

K 28370  
2

მადია დუდუჩავა

სას 3000  
საქონლები  
საქონლები  
საქონლები

გაიის დედუხაძე

1+  
887

სახვითი  
ხელოვნება  
ლიტერატურა  
ესთეტიკა

კ 28870  
2

წიგნი მეორე



გამომცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი. 1974

8

7+73/76  
1+7+8+73/75  
დ. 887

საქართველოს სახელმწიფო მატერიალური მემკვიდრეობის მუზეუმი

საქართველოს სახელმწიფო მატერიალური მემკვიდრეობის მუზეუმი  
საქართველოს სახელმწიფო მატერიალური მემკვიდრეობის მუზეუმი  
საქართველოს სახელმწიფო მატერიალური მემკვიდრეობის მუზეუმი

ს  
8888  
2



M-605

80101

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1974

1974 წ. აღგ.

2

### ს ვ ტ ო რ ი ს ა გ ა ნ

ეს წიგნი მოიცავს ნაწილს იმ ნაშრომებისა, რომელთა საგანია ესთეტიკის პრობლემები და ქართული ესთეტიკური აზროვნების წარსული.

თეორიულ ნაშრომებში ზოგჯერ გვხვდება ცალკეული საკითხის განხილვის ან დებულების გამეორება ამა თუ იმ სახით. ეს თანხვედნილობა, რომელიც ნარკვევთა ურთიერთისაგან დამოუკიდებელი ხასიათით არის გამოწვეული, უცვლელად დავტოვეთ, რადგან მისი თავიდან აცილება პრობლემათა ანალიზს თანმიმდევრობასა და სისრულეს დაუკარგავდა.



სალომონის  
მარკაფილოზის კრობლეა

ნამდვილი ხელოვნება საყოველთაო და მარადიულია. იგი არ ემორჩილება ეროვნულ საზღვრებს, დროისა და განვითარების გამანადგურებელ ძალას; ყველა ერისა და ეპოქის ადამიანებს ხიბლავს, ახარებს, აოცებს, ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს. მაშასადამე, ის, რაც ჭეშმარიტად მშვენიერია, ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილებაა — უკვდავია, არასოდეს არ კარგავს თავის მნიშვნელობასა და ზემოქმედების ძალას, ყოველთვის და ყველასათვის ხელოვნებაა, ადამიანთა სულიერ-ინტელექტუალური სამყაროს ფორმირებისა და ამაღლების, ესთეტიკური გრძნობისა და გემოვნების განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. და ეს მაშინ, როდესაც ადამიანის უემოქმედების ეს სფეროც ღრმად სოციალური და ეროვნული მოვლენაა.

ხელოვნების აღნიშნული სპეციფიკური თვისება დიდი ხანია ცნობილია. მეტიც, საკუთრივ ანტიკური ბერძნული ეპოსი და სახვითი ხელოვნება, კ. მარქსის დახასიათებით, არა მარტო ახლაც მომხიბლავია, „ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებს“, არამედ, „გარკვეული აზრით, ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობასაც ინარჩუნებს“<sup>1</sup>. ანალოგიურ დასკვნებს ხშირად ვხვდებით სპეციალურ ლიტერატურაში როგორც ცალკეული გენიალური მხატვრული ქმნილებების, ისე ლიტერატურის, მხატვრობის, ქანდაკების, მუსიკისა და ხელოვნების სხვა დარგების განვითარების მთელი ეპოქების შესახებაც.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ კ. მარქსის დასკვნით, სიძნელეს ბერძნული ხელოვნებისა და ეპოსის სწორედ ამ განსაკუთრებულობის გაგება, ახსნა წარმოადგენს და არა იმისა, რომ ანტიკური საუკუნეების ეს ბრწყინვალე მხატვრული კულტურა „საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ფორმასთან“ არის დაკავშირებული.

როგორც ცნობილია, ეს სიძნელე არსებითად დღემდის დაუძლეველია.

ეს მცირე ნაშრომი, ცხადია, არ ისახავს მიზნად ამ დიდი პრობლემის ყოველმხრივ განხილვას. მისი ამოცანაა მხოლოდ გარკვეული შენიშვნების, დებულებების წარმოდგენა, უმთავრესად ხელოვნების მარადიულობის სპეციფიკური საფუძვლის შესახებ და ცდა მათი დასაბუთებისა.

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, სახელგამი, 1953, გვ. 297.

## პრობლემის ისტორიისა და ანალიზის საფუძვლის შესახებ

კანტი. სუბიექტივისტური ესთეტიკა. ჰარტმანის თეორია. ჰეგელი. ნ. ჩერნიშევსკი. კ. მარქსის შენიშვნები და მათი მნიშვნელობა. ვულგარული და სხვა მცდარი თვალსაზრისი. ხელოვნების მარადიულობის სპეციფიკური არსი და მეცნიერული ანალიზის საფუძველი.

ხელოვნების მარადიულობის პრობლემა პირველად კანტმა განიხილა საგანგებოდ. კანტის ასეთი განსაკუთრებული ინტერესი ამ პრობლემისადმი იმითაა გამოწვეული, რომ ხელოვნების აბსოლუტური მარადიულობის აღიარება ამ მოაზროვნის ესთეტიკური კონცეფციის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს: როგორც ბუნების მშვენიერების, ისე ხელოვნების არსის კანტისეული ანალიზი, უწინარეს ყოვლისა, ამ პრინციპის დასაბუთებას მოიცავს.

ხელოვნება დროისა და სივრცის გარეშე დგას. მის საფუძველს შეადგენს ესთეტიკური განსჯა, იგივე — გემოვნების წმინდა განსჯა, რომელიც აბსოლუტურად დამოუკიდებელია როგორც ცნებისაგან (საგნის არსისაგან), ისე ყოველგვარი ინტერესისაგან (პირადი სარგებლობის, დაინტერესების მომცველი დამოკიდებულებისაგან). ამიტომ ესთეტიკური სიამოვნება, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ ბერძნული ქანდაკების რომელიმე შედეგის აღქმისას, პიროვნული არ არის, პირიქით, საერთოა, ყველას ეხება, ყველასათვის დამახასიათებელია, მაშასადამე, მე სიამოვნებას განვიცდი არა როგორც ინდივიდი, არამედ როგორც ადამიანთა მოდგმის წარმომადგენელი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური განსჯა, თავისი სუბიექტური არსის მიუხედავად, საერთო ხასიათისაა, საყოველთაოა. ასეთივეა თვით ხელოვნებაც, საერთოდ, მშვენიერების მთელი სამყარო. ამ თვისების გარეშე არ არსებობს არც გემოვნების განსჯის უნარი და არც თვით ხელოვნება. იგი მათი კანონია, მათი არსებობის პირობაა, ხოლო თავის მხრივ გვევლინება, როგორც განსჯის უნარის იმ თვისების შედეგი, რომელიც „საყოველთაო შეთანხმების აუცილებლობაში“

კონკრეტულ ხასიათს იღებს ათვისების პროცესში, რის გამოც ყველა ერისა და ეპოქის ადამიანისთვის წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოებს. მაშასადამე, არსებითად ყოველი ნაწარმოები იმდენგვარი ხდება, რამდენი ადამიანიც ათვისებს მას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თვით ნაწარმოებს არავითარი საკუთარი მყარი, მარადიული თვისება არ გააჩნია, ხოლო ამიტომ, ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნების მარადიულობის პრობლემაც კარგავს თავის მნიშვნელობას.

რა თქმა უნდა, აქ არ არის საჭირო ამ გაგების საგანგებოდ განხილვა, რადგან ქვემოთ, ხელოვნების მარადიულობის ანალიზის პროცესში ამ თეორიის არსიც იქნება ნათელყოფილი. მაგრამ ერთი შენიშვნისაგან ძნელია თავის შეკავება: თუ კი მხატვრულ ნაწარმოებს თავისი სამყაროს შესაბამისად ამთავრებს ამთვისებელი, მაშინ რატომ არის, რომ ყველა ნაწარმოები ერთი და იგივე იდეური და ესთეტიკური არსისა და ღირსების არ არის ერთი და იგივე ამთვისებლისათვის? ამ კითხვაზე პასუხს ამ თეორიის არც ერთი გამომხატველი არ იძლევა. ეს საკვებით გასაგებიცაა: ვინც ამ კითხვას შეეხება, იგი მხოლოდ მაშინ მოძებნის ნამდვილ მეცნიერულ პასუხს, როდესაც თვით აქ გადმოცემულ თეორიას უარყოფს.

მეოცე საუკუნის ესთეტიკაში ვხვდებით ისეთ თეორიებსაც, რომლებიც დუალიზმის გზით ცდილობს დასძლიოს აღნიშნული უკიდურესი ცალმხრივობანი და შინაგანი წინააღმდეგობანი. მაგრამ არსებითად ეს თეორიებიც საბოლოოდ სუბიექტივიზმის პრინციპებით საზრდობს. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ჰარტმანის კონცეფცია.

ჰარტმანი არ უარყოფს ხელოვნებისა და გემოვნების ცვალებადობას, ისტორიულ პროცესს. მან შესანიშნავად იცის, რომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი გემოვნება, თავისი მსოფლგაგება, ესთეტიკური იდეალი და ხელოვნება. მაგრამ, მისი თვალსაზრისით, ხელოვნების უდიდესი ქმნილებანი არა მარტო არ იძირება ისტორიის სიღრმეში, არ ეწირება დროის ცვალებადობას, არამედ მათი მნიშვნელობა მით უფრო იზრდება და თვალსაჩინო ხდება, რაც უფრო მეტი დრო გადის. ეს იმიტომ, რომ ისინი ისტორიულად არა მარტო მყარად ინარჩუნებს „ცოცხალ ობიექტურ სულს“, არამედ კიდევ ამდიდრებს მას და საფუძველს იძლევა განუსაზღვრელი ახლებური გაგებისა და შეხედულებებისათვის. ერთი სიტყვით, ეს ქმნილებანი თვით იმსჭვალება ყოველი ახალი ეპოქის შინაარსითა და იდეალებით.

ესქილესა და სოფოკლეს, შექსპირისა და შილერის სახეები სცენაზე ყოველთვის ახალი გემოვნებით ცოცხლდებიან. აქ მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ როგორ ჰქონდათ წარმოდგენილი ისინი თვით ამ დიდ პოეტებს. ეს იმიტომ, რომ ეს სახეები დიდი ხანია, რაც გასცდნენ როგორც მათ ავტორებს, ისე მათი შექმნის დროის შეზღუდულობას. ყველაფერი ის, რაც დროს შეაქვს ხელოვნებაში (იგივე — მხატვრული ობიექტივიზმის სფეროში), იღუპება ამ დროსთან ერთად. ნამდვილი მხატვრული ქმნილება ყოველ ახალ ეპოქაში

თვითონაც მდიდრდება ახლით და ეპოქასაც ამდიდრებს, ცხადია, თვით ეპოქის სულისკვეთების შესაბამისად. ამრიგად, მხატვრული ქმნილებანი ფეხდაფეხ მიჰყვება დროის ცვალებადობას, მუდამ განახლების პროცესს განიცდის.

რით არის გამოწვეული ხელოვნების ასეთი შინაგანი კავშირი ისტორიულ ვითარებასთან? რატომ ხდება, რომ დიდი ხელოვნება ცხოვრებასთან ერთად ვითარდება, ღრმავდება?

ხელოვნების ჰეშმარიტი ქმნილება არასოდეს არ არის სრულყოფილი, დამთავრებული. ეს მისი აუცილებელი თვისებაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ დიდი მხატვრული ქმნილება განუსაზღვრელად უსასრულოა: იგი მოითხოვს დამატებას, შევსებას ამთვისებლისა და შემსრულებლის ფანტაზიისაგან. დიდი ნაწარმოები მტკიცედ არის ფიქსირებული მხოლოდ რამდენიმე ძირითადი კონტურით, ხოლო მისი დამთავრება, ბოლომდე შეთხზვა ხდება ათვისების (აღქმის) პროცესში. ამრიგად, ხელოვნების ყოველი ნამდვილი ნიმუში მოიცავს არა მარტო ხელოვანის წარმოსახვას, არამედ ამთვისებლის წარმოსახვასაც. მეტიც, ესთეტიკური ფორმის უმაღლესი პრინციპი — ორგანული მთლიანობის კანონი — არსებითად, გვევლინება როგორც ასლი იმ მთლიანობისა, რომელიც მოცემულია ამთვისებლის განცდებში. თვით ეს მუდმივი სრულყოფის პროცესი და დაუმთავრებლობა კი არის არა ნაკლი ხელოვნების ქმნილებისა, არამედ ღირსება, უპირატესობა. იგი იზიდავს და ზიზღავს ადამიანთათაობებს, რადგან მისი სახით ხელოვნება მარად ახალია, მოქმედია და ყოველ ეპოქაში იძენს „უმაღლეს თანამედროვე მნიშვნელობას“.

ჰარტმანის განსაზღვრით, სწორედ ეს თვისება, კანონი შეადგენს ხელოვნების მარადიულობის საფუძველს. მაშასადამე, ხელოვნების ქმნილება იმის გამო კი არ არის მარადიული, რაც თვით მას ახასიათებს, რაც მასშია მოცემული, არამედ მხოლოდ იმის გამო, რაც ამთვისებელს შეაქვს მასში ეპოქისეულის სახით. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ, ჰარტმანის ანალიზით, ხელოვნების მარადიულობა არ ვლინდება აბსოლუტურად უწყვეტი სახით. ზოგჯერ ხელოვნების დიდი ქმნილებანი ქრება ცხოვრების ასპარეზიდან და არსებობს მხოლოდ მუზეუმებსა და წიგნსაცავებში. მაგრამ ეს „დროებითი წყვეტილებია“, რაც გამოწვეულია ამ ქმნილებათა „ადექვატური ამთვისებელი სულის“ არ არსებობით. არსებითად კი დიდი ხელოვნება ყოველთვის შექმნის პროცესშია, ახალ თვისებებს იძენს და ყოველ ახალ ეპოქას ახალი ენით ესაუბრება<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ჰარტმანის ესთეტიკური ნააზრევის შინაგანი წინააღმდეგობა ამ შემთხვევაშიც აშკარად ვლინდება: თუ მხატვრულ ქმნილებათა მარადიული სიცოცხლისათვის „ადექვატური ამთვისებელი სულია“ საჭირო, ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ თვით ამ ქმნილებათა სფეროშიც ყოფილა მოცემული ის, რასაც ეპოქა მხოლოდ აქ აღნიშნული სულის (შესატყვისი ამთვისებელი სულის) არსებობის შემთხვევაში ეხმაურება და, მაშასადამე, რის გამოც მოცემული მხატვრული ნაწარმოებები „მარადიულად ცოცხლობენ“.

ამრიგად, ჰარტმანი ხელოვნების ქმნილებას არსებითად სარკისებურ თვისებას მიაწერს: გვარწმუნებს, თითქოს, მასში ცხოვრების ცვალებადობის მთელი პროცესი უკუიფინებოდეს. როგორც ვნახეთ, ამ პრინციპის ასპექტში განიხილავს იგი ხელოვნების მარადიულობას, რითაც ცდილობს სუბიექტური იდეალიზმის ესთეტიკის მორიგებას ისტორიულ თვალსაზრისთან. ეს ცდა, ისე როგორც ყოველგვარი იდეალისტური ძიება, უშედეგოდ მთავრდება. „ისტორიზმი“, რომელსაც ჰარტმანი ავითარებს, ნაწილობრივი რაციონალური ელემენტის მიუხედავად, მცდარია და შეუთავსებელი ჰეგმარიტ მეცნიერულ-ისტორიულ თვალსაზრისთან. მართალია, ყოველი ეპოქა ხელოვნების წარსულს თავისებურად აშუქებს, მის გარკვეულ მხარეს აქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას, მაგრამ მხოლოდ ამ გაშუქებაში ისახება ეპოქის სული და არა თვით ხელოვნების ნაწარმოებებში, რომლებიც ერთხელ იქმნება და არასოდეს არ იცვლება<sup>1</sup>.

არსებითად განსხვავებულია ხელოვნების მარადიულობის ის ახსნა, რომელიც ობიექტური იდეალიზმის ესთეტიკურ სისტემებშია მოცემული. ჰეგელის ესთეტიკა, რომელიც მთელი იდეალისტური ესთეტიკური ნააზრევის მწვერვალს წარმოადგენს საერთოდ, ყველაზე სრულყოფილად გამოხატავს ამ ახსნის ბუნებას. აქ, ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს ჰეგელის საერთო ესთეტიკურ პრინციპთან. როგორც ცნობილია, ამ პრინციპის თანახმად, ხელოვნება არის აბსოლუტური იდეის სხვადაყოფნა, თვითშემეცნება სახეებში, ხოლო ხელოვნების მარადიულობის საფუძველს თვით ამ თვითშემეცნების სრულყოფილება წარმოადგენს. ხელოვნების ქმნილება რაც უფრო მეტი სისრულით ავლენს თავისთავში აღნიშნული იდეის, სულის სამყაროს, იმდენად უფრო სრულყოფილია და მარადიული, ყველა ეპოქისათვის მომხიბლავი და დიადი.

მაგრამ ჰეგელი არ იფარგლება მხოლოდ ამ პრინციპით. იგი ხელოვნების როგორც საერთო სპეციფიკის, ისე მისი დარგების ანალიზის პროცესში, ავითარებს ცალკეულ მეტად მნიშვნელოვან შენიშვნებსა და დებულებებს,

<sup>1</sup> აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებთა მეცნიერული შესწავლაც ვითარდება: ყოველ ეპოქას თავისი ამა თუ იმ ხასიათის წვლილი შეაქვს ამ სფეროში. ეს განპირობებულია, ერთი მხრივ, თვით მეცნიერების დონის შემდგომი ამაღლებით, განვითარებით, ხოლო, მეორე მხრივ, ეპოქის საზოგადოებრივი და სულიერ-ინტელექტუალური ცხოვრების თავისებურებით, რომელიც ხელოვნების ქმნილების რომელიმე ახალი (მანამდე შეუსწავლელი) შინაარსობრივ-ფორმისეული მოტივების, მონაცემებისა და ასპექტთა მიმართ ამახვილებს მკვლევართა ყურადღებას.

მაგრამ ეს ხელოვნების ნაწარმოებთა ცვალებადობას კი არ გულისხმობს, არამედ მათი მეცნიერული შესწავლის გაღრმავებას, განვითარებას. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ეპოქა ხელოვნების წარსულს თავის „სულსა და ინტერესებს“ მიაწერს, საქმე გვაქვს არა ობიექტურ მეცნიერულ კვლევასთან. არამედ ისტორიული სინამდვილის ფალსიფიკაციასთან, მამასადამე, ჰეგმარიტის ისტორიული პრინციპის გაყალბებასთან. ამასთან, რა თქმა უნდა, ეს სიყალბე თვით ხელოვნების ნაწარმოებში არაფერს არ ცვლის.

რომლებიც სხვა ასპექტში აშუქებს ხელოვნების მარადიულობის არსს. ჰეგელის ესთეტიკის ეს მხარე, მისი იდეალისტური ბუნების მიუხედავად, უდავოდ მოიცავს აშკარა რაციონალურ მარცვალს, გარკვეული მინიშნების სახით მაინც.

ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ჰეგელისეული დახასიათება და ახსნა საკუთრივ ბერძნული პოეზიის საყოველთაო და მარადიული ხასიათისა. პოეზია საერთოდ, ჰეგელის განსაზღვრით, ვითარდება ყველა ხალხის კულტურაში და თითქმის ყველა ეპოქაში. იგი მოიცავს მთელ საკაცობრიო სულს, ხოლო კაცობრიობა ძალზე დიფერენცირებულია. აქ იგულისხმება ნაციონალური სხვადასხვაობა, რის გამო ყოველი ერის პოეზია უცილობლად თავისებურია თავისი სულით, გრძნობით, მსოფლგაგებით და ა. შ. ასეთივე მრავალფეროვნებასთან გვაქვს საქმე ეპოქათა მიხედვითაც. მაგალითად, ის, რასაც წარმოადგენს თანამედროვე გერმანული პოეზია, არ შეიძლება არსებულიყო შუა საუკუნეებში, ან ოცდაათწლიანი ომის ეპოქაში. ყველა ეპოქას აქვს თავისი შეხედულებები, თავისი გაგება, რაც იხსნება და ისახება პოეზიის სფეროშიც, რადგან სიტყვას აქვს ძალა გახსნას ადამიანის მთელი სულიერი სამყარო. ამ მრავალფეროვნებაში ათასეული წლების მანძილზე პოეზიის უცვლელ ელემენტად (ხოლო ამიტომ ყველა ერისა და ეპოქის ადამიანისათვის გასაგებ მხარედ) გვევლინება, ერთი მხრივ, ზოგადად ადამიანური შინაარსი, ხოლო, მეორე მხრივ, მხატვრული მხარე. ბერძნული პოეზია ყოველთვის ხიბლავს ყველა ერისა და ეპოქის ადამიანებს, ყოველთვის იწვევს გაკვირვებასა და მიბაძვას იმიტომ, რომ მასში ეს ორი ფაქტორი — წმინდა ადამიანური შინაარსი და მხატვრული ფორმა — აღწევს უმშვენიერეს გამოხატულებას.

თავისთავად ცხადია, ჰეგელის ეს თვალსაზრისი გარკვეული არსებითი შეზღუდულობით ხასიათდება, რადგან იგი **ზოგადად ადამიანურსაც და მხატვრულსაც** იღებს ზოგადად, განყენებულად, უცვლელი კატეგორიის სახით და არა ისტორიული გაგებით. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში ჰეგელი დალატობს (უარყოფს) ისტორიულ მიდგომის პრინციპს, თუმცა საერთოდ მის ესთეტიკურ ნააზრევს წითელ ზოლად გასდევს ისტორიზმი. აღნიშნული ცალმხრივობა კი, თავისთავად ცხადია, არსებით დაბრკოლებას წარმოადგენს ხელოვნების მარადიულობის ახსნისათვის. მიუხედავად ამისა, ჰეგელის ეს გაგება, როგორც ვთქვით, მაინც მოიცავს გარკვეულ სწორ მინიშნებებს, რაციონალურ მარცვალს.

მარქსამდელ მატერიალისტურ ესთეტიკას თავისი ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი არ შეუქმნია ამ საკითხზე. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს პრობლემა მას არსებითად არ გაუხდია საგანგებო კვლევის საგნად. და მაინც აქაც ვხვდებით გარკვეულ შეხედულებებს ან შენიშვნებს ხელოვნების წარმავლობისა და მარადიულობის შესახებ. ამ მხრივ, უწინარეს ყოვლისა,

ყურადღებას იქცევს ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ნააზრევი, რომელშიც ხელოვნების მარადიულობის სრული უარყოფაა მოცემული.

როგორც ცნობილია, ნ. ჩერნიშევსკიმ განსაკუთრებული ყურადღება მიჰქცია ხელოვნების სოციალურ, ისტორიულ და კლასობრივ არსს. მართალია, მისი ესთეტიკის ეს მხარე არ არის თანმიმდევრული, ზოგ შემთხვევაში აშკარად შორდება მატერიალიზმს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი უდავოდ ახალი და უაღრესად პროგრესული მოვლენა იყო ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში. იგივე არ ითქმის ხელოვნების მარადიულობის ჩერნიშევსკისეული გაგების შესახებ.

ნ. ჩერნიშევსკი ამ პრობლემას ბუნებისეული მშვენიერების უპირატესობის ასპექტში განიხილავს თავის ცნობილ სადისერტაციო ნაშრომში („ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“). ამასთან, იგი, არსებითად, ეხება არა საერთოდ ხელოვნების, არამედ ხელოვნებისეული მშვენიერების მარადიულობის პრობლემას. მისი დასკვნით, მშვენიერება ხელოვნებაში ფიზიკურად ყოველთვის არაა მარადიული. ამის მიზეზად იგი მიუთითებს მხატვრულ ქმნილებათა დაღუპვასა და დაზიანებაზე. შედარებით უფრო გამართლებით აღნიშნავს „ხელოვნების ძალიან ბევრი ნაწარმოების არამარადიულობის სხვა მიზეზებს, რომელთაგან თავისუფალია მშვენიერი ბუნება, — ესაა მოდა და მასალის დაძველება“<sup>1</sup>. მაგალითად, პოეტურ ნაწარმოებებში, „მალე ძველდება ენა“, დროთა ვითარებაში „ბევრი რამ ჩვენთვის გაუგებარი ხდება (აზრები და სიტყვები, აღებულნი თანადროულ გარემოებათაგან, ნართაული სიტყვები ამბებზე და პიროვნებებზე), ბევრი რამ უფერული და უგემური ხდება“. მეცნიერულ კომენტარებს კი არ შეწევს ძალა ყველაფერი ეს ისეთივე „ნათელი და ცოცხალი“ გახადოს შთამომავლობისათვის, „როგორც ეს ნათელი იყო თანამედროვეთათვის; ამასთან, მეცნიერული კომენტარები და ესთეტიკური სიამოვნება მოპირდაპირე ამბებია“<sup>2</sup>... ამავე დროს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ჩერნიშევსკი მოდას, გემოვნებას: „კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ ცივილიზაციის განვითარება, წარმოდგენათა და ცნებათა შეცვლა ხანდახან პოეზიის ნაწარმოებს მთელ სიმშვენიერეს აცლის; ხანდახან მას არასასიამოვნო ან საძაგელ რამედაც კი აქცევს“<sup>3</sup>. საერთოდ კი ხელოვნების ისეთი ქმნილების ათვისებისას, რომელიც ჩვენს დროს არ ეკუთვნის, საჭიროა გადავიდეთ იმ ეპოქაში, რომელმაც ეს ნაწარმოები წარმოშვა; წინააღმდეგ შემთხვევაში მხატვრული ქმნილება ჩვენთვის იქნება გაუგებარი, უცნაური და მშვენიერებას მოკლებული. მაშასადამე, იგი ჩვენში ვერ აღძრავს

<sup>1</sup> ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თარგმანი შ. პაპუაშვილისა, აღ. ქუთელის რედაქციითა და წინასიტყვაობით, 1945, გვ. 366.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 367.

<sup>3</sup> იქვე.

ესთეტიკურ სიამოვნებას. ამრიგად, ხელოვნების ქმნილებას თავისი ძალა, ბრწყინვალება და მიმზიდველობა თავისი ეპოქის ჩარჩოში აქვს. ეს იმიტომ, რომ გემოვნების ცვალებადობა მეტად მკაცრ და გამანადგურებელ ფაქტორს წარმოადგენს. ამის გამო „არც ფერწერაში, არც მუსიკაში, არც არქიტექტურაში არ მოიძებნება თითქმის არც ერთი ნაწარმოები, 100 ან 150 წლის წინათ შექმნილი, რომელიც ახლა არ გვეჩვენებოდეს უსიცოცხლოდ ან სასაცილოდ, მიუხედავად მასზე აღბეჭდილ გენიის მთელი სიძლიერისა. და ჩვენი თანამედროვე ხელოვნებაც ორმოცდაათი წლის შემდეგ ხშირად ღიმილს გამოიწვევს“<sup>1</sup>. ერთი სიტყვით, ნ. ჩერნიშევსკისათვის მარადიულობა არ წარმოადგენს ხელოვნებისეული მშვენიერების ზოგად თვისებას, კანონს. მისი თვალსაზრისით, მარადიულობა მშვენიერებას მხოლოდ ზოგ მხატვრულ ქმნილებაში ახასიათებს და მაშინაც შეზღუდული სახით ვლინდება იგი. „რასაც აკეთებს ზნეობრივი გრძნობის განვითარება შინაარსის მიმართ, იმასვე აკეთებს ესთეტიკური გრძნობის განვითარება ფორმის მიმართ“<sup>2</sup>. თავისთავად ცხადია, ეს გაგება განპირობებული იყო არა მარტო იმით, რომ ნ. ჩერნიშევსკი ვერ ამალდა ხელოვნების ისტორიის თანმიმდევრულ მატერიალისტურ გაგებამდე, არამედ იმითაც, რომ მას სურდა ყოველმხრივ დაესაბუთებინა ბუნების მშვენიერების უპირატესობა ხელოვნებასთან შედარებით, რაც, აგრეთვე, მისი მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის შედეგსა და ხელოვნების ესთეტიკური არსის ცალმხრივ გაგებას წარმოადგენდა.

მარქსისტულ ესთეტიკაში ხელოვნების მარადიულობის პრობლემას, როგორც ეს ცნობილია და ზემოთაც ვთქვით, პირველად თვით მარქსი შეეხო დაუმთავრებელი სახით დარჩენილ „შესავალში“ შრომისა „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“. კ. მარქსი აქ ამ პრობლემას განიხილავს ბერძნული ხელოვნების მაგალითზე. მისი ანალიზიდან, ზემოთ უკვე ციტირებულთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს იმის ხაზგასმით აღნიშვნა, რომ ის იდეები და მსოფლგაგება, ის „შეხედულება ბუნებასა და საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე“, რომელიც საფუძვლად უდევს ბერძნულ ხელოვნებას, შეუძლებელია არსებობდეს „სელფაქტორის, რკინიგზების, ორთქლმაგლებისა და ელექტრონული ტელეგრაფის არსებობის დროს“.<sup>3</sup> მაშასადამე, ბერძნული ხელოვნების ეპოქისეული შინაარსი და საფუძვლები დიდი ხანია, რაც ისტორიად იქცა და არავითარ შემთხვევაში არ ეხმაურება უფრო მაღალი, განვითარებული ეპოქების ადამიანთა სულისკვეთებას. ამრიგად, კ. მარქსი სავსებით ნათლად მიუთითებს, რომ ბერძნული სახვითი ხელოვნებისა და ეპოსის მარადიული მომხიბვლელობა, სახელდობრ, ის ფაქტი, რომ „ისინი

<sup>1</sup> ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 367—368.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 367.

<sup>3</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 297.

ჩვენ ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებენ და გარკვეული აზრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“, არ არის განპირობებული იმით, რაც ეპოქისეულია, რითაც ეს ხელოვნება და ეპოსი თავიანთ ეპოქის შედეგად გვევლინება.

„ბერძნული ხელოვნება და ეპოსი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთანაა დაკავშირებული“<sup>1</sup>. ისინი მხოლოდ ამ საზოგადოებრივ პირობებში შეიძლება აღმოცენებულიყო. ეს სავსებით გასაგები გარემოებაა. სიძნელე კი იმის გაგებაშია, რომ ისინი, მათი აღნიშნული ბუნების მიუხედავად, მარადიულობით ხასიათდებიან, „კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებენ“...

კ. მარქსი ამ სიძნელის ახსნას საერთო ხასიათის ფაქტორზე მითითებით იწყებს. „მამაკაცი, — წერს იგი, — ხელახლა ბავშვად ვერ იქცევა. მაგრამ განა მას არ ახარებს ბავშვის გულუბრყვილობა, განა იგი თვით არ უნდა ესწრაფოდეს იმას, რომ უმაღლეს საფეხურზე კვლავ წარმოქმნას თავისი ჭეშმარიტი არსება; განა ბავშვურ ბუნებაში ყოველ ეპოქაში არ ცოცხლდება მისი საკუთარი ხასიათი, მისი ჭეშმარიტი ბუნებრივი სახით? კაცობრიობის საზოგადოებრივ ბავშვობას იქ, სადაც იგი უმშვენიერესად გაიშალა, რატომ არ უნდა ჰქონდეს ჩვენთვის მარადიული მიმზიდველობა, როგორც განუმეორებელ საფეხურს? არიან გაუწვრთნელი ბავშვები და ნაადრევად ჭკვიანი ბავშვები. ძველ ხალხთაგან ბევრნი ამ კატეგორიას ეკუთვნიან. ნორმალური ბავშვები იყვნენ ბერძნები“...<sup>2</sup> თავისთავად ცხადია, რომ აქ კ. მარქსი არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს საკუთრივ ხელოვნების მარადიული არსის ახსნას. ყველაფერი ეს, არსებითად, ანტიკური საბერძნეთის საზოგადოებრივი და სულიერი განვითარების საერთო, მარადიულ მიმზიდველობას ეხება, მაშასადამე, ხელოვნების მარადიულობასაც, მაგრამ მხოლოდ ზოგად ასპექტში, ე. ი. იმ სახით, როგორც ყველა სხვა ეპოქისეულ მოვლენას.

ბერძნული ხელოვნების მარადიულობის ანალიზს არ მოიცავს აქ ციტირებულის მომდევნო სტრიქონებიც, რომლებიც ქვემოთ გვაქვს განხილული. როგორც ჩანს, საკუთრივ ბერძნული ხელოვნების მარადიულობის უშუალო ანალიზი ამ საერთო ხასიათის შენიშვნებს მოჰყვებოდა. მაგრამ ხელნაწერი სწორედ აქ წყდება, ხოლო ეს დაუმთავრებელი მსჯელობა წარმოადგენს ამ პრობლემის განხილვის ერთადერთ შემთხვევას მარქსიზმის კლასიკოსების შრომებში. მიუხედავად ამისა, მარქსისტული ესთეტიკა მოიცავს სავსებით ნათელ პრინციპულ საფუძვლებს ხელოვნების მარადიულობის საიდუმლოების ახსნისათვის. ეს საფუძვლები თანამედროვე მარქსისტულ სპეციალურ ლიტერატურაში, ჩვენი აზრით, ჯერ კიდევ ვერ პოულობს სათანადო ასახვასა და

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 297.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 297—298.

განვითარებას. ამის შედეგია, რომ აქ, არსებითად, ორ, ურთიერთის გამომრიცხველ თვალსაზრისს ვხვდებით. პირველი ხელოვნების სპეციფიკური არსის ისტორიულ ბუნებას უარყოფს, ხოლო ამ გზით ძალზე მარტივად წყვეტს საკითხს. ჰეშმარიტად მშვენიერი უკვდავია იმიტომ, რომ იგი ეპოქისეულის გარეშე დგას, — არსებითად ასეთია ამ თვალსაზრისის ამოსავალი პრინციპი. მეორე თვალსაზრისი საწინააღმდეგო უკიდურესობით ხასიათდება. იგი, პირველ რიგში, ხელოვნების მარადიულობის საფუძველს ხედავს ეპოქის პროგრესული ტენდენციებისა და იდეების განსახიერებაში, ანდა, საერთოდ ეპოქისეულის წარმოსახვაში. შემდეგ კი მიუთითებს ამ წარმოსახვის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებაზედაც. ზოგ შემთხვევაში მხოლოდ ეპოქისეული შინაარსის საზოგადოებრივი მნიშვნელობითაც არის ახსნილი ხელოვნების მარადიულობა და, აგრეთვე, ხელოვნების მთელი სპეციფიკური ბუნებაც. ამის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს უკანასკნელად გამოქვეყნებული შრომებიდან. მოვლენის ესთეტიკური თვისება, ასკვნის ი. ბორევი, ეს არის «широкое общественное значение явления, его значение по отношению к общему ходу поступательного исторического развития, по отношению к человечеству как роду. В свете такого взгляда на природу эстетического, становится понятна причина долговечности произведений классического искусства — ведь в них предметы и явления современности были взяты в их самой широкой общественной значимости. Прав был Маяковский, когда он говорил: «Я мерю по коммуне стихов сорта»<sup>1</sup>. ლ. პაუიტნოვი კი თავის ნარკვევში „ესთეტიკის პრობლემები კ. მარქსის ეკონომიურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“, ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ერთ-ერთ ნიმუშს ხელოვნების ცხოვრებასთან სრული შერწყმისა გვაძლევს ბერძნული კლასიკა. მისი დასკვნით: «Тайна вечной прелести греческого искусства заключается как раз в том, что оно выступало как неотъемлемая составная часть общественных условий»<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, ორივე შემთხვევაში გამოსავალ მომენტად აღებულია სწორედ ის, რაც კ. მარქსს სავსებით გასაგებ და შედარებით ადვილად ასახსნელ მოვლენად მიაჩნია. ამასთან, მოტიანილ შეხედულებებში, ბოლოს და ბოლოს, ესთეტიკური არსი ხელოვნებისა, საერთოდ, ხელოვნების ის მხარე, რომლის გამო მხატვრული ქმნილებანი ყველა ეპოქაში იწვევს ესთეტიკურ ტკბობას, არსებითად გაიგივებულია მათ საზოგადოებრივ მნიშვნელობასთან. ცხადია, ყველაფერი ეს მართლაც ასე რომ იყოს, მაშინ ხელოვნების მარადიულობის პრობლემა სავსებით დაძლეულ პრობლემად უნდა მიგვეჩინა, რადგან ხელოვნების საზოგადოებრივი არსი და მნიშვნელობა ნათლად აქვს გაშუქებული თანამედროვე მეცნიერულ ესთეტიკას. მაგრამ ხელოვნების არსის ეს მხარე ხელოვნების მარა-

<sup>1</sup> Ю. Б о р е в, Основные эст. категории, изд. «Высшая школа», 1960, გვ. 106.

<sup>2</sup> Вопросы эстетики, I, Москва, изд. «Искусство», 1958, გვ. 144.

07382

დიულობის საიდუმლოებას არა მარტო ვერ აშუქებს, არამედ, პირიქით, სწორედ მისგან მომდინარეობს კ. მარქსის მიერ აღნიშნული სიძნელე ამ პრობლემისა. გარდა ამისა, ხელოვნების მარადიულობის საფუძვლების ან, საერთოდ, ხელოვნების არსის მთლიანად საზოგადოებრივ ცხოვრებამდე დაყვანა, როგორც სახითაც არ უნდა ვლინდებოდეს ეს, არსებითად იმავე შედეგს იძლევა, რასაც სუბიექტური იდეალიზმის ესთეტიკა: ხელოვნების ზოგადი ობიექტური არსის უარყოფას, ხელოვნების ისტორიაში მხოლოდ კონტრასტების დანახვას და ა. შ. ერთი სიტყვით, აქ იმავე სახით ვლინდება ეპოქისეული, რა სახითაც სუბიექტივისტურ ესთეტიკაში—ინდივიდუალური (სუბიექტური). ეს კი ობიექტურად საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ხელოვნების სრულ გაიგივებას გულისხმობს. და ეს მაშინ, როდესაც ნამდვილი ხელოვნება არასოდეს არ დაიყვანება ეპოქისეულამდე, როგორც მაღალი და ზოგადსაკაცობრიო შინაარსის მატარებელიც არ უნდა იყოს ეს უკანასკნელი.

განხილულ თვალსაზრისთან შედარებით თავისებურ ხასიათს ატარებს ის გაგება, რომელსაც ანვითარებს ვ. ვანსლოვი თავის ნაშრომში „მშვენიერების პრობლემა“. თუმცა ხელოვნების მარადიულობის უმთავრეს საფუძვლად, არსებითად, ამ შრომაშიც ხელოვნების ნაწარმოებთა შინაარსია აღიარებული. ვ. ვანსლოვი თავისი პოზიციის ნათელსაყოფად განიხილავს რაფაელის „სიქსტის მადონას“. იგი სავსებით სწორად შენიშნავს, რომ ამ ნაწარმოების შინაარსს სხვადასხვა მაყურებელი სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა მხრივ აღიქვამს, შესაბამისად იმისა, თუ როგორია თითოეული მათგანის მსოფლმხედველობა, იდეალები, მისწრაფებანი, პიროვნება, გამოცდილება... მაგრამ იქვე მკვლევარი ასეთ თვალსაზრისსაც ანვითარებს: რადგან ამ ნაწარმოების შინაარსი ძალზე ღრმა, მნიშვნელოვანი და მდიდარია, ამიტომ

«процесс взаимодействия зрителя с мадонной в принципе бесконечен... В силу этого конечное и определенное содержание образа является одновременно и бесконечным, включающим в себя (по возможности) всю полноту конкретной реализации выраженного в ней идеала в истории человечества во всем многообразии человеческих индивидуальностей». და შემდეგ: «Люди разных эпох находили в «Сикстинской мадоне» ответ на свои мысли, выражение **своих** стремлений и свойственного им миропонимания. Разумеется, они могли находить это лишь при условии, что им созвучно **объективное** содержание образа, **реально** воплощенный в нем идеал. Но этот высочайший гуманистический идеал находит свою конкретизацию лишь в реальной исторической «жизни» картины, в связи с идеалами, стремлениями и внутренним миром воспринимающих ее людей»<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, ეს გაგება, რამდენადაც მაინც, ეხმაურება ჰარტმანის

<sup>1</sup> В. В. Ванслов, Проблема прекрасного, Москва, 1957, зз. 247—248.

თეორიას. ბოლოს და ბოლოს, აქაც ხომ ისაა აღიარებული, რომ დიდი მხატვრული ქმნილების შინაარსი, არსებითად, შეუზღუდავია, უსასრულო და მოიცავს მრავალფეროვანი სუბიექტური აღქმის, დამთავრების საფუძველს. ამიტომ ყველა დროის ადამიანები ნახულობენ მასში იმას, რაც თვით მათთვის არის ნიშანდობლივი და საინტერესო.

ვ. ვანსლოვს ამ გაგების დასადასტურებლად მოტანილი აქვს ბ. ბელინსკის აზრი პუშკინის შესახებ, რომელიც, ჩვენი აზრით, პრინციპულად ეწინააღმდეგება იმას, რის დამტკიცებაც ჩვენს მკვლევარს სურს. ბ. ბელინსკი აღნიშნავს, რომ ა. პუშკინი «принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...»<sup>1</sup> როგორც ვთქვით, ბ. ბელინსკის ეს სავსებით სწორი თვალსაზრისი კი არ ადასტურებს, არამედ პირიქით — სავსებით ნათელს ხდის ვ. ვანსლოვის გაგების უსაფუძვლობას. ოღონდ, სურათი უფრო სრული იქნება, თუ ბ. ბელინსკის აქ მოტანილ აზრს იმასაც დავუმატებთ, რომ ის სიახლე, რომლითაც ყოველი ეპოქა გაამდიდრებს ა. პუშკინის გაგებას, განპირობებულია თვით ამ ეპოქის თავისებურებებითაც.

ხელოვნების ყოველი ქმნილება სავსებით დამთავრებული მოვლენაა; მისი ანალიზი, მისი არსის შეცნობა კი ისევე უსასრულოა, როგორც საერთოდ ჭეშმარიტებისა. მაგრამ როგორც მეცნიერი ვერაფერს მატებს ამა თუ იმ მოვლენის ობიექტურ კანონებს მათი შეცნობისას, ამთვისებელი ან ისტორიკოსიც არ მატებს რაიმეს ხელოვნების ქმნილებას მისი აღქმისა და მეცნიერული შესწავლისას.

ვ. ვანსლოვი ნაწარმოების მხატვრულ ფორმასაც ეხება, როგორც მარადიულობის ერთ-ერთ საფუძველს. მაგრამ თვით ეს „ფორმის სილამაზე“ მას განხილული აქვს როგორც შინაარსით განპირობებული და შინაარსის სრულყოფილად გამომხატველი; მაშასადამე, ბოლოს და ბოლოს, რაფაელის „სიქსტის მადონას“ მარადიულობის არსებით ფაქტორად მას მიაჩნია ამ ქმნილების „გენიალური შინაარსი“ და „ნამდვილი ხალხური ესთეტიკური იდეალი“<sup>2</sup>. ამრიგად, აქ, უპირველეს ყოვლისა, ეპოქისეულ ფაქტორებთან გვაქვს საქმე. მაგრამ დავუშვათ, რომ ყველაფერი ეს მართლაც ასეა. მაშინ ამგვარი კითხვა იბადება: განა მხოლოდ ასეთი მნიშვნელობის შინაარსი და ასეთი მაღალი ესთეტიკური იდეალი ახასიათებს ყველა მარადიულ მხატვრულ ნაწარმოებს?

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 11, гл. 158.

<sup>2</sup> В. Ванслов, Проблема прекрасного, гл. 251.

თავისთავად ცხადია, რომ არა! ამიტომ რაფაელის შედევრის მარადიულობის ვანსლოვისეული ახსნა მართალიც რომ იყოს, უპირველესად იგი მაინც კერძო შემთხვევის, ერთი ფაქტის ახსნა იქნებოდა და არა ხელოვნების მარადიულობის ზოგადი კანონზომიერების ცხადყოფა. ვ. ვანსლოვის თვალსაზრისს სხვა სუსტი მხარეც აქვს; მაგრამ მის მცდარობას უკვე თქმულიც ნათლად ავლენს.

დასასრულ, აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ხელოვნების მარადიულობის პრობლემა, დაახლოებით ორი-სამი ათეული წლის წინათ, წმინდა იდეალისტურ პრობლემად იყო მიჩნეული. მაშინ ასე მსჯელობდნენ: თუ ხელოვნება სოციალური მოვლენაა და მისი განვითარების ისტორიულ პროცესს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება განსაზღვრავს, მეტიც: თუ იგი კლასობრივია და პარტიულიც, მაშინ მარადიულობის დასაბუთებისათვის რაღა საფუძველი გვრჩება? ასეთი ცდა მხოლოდ მარქსისტული ესთეტიკის სრული უარყოფის საფუძველზეა შესაძლებელი. ჯერ უნდა მოიხსნას ხელოვნების ისტორიულობის, კლასობრიობისა და პარტიულობის პრინციპები და მხოლოდ შემდეგ შეიძლება ხელოვნების მარადიულობის შესახებ მსჯელობაო. ერთი შეხედვით, ეს შეხედულება, რომელსაც დღესაც ჰყავს ზოგი ცალფეხა მიმდევარი, თითქოს, დამაჯერებელიც კი არის. მაგრამ ეს ასეა სწორედ მხოლოდ ერთი შეხედვით. სინამდვილეში კი მარქსისტული ესთეტიკის ცნობილი პრინციპები, არა მარტო არ ეწინააღმდეგება ხელოვნების მარადიულობის აღიარებას, არამედ ეს უკანასკნელი მხოლოდ ამ პრინციპების საფუძველზე, შუქზე პოულობს ჭეშმარიტად მეცნიერულ ახსნას.

ხელოვნება სოციალური მოვლენაა. მისი განვითარების ყოველი პერიოდი შესატყვისი ეპოქის შედეგს წარმოადგენს, ეპოქის ესთეტიკურ იდეალს, სოციალურ-პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ და რელიგიურ შეხედულებებს, თავისებურებასა და „ისტორიულ სულს“ განასახოვნებს. ერთი სიტყვით, იგი მთელი თავისი არსებით თავის ეპოქას ეკუთვნის. მაგრამ, ამავე დროს, ხელოვნება საყოველთაო ხასიათისაა, ყველა მომდევნო ეპოქის ადამიანებისათვისაც ხელოვნებაა, მარადიული ესთეტიკური ღირსებით ხასიათდება. ასე რომ არ იყოს, შ. რუსთაველი, ჰომეროსი, დანტე, ბარათაშვილი, საერთოდ, დიდი პოეზიის სხვა ჯადოქარი ოსტატები ჩვენთვის მხოლოდ ისტორიას უნდა წარმოადგენდნენ და დიდ პოეტებად უნდა ვაღიარებდეთ მხოლოდ იმიტომ, რომ ასეთებად მიაჩნდათ ისინი თავიანთ ეპოქებში. ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ხელოვნებას არა აქვს თავისი ზოგადი „მე“, საყოველთაო ხასიათი, ობიექტური საზღვრები. მაშასადამე, ჩვენ არ უნდა გვხიბლავდეს ბერძნული ხელოვნება, რენესანსის ცნობილი შედევრები; ჩვენ ცივად უნდა ჩავუაროთ გვერდი დიდებულ ჯვარს, სვეტიცხოველს, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების უთვალავ კლასიკურ შედევრებს. ჩვენ ვერ უნდა ვიგრძნოთ სილამაზე და მომხიბვლელობა კლასიკური მუსიკისა, ფერების დიდ მბრძანებელთა შემოქმედებისა, მხატვრული სიტყვის ვირტუოზ ოსტატთა ქმნილებებისა. ჩვენი სულისათვის

უცხო უნდა იყოს ყველაფერი ეს. და ეს მაშინ, როდესაც სინამდვილეში პირიქით ხდება.

რა ღარიბი იქნებოდა კაცობრიობის ყოველი ახალი მოდგმა, რომ ვულგარისტები მართლები იყვნენ? შეუძლებელია, რომ თვით ეს „თეორეტიკოსებიც“ არ გრძნობდნენ მხატვრული კულტურის წარსულის დიდ ესთეტიკურ ძალას, მაგრამ, როგორც ჩანს, ისინი ვერ ღალატობენ თავიანთ მცდარ, უკვე დიდი ხანია სავსებით უარყოფილ თეორიულ პრინციპებს. ისინი ზერელობისა და დოგმატიზმის მსხვერპლად გვევლინებიან.

რასაკვირველია, მთელი ამ გაუგებრობის სათავე, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების განვითარების პროცესის არასწორი, ცალმხრივი გაგებაა. ეს კი დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორია, რადგან ხელოვნების მარადიულობის საიდუმლოება მხოლოდ მაშინ შეიძლება გავიგოთ, როდესაც ხელოვნების განვითარების კანონზომიერების სწორ გაგებას დავემყარებით.

ამავე დროს, საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს კ. მარქსის ზემოთ მოტანილ მითითებას ხელოვნების მარადიულობის პრობლემის სირთულის შესახებ. ეს იმიტომ, რომ ამ მითითებიდან სავსებით აშკარად ჩანს, რომ კ. მარქსი სხვადასხვა კანონზომიერების მომცველ მოვლენებად თვლის, ერთი მხრივ, იმას, „რომ ბერძნული ხელოვნება და ებოსი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთანაა დაკავშირებული“, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ ფაქტს, რომ „ისინი ჩვენ ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობინებენ და გარკვეული აზრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“.

სპეციალურ ლიტერატურაში ზოგჯერ სწორად არის აღნიშნული, რომ ხელოვნების მარადიულობის კანონზომიერების თავისებურება ხელოვნების სპეციფიკურ კანონზომიერებაში პოულობს ახსნას და, ბუნებრივია, ამ კანონზომიერების ერთ-ერთ არსებით მხარედაც გვევლინება. მაგრამ სავსებით გაურკვეველია, აუხსნელია ის, თუ რა სახით ვლინდება ამ (ხელოვნების საერთო სპეციფიკურ და საკუთრივ მარადიულობის) კანონზომიერებათა მითითებული ურთიერთობა? ანდა, რით ხასიათდება ხელოვნების საკუთრივ მარადიულობის კანონზომიერების თავისებურება?

ყველა ამ საკითხის კვლევა კი აუცილებელს ხდის ხელოვნების უზოგადესი სპეციფიკური არსის გათვალისწინებას. ეს იმიტომ, რომ, ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნების ყველა არსებითი თავისებურება, ამა თუ იმ სახით, აქ ვლინდება, აქ იბადება, აქ პოულობს შინაგან საყრდენს, უპირველეს სათავეს. თავისთავად ცხადია, რომ ეს პირველ რიგში ითქმის მხატვრული მოვლენების მარადიულობისა და წარმავლობის შესახებაც. ხელოვნების უზოგადესი სპეციფიკური არსის სწორი გაგება, განსაზღვრა, ისეთივე დიდმნიშვნელოვან პირობას წარმოადგენს ჩვენი პრობლემისათვის, როგორსაც ხელოვნების ისტორიის ზოგადი კანონზომიერების თავისებურების სწორი გაშუქება.

## ხელოვნების სოციალური არსისა და განვითარების პროცესის თავისებურების შესახებ

ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და მისი ობიექტური საფუძველი. ხელოვნების სპეციფიკური არსის ზოგადი დახასიათება. ხელოვნების განვითარების თავისებურება. კ. მარქსი ხელოვნების აუვალების პერიოდებისა და საზოგადოების საერთო განვითარების დისპროპორციის შესახებ. ხელოვნების განვითარების კონკრეტული შინაარსი. ხელოვნების ორი მხარე: ზოგადი კანონზომიერება და მისი ეპოქისეული-ეროვნული და ინდივიდუალური გამოვლენა. მათი ურთიერთდამოკიდებულება. ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერების მნიშვნელობა.

მხატვრული შემოქმედების პროცესი ადამიანის შემოქმედების უაღრესად თავისებური, რთული, მრავალმხრივი და უსასრულოდ მრავალფეროვანი სფეროა. აქ, საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, განსაკუთრებული სისრულით ისახება არა მარტო სოციალურ-ეროვნული გარემო, ეპოქისეული იდეალები, ინტერესები, საერთოდ, მთელი ეპოქა, არამედ თვით ხელოვანიც — მისი ტალანტი, ადამიანური და შემოქმედებითი განსაკუთრებულობა, სულიერ-ინტელექტუალური სამყარო.

ხელოვნება მხატვრული შემეცნებაა, განსახოვნებელი ცხოვრებაა, ხოლო ის, თუ რა დიაპაზონითა და იდეურ-ესთეტიკური კონკრეტული სახემოსილებით, შინაარსით, სიღრმით, სიძლიერითა და ნაირსახეობით გამოვლინდება თვით ეს მხატვრული შემეცნება, განსახოვნება განპირობებულია, ერთი მხრივ, ეპოქის არსით, სიძლიერით, ესთეტიკური იდეალებით, იდეური და მხატვრული ვითარებით, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვანის ტალანტით, სუბიექტური ადამიანურ-შემოქმედებითი მონაცემებით, თავისებურებით.

ხელოვნება მთელი თავისი არსებით ადამიანთან არის დაკავშირებული, ადამიანის ბრძოლისა და მისწრაფებების, სიხარულისა და სევდის, ფიქრისა და რწმენის, ემოციებისა და ესთეტიკური იდეალების მესტიყვია. მას ადა-

მიანი ქმნის ადამიანებისათვის. და, როდესაც მის საფუძველს სიმართლე, დროის პროგრესული ტენდენციები და იდეები შეადგენს, მაშინ ცხოვრების ერთ-ერთ დიდ ფაქტორად გვევლინება: ადამიანებს ზრდის, აკეთილშობილებს, ადიდბუნებოვანებს, აფაქიზებს; მას ადამიანისათვის მოაქვს სიხარული, სიამოვნება, აღტაცება, ყველაზე სათუთი და ყველაზე მაღალი გრძნობები. მის სპეციფიკურ დანიშნულებას კი ესთეტიკური ფენომენის შექმნა, მაშასადამე, ადამიანთა ესთეტიკური სიამოვნებით (ტკბობით) დაჯილდოება, ესთეტიკური გრძნობის ამოქმედება და განვითარება შეადგენს.

ხელოვნება ადამიანებს უმსუბუქებს ცხოვრების სიძნელეებს, ავიწყებს სულიერ ტკივილებს, „პრაქტიკულ ჭუჭყსა და ფიქრს“. იგი ადამიანის სულია დიდმპყრობელია. ხოლო ზოგჯერ, თავისებური ისტორიული ვითარების შედეგად, ხალხის, ერის მთელ ცხოვრებას მეთაურობს, ერის ცხოვრების საჭესთან დგას.

როგორცაა საზოგადოებრივ-ეროვნული ცხოვრება, ისეთივეა ხელოვნებაც. ხელოვნება ყოველთვის ცხოვრების გულთან, მაჯისცემასთან არის დაკავშირებული. ამიტომ, როდესაც საზოგადოებრივი ცხოვრება კლასობრივია, ბუნებრივია, ხელოვნებაც კლასობრივია, ხოლო, როდესაც კლასთა ბრძოლა პარტიათა ბრძოლის სახით ვლინდება, ხელოვნებაც პარტიული ხდება. ერთი სიტყვით, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პროცესში პოულობს ახსნას ხელოვნების განვითარების პროცესი. თავის მხრივ კი, ხელოვნება გვევლინება, როგორც ადამიანთა სულიერი კულტურის უმაღლესი გამოხატულება, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ავ-კარგის მაჩვენებელი და, როგორც ვთქვით, ერთ-ერთი ფაქტორი.

ამრიგად, ხელოვნება ღრმად სოციალური და ისტორიული მოვლენაა.

თავისთავად ცხადია, ყველაფერი ეს ემყარება გარკვეულ ობიექტურ კანონებს, რომელთა საიდუმლოება და საფუძველი კ. მარქსმა შემდეგი სახით ახსნა: ადამიანები თავიანთი საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში „ერთმანეთთან ამყარებენ განსაზღვრულ, აუცილებელ, მათი ნებისაგან დამოუკიდებელ ურთიერთობას — წარმოებით ურთიერთობას, რომელიც მათ მატერიალურ საწარმოო ძალთა განვითარების განსაზღვრულ საფეხურს შეესაბამება. ამ წარმოებით ურთიერთობათა ერთობლიობა შეადგენს საზოგადოების ეკონომიურ სტრუქტურას, რეალურ ბაზისს, რომელზედაც იურიდიული და პოლიტიკური ზედნაშენი აღიმართება და რომელსაც საზოგადოებრივი ცხოვრების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება. მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესი განაპირობებს საერთოდ ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ და გონებრივ პროცესს. ადამიანთა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათ ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას. ეკონომიური საფუძველის შეცვლასთან ერთად მეტი თუ ნაკლები სისწრაფით ხდება გადატრიალება მთელ უზარმაზარ ზედ-

ნაშენში. ამგვარ გადატრიალებათა განხილვისას აუცილებლად საჭიროა ყოველთვის განვასხვავოთ წარმოების ეკონომიური პირობების მატერიალური გადატრიალება, რომლის გარკვევა ბუნებისმეტყველურ-მეცნიერული სიზუსტით არის შესაძლებელი, — იურიდიული, პოლიტიკური, რელიგიური, მხატვრული ან ფილოსოფიური, მოკლედ: იდეოლოგიური ფორმებისაგან, რომლებითაც ადამიანები ამ კონფლიქტს შეიცნობენ და იბრძვიან მის გადასაწყვეტად<sup>1</sup>. საზოგადოებრივი მოვლენების ისტორიული პროცესის ობიექტური კანონზომიერების ეს გენიალური განსაზღვრა სავსებით ნათელს ხდის ხელოვნების სოციალური არსის ობიექტურ საფუძველს. აქ განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ის, რომ კ. მარქსი ბაზისის („საზოგადოების ეკონომიური სტრუქტურის“, „ეკონომიური წყობილების“) საფუძველზე აღმართულ იდეოლოგიურ ზედნაშენებს შორის ასახელებს მხატვრულ მოვლენებსაც. ამ გარემოებაზე ჩვენ საგანგებოდ მივუთითებთ იმიტომ, რომ რამდენიმე ათეული წლის წინათ სპეციალურ ლიტერატურაში ერთგვარი პოპულარობით სარგებლობდა შეხედულება, თითქოს, იდეოლოგიური მოვლენები მხოლოდ მაშინ გვევლინებოდეს ზედნაშენად, როდესაც ისინი გაბატონებული საზოგადოებრივი წყობილების ინტერესებს შეესაბამება, ამ ინტერესებს ემსახურება, იცავს და განამტკიცებს. სხვა შემთხვევაში კი, როდესაც ისინი მებრძოლია, არსებული წყობილების წინააღმდეგ არის მიმართული, თითქოს, აღარ წარმოადგენდეს ზედნაშენს. ამრიგად, პოლიტიკური მსოფლმხედველობა ან ხელოვნება ერთ შემთხვევაში ზედნაშენია, ხოლო მეორე შემთხვევაში არა. დამახასიათებელია, რომ ეს შეხედულება, რომელიც არსებითად საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველი ფორმის სფეროში ორი კანონზომიერების არსებობას აღიარებს, მისმა ავტორებმა შეიმუშავეს ცნობილი მარქსისტული პრინციპების ცალმხრივი და მედავითნური გაგების შედეგად. ამ შრომის პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს იმის ნათელყოფა, თუ სინამდვილეში რამდენად შორს დგას ეს დასკვნა დასახელებული პრინციპებისაგან. მაგრამ ის კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ მარქსიზმის კლასიკოსების თხზულებებში არ არის მოცემული არც ერთი ისეთი განსაზღვრა, ან შენიშვნაც კი, რომელიც რაიმე საფუძველს გვაძლევდეს იდეოლოგიური მოვლენები მხოლოდ მაშინ ჩავთვალოთ ზედნაშენად, როდესაც ისინი გაბატონებულ ეკონომიურ და სოციალურ წყობილებას ემსახურება. პირიქით, აქ ყოველთვის გარკვევითაა მითითებული ის გარემოება, რომ იდეოლოგიის დარგები, მაშასადამე, ხელოვნებაც, წარმოადგენს ზედნაშენს საერთოდ და არა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში. ამ მხრივ კ. მარქსის შემოთავაზებულ სტრიქონებთან ერთად, საგანგებო ყურადღებას იქცევს ფ. ენგელსის სიტყვა, წარმოთქმული კ. მარქსის საფლავზე. ამ სიტყვაში კ. მარქსის უდიდეს აღმოჩენათა დახასიათებისას განმარტებულია: „არსებობის უშუალო

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 10.

მატერიალური საშუალებების წარმოება და მასთან ერთად ამა თუ იმ ხალხის ან ამა თუ იმ ისტორიული ხანის ეკონომიური განვითარების შესაფერისი საფუძვლიანი განსაზღვრულ მომენტში შეადგენს საფუძველს, საიდანაც ვითარდება შესაფერი ეპოქის სახელმწიფო დაწესებულებანი, უფლებრივი შეხედულებანი, ხელოვნება და თვით ადამიანთა რელიგიური წარმოდგენებიც კი და რომლიდანაც უნდა გამოვდიოდეთ ყველა ამ მოვლენის ახსნის საქმეში“...<sup>1</sup>

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ყველაფერი ეს იმას, რომ ხელოვნება ზუსტად იგივე ხასიათის ზედნაშენია, როგორცაა პოლიტიკა, საზოგადოებრივი მეცნიერებანი, ფილოსოფია? არა, არ ნიშნავს.

ხელოვნება, აქ აღნიშნულ გარემოებათა მიუხედავად, ღრმად სპეციფიკური მოვლენაა. იგი სპეციფიკურია როგორც თავისი არსის, ისე განვითარების ისტორიული პროცესის მხრივ, მაშასადამე, როგორც ზედნაშენიც. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან, როგორც ცნობილია, საზოგადოებრივ მოვლენებს, გარდა საერთო ნიშნებისა, აქვთ თავიანთი თავისებურებანი, რომლებიც ამ მოვლენებს ურთიერთისაგან განასხვავებს და დამოუკიდებელ სახეს აძლევს. ამიტომ, თავისთავად ცხადია, ყოველი მოვლენის მეცნიერული ანალიზი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ საკუთარის, სპეციფიკურის შესწავლას გულისხმობს. მის მიმართ აუცილებელია ყურადღების გამახვილება, მით უმეტეს ამ შემთხვევაში, რადგან მარადიულობის პრობლემა მთელი თავისი არსებით ხელოვნების სპეციფიკურ არსთან არის დაკავშირებული.

ხელოვნება, როგორც ეს ნაწილობრივ ზემოთაც აღინიშნა, ცნობიერების სპეციფიკურ ფორმას, სახელდობრ, სინამდვილის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს. იგი წარმოსახვით ხატავს, ანსახიერებს ობიექტურ სინამდვილეს: ადამიანების სულიერ სამყაროსა და ცხოვრებას, აგრეთვე ბუნების იმ სფეროს, რომელიც ადამიანთა ცხოვრების უშუალო გარემოდ ან მონაწილედ გვევლინება. და ეს წარმოსახვა ხდება თვით სინამდვილისავე ფორმაში, „ცხოვრებისავე ფორმაში“.

ხელოვნება იწყება მაშინ, როდესაც ადამიანი წარმოსახვით გაიაზრებს სინამდვილეს, ათვისებულს ღრმა შინაგანი განცდის გზით და მის მხატვრულ განზოგადებას, გარდასახვას, ინდივიდუალიზებულ მხატვრულ განსახიერებას ახდენს გარკვეული ესთეტიკური იდეალისა და თვით სინამდვილით აღძრული განწყობილების, ფიქრის, განცდის, სულიერი რეაქციის ასპექტში.

ყველაფერი ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება არა მარტო ასახავს სინამდვილეს, არამედ მხატვრულ, ესთეტიკურ მოვლენადაც წარმოგვიდგენს მას. ხელოვნების არსებობას მხოლოდ ეს ფაქტორი — მისი მხატვრული, ესთეტიკური არსი — განაპირობებს. ამის გამოა, რომ მხატვრული ასახვა არ იფარგლება მხოლოდ ჭეშმარიტების ძიებით. ასეთ ინტერესს აქ მხატვრული სიმარ-

<sup>1</sup> კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, რჩ. ნაწ., 1935, ტ. 1, გვ. 12.

თლის, იგივე — ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების (მხატვრულის) შინაგან-  
მთლიანობის ძიება უპირისპირდება. ამიტომ მხატვრული შემეცნების სტიქია  
სინამდვილის ისეთ წარმოსახვაში მდგომარეობს, რომელშიც ასახულის არსის  
ესა თუ ის გაგება (იგივე — იდეა, ტენდენცია), თვით სინამდვილის მხატვ-  
რული ასახვის (სურათის) ხასიათში ვლინდება, როგორც ამ უკანასკნელის  
აუცილებელი შინაგანი თვისება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებისათვის  
ნიშანდობლივი ფორმა ასახვისა (ე. ი. მხატვრული წარმოსახვა, განსახოვნება)  
არ გვევლინება როგორც მხოლოდ ესთეტიკური კატეგორია ან როგორც ასა-  
ხულის გარეგანი, ნეიტრალური სამოსელი. იგი შემეცნებითი მოვლენაცაა, ხო-  
ლო ამის გამო ღრმად ეპოქისეულიც, რადგან მასში უშუალოდ ისახება საზო-  
გადოების ესთეტიკური შეხედულებანი და იდეალები, ადამიანთა სინამდვი-  
ლისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება და გემოვნება. მხატვრული სტილის  
ისტორიული პროცესი სწორედ ამ კანონის შედეგი და გამოხატულებაა.

არსებითად განსხვავებული კანონზომიერებით ხასიათდება სინამდვილის  
ასახვა მეცნიერების, საერთოდ, თეორიული შემეცნების (არამხატვრული შე-  
მეცნების) სფეროში. აქ „აბსტრაქციის ძალა“ მბრძანებლობს, რის გამო ასახ-  
ვის ფორმაა: მსჯელობა, ცნებები, დასკვნები... თვით ასახვის მიზანს კი მხო-  
ლოდ ჭეშმარიტება, „სამყაროს მეცნიერული სურათის“ შექმნა შეადგენს.  
ამასთან, ასახვის აქ აღნიშნული ფორმა მხოლოდ გადმოცემის (სინამდვილის  
მხოლოდ არსის გამოხატვის) ფუნქციით იფარგლება, ყოველგვარ იდეებსა და  
თეორიებს, აგრეთვე თეორიული შემეცნების ყველა დარგს ერთნაირად ემსა-  
ხურება. ამის შედეგია, რომ მეცნიერული აზროვნების განვითარების სხვა-  
დასხვა ეტაპის თავისებურებანი არსებითად მხოლოდ მეცნიერული შეხედუ-  
ლებების, იდეების, თეორიების პრინციპული თავისებურებით იფარგლება და  
არა „ასახვის ფორმის“ ხასიათითაც. ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ასახვის „მეც-  
ნიერული ფორმა“ არ ვითარდებოდეს და თეორიული შემეცნების განვითა-  
რების შედეგად არ ხდებოდეს უფრო სრულყოფილი. მაგრამ, მიუხედავად  
ამისა, იგი, თავისთავად აღებული, მაინც არც ერთ შემთხვევაში არავითარ სა-  
კუთარ შემეცნებით თვისებას არ ავლენს, მხოლოდ მსახურის როლში გამო-  
დის და ყოველთვის „გულგრილია შინაარსისადმი“.

მხატვრული შემეცნება თავისებურია ტენდენციის, იდეების გამოსახვის  
მხრივაც. თეორიულ შემეცნებაში იდეები უშუალოდ არის წარმოდგენილი  
„მთელ რიგ აბსტრაქციათა, ფორმულირებისა, ცნებათა შედგენისა, კანონთა“  
და სხვათა სახით. ამავე დროს, ისინი მხოლოდ შინაარსის სფეროს განეკუთ-  
ვნება. მხატვრულ შემეცნებაში კი იდეა ჩაქსოვილია მხატვრულ სახეებში,  
სინამდვილის მხატვრულ სურათებში. იდეები ხელოვნების ნაწარმოებში ისა-  
ხება არა მხოლოდ შინაარსის გზით, არამედ ფორმისა და შინაარსის მთლიანო-  
ბაში, მაშასადამე, ისინი აქ ფორმის სფეროსთან არსებითად არის დაკავშირე-  
ბული.

ყველაფერი ეს სავსებით ცხადს ხდის ხელოვნების არსის თავისებურების ხასიათს.

ასეთივე არსებითი თავისებურებით ხასიათდება ხელოვნების განვითარების პროცესიც. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ხელოვნების განვითარება, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით ისაზღვრება, მაინც საკუთარი კანონზომიერებით ხასიათდება. კ. მარქსი ზემოთ არაერთხელ მოხსენებულ დაუმთავრებელ „შესავალში“ წერს: „ხელოვნების შესახებ ცნობილია, რომ მისი აყვავების გარკვეული პერიოდები სულაც არ შეესაბამება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას, საფუძვლისა, რომელიც მისი ორგანიზაციის, ასე ვთქვათ, ჩონჩხს შეადგენს. მაგალითად, ბერძნები შედარებით თანამედროვე ხალხებთან, ანდა, აგრეთვე, შექსპირი. ხელოვნების გარკვეული ფორმების, მაგ., ეპოსის შესახებ აღიარებულიც კია, რომ იგი თავისი კლასიკური ფორმით, რომელიც ეპოქის შემქმნელია მსოფლიო ისტორიაში, ვერასოდეს ვეღარ წარმოიქმნებინან... რომ, მაშასადამე, თვით ხელოვნების სფეროში გარკვეული ფორმები, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ, შესაძლებელია ხელოვნების განვითარების მხოლოდ დაბალ საფეხურზე. თუ ამას ადგილი აქვს ხელოვნების სფეროს შიგნით, ამ ხელოვნების სხვადასხვა სახეობათა შორის არსებულ დამოკიდებულებაში, მაშინ მით უფრო ნაკლებ გასაკვირია, რომ ასეთივე მდგომარეობას აქვს ადგილი ხელოვნების მთელი სფეროს დამოკიდებულებაში, საზოგადოების საერთო სოციალურ განვითარებასთან“<sup>1</sup>.

ამრიგად, სავსებით ნათელია რომ, ერთი მხრივ, ხელოვნება ზედნაშენს წარმოადგენს, მის განვითარებას საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება განსაზღვრავს; მეორე მხრივ, ხელოვნების აყვავების გარკვეული პერიოდები არ შეესაბამება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ უკანასკნელის მატერიალური საფუძვლის საერთო განვითარებას. ერთი სიტყვით, ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ მისი განვითარების ყოველი ეტაპი „განსაზღვრულ საზოგადოებრივ ფორმაციასთან“, ეპოქასთან არის დაკავშირებული (ამ ფორმაციის, ეპოქის პროდუქტს წარმოადგენს), ისტორიული აღმავლობის, კერძოდ, აყვავების პერიოდების თვალსაზრისით, საკუთარი გზით ხასიათდება, არ იმეორებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიული პროცესის გზას. ამ მხრივ ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მთელ სფეროს შორის გარკვეული დისპროპორცია არსებობს. და ეს დისპროპორცია, არსებითად, იმითაა გამოწვეული, რომ ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცხოვრება საზღვრავს. ამ, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობის მომცველი თვალსაზრისის ჭეშმარიტი ბუნება სავსებით ნათელი გახდება, თუ სწორად გავიგებთ

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 295—296.

ხელოვნების განვითარების საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებით განსაზღვრის არსს, კერძოდ, თუ სათანადოდ ჩავწვდებით იმ ფაქტს, რომ ხელოვნების აყვავება, ან დაცემა, ხელოვნების სპეციფიკური ბუნების გამო, დამოკიდებულია არა საწარმოო ძალების, ეკონომიური ფაქტორებისა და მათ საფუძველზე აღმოცენებულ საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარების დონეზე, არამედ ამ უკანასკნელის სოციალურ არსზე. სახელდობრ, აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორია მოცემულ ეპოქაში შრომის განაწილება, კლასობრივი ურთიერთობა, მაშასადამე, ადამიანის ბედი, საერთოდ, ხალხის მთელი ცხოვრება. ამით აიხსნება, რომ თანამედროვე კაპიტალისტური ქვეყნების ხელოვნება თვალუწვდენელი სიდაბლიდან შეჰყურებს რენესანსის ხელოვნების მომხიბლავობასა და სიდიადეს. ამავე დროს, პირველიც და მეორეც ორგანულად არის დაკავშირებული შესატყვის საზოგადოებრივ ვითარებასთან (ე. ი. თავიანთი ეპოქების შედეგი და გამოხატულება).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ეკონომიური და საზოგადოებრივი განვითარების თვალსაზრისით, გასული საუკუნისა და თანამედროვე იტალია გაცილებით უფრო მაღლა დგას რაფაელისა და ლეონარდო და ვინჩის ეპოქის იტალიასთან შედარებით. მაგრამ აქ გაბატონებული ეკონომიური წყობა და საზოგადოებრივი ურთიერთობა ხელოვნების განვითარებასთან მტრულ დამოკიდებულებაშია, რაც სავსებით სწორად შენიშნა ჯერ კიდევ ჰეგელმა, საერთოდ, ყველა ქვეყნის კაპიტალიზმის მიმართ. და ეს ასეა იმიტომ, რომ კაპიტალიზმმა, თავისი სოციალური არსის გამო, ადამიანის პიროვნება საქონელსა და ფულს დაუმორჩილა. აქ „შრომის მაღალი სახეები — გონებრივი, მხატვრული და სხვა — გადაიქცნენ ყიდვა-გაყიდვის სახეებად და, ამრიგად, დაჰკარგეს თავიანთი ადრინდელი შარავანდედი“ (კ. მარქსი). ამიტომ აქ ტალანტთა დიდი ნაწილი იღუპება, ვერ ავლენს თავის თავს. ის მცირე ნაწილიც კი, რომელიც აღწევს საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზს, იშვიათ შემთხვევაში ახერხებს მთელი თავისი შესაძლებლობის ცხადყოფას. ამას თან ერთვის მცდარი ესთეტიკური იდეალის, დეკადენტური შემოქმედებითი პრინციპების ბატონობაც, რაც აგრეთვე დიდ დაბრკოლებას წარმოადგენს ხელოვნების აღორძინებისათვის. ამიტომაც, რომ, კ. მარქსის ცნობილი სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, კაპიტალისტური წარმოება მტრულად არის განწყობილი სულიერი ცხოვრების ისეთი დარგისადმი, როგორიცაა პოეზია, საერთოდ, მთელი ხელოვნება.

საწინააღმდეგო სურათთან გვაქვს საქმე ამ ფორმაციის აკვანთან. აქ, შრომის განაწილების თავისებური სისტემის არსებობისა და ადამიანის პიროვნების ბედის არსებითად განსხვავებული ხასიათის გამო, ფართო გასაქანი მიეცა ხელოვნების განვითარებას. განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოვლინდა ეს ობიექტური პირობები ბურჟუაზიის პირველი განთიადის ქვეყანაში — იტალიაში, სადაც რენესანსის ეპოქაში უკვე ნიადაგამოცლილი ფეოდალური

ბნელეთი ისტორიის დასავლეთთან იდგა, ხოლო ახალ ფორმაციას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მოპოებული სათანადო მდგომარეობა. არსებითად ეს იყო უდიდესი პროგრესული გადატრიალების დრო, უდიდესი ისტორიული უღელტეხილი, როდესაც ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრის ერთი ფორმა ილუპებოდა, არსებითად ძალადაკარგული იყო, ხოლო მეორე ფორმა ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში იმყოფებოდა. ყველა სხვა ქვეყნისაგან განსხვავებით ძალზე ხანგრძლივი აღმოჩნდა იტალიისათვის ეს პროცესი, რომელიც ფართოდ ხსნიდა გზას პიროვნებისათვის, შემოქმედებითი ტალანტებისათვის. ამას თან ერთოდა ახალი, პროგრესული იდეების, დიდი ჰუმანიზმის წარმოშობა, განვითარება. ყველაფერი ეს კი საფუძვლად დაედო ხელოვნების გაუგონარ აყვავებას. როგორც ვხედავთ, ეს ერთი მაგალითიც სავსებით ცხადს ხდის, რომ საზოგადოების განვითარების დონე კი არ წყვეტს ხელოვნების განვითარების საკითხს, არამედ ის, თუ რას წარმოადგენს თვით ეს დონე, როგორია მისი საზოგადოებრივ-ისტორიული არსი, კერძოდ კი მისი დამოკიდებულება ადამიანებთან.

ხელოვნების ისტორიის აქ აღნიშნული თავისებურება იმის ცხადყოფასაც წარმოადგენს, რომ განვითარება ხელოვნების სფეროში არ ნიშნავს უფრო დაბალი ფორმის უფრო მაღალი ფორმით შეცვლას, ან მხატვრულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური ღირსების „თანდათან ზრდას“, „პროგრესულ ევოლუციას“. ხელოვნების ისტორია ასეთი აღმავალი მხატვრული პროგრესით არ ხასიათდება. პირიქით, როგორც ვნახეთ, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების მაღალ დონეზე ხელოვნება ხშირად შეუდარებლად უფრო შეზღუდული სახით ვლინდება, ვიდრე გაცილებით უფრო დაბალ საფეხურზე. ერთი სიტყვით, ხელოვნებას ამ მხრივაც თავისი გზა, თავისი კანონი აქვს<sup>1</sup>. და ეს სავსებით გასაგებიცაა. სავსებით ცხადია ისიც, რომ სწორედ ამ თავისებურებით უნდა

<sup>1</sup> ამ კანონის ერთ-ერთი გამოხატულებაა ის თავისებურებაც, რომელიც ხელოვნების განვითარების პროცესს ახასიათებს უარყოფით არსებითი შეზღუდულობის სახით. ცნობილია, რომ მეცნიერებაში, ფილოსოფიასა და ტექნიკაში უარყოფა ვლინდება როგორც ახალი საფეხური, ახალი მიღწევა, რის გამოც ის, რაც უარყოფილი იქნება, ჰკარგავს თავის მოქმედ მნიშვნელობას და მხოლოდ ისტორიის საკუთრება ხდება. უფრო სრული ჭეშმარიტება, ან უფრო სრულქმნილი ტექნიკა სავსებით ართმევს მოქმედ მნიშვნელობას იმას, რაც იყო. ეს ასე არ არის ხელოვნებაში. აქ ახალი მხატვრული ქმნილება აქამდე შექმნილი მხატვრულ ნაწარმოებებს კი არ „ხსნის“, არამედ ხშირად ვერც კი უთანაბრდება მათ სიმადლეს. აქ უარყოფა მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ კიდევ ერთი ახალი ქმნილება ან ახალი მხატვრული ეპოქა წარმოიშვა, რომელიც უკვე შექმნილის გვერდით იწყებს არსებობას. და ეს ახალი მაშინაც კი ვერ ართმევს ძველს თავის ადგილს, თავის უკვე აღიარებულ ესთეტიკურ მნიშვნელობას, როდესაც იგი გენიალური ქმნილებაა, ან ხელოვნების აყვავების ახალ პერიოდად გვევლინება და სრულიად ახალ ესთეტიკურ იდეალებსა და საზოგადოებრივ იდეებს გამოხატავს.

მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში შეიძლება არსებობდეს ერთი ჭეშმარიტება, ხოლო ტექნიკაში ერთი უფრო სრულყოფილი გამოგონება. ხელოვნებაში კი შეიძლება არსებობდეს იმდენი კარგი ან გენიალური ნაწარმოები, რამდენიც შეიქმნება.

აიხსნას მხატვრული კულტურის ისტორიაში მოცემული მკვეთრი დაპირისპირებანი, გამოვლენილი თვალმიუწვდომელ ამალებათა და საოცარ დაქვეითებათა სახით.

უაღრესად თავისებური სახით ვლინდება ხელოვნებაში კლასობრიობა და პარტიულობაც. იგივე ითქმის ხელოვანის როლის შესახებაც ხელოვნების ისტორიაში. ამ შემთხვევაშიც გარკვეულ სპეციფიკურ კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე. ერთი სიტყვით, მხატვრული მოვლენების ყოველ მხარეს, ყოველ კომპონენტს არსებითი თავისებურება ახასიათებს ამა თუ იმ სახით. ცხადია, ყოველი მათგანის განხილვა აქ ზედმეტი იქნებოდა. მაგრამ ის კი უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თავისებურებანი ყოველთვის შინაგან მიზეზობრივ კავშირში იმყოფება ურთიერთთან და ქმნის გარკვეულ სისტემას, რომელიც თავის მხრივ ხელოვნების ესთეტიკურ არსს, მხატვრულ ბუნებას შეადგენს. ხელოვნება სწორედ ამ თვისების, კანონის, საფუძვლის გამოა ხელოვნება. თვით ეს საუფძველი ასახვის თავისებურ ფორმას წარმოადგენს, სინამდვილის წარმოსახვის თავისებურებაში პოულობს ახსნას. მისი ფუნქცია არც მხოლოდ ასახვაა და არც მხოლოდ ესთეტიკური ტკბობის აღძვრა. მისი არსი, სტიქია, უპირველეს ყოვლისა, ამ მომენტთა შინაგანი მთლიანობის ძიებაში მდგომარეობს: რაც უფრო მეტად ერწყმის ურთიერთს ეს თვისებები, მით უფრო ნამდვილ, მაღალ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე, მაშასადამე, მეტი სიმკვეთრით ვლინდება ხელოვნების თავისებურება, ესთეტიკური სიძლიერე.

ხელოვნების მარადიულობაც, როგორც ვთქვით, ძირითადად მაინც, ხელოვნების სპეციფიკური არსის სფეროს განეკუთვნება. ამასთან, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების განვითარების პრობლემატიკას, კერძოდ, მხატვრული მოვლენების ისტორიული პროცესის არსის ანალიზს უკავშირდება. ამიტომ ჯერ ხელოვნების ეს მხარე განვიხილოთ, ხოლო შემდეგ კვლავ ესთეტიკურის ზოგად არსს დავუბრუნდეთ.

ჩვენ ზემოთ ვნახეთ, რომ ხელოვნების აყვავების პერიოდები არ „შეესაბამებიან საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას“. ამიტომ ხელოვნების განვითარება არ ნიშნავს საერთო მხატვრულ პროგრესს, შედარებით დაბალი ფორმის უფრო მაღალი ფორმით შეცვლას, ან მხატვრულ ნაწარმოებთა სრულყოფის თანდათან ზრდას. პირიქით, აქ, ამ მხრივ, როგორც ვნახეთ, არათანაბრობასთან გვაქვს საქმე, რაც ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთ ძირითად კანონს წარმოადგენს.

ყველაფერი ეს ბუნებრივად ჰბადებს კითხვას: მაშინ რას გულისხმობს ხელოვნების განვითარება? რა არის ამ უაღრესად მრავალფეროვანი ისტორიული პროცესის ძირითადი ნიშანდობლივი თვისება? ცვალებადობა, უსასრულო ცვალებადობა, როგორც იდეური შინაარსისა, შემოქმედებითი პრინციპე-

შისა და სტილისა, ისე ესთეტიკური ღირსებისა (მხატვრული სრულყოფილებისა) და შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა.

თავისთავად ცხადია, აქ უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება „განვითარების წინანდელი ფორმის უარყოფა“. მაშასადამე, განვითარების საფეხურები ურთიერთთან „დაკავშირებულია“ უარყოფით: „ერთი წარმოადგენს მეორის უარყოფას“. და ამ უარყოფაში ძირითადად ორი მომენტია ურთიერთთან შერწყმული: „დროის სულით“ ნაკარნახევი ახალი იდეალები, მსოფლგაგება, რაც ყოველთვის პროგრესულს არ წარმოადგენს, და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რომელიც თავის მხრივ ხელოვანის შემოქმედებითი ტალანტის, საერთოდ, მთელი შემოქმედებითი ნატურისა და პროფესიული დახელოვნების, აგრეთვე კულტურისა და ერუდიციის ერთობლიობით არის განპირობებული. პირველი ეპოქისეულია და მოიცავს, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივ ინტერესებს, საზოგადოების პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ და სხვა შეხედულებებს, ამასთან, ეროვნულის გამოვლენის გარკვეულ ხასიათს, ხოლო, მეორე მხრივ, ესთეტიკურ შეხედულებებს, ესთეტიკურ იდეალს, რომლებიც პირველად შემოქმედების მეთოდის, ხოლო შემდეგ სტილის სფეროში პოულობს გამოხატულებას, შემოქმედებით ინდივიდუალობასთან ერთად.

არსებითად ეპოქისეულის შემადგენელ ყველა ამ ფაქტორთა მთლიანობაში ვლინდება ხელოვნების კლასობრივი და პარტიული არსი. ამ მთლიანობის გამო წარმოადგენს ხელოვნება ზედნაშენსაც. რაც ეპოქიდან მოდის, რაც ეპოქის სულს უკუაფენს, მხოლოდ ის არის ზედნაშენური ხელოვნებაში, მიუხედავად იმისა, მაშინვე კვდება იგი თუ არა, ანდა, გაბატონებულ კლასს ეკუთვნის თუ მებრძოლს, აღმავალს. დასასრულ, ხელოვნებაში სწორედ ამ საფუძველზე ყალიბდება ეპოქის საერთო მხატვრული სტილი, რომელიც განუმეორებელია, მხოლოდ ამ ეპოქის საკუთრებას წარმოადგენს. ხელოვნების განვითარების მთელი პერიოდის საერთო სიძლიერე და მასში მოქმედი მიმართულებებიც, თავისთავად ცხადია, ეპოქისავე პროდუქტია.

ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არსებითად განსხვავებული არსით ხასიათდება. იგი მთელი თავისი ბუნებით სუბიექტური მოვლენაა, მთლიანად ხელოვანის მესთან არის დაკავშირებული. უდავოა რომ ხელოვანი თვით არის ეპოქის პროდუქტი, ეპოქის შვილი. აქ, პირველ რიგში, იგულისხმება ხელოვანის ნიჭის გამოვლინება და განვითარება. როგორც ვთქვით, ეპოქისეულია მიმდინარეობაც და შეხედულებებიც, რომლებსაც ხელოვანი გამოხატავს, ემსახურება. მაგრამ ის კი, თუ რა სიძლიერით (მხატვრულ-ესთეტიკური სრულყოფილებითა) და თავისებურებით გამოხატავს იგი ამ მიმართულებას, ეპოქის მიერ ნაკარნახევ იდეებსა და ესთეტიკურ იდეალს, ეს თვით ხელოვანის სამყაროში, მისი ნიჭის სიძლიერესა და საერთო შემოქმედებითი ნატურის, შემოქმედებითი მიდრეკილების, პროფესიული დახელოვნებისა და კულტურის სფეროში პოულობს ახსნას.

ამრიგად, ხელოვნების როგორც ეპოქისეული, ისე სუბიექტური არსი

ცვალებადია, სხვადასხვა სახემოსილებით ვლინდება, გარდაუვალად მრავალ-ნაირდება. მაგრამ ყველაფერი ეს ხელოვნების არსებობის, მხატვრული მოვლენების ისტორიის მხოლოდ ერთ მხარეს შეადგენს. ის ფაქტი, რომ მხატვრული მოვლენების არსებობის ერთ-ერთ კანონს ცვალებადობა, ისტორიული პროცესი წარმოადგენს, არ ნიშნავს, თითქოს, ამ მოვლენათა სფერო მთლიანად იცვლებოდეს, მთლიანად ეპოქისეული იყოს და დროის ძალას ემორჩილებოდეს. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან ხელოვნების ყველა მხარე რომ ცვალებადობას განიცდიდეს და ეპოქათა მსხვერპლი ხდებოდეს, მაშინ ყოველ ეპოქას თავისი, ყოველმხრივ საკუთარი ხელოვნება ექნებოდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ იარსებებდა ხელოვნება საერთოდ, შეუძლებელი იქნებოდა სხვადასხვა ეპოქისა და ერის ხელოვნებას საერთო საზღვრები და კანონები ჰქონოდა; მათ შორის მხოლოდ სხვაობა იარსებებდა, მაშასადამე, გაქრებოდა ის საერთო კრიტერიუმი თუ იძულება, რომლის მიხედვით, ჩვენ, ერთი მხრივ, ყველა ეპოქისა და ერის მხატვრულ ქმნილებებს ერთ მოვლენად ვთვლით (ხელოვნებას ვუწოდებთ), ხოლო, მეორე მხრივ, ურთიერთისაგან ვანსხვავებთ ხელოვნების ქმნილებებსა და მეცნიერულ ან ფილოსოფიურ ტრაქტატებს. ამრიგად, ხელოვნების ქმნილება, ეპოქისეულსა და ინდივიდუალურ-სუბიექტურთან ერთად, შეუძლებელია არ ხასიათდებოდეს საერთო (საყოველთაო) თვისებებითაც. რასაკვირველია, აქ ლაპარაკია არა სუბიექტური შეთანხმების აუცილებლობაზე, არამედ თვით ხელოვნების ობიექტური არსის შესახებ.

ეს არის ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერება, ობიექტური კანონები, ზოგადი არსი, რომელიც მოიცავს ხელოვნების არა მარტო საკუთრივ სპეციფიკურ მხარეს, არამედ მთელ სფეროს, მაშასადამე, საერთო (არასპეციფიკურ) კანონებსაც: იდეურობას, სოციალურ-კლასობრივ ბუნებას, ეროვნულობას და ა. შ. ამ ზოგადი საფუძვლის, ზოგადი კანონზომიერების გამოვლენის (შემოქმედებითი განხორციელების) ისტორიული პროცესი წარმოადგენს ხელოვნების განვითარების პროცესს. ამის გამო ზოგადი კანონზომიერება, გარკვეული სახით, ყოველ მხატვრულ ქმნილებაშია მოცემული, როგორც მისი არსებობის აუცილებელი საფუძველი.

ამრიგად, ხელოვნების განვითარების პროცესში ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ ზოგადი მხარე, ობიექტური კანონზომიერება და ამ ზოგადი ობიექტური კანონზომიერების, კანონების გამოვლენის კონკრეტული ისტორიული ფორმები, ისტორიული სახემოსილება (ნაირსახეობა). ხელოვნება არსებობს როგორც ამ ფაქტორთა შინაგანი მთლიანობა, ხოლო თვით ეს მთლიანობაც ისტორიული ბუნების მატარებელია, ცვალებადია: ერთი და ოგივე სახით და შეფარდებით არ ვლინდება მხატვრულ ნაწარმოებებში, რაც არსებითად ყოველთვის ობიექტური სოციალური ვითარებით და თვით ხელოვნების ტალანტით (შემოქმედებითი პოტენციით) არის განპირობებული.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ყველაფერი ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერება საერთოდ, ან მისი სპეციფიკური მხარე (სპეციფიკური კანონზომიერება) აბსოლუტურად უცვლელი მოვლენა იყოს. იგი სრული სახით ფორმირების ხანგრძლივი ისტორიული პროცესის შემდეგაც შინაგანი სრულყოფის გარკვეულ პროცესს განიცდის: ყოველი ახალი დიდი ეპოქის მხატვრულ ცხოვრებას, ყოველი გენიოსის შემოქმედებას რაღაც ახალი შეაქვს მასში, მის ამა თუ იმ მხარეს აღრმავებს, უფრო ცხადსა და მკვეთრს, უფრო სრულყოფილს ხდის. მაგრამ ყველაფერი ეს არასოდეს არ ატარებს არსებითი ცვლილებების ხასიათს და უმთავრესად მხატვრული ოსტატობის (მხატვრული დახელოვნების), ე. წ. „ტექნიკური წარმატებების“, მხატვრული ფორმის სრულყოფის, ხერხების სფეროს გულისხმობს.

ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების აღნიშნული ბუნება განაპირობებს ხელოვნების ისტორიას, როგორც ერთიან პროცესს. მაშასადამე, იგი წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთგვარობის საფუძველს, მათ შინაგან კავშირს, ე. ი. იმ ფაქტორს, რომლის გამო ხელოვნება საყოველთაოა, გარკვეულ საერთო საზღვრებს, „საყოველთაო თვისებებს“ მოიცავს.

საწინააღმდეგო ხასიათისაა ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერების, კანონების გამოვლენის ისტორიული პროცესი: იგი მხატვრულ ნაწარმოებთა ურთიერთისაგან განსხვავების, სხვადასხვაობის საფუძველია, ზოგადი კანონზომიერების „მრავალმხრივ დანაწევრებულ“ და მრავალსახეობრივ გამოხატულებას, კონკრეტულ ისტორიულ სამოსელს ქმნის. ცნობილია, რომ ადამიანის შემოქმედების არც ერთ დარგს არ ახასიათებს ისეთი მრავალფეროვნება, როგორც ნიშანდობლივია ხელოვნების ყველა დარგის ისტორიისათვის. ერთი და იგივე ერისა და ეპოქის, ერთი და იგივე იდეებისა და მიმართულების ხელოვნათა ისეთი ნაწარმოებებიც კი მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომლებიც ერთსა და იმავე თემას განასახიერებს. აქ ყველაფერს, რაც ნამდვილი შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს, თავისი სახე, თავისი ელფერო და სიცოცხლე, თავისი ინდივიდუალობა და ღირსება აქვს. თავისთავად ცხადია, მეცნიერებაში შეუძლებელია ასეთი ფაქტის არსებობა. არქიმედის მიერ აღმოჩენილი კანონი, რომ ათას მეცნიერს აღმოეჩინა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ყველა შემთხვევაში მეცნიერების ერთსა და იმავე მონაპოვართან გვექნებოდა საქმე, თვით მეცნიერთა ეროვნული წარმოშობის, ეპოქისა და მსოფლმხედველობის სხვადასხვაობის მიუხედავად. ამრიგად, ხელოვნება ამ მხრივაც თავისებურია, ხოლო მისი ისტორიული პროცესისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული ნაირსახეობა, სხვადასხვა ეპოქისეულ, ეროვნულ და სუბიექტურ ფაქტორთა ერთობლივი მოქმედების შედეგს წარმოადგენს.

ბუნებრივია, რომ ისტორიული განვითარების აქ აღნიშნული ორმაგი ბუნება არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ ხელოვნების ისტორიისათვის. იგი

ნიშანდობლივია ყოველი საზოგადოებრივი მოვლენისათვის, ადამიანის ცნობიერების ყველა ფორმისათვის. ამიტომაც, რომ ამ საყოველთაო კანონზომიერების, კანონის ნათელყოფას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს კ. მარქსი წარმოების არსის განხილვისას ჩვენთვის ცნობილ დაუმთავრებელ „შესავალში“. აქ იგი, სხვათა შორის, ენებსაც ეხება ამ თვალსაზრისით. მისი დასკვნით, „თუ, ერთი მხრივ, ყველაზე განვითარებულ ენებს კანონები და განსაზღვრანი საერთო აქვთ ყველაზე ნაკლებ განვითარებულ ენებთან, მეორე მხრივ, სწორედ განსხვავება ამ საყოველთაოსა და საერთოსაგან არის ის, რაც მათ განვითარებას შეადგენს“<sup>1</sup>. ამრიგად, კ. მარქსი, ერთი მხრივ, მიუთითებს ყველაზე განვითარებული და ყველაზე განუვითარებელი ენების, ერთი სიტყვით, ყველა ენის საერთო საფუძველზე—ენის საყოველთაო, საერთო, უცვლელი კანონებისა და განსაზღვრების შესახებ. თავისთავად ცხადია, ეს კანონები მას მიაჩნია ყოველი ენის არსებობის აუცილებელ პირობად, ენების ურთიერთთან დამაკავშირებელ ერთადერთ ფაქტორად. მეორე მხრივ, კ. მარქსს აღნიშნული აქვს ენათა არსებითად განსხვავებული მხარე ამ „საყოველთაოსა და საერთოსაგან“. ეს არის ის, რაც ენების „განვითარებას შეადგენს“, ე. ი. რაც ენათა ისტორიულ, ცვალებად სფეროს წარმოადგენს.

ხელოვნების განვითარების ამ საერთო კანონზომიერების საკუთრივ სპეციფიკური მხარე თავისებური სახით ვლინდება. კერძოდ, იდეურობა ხელოვნების ისეთი ზოგადი ნიშანია, რომელსაც არავითარი თავისთავადი მონაცემი, კრედო არ გააჩნია. იგი მთლიანად ისტორიული მოვლენაა, ისტორიას ეკუთვნის, მხოლოდ ეპოქისეულით ისაზღვრება, საზოგადოების პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ, რელიგიურ და სხვა შეხედულებათა სახით ცნაურდება, ვლინდება. ერთი სიტყვით, რაიმე საყოველთაო ხასიათის საკუთარი სახე ამ მხრივ ხელოვნებას არ გააჩნია. ასეთივეა ხელოვნების სოციალურ-კლასობრივი არსიც.

არსებითად განსხვავებული ბუნება ახასიათებს ხელოვნების სპეციფიკურ კანონზომიერებას. მას თავისი საკუთარი თავისთავადი არსი და მყარი მნიშვნელობა აქვს. აქ იგულისხმება ხელოვნების, როგორც ასახვის ერთ-ერთი ფორმის, თავისებურების საყოველთაო საფუძველი, უზოგადესი კანონი, ესე იგი შემოქმედებითი ესთეტიკური. იგი ამა თუ იმ სახით ყოველწარმოებში ვლინდება ხელოვნის სოციალურ-ეროვნული გარემოსა და შემოქმედებითი ტალანტის შესაბამისად, მაგრამ მხოლოდ თავისი საკუთარი, თვითმყოფი ზოგადი არსით, თვისებებით. იგი ეპოქას კი არ ეკუთვნის, არამედ თვით არის ეპოქისეულის გამოვლენის სპეციფიკური დასაყრდენი. ამიტომაც, რომ ხელოვნების საკუთრივ სპეციფიკური კანონზომიერება, ზოგადი სპეციფიკური არსი არის ის „საერთო და საყოველთაო“, რომელიც ხელოვნების

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, გვ. 258.

საყოველთაო ბუნების საფუძველსა და, საერთოდ, არსებობის აუცილებელ პირობას შეადგენს. ეს სავსებით გასაგები და ცხადი გარემოებაა.

მაგრამ ასეთივე ცხადი არ არის ზოგადისა და ეპოქისეულის, იგივე — ხელოვნების სპეციფიკური ობიექტური კანონზომიერებისა და მისი გამოვლენის ისტორიული ფორმების ურთიერთობა. აქ სირთულეს ის ქმნის, რომ პირველი, როგორც ვნახეთ, საყოველთაოა, ზოგადია, ხელოვნების ნაწარმოებთა ურთიერთკავშირს, შინაგან ერთგვარობას უდევს საფუძველად. მეორე კი ცვალებადია, ეპოქისეულია. მაშასადამე, აქ ორი სხვადასხვა მოვლენის თანა-არსებობასა და მთლიანობასთან გვაქვს საქმე.

ამ ურთიერთდამოკიდებულების ნათელსაყოფად გავიხსენოთ პოეზიის განვითარების პროცესი.

ცნობილია, რომ პოეტური ნაწარმოების ფორმა გარკვეული სპეციფიკური კომპონენტების მთლიანობას წარმოადგენს. ეს კომპონენტებია: პოეტური ენა, რიტმი, კომპოზიცია, ბგერწყობის ფორმები (რიტმა...) და სხვ. მათი მთლიანობის საფუძველი კი პოეტური წარმოსახვაა, რომელიც ლირიკაში, ეპიურ და დრამატულ ჟანრებთან შედარებით, ბევრად უფრო ამაღლებული და ემოციურია. ეს თავისებურება, სუბიექტურ განსაკუთრებულობასთან ერთად, ლირიკული ქმნილებებისთვის დამახასიათებელია მათი გვარეობითი თავისებურების გამო. ცხადია, პოეტური ფორმის მთელი ეს სპეციფიკური სამყარო გარკვეული ასახვითი ფუნქციით ხასიათდება, ყოველთვის გამოხატავს გარკვეულ გრძნობებს, სულიერ განწყობილებასა და მისწრაფებას, რითაც ამ უკანასკნელთა აღმძვრელ სინამდვილეს განასახიერებს. ყოველი პოეტური ნაწარმოების არსებობა, ესთეტიკური მონაცემები და ღირსება განპირობებულია აქ აღნიშნულ მომენტთა შინაგანი ერთიანობით. მაგრამ როგორც ეს კომპონენტები, ისე მათი მთლიანობის უმთავრესი და უშუალო გამოხატულება — პოეტური წარმოსახვა — ორ მხარეს მოიცავს: ზოგად კანონზომიერებასა და მისი გამოვლენის ისტორიულ ფორმებს, რომლებიც შინაგანი კონტრასტების მომცველ პროცესში ენაცვლებიან ურთიერთს. ამიტომაც, რომ, მაგალითად, რიტმს, როგორც ლექსის აუცილებელ სპეციფიკურ ფაქტორს, ერთნაირად ემყარება რუსთაველისა და ბარათაშვილის, პუშკინისა და ვ. მაიაკოვსკის, გრ. ორბელიანისა და აკაკის შემოქმედება. ამასთან, ყველა ამ შემთხვევაში რიტმი წარმოდგენილია როგორც „პოეტური მეტყველების“ უშუალო საფუძველი. ერთი სიტყვით, რიტმის ზოგადი კანონზომიერება დასახელებულ პოეტთა ყოველ ნაწარმოებში, საერთოდ, ყოველ პოეტურ ქმნილებაში გვაქვს მოცემული. ამავე დროს, ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში რიტმი გარკვეული მკვეთრი თავისებურებით ვლინდება, სხვადასხვა ხასიათისა და სიღრმის შემეცნებითი და ესთეტიკური მონაცემებით, სახემოსილებით ხასიათდება.

ამრიგად, პოეტურ ფორმას აქვს თავისი საერთო-საყოველთაო სპეციფიკური არსი, ობიექტური კანონზომიერება, რომელიც ყველა ეპოქისა და ერის

პოეზიის აუცილებელი საფუძველია, ხოლო თავის მხრივ თვითმნიშვნელოვან ესთეტიკურ საფუძველს ემყარება. მეორე მხრივ, პოეზიის განვითარების პროცესი, ეს ზოგადი სპეციფიკური კანონზომიერება, სხვადასხვა ისტორიული ფორმით — პოეტური სტილების განუწყვეტელი ცვალებადობის მეშვეობით — ვლინდება. უშუალო საფუძველი, რომელსაც ეს უკანასკნელი პროცესი ემყარება, არის შემოქმედების მეთოდი (თავის მხრივ გამომხატველი საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებების, იდეალების), ეროვნული გარემო და ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ყველაფერი ეს კი ნათელს ხდის, რომ: 1. პოეზიის სპეციფიკური კანონზომიერება (იგივე — პოეტური ფორმის ზოგადი არსი, ობიექტური კანონები) საყოველთაოა, ყველა ეპოქისა და ერის პოეზიისათვის არის ნიშანდობლივი; მაშასადამე, იგი პოეზიის არსებობის აუცილებელ პირობად გვევლინება. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, არსებითად, საყოველთაო ხასიათისაა აგრეთვე ოსტატობა, შემოქმედებითი დახელოვნება, თუმცა იგი ყოველთვის იმის განსახიერებას ემსახურება, რაც ცვალებადია პოეზიაში. 2. ყოველი პოეტური ნაწარმოების ფორმა წარმოადგენს პოეზიის ობიექტური სპეციფიკური კანონზომიერების ეპოქისეულ და ინდივიდუალურ-სუბიექტურ გამოვლენას, რის გამო მასში ზოგადის, ეპოქისეულისა და ხელოვანისეული ინდივიდუალურის შინაგანი მთლიანობაა მოცემული (ამ შემთხვევაში ეპოქისეულის სახით ეროვნული ფაქტორიც იგულისხმება). 3. პოეზიის ფორმის ეპოქისეულ და ხელოვანისეულ მხარეს გამოხატავს სტილი, რომლის განვითარების შესწავლა ისტორიული პოეტიკის საგანს შეადგენს (მაშასადამე, ლიტერატურის ისტორიისაც, რადგან ისტორიული პოეტიკა ამ უკანასკნელის შემადგენელი ნაწილია). იგი, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების ესთეტიკურ შეხედულებებს უკუაფენს, ხოლო, საერთოდ, განპირობებულია პოეტის მთელი მსოფლგაგებით, ეროვნული ფაქტორითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით. 4. პოეტური ქმნილება მით უფრო სრულყოფილია, რაც უფრო მკვეთრად და სრული სახით ავლენს იგი პოეზიის ზოგად სპეციფიკურ კანონზომიერებას, აგრეთვე, ეპოქის მოწინავე ესთეტიკურ და საზოგადოებრივ იდეალებს.

ბუნებრივია, რომ ყველაფერი, რაც აქ აღინიშნა პოეზიის შესახებ, დამახასიათებელია ხელოვნების სხვა დარგებისათვისაც. ერთ მაგალითს ამის საილუსტრაციოდაც მოვიტანთ მხატვრობიდან. როგორც ცნობილია, კოლორიტი ფერწერის უაღრესად მნიშვნელოვან სპეციფიკურ კომპონენტს წარმოადგენს. ცნობილია ისიც, რომ ეს კომპონენტი გარკვეული საერთო კანონზომიერებით ხასიათდება. კოლორიტის ეს კანონზომიერება, ზოგადი არსი, კანონი მოიცავს გარკვეულ საკუთარ ესთეტიკურ თვისებას, რომელიც საყოველთაო ხასიათისაა, მაშასადამე, კოლორიტის არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს საერთოდ. ამის გამოა, რომ ყოველ ტილოზე ვარჩევთ ჩვენ კოლორიტს სურათის სხვა კომპონენტებისაგან. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენ იმასაც ვხედავთ,

რომ ფერწერის ეს უარსებითი მნიშვნელობის მქონე სპეციფიკური კომპონენტი ყოველთვის თავისებური სახით ვლინდება, ყოველ ხელოვანთან თავისებურ სიცოცხლეს იძენს, ამასთან, არა მარტო სიძლიერის ესთეტიკური ღირსების) მხრივ, არამედ თვით ფერთა შეხამების, ტონალობის, გამების ხასიათის მხრივაც. მაგალითად, კოლორიტის ისეთ შესანიშნავ ოსტატთა შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი ფერთა წარმოსახვა, როგორც იყვნენ ტიციანი, რემბრანდტი და დელაკრუა, კოლორიტის აქ მითითებულ ზოგად არსს, ობიექტურ კანონზომიერებას ემყარება და ავლენს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თითოეული მათგანი მაინც მკვეთრად თავისებურია. ეს თავისებურება კი ამ შემთხვევაშიც ნაკარნახევია, ერთი მხრივ, ფერების ამ უდიდეს დიდმპყრობელთა ეპოქების სოციალურ-ეროვნული ვითარებისა და, კერძოდ, ესთეტიკური იდეალების თავისებურებით, ხოლო, მეორე მხრივ, თვით ამ ხელოვანთა ინდივიდუალური შემოქმედებითი ნატურით. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, თითოეული მათგანის კოლორიტის თავისებურება გვევლინება როგორც კოლორიტის ობიექტური კანონზომიერების თავისებური შემოქმედებითი გამოვლენა, განხორციელება ეპოქისეული ესთეტიკური იდეალებისა და სუბიექტური შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ასპექტში. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ ყოველი ხელოვანი თავის შემოქმედებაში თავისებურად ავლენს არა მარტო ხელოვნების იმ დარგის სპეციფიკურ ობიექტურ კანონზომიერებას, რომლის ოსტატიც ის არის, არამედ ეპოქისეულსაც, მაშასადამე, იმ მიმდინარეობასაც, რომელსაც იგი გამოხატავს თავის შემოქმედებაში. ამით აიხსნება, მაგალითად, ის მკვეთრი განსხვავება, რომელიც გ. გაბაშვილისა და ა. მრევლიშვილის ტილოების კოლორიტს შორის არსებობს, ანდა, უფრო ცხადი მაგალითი რომ ავიღოთ, ის განსხვავებანი, რომლებიც ჩვენს თანამედროვე მხატვართა ნამუშევრების კოლორიტს ახასიათებს. და ეს ასეა იმიტომ, რომ ხელოვნება ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის გარეშე არ არსებობს.

ასეთივე ისტორიული ბუნებით ხასიათდება ფერწერის სხვა სპეციფიკური კომპონენტებიც, მაშასადამე, ფერწერის განვითარების მთელი პროცესიც.

ი. ჭავჭავაძემ თავის ერთ-ერთ წერილში ქართული თეატრის შესახებ, შესანიშნავად გამოხატა ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერების ზემოთ აღნიშნული თავისთავადი არსი და საყოველთაო მნიშვნელობა. ამ წერილში ი. ჭავჭავაძე ეხება თეატრალური ხელოვნების კრიტიკული განხილვის ობიექტურ საფუძველს. და ეს კერძოდ საკითხი მას ზოგადესთეტიკურ ასპექტში აქვს განხილული თავისი დროის ესთეტიკური აზროვნების უკეთეს მონაპოვართა თავისებური აღქმის სახით. „მართალია, — წერს იგი, — რეცენზენტს ავისა და კარგის საწყაოდ სხვათა შორის თავისი საკუთარი გრძნობა აქვს, მაგრამ რამდენადაც ეგ გრძნობა“ მას ისე „აქვს გაწვრთნილი, რომ ზოგადს გრძნობას კაცობრიობისას ასწვდეს და არა უმტყუნოს, იმდენად მორჩილია ამ მართლი-

სა და ჭეშმარიტებისა და არა თავისუფალი“. თვით ეს ზოგადი გრძნობა კი ი. ჭავჭავაძეს არსებითად გაგებულ აქვს როგორც გამოხატულება „ხელოვნების ზოგიერთი ზოგადი თვისებისა“, რომელიც შემჩნეული აქვს ესთეტიკას. „მეცნიერებას ხელოვნებისას, რომელსაც ესთეტიკას ეძახიან, — ვკითხულობთ იქვე, — შენიშნული აქვს ზოგიერთი ზოგადი თვისებანი ხელოვნებისა, რომელნიც ყოველს გრძნობაგახსნილს კაცს უნდა ერთნაირად ესიამოვნებოდეს და ურომლისობა კი უნდა უსათუოდ სწყინდეს და უუგემურებდეს გუნებასა. ამ სახით წუნი ყველასათვის წუნი უნდა იყოს და მოსაწონი — მოსაწონი“<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, აქ ი. ჭავჭავაძეს ბრწყინვალედ აქვს ნაჩვენები ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერების საყოველთაო ბუნება და თავისთავადი ესთეტიკური არსი. ეს კი უაღრესად დიდმნიშვნელოვანი გაგებაა. მაგრამ არც ი. ჭავჭავაძისათვის და არც, საერთოდ, მთელი მარქსამდელი ესთეტიკური აზროვნებისათვის არ იყო ცნობილი, რომ ხელოვნების ეს „ზოგადი თვისებები“ თავისთავად არასოდეს არ ვლინდება, რომ მათი არსებობა ისტორიული მოვლენაა და ყველა შემთხვევაში გარკვეულ ეპოქისეულ-ინდივიდუალურ სამოსელს გულისხმობს<sup>2</sup>. ასევე, ეს უკანასკნელიც ხელოვნების ქმნილებაში არასოდეს არ შეიძლება მოცემული იყოს ზოგადის გარეშე. ამრიგად, ხელოვნების

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, ტ. III, 1953, გვ. 110.

<sup>2</sup> აქ წარმოდგენილი მსჯელობა, როგორც ვხედავთ, ეხება ხელოვნების სპეციფიკური არსის, კანონზომიერების სფეროს, მაშასადამე, მხატვრულობის, მხატვრული ფორმის სფეროს. ამიტომ ისტორიული სამოსელი, ისტორიული შინაარსი აქ ხელოვნების სპეციფიკური არსის ისტორიული პროცესის ფორმის (ისტორიული ფორმის) გამომხატველ ცნებას წარმოადგებს და არა იმისას, რასაც შინაარსის ცნებაში ვგულისხმობთ ჩვეულებრივ მხატვრულ ფორმის საპირისპიროდ. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერება მოიცავს ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის კანონსაც, რომელიც მხატვრული ქმნილების ესთეტიკური ღირსების ერთ-ერთი პირობაა. თავისთავად იგულისხმება, რომ თვით ეს კანონიც გამოვლენის ისეთივე ისტორიული პროცესით ხასიათდება, როგორცაც საერთოდ ხელოვნების მთელი ზოგადი კანონზომიერება. ამრიგად, ეს შინაგანი ორმაგი ბუნება ხელოვნების ყველა კომპონენტს, ყველა თვისებას ახასიათებს, მათ შორის სოციალურ-კლასობრივ ბუნებასაც. აქედან ნათელია, რომ ზოგადისა და ეპოქისეულის ურთიერთობის პრობლემა ხელოვნების ისტორიაში არ არის ფორმისა და შინაარსის პრობლემა. ეს განმარტებითი შენიშვნა ჩვენ საჭიროდ მივიჩნიეთ იმიტომ, რომ ზოგს ეჩვენება, თითქოს, ხელოვნებაში ზოგადი კანონზომიერებისა და ამ უკანასკნელის ეპოქისეული გამოვლენის მთლიანობის დანახვა, ფორმისა და შინაარსის მეტაფიზიკურ დაპირისპირებას ნიშნავდეს, ხოლო ამიტომ საკითხისადმი ასეთი მიდგომა თეორიული დაბნეულობის შედეგს წარმოადგენდეს. ეს მართლაც სრული დაბნეულობის მანიშნებელი მოჩვენება, თუმცა ხელოვნების სრული არცოდნით და ფრაზების ზერელე დილექტანტურ-სქოლასტიკური თამაშითაა გამოწვეული, მაგრამ, რადგან იგი არსებობს და ზოგი ჟურნალის პატივისცემასაც იმსახურებს, იძულებული ვართ მასაც გავუწიოთ ერთგვარი ანგარიში. აქ ნაგულისხმევ „თეორეტიკოსის“ სხვა პრიმიტიულ „დებულებათა“ შესახებ არაფერს ვამბობთ. რაც ვთქვათ, ისიც კი ეწინააღმდეგება ხალხის სიბრძნეს — „ჩიტი ბდღვნად არ ღირსო“.

სპეციფიკური კანონზომიერება და მისი გამოვლენის ისტორიული პროცესი ყველა შემთხვევაში შინაგანი მთლიანობით ხასიათდება. ეს ხელოვნების არსებობის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა, ძირითადი კანონია. მაგრამ, როგორც შემოთ აღინიშნა, ეს არ ნიშნავს, თითქოს, თვით ამ მთლიანობას რაიმე უცვლელი პროპორციული შეფარდება ედოს საფუძვლად. პირიქით, ზოგადისა და ეპოქისეულის მთლიანობაც, როგორც ისტორიული მოვლენა, გარკვეულ პროცესს განიცდის, სხვადასხვა კონკრეტულ ვითარებაში სხვადასხვაგვარ ხასიათს ატარებს. ამასთან, ამ პროცესში ისტორიული ფორმები ზოგადს ვერასოდეს ვერ ავლენს სრული სახით. დამახასიათებელია ისიც, რომ სხვადასხვა ეპოქები, მიმდინარეობანი ამ მხრივ სხვადასხვა შესაძლებლობით ხასიათდება. მაგალითად, ფუტურიზმი და აბსტრაქციონიზმი უაღრესად შეზღუდული სახით მოიცავენ ხელოვნების ზოგადი სპეციფიკური კანონზომიერების გამოვლენის შესაძლებლობას. რეალიზმი კი მეტად ფართოდ მოიცავს ამ პოტენციას. და მაინც პატარა შესაძლებლობის მქონე ხელოვანს რეალიზმიც ვერ უშველის, ხოლო დიდ ტალანტს დეკადენტიზმიც ვერ დააუძღურებს მთლიანად. რაც შეეხება ეპოქის გადამწყვეტ მნიშვნელობას, ამის შესახებ უკვე ითქვა შემოთ.

ყველაფერი ეს სავსებით ნათელს ხდის, რომ ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერება, ობიექტური კანონები, მაშასადამე, საკუთრივ ესთეტიკური არსიც, ხელოვნების ნაწარმოებებში ყოველთვის ეპოქისეულ-ინდივიდუალური სამოსლით ვლინდება, მაგრამ ამ ისტორიულ პროცესში ისინი არასოდეს არ იქცევა მხოლოდ ისტორიულ მოვლენად. ამავე დროს, რაც უფრო დიდია და სრულყოფილი ხელოვნების ნაწარმოები, მით უფრო მკვეთრად და სრულყოფილად ისახება მასში არა მარტო ეპოქა, ეპოქის მოწინავე იდეები, სიმართლე და თვით ხელოვანიც, არამედ ხელოვნების ობიექტური სპეციფიკური კანონებიც, მაშასადამე, მხატვრული ფორმის ზოგადი ესთეტიკური ბუნება და შემოქმედების ძალაც. ეს სავსებით გასაგებიცაა, რადგან ხელოვნების ნაწარმოების სრულყოფილება ხელოვნების სპეციფიკური არსის, კანონზომიერების გამოვლენის სიღრმესა და ხასიათზეა დამოკიდებული: რაც უფრო მეტი სისრულით წვდება ხელოვანი აღნიშნულ არსს, მით უფრო სრულყოფილი და ძლიერია მისი ქმნილება. ხელოვნების სწორედ ამ ისტორიული თვისების გამოა, რომ მხატვრული ქმნილებანი, მხატვრული ღირსების მხრივ, განუსაზღვრელი ნაირსახეობით, სხვადასხვაობით ხასიათდება.

ხელოვნების მარადიულობა აქ აღნიშნულ თავისებურებათა მთლიანობაში პოულობს ახსნას. უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების სპეციფიკური არსის ისტორიული ბედისწერა არის ყველაზე მნიშვნელოვანი და არსებითი ფაქტორი ხელოვნების ქმნილებათა წარმავლობისა და უკვდავებისა.

მაგრამ ჯერ გავეცნოთ ხელოვნების უზოგადესი სპეციფიკის — ესთეტიკურის — არსს.

## ესთეტიკურის არსის შესახებ

მშვენიერება და მხატვრული. ხელოვნების ცალკე დარგები და ხელოვნების ესთეტიკური არსი. შემოქმედებითი ესთეტიკური—ხელოვნების თავისებურების უზოგადესი მხარე. მისი შესწავლის ვითარება. მისი საფუძველი, საყოველთაო ხასიათი და სინთეტური ბუნება. „კერძო გრძნობა“ და ესთეტიკური. ემოციური ფაქტორი. ზოგადადამიანური დადებითი ემოცია. ესთეტიკურის ისტორიული ბუნება. ესთეტიკურის არსი და ხელოვნების ისტორიული პროცესი.

ხელოვნების სპეციფიკური არსის პრობლემა, უწინარეს ყოვლისა, ხელოვნების ესთეტიკური არსის პრობლემაა. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნებაში მშვენიერება და მხატვრული ერთი და იგივე მოვლენებია. შემოქმედებითი ესთეტიკური კი, ბუნებრივია, მხატვრულის სფეროს განეკუთვნება. ზოგი ავტორი, უპირატესად ესთეტიკის საკითხებით გატაცებული ფსიქოლოგება და ფილოსოფოსები, ამ გაგებას შეცდომად თვლის. მათი შეხედულებით, შემოქმედებითი მშვენიერება და მხატვრულობა სხვადასხვა მოვლენაა. ეს ცალმხრივი თვალსაზრისი, რომელიც არსებითად უკვე დრომოჭმული დებულებების სქოლასტიკური თამაშით არის განპირობებული, იმის აღიარებასაც გულისხმობს, თითქოს, მშვენიერება ბუნებასა და ხელოვნებაში ერთი და იგივე სახით ვლინდებოდეს, ერთი და იგივე არსის მატარებელი იყოს. რა თქმა უნდა, აქ არ არის აუცილებელი ამ მცდარი შეხედულების საგანგებოდ განხილვა. ამასთან ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხელოვნების თავისებურება, სპეციფიკური კანონზომიერება ამ ნაშრომში ჩვენთვის საინტერესოა მხოლოდ უზოგადეს ასპექტში, მხოლოდ ესთეტიკურის არსის სახით. თავისთავად ცხადია, ასეთი ინტერესი სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ზემოთ საგანგებოდ ხაზგასმულ დებულებას ხელოვნების თავისებურების ასახვითი ბუნების შესახებ. ხელოვნების მთელი სპეციფიკა სინამდვილის წარმოსახვის სფეროში ვლინდება, მაგრამ მის უზოგადეს საფუძველს მხოლოდ ესთეტიკურის არსი

შეადგენს. ამ უკანასკნელის სფეროში კი არ შედის მშვენიერების ისტორიულად ცვალებადი მხარე, რომელიც, როგორც უკვე ვნახეთ, უშუალოდ ეპოქისეულ-ეროვნულ ესთეტიკურ იდეალებსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობას უკუაფენს, რის გამო მხატვრულ სტილს განეკუთვნება.

ამრიგად, შემოქმედებითი ესთეტიკური ხელოვნების თავისებურების უზოგადეს მხარეს შეადგენს. ამასთან, იგი ერთნაირი სახით არ ვლინდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სფეროში: ხელოვნების დარგებს ხომ თავისი საკუთარი სპეციფიკური კანონზომიერებანი და მხატვრული ფორმა ახასიათებს, ხოლო ესთეტიკური თითოეული მათგანის სფეროში ვლინდება მათთვის ნიშანდობლივი მხატვრული ფორმის თავისებურების შესაბამისად. ამ უკანასკნელის (ხელოვნების დარგების მხატვრული თავისებურების) საფუძველი და ხასიათი ცნობილია. ამიტომ აქ მხოლოდ იმის აღნიშვნით შემოვიფარგლებით, რომ ესთეტიკური კონკრეტული სახით არის მოცემული ხელოვნების დარგებში, რადგან თვით ამ დარგების მხატვრული ფორმა, გარკვეული აზრით, კონკრეტულ ხასიათს ატარებს, გარკვეულ კონკრეტულ სპეციფიკურ კომპონენტთა მთლიანობის სახით ვლინდება. ამის გამო ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ესთეტიკური არსის შესწავლა უფრო ცხად, გამოკვეთილ და უშუალო მასალას ემყარება, ვიდრე საერთოდ ხელოვნებისა. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნების ესთეტიკური არსი გვარეობითია, ხელოვნების დარგების ესთეტიკური არსის საფუძველსა და საერთო მხარეს შეადგენს. იგი აქ — ხელოვნების დარგების ესთეტიკური ბუნების სფეროში — უნდა ამოიხსნას, მხოლოდ აქ არის მოცემული მისი ბუნება, მაგრამ იმ სახით, რომ ხელოვნების არც ერთ ცალკე ქმნილებაში არ ვლინდება მთელი თავისი არსებით და უშუალოდ. ხელოვნების დარგები, არსებითად, აქედან — შემოქმედებითი ესთეტიკურის სამყაროდან — გამომდინარეობს. მიუხედავად ამისა, მხოლოდ ამ საწყისით არასოდეს არ იფარგლება მათი ასპარეზი და არსი, განვითარება და მნიშვნელობა, საერთოდ, მთელი ის დიდი სიკეთე, რომელიც ხელოვნებას მოაქვს ადამიანებისათვის.

ესთეტიკურის არსი, მისი აქ აღნიშნული ხასიათის, მნიშვნელობისა და საზღვრების გამო, ესთეტიკის ურთულეს პრობლემას წარმოადგენს. უწინარეს ყოვლისა, ეს ითქმის შემოქმედებითი ესთეტიკურის, საერთოდ, ხელოვნების როგორც ესთეტიკური ფენომენის შესახებ. და მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მარქსისტული ესთეტიკური აზროვნება განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ამ პრობლემის მიმართ, არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ აქ ჯერ კიდევ ვერ ვხვდებით როგორც სინამდვილესთან ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების, ისე, კერძოდ, შემოქმედებითი მშვენიერების არსის საერთოდ აღიარებულ, სწორ, ამომწურავ და ბოლომდის თანმიმდევრულ გაშუქებას. ეს უპირატესად იმითაა გამოწვეული, რომ მკვლევართა უმრავლესობა ემყარება არა თვით მხატვრული მოვლენების განზოგადებას,

არამედ ცნობილი ფილოსოფიური პრინციპების შეუსაბამო კომენტირებას, ან თვით ესთეტიკურის ამა თუ იმ მცდარი თეორიის აღიარებას. ამ მხრივ გარკვეული პოპულარობით სარგებლობს ნ. ჩერნიშევსკის ცნობილი დასკვნები სინამდვილის მშვენიერების უპირატესობისა და ობიექტურად არსებობის აღიარების, ხელოვნების მშვენიერების საფუძვლად სინამდვილის მშვენიერების (ანდა, თავისი არსით მშვენიერი სინამდვილის) მიჩნევისა და, საერთოდ, ხელოვნების თვითმყოფი ესთეტიკური არსის უარყოფის შესახებ.

როგორც ცნობილია, ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური მსოფლმხედველობა წარმოადგენს მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკური აზროვნების განვითარების უმაღლეს ეტაპს. მან დიდი, უაღრესად პროგრესული როლი შეასრულა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლასა და 60—80-იანი წლების რუსული კრიტიკის, ესთეტიკისა და ხელოვნების განვითარებაში. აგრეთვე, დიდმნიშვნელოვანი იყო მისი გავლენა რუსეთთან დაკავშირებული ერების, მათ შორის ქართველი ხალხის იმავე პერიოდის მხატვრული კულტურისა და საზოგადოებრივ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაზეც.

ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ნააზრევი გარკვეული პრობლემების სწორ გაშუქებას მოიცავს, რომელთა სახით იგი ჩვენს დროშიც ინარჩუნებს განსაკუთრებულ მეცნიერულ მნიშვნელობას.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ნ. ჩერნიშევსკიმ ესთეტიკის სფეროშიც ვერ დასძლია (ვერ გადალახა) ლ. ფოიერბახი. საერთოდ, დიდი რევოლუციონერი და მოაზროვნე, თავისი დროის „რუსეთის ცხოვრების ჩამორჩენილობის გამო“, ვერ ამაღლდა ისტორიული და დიალექტიკური მატერიალიზმის დონემდე. ნ. ჩერნიშევსკის ნააზრევის ეს შეზღუდულობა საკუთრივ ესთეტიკაში, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის მშვენიერებისა და ხელოვნების სპეციფიკური არსის გაგების სფეროში გამოვლინდა. თავისთავად ცხადია, აქ მხედველობაში გვაქვს სინამდვილისეულ და შემოქმედებით მშვენიერებათა ურთიერთდამოკიდებულების ანალიზიც.

ნ. ჩერნიშევსკი სავსებით მართალია, როდესაც იგი მშვენიერს ახასიათებს, როგორც ადამიანურ მოვლენას, ადამიანისათვის უსაზღვროდ სათუთსა და საყვარელს, „ჩვენი გულისათვის ძვირფასს“, „არაჩვეულებრივად ბევრის მომცველს“, რომელიც იწვევს სიხარულსა და სიამოვნებას. იგი სავსებით მართალია მაშინაც, როდესაც სინამდვილის მშვენიერებას ორგანულად აკავშირებს ადამიანის ეპოქისეულ იდეალთან. ნ. ჩერნიშევსკის დაშაახურება იმის ნათელყოფაც, რომ ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან, მათი ესთეტიკური იდეალები, შეხედულებანი და გემოვნება ისაზღვრება ცხოვრებით, საზოგადოებრივ-კლასობრივი მდგომარეობით, კონკრეტული ისტორიული და ეროვნული გარემოს ხასიათით, ხოლო ამის გამო მშვენიერება შედარებითია და ცვალებადი. ის, რაც ერთ შემთხვევაში მშვენიერია, სხვა ვითარებაში ჰკარგავს თავის ამ თვისებას, ძალას; „ხვალ იქნება ახალი დღე

ახალი მოთხოვნები“ და მხოლოდ „ახალ მშენიერებას“ შეუძლია ამ მოთხოვნებათა დაკმაყოფილება. ყველაფერი ეს, ძირითადად, უდავოდ, სწორად ხსნის სინამდვილის მშენიერების ადამიანურ-საზოგადოებრივ არსს გარკვეულ ასპექტში. მაგრამ, ამავე დროს, ნ. ჩერნიშევსკიმ, თავისი მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის გამო, ბოლომდის თანმიმდევრულად ვერ განავითარა ეს თვალსაზრისი. მან არა ერთი სხვა უაღრესად პრინციპული პრობლემაც ცალმხრივად ან წინააღმდეგობრივი თვალსაზრისით გააშუქა. მაგალითად, იგი თავის სადისერტაციო ნაშრომში საგანგებოდ შენიშნავს, რომ მშენიერების შესახებ მსჯელობისას (მაშასადამე, ცნობილ განსაზღვრაშიც „მშენიერება არის ცხოვრება“) გულისხმობს მხოლოდ იმ მშენიერებას, რომელიც მოვლენებისა და საგნების არსიდან გამომდინარეობს. აი ეს სტრიქონებიც: „მე ვლავარაკობ იმაზე, რაც მშენიერია თავისი არსით და არა მარტო იმიტომ, რომ მშენიერად არის გამოხატული ხელოვნების მიერ, ვლავარაკობ მშენიერ საგნებზე და მოვლენებზე“...<sup>1</sup> მსჯელობის საერთო კონტექსტი, რომელშიც ეს საგანგებო შენიშვნაა მოცემული, სავსებით ცხადს ხდის, რომ ჩერნიშევსკი ხელოვნებაშიც მხოლოდ ისეთ ქმნილებებს აღიარებს მშენიერებად, რომლებიც მათში „გამოსახულის არსით“ აღძრავენ სიხარულს, ესთეტიკურ სიამოვნებას. ასეთი მხატვრული ნაწარმოებები კი, როგორც ცნობილია, არც ისე მრავალრიცხოვანია. უფრო ხშირად გვხვდება ისეთი ქმნილებები, რომლებიც იწვევენ სევდას, კაემანს, თვით ზიზღსაც კი „გამოსახულის არსით“. და, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, ასეთ (უარყოფითის, ანტიესთეტიკურის ამსახველ) ნაწარმოებთა ნიმუშად ნ. ჩერნიშევსკი იქვე ასახელებს „ლერმონტოვის ბევრ ლექსსა და გოგოლის თითქმის ყველა ნაწარმოებს“<sup>2</sup>. როგორც ვხედავთ, ამ ტიპის ნაწარმოებები, ნ. ჩერნიშევსკის თვალსაზრისით, მშენიერებით არ ხასიათდება.

ეს გაგება, რომელიც დიდად ზღუდავს ხელოვნების მშენიერების სფეროს, ნ. ჩერნიშევსკის საგანგებოდ აქვს ხაზგასმული, როგორც ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების ანალიზის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი. ამ პრინციპთან არის დაკავშირებული ნ. ჩერნიშევსკის შემდეგი დებულებებიც: მშენიერია ის არსება, რომელშიც ჩვენ ისეთ ცხოვრებას ვხედავთ, როგორიც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით. ნამდვილი მშენიერება „სინამდვილის საკუთრებაა“. ხელოვნება კი იმეორებს იმას, რაც სინამდვილეშია მოცემული. ამასთან, ეს გამეორება, როგორც საკუთრივ მშენიერება, სინამდვილეზე გაცილებით უფრო დაბლა დგას, სინამდვილის სუროგატს წარმოადგენს. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. ჩერნიშევსკის ნაშრომი „ხელოვნების ესთეტი-

<sup>1</sup> ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 309.

<sup>2</sup> იქვე.

კური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“, არსებითად, მშვენიერების მხოლოდ ერთ მხარეს აშუქებს. ეს არის მშვენიერებისა და ესთეტიკური იდეალის სოციალური არსი, ადამიანის საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან შეპირობებულობა. მშვენიერების საკუთრივ სპეციფიკური ბუნება კი ნ. ჩერნიშევსკის არც ერთ მიმართებაში არა აქვს საგანგებოდ განხილული. რაც შეეხება ცნობილ განსაზღვრას — „მშვენიერება არის ცხოვრება“, მის არსებით ნაკლს ის ცნობილი გარემოებაც შეადგენს, რომ რომელიმე მოვლენის არსი შეუძლებელია სრული სახით განვსაზღვროთ მეორე მოვლენით. ასეთი მიდგომა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მოცემული მოვლენები ერთი და იგივეა, მაშასადამე, განსაზღვრის საგანს თავისი საკუთარი არსი (თავისებურება) არა აქვს. ანდა, იმ შემთხვევაში, როდესაც საგნის მხოლოდ ერთი რომელიმე თვისების ხაზგასმასთან გვაქვს საქმე. ამიტომ ციტირებული განსაზღვრა არა მარტო ვერ გამოხატავს მშვენიერების სპეციფიკურ არსს, არამედ ობიექტურად კიდევ გამორიცხავს ამ უკანასკნელის არსებობას. ყველაფერი ეს ნათელს ხდის როგორც, საერთოდ, მშვენიერების, ისე, კერძოდ, სინამდვილესთან ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების ჩერნიშევსკისეული გაგების პირდაპირი გამეორების შეუძლებლობას მარქსისტულ ესთეტიკაში. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ნ. ჩერნიშევსკი თავის სადისერტაციო ნაშრომში არსებითად განასხვავებს ურთიერთისაგან მშვენიერად დახატვასა და მშვენიერის დახატვას, ხოლო ხელოვნების ესთეტიკური არსის საფუძვლად, როგორც უკვე ვნახეთ, უკანასკნელი მიაჩნია. და ეს მაშინ, როდესაც იგი არ უარყოფს უარყოფითის, მახინჯისა და ტრაგიკულის ასახვას ხელოვნებაში. თავისთავად ცხადია, კრიტიკული რეალიზმის დიდ მედროშეს არც შეეძლო უარეყო ეს პრინციპი. მაგრამ ზემოთ მოტანილ შეხედულებათა ლოგიკური განვითარება ცხადს ხდის, რომ ასეთ შემთხვევაში ჩერნიშევსკისათვის ხელოვნება, არსებითად, სინამდვილის მშვენიერების სუროგატის სახითაც აღარ გვევლინება, ე. ი. არავითარი ესთეტიკური ღირსებით არ ხასიათდება. და ეს სრულიად არ უშლის ხელს ასეთ ნაწარმოებს, რომ იგი იყოს ხელოვნება, რადგან ესთეტიკური არსი ხელოვნებისათვის საერთოდ არ წარმოადგენს ნიშანდობლივ სპეციფიკურ თვისებას<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> სხვათა შორის, ამ უკიდურესად ცალმხრივ დასკვნამდე ნ. ჩერნიშევსკი იმის გამოც მივიდა, რომ მან, როგორც ეს სავსებით სწორად არის აღნიშნული სპეციალურ ლიტერატურაში, ვერ ახსნა მშვენიერების ობიექტური არსისა და ადამიანთა ესთეტიკური იდეალების (საერთოდ, მშვენიერების შესახებ წარმოდგენების) დიალექტიკური ურთიერთმიმართება, და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მან ხელოვნება განიხილა მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის გნოსეოლოგიური საფუძვლების ასპექტში, ხოლო ამის გამო მხოლოდ ობიექტურთან მიმართებაში (მხოლოდ ობიექტურ ფორმაში) და არა როგორც სუბიექტური მოვლენაც. ამიტომ იგი იძულებული იყო ხელოვნების მთელი ესთეტიკური არსის საფუძველი ობიექტურ სინამდვილეში დაენახა. შეიძლება ითქვას, რომ ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ ნააზრევში ჰე-

ეს თვალსაზრისი, რომელმაც არსებითად თვით ნ. ჩერნიშევსკისავე კრიტიკულ წერილებსა და ნარკვევებშიც კი ვერ პოვა თანმიმდევრული განვითარება, განსაკუთრებული სიმკვეთრით ვლინდება მარქსისტ მკვლევართა ერთი ჯგუფის შეხედულებებში. შეიძლება ითქვას, რომ ამ უკანასკნელთა შორის შედარებით ყველაზე მეტ სიფრთხილეს ვ. ვანსლოვი იჩენს. მიუხედავად ამისა, აქ აღნიშნულ ცალმხრივობასა და წინააღმდეგობას ვერც ეს მკვლევარი აღწევს თავს. იგი ნაშრომში „Проблема прекрасного“, ერთი მხრივ, აღიარებს, რომ ხელოვნების ესთეტიკური არსის დაყვანა ხელოვნების საგნის ესთეტიკურ თვისებამდე ნიშნავს გაიზიარო ბერძნული კლასიკური ხელოვნების ეპიგონთა ცნობილი დებულება: ხელოვნება არის „მიბაძვა მშვენიერი ნატურისადმი“. მეორე მხრივ, ეს გალაშქრება ესთეტიკური ნატურალიზმის წინააღმდეგ ვ. ვანსლოვს სრულიად არ უშლის ხელს ამტკიცოს, თითქოს მხატვარი თავის ნაწარმოებში სინამდვილის ესთეტიკური თვისებების წარმოსახვით იძლეოდეს თავისი ესთეტიკური იდეალის „რეალურ განხორციელებას“. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი გაგება შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს ხელოვნების სპეციფიკური საგნის აღიარებასაც. აი ვ. ვანსლოვის დასკვნაც, მომცველი აქ ხაზგასმული გაგებისა: «Итак, благодаря тому, что искусство отражает свой специфический предмет, каковым является объективная действительность в ее эстетическом своеобразии, в нем находит свое реальное осуществление эстетический идеал художника... Отражение в искусстве эстетических качеств явлений действительности, развитое и усиленное воспроизведение их специфики средствами самого искусства и есть реализация эстетического идеала. Именно поэтому подлинное искусство всегда прекрасно и доставляет людям эстетическое наслаждение»<sup>1</sup>. მაშასადამე, ვ. ვანსლოვის ამ დასკვნის მიხედვით, ხელოვნების ესთეტიკური არსი წარმოადგენს სინამდვილის ესთეტიკური ღირსების გაძლიერებულ და განვითარებულ ასახვას, რეპროდუქციას ხელოვნების ესთეტიკური იდეალის ასპექტში.

მაგრამ ხელოვნება ხომ უარყოფით, მახინჯ მოვლენიბსაც ასახიერებს? აქ უკვე ახალი წინააღმდეგობა ჩნდება ვანსლოვის მსჯელობაში. მკვლევარი, ცხადია, არ უარყოფს ხელოვნების ესთეტიკური არსის მნიშვნელობას. ამიტომ იგი ზუსტად არ მიყვება ჩერნიშევსკისეულ ანალიზს. მისი განსაზღვრით, სიმახინჯე ხელოვნებაში გვევლინება როგორც ესთეტიკური იდეალის სხვადაყოფნა.

---

გელის იდეალიზმის კრიტიკას, ხელოვნების თვისებურების ჰეგელისეული ანალიზის უაღრესად მნიშვნელოვანი „რაციონალური მარცვალიც“ შეეწირა. ბ. ბელინსკიმ გაცილებით ორგანულად იგრძნო ჰეგელის ესთეტიკის ეს მხარე, ოღონდ, როგორც ცნობილია, დიდი კრიტიკოსის მოღვაწეობის პირველ პერიოდში იდეალიზმიც თან გადმოჰყვა აღნიშნული „რაციონალური მარცვლის“ მიღებას.

<sup>1</sup> В. В. Ванслов, Проблема прекрасного, გვ. 231.

თვით ამ სხვადასხვა საფუძველს კი შეადგენს იდეური მხარე (სი-  
მახინჯის, უარყოფითი მოვლენების უარყოფა). რუს რეალისტთა შე-  
მოქმედება უპირატესად მახინჯი, უარყოფითი მოვლენების განსახიერებით  
«служило прекрасному и звало к нему, ибо оно служило освободит ль-  
ной борьбе народа»<sup>1</sup>. ვთქვათ, რომ ეს ასეა, მაგრამ ეს ხომ მაინც არ არის  
ზოგადი კანონი, რადგან იგი ვერ ხსნის „ლაოკოონისა“ და მის მსგავს ნაწარ-  
მოებთა საიდუმლოებას. და, რაც მთავარია, ვ. ვანსლოვის ამ გაგებით, ხე-  
ლოვნების ესთეტიკურ დამოკიდებულებას სინამდვილესთან, არსებითად, ორი  
კანონზომიერება ახასიათებს: ერთი იმ შემთხვევაში, როდესაც სინამდვილე  
ესთეტიკური ღირსებით ხასიათდება, ხოლო მეორე მაშინ, როდესაც სინამდ-  
ვილე უარყოფითია, მახინჯია. ამ გაგების მცდარობას უფრო არსებითად  
ქვემოთ შევეხებით, მაგრამ წინასწარ აქაც უნდა მივუთითოთ, რომ შეუძლე-  
ბელია ერთსა და იმავე მოვლენას ორი კანონზომიერება გააჩნდეს. ასეთის  
დაშვება შეუძლია მხოლოდ იმას, ვინც ამ მოვლენის ნამდვილ კანონზომიე-  
რებას ვერ ხედავს. ამასთან, ვ. ვანსლოვის ეს დასკვნა ეწინააღმდეგება ვ. ვან-  
სლოვისვე შეხედულებას ხელოვნების სპეციფიკური საგნის შესახებ: თუ  
მახინჯიც ესთეტიკურ ღირსებას იძენს ხელოვნებაში, მაშინ თვით სინამდვილის  
ესთეტიკურ ღირსებას, როგორც ხელოვნების სპეციფიკურ საგანს, ზოგადი  
მნიშვნელობა ეკარგება. დამახასიათებელია, რომ ამგვარი წინააღმდეგობანი  
ვ. ვანსლოვის შრომაში ხშირად გვხვდება (რის გამო აქ სწორი დებულებები-  
ცაა მოცემული). მაგრამ უფრო არსებითი მნიშვნელობის მქონე ჩვენთვის ამ  
შემთხვევაში ის გარემოებაა, რომ ვ. ვანსლოვი, ხელოვნების ესთეტიკური  
არსის ანალიზისას, არსებითად მაინც ნ. ჩერნიშევსკის თვალსაზრისს ემყარე-  
ბა, თუმცა ხელოვნების ესთეტიკური ღირსების ჩერნიშევსკისეულ გაგებას იგი  
ზოგჯერ სავსებით გარკვეულად უარყოფს.

არსებითად ამავე თვალსაზრისს აწვითარებს თავისებური სახით ლ. ნ.  
სტოლოვიჩი. მისი გაგებით, ხელოვნების საგანი სპეციფიკურია, ხოლო თვით  
ამ საგნის განსაზღვრისათვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა იმის გარკვევა,  
თუ რა განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ხელოვნება საზოგადოების განვი-  
თარებაში. ხელოვნების, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების თავისებუ-  
რი ფორმის, დანიშნულებაა განავითაროს ადამიანებში „იდეურ-ემოციური,  
ესთეტიკური დამოკიდებულება სამყაროსადმი“. ამიტომ ხელოვნება უპირა-  
ტესად ასახავს სინამდვილის იმ თვისებებს, რომლებიც მას საშუალებას აძ-  
ლევს განახორციელოს ეს ფუნქცია. მკვლევარი წერს: «Такими свой-  
ствами и являются эстетические свойства действительности, которые по-  
этому и есть особый предмет художественного познания». იქვე კიდევ  
უფრო აკონკრეტებს მკვლევარი თავის ამ თვალსაზრისს: «Анализ художес-

<sup>1</sup> В. В. Ванслов, Проблема прекрасного, гл. 227.

твенного произведения любого вида искусства показывает, что именно эстетические свойства действительности есть предмет его отражения, его познания»<sup>1</sup>. მაშასადამე, ლ. სტოლოვიჩის ამ დასკვნის მიხედვით, ხელოვნების მთელი იდეურ-შემეცნებითი და ესთეტიკური მისია სინამდვილის ესთეტიკური თვისებების, ესთეტიკური ღირსების ასახვაში მდგომარეობს. ლ. სტოლოვიჩი ტენდენციურად შერჩეული, ლოკალური ხასიათის მქონე ფაქტებით ცდილობს დაასაბუთოს ეს დებულება. მაგალითად, მას ერთ-ერთ ნიმუშად მოაქვს ი. რეპინის „მუსორგსკის პორტრეტი“, მაგრამ არავითარ ანგარიშს არ უწყევს რეპინისავე სხვა შედეგებს, კერძოდ, „პროტოდიაკონს“, „ივანე მრისხანესა და მის შვილს“. ასე ხელოვნურად შერჩეული ნაწარმოებების ცალმხრივი დახასიათებით, ცხადია, ყოველგვარი დებულების დამტკიცება შეუძლებელია. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ მას ცალმხრივად აქვს განხილული თვით სინამდვილის ესთეტიკური არსიც. თუმცა ეს საკითხი ამჟამად არ შეადგენს ჩვენი ინტერესის მთავარ საგანს.

აქ აღნიშნული საკვებით ნათელს ხდის ლ. სტოლოვიჩის შემდეგ დასკვნასაც ხელოვნების ესთეტიკური მნიშვნელობის არსისა და საფუძვლის შესახებ: «Итак, художественный образ потому имеет эстетическое значение, что в конечном счете он является результатом отражения специфического предмета — действительности в ее эстетических свойствах»<sup>2</sup>. ეს თვისებებია ხელოვნების ესთეტიკური არსის საფუძველი. სტოლოვიჩს საგანგებოდ აქვს განხილული ხელოვნების ესთეტიკური იდეალიც, მაგრამ ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, ხელოვნების კონკრეტულ ესთეტიკურ შინაარსს მიეკუთვნება და არა საფუძველს, რომელსაც, როგორც ვნახეთ, ხელოვნების სპეციფიკური საგანი შეადგენს.<sup>3</sup> დასასრულს, აღსანიშნავია ისიც, რომ ყველა ეს დასკვნა სტოლოვიჩს დაკავშირებული აქვს ესთეტიკური კატეგორიების ტრადიციულ გაგებასთან. ეს კი მისი თვალსაზრისის პრინციპულ მცდარობასა და შინაგან წინააღმდეგობას კიდევ უფრო აძლიერებს და ააშკარავებს.

არსებითად იგივე გაგება — ხელოვნების ესთეტიკური არსის სინამდვილისეული ესთეტიკურის ასახვად (შედევად) აღიარება — განაპირობებს ხე-

<sup>1</sup> Л. Н. Столович, Эстетическое в действительности и в искусстве, М., 1959, гл. 228.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 236.

<sup>3</sup> დამახასიათებელია, რომ იმავე ავტორის სხვა ნაშრომში განვითარებული შეხედულებით, სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური შეფასება არ არის განპირობებული მხოლოდ თვით ამ მოვლენების არსით: აქ ისეთი არსებითი ფაქტორიც ვლინდება, როგორცაა ამთავისეული სუბიექტი. საერთოდ მოვლენებისა და საგნების თვისებები თავისთავად არ არის და არც შეიძლება იყოს ესთეტიკური ან არაესთეტიკური. ჩვენი აზრით, ლ. სტოლოვიჩს ამ შემთხვევაში საკვებით სწორად აქვს ნათქვამი: «Природные свойства сами по себе не есть эстетическое свойства» (Л. Столович, Предмет эстетики, 1961, гл. 47).

ლოვნების ე. წ. აბსოლუტური სპეციფიკური საგნის ძიებასაც. ეს ძიება მოცემულია ა. ბუროვის ძალზე პრეტენზიულ მსჯელობაში ხელოვნების სპეციფიკური საგნის შესახებ. მხედველობაში გვაქვს ამ მკვლევარის ნაშრომი «Эстетическая сущность искусства». აქ განვითარებული, არსებითად, ფორბახ-ჩერნიშევსკიდან მომდინარე კონცეფციის ძირითადი პრინციპები ასეთია: შეუძლებელია ვაღიაროთ ხელოვნების თავისებურება, თუ არ ვაღიარებთ ხელოვნების საგნის თავისებურებას. ხელოვნების სპეციფიკა მხოლოდ ხელოვნებისავე საგნის სპეციფიკურობიდან შეიძლება მომდინარეობდეს. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, რადგან ესთეტიკურისა და ესთეტიკური იდეალის განმსაზღვრელ საფუძველს შეადგენს წარმოდგენა სრულფასოვან, სრულყოფილ ცხოვრებაზე, ე. ი. ესთეტიკური იდეალი არის ადამიანის იდეალი უკეთესი ცხოვრების შესახებ, ხოლო თვით ადამიანი ცხოვრების უმაღლესი, ყველაზე სრულყოფილი განსახიერებაა, ამიტომ ეს უკანასკნელი (ადამიანი) არის აბსოლუტური ესთეტიკური საგანი. აბსოლუტური ესთეტიკური საგანი და ხელოვნების საგანი კი ერთი და იგივეა. არსებითად ეს იგივეობა შეადგენს ხელოვნების ესთეტიკური არსის საფუძველს. მაშასადამე, ესთეტიკურს ხელოვნებაში განაპირობებს აბსოლუტური ესთეტიკური საგნის — ადამიანის — წარმოსახვა. ამასთან, ა. ბუროვს, ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსიც ესთეტიკურ კატეგორიად მიაჩნია, რადგან მასში ადამიანის ობიექტური არსის გახსნაა მოცემული (შინაარსს კი, ა. ბუროვი ხელოვნების ნაწარმოების იდეურ მხარეს უწოდებს). ერთი სიტყვით, ეს თვალსაზრისი, არსებითად, სავსებით გამორიცხავს შემოქმედებითი ესთეტიკურის სპეციფიკურ არსს.

უკიდურესი სახით არის გამოხატული ხელოვნების ესთეტიკური არსის ეს ობიექტივისტური გაგება ნ. ჩერნიშევსკის ჩვენთვის უკვე ცნობილი თვალსაზრისის თითქმის პირდაპირი გამეორების სახით, ისეთი შემაჯამებელი ხასიათის ნაშრომშიც კი, როგორცაა სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიის ინსტიტუტის მიერ მომზადებული „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლები“. აქ მოცემული დასკვნით, ესთეტიკურს, საერთოდ მშვენიერებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმოადგენს ყველაფერი, რაც ახლა იბადება, პროგრესულია, ხელს უწყობს საზოგადოების წინსვლას, მიზნად ისახავს ადამიანის განთავისუფლებას ექსპლოატაციისა და პოლიტიკური უთანასწორობისაგან და ა. შ. მაშასადამე, მშვენიერია ყველაფერი, რაც თავისი არსის გამო მოგვწონს და ხელს უწყობს ადამიანის ცხოვრების გაუმჯობესებას, რაც დადებითია და ჭეშმარიტებას ემსახურება. თავისთავად ცხადია, ამავე თვალსაზრისითაა განხილული ამ ნაშრომში საკუთრივ ბუნების მშვენიერებაც. ხელოვნების მშვენიერება, ესთეტიკური არსი კი ასეა დახასიათებული: «Прекрасное в искусстве есть творческое воссоздание и отражение прекрасного в природе и в общественной жизни. Красота в искусстве — это

не только красота его формы, но и, в первую очередь, красота его идейного, жизненного содержания. Таким образом, в основе красоты произведения искусства лежит реальная, объективная красота самой действительности»<sup>1</sup>. როგორც ვხედავთ, აქ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მშვენიერება აღიარებულია ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მშვენიერების ასახვად, შემოქმედებით წარმოსახვად. ამავე დროს, ხელოვნების მშვენიერება დახასიათებულია როგორც „პირველ რიგში მისი (ე. ი. ხელოვნების — მ. დ.) იდეური, ცხოვრებისეული შინაარსის სილამაზე“. არსებითად ეს დასკვნაა მოცემული სსრ კავშირის სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ მომზადებულ კოლექტიურ ნაშრომში „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ნარკვევები“ და მის გადამუშავებულ ვარიანტში — „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა“.

როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვნების სპეციფიკური საგნის თეორიის დამცველთა ერთი ნაწილი ასეთ საგნად მიიჩნევს არა სინამდვილის რომელიმე სფეროს ან, კერძოდ, ესთეტიკურ თვისებებს, არამედ ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. ეს შეხედულება, თვით ამ დამოკიდებულების როგორი კონკრეტული ანალიზიც არ უნდა ედოს მას საფუძვლად, ყოველად შეუთავსებელია თანამედროვე ესთეტიკის ჭეშმარიტ მეცნიერულ პრინციპებთან<sup>2</sup>. ეს იმიტომ, რომ ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან მხატვრულ შემოქმედებაში ვლინდება როგორც მხოლოდ მხატვრული ასახვის სპეციფიკური ასპექტი. მაშასადამე, იგი ხელოვნების საგანი კი არ არის, არამედ განსახოვნების (ხელოვნების ნამდვილი საგნის მხატვრული წარმოსახვის) პროცესის სპეციფიკური მხარეა, რომელიც ხელოვანის ესთეტიკურ იდეალს, ე. ი. ესთეტიკურის არსის ეპოქისეულ-ინდივიდუალურ გამოხატულებას წარმოადგენს. ამასთან, როგორც ცნობილია, ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან არსებობს შემოქმედებითი და საერთო, ჩვეულებრივი (ე. ი. არაშემოქმედებითი), რომელიც ბუნების მშვენიერების აღქმას გულისხმობს. ადამიანის სულიერი სამყაროს ეს უკანასკნელი სფერო მართლაც გვევლინება როგორც ხელოვნების საგანი. მაგრამ იგი, არსებითად, ისეთივე ხასიათის საგანია, როგორცაა ბოროტება, სიმახინჯე და ა. შ. ამიტომ მას ხელოვნების საგნის თვისებებების გაშუქებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.

დასასრულ, ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ ზოგი მკვლევარი

<sup>1</sup> Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, гв. 436—437.

<sup>2</sup> სხვათა შორის, ამ გაგებით, ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან ესთეტიკის საგანიც არის. მაშასადამე, ხელოვნებისა და ესთეტიკის საგანი ერთი და იგივეა. რა თქმა უნდა, თვით ეს დასკვნაც კი სავსებით ნათელყოფს აღნიშნული თვალსაზრისის უსაფუძვლობას.

ხელოვნების სპეციფიკური საგნის არსებობის დასაბუთებას ასახვის თეორიით ცდილობს. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაშიც სრულ გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე. ასახვის თეორიის არც ერთი პრინციპი არ იძლევა საფუძველს იმისათვის, რომ ხელოვნების თავისებურების პირდაპირი საფუძველი განსახოვნების საგნის სფეროში ვეძიოთ. სხვა რომ არ იყოს, ეს გაგება ხომ ასახვის ფორმისა და ასახვის საგნის გაიგივებასაც ნიშნავს, რაც არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება დასაბუთდეს. გარდა ამისა, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ყოველი მოვლენის თავისებურების არსებობის ერთადერთი საფუძველი თვით ამ თავისებურების თვითმყოფობაა. ეს კი ნიშნავს: რაც ასახვის საგნის ამა თუ იმ თვისების გამოხატვაა, შეუძლებელია მნიშვნელობდეს როგორც თვით ასახვის თავისებურება. მაშასადამე, თუ ხელოვნების ესთეტიკური არსი, საერთოდ, მთელი მხატვრული ფორმა წარმოადგენს. ხელოვნების საგნის ესთეტიკური თვისებების ასახვას, მაშინ, როგორც ეს უკვე ვთქვით და სხვა მკვლევართა მიერაც არის აღნიშნული, ხელოვნება კარგავს ყოველგვარ თავისებურებას, მაშასადამე, საკუთარ ესთეტიკურ ღირსებასაც. არც მეტი, არც ნაკლები. ერთი სიტყვით, ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს საოცარ შინაგან წინააღმდეგობასთან: ის, რითაც ხელოვნების თავისებურების დასაბუთება თუ ახსნა სურთ, სავსებით გამორიცხავს თვით ამ თავისებურების არსებობის შესაძლებლობას. ამიტომ ხელოვნების სპეციფიკური არსის საფუძველად სპეციფიკური საგნის აღიარების დასაბუთების ცდა ასახვის მარქსისტული თეორიით, ამ თეორიის ძალზე ცალმხრივ და ვულგარულ გაგებად გვევლინება. აღნიშნულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ, საერთოდ, სინამდვილის ასახვის ფორმა სინამდვილისავე რომელიმე ობიექტური თვისების შედეგი რომ იყოს, მაშინ მისი განუსაზღვრელი სახეები არ იარსებებდა, ხოლო თვით ასახვასა და სინამდვილეს შორის ყოველგვარი არსებითი განსხვავება უნდა მოგვეხსნა. ამრიგად, საზოგადოებრივი ცნობიერება აღარ იარსებებდა როგორც თავისებური მოვლენა. ამასთან, თუ საკუთრივ ხელოვნებას ავიღებთ, მისთვის ნიშანდობლივი ფორმა სინამდვილის ასახვის მხატვრული ფორმაა, რომელსაც ასახვით ფუნქციასთან ერთად თავისი საკუთარი ფუნქცია — ესთეტიკური ფუნქციაც აქვს. ამიტომ მის სფეროში სინამდვილე ახალი სახემოსილებით წარმოისახება. ერთი სიტყვით, მხატვრული ფორმა თვით კი არ არის სინამდვილის ან სინამდვილესთან დამოკიდებულების რომელიმე თვისების თუ სახეობის ასახვა, არამედ სინამდვილის გარკვეული სფეროს შემეცნების თავისებური ფორმაა. თავისთავად ცხადია, აქ აღნიშნული, უპირველეს ყოვლისა, შეეხება ხელოვნების ესთეტიკურ არსს, რადგან ეს უკანასკნელი, როგორც ვთქვით, მხატვრული ასახვის უზოგადეს სპეციფიკურ მხარეს შეადგენს.

ცხადია, მხოლოდ აქ აღნიშნულით არ ისაზღვრება ის შეხედულებანი, რომლებსაც თანამედროვე მარქსისტულ-ესთეტიკურ აზროვნებაში ვხვდებით ხელოვნების ესთეტიკური არსის გენეზისისა და რაობის შესახებ. მაგრამ მათი

სრული კონკრეტული მიმოხილვის წარმოდგენა შორს წაგვიყვანდა. ოღონდ, ის კი აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცალკეული მკვლევარები, ამა თუ იმ სახით, სავსებით სწორად მიუთითებენ იმ შეხედულებათა ცალმხრივობასა და უსაფუძვლობაზე, რომლებსაც ჩვენ გავეცანით. მაგალითად, ვ. ტასალოვი, გ. პოსპელოვი, ა. დრემოვი და ზოგი სხვა მარქსისტი-ესთეტიკოსი გარკვევით შენიშნავს, რომ თუ ხელოვნების ესთეტიკური არსი წარმოდგენს ე. წ. სპეციფიკური საგნის ესთეტიკური თვისებების ასახვას, მაშინ ხელოვნებას აღარ რჩება საკუთარი, თვითმყოფი ესთეტიკური ღირსება და პოზიცია. ანდა, თუ ხელოვნების თავისებურება ხელოვნების საგნის თავისებურებითაა განპირობებული, მაშინ ხელოვნება არ შეიძლება მნიშვნელობდეს როგორც სპეციფიკური მოვლენა. არაერთი სხვა სწორი შენიშვნა და დებულებაც აქვთ მათ განვითარებული ამ პრობლემის ანალიზისას. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს, ზემოთ ჩვენ მიერ მთლიანად გაზიარებული დებულებები და შენიშვნები ბოლომდის თანმიმდევრულ განვითარებას ვერ პოულობს მათ შრომებში. ამის გამო ეს ავტორებიც ვერ გვაძლევენ ხელოვნების ესთეტიკური არსისა და თვით ესთეტიკურის რაობის ბოლომდის სწორ გაშუქებას. ზოგი მათგანი გვერდსაც კი უვლის ამ პრობლემების საგანგებოდ განხილვას.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ყველაფერი ეს იმას, რომ, თითქოს, ხელოვნებისა და ლოგიკური შემეცნების საგანი ერთი და იგივე იყოს?

ცხადია, არ ნიშნავს. გ. პლехანოვი სავსებით სწორად აღნიშნავდა ამ საკითხზე ჰეგელისა და ბ. ბელინსკის შეხედულებათა უზუსტობას. იგი განმარტავდა, რომ ხელოვნება გამოხატავს „არა განყენებულად, არამედ ცოცხალ სახეებში“. ცოცხალ სახეში კი ყოველი აზრის ან სინამდვილის ყველა სფეროს გამოხატვა არ შეიძლება (მაგალითად, სცადეთ ხელოვნების ენაზე გადმოსცეთ ის აზრი, რომ კათეტების კვადრატის ჯამი უდრის ჰიპოტენუსის კვადრატს), რის გამო „ჰეგელი (ხოლო მასთან ჩვენი ბელინსკიც) არ იყო მთლად მართალი, როდესაც ამბობდა, რომ ხელოვნების საგანი იგივეა, რაც ფილოსოფიისაო“<sup>1</sup>.

და არა მარტო პლехანოვს, არამედ, არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვით, ესთეტიკური აზროვნების თითქმის ყველა პროგრესულ წარმომადგენელს აქვს აღნიშნული, ამა თუ იმ სახით, ის ფაქტი, რომ ხელოვნების საგანს შეადგენს არა მთელი სინამდვილე, არამედ საკუთრივ საზოგადოებრივი სინამდვილე — ადამიანები, მათი ურთიერთობა, ცხოვრება, აგრეთვე ბუნების ის ნაწილი, რომელიც ცხოვრების უშუალო სარბიელს წარმოდგენს, მაშასადამე, ადამიანური სამყარო, ამ ცნების ფართო მნიშვნელობით. ერთი სიტყვით, ხელოვნების საგნის თავისებურება დიდი ხანია აღიარებულია და, ბუნებრივია, მას ხელმეორედ აღმოჩენა აღარ ჭირდება. ისიც ცნობილია, რომ აქ მითითე-

<sup>1</sup> Г. Плеханов. Искусство и литература, М., 1948, გვ. 152.

ბული ადამიანურ-საზოგადოებრივი სინამდვილე გარკვეულ მეცნიერებათა (საზოგადოებრივ მეცნიერებათა) საგანიცაა და რომ, მიუხედავად ამისა, ხელოვნებისა და ამ მეცნიერებათა ობიექტის კონკრეტული სფეროები მაინც განსხვავებულია ურთიერთისაგან. გ. პლენანოვის ზემოთ მოტანილი შეხედულება არსებითად იმის ხაზგასმასაც მოიცავს, რომ ხელოვნების საგნის ასეთი ხასიათი ხელოვნებისავე თავისებურების (კერძოდ, ასახვითი განსაკუთრებულობის) შედეგს წარმოადგენს.

საკმარისია ხელოვნების თავისებურების რამდენიმე ნიშანდობლივი თვისების ზოგადად გახსენებაც კი, რომ სავსებით ცხადი გახდეს ამ თვალსაზრისის სისწორე.

როგორც ცნობილია, კერძო მეცნიერებანი და ფილოსოფიური აზროვნება ასახვის საკუთარი კანონებითა და ფორმით ხასიათდება. ასახვის ეს მათთვის ნიშანდობლივი, სპეციფიკური ფორმაა: მსჯელობა, დასაბუთება, დასკვნები, ცნებები, კანონები... ამ აბსტრაქტულ განზოგადებაზე დაფუძნებული ფორმის მეშვეობით ანხორციელებს ისინი მათ ერთადერთ დანიშნულებას: ბუნების, საზოგადოებისა და აზროვნების ამა თუ იმ სფეროს ან საერთო კანონზომიერების შესწავლას.

ხელოვნება განსახოვნებაა. ამიტომ არსებითად განსხვავებულია მისი დანიშნულებაც, საგანიც და ფორმაც, მაშასადამე, მთელი ასახვით-შემეცნებითი არსი. ზემოთ აღნიშნული იყო ამ განსაკუთრებულობის რამდენიმე ძირითადი ნიშანი. აქ კი შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ რას გულისხმობს ხელოვნების თავისებურების საკუთრივ ის მხარე, რომელსაც გ. პლენანოვი „ცოცხალ სახეებს“ უწოდებს და განყენებულ (აბსტრაქტულ, ლოგიკურ) გამოხატვას უპირისპირებს. ამ საკითხის განხილვისას, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია გავიხსენოთ ის გარემოება, რომ მხატვრული განზოგადება სინამდვილის კონკრეტული ობიექტური ფორმის უარყოფას წარმოადგენს. ხელოვნება ისევე შორდება ამ ფორმას, როგორც მეცნიერება, ოღონდ, მეცნიერება საერთოდ გამორიცხავს ყოველგვარ კონკრეტულ-საგნობრივ ფორმას; ხელოვნება კი მის გარდასახვას ახდენს მისივე ანალოგიური გრძნობად-კონკრეტული სახემოსილებით. ეს ხდება საგნებისა და მოვლენების არსის ამა თუ იმ გაგების, მხატვრულის ობიექტური კანონზომიერების, ეპოქისეულ-ეროვნული ესთეტიკური იდეალებისა და ხელოვანთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესაბამისად. ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ხელოვნება სინამდვილის ობიექტურ სახემოსილებას (ე. ი. „გარეგან ობიექტურ ფორმას“) უარყოფს (ეთიშება) არა იმიტომ, რომ სინამდვილეს განერიდოს, არამედ უფრო ახლოს მივიდეს მასთან, უფრო ღრმად ჩასწვდეს მის „სულს“, მოძრაობას, შინაგან ნაირსახეობას, ტენდენციებს, მთელს არსს, დახატოს მისი ნამდვილი სურათი და, ამავე დროს, ეს სურათი ესთეტიკურ ფენომენადაც აქციოს. ასახვით (შემეცნებით) და მხატვ-

რულ ფუნქციათა სწორედ ამ ერთობლივი გამოხატულების ერთ-ერთი აუცილებელი ნიშანდობლივი საფუძველია სინამდვილის წარმოსახვა სინამდვილისავე ანალოგიური „გარეგნული ფორმით“.

ხელოვნების თავისებურების ამ კომპონენტს პირველად ჰეგელმა მიაქცია საგანგებო ყურადღება. მხატვრულმა თხზულებამ, აღნიშნავს იგი, კერძოდ, მისმა ყოველმა შინაარსმა, ამ თხზულების გარეშე არსებული სინამდვილისეული ობიექტური ფორმა უნდა მიიღოს და ამ ჩვენთვის ნაცნობი გარეგანი ფორმით წარმოადგეს ჩვენს წინაშე. რასაკვირველია, ეს თვალსაზრისი არც ჰეგელის აზრით და, როგორც უკვე ვნახეთ, არც საერთოდ, არ ნიშნავს წარმოსახვის საგნის ობიექტური ფორმის გამეორების აღიარებას. ამის დაშვება, არსებითად, მხატვრული შემოქმედების უკიდურესი გაღარიბება იქნებოდა. აქ იგულისხმება სინამდვილისეული ფორმის მხოლოდ საერთო ხასიათი, რის გამო მას ჰეგელი „გარეგანი ფორმა“ უწოდებს. ჩვენი აზრით, უფრო მიზანშეწონილ და ზუსტ ცნებასთან გვექნება საქმე, თუ მას სინამდვილის ანალოგიურ გრძნობად-კონკრეტულ სახემოსილებას ვუწოდებთ. ამით სინამდვილის ფორმის გამეორების დაშვების შესაძლებლობაც გამოირიცხება და, აგრეთვე, სავსებით ნათელი გახდება ის განსხვავებაც, რომელიც ამ მხრივ განსახოვნებასა და „აბსტრაქციის ძალაზე“ დამყარებულ ასახვას შორის არსებობს.

ამრიგად, ხელოვნება სინამდვილეს სინამდვილისავე ობიექტური ფორმის ანალოგიური კონკრეტული სახემოსილებით ხატავს, განასურათებს, გარდასახავს, მაშინ, როდესაც ასახვის აბსტრაქტულ-ცნებისეული სახეობა (მეცნიერება, ფილოსოფია...) სავსებით გამორიცხავს აღნიშნული ობიექტური ფორმის გამოვლენას.

და რადგან თვით ეს ხატვა (მხატვრული გარდასახვა) სინამდვილის ფაქტების განზოგადებაზე დაფუძნებული შეთხზვაა, ბუნებრივია, აქ განხილული სახემოსილებაც ასეთივე წარმოშობისაა, ე. ი. შეთხზული სახემოსილებათა. ამავე დროს, იგი არა მარტო უფრო ნამდვილია და უფრო შეესაბამება სინამდვილის არსს, ვიდრე სინამდვილის ობიექტური ფორმა თავისთავად აღებული, არამედ სპეციფიკური ესთეტიკური ღირსებითაც ხასიათდება.

ი. ჭავჭავაძემ გადაგვარებული თავადაზნაურობის განსახიერების მიზნით ამ წოდების მრავალი წარმომადგენელი და მთელი ცხოვრება ერთ სახეში გარდასახა, ერთი ტიპიური ხასიათი და მისი შესატყვისი ტიპიური გარემო შეთხზა. მაშასადამე, ლუარსაბი და მისი გარემო არ არსებულა სინამდვილეში. მიუხედავად ამისა, ერთიც და მეორეც ისეთი ინდივიდუალიზებული სახემოსილებითაა წარმოსახული, რომ ნამდვილ ადამიანად და ნამდვილ ცხოვრებად გვესახებიან. ამავე დროს, ეს სახემოსილება უფრო ნამდვილია და მართლმეტყველი, ვიდრე ის ფაქტები, რომელთა განზოგადებას იგი წარმოადგენს. ერთი სიტყვით, ხელოვნებაში განყენებულ (აბსტრაქტულ) ასახვასთან კი არა გვაქვს საქმე,

არამედ მხატვრულ სახეებთან, ანდა, როგორც გ. პლექანოვი უწოდებს მათ, „ცოცხალ სახეებთან“.

მაგრამ შესაძლებელია ბიოლოგიური, ქიმიური და ფიზიკური მოვლენების ან აზროვნების კანონების ასეთივე კონკრეტული სურათი შეიქმნას?

ცხადია, არა.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული ასახვის ამ ერთ-ერთი სპეციფიკური კომპონენტის სქემატური დახასიათებაც კი სავსებით ცხადს ხდის ხელოვნების საგნის ხასიათისა და საზღვრების ხელოვნებისავე თავისებურებით განპირობებულობას.

გარდა ამისა, ხელოვნების, როგორც სოციალური მოვლენის ერთ-ერთი თავისებური ნიშანი ხომ ისიცაა, რომ იგი ადამიანთა სულიერი ცხოვრებისა და ინტერესების გამოხატულებაა, ხოლო ამის გამო მისი საგანი ამ ცხოვრებისა და ინტერესების სამყაროა, ე. ი. ადამიანური სამყაროა, ამ ცნების ფართო მნიშვნელობით.

ახლა უფრო გაშლით შევეხოთ ხელოვნების ასახვითი და საკუთრივ ესთეტიკური თავისებურების ზემოთ გაკვრით განხილულ მხარეებს.

ნ. ჩერნიშევსკი სწორად შენიშნავს, რომ საგნების კვინტესენცია ჩვეულებრივ არა ჰგავს თვით საგნებს (ბუნებრივია, აქ საგნების კერძობითი ობიექტური ფორმა იგულისხმება). კ. მარქსი უფრო ნათლად და ამომწურავად ახასიათებს ამ კანონს: საგნების გამოვლენის ფორმა და არსი რომ ერთხვეოდეს ერთმანეთს (ე. ი. პირველი რომ მეორის ნათელყოფას წარმოადგენდეს), მაშინ ყოველგვარი მეცნიერება ზედმეტი იქნებოდაო. ეს, თავისთავად ცხადია, სრული ჭეშმარიტებაა, რადგან მეცნიერების ერთადერთ მოწოდებას (ფუნქციას) სინამდვილის არსის აღმოჩენა, გახსნა შეადგენს. იგივე ითქმის ფილოსოფიური და პუბლიცისტური აზროვნების შესახებაც. მაგრამ ხელოვნება არც ამ შემთხვევაში იქნებოდა ზედმეტი მისი, ჩვენთვის უკვე ცნობილი თავისებურების, უპირველეს ყოვლისა, სპეციფიკური ფუნქციის გამო. რაც შეეხება ხელოვნების საკუთრივ ასახვით მხარეს, იგი მართლაც ზედმეტი აღმოჩნდებოდა, ადამიანური სამყაროს რაობა რომ თვით ამ სამყაროს კონკრეტულ ობიექტურ გარეგნულობაში პოულობდეს ნათელ გამოხატულებას. ხოლო რადგან ეს ასე არ არის, არსებითი განსხვავება, რომელიც საგნების, მოვლენების ობიექტურ ფორმასა და მათ მხატვრულ გარდასახვას შორის არსებობს, ხელოვნების მხოლოდ მხატვრული განსაკუთრებულობით კი არ აიხსნება, არამედ შემეცნებითი ბუნებითაც. ამასთან, ეს უკანასკნელი იმდენად ორგანულადაა შერწყმული პირველთან, რომ ხელოვნება სინამდვილის არსს, განსხვავებით მეცნიერებისაგან, რომელიც ასახვის აბსტრაქტულ-ცნებისეული ფორმით ხასიათდება, წარმოსახავს სინამდვილისავე ანალოგიური „საგნობრივი“, გრძნობად-კონკრეტული სახემოსილებით, რომელსაც ხელოვანი თხზავს საგნებისა და მოვლენების განზოგადების საფუძველზე. მაშასადამე: 1. მხატვრული შეთხზვა ასახვით (შემეცნე-

ბით) და მხატვრულ აუცილებლობათა ერთობლიობას ეფუძნება და გამოხატავს; 2. ახალი სახემოსილება, რომელსაც სინამდვილე იღებს ხელოვნებაში, არის არა მარტო წარმოსახულის განსჯა, ნათელყოფა, ცხადია, ხელოვანის მსოფლმხედველობის შესაბამისად, არამედ ესთეტიკური ფენომენიც, ე. ი. მხატვრულობის სპეციფიკური კანონზომიერების კონკრეტული გამოვლენაც, რომლის მრავალფეროვნებას მარად ცვალებადი ეპოქისეულ-ეროვნული ესთეტიკური იდეალები, შემოქმედებითი პრინციპები და ხელოვანთა ყოველთვის ურთიერთისაგან განსხვავებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობანი განაპირობებს.

ამრიგად, განსახოვნება წარმოსახული სინამდვილის არსსაც შეესაბამება და ადამიანთა ესთეტიკურ გრძნობასაც. ამიტომაც, რომ, ერთი მხრივ, ბ. ბელინსკის ცნობილი სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „ხელოვნებაში სინამდვილე უფრო ჰგავს სინამდვილეს“, ე. ი. უფრო გამოხატავს სინამდვილის რაობას, ვიდრე ობიექტურად მოცემული სინამდვილე; ანდა, „გამოგონებაზე დამყარებული მხატვრული ნაწარმოები ყოველ ნამდვილ ამბავზე მაღალია“<sup>1</sup>. მეორე მხრივ კი, ხელოვნების მშვენიერება უფრო მეტად მახლობელია ადამიანებისათვის, ვიდრე სინამდვილისა. დასასრულ, ყველაფერი ეს იმ აგრეთვე ცნობილ გარემოებასაც ცხადყოფს, რომ მხატვრული შემოქმედების პროცესი არ არსებობს მხატვრული შეთხზვის გარეშე. ხელოვანი ქმნის, მაშასადამე, თხზავს, ხოლო თვით შეთხზვის ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანას სინამდვილის ობიექტური სახემოსილების უარყოფა, ახლით შეცვლა წარმოადგენს. ილია ჭავჭავაძე ასე ახასიათებს ამ კანონზომიერებას: „ლიტერატურაში არ არის არც ერთი მოთხრობილი ამბავი, რომელიც მართლა მართალი იყოსო“, ე. ი. რომელიც სინამდვილეში არსებულის გამეორებას წარმოადგენდეს. ის „სულ ადამიანის ფანტაზიით შექმნილია და ისეთის შემოქმედებით ხორცშესხმული, სულჩასახული, რომ კაცს კი არ ეჯავრება, დიდადაც მოსწონს და ესურვება... აი ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან“<sup>2</sup>.

თავისთავად ცხადია, იმის აღიარება, რომ ხელოვანი ქმნის მხოლოდ ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი თილისმით, კერძოდ, შემოქმედებითი „სილამაზის კანონების მიხედვით“, იმის აღიარებასაც ნიშნავს, რომ როგორც ეს კანონები, ისე მათ საფუძველზე წარმოქმნილი მშვენიერება ხელოვნების საკუთრებასა და უარსებითეს სპეციფიკურ თვისებებს შეადგენს. მაშასადამე, ყველაფერი, რაც ხელოვნებაში წარმოისახება, ამ კანონების გამო ხდება ესთეტიკური. ამიტომ, საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით, ყველაზე მშვენიერი და ყველაზე მახინჯი, ყველაზე სასურველი და უკიდურესად ტრაგიკული ან შემზარა-

<sup>1</sup> ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, გ. ჯიბლაძის რედაქციითა და წინასიტყვიანობით, გვ. 288—289.

<sup>2</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 408—409.

ვი, ერთნაირი ღირსების საგანია მხატვრული შემოქმედებისათვის. მშვენიერი საგნებისა და მოვლენების ობიექტური ესთეტიკური ღირსება აქ მნიშვნელობს, როგორც მხოლოდ თემატიკის თავისებურება. ჩვენი აზრით, ეს საკითხიც სწორად აქვს გაშუქებული ი. ჭავჭავაძეს. კერძოდ, მისი განსაზღვრით, ხელოვნებაში ცხოვრების ასახვა ადამიანთა ესთეტიკური გრძნობის ასპექტში ხდება, რადგან მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური მიზანი სწორედ ამ გრძნობის ამოქმედებაა. „ამაშია, — დაასკვნის ის, — მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა“. ხოლო თვით ესთეტიკური გრძნობისათვის ხელოვნებაში წარმოსახული „ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერია, როგორც გულწარმტაცი კეთილიც; იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია“. „ხელოვნების თვალთ და ესთეტიკური გრძნობის შეხედულებით“, მაკბეტის ცოლიც და კორდელიაც ერთნაირად მშვენიერია. სინამდვილეში ერთი გძულს, ხოლო მეორე გიყვარს, მაგრამ ხელოვნებაში „ძულებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიმართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს, ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებით“. ამასთან, „იქნებ პირველ შემთხვევაში სიტკბოება უფრო მეტიც იყოს ესთეტიკური გრძნობისათვის, ვიდრე მეორეში“<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, ი. ჭავჭავაძე აქ იმ უდავოდ ჭეშმარიტ თვალსაზრისს ავითარებს, რომლის თანახმად, ხელოვნება ყველა მოვლენას ერთი და იგივე უზოგადესი, ესთეტიკური გრძნობის შესაბამისი სპეციფიკური სახემოსილებით წარმოსახავს. მაშასადამე, ამ გრძნობასაც და თვით ესთეტიკურსაც გარკვეული საყოველთაო ხასიათის შინაგანი, სპეციფიკური არსი ახასიათებს, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი სინამდვილის ფაქტების დადებითი ზოგადადამიანური პოზიციის ასპექტში განსახიერებაა. ეს არის ბოროტების უარყოფისა და სიკეთის, სათნოების დაცვისა და განმტკიცების პოზიცია<sup>2</sup>.

არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ ი. ჭავჭავაძე ამ, ძირითადად მანამდეც ცნობილი, პრინციპის თავისებური და მკვეთრი ფორმულირებით, სავსებით ნათელს ხდის როგორც საერთოდ ხელოვნების მშვენიერების,

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 118—119.

<sup>2</sup> ამიტომ, რა თქმა უნდა, დ. დიდრო არ არის მართალი, როდესაც დაასკვნის, თითქოს, სილამაზე ხელოვნებაში (ე. ი. მხატვრული, შემოქმედებითი მშვენიერება) წარმოადგენს სახის შესაბამისობას წარმოსახულ საგანთან. სილამაზეს ხელოვნებაში, განმარტავს იგი, აქვს იგივე საფუძველი. რაც ჭეშმარიტებას ფილოსოფიაში. თუ ჭეშმარიტება არის ჩვენი მსჯელობის შესაბამისობა ბუნების ქმნილებებთან; მიბაძვითი სილამაზე არის სახის იგივე მიმართება საგანთან.

ამ შესაბამისობას მართლაც დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც მხატვრული სიმართლის ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორს. შემოქმედებითი მშვენიერების მიმართ კი ასეთ არსებით ფაქტორად ვერ მივიჩნევთ მას.

ისე ესთეტიკურის (ცხადია, შემოქმედებითი ესთეტიკურის) არა მარტო ასახვით-შინაარსობლივ არსს, არამედ საკუთრივ ზოგადობის (ზოგადადამიანურობის) ერთ-ერთ ძირითად სპეციფიკურ საფუძველსაც. ეს შეფასება კიდევ უფრო დამაჯერებელი გახდება შემოქმედებითი ესთეტიკურის რაობის განხილვისას.

მაგრამ ხელოვნების მშვენიერების აქ აღნიშნული განსაკუთრებულობა ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს, მხატვრულად წარმოსახული ბოროტებაც და სიკეთეც ერთსა და იმავე რეაქციას (ე. ი. მათ მიმართ ერთსა და იმავე დამოკიდებულებას) იწვევდეს ამთვისებელში. ასეთი დასკვნის დაშვება ხელოვნების ასახვით-შემეცნებითი არსის უარყოფა იქნებოდა. ჯერ ერთი, როგორც ვნახეთ, ი. ჭავჭავაძე საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ განსახოვნება ბოროტებას კიდევ უფრო აბოროტებს, ხოლო კეთილს კიდევ უფრო კეთილყოფს, მაშასადამე, ორივე შემთხვევაში სათნოების, დადებითი ადამიანური პოზიციის დაცვითა და განმტკიცებით ხასიათდება იგი. ამავე დროს, ზემოთ ყველა შესაძლებელ ასპექტში იყო განხილული მხატვრული შეთხზვის, საერთოდ, ხელოვნებაში სინამდვილის ახალი სახემოსილებით წარმოსახვის შემეცნებითი საფუძველი. ეს საფუძველი კი იმდენად არსებითია, რომ შეუძლებელია გამტკიცოთ, თითქოს, „ვეფხისტყაოსნისა“ და „კაცია-ადამიანის“ მთავარ პერსონაჟებს მათი თვისებების, ადამიანობის განურჩევლად აღიქვამდეს მკითხველი. ასევე, განა ერთნაირ გამოხატულებას პოულობს ამთვისებლის სულიერ სამყაროში „ვენერა მილოსელისა“ და „ლაოკოონის“ შინაარსი? ანდა, ი. რეპინის „პროტოდიაკონი“ და მისივე მუსორგსკის პორტრეტი? ერთი სიტყვით, ესთეტიკური ტკბობა არასოდეს არ ვლინდება როგორც ნეიტრალური დამოკიდებულება წარმოსახული სინამდვილის რაობის მიმართ. და ეს იმიტომ, რომ თვით ხელოვნებაა ასეთი ბუნების: როგორც ვთქვით, ან უარყოფს ან განამტკიცებს, მაშასადამე, ან გვაძულებს ან გვაყვარებს მასში განსახოვნებულ მოვლენებს. მისი ამ არაერთგზის ნათელყოფილი იდეურ-ასახვითი (შემეცნებითი) ფუნქციის გამოა იგი ხალხის დიდი მასწავლებელი, ადამიანთა „მეს“ ფორმირების ერთ-ერთი დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორი. მიუხედავად ამისა, შემოქმედებითი ესთეტიკურის არსი ყველა შემთხვევაში ერთი და იგივეა და ერთგვარად ზემოქმედებს ადამიანებზე, ყველა შემთხვევაში ესთეტიკურ ტკბობას იწვევს. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს უკანასკნელი არა მარტო არ გამორიცხავს ხელოვნების ტენდენციურობას, არამედ მისი გამოვლენის ერთადერთი შესაძლებელი სპეციფიკური სფეროა, რომელიც სინამდვილის იდეალისეულ ჩვენებას შთამბეჭდავსა და დამაჯერებელს, თვალსაჩინოსა და სრულსახოვანს ხდის. რა თქმა უნდა, თვით ამ ჩვენების (წარმოსახვის) სისწორეც, თავის მხრივ, აძლიერებს და ასრულსახოვნებს ესთეტიკურ ტკბობასაც. ოღონდ, ესთეტიკური ტკბობის ემოციური ფონი ზხვადასხვაგვარია. მაგალითად, რომელიმე ეპიური ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვისას შეიძლება ცრემლი მოგვერიოს ან აღფრთოვანებული ვიყოთ,

ანდა, თავშეუკავებლად ვიცინოდეთ. მაგრამ ყველაფერი ეს, არსებითად, ნაწარმოების მხოლოდ შინაარსით იქნება უშუალოდ განპირობებული. ამიტომ ეს განცდები არ განეკუთვნება ესთეტიკურ ტკობას, თუმცა გარკვეულ შეფერილობას ეს სფეროც აძლევს მათ. ამის გამო ვუწოდეთ მათ ესთეტიკური ტკობის ემოციური ფონი და არა ესთეტიკური ემოციები<sup>1</sup>.

რაც შეეხება თვით ხელოვანის იმ ემოციებს, რომლებიც თემატიკის ფაქტობრივი კონკრეტირებისას მნიშვნელობს, ისინიც განსხვავებული, სპეციფიკური ხასიათისაა.

ცნობილია, რომ ყოველი ეპოქის მხატვრულ კულტურას თავისი თემატიკა აქვს. მაშასადამე, კონკრეტული ეპოქისეული საზოგადოებრივი ინტერესები და იდეალები განაპირობებს იმას, თუ ხელოვნების საგნის რომელი მხარე გახდება ხელოვანთა შემოქმედების წამყვანი თემატიკური მოტივი. მაგრამ ეს შეეხება თემატიკის საერთო ხასიათს, რომელიც თავის მხრივ თავისებურ გამოხატულებას პოულობს ყოველი ხელოვანის შემოქმედებაში. ბუნებრივია, აქ იგულისხმება ეპოქით რეგლამენტირებული თემების სხვადასხვა მხრივ და სხვადასხვა ფაქტობრივი მასალით კონკრეტირება და არა ის ინიდივიდუალობა მთლიანად, რომელიც თვით მხატვრული წარმოსახვისათვის არის ნიშანდობლივი საერთოდ. ამასთან, ამ სხვადასხვაობის ძირითადი საფუძველი ისაა, რომ ხელოვანი თავის ე. წ. შემოქმედებითი მიდრეკილების განსაკუთრებულობით არის შეზღუდული ამა თუ იმ ეპოქისეული (დამკვიდრებული) თემის შერჩევით და მისი ფაქტობრივი ობიექტირების პროცესში. ამიტომ ყოველი საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენა ვერ იწვევს ყოველი ხელოვანის შემოქმედებით ინტერესს. ეპოქისეული თემაც და მისი შესატყვისი ფაქტების ესა თუ ის სფეროც მხოლოდ მაშინ ხდება ასეთი ინტერესის საგანი, როდესაც ისინი ხელოვანში გარკვეულ განწყობას, მკვეთრ ემოციურ დამოკიდებულებას აღძრავს, ესთეტიკურ გრძნობას აამოქმედებს, ე. ი. მხატვრის მთელ სულიერ სამყაროს შესძრავს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ აუცილებელია თემა შემოქმედის გატაცებად იქცეს; მაშასადამე, იგი უნდა შეიყვაროს და გაითავისოს (საკუთარ სამყაროს ნაწილად აქციოს) ხელოვანმა. ამას კი განაპირობებს არა მარტო საგნებისა და მოვლენების ხასიათი, არსი, არამედ სუბიექტური ემოციური ფაქტორიც (სუბიექტური განწყობაც), რომელიც სინამდვილესთან ხელოვანის დამოკიდებულების პროცესში იბადება, როგორც თვით ხელოვანის შემოქმედებითი ამპლუის ემოციური ექვივალენტი. რაც შეეხება ამ ექვივალენტის შემადგენელ საკუთრივ ესთეტიკურ ემოციებს, ისინიც ხელოვანისეულია, უშუალოდ ხელო-

<sup>1</sup> აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით ამ ფონისეულ ემოციათა ამა თუ იმ სიმკვეთრით გამოვლენა ამთვისებლის ინიდივიდუალობის გამოხატულებასაც წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, საერთოდ, ფაქტის განცდა ინიდივიდუალური ხასიათისაა, ე. ი. სუბიექტის ემოციურ-სულიერი განსაკუთრებულობის შესაბამისად ვლინდება.

ვანის ესთეტიკური გრძნობებიდან მომდინარეობს. სხვაგვარი ახსნა ამ მოვლენას არ შეიძლება მოენახოს, რადგან თუ ყველაფერს, რაც ხელოვანის სულში ხდება სინამდვილის მოვლენებთან შემოქმედებითი დამოკიდებულების პროცესში, მხოლოდ სინამდვილისავე ობიექტური თვისებების შედეგად მივიჩნევთ, მაშინ ხელოვანს, ანდა, საერთოდ, შემოქმედების პროცესს არც ზოგადსპეციფიკური და არც ინდივიდუალური ასპექტი აღმოაჩნდება.

გარდა ამისა, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ აქ აღნიშნული შემოქმედებითი განწყობა თუ ემოციური დამოკიდებულება, მაშინაც დამახასიათებელია შემოქმედებისათვის, როდესაც მახინჯი, საერთოდ, უარყოფითი ან ტრაგიკული მოვლენების განსახიერება გვაქვს მოცემული. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში სავსებით გამორიცხულია როგორც „ობიექტური ესთეტიკური თვისებების“, ისე ფაქტების, მოვლენების დადებითი არსის მნიშვნელობა.

შესაძლებელია არ იყოს აუცილებელი, მაგრამ არც ზედმეტი იქნება, თუ აქ გავიხსენებთ ზემოთ მიღებულ ზოგ დასკვნას, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეს ჩვენი პრობლემის მომდევნო ანალიზისათვის:

1. ხელოვნება თვით ქმნის მისთვის ნიშანდობლივ ესთეტიკურს. ამიტომ, საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით, ხელოვნებისათვის საზოგადოებრივი ცხოვრების, საერთოდ, მთელი ადამიანისეული სამყაროს ყველა მოვლენა, კერძოდ, მშვენიერიც და უგვანოც, კეთილიც და ბოროტიც, სიხარულიც და ტანჯვაც, სათნოც და ვერაგიც, ერთი სიტყვით, ყოველი ადამიანი, ცხოვრების ყველა მხარე, არსებითად, ერთი და იგივე მნიშვნელობის მქონეა, ერთი და იგივე ღირსების მასალასა და ობიექტურ მიზეზს წარმოადგენს. ამასთან, სინამდვილის როგორც არსი, ისე საკუთრივ ესთეტიკური თუ ანტიესთეტიკური განსაკუთრებულობა ყოველთვის შემოქმედის პოზიციის შესაბამისად გარდაისახება მხატვრულ ნაწარმოებში, რის გამოც ხელოვნება ან უარყოფს და გვაძულებს, ან განამტკიცებს და გვაყვარებს სინამდვილის მის მიერ წარმოსახულ მოვლენებს. მაგრამ ის, რაც მხატვრული წარმოსახვის აუცილებელ საყოველთაო სპეციფიკურ განსაკუთრებულობად გვევლინება და ორივე აქ აღნიშნულ შემთხვევაში ესთეტიკურ ტკბობას იწვევს ჩვენში, ხელოვნების საკუთარ ასპექტს შეადგენს, თვით ხელოვნების თავისებურებაში პოულობს ახსნას. მაშასადამე, სინამდვილის დადებით არსსა და მშვენიერებას ხელოვნება განასახოვნებს როგორც საგნებისა და მოვლენების ობიექტურ თვისებებს, მსგავსად სიმახინჯისა, შემზარავისა, ბოროტებისა, და არა როგორც თავისი ესთეტიკური ბუნების, სახემოსილების საფუძველს, მოდელს. ერთი სიტყვით, ხელოვნების მხატვრული არსი სინამდვილის მშვენიერებისაგან დამოუკიდებელი, ღრმად სპეციფიკური, თვითმყოფი (თვითარსებული) მოვლენაა. ანდა, ი. ჭავჭავაძის ზემოთ ციტირებული სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, ხელოვნება „თავისი თილისმით“ (იგულისხმება თავისი კანონებით, შემოქმედებითი „სილამაზის კანონებით“) ქმნის „ხატს ესთეტიკური გრძნობის გამოსაწვევად“.

2. მხატვრული წარმოსახვის თავისებური არსის შესაბამისად, სპეციფიკურია ხელოვნების კუთვნილი ესთეტიკური გემოვნება და ესთეტიკური იდეალებიც. ბუნებრივია, თავისებური სახით ვლინდება ადამიანთა ესთეტიკური გრძნობაც, როგორც მხატვრული შემოქმედების, ისე ამ უკანასკნელის შედეგის — მხატვრული ნაწარმოების — თავისების (აღქმის) პროცესში. ყველა ამ თავისებურებათა მთლიანობა კი ხელოვნების მშვენიერების შემოქმედებით აღძრული (განცდილი) ესთეტიკური ტკბობის თავისებურებას განაპირობებს. მაშასადამე, ესთეტიკური გრძნობა, გემოვნება, იდეალი და ტკბობა სხვადასხვა სახით ვლინდება სინამდვილისა და ხელოვნების მშვენიერებათა მიმართ.

3. შემოქმედებითი ესთეტიკური წარმოადგენს ხელოვნების თავისებურების უზოგადეს მხარეს, მხატვრულის სპეციფიკურ და უნივერსალურ საფუძველს.

რა თქმა უნდა, ეს დასკვნები მხოლოდ მაშინ მიიღებენ უფრო ცხად, თანმიმდევრულ და დამთავრებულ სახეს, როდესაც თვით შემოქმედებითი ესთეტიკურის რაობა გაირკვევა.

მაგრამ ვიდრე ამ პრობლემის განხილვას შევუდგებოდეთ, საჭიროა წინასწარ ჩამოვაყალიბოთ ძირითადი ცნებების კონკრეტული მნიშვნელობისა და ურთიერთმიმართების ის გაგებაც, რომელიც ზემოთ ფრაგმენტულად იყო გადმოცემული, ხოლო სრული სახით გზადაგზა მიღებული დასკვნების მთლიანობაში ამოიცნობა (ამ მთლიანობიდან გამომდინარეობს ლოგიკურად). ეს აუცილებელია იმიტომ, რომ, როგორც ცნობილია, ცნებების დეფინიცია ყოველი ესთეტიკური კონცეფციის იმ არსებით პრინციპთა სფეროს განეკუთვნება, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ ესთეტიკურის რაობის ანალიზისათვის.

აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიმეოროთ ის, ჩვენი აზრით, სავსებით დასაბუთებული დებულება, რომ მშვენიერება გვარეობითი ცნებაა, ხოლო მისი კონკრეტული სახეობანი სინამდვილისა და ხელოვნების მშვენიერებანია. ამასთან, სინამდვილის მშვენიერება გვევლინება როგორც სილამაზე, რაც საგნებისა და მოვლენების გარკვეული ობიექტური თვისებების სუბიექტურ აღიარებას წარმოადგენს, ხოლო ხელოვნების მშვენიერება — როგორც მხატვრულობა, სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმა. ესთეტიკური კი მშვენიერების, კერძოდ, სილამაზისა და მხატვრულობის სპეციფიკაა, მათი არსებობის აუცილებელი საფუძველია, რის გამო ისიც ორგვარია: სინამდვილისეული (ემპირიული), რომლის საზღვრები ცვალებადია, და შემოქმედებითი, რომელიც საყოველთაოა, ე. ი. ხელოვნების თავისებურების უზოგადეს მხარეს, საფუძველთა-საფუძველს წარმოადგენს.

არსებობს შეხედულება, თითქოს ესთეტიკური უფრო ფართო ცნება იყოს, ვიდრე მშვენიერება. ამ გაგებით, ყველაფერი, რაც მშვენიერია, ესთეტიკურია, მაგრამ ყველაფერი ესთეტიკური მშვენიერი არ არის. მაგალითად, სინამდვილის

ისეთი მოვლენები, რომლებსაც ჩვენ აღვიქვამთ როგორც სიმახინჯეს, ტრაგიკულს ან კომიკურს, ხოლო ზოგჯერ ამაღლებულსაც, ესთეტიკურია, მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი მათგანი მშვენიერების სფეროს არ განეკუთვნება. არსებითად ამ გაგებას ემყარება ე. წ. ესთეტიკური კატეგორიების თეორია. ეს თეორია მშვენიერებას ერთ-ერთ ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევს, თანაბრად ტრაგიკულისა, კომიკურისა, ამაღლებულისა და ა. შ.

ამ, პირველად ყველაზე მკვეთრი სახით რ. ჰამანისა და კ. გროსის მიერ ჩამოყალიბებული შეხედულების ძირითადი არგუმენტი ასეთია: ყველა მოვლენა ესთეტიკურია. ეს იმიტომ, რომ, ერთი მხრივ, ცვალებადია სინამდვილის მშვენიერების საზღვრები და კრიტერიუმი, ხოლო, მეორე მხრივ, ყველაფერი, რაც ხელოვნებაში წარმოისახება, მათ შორის მახინჯიც და ტრაგიკულიც, ესთეტიკური ფენომენი ხდება. სინამდვილეში ამ მოვლენათა და კანონზომიერებათა სწორი ანალიზიდან სრულიად სხვა დასკვნები გამომდინარეობს: 1. სინამდვილისეული ესთეტიკური, მისი საზღვრებისა და კრიტერიუმის ცვალებადობის მიუხედავად, ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში მხოლოდ მშვენიერი საგნებისა და მოვლენების სფეროში ვლინდება. ასეც შეიძლება ვთქვათ, მშვენიერი სინამდვილეში იმიტომაა მშვენიერი, რომ ესთეტიკურია (ე. ი. რაც ესთეტიკურია, მხოლოდ ის არის მშვენიერი). 2. ხელოვნების მშვენიერება შემოქმედებითი ესთეტიკურის გამოა მშვენიერება. ამიტომ ხელოვნებაში წარმოსახული სინამდვილე მხოლოდ თვით ამ წარმოსახვის სპეციფიკური არსის შედეგად ხდება ესთეტიკური ფენომენი. ამ მხრივ, როგორც ვნახეთ, მის საკუთრივ (ხელოვნებისაგან დამოუკიდებელ) თვისებებს არავითარი თავისთავადი მნიშვნელობა არა აქვს.

ამრიგად, ესთეტიკური ხელოვნებაშიც და სინამდვილის სფეროშიც მნიშვნელობს, როგორც მშვენიერების სპეციფიკური არსი, საფუძველი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური კატეგორიების აქ აღნიშნული არგუმენტირება არავითარ რეალურ საფუძველს არ ემყარება, რადგან, თუ თვით ესთეტიკურის არსებობა მშვენიერების არსებობას ნიშნავს, მაშინ, ბუნებრივია, ესთეტიკური კატეგორიებიც შეუძლებელია არსებობდეს მშვენიერების დამოუკიდებლად.

სინამდვილისეული სიმახინჯე და ესთეტიკური არსებითად ისეთივე მიმართებაშია ურთიერთთან, როგორიც ნიშანდობლივია ბოროტებისა და სიკეთისათვის. ამიტომ სიმახინჯის ესთეტიკურ კატეგორიად აღიარება იგივეა, ბოროტება რომ სიკეთის კატეგორიად გამოვაცხადოთ. რაც შეეხება კომიკურს, მის შესახებ სავსებით სწორად აქვს ნათქვამი ი. ჭავჭავაძეს: „ესთეტიკური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს“<sup>1</sup>. ამაღლებული კი მშვენიერის თავისებური სახეობაა და არა მისგან დამოუკიდებელი ან მისი თანაბარი ესთეტიკური კატეგორია.

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, გვ. 120.

ახლა განვიხილოთ თვით შემოქმედებითი ესთეტიკურის არსი, ე. ი. შევეცადოთ პასუხი გავცეთ შემდეგ კითხვებზე: რით აიხსნება, რომ შემოქმედებითი ესთეტიკური ხელოვნების თავისებურების უზოგადეს სპეციფიკურ საფუძველს შეადგენს? რით ხასიათდება მისი, როგორც ესთეტიკურის სპეციფიკური სახეობის არსი, კანონზომიერება? რით არის გაპირობებული მისი თვითმყოფობა და ზოგადადამიანური ბუნება (საყოველთაო ხასიათი)?

კანტი უდავოდ სწორი იყო, როდესაც იგი მშვენიერების ანალიზისას საგანგებოდ მიუთითებდა ამ უკანასკნელ არსებით ნიშანზე — ზოგადადამიანურ (საყოველთაო) ხასიათზე. რა თქმა უნდა, კანტისათვის საყოველთაოა მშვენიერება მთელი თავისი არსებით (ე. ი. საყოველთაოა მისი ყველა სახეობა და ყველა მონაცემი) და არა კერძოდ შემოქმედებითი ესთეტიკური. ამასთან, მშვენიერების თვით ეს აბსოლუტური საყოველთაო ხასიათი ემყარება მსჯელობის უნარის „სუბიექტურ აუცილებლობას“ და ხასიათდება უმკაცრესი ავტონომიურობით. ცნობილია კანტის ამ თვალსაზრისის მსოფლმხედველობრივ-პრინციპული საფუძვლებიც. მაგრამ ჩვენ ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარე — ესთეტიკურის საყოველთაო ხასიათის აღიარება. თუ კანტის ესთეტიკის ამ მხარეს კრიტიკულად ავითვისებთ, ე. ი. მხოლოდ შემოქმედებითი ესთეტიკურის სფეროთი შემოვფარგლავთ და, თავისთავად ცხადია, მარქსისტულად გავაშუქებთ, მაშინ შემოქმედებითი ესთეტიკურის ერთ-ერთი, გარკვეულ ასპექტში ზემოთაც აღნიშნული, ძირითადი ნიშანი სავსებით ნათელი იქნება ჩვენთვის. სახელდობრ, მართალია, შემოქმედებითი ესთეტიკური არ არსებობს ხელოვნების ასახვითი ფუნქციისაგან დამოუკიდებლად, რადგან იგი მხატვრული ასახვის თავისებურების საფუძველია და ყოველთვის ვლინდება ამავე ასახვის სფეროში ამა თუ იმ სრულყოფილებით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მისი საყოველთაო ბუნება განპირობებულია მისივე საკუთარი არსით და არა იმით, თუ რა კონკრეტული ეპოქისეული შინაარსისა და სახემოსილების მომცველია თვით ეს ასახვა. ამის მთავარი საბუთი ის სავსებით გასაგები გარემოებაა, რომ ეპოქისეული, თავისთავად აღებული, არა მარტო მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირსებით არ შეიძლება ხასიათდებოდეს, არამედ, უმეტესად არც რაიმე საყოველთაო მონაცემებით. ამიტომ იგი მხატვრულის საყოველთაო ბუნებასაც ვერ დაედება საფუძვლად. მისი სიღრმე და პროგრესულობა მხოლოდ ესთეტიკურის ფონზე და ესთეტიკურთან მიმართების, შერწყმის გამოხდება ნაწარმოების მხატვრული სიძლიერის ერთ-ერთი არსებითი ფაქტორი.

კანტის თვალსაზრისით, მშვენიერება შეუცნობადია. იგი ჩვენთვის არსებობს როგორც მხოლოდ სუბიექტური აუცილებლობა, სავსებით იზოლირებული და ყოველმხრივ თვითკმარი მოვლენა, რომელიც არავითარი კონკრეტულობით, მით უმეტეს, ეპოქისეულ-ეროვნული კონკრეტულობით, არ ხასიათდება. მიუხედავად ამისა, კანტი გარკვევით არღვევს ამ აბსოლუტურობის დამოუკიდებლობის პრინციპს ხელოვნების ობიექტური არსისა და მისგან მიღებული სუბიექ-

ტური ეფექტის ურთიერთისაგან განსხვავებით: ხელოვნებას შეუძლია იყოს ზნეობრივის, სიკეთის სიმბოლოც, მაგრამ მხოლოდ იმის გამო, რომ მხატვრულ ქმნილებას შესწევს უნარი ადამიანებში აღძრას (გამოიწვიოს) ის, რაც თვით მას არ ახასიათებს. კანტი მხოლოდ ამ სახით ხელყოფს მშვენიერების მკაცრ ავტონომიას, თუმცა მას მშვენიერებაც და მსჯელობის უნარიც ცნებისა და ინტერესის, წმინდა და პრაქტიკული გონების შუამდებარედ მიაჩნია.

ჰეგელმა საწინააღმდეგო მიდგომით გააშუქა შემოქმედებითი მშვენიერება. მან, გარდა იმისა, რომ მკვეთრად განასხვავა იგი ემპირიული მშვენიერებისაგან, რადიკალურად გაათავოთვა მისი არსის სფეროც, იმ ზღვარის აბსოლუტურობის წაშლით, რომლითაც კანტი მხატვრული შემოქმედების პროცესი გამიჯნა ადამიანის ცნობიერებისაგან, ხოლო თვით ხელოვნება ჰემმარიტებისა და სიკეთისაგან. ჰეგელის ნააზრევში შემოქმედებითი ესთეტიკური (დიდი ესთეტიკოსი მას „მხატვრულად ესთეტიკურსაც“ უწოდებს), ორგანულად არის დაკავშირებული ხელოვანის მთელ სულიერ-ინტელექტუალურ სამყაროსთან.

ნ. ჩერნიშევსკი ჰეგელის სწორედ ამ პრინციპიდან გამოდის, როდესაც იგი ესთეტიკურ აღქმაში ადამიანის ცნობიერების „ყველა ძალისა და უნარის ერთობლივ მოქმედებას“ ხედავს.

ეს ერთობლიობა სავსებით სამართლიანად არის განსაკუთრებით აღნიშნული ცალკეულ მარქსისტ მკვლევართა მიერ. მაგრამ იგი, ჩვენი აზრით, არსებითად, სათანადო გაშუქებას მაინც ვერ პოულობს ამ მკვლევართა ესთეტიკურ ნააზრევში. და ეს მაშინ, როდესაც სწორედ ამ პრინციპის სახით გვაქვს მოცემული ის საწყისი, რომლის განვითარება უშუალო საფუძველს გვაძლევს შემოქმედებითი ესთეტიკურის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშნის სწორად განსაზღვრისათვის; კერძოდ, იმის ცხადყოფისათვის, რომ შემოქმედებითი ესთეტიკურისთვის უცხოა ყოველგვარი შეზღუდულობა, განკერძოება, ერთმხრივი განრიდება, ლოკალიზება. იგი მთელს ადამიანურ სუბიექტურ სამყაროს ემყარება და თავისებური სახით მოიცავს თავის თავში, ადამიანის მთელი სულიერი და გონებრივი ცხოვრების იდეალებისა და ინტერესების უზოგადეს გამოხატულებას წარმოადგენს. შეიძლება მეტიც ითქვას: ადამიანის „მე“ სწორედ ესთეტიკურის სფეროში იხატება განსაკუთრებული სისრულით, მთლიანობით, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. ერთი სიტყვით, შემოქმედებითი ესთეტიკური ადამიანის „სულიერი და გონებრივი ძალების“ ერთობლივი მოქმედების შედეგად იქმნება. ბუნებრივია, ამავე ძალების ასეთივე ერთობლივი მოქმედებით ხასიათდება მისი აღქმაც და მისით აღძრული ესთეტიკური ტკბობაც.

ეს მთლიანობა მკვეთრად თავისებურია და შემოქმედებითი ესთეტიკურის

საფუძვლად გვევლინება იმიტომ, რომ აქ ადამიანის ცნობიერების, სულიერი და გონებრივი ცხოვრების „ყველა ძალა და უნარი“, ყველა მხარე, ადამიანთა ყველა მისწრაფება, ინტერესი, იდეა სავსებით კარგავს თავის განკერძოებულ, დამოუკიდებელ ხასიათს და ერთიანდება გარკვეული, თვისობრივად ახალი, ზოგადად ადამიანური ფენომენის წარმოქმნით. ამის გარეშე შეუძლებელია ხელოვნებისეული ესთეტიკურის, აგრეთვე ესთეტიკური გრძნობის და ესთეტიკური ტკბობის არსებობა.

სიამოვნება, აღტაცება, სიხარული, სულიერი კმაყოფილება, რომელიც გამოწვეულია კერძო მიზეზით და არ მალდება ადამიანის მთელი სულიერი და გონებრივი სამყაროს მთლიანობამდე, ე. ი. ამ სამყაროს საერთო რეაქციის შედეგს არ წარმოადგენს, არ შეიძლება იყოს ესთეტიკური. მაგალითად, რა დიდ სიამოვნებასაც არ უნდა განვიცდიდეთ რომელიმე მეცნიერული ან ფილოსოფიური ნაშრომის კითხვისას, ჩვენ საქმე გვექნება კერძო ხასიათის სიამოვნებასთან, რადგან იგი გამოწვეული იქნება ჩვენი მხოლოდ გონებრივი ინტერესისა და მოთხოვნილების დაკმაყოფილებით, ჰემმარიტების შეცნობით<sup>1</sup>. ასევე, არ იქნება ესთეტიკური არც ის სიხარული და აღტაცება, რომელსაც ჩვენში გამოიწვევს მაღალი მორალური მოქმედება, საერთოდ ყოველგვარი სიკეთე ან ბედნიერება, მახლობელი ადამიანის, თუ თვით ჩვენი განსაკუთრებული წარმატება, კეთილდღეობა. ესთეტიკური გრძნობა ყოველთვის არც მაშინ ვლინდება, როდესაც ჩვენ აღტაცებით ვამბობთ: „მშვენიერია“. თუ ზაფხულის პაპანაქებაში დაღლილ და მწყურვალე მგზავრს წყაროს ცივი წყლით გაუმასპინძლებით, იგი სწორედ ამ სიტყვით გამოხატავს თავის სიამოვნებას. მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ კერძო ხასიათის ემოცია, აღძრული ფიზიოლოგიური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებით. ამასთან, საერთოდ, სიამოვნება, რომელიც ყნოსვისა და გემოვნების გრძნობათა შედეგად წარმოიშვება, არასოდეს არ არის ესთეტიკური. ამის მიზეზიც ამ გრძნობების კერძო, შეზღუდული ხასიათია: ისინი ვერც ერთ შემთხვევაში ვერ მალდება ზემოთ მითითებულ მთლიანობის და ზოგადობის დონემდე. ესთეტიკურ გრძნობებად მხოლოდ სმენა და მხედველობა

<sup>1</sup> რა თქმა უნდა, არისტოტელე არაა სწორი, როდესაც იგი „პოეტიკის“ მეოთხე პარაგრაფში ამტკიცებს: ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მიღებული სიხარული, ტკბობა, ცოდნის შეძენის, კერძოდ, ნაწარმოებში განსახიერებელი სინამდვილის ცნობის შედეგიაო. მართალია, იგი იქვე თვით ხელოვნების სფეროშიც მიუთითებს ესთეტიკური ტკბობის მიზეზს, მაგრამ ეს ფაქტორა, მისი დასკვნით, მხოლოდ იმ შემთხვევაში მნიშვნელობს, როდესაც მხატვრული ქმნილება ამთვისებლისათვის უცნობი მოვლენების წარმოსახვაა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „პოეტიკის“ ძირითად ნაწილში, განსაკუთრებით მეცხრე პარაგრაფში, არსებითად განსხვავებული თვალსაზრისით გვაქვს მოცემული. აქ არისტოტელესთვის ხელოვნების თავისებურება ასახვითი თავისებურებაა, ე. ი. ხელოვნება მხატვრული ასახვის თავისებურების გამოა ხელოვნება. ამიტომ ესთეტიკური ტკბობაც, ბუნებრივია, ამავე ფაქტორთანაა დაკავშირებული.

გვევლინება, რადგან მხოლოდ მათ ახასიათებს „დიდ მთლიანობაში“ გადასვლა და ზოგადადამიანურის დონემდე ამაღლება. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური განსჯა და ტკბობა იბადება მხოლოდ მაშინ, როდესაც აღქმის ობიექტი იწვევს ადამიანის მთელი სულიერი და გონებრივი სამყაროს ერთობლივ რეაქციას, ამოქმედებას დადებითი, ზოგადადადამიანური ემოციების საფუძველზე. ნაწარმოებმა ამთვისებელი უნდა აიყოლიოს, აამაღლოს; ადამიანთა ყველაზე მაღალ, სათუთ, ზოგად გრძნობასა და აზრს უნდა შეესიტყვოს, განაცხოველოს და განადიდოს იგი. ამის შედეგია, რომ ადამიანები ესთეტიკურის აღქმისას გაცილებით უფრო მთლიანი, ჰარმონიული, ადამიანური ხდებიან, ვიდრე მაშინ, როდესაც რომელიმე კერძო ხასიათის გრძნობით აღძრულ სიხარულსა და სიამოვნებას განიცდიან. ვიმეორებთ, ჭეშმარიტი ესთეტიკური შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს ამთვისებლის სულიერ ამაღლებასა და ყველა ადამიანური საწყისის, გრძნობის თუ მისწრაფების ერთობლივ მოქმედებას.

აქ განვითარებულმა შეხედულებამ, ერთი შეხედვით, შესაძლებელია მშვენიერების კანტისეული განსაზღვრა მოგვაგონოს. მაგრამ კანტის ეს ცნობილი განსაზღვრა, როგორც ვთქვით, მშვენიერების განსაზღვრაა საერთოდ და არა საკუთრივ შემოქმედებითი ესთეტიკურისა. მშვენიერება კი გაცილებით უფრო ფართო ცნებაა: ესთეტიკურთან ერთად გარკვეულ კონკრეტულ ეპოქისეულ-ეროვნულ და ინდივიდუალურ შინაარსსაც (კრედოსაც) მოიცავს. გარდა ამისა, კანტი არა მარტო მშვენიერების ამ ერთ-ერთ არსებით მხარეს უარყოფს კატეგორიულად, არამედ იმ სხვაობასაც არც ერთ შემთხვევაში არ ითვალისწინებს, რომელიც ხელოვნებისა და სინამდვილის მშვენიერებათა შორის არსებობს. და, რაც აგრეთვე მთავარია, კანტისათვის მშვენიერება, ე. ი. ესთეტიკურიც, სავსებით დამოუკიდებელია ადამიანის რეალური სულიერ-ინტელექტუალური სამყაროსაგან. ამიტომ, კანტის თვალსაზრისით, მშვენიერება მთელი თავისი არსებით აბსოლუტური, საყოველთაო მოვლენაა: მისი ყოველი სახეობა ყველასათვის ერთნაირი მშვენიერებაა, ყველასათვის ერთნაირად მნიშვნელობს, დროისა და სივრცის გარეშე მდგომ სუბიექტურ აუცილებლობას წარმოადგენს. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ეს პრინციპი არა მარტო მშვენიერების, არამედ საკუთრივ შემოქმედებითი ესთეტიკურის მიმართაც არ არის სწორი. თუ აქ კანტის ესთეტიკის ზემოთ აღნიშნულ სხვა მხარესაც გავიხსენებთ, მაშინ კიდევ უფრო ნათელი გახდება შემოქმედებითი ესთეტიკურის ზემოთ წარმოდგენილი გაგების არსებითი განსხვავება მშვენიერების კანტისეული ანალიზის უკიდურესად ცალმხრივი პრინციპებისაგან.

რა თქმა უნდა, უკიდურესი ცალმხრივობით ხასიათდებიან ის მკვლევარებიც, რომლებსაც მარქსიზმის კლასიკოსთა მიერ ფუძედებული ესთეტიკური პრინციპების ვულგარული კომენტირებისა და ნ. ჩერნიშევსკის თვალსაზრისის ცალმხრივი განვითარების შედეგად, შემოქმედებითი ესთეტიკური წარმოდგე-

ნილი აქვთ ჭეშმარიტების, სიკეთის ან პროგრესული სოციალური იდეებისა და უკეთესი ცხოვრების უბრალო ჯამის სახით. მათ ესთეტიკური განსჯა და ტკბობა, არსებითად, გაგებულ აქვთ, როგორც მოწონება, აღტაცება, სიხარული, კმაყოფილება საერთოდ. ეს კი, თავისთავად ცხადია, ობიექტურად შემოქმედებითი ესთეტიკურის თავისებურების, თვითმყოფობისა და ზოგადი (საყოველთაო) ხასიათის სრულ უარყოფას ნიშნავს. ჩვენი აზრით, ხელოვნებისეული ესთეტიკურის არსის ასეთ ვულგარულ ანალიზს არავითარი საერთო არა აქვს მარქსისტულ თვალსაზრისთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია გავიხსენოთ ის, რომ შემოქმედებითი ესთეტიკური ადამიანთა ესთეტიკური გრძნობის სპეციფიკური არსის ობიექტირება და ხელოვნების თავისებურების უზოგადესი მხარეა. მაშასადამე, სწორედ ეს ფენომენი განაპირობებს ხელოვნების საზღვრების სიმყარესა და საყოველთაობას. ამიტომ მისი ნიშანი არ შეიძლება იყოს ის, რაც ცვალებადია, რაც არსებითად განსხვავებული არსით ვლინდება სხვადასხვა ეპოქისა და ერის მხატვრულ კულტურაში ან ცალკეულ ხელოვანთა შემოქმედებაში, ე. ი. ის, რაც ხელოვნების საერთო, მარად მოქმედ თვისებას არ შეადგენს.

ახლა განვიხილოთ ის სპეციფიკური ფაქტორი, რომლის გამო ადამიანის ძთელი სულიერ-ინტელექტუალური სამყარო, ყველა მისწრაფება და ინტერესი მთლიანდება, ახალ სახემოსილებას იღებს და მარად მიმზიდველი ზოგადადამიანურის დონემდე მაღლდება.

ეს ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი ემოციურობაა.

როგორც ცნობილია, იდეალისტური ესთეტიკა, განსაკუთრებით სუბიექტური იდეალიზმის ესთეტიკა, ხშირად ემყარება ამ ფაქტორს ესთეტიკურის არსის ანალიზისას. მაგრამ ეს მოძღვრება ესთეტიკურისათვის დამახასიათებელ ემოციურობას განიხილავს როგორც აბსოლუტურად თავისუფალ სუბიექტურ თვითგანცდას, მთელი თავისი არსებით განრიდებულს იმ რეალური ადამიანური სამყაროსაგან, რომლის მთლიანობის (ერთობლივი გამოვლენის) საფუძვლად და სახემოსილებად ჩვენ ვთვლით მას. ზოგი იდეალისტური თეორია, კერძოდ, ფროიდიზმი კი იმდენად შორს მიდის, რომ ამ ფაქტორს, საერთოდ, მთელ ხელოვნებას, განიხილავს როგორც ქვეცნობიერი სექსუალური ნევროზის გამოხატულებას.

რა თქმა უნდა, შემოქმედებითი ესთეტიკურის ემოციური არსი ნაწილობრივადაც ვერ პოულობს გამოხატულებას ამ დასკვნებში. შემოქმედების პროცესისათვის ნიშანდობლივი ემოციური ფაქტორი, გარდა უკვე აღნიშნული სპეციფიკური დანიშნულებისა, შემდეგი ძირითადი ნიშნებით ხასიათდება:

1. იგი წარმოსახვითი, აქტიური, ამალღებული და რომელიმე ერთი მიზეზით ან მნიშვნელობით შეუზღუდავი ემოციაა, სხვადასხვა კონკრეტულ ემოციათა ერთობლიობისა და შემოქმედებითი გარდასახვა-განზოგადების შედეგია. ემოციურობის უმაღლესი სახეობაა. ამიტომაც, რომ სინამდვილის მხატვრულ

ასახვას განსაკუთრებული ემოციური სიღრმე და ყოველმხრივობა ახასიათებს (მაშინ, როდესაც ლოგიკური შემეცნების შედეგი აბსოლუტურად განრიდებულია ამ თვისებისაგან).

2. იგი არა ყოველგვარი, არამედ მხოლოდ დადებითი ზოგადადამიანური ემოციაა, ადამიანთა საერთო სულიერი სწრაფვის, ინტერესის, განწყობისა და დამოკიდებულების ზოგადდადებით მხარეს უკუაფენს. ერთი სიტყვით, ის ადამიანთა ყველა სათნო გრძნობის, ყველაზე მაღალი ადამიანური სულისკვეთებისა და დიდბუნებოვნების გამოხატულებაა. როგორი მოვლენა და განცდაც არ უნდა შეადგენდეს მხატვრული ასახვის საგანს — მშვენიერი თუ მახინჯი, ამაღლებული თუ ჩვეულებრივი, კეთილი თუ ბოროტი, სასიხარულო თუ შემზარავი, ბედნიერება თუ უბედურება, დაბადება თუ სიკვდილი, ჭეშმარიტება თუ ცდუნება, სიყვარული თუ ვერაგობა, გამარჯვება თუ დამარცხება, — ყველაფერი ეს, მიუხედავად თავიანთი კონტრასტული ობიექტური არსისა და ესთეტიკური თვისებისა, ზოგადადამიანურ დადებით ემოციურ ასპექტში წარმოისახება. რასაკვირველია, აქ არ იგულისხმება ხელოვანის ზემოთ აღნიშნული დადებითი პოზიცია, რომლის გამო ხელოვნება უარყოფითს უარყოფს და გვაძულვებს, ხოლო დადებითს განამტკიცებს და გვაყვარებს. ასე რომ იყოს, მაშინ შემოქმედებითი ესთეტიკური აღარ იქნებოდა საყოველთაო მოვლენა. ეს იმიტომ, რომ ხელოვანის დადებითი პოზიცია, არსებითად, იდეური პოზიციაა, გაპირობებული ეპოქისეული სოციალური ვითარებით. თავისთავად ცხადია, ასეთი მოვლენა ვერ იქნება ხელოვნების თავისებურების უზოგადესი არსის ნიშანი, რადგან თვით ეს არსი საყოველთაოა. ჩვენ ხომ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ, ძირითადად მაინც მარად უცვლელი ფაქტორის მიხედვით ვარჩევთ რა არის ხელოვნება და რა არა. ერთი სიტყვით, დადებითი ზოგადადამიანური ემოცია გვევლინება როგორც შემოქმედებითი ესთეტიკურის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი, რომლის შედეგად ხელოვნების ყოველი ნამდვილი ქმნილება, თავისი თემატიკური და ეპოქისეულ-ეროვნული ხასიათის მიუხედავად, ყოველი ადამიანის სულიერ სამყაროს ესიტყვება ამა თუ იმ სისრულით და მასში შესაბამის დადებით ემოციურ რეაქციას იწვევს, ხოლო ესთეტიკურის სხვა ნიშნებთან ერთად, ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის უკვე ცნობილი სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს“ ესთეტიკური გრძნობის ამოქმედების სახით.

ამრიგად, დადებითი ზოგადადამიანური ემოცია გაცილებით უფრო მყარი და მთელი თავისი არსებით ზოგადი მოვლენაა, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოების კონკრეტული შემოქმედებით-იდეური კრედო, საერთოდ მთელი ეპოქისეულ-ეროვნული და ინდივიდუალური არსი.

3. დადებითი ზოგადადამიანური ემოცია ესთეტიკური გრძნობის ობიექტირების ერთ-ერთ ძირითად მხარესა და მხატვრული შეთხზვის, გარდასახვის დიდმნიშვნელოვან სპეციფიკურ ფაქტორს წარმოადგენს. უკვე აღნიშნული

სავსებით გასაგებს ხდის ამ დასკვნას, რომელსაც, სხვათა შორის, თვით ნ. ჩერნიშევსკიც აღიარებს შემდეგი შენიშვნის სახით: „გრძნობა განსაკუთრებულ, მაღალ ინტერესს ანიჭებს ყველაფერს, რაც მისი გავლენით იქმნება, ის ყველაფერს განსაკუთრებულ სიმშვენიერეს, საგანგებო სილამაზესაც კი ანიჭებს“<sup>1</sup>. მართალია, ნ. ჩერნიშევსკის შედარებით სხვა ასპექტსა და კონტექსტში აქვს მოცემული გრძნობის მხატვრულ-ესთეტიკური მნიშვნელობის ეს შეფასება, მაგრამ იგი აქ წარმოდგენილ თვალსაზრისსაც გარკვევით ესიტყვება.

შემოქმედებითი ესთეტიკურის ყველა ეს ძირითადი ნიშანი, თავიანთი ზოგადადამიანური ბუნების გამო, სავსებით გასაგებს ხდის იმ მნიშვნელობას, რომელიც პროგრესული იდეებისა და ესთეტიკური იდეალების განსახიერებას აქვს ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ღირსებისათვის. კერძოდ, რაც უფრო ჭეშმარიტია და პროგრესული ნაწარმოებში წარმოსახული იდეები და ესთეტიკური იდეალები, მით უფრო ესიტყვებიან ისინი ზოგადადამიანურს, მასადაც, ნაწარმოების ესთეტიკურ საფუძველსაც, ხოლო ამის გამო უფრო ზემოქმედ, მძაფრ და შთამბეჭდავ სახეს აძლევენ მხატვრულ ფორმას. ამასთან, ეს უკანასკნელიც ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს, აძლიერებს, უფრო მოქმედს, დამაჯერებელსა და ემოციურს ხდის ნაწარმოების პროგრესულ ეპოქისეულ შინაარსს. დასასრულ, აღნიშნული შესიტყვება, კავშირი უშუალო ნიადაგია ფორმისა და შინაარსის ორგანული მთლიანობისათვის, რაც თავის ძხრივ მხატვრული ქმნილების ღირსების ერთ-ერთ არსებით ფაქტორს წარმოადგენს. ყველაფერი ეს კი იმის ახსნასაც წარმოადგენს, თუ რატომ არის, რომ ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნება მხოლოდ ეპოქის პროგრესული იდეებისა და ესთეტიკური იდეალის საფუძველზე იბადება.

ამრიგად, შემოქმედებითი ესთეტიკური ადამიანის სულიერი და გონებრივი სამყაროს მთლიანობის ემოციური გამოხატულებაა დადებით ზოგადადამიანურ ასპექტში. ანდა, იგი გვევლინება როგორც ადამიანის ცნობიერების, მთელი გონებრივი და სულიერი სამყაროს „ყველა ძალისა და უნარის“ ერთობლივი მოქმედების შედეგი, ადამიანთა ყველა, მისწრაფებისა და ინტერესის ორგანული მთლიანობა, განხორციელებული დადებითი ზოგადადამიანური ემოციურის მეშვეობით, სახემოსილებით. ჩვენი აზრით, ძირითადად ასეთია შემოქმედებითი ესთეტიკურის არსი. ოღონდ, აქ კვლავ უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ მხატვრული, გარდა ესთეტიკურისა, გარკვეულ (ცხადია, მისთვის შესაბამის) კონკრეტულ, მარად ცვალებად შინაარსსაც მოიცავს, გაპირობებულს ეპოქისეულ-ეროვნული ვითარებითა და ხელოვანის ინდივიდუალობით.

<sup>1</sup> ნ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 384.

და, რაც აგრეთვე მთავარია, ამ შინაარსის, ეპოქის საერთო სოციალური ხასიათის, ხელოვანის ტალანტის სიძლიერისა და შემოქმედებითი დახელოვნების ერთობლიობა არსებით გავლენას ახდენს შემოქმედებითი ესთეტიკურის ამათუ იმ სისრულით (სრულყოფილებით) გამოვლენაზე. მაშასადამე, ამ მხრივ მხატვრული (შემოქმედებითი) ესთეტიკური განპირობებულობა მოვლენაა, არასოდეს არ ვლინდება და მნიშვნელობს თავის თავად, აქ მითითებულ ფაქტორთა დამოუკიდებლად, საერთოდ, ხელოვნების განვითარების პროცესის კონკრეტული ბედის დამოუკიდებლად. ეს შემოქმედებითი ესთეტიკურის კანონზომიერების არსებითი მხარეა, რომელიც ამ ფენომენის ისტორიულ-სოციალური ბუნების ერთ-ერთ გამოხატულებას შეადგენს.

შ. რუსთაველის პოემის უდიდესი ესთეტიკური ღირსების ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი ისიცაა, რომ ამ ნაწარმოებში ხასიათები და მოვლენები საოცარი სიღრმითა და სიმართლით არის განსახოვნებული ეპოქის პროგრესული ესთეტიკური შემოქმედებითი პრინციპებისა და ზოგადკაცობრიული იდეების, ჰუმანიზმის ასპექტში. ესთეტიკურის განსაკუთრებული სისრულით გამოვლენაც თავის მხრივ აძლიერებს, მეტ სიმკვეთრესა და მარადიულ ცხოველმყოფელობას ანიჭებს პოემის იდეურ-შინაარსობრივ განსაკუთრებულობას, საერთოდ მთელ ეპოქისეულ არსს.

თავისთავად ცხადია, „ვეფხისტყაოსანი“ არ წარმოადგენს გამონაკლისს. ეს ურთიერთმიმართება მხატვრული კულტურის მთელ ისტორიას ახასიათებს, ბუნებრივია, სხვადასხვა შემთხვევაში ესთეტიკურთან მხატვრულის, საერთოდ, ხელოვნების ნაწარმოების მთელი კონკრეტული შინაარსის სხვადასხვაგვარი შესაბამისობისა და შეფარდების სახით. რაც შეეხება თვით ამ მრავალფეროვნებას — ხელოვნების უცვლელ (ზოგად) და ცვალებად (კონკრეტულ) მხარეთა შესაბამისობისა და შეფარდების სხვადასხვაობას — იგი იმავე ობიექტურ-სუბიექტურ ფაქტორთა მთლიანობით არის განპირობებული, რომლებიც ესთეტიკურის გამოვლენის ბედს, საერთოდ, ხელოვნების ისტორიას განაგებს.

დასასრულ, რამდენიმე შენიშვნა შემოქმედებითი ესთეტიკურის ობიექტურობისა და ისტორიული არსის შესახებაც.

ზემოთ ამ საკითხებსაც შევეხეთ გაკვრით. მაგალითად, ობიექტურობის შესახებ ნათქვამი იყო, რომ შემოქმედებითი ესთეტიკური ადამიანთა ესთეტიკური გრძნობის სპეციფიკური არსის ობიექტირებაა. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ეს დასკვნა იმდენად ზოგადი ხასიათისაა, რომ მისი საგანგებო კომენტირება აუცილებელია. ამავე დროს, აუცილებელია შემოქმედებითი ესთეტიკურის გენეზისის ეპოქისეულ-ეროვნულ ვითარებასა და მხატვრულ სტილთან მიმართების გათვალისწინებაც. თავდაპირველად გავიხსენოთ ესთეტიკური გრძნობის მარქსისტული გაშუქების შემდეგი პრინციპები:

1. ესთეტიკური გრძნობა ერთნაირი სისრულითა და სიმკვეთრით არ ახა-

სიათებს ადამიანებს. ამ მხრივ გარკვეულ სხვადასხვაობასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ეს შედარებითი სხვადასხვაობაა, რომელიც თვით ადამიანთა სუბიექტურ ინდივიდუალობაში პოულობს ახსნას. საერთოდ კი ესთეტიკური გრძნობა საყოველთაოა, ყოველ ადამიანშია მოცემული ამა თუ იმ სიმკვეთრითა და მასშტაბით.

2. ესთეტიკური გრძნობა საზოგადოებრივი პრაქტიკის შედეგს წარმოადგენს და არა თანდაყოლილ ბიოლოგიურ თვისებას. იგი ჩამოყალიბდა შრომის პროცესში, როგორც ადამიანთა თავისებური დამოკიდებულება არა მარტო თვით ამ პროცესისა და მისი პროდუქტის მიმართ, არამედ მთელი გარემომცველი სამყაროს მიმართაც, ე. წ. ესთეტიკური გრძნობების — სძენისა და მხედველობის — განვითარებისა და სრულყოფის სახით. ამდენად იგი საზოგადოებრივი ადამიანის თვისებაა, რის გამო მისი არსი, ხოლო ამიტომ საყოველთაო ხასიათიც, ყოველთვის ცვალებადი ეპოქისეულ-ეროვნული და სუბიექტურ-ინდივიდუალური სახემოსილებით ვლინდება.

3. ესთეტიკური გრძნობის ობიექტირება (შემოქმედებითი გამოხატულება) მხატვრული შემოქმედების პროცესის სპეციფიკური საფუძველია, რომელიც ისტორიულად იმავე ნიადაგზე — საზოგადოებრივი პრაქტიკის ნიადაგზე — წარმოიშვა. ეს, არსებითად, თვით მხატვრულის ფორმირების პროცესს წარმოადგენდა. მაგრამ ეს დებულებები ესთეტიკური გრძნობისა და მხატვრულის ურთიერთმიმართების (დამოკიდებულების) მხოლოდ ერთ მხარეს ცხადყოფს. მეორე მხარე კი იმაში მდგომარეობს, რომ ესთეტიკური გრძნობის ობიექტურობა მხატვრულის ჩამოყალიბების ისტორიული პროცესის ნიადაგს შეადგენს და არა ყოველი ნაწარმოების ესთეტიკური არსის უშუალო საფუძველს. ნაწარმოებები უკვე ფორმირებული შემოქმედებითი ესთეტიკურის, როგორც თვითმყოფი ფენომენის, ობიექტური არსის, კანონების მიხედვით იქმნება. მართალია, ეს არსი, კანონები, თუ მეტი არა, უმთავრესად მაინც, თეორიულად არა აქვთ გააზრებული ხელოვანთ, რის გამო ისინი მათთვის ცნობილი შემოქმედებითი პრაქტიკის შესაბამისად (მსგავსად, ანალოგიურად) „შემოქმედობენ“, მაგრამ საკითხის ამ მხარეს ამ შემთხვევაში არა აქვს მნიშვნელობა. მთავარი ისაა, რომ ობიექტურად, შემოქმედების პროცესი გარკვეულ კანონებს ემყარება, ხოლო ესთეტიკური, როგორც ხელოვნების თავისებურების უზოგადესი მხარე, ამ კანონების უპირველესი შემადგენელი ნაწილია. მაშასადამე, შემოქმედებითი ესთეტიკური ობიექტურად მნიშვნელობს, ხოლო ხელოვანი იმით განსხვავდება ყველა ჩვენგანისაგან, რომ მას ამ ფენომენის წვდომისა და ახალი სახემოსილებით წარმოსახვის უნარი აქვს. ყველაფერი ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ შემოქმედითი თვით ესთეტიკურს არ ქმნის. მისი მისია ამ მხრივ მხატვრული ნაწარმოების, ე. ი. შემოქმედებითი ესთეტიკურის კონკრეტული სახემოსილების შეთხზვაა, რაც არსებითად, ამ სპეციფიკური საფუძვლის თავისებური სრულქმნილი წვდომისა და ამა თუ იმ ნიუანსით

გამდიდრების საზღვრებს თვით გენიოს ხელოვანთა შემოქმედებაშიც ვერ სცილდება.

როგორც ვნახეთ, თანამედროვე იდეალისტური თეორიების მნიშვნელოვანი ნაწილი არა მარტო ესთეტიკურის, ანდა, საერთოდ ხელოვნების აქ აღნიშნულ ობიექტურ არსს, კანონზომიერებას უარყოფს, არამედ ხელოვნების კონკრეტულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური არსისა და ღირსების ამთვისებლისაგან დამოუკიდებლად არსებობასაც. მათი თვალსაზრისით, ხელოვნება ესთეტიკურ ღირებულებათა სუბიექტური ხილვაა, რომელიც არავითარი ობიექტური კანონზომიერებით არ ხასიათდება. ხელოვნების ერთადერთი კანონი ისაა, რომ ის ყოველგვარ ობიექტურ კანონებს უარყოფს და მნიშვნელობს მხოლოდ როგორც სუბიექტის აბსოლუტური თავისუფლების ნიადაგზე წარმოქმნილი ესთეტიკური ღირებულება. ამავე დროს, თვით ეს ღირებულებაც მის საკუთართვისებას არ შეადგენს. ამთვისებელს თვით შეაქვს თავისი საკუთარი ესთეტიკური ემოციები და წარმოდგენები ხელოვნების ქმნილებაში, ხოლო მათ აღიქვამს როგორც ნაწარმოებისთვისებას. ამიტომ ხელოვნების ქმნილება არსებითად ამთვისებლის სუბიექტური ესთეტიკური ემოციების, წარმოდგენების ასლსაც წარმოადგენს, რის გამო განუწყვეტლივ იცვლება.

რაც შეეხება ხელოვანის „მეს“ შემოქმედებით გამოხატულებას, იგი არ აღიქმება. ამის მიზეზი ნაწარმოებში ამთვისებლის განცდათა კონცენტრირებაა. თუმცა კიდევ რომ შეიძლებოდეს მისი შეცნობა, ხელოვნების საყოველთაო ხასიათს ეს ფაქტორი ვერ განაპირობებდა, რადგან, ამ კონცეფციის თვალსაზრისით, შემოქმედის ესთეტიკური გრძნობა, იდეალი და გემოვნება მკაცრად ინდივიდუალურია.

ამრიგად: 1. ადამიანები იმის აღქმით განიცდიან ესთეტიკურ ტკბობას, რაც თვით შეაქვთ აღქმის ობიექტში, ე. ი. ესთეტიკური ტკბობა სუბიექტურია, თვითხილვას, თვითგამოვლენას ემყარება. 2. ამის გამო მხატვრული ქმნილება იმდენგვარია, ანდა, იმდენივე ესთეტიკური ღირსებით მნიშვნელობს, რამდენი ადამიანიც აღიქვამს მას (მართალია, ეს დასკვნა ყოველთვის უშუალოდ არა გვაქვს მოცემული, მაგრამ ლოგიკურად გამომდინარეობს პირველი დებულებიდან).

ზემოთ ისიც აღინიშნა, რომ არსებობს ამ თვალსაზრისის არსებითად განსხვავებული სახეობაც. კერძოდ, ჰარტმანი ამთვისებელ სუბიექტს ეპოქით ცვლის. მისი დასკვნით, ხელოვნების ყოველი ჭეშმარიტი ნაწარმოები არასოდეს არ იღებს დამთავრებულ სახეს, დაუსრულებლივ ვითარდება, მალდება, მარად ახალთვისებებს იძენს, და ეს იმიტომ, რომ ყოველ ეპოქას ახალი ენით ესაუბრება, თვით ეპოქათა ხასიათის შესაბამისად.

ის, რაც უშუალოდ ამ თეორიების შესახებ ითქვა, აგრეთვე ამ ნაშრომში განვითარებული თვალსაზრისი ხელოვნებისა და, კერძოდ, შემოქმედებითი ესთეტიკურის შესახებ, სავსებით ცხადყოფს როგორც სუბიექტივისტთა თვალსა-

ზრისის, ისე ჰარტმანის წინააღმდეგობათა მთელი სისტემის მომცველი გაგების მცდარობას. მიუხედავად ამისა, ზედმეტი არ იქნება, თუ დამატებით ზოგ გარემოებას საგანგებოდ აღვნიშნავთ.

ხელოვნების ნაწარმოებს ხელოვანი ქმნის ხელოვნების ობიექტური კანონებისა და ობიექტური სოციალურ-ეროვნული ვითარების შესაბამისად. ამასთან, ბუნებრივია, ყოველი ნაწარმოები ერთხელ იქმნება, ხოლო რაკი შეიქმნება, ისეთივე ობიექტურ რეალობად გვევლინება, როგორც სინამდვილის ყოველი ფაქტი. ცვალებადია ხელოვნება საერთოდ და არა ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოებები ან ხელოვნების ისტორიული წარსული. ამ მხრივ საზოგადოებრივი ცხოვრება და ცნობიერებაც ხომ ასეთივეა. საზოგადოებრივი ცხოვრება იცვლება, მაგრამ ის, რაც ამ პროცესში წარმოიშობა, აღარ ემორჩილება ამ კანონს. და თუ მას სხვადასხვაგვარად განმარტავენ, ანდა, თუ თანდათან ღრმავდება მისი შესწავლა, ეს თვით ამ მოვლენის არსის თვისება არ არის. ასევე, ფილოსოფიური აზროვნება მარად ცვალებადია, მაგრამ უკვე შექმნილი ფილოსოფიური კონცეფციები მარად უცვლელია. იცვლება მხოლოდ ადამიანების დამოკიდებულება მათ მიმართ, შესაბამისად სოციალური ვითარების ცვალებადობისა და, აგრეთვე, თვით ფილოსოფიური აზროვნების განვითარების დონისა.

ამრიგად, „ვეფხისტყაოსანი“ ყველასათვის ხელოვნების ქმნილებაა არა იმიტომ, რომ ყოველი ეპოქის ან ყოველი ადამიანის განსაკუთრებულობათა შესაბამისად სახეცვალებადობს, არამედ იმის გამო, რომ ხელოვნების ესთეტიკური არსის, სპეციფიკური კანონზომიერების გენიალურ წვდომასა და შემოქმედებით განხორციელებას წარმოადგენს. და თუ სხვადასხვა ეპოქისა და ეროვნების ადამიანები სხვადასხვაგვარად აფასებენ მას, ამის შედეგად თვით პოემაში უმნიშვნელო ნიუანსიც კი არ შეცვლილა. „ვეფხისტყაოსანი“ ერთნაირად გულცივია და განურჩეველი როგორც იმ ადამიანების მიმართ, ვინც შეაჩვენა ან ნათარგმნ თხზულებად გამოაცხადა იგი, ისე იმ ადამიანების მიმართაც, ვინც გენიალურ ქმნილებად აღიარებდა ან აღიარებს მას.

ერთი სიტყვით, ხელოვნების ქმნილება, რაკი შეიქმნება, მარად მყარ, მარად უცვლელ და ობიექტურად არსებულ ფენომენად იქცევა. მისი ესთეტიკური ღირსების, შინაარსის არსებობისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ამთვისებელთა ან მთელ ეპოქათა დამოკიდებულებას მის მიმართ.

მაგრამ ობიექტურად არსებობა და ობიექტური არსი ერთიდაიგივე არაა. მაგალითად, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სუბიექტური მოვლენაა. მიუხედავად ამისა, იგი ობიექტურად არსებობს მხატვრული ნაწარმოების მთელ ორგანიზმთან ერთად. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს, ეს ნიშნები ერთდროულადაც არ ვლინდებოდეს. პირიქით, უფრო ხშირად სწორედ ასეთ თანაარსებობას ვხვდებით. მაგალითად, შემოქმედებითი ესთეტიკური ერთი ნიშნითაც ხასიათდება და მეორითაც. მაგრამ იგივე არ ითქმის მხატვრულობის



გსატვრული  
ასახვის თეორიის  
საკითხები



**შენიშვნები პრისტოტელეს  
„კოეტიკის“ შესახებ**

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა პროფ. ს. დანელიას თარგმანით, ვრცელი გამოკვლევითა და კომენტარებით გამოსცა ანტიკური ესთეტიკის უბრწყინვალესი ძეგლი — არისტოტელეს „პოეტიკა“. ამ უაღრესად დიდძნიძვნელოვანი მოვლენის გამო გ. ჯიბლაძემ და ა. ქუთელიამ გამოაქვეყნეს წერილები, რომლებშიც აღნიშნულია ჩვენი შესანიშნავი მეცნიერ-მოაზროვნის ს. დანელიას არა მარტო როგორც მთარგმნელის განსაკუთრებული დამსახურება, არამედ მისივე დიდი ერუდიციით დაწერილი, ღრმად მეცნიერული გამოკვლევის ღირსება და ზოგი სადავო მხარეც.

ბუნებრივია, ამ უკვე აღნიშნულ გარემოებათა გამეორება ზედმეტი იქნებოდა. ამიტომ ჩვენი ეს სტატია, აქ დასახელებულ წერილებთან შედარებით, შეზღუდული ხასიათისაა: იგი ეხება მიბაძვისა და კათარზისის არისტოტელესეული თეორიების პროფ. ს. დანელიას ნარკვევში მოცემულ ანალიზს.

როგორც ცნობილია, ეს თეორიები არისტოტელეს ესთეტიკური ნააზრევის უარსებითეს მხარეს შეადგენს. ცნობილია ისიც, რომ დიდი ხანია მიმდინარეობს მათი (განსაკუთრებით კათარზისის) არსის შესახებ მეცნიერული კვლევა და პოლემიკა.

პროფ. ს. დანელია თავის ნარკვევში მეტად საინტერესო თვალსაზრისს ავითარებს მათ შესახებ. არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვით, რომ პროფ. ს. დანელია ამ ნაშრომით გარკვევით ამდიდრებს „პოეტიკის“ შესახებ არსებულ სპეციალურ ლიტერატურას. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მკვლევარის თვალსაზრისის ძირითადი დებულებები, ჩვენი აზრით, არსებითი ხასიათის შენიშვნებსაც იმსახურებს.

## I

არისტოტელეს თვალსაზრისით, პოეზია, საერთოდ, მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგი, მიბაძვაა. მიბაძვა შეადგენს მათი როგორც საკუთრივ თავისებურების, ისე მთელი კანონზომიერების არსს, ერთადერთ საფუძველს, განმსაზღვრელ ფაქტორს.

ეს გაგება, ზოგადი სახით აღებული, არ იყო ახალი ესთეტიკური აზროვნებისათვის: მიბაძვის პრინციპი ანტიკური ესთეტიკის საერთო პრინციპს შეადგენს. მაგრამ, როგორც ცნობილია, თვით მიბაძვის არისტოტელესეული კონცეფცია არსებითად განსხვავდება გენიალური ფილოსოფოსისა და ესთეტიკოსის წინამორბედთა თვალსაზრისისაგან. არისტოტელეს კონცეფციის ეს თავისებურება, კერძოდ, ის განსხვავება, რომელიც „პოეტიკის“ ავტორისა და მისი მასწავლებლის პლატონის თეორიებს შორის არსებობს ამ მხრივ, ამომწურავი ანალიზით აქვს მოცემული პროფ. ს. დანელიას. ის დასკვნები კი, რომლებიც მოიცავს მიბაძვის, როგორც გარკვეული ცნების, კონკრეტული შინაარსის არისტოტელესეული გაგების უშუალო განსაზღვრას, ჩვენი აზრით, სადავოა.

პროფ. ს. დანელიას განსაზღვრით, მიბაძვა არისტოტელეს ესთეტიკაში იგივეა, რაც „ტიპის შექმნა“, ტიპიზაცია ან „მხატვრული ტიპების“ გადმოცემა თანამედროვე გაგებით. „არისტოტელმა, — წერს პროფ. ს. დანელია, — გადაამუშავა ეს ცნება და აღმოაჩინა, რომ ბაძვა, რომელსაც ეწევა ყოველი ხელოვნება, არისტოტიზაცია“<sup>1</sup>. „არისტოტელის მოძღვრებით, ხელოვნება ჰქმნის ტიპებს (ე. ი. აწარმოებს მოვლენათა ტიპიზაციას), და ყოველი მისი ნაწარმოები მხატვრულია იმდენად, რამდენადაც ის იძლევა ტიპებს“<sup>2</sup>. მართალია, არისტოტელი არ ხმარობს ტერმინს — „ტიპს“, მაგრამ სამაგიეროდ იგი ხმარობს სხვა გამოთქმას, რომელიც ნიშნავს „მსგავსს“, „ხატს“, „წარმოდგენას“, „სახეს“, ე. ი. იმას, რაც თავისი მოდელის მსგავსია და არის ამ მოდელის (ორიგინალის) სურათი, სახე ან წარმოდგენა“<sup>3</sup>. ეს კი „უდრის იმას, რასაც ჩვენ დღეს «ტიპს» ვუწოდებთ“<sup>4</sup>.

ამრიგად, პროფ. ს. დანელია, ერთის მხრივ, უთიერთთან აიგივებს მხატვრული სახისა და ტიპის ცნებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ამავე გაგებას (მათ გაიგივებას) ხედავს არისტოტელეს მიბაძვის თეორიაშიც. „მაშასადამე, — დაასკვნის ის, — სინამდვილისადმი მიბაძვა, რომელიც ხელოვნების ძირითად ფუნქციას და განუყრელ ნიშანს შეადგენს, იგივე ყოფილა არის-

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, 1944, გვ. LXV. პროფ. ს. დანელია ყველგან არისტოტელი-ს წერს. აქვე ის ცნობილი ფაქტიც უნდა აღინიშნოს, რომ მაშინ (და არა მხოლოდ მაშინ, არამედ თითქმის XVIII საუკუნის ბოლომდე) ხელოვნება, როგორც მხატვრული შემოქმედების დარგების გვარეობითი სახელწოდება, არ არსებობდა. ამიტომ როგორც პროფ. ს. დანელია, ისე ჩვენც ამ ცნებას პირობით ვხმარობთ არისტოტელეს თვალსაზრისის ანალიზისას.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. LXIII.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. LXII.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. LXIII.

ტოტელისათვის, რაც სინამდვილისაგან მხატვრული სახეების ან ტიპების შექმნა<sup>1</sup>.

პროფ. ს. დანელიას ამ თვალსაზრისის სახით, უპირველეს ყოვლისა, საქმე გვაქვს ტიპისა და სახის ურთიერთ მიმართების მცდარ გაგებასთან. ტიპი და სახე არაა ერთიდაიგივე ცნებები: სახე უფრო ფართოა, ვიდრე ტიპი. მართალია ყოველი ტიპი სახეა, მაგრამ ყოველი სახე არ არის ტიპი. ტიპი მხატვრული სახის გამოვლენის ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს, როგორც ქვევით ვნახავთ, ნიშანდობლივს მხოლოდ გარკვეული მხატვრული მეთოდისათვის. ამიტომ სინამდვილის ყოველგვარი მხატვრული განზოგადება არ გულისხმობს „მხატვრული ტიპის შექმნას“. მაგრამ შესაძლებელია არისტოტელეს ესთეტიკური პრინციპები მხატვრული სახის სწორედ ისეთ გაგებას მოიცავდეს, რომელიც მხატვრული ტიპის ცნებას ემთხვევა. ცხადია, ამ შემთხვევაში, უწინარეს ყოვლისა, ეს საკითხი უნდა გაირკვეს.

გავეცნოთ ფაქტებს.

არისტოტელეს ერთ-ერთ უდიდეს დამსახურებას ესთეტიკური აზროვნების წინაშე წარმოადგენს ის, რომ იგი ხელოვნების სპეციფიკას, არსებითად, სინამდვილის თავისებურ ასახვაში ხედავს. მისი თვალსაზრისით, ხელოვნება სპეციფიკურია იმიტომ, რომ იგი არის სინამდვილის შემეცნების სპეციფიკური ფორმა, სახელდობრ, მიბაძვა. თვით მიბაძვის ცნების განსაზღვრისათვის არისტოტელე, რა თქმა უნდა, არასოდეს არ ხმარობს ტიპს. „პოეტიკაში“ გვხვდება სხვა ტერმინი, რომელიც თვით პროფ. ს. დანელიას თარგმანით ნიშნავს ხატს, სახეს, სურათს. ეს ცნება, ყველაზე მეტად სახის ადეკვატური ცნებაა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ „უდრის იმას, რასაც დღეს ტიპს ვუწოდებთ“.

მიბაძვა არისტოტელესათვის შემეცნების, „ობიექტური ცოდნისაკენ მისწრაფების ერთ-ერთი სახეობაა“. იმის ნათელ ანალიზს, თუ რით განსხვავდება შემეცნების ეს ფორმა მეცნიერებისაგან, რომელიც აგრეთვე სინამდვილის შემეცნებას წარმოადგენს, არისტოტელე იძლევა „პოეტიკის“ ძეცხრე თავში, პოეზიის სპეციფიკის განსაზღვრისას. ამ განსაზღვრით, პოეზიის თავისებურებას არ წარმოადგენს თავისთავად აღებული პოეტური ფორმა. „ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განირჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან ჰეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი: ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. LXXII.

შესახებ, თუ რა შეიძლება მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“<sup>1</sup>. „აქედან ცხადია, რომ საჭიროა პოეტი იყოს უფრო მეტად ამბის შემთხვევი, ვიდრე ლექსებისა, რამდენადაც იგი ასახავს გამოარის პოეტი. ხოლო ასახავს იგი მოქმედებებს, და რომ მას შეხვედროდა აესახა ის, რაც ხდება“, კერძოდ, რაც „დასაჯერებელია და შესაძლებელი რომ ხდებოდეს“, „იგი მაინც არანაკლები უფლებით პოეტი იქნებოდა“<sup>2</sup>.

ციტირებული სტრიქონები ნათელს ხდის, რომ, არისტოტელეს თვალსაზრისით, პოეზია არ ხასიათდება იმის ჩვენებით, გამეორებით რაც იყო ან არის. იგი განზოგადებული, შესაძლებელი სინამდვილის წარმოსახვაა, ასახიერებს მხოლოდ იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო ან შეიძლება არსებობდეს „ალბათობის ან აუცილებლობის მიხედვით“. ამავე დროს, ისტორიასთან შედარებით „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და მნიშვნელოვანი“, ე. ი. აღნიშნული განზოგადება უფრო მეტი სიმკვეთრით მოიცავს აზროვნულ მომენტს, ვიდრე ეს დამახასიათებელია ნამდვილად არსებულის ალწერისათვის ისტორიაში.

თუ აქ აღნიშნულს დავუკავშირებთ არისტოტელეს შეხედულებას ხელოვნების ესთეტიკური არსის შესახებ, მაშინ ნათელი იქნება, რომ ბაძვა არისტოტელესათვის გულისხმობს სინამდვილის ისეთ განზოგადებას, რომელიც გვევლინება როგორც ალბათობით ან აუცილებლობით შესაძლებელი სინამდვილის მხატვრული განსახიერება, მხატვრული სახის (სურათის) შექმნა. ამრიგად, მიბაძვის არსი იმის ასახვაში კი არ მდგომარეობს, რაც არის, არამედ იმის მხატვრულ შემთხვევაში, რაც შეიძლება არსებულიყო და რასაც ხელოვანი არსებულის მხატვრული განზოგადების, ხელახლა წარმოქმნის (რეპროდუქციის) გზით აღწევს. ამიტომ სავსებით მართალი იყო ნ. ჩერნიშევსკი, რომელმაც თავის რეცენზიაში „პოეტიკის“ რუსული თარგმანის შესახებ, არისტოტელეს „მიბაძვა“ განმარტა, როგორც „воспроизведение“<sup>3</sup>.

ყველაფერი ეს, ცხადია, არ უდრის იმას, რასაც თანამედროვე ესთეტიკა ტიპიურის წარმოსახვას, ანდა, ტიპების შექმნას უწოდებს და რაც დავუკავშირებულობია მხოლოდ გარკვეულ შემოქმედებით მეთოდთან, სახელობრ, რეალიზმთან. სინამდვილის ტიპიური ნიშნების განსახიერებისა და რეალიზმის ეს შინაგანი ერთიანობა ხაზგასმით აღნიშნა ჯერ კიდევ ფ. ენგელსმა რეალიზმის ცნობილ განსაზღვრაში. რეალიზმი, ამ განსაზღვრით,

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 20.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 22

<sup>3</sup> Н. Чернышевский, Избр. фил. сочин., 1938, гв. 430.

გარდა დეტალების სისწორით გადმოცემისა, გულისხმობს ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში განსახიერების სიმართლეს. ამრიგად, ტიპისა და რეალიზმის ცნებები მარქსისტულ ესთეტიკაში ორგანულად არის ურთიერთთან დაკავშირებული. ამიტომ არისტოტელეს ესთეტიკურ მსოფმხედველობაში ტიპურობის თანამედროვე გაგების ძიება, იქ რეალიზმის თანამედროვე თეორიის ძიებასაც ნიშნავს. ასეთი ძიებისათვის კი, როგორც უკვე ვნახეთ, არისტოტელეს ესთეტიკურ ნააზრევში არავითარი საფუძველი არ არსებობს. სამაგიეროდ, პროფ. ს. დანელია, არისტოტელეს ცალკეულ შეხედულებათა ურთიერთთან, არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვით, რამდენადმე მაინც ხელოვნური დაკავშირებით, თვითონ ქმნის ამ საფუძველს: იგი კატეგორიულად ასკვნის, თითქოს, არისტოტელეს ესთეტიკაში ხელოვნების მთავარ ამოცანად აღიარებული იყოს, „რომ ხელოვნებამ ისე მიბაძოს ქვეყანას ან ისე წარმოიდგინოს იგი, როგორც არის ეს ქვეყანა სინამდვილეში! ამაზე მეტი მხატვრულ რეალიზმს არა უთქვამს რა“<sup>1</sup>.

თუ რამდენად შორს დგას ეს დასკვნა არისტოტელეს ესთეტიკის ძირითადი პრინციპისაგან, ეს აქამდე აღნიშნულიდანაც აშკარად ჩანს. ამიტომ აქ შემოვიფარგლებით მხოლოდ იმის აღნიშვნით, რომ ამ დასკვნას ასეთივე ბედი აკავშირებს ტიპურობის პრინციპის ისტორიასთანაც, რადგან მასში არსებითად უარყოფილია ამ, მაშინ ჯერ კიდევ ტენდენციათა სახით გამოვლენილი, შემოქმედებითი პრინციპის განვითარება არისტოტელეს შემდეგ. სხვა გარემოებას რომ თავი დავანებოთ, საკმარისია არისტოტელეს ესთეტიკის მსოფმხედველობრივი საფუძვლის ხასიათთან ერთად გავიხსენოთ შემდეგი ფაქტი: ხელოვნების ისტორია არისტოტელეს ეპოქისათვის, განსაკუთრებით ბერძნული ხელოვნება, რომელსაც არისტოტელეს ესთეტიკა ემყარება ძირითადად, რეალიზმის პრინციპებს იმდენად მკრთალად (მხოლოდ ტენდენციის სახით), ხოლო იდეალაზირების თვალსაზრისს იმდენად ძლიერად მოიცავდა, რომ ამ შემოქმედებითი პრაქტიკის თეორიული განზოგადების საფუძველზე შეუძლებელი იყო ტიპურობის, საერთოდ, მხატვრული რეალიზმის ისეთი თეორიის შექმნა, რომელსაც შეეძლებოდა თანამედროვე ესთეტიკურ პრინციპებთან, კერძოდ, რეალიზმის თანამედროვე გაგებასთან გათანასწორობა<sup>2</sup>. უფრო მეტიც, მართალია, არისტოტელეს ესთეტიკა, სპე-

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. LXXIV.

<sup>2</sup> ბერძნულ ხელოვნებასთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევს პროფ. ს. დანელიას შემდეგი დებულება: „ბერძნული კულტურა ესთეტიზმით ხასიათდებოდა. ხელოვნებამ შთანთქმა საბერძნეთში კულტურის სხვა კომპონენტები, უწინარეს ყოვლისა კი რელიგია. თუ ეგვიპტელის, ბაბილონელის, ფინიკელის ან ძველი ქართველის დამოკიდებულება ბუნებისადმი რელიგიურ ხასიათს ატარებდა..., ბერძენმა შესძლო უფრო თამამი, უფრო თავისუფალი, უფრო ადამიანური პოზიცია დაეჭირა ბუნების მიმართ“ („პოეტიკა“, გვ. XXX).

ცხადია, პროფ. ს. დანელია სავსებით მართალია, როდესაც ის მიუთითებს ბუნებისად-

ციალურ ლიტერატურაში გავრცელებული პირობითი გამოთქმა რომ ვიხ-  
მართ, რეალისტური ესთეტიკაა და, რაც საგანგებო ყურადღებას იმსახუ-  
რებს, მხატვრული ასახვის თეორია სწორედ აქ იღებს სათავეს, მაგრამ,  
მიუხედავად ამისა რეალიზმი, როგორც შემოქმედებითი მეთოდი, მაშასა-  
დამე, როგორც სინამდვილის მხატვრული ასახვის გარკვეული თვალსაზრი-  
სი (გარკვეული შემოქმედებითი მსოფლგაგება), არისტოტელეს არ დაუსაბუ-  
თებია და არც შეეძლო დაესაბუთებინა. იგი მხოლოდ ჩანასახის, ცალკე-  
ული მოქმედების სახით არის მოცემული დიდი მოაზროვნის ესთეტიკურ  
სისტემაში. ეს გასაგებიცაა, რადგან „რეალისტური ესთეტიკა“ და „რეალიზ-  
მის ესთეტიკა“, არსებითად, სხვადასხვა ცნებებია.

აღნიშნულს უნდა დაემატოს ისიც, რომ მხატვრული რეალიზმი, მას  
შემდეგაც, რაც იგი მთლიანი, ჩამოყალიბებული ფორმით გამოვლინდა,  
გარკვეულ განვითარებას განიცდის. შორს რომ არ წავიდეთ, საილუსტრა-  
ციოდ შეიძლება დავასახელოთ სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც არსე-  
ბითად განსხვავდება რეალიზმის სხვა ისტორიული ფორმებისაგან, მათ  
შორის გასული საუკუნის კლასიკური რეალიზმისაგანაც. ამიტომ არისტო-  
ტელეს პრინციპებიდან მართლაც რომ გამომდინარეობდეს დასკვნა ხელოვ-

---

მი დამოკიდებულების თავისებურებაზე ანტიკურ ბერძნულ ხელოვნებაში. მაგრამ, მეორე  
მხრივ, იგი არ არის სწორი, როდესაც აცხადებს, თითქოს, ხელოვნებას „შთაენთქას „საბერ-  
ძნეთში კულტურის სხვა კომპონენტები, უწინარეს ყოვლისა კი რელიგია“.

ანტიკურ ბერძნულ ხელოვნებას არა მარტო არ შთაუნთქავს შესატყვისი ეპოქის ბერ-  
ძნული რელიგია, არამედ, პირიქით, არსებითად მისგან ამოდიოდა იგი: მის ნიადაგსა და  
არსენალს ბერძნული მითოლოგია წარმოადგენდა. ეს უკანასკნელი გარემოება ხაზგასმით  
აქვს აღნიშნული კ. მარქსს „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ დაწერილ შესა-  
ვალში. „ცნობილია, — წერს კ. მარქსი ამ შესავალში, — რომ ბერძნული მითოლოგია  
შეადგენდა ბერძნული ხელოვნების არა მარტო არსენალს, არამედ მის ნიადაგსაც“ (იხ.  
დასახელებული შრომის 1953 წლის ქართული გამოცემა, გვ. 35). „ეგვიპტური მითოლოგია  
ვერასოდეს ვერ გახდებოდა საბერძნეთის ხელოვნების ნიადაგად და წიაღად. მაგრამ ყო-  
ველ შემთხვევაში ერთი მითოლოგია უნდა ყოფილიყო ეს. ამნაირად, ბერძნული ხე-  
ლოვნების ნიადაგი არასგზით არ შეეძლო [შეექმნა] ისეთ საზოგადოებრივ განვითარებას,  
რომელიც გამორიცხავს ყოველ მითოლოგიურ დამოკიდებულებას ბუნებასთან, ყოველ გამ-  
მითებელ მიმართებას მისადმი, მაშასადამე, მითოლოგიისაგან დამოუკიდებელ ფანტაზიას მო-  
ითხოვს ხელოვნებისაგან“ (იქვე, გვ. 36). ამრიგად, ბერძნული ხელოვნება ემყარებოდა ბერძნულ  
მითოლოგიას, ბუნებისადმი მითოლოგიურ დამოკიდებულებას. და თუ ბერძნული ხელოვ-  
ნება თავისებურია (ბუნებისადმი თავისებური დამოკიდებულებით ხასიათდება), ეს მხოლოდ  
იმით აიხსნება, რომ თავისებური იყო თვით „ბერძნული მითოლოგია, რელიგია.“

ბერძნული ხელოვნების ესთეტიზმით შემოფარგვლაც არ არის სწორი. ასევე, არ არის  
სწორი პროფ. ს. დანელიას დასკვნა ეგვიპტელის, ბაბილონელისა და ფინიკელის გვერდით-  
ძველი ქართველის დასახელება. ამ მხრივაც, ძველი ქართველის დამოკიდებულება ბუნები-  
სადმი, უმთავრესად მაინც, არ ყოფილა შეზღუდული მხოლოდ რელიგიით, ხოლო ძვე-  
ლი ქართული მხატვრული კულტურის აყვავების პერიოდში კი, როგორც ცნობილია, რელი-  
გია არსებითად მთლიანად დაჩრდილა ე. წ. საერთო მიმართულებამ.

ხებაში სამყაროს მართალი წარმოსახვის შესახებ, ეს მეტად ზოგადი დებულება არ იძლევა საფუძველს განვაცხადოთ: „ამაზე მეტი მხატვრულ რეალიზმს არა უთქვამს რაო“.

## II

კათარზისის (განწმენდის) თეორია მეტად შეზღუდული სახით არის მოცემული არისტოტელეს ესთეტიკურ ნააზრევში. კერძოდ, კათარზისის ცნების უშუალო ანალიზი „პოეტიკაში“ გვხვდება მხოლოდ ერთხელ და მაშინაც, არსებითად, მხოლოდ ერთი ფრაზის სახით, რაც, ალბათ, თვით ამ ნაშრომის ტექსტის ცნობილი ისტორიული ბედით (დაზიანებით, არასრულად შემონახვით) აიხსნება. „ტრაგედია, — ვკითხულობთ „პოეტიკის“ მეექვსე თავში, — არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს; ასახვა შემკობილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილში; ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით; ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის გზით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)<sup>1</sup>. აი მხოლოდ ეს ხაზგასმული სიტყვები გვევლინება განწმენდის ცნების აქ აღნიშნულ ერთადერთ უშუალო განსაზღვრად<sup>2</sup>. მაგრამ, ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს, მხოლოდ ამ რამდენიმე სტრიქონით იფარგლებოდეს ამ უაღრესად პრობლემატური თეორიის ადგილი საერთოდ არისტოტელეს ესთეტიკაში. იგი არისტოტელეს მთელ ესთეტიკურ სისტემას უკავშირდება, რის გამო მისი საიდუმლოება ამ ესთეტიკური სისტემის პრინციპთა მთლიანობაში პოულობს გამომხატულებასა და ახსნას. ამიტომ განწმენდის თეორიის ანალიზი მთლიანად, მთელი თავისი არსებით დამოკიდებულია არისტოტელეს ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების ანალიზისაგან. რა თქმა უნდა, პროფ. ს. დანელიას საფასებით სწორად აქვს გათვალისწინებული ეს აუცილებლობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს თეორიული აღიარება მის ნარკვევში არ უკავშირდება როგორც აღნიშნულ პრინციპთა, ისე თვით განწმენდის არსის სწორ გაგებას.

პროფ. ს. დანელიას დასკვნით, „არისტოტელის თეორიის თანახმად, ტრაგედია იმით აღწევს კათარზისს, რომ ხატავს ტიპებს და ამ ტიპების

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 13 — 14.

<sup>2</sup> პროფ. ს. დანელია ამ განსაზღვრის ხაზგასმულ ნაწილს შემდეგი სახით თარგმნის: „ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“. ეს თარგმანი არ უნდა იყოს ზუსტი, რადგან სიტყვა „აღძვრის“ არაა ბერძნულ ტექსტში, ხოლო ის სიტყვა, რომელსაც პროფ. ს. დანელია თარგმნის „საშუალებით“, უფრო მიზანშეწონილია ითარგმნოს „გზით“. ერთი სიტყვით, ჩვენ უფრო მართებულად მივიჩნით ის თარგმანი, რომელიც ჩვენს ციტირებაშია წარმოდგენილი (ბერძნულ ტექსტთან შედარებულია პროფ. ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, რისთვისაც უღრმეს მადლობას მოვახსენებ).

საშუალებით ავიწყებინებს მაყურებელს მის ემპირიულ „მე“ს, გამოყავს იგი ამ „მე“-ს საპყრობილედან<sup>1</sup>. ამრიგად, კათარზისი გულისხმობს „თავისი პირადი „მე“-დან ამოსვლას, თავისი ემპირიული „მე“-ს იმ ვიწრო კედლების გარღვევას, რომლებშიც ჩვენ ჩაგვკეტა ჩვენი ბიოლოგიური არსებობის შენარჩუნების პრაქტიკულმა ინტერესმა, და კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთებამ“<sup>2</sup>. მაშასადამე, კათარზისი არსებითად ჩვენი „მე“-საგან, საკუთარი რეალური სამყაროსაგან განწმენდას (განრიდებას) ნიშნავს.

კათარზისის თეორიის ამგვარი გაგების დასაბუთებას პროფ. ს. დანელია სიბრალოლისა და შიშის განსაზღვრით იწყებს. „სიბრალოლი და შიში, — წერს ის, — არიან თანატანჯვები, ან ტანჯვაზე წარმოდგენის საშუალებით გამოწვეული ტანჯვები“<sup>3</sup>. ეს განსაზღვრა, ჩვენი აზრით, ცალმხრივია, რადგან როგორც სიბრალოლის, ისე შიშის მიზეზი აქ მხოლოდ სუბიექტის სფეროშია დანახული. მაგრამ ეს ცალმხრივობა მხოლოდ დასაწყისია იმ მოულოდნელი მსჯელობისა, რომელსაც მომდევნო სტრიქონებში ავითარებს პატივცემული პროფესორი. აი ეს მსჯელობაც: ტანჯვა იგივეა, „რაც დაშლისა და დაღუპვის სუბიექტური ან ფსიქიური განცდა“. თვით დაღუპვა კი ბუნების ყოველი მოვლენის გარდაუვალ ბედს წარმოადგენს. „ამრიგად, ბუნებაში ჩვენ ყოველ ნაბიჯზე ვამჩნევთ დაღუპვის მოვლენებს. მიუხედავად ამისა, ჩვეულებრივს ჩვენს ცხოვრებაში სიბრალოლისა და შიშის გრძნობებს ჩვენ არ განვიცდით ამ მოვლენათა უმრავლესობის დაღუპვის მიძარტ. რატომ? იმიტომ, რომ ამ მოვლენათა განმცდელი საგნები ჩვენ არ მიგვაჩნია სუბიექტებად და მათი დაღუპვის ქვეშ ჩვენ არ ვამჩნევთ ამ დაღუპვის სუბიექტურს ან ფსიქიურ განცდას, ე. ი. ტანჯვას. იქ კი, სადაც ტანჯვას არ ვამჩნევთ, არც სიბრალოლის განცდა გვაქვს და არც შიშისა“<sup>4</sup>.

პროფ. ს. დანელია აღნიშნული საგნების რიცხვს აკუთვნებს ადამიანსაც: არა მარტო „კლდე, ხე, ნადირი, არამედ კაციც კი იშვიათად გვებრალება ხოლმე, ვინაიდან კაცსაც კი ჩვენ მხოლოდ იშვიათად ვუდგებით როგორც სუბიექტს. ჩვენს ყოველ დღიურს ცხოვრებაში კაცის არის ჩვენი წარმოდგენისათვის ისეთივე ობიექტი, ისეთივე საგანი ან ნივთი, როგორც ყოველი სხვა ობიექტი“. ადამიანებში ჩვენ ვამჩნევთ „მხოლოდ ზედაპირს, მხოლოდ გარეგნულ მხარეს, რომელსაც რაიმე დამოკიდებულება აქვს ჩვენს პრაქტიკულ ინტერესთან, ჩვენი საკუთარი არსებობის შენარჩუნებასთან, ხო-

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. CX.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. CXI.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. XCVIII.

<sup>4</sup> იქვე.

ლო მათ შინაგან არსებაში, მათ სულში არ ვიხედებით და არც კი ვფიქრობთ იმაზე, რომ ადამიანებს აქვთ თავისი შინაგანი არსება, თავისი სული“. მეტიც: „ყოველდღიურს ჩვენს ცხოვრებაში ადამიანთა უმრავლესობა ისახება ჩვენს წინაშე უცხო და უსულო მანქანებად, მერყევ ლანდებად, რომლებიც სინამდვილე ჩვენთვის ზოგჯერ მთლად სარწმუნო არც კი არის, თითქოს ჩვენ გვეძინოს და სიზმარში გვესმოდეს მათი ფუსფუსი. სხვანაირად მიდგომა ადამიანთა უმრავლესობისადმი ჩვეულებრივს ჩვენს ცხოვრებაში ჩვენ სენტიმენტალიზმად ან გრძნობათა აღვირახსნილობად მიგვაჩნია და ზოგჯერ იძულებული ვართ შეგნებულად ვებრძოლოთ ასეთ სენტიმენტალიზმს, რადგან ამას მოითხოვს ჩვენი პრაქტიკული ინტერესი. ან სად გვეყოფოდა სულიერი ენერჯია იმისათვის, რათა ყოველდღიურს ჩვენს ცხოვრებაში ჩვენს პრაქტიკულ ინტერესებზე ავმაღლებულიყავით და ჩვენს გარშემო არსებულ ადამიანებში დაგვენახა ჩვენი ძმები, ჩვენსავით სულიერი სუბიექტები, რომლებიც ჩვენს მსგავსად იტანჯებიან ცხოვრებაში“. ყველაფერი ეს კი, პროფ. ს. დანელიას რწმენით, იმდენად აშკარად ახასიათებს ადამიანთა ურთიერთობას, რომ შეუძლებელია იგი „მშვენივრად გათვალისწინებული არ ჰქონოდა პლატონის მოწაფე არისტოტელეს“ (ხაზი ყველგან ჩემია. მ. დ.)<sup>1</sup>. ამრიგად, როგორც უკანასკნელი ფრაზიდან ირკვევა, ციტირებულ სტრიქონებში მოცემული სურათი პროფ. ს. დანელიას ცხოვრების აშკარად გამოხატულ კანონად მიაჩნია.

ცხადია, არსებობენ ცალკეული ადამიანები, რომლებიც საკუთარი პრაქტიკული ინტერესების ნაჭუჭში არიან ჩაკეტილნი და სამყაროს მართლაც მძინარე ადამიანების თვალებით უცქერიან. მაგრამ ამ ცალკეულის, შემთხვევითის განზოგადება და ადამიანთა ურთიერთობის ისეთი ფერებით დახატვა, როგორც პროფ. ს. დანელიამ დაგვიხატა იგი, ობიექტურად, უდავოდ შეცდომაა, მეტიც, ობიექტურად ადამიანის უდიდეს შეურაცხყოფასაც კი წარმოადგენს.

ჩვენ აქ არ შევუდგებით პროფ. ს. დანელიას მთელი ამ მსჯელობის მცდარობის დასაბუთებას. ეს, ჩვენი ღრმა რწმენით, საგანგებო მსჯელობის გარეშეც აშკარაა. ოღონდ, ის კი აუცილებლად უნდა ავღნიშნოთ, რომ ეს თვალსაზრისი არც ერთი დეტალითაც არ უკავშირდება არისტოტელეს კონცეფციას. არსებითად აქ მკვლევარი თვით არისტოტელეს შეხედულებებს კი არა, არამედ ადამიანის ადამიანებთან დამოკიდებულების თავისთავად სწრაფის ემყარება და, როგორც ვნახეთ, ვარაუდობს — შეუძლებელია ყვე-

<sup>1</sup> არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. XCIX.

ლ.ფერი ეს „შშვენივრად გათვალისწინებული არ ჰქონოდა პლატონის მო-  
წიფე არისტოტელესო“<sup>1</sup>.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხელოვნება მართლაც დიდად ზემოქმე-  
დებს ადამიანის სულიერ-ინტელექტუალურ სამყაროზე. ისიც უდავოა, რომ  
იგი, რამდენადმე მაინც, მხატვრული ქმნილების აღქმის პროცესში ადამი-  
ანებს ავიწყებს ყოველდღიურ საზრუნავს, ჭირვარამს, ფიქრს, სულიერ  
ტკივილს; ხელოვნების ყველა დარგი ამალღებს, აკეთილშობილებს და აფა-  
ქიზებს მათ. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს, აღნიშნულ პროცესში ადა-  
მიანის მთელი თავისი სამყაროსაგან განრიდება ხდებოდეს. და, რაც მთა-  
ვარია, თუ მხოლოდ ამ განრიდებისას იხედება ადამიანი სხვა ადამიანის  
სულში და რეალურად სრულად ხედავს, განიცდის მის ტრაგიკულ ბედს ან,  
საერთოდ, უბედურებას, მაშინ ხომ ადამიანთა ბედის გაავებას, უბედუ-  
რებას თუ უდანაშაულოდ დაღუპვას კიდევ უფრო მძაფრად უნდა განიც-  
დიდეს იგი, ვიდრე განიცდის ჩვეულებრივ. სად რჩება აქ ადგილი განწმენდი-  
სათვის?

როგორც ვხედავთ, აშკარა შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე.

ჩანს, ჩვენი დიდი მეცნიერი, საერთოდ, უაღრესად ზუსტი და უკი-  
ღურესად მოძულე ყოველგვარი სუბიექტური ვარაუდისა, გადაჭარბებით  
გაიტაცა კათარზისის შესახებ თავისი თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი პრინ-  
ციპის არგუმენტთა ძიებამ; კერძოდ, იმის მტკიცებამ, თითქოს, არისტოტე-  
ლეს თვალსაზრისით, ადამიანი იმისათვის, რომ მას ადამიანები არ ეჩვენე-  
ბოდეს როგორც ლანდები, უცხო და უსულო მანქანები, რომ ადამიანს სჯე-  
როდეს ადამიანთა არსებობა, როგორც ნამდვილი სულიერი სუბიექტებისა  
და ისინი, საერთოდ, მთელი ცხოვრება სიზმრად არ ჰქონდეს წარმოდგენი-  
ლი, საჭიროა გათავისუფლდეს (განიწმინდოს) საკუთარ „მე“-საგან. ამ გან-  
წმენდას კი, თითქოს, ტრაგედია ახდენდეს შიშისა და თანატანჯვის გამო-  
წვევის საშუალებით. ამრიგად, თითქოს, არისტოტელეს თეორია გული-  
სხმობდეს განწმენდის ობიექტად მხოლოდ ამთვისებლის მიჩნევას, ხოლო  
თვით განწმენდის პროცესში ხედავდეს საკუთარი „მე“-საგან გან-  
თავისუფლებასა და სხვა ადამიანთა ბედის გათვალისწინების უნარით აღ-  
ჭურვას; ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „მეს“ სფეროდან საერ-  
თოს სფეროში, ყველა ადამიანის სამყაროში გადასვლას.

პროფ. ს. დანელიას თეორიის მეორე ძირითადი პრინციპი ამ თვალსაზ-

<sup>1</sup> შესაძლებელია, პლატონის დასახელება პროფ. ს. დანელიას ციტირებულ დასკვნაში  
გამოწვეული იყოს იმ პრინციპებით, რომლებიც საფუძვლად უდევს ხელოვნების შემეც-  
ნებითი ბუნების პლატონისეულ გაგებას. თუ ეს ასეა, მაშინ, სჩანს, პროფ. ს. დანელიას  
ამ შემთხვევაში არ მიუღია მხედველობაში ის არსებითი განსხვავება, რომელიც როგორც  
ამ მხრივ, ისე საერთოდაც არსებობს პლატონსა და არისტოტელეს შორის და რაც შესა-  
ნიშნავად აქვს ნაჩვენები თვით პროფ. ს. დანელიასვე თავისი ნარკვევის პირველ ნაწილში.

რისის განვითარებას წარმოადგენს და შეეხება კათარზისის საკუთრივ ესთეტიკურ არსს. პროფ. ს. დანელია ამტკიცებს, თითქოს, არისტოტელეს თვალსაზრისით, საკუთარი „მეს“ დავიწყება და „კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთება“ ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევდეს. მაგრამ როგორ შევუთავსოთ ეს აზრი მკვლევარის დასკვნას: „რაკი ტრაგედია მხოლოდ სიბრაღე ულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით იწვევს კათარზისს, ამიტომ, ცხადია, რომ ტრაგიკული კათარზისი შეიძლება განიცადოს მხოლოდ სუბიექტმა, რამდენადაც ის არის სუბიექტი, რომელსაც აქვს „მე“ და ტრაგედია, მაშასადამე, მხოლოდ ასეთი სუბიექტისათვის არის დანიშნული“ (ხაზგასმა ჩემია-მ. დ.)<sup>1</sup>. აქ ურთიერთისაგან პრინციპულად განსხვავებულ შეხედულებებთან გვაქვს საქმე. და, რაც მთავარია, ვერც ერთი მათგანი ვერ გვაძლევს არისტოტელეს თვალსაზრისის სწორ გაგებას. ამასთან, სრულიად გაუგებარია: რატომ იწვევს სიამოვნებას „მე-საგან სრული განრიდება და „კაცობრიობის დიდ ოკეანესთან შეერთება“? ან რა განაპირობებს იმ გარემოებას, რომ „ტრაგედია მხოლოდ სიბრაღე ულისა და შიშის აღძვრის საშუალებით იწვევს კათარზისს“, ე. ი. ამგვარ ვნებათაგან განწყობენდა?

ყველაფერი ეს იმის მაჩვენებელია, რომ აქ დახასიათებული თეორია კათარზისის არსის შესახებ, არც თანმიმდევრულია და არც სწორი, დამაჯერებელი.

### III

არისტოტელე, როგორც უკვე ვნახეთ, გარკვევით მიუთითებს, რომ განწყობენდა წარმოადგენს შეცოდებისა და შიშის აღძვრელი მოქმედების ასახვის თვისებას. ამრიგად, კათარზისის სახით არისტოტელე აღნიშნავს ტრაგედიის ასახვით თავისებურებას, როგორც ამ ჟანრის არსის შემადგენელ ერთ-ერთ სპეციფიკურ მომენტს, კერძოდ, როგორც „მიბაძვის საგნის“ (ტრაგედიის თემატიკურ-შინაარსობრივი ბუნების) თავისებურების ნაწილს. ამიტომ კათარზისის საიდუმლოება უნდა ვეძიოთ არა მაყურებლის სულიერ სამყაროში, სადაც შედეგია წარმოდგენილი, არამედ თვით ტრაგედიის „მეს“ სფეროში, სადაც თვით განწყობენდაა მოცემული, როგორც ამას სრულიად სამართლიანად აღიარებდა არა ერთი მკვლევარი. მართალია, ეს მკვლევარები ვერ აღწევდნენ სასურველ შედეგს, მაგრამ ამის მიზეზი აღნიშნული პრინციპი კი არ იყო, არამედ არისტოტელეს ესთეტიკური მსოფლმხედველობის არასწორი გაგება.

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. XCVIII.

ამ პრინციპის სისწორის ნათელსაყოფად საკმარისია მიეთითოს იმ გარე-  
შობაზე, რომ არისტოტელე არა მარტო ხელოვნების დარგების, არამედ  
ცალკეული ჟანრების სპეციფიკის ანალიზსაც სინამდვილის მხატვრული  
ასახვის (მიბაძვის) თვალსაზრისით ახდენს. მისი დასკვნით, ჟანრებს ურთი-  
ერთისაგან განასხვავებს სამი ნიშანი: „მიბაძვის საშუალებები, მისაბაძი სა-  
განი და მიბაძვის ხერხი“<sup>1</sup>. ბუნებრივია, ტრაგედიის შემოთ ციტირებული  
განსაზღვრაც ამ პრინციპს ემყარება: განსაზღვრის ძირითად ნაწილში აღნიშ-  
ნულია მიბაძვის საშუალებები, ხოლო დასაწყისსა და ბოლო ნაწილში კი  
მიბაძვის საგანი და ხერხი, ე. ი. ის, თუ ტრაგედია სი-  
ხამდვილის რომელ მხარეს ასახიერებს და რა სახით  
ასახიერებს.

ჩვენთვის არსებითს ამ შემთხვევაში ეს უკანასკნელი ნიშნები წარმოად-  
გენს. ამიტომ მხოლოდ მათ ირგვლივ შევჩერდებით.

როგორც ეს ტრაგედიის განსაზღვრიდანაც აშკარად ჩანს, არისტოტელეს  
თვალსაზრისით, ტრაგედია განასახიერებს სინამდვილის არა ყოველ მხარეს,  
ანდა, არა ყოველგვარ მოქმედებას, არამედ მხოლოდ ისეთ მოქმედებას,  
რომელიც შიშსა და სიბრალულს იწვევს. „ტრაგედია, — წერს არისტოტელე, —  
არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშის და სიბ-  
რალულის აღმძვრელი მოვლენებისა“<sup>2</sup>. ამის გამო, ამბავი, რომელიც წარ-  
მოადგენს ტრაგედიის მიზანს და გვევლინება როგორც მოქმედების ასახ-  
ვა, ყოველთვის მოიცავს უბედურებას. ტრაგედია არის ასახვა „მოქმედე-  
ბისა და ცხოვრებისა ბედნიერებასა და უბედურებაში“<sup>3</sup>, — ვკითხულობთ  
„პოეტიკის“ მეექვსე თავში. ამ მომენტის გარეშე არ არსებობს ტრაგედია.  
მაშასადამე, ეს მომენტი გვევლინება, როგორც ტრაგედიის ჟანრული სპე-  
ციფიკის ძირითადი ნიშანი, ანდა, თვით არისტოტელეს სიტყვებით, „ამგვა-  
რი მხატვრული ნაწარმოების თავისებურება“<sup>4</sup>.

მეორე დრამატული ჟანრი — კომედია — წარმოსახავს არა ასეთ მოქმე-  
დებას, არამედ მდარე ადამიანთა ხასიათებს მათი სასაცილო თვისებების  
მიხედვით.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ტრაგედიის აღნიშნული „მიბაძვის საგა-  
ნი“ სინამდვილეში იწვევს ტანჯვას, სულიერ წვალებას, მწუხარებას.  
ხელოვნების ამოცანას კი, არისტოტელეს თვალსაზრისით, წარმოადგენს სი-  
ამოვნების გამოწვევა. ეს, ცხადია, არსებითია ტრაგედიისათვისაც. მაგრამ, ამა-  
ვე დროს, „ტრაგედიაში, — წერს არისტოტელე; — საჭიროა ვეძიოთ არა  
ყოველგვარი, არამედ მისთვის შესაფერისი სიამოვნება, ხოლო ვინაიდან

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 7.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 23.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 15.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 26.

პოეტის ვალდებულება მიბაძვის საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრაღისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში“ (ხაზგასმა ჩემია. მ. დ.)<sup>1</sup>. ამრიგად, ტრაგედია შიშისა და სიბრაღის აღმძვრელი მოქმედების განსახიერებით იწვევს სიამოვნებას, რაც თვით ამ მოქმედების ასახვიდან, იგივე, ამბავის (ფაბულის, თანამედროვე გაგებით — სიუჟეტის) წარმოსახვის ხასიათიდან (ე. ი. მიბაძვიდან) გამომდინარეობს. მაშასადამე, ის ურუანტელი და შინაგანი მძაფრი განცდა, რომელსაც ტრაგედიაში ასახული მოქმედება იწვევს მაყურებელში, უკავშირდება არა იმ შედეგს, რასაც იგივე მოქმედება იწვევს სინამდვილეში, სახელდობრ — თანატანჯვას, მწუხარებას, შემზარავ ემოციებს, ან ზიზღს თუ აღშფოთებას, არამედ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ყველაფერი ეს კი ნათელს ხდის, რომ განწმენდის თეორია გულისხმობს არა მაყურებლის საკუთარ „მე“-საგან განწმენდას, არამედ ტრაგედიაში ასახული მოქმედების „განწმენდას“ იმ თვისებისაგან, რომელიც მას სინამდვილეში ახასიათებს. ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, განწმენდა განეკუთვნება თვით ასახვის სფეროს და გვევლინება როგორც ტრაგიკული შინაარსის ესთეტიკური გარდასახვა, ტრაგიკულის განწმენდა ტრაგიკულობისაგან მხატვრული ასახვის თავისებური არსის შედეგად. სინამდვილეში მხოლოდ ასეთია არისტოტელეს შემდეგი სიტყვების ნამდვილი აზრი: „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დაუსრულებელი მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ...ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით. ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის გზით ამგვარ ვნებათა განწმენდას აღწევს“. ეს განსაზღვრა უფრო ნათელი და სრული იქნება, თუ მას შევავსებდით „პოეტიკის“ მეცხრე თავიდან აღებული სიტყვებითაც და შემდეგი სახით ჩამოვაყალიბებდით: ...ასახვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღმძვრელი მოვლენების განსახიერებისას ამგვარი ვნებებისაგან განწმენდას აღწევს.

მაგრამ, არისტოტელეს თვალსაზრისით, სინამდვილის ეს „გარდაქმნა“ არ ახასიათებს მხოლოდ ტრაგედიას. მას ლიტერატურის სხვა ჟანრებისა და მხატვრული შემოქმედების სხვა დარგთა სფეროშიც ვხვდებით. „რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავდით, — წერს არისტოტელე. — იმის ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით — აი, მაგალითად, უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს“<sup>2</sup>. ასეთი მოვლენები არისტოტელეს დროისათვის წარმოსახული იყო ისეთ ნაწარმოებებშიც, როგორცაა პოემა-ეპოპეა (მაგ. ჰომეროსის პოემები).

<sup>1</sup> არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 29. ანალოგიურ შეხედულებას ავითარებს არისტოტელე „პოეტიკის“ 23-მე თავშიც. საყურადღებოა შემდეგი დასკვნაც: „გარდა ამისა, ყველაზე უმთავრესი, რითაც ტრაგედია იზიდავს ადამიანის სულს, ეს არის ამბავის ნაწილები...“ (იქვე, გვ. 16).

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 8.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს გარემოება? ხომ არ ეწინააღმდეგება იგი კათარზისის როგორც ტრაგედიის ერთ-ერთი ჟანრული სპეციფიკური ნიშნის ზემოთ წარმოდგენილ გაგებას?

ცხადია, არა. ხელოვნების სხვა დარგებსა და ლიტერატურის სხვა ჟანრებში ტრაგიკული ვლინდება როგორც ასახვის ერთ-ერთი სფერო და არა ერთადერთი საგანი. აგრეთვე, არისტოტელეს ეპოქისათვის ასეთი თემატიკა უფრო შეზღუდული სახით იყო დამახასიათებელი სერთოდ ხელოვნებისათვის, ვიდრე ეს გვხვდება მომდევნო საუკუნეებში. ტრაგედიაში კი იგი წარმოდგენილი იყო და არის როგორც სისტემა, როგორც ამ ჟანრის აუცილებელი თემატიკური თვისება.

მაშასადამე, კათარზისი, არისტოტელეს მოძღვრებით, ხელოვნებისათვის საერთოდ დამახასიათებელი თვისებაა. მიუხედავად ამისა, დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი მას განსაკუთრებით ეხება ტრაგედიის განხილვისას, რაც იმით აიხსნება, რომ ტრაგედიას ეს მოვლენა ახასიათებს როგორც ჟანრული სპეციფიკის ერთ-ერთი ძირითადი მომენტი, როგორც ისეთი კომპონენტი, რომლის გარეშე ტრაგედია არ არსებობს.

მაგრამ ყველაფერი ეს კათარზისის თეორიის მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენს. ამ თეორიის მეორე მხარე განწმენდის საფუძვლის განსაზღვრას, ანალიზს გულისხმობს, რაც თავის მხრივ ორგანულად არის დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების საფუძვლის ანალიზთან საერთოდ. დამახასიათებელია, რომ არისტოტელეს ესთეტიკური ნააზრევის ეს უკანასკნელი მომენტი სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვა სახითაა ასახული პროფ. ს. დანელიას ნარკვევში. ერთი მხრივ, პროფ. დანელიას მსჯელობით, არისტოტელეს მიბაძვის ცნების ანალიზიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს დასკვნა: „ხელოვნებას აჰყავს კაცი მსოფლიოს კანონზომიერების ჭკრეტამდე და ამით აძლევს იგი მას ესთეტიკურ სიამოვნებას“. როგორც უკვე ვნახეთ, ეს ის დასკვნაა, რომელსაც ემყარება როგორც ერთ-ერთ ძირითად პრინციპს, პროფ. ს. დანელიას თეორია არისტოტელეს კათარზისის თეორიის შესახებ. მეორე მხრივ, პროფ. ს. დანელია ამტკიცებს, თითქოს, „არისტოტელეს აზრით, ბაძვა იმიტომ არის სასიამოვნო და სასურველი, რომ მისი საშუალებით ხორციელდება სილამაზე, და მხატვრული ნაწარმოების გასამართლებელი საბუთი სწორედ ამ სილამაზეში არის საძიებელი და არა სხვაგან“<sup>1</sup>. ამრიგად, აქ აშკარა წინააღმდეგობებთან გვაქვს საქმე: ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მიღებული ესთეტიკური სიამოვნების საფუძვლად პირველ შემთხვევაში შემეცნებითი მომენტი, ხოლო მეორე შემთხვევაში ხელოვნებაში განხორციელებული სილამაზეა აღიარებული. სინამდვილეში კი ჩვენი აზრით, არც ერთ მათგანში არ არის სწორად ასახული არისტოტელეს თვალსაზრისი. დიდი ესთე-

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. LXXI.

ტიკოსი, არსებითად აღნიშნულ მოვლენათა (ფაქტორთა) მთლიანობაში ხედავდა ესთეტიკური სიამოვნების სამშობლოს და არა ცალკე აღებული რომელიმე ძათგანის სფეროში. ბაძვა, როგორც შემეცნება და როგორც სილამაზე, ანდა, სხვა სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, მხატვრული შემოქმედების როგორც შემეცნებითი, ისე ესთეტიკური არსი, ამ შემთხვევაში ერთი მთლიანი მოვლენის სახით ჰქონდა მას წარმოდგენილი. ამ მთლიანობის პირველ მომენტზე განსაკუთრებით მკვეთრადაა მითითებული „პოეტიკის“ მეოთხე თავში, „პოეზიის შექმნის“ ორი მიზეზის ანალიზთან დაკავშირებით. „მიბაძვის შედეგი კი, — წერს არისტოტელე „პოეტიკის აღნიშნულ თავში, — ყოველ კაცს ახარებს“, რადგან „სწავლის მიღება ძალიან საამოა არა მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისათვისაც“<sup>1</sup>. მეორე მომენტი კი, სხვადასხვა მხრივ არის ხაზგასმული „პოეტიკის“ სხვადასხვა ნაწილში. მისი სახით არისტოტელე უთითებს იმ გარემოებაზე, რომ ცოდნის შეძენა იწვევს სიამოვნებასა და სიხარულს საერთოდ, ხოლო მიბაძვა ხასიათდება არა ყოველგვარი სიამოვნების, არამედ მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნების გამოწვევით. ასეთ შედეგს კი ის შემეცნების მხატვრული სახეობის, ბაძვის, იგივე — ცოდნისა და სილამაზის სინთეზის გზით აღწევს.

ამავე საფუძველს ემყარება კათარზისიც. პოეზია, მაშასადამე, ტრაგედია, არის მიბაძვა სინამდვილისადმი და არა სინამდვილე. მიბაძვა კი წარმოადგენს მხატვრულ ასახვას, იგივე — ცოდნისა და სილამაზის მთლიანობას.

მიბაძვა რომ არისტოტელესათვის შემეცნებაა, ე. ი. ცოდნის თავისებური სახეობაა, ეს არაერთხელ აღინიშნა ზემოთ. რაც შეეხება მიბაძვის მშვენიერებით არსს, ეს არისტოტელეს არა მარტო ზოგად ესთეტიკურ პრინციპებში აქვს ხაზგასმული, არამედ მის კონკრეტულ ანალიზსაც კი იძლევა ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ამბის სიდიდისა და შემადგენლობის განხილვისას. მისი დასკვნით, ტრაგედიაში განსახიერებული ამბავი გარკვეული სიდიდით და წყობით ხასიათდება. „ტრაგედიაში ეს არის პირველი და უმთავრესი“<sup>2</sup>, რადგან თვით სიმშვენიერე „სიდიდესა და წყობაშია“<sup>3</sup>.

ამრიგად, ტრაგიკული მოქმედება, საერთოდ სინამდვილის ის მხარე, რომელიც ჩვენში შიშსა და სიბრალულს, მწუხარებასა და ტანჯვას ან ზიზღსა და სიძულვილს იწვევს, მხატვრულ ქმნილებაში წარმოსახული გვევლინება როგორც მიბაძვა, როგორც სინამდვილის მხატვრული განზოგადება, ხატვა, მაშასადამე, როგორც ცოდნისა და სილამაზის სინთეზი. ეს გარემოება კი იწვევს მის განწმენდას ემპირიულობისაგან, რის გამო ადამიანი მას ითვისებს არა როგორც თვით ცხოვრებას, სინამდვილეს, არამედ ესთე-

<sup>1</sup> არისტოტელი, პოეტიკა, გვ. 8.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 17.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 18.

ტიკურ-შემეცნებით ფენომენს. ამიტომ ადამიანი ასეთი ნაწამოების წინაშე კი არ იტანჯება და წვალობს, ზიზღით, ტრაგიკული გრძნობებით კი არ აღივსება, არამედ გარკვეულ ქრუანტელით შეფერილ ესთეტიკურ სიამოვნებას განიცდის. საკუთრივ ტრაგედიის მაყურებელი, თუმცა „ცახ-ცახებს სიბრალოლისა და შიშის ემოციებისაგან“, მაგრამ, ამავე დროს, ეს განცდები მასში ტანჯვას კი არ იწვევს, არამედ ესთეტიკური სიამოვნების აღძვრელი ძალად გრძნობებით არის სახემოსილი, ტანჯვასა და შიშს ესთეტიკური სიამოვნება ცვლის.

ჩვენი აზრით, კათარზისის მხოლოდ ეს ძირითადი მომენტის მხრივ უკვე ცნობილი გაგება გამომდინარეობს არისტოტელეს ესთეტიკური პრინციპების თანმიმდევრული განხილვიდან.

კათარზისის პრინციპის სახით არისტოტელემ, არსებითად, იგივე აღნიშნა თავის ეპოქის ესთეტიკური აზროვნების დონის შესაბამისად, რასაც ჩვენს დროში ხელოვნების ესთეტიკური არსის პრობლემის გაშუქება გულისხმობს. ჩვენ ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს მხატვრული ასახვის ის განსაკუთრებულობა, რომელიც ასე დაახასიათა ი. ჭავჭავაძემ: მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური მიზანი ესთეტიკური გრძნობის ამოძრავებაა. „ამაშია მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა“. ამიტომ აქ წარმოსახული „ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერია, როგორც გულწარმტაცი კეთილიც“. ერთი გძულს და მეორე გიყვარს, მაგრამ ხელოვნებაში „ძულებაც და სიყვარულიც ერთსა და იმავე საგანზეა მიძართული, ერთსა და იმავე ძარღვს ადამიანის გულისას სძრავს, ერთი ბოროტის უარყოფის გზით და მეორე სათნოების დამტკიცებით“. და „იქნებ პირველ შემთხვევაში სიტკბოება უფრო მეტიც იყოს ესთეტიკური გრძნობისათვის, ვიდრე მეორეში?“<sup>1</sup>.

ამით ვაძთავრებთ ჩვენს მცირე შენიშვნებს პროფ. ს. დანელიას ამ საერთოდ უაღრესად საინტერესო ნარკვევის შესახებ.

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, 1953, გვ. 119.