა გავჩერებულიყავი“.

ახალგაზრდა ვერტერი – უჩვეულოდ ნიჭიერი, განათლებული, ერუდირებული ადამიანია. მან ბრწყინვალედ იცის ანტიკური და შუასაუკუნეების პოეზია და სრულიად ახალგაზრდა მსჯელობს მის შესახებ მოწიფული კრიტიკოსის კომპეტენციით. მისი უგონო ვნების საგანი ლოტა დასამშვიდობებელ პაემანზე მას ეუბნება: „იყავით კეთილგონიერი! რამდენ მრავალფეროვან სიამოვნებას განიცდებთ თქვენი ცოლსა, თქვენი შესაძლებლობები, თქვენი გონება!“.

მაგრამ უგონო ვნებამ ყველაფერი დააბნელა. იგი გადაწყვეტილებას იღებს, ნებაყოფლობით წავიდეს ცხოვრებიდან, რადგან ლოტას გარეშე იგი უაზროდ მიაჩნია. მსახურისგან აღტაცებით იღებს პისტოლეტებს, რადგან ისინი მას ლოტამ გადასცა; წერს გამოსამშვიდობებულ წერილს, ძალზედ სენტიმენტალურს: „ისინი შენ გეჭირა ხელში, შენ წმენდი მათზე მტვერს, მე ვფარავ მათ კოცნით – მათ ხომ შენ ეხებოდი. და შენ, ციური ანგელოზი, შენ მფარველობ ჩემს გადაწყვეტილებას! შენ, ლოტა, მიწვიდი იარაღს, შენი ხელებიდან მსურს მივიღო სიკვდილი და აი ახლა ვლებულობ მას და ვერტერი თავს იკლავს იმის მსგავსად, როგორც გადაეშვება ტბორში საბრალო ღიზა (კარამზინის), როგორც გიჟდება მარია (სტერნის).

სენტიმენტალიზმის გმირებისთვის გრძნობა, სიყვარული ყველაფერზე მაღლა დგას და როდესაც ეს გრძნობა კვდება, მათთან ერთად კვდება გმირიც.

სენტიმენტალიზმი ფერწერაში ჟ.ბ. გრიოზ

სენტიმენტალიზმი ფერწერაში მნიშვნელოვნად ნაკლები ხარისხით გამოვლინდა, ვიდრე ლიტერატურაში. სენტიმენტალიზმის სულისკვეთებით ქმნიდა თავის ნახატებს ჟან ბატისტ გრიოზი. მოკრძალებული ადამიანური ქველმოქმედების წინაშე გულისაჩუყება, მგრძნობიარობა

– აი, რას ვხედავთ ჩვენ მის ტილოებზე. სენტიმენტალიზმი ფერწერაში ძირითადად აღმოცენდა მხატვრული ლიტერატურის გავლენით: საფრანგეთში, დიდროსა და მისი მორალიზატორული შემოქმედების, რუსოს რომანებისა და მისი ქველმოქმედების გაკვეთილების გავლენით.

სწორედ მათი გავლენით შეეცადა გრიოზი გარდაექმნა ფერწერა მორალის სკოლად, საკმაოდ მსუბუქი ეფექტების საშუალებით ჩაენერგა კეთილი ზნე-ჩვეულებები. იგი შეეცადა ამის მიღწევას, საბოლოოდ, მოსაწყენი და მოსაბუზრებელი ამაღლებული სენტიმენტალიზმის საშუალებით. „ოჯახის მამა, რომელიც განმარტავს ბიბლიას“ „დამბლადაცემული“, რომელსაც ენმარებიან ბავშვები“, „გაუგონარი შვილის დასჯა“ – ასეთია, გრიოზის ტილოების მჭერმეტყველური სახელწოდებები. ფერწერა მასთან ჩამოდის ხალხური ხატოვნების რანგში.

„სალონში“ 1763 წელს დიდრომ გამოთქვა დადებითი შეფასება, ასევე უნდა ვივარაუდოთ თავისი თაობის დადებითი შეფასება გრიოზის ამ პათეტიკური ქადაგების მიმართ.



ჟ.ბ. გრიოზ „სოფლური ნიშნობა“.

გრიოზის ნახატებში, რომელთაც მათი შინაარსის ზნობრიობის გამო აქებდა დიდრო, პერსონაჟთა შესტების, ქცევის, ტანსაცმლის და ვითარებათა დაწვრილებითი გადმოცემის წყალობით ხოტბაშესხმულია საშუალო წოდების ქველმოქმედება.

დიდრო, უპირველეს ყოვლისა, გრიოზს უწოდებს „თავის მხატვარს“ და დიდრო ამბობს, რომ არ შეჩერდება მის მცირე კომპოზიციებზე, რომლებმაც მას ბევრი სასიამოვნო წამი აჩუქეს, არამედ ყურადღებას

ამხვილებს მის სურათზე „კაჟის სიყვარული“, რომელსაც მისი აზრით უნდა დარქმეოდა „მისაგებელი“ კარგი „აღზრდისთვის“.

დიდრო წერს, რომ ჟანრი მას მოეწონა – ეს არის მორალური ნახატი. და როგორ არ მოგეწონება, როდესაც საკმაოდ დიდხანს მხატვრის ფუნჯი ქნდა დებოშებისა და მანკირებებისადმი მიძღვნილ ნახატებს?!

მაგრამ ჩვენ კმაყოფილნი უნდა ვიყოთ თუ არა, რომ გრიოზის ნახატები ჩვენზე თავიანთი ზემოქმედებით კონკურენციას უწევენ დრამატულ პოეზიას? განსაკუთრებით იმაში, რაც შეეხება ჩვენში ქველმოქმედების სწავლას.

დიდრო მიმართავს გრიოზს და ურჩევს, რომ გააგრძელოს უშიშრად სვლა იმავე გზით. ის ურჩევს შექმნას ისეთი სურათები, რომელთა გამო იგი არ იდარდებს ცხოვრების ბოლოს.

რათა ის, ისევე როგორც ნებისმიერი მაყურებელი იყოს სალონში შემხვედრი გოგონას მსგავსი, რომელმაც შესანიშნავი ფერწერის გამო აღტაცებით წამოიძახა ნახატის „დამბლადაცემულის“ შეხედვისას: „ღმერთო ჩემო რა ამაღელვებელია!“.

თვითონ დიდრო წერდა, რომ თუკი ერთხელ კიდევ ნახავს ნახატს, ატირდება, რადგან, როდესაც ხედავს ამ გამომხატველობით და პათეტიკურ მოხუცს, გრძნობს როგორ მსუბუქდება მისი სული და ცრემლები მზადია წამოვიდეს მის თვალთაგან.

6.7. რეალიზმი

რეალიზმი ეს არის ახალი დროის მხატვრული ცნობიერების ფორმა, რომლის საწყისად ითვლება მე-19 საუკუნის 30-იანი წლები. რეალიზმის, როგორც მხატვრული სტილის და მიმართულების არსებობამ კულტურაში ხელი შეუწყო მთელი რიგი მხატვრული და ესთეტიკური პრინციპების შემუშავებას, რომელთა არსებობა კულტურის ამა თუ იმ ნაწარმოებში საშუალებას გვაძლევს შეუცდომლად მივაკუთვნოთ იგი რეალისტური მიმართულების ნაწარმოებებს.

რეალიზმის თავისებურებები

რეალიზმის ძირითადი პრინციპი მისი ჩამოყალიბებისთანავე იყო *სინამდვილისა და მისი მთავარი არსებითი მხარეების ასახვა ავტორის იდეალის სიმძლავრისთან და კვლავიერებასთან ერთობლიობაში*.

ამ მიმართულების წარმომადგენლებს კაცობრიობა მიაკუთვნებს ფრანგ მწერლებს – სტენდალს, ბალზაკს, ფლობერს, ასევე რუს მწერლებს – ა.ს. პუშკინს, ლ.ნ. ტოლსტოის, ა.პ. ჩეხოვის, თ.მ.

დოსტოევსკის და სხვებს. მათი შემოქმედება იძლევა ამ მხატვრული სტილისა და მიმართულების ყველაზე მეტად დამახასიათებელი ნიმუშების მკაფიოდ განსაზღვრის საშუალებას.

რეალიზმის ჩამოყალიბება ხორციელდებოდა თანდათანობით, თვით სინამდვილის გართულებასთან, მის პლურალიზირებასთან ერთად. საზოგადოებრივი ურთიერთობების გართულებასთან, ეკონომიკის, წარმოების ტექნიკისა და თვით კულტურის განვითარებასთან კავშირში, მან ამასთან ერთად მიიღო ახალი საშუალებები და ინსტრუმენტები შემდგომი სრულყოფისათვის და ამიტომ რეალიზმი, როგორც თვით-კმარი მიმართულება, თავისი წინამორბედებისგან, პირველ რიგში, რომანტიზმისაგან აშკარად განსხვავებული, ერთბაშად არ წარმოქმნილა. რეალიზმის ისეთი დიდი წარმომადგენლები, როგორებიცაა პუშკინი და სტენდალი გარემომცველი სამყაროს მორალისტურ ხედვას აერთიანებდნენ მისი ცალკეული მხარეების სუბიექტურ იდეალიზირებასთან. ამ ერთობლიობამ ხელი შეუწყო რეალიზმის ისეთი მნიშვნელოვანი პრინციპის ჩამოყალიბებას, როგორიცაა *ტიპური პიროვნული და სოციალური კონფლიქტების, ტიპური ადამიანური ხასიათებისა და ტიპური სიტუაციების გამოვლენა*. ამასთან „ტიპური“ არ ნიშნავს „აბსტრაქტულს“. რეალიზმში „ტიპური“ აღნიშნავს ყველა მიმართებაში მაქსიმალურ კონკრეტიზებას: ისტორიულ, ნაციონალურ და ადამიანურ ინდივიდუალურ პლანში.

რეალიზმის ხანგრძლივი არსებობა ხელს უწყობდა იმას, რომ მისი გამოვლენის საშუალებები, მისი ფორმები ხდებოდა სულ უფრო მეტად მრავალფეროვანი, მაგრამ თავდაპირველად ეს იყო თვითცხოვრების ფორმები.

რეალიზმის კიდევ ერთი თავისებურება არის *ინტერესი პიროვნების პრობლემისადმი*, ინდივიდის სულიერი სამყაროს პრობლემისადმი. რეალისტთა ნაწარმოებებში მოქმედებენ არა მხოლოდ ჩვეულებრივი ადამიანები, არამედ ასევე გამოჩენილი ადამიანები (მაგ.: კულტუზოვი და ნაპოლეონი) მათ მიმართ რეალისტური მიდგომის თავისებურება ისაა, რომ ისინი არ არიან გაღმერთებულნი, ისინი მოქმედებენ, როგორც ცნობილი ადამიანები, რომელთათვისაც არაფერი ადამიანურ ი უცხო არ არის.

სტენდალის რეალიზმი

განვიხილოთ *სტენდალის* რეალიზმის რამდენიმე თავისებურება და მის მაგალითზე ზოგადად რეალიზმის თავისებურებები მათ კონკრეტულ

გამოვლენაში. რომანის „წითელი და შავი“ სიუჟეტი სტენდალმა ისეხა რეალობიდან. 1827 წელს ქალაქ გრენობლის სასამართლომ განიხილა საქმე, რომელმაც დიდი ხმაური გამოიწვია. ახალგაზრდა მამაკაცი ბრალდებული იქნა მკვლელობაში, რომელსაც იგი არც უარყოფდა. მას მოუსაჯეს სიკვდილით დასჯა. ამ ისტორიამ გამოხმაურება ჰპოვა საფრანგეთის ყველა გაზეთში, მის შესახებ კითხულობდა სტენდალიც.

მე-18 საუკუნის ფრანგი სტენდალი ქედს იხრიდა გონებისა და ლოგიკის წინაშე და მისი რეალისტური კრედო, როგორც მწერალ-ფილოსოფოსისა შემდეგ სიტყვებშია: „იმისათვის, რომ იყო კარგი ფილოსოფოსი უნდა ფლობდე ვოლტერის ნათელ გონებას და არ გქონდეს ილუზიები“.

სტენდალის რეალიზმი გამოვლინდა მის მიერ აღწერილი ისტორიული სიამდვილისადმი ერთგულებაში. სანამ დაწერდა „პარმის სავანეს“ სტენდალმა შეისწავლა ძველი ხელნაწერები და ბევრი ნაწარმოები მიძღვნილი პარმის ისტორიისადმი, მოლიანად იტალიისადმი, ნაპოლეონის ეპოქისადმი. საზოგადოებრივი პრობლემები მას აინტერესებდა არანაკლებად, ვიდრე თავისი გმირების სულიერი განცდები.

პარმის სავანეში ეროვნული აღორძინების იდეა ერწყმის საფრანგეთის რევოლუციის თემას და მის შედეგებს, როგორც საფრანგეთისთვის, ისე იტალიისთვის.

პარმის თავადობის ყოველდღიური ცხოვრების აღწერისას სტენდალი თავისი ნაწარმოებების ფურცლებზე გვიჩვენებს პატრიოტული იდეების, გმირული ქმედებების ამაღლებული, მგზნებარე სიყვარულის დრამას.

მისი რეალიზმი გამოვლინდა ვატერლოოს ბრძოლის აღწერისას. ესაა მოვლენა, რომელსაც თავისი ნაწარმოებები მიუძღვნა ბევრმა დიდმა მწერალმა. ისეთებმა, როგორცაა ვიქტორ ჰიუგო. სტენდალმა მოძებნა საკუთარი მხატვრული საშუალებები, რათა გამოეხატა საკუთარი დამოკიდებულება კატასტროფისადმი, რომელიც შეეხო მის კუმირს: თავისი გმირის ფაბრიციო დელ დონგოს თვალებით ეცადა აღებეჭდა ცალკეული შეტაკებები და წვრილმანი ფაქტები „ხალხთა ბრძოლის მეომარი არმიებისა“. ამას ხელი არ შეუშლია ამ „ფაქტებში“ გამოჩენილი ისტორიული მოღვაწეების „მონაწილეობისათვის“, რაც აღწერილია ყველაზე რეალისტური სახით.

ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდის დრამად ფლობა, ისტორიული სანდოობისადმი სწრაფვა მკითხველში ქმნის შეგრძნებას, რომ თვა-

თონვე მონაწილეობს ამ მოვლენებში, რომლებიც ასე ოსტატურადაა აღწერილი გენიალური რეალისტის მიერ.

სტენდალისა და ბალზაკის – დიდი მწერლებისა და რეალისტების შემოქმედებაში ჯერ კიდევ არსებობდა რომანტიზმის ელემენტები. მისი საბოლოოდ დამანგრეველი იყო გუსტავ ფლობერი. ავტორი რომანისა „მადამ ბოვარი“, რომელსაც მორუჟმ უწოდა „დაუნდობელი წიგნი“, თითქმის ცინიკური „პერსონაჟების, მათი მეტყველებისა და ქცევების სასტიკი რეალიზმის შედეგად“.

რეალისტი ლევ ტოლსტოი ქმნის პიერ ბეზუხოვის სახეს. ეს არის სულის ადამიანი, რომელიც მისდამი წილხვედრილი განსაცდელების შედეგად (რაც ოსტატურად და გენიალურადაა მოთხრობილი ტოლსტოის მიერ) გადაიქცევა ჭეშმარიტად სულიერ მოვლენად, რომელიც ყველაზე მეტად აფასებს სულიერებას, რომლის ბუნება დიდებულად ახსნა რუსმა ფილოსოფოსმა ი. ა. ილინმა.

რეალიზმის კალაპოტში მუშაობდნენ თავიანთი მხატვრული საშუალებებითა და პრობლემატიკით ერთობ განსხვავებული შემოქმედები.

თავდაპირველად მხოლოდ მხატვრულ ლიტერატურასთან მიმართებაში გამოყენებული რეალიზმის ცნება დროთა განმავლობაში გავრცელდა ფერწერასა და მუსიკაზე.

ძიელი თავისი ერთობლიობით რეალისტური ნაწარმოებები წარმოადგენს მხატვრულ ფორმას, რომელიც ასრულებს გნოსოლოგიურ ფუნქციას, სინამდვილის განსხვავებული მხარეების შეცნობის ფუნქციას, როგორცაა ისტორია, ფსიქოლოგია, პოლიტიკა, ეთიკა, ფილოსოფია. ესაა ილია რეპინისა და ვასილ სურიკოვის ნახატები, მოდესტ მუსორგსკისა და ალექსანდრე ბოროდინის ოპერები, ფეოდორ დოსტოევსკის, ანტონ ჩეხოვის, ილია ჭავჭავაძისა და მრავალი სხვების ნაწარმოებები.

6.8. მოდერნიზმი

მოდერნიზმი არის XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის ევროპული ხელოვნების მხატვრული სტილი. იგი განსაკუთრებით გამოკვეთილად გამოვლინდა არქიტექტურაში, სადაც გამოიყენებოდა ახალი ტექნიკური საშუალებები, თავისუფალი დაგვიძარბა, თავისებური არქიტექტურული გაფორმება ხაზგასმით ინდივიდუალური შენობების ასაგებად. ამ სტილის ნათელი მაგალითია – ბარსელონაში ესპანელი არქიტექტორის ანტონიო გაუდის (1852-1926) საგრადა ფაძილიას ტაძარი.



ა. გაული. ტაძარი - სავრდა
ფამილია - (წმინდა ოჯახი)
ბარსელონაში.

ახალი დროის გამოძახილს
ეხმანება არქიტექტურაც. გაული
ახდენს არ ნუვოს მიმდინარე
ფორმების კომბინირებას
არაბული და ესპანური,
შუასაუკუნეების არქიტექტურის
ელემენტებთან. ამდიდრებს მათ
თავისი გამაოგნებელი
გამომგონებლობით.

მოდერნიზმი ვრცელდება სახვით ხელოვნებაზე, თეატრზე, მუსიკაზე, ლიტერატურაზე. მოდერნიზმის გავლენა აისახება ფილოსოფიაზეც.

ყოველივე ახლის მსგავსად, რომლის ესთეტიკა მკვეთრად განსხვავდება წინა კულტურისაგან, მოდერნიზმმა ძალზე სწრაფად მოიპოვა როგორც ფანატური თავგანისმცემლები, ისე აგრესიული მოწინააღმდეგეები, რომლებიც განსაკუთრებით მრავლად იყვნენ იდეოლოგიურ სფეროში. მოდერნიზმის უარყოფითი შეფასება განსაკუთრებით ხანგრძლივად შემორჩა საბჭოთა კულტურაში, რასაც მოწმობს სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორის მ.ს. კაგანის ნაშრომი „კულტურის ფილოსოფია“ (1996). კაგანის აზრით, მოდერნიზმის კულტურა, ანტიბუნებრივია, ანტისოციალურია, რის გამოც საზოგადოება „შურს იძიებს“, დაანგრევს მას და გაანადგურებს მის მატარებლებს რევოლუციის მსვლელობისას. ამ კულტურას ის ასევე უწოდებს „ანტიადამიანურს“.

კაგანის აზრით, კლასიკური ევროპული კულტურის ნაცვლად მოდერნიზმმა მოიტანა სეკსისი, დეკადანსი, ირაციონალიზმი, ცხოვრების უაზრობის შექმნება. კლასიკოსი ფილოსოფოსების მისწრაფება გლობალური თეორეტიკული სისტემების შექმნისა გამოცხადებულია

უნაყოფოდ. ფილოსოფია დაიჩეხება მრავალ მიმართულებად და დაკარგავს არსებულ გავლენას გონებაზე.

ხელოვნებაში მოდერნიზმი უარს აცხადებს რეალური სამყაროს გამოსახვაზე და განადიდებს „უსაგნობას“ ძირითადი მხატვრული პრინციპის რანგში. აბსურდი, აბსტრაქცია, სიურეალიზმი - ესაა მოდერნიზმის პრინციპები, რომლებმაც დიდების გვირგვინი მოხადა წინა ეპოქის ზნეობრივ და ესთეტიკურ იდეალებს.

ოღონდ მოდერნიზმის ყველა თეორეტიკოსი როდი ეთანხმება მის ასეთ შეფასებას, თუნდაც იმიტიომ, რომ ეს მოძრაობა იყო ძალზედ მრავალმხრივი იმისათვის, რომ შეეფასებულყო ერთმნიშვნელოვნად. მოდერნიზმი მოიცავდა მრავალ „ქვესტილს“, რომლებიც ცდებოდა გარეგანი მსგავსების ტრადიციას და ამტკიცებდა ყოფიერების ასახვისადმი ახალ მიდგომას.

მოდერნიზმის თეორიული საფუძვლები

მოდერნიზმის ხელოვნების თეორიულ საფუძვლებს შეადგენდა XX საუკუნის ისეთი ფილოსოფოსების კონცეფციები, როგორცა ბ. კროჩე, ა. ბერგსონი, გ. რიდ, კ.გ. ოუნგ და სხვა.

ფრანგმა ფილოსოფოსმა ანრი ბერგსონმა (1859-1941) განათლებულ საზოგადოებაში გააღვივა ინტერესი ფილოსოფიური პრობლემებისადმი, განახორციელა მეტაფიზიკური ღირებულებების გადაფასება, წამოაყენა ახალი პრობლემები ფსიქოლოგიაში, აღნიშნა და გამოყო ადამიანური ყოფის „მამოძრავებელი რეალობა“.

ბერგსონის ესთეტიკურ კონცეფციაში მთავარი იყო ინტუიცია, რომლის დახმარებით ადამიანი იღებს სინამდვილის უშუალო და პირდაპირ გამოცდილებას და „სულიერი ენერგია“. აბსტრაქტულ მეტაფიზიკურ დროს ბერგსონმა დაუპირისპირა ფსიქოლოგიური დრო, კონკრეტული „ხანგრძლივობა“, თავისუფალი და შემოქმედი, რომელიც, მისი აზრით, სწორედ წარმოადგენს ფუნდამენტს, ცნობიერების შინაგან ბუნებას.

ადამიანის ინტუიცია, და არა მისი გონება, ამყარებს კონტაქტს სამყაროსთან „შინაგანი მეს“ დონეზე. რომელიც მისწრაფის ზევით-კენ „სასიცოცხლო ალტყინების“ სახით.

XX საუკუნის ხელოვნებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ბერგსონის იდეას ემოციურ-ხატოვანი მხატვრული აზროვნების როლის შესახებ, რაც მნიშვნელოვანია „კულტურის ცოცხალი მოქნილობისათვის“, ასევე მის ლეთიურად გასხვივონებული გენიის იდეას,

რომელსაც ძალუმს კაცობრიობის წაყვანა სულიერებისკენ და გზის დასახვა „ღია საზოგადოებისკენ“.

იტალიელი მოაზროვნე ბ. კროჩე ასევე თავის ესთეტიკურ კონცეფციაში მთავარ როლს ანიჭებდა ინტუიციას, რომელიც მასთან „ინტუიცია – გამოსახვად“ არსებული, წარმოადგენდა ერთგვარ პროტომოვლენას, რომელშიც ფარული სახით უკვე არსებობს „სულის ყველა ფორმა“, ხოლო კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა ამ ფორმების გაშლა. კროჩეს იდეა იმის შესახებ, რომ რეალურია მხოლოდ სულის სიცოცხლე, გახდა მოდერნიზმის ხელოვნების ძირითადი დამფუძნებელი პრინციპი.

კროჩეს ესთეტიკური კონცეფცია, რომლის თანახმად, ხელოვნება არის ლირიული ინტუიცია, ესთეტიკაში ბატონობდა XX საუკუნის პირველი სამი ათწლეულის განმავლობაში.

სტატიაში „ესთეტიკა“, რომელიც დაიწერა ბრიტანული ენციკლოპედიისთვის 1946 წელს, კროჩე ხელოვნებას აძლევს შემდეგ განმარტებას: ხელოვნება არის გრძნობების გამოსახვა, წარმოსახვის მარტივი, მაგრამ პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის აქტი. იგი აკონკრეტებს უშუალო გამოცდილების უფორმო ნაკადს. ჭეშმარიტების ან ზნეობრიობის ცნებებთან დაუკავშირებელი, ხელოვნება წარმოადგენს ადამიანის გადასვლას ბავშვური აღქმიდან მკაფიო დანაწევრებულ მეტყველებაზე.

ხელოვნებაში ინტუაციისა და მისი როლის პრობლემა თავის შემდგომ განვითარებას პოვებს ინგლისელი პოეტის, კრიტიკოსის ნეონტუიტივიზმის წარმომადგენლის გ. რიდის (1893-1968) შემოქმედებაში. იგი არის მრავალი წიგნის ავტორი ესთეტიკაში და მისი ფორმის ნეონტუიტიური ესთეტიკა ასევე წარმოადგენს მოდერნიზმის ხელოვნების თეორიულ საფუძველს.

თავის ავტობიოგრაფიაში რიდი წერს კაცობრიობის მიერ ბავშვობის დაკარგვის შესახებ და მას აკავშირებს ინტუიციის შეუფასებლობასთან. ოთხი საუკუნის განმავლობაში ადამიანი აფუძნებდა თავის მოქმედებას მათემატიკურ გააზრებასა და დადებითი ფაქტების დაგროვებაზე. ამან იგი გახადა აქტიური, ძლიერი, ენერგიული და ცივისისხლიანი, მაგრამ მოაკლო უშუალოება და გრძნობათა სიცხველე. და საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, ის იძლევა ცხოვრებასა და შემოქმედებაში გრძნობებისა და ინტუიციის მნიშვნელობის ამაღლების რჩევას.

აქ რიდი ეყრდნობა ასევე ბერგსონის ფილოსოფიას, რომელიც როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიიჩნევდა, სინამდვილესთან ურთიერთობის

ინტუიტიურ საშუალებას უფრო ფაქიზად და გამჭოლობის სიღრმით გამორჩეულად.

შემოქმედებითი ინტუიცია მხატვარს აძლევს თავის შემოქმედებაში გამოშახველობის მაქსიმუმის ჩადების საშუალებას. აღქმის უშუალოება მას ეხმარება ირავლიემყოფათათვის საკუთარი შერჩევების გადაცემაში.

ბერგსონი თვლიდა, რომ სამეცნიერო მიდგომა საკმაოდ ხანგრძლივად იპყრობდა კაცობრიობის ყურადღებას და უბრალოება, გულისხმობდა და საღი აზრი კვლავ შემოვლენ ჩვენს ცხოვრებაში მხოლოდ მაშინ, როდესაც ცხოვრების მხატვრული აღქმა დაიჭერს საკადრის ადგილს ადამიანის ყოველდღიურ საქმეებში. იმავე შეხედულებას იზიარებდა რიდიც. იგი ესთეტიკურის არსს ხედავდა ფორმაში, ინტუიტიურად შექმნილში და ამდენად რაციონალური საშუალებებით ანალიზისადმი დაუქვემდებარებელში. აბსტრაქციონიზმის მომხრე რიდი გადის ხელოვნების ისტორიის კვლევის გრძელ გზას, რათა დაამტკიცოს, რომ გზა აბსტრაქციონიზმისკენ იწყება რემბრანდტიდან, რომელთანაც ადგილი აქვს გასვლას „გარეგნულად უტყუარი სიცოცხლის მსგავსობიდან პიროვნებისა და მისი სიღრმეების სიმბოლური წვდომისაკენ. მხატვრული ცნობიერების ეს ევოლუცია დასრულებას პოვებს პ. კლეეს შემოქმედებაში“.

რიდის ესთეტიკური კონცეფცია ჩამოყალიბდა არა მხოლოდ ბერგსონის გაკვლით: მასზე დიდი გავლენა მოახდინა ინდივიდუალური და კულექტიური არაცნობიერის ფროიდისტულმა კონცეფციამ, რომელიც რიდმა აღიქვა მხატვრული შემოქმედების წყაროს ხარისხში. ფროიდისა და იუნგის კონცეფციები რიდისათვის გახდა არგუმენტები მოდერნის არაფიგურატული ხელოვნების დასასაბუთებლად. სწორედ იუნგის არქეტიპების კონცეფციით ახსნა იუნგმა გრძნობადი გამოცდილების განმტკიცებისა და გადაცემის მექანიზმი ხელოვნების განვითარების პროცესში.

რიდის ესთეტიკური კონცეფცია, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანია როგორც მოდერნიზმის არაფიგურული ხელოვნების გამართლება XX საუკუნეში იმ თეორეტიკოსების წინაშე, როგორცაა კავანი და იმ მრავალრიცხოვანი მხაზველის მიმართ, რომლებმაც მრავალი ათწლეულების განმავლობაში მას არ აღიარებდნენ და არ იღებენ დღესაც, თუმც მათ შორის იყვნენ არა მხოლოდ იდეოლოგიურად ანგაჟირებული ადამიანები ან ახალბედები, რომლებიც პირველად გადააბიჯეს თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმების ზღურბლზე, არამედ ისეთი

ცნობილი კულტურის მცოდნეები და მოაზროვნეებიც, როგორცაა ია. ილინი. ნაშრომში „ახალი ადამიანის შესახებ“ ილინი შემდეგნაირად აკრიტიკებს მოდერნიზმის ხელოვნებას.

„შემოქმედი“ უზენაესი საწყისის გარეშე, იდეალის გარეშე, რომლის წინაშეც ქვლს იხრის, კი არ ქმნის, არამედ აწარმოებს, „ერთობა“, თავს ინუგეშებს ან უბრალოდ უმსგავსოდ იქცევა (პიკასოსა და სხვა მოდერნისტების მსგავსად).

კვ. იუნგმა ნაშრომში „ლიბიდოს მეტაფორფოზები და სიმბოლოები“ (1912) დაწერა ადამიანის ფსიქიკაში ინდივიდუალურ არაცნობიერთა ერთად უფრო ღრმა ფენის – *კოლექტიური არაცნობიერის*, როგორც წინა თაობების გამოცდილების ასახვის არსებობის შესახებ, რომელიც აღბეჭდილია ტვინის სტრუქტურაში. მისი შინაარსები შეადგენენ ზოგადსაკაცობრიო პირველწარმონაქმნებს, რომელთაც იუნგს უწოდა არქეტიპები, მაგალითად, დედა-მიწის, გმირის, ბრძენ-კაცის, დემონის სახეები, რომელთა დინამიკა საფუძვლად უდევს მითებს, მხატვრული შემოქმედების სიმბოლიკას.

და რიდი იუნგის მოცემულ კონცეფციაზე დაყრდნობით ქმნის მოდერნიზმის თეორიულ „გამართლებას“:

არქეტიპები იმყოფება ქვეცნობიერის ღრმა ფენებში და ისტორიული განვითარების მსვლელობისას გადადიან სულ უფრო ღრმად. რიდის აზრით, ხელოვნება წარმოადგენს გრძნობადი გამოცდილების ობიექტივაციისა და ორგანიზაციის საშუალებას გააზრებულ სიმბოლურ სტრუქტურებში.

ამასთან, ამ სტრუქტურათა სიღრმისეული სათავე ინარჩუნებს თავის ინტუიტიურ სტატუსს (წესდება). საგნობრიობა რელატიურია. ჭეშმარიტად სულიერი რეალობა არის კულტურის რეალობა, შექმნილი მხატვართა შემოქმედებითი აქტივობით, რომელთა მოქმედება საფუძვლად უდევს ყოველგვარ მოქმედებას. შემოქმედებითი აქტი – შემეცნებითი აქტია, რომელიც აყალიბებს ცოდნას. ჩვენი გამოცდილების მათგანიზებული აზროვნების კატეგორიული აპარატის ცვლილება რეალობის ცვლილების იგივეობრივია.¹

ხელოვნება ეხმარება ადამიანს უხილავის სფეროში შეჭრაში და წარმოადგენს „კულტურის გრძნობათა საცავს.“ მხატვრული შემოქმედებას არაცნობიერის სიღრმიდან ამოჰყავს ახალი გრძნობადი გამოცდილების, ახალი საგნობრიობის მონახაზი. ესთეტიკური აქტის

¹ ბორჯე ი.ბ. მითით. თხზ., გვ. 292.

პროცესში ხდება რეალობის ამა თუ იმ ფრაგმენტულობის დაუფლება, რაც იძენს ესთეტიკურ ფორმას.

რიდის აზრით, მხატვარს გააჩნია გამსხვილებული ინტუიცია და განსაკუთრებით მგრძნობიარეა თავისი შინაგანი სამყაროსადმი და საკუთარი გამოცდილებისადმი. ეს გამოცდილება ხორციელდება მხატვრულ ნაწარმოებში.

რიდი თვლის, რომ თანამედროვე ხელოვნება გაღმერთებულია, რამდენადაც გამოცანად რჩება ადამიანისთვის. მხატვარი, რიდის თანახმად, თავის ნაწარმოებებში გამოხატავს საკუთარი სულის მდგომარეობას. და მხოლოდ შემთხვევით შეიძლება გამოხატოს მან რაიმე ობიექტური.

პრაგმატიზმის იდეები ასევე წარმოადგენდა მოდერნიზმის თეორიულ დასაბუთებას. ამ კონცეფციის მომხრეები ხელოვნებას განიხილავენ როგორც სხვადასხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებში ადამიანების წინაშე მდგარი პრობლემების გადაწყვეტის ერთ-ერთ საშუალებას. იგი, პრაგმატიზმის მომხრეების აზრით, წარმოადგენს ადამიანის გარემოსადმი შეგუების საშუალებას მისი წარმატებული მოქმედების მიზნით.

XX საუკუნის ახალი ხელოვნება.

„საჭიროა დაბრმავებულად, თვალახვეულად ცხოვრება“

მოდერნიზმი ევროპაში აღმოცენდა ბედნიერ დროს: XX საუკუნის პირველმა 12-მა წელმა შემთხვევით როდი მიიღო „ბრწყინვალე ეპოქის“ სახელწოდება. ეიფელის კოშკის აგება (1889), ავიატორთა ცაში პირველი აჭრა (კ. ადერ, 1897) იყო იმ წარმატებების მომასწავებელი ნიშანი, რაც 1900 წელს წარმოადგინა პარიზში მსოფლიო გამოფენამ. ინტელექტუალური და მხატვრული საქმიანობა, ცოცხალი და ბრწყინვალე, კარგად ეთანხმებოდა ამ საერთო ეიფორიას.

ფერწერის ფრანგული სკოლის რეპუტაციით მონიბლული მხატვრები მთელი მსოფლიოდან იკრიბებოდნენ პარიზში, სადაც იბადებოდა მოდერნისტული მხატვრული მოძრაობები: *ნაბიზმი* (ბონარ, დენი, ვილარ), *ფოვიზმი* (მატის, ვლამინკ, კ. ვან ლონგენ), *კუბიზმი* (ბრაკ, გრის, პიკასო).

XX საუკუნის ახალი ხელოვნება ჩამოყალიბდა 1884-1914 წლების პერიოდში. ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში ამ პერიოდის გადატრიალებას ადარებენ ცვლილებებს, რომლებიც აღინიშნებოდა შუასაუკუნეების ბოლოს და რომლებმაც გამოიწვია დიდი აღორძინების გაღვივება.

ევროპის ისტორიაში პირველად ესთეტიკური ევოლუცია განხორციელდა მოდისგან, გემოვნებისაგან და ზნე-ჩვეულებებისაგან სრულიად

გაყენებულად, ყოველგვარი სოციალური გავლენის „ფარგლებს გარეშად“ მისი ერთადერთი მოთავეები - პოეტები და მხატვრები, შემოქმედები ხდებიან რაღაც ისეთის, რასაც უარყოფს ოფიციალური საზოგადოება პარიეტით, იზგოებით, წყველა-კრულვით.

იზოლაციაში მყოფი ეს პარიები პოულობენ ერთმანეთს და ჯგუფდებიან, წარმოქმნიან ამხანაგობის ახალ ტიპს კაფეში, რომელიც ჟურნალის ირგვლივ, სამხატვრო სახელოსნოში უწყვეტ იმ დრომდე დიდხანს ლოდინი, რაც მოსდევს პირველ მსოფლიო ომს, რათა ახალი სნობიზმის წყალობით და ხელოვნების სფეროში ფინანსური სპეკილისტების შეჭრით საზოგადოებამ მოახდინოს ბოჰემის რეაბილიტირება და აღიაროს მისი სკანდალური გამოხდომები.

ამ ვითარებაში აყვავდა იმპრესიონიზმის მიერ მიწაში ჩაყრილი მარცვლები, რომლებმაც ადამიანი გაათავისუფლა რეალობისგან. დიდ რევოლუციას წარმოადგენდა მხატვრების მიერ შემოქმედების მასალად შეგრძნებებისა და შთაბეჭდილებების არჩევა, ამ ახლის, ხილული სამყაროს ახალი ინსტიტუტური მიახლოება როგორც შემეცნების პირველი საშუალება და როგორც ამოსავალი წერტილი მთელი პოეტური და მხატვრული გამოცდილებისა.

ამასთანავე დაკავშირებული ვერლენისა და კ. მონეს მიერ თვით რეალურობის ცნების განახლება, რომელსაც მანამდე ყოველთვის უკავშირებდნენ ობიექტურობის ცნებას. ახლა რეალობა განუყოფელი გახდა ვიზუალური, სმენითი და ტაქტიკური შთაბეჭდილებებისაგან, რომელთაც ის ახდენდა მხატვარზე. „უნდა იცხოვრო დებრმავებულად“ - ასეთი იყო ახალი მხატვრების ლოზუნგი. მათი ასეთი პოზიცია ემთხვეოდა ა. ბერგსონის ნაშრომებს „უშუალო მონაცემების პირდაპირი ინტუიციის“ შესახებ, რომელიც ახდენდა სივრცისა და დროის რაციონალური და ინტელექტუალური რეალობის დემონსტრირებას, მაშინ როდესაც სამეცნიერო და ტექნიკური პროგრესი აყირავებდა ცხვრების ჩვეულ რიტმს, ქმნიდა მის ახალ განზომილებებს და სულ ახლახან დაბადებულ კინემატოგრაფთან ერთად იძლეოდა სამყაროს მუდმივი მეტამორფოზის ორიგინალურ ხედვას. თვით ეპოქა ეუბნებოდა „არას!“ კარტეზიანული შენობის სტაბილურ დარწმუნებულობას.

ყოველივე ეს იწვევდა ხელოვნების სფეროში აბსოლუტურად ახალი ცნებების დაშუშავებას. გამოცხადდა თავისებური „ტაბულა რაზა“ (ლათ. სუფთა დაფა) წინამდებარე პრინციპების მიმართ, და ხელოვნებამ შეწყვიტა აკადემიურ და კონფორმისტულ დისციპლინად ყოფნა, რათა გამხდარიყო ყოველთვის ცოცხალი, მუდმივად განახლებადი.

სწორედ ასე დაიბადა „მოდერნიზმის“, „ავანგარდის“ ცნებები. ეს ისტორიული დემარში მხატვრისაგან ითხოვდა, რათა მისი ნაწარმოები ყოფილიყო ცოცხალი წყარო.

ეს შემოქმედებითი ძალისხმევა ხსნის მრავალრიცხოვანი ესთეტიკური რევოლუციების განხორციელებას, რომლებიც გახდა XX საუკუნის ნიშანსვეტი.

ნაბიზმი

ნაბიზმი არის მოდერნიზმის სტილის თავისებური ვარიანტი, რომელიც ახლოსაა ლიტერატურულ სიმბოლიზმთან. მიმართულებამ სახელწოდება მიიღო პოლ სერიუზესგან (1863-1927), რომელმაც ნაბიზმის დამაარსებელს *მორის დენს* მისწერა: „მე ვოცნებობ ჭეშმარიტ მომავალ მძობაზე, რომელიც შედგება უკიდურესად დარწმუნებული მხატვრებისგან, რომლებიც ეტრფიან მშვენიერებას და სიკეთეს, რომლებიც თავიანთი ნაშრომებით და ქცევით ახდენენ იმ მიუწვდომელის დემონსტრირებას, რასაც მე განვსაზღვრავ სიტყვით ნაბი“. ეს იყო ესთეტიკური, სულიერი, აბსოლუტური იდეალი, რომელმაც შთააგონა სერიუზე და ექოდ დაირხა ბევრი მხატვრის სულში, რომელთა შორის იყვნენ მ. დენი, ე. ვიუიარ, პ. ბინარ და კ. რუსელ, რომლებიც დაჯგუფდნენ „მძობაში“ სერიუზეს ირგვლივ. ისინი თავს მიიჩნევდნენ ხელოვნების საიდუმლო მაგიისადმი მიძღვნილად, რომელსაც უნდა ემსახურონ, ესწრაფონ ჭეშმარიტებას.

რაში მდგომარეობდა ნაბიზმის საიდუმლო? იგი ახსნა პოლ გოგენმა. იგი მდგომარეობდა მხატვრული ხედვის გულუბრყვილო გამარტივებაში, სიბრტყობრიობაში, ორგანოზომილებიან ტილოებში, რომელიც ახდენდა ფერის კონსტრუირებას.

თავისი მოწაფეებისათვის განკუთვნილი გოგენის პროგრამა, რომელიც ნაბიზტებს გააცნო სერიუზემ, მათ მიიღეს თავიანთ წესად, რომლის ძირითადი პრინციპი იყო ფერების გამარტივება: მწვანის აღება, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, იისფერი, ცისფერი. ისინი არ უნდა შერეულიყო თეთრთან - ასეთი იყო ეს პროგრამა.

ნაბიზტები, რომლებიც „მაიმიტობის“ და „სუფთას“ თავიანთი იდეებით შოკს იწვევდნენ, გოგენის კვალდაკვალ აღიარებდნენ ფერწერის ჯადოსნურ ძალაუფლებას. მოდერნის სტილისათვის ახლობელი „ტაბულა რაზას“ პრინციპის გამოცხადებით, ნაბიზტები თავიანთი უმეტესწილად დეკორატიული ნაწარმოებებით უერთდებიან იაპონურ მანერას, ნაბიჯს უწყობენ თავიანთი დროის რეალობას.

თავიანთ ნაწარმოებებში ისინი დებენ მოდერნის ხელოვნების მთელ ირონიას.

ფოვიზმი

ცნება „ფოვიზმი“ წარმოდგება ფრანგული სიტყვისაგან „ველური“. ასეთი დასახელების მიმართულება არსებობდა საფრანგეთში 1905-1907 წლებში. მისი წევრები იყვნენ მხატვრები: ა. მატის, ა. მარკე, ჟ. რუო, ა. დერენ, რ. დიუფი, მ. ვლამინკ, ჟ. ბრაკ. ე. დელაკრუას ფერწერაში შეჭრილი „ფერის დიადი განთავისუფლება“, რომელმაც ზემოქმედება მოახდინა ჟ. სიორისა და პ. სეზანის იმპრესიონიზმზე, ფოვიზმის არსებობის მოკლე პერიოდში უეცრად იპოვებს სუვერენულ განზომილებას. გოგენისა და ვან გოგის ხელოვნების მაგიით ემანსიპირებული ფერი, რომელთაც აღიარეს მის უკან ჭეშმარიტად ცოცხალი არსების ხასიათი და პიროვნება, ფოვისტური ეკზალტაციის გზით აღწევს პაროქსიზმის საზღვრებს. მხატვარ ფოვისტების რეტროსპექტულმა მიმართვამ ვან გოგისადმი ხელი შეუწყო მათი მკვნიბარე ტემპერამენტის გადმოღვრას და თავიანთი მძვინვარე მოთხოვნების განხორციელებას.

ფოვისტები აღიარებდნენ თვით შემოქმედების დინამიკას და სურდათ სამყაროს შექმნა გამახვილებული მგრძობელობის საშუალებებით ფერის მაგიის წყალობით, რომელიც პირდაპირ გადმოიღვრებოდა ტუბიკიდან ტილოზე.

ფოვიზმი დაიბადა ანრი მატისის ნამუშევართან „ინტერიერი კოლიურში“ ერთად, სადაც კომპოზიციის სიუჟეტს წარმოადგენს მეტამორფოზები ფერად ლაქებში: ტანსაცმლის მწვანე ლაქა ზეწრის ვარდისფერ ლაქაზე. მატისის ფერების თამაში არასოდეს არ აყო გესლანი, გამემარავი, როგორც დერენტან. ფოვიზმის ტექნიკას ხსნის მატისის „შენიშვნები მხატვრის შესახებ“. 1908 წელს „დიდ რევიუში“ გამოქვეყნებული სტატია გახდა ფოვიზმის ესთეტიკური პროგრამა.

მატისი წერდა: „თუ თეთრ ტილოზე მე ვვლობ ცისფერის, მწვანის, წითლის შეგრძნებებს იმის მიხედვით თუ როგორ ვამატებ ამ შეგრძნებებს ფუნჯით შეხებას, ყოველი წინა შეგრძნება კარგავს თავის მნიშვნელობას. დაუშვათ მე უნდა დავხატო ინტერიერი. ჩემს წინ არის კარადა. იგი მაძლევს წითლის ძალზედ ცოცხალ შეგრძნებას და მე ტილოზე ვდებ წითელ ფერს, რომელიც მაკმაყოფილებს. ამასთან წითელსა და ტილოს სითეთრეს შორის მყარდება მიმართება, რათა გვერდით დავლო მწვანე; რომ პარკეტი დავხატო ყვითლად საჭიროა

ასევე, რომ მწვანეს ან ყვითელსა და ტილოს სითეთრეს შორის იყოს მიმართება, რომლებიც მე დამაკმაყოფილებს. ეს განსხვავებული ტონები ურთიერთმცირდება, საჭიროა, რომ სხვადასხვა ნიშნები, რომლებსაც ვიყენებ იყოს გაწონასწორებული იმგვარად, რომ არ დაანგრინ ერთმანეთი. ამისათვის მე უნდა მოვაწესრიგო საკუთარი იდეები იმგვარად, რომ ისინი ერთმანეთს მხარს უჭერდნენ და არ ასუსტებდნენ.“

ფოვიზმის მხატვრულმა რეკოლუციამ არ გამოაქვეყნა არავითარი მანიფესტი. ეს იყო სპონტანური მოძრაობა, რომელსაც თავისი უკიდურესი ეკზალტაციის გამო არ შეეძლო გაგრძელებულიყო უფრო დიდხანს, ვიდრე აალებული ჩირადდანია, როგორც წერს ფრანგი მკვლევარ ჟან ტორავალ.

1905 წელს პარიზის შემოქმედების სალონში გაჩაღდა სკანდალი. კრიტიკოსები შეძრა მხატვრების მძვინვარე ვიტალურობამ. ცნობილია მათგან ერთ-ერთის (*კოხელი*) სიმკვეთრე, რომელმაც სალონის სტუმრობისას დაინახა ამ მქამბოზე ტილოებს შორის მოქანდაკე მარკის ნაწარმოები და დაწერა: „ლონატელო მათ შორის“. სწორედ ამან მისცა დასახელება მხატვრების ამ ჯგუფს, რომლებმაც ახალგაზრდობის ენთუზიაზმი გამოხატეს.

მაგრამ, მართალია, ფოვიზმი წარმოადგენდა გარკვეულ ტემპერამენტს, ცნობიერების მდგომარეობას, მისი წვლილი ფერწერის განვითარებაში გავიდა საკუთარი ჩარჩოებიდან, გავლენა იქონია მხატვართა რამდენიმე თაობაზე. ფერისათვის დამოუკიდებელი ფასეულობრივი მნიშვნელობის მინიჭებით, რაც არ იყო კავშირში სინამდვილესთან, ფოვიზმა გახსნა ახალი სამყარო. ნახატი – ესაა სინამდვილე საკუთარ თავში, რომლის არსებობა აღარასოდეს აღარ გახდება განსჯის საგანი. მორის დენი ამ ხელოვნებაზე საუბრისას აღნიშნავდა: „ესაა ფერწერა შემთხვევითობის ფარგლებს მიღმა“. ფერწერა საკუთარ თავში, მხატვრების წმინდა აქტი. წარმოდგენისა და შეგრძნების ყველა მახასიათებლები გამორიცხულია ხელოვნების ნაწარმოებიდან. ესაა კერძოდ აბსოლუტის ძიებები“.

მაღე ამ აბსოლუტისთვის ფერწერა მსხვერპლად შესწირავს სიუჟეტს. ეს იქნება *აბსტრაქტული ხელოვნების* მოვლენა, რომელსაც 1910 წელს საფუძველი ჩაუყარა რუსმა მხატვარმა ვ. კანდინსკიმ.

¹ ციტ.: ფრანგული ცივილიზაციის ძირითადი ეტაპებიდან. პარიზი 1969, გვ. 454 (ფრანგულ ენაზე).

კუბიზმი

1907 წელს სეზანის ნაწარმოებების სიკვდილის შემდგომმა გამოფენამ დაასრულა ფოვიზმი. ბევრმა მხატვარმა, როგორებიც იყვნენ ბრაკ, დიუფი იგი კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენეს. რეფლექსის ამ მომენტმა მოკლა ფოვიზმი. იწყება ახალი მხატვრული რევოლუცია ცილინდრებზე, კონუსებზე და სფეროებზე სეზანის ცნობილი ფრაზის დიდი ინტერპრეტაცია. და ეს ხდება თანამედროვე მსოფლიოს ინდუსტრიალიზაციისა და მოდერნიზაციის პირობებში. 1900 წელს პარიზში მსოფლიო გამოფენაზე ზანგური ხელოვნების წარმოდგენისას, რაც იწყებს საერთოდ ხელოვნებაში ახალ ორიენტაციას. გადააყენეს იგი გრძნობადი გაზიარებიდან რეფლექსიაზე. ხელოვნებას სცილდება პლასტიკურობა და გადადის გეომეტრიულ განზომილებაში.

თვალი შეიცვალა გონებით. ტერმინ კუბიზმის ავტორი იყო ის კრიტიკოსი ვოკსელი, რომელსაც ასევე ეკუთვნის ტერმინი ფოვიზმი. კუბისტების ინტელექტუალური დემარში იყო ნახატის კულტისაკენ, კონსტრუქციისაკენ დაბრუნების მცდელობა, რათა ხილულის ქვეშ დანახულიყო არსებული სინამდვილე, რათა ზოგადი დანახულიყო საგნებში. კუბიზმის მოძრაობას საფუძველი დაუდო პიკასოს ნახატს „ავინონელი ქალიშვილები“, რომელიც შეიქმნა 1907 წელს სეზანის ნაშრომის „მობანავე ქალები“ უშუალო გავლენით. ტენდენცია თავისი ნაშრომებით გააგრძელა ბრაკმა და მას მალე დაუჭირეს მხარი ახალგაზრდა პოეტებმა როგორცაა აპოლინერ, სალმონ და სხვები.



პ. პიკასო „ავინონელი ქალიშვილები“

ეს არის პირველი კუბისტური ნახატი, ქალების ფიგურები დაყვანილია ელემენტარულ გეომეტრიულ ფორმებამდე. ადამიანური სხეულის გამოსახულების შემადგენელ ნაწილებად დაშლა ტილოს ზედაპირზე გამოხატავს პრინციპულად ახალ მიდგომას ფერწერულ გამომსახველობაში.

ფაქტობრივად აღმოცენდა კუბიზმის ფსიქოლოგია, რომლის პრინციპებმა გადააბრუნა სამყაროს აღქმის ტრადიციული საშუალება. მისი არსი შემდგომშია. მხატვარს თითოეული საგანი დაყავს მის არსებით ხაზებამდე მარტივ მოცულობამდე, რომელთა კომბინირება შეუძლია თავისი შეხედულების მიხედვით, ამრიგად ქმნის ახალ სივრცეს. საკუთარი ობიექტის წარმოსადგენად მხატვარი უნდა იყოს აბსოლუტურად თავისუფალი საგნის იმ ნაწილის არჩევანში, რომელსაც მიიჩნევს უფრო მეტად საინტერესოდ, მაშინაც კი თუ სინამდვილეში ეს ნაწილი თვალთახედვის მიღმაა. მხატვარს ასევე შეუძლია თუ მოისურვებს წარმოადგინოს იგი მოძრაობაში ან ტრანსფორმაციის პროცესში. ერთგვარად ფერწერაში გამოიყენება კინემატოგრაფისა ან ქრონოფოტოგრაფიის ტექნიკა. ამის მაგალითია დიუშანის ნახატი „კიბეზე ჩამომაგალი შიშველი“, რომელშიც სიუჟეტი იშლება ერთმანეთის მომდევნო მოცულობების სერიაზე, რომლებიც წარმოადგენენ სხეულის სხვადასხვა მდგომარეობას მოძრაობაში. ამრიგად მხატვარი კუბისტი გამოათავისუფლებს ობიექტიდან ინტელექტუალურ სინამდვილეს, რაც კუბისტების აზრით წარმოადგენს ერთადერთ და ფუნდამენტურ ჭეშმარიტებას.

ამრიგად მთელი კუბისტური ფერწერა წარმოადგენს გონების წამქეზებელს, რომელიც მოითხოვს ინიციატივას მაყურებლის მხრიდან. „გრძნობების დეფორმაცია, გონების ფორმირება“ - ამბობდა ბრაკი. მხატვარი მეტად აღარ ხატავს იმის მსგავსად, როგორც ჩიტი ძღერის და სიცოცხლის სიხარული, რომელსაც გამოხატავდნენ ფოვისტები ახლა შორსაა.

კუბიზმის პირველ ფაზას, რომელსაც პიკასოსთან ერთად წარმოადგენდნენ ფერწერის ისეთი ახალი ინტელექტუალები, როგორებიცაა ბრაკ, გრის, ლეჟე, მეტზინგრ, დიუშამ, დელონე და სხვები უწოდეს „ანალიტიკური“. ეს ფერწერა იყო ნაღვლიანი, ერთფეროვანი. ეს იყო სინამდვილის რუხი პოეზია. თანამედროვეობის გეომეტრიული კონსტრუქციები, რომლისგანაც განდევნილია მუსიკა და პოეზია. აქამდე არასდროს არ ყოფილა ფერწერა ასე სერიოზული და ზოგიერთ მხატვარს მოუნდა გათავისუფლება ასეთი პირქუშობისგან, შემოიტანეს ფერწერაში ფერი. ფერის შემოტანამ მოახდინა კუბიზმის ჰუმანიზაცია და საფუძველი დაუდო მეორე ფაზას.

დადაიზმი და სიურეალიზმი

მოღერნიზმის სხვა სახესხვაობები იყო დადაიზმი და სიურეალიზმი. სიტყვა დადა აღნიშნავს ბავშვის ტიტინს და სწორედ ამ სიტყვამ მისცა სახელწოდება ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმართულებას ევროპაში 1916-1922 წწ. პერიოდში. ეს მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა შვეიცარიაში მას წარმოადგენდნენ ა. ბრეტონი, თ. თხარა, მ. დიუმანი, ფ. პიკაბია, მ. ერნსტი, ჟ. არპ და სხვები. მან ზეგავლენა იქონია მხატვრებზე ფილოსოფოსებზე და პოეტებზე პირველი მსოფლიო ომის შედეგად, რომელმაც აიძულა დარწმუნებულიყვნენ სამყაროს, ნებისმიერი ადამიანური სისტემის და თვით ადამიანური არსებობის აბსურდულობაში.



ალაიქოთი და სიმინდეთა აღრევა წარმოადგენდა სიურეალიზმის არსს. საღვადორ დალიმ მონა ლიზა უღვაშებით გამოსახა.

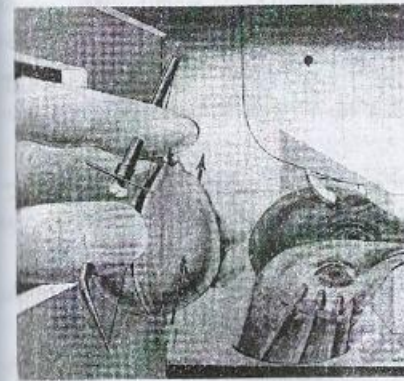
ტერმინი „სიურეალიზმი“.

სკანდალი და მკრეხელობა შეადგენდნენ სიურეალიზმის არსს. მხატვარ-სიურეალისტი თავისი შემოქმედებითი აქტის ამოსავალ მომენტად ირჩევს გარეგანი სამყაროს სახეებს. რაც უფრო მეტი რეალიზმითა და სიზუსტით იქნება აღქმული ეს საგნები, მით უფრო უზვეულო მოგვეჩვენება მათი ნებსმიერი კომბინაცია და მით უფრო გადამწყვეტი და დამანგრეველი იქნება დარტყმა, რომელსაც მხატვარი მიაყენებს ამ გარეგან სამყაროს, აქედან გასაგები ხდება საღვადორ დალის ტილოების ფოტოგრაფიული სიზუსტე, რომელიც იწვევს შოკს, სამინდობას და შიშს.

სახეების ასეთი აბსურდული განლაგება და კომბინაცია, მხოლოდ ძილში შესაძლებელი, მხატვრისათვის წარმოადგენს თავისი წარმოსახვის ყველა რესურსის ამოწურვის საბაბს, ხოლო მაყურებელს აძლევს ამ რესურსების სიმდიდრის დანახვის საშუალებას. მაგრამ რეალური სახეების გვერდით მათ ფანტასტიკურ გაგრძელებაში ვლინდება სხვა სახეები, აღმოცენებული უშუალოდ ქვეცნობიერის ირაციონალური სამყაროდან. ეს პრიმიტიული, რუდიმენტული ფორმები, რომლებიც საოცრად შეფერადებული მიროს ნაშრომებში, ესაა მოცურავე ჩანასახები არარეალურ რძის შუქზე ტანვის ტილოებზე; ესაა ტრაგიკული პრიმიტიული ბრძოლები ანდრე მასონისა.

პოეტური ბოღვა გადის უბრალო თამაშის ან ფარსის ფარგლებიდან, ახალი სინათლე ანათებს ამ აპოკალიფსს. სუსტი სინათლე, მკვდარი პლანეტების მკრთალი და მინავლებული შუქი, კომპარის ისეთი ანტიინათლე, რომელიც წარმოქმნის *მაქს ერნსტის* 1891-1976 ტილოების უჩვეულობას. სიურეალისტური მოწყენილობა ერთგვარად აცხადებს თანამედროვე ხელოვნების ტრაგედიას.

ამ ნიჰილისტურმა ამბოხმა და გადაბუჯული მიწის იდეამ დაანგრია ფერწერა, მაგრამ კოროზიის სახის მათი დამანგრეველი მოქმედების უკან ფერწერაში გამოკრთა ახალი პოეტური განზომილება, რომლის შესახებაც წერდა ლუი არაგონი, როდესაც ამბობდა, რომ სიურეალისტებმა შეძლეს ჩვეულებრივის ფონზე ერთგვარი საოცრების, მოულოდნელობის გამოყოფა, რაც აღმოცენდა ერთი რეალობისათვის უარის თქმით, მაგრამ იმავდროულად ახალი რეალობის განვითარებიდან, რომელიც დაიბადა ამ უარყოფიდან.



მ. ერნსტი. *ოიდიპოს მეფე* (1922) სიურეალისტებზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ფროიდის ფსიქოანალიტურმა თეორიამ. სილაშაზის ცნობილი განმარტება, რომელიც მიეკუთვნება მ. ერნსტს, გვამცნობს: მშვენიერია როგორც შემთხვევითი შესვედრა ანატომიურ მაგიდაზე საკერავი მანქანისა და ქოლგისა, ანუ სინამდვილის არარსებული საგნების შეერთება ბადებს არარსებულ და მიმზიდველ ესთეტიკურ ეფექტებს.

სიურეალისტებმა ქვეცნობიერის სიღრმეებში ინტუიტიურად და ირაციონალურად დაინახეს რაღაც „საოცარი, რომელსაც უნდა წარმოექმნა საზარელი (ასევე სიტყვიდან „საოცარი“) რაც მაშინ იწინასწარმეტყველეს მხოლოდ მხატვრებმა, მაგრამ რომლის თვითმხილველები XXI საუკუნეში გახდა ყველა.

ფერწერაში ახალმა განზომილებამ შეძლო ეწინასწარმეტყველა არსებობის ახალი განზომილებები ცივილიზაციამდელი დონის არსებობის, ჯერ კიდევ განუვითარებელი ჩანასახების დონეზე არსებობისა.

სიურეალიზმის ხელოვნება წავიდა თვითნგრევაზე, რათა კიდევ ერთხელ ეყვინა მსოფლიოსთვის: „გონების ძილი ბადებს ურჩხულებს“.

პოსტმოდერნიზმი.

„ყოველგვარი ტექსტი დაწერილია ტექსტზე“

პოსტმოდერნიზმი არის მიმართულება თანამედროვე ხელოვნებაში და განსაზღვრული ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ასახავს რეაქციას წინამორბედი დასავლური კულტურის ფორმებზე. პოსტმოდერნიზმის თეორიული საფუძველი განიხილება ფილოსოფოსთა, ესთეტიკოსების, კულტუროლოგების, ხელოვნებათმცოდნეების შრომებში, როგორებიცაა: ფ. ჯემისონი, ხ.დ. სილვერმანი, ლ. ფილდერი, ჩ. ჯენკსი, ი. პასანი, ჯ. ბოდრიარ, ჟ.ფ. ლიოტარი და მრავალი სხვა.

თეორეტიკოსების უმრავლესობა პოსტმოდერნიზმის აღმოცენებას მიაკუთვნებს XX სუკუნის მეორე ნახევარს, ოღონდ ეს ცნება პირველად გამოიყენა 1946 წელს ინგლისელმა სოციოლოგმა ა. ტონინიმ (1889-1975) თანამედროვე კულტურის განვითარებაში ეტაპის აღსანიშნავად, რომელიც, მისი აზრით, დაიწყო 1875 წელს. ეს ცნება ტონინიმ დააკავშირა საზოგადოებრივ ცნობიერებასა და აზროვნებაში ცვლილებებთან, რომელიც გამოწვეული იყო პოლიტიკაზე გადასვლით, რაც ითვალისწინებდა საერთაშორისო ურთიერთობების გლობალურ ხასიათს.

„პოსტმოდერნიზმის“ ცნების ისტორიას იკვლევდა გერმანელი კულტუროლოგი ვ. ველშ, რომელმაც აჩვენა, რომ ანთროპოლოგიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს ცნება გამოიყენებოდა 1917 წლიდან.

ოღონდ დროთა განმავლობაში პოსტმოდერნიზმის, როგორც ცნება ისე კონცეფცია იძენს „ფიქსირებულ აზრს“.

აღმოცენებული როგორც მხატვრული კულტურის ცნება, პოსტმოდერნიზმი სწრაფად გავრცელდა პოლიტიკაში, რელიგიასა და მეცნიერებაში.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პოსტმოდერნიზმის გაგებისათვის გადაწყვეტი იყო ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის ლ. ფილდერის ნაშრომი „ამოავსეთ თხრილები, გადაკვეთეთ საზღვრები“ (1969). იგი პოსტმოდერნიზმს განიხილავს, როგორც ისეთ მიმართულებას ხელოვნებაში, რომელიც გადალახავს განსეთქილებას, თხრილს, საზღვარს ელიტარულ და მასობრივ კულტურებს შორის. ავტორის აზრით, მწერალმა უნდა შექმნას მრავალპლანიანი ნაწარმოებები, ე.ი. როგორც ელიტარული, ისე პოპულარული გამოცემების შესაბამისი. ეს პოზიცია გამოწვეული იყო მსოფლიოში მოდერნიზმის ნაწარმოებების ელიტარულობაზე რეაქციით.

პოსტმოდერნიზმი არის ფაქტობრივად რეაქცია საზოგადოებაში კულტურის ადგილისა და როლის ცვლილებაზე. ყველა წინამორბედი კულტურა, ფილოსოფია და ესთეტიკა ამოდიოდა მხატვრული შემოქმედების პროცესში სუბიექტის განმსაზღვრელი როლიდან. პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები შეიჭრა მხატვრული შემოქმედების პროცესში და არსებითად შეცვალა იგი. ხელოვნების არსებობა ტრადიციულ ფორმებში კითხვის ნიშნის ქვეშ აღმოჩნდა. გარდა ამისა, ხელოვნების მრავალათასწლოვანი არსებობა მივიდა იქამდე, რომ თანამედროვე მხატვარს საქმე არა აქვს „სუფთა“ მასალასთან. უკანასკნელი უკვე ამა თუ იმ ხარისხით ათვისებულია. და ამ შემთხვევაში ნაწარმოები უკვე არ არის „პირველადი“, როგორც კარგად აჩვენა თავისი ნაშრომებით უმბერტო ეკომ. იგი ყოველთვის არის ილუზია სხვა ნაწარმოებებზე ჯოისის „ულისეს“ მსგავსად ან ციტატების ერთობლიობა თვით უმბერტო ეკოს „ფუკოს ქანქარის“-ს მსგავსად. როგორც თავის ნაშრომებში მიუთითებს ვ.ს. მალახოვ, პოსტმოდერნიზმი ცნობიერად ახდენს ესთეტიკური აქტივობის ორიენტირებას შემოქმედებიდან კომპილაციასა და ციტირებაზე, ორიგინალური ნაწარმოებების შექმნიდან კოლაჟზე. ეს ტენდენცია უ. ეკომ გამოხატა შემდეგი ფორმულით: „ყოველგვარი ტექსტი დაწერილია ტექსტზე.“

არქიტექტურაში პოსტმოდერნიზმი გამოვლინდა როგორც მიბრუნება ან დომოდერნისტული არქიტექტურისა — ბაროკოსკენ, ან კლასიციკსკენ, ან როგორც სხვადასხვა სტილების ექლექტური შერწყმა. პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის მაგალითს წარმოადგენს იტალიელი არქიტექტორის რ. ვენტურის ნაწარმოებები.

ხელოვნების სხვა სახეობებზე უფრო გვიან გამოვლინდა პოსტმოდერნიზმი კინოში, თავიდან ამერიკულ კინემატოგრაფში. მაგრამ კინოხელოვნების მთავარ პოსტმოდერნისტად თვლიან ინგლისელ

კინორეჟისორს *პ. გრინუეის* (დაბ. 1942), რომლის ავტორიტეტი მსოფლიოში ამჟამად იმდენად დიდია, რომ მას ადარებენ ფელინის. მისი ფილმები („მზარეული, ქურდი, მისი ცოლი და მისი საყვარელი“, „ჩაძირულთა დათვლა“) კარგადაა ცნობილი.

პოსტმოდერნიზმის კონცეფციის საფუძველია – კულტურის დემოკრატიზაციის იდეა, მისი უმაღლესი დონის დაქვეითება, აბსოლუტური იდეალების უარყოფა. ასეთი „რეფორმის“ საბოლოო მიზანი ხელოვნებისა და კულტურის სფეროში, მისი ინიციატორების აზრით, უნდა ყოფილიყო სოციალური უნიფიკაცია.

XX საუკუნის უდიდესი გერმანელი ფილოსოფოსი მ. ჰაიდეგერი, რომელსაც თვლიან პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად, თვლიდა, რომ პოსტმოდერნიზმის აღმოცენება მოხდა არა წინამორბედი კულტურის დარღვევის ბრმა მისწრაფებით და არა განახლებისაკენ იაფფასიანი მისწრაფებით. პოსტმოდერნიზმის წარმოქმნის მიზეზს ჰაიდეგერი ხედავდა სამყაროსათვის აზრის მინიჭების აუცილებლობაში, რომელიც „არ ამდაბლებს მას რაღაც მიღმამყოფი სამყაროსაკენ გასავლელი ეზოს როლამდე“.

პოსტმოდერნიზმი – ესაა მოდერნიზმის უარყოფა, მაგრამ ამ უარყოფის ფორმა სხვადასხვა მთავროვნესთან – განსხვავებულია. მოდერნის კულტურის უკიდურეს უარყოფელთა რიცხვს მიეკუთვნება, მაგალითად, დ. გრიფინი, რომელიც თვლიდა, რომ მოდერნიზმის შემდგომი არსებობა თავის თავში ატარებს კაცობრიობის სიცოცხლისათვის საფრთხეს, რომელიც აუცილებლად უნდა გასულიყო მოდერნიზმის ფარგლებიდან.

მსგავს შეხედულებებს ემხრობა იტალიელი ფილოსოფოსი კულტუროლოგი, ისტორიკოსი, მწერალი უ. ეკო, რომელიც თვლიდა, რომ მოდერნიზმმა დღესდღეობით მიაღწია თავის დასასრულს, რამდენადაც იგი „არღვევს, ცვლის სახეს, დადის აბსტრაქციამდე, სუფთა ტილომდე, ნახვერტამდე ტილოში“. და ეკო მიიჩნევს რომ კი არ უნდა განადგურდეს წარსული, რამდენადაც ეს კაცობრიობას მიიყვანდა „დამუზღვებამდე“, არამედ უნდა მოხდეს მისი ახლებურად გააზრება, „ირონიულად, მიაბიძგების გარეშე“.

წინამორბედი კულტურის ირონიული ახლებურად გააზრების იდეა, მოდერნის კულტურის ჩათვლით, წარმოადგინა ჯეიმისონმა პასტიტის, ცარიელი პაროდიის, დაკარგული იუმორის გრძნობის კონცეფციით. მის შემადგენელ ნაწილს შეადგენს სხვა სტილების იმიტაცია და მიმიკრია. ჯეიმისონის აზრით, მოდერნისტული ლიტერატურა პოსტიტისათვის დიდ შესაძლებლობებს იძლევა.

უმბერტო ეკოს პოსტმოდერნიზმი

უდიდესი მწერალი – პოსტმოდერნისტი *უმბერტო ეკო* (1932), ავტორი რომანებისა „ვარდის სახელი“ (1980), „ფუკოს ქანქარა“ (1988) და „კუნძული წინაღობა“ (1995).

ეს ნაწარმოებები არის *პოსტმოდერნისტული რომანის* კლასიკური მაგალითები. უპირველეს ყოვლისა ესაა მრავალადრესიანი ნაწარმოებები, ე.ი. ისინი მიმართულია განსხვავებული სოციალური ფენებისადმი – მასისადმიც და ელიტისადმიც. და ამაში, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება პოსტმოდერნისტული ხასიათი. აქ არის დეტექტივიც, ტრილერიც, ასევე სრულიად ახალი ინტელექტუალური კონცეფციები და კონსტრუქციები, რომლებიც საჭიროა საუნივერსიტეტო განათლების ადექვატური გაგებისათვის.

ის, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ელიტარულ და მასობრივ კულტურებს შორის განხეთქილების გადალახვის მცდელობა – სულაც არ არის წინააღმდეგობა ინტელექტუალური რომანის არსებობისთვის, როგორცაა ეკოს რომანები. საქმე ისაა, რომ პოსტმოდერნიზმი უკუაგდებს მოდერნისტულ ფასეულობებს და არა კლასიკურ კულტურას. კლასიკურ კულტურასთან მიმართებაში ადგილი აქვს ახლებურად გააზრებას, ყოველგვარ დასესხებას, უკვე გამოუმუშავებული ფორმების გამოყენებას. პოსტმოდერნიზმის მკვლევარმა ველვმა შემთხვევით არ უწოდა მას პლურალიზმის სკოლა.

ეკოს ნაწარმოებები არის ბევრი თანამედროვე იდეის გენერატორი და იმავდროულად მათი კოდირების, ტრანსლაციის და მანიფესტაციის ფორმა. ისინი გამოხატავენ თანამედროვეობის საერთო კულტურულ პირამიდას. მათ მაგალითზე შეიძლება დამტკიცდეს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითადი მახასიათებლების კლასიფიკაციის ადექვატურობა, წარმოდგენილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის ი. ხამანის მიერ: გაურკვეველობა, გახსნილობა, დაუსრულებლობა, ფრაგმენტულობა, ციტაციისადმი მიდრეკილება, უარის თქმა ავტორიტეტებზე, ირონიულობა როგორც რვევის ფორმა, „მე“-ს და სიღრმის დაკარგვა, ზედაპირულობა, მრავალვარიანტული ახსნა, სწრაფვა წარმოუდგენლის წარმოდგენისაკენ, ინტერესი ზღვრული სიტუაციებისა, თამაშისადმი, დიალოგისადმი, პოლილომისადმი მიმართვა. რეპროდუცირება, კარნავალიზირება, მარგინალობა, ცხოვრებაში ხელოვნების შეჭრა, პერფორმენსი, მიმართვა სხეულებრიობაზე, მატერიალურობაზე. კონსტრუქცივიზმი, რომელშიც გამოიყენება ქარაგმა, ფიგურალური ენა, იმანენტურობა.

ციტატებისკენ სწრაფვა – არის უ. ეკოს ყველა ნაწარმოების და კერძოდ „ფუკოს ქანქარა“ დამახასიათებელი ნიშანი. აქ არის დიდი ციტატები ფილოსოფოსთა ნაწარმოებებიდან უძველესი ხანიდან ჩვენს დრომდე, ალქი მიკოსებისა და ფიზიკოსების ნაწარმოებებიდან, ყველა ლათინური ციტატა, ციტატები სხვადასხვა ევროპულ ენაზე.

ეს არის ინტელექტუალური რომანი, რომანი – ანალიზი, რომელიც ეწინააღმდეგება ცნობიერების სტერეოტიპულ ელემენტს, რომლის მიხედვით მხატვრული ლიტერატურის ელემენტი ყოველთვის პირველ რიგში არის ემოციისთვის ნაწარმოები და ემოციისთვის შექმნილი.

მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ლიტერატურაში პლურალიზმის კონცეფციაზე მდგარმა ავტორმა აირჩია XX საუკუნის II ნახევრის ინტელიგენტური შემეცნების პარადიული ანალიზის გზა („მე შექმნილი შემესწორებინა ტექსტი, ამომელო წინა ნაწილი: ვტოვებ მას მხოლოდ იმის დემონსტრირებისთვის, თუ როგორ შეიძლება ამ ეკრანზე თანაარსებობდეს ყოფა და ჯეროვნება, შემთხვევითობა და აუცილებლობა“).

ამ ცნობიერებისთვის დამახასიათებელია კულტურულ-ისტორიული აურზაური, ეზოთერიკა, რიცხვების მაგია, კაბალა, შუასაუკუნეებისა და უფრო ძველი მისტიციზმი, თანამედროვე ინფორმატიკის ხელოვნური ენები – აი მცირე ჩამონათვალი პრობლემებისა, რომლებიც შეადგენენ ამ ცნობიერების შინაარსს.

უ. ეკოს რომანები და უპირველეს ყოვლისა „ფუკოს ქანქარა“, წარმოადგენს ახალი კულტურის თვითშემეცნებას. ეკო გვთავაზობს ახალ ენას, მჭიდროდ დაკავშირებულს კომპიუტერულ ტექნოლოგიებთან. ადამიანი, რომელმაც არ იცის კომპიუტერი, ვერ შეძლებს „ფუკოს ქანქარის“ აღქვას. მან ის უნდა წაიკითხოს სპეციალიზებული ლექსიკონით. ამასთან ერთად, რომანში გაერთიანებულია სხვადასხვა სტილები: სიომბოლიზმი და რეალიზმი, ნატურალიზმი და რომანტიზმი. ეკოს შემოქმედების არმცოდნე მკითხველს ეს ნაწარმოები აოცებს თავისი „ჭაოტურობით“, მრავალფეროვნებით და „მრავალდონიანობით“. მაგრამ საბოლოოდ ცხადია, რომ ეკო მიისწრაფის კაცობრიობის მიერ შემუშავებული სულიერი ღირებულებების ინტეგრირებისკენ. ეკო სხვა მოაზროვნეების მსგავსად პოსტმოდერნიზმს არ მიიჩნევს ცნობიერების საძიებელ ტიპად... მისთვის ეს არის მხოლოდ ადამიანის სამყაროსთან ურთიერთობის ახალი ფორმების ძიება, რაშიც კომპიუტერული ტექნოლოგიები ასრულებენ თავიანთ როლს. „აქ გაცილებით საინტერესოა, – წერს ის „ფუკოს ქანქარაში“ – აქ შეიძლება გაიხლიჩოს აზრები. აქ არის ათასი ასტე-

როიდის ვალაქტიკა, ყველა რანჟირებითაა განლაგებული, თეთრები, მწვანეები, არჩევით, ყველა შექმნილია თქვენს მიერ...“

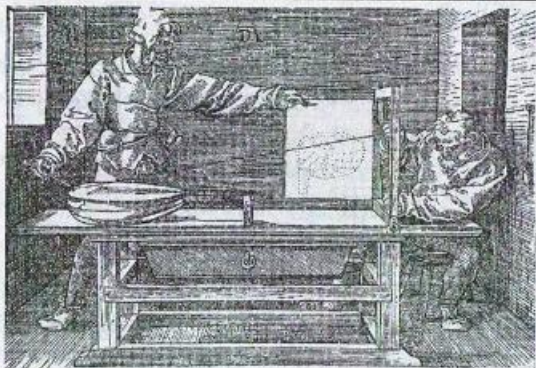
პოსტმოდერნიზმი მიისწრაფის კაცობრიობის მიერ გამოქმნილი ფასეულობებისა და ცოდნის ინვენტარიზაციისაკენ და ყველა არასაჭიროს გაცხრილვისკენ. ეკო წერს, პოსტმოდერნიზმის სხვა წარმომადგენლების მსგავსად, მისთვის დამახასიათებელი იუმორით, ირონიით, სეკსტიციზმით.

საქმე ისაა – ამბობს „ფუკოს ქანქარის“ ერთ-ერთი გმირი, რომ ჩვენ დიოტალევთან ერთად ვეკემათ მეცნიერების განახლებას. ყალიბდება შედარებითი არასაჭიროებების ფაკულტეტი, სადაც ისწავლება ან არასაჭირო, ან შეუძლებელი მეცნიერებები. სასწავლო დაწესებულების მიხანია კადრების მომზადება, რომელთაც შეეძლებათ აღმოაჩინონ და გამოიკვლიონ რაც შეიძლება დიდი რაოდენობით ახალი არასაჭირო სამეცნიერო პრობლემები – პასპ. და მეორე გმირის კითხვის პასუხად, თუ რამდენი ფაკულტეტი იქ პირველი ამბობს: „ჯერ მხოლოდ ოთხი, მაგრამ მათ შეუძლიათ მოიცვან ყველაფერი არა ინტელიგამანადგურებელი. ოპრაგმოსოფიის ფაკულტეტი ატარებს მოსამზადებელ კურსებს, მოსწავლეებში აღზრდის მიდრეკილებას და ლტოლვას არასაჭიროებებისადმი. მსხვილი სამეცნიერო ძალები თავმოყრილია წარმოუდგენლობათა (არგაგონილობათა) ფაკულტეტზე, მათი დიდი ნაწილია – შეუძლებლობების კათედრაზე. მაგალითები: ბოშათა ურბანისტიკა ან მეცხენეობა აცტეკებთან-მეცნიერებათა არსი, როგორც წესი, მდგომარეობს მათი არასაჭიროების ღრმა საფუძვლების გამოკვლენაში, ხოლო არგაგონილობათა ფაკულტეტის პროგრამისთვის – შეუძლებლობის გამოკვლენაში, რათა მოგაწოდოთ რამდენიმე მაგალითი: მორზე ანბანის მორფოლოგია; ზენა-თესვის ისტორია ანტრაქტიდაში; აღდგომის კუნძულის ფერწერა; თანამედროვე შუმერული ლიტერატურა; თვითმმართველობა სპეცინტერნატებში. ასირიულ-ბაბილონური ფილატელია; ბორბალი კოლუმბამდელი ცივილიზაციების ტექნოლოგიები; ხატოლოგია ბრაილის გამოცემებში; მუნჯი კინოს ფონეტიკა.¹

მოყვანილი ნაწყვეტი ბევრს ამბობს უ. ეკოს კონცეფციაზეც და საერთოდ პოსტმოდერნიზმზეც. კულტურა არის ძალზედ რთული სისტემა და პოსტმოდერნიზმი ეძებს მისი რეორგანიზაციის გზებს ახალ მდგრად მდგომარეობაში გადასასვლელად. რაც გულისხმობს ნამდვილად ღირსეულის შენახვას და უტილიტარიზმისა და არასულიერების ტენდენციებისაგან თავის დაღწევას.

¹ ეკო უ. „ფუკოს ქანქარა“. 2007. გვ. 94.

ხელოვნება როგორც მსთამბიკური
მეცნიერების საგანი



ა. დიურერ. მხატვარი, რომელიც შეისწავლიდა
პერსპექტივის კანონებს (1525).

გრაფიკა ხეზე. დიურერის ტრაქტატებიდან პერსპექტივისა და
პროპორციების შესახებ. ფარგლითა და სახაზავით გაზომვის
სახელმძღვანელო

შეძელი შექმნა ყველაზე მცირე ნამცეცებისგან
სხვაგვარად რისთვის ხარ შენ გრძნეული?
აღამიანებს შორის შენ ხარ ღვთის მოსაყდრე,
ასე რომ, გახსოვდეს, რომ შენს სიტყვებში იყო ღმერთი.
კ. ბალმონტ

ხელოვნების ნაწარმოები აღმოჩნდება
უზილავის შესახებ მონათხრობი.
ან. უაითხელი

მკითხველი, მაყურებელი, მსმენელი ხედავს მხოლოდ შემოქმედები-
თი პროცესის შედეგს, ხოლო თვით პროცესი მისთვის საიდუმლოდ
რჩება. მაგრამ კრიტიკოსები, რეცენზენტები ცდილობენ ჩასწვდნენ ამ
საიდუმლოს და ისინი გვეხმარებიან ხელოვნების უზარმაზარი სამყა-
როს ათვისებაში. ზოგჯერ ამაში გვეხმარებიან თვით შემოქმედები.

მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის
სპეციფიკა

თავი სტუდენტს ეხმარება
გაიგოს შემოქმედებითი მხატვრული პროცესის სპეციფიკა,
მხატვრული აღქმის თავისებურებები.
შედლოს მხატვრული საშუალებების კლასიფიკაციის შედგენა
ახსნას ხელოვნებაში პირობითობის ბუნება
დაეუფლოს ცნებებს „მხატვრული სახე“, „სახის დაუსრულებ-
ლობა“, „ასოციაციურობა“.

7.1. მხატვრული შემოქმედების პროცესი

XX საუკუნის 20-იან წლებში მაყურებელი აღფრთოვანებაში
მოჰყავდა შესანიშნავ ამერიკელ მოცეკვავეს აისელორა ლუნკანს
(1877-1927), „მოდერნის“ ცეკვის დამფუძნებელს, რომელიც იყენებდა
ძველბერძნულ პლასტიკას და ბალეტის პარკა შეცვალა კვართით.
საზოგადოება გაოგნებული იყო იმის გამო, თუ როგორ შეძლო მოცე-
კვავემ აღედგინა ის, რაც დაკარგული იყო 2000-ზე მეტი წლის წინ.

ვ. როზანოვ: შემოქმედი თუ კონსტრუქტორი?

ამის ახსნას შეეცადა რუსი მოაზროვნე ვ.ვ. როზანოვ.

იგი წერს: ოდესღაც, როცა ლუნკანი მიმოდიოდა ბრიტანული
მუზეუმის დარბაზებში, ანტიკური ხელოვნების დარბაზებში, დაებადა
ბუნებრივი შეკითხვა: „ეს მომენტები – მიმოფანტული ვაზებზე, ქვებზე,
მონეტებზე რატომ არ შეიძლება ერთმანეთს შეერწყას, რითაც ისინი
ბუნებრივად გადავა მოძრაობაში და ეს მოძრაობა იქნება ცეკვა?“

ასე აღმოცენდა ლუნკანის ცეკვები და შემდეგ როზანოვი წერს, რომ
ორი საათის განმავლობაში აკვირდებოდა მოცეკვავის უწყვეტ
მოძრაობას და მან ვერ დაინახა ვერც ერთი ფესტი, ხელების ან
კორპუსის მდებარეობა, რომელიც არ იცოდა მონეტებიდან და ის
ასკვნის, რომ ლუნკანის ცეკვებს საფუძვლად უდევს უზარმაზარი
არქეოლოგიური მასალა. მაგრამ ისმება კითხვა - ვისი ნახელავია ეს
ყოველივე – შემოქმედის თუ კონსტრუქტორის? და როზანოვ წერს:

ამას მან დაუმატა მხოლოდ ნატურა, რომელსაც რაღაც საერთო უნდა ჰქონოდა ბერძნებთან. უკვე ის, რომ მთელი სხეული „ასეთი ხარისხით მას მიეწონა, და რომ მან უეჭველად ბევრი წელი მიუძღვნა ყოველივეს კვლავწარმოებას საკუთარ სხეულზე, რა თქმა უნდა – სარკის წინ, მაგრამ ასევე (უეჭველად!) შთაგონებით, შინაგანი გრძნობით, შინაგანი ალტყინებით – ეს მეტყველებს მოცეკვავის ღრმს და გატაცებულ სიყვარულზე ანტიკური სამყაროს მიმართ. უეჭველად მისგან უნდა გადმომსკადარიყო მხიარულებით, სიწმინდით, უცოდველობით, ყოველგვარი სარკის გარეშე, არა უტილიტარულად და არა „კარიერისთვის“, ამ ცეკვაში უნდა ექროლათ ნიმფებს...¹

შემოქმედი – განსაკუთრებული პიროვნებაა, რომელსაც გააჩნია გარკვეული მახასიათებლები, რაც კლინდება მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებში.

შემოქმედების საიდუმლო – გონება, სული...

შემოქმედების საიდუმლოებების გაგება ნაწილობრივ შეიძლება ხელოვანთა დღიურებიდან და ეპისტოლარული მემკვიდრეობიდან. ასე, მაგალითად, ფრანგი მწერლის რომან როლანის დღიურებიდან, მოგონებებიდან და წერილებიდან შეიძლება შევიტყოთ, რომ მას „ყოველივეს შეუცნობლად უყვარდა ბუნება, მაგრამ თხუთმეტი წლის ასაკში შეეცარიაში ყოფნისას „ამ წიგნის დამამარებელი ბეჭდები დაიბეჭდა“ მისთვის, მას „თვალი აეხილა“ და დაიწყო თავდავიწყებამდე კითხვა „მას ებოძა ზემთაგონება“. რამდენიმე წლის შემდეგ წერს: „უკვე რამდენიმე წელი ჩემში ზის რაღაც გაშმაგების დემონი, რომლის წინააღმდეგ საბრძოლველად ძალა არ მყოფნის...“²

რუსი მწერალი კ.გ. პაუსტოვსკი თავის წიგნში მწერლის შრომის შესახებ „ოქროს ვარდი“ წერს: „მწერლობა – არ არის არც ხელობა და არც საქმიანობა. მწერლობა – მოწოდებაა. ზოგიერთი სიტყვის ჟღერადობაში ჩაწვდომით ვპოულობთ მათ პირველყოფილ აზრს, სიტყვა „მოწოდება“ წარმოიქმნა სიტყვისაგან „ძახილი“.

ფრანგი მწერალი ო. ბალზაკ „წერილებში ლიტერატურის, თეატრისა და ხელოვნების შესახებ“ წერდა, რომ შემოქმედება არის უნარი, მაგრამ ეს არის ასევე „შემთხვევა“. ბალზაკი მიუთითებს შემოქმედების შემადგენლებზე: გონება, სული, უნარი: „მთელი საათი ვეკითხებოდი

მეცნიერებას, ბუნებას, ღმერთს, გონებებს, სულებს, უნარებს შორის განსხვავებათა მიზეზებზე“.

ამრიგად, შემოქმედების საიდუმლო არის გონებას, სულს, უნარს მიმატებული აღიარება, მაგრამ ეს ყოველივე არ არის.

მე ვცხოვრობდი, ვმუშაობდი, მიყვარდა, ვწუხნი, ვიმედოვნებდი, ვოცნებობდი, და ამ დროს ვიცოდი მხოლოდ ერთი – რომ აღრე თუ გვიან, მოწიფულ ასაკში, ან შეიძლება სიბერეშიც კი, მე დავიწყებდი წერას არა იმიტომ, რომ მე დავისახე ასეთი ამოცანა, არამედ იმიტომ რომ ამას ითხოვდა ჩემი არსება.¹

მხატვრული უნარები

ესთეტიკაში აღიარებულია მხატვრული უნარების იერარქია, რომელიც ყველაზე ზოგადი სახით ასე გამოიყურება: *ნიჭიერება, ტალანტურობა, გენიალურობა*.

ვერცხლის ხანის რუსი მოაზროვნე ბ.პ. ვიშესლავეც (1877-1954) „ინდუსტრიული ცივილიზაციის კრიზისში“ წერდა, რომ ყოველ ადამიანს გააჩნია „შემოქმედებითი ბირთვი“, მაგრამ მისი განვითარების ხარისხი დამოკიდებულია გარეგანი და შინაგანი ფაქტორების უზარმაზარ რაოდენობაზე. ნიჭიერების დიდი ოდენობა არის *ტალანტი*. თვით ეს სიტყვა ბერძნული წარმოშობისაა, პირველად გვხვდება პომპროსთან მნიშვნელობით „წონათა თასი“. ძველ საბერძნეთში ტალანტი ასევე ეწოდებოდა მასის დიდ ერთეულს. „ტალანტის“ ცნება „სულიერი ნიჭიერების“ მნიშვნელობით პირველად ბიბლიაში გვხვდება.

7.2. გენია-ნიჭიერებისა და ტალანტურობის უმაღლესი გამოვლენა

გენიოსი – არის შემოქმედი პიროვნება, რომელიც ქმნის კულტურის უნიკალურ ნაწარმოებებს, სახავს ახალ გზებს ხელოვნებაში.

გენიის ბუნების შესახებ ისტორიული შეხედულებები განუწყვეტილივ ვითარდებოდა და ზუსტდებოდა თვით შემოქმედებითი პროცესის ბუნების გაგების განვითარების შესაბამისად.

ანტიკურ ხანაში ამ პრობლემას განიხილავდნენ *პლატონი*, მისი მომხრეები, და ნეოპლატონელები. ისინი გენიალობას განიხილავდნენ, როგორც ირაციონალურ შთაგონებას, როგორც ზეციურ გასხივოსნე-

¹ როზანოვ ვ.გ. მითით. თხზ., გვ. 390-391.

² როლან რ. მოგონებები. მ.: 1966, გვ. 238.

¹ პაუსტოვსკი კ.გ. მოთხრობები. მ.: 1979, გვ. 471.

ბას. ასე მაგალითად, პლატონი „ენეადებში“ გენიალური ძველი ბერძენი მოქანდაკის ფიდასუს (V ს. ძვ.წ. აღ-მდე) შემოქმედების პროცესის შესახებ წერდა, რომ მან შექმნა ზევსის ფიგურა ისე, რომ საერთოდ არ ჰქონია თვალწინ რაიმე შეგონება, მაგრამ ზევსი გამოსახა ისეთი, როგორც წარმოუდგინა, როგორც წარმოგვიდგებოდა ჩვენც, თვალთ ხილული რომ ყოფილიყო. და პლატონი წერდა, რომ ფიდასი თვითონ ატარებდა საკუთარ თავში სილამაზეს და მისი გენიალობა აიხსნება არა ურთიერთობით მის გრძნობებსა და გარე სამყაროს შორის, არამედ *შემოქმედებითი ენერჯის ნაკადით*, რომელიც მასში იღვრება პირდაპირ სამყაროს საფუძვლად მყოფი იდეისაგან, რომელსაც გარე სამყარო თვითონ აკოპირებს (ასლებს). ფორმა მხატვრის თავში აღმოჩნდა არა იმიტომ, რომ მას აქვს თვალები და ხელები, არამედ იმიტომ რომ მისთვის ნიშანდობლივია ხელოვნება.

აღორძინების ეპოქაში საზოგადოებრივი აღიარება მოიპოვა გენიის, როგორც შემოქმედებითი ინდივიდუალობის კულტმა. რაციონალიზატური მეთოდი კულტურაში XVI-XVII სს-ში ამტკიცებს შემოქმედის ბუნებრივი გენიალობის გონების დისციპლინასთან და საზოგადოდ მიღებული წესებისადმი ბუნებრივი ნიჭიერების და ქვემდებარების იდეას. ასე მაგალითად, თ. ჰობსმა წამოაყენა მოთხოვნა, რომ პოეტს მოეხდინა თავისი მასალის ორგანიზება ფილოსოფიური მიმართულებით.

დიუბოს გენიალობის თეორია

რომანტიზმის ეპოქაში გენიის კულტი აპოგეას აღწევს. 1719 წელს საფრანგეთში გამოქვეყნდა ისტორიკოსისა და დიპლომატის *ჟან ბატისტ დიუბოს ტრაქტატი „კრიტიკული ფიქრები პოეზიისა და ფერწერის შესახებ“*, რომელშიც გაანალიზებული იყო *ემოციონალიზმი*, რაც ავტორის აზრით, საფუძვლად უდევს კულტურის თეორიას.

დიუბოს მიხედვით, ხელოვნების მთავარ ნიშანს წარმოადგენს მოძრაობა და არა გამოსახულება. დიუბომ ხელოვნების ღირსებად მიიჩნია ასევე ხელოვნების უნარი – შემოქმედება მოახდინოს, ააღელვოს და გულში ჩაწვდეს ადამიანებს. პოეზია იწვევს სასარგებლო მოძრაობას, რომელსაც შეუძლია მავნე გრძნობადი მოძრაობის შეკავება. საერთოდ, ტრაქტატში ბევრი ახალი ორიგინალური იდეაა, რომელთაც დიუბოს შესაძლებლობა მისცევს გამწვანებულ და საფუძვლიანად დაეყენებინა გენიალობის პრობლემა. გრძნობა – არის ადამიანის ორგანული ნაწილი, და ის მას ინახავს, მიუხედავად გონების წინააღმდეგობისა, ადამიანს შეიძლება გადააფიქრებინო რაიმე იდეის მიმღევრობა, მაგრამ

მას ვერ აიძულებ უარი თქვას სიმპათიაზე ან ანტიპათიაზე. და თუ რამე შეარხვეს ადამიანის გრძნობას – რეაქცია იქნება მომენტალური. ემოციის სიცოცხლეს, რომელიც შეიძლება სწრაფად შეიცვალოს სხვა გრძნობებით, დიუბო აკავშირებს ადამიანის მოთხოვნილებასთან, რომელიც, მისი აზრით, წარმოადგენს პირველს – მოთხოვნილებას გაექცეს მოწყენილობას. უძლიერესი სტიქიური ინსტიქტი – წერს დიუბო – აიძულებს ადამიანს იაროს ვნებების გზით და გულის კარნახით. და ადამიანის ასეთ წყობასთან დიუბო აკავშირებს მის მიღრეკილებას ხელოვნებისკენ, როგორც მოწყენილობის წაშლისკენ. ხელოვნება უნდა იყოს დინამიური, რათა ააღელვოს და გულში ჩაწვდეს ადამიანურ ნატურას. დიუბო თვლიდა, რომ მხოლოდ ის იმსახურებს პოეტის სახელს, ვინც გამოსახავს მოქმედებას, რღვევის უნარის მქონეს.

ხელოვნების კავშირი ემოციებთან – არის დიუბოს კონცეფციის ძირითადი თეზისი, რომლისგანაც გამომდინარეობს მნიშვნელოვანი დასკვნები. დიუბოს მიხედვით, უპირველეს ყოვლისა მხატვრის მთავარი მიზანია არა მკაცრი წესებისადმი მიყოლა, არამედ ადამიანებისათვის კმაყოფილების, სიამოვნების მინიჭება. ამისათვის საოცარი უნდა გაერთიანდეს შესაძლებელთან. ხელოვნებაში, როგორც დიუბო წერს, ჩვენ გვიმორჩილებს დამაკერებელი და ამიტომ ტრაგედიის თემები უნდა მოიძებნოს უძველეს ისტორიაში, რათა გამღერდეს ეფექტი, ქმნილება მოქმედებს სერიოზული და ამაღლებული მომენტებით. კომედიის თემები, პირიქით, აღებული უნდა იქნას თანამედროვე ცხოვრებიდან, რამდენადაც უფრო ადვილია იმ ჩვეულებებზე სიცილი, რომლებსაც ვხვდებით ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ვიდრე ადრინდელზე.

დიუბო ხელოვნების ნაწარმოების მნიშვნელოვან მომენტად თვლიდა მაყურებელზე ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედებას, ხარისხისა და რაოდენობის განსხვავების უნარს.

დიუბო ხელოვნების ხარისხობრივ ფუნქციას ხედავდა იმაში, რათა აღეფრთოვანებია და აეღელვებინა, მაგრამ რაოდენობრივი მხრიდან შემოქმედება უნდა ყოფილიყო ზომიერი.

ხელოვნების ნაწარმოებმა სიამოვნება უნდა მიანიჭოს ყოველგვარი უსიამოვნო შედეგის გარეშე. ეს უნდა იყოს „მოძრაობა დაღლილობის გარეშე“. და მხატვრის ამოცანა ისაა, რომ იპოვოს საინტერესო სიუჟეტი, რომელიც გულში ჩაგწვდება და აგაღელვებს, მაგრამ ამავე დროს გამოიწვევს არა საზიანო, არამედ სასიკეთო გრძნობებს. ნაწარმოები საბოლოოდ უნდა იყოს ისეთი, რომ მაყურებელმა ან მკითხველმა დაინახოს მისი იგივეობაც ცხოვრებასთან და მისი ხელოვნურობაც.

როდესაც მივიღვართ თეატრში – წერდა დიუბო, – ასობით ნივთი გვახსენებს თუ ვინ ვართ და სად ვიმყოფებით: „სალი აზრი“ გვეხმარება დავრჩეთ ცივისსხლიანები და არ დავკარგოთ თავი მაშინაც კი, როცა ჩვენი გრძნობები აღელვებულია პიესის ემოციურობით.

ასეთი მსჯელობების შემდეგ დიუბო აყალიბებს „გენიის“ ცნებას. ნაწარმოების შესაქმნელად, რომელიც ერთდროულად აღიზიანებს და კურნავს სულს, საჭიროა გენიოსი მგზნებარე წარმოსახვით, რომელიც ამასთან ერთად ფლობს ცხოვრების მართლად ასახვის უნარს.

„გენიის“ ცნების შინაარსის ახსნისას დიუბო ცდილობს პრობლემის განხილვას არა მხოლოდ ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ, არამედ ბიოლოგიურ დონეზეც.

გენიოსის „ღვთაებრივ შთაგონებას“ ის აკავშირებს სისხლის შემადგენლობასთან, რომელიც უზვად მოჩქეფს ტვინში წარმოსახვის წყაროებისკენ და თვით ტვინის ორგანოების წარმატებულ განლაგებასთან, რომლის წყალობით ტვინში თავისუფლად აღმოცენებული სახეები ხდება ნათელი და მკაფიო და აისახება მართლად.

ამრიგად, გენიოსობის აღმოცენებას დიუბო განსაზღვრავს მისი ორგანიზმის ფიზიოლოგიური პირობებით: მგზნებარე სული, ნათელი წარმოსახვა, სისხლის შემადგენლობა. მაგრამ ამ პირობების გარდა გენიალურობის აღმოსაგენებლად დიდი მნიშვნელობა აქვს ადგილს და დროს, ასევე კლიმატს. სული განისაზღვრება სისხლის შემადგენლობით, სისხლი განისაზღვრება ჰაერით, ჰაერი – მიწისგან ამომავალი აორთქლებებით. როგორც წესი, დიუბოს აზრით, დიდი შემოქმედები რომლებიც მიეკუთვნებიან ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, იბადებიან კაცობრიობის ისტორიის ერთსა და იმავე პერიოდში, ე.ი., როცა ობიექტური პირობების ერთობლიობა ხელს უწყობს მათ გენიოსობას.

გენიალურობის თეორია ხდება ესთეტიკაში შრომების უცვლელი თემა XVIII საუკუნეში, როდესაც ხელოვანის შემოქმედებითი საქმიანობის პრობლემას დიდი ყურადღება ექცეოდა.

კანტი: გენიალურობა – ადამიანის ბუნებრივი ნიჭიერებები

ამ პრობლემაზე ყურადღებას ამახვილებს *ე. კანტი* ნაშრომში განსჯის უნარის კრიტიკა“. გენიალურობის ქვეშ ფილოსოფოსი მოიაზრებს ადამიანში ბუნებრივი ნიჭიერებების გამოვლენას.

კანტი ესთეტიკური გამოცდილების განსხვავებული ფორმების გამოკვლევისას მიმართავს ძალებს, რომლებიც მას წარმოქმნიან. და მასთან ვხვდებით ნიჭიერებასა და ტალანტს შორის განსხვავების

გაგებას და განსაზღვრებას. ნიჭიერება, კანტის მიხედვით, მოიპოვება სიბუნებისა და მიბაძვის ერთობლიობით. ტალანტი არის რაღაც ისეთის შექმნის უნარი, რაც არ შეიძლება განისაზღვროს რაიმე წესებით. შემოქმედებით გენიოსს ახასიათებს სპონტანურობის უმაღლესი ხარისხი. კანტი ამის დამამტკიცებლად მიიჩნევს თვით შემოქმედთა მიერ თავიანთი ნაწარმოებების შექმნის საშუალების ლოგიკური ახსნის შეუძლებლობას. ასე მაგალითად, კანტი დარწმუნებულია, რომ ჰომეროსი, მაგალითად, ვერ შეძლებდა აეხსნა, როგორ ჩაესახა ტვინში და როგორ განვითარდა მისი შემოქმედებითი იდეები.

კანტი ერთმანეთისგან მიჯნავდა მეცნიერებასა და ხელოვნებას, თვლიდა, რომ მეცნიერებაში ცნობილი პირობების შემთხვევაში შეიძლება წარმატება მოიპოვოს ნებისმიერმა, ვისაც შეუძლია გარკვეული წესების გამოყენება. ამაშია განსხვავება ნიუტონსა და მოცარტს შორის: სამეცნიერო პროცესის წესებს შეიძლება მიჰყვე და შეიძლება გამოიყენო, ხოლო ხელოვანის მუშაობის პროცესი გაუგებარია, ის ყველასათვის, თვით შემოქმედის ჩათვლით, წარმოადგენს გამოცანას. „ესთეტიკის ისტორიაში“ კ. გილბერტი და გ. კუნი წარმოადგენენ „გენიალურობის“ ცნების მოკლე ისტორიას, რამდენადაც XX საუკუნეში ეს პრობლემა გახდა მრავალრიცხოვანი გამოკვლევების საგანი.¹ თავდაპირველად სიტყვა „გენია“, წერენ ავტორები, – აღნიშნავდა დემონს ან დემონურ არსებას. XVI საუკუნის შუახანებიდან, როდესაც დემონების არსებობის რწმენა გაქრა, დაიწყო გენიოსობის შესახებ ისეთი წარმოდგენის გავრცელება, რომელიც ახლოსაა თანამედროვე მოსაზრებასთან. იგი მოიაზრებოდა შთაგონების პლატონური თეორიის შესაბამისად და გახდა „წარმოსახვის“ სიტყვის სინონიმი. ამ ორი ცნების ერთობლიობა „შთაგონება“ და „წარმოსახვა“ გახდა მნიშვნელოვანი ესთეტიკური იდეების განვითარებისათვის და დიდი როლი შეასრულა XVIII საუკუნის ინგლისურ ესთეტიკაში, სადაც წარმოადგენდა იარაღს კლასიციზმის წინააღმდეგ ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნაში. რაციონალურ კანონებს დაუპირისპირეს ღვთაებრივი შთაგონება. ამან ასახვა პოვა ინგლისელი ესთეტიკოსის კ. იუნგის ნაშრომში „ფიქრები შედარებით ორიგინალური შემოქმედების შესახებ“.

ოლონდ მალე ცხადი გახდა, რომ შემოქმედებითი გენიოსობის იდეა, რომელიც საფუძვლად უდევს ესთეტიკას შეუთავსებელია რაიმე თეორიასთან. გამოჩნდა მცდელობები შთაგონებისა და რაციონალიზ-

¹ იხ.: გილბერტი კ., კუნი გ. ესთეტიკის ისტორია, წიგნი 2, მ.: 2000, გვ. 362.

მის ცნებების გაერთიანებისა. ასეთი მცდელობების კულმინაცია გახდა კანტის განმარტება: *გენიოსი – ეს არის ტალანტი*, რომლის საშუალებით ბუნება ხელოვნებას კარნახობს კანონებს, რომლის საშუალებით ის ავლენს თავის სიბრძნეს. გენიოსობის წინაპირობას კანტი ხედავს სულში. სულის წყალობით გენიოსს ებადება სახეები, ზოგჯერ არასწორი და ბუნდოვანი, ოღონდ რომელთა გარეშე ხელოვნებაში შეუძლებელია რომელიმე ორიგინალური ნაწარმოების არსებობა.

სულის მიერ ნაწარმოები პროცესები, როგორც კანტი მიიჩნევს, მიბაძვას იწვევს მეორეხარისხოვან მხატვრებში, მაგრამ მათი ნაწარმოებები, დაფუძნებული მიბაძვაზე, ტალანტია და ულანათო.

კანტის მიხედვით გენიოსები არ ექვემდებარებიან რაიმე წესებს, მაგრამ ისინი ქმნიან სახეებს, რომელთა საფუძველზე შეიძლება წესის წარმოქმნა.

გემოვნებისა და უნარის დახმარებით გენიოსის ნაწარმოების საფუძველზე იქმნება მხატვრული ნაწარმოების მისაღები მოდელი.

კანტის მიხედვით გენიალობა ესაა აზროვნებისათვის ხელმოუწყოდომელი სახეების აღქმის უნარი. გენიოსისათვის მისაწვდომი სახეები იმყოფება აბსტრაქტული აზროვნების ფარგლებს მიღმა. ასეთია პლატონის მითები „გამოქვაბულისა და სულის შესახებ“, სადაც სული მისვავსებულაა მეტელესთან, რომელიც მართავს სხვადასხვა მხარეს მიმქროლავ ცხენებს. ასეთია დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ სახეები, სადაც ცისარტყელა და ვარდები, სისხლის მდინარეები და ყინულით დაფარული ტბები უფრო ნათლად გამოხატავენ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სურათებს, ვიდრე ნებისმიერი სამეცნიერო ტრაქტატი.

მეცნიერებისა და ხელოვნების ამ პრობლემას მიმართავდნენ კანტის შემდეგაც და ახლაც მიმართავენ.

გენიოსი ქმნის უკვდავ ადამიანურ ფასეულობებს

პუშკინი თავისი ცნობილი დებულებით „გენიოსობა და ბოროტება – არის ორი ერთმანეთთან შეუთავსებელი რამ“, მიუთითებდა პრობლემის ეთიკურ ასპექტზე. ჩაიკოვსკიმ თავისი არანაკლებ ცნობილი დებულებით „გენიოსობა“ ეს არის შთაგონების 1% და ოფლის ღვრის 99%, ეს ცნება დააკავშირა ნაკლებად ალბათობრივ შრომისუნარიანობასთან. გენიალობის შრომასთან კავშირის შესახებ წერდა ასევე რუსი ფილოსოფოსი ლ. შესტოვ:

სათაკილო, მოსაწყენი, გამაღიზიანებელი შრომა არის გენიოსის განვითარების პირობა. ადამიანები ამიტომ აღწევენ რაიმეს ასე იშვიათად. გენიოსი თანახმა უნდა იყოს საკუთარ თავში სახედრის კულტივირებისა. ეს პირობა იმდენად დამამცირებელია, რომ ადამიანი მასზე მიდის მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში. უმეტესობა უპირატესობას ანიჭებს შუალედურ მდგომარეობას. საშუალოსა და გენიოსობას შორის – ტალანტს. ყველას არ სურს გაცვალოს მთელი თავისი ცხოვრება ხელოვნებაზე და რამდენჯერ უნაჩივთ გენიოსებს თავიანთი კარიერის ბოლოს საკუთარი არჩევანის გამო!

„უკეთესი იყო არ გამეოცებინა სამყარო და მეცხოვრა ამ სამყაროში“, – ამბობს ჰ. იბსენი თავის ბოლო დრამაში.

გენიოსი არის საბრალო და ბრმა მანიაკი, რომელსაც პატიობენ ყველა მის უცნაურობას მის მიერ მოტანილი სარგებლის გამო და მაინც ჩვენ ყველანი ქედს ვიხრით დაჟინებულობისა და გენიოსობის წინაშე – ერთადერთი ღმერთის წინაშე, რომლისაც ჯერ კიდევ სწამს თანამედროვეობას.¹

„გენიოსობის“ ცნების სხვადასხვა ასპექტების გამოყოფისას ყველაფერი დაიყვანება ერთზე. გენიოსი ქმნის მარადიულ, ადამიანურ ფასეულობებს.

7.3. მხატვრული შემოქმედების თავისებურება

მხატვრული შემოქმედების ძირითადი თავისებურებაა მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელის სინამდვილეზე *ემოციური რეაქციების სიჭარბე* და მხატვრული სახის შექმნა.

მხატვრული სახე – „ხელოვნებაში აზროვნების“ ფორმა

როგორც აღნიშნავს ე.გ. იაკოვლევი, თუმცა ყოველდღიური ცნობიერება სიმანდვილეზე რეაგირებს ისევე ემოციურად, მაგრამ იგი სამყაროს აღიქვამს ზედაპირულად, აფიქსირებს მხოლოდ არაარსებით სიტუაციებს, ხოლო შემოქმედის ემოციურობა არის მის მიერ სინამდვილის *ესთეტიკური ათვისების პირობა*. ასეთი ათვისების საშუალებას წარმოადგენს *მხატვრული სახე*.²

¹ ციტ. ბორე ი.ბ. ესთეტიკა. ტ. 1, სმოლენსკი 1997. გვ. 341.

² იბ. იაკოვლევი ე.გ. ესთეტიკა. მ.: 1999, გვ. 133.

მხატვრულ ნაწარმოებში „მხატვრული სახე – ესაა ხელოვნებაში აზროვნების ფორმა“.¹ როგორც წესი, ეს არის არა მზა სტრუქტურა, არამედ სახე – პროცესი და სახე – აღქმა.

სახის წარმოქმნა სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობს არა მხოლოდ განსხვავებულ შემოქმედებაში, არამედ ერთსა და იმავე ხელოვანთან სხვადასხვა ნაწარმოებებში. ხელოვანმა შეიძლება ჩანაფიქრი ატაროს მრავალი წლის განმავლობაში. ასე მაგალითად რ. როლანი თავის „მოგონებებში“ წერს, რომ ჟან-ქრისტოფის სახეს იგი გულში ატარებდა 10 წლის განმავლობაში, ხოლო შემდეგ მას ნაწარმოებში ახორციელებდა ასევე 10 წლის მანძილზე. ზოგიერთ ავტორს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დაწყებამდე არ გააჩნია ზუსტად შემუშავებული გეგმა. ასე მუშაობდა მაგალითად ყ. სანდი. თ.მ. დოსტოევსკი წინასწარ შეიმუშავებდა თავისი ნაწარმოების დაწვრილებით გეგმას. ზოგიერთთან შემოქმედებითი პროცესი მიმდინარეობს გაცნობიერებულად, სხვებთან კი დიდ როლს თამაშობს ინტუიცია.

კულტურის ისტორია მოწმობს, რომ შემოქმედის ცნობიერებაში მხატვრული სახე მრავალფეროვნად ჩამოყალიბდება. ესაა განცდა, რომელიც სცდება ჩვეულებრივი განცდების ფარგლებს. ჩვეულებრივი განცდებისაგან შემოქმედებითი პროცესი განსხვავდება არა მხოლოდ სიღრმით, არამედ ასევე შედეგიანობით. მხატვრული სახის შექმნისას ხელოვანი ცნობიერად თუ არაცნობიერად ვარაუდობს მის შემოქმედებას საზოგადოებაზე.

ერთ მშვენიერ დღეს ხელოვანი რომ აღმოჩენილიყო უკაცრიელ კუნძულზე და მტკიცედ სცოდნოდა, რომ მის მიერ შექმნილს არავის არასოდეს არ მოისმენს, არ წაიკითხავს და არ დაინახავს, ნამდვილად არაფერს შექმნიდა. ეს ნიშნავს, რომ შემოქმედების ყველა ეტაპზე არსებობს მიმართება: შემოქმედი – აღმქმელი (მკითხველი, მაყურებელი...), არსებობს შემოქმედის სწრაფვა სხვებს გაუზიაროს თავისი მხატვრული „წარმოსახვები“.

თუკცა ბევრ ხელოვანს არაერთხელ უთქვამს, რომ ქმნის იმიტომ, რომ არ შეუძლია, არ შექმნას, ან რომ ქმნის მხოლოდ საკუთარი თავისთვის (კ. პაუსტოვსკი, დ. გრანინ და სხვა), მაგრამ მათ შემოქმედებაში ყოველთვის არსებობს თავისი პოზიციის, თავისი გმირის პოზიციის სამართლიანობის მხატვრულად დასაბუთების, საკუთარი იდეალის გამოხატვის სწრაფვა. სწორედ ამ იდეალის პერსონიფიკაციას

წარმოადგენს მხატვრული სახე, იდეა განხორციელებული მხატვრული საშუალებებით.

მხატვრული სახის შექმნა

მხატვრული სახის ჩამოყალიბება გულისხმობს შემდეგ ეტაპებს: (1) შემოქმედის მხატვრული ჩანაფიქრი; (2) ამ ჩანაფიქრის რეალიზება შესაბამის მასალაში; (3) დასრულებული ნაწარმოების ყოფა; (4) მხატვრული სახის მხატვრული აღქმა და სხვაგვარად გააზრება. ასეთია მხატვრული სახის სრული ყოფიერება.

ჩანაფიქრი არის არა ამა თუ იმ მოვლენის ცხოვრებისეული სიტუაციის ასახვა, არამედ ეს არის განზოგადება, ესაა „ღრმა აზრი“. ბალზაკი ა. დე მიუსეს ნაწარმოებების ანალიზისას, მიუხედავად იმისა, რომ აღიარებდა მის დიდ ტალანტს, აკრიტიკებს მას „ღრმა დიდი იდეის“ არარსებობის გამო. ბალზაკი წერს: „ბატონ დე მიუსემ, თუ აიყვანა თუნდაც ერთ-ერთი ნაწარმოები ისეთ სიმალღებზე, სადაც ისინი ხდებიან ტიპიურნი. აჩვენა თუ არა რომელიმე დიდი გრძნობა, რომელიც იპყრობს გულს?“¹ და ბალზაკი მას უპირისპირებს რაბლეს, სერვანტესს, სტერნსს, რომლებმაც „თავიანთი უდიდესი ნაწარმოებები შეამკეს ღრმა აზრით“. ბალზაკი ხსნიდა ამ გენიოსების ადამიანებზე „ძალაუფლების“ მიზეზს და წერდა:

ლიტერატურაში არ არის საკმარისი ვართობა ან მოწონება, ხუმრობას უნდა მიენიჭოს რაიმე აზრი, ნაწარმოებში უნდა იყოს „მარადიული შუქი“, ნაწარმოების სიცოცხლე იბადება ამ შუქით, ამ ღრმა შინაგანი გრძნობით.

მეორე მომენტი, რომელზედაც მიუთითებს ბალზაკი როგორც: მხატვრული პროცესის გაგებისათვის მნიშვნელოვანზე, რომლის შედეგად იბადება შედეგრი – ესაა *შემოქმედის მიერ საზოგადოების გონებრივი ატმოსფეროს მდგომარეობის შესწავლა*.

ადამიანები, რომლებმაც შექმნეს უდიდესი პოემები, ყოველთვის სწავლობდნენ საზოგადოების გონებრივი ატმოსფეროს მდგომარეობას. ისინი, ასე ვთქვათ, იხედებოდნენ მასში, მაჯას უზინჯავდნენ თავიანთ ეპოქას, გრძნობდნენ მის დაავადებებს, აკვირდებოდნენ მის ფიზიონომიას, შეისწავლიდნენ მის განწყობილებებს. მათი წიგნი ან პერსონაჟი ყოველთვის იყო მბრწყინავი, მელერი მოწოდება, რომელსაც ყოველ

¹ ბორვე ი.ბ. მითით. თხზ., ტ. 1, გვ. 286.

¹ ბალზაკი თ. თხზულებათა კრებული. 24 ტომად., ტ. 24, გვ. 159.

მოცემულ ეპოქაში პასუხობდნენ თანამედროვე იდეები, ჩასახული ფანტაზიები, ფარული ვნებები. შეიძლება ეს უჩვეულოდ მოგვეჩვენოს, მაგრამ მათი წიგნისადმი მოთხოვნილება იგრძნობოდა ყველგან: წიგნებს ითხოვდნენ უსიტყვოდ და უხილავად. გენიოსს ესმის ეს უტყუი სურვილები, ან ხვდება მათ.¹

იბადება ჩანაფიქრი და იწყება მუშაობა მასალაზე – ეს კი უკვე არის გაშლილი შემოქმედებითი აქტი.

ჩანაფიქრის აღმოცენებაზე გავლენას ახდენს ასევე მათელი არსებული კულტურა, კერძოდ კი ლიტერატურა. ზოგიერთი ესთეტიკოსი სამართლიანად მიუთითებს ისეთ ვითარებაზე, როგორცაა ზოგიერთი სიუჟეტის „მიგრაცია“ ერთი ჟანრიდან მეორეში, ან ერთი ეპოქიდან მეორეში. მაგალითად, შუასაუკუნეების ლეგენდა დოქტორ ფაუსტზე მრავალჯერ იქნა გამოყენებული გერმანულ, ინგლისურ, ჩეხურ ლიტერატურაში, მუსიკაში, თეატრში, კინოში. მაგრამ ერთი და იგივე ამოსავალი სიუჟეტი მიდიოდა სრულად განსხვავებულ შედეგებად. სწორედ ჩანაფიქრიდან იწყება სუბიექტური მხატვრული საწყისის ობიექტივაცია. ხელოვნების მოცემული სფეროს მასალაში ხელოვანი იაზრებს სრულიად ელემენტარული ფორმიდან. პოეტის ჩანაფიქრი მოითხოვს სიტყვის პლასტიკას, ფერმწერის ჩანაფიქრი – სივრცობრიობას და ფერს. მხახიობისთვის ჩანაფიქრი არის განცდა, დაკავშირებული მოქმედების და სცენური ქცევის შესახებ წარმოდგენასთან. მაგრამ ჩანაფიქრი – ესაა მხოლოდ შესაძლებლობა, რომლის რეალიზაცია შეიძლება მოხდეს, მაგრამ შეიძლება არც მოხდეს. მაგალითად, ლევ ტოლსტოის ჰქონდა ჩანაფიქრი დიდი რომანისა დეკაბრისტების შესახებ და მთელი მსოფლიო კულტურისათვის დასანანად იგი არ განხორციელებულა.

შემოქმედებითი პროცესი არის ამ შესაძლებლობის რეალიზება, რომელშიც სინამდვილე არა მხოლოდ რეპროდუქცირდება, არამედ ასევე წარმოიქმნება შემოქმედის გარკვეული ესთეტიკური იდეალის პოზიციიდან, მისი მსოფლშეგრძნების პოზიციიდან. და ამ შექმნაში მონაწილეობს ხელოვანის აზრი, წარმოსახვა, ფანტაზია, შთაგონება, ინტუიცია.

„იყავი თავისთავადი“ და „მიჰყევი დიად მაგალითებს!“

XX საუკუნის იტალიელი ფილოსოფოსი ბ. კროჩე აღნიშნავდა შემოქმედებით პროცესში ტრადიციის არსებით მნიშვნელობას, მიუთითებდა

¹ ბალზაკი ო. მითით. თხზ., გვ. 160.

თებდა მასში ერთდროულად ორი მოწოდების არსებობას: „იყავი თავისთავადი!“ „მიჰყევი დიად მაგალითებს!“ – მიუხედავად თითქოსდა წინააღმდეგობრიობისა, – ეს არის ურთიერთდამატებითი მოწოდებები, რომლებიც მიუთითებენ შემოქმედებით პროცესში თავისუფლების და აუცილებლობის, სპონტანურობისა და დისციპლინის აუცილებლობაზე.

შემოქმედებითი პროცესის ანალიზისას ყოველთვის იჩენს თავს რიგი პრობლემები. რაშია პლაგიატი? რა არის მიბაძვა? ახალი შემოქმედის მოსვლისას სამყარო იწყება თუ არა ნულიდან? რაში მდგომარეობს აბსოლუტური ორიგინალობა? რამდენად მისაღებია სხვისი ნაწარმოებებიდან სესხება? ცნობილია ჩაიკოვსკის ნაწარმოებებში მოცარტის მთელი მუსიკალური ამონაჭრების ჩართვის შემთხვევები, ან მაგალითად, რ. შედრინის „კარმენ - სუიტა“, შექმნილი ყ. ბიზეს მუსიკაზე.

ეს პრობლემები არსებობდა უძველესი დროის მოაზროვნეებთანაც, და მათ ისინი ერთ პრობლემადღე დაიყვანეს: რა უფრო მნიშვნელოვანია შემოქმედისთვის – ბუნება თუ ხელოვნება და დაასკვნეს, რომ ერთი შეუძლებელია მეორის გარეშე. შემოქმედისთვის აუცილებელია როგორც შთაგონების წყარო, ისე მკაცრი სწავლება, უზუსტესი დისციპლინა. საჭიროა, რომ ეს ორივე ძალა მუშაობდეს ერთი მიმართულებით.

მხატვრულ კულტურაში კრიტიკოსებს შორის არსებობს ტენდენცია, კრიტიკის ღირსი, ესაა წყაროების ძებნა, – იმის მსგავსად, როგორც ფილოსოფოსები რომელიმე მოაზროვნის კონცეფციის განხილვისას აუცილებლად აყენებენ საკითხს მისი თეორიული საწყისების შესახებ. მაგრამ ერთი საქმეა – ფილოსოფია, რომლის ისტორიკოსები ჭრიან საკითხს ერთიანი ისტორიულ-ფილოსოფიური სივრცის შესახებ, და სრულიად სხვაა, მაგალითად, შემეცნებები, სადაც კროჩეს მიხედვით, სათავეს ყოველთვის წარმოადგენს „პოეტის სული, და არა ვინმეს მიერ დაბადებული სიტყვები და ლექსები“¹.

XVI საუკუნეში იტალიელმა მწერლებმა წამოაყენეს უნიკალური პოეტი – მოდელის წესი, რამდენადაც ისინი თვლიდნენ, რომ პოეტური მიბაძვა – ეს არის სერიოზული სწავლება. ამასთან, როგორც მათთვის, ისე ჩვენი თანამედროვეებისათვის ცხადია, რომ ორი პოეტის – ძველისა და ახლის დიალოგი – ეს ყოველთვის საიდუმლოა, და ამიტომ არავინ არასოდეს არ ცდილობდა ამ „სწავლების“ მექანიზმის განსახლურას. როგორც კროჩე წერს „მაგალითად, რა ასწავლა ვერგილიუსსა

¹ კროჩე ბ. ფილოსოფიური თხზულებების ანთოლოგია. სანკტ-პეტერბურგი, 1999, გვ. 353.

დანტეს? როგორი წარმოდგენა დატოვა მან მშვენიერი სტილის შესახებ? ეს არაა არ იცის, თუმცა არავის ეჭვი არ შეეპარება დანტეს მადლიერებაში“. ამჟამად არსებობს ლიტერატურული ინსტიტუტები, ლიტერატურული კურსები, სადაც ვარჯიშობენ „პოეტური სავარჯიშოებით“. ოღონდ კრძელდებიან ასეთი გამოთქმის „პირობითობაზე“, რამდენადაც თელიდა, რომ შეუძლებელია შეიქმნას რაიმე ღირებული, თუ სული ცივია. „პოეზია იბადება სიყვარულის ძალისხმევით“.

ზოგიერთი ავტორი, ვისგანაც სწავლობდნენ და ასლაც სწავლობენ ჭეშმარიტი პოეტები, იყვნენ უფრო მოძღვრები ვიდრე პოეტები რომლებიც ასწავლიდნენ შემდგენელი ნაწილებისა და ფორმების მეტრებს, ლექსიკას, ადგილმდებარეობას, რაც სიტყვებს პოეტურს ხდის. „მაგრამ მხოლოდ ნამდვილი ოსტატების მიერ გაღვივებულ პოეტურ ნაპერწკლებს შეუძლია სხვაგვარი გენიალურობის ცეცხლის დანთება“. პოეტი ყალიბდება მშვენიერის ძიების პროცესში. ეს არის ცდებისა და შეცდომების რთული პროცესი, რომლის გზაზე არის ჩავარდნები და წარუმატებლობები; მაგრამ მშვენიერი, როგორც მიზანი წარმოადგენს გარანტს და იცავს უმსგავსეობაში გადავარდნისგან.

რამდენად მნიშვნელოვანია სუბიექტური ფაქტორი მხატვრული შემოქმედების პროცესისათვის, მიუთითებს ასევე ისეთი ფაქტორი, როგორცაა შემოქმედის ასაკი.

XVII საუკუნეში, გენიოსების საუკუნეში, მათემატიკური მომწიფების უმაღლეს წერტილად ითვლებოდა 23 წელი, უძველესი მოაზროვნეების შეხედულებით, მხატვრული მომწიფების პიკად ითვლებოდა 35 წელი, როდესაც ადამიანს საცოცხლის შუახანებში შეუძლია კანონებისა და ყოფიერების საიდუმლოთა შემეცნება. „ღვთაებრივი კომედიის“ იდეა დანტეს ეწვია და მან დაიწყო თავისი დიდი პოემა, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მიწიერი ცხოვრების შუაგზაზე – 35 წლის ასაკში“. ძველი დროის მოაზროვნეები ფილოსოფიური აზროვნების პიკად მიიჩნევდნენ 41 წელს.

მხატვრული პროცესის თავისებურებები

მხატვრული პროცესი – ეს არის დიდი სულიერი, გონებრივი და ფიზიკური დაძაბულობა, დიდი შრომა და იგი უნდა იყოს გამართლებული. გამართლება – ეს არის ნაწარმოების ადექვატური აღქმა. ნაწარმოების ავტორი იმედოვნებს, რომ ამ ნაწარმოების აღქმელს შემოქმედთან აქვს ბევრი საერთო, რაც ეხმარება ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების სწორად გააზრებაში. მხატვრული აღქმის

მოთხოვნები განსაზღვრავენ თვით ხელოვანის განვითარებასაც. შემოქმედებით პროცესს და აღქმის პროცესს მოცემულ ეპოქაში გააჩნია ერთიანი საფუძველი.

სანამ მხატვრული პროცესი ხორციელდება, იცვლება, სრულყოფილი ხდება, ვითარდება თვით ავტორი და იცვლებიან მისი გემრები, მისი მხატვრული სახეები. მაგრამ ნაწარმოები შექმნილია და მხატვრული სახის შეცვლის პროცესი შეჩერებულია. იწყება საზოგადოების მიერ შექმნილი ნაწარმოების ჩაწვდომის პროცესი. იქნება თუ არა ის ადექვატური და როგორია ამ ადექვატურობის კრიტერიუმები?

7.4. მხატვრული აღქმის პრობლემატიკა

როგორ აღიქმება მხატვრული ნაწარმოები? სრული მოცულობით ხელმისაწვდომია თუ არა საზოგადოებისათვის ის, რისი ჩადებაც უნდოდა და რაც ჩადო ხელოვანმა თავის ნაწარმოებში? მხატვრული ნაწარმოების ადექვატური მხატვრული აღქმის მნიშვნელობა დიდია, რადგან პოპ-კულტურის მოძალების პირობებში საკითხავია ის ძაფი, რომელიც ადამიანს ჭეშმარიტ კულტურასთან აკავშირებს (ა.ი. სოლჟენიცინი). ცხადია, რომ მხატვრული ნაწარმოების აღქმისათვის ადამიანი უნდა ფლობდეს გარკვეულ მზაობას. მაგრამ როგორ უნდა განისაზღვროს მისი მინიმუმი?

მხატვრული აღქმის მოდელის შესაქმნელად განსაკუთრებული ღირებულება გააჩნია იდეებს, რომლებიც წამოაყენა ჯერ კიდევ არისტოტელემ. ის წერდა, რომ ნაწარმოების შინაარსი იქმნება თვით საზოგადოების მიერ ორიენტირების მიხედვით, რომლებიც მოცემულია თვით ნაწარმოებში. ოღონდ საბოლოო შედეგი განისაზღვრება აღმქმელის მთელი სულიერი მოქმედებით.

ესთეტიკური აღქმის ორი პირობა

აღქმის შემოქმედებითი აქტის განსახორციელებლად არისტოტელეს მიხედვით არსებობს ორი პირობა: (1) მკითხველი და მაყურებელი მხატვრულ სახეს უნდა უდგებოდეს არა როგორც გამონაგონს, არამედ როგორც თავისებურ სინამდვილეს; (2) მათ უნდა ესმოდეთ ნაწარმოებში გამოხატული ცხოვრების პირობითობა. მხოლოდ ამ ორი პირობის განხორციელების შედეგადაა შესაძლებელი ხელოვნების ნაწარმოების ადექვატური ესთეტიკური აღქმა.

არისტოტელეს ნახსენებ დებულებასთან კავშირში შეიძლება გავიხსენოთ 20-იანი წლების საბჭოთა ლიტერატურაში არსებული დის-

კუსიები, როდესაც მწერალთა ერთი ჯგუფი გამოვიდა *გამონაგონის*, როგორც ლიტერატურული სამუშაოს კატეგორიის წინააღმდეგი. ეს იყო გამოსვლა გამონაგონის წინააღმდეგ „ფაქტის სახელით“. მათი ოპონენტის, ცნობილი საბჭოთა ფილოსოფოსის *კ.ფ. ასშუსის* მიერ ეს უარყოფა შეფასებული იქნა, როგორც ფაქტის მხატვრული გამოსახვის უარყოფა, - როგორც მხატვრული მუშაობის სპეციფიკური კატეგორიის უარყოფა. საკუთარი მოსაზრების დასაცავად ასშუსმა მოიყვანა ცნობილი ფრანგი ესთეტიკოსის *ჟ.მ. გიუიოს* სიტყვები, რომელიც თვლიდა, რომ ხელოვანისთვის ყველაზე მთავარია საკუთარი თვალთახედვა, კუთხე, რომლიდანაც მას წარმოუდგება ხილული სამყარო. გიუიოს მიხედვით იყო მხატვარი ნიშნავს ხედავდე არა მხოლოდ ცნობილ პერსპექტივაში, არამედ ფლობდე შინაგანი და ორიგინალური პერსპექტივის ცენტრს.

აუცილებელია განსხვავების დანახვა მათ შორის, რასაც გამონაგონის ქვეშ მოიაზრებდა არისტოტელე და მას შორის რაც არის გამონაგონი, როგორც *სპეციფიკური ესთეტიკური კატეგორია*.

მკითხველზე ზემოქმედებისას გადამწყვეტ როლს თამაშობს ნაწარმოების აზრობრივი განწყობა, ხარისხი და აზრები. იდეები, სიმპათიები, ანტიპათიები, მასში ჩადებული... და გამონაგონი. არისტოტელე ლაპარაკობდა: „სუფთა გამონაგონის“, ფანტაზიის აბსოლუტური პროდუქტის შესახებ. მაგრამ ასეთი გამონაგონი არ არსებობს.

ყველაზე უკვანო ფანტასტიკოსი და ვიზიონერი არ „ქმნის“ თავის სახეებს, არამედ ახდენს მათ დაწყობას, კომბინირებას, სინთეზს რეალური მონაცემებიდან და გამოცდილების რეალური ელემენტებიდან, ამიტომ ყველაზე უგუნურ წარმოდგენაშიც ყოველთვის შეიძლება თუნდაც უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც რეალური ექვივალენტის პოვნა.¹

ასშუსი მიუთითებს გამონაგონის, როგორც შემეცნებელი აზრის მნიშვნელოვანი იარაღის დადებით ფუნქციაზე. გამონაგონი მნიშვნელოვანია ჰიპოთეზის წარმოქმნისას, თეორიის აგებისას, ახალ ექსპერიმენტულ დადგენათა გამოგონებისას. მაგრამ გამონაგონი ასევე საჭიროა ხატოვანი მხატვრული აზროვნებისათვისაც, ის ემსახურება ინტელექტს.

მხატვრულ შემოქმედებაში გამონაგონის გამოვლინებაა - *მეტაფორა*. ასე მაგალითად, ტიუტჩევი ადამიანური აზრის დაცემის შესახებ საუბრისას მას უწოდებს შადრევანს. ცხადია, რომ აზრი არ არის

შადრევანი, ხოლო შადრევანი - არ არის აზრი, მაგრამ იმისათვის, რომ მეტაფორა იყოს მოქმედი, საჭიროა არაადექვატურობის გამოკვეთილი შეცნობა: რაც უფრო შორს იმყოფება ერთმანეთისგან რეალობაში შედარებული ყოფითი სფეროები, მით უფრო ძლიერია მეტაფორის ეფექტი.

მხატვრულ გამონაგონს გააჩნია კიდევ ერთი არაესთეტიკური ფუნქცია - *გაფრთხილება*, უკანასკნელ ათწლეულებში კინემატოგრაფი დახუნძლულია ფილმების დიდი სიმრავლით - ბოვეიკებით, ტრილერებით, მათ შორისაა ფილმები ტერორისტების მიერ თვითმფრინავების გატაცებაზე, ტერორისტთა „ძალისხმევის“ შედეგად ცივილიზაციის დამხობაზე და ამ ფაქტმა, რომ ამ ფილმებს აღიქვამდნენ, როგორც „აბსოლუტურ გამონაგონს“, როგორც განუხორციელებელ ფანტასტიკას, ხელი შეუშალა ცივილიზებულ სამყაროს მზად ყოფილიყო აშშ-ში 2001 წლის 11 სექტემბერს მომხდარი ფაქტებისადმი. „ზღაპარი - სიცრუეა, მაგრამ მასში არის მინიშნება...“, - წერდა ჯერ კიდევ პუშკინი.

ამრიგად ასშუსის დებულების პერეფრაზირებით შეიძლება ითქვას: რაც არ უნდა გამონაგონის წინააღმდეგ გამოვიდნენ „ფაქტის“ მომხრეები, ფაქტები დგანან მთად გამონაგონისათვის.

გამონაგონის აღქმის, ისევე როგორც მხატვრული ნაწარმოების აღქმის უნარი საზოგადოდ დამოკიდებულია აღმქმელის ზოგადი კულტურის დონეზე. მის სურვილზე იმრომოს მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას. საჭიროა ამ უნარის აღზრდა ბავშვობიდანვე და უმეცრობა, განუვითარებელი გემოვნება არასოდეს არ შეიძლება იყოს ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების ღირსებებისა და ნაკლოვანებების შეფასების არგუმენტი.

მხატვრული წარმოსახვა

მხატვრული ნაწარმოების ადეკვატური აღქმის ხელშემშლელ ერთ-ერთ ნაკლოვანებას წარმოადგენს წარმოსახვის სიღარიბე. მისი მიზეზია ესთეტიკური აღზრდის არარსებობა ბავშვობაში, კითხვის ჩვევის გამოუმუშავებლობა. სწორედ კითხვა, უპირველეს ყოვლისა, ავითარებს და ხელს უწყობს წარმოსახვის განვითარებას.

შემოქმედებითი წარმოსახვა არის, მხატვრული ნაწარმოების როგორც შექმნის, ისე აღქმისა აუცილებელი პირობა. ასე მაგალითად, *ფ. შილერი* ხაზს უსვამდა, რომ მხატვრული სახე შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ წარმოსახვის თავისუფალი ძალით და ამიტომ ხელოვნება არის გზა პასიურობის გადალახვისკენ. იგი ადამიანში აღვიძებს მიძინებულ ძალებს. შილერი ხელოვნების „წარმოებლად“ მიიხსენებს არა

¹ ასშუს კ.ფ. ესთეტიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. მ., 1968, გვ. 31.

მხოლოდ მის შემქმნელს, არამედ მის აღმქმელსაც - „საგნების რეალობა - ეს მათი საქმეა; საგნების ხილვადობა ესაა ადამიანის საქმე და ხილულობით დამტკბარი სული ებოძება არა მას, რასაც ის აღიქვამს, არამედ მას, რასაც ის აწარმოებს“.¹

ამაში, ანუ მხატვრული ნაწარმოების აღქმაში, იმის წარმოქმნაში, რაც შექმნილია ავტორის მიერ, შილერმა დაინახა მხატვრული ნაწარმოებისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების ბუნება.

შემოქმედების აუცილებელ პირობად განვითარებულ წარმოსახვას მიიჩნევდა ასევე გოეთე. ამის შესახებ ბერს წერს მისი მდივანი ეკერმანი. ის აღნიშნავდა, რომ გოეთეს თვალში გრძნობადი თვალსაჩინოება და გამოსახულების კონკრეტულობა იყო ყოველგვარი მხატვრული მუშაობის იმდენად აუცილებელი პირობა, რომ იგი ხელოვანებს ურჩევდა სიუჟეტისა და თემის შეთანხმებას მათში არსებულ გრძნობადი წარმოსახვის რესურსებთან. ამ მიზეზით, გოეთე თვლის, რომ სიბერეში, როდესაც ხელოვანში დაიშრიტება გრძნობადი ფანტაზია ხელოვანი უნდა გადავიდეს ისეთ სიუჟეტებზე, რომლებიც თავის თავში მოიცავენ აუცილებელ გრძნობად საუბრებს. ის თვლიდა, რომ „იფიგენია“ და „ტასო“ მას იმიტომ გამოუვიდა, რომ იგი იყო მამინ ახალგაზრდა და მისი მგრძნობელობა იყო საკმაოდ ნათელი, რათა შეეწოვა იდეალური მასალა და გაეცოცხლებინა იგი. გოეთე თვლიდა, რომ ჭეშმარიტი თავისუფლება ხელოვანში თავს იჩენს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ნაწარმოები მის ძალებშია და რომ „ერთი შესწავლა“ არ არის საკმარისი წარმოსახვის ძალის გარეშე.

დაუჩინებლად მიუთითებდნენ რა შემოქმედთან, მსახიობთან, მაყურებელთან, მკითხველთან წარმოსახვის განვითარების აუცილებლობაზე, ბევრი ამასთან აკავშირებდა მათი დამოუკიდებლობის შემოქმედებითი საწყისის გაძლიერებისკენ სწრაფვას. ასე მაგალითად კ.ს. სტანისლავსკი მსახიობთან წარმოსახვის აუცილებლობაზე საუბრისას მასში ხელავდა მისი შემოქმედების რეჟისორის ჩარევისა და თვითნებობისგან გამიჯვნის შესაძლებლობას.

7.5. პირობითობა მხატვრულ სახეში

მხატვრული სახის უმნიშვნელოვანეს ნიშანს შეადგენს ასევე პირობითობა, რაც დამახასიათებელია ყოველგვარი ხელოვნებისთვის. პირობითობა ეს არის ხელოვნების სამყაროს არარეალურობა, რომელშიც

სიცოცხლე განიხილება იდეალის სიმაღლიდან. მხატვრული პირობითობის თავისებურება ისაა, რომ იგი აადამიანურებს ყოველივეს, რასაც არ უნდა ეხებოდეს ხელოვნება.

ამ აზრის დამამტკიცებელია კ.ს. სტანისლავსკის დებულება („მსახიობის თავზე მუშაობა“) მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ზოგადად ხელოვნება და კერძოდ თეატრალური ხელოვნება ყოველთვის არის პირობითობა უშუალო ფაქტთან და ცხოვრების განცდასთან შედარებით: „თეატრი და შესაბამისად დეკორაციები თავისთავად პირობითია და არ შეიძლება იყოს სხვანაირი“.¹

ხელოვნების პირობითობის სათავეს წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ მხატვრული ცნობიერება ყალიბდება გარკვეული ტრადიციების საფუძველზე, ხელოვანი სწავლობს დიდი ოსტატებისგან, სწავლობს ხელოვნების „ენას“ და „მასალას“, მაგრამ მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები (ნაწარმოებები) არის განუმეორებელი მოვლენა. ერთი და იმავე მიმართულების ხელოვანთა ნაწარმოებებიც კი „ცნობადია“ და „განსხვავებადი“. არავინ არ აურევს იმპრესიონისტ მონესა და იმპრესიონისტ რენუარის ნაწარმოებებს ერთმანეთში, ასევე რეალისტ სტენდალსა და რეალისტ ბალზაკს.

ცხოვრებაში არსებობს ობლომოვშინა და დონკიხოტობა, მაგრამ ობლომოვი და დონ კიხოტი ერთადერთია.

სახის თვითმოდრობა და დაუსრულებლობა

პირობითობა არის ასევე მხატვრული სახეების დამოუკიდებელი სიცოცხლე. თითოეულ მხატვრულ სახეს გააჩნია საკუთარი სიცოცხლე. რა თქმა უნდა, ხელოვნების ისტორია იცნობს ბევრ ისეთ მწერალს, რომლებიც თავიდანვე წინასწარ განსაზღვრავდნენ საკუთარი გმირის ბედს, რაც სრულიად ექვემდებარებოდა ავტორის ნებასა და ლოგიკას, მაგრამ ცნობილია სხვა მაგალითებიც, როცა ნაწარმოები მიდის შედეგებამდე, რომელსაც ავტორი არც ვარაუდობდა. ასეთმა პროცესმა მიიღო მხატვრული სახის თვითმოდრობის სახელწოდება. მაგალითად ფლობერის რომან „მადამ ბოვარის“ გმირმა ავტორისაგან მოულოდნელად და „უეცრად“ გადაწყვიტა თავის მოწამულა, ხოლო პუშკინის ტატიანამ - გათხოვება.

XX საუკუნის ესთეტიკაში წარმოიქმნა იდეა „ნონ ფინიტო“ - სახის დაუსრულებლობის იდეა. ეს იდეა, სოციალისტური რეალიზმის

¹ შილერ ფ. თხზულებათა კრებული. 7 ტომად, ტომი მე-6. მ.: 1955-1957, გვ. 344.

¹ სტანისლავსკი კ.ს. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. მ.: 1933. გვ. 555.

მომხრეებისაგან გაკრიტიკებული, როგორც რეალიზმთან ბრძოლის მცდელობა პრაქტიკაში აღმოჩნდა ძალზე ნაყოფიერი, რამდენადაც ახდენდა მაყურებლის და მკითხველის მდგომარეობის სტიმულირებას და აქტივიზაციას, რომელიც წინასწარ მოიაზრებდა დაბოლოებას და კვანძის გახსნას.

დაუსრულებელი სიუჟეტის მქონე ლიტერატურული ნაწარმოებების გამოჩენამ მკითხველი პასიური მომხმარებლისგან გადააქცია ნაწარმოების აქტიურ თანაავტორად.

სახე, როგორც ავტორის იდეალი

პირობითობა, როგორც მხატვრული ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი ზოგჯერ შეიძლება წარმოადგენდეს ავტორის გემოვნებისა და იდეალის ილუსტრაციას და ამახინჯებდეს ამა თუ იმ ისტორიულ სახეს, თუ მხატვრული ნაწარმოების გმირი არის ისტორიული პიროვნება.

საბჭოთა პერიოდის პედაგოგიური საქმიანობის დროს მრავალი წლის განმავლობაში ხდებოდა სინამდვილის, მათ შორის ლიტერატურული სინამდვილის შელამაზება. მაგრამ, ასე იყო ადრეც. აი, რას გვიამბობს დეკაბრისტის შვილიშვილი ს. ვოლკონსკი ნეკრასოვის პოემა „რუსი ქალების“ შექმნის შესახებ:

ნეკრასოვს მეც ვიცნობდი, - მოჰყავს მას თავისი მამის ვოლკონსკის ვაჟის სიტყვები, - მრავალი წლის განმავლობაში... ერთხელ... ნეკრასოვმა მითხრა, რომ დაწერა პოემა „კნიაგინია ე.ი. ტრუბეცკაია“ და მთხოვა წამეკითხა და გამეკეთებინა შენიშვნები. მე იგი წავეკითხე და მივუტანე ავტორს ჩემი შენიშვნებით, რომლებიც უმეტესად ეხებოდა აღწერილ პირთა ხასიათებს. ზოგიერთ ადგილას აზრისა და ლექსის სილამაზისთვის მან ხასიათი შეუცვალა ამ უკეთილშობილეს და უწყინარ ქალს ისე, როგორც მე მივაპყარი მისი ყურადღება. მან ბევრი შენიშვნა მიიღო, მაგრამ ზოგიერთზე უარი მითხრა და სხვათაშორის უარი თქვა გამოქვეყნებინა ტაეპი, რომელშიც კნიაგინია ტალახის ნაჭერს ესვრის მის მიერ იმ წუთას მიტოვებულ პეტერბურგის მაღალ საზოგადოებას, რომლისკენაც იგი სულთ მისწრაფოდა სინამდვილეში შორეულ გადასახლებიდან თავისი სიცოცხლის ბოლომდე...¹

თავად ს. ვოლკონსკის მაგალითად მოჰყავს ასევე პუშკინი. ის წერს: „ეკვენი ონეგინში“ შესაძლოა ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასი არის პუშკინის საგრძნობი არსებობა, ეს ხდება არა იმიტომ, რომ

პუშკინის სახეები არიან ყოფითი ადამიანები, ხოლო ნეკრასოვი წერდა გამორჩეულ ხალხზე და გამორჩეულ ვითარებებზე. საქმე უბრალოდ ისაა, რომ „ვიზედაც არ უნდა წერდეს პუშკინი ის ყოველთვის დგას თავის საგანზე მაღლა, ამის თქმა ყველა პოეტზე არ შეიძლება“.¹

7.6. სივართლე და დამაჯერებლობა ხელოვნებაში

დამაჯერებლობის ცნება ესთეტიკაში არსებობს მხატვრული შემოქმედების შედეგებისა და საშუალებების შესწავლის დაწყებისთანავე. ოღონდ ტერმინის ფართო გავრცელება არ მივა და მიდის გაგების შესახებ ერთიანი აზრის ჩამოყალიბებამდე. ერთნი დამაჯერებლობის მოთხოვნას განიხილავდნენ, როგორც სინამდვილესთან ხელოვნების აუცილებელ კავშირს; სხვები ფიქრობდნენ, რომ ასეთი მოთხოვნა ზღუდავს შემოქმედებით წარმოსახვას და დამაჯერებლობას აიგივებდნენ ნატურალიზმთან.

სახეების იდეალიზაცია

სინამდვილესთან ხელოვნების კავშირის მოთხოვნა თავის თავში მოიცავს ურთიერთგამომრიცხავ მოთხოვნებს, როგორც ჰეგელი წერდა - ხელოვანი აზროვნებს სახეებით. სახის ბუნება კონკრეტული და გრძნობადია და უკვე ამაში ვლინდება სინამდვილესთან კავშირი, მაგრამ ეს კავშირი არ შეიძლება პირდაპირი გაგებით მოვიაზროთ. ხელოვნებას, მაგალითად, შეიძლება ახასიათებდეს იდეალიზაცია. ასე, მაგალითად, გმირული იდეალიზაციისა და ამაღლებული მორალური ანდერძების ხელოვნებას წარმოადგენს ესქილეს შემოქმედება, რომელმაც ღიად გამოაცხადა თავი ჰომეროსის უმაღლესი ტრადიციის მიმდევრად და უპრინციპო ნატურალიზმის მოწინააღმდეგედ. დრამატურგი არ ეთანხმებოდა მდებარე გამოსახულებას, თუმცა აღიარებდა მის არსებობას რეალურ სამყაროში.

ჰომეროსის ანდერძის თანახმად ტრადიციებში მე შევქმენი უდიდესი გმირები - და პატროკლები, ტევკროვები ლომისებრი სულით. მე მსურდა მათ სიმაღლემდე მოქალაქეების აყვანა.

რათა ისინი გმირების თანატოლნი ყოფილიყვნენ საბრძოლო საყვირის მოსმენისას.

¹ თავადი სერგეი ვოლკონსკი. მოგონებები მ.: 1994, გვ. 45.

¹ თავადი სერგეი ვოლკონსკი. მოგონებები მ.: 1994, გვ. 47.

იდეალიზაცია დამახასიათებელია რომანტიზმისთვის. იდეალისტიკის სწრაფვით და სინამდვილესთან მისი დაკავშირების მცდელობითაა განმსჭვალული მ.ი. ლერმონტოვის შემოქმედება:

რად ვეძიებთ დიდებას ასე?
დიდებაში ხომ სულმდაბლობს კაცი,
ჩემს სულს ენების მთლად დაემსგავსოს
სრულყოფილებად არსებობს რაც კი.

სახეების ტიპიზაცია

გარკვეული მოსაზრებით სინამდვილისაგან „გადახრას“ წარმოადგენს სწორედ რეალიზმი მისი ტიპიზაციით. ამის შესახებ ფ.მ. დოსტოევსკი წერდა: სინამდვილეში პირთა ტიპურობა თითქოს წყლითაა გაზავებული და ყველა ეს ჟორჟ დანდენები და პოლკოლინინები არსებობენ ნამდვილად, ჩვენს წინ მიმორბიან ყოველდღიურად, მაგრამ რამდენადმე გაფერმკრთალებულ მდგომარეობაში.

ამრიგად სიმართლე ხელოვნებაში პირობითია. დამაჯერებლობის კანონები ხელოვნებაში განსხვავდებიან ადამიანური საქმიანობის სხვა სფეროების კანონებისაგან. ამის შესახებ წერდა ჯერ კიდევ არისტოტელე: „ერთგვარი არ არის პოლიტიკისა და პოეტიკის კანონები...“

„პოეტიკაში“, სადაც აკრიტიკებდა ესთეტიკოსებს, რომლებიც ერთმანეთში ურევდნენ ნატურალიზმსა და მხატვრულ რეალიზმს, არისტოტელე წერდა, რომ ხელოვანმა შეიძლება ამოცანად დაისახოს გამოსახოს ადამიანები არაუბრალოდ ისეთები, როგორებიც არიან, არამედ ისეთები, როგორებიც უნდა იყვნენ და ამაში არისტოტელე ხედავდა საერთოს პოეზიას, ქანდაკებასა და ფერწერას შორის, რამდენადაც არისტოტელეს აზრით, ყველა მათგანისთვის დამახასიათებელია არა მხოლოდ სინამდვილის მაკოპირებელი, არამედ მისი გამაიდგალიზებული გამოსახულება.

რამდენადაც პოეტი არის მიმბაძველი, ფერმწერის ან რომელიმე სხვა ხელოვანის მსგავსად მან აუცილებლად უნდა მიბაძოს ერთ-ერთს შემდეგი სამიდან: მან უნდა გამოსახოს საგნები ან ისე, როგორც ისინი იყო ან არის, ან როგორც მათ შესახებ ლაპარაკობენ, ან ფიქრობენ, ან როგორც უნდა იყოს ისინი.¹

7.7. ხელოვანის ემოციური და რაციონალური საწყისი

ხელოვნის სამყაროს უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია – სინამდვილის მოვლენების არაჩვეულებრივი ძალითა და სიღრმით განცდის უნარი.

რაიმე სახისაგან შეძრული ხელოვანი ჯერ კიდევ შორსაა მისი განხორციელების ხასიათის მკვეთრი გაცნობიერებისაგან. ამ ეტაპზე მხატვრული სახის მიზნისაკენ მისი მოძრაობა ხორციელდება შემოქმედების საგნის აღმოჩენის ინტუიციურ დონეზე, მასალის დაგროვების დონეზე, ანალიტიკური აზროვნების საფეხურის გვერდზე ავლით.

აფექტი, ობიექტით, იდეით, მიზნით შეძერა, რასაც ეყრდნობა მხატვრული შემოქმედება მოიცავს ხელოვანის პირობის ყველა მხარეს, აღვივებს წარმოსახვას და წარმოსახვის უნარი საზოგადოდ წარმოადგენს შემდგარი ხელოვანის აუცილებელ პირობას.

არსებობს ლევენდა, რომლის თანახმად ხელოვნება საზოგადოდ წარმოიქმნა ადამიანის ემოციური გადატვირთულობის შედეგად.

ერთხელ ადამიანი, რომელიც თვალყურს ადევნებდა ორი ჩიტის მშვიდობიან ფლურტულს, გააოგნა მონადირის მოქმედებამ, რომელმაც ისრით განგმირა ერთ-ერთი მათგანი. აღშფოთების და ადამიანის უგუნურობის განცდა იყო იმდენად დიდი, რომ იგი ემოციებით დატვირთული ლექსებით ალაპარაკდა. ეს იყო ადამიანის ისტორიაში პირველი ლექსები. ასე დაიბადა ხელოვნები.

ემოციური გადატვირთულობა არ შეიძლება დაჰუმავდეს ხელოვანის მიერ აფექტურ დონეზე. მან შეიძლება გახლიჩოს ხელოვანი, მიიყვანოს ღრმა დეპრესიამდე. ამის ბევრ მაგალითს იძლევა ხელოვნების ისტორია – გავიხსენოთ მხატვარი ვან-გოგი, ფილოსოფოსი ფ. ნიცშე და სხვები.

ამგვარი მდგომარეობიდან გამოსავალს ბალზაკი ხედავს შემოქმედების მომენტში ემოციებსა და გონებას შორის წონასწორობაში „მეტისმეტი ძლიერი გრძნობა იმ წუთას, როდესაც უნდა განხორციელდეს ჩანაფიქრი – ეს არის ნიჭის წინააღმდეგ გრძნობების ამბოხის მსგავსი, – წერდა იგი.¹

¹ ციტ.: ასტუეს ე.ფ. მითით. თხზ., გვ. 124.

¹ შორსა ა. პრომეთე ანუ ბალზაკის ცხოვრება. მ.: 1967, გვ. 368-369.

ხელოვანის ფანტაზია

ასეთი მდგომარეობიდან გამოსვლის ერთ-ერთი საშუალება არის ხელოვანის ფანტაზია. ესაა მხატვრულ შემოქმედებაში ემოციურისა და რაციონალურის ერთგვარი გადახლართვა.

ფანტაზიაში მეხსიერებაში აღდგება და შემოქმედებითად გადაძუშავდება წარსული შეგრძნებები, წარმოდგენები, შთაბეჭდილებები, რაც იწვევს მხატვრული სახის შექმნას.

შემოქმედებით პროცესში მის როლზე მიუთითებდნენ მოაზროვნეები და თვით ხელოვანი. მაგალითად გოეთე, როგორც ეკერმანი წერდა („საუბრები ვოთესთან“) ხელოვნების ზოგიერთ სახეობაში მაგალითად, პოეზიაში ფანტაზიას ანიჭებდა გამაძწვევტ მნიშვნელობას. ის ამბობდა: „პოეტური ნაწარმოები მით უკეთესია, რაც უფრო არათანაბარზომიერი და განსჯისათვის მიუწვდომელია. ამავე მოსაზრებით იგი ამტკიცებდა, რომ ფანტაზიას

... გააჩნია საკუთარი კანონები, რომლის დაცვა არ შეიძლება და არც უნდა მიახდინოს განსჯამ. გოეთე თვლიდა: თუ ფანტაზია ვერ შეძლებს ისეთი საგნების შექმნას, რომლებიც მარადიულად დარჩება გამოცანად განსჯისათვის, მაშინ ფანტაზია საერთოდ ბევრს არაფერს წარმოადგენს. სწორედ ამით განსხვავდება პოეზია პროზისაგან, სადაც განსჯა ყოველთვის არის, შემძლებელია და უნდა იყოს მეპატრონე“.

გოეთე აკრიტიკებდა გერმანელ ესთეტიკოსებს მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული ნაწარმოებების შინაარსის აბსტრაქტულ იდეამდე აყვანის მცდელობისათვის. იგი იცინოდა თავის თანამემამულეებზე, რომლებმაც, მისი სიტყვებით, ცხოვრება უფრო გაირთულეს, ვიდრე საჭირო იყო თავიანთი ღრმა აზრებითა და იდეებით, „რომლებსაც ისინი ყველგან ეძებენ და ყველგან აწყობენ“. ამ ტენდენციის საწინააღმდეგოდ გოეთე მხატვრული ნაწარმოებების საფუძვლად მიიჩნევს შთაბეჭდილებების უშუალოებას და ბუნებრივ ძალას.

გეყოთ სიმამაცე, - მიუთითებდა ის მათ, - მიენდეთ შთაბეჭდილებებს, მიეცით უფლება ალგაფროთოვანონ, ავამადლონ, გასწავლონ, შთაგაგონონ და ავანთონ დიადისაღმი სწრაფვით, მაგრამ მხოლოდ არ იფიქროთ, რომ მოსაწენია ყოველივე, რაშიც არ არის რაიმე აბსტრაქტული აზრი ან იდეა.

გოეთე თვლიდა, რომ გენიალურ შემოქმედთა ნაწარმოებები ექვემდებარება არა განსჯას და არა იდეალურ ტენდენციურობას, არამედ

განსაკუთრებულ ძალას, რომელსაც გოეთე უწოდებდა „დემონურ“ ძალას ადამიანში, რომლის არსს იგი ირაციონალურად მიიჩნევდა.

პოეზიაში, ამბობდა იგი, „უეჭველად არის რაღაც დემონური“. იგი დემონურს განსაზღვრავდა, როგორც რაღაც ისეთს, რომელსაც ვერ მისწვდება ვერც განცდა, ვერც ოცნება. მას მიაჩნდა, რომ ეს „დემონური“ უფრო ძლიერად ვლინდება მუსიკაში, ნაკლებად ფერწერაში. მუსიკისაღმი არაცნობიერის შესახებ ნათქვამი „მისაღებია უკიდურესი ხარისხით, - ამბობს გოეთე, - რადგან იგი დგას იმდენად მაღლა, რომ არ ექვემდებარება გონებრივ ახსნას და მისგან მოდის ისეთი ქმედობა, რომელიც ყველაფერს იმორჩილებს და რომელშიც არაყის არ ძალუძს საკუთარ თავს ანგარიში ჩააბაროს“.

განსჯითი რეფლექსიის საწინააღმდეგოდ, აღნიშნავს ასმუსი, რომელსაც არ შეუძლია იყოს ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებების კვანძი, გოეთე დაჟინებით წამოსწევს წინ ფანტაზიის გრძნობადი სახეების ძალას, როგორც ხელოვნების მასალის რეალურ საფუძველს და სათავეს.

ფანტაზიის უდიდესი ძალა ჩანს მ.ი. ლერმონტოვის ბევრ ნაწარმოებებში. ფანტაზიის, წარმოსახვის ძალით პოეტი ქმნის სხვა სამყაროს, რომელიც რეალურ სამყაროზე უკეთესია.

ბავშვობის წლებიდან ჩემს სულს რაც ეწადა
ეს იყო ძიება საოცარ ხილულის,
მიყვარდა სინათლეს რა სივრცეც ებადა
და არა ცხოვრება ღრით განწირული.

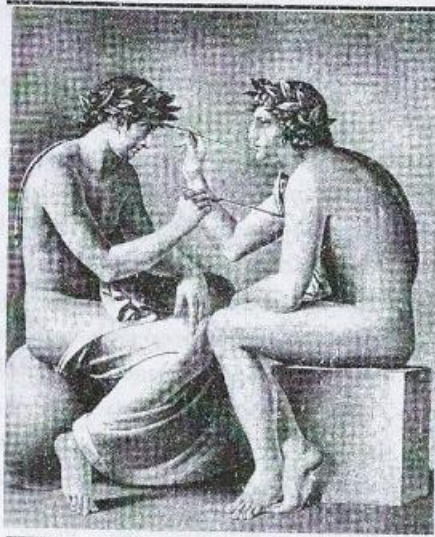
შემოქმედის რაციონალური აზროვნება. მეტაფორა

მაგრამ მხატვრულ სახეში აღბეჭდილია არა მხოლოდ საგნის გარეგანი ნიშნები, არამედ ასევე მისი არსებითი მახასიათებლები, რაც შემოქმედს უყენებს გარკვეულ მოთხონებებს და, უპირველეს ყოვლისა, მისი რაციონალურად აზროვნების უნარს.

აზროვნებისა და გრძნობის უნარების გენიალურ ერთობლიობას ფლობდა პუშკინი, რომელიც შემთხვევით არ წერდა - „მე მსურს სიცოცხლე, რათა ვიაზროვნო და ვწუხნდე“.

შემოქმედის მიერ სამყაროს რაციონალური აღქმის თავისებურ ფორმას წარმოადგენს მისი აზროვნების მეტაფორულობა. მეტაფორა არის ცნებების სახობრივი გამოხატულება. ერთი საგნისა თუ მოვლენის არსებითი თვისებების გადატანა მეორე მოვლენაზე მსგავსების ან განსხვავების აღმოჩენის გზით.

მეტაფორის ბუნება „პოეტიკაში“ გააანალიზა არისტოტელემ. იგი მეტაფორას განსაზღვრავდა, როგორც ერთი საგნის სახელის გადატანას მეორეზე, რაც დაფუძნებულია მათი მსგავსების დანახვაზე.



კ.მ. მარიანი.
ხელი ემორჩილება გონებას
1983

ფორმების სისუფთავის შენარჩუნებით მხატვარი შთაგონებულია მითოლოგიით და ანტიკური ხელისუფლებით ქმნის რა გაბუსაზღვრელობის ატმოსფეროს. ფერწერა გამოსახავს პირადულს და კვლავ გაიაზრებს საკუთარ არსობას.

ფაქტობრივად არისტოტელე შეიძლება ჩაითვალოს მეტაფორის კონცეფციის ავტორად, რამდენადაც, არ შემოიფარგლება რა მისი ზოგადი განსაზღვრებით, იგი გვიჩვენებს, თუ რა როლს თამაშობს მეტაფორის აგებაში განსხვავებული საგნებისა და მათი ნიშნების მიახლოება. მეტაფორაში განსხვავების პოლუსების არარსებობისას მეტაფორით გამოწვეული შთაბეჭდილება სუსტდება, ამიტომ, არისტოტელეს მიხედვით, წარმატებული მეტაფორა გულისხმობს შედარების სიზუსტისა და სინათლის გაერთიანებას. ეს სიზუსტე, - თვლის არისტოტელე, შესაძლებელია ორი პირობის შემთხვევაში: (1) შესადარებელი საგნების მსგავსება და (2) პოეტის გამომგონებლობა, რომელიც აერთიანებს არამსგავსებს და ამით ზრდის მეტაფორის მოქმედებას. ასეთი მეტაფორა ერთის მხრივ, როგორც არისტოტელე წერს „იხრება ჩვეულებრივისაგან, ჟღერს განსხვავებულად, ვიდრე ზოგადად გამოყენებული და ამიტომ ზღის მეტყველებას არამოსაწყენს და მეორე მხრივ, ჩვეულებრივ, ფორმასთან ურთიერთობის შედეგად რჩება ნათელი“.¹

¹ არისტოტელე „პოეტიკა“ თხზ. კრებული 4 ტომად.

„სულის მხურვალებით, გონების სიცივის შორის“

მეტაფორის მაგალითები უსასრულოა: „ალაპარაკდა ოქროს ჭალა“, - „მოხატული ტყე“, „ჩურჩულებდნენ ბუჩქები“...

მთავარია, რომ მეტაფორაში არის სახეც და არის აზრიც, ამიტომ ხელოვანის მეტაფორული აზროვნება არის არა სრიალი საგნის ზედაპირზე, არამედ მის ბუნებაში ჩაწვდომა

მხატვარო, მყარად დარწმუნდი
საწყისსა და სასრულში,
დაე, გაიაროს მან აუჩქარებლად.
რაც წმინდა და ცოდვია ამ ჩვენს სამყაროში
სულის აღმურსა და გონების სიცივეში არონიე.

ბლოკის ეს ლექსები არის მეტაფორული მხატვრული აზროვნების მაგალითი - „სულის მხურვალება“ „გონების სიცივე“ და ამავდროულად ეს არის ხელოვანის მიერ მხატვრულ სახეში ემოციურისა და რაციონალურის ერთიანობის გარდაუვალობის გაგება.

მსოფლიო ლიტერატურაში მეტაფორის გამოყენების დიდოსტატია ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი, გენიალური პოეტი და მოაზროვნე ვაჟა-ფშაველა. ამ მხრივ მეტაფორული ხელოვნების გამოყენების შედეგია მისი ლექსი „ღამე მთაში“:

„დაღამდა... წვრილნი ვარსკვლავნი
აყვავდნენ, დასხდნენ ცაზედა,
მთვარე კი ჯერ არსად სჩანს,
არ დაგენათოის თავზედა,
ჯერ თუ არ გაუღვიძნია,
ისევ თუ სძინავს მკლავზედა!
ჯერ გამარჯობა არ უთქვამს
შამომჯდარს გორის ფხაზედა,
სხიენი არ დაუგზავნია
პირის საბანად წყალზედა...
მთებს ჩაუცვიათ შავები,
ჭმუნვით დასცქერენ ხეებსა,
ცივს ნიავს შესთავაზობენ
უფსკრულს მოარულს დევებსა,
ტყისთვისაც ძაბა ჩაუცვამს
სიბნელეს დანატყვებსა...“

აზროვნების ასოციაციურობა

მხატვრული აზროვნების რაციონალური დონის არსებობის მეორე გამოვლინებაა ასოციაციურობა. ასოციაცია ხელოვნებაში ეს არის კავშირი აღქმული სახისა და ცნობიერების წარმოდგენებისა.

თვით ტერმინი „ასოციაცია“ 1698 წელს შემოიტანა ჯ. ლოკმა. მან შექმნა ასევე ასოციაციათა პირველი კლასიფიკაცია: *მოსაზღვრეობის*, *სივრცეში ან დროში*; *მსგავსების* და *კონტრასტის მიხედვით*.

ხელოვანის ასოციაციური სიმდიდრე მოწმობს მის ენციკლოპედიურ განათლებას და შინაგანი სამყაროს ემოციურ სიმდიდრეს.

შეგრძნებათა ასოციაციის პრონციპითაა აგებული ფრანგი მწერლის მარსელ პრუსტის მრავალტომიანი რომანი „დაკარგული დროის ღვეწაში“.

ასოციაციის ბევრი შესანიშნავი მაგალითის პოვნაა შესაძლებელი პუშკინის პოეზიაში. ასე მაგალითად „ევენი ონგინის“ პირველ თავში პოეტი სიყვარულში უტყდება ბალებსა და მალაღი წრის ცხოვრებას:

ვეთაყვანები ატროყილ ჯეელობას,
სივრცეს სივიწროვეს, ბზინვას და ქველობას
და მანდილოსნების მოხდენილ სამოსელს,
მათ ფეხებს – წარმოსახვის უტყუარ გამოცდებს.

აღმოცენდება ასოციაცია. პოეტი იხსენებს სხვა „პატარა ფეხებს“:

ოჰ, ფეხებო, ფეხებო, ახლა საით გეძიოთ?
თქვენდა სათელად რომ ყვავილებით გეწვიოთ.

საუბარია დიად ქალზე – კნიაგინია მნ. ვოლკონსკაიაზე, რომელმაც უარი თქვა დელაქალაქის ბრწყინვალე და უზრუნველ ცხოვრებაზე და ციმბირში გააყვია თავის დეკაბრისტ ქმარს. პუშკინი იცნობდა მარია ნიკოლაევნას – ჯერ კიდევ 16 წლის თავადის ასულ რაევსკაიას, როდესაც სამხრეთის გადასახლებაში ყოფნისას მეგობრობის ყველაზე თბილი გრძნობები ჰპოვა მარია ნიკალაევნას მამის ოჯახში, რომელიც იყო ბოროდონის განთქმული გმირი გენერალი რაევსკი. მის ოჯახთან ერთად პოეტი გაემგზავრა შავ ზღვაზე, რის შესახებაც იხსენებს ასოციაციებით.

ვიხსენებ ზღვას ქარიშხლამდე,
მომლოდინე მათ ტალღებს,
მგზნებარებით აზვირთებულს
მიუწვები – გალადებს.

7.8. ესთეტიკური გემოვნება

ესთეტიკური გემოვნების კონცეფციის განვითარება

ესთეტიკური გემოვნების პრობლემა არსებობს ანტიკური დროიდან, ამასთან ანტიკური ავტორები გემოვნებას განიხილავდნენ, როგორც საზოგადოების მიერ მხატვრული ლიტერატურის *აღქმის დონეს*. ასე მაგალითად, არისტოფანეს კომედია „ბაყაყები“ აჩვენებს ათენის საზოგადოების მხატვრული აღქმის ხარისხს და გემოვნების დონეს. იგი „გემოვნებას“ აკავშირებს საზოგადოების „სმენის მგრძნობელობასთან“ და „განსჯის კომპეტენტურობასთან“. მაშასადამე, ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში გემოვნება მოიაზრებოდა როგორც განვითარებული გრძნობისა და განსჯის განვითარებული უნარის ერთობლიობა.

არისტოტელე, როგორც ესთეტიკურ გემოვნებას, ისე ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკავშირებდა *აღზრდასთან* და აღზრდის შესაბამისად იგი საზოგადოებას ყოფდა ორ დონედ: ესთეტიკური გემოვნების მქონედ და საზოგადოებად, რომელსაც არ გააჩნდა შესაბამისი აღზრდა. ის თვლიდა, რომ სწორედ ამით უნდა განისაზღვროს ხელოვანის შემოქმედება. ნაწარმოების შექმნისას ხელოვანი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაემორჩილოს ცუდად აღზრდილი უმრავლესობის გემოვნებას.

ახალ დროში გემოვნების პრობლემას დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ისეთი მოაზროვნეები, როგორცაა ლეიბნიცი, ოუმი და კანტი.

ასე, მაგალითად, ლეიბნიცი თვლიდა, რომ კარგი გემოვნების მქონე იქნება ის, რომელსაც ასეთად აღიარებს *გონება* და *ტრადიცია*. ლეიბნიცი გემოვნების ერთ-ერთ ნიშნად თვლიდა ხელოვნებაში უანგარო სიამოვნების მიღების უნარს. „მშვენიერი საგნების ჭკრეტა თავისთავადია და... რაფაელის ნახატი მოქმედებს მასზე, ვინც მას უჭკრეტს განათებული მხერით, თუმც იგი აქედან არავითარ სარგებელს არ ნახულობს“.¹

ამრიგად ახალ დროში გემოვნების, როგორც ხელოვნების გაგებისა და შეფასების გაგებას უერთდება გემოვნების, როგორც *სილამაზის აღქმის უნარის* გაგება.

დ. ოუმი მკვეთრად უპირისპირებდა ერთმანეთს გემოვნებასა და გონებას. ამტკიცებდა, რომ გემოვნება იძლევა სილამაზისა და უმსგავსობის, ცოდვისა და ქველმოქმედების გაგებას. ოუმის მიხედვით,

¹ *ჰილბერტ კ. კუნგ ვ. მოთმ. თხზ. ტ. 1, გვ. 263.*

გემოვნება წარმოადგენს ქმედობის მიზეზს, რამდენადაც მას მოაქვს სიხარული ან მწუხარება, გონებასა და გემოვნებას შორის განსხვავებას იუმი აჩვენებს კონკრეტულ მაგალითზე:

მათემატიკოსს, რომელიც ვერგილიუსს კითხულობს მხოლოდ მის მიერ მიღებული საამოვნებისათვის, რუკაზე ენეას მოგზაურობის გზის დათვალიერებისას, შეუძლია თითოეული ლათინური სიტყვის შესანიშნავად გაგება... და, შესაბამისად, მთლიანად პოემის შესახებ ნათელი წარმოდგენის შექმნა. მას შეუძლია ნაწარმოებით უკეთესი წარმოდგენის შექმნაც კი იმათთან შედარებით, ვისაც ასე ზუსტად არ შეუწავლია. მან ამგვარად აითვისა მთელი პოემა, მაგრამ ვერ ჩაწვდა მის სილამაზეს, რადგან სილამაზე მდგომარეობს არა თვით პოემაში, არამედ მკითხველის გრძნობასა თუ გემოვნებაში. და როდესაც ადამიანი მოკლებულია ტემპერამენტის იმ სიმახვილეს, რომელიც მას ამ გრძნობის განცდის შესაძლებლობას მისცემდა, მას არ შეუძლია სილამაზის გაგება, თუნდაც ყოველმხრივ განათლებული იყოს და გამოირჩეოდეს ანგელოზური გონებით.¹

ამასთან იუმი გემოვნებად აღიარებს ცნობილ კანონზომიერებას. მაგალითად, ის თვლიდა, რომ იმისათვის, რათა განიცადო შესაბამისი გრძნობა სახვითი ხელოვნების სილამაზისაგან, აუცილებელია ბევრი რამის გააზრება. ის ასევე თვლიდა, რომ არასწორი გემოვნების გამოსწორება შეიძლება დასკვნებისა და აზრების დახმარებით. აუცილებელია მხოლოდ ინტელექტუალური უნარების აქტივობა.

გემოვნების კონცეფციის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა ი. კანტმა. ის თვლიდა, რომ გემოვნებაზე თუმცა არ კამათობენ, მაინც არსებობს კარგი და ცუდი გემოვნებები. ამასთან დაკავშირებით ის გამოყოფდა სუფთა და შედარებით სილამაზეს, შინაგანსა და გარეგანს. კანტი თავის ესთეტიკურ მსჯელობებში განიცდიდა გემოვნების გაგების შესახებ სხვა ავტორების გავლენას, მაგრამ მაინც ყველა დანარჩენში მისეული პოზიციის მსგავსად, რჩებოდა კანტად და იყო ორიგინალური.

გემოვნების მისეული გაგებით კანტმა დაამტკიცა, რომ ესთეტიკური ტკობა უფრო ღრმა და ფილოსოფიურია, ვიდრე ფიზიკური მეცნიერება.

ის ცდილობდა გამოეკვლინა ესთეტიკური გემოვნების ფილოსოფიური წანამძღვრები, ამისთვის იყენებდა თავის წინამორბედთა შრომებს. მან თავისი ცხოვრების ბოლო წლები მიუძღვნა ადამიანის მიერ

შემეხიერის აღქმის როლის გამოკვლევას, მივიდა დასკვნამდე, რომ ეს ადამიანური უნარი უფრო რთულია, უფრო წინააღმდეგობრივია და ყველაზე ნაკლებად მისაწვდომია ჩვენი გაგებისათვის. კანტი გემოვნების კონცეფციის განვითარებისას „განსჯის უნარის კრიტიკის“ პირველ წინასიტყვაობაში აკრიტიკებს ტერმინ „ესთეტიკის“ შემქმნელს ბაუმგარტენს მისი გემოვნების კონცეფციის გამო. ბაუმგარტენის მიხედვით გემოვნება არის სრულყოფილების ერთგვარი ბუნდოვანი შეცნობა. კანტი გემოვნების ასეთ განმარტებას არ ეთანხმება და თვლის, რომ ეს ესთეტიკის არსის გაუგებრობის შედეგია.

ხოლო ესთეტიკის ფსიქოლოგიური სკოლის კრიტიკისას, სადაც გემოვნების განსჯა გამოცხადებული იყო საყოველთაო მნიშვნელობის მქონედ, კანტი ამტკიცებდა, რომ გემოვნების განსჯა ნიშნავს არა იმას, თუ როგორ განსჯიან ადამიანები, არამედ თუ როგორ უნდა განესაჯათ ადამიანებს, რაც ნიშნავდა იმას, რომ ისინი ფლობდნენ აპრიორის გემოვნების პრინციპს. კანტი უაზრობად მიიჩნევდა იმ ფაქტს, რომ იქიდან გამომდინარე, რომ თითოეული განსჯის თავისებურად, თითქოს უნდა დავასკვნათ, რომ მან სწორედ ასე უნდა განსაჯოს.

ამასთან ერთად, კანტი აღიარებს გემოვნების იმპერიულ ხასიათს, ბაუმგარტენის მცდელობას დააფუძნოს გემოვნება გონების განსჯაზე თვლის უნაყოფოდ. „ესთეტიკის ისტორიაში“ ჰილბერტი და კუნი წერენ, რომ კანტს მისი ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებით არ შეეძლო დათანხმებოდა ინგლისელი ფილოსოფოსის *ე. ბიორკისეულ* გემოვნების განმარტებას, რომელიც ამოდიოდა იქიდან, რომ არსებობს გემოვნების გარკვეული სტანდარტი და ეს სტანდარტი სხვა არაფერია თუ არა პოეზიისა და ფერწერის პრობლემებზე მრავალი ადამიანის შეხედულებათა დამთხვევა.

გემოვნების პრობლემის სამი დონე

გემოვნების პრობლემა არსებობს სამ დონეზე: (1) როგორც ესთეტიკური დისციპლინა; (2) როგორც ხელოვნების პრაქტიკული აღქმა და (3) თვით ხელოვნანის ესთეტიკური პოზიცია.

პროლეტკულტმა (1917-1932) კულტურული მემკვიდრეობის ნიჰილისტური უარყოფით დიდი ზიანი მიაყენა მხატვრული კულტურის განვითარებას. არ დაბადებულა ცარიელ ადგილზე და სოციალისტური რეალიზმის კონცეფცია, რომელმაც ბოლო პლანზე გადაწია ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია. ასევე წარმოადგენდა მე-19 საუკუნის

¹ ჰილბერტი *ე. კუნი* გ. მითით. თხზ. ტ. 1., გვ. 263.

რუსეთში ლიტერატურული კრიტიკისა და თეორიის იდეის ლოგიკური განვითარების შედეგს.

ბელინსკის მოთხოვნა, რომ ხელოვნებას აეხსნა რეალური ცხოვრება, ამოსავალი წერტილი იყო როგორც ლიტერატურისთვის, ისე შემდგომი კრიტიკისთვის. ხელოვნებას თანდათან მიენიჭა სასარგებლო ცნობების უბრალო გავრცელების მეორე – ხარისხოვანი როლი, როგორც წერს ს.მ. ვოლკონსკი. იმ დროის რუსული კრიტიკა (ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. დობროლიუბოვი, დ. პისარევი) ხელს უწყობდა ესთეტიკური კრიტიკური თანდათანობით დაქვეითებას და მის შეცვლას პრაქტიკული სარგებლის კრიტერიუმით. ეს კრიტიკოსები და მათი კონცეფციის მიმდევარი მწერლები ხელოვნების ნაწარმოებს აფასებდნენ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენდა რეალური ცხოვრების ილუსტრაციას. მხატვრული ღირსებები არ მოითხოვებოდა და არც ეძებდნენ. *ლიტერატურის უშუალო სარგებელი* – აი რა ფასდებოდა. პისარევი ხარობდა იმით, რომ გოგოლის დროინდელი პროზაიკოსები გადაწონდნენ პოეტებს და ამაში ხედავდა „ბედნიერ“ გამარჯვებას იმისას, რომ მოვა დრო, როდესაც ისინი თავის მხრივ ადგილს დაუთმობდნენ ლიტერატურული საქმიანობის უფრო მეტად სასარგებლო სახეობას, ვიდრე თხზულებების წერაა.

ასეთი მიმართულება ბოლოს და ბოლოს მივიდა ნიჰილიზმამდე და ყოველგვარი ხელოვნების უარყოფამდე, რაც დამახასიათებელი იყო მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე რუსეთის იმპერიის ახალგაზრდობისათვის. ხელოვნებათა რიცხვიდან „განიღვენა“ საკაცობრიო შემოქმედების მთელი სფეროები: მუსიკა, არქიტექტურა, ანუ ბგერებისა და ხაზების სილამაზე, რომლებიც არ აკმაყოფილებდა უშუალო სარგებლის მოთხოვნებს.

ხელოვნის „მომღერალი გული“

შემოქმედის გემოვნების პრობლემა ღრმად აფიქრებდა *ო.ა. ილინს*. ეს მისთვის იყო ხელოვნების საგნისა და შინაარსის, მისი სათავეების პრობლემა.

ხელოვნებაში პირველი და ძირითადია, წერდა ილინი, საგანი და მისი შინაარსი: რას გრძნობ, რას ხედავ, რა გინდა თქვა. ყველა დიდი რუსი პოეტი თავის გრძნობად გამოცდილებას მიაპყრობდა იმაზე, რაც არის სამყაროს და ადამიანის ცხოვრებაში მთავარი, უმნიშვნელოვანესი, ან პირდაპირ წმინდა. ისინი განჭვრეტდნენ ღვთაებრივს. ამ მომღერალ გულს მათი პოეზიისთვის მოჰქონდა ყველაფერი დანარჩენი, რის გარ-

ემც ლექსი არ არის ლექსი და ამიტომ მათ უწინდებოდით განცდა, რომ სიტყვები, სტრიქონები, რიტმი და რითმა მათთან „თვითონ“ მოდის.¹

როგორც ილინი მიიჩნევდა პოეზიას ქმნის გული, იგი მოითხოვს „მომღერალ გულს“. ილინი აღიარებდა, რომ არსებობენ ტალანტი ხელოვნები მდიდარი წარმოსახვით, ნებელობით, მაგრამ მომღერალი გულის გარეშე მათი პოეზია აღიქმება ან როგორც ბუნების დაწვრილებითი აღწერა, ან გარითმული ქადაგება, მაგრამ არა, როგორც პოეზია.

ილინი დარწმუნებულია, რომ ხელოვნის ყველა ძალა უნდა ემორჩილებოდეს მომღერალი გულის მელოდიას. დამამტკიცებლად მას მოჰყავს ნ.ვ. გოგოლის ნაკლებად ცნობილი სიტყვები „მეგობრებთან მიმოწერიდან“:

ცეცხლი ამოვთო უეცრად ხალხიდან, ეს ცეცხლი იყო აღმაფრენა და ეს აღმაფრენა აისახა ჩვენს პოეზიაში, ან უკეთ მან შექმნა იგი. ამას უკვე ლომონოსოვი ქმნიდა, როგორც „აღტაცებული ყმაწვილი“: მისთვის საყვარელი რუსეთის გულთან ყოველგვარი შეხება, რასაც უცქერს მისი მოღვაწე მომავლის კუთხიდან, მის ძალებს ავსებს სასწაულმოქმედებით. დერჟავინი დიად ნაწარმოებებს ქმნიდა მხოლოდ „განსულიერების“, „შთაგონების დაძაბული ძალის“ მდგომარეობაში... ხოლო პუშკინი იყო თვით „ციდან გადმოვარდნილი პოეტური ცეცხლი, რომლისგანაც როგორც სანთლები აინთო სხვა პოეტები“...²

ამიტომ ნამდვილი პოეტის პირველ ამოცანას ხედავს „საკუთარი გულის გაღრმავებასა და გაცოცხლებაში“, მეორეს კი საკუთარი სულიერი გამოცდილების „გაზრდაში, გაწმენდასა და გაკეთილშობილებაში“. ამაში ხედავდა ილინი ხელოვნის ნამდვილ გემოვნებას და გზას დიადი პოეზიისაკენ.

ილინი მკვეთრად აკრიტიკებდა პოეზიაში „საბჭოთა გემოვნებას, რომლის განხორციელებას ხედავდა მაიაკოვსკიში. მისი აზრით ეს არის დამახინჯებული გემოვნება, ამ გემოვნების ადამიანები, ილინის აზრით, არ ეჭვობდნენ, რომ პოეზიაში ჩეკისტური რევოლუციური კრიტიკიუმების გარდა არის ასევე სხვა უმაღლესი *მხატვრული კრიტერიუმები*. და ეს კრიტერიუმები წყვეტს არა იმის მიხედვით ვის „რა მოსწონს“, არამედ *ობიექტური სრულყოფის ხარისხის მიხედვით*“.³

¹ ილინ *ო.ა.* ჩვენი ამოცანები ტ. 2. გვ. 244.

² ციტ.: ილინ *ო.ა.* მითით. თხზ. გვ. 245.

³ იქვე გვ. 247.

ილინის აზრით იმისათვის, რომ მოიპოვოს ხელოვნებაში ნამდვილი გემოვნება, ადამიანებს მოუწევთ დიდი გზის გავლა, გაემიჯნონ... რევოლუციურ კრიტიკიუმებს, კლასობრივ საზომებს უღმერთობას „დიამატს“, „სამშობლოს, ოჯახის, მეცნიერების და საკუთრების შესახებ ყალბ შეხედულებებს“.¹ ის თვლის, რომ ყოველივე ეს უნდა „ამოიწმინდოს... სულისგან და მსოფლმხედველობიდან. საჭიროა იმის გაგება, რომ ყოველივე ეს იყო ცდუნება, რამაც ხალხი მიიყვანა გულაგამდე და ვორკუტამდე, რომ ყოველივე ეს არის *ჯოჯობხითი შემსაპუნებელი ჩვენთვის მტრების მიერ*; და ჩვენ მოწოდებულნი ვართ მისგან სულის განწმენდით ცხოვრებაში მთავარისა და წმინდის ძიებისაკენ და მისთვის გულის გასახსნელად. სწორედ მაშინ ამღერდება იგი, მაგრამ არა უფრო ადრე“.²

და მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოიპოვებენ გემოვნებას, ადამიანები შეძლებენ თავიანთი დიდი პოეტების ჭეშმარიტი სილამაზის შეფასებას:

მაშინ ვკითხავთ საკუთარ თავს ლომონოსოვთან ერთად საიდან არის მსოფლიოს წყობაში ეს სიბრძნე? ძერჟავინთან ერთად – როგორ მიუახლოვდეთ ღმერთს და რას მოუწოდებს იგი სახელმწიფო მმართველებს. ჩვენ ვაღიარებთ ჟუკოვსკისთან ერთად, რომ ადამიანის გული არის სიკეთისა და სინაზის დაუშრეტელი წყარო. ჩვენ დავინახავთ თუ როგორ ამოტყორცნის „პუშკინი ყველაფრისგან, როგორც არარაობისგან ისე დიადისგან იმ პოეტური ცეცხლის ერთ ელექტრონულ ნაპერწკალს, რომელიც არსებობს ღმერთის ყველა ქნილებაში – მის უმაღლეს მხარეს, მხოლოდ პოეტისათვის ნაცნობს“ (გოგოლის სიტყვები). ჩვენ ვისწავლით აღფრთოვანებას იაზიკოვთან, მსოფლიო სევდას ლერმონტოვთან, უძირობის განცდას ტიუტჩევთან, პატრიოტულ სიყვარულს – ა.კ. ტოლსტოისთან.³

ვერცხლის ხანის მოაზროვნეების ამ სიტყვებში ჩვენი აზრით არის კარგი მაგალითი, როგორც შემოქმედთათვის, ისე მკითხველისთვის ნებისმიერი ქვეყნის ნებისმიერ სკოლაში, როგორც რუსული ლიტერატურის სწავლების კონცეფცია.

¹ ილინ ი.ა. ჩვენი ამოცანები ტ. 2. გვ. 248.

² იქვე.

³ იქვე. გვ. 248.

7.9. მსთეტიკური იდეალი

იდეალის პრობლემა როგორც ესთეტიკის თეორიული პრობლემა პირველად წამოაყენა ჰეგელმა. ესთეტიკის შესახებ თავის ბერლინურ ლექციებში მან ხელოვნება განსაზღვრა, როგორც იდეალის გამოვლინება. როგორც ჰეგელი თვლიდა, ეს უნდა შეისწავლოს ფილოსოფიამ. ჰეგელისათვის „იდეალი“ აღნიშნავს „აბსოლუტს“. ეს არის საწყისი, რომელიც ხორციელდება ხელოვნებაში, ასულიერებს საგნებს და აღიქმება ჩვენი გრძნობებით.

მშვენიერის იდეალი, როგორც მხატვრული პრაქტიკა, არსებობდა ძველ ბერძნებთან. მისი ატრიბუტები იყო სიდიადე და სიმშვიდე, რაც ხელოვანთა მიერ დაპირისპირებული იყო გაზვიადებასთან და ძალაღფარდოვნებასთან. პრობლემის თეორეტიზების მცდელობას ვხვდებით პლატონთან და არისტოტელესთან, ასევე ციცერონთან. პლატონი, არისტოტელე და შემდგომ კი ციცერონი მიიჩნევენ, რომ იდეალი აღმოცენდება ხელოვანის ინდივიდუალურ ცნობიერებაში, რომ ის წარმოიქმნება მეტაფიზიკური წყუაროდან, რომელიც იმყოფება ყოფიერი სინამდვილის ზემოთ. ამრიგად ბერძენი მოაზროვნეები იდეალის ცნებას აკავშირებდნენ მის ღვთაებრივ წარმომავლობასთან. მათი რომელი მიმდევარი ციცერონი არ წერდა შთაგონების ღვთაებრივ წარმომავლობაზე, მაგრამ მისი პოზიცია არსებითად განსხვავდებოდა სხვა რომელი თეორეტიკოს – პრაგმატიკოსებისგან. ციცერონმა დახატა ორატორის იდეალური სახე, რომელმაც, მისი აზრით, თავისი ყურადღება უნდა მიაპყროს არა რომელიმე კონკრეტულ ნიმუშზე, არამედ მის საკუთარ სულში არსებულ ამადლებულ იდეალზე. ამ შინაგანი ფორმის მიბაძვით ორატორი ისე უნდა მოიქცეს, როგორც ამას აკეთებდა ფიდასი, რომელმაც თავის ქანდაკებებში ზევსი და ათენა წარმოადგინა, როგორც წარმოსახვითი იდეალი და არა როგორც კოპირებული ორიგინალები.

იდეალი – ბუნება. ბაუმგარტენი

ესთეტიკის დამფუძნებელი ა. ბაუმგარტენი რომელიც ემხრობოდა მე-18 საუკუნეში გაბატონებულ დებულებას „ხელოვნება ბუნების მიბაძვა“, თვლიდა, რომ ხელოვანმა უნდა მიბაძოს ბუნებას. ამით იგი გამოხატავს თავის მისწრაფებას მიუახლოვდეს იდეალს. იდეალი – ბუნებაშია.

ამრიგად, ხელოვანმა ბუნება უნდა მიიჩნიოს იდეალად. ბუნება არის სრულყოფილება და იმიტომაც იდეალი, რომ მასში არსებობს ფორმათა უჩვეულო სიუხვე, რაც არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს. მასში არის სახეთა რაოდენობრივი სიმდიდრე, რასაც ბაუმგარტენი უწოდებს „ყოველმხრივ სინათლეს“. ბაუმგარტენი აიგივებს „იდეალისა“ და „სრულყოფილების“ ცნებებს. ის წერს: „ხელოვნების ნაწარმოები თავის პროპორციებში სრულყოფილია იმ შემთხვევებში, თუ მისი შემადგენელი ნაწილები იწვევს უამრავ გრძობად ასოციაციას“.¹ ფორმათა სიუხვისა და დეტალების სიმდიდრის გარდა, ბაუმგარტენის მიხედვით, იდეალური, სრულყოფილი პოეტური ნაწარმოების ნიშანია წესრიგი, აუცილებელი გონების მიერ პოეტური ნაწარმოების აღსაქმლად.

პოეზია თავისი შინაარსით უმაღლეს ხარისხამდე ინდივიდუალურია, მაგრამ ადამიანი აღიქვამს მას გონების დაბალ ფერებში და იმისათვის, რომ ასეთი აღქმა შედგეს, აუცილებელია გარკვეული წესრიგი. გონების მიერ გამოყოფილი ანალოგიური წესრიგის ტიპების წარმოდგენისას ბაუმგარტენი იმიჯნება ლოგიკური დასკვნებისა და მკვეთრი მათემატიკური განსაზღვრებების სამეფოსგან. იგი განასხვავებს პოეტის ცნებას ფილოსოფოსის ცნებისგან. ბაუმგარტენს „სრულყოფის“ ცნება შემოაქვს, როგორც გონების მიერ მოძიებული წესრიგის სახესხვაობათა ექვივალენტი. ბაუმგარტენთან სრულყოფის შინაარსი არის ერთადერთობა მრავალფეროვნებაში. ხელოვანის შემოქმედებით პროცესს ბუნებასთან აკავშირებს ასევე გოეთე. ბუნებასთან შერკინებული ხელოვანი საბოლოოდ აღემატება მას. აღწევს ღვთაების („დეიმონურს“), გადის ბუნებისადმი მიბაძვის სტადიას და გამოიგონებს სახეების საკუთარ ენას.

ოლონდ თავის სახეთა ენის გამოყენებით ხელოვანი ცილდება ბუნებას და მხოლოდ მასთან დაბრუნებას შეუძლია ხელოვანის გადარჩენა, მისი აყვანა სრულყოფის სიმალლეზე, ანუ „სტილამდე“ - თვლის გოეთე.

სილამაზე აკავშირებს. გოეთე

ადამიანი შეიგრძნობს იდეალს და მალღდება საკუთარ თავზე. გოეთე თვლის, რომ დიდი ხნის განმავლობაში აღტაცების მდგომარეობაში ხელოვანს ყოფნა არ შეუძლია. მას სურს თავის თავდაპირველ მდგომარეობაში დაბრუნება, მაგრამ იდეალი თავისკენ იზიდავს.

ხელოვანი, აღნიშნავს გოეთე, დაბნეულია, მაგრამ აქ არის სილამაზე და კვანძი იხსნება. სილამაზე აერთიანებს ერთი შეხედვით დაუკავშირებელ ელემენტებს. იდეალი უფრო ახლობელი ხდება ადამიანებისთვის. თავის ნაშრომში „კოლექციონერი და მისი ახლობლები“ გოეთე წერს „ხელოვნების მშვენიერმა ნაწარმოებმა გაიარა მთელი წრე; იგი ისევ გადაიქცა რაღაც ინდივიდუუმის მსგავსად, რომელსაც შეგვიძლია სიყვარულით მოვეხვიოთ და ჩვენსკენ მივიზიდოთ“.¹

„იდეალი არის უსასრულობა, ყოველთვის მიუწვდომელი“.

შილერი

ცნობილი გერმანელი პოეტი, დრამატურგი და ესთეტიკოსი ფ. შილერი, გოეთეს მეგობარი, მის მსგავსად წყვეტს იდეალის, როგორც ადამიანური ინდივიდუუმის პრობლემას, მაგრამ მან ვერ შეძლო ამ პროცესში კანტის დუალისტური პოზიციისთვის გვერდის ავლა, რომელიც თვლიდა, რომ ადამიანი, როგორც ზნეობრივი არსება ცხოვრობს ორ სამყაროში. და თავის „წერილებში ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“ შილერი სვამს კითხვას: როგორ უნდა აღდგეს ადამიანური ბუნების ერთიანობა? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას, იგი მიმართავს იდეალის პრობლემას, მიიჩნევს, რომ ზოგადთეორიულ პლანში ეს კითხვა შეიძლება გადაიჭრას მხოლოდ შემდეგნაირად: „იდეალი არის უსასრულობა, რომელიც არასოდეს არ მიიღწევა“.² იდეალი არის ის, რისკენაც უნდა ისწრაფოდეს ადამიანი, მაგრამ მისი მიღწევის ყოველგვარი იმედის გარეშე. „ბუნება ადამიანს ანიჭებს შინაგან ერთიანობას, ხელოვნება მას ანაწევრებს და აღრმაგებს, თავის ერთიანობას ის უბრუნდება იდეალის საშუალებით“.³ შილერისთვის ასეთი ერთიანობის მაგალითი იყო ცოცხალი ადამიანი - გოეთე, რომელსაც მისდამი მიმართულ პირველსავე წერილში უწოდა „გენიოსი“. გოეთეს შემოქმედებაში შილერმა დაინახა ინტელექტუალური, ზნეობრივი და მხატვრული სრულყოფილება.

ბუნების მწვერვალი - ადამიანი. ჰეგელი

ჰეგელი, რომელმაც კარგად იცოდა ზემოთ აღნიშნული მოსაზრებები, ისტორიზმის საკუთარი მეთოდის გამოყენებისას მივიდა პრობლემამდე.

¹ გოეთე. თხზულებათა კრებული. მ.: 1937, ტ. 1, გვ. 486.

² შილერი ფ. თხზ. კრებ. 7 ტომად. მ.: 1955-1957, ტ. 6, გვ. 410.

³ იქვე.

¹ ციტ.: ვილბერტ ჯ. კუნ გ. მიითი. თხზ. გვ. 312.

ბუნების გაანალიზებისას, მასში იდეალის განხორციელების თვალსაზრისით, ჰეგელი მიდის დასკვნამდე, რომ იდეალი სრულიად არ ხორციელდება ბუნებაში, როდესაც აბსოლუტი ზემოქმედებს ადამიანის გრძნობებზე, ჰეგელის აზრით, მასში უნდა გამოვლინდეს საკუთარი მოძრაობის თავისუფლება და ენერგია, ასევე უსასრულო დიფერენციაცია და მასთან ერთად ჰარმონია. გარკვეული ზომით ეს თვისებები ვლინდება ბუნებაში, მაგრამ არა ისეთით, როგორც ისინი დამახასიათებელია ტექნიკური სილამაზისათვის. დამატებით მავალითად, ჰეგელი იღებს მინერალების სამეფოდან მეტალის ნატეხს და მას განსაზღვრავს როგორც თვისებების გულგრილ ერთნაირობას. ჰეგელი მეტალში ვერ ხედავს აბსოლუტის სიმდიდრეს და მოძრაობას. და შემდგომ, ბუნების განხილვისას, დაწყებული მისი ევოლუციის ყველაზე დაბალი საფეხურიდან, უმაღლეს საფეხურამდე, მიდის დასკვნამდე, რომ ბუნების მწვერვალს წარმოადგენს ადამიანი, და ეს არის ბუნების არა მხოლოდ ინტელექტუალური მწვერვალი, არამედ მისი მშვენიერი ქმნილება, რამდენადაც გონების თვისებების გამოვლენისას ამკარაა გარკვეულობა. ადამიანისთვის დამახასიათებელია ჰარმონია, დამოუკიდებელი მთლიანობა, გარემოსგან დამოუკიდებლობა, იგი ფლობს მეტყველებას, მას მინიჭებული აქვს სიმღერის უნარი, მას გააჩნია შინაგანი სიცოცხლე, მას აქვს სულიერი ენერგია, მისი სხეული განსულიერებულია უმაღლესი იდეით ყოველივე ეს წარმოადგენს საფუძველს იდეალის ბუნების გასაგებად. მაგრამ ამასთან ერთად ჰეგელი, სხვა მოაზროვნეებისაგან განსხვავებით, ადამიანს არ მიიჩნევს იდეალად. ადამიანი — არ არის იდეალი, იგი შეზღუდულია დროსა და სივრცეში, და ამდენად არ შეუძლია საკუთარ თავში აბსოლუტური საწყისის განხორციელება.

ხელოვნება — არის ბუნება, გენიოსების მიერ აღორძინებული.

ჰეგელი

აქედან გამომდინარეობს ჰეგელის დასკვნა — იდეალი უნდა მოიძებნოს ხელოვნებაში, და არა ბუნებაში, მისი განვითარების უმაღლესი წერტილის — ადამიანის ჩათვლით.

ხელოვნება — ეს არის იგივე ბუნება, მაგრამ აღორძინებული გენიოსის ქმნილებებით. პოეტი სინამდვილის უხეშ ყოფიერებას გარდაქმნის სულის ჰარმონიად. ხელოვნების ნაწარმოები იბადება ადამიანური სულის წიაღში, და მის ყოფიერებად კვლავ რჩება სული.

გარდა ამისა, როგორც ჰეგელი მიიჩნევს, ხელოვნების ნაწარმოები გამოსახავს მხოლოდ იმას, რაც წარმოქმნილია „სულთან ხმაშეწყობით“¹. ხელოვანს შემოქმედებით პროცესში მინიჭებული აქვს რაღაც ღვთაებრივი ძალა, რაც მას აძლევს ტლანქ ყოველდღიურ ცხოვრებაზე აღმატების შესაძლებლობას, რაც იძლევა, ჰეგელის აზრით, ხელოვნების იდეალთან გაიგივების საშუალებას.

ოღონდ ხელოვნება — არის არა აბსტრაქტული რამ, იგი ყოველთვის არსებობს გარკვეული სახით — პოეზიაში, ფერწერაში, მუსიკაში. ისტორიული მიდგომის გამოყენებით, ჰეგელი აჩვენებს, რომ სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში ხელოვნების ესა თუ ის სახე უფრო მეტად ადეკვატურად ახორციელდება იდეალს; იყო იდეალი. ამასთან ჰეგელი მიუთითებს იდეალის ისეთ კონკრეტულ ნიშნებზე, როგორიცაა სიმეტრია, წონასწორობა, რაც განსაზღვრავს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ შეადგენს სილამაზეს. ჰეგელი პრობლემის ფართოდ აღწერისას ამ მახასიათებლებს წარმოადგენს ასევე განვითარებაში, როცა ისინი სულ უფრო მეტად უახლოვდებიან იდეალის გამოხატვას, მიისწრაფიან სულ უფრო სრული ჰარმონიისადმი და სულ უფრო სრული გამოხატვისადმი. ჰეგელთან იდეალი მეტად უფრო ადეკვატურად გამოხატავს ჰარმონიის სისრულის ხარისხს, რაც აკავშირებს ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ არაერთგვაროვან ცნებებს, ისეთებს, როგორიცაა ბეგრები და მოძრაობა, ფერი და ფორმა. იდეალისადმი სწრაფვის დამახასიათებელ პრინციპებად ჰეგელი ასახელებს ისეთებს, როგორიცაა — ციური ლაფვარდის სისუფთავე, „ატმოსფეროს გამჭვირვალობა“ „ხმოვანი ბეგრების სიმკვეთრე“. რაც მისი მტკიცებით ახარებს ადამიანს თავისი სისუფთავითა და უბრალოებით.

სილამაზე საჭიროა ღვთიური. ჰეგელი

ამრიგად, ორგანული სამყაროს მთელი ისტორიის ანალიზისას, ჰეგელი მივიდა დასკვნამდე, რომ თვით ადამიანიც თუმცა ის წარმოადგენს ბუნების განვითარების მწვერვალს და თავის თავში ასახავს ჰარმონიას და მრავალფეროვნებას, გონებას და თავისუფლებას, არ შეიძლება იყოს იდეალი. სილამაზეს სჭირდება ღვთაებრიობა. საჭიროა, რომ ღვთიური საწყისის გრძნობადი შეგრძნება მიყვანილი იყოს მაქსიმუმამდე.

¹ ჰეგელ. თხზულებები ტ. XII. მ.: 1938, გვ. 31.

ჰეგელის მსჯელობის ლოგიკა ასეთია: ადამიანი არ შეიძლება იდეალური იყოს, მაგრამ ადამიანური სხეულის ბუნებრივი ერთიანობა აღწევს სრულყოფილებას ბერძენი ღმერთების სახეებში, რომლებიც ადამიანებზე უფრო მეტად ბრძენნი და ძლევამოსილნი არიან და სწორედ. მათი ეს აღმატებულება გამოვლინდა ბერძენ შემოქმედთა სკულპტურულ ფორმებში, რომლებმაც ისინი გაათავისუფლა დამახინჯებისა და შეზღუდულობისგან. ხელოვნების მოთხოვნათა სულისკვეთებით. განხორციელდა ღმერთი ასევე ღმერთკაცში – ქრისტეში. და თუ თავდაპირველად ბერძენი ღმერთები იყო სკულპტურისა და პოეზიის დიდი ნაწარმოებების თემა, ღმერთკაცის, ქრისტიანული ერის ღმერთის ბედი გახდა ფერწერის დიდი ეპოქის მთავარი თემა. ასე წარმოადგენს ჰეგელი ხელოვნებაში იდეალის განვითარების ისტორიას. ქანდაკებისა და პოეზიიდან ფერწერამდე, ლიტერატურასა და მუსიკამდე.

ჰეგელის აზრით, ფერწერის შემდგომ დგება ლიტერატურის დრო, ადამიანი არ პასუხობს ღვთიურ იდეალს, მაგრამ ვითარებებს და გარემოს შეუძლიათ იგი გახადონ დიადი, კეთილშობილი, ძლიერი. ასეთ შემთხვევაში ადამიანი ხდება ღვთიური, გადაიქცევა გმირად. ამასთან მისმა გმირობამ შეიძლება მიაღწიოს ისეთ ხარისხს, რომ ადამიანმა შეძლოს საზოგადოების ნაკლოვანებების გამოსწორება და საკუთარ თავში ამ საზოგადოების იდეების განხორციელება. ამის მაგალითს მხატვრულ ლიტერატურაში ჰეგელი ხედავს კარლ შლორში, დამცირებულთა, მფარველში (შილერის დრამა „ყჩაღები“), ან სერვანტესის დონ-კიხოტში, რომელთა გენია იდეალს ხორცს ასხამს კონკრეტული გმირი ადამიანების სინამდვილეში.

ხელოვნებაში იდეალის განვითარების უმაღლეს წერტილად ჰეგელი მიიჩნევდა მუსიკას. იგი დაშორებულია მატერიალური სამყაროს საგნობრიობისაგან, მასში რეალური საგნები შეცვლილია სიმების რხევით. თვით სმენის შეგრძნებას ჰეგელი მიიჩნევდა უფრო იდეალურად, ვიდრე მხედველობით გრძნობას, რადგან მუსიკის მოსმენისას ადამიანი თვალწინ კი ვერ ხედავს გამოსახულ საგანს, მაგრამ თითქოს თვალყურს ადევნებს თვით სულის მოძრაობას.¹

და შემდგომ ჰეგელი ავითარებს ამ აზრს - თვით მუსიკის არსებობა სულიერია, მაგრამ იგი ახორციელებს გრძნობად საწყისს და არა მოაზროვნე გონებას. მუსიკის იდეალურობას ჰეგელი ასევე

¹ ჰეგელ. მითით. თხზ. ტ. მე-14, გვ. 96-97.

ხედავს იმაში, რომ იგი სკულპტურისაგან, ანდა ფერწერის ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით არ შეიძლება მყისიერად გამოისახოს. იგი იმყოფება მოძრაობაში - მუსიკა ფორმას ანიჭებს გრძნობებს, რომლებსაც ის ბადებს. იგი აცოცხლებს სულს.¹

რეალობაში ესთეტიკის მიერ იდეალის ძებნამ შედეგი არ გამოიღო. ესთეტიკური იდეალი - ესაა ხელოვნებაში განხორციელებული აბსოლუტი, რომლისკენაც ისწრაფვის და რომელსაც თანდათან ემსგავსება ხელოვნება. ესთეტიკური იდეალის მნიშვნელობა შემოქმედებით პროცესში ძალიან დიდია, რამდენადაც მის საფუძველზე ყალიბდება ხელოვანის, მაყურებლისა და მკითხველის გემოვნება.

იდეალთან მიახლოება შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების ათვისებით მის საუკეთესო ნიმუშებში, რომლებშიც გენიოსმა შემოქმედმა შეძლო იდეალის მახასიათებელი ნიშნების მაქსიმალურად სრულად გამოსახვა.

¹ ჰეგელ. მითით. თხზ. ტ. მე-14, გვ. 106.

შესავალი თავი	5
ნაწილი I. ესთეტიკური აზრის განვითარების ძირითადი ეტაპები	25
თავი 1. ძველი საბერძნეთი – ესთეტიკის სამშობლო	27
1.1. პლატონის ესთეტიკა	27
1.2. არისტოტელეს ესთეტიკური კონცეფცია	29
თავი 2. შუასაუკუნეების ესთეტიკა	36
2.1. ნეტარი ავგუსტინეს ესთეტიკური კონცეფცია	37
2.2. სიმბოლო, იდეალი, კანონი შუასაუკუნეების ესთეტიკაში ...	39
თავი 3. პროტორენესანსისა და აღორძინების ესთეტიკა	43
3.1. დანტე – პროტორენესანსისა და რენესანსის ცოცხალი კავშირი	43
3.2. აღორძინების იდეური მრავალფეროვნება	44
თავი 4. ახალი დროის ესთეტიკა	59
4.1. გენიოსების საუკუნე და კლასიციზმის ესთეტიკა	59
4.2. ფრანგული განმანათლებლობის ესთეტიკა. ე.ბ. დე კონდილიაკ და კა. ჰელვეციუს	66
4.3. დენი დიდროს ესთეტიკა	71
4.4. ინგლისური განმანათლებლობის ესთეტიკა	78
4.5. გერმანული განმანათლებლობის ესთეტიკა. ა. ბაუმგარტენ, ჟ. ვინკელმან, გ. ლესინგ, ვ. შილერ	83
4.6. ი.ვ. გოეთესა და ი.გ. ჰერდერის ესთეტიკური კონცეფციები ...	88
ნაწილი II. ესთეტიკური კატეგორიები	101
თავი 5. ესთეტიკური კატეგორიები – ესთეტიკის ძირითადი ცნებები ..	103
5.1. „ესთეტიკურის“ კატეგორია	103
5.2. „ამაღლებულის“ კატეგორია	107
5.3. „მშვენიერის“ კატეგორია	119
5.4. „ტრაგიკულის“ კატეგორია	129
5.5. კატეგორია „კომიკური“	137

ნაწილი III. მხატვრული სტილი	150
თავი 6. ძირითადი მხატვრული სტილი	151
6.1. გოთიკა	151
6.2. აღორძინების არქიტექტურული კლასიკური სტილი	157
6.3. კლასიციზმი	162
6.4. ბაროკო	166
6.5. რომანტიზმი	170
6.6. სენტიმენტალიზმი	174
6.7. რეალიზმი	182
6.8. მოდერნიზმი	185
ნაწილი IV. ხელოვნება, როგორც ესთეტიკური მეცნიერების საგანი	206
თავი 7. მხატვრული შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკა	207
7.1. მხატვრული შემოქმედების პროცესი	207
7.2. გენია – ნიჭიერებისა და გაღანტურობის უმაღლესი გამოვლინება	209
7.3. მხატვრული შემოქმედების თავისებურებები	215
7.4. მხატვრული აღქმის პრობლემები	221
7.5. პირობითობა მხატვრულ სახეში	224
7.6. სიმართლე და დამაჯერებლობა ხელოვნებაში	227
7.7. ხელოვანის ემოციური და რაციონალური საწყისი	229
7.8. ესთეტიკური გემოვნება	235
7.9. ესთეტიკური იდეალი	241
სარჩევი	248

ნიკიტინ ლუდმილა ალექსის ასული – ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი

მსთქტიკა

პროფ. ნ. დ. ერიაშვილის რედაქციით

გაგომცემლობა „სამართლიანი საქართველო“

მისამართი: ქ. თბილისი 0186, ალ. ყაზბეგის გამზ. №44

ტელეფონი: 242-12-07 / 242-12-08

7(90) 42-12-07

მთავარი რედაქტორი ნოდარ ერიაშვილი

რედაქტორები: სერგო ბარამიძე

მანანა სულხანიშვილი

მენეჯერი: ანა კლდესელი 5(97) 65-74-25

გაგომცემლობა „იუნიტი-დანა“

გენერალური დირექტორი ვ.ნ. ზაქაიძე

Никитич Людмила Алексеевна – Доктор философических наук,
Профессор

Эстетика

Под редакцией проф. Н. Д. Эриашвили

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СПРАВЕДЛИВАЯ ГРУЗИЯ»

Адрес: г. Тбилиси 0186, Пр. Ал. Казбеги №44

Т/Факс: 242-12-07 / 242-12-08

7(90) 42-12-07

Главный редактор Н. Д. Эриашвили

Редакторы: С. И. Барамидзе

М. Г. Сулханишвили

Менеджер: А. З. Клдесели 5(97) 65-74-25

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЮНИТИ-ДАНА»

генеральный директор В. Н. Закаидзе

230 250

ПОСТОЯННО ДЕЙСТВУЮЩИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС



МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА
КАЧЕСТВА ПИТАНИЯ

на соответствие товара высшим стандартам качества



ლელა ალქასის ახალი ნიჭი

ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი,
მოსკოვის ა.ნ. კოსიგინის სახელობის
სახელმწიფო საფეიქრო უნივერსიტეტის
ფილოსოფიის კათედრის გამგე
ავტორი სახელმძღვანელოებისა:
„ფილოსოფია“, „მეცნიერების ფილოსოფია“,
„ესთეტიკა“, „კულტუროლოგია“

გამომცემლობა „სამართლიანი საქართველოს“ მიერ გამოცემული
ნიგნები შეგიძლიათ შეიძინოთ მისამართზე: ალ. ყაზბეგის №44, III
სართული, ტელეფონი: 242-12-07/242-12-08

- კრიმინოლოგია
- იურიდიული ფსიქოლოგია
- კულტუროლოგია
- საქმიანი ურთიერთობის ფსიქოლოგია
- სახელმწიფოსა და სამართლის თეორია
- რომის სამართალი
- წინასწარი გამოძიების ფსიქოლოგიური თავისებურებები
- საერთაშორისო სამართალი
- სოციოლოგია იურისტებისათვის
- მართვის /მმართველობითი/ სოციოლოგია
- მარკეტინგის ფსიქოლოგია
- მენეჯმენტის ფსიქოლოგია
- ფინანსური ანალიზი
- საქმიანი ურთიერთობის ფსიქოლოგია მე-2 გამოცემა
- იურიდიული ფსიქოლოგია მე-2 გამოცემა
- იურიდიული ფსიქოლოგია /ექსპერიმენტიდან პრაქტიკამდე/
ეთიკა



www.rsa.ge



ISBN 978-9941-9402-2-4



9 789941 940224