

F-19.904
2

ლ. ბროსკი

44503
F-2

desideratum



ლიტერატურა

და

რეკლამისა

~~1283~~
1283

თარგმანი
ჟ. გაფრინცაშვილისა



საქართველოს პარლამენტის
ბიბლიოთეკის გამომცემი

ლიტერატურა (ოქტომბერი)

19. 01



3866 2018 95
F-19-904
2

წინასიტყვაობა. ლიტერატურა ოქტომბრის გარეშე.
რევოლუციის ლიტერატურული თანამგზავრები. ფუტურ-
რიზმი. პოეზიის ფორმალური სკოლა და მარქსიზმი. პრო-
ლეტარული ხელოვნება. პარტიული პოლიტიკა ხელოვნებაში.
ხელოვნება რევოლუციის და სოციალისტური ხელოვნება.





წინასწარმეტყველება.

ხელფეხების ადგილი შეიძლება განისაზღვროს შემდეგი სქემატური მსჯელობით.

გამარჯვებულ პროლეტარიატს რომ არ შეეჭმნა თავისი ჭარი, მშრომელთა სხელმწიფო ადრე გაფშკვდა ფეხებს და ჩვენ არ ვიმსჯელებდით დღეს სამეურნეო და იდეურ-კულტურულ პრობლემებზე.

დიქტატურას რომ ვერ მოეწო უახლოეს წლებში შეუძნეობა, რომელიც უზრუნველყოფს მცხოვრებთ მატერიალურ ქონებას მინიმუმით, პროლეტარული რეჟიმი უთუოდ მტვრად იქცეოდა. დღეს შეუძნეობა — ამოცანათა ამოცანაა.

მაგრამ დადებითი გადაჭრა გამოკვების, ტანსაცმელის, სათბოსი და სწავლა-განათლების ელემენტარულ საკითხების თუმა წარმოადგენს უდიდეს საზოგადოებრივ მიღწევას, არანდროს არ ნაშნავს ახალი ისტორიული პრინციპის, ესე იგი სოციალიზმის, სრულ გამარჯვებას. მხოლოდ წინსვლა შეცნაერული აზრის ხალხურ ნადაგზე და ახალი ხელფეხების განვითარება იქნებოდენ იმის მაჩვენებელი, რომ ისტორიულ მარცვალმა არამც თუ მოგვცა დერი, არამედ თვით უვაილია. ამ თვალსაზრისით ხელფე-

ნების განვითარება არის უმაღლესი გამოცდა იმისა, თუ რამდენხანთ მნიშვნელოვანია და სასიცოცხლოა ეს თუ ის ენობა.

კულტურა იკვებება მეურნეობით, და საჭიროა მატერიალური სიჭარბე, რომ კულტურა გაიზარდოს, გართულდეს და გამახვილდეს. ჩვენი ბურჟუაზია ამორჩილებდა და მწერლობას მეტად ჩქარა ამ ჰერიოდში, როდესაც იგი უკველი თანდათანობით მდიდრდებოდა. ზრდიდა რიატი შესძლებს ახალი სოციალისტური კულტურის და ლიტერატურის შექმნას არა ლაბორატორული გზით, დღევანდელი ჩვენი სიდაცაკის და უსწავლელობის ნადაგზე, არამედ საზოგადოებრივ - სამეურნეო და კულტურულ საშუალებებით. ხელფანებისათვის საჭიროა ზედმეტი ქონებრივი ძალა. საჭიროა, რომ ღუმიელი კარგად იყოს დანთებული, რომ სწრაფად ბრუნვდენ ბორბლები, რომ უფრო ჩქარა მოძრაობდენ მანქანები, რომ უკეთესად მუშაობდენ სკოლები.

ჩვენი ძველი მწერლობა და კულტურა იყო აზნაურული და ბიუროკრატიული, აშენებული გლეხურ ნადაგზე. აზნაურმა, რომელსაც თავი არ ეკვებოდა და მონახიბულმა აზნაურმა — დასვეს თავისი ბეჭედი რუსული მწერლობის მნიშვნელოვან ნაწილს.

შემდეგ გლეხურ და მეძინურ ნადაგზე აიშროთ ინტელიგენტი - რაზნოჩინელი, რომელმაც შეიტანა ცალკე თავი რუსული მწერლობის ისტორიაში.

ინტელიგენტმა რაზნოჩინელმა გააარა საროდნიკული

„გაუბრალოების“ სტადია და შემდეგ გამოიწვავდა, მას მეტი დიფერენციაცია და ინდივიდუალიზაცია დაეტყო ბურჟუაზიასკენ გადახრით. ამჟამი დეკადენტობის და სიმბოლიზმის ისტორიული როლი. უკვე სუჟენის დასაწყისიდან, უფრო კი 1907 — 8 წლებიდან ანტიელიტების და მასთან მწერლობის ბურჟუაზიული კარდაქმნა ჩქარი ნაბიჯით მიდის წინ. თმა ახლევს ამ ზროცესს ზატრიოტულ დაბოლოებებს.

რეკლამიუცია დაამხობს ბურჟუაზიას და ეს გადამწვევტი ფაქტი შეიჭრება მწერლობაში. ბურჟუაზიული გზით მიმავალი მწერლობა ამსხვრევა. უკვლამურა რაც კი დარჩნს საამქლო მწერლობის და განებრივ შრომის დარგში, ცდილობს ნახოს ახალი ორიენტაცია. მისი ღერძი აყო, მას შემდეგ, რაც ბურჟუაზია ტარაქში გამოვიდა, ხალხი — ბურჟუაზიის გამოკლებით. რა არის ეს? უზარველესად ეთვლისა — გლეხობა, ნაწილობრივ ქალაქის მუშახურა მას, შემდეგ მუშები, რამდენადაც კიდევ შეიძლება მათი არგამათოვა ხალხურ-მუჟიკურ ზროტონდაზმადან. ასეთია ძირითადი მისულა ეველა თანამგზავრებისა. ასეთია განსვენებული ბლოკია, ასეთია არიან ცოცხლება: ზილნიაკია, სურაზიონები, იმაჟინისტები. ასეთი არიან რამოდენიმედ ფუტურისტებიც (ხლებნიკოვა, კრუზიონიხი, ვ. კამენსკი). მუჟიკური სოფუძველი ჩვენ კულტურისა — მართალი რომ ვთქვათ უკულტურობისა, იქნის თავის ზასიურ ძლიერებას. ჩვენ რეკლამიუცია — ეს არის გლეხი, რომელიც შეიქნა ზროცეტარი, რომელიც ემყარება გლეხს და იკვლევს

ახალ გზას. ჩვენი ხელაწილება — ეს არის ინტელიგენტი, რომელიც განიხილავს შერეობას გლეხსა და ზრდადიან შორის, რომლისთვისაც ორგანიზაციულად შეუძლებელია შეუერთდეს ან ერთს, ან მეორეს, მაგრამ რომელიც თავის მდგომარეობით უფრო უახლოვდება გლეხს: არ შეუძლია განდეს შეუიკი, მაგრამ შეუძლია ტექნოლოგიის. იმავე დროს რეკლამაციის შეუძლებელია, თუ მას ხელმძღვანელად მუშა არა ჰქონს. ამით ახსნება ის ძირითადი წინააღმდეგობა, რომელიც არის თვით თემისთან მისვლაში. ისიც კი შეუძლებელია ითქვას, რომ ახლანდელ კარდატეხის ზოგადი და მწკრივები იმათ განსხვავებულებას ერთმანეთისაგან, თუ როგორ გამოდიან ისინი წინააღმდეგობიდან და რათა ავსებენ უფსკრულებს: ერთი — მისტიკით, მეორე — რომანტიკით, მესამე — ფორმული „უკლასიციზმით“, მეოთხე — გამაურებელ უპირადად. თუმცა დამლევის საშუალებები სხვადასხვაა, არსებითად წინააღმდეგობა ერთი და იგივეა: წარმოშობა ბურჟუაზიულ საზოგადოებისაგან განხორციელებულია და აგრეთვე ხელაწილების განდევნობა ფიზიკურ შრომისაგან; — რეკლამაცია კი იყო საქმე იმ ადამიანთა, რომლებიც ეჭვიან ფიზიკურ შრომას. რეკლამაციის ერთ მიზანს შეადგენს სიღიარის ამ ორ მოღვაწეობათა ერთმანეთისაგან დაშორება. ამხარად ახალი ხელაწილების შექმნის ამოცანა მთლიანად მიღის კულტურულ-სოციალისტურ აღმშენებლობის სახით.

სასაცილო უაზრობაა და დიდი სიბრძნეა ვაფიქროთ, რომ ხელაწილებს შეუძლია გვერდი აუხვიოს კლასიკულ

ეპოქის მოვლენებს. ამ მოვლენებს ადამიანები ამზადებენ წინდაწინ, თვითონვე ასრულებენ, ეს მოვლენები სტეფლიან მათ და მათვე თავზე ემსხვრევათ. ხელოფნება ზირდაზირ ან ირბოულად იძლევა ანარეკლს ადამიანთა ცხოვრებისას, რომელნიც ამ მოვლენებს ჰქმნიან, ან განიცდიან. ეს დამახასიათებელია მთელ ხელოფნებისათვის, როგორც არ უნდა იქონი იგი --- მონუმენტალური თუ ინტიმური. ეპოქის სოციალურ სულისან რომ არ იქონი დაკავშირებული ბუნება, სიევარული და შეგობრობა, ლირიკა დიდი ხანია შესწევდა თავის არსებობას. მხოლოდ ისტორიის დროს კარდატეხა, ესე იგი კლასობრივი გადაჯგუფება საზოგადოებისა შეარხვეს ზიროფნების, ჰქმნის სხვანაირ ლირიულ მისულას ზირად ზეზიანის ძირითად თემებთან და მით გადაარჩენს ხელოფნების მუდმივ გადამღერებისაკან.

მაგრამ ეპოქის „სული“ ხომ მოქმედობს უნილავად და არ ემორჩილება სუბიექტიურ ნებისუოფას? როგორ ვთქვათ... რასაკვირველია, ბოლოს და ბოლოს ეს „სული“ ეველასზე ახდენს გავლენას. მათზედაც, ვინც ამ „სულს“ იღებს და ანხორციელებს, მათზედაც, ვინც მას უამედოთ ებრძვის, და კიდევ მათზე, ვინც ზისიურად ემადება მას. მაგრამ შეუმხნეულად კვდებიან ისინი, ვინც ზისიურად იმადება. ზროტესტანტებს შეუძლიათ ერთი, ან ორი დაგვიანებული აფეთქებით გააცოცხლონ ძველი ხელოფნება. ახალ ხელოფნებას კი, რომელიც გაიუვანს ახალ საზღვრებს და გაადიდებს შემოქმედების სივრცეს, შექმნის მხოლოდ ის, ვინც ცოცხლობს ერთი სიცოცხლით თავის ეპოქისთან. რომ

დღევანდელ დღიდან გაკვივანთ ხაზი მომავალ სოციალისტურ ხელაფებებისკენ, უნდა ითქვას, რომ ახლა ჩვენ განვიცდით ხანას მომზადებისას მომზადებამდე.

ჭკუფებთა თანამედროვე ჩვენი მწერლობისა სქემატურად ასეთათ:

მწერლობა ოქტომბრის გარეშე, სუფორინის ფელექტონისტებიდან შემამულებთ ხევის უმახვილეს ღირაკოსებამდე, კვდებთ იმ კლასებთან ერთად, რომელთაც ემსხურებოდა. ფორმალურად და გენკალოგურად ეს მწერლობა არის ჩვენი ძველი მწერლობის უფროსი ხაზის დასრულება, რომელიც ზირველად აზნაურულია, უკანასკნელად კი ბურჟუაზიული თავიდან ბოლომდე.

„საბჭოთა“ მოტეტიავე მწერლობას შეუძლია ფორმალურად თავისი გენკალოგია გამოიყვანოს ძველი მწერლობის სლავიანოფილურ და ნაროდნიკულ მიმდინარეობიდან. რასკვირველია, მოტეტიავენიც არ არიან უმულოდ ტეტისაგან. ისინი წარმოუდგენელი იქნებოდენ, რომ არ ჰქოლოდათ წინამორბედათ აზნაურული და ბურჟუაზიული მწერლობა, რომლის უმცროს ხაზს ისინი წარმოადგენენ. ახლა ისინი იცვლიან სხეს, ახალი სოციალურა ზირობების მიხედვით.

რუსული ფუტურაზში უთუოდ არის შტო ძველი მწერლობის, რომლის საზღვრებში მან ვერ მოასწრო გაშლა და ოფიციალური ცნობის მიღება, როცა ის განიცდიდა აუცილებელ ბურჟუაზიულ გარდაქმნას. ის რჩებოდა ბოკემურ სტადიაში, რომელიც ნორმალურია თვითველ ახალ

ლიტერატურულ მიმართებისათვის კანდიტალისტურ და ქალაქურ ზირობებში, მაგრამ ამ დროს დაიკრიალა ომში და რევოლუციამ. მოვლენათა გავლენით ფუტურაზში მიემართება ახალ რევოლუციურ კალანობში. ზროლეტარული ხელფენება აქ არ შეიქმნა და ვერც შეიქმნებოდა. ფუტურაზში ბევრ რამეში ისევე არის ძველი მწერლობის ბოგემური და რევოლუციური შტო და სხვა მიმართულებებზე უფრო უშუალოდ და აქტიურად შედის ახალი ხელფენების განვითარებაში.

რა მნიშვნელოვანად არ უნდა იყოს ამა თუ იმ ზროლეტარული ზოეტების მიღწევები, საზოგადოთ ეკრედ წოდებული „ზროლეტარული ხელფენება“ განიცდის ახლა მოწაფეობის ხანას, ავრტელებს მასში მხატვრულ კულტურის ელემენტებს, ძველ მიღწევებს აწოდებს ახალ კლასს და ამხარად ეს ხელფენება არის მომავალი სოციალისტური ხელფენების საწყისი.

შეტად ვაღბია ბურჟუაზიულ კულტურისა და ხელფენების, და ზროლეტარულ კულტურისა და ხელფენების დაზირისზირება. ეს უკანასკნელნი სკერთოდ არ იქნებიან, ვინაიდან ზროლეტარული რეჟიში დროებითია და გარდამავალი. ისტორიული მნიშვნელობა და ზნეობრივი სიდიადე ზროლეტარულ რევოლუციისა იმაშია, რომ იგი სძირკველს უურის უკლასო, ზირველ, ჭეშმარიტ და სკანობრიო კულტურას.

ხვენი ზოლიტიკა გარდამავალ ზერიოდის ხელფენებაში უნდა ეცადოს, რომ სხვადსხვა მხატვრულ ჭკუფებს

და მიმდინარეობას, რომელნიც დგახან რევოლუციის ხა-
დაგზე, გაუადვილონ რევოლუციის შეთვისება; — ეველ
ამ ჭკუივებს წაუყენოს კატეგორიული კრიტიკა: — რევო-
ლუციისაკენ ან და რევოლუციის წინააღმდეგ, და მი-
სტეს მათ მხატვრულ თვითგანმტკიცებობის დარგში სრული
თავისუფლება.

რევოლუცია ნახულობს ხელაფხებაში თავის ახარეკლს,
ჟერ მხო ლოდ ნაწილობრივს, რამდენხდაც ის არ არის მხატ-
რებისათვის გარეგნული კატასტროფა, რამდენხდაც ახალ-
გაზრდა და მოსუც ზოეტების და მხატვრების ცეხი
შეესრდება რევოლუციას, შეითვისებს მას შიგნიდან, და
არა გარედან.

კიდევ დიდ ხანს არ დადუმდება სოციალური წყალვარდ-
ნილი. ევროპაში და ამერიკაში კიდევ ათწლობით იქნება
ბრძოლა. არა მარტო ჩვენი თაობა, არამედ შემდეგიც იქნება
ამ ბრძოლის მონაწილე, გმირი და მსხვერპლი. ამ ეზოქის ხე-
ლოვნება იქნება მთლიანად რევოლუციის ნიშნის ქვეშ. ამ ხე-
ლოვნებას სჭირდება ახალი შიგნება. ის უზარველეს ეოვლი-
სა შეურაცკებელი მტერია მისტიციზმის, რომელიც იქნება
ზირდაზირი, ან დაფარული რომანტიკით, რადგანაც რევოლუ-
ცია გამოდის იმ ცენტრალურ იდეიდან, რომ ერთად-ერ-
თი ზატრონი უნდა იყოს კოლექტიური ადამიანი და მისი
ძლიერება განისაზღვრება მხოლოდ ბუნებრივ ძალთა შე-
თვისებით და მათი გამოყენებით. ეს ხელოვნება ვერ შეუ-
რიგდება მისტიციზმს, სექტიციზმს და კიდევ სხვა სუ-
ლიერ ზროსტრაციას. ის რეალისტურია, აქტიურია, სავ-



სკა ქმედითა კოლექტიუზმით და უსაზღვროდ სკურს
მოძავალი.

*
* *

თავები, რომელნიც იკვლევენ დღევანდელ მწერლობას
და შეადგენენ წიგნის ზირველ ნაწილს, ორი წლის წინად
იყვნენ განზრახული, როგორც წინასწარგანობა ძველი წე-
რილებასათვის, მაგრამ შრომა გაზარდა 22 წლის ზაფ-
ხელის დასვენების დროს.

*
* *

წიგნის მეორე ნაწილში დაგროვილია წერილები, რომელნიც ეხებიან სურთოდ რევოლუციათა შორის ზე-
რიადს (1907 — 1914). ლიტერატურულ-კრიტიკული
წერილები, რომელნიც უსწრებენ 1905 წ. რევოლუციას,
მე აქ არ შემიტანია ორი მიზეზის გამო: ზირველი:
ეს იყო სხვა ენა, სრულიად განსხვავებული, მეორე:
თვით წერილებში კადევ ბევრია მოწაფობა.

მეორე ნაწილის წერილები ეხებიან, მაგრამ არ ამო-
სწურავენ ეკონომურ გარდაქმნის, ესთეტიურ „გამახვილე-
ბის“, ინდივიდუალიზაციის, ინტელიგენციის გაბურჟუა-
ზების ხანას. რევოლუციათა შორისი ენაქის დაბორცო-
რიადან ინტელიგენცია გამოვიდა ისეთი, როგორც ის
იყო ამის დროს: ბურჟუაზიულ-ნატრიოტიული; — და რე-
ვოლუციის დროს: ეკონომურ-საბოტაჟური, კონტრ-რე-
ვოლუციური, უადეო და სიძულვილით სავსე.

წერილები, რომელნიც ეხებიან დასავლეთის მხატვრულ-კულტურულ ცხოვრებას, შეტანილია წიგნში იმდენად, რამდენადაც ისინი ემსახურებიან იმავე მიზანს: ცხად-ქონს, რა მიმართულებით მიდიოდა რუსეთის ინტელიგენციის იდეოლოგიური კარდაქმნა.

ზირველსა და მეორე ნაწილს წიგნისას აკავშირებს ის, რომ კარდამავალი, ესე იგი დღევანდელი ხელოვნება მთელი თავისი ფესვებით გადაბმულია გუშინდელ, რევოლუციამდე უფროდ დღესთან. ამ ნაწილთა შორის არის ის კავშირი, რომელსაც იძლევა მარქსისტული შეფასების მთლიანობა ავტორის მიერ.

ძველ წერილებში, რომელნიც შეადგენენ წიგნის მეორე ნაწილს, ბევრია სტრაქონები, მიძღვნილი ცენზურისადმი, რასაკვირველია, ეს სტრაქონები მისცემენ არა ერთ კრიტიკოსს, მტრულად განწყობილს რევოლუციისადმი, საბაბს ენა უჩვენოს საბჭოთა ხელისუფლებას. რომ არ წაგვერთმია ბატონ კრიტიკოსისათვის ეს ბედნიერი საშუალება, ჩვენ არ ამოგვიძლია არც ერთი ასეთი სტრაქონი, იმ შემხვევამაგ, როდესაც ეს ნების მისცემდა მოწინააღმდეგეს გაეკეთებინა „სამეცრიული“ დასკვნები საბჭოთა ხელისუფლების შესახებ. ძველ წერილებში ჩვენ ვამბობთ, რომ მეფის ცენზურა აწარმოებდა ბრძოლას სილოგიზმთან. და ეს მართალია. ჩვენ ვიცავდით სილოგიზმის უფლებას ცენზურას წინააღმდეგ. სილოგიზმი თავის თავად — ვამტკიცებდით ჩვენ — უმწკოა. განუყებულ იდეის ძლევა-მოსილება — გულუბრყვილობაა. იდეა უნდა გან-

ხორციელდეს, რომ განდეს ძალად. ზირაქით, სოციალური ხორცი, რომელმაც სრულიად დაჭკარვა თავისი იდეა, კიდევ წარმოადგენს ძალას. იმ კლასს, რომელიც ისტორიულად გადაკვარდა, კიდევ შეუძლია იარსებოს თავისი დაწესებულებების დახმარებით, თავისი სიმდიდრის ინერციით და შეგნებულა კონტრ-რევოლუციური სტრატეგიით. მსოფლიო ბურჟუაზია არის ახლა ასეთი დრომოჭმული კლასი, რომელიც გამოდის ჩვენს წინააღმდეგ, შეიარაღებული თავდასხმის და თავდაცვის უაგული ხერხით. თუ ბურჟუაზიას ეშინია მოახმაროს თავისი კაპიტალი საბჭოთა კონტესიებს, ის ერთი წუთით არ დაფიქრდება იმაზე, რომ ჩაყაროს თავისი ფულია გაზეთებში და გამოძეგმლობაში რევოლუციურ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეებში. იმპერიალიზმში მთელ „დემოკრატიულ“ სამყაროში შექმნა ისეთი ზირობები გაზეთისათვის (ფისი, კრედიტის ზირობები, მოეიდვა და სხვა), რომელნიც აძლევენ მას საშუალებას ამტკიცოს, რომ არც ერთი კომუნისტურია, ესე იგი დამოუკიდებელი იმპერიალიზმისაგან გაზეთი ვერ გამოვა, თუ მას არ ექნა მატერიალური დახმარება საბჭოთა ხელისუფლებისაგან. იმავე დროს გერმანიაში სტინესს, ამერიკაში ხერსტს აქვთ მათთვის საჭირო გაზეთი ზირად მოხმარებისათვის. აი ამ რეჟიმს რევოლუცია ვერ დაუშვებს. ჩვენც გვაქვს ცენზურა, და მეტად სისტიკი. ის მიმართულია არა სილოგიზმის წინააღმდეგ (კერზონ-ზუანკარეს „სილოგიზმი“), არამედ წინააღმდეგ კაპიტალის კაპიტარის ცრურწმენებისათვის. აი რად არ გვაძინებს ჩვენ

ისტორიული ახლოვებები, რომელნიც უკვართ იაფუფასაან დემოკრატებს, რომელნიც უკმაყოფილო არიან იმით, რომ რეაქცია სცემს მათ მარჯვენა ღოყაზე, რევოლუცია კი მარცხენაზე. ჩვენ ვიბრძოდით სიღოციზმისათვის თვათ-მწერობელ ცენზურის წინააღმდეგ, და ჩვენ მართალი ვიყავით. ეს სიღოციზმი იყო გამომხატველი ზროგრესიული კლასის ნებასყოფის და ამ კლასთან ერთად გამარჯვდა. იმ დღეს, როდესაც ზროლეტარიატი ხამდვალად გამარჯვებს დასავლეთის უძლიერეს ქვეყნებში, რევოლუციის ცენზურა გაუქმებული იქნება.

ჩვენ ხელშეორეთ ვებჭდავთ ძველ წერილებს უცვლელად - ვველა მათი ცენზურული მეთოდებით და ბუნდოვნებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ იძულებული ვიქნებოდით ზოგიერთი წერილები გადაგვეკეთებინა თავიდან ბოლომდე. მხოლოდ იმ იშვიათ შემთხვევაში, სადაც რეაქციამ შემოკლებანი დაუშვა ცენზურულ მოსზრებით, ჩვენ ვცდილობდით აღგვედგინა ზირველეყოფილი ტექსტი. ზოგ შემთხვევაში ჩვენ გავსწორეთ არამც თუ სტილი, არამედ შეცვალეთ ტონი ზოგიერთი შეფასების, რომელიც ახლა ჩვენ მიგვაჩნია ზედმეტად, აგრეთვე ჩვენ წავშალეთ ის დეტალები, რომელიც უარზეა ამა თუ იმ მწერლის შემდეგი განვითარების მსვლელობამ. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ასეთი შესწორებები შედარებით უმნიშვნელოა და ეხებან შეორენარისხოვან მომენტებს.

ლ ტროცკი.



ლიტერატურა ოქტომბრის ბარეშე

ოქტომბრის რევოლუციამ დაამხო არა კერენსკის მთავრობა, არამედ მთელი საზოგადოებრივი რეჟიმი, რომელიც დამყარებული იყო საკუთრებაზე. ამ რეჟიმს ჰქონდა თავისი კულტურა და თავისი ოფიციალური ლიტერატურა. რეჟიმის დამხობა იყო აგრეთვე ოქტომბრამდე არსებულ შწერლობის დამხობა.

პოეზიის მგალობელი ჩიტი, ისე, როგორც ბუ, სიბრძნის ფრინველი, ჩნდება მხოლოდ მზის ჩასვლის შემდეგ. დღით კეთდება საქმეები, შებინდებისას კი გრძნობა და გონება აძლევენ თავის თავს ანგარიშს, თუ რა გააკეთეს. იდეალისტებს, და აგრეთვე იმათ ყრუ და ბრმა მიმდევრებს, რუსეთის სუბიექტივისტებს, ეგონათ, რომ მსოფლიოს ამოძრავებს შეგნება, კრიტიკული აზრი, სხვანაირად რომ ვთქვათ — ინტელიგენცია განაგებს პროგრესს. ნამდვილად კი მთელ წარსულ ისტორიაში შეგნება მხოლოდ მაჩანჩალა იყო ფაქტის, რუსეთის რევოლუციის გამოცდილების შემდეგ პროფესიონალურ ინტელიგენციის რეტროგრადული რეგენობა არ საჭიროებს დამტკიცებას. ეს კანონი ნათლად ჩანს, როგორც ვთქვით, ხელოვნების დარგში. ტრადიციული შედარება პოეტებს წინასწარმეტყველებთან მისაღებია მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ პოეტები გამოხატავენ ეპოქას ისეთივე დაგვიანებით, როგორც წინასწარმეტყველნი. თუ მიხედვით, რომ ზოგი



ერთი წინასწარმეტყველნი და მგოსნები „უსწრებენ თავის დროს“, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ იმათ მისცეს განსახიერება საზოგადოებრივ განვითარების ცნობილ მოთხოვნილებებს არა ისეთი დაგვიანებით, როგორც დანარჩენ მათ კოლეგებმა.

იმისათვის, რომ წარსულ საუკუნის უკანასკნელ წლების და ახლანდელ საუკუნის საწყისის მწერლობას შეხებოდა სარიტრაჟო თრთოლვა რევოლიუციურ წინაღობისა, საჭირო იყო ადრინდელ ათეულ წლების განმავლობაში ისტორიას მოეხდინა უდიდესი ცვლილებები ქვეყნის სამეურნეო სფეროში, სოციალურ ჯგუფებში და ფართე ხალხურ მასების გრძობაში. ლიტერატურული ავანსცენა რომ დაეკავებინათ ინდივიდუალისტებს, მისტიკოსებს და ავზნიანებს — საჭირო იყო, რომ 1905 წლის რევოლიუცია დატაკებოდა თავის შინაგან წინააღმდეგობას, საჭირო იყო, რომ დურნოვოს დაერბია მუშები დეკემბერში, სტალიპინს გაერეკა ორი „დუმა“ და შეექმნა მესამე.

სამოთხის მგალობელი ფრინველი სირინ ამბობს თავის სიმღერას მზის ჩასვლის შემდეგ, მაშინ როდესაც გამოჩნდება გრძნეული ბუ. რუსეთის ინტელიგენციის მთელი თაობა ჩამოყალიბდა (ან და გაირყვნა) რევოლიუციათა შუა დროს (1907—1917); მას უნდოდა მოეხდინა სოციალური ცდა—მონარქიის. აზნაურობის და ბურჟუაზიის შერიგებისა. სოციალური დაკავშირება არ ნიშნავს უთუოდ შეგნებულ დაინტერესებას, მაგრამ ინტელიგენცია და გაბატონებული კლასი, რომელიც მას ინახავს, არიან ერთმანეთთან შეერთებული ჭურჭლები; კანონი დონეს ტოლობისა. აქაც გამოსაყენებელია. ძველი ინტელიგენტური რადიკალობა და განდევილობა, რომელთაც რუსეთ-იაპონიის ომის პერიოდში ახასიათებდა დამარცხების სურვილი, სწრაფად გაჭ-

ქრენ სამ იენისის ვარსკვლავის ქვეშ. ინტელიგენცია სარგებლობდა ყველა საუკუნეების და ერების ფერ-უმარლით და აგრეთვე ეკლესიის დახმარებით, აცხადებდა თავის თვითღირებულებას დამოუკიდებლად ხალხისაგან. გაბურჯუაზების ბუნებრივი პროცესი იყო მყვირალა, როგორც შურისძიება იმ შიშისათვის, რომელიც ინტელიგენციას მიაყენა ხალხმა 1905 წ. თავისი უპატივცემულობით და ჯიუტობით. მაგალითად, ის ფაქტი, რომ ლეონიდ ანდრეევი, რევოლიუციათაშორისი ეპოქის ყველაზე უფრო ცნობილმა ფიგურამ, თავისი კარიერა გაათავა პროტოპოპოვ-ამფითეატროვის ორგანოში, არის სიმბოლიური მაჩვენებელი ანდრეევის სიმბოლიზმის სოციალურ წყაროებისა. აქ უკვე სოციალური დაკავშირება გადადიოდა ნამდვილ სოციალურ დაინტერესებაში. გამახვილებულ ინდივიდუალიზმის, მისტიურ ძიების, მსოფლიო სევდის სახით ტარდებოდა ბურჯუაზიული შერიგება, და ამან ჩქარა იჩინა თავი პატრიოტულ ლექსებში, როდესაც მესამე იენისის რეჟიმის განვითარება დასრულდა მსოფლიო შეტაკების კატასტროფით.

მაგრამ გამოცდა ომით უძნელესი ტვირთი გამოდგა არა მარტო მესამე იენისის პოეზიისათვის, არამედ თვით მისი სოციალური საფუძველისათვის: რეჟიმის სამხედრო დამარცხებამ გასტეხა ხერხემალი რევოლიუციათაშორისი ინტელიგენციის თაობის. ლეონიდ ანდრეევი გრძნობდა, რომ მას თებქვეშ ეცლებოდა, რომელსაც ემყარებოდა მისი სახელის გუმბათი და ის ხროტინით, დორბლით აქნევდა ხელებს და ცდილობდა რალაც გადაეჩინა... მიუხედავად 1905 წ. ვაკვეთილისა, ინტელიგენცია მაინც არ ტოვებდა იმედს და უნდოდა აღედგინა თავისი სულიერი და პო-

ლიტიკური ბატონობა მასებზე. ომის დროს ის კიდევ უფრო დარწმუნდა თავის ილიუზიებში. პატრიოტული იდეოლოგია იყო ის ფსიქოლოგიური ცემენტი, რომელსაც, რასაკვირველია, ვერ შექმნიდა „ახალი რელიგიური შეგნება“ უძლური დაბადებიდანვე და რომლის მოცემა არც მოუნდომებია ბუნდოვან სიმბოლიზმს. ომით აღზრდილი დემოკრატიული რევოლიუცია იყო იმავე დროს ომის უშუალო დამთავრება და ამ რევოლიუციამ სულ მოკლე ხნით წინ წასწია ინტელიგენტურ მესიანიზმის აღორძინების საქმე. მარტი არის უკანასკნელი ისტორიული აფეთქება. დამწვარმა პატრუქმა დააყენა კერენშჩინის კვამლიანი სუნი. შემდეგ ოქტომბერი, ლატანი, რომელიც გადასცილდა ინტელიგენციის ისტორიას და იმავე დროს აღნიშნა მისი სამუდამო დაცემა. მაგრამ სწორედ ამ უფსკრულში, მიწაზე მიჯაჭვულმა წარსულის ყველა ცოდვებით ინტელიგენციამ დაიწყო ბოდვა ამ წარსულის დიდებით: მის შეგნებაში მსოფლიო გადაბრუნდა სამუდამოთ, ის ბუნებრივი წარმომადგენელია ხალხის; მის ხელშია ისტორიის სარეცეპტო წიგნი. ბოლშევიკები სარგებლობენ ჩინური ოპიუმით და ლათიშურ ჩექმით; ხალხი მათი წინააღმდეგია და ისინი დიდ ხანს ვერ გაძლებენ... საახალწლო ტოსტები: „ერთი წლის შემდეგ მოსკოვში“. გაბოროტებული სიბრძოლე, მარაზმი! მაგრამ ჩქარა გამოჩნდა: ხალხის სურვილის წინააღმდეგ მართვა-გამგეობა შეუძლებელია, ემიგრანტულ ინტელიგენციის წინააღმდეგ კი ბრძოლა შეიძლება ძალიან კარგად და სრულიად დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ როგორია ეს ემიგრაცია — გარეშე, თუ შინაური.

საუკუნის დასაწყისის თრთოლვა, პირველი რევოლიუცია, რომელმაც ვერ ნახა გამარჯვება, კონტრ-რევო-

ლიუციის მერყევი წონასწორობა, ომის აფეთქება, მარტის პროლოგი, ოქტომბრის დრამა—ყოველივე ეს, როგორც ტარანი, დაუზღვევად სდრეკდა ინტელიგენტურ შეგნებას. სად იყო დრო ფაქტების პსიმილიაციისათვის, მათ განსახიერებისათვის სიტყვაში? მართალია, ჩვენ მივიღეთ ბლოკის „თორმეტი“ და მაიკოვსკის რამოდენიმე ნაწარმოები. ეს სულ ცოტაა, ეს მცირე წინასწარი ბე არის და არა განაღდება ისტორიულ ანგარიშების, ეს გადახდის დასაწყისიც არ არის. ხელოვნებამ გამოიჩინა, როგორც ყოველთვის დიდი ეპოქის დასაწყისში, საშინელი უმწეობა. მუხას არ მოუთხოვია პოეტებისგან წმინდა მსხვერპლის მიტანა და ისინი აღმოჩნდნენ ყელაზე უფრო უბადრუკნი. სიმბოლისტები, პარნასელები, აკემისტები, რომელნიც დაქროლავდნენ სოციალისტურ ინტერესების და ვნებების ზევით, თითქო ღრუბლებზე, აღმოჩნდნენ ეკატერინოდარის ოსვავში, ან და მარშალ პილსუდსკის დეფენზივის შტატში. შთაგონებულნი ვრანგელით, ისინი ლექსებში და პროზაში გვიცხადებენ ჩვენ ანაფემას.

უფრო მგრძობიერი და უფრო ფრთხილი სრულიად გაჩუმდნენ. საინტერესოა მარეტა შაგინიანის მოთხოვნა იმის შესახებ, თუ როგორ მოღვაწეობდა ის დონზე ინსტრუქტორად საფეიქრო საქმეში.

საჭირო იყო არა მარტო საწერი მაგიდის დატოვება საფეიქრო დაზვისათვის, საჭირო იყო თავისი თავის დაფიწყებაც, რომ კაცს არ დაეკარგა თავისი თავი სამუდამოდ. სხვებმა ჩაყვინთეს პროლეტკულტებში, პოლიტგანათლებებში, მუზეუმებში და თავის სიჩუმიდან უცქეროდნენ ყველაზე უფრო ტრაგიულ და მრისხანე მოვლენებს, რომელიც კი განიცადა ოდესმე დედამიწამ. რევოლიუციის წლები შეიქნენ სრული პოეტური დუმილის წლებათ. და

სრულიად არ არის აქ დამნაშავე „გლავბუმი“. იმიტომ რომ ახლა შეიძლება იმისი დაბეჭდვა, რაც მაშინ არ დაბეჭდილა. საზღვარგარეთის მწერლობა ჩვენ ვიცით: ეს სრული არარაობაა, მაგრამ ვერც ჩვენმა მწერლობამ მოგვცა ისეთი რამ, რაც იყოს ტოლი და შესაფერი ეპოქის.

*
*
*

ოქტომბრის შემდეგ მწერლობას უნდოდა ისეთი სახე მიეღო, თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა და საზოგადოდ ეს არ შეეხება მას. მაგრამ ისე მოხდა, რომ ოქტომბერმა დაიწყო ბატონობა მწერლობაში, მისი დალაგება და დაწყობა არა ნარტო აღმინისტრაციულად, არამედ კიდევ უფრო ღრმად. ძველი მწერლობის დიდი ნაწილი იყო, და არა შემთხვევით, საზღვარს-იქით, და მოხდა ასე, მართლაც ლიტერატურულად ეს ნაწილი მწერლობისა გამოვიდა ტირაჟიდან. თუ არსებობს ბუნინი? მერევეკოვსკიზე არ შეიძლება ითქვას, რომ ის აღარ არის, რადგანაც ის არასდროს არ ყოფილა. ან და კუპრინი? ბალმონტი? ან და თვით ჩირიკოვი? შეიძლება რამეს წარმოადგენს „ჟარ-პტიცა“, „სპოლოხი“, რომლის შესანიშნავი ლიტერატურული თვისება არის მაგარი ნიშნის და ასო „იათის“ დაცვა და ხმარება. ყოველივე ეს არის ვარჯიშობა საჩივრების წიგნში ბერლინის სადგურზე: ცხენებს მოსკოვზე დროზე არ იძლევიან და მგზავრები იგინებიან. პროვინციალურ „სპოლოხებში“ შემოქმედება წარმოდგენილია ნემიროვიჩ-დანჩენკოთი, ამფითეატროვით, ჩირიკოვით, პერეუხინით და სხვა მიცვალებულებით, რომელნიც არას დროს არ დაბადებულან. ზოგიერთ, არა გარკვეულ ნიშნებს სიცოცხლისას იჩენს ალექსეი ტოლსტოი. ამიტომაც იგი უარყოფილია მაგარი ნიშნის დარაჯებისაგან.

სოციოლოგიის პატარა პრაქტიკული გაკვეთილი იმის შესახებ, რომ შეუძლებელია ისტორიის მოტყუება. კარგი! იყო ძალდატანება: მიწები და ქარხნები წაიღეს, ბანკში შეტანილი ფულებიც, გახსნეს სეიფები, მაგრამ ტალანტები და იდეები ხომ არ წაუღიათ? ეს აუწონელი ღირებულებები ხომ გატანილი იყო საზღვარ-გარეთ ძალიან ბლომად, რაიც მეტად საშიშარი იყო რუსულ „კულტურისათვის“, რომლის მედავითნეა ყოველთვის მაქსიმ გორკი. მაგრამ რატომ არაფერი გამოვიდა ყოველივე ამისაგან. რად არ შეუძლია ემიგრაციას დაასახლოს ერთი წიგნი, ერთი მწერალი, რომელნიც ღირსნი იყვნენ ყურადღების. იმიტომ რომ არ შეიძლება მოტყუება ისტორიის და აგრეთვე ნამდვილი (და არა დავითნის) კულტურისა. ოქტომბერი შევიდა რუსი ხალხის ცხოვრებაში, როგორც გადამწყვეტი მოვლენა და ყველაფერს მისცა თავისი დაფასება და ელფერი. წარსული უცაბედად დაიჩრდილა, დაქცნა და მისი მხატვრულად გაცოცხლება შეიძლება მხოლოდ რეტროსპექციით იმავე ოქტომბრისაგან. ვინც ოქტომბრის პერსპექტივების გარეშეა, ის განადგურებულია, უიმედოთ და სრულიად. ამიტომ დადიან ასეთი გამოფუტურებული ფილოსოფოსები და პოეტები, რომელნიც არ არიან თანახმა ოქტომბრის. იმათ, ჭეშმარიტად, არაფერი აქვთ სათქმელი. ეს მიზეზია, და არა სხვა, რომ ემიგრანტული ლიტერატურა არ არსებობს. არაფერის მქონეს არაფერი არ ეთქმის.

ემიგრაციის გახრწნაში ჩამოყალიბდა ერთგვარი გატყეცილი ტიპი მსტვენავი ცინიკოსისა. ყოველი მიმართება გაუჯდა მას ძვალ-რბილში, როგორც ავი სენი, რომელმაც უზრუნველყო ის სხვაგვარ იდეურ გავლენისაგან. მეტი სისრულით არის წარმოდგენილი ეს ტიპი მოურიდეებელ

ბატონ ვეტლუგინით. შეიძლება ვინმემ იცის, საიდან და-
 იწყო მან? მაგრამ ეს არ არის არსებითი. მისი წიგნები
 („მესამე რუსეთი“, „გმირები“) მოწმობენ იმას, რომ ავ-
 ტორს წაუკითხავს და უნახავს ბევრი რამ, და შეუძლია
 ქალაქდზე კალმის წაყვანა. ის იწყებს წიგნს თითქმის
 ელეგიით, რომელსაც უძღვნის დაღუპულ ინტელიგენტების
 სულს, მაგრამ უკანასკნელად ადიდება ქურდ „მეშოჩნიკს“,
 რომელიც, თურმე, შეიქნება ბატონ პატრონი „მესამე რუ-
 სეთის“. და ეს იქნება ნამდვილი რუსეთი, კერძო საკუთ-
 რების დარაჯი, ყოველი პოზის გარეშე, რომელიც მდიდ-
 რდება, და უღმობელია თავის სიხარბეში. ვეტლუგინმა,
 რომელიც იყო თეთრებთან და უარყო ისინი მათ დამარ-
 ცხების შემდეგ, წინასწარ წამოაყენა თავისი კანდი-
 დატურა, რომ გამხდარიყო მეშოჩნიკურ რუსეთის იდე-
 ოლოგი. მან კარგად დაახასიათა თავისი საკუთარი მოწო-
 დება. მაგრამ რაც შეეხება მესამე რუსეთს... ასე თუ ისე,
 მაგრამ შეუცდომელ სტილში სამწუხაროდ ისმის ჩერვის
 ვალეტი. პირველი წიგნი იწერებოდა დაახლოვებით კრონ-
 შტადტის ამბების დროს (1921 წ) და ვეტლუგინს ეგონა,
 რომ საბჭოთა რუსეთის საქმე წასულია. გავიდა
 რამოდენიმე თვე, ანგარიში არ გამართლდა და ვეტლუ-
 გინი, თუ არ ვცდებით, ირიცხება ახლა „სმენოვეხელების“
 ბანაკში. მაგრამ ეს სულ ერთია: მას რადიკალურად იფა-
 რავს მისი ცინიზმი იდეურ მერყეობისაგან, და აგრეთვე
 რენეგატობისაგან. ამის გარდა ვეტლუგინი სწერს სასა-
 ცილო რომანს ასეთი დამაფიქრებელი სათაურით: „საზი-
 ზლარი კაცის ნაწერები“... და ასეთნი ცოტა არ არიან.
 მხოლოდ ვეტლუგინი უფრო ტიპიურია. ისინი სცრუიან
 აგრეთვე უანგაროდ, იმიტომ რომ მათთვის სიცრუე და
 სიმართლე ერთი და იგივეა: შეიძლება ისინი არიან ნა-

მდვილი ნაჟური მეორე რუსეთის, რომელიც ელოდინება მესამე რუსეთს.

ერთი თაროთი ზევით, მაგრამ უფრო მკრთალია ბ. ალდანოვი. ის უფრო კადეტია, და ამიტომ უფრო ფარისეველია. ალდანოვი თითქოს ეკუთვნის იმ ბრძენებს, რომლებმაც შეითვისეს ტონი უმაღლესი სკეპტიციზმისა (და არა ცინიზმის!). ეს ადამიანები უარყოფენ პროგრესს და იმავე დროს მხათ არიან გაიზიარონ ვიკოს ბავშური თეორია ისტორიულ ბრუნვის შესახებ. სკეპტიკები მეტად ცრუმორწმუნე ხალხია. ალდანოვები არ არიან სრულიად მისტიკოსები, ესე იგი არა აქვთ თავისი პოზიტიური მითოლოგია, მაგრამ პოლიტიკური მისტიციზმი აძლევს მათ უფლებას განიხილონ პოლიტიკური მოვლენები მარადისობის თვალსაზრისით; ამის შედეგია განსაკუთრებული სტილი კეთილშობილ ენის მოჩლექით.

ალდანოვებს თითქმის სჯერათ თავისი უდიდესი უპირატესობა რევოლიუციონერებზე საერთოდ, კომუნისტებზე განსაკუთრებით. იმათ ჰგონიათ, რომ ჩვენ არ გვესმის ის, რაც იმათ ესმის; რევოლუცია იმათ წარმოდგენილი აქვთ, როგორც იმის შედეგი, რომ მთელ ინტელიგენციას არ გაუვლია იმ პოლიტიკური სკეპტიციზმის და ლიტერატურული სტილის სკოლა, რომელიც შეადგენს ალდანოვების გონებრივ კაპიტალს.

მოცლილმა ემიგრანტებმა დაითვალეს ყველა წინააღმდეგობანი საბჭოთა მოღვაწეების სიტყვებში და განცხადებებში, დაითვალეს აგრეთვე ყველა სუსტად აშენებული ფრაზები „პრავდის“ მოწინავეებში და ისინი თავის წერილებში ჩვენ გვამტყუნებენ სიბრიყვეში და ჭკუას აცხადებენ თავის საკუთრებად. მართალია, იმათ დაჰკარგეს ძალა - უფლება და კაპიტალები, ვერ გამოიჩინეს წინად-

გრძნობა ისტორიის, მაგრამ ყველაფერში დამნაშავეა საძაგელი რუსის ხალხი. აღდანოვებს მიაჩნიათ თავისი თავი სტილისტებათ, რადგანაც სძლიეს მილიუკოვის ტხენილი ფრაზა და ვექილი გესენის უნამუსო სიტყვა. მათი სტილი კეკლუცია და მდაბიო, უხასიათო და მახვილს მოკლებული; იგი მეტად შესაფერია იმ ხალხისათვის, რომელთაც არაფერი აქვთ სათქმელი. თავისებური მანერა ლაპარაკის, დამოუკიდებელი შინაარსისაგან, ეს თავაზიანობა სტილის და ჭკუის, რომელიც არ ჰქონია ჩვენს ინტელიგენციას, უკვე შემუშავდა რევოლიუციათა შორის ხანაში (1907 — 1914 წლები). ახლა ზოგი რამ კიდევ დაინახეს ევროპაში და სწერენ წიგნებს: იგონებენ წარსულს ირონიით, თითქოს ძალათ იკავებენ თვლემას და მოქნარებას, მოჰყავთ ციტატები სხვადასხვა ენებიდან, სეკუტიკურად წინასწარმეტყველებენ და აქვე ამბობენ წინააღმდეგს. პირველად ეს საინტერესოა, შემდეგ მოსაწყენი, უკანასკნელად საზიზღარი. უძლური ფრაზის შარლატანობა, ლიტერატურული მოხეტეობა, სულიერი ლაქიობა!

საერთო გუნება ვეტლუგინების, აღდანოვების ყველაზე უფრო კარგად გამოსთქვა ლექსათ პარიზში მყოფმა ვინმე დონ-ამინადომ:

„ვინ არის თავდები, რომ იდეალი კეშმარტია?

რომ კაცობრიობა სულს მოითქვამს?

სად არის საზომი არსებულის? მობრძანდით, გენერალო!...

ათი წლით: ჩემთვისაც და თქვენთვისაც საკმარისია!“

როგორც ვხედავთ, ესპანელი არ არის ამაყი. „მობრძანდით გენერალო!“

გენერლები (და ადმირალიც კი) წამოვიდენ, მხოლოდ გიზანს ვერ მიაღწიეს.

*
* *

სახლვარ აქეთ დარჩა ბევრი ოქტომბრის წინა ხანის მწერალი, რომელნიც ენათესავეებიან სახლვარს იქით მყოფთ და წარმოადგენენ რევოლუციის შინაურ ემიგრანტებს. „ოქტომბრამდე“ — ეს სიტყვა ჩვენი კულტურის მომავალ ისტორიაში ისეთივე მძიმე გასაგონი იქნება, როგორც „საშუალსაუკუნო“ ისმის ჩვენთვის, შედარებით ახალ ისტორიასთან. ოქტომბრამდე არსებულ კულტურის ბევრ პრინციპიალურ მომხრეს ოქტომბერი სერიოზულად მოეჩვენა ჰუნების თავდასხმად, რომლებსაც უნდა დაემართო კატაკომბებში ეგრედ წოდებულ ცოდნის და რწმენის ლამპარებით. მაგრამ განდევილებმა და დამალულებმა ახალი სიტყვა ვერა თქვეს. მართალია, ლიტერატურა ოქტომბრამდე და ოქტომბრის გარეშე ემიგრანტულ მწერლობაზე უფრო მნიშვნელოვანია, მაგრამ ისიც ეპიგონურია და შეპყრობილია საშინელი ავადობით.

ლექსების კრებულები ბლომად გამოვიდა ამ წელში — ამ კრებულებზე ცნობილი სახელებია, პატარა გვერდებზე მოკლე სტრიქონებია, ამ ლექსებში არის ხელოვნება და გამოძახილი წარსული გრძნობის; და ყოველივე ეს სრულიად არ არის საჭირო დღევანდელი, ოქტომბრის შემდეგ მცხოვრებ ადამიანისათვის, როგორც ჯარისკაცისთვის სტეკლიარუსი ომის დროს. თითქოს გვირგვინი ამ გარიყულ მწერლობის, ამ ტირაჟიდან გამოსულ გრძნობების და აზრების, არის მშვენივრად გამოცემული კრებული „შეილდოსანი“, სადაც ლექსები და წერილები სოლოგუბის, როზანოვის, ბელენსონის, კუზმინის და სხვების დაბეჭდილია სამას დანომრილ ეგზემპლიარად.

რომანი რომაულ ცხოვრებიდან, წერილები ხარის ეროტიულ კულტის შესახებ, წერილი მიწიერ და ციურ სოფიაზე, — სამასი დანომრილი წიგნი, — სავსე უიმედობით და სიკვდილით. უკეთესი იქნებოდა, რომ ბრაზიანობდენ და იწყევლებოდენ: ეს მაინც სიცოცხლის მსგავსი რამ იქნებოდა.

„ხალხ.ა, შენ არ სცემ პატივს სიწმინდეებს და ამიტომ შედენილი იქნები ისევ ძველ ბოსელში“ (ზ. გიპიუსი. „უკანასკნელი ლექსები“ 1914 - 18 წ.). რასაკვირველია, ეს პოეზია არ არის, მაგრამ ეს ნატურალური პუბლიცისტიკაა! მისწრაფება დეკადენტურ-მისტიურ პოეტისისა ჯობი ხელთ იგდოს, როგორც შეუდარებელი ნაწყვეტია ეს ცხოვრების! რაღესაც გიპიუსი ემუქრება ხალხს მათრახებით „საუკუნეებში“, ეს რასაკვირველია გადამეტებაა, თუ ვიფიქრებთ, რომ გიპიუსის წყევლამ უნდა აათრთოლოს ადამიანები საუკუნეთა განმავლობაში; მაგრამ ამ მისატყვებელ — გარემოებათა გამო — გადამეტებაში თქვენ ხედავთ ბუნებას: ხედავთ გუშინ კიდევ მოთენთილს პიტერის ქალბატონს, დამშვენებულს ტალანტებით, ლიბერალურს, თანამედროვეს, — და უცბად ამ ქალბატონმა დაინახა შავი შემადრწუნებელი უმადურობა ბრბოსაგან, რომელიც მოდის ლურსმიან ჩექმებით, და ქალბატონი, შეურაცხყოფილი თავის უწმინდეს გრძნობებში, თავის უძლურ გახელებას აქცევს გაშმაგებულ დედაბრულ ვაებათ (თუმცა ლექსებში). და მართლაც: თუ ეს კნავილი ვერავის აათრთოლებს, ყოველ შემთხვევაში დააინტერესებს და, შეიძლება, ასი წლის შემდეგ რუსეთის რევოლიუციის ისტორიკოსმა მიუთითოს მკითხველებს, თუ როგორ შეეხო ლურსმნიანი ფეხი პიტერის ქალბატონის ღირიულ ნეკს, რომელმაც იმ წუთშივე აჩვენა ყველას, თუ როგორი კუდიანი და დარაჯი საკუ-

თრებისა იმალება დეკადენტურ-მისტიურ-ქრისტიანულ და ეროტიულ ნილაბის ქვეშ და აი ამ ბუნებრივ კუდიანობით სჯობია გიპიუსის ლექსები სხვა უფრო კარგს ფორმალურად, მაგრამ მკვდარ და ნეიტრალურ ლექსებს.

როდესაც მრავალრიცხოვან და ნეიტრალურ წიგნთა შორის შეგხვდებით ირინა ოდოევცევას „სასწაულთა ეზო“, თქვენ თითქმის მზათა ხართ შეურიგდეთ სალამანდრების, რაინდების, ლამურების და მკვდარი მთვარის რომანტიკას და სიცრუეს იმ სამი ლექსისათვის, რომლებშიც მოსჩანს საბჭოთა ყოველდღიურობა. აქ არის ბალადა მეეტლეზე, რომელიც მის ცხენთან ერთად სიკვდილამდე მიაყენა კომისარმა ზონმა, არის მოთხრობა ჯარისკაცზე, რომელიც ყიდდა მარილს დაფქულ შუშასთან ერთად, და უკანასკნელად ბალადა იმის შესახებ, თუ რად გაფუქდა პეტროგრადში წყალსადენი. ქარგი ოთახურია, ისეთი, რომელიც უნდა მოსწონდეს კუზენ ჟორჟს და ბიცოლა ანიას. მაგრამ აქ არის თუნდაც მცირე ანარეკლი ცხოვრების, და არა დაგვიანებული გადამღერება ძველი სიმღერების, რომელნიც შეტანილი არიან ყველა ენციკლოპედიებში. და ჩვენ მხადა ვარ ერთი წუთით შევეუერთოთ ჩვენი ხმა კუზენ ჟორჟის ხმას: მეტად, მეტად მომზიბლავი ლექსებია, განაგრძეთ, მადემუაზელ!

ეს შეეხება არა მარტო „მოხუცებს“, რომლებმაც განიცადეს ოქტომბერი. არის ჯგუფი ოქტომბრის გარეშე მდგომ ახალგაზრდა ბელეტრისტების და პოეტების. ნამდვილად არ ვიცი, რამდენად ახალგაზრდები არიან ეს ახალგაზრდები; ომის და რევოლუციის წინა ეპოქაში ისინი ან იყვნენ დამწყებნი, ან და დაწყებულიც არა ჰქონიათ თავისი გზა. ისინი სწერენ მოთხრობებს, ლექსებს, რომლებშიც ერთგვარი არა ინდივიდუალური ხელოვნებით

სწერენ იმის შესახებ, რაც გუშინ და გუშინწინ იძლეოდა მწერლის სახელს. რევოლიუციამ გასთელა მათი იმედები (ლურსმიანი ჩექმით). იმათ ისე უჭირავთ თავი, თითქოს არაფერი არ მომხდარა და გამოსთქვამენ თავის დაიარებულ სიამაყეს უფერულ ლექსებში და პროზაში. მხოლოდ დროგამოშვებით ისინი ინუგეშებენ თავს არა ტემპერანტული კუკიშის ჩვენებით ჯიბეში. მთელი ამ ჯგუფისათვის მეტრად უნდა ჩაითვალოს ზამიატინი, მხატვარი „გარიყულთა“. ის მოგვითხრობს ინგლისელებზე ზამიატინი იცნობს მათ და ასურათებს გვარიანად, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს მაინც გარეგნულად, როგორც ნიჭიერი, დაკვირვებული უცხოელი, რომელიც მაინცდამაინც ბევრს არ ავალებს თავის თავს. მაგრამ იმავე წიგნში ზამიატინს აქვს მოთხრობები რუს გარიყულებზე ინტელიგენტებზე, რომელნიც სცხოვრობენ კუნძულზე, მათთვის უცხო და მტრულ საბჭოთა სინამდვილის ოკეანეში. ამ მოთხრობებში ზამიატინი უფრო ელასტიურია, მაგრამ არ არის უფრო ღრმა. ბოლოს და ბოლოს ავტორი თვით კუნძულის ადამიანია და ის პატარა კუნძულიდანაა, რომელზედაც ის გადასახლდა ახლანდელ რუსეთიდან. და როცა ზამიატინი სწერს რუსებზე ლონდონში, და ინგლისელებზე პეტროგრადში, თვითონ ის ყოველთვის უქვეელი ემიგრანტია. თავის შეკვეცილ სტილით, რომელშიც მოსჩანს თავისებური ლიტერატურული ჯენტლმენობა (სნობიზმის სახლვარზე), ზამიატინი თითქოს შექმნილია მასწავლებლობისათვის ახალგაზრდა განათლებულ და უნაყოფო გარიყულების წრეებში *).

*) მას შემდეგ, რაც ეს დაწერილი იყო, მე გავეცანი პოეტების ჯგუფს, რომელნიც რატომღაც უწოდებენ თავის თავს გარიყულებს (ტიხონოვი და სხვები). მაგრამ მათ შემოქმედებაში არის ცოცხალი ნოტები, მაგალითად, საიმედოა ახალგაზრდა ტიხონოვი. მაგრამ საიდანაა ეკზოტიური სახელწოდება?

კუნძულის უდაბნოელებს წარმოადგენენ უეპველად სამხატვრო თეატრის მსახიობნი. არ იციან, როგორ მოიხმარონ თავისი მალალი ტექნიკა და რა უყონ თავის თავს. რაც ხდება მათ ირგვლივ, მათთვის უცხოა და მტრული. ეს ხალხი, წარმოიდგინეთ, დღემდე სცხოვრობს ჩეხოვის თეატრის სულიერ განწყობილებით. „საძი და“, „ძია ვანა“ 1922 წელში! რომ გადიდაროს — ავდარი ხომ დიდხანს არ გაგრძელდება, — სამხატვროელებმა დადგეს „მადამ ანგოს ქალი“, რომელიც სხვათა შორის იძლეოდა მსუბუქი პროტესტის საშუალებას რევოლიუციურ ხელისუფლების წინააღმდეგ. ახლა ისინი უჩვენებენ კულტურულ ევროპელებს და მდიდარ ამერიკელებს, რა მშვენიერი ალუბლის ბალი ჰქონდა ძველ აზნაურულ რუსეთს, და რა კარგი თეატრები იყო იქ. ჯავაიზ თეატრის კეთილშობილი, მომაკვდავი კასტა. ამ კასტას ხომ არ ეკუთვნის უნიკიერესი ახმატოვა?

„პოეტების ცეხში“ შეიკრიბენ განათლებული მოშაირენი, რომლებმაც იციან გეოგრაფია, განსხვავება რაკოკოსი გოტიკისაგან, შეუძლიათ ფრანგულად ლაპარაკი და დიდი თაყვანისმცემლნი არიან კულტურის. ისინი ფიქრობენ და სრულიად საფუძვლიანად, რომ „ჩვენი კულტურა კიდევ ბავშურია, ნოჩია“ (გიორგი ადამოვიჩ). გარეგნული პრიალით იმათ ვერ მოაწონებ თავს: ნამდვილი კულტურის მაგიერობას ვერ გასწევს გარეგნული ელვარება (გოარგი ივანოვი). მათ აქვთ იმდენი გემოვნება, რომ იგრძნონ, რომ უაღდი სნობია, და არა პოეტი. ისინი ზიზლით უცქერიან მათ, ვინც უარყოფს სკოლას, დისციპლინას, კოდნას, წინ მისწრაფებას, ამაში კი ჩვენცა ვართ დამნაშავე. ისინი ძალიან ბევრს მუშაობენ თავის ლექსებზე. ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად ოცუპი, კიდევაც ნი-

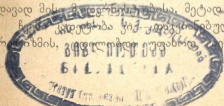
ქიერია. ოცუპი არის სიზმრების, მოგონებების და შიშის პოეტი. ის ყოველ ნაბიჯის შემდეგ ვარდება წარსულში. „სიცოცხლის ნეტარებას“ აძლევს მას მხოლოდ ხსოვნა. „მე ვნახულობ ჩემ ადგილს, პოეტის-მაცურებელის და მეშ-ჩანინის ადგილს, რომელსაც უნდა თავისი სიცოცხლე გადაარჩინოს სიკვდილისაგან“, ამბობს ოცუპი თავისთავზე ალერსიანი ირონიით. მაგრამ მისი შიში სრულიად არ არის ისტერიული, თითქმის მშვიდია, შიში ევროპიელის, რომელმაც იცის თავის დაქერა, სრულიად კულტურული შიში, რომელშიც არ არის მისტიური მანქვა. მაგრამ რად არის უნაყოფო და ცარიელი ყვაველი მათი პოეზია? იმითომ რომ ისინი არ ქმნიან ცხოვრებას და არიან დაგვიანებული ნაღების მხდელნი, სხვისი სისხლით და ოფლით შექმნილ კულტურის ეპიგონები. ისინი არიან განათლებული და მახვილი იმიტატორები, ნაკითხი და ნიქიერი ხმათმიმბაძველები — და მეტი არაფერი.

თავის დროზე აზნაური ვერსილოვი განათლებულ ქვეყნის ნილაბის ქვეშ იყო უცხო კულტურის ლაქია. მას ჰქონდა რამოდენიმე აზნაურულ თაობის გემოვნება. ევროპაში ის გრძნობდა თავის თავს, როგორც სახლში. ის ზიზლით უცქეროდა რადიკალურ სემინარიელს, რომელიც, აღზრდილი პისარევზე, ფრანგულ სიტყვებს ამბობდა სეფისკერის მცხობელის აქცენტით, მანერები კი ჰქონდა საშინელი. მიუხედავად ამისა ეს სემინარიელები მესამოცე წლებისა და მისი მემკვიდრე — მესამოცდაათე წლებისა იყვნენ რუსული კულტურის ხუროთმოძღვრები, იმ დროს, როცა ვერსილოვი ჩამოყალიბდა, როგორც უნაყოფო ნაღების მხდელი.

რუსული კადეტობა, მეოცე საუკუნის დასაწყისის დაგვიანებული ბურჟუაზიული ლიბერალიზმი გაქლენთილია

პატივისცემით კულტურისადმი, მოჯადოვებულია მისი სტილით, სურნელით, ბალანსში კი — სრული არაჩაობა. რეტროსპექტიულად გაზომეთ ის გულწრფელი ზიზღი, რომლითაც უცქეროდენ კადეტები ბოლშევიზმს თავის პროფესორულ-ლიტერატურულ-კულტურულ-ადვოკატურ კათედრების სიმაღლიდან და შეადარეთ იმ ზიზღს, რომელიც გამოიჩინა ისტორიამ კადეტებისადმი. რაშია საქმე? საქმე იმაშია, რომ კადეტური კულტურა, ისე, როგორც კულტურა ვერსილოვისა, მხოლოდ ბურჟუაზიულ-პროფესორულ ელფერით, გამოდგა დაგვიანებული ანარქული უცხო კულტურისა რუსულ საზოგადოებრივობის ზერელე საჩქემი. ლიბერალიზმი დასაველეთის ისტორიაში ნიშნავდა უძლიერეს მოძრაობას ზეციურ და მიწიერ ავტორიტეტების წინააღმდეგ და გაშმაგებულ რევოლიუციურ ბრძოლის დროს იგი აღამაღლებდა მატერიალურ და აგრეთვე სულის კულტურას. საფრანგეთი, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ კულტურის, მოპყრობის და თავაზიანობის მხრივ, რომელიც დამახასიათებელია მთელი ხალხისათვის, შეიქნა ასეთი მხოლოდ რამოდენიმე რევოლიუციის შემდეგ, აი ეს „ბარბაროსული“ პროცესი კატასტროფების, გრივალების ჩანს ეხლანდელ ფრანგულ ენაში, მისი სუსტი და ძლიერი მხარეებით, სისწორით და ნაკლები მოქნილობით, ჩანს იგი აგრეთვე ფრანგული ხელოვნების სხვადასხვა სტილებში. რომ ფრანგულ ენას მიეცეს ახალი მოქნილობა და ძალა, ამისათვის საჭიროა ახალი დიდი რევოლიუცია (არა ენის, არამედ საზოგადოების), და იგდებო საჭირო, რომ ამაღლდეს ფრანგული ხელოვნება, რომელიც, მიუხედავად მისი მოღვრებისა, მეტად კონსერვატიულია.

ჩვენ კადეტობა ზიზღით განვიხილავთ იმიტომ, რომ ლიბერალიზმის, დიდილით უფროსი, ისტორიიდან



ნაღები პარლამენტარიზმის, კულტურულ თავაზიანობის, ნორმალურ ხელოვნების (მოგების და რენტის მაგარ საფუძველზე). ევროპიულ სტილების მხვერაობა, მათი შეთვისება, რომ შემდეგ გამოჩნდეს, რომ სათქმელიც არაფერი აქვთ, ეს შეუძლიათ ადამოვიჩებს, ირეცკებს და სხვებს. მაგრამ ეს ხომ არ არის კულტურის შემოქმედება, ეს ხომ ნაღების მხდელობაა.

როცა ვინმე კადეტურმა ესთეტიმა სათბურში იმგზავრა და შემდეგ ჰყვებოდა: რაგორ ის, განათლებული ევროპიელი საუკეთესო ჩადგმული კბილებით და ეგვიპტელების საცეკვაო ტენიკის ცოდნით, ქამურმა რევოლიუციამ იძულებული გახადა ემგზავრა ტილიან „მეშოჩნიკებთან“, — თქვენ აივსებოდით ზიზლით ოქროს კბილებისადმი, საცეკვაო ესთეტიკისადმი და ამ კულტურისადმი, რომელიც მოპარულია ყველა ევროპიულ სავაჭროებიდან; და თქვენ გებადებოდით ღრმა რწმენა, რომ ყველაზე უკანასკნელი ტილი „მეშოჩნიკისა“ ისტორიის მექანიკაში უფრო საჭიროა და მნიშვნელოვანი, ვიდრე ეს თავიდან ფეხებამდე კულტურული, თავის თავზე შეყვარებული ესთეტი.

ომამდე, ესე იგი სანამ კულტურის ნაღების მხდელნი მიწაზე ფოფხვას და პატრიოტულ ბლავილს დაიწყებდენ, ჩვენთან შემუშავდა გაზეთის სტილი. მართალია, მილიუკოვი კიდევ განაგრძობდა პროცესორულ მოწინავეების წერას და მისი თანამშრომელი გესენი ამხადებდა გაყრის საუკეთესო პროცესებს. მაგრამ, საერთოდ თანდათან გადაეჩვიენ ტრადიციულ და მშობლიურ უგემურებას, მომზადებულს „რუჟკიე ვედომოსტის“ საპატიო სამარხვო ზეთზე. ეს პატარა სტილისტური პროგრესი გაზეთის (ნაყიდი 1905 წ. სისხლით, რომლიდანაც წარმოიშვა პარტიები და დუმა) თითქოს უკვალოდ დაიხრჩო 1917 რევოლიუ-



ციის ტალღებში. საზღვარგარეთელი კადეტები, განქორწინების კადეტები და სხვები, უდიდესი ბოროტი სიხარულით ლაპარაკობენ საბჭოთა პრესის სისუსტის შესახებ. და მართლაც ჩვენ საზოგადოთ ვსწერთ ნაკლებათ, არ ვიცავთ სტილს და ვბაძავთ „რუსკიე ვედომოსტისაც“ კი. მაშ ეს რეგრესია? არა, ეს არის მხოლოდ გადასვლა მთელი ხალხისა ქაფისმხდელთა პროგრესიდან, დაქირავებულ ადვოკატურ ლუბოკიდან უდიდეს კულტურულ მოძრაობაზე; ეს ხალხი — მიეცით მას სულ პატარა დრო — შეჰქმნის თავის საკუთარ სტილს გაზეთისთვის და ყველაფრისათვის.

კიდევ ერთ კათეგორიის შესახებ *ralliés*. ეს ტერმინი ეკუთვნის ფრანგულ პოლიტიკას და ნიშნავს შემოერთებულებს. ასეთი სახელწოდება მისცეს ყოფილ როიალისტებს, რომელნიც შეურიგდნენ რესპუბლიკას. იმათ უარი სთქვეს ბრძოლაზე მეფისათვის, ხელი აიღეს იმედებზე და ლოიალურად გადაიყვანეს თავისი როიალიზმი რესპუბლიკანურ ენაზე. არც ერთი მათგანი მარსელიეზას არ დასწერდა, კიდევაც რომ არ ყოფილიყო ის დაწერილი. საეჭვოა, რომ ისინი ენტუზიაზმით იღეროდნენ მარსელიეზას ტირანების წინააღმდეგ. მაგრამ შემოერთებულნი სცხოვრობენ და სხვებსაც არ უშლიან ცხოვრებას. ასეთი *ralliés* ბევრია პოეტების, მხატვრების და მსახიობთა შორის. ისინი არ სცრუობენ, არ იწყევლებიან, პირიქით, იღებენ, მაგრამ საერთოდ, და არ იღებენ თავის თავზე პასუხისმგებლობას; სადაც საჭიროა, დიპლომატიურად სდუმან, ესე იგი ითმენენ და იღებენ შეძლებისდაგვარ მონაწილეობას. ესენი არ არიან ნამდვილი სმენოვებულები, რომელთაც აქვთ მაინც თავისი იდეოლოგია, ესენი არიან მხოლოდ შერიგებული ხელოვანი „ობივატელები“

არა უნიკო მოხელეები. ასეთი ralliés ჩვენ ვნახულობთ ყველგან, პორტრეტულ მხატვრობაშიც კი: ხატავენ საბჭოთა პორტრეტებს, ხატავენ ხანდახან დიდი მხატვრები. აქ არის ტეხნიკა, გამოცდილება, მაგრამ პორტრეტებში არ არის მსგავსება: რატომ? იმიტომ რომ მხატვარს არა აქვს კავშირი და სულიერი ნათესაობა თავის თემასთან და ხატავს ის რუს და გერმანელ ბოლშევიკს ისე, როგორც ის ხატავდა აკადემიაში გრაფინა, შესაძლებელია რომ იმაზე უფრო ნეიტრალურად.

არ არის საჭირო სახელების მოყვანა, რადგანაც ასეთი მხატვრები შეადგენენ მთელ ჯგუფს. შემოერთებულნი ვერც პოლიარულ ვარსკვლავს მოსწყვეტენ ციდან და ვერც უხმო დენტოს გამოიგონებენ. მაგრამ ისინი სასარგებლო არიან, როგორც ნაკელი ახალი კულტურისათვის. ეს კი არც ისე ცოტა არის.

ოქტომბრის გარეშე მდგომი ხელოვნების საქურისობა სჩანს რელიგიურ ძიებათა და მიღწევათა ილბალზე, რომელნიც ანაყოფიერებდენ რევოლიუციამდე გაბატონებულ ლიტერატურულ მიმართებას—სიმბოლიზმს. საჭიროა რამოდენიმე სიტყვის თქმა ამის შესახებ.

მატერიალიზმიდან და პოზიტივიზმიდან, და აგრეთვე მარქსიზმიდან — კრიტიკული ფილოსოფიის (კანტიანობის) საშუალებით, საუკუნის დასაწყისიდან ინტელიგენცია ნიიწეოდა მისტიციზმისაკენ. რევოლიუციათაშორის წლებში „ახალი რელიგიური შეგნება“ ციმციმებდა და იკვამლებოდა ბევრი ელამი ცეცხლებით. ახლა კი, როდესაც დაიძრა ადგილიდან ოპიციალური მართლმადიდებლობა, ოთახის მისტიკოსებმა, რომელნიც თავისებურად იქცევდნენ თავს, მოკაცვეს კუდეები. ეს მასშტაბები მათთვის მიუწვდომელია. სალონის წინასწარმეტყველთა და ჟურნა,

ლების წმინდანთა დაუხმარებლად, პირიქით, მათი წინააღმდეგობით რევოლიუციურ მოქცევის ტალღებმა მიაღწიეს რუსული ეკლესიის კედლებამდე, რომელსაც არა ჰქონია რეფორმაცია. ის თავს იცავდა ისტორიისაგან ფორმების სასტიკი კონსერვატიზმით, ავტომატიური წესებით და სახელმწიფოებრივი ძალით. რუსული ეკლესია მეფურ სახელმწიფოს წინაშე მოწიწებით იხრიდა ქედს -- და თითქმის უცვლელი დარჩა რამოდენიმე წელს თავისი თვითმპყრობელი მოკავშირის და მფარველის დაღუპვის შემდეგ. მაგრამ მისი რიგიც დადგა. განახლების „სმენოვეზური“ მიმართულება ეკლესიაში არის დაგვიანებული ცდა წინდაწინ გაბიუროკრატიებულ ბურჟუაზიულ რეფორმაციისა იმისთვის, რომ რამენაირად შეეწყონ საბჭოთა სახელმწიფოს.

ჩვენი პოლიტიკური რევოლიუცია მოხდა, და ისიც ბურჟუაზიის სურვილის წინააღმდეგ -- მუშათა კლასის რევოლიუციამდე რამოდენიმე თვით უფრო ადრე. ეკლესიის რეფორმაცია დაიწყო მხოლოდ პროლეტარულ გადატრიალების ოთხი წლის შემდეგ. თუ „ცოცხალი ეკლესია“ ადასტურებს თავისი კურთხევით სოციალურ რევოლიუციას, ეს იმიტომ, რომ უნდა მოიპოვოს მისი მფარველობა. პროლეტარული ეკლესია შეუძლებელია. საეკლესიო რეფორმაციას აქვს არსებითად ბურჟუაზიული მიზნები: ეკლესიის განთავისუფლება საშუალ-საუკუნის წოდებრივ სიმძიმისაგან, მიმიურ რიტუალის და მისნობის შეცვლა უფრო ინდივიდუალურ განწყობილებით ცასთან, ე. ი. მეტი მოქნილობა და შეგუება. პირველი ოთხი წლის განმავლობაში ეკლესია იცავდა თავის თავს პროლეტარულ რევოლიუციისაგან კონსერვატიზმით. ახლა ის გადადის ნეპზე. თუ საბჭოთა ნეპი არის სოციალისტური და კაპიტალისტური

მეურნეობის შეერთება, საეკლესიო ნები არის ბურჟუაზიული დამყნა ფეოდალურ ხეზე. მშრომელთა დიქტატურის ცნობა ნაკარნახევია, როგორც ვსთქვით, მიმიურობის კანონით.

მაგრამ ეკლესიის საუკუნურ შენობის ზანზარი დაიწყო. მარცხნიდან (ცოცხალ ეკლესიას აქვს თავისი მარცხენა ფრთა) ისმის უფრო რადიკალური ხმები. უფრო მარცხნივ. — რადიკალური სექტები. გულუბრყვილო, ახლად გაღვიძებული რაციონალიზმი ხნავს მიწას ათეისტურ და მატერიალისტურ სათესისათვის. ამ სამეფოში, რომელმაც გამოაცხადა თავი არ ამ ქვეყნიურად, დადგა ეპოქა ზვავის და გრივალის. სად არის „ახალი რელიგიური შეგნება“? სად არიან წინასწარმეტყველნი და რეფორმატორნი პიტერის და მოსკოვის რიტერატურულ სალონებიდან? სად არის ანტროპოსოფია? არაფერი ისმის საცოდავი მისტიური გომეოპატები გრძნობენ თავს, როგორც წყალდიდობის დროს ოთახიდან ყინულზე გამოგდებული კატები. პირველი რევოლიუციის შეზარხოშებამ დაბადა მათი „ახალი რელიგიური შეგნება“. მეორე რევოლიუციამ გასთელა ის.

ბ. ბერდიაევს კიდევ მიაჩნია ბურჟუებათ ისინი, ვისაც არა სწამს და არ ფიქრობს საიქიო ცხოვრებაზე. განა სასაცილო არ არის? მოკლე სოციალ-დემოკრატიულმა წარსულმა დასტოვა ამ მწეზლის განკარგულებაში სიტყვა „ბურჟუაზიული“, რომლითაც ახლა ის იგერიებს საბჭოთა ანტიქრისტეს. მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ რუსეთის მუშებს რელიგიური რწმენა არა აქვთ, ბურჟუაზია კი შეიქნა მეტად მორწმუნე მას შემდეგ, რაც დაკარგა თავისი სიმდიდრე. ერთ-ერთი უხერხულობა რევოლიუციის იმაშია, რომ ის ამჟღავნებს სრულიად იდეოლოგიის სოციალურ

ფესვებს. ამნაირად ახალი „რელიგიური შეგნება“ არარაობით გათავდა, მაგრამ დასტოვა თავისი ქუჩუი მწერლობაში. პოეტების მთელმა თაობამ მიიღო 1905 წ. რევოლიუცია ივანე ჯუღალას ლამეთ, მაგრამ დაიწვა სათუთი ფრთები მის კოცონზე და ციური იერარქია შეიყვანა თავის რიტმებში. იმათ ენხრობოდა რევოლიუციათაშორისი ახალგაზრდობა, მაგრამ რადგანაც პოეტები ცუდი ჩვეულების გამო წინადაც მიმართავდნენ კრიტიკულ გარემოებაში ნიმფებს, პანს, მარსს და ვენერას, აქ პოეტურ ფორმის თვალსაზრისით მოხდა მხოლოდ ნაციონალიზაცია ოლიმპის. ბოლოს და ბოლოს მარსი, თუ წმინდა გიორგი, ეს იმისდა მიხედვით, არის საჭირო ხორეი, თუ იამბი. მაგრამ უეჭველია, რომ ბევრი ამის ქვეშ ფარავდა თავის განცდებს, უმთავრესად შიშის განცდებს. შემდეგ მოვიდა ომი, რომელმაც ინტელიგენციის შიში გათქვიფა საერთო ციებ-ცხელებაში და ხმაურობაში. ვის უნდა უცადო? ვის უნდა მიმართო? რას უნდა მიენდო? წმინდა ლოცვების გარდა არაფერი დარჩენილა. ახლა თითქმის არავინ არის იმის მსურველი, რომ გასთქვიფოს ახალი რელიგიური სითხე, დაწმენდრილი ომამდე ბერდიაევის აფთიაქებში; ვისაც აქვს მისტიური წყურვილი, ის პირდაპირ მამაპაპურად იწერს პირჯვარს. რევოლიუციამ წაშალა და გადარეცხა ინდივიდუალური ტატუიროვკა, და აღმოაჩინა ტრადიციული, შერეული, შესისხლხორცებული ძიძის რძესთან ერთად, რომელიც მისი სისუსტის და სისხლნაკლებობის გამო ვერ დაშალა კრიტიკულმა აზრმა. ლექსებში თითქმის მუდმივად ბინავდება ქრისტე. პოეზიის ყველაზე უფრო კეთილშობილ ქსოვილად ხდება ღვთისმშობლის მანდილი გამანქანებულ ინდუსტრიის საუკუნეში.

გაკვირვებით კითხულობთ ლექსთა კრებულების უმრავ-

ვლესობა, განსაკუთრებით ქალურ ლექსებს, სადაც აეტორი არ გადადგამს ერთ ნაბიჯს. ძალიან პატარაა ახმატოვასი, ცვეტაევასი, რადლოვასი და სხვა სათუთ პოეტების ლირიული წრე. ეს წრე შეიცავს თვით პოეტებსაც, უცნობს, კოტელოკიო ან და შპორებით, და ღმერთს, რომელსაც განსაკუთრებული ნიშნები არა აქვს. ეს მესამე პირი მეტად სასიამოვნოა, ზრდილობიანი, სახლის მეგობარი, რომელიც ქალურ ავადმყოფობათა ექიმის მოვალეობას ასრულებს დროგამოშვებით. ყოვლად გაუგებარია, როგორ შეუძლია ამ არა ახალგაზრდა პერსონაჟს, რომელიც დატვირთულია ახმატოვას და ცვეტოვას დავალებებით თავისუფალ დროს განაგოს თვით მსოფლიოს ბედობა. შკაპსკაიასათვის, რომელიც ასე ორიგინალურია, ბიოლოგიური, ასე გინეკოლოგიური (შკაპსკაია უეჭველი ტალანტია!), ღმერთი არის რაღაც მსგავსი მაქანკალის, ან ბებია ქალის, უძლიერეს, მესალოფის ნიშნებით. და თუ დავეშვებით სუბიექტივიზმის ნოტას, ჩვენ თანახმა ვართ, რომ ეს სქელგავიანი დედაბერთა ღმერთი თუმცა არ არის იმპოზანტური, მაგრამ მისტიურ ფილოსოფიის ორთქლიან წიწილზე უფრო სიმპატიურია. როგორ არ უნდა მივიდეთ ბოლოს და ბოლოს დასკვნამდე, რომ განათლებულ ფილისტერის ნორმალური თავი არის ნაგვის ყუთი, რაშიაც ისტორია ჰყრიან თავისი სხვადასხვა დროის მიღწევების ნაქუქს: აქ არის გამოცხადება, ვოლტერი, დარვინი, ფსალმუნი, აქ არის შედარებითი ფილოლოგია, ორჯერ ორი და კარტოფილის სანთელი. სამარცხვინო ნარევი, უფრო დამამცირებელი, ვიდრე გამოქვაბულთა ეპოქის უვიცობა „ბუნების მეფე“, რომელსაც უთუოდ უნდა იმსახუროს კუდის ქნევით, და ხედავს ამაში „უკვდავ სულის“ ხმას. ნამდვილად კი ეგრედწოდებული სული წარ-

მოადგენს ორგანოს — გაცილებით უფრო ნაკლებად ჰარმონიულს, ვიდრე კუჭი, ან ღვიძლი, რადგან უკვდავ სულს აქვს ბევრი ჩასახვითი ბიბილოები და ბრმა ტომსიკები... სადაც იყრის თავს ყოველი უვარგისი სიძველე, რომელიც იწვევს თხანვასა და სულიერ მუწუტებს. ხანდახან ისინი გასკდებიან გარითმულ სტრიქონებათ: მაშინ ეს სალდება, როგორც ინდივიდუალისტური და მისტიური პოეზია და იბეჭდება კოხტა წიგნაკებად.

მაგრამ არაფერში არ გამოჩენილა ინტელიგენტურ ინდივიდუალიზმის სიღამპლე და სიცალიერე ისეთი ინტიპური დამაჯერებლობით, როგორც როზანოვის ახლანდელ საერთო კანონიზაციაში: გენიალური ფილოსოფოსი და წინასწარმეტყველი, პოეტი, და სხვათა შორის სულის რაინდი. როზანოვი კი იყო ნამდვილად საძაგელი, მშიშარი, ფარისეველი, სხვის ხარჯზე მცხოვრები. და ეს შეადგენდა მის არსებას. მისი ნიჭიერება გამოიხატებოდა ამ არსების გამოთქმის საზღვრებში.

როდესაც ლაპარაკობენ როზანოვის გენიალობაზე, სახეში აქვთ უმთავრესად მისი აღმოჩენები სქესის დარგში. მაგრამ სცადოს რომელიმე მისმა თაყვანისმცემელმა და შეაგროვოს ყველაფერი ის, რაც როზანოვმა სთქვა თავისი ბუნდოვანი ენით სქესის გავლენის შესახებ პოეზიაზე, რელიგიაზე, სახელმწიფოებრივობაზე, — დარჩება რალაც მეტად უმნიშვნელო და არ ახალი. ავსტრიულმა ფსიქოანალიტიურმა სკოლამ (ფრეიდი, იუნგი, ალბერტ ადლერი და სხვები) გაცილებით უფრო მეტი შეიტანა მეცნიერებაში სქესობრივ მომენტის როლის შესახებ პირად ხასიათის და საზოგადოებრივ შეგნების განვითარებაში.

აქ ნამდვილი შედარებაც შეუძლებელია. ფრეიდის პარადოქსალური გადამეტებანიც კი უფრო მნიშვნელოვა-

ნია და ნაყოფიერი, ვიდრე საექვო მიხვედრები როზანოვისა, რომელიც განგებ იჩემებს სალოსობას, პირდაპირ ლაყობს, სკრუობს და იმეორებს ერთსა და იმავეს.

მიუხედათ ამისა ჩვენ უნდა ვალიაოთ, რომ როზანოვის ურცხვი მადიდებელნი, შინაური და გარეშე ემიგრანტები აღწევენ მიზანს: თავისი სულიერი მუქთახობით, ქვემძრომობით, მხდალობით როზანოვი მხოლოდ გამოხატავდა თავის მადიდებელთა ძირითად სულიერ თვისებებს: შიშს ცხოვრების წინაშე და შიშს სიკვდილის წინაშე.

ვილაც ვიქტორ ხოვინი, მგონი ფუტურიზმის თეორეტიკოსი, ამბობს, რომ როზანოვის საძაგელი ხეტიალი აიხსნება ურთულესი მიზეზებით: თუ როზანოვი 1905 წ. დროებით მიემხრო რევოლიუციას, მაგრამ იმავე დროს არ მიუტოვებია „Новое Время“ და შემდეგ მარჯვნივ დაიხია, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის შეაშინა ზედმეტმა ბანალობამ, რომელიც მან აღმოაჩინა; თუ შემდეგ ასრულებდა შჩეგლოვიტოვის დავალებებს რიტუალის მიხედვით, თუ ერთდა იმავე დროს სწერდა „Новое Время“-ში, მემარჯვენეთა ორგანოში, და „Русское Слово“-ში, პსევდონიმით, როგორც მემარცხენე; თუ მაქანკალივით მიჰყავდა ახალგაზრდა მწერლები თანამშრომლობისათვის სუფორინთან, ყველაფერი ეს აიხსნება მისი ზნეობრივი ორგანიზაციის სირთულით და სიღრმავით. ეს სულელური და ლორწიანი აპოლოგია იქნებოდა ცოტათი მაინც უფრო დამაჯერებელი, რომ როზანოვი მიმხრობოდა რევოლიუციას მისი დევნის დროს და უარეყო იგი მისი გამარჯვების შემდეგ. მაგრამ ეს როზანოვს არასდროს არ დამართებოდა: ხოდინკის კატასტროფას, როგორც განსაწმენდელ მსხვერპლს, ის აღიდებდა გამარჯვებულ კო-

ბედონოსცევის დროს. დამფუძნებელი კრება და ტერორი, ყოველივე რევოლიუციური, მან მიიღო 1905 წ. ოქტომბრის პერიოდში, როდესაც დასაჯერებელი იყო, რომ ახალგაზრდა რევოლიუციამ დაამხო მთავრობა. სამი ივნისის შემდეგ (1907 წ.) ის უმლეროდა მესამე ივნისელებს. ბელისიადის ეპოქაში ის ამტკიცებდა, რომ ებრაელები სვამენ ქრისტიანების სისხლს. სიკვდილის წინ როზანოვი სწერდა ებრაელებზე თავისებური მანქვა-გრეხვით, როგორც პირველ ერზე მთელ მსოფლიოში. ყველაზე უფრო ჭეშმარიტი როზანოვში: როგორც ჭია იკლავნებოდა მთელი თავისი სიცოცხლე ძალის წინაშე. ჭიისებური ადამიანი და მწერალი: დაგრეხილი, მოქნილი, მლიქვნელი, ის იკუმშება და იწელება, და როგორც ჭია საზიზღარია. მართლმადიდებელ ეკლესიას, რასაკვირველია, თავის წრეში როზანოვი უწოდებდა ნაგავს. მაგრამ რიტუალს იცავდა (მხდალობით და ყოველ შემთხვევისთვის), და როცა კვდებოდა, ხუთჯერ ეზიარა ყოველ შემთხვევისათვის. ის ცასთანაც ეშმაკობდა, როგორც მკითხველთან და გამომცემელთან.

როზანოვი საჯაროდ ყიდდა თავის თავს ფულისათვის და ნისი ფილოსოფიაც ასეთია. ასეთივეა მისი სტილი. ის იყო ინტერიროჩიკის და კარგად მოწყობილი ბინის პოეტი. ის დასცინოდა წინასწარმეტყველებს და მასწავლებლებს, თვითონ კი მუდმივ მასწავლებლობდა: მთავარი არის ცხოვრებაში — რბილი, თბილი, მსუქანი, ტკბილი. უკანასკნელ ათეულ წლებში ინტელიგენცია სწრაფად გაბურჯუაზდა და ძალიან აფასებდა რბილს და ტკბილს, იმავე დროს ერიდებოდა როზანოვს, როგორც მოზარდ ბურჯუაზიულ შთამომავალს ერიდება აღვირახსნილ კოკოტკის, რომელიც თავის მეცნიერებას ქადაგებს საჯაროდ.

მაგრამ თავისი არსებით როზანოვი ყოველთვის მათი იყო. ახლა კი, როცა ლობეებმა დაკარგეს აზრი „განათლებულ“ საზოგადოებაში, როზანოვის ფიგურა იქცევა მათთვის ტიტანიური. და მათ აერთებს ახლა როზანოვის კულტი; აქ არიან ფუტურისმის თეორეტიკოსებიც (შკლოვსკი, ხოვინი) და რემიზოვი, და მეოცნებე ანტროპოსოფები, და არა მეოცნებე იოსებ გესენი, ყოფილი მემარჯვენეები და ყოფილი მემარცხენეები! „დიდება მუქთახორას! ის გვასწავლიდა ტკბილს სიყვარულს, ჩვენ კი ვბოდავდით გრივალებით და ყველაფერი დავკარგეთ. და აი ისტორიამ დაგვტოვა ჩვენ — უდესერტოთ“...

* * *

კატასტროფა, როგორც პირადი, ისე საზოგადოებრივი, ყოველთვის დიდა გამოცდაა, იმიტომ რომ უტყუარად აღმოაჩენს ჭეშმარიტს და არა ყალბ სიმპატიებს, პირადს და საზოგადოებრივს. ოქტომბრამდე არსებულმა ხელოვნებამ, რომელიც თითქმის მთლად იყო წინააღმდეგი ოქტომბრის, დაამტკიცა თავისი კავშირი ძველი რუსეთის გაბატონებულ კლასებთან. ის იმდენად თვალსაჩინოა ახლა, რომ არც არის საჭირო ამის მტკიცება. ემიგრაციაში გადავიდა მემამულე, კაპიტალისტი, სამხედრო და შტატსკი გენერალი, მათი ვეჟილი და მათი პოეტი. და მათ ყველამ გადასწყვიტეს, რომ კულტურა დაიღუპა. რასაკვირველია, პოეტი არ გრძნობდა თავის თავს დამოკიდებულად ბურჟუასაგან და ხშირად კიდევაც ეურჩებოდა მას. მაგრამ როცა საკითხი დაისვა რევოლიუციურ სერიოზულობით, პოეტმა იმ წუთშივე გამოიჩინა მუქთახორის — თანამცხოვრების ბუნება. ეს ისტორიული გაკვეთილი, რომელიც ეხებოდა „თავისუფალ ხელოვნებას“,

გაიშალა. პარალელურად იმ გაკვეთილთან, რომელიც ეხებოდა დემოკრატიის ყველა თავისუფლებებს, იმ დემოკრატიის, რომელაც ხვეტდა და სწმენდდა იუდენიჩის შედეგ... ახალი ისტორიის ხელოვნება, ინდივიდუალური და პროფესიონალური—გაბატონებულ კლასების სიმდიდრეზე და თავისუფალ დროზე აღმოცენდა და ეს ხელოვნება ამ კლასების ხარჯზე სცხოვრობს. ეს ელემენტი ხასობის, თითქმის უგრძნობი საზოგადოებრივ დამოკიდებულებათა ხელუხლებლობის დროს, უხეშად წამოიჭიმა წინ, როდესაც რევოლიუციის ნაჯახმა გადასჭრა ძველი მარგილები.

ხასობის და მუქთახორობის ფსიქოლოგია სრულიად არ ნიშნავს მორჩილებას, ზრდილობას და მოწიწებას. პირიქით, ის გულისხმობს არა სასიამოვნო სცენებს, დროებით დაშორებას, სრულ დაშორების მუქარას, მაგრამ მხოლოდ მუქარას. თომა თომას ძე ოპისკინი, ძველი აზნაურული თანამცხოვრების კლასიკური ტიპი, თითქმის ყოველთვის ემუქრებოდა თავის პატრონს შინაურულ აჯანყებით. მაგრამ კალოს არ გასცილებია, როგორც ვიცით. ეს თითქმის უზრდელობაა: შედარება ოპისკინის აკადემიკოსებთან და თითქმის კლასიკოსებთან, როგორიც არიან: ბუნინი, მერეჯკოვსკი, გიპიუსი, ნ. კოტლიარევსკი, ზაიცევი, ზამიატინი და სხვები. მაგრამ ისტორიულ სიმღერიდან სიტყვას ვერ გამოაგდებ. ისინი გამოდგენ ხასები და თანამცხოვრებნი. და თუ ეს ხაზი უფრო თვალსაჩინოა ზოგიერთში, შინაურ ემიგრანტების ხასობამ დამოუკიდებელ მიზეზების და ტემპერამენტების სხვადასხვაობის გამო მიიღო მელანქოლიური ხასიათი და თანდათან ჰქრება მოგონებებში და განმეორებულ განცდებში.

რევოლიუციის ლიტერატურული თანამგზავრები.

ლიტერატურა ოქტომბრის გარეშე იმ სახით, როგორც ის ჩვენ დავახასიათეთ პირველ თავში, ახლა უკვე განვლილი საფეხურია. მწერალი პირველ პერიოდში აქტიურად უპირისპირებდა თავს ოქტომბერს, რაც დაკავშირებული იყო რევოლიუციასთან, ის უარს ეუბნებოდა იმავე მოტივებით, რომლითაც მასწავლებელს არ უნდოდა ესწავლებინა რუსული ოქტომბერი ბავშვებისათვის. მწერლობის არა ოქტომბრული ხასიათი იყო გამოკახება არა მარტო ორი ქვეყნის დაშორებისა, არამედ იყო აქტიურ პოლიტიკის იარაღი, იყო ხელოვანთა საბოტაჟი. ამ პოლიტიკამ თვითონ მოულო ბოლო თავის თავს: ძველ ლიტერატურას არა თუ არ უნდა, მას არ შეუძლია შეჰქმნას რამე. ზურჯუაზიულ ხელოვნებას დაუდგა გადამღერების და დუმილის ხანა, ახალი ხელოვნება ჯერ კიდევ არ არის; ამ ორ ხელოვნების შორის იქმნება გარდამავალი ხელოვნება, რომელიც ორგანიულად დაკავშირებულია რევოლიუციასთან, მაგრამ იმავე დროს არ არის რევოლიუციის ხელოვნება. ბორის პილნიაკი, ვსევოლოდ ივანოვი, ნიკოლოზ ტიხონოვი და „სერაპიონის ძმები“, ესენინი იმაჟინისტების ჯგუფით, ნაწილობრავ კლიუევი შეუძლებელნი იქნებოდენ—ყველა ერთად და თვითთული ცალკე ურევოლიუციოთ ეს თვითონ იციან მათ და არ უარყოფენ ამას, მათ არ სჭირდებათ ამის უარყოფა, ზოგი მათგანი კი აც-

ხადებს ამას დაქინებით. ისინი არ არიან ლიტერატურული მოხელეები, რომელნიც თანდათან იწყებენ რევოლიუციის გამოხატვას. ისინი არ არიან „სმენოვეხელები“, რადგან მათ გაწყვეტილი აქვთ კავშირი წარსულთან და ფრონტი რადიკალურად შეცვლილი. დასახელებულ მწერლების უმრავლესობა მეტად ახალგაზრდაა, ოცი წლიდან ოცდაათამდე. არავითარი წინარევოლიუციური წარსული მათ არ აქვთ, თუ უნდა გაეწყვიტათ კავშირი, მხოლოდ წვრილმანებთან. ლიტერატურული და სულიერი მათი სახე შექმნა რევოლიუციამ, რომელმაც გაიტაცა ისინი, და ყველა ისინი იღებენ რევოლიუციას, თვითთელი მათგანი თავისებურად. მაგრამ ინდივიდუალურ მიღებაში მათ აქვთ ერთი საერთო ხაზი, რომელიც აშორებს მათ კომუნიზმს და, მოსალოდნელია, მის წინააღმდეგ დააყენებს. ისინი მთლიანად ვერ ითვისებენ რევოლიუციას და მისი კომუნისტური მიზანი უცხოა მათთვის.

ყველა ისინი ასე თუ ისე იმედით უცქერიან მუშის იქით გლეხს. ისინი პროლეტარული რევოლიუციის ხელოვნები არ არიან, ისინი მისი მხატვრული თანამგზავრებია, იმ აზრით, როგორადაც ეს სიტყვა იხმარებოდა ძველი სოციალ-დემოკრატიის მიერ. თუ ოქტომბრის გარეშე მწერლობა (რომელიც ნამდვილად ოქტომბრის წინააღმდეგია) არის ბურჟუაზიულ-მამულიშვილურ რუსეთის მომაკვდავი მწერლობა, თანამგზავრთა ლიტერატურული შემოქმედება არის ახალი საბჭოთა ტეტიათა მოტრფიალეობა, რომელსაც არა აქვს ძველი ტეტიათა-მოტრფიალეობის ტრადიციები და ჯერ კიდევ არა აქვს პოლიტიკური პერსპექტივები. თანამგზავრის შესახებ ყოველთვის შეიძლება დაისვას საკითხი: რომელ სადგურამდე? მაგრამ ამ საკითხის გადაწყვეტა ჯერ კიდევ არ შეიძლება რამოდენიმედ მა-

ინც. მისი გადაწყვეტა დამოკიდებულია არა მარტო თანამგზავრის ობიექტიურ თვისებებიდან, არამედ უმთავრესად ყველა ობიექტიურ პირობებისაგან უახლოეს ათ წელში.

მაგრამ თანამგზავრთა მსოფლმხედველობის გაორებაში, რომელიც ვერ ჰქმნის სულიერ მთლიანობას და სიმშვიდეს, არის მუდმივი საფრთხე, მხატვრული და საზოგადოებრივი ერთ და იმავე დროს. ბლოკი სხვებზე უფრო ღრმად გრძნობდა ამ მორალურ-მხატვრულ გაორებას. ნადეჟდა პავლოვიჩის მოგონებებში მასზე არის ასეთი ფრაზა: „ბოლშევიკები არ გვიკრძალავენ ლექსების წერას, მაგრამ ისინი გვიშლიან ვიგრძნოთ ჩვენი თავი ოსტატებათ. ოსტატია ის, ვინც გრძნობს თავისი შემოქმედების ღერძს და თვითონ უჭირავს რიტმი“. ამ აზრის გამოთქმაში არის დაუსრულებლობა, ბლოკისათვის ჩვეულებრივი, და ამას გარდა ჩვენ გვაქვს საქმე მოგონებებთან, რომელნიც ხშირად არ არიან სწორი. მაგრამ შინაგანი სიმართლე და მნიშვნელოვანება ამ ფრაზის დამაჯერებელია. ბოლშევიკები უშლიან, რომ იგრძნონ თავი ოსტატებათ, რადგან ოსტატს უნდა ჰქონდეს ღერძი, ორგანიული, უდავო; მთავარი ღერძი კი ბოლშევიკებმა გადასწიეს. არავის თანამგზავრებიდან — თანამგზავრი იყო ბლოკიც, და თანამგზავრები შეადგენენ დღეს რუსული მწერლები მეტად მნიშვნელოვან რაზმს — არა აქვს ღერძი, და ამიტომ ჩვენ გვაქვს მხოლოდ მოსამზადებელი პერიოდი ახალი მწერლობისა, ეტიუდები, კალმის ცდები; ნამდვილი ოსტატობა მაგარი ღერძით ჯერ კიდევ წინ არის.

✓

ფუტურიზმი.

ფუტურიზმი ევროპიული მოვლენაა და ის საინტერესოა, სხვათა შორის, იმიტომ, რომ მას არ შეუზღუდავს თავი მხატვრულ ფორმის ჩარჩოებით, როგორც ამას გვახსენებს რუსული ფორმალური სკოლა, არამედ ის თავიდანვე დაუკავშირდა — განსაკუთრებით იტალიაში — პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ხასიათის მოვლენებს.

ფუტურიზმი მოგვევლინა ხელოვნებაში ანარქულად იმ ისტორიულ ხანისა, რომელიც დაიწყო ოთხმოცდაათიან შუაწლებში და უშუალოდ გადავიდა მსოფლიო ომში. კაპიტალისტურმა კაცობრიობამ გაიარა ორი ათეული წელიწადი წარმოუდგენელი სამეურნეო აღორძინებისა, რომელიც პირქვე ამხოვდა ძველ წარმოდგენას სიმდიდრეზე და ძლიერებაზე, იმუშავებდა ახალ საზომს, შესაძლებლობის და შეუძლებლობის ახალ კრიტერიუმს, აქეზებდა მკონარე ადამიანებს ახალ გაბედულ მოქმედებისათვის.

ამავე დროს ოფიციალური საზოგადოებრივობა კიდევ ცხოვრობდა გუშინდელი ავტორიტეტით. შეიარაღებული მშვიდობიანობა, დიპლომატიით შეზავებული, პარლამენტარული წყლის ნაყვა, შინაური და საგარეო პოლიტიკა, დამყარებული დამცველი საცობების და ტორმოზების სისტემაზე, — ყოველივე ის ახდენდა გავლენას პოეზიაზე, — იმ დროს, როდესაც ჰაერში დაგროვილი ელექტრონი გეიქადდა დიდ ნგრევას. ფუტურიზმი მოგვევლინა ხელოვნებაში ამის „წინადგროვობად“.

და ჩვენ დავინახეთ მოვლენა, ისტორიაში არა ერთხელ განმეორებული: ჩამორჩენილი, მაგრამ სულიერ კულტურის ერთგვარ დონეზე დამდგარი ქვეყნები უფრო მკაფიოდ და ძლიერად გამოხატავდნენ თავის იდეოლოგიაში მოწინავე ქვეყნების მიღწევებს. ასე, მე-18-ტე და მე-19-ტე საუკუნეების გერმანიის აზროვნებაში გამოიხატა ეკონომიური მიღწევები ინგლისელებისა, პოლიტიკური—ფრანგებისა. ასე, ფუტურიზმმა ყველაზე უფრო მკაფიო გამოხატულება მიიღო ამერიკაში და გერმანიაში კი არა, არამედ იტალიაში და რუსეთში.

ხუროთმოძღვრების გამოკლებით ხელოვნება ეყრდნობა ტექნიკას მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის წარმოდგენს საერთოდ კულტურულ აღმშენებლობის საფუძველს. ხელოვნების, მეტადრე სიტყვითი ხელოვნების პრაქტიკული დამოკიდებულება მატერიალურ ტექნიკისაგან მეტად მცირეა. „ნებოსკრიობების“, დირიჟაბლებისა და წყალქვეშა ნაგებობის მაღიდებელი პოეზიის შექმნა შეიძლება რიაზანის გუბერნიის მიყრუებულ კუთხეში ნაცრისფერ ქალაქზე ფანქრის ნატეხით. რიაზანის ნორჩ წარმოდგენის ალგზნებისთვის საკმარისია „ნებოსკრიობების“, დირიჟაბლების, წყალქვეშა ნაგებობის ამერიკაში არსებობა: ადამიანის სიტყვა ყველა მასალაზე იოლი სახმარია.

ფუტურიზმი აღმოცენდა, როგორც ბურჟუაზიული ხელოვნების ნაკვეთი, და სხვანაირად ვერ წარმოიშობოდა—მისი მეტად ოპოზიციონური ხასიათი სრულებით არ ეწინააღმდეგება ამას.

ინტელიგენცია სრულებით არ არის ერთფეროვანი. ყოველი ცნობილი სკოლა იმავე დროს არის სკოლა კარგი საფასურის მიმღები. მას სათავეში უდგას მანდარინები ბურთულეებით. საერთო წესის მიხედვით, მხატვ-

რობის მანდარინებს თავის სკოლის საშუალებანი აპყავთ ზედმეტ სიმახვილემდე. იმავე დროს მის სათადარიგოდ შემონახულ თოფის წამალს აუცილებლად ხარჯავენ. მაშინ რომელიმე ობიექტიური ცვლილება, პოლიტიკური არევ-დარევა, საზოგადოებრივი ორქოლი ფეხზე აყენებს ლიტერატურულ ბოგემას, ახალგაზრდობას, გენიოსებს საასაკო ხნისას, რომელნიც მაძლარ და გახრწნილ ბურჟუაზიულ კულტურის წყველა-კრულვასთან ერთად ოცნებობენ რამოდენიმე შეძლებისდაგვარად მოოქრულ ბურთულეზე.

ის მკვლევარნი, რომელნიც პირველდაწყებითი ფუტურისმის სოციალური არსების გამოკვლევის დროს გადამწყვეტ მნიშვნელობას აძლევენ მის შეუპოვარ პროტესტს ბურჟუაზიული ყოფა-ცხოვრების და ხელოვნების წინააღმდეგ, საკმაოდ არ იცნობენ, სწორედ, ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიას. ფრანგი რომანტიკოსები, და მათთან ერთად გერმანელებიც, ბურჟუაზიულ ზნეობას და მეშჩანურ ყოფა-ცხოვრებას იხსენიებდენ უკანასკნელი სიტყვებით. გარდა ამისა, ისინი ატარებდენ გრძელ თმებს, მედიდურობდენ სახის მწვეანე ფერით, და ტეოფილ გოტიე კი ბურჟუაზიის სამუდამოდ შესარცხვენად ატარებდა წითელ საოცარ ქილეტს. ამ რომანტიულ ქილეტს, რომელიც შიშს გვრიდა მამებს და დედებს, ფუტურისტული ყვითელი კოფტა, ცხადია, მესამე მუხლის ნათესავად ერგება. როგორც ცნობილია, რომანტიკის აჯანყებას და პროტესტებს, გრძელ თმებს და წითელ ქილეტს არ მოჰყოლია რაიმე მძლავრი გარდაქმნა. ბურჟუაზიულმა საზოგადოებრივმა აზროვნებამ კი ბოლოს და ბოლოს მშვენივრად იშვილა ბატონი რომანტიკოსები და სასკოლო სახელმძღვანელოებში შემოიღო და დააკანონა ისინი.



იტალიურ ფუტუროზმის დინამიურობის და რევოლიუციისადმი მისი სიმპატიების დაპირისპირება ბურჟუაზიის „დაცემის“ ხასიათთან ზედმეტი გულუბრყვილობაა. ბურჟუაზია არ უნდა წარმოვიდგინოთ მოხუც გაძვალტყავებულ კაცად. არა, იმპერიალიზმის მხეცი შეუპოვარია, მოქნილია, ბრჭყალებიანია. ნუ თუ დავიწყებულია 1914 წლის გაკვეთილი? თავის ომისათვის ბურჟუაზიამ გამოიყენა სავსებით ის გრძნობები და სულისკვეთებანი, რომელნიც თავის ბუნებით ასაზრდოებენ აჯანყებას. საფრანგეთში ომს გვიხატავდენ დიდი რევოლუციის საქმის დამთავრებად. და განა მეომარი ბურჟუაზია არ ახდენდა რევოლიუციებს სხვა ქვეყნებში? იტალიაში ინტერვენციონისტები (ომში ჩარევის მომხრენი) იყვნენ „რევოლუციონერები“: რესპუბლიკანელები, მასონები, სოციალ-შოვინისტები, ფუტურისტები. უკანასკნელად, განა „რევოლიუციონურ“ მეთოდებით არ მიაღწია ხელისუფლებას იტალიის ფაშიზმმა, რომელმაც აამოძრავა მასა, ხალხი, მილიონები მის მიერ შეიარაღებულნი და გამოწვრთნილნი? არა შემთხვევით, არა გაუკებრობით, არამედ სრულიად კანონშეწონილად მოხდა ის, რომ იტალიის ფუტუროზმი შეუერთდა ფაშიზმის ნიაღვარს.

რუსეთის ფუტუროზმი დაიბადა საზოგადოებაში, რომელიც ჯერ კიდევ გადიოდა თავის ანტირასპუტინულ ხანის მოსამზადებელ კლასს და ემზადებოდა დემოკრატიულ თებერვლისთვის. ამ გარემოებამ უკვე მისცა ჩვენს ფუტუროზმს უპირატესობა. მან ყური მოჰკრა აქტივობის, მოქმედების, ზედწოლის და ნგრევის ჯერ კიდევ გამოუკვეველ რიტმებს. ამ ქვეყანაზე თავის ადგილის მოსაპოვებლად ის აწარმოებდა ბრძოლას მძაფრად და გაბედულად და, რაც უმთავრესია, მეტის ხმაურობით, ვიდრე ამას

შერებოდნენ წინა ხანის სკოლები. ყოველივე ეს იყო თანაბარი აქტივისტური მსოფლმხედველობის. ახალგაზრდა ფუტურისტი, რასაკვირველია, არ მიდიოდა ქარხნებში, არამედ ხმაურობდა კაფეებში. მუშტს ურტყამდა პიუპიტრებს, იცვამდა ყვითელ კოფთას, იღებავდა სახეს და გაუგებრად იქნევდა მუშტს.

მუშურმა რევოლიუციამ იჟეთქა რუსეთში უფრო ადრე, ვიდრე ფუტურიზმმა მოასწრო განთავისუფლება თავის ბავშობისაგან, ყვითელი კოფთებისაგან, ზედმეტ სიფიციხისაგან და სანამ გახდებოდა ოფიციალურად ცნობილ, ე. ი. პოლიტიკურად უვნებელ და სტილისტიურად გამოყენებულ მხატვრულ სკოლად.

პროლეტარიატის მიერ ხელისუფლების დაპყრობამ ფუტურიზმს მოუსწრო იმ ხანაში, როდესაც ის ჯერ კიდევ დევნილ ჯგუფად ითვლებოდა. და უკვე ამისგან გამომდინარეობდა ფუტურიზმისათვის ლტოლვა ცხოვრების ახალ მეპატრონეებისაკენ, მით უმეტეს უმთავრესი თვისებები ფუტურისტულ მსოფლმხედველობისა: ძველი ფორმებისადმი უპატივცემლობა და დინამიურობა. მაგრამ თავის სოციალურ წარმოშობის თვისებები ბურჟუაზიულ ბოგემისაგან — ფუტურიზმმა გადაიტანა თავის განვითარების ახალ სტადიაშიც.

* * *

ლიტერატურულ წინმსვლელობაში ფუტურიზმი წარმოადგენს პოეტურ წარსულის ნაყოფს არა ნაკლებად, ვიდრე სხვა რომელიმე თანამედროვე ლიტერატურული სკოლა. იმის თქმა, რომ ფუტურიზმმა გაანთავისუფლა შემოქმედება ბურჟუაზიულობის ათასი წლის ბორკილებისაგან, როგორც ამას სწერს ჩუეაკი, ნიშნავს ათასი წლე-

ბის იათად შეფასებას. ფუტურისტების მოწოდებას წარსულთან კავშირის გაწყვეტის შესახებ, პუშკინის ტრადიციების ლიკვიდაციის შესახებ და სხვ. აქვს აზრი იმდენად, რამდენადაც ის მიმართულია ძველ ლიტერატურულ კასტისადმი, ინტელიგენციის განსაზღვრულ წრისადმი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, — რამდენადაც ფუტურისტები მონდომებულნი არიან გადახეობონ ის კიბი, რომელიც აერთებს მათ ბურჟუაზიულ-ლიტერატურულ ტრადიციების ქურუმთა ორდენტან.

მაგრამ ამ მოწოდების უშინაარსობა აშკარა ხდება იმ წამსვე, როდესაც ის იქნება მიმართული პროლეტარიატისადმი. მუშათა კლასისათვის არ არის საჭირო და არ არის შესაძლებელიც ლიტერატურულ ტრადიციებთან კავშირის შეწყვეტა, ვინაიდან ის სრულებით არ არის მათ მუხრუქში, მან არ იცის ძველი ლიტერატურა, ის უნდა ეზიაროს, მან ჯერ კიდევ უნდა დაიპყროს მხოლოდ პუშკინი, შეითვისოს ის, — და ამით სძლიოს იგი. ფუტურისტული კავშირის გაწყვეტა წარსულთან არის ბოლოს და ბოლოს ქარიშხალი ინტელიგენციის შემოზღუდულ წრეში, რომელიც აღიზარდა პუშკინზე, ფეტზე, ტიუტჩევზე, ბრიუსოვზე, ბალმონტზე, ბლოკზე და რომელიც იპიტომე კი არ არის „პასეისტური“, რომ შეპყრობილია წარსულის ფორმებისადმი ცრუმორწმუნებრივ თაყვანისცემით, არამედ იპიტომე, რომ მას თავის სულიერ არსებაში არათფერი გააჩნია ისეთი, რაც მოითხოვს ახალ ფორმებს. მას პირდაპირ არათფერი აქვს სათქმელი, ის ხელმეორედ გადაიმღერებს ძველ გრძნობებს, ახალი სიტყვებით ოდნავად განახლებულებს. ფუტურისტებმა უკუაგდეს ისინი და კარგიც ჰქნეს. მხოლოდ არ არის საჭირო უკუგ-

დების ტექნიკა გადააქციო მსოფლიო განვითარების კანონად.

ფუტურისტების მიერ წარსულის გადაქარბებული უარისყოფა — ბოგემური ნილილიზმია და არა პროლეტარული რევოლუციონიზმი. ჩვენ, მარქსისტები, ყოველთვის ვცხოვრობდით ტრადიციებით და ამის გამო, მართლაც, არ დაგვიკარგავს რევოლუციონერობა. პარიზის კომუნის ტრადიციების დამუშავება და განკცდა ხდებოდა ჯერ კიდევ პირველ ჩვენ რევოლუციამდე. შემდეგ მათ მიემატა 1905 წლის ტრადიციები, რომლითაც ჩვენ ვსაზრდოობდით მეორე რევოლუციისათვის მოსამზადებლად. კიდევ უფრო ღრმად ჩვენ ეუკავშირებდით პარიზის კომუნას 48 წლის ივნისის დღეებს და საფრანგეთის დიდ რევოლუციას. თეორიაში ჩვენ მარქსით ვეყრდნობოდით ჰეგელს და ინგლისის ეკონომიკის კლასიკებს. ორგანიულ ხანის პირობებში აღზრდილნი და ბრძოლაში ჩართულნი, ჩვენ ვცხოვრობდით რევოლუციის ტრადიციებით. ჩვენს თვალწინ ჩაისახა არა ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც უცხადებდა უღმობელ ბრძოლას „ბურჟუაზიულობას“ და გვთვლიდა ჩვენ მერყეებათ. როგორც ქარი უბრუნდება თავის რკალს, ისე ლიტერატურული რევოლუციონერები და ტრადიციების დამმხოზნი ნახულობდენ გზას აკადემიისაკენ. ინტელიგენციისათვის, და მათ შორის მისი მარცხენა ლიტერატურულ ფრთისათვის ოქტომბრის რევოლუცია იყო სრული დამხოზა ჩვეულ ქვეყნისა, — იმ ქვეყნისა, რომელსაც ინტელიგენცია ზურგს აქცევდა ახალი სკოლისათვის და რომელსაც ის მუდმივ უბრუნდებოდა. პირიქით, ჩვენთვის რევოლუცია იყო ჩვეულ, არსებითად გადამუშავებულ ტრადიციების განხორციელებად. იმ ქვეყნი-

დან, რომელსაც ჩვენ თეორეტიულად უარვყოფდით და პრაქტიკულად ძირს ვუთხრიდით, ჩვენ შევედით ქვეყანაში, რომელსაც ჩვენ წინასწარ შევეთვისეთ, როგორც ტრადიციას და წინაღებდვას. აი საიდან გამომდინარეობს სხვადასხვაობა ფსიქოლოგიური ტიპების — კომუნისტის — პოლიტიკურ რევოლიუციონერის და ფუტურისტის — ახალის მქადაგებელ ფორმალურ რევოლიუციონერისა. და აი საიდანაა მათ შორის არსებული გაუგებრობა. უბედურება იმაში კი არ არის, რომ ფუტურიზმი „უარპყოფს“ ინტელიგენციის წმინდა ტრადიციებს, — პირიქით, იმაში, რომ ის არ გრძნობს თავს რევოლიუციონურ ტრადიციებში. ჩვენ შევედით რევოლიუციაში, ფუტურიზმი კი ჩავარდა შიგ. მაგრამ მდგომარეობა სრულებით არ არის უიმედო. ფუტურიზმი უკვე არ დაუბრუნდება „თავის რკალს“, ვინაიდან, ნამდვილად, არც კი არსებობს ეს რკალი. და ეს საგრძნობელი გარემოება მეტად უადვილებს ფუტურიზმს ახალ ხელოვნებაში განახლებული სახით შესვლას — არა როგორც ძირითად მიმდინარეობას, არამედ როგორც საყურადღებო შემადგენელ ელემენტს.

* * *

რუსულ ფუტურიზმში არის რამდენიმე ელემენტები, საკმაოდ თავისებური, ნაწილობრივ ერთი მეორის მოწინააღმდეგე: ცნობილი ფილოლოგიური თეორიები და მოსაზრებანი, საკმაოდ გამსჭვალულნი არქაიზმით (ხლებნიკოვი, კრუჩონიხი) და ყოველ შემთხვევაში პოეზიის სფეროს გარეშე მდებარე; თავისი პოეტიკა, ე. ი. თავისი ცნება სიტყვიერ შემოქმედების მეთოდებზე და საშუალებებზე; თავისი ფილოსოფია ხელოვნებისა, — კიდევაც ორი: ფორმალისტური (ვ. შკლოვსკი) და მარქსიზმის მოტ-

რფიალე (არვატოვი, ჩუეაკი და სხვ.); უკანასკნელად, — თვით პოეზია, ცოცხალი შემოქმედება. ლიტერატურულ მეტიჩრობას დამოუკიდებელ ელემენტად არ ჩავთვლით, რადგანაც ის ჩვეულებრივად ერთ ერთ ძირითად ელემენტს უერთდება. როდესაც კრუჩონიხი ამბობს, რომ „დირ, ბულ, შჩაილ“-ი შეიცავს მეტ პოეზიას, ვიდრე მთელი პუშკინი (ან რალაც ამის მსგავსს), ეს რალაც საშუალოა ფილოლოგიურ პოეტიკის და — ბოდიშს ვიხდი, ცუდი ხარისხის მეტიჩრობას შორის. უფრო დამშვიდებულად კრუჩონიხის აზრი უნდა ნიშნავდეს, რომ რუსული ენის სტრუქტურას, მის ხნოვანებას უფრო შეეფერება „დირ, ბულ, შჩაილ“-ით ორკესტროვკა ლექსისა, ვიდრე პუშკინის ორკესტროვკა — ფრანგული ენისაკენ შეუფერებელი მიხედვით. სწორია ეს თუ არა, არ ვიცი, მხოლოდ საესებით აშკარაა, რომ „დირ, ბულ, შჩაილი“ სრულებით არ არის პოეტური ექსტრაქტი ფუტურიზმში უკვე არსებულ მიღწევებისა, — მაშასადამე, შესაძარბელიც არაუერია. საერთოდ რომ ვთქვათ, არსებობს იმის შესაძლებლობა, რომ ამ მუსიკალურ-ფილოლოგიურ სარჩევის მიხედვით ვინმე დასწერს ლექსებს, რომელნიც პუშკინის ლექსებს აჯობებენ. დაგვრჩენია მხოლოდ ლოდინი.

ხლებნიკოვის და კრუჩონიხის სიტყვათა შემოქმედება აგრეთვე პოეზიის გარეშე სდგას: ეს არის ფილოლოგია, — და არც იმდენად საფუძვლიანი, რამოდენიმედ პოეტიკაა, მხოლოდ არა პოეზია. საესებით უდავოა, რომ ენა ცოცხლობს და ვითარდება ახალი სიტყვების შექმნით და ძველის უკუგდებით. მხოლოდ ის ამას აკეთებს ზედმეტი სიფრთხილით, ანგარიშით და სასტიკი საჭიროების მიხედვით. ყოველი ახალი დიდი ხანა აძლევს ენას წინმსვლელობას, ის ფიცხლად შეითვისებს დიდძალ ნეოლოგიზმებს, შემდეგ

კი აწარმოებს ერთგვარ ხელახალ რეგისტრაციას, ყოველივე ხედმეტის და უცხო სანდევნით. როდესაც ხლებნიკოვი ან კრუჩონიხი არსებულ ფესვებიდან ჰქმნიან ათს და ას ახალ წარმოშობილ სიტყვებს, ეს მუშაობა შეიძლება წარმოადგენდეს ერთგვარ ფილოლოგიურ ინტერესს; ამ მუშაობას — რამოდენიმედ, ძლიერ მცირედ — შეუძლია გადავილოს მსვლელობა ცოცხალი და აგრეთვე პოეტური სიტყვისა, — იწინასწარმეტყველოს ხანა ენის ევოლიუციის უფრო შეგნებული მიმართულებისა. მაგრამ თვით ეს მუშაობა, რომელსაც აქვს ხელოვნებისთვის დახმარებითი ხასიათი, რჩება პოეზიის საზღვრების გარეშე.

არ არსებობს იმის საკმაო საბუთი, რომ ჰკუთნას იქით მყოფ პოეზიის ხმოვანებამ ჩაგვაყენოს მართლმორწმუნე კატალეპსიაში, იმ პოეზიამ, რომელიც ჰკავს სიტყვიერ-მუსიკალურ გამებს და ვარჯიშობას, რაც შესაძლოა ფრიად სასარგებლოა მოწადეთა რვეულებში, მხოლოდ უვარგისია ესტრადისათვის; აშკარაა, ყოველ შემთხვევაში, რომ ცდა პოეზიის შეცვლისა „ზაუმი“-ს ვარჯიშობით იქნებოდა პოეზიის დახრჩობა. მაგრამ ფუტრიხში ამ გზით არ მიდის. მაიაკოვსკი — უდავო პოეტი — სარგებლობს საერთო წესით დალის ლექსიკონით და მხოლოდ ხანდისხან ხლებნიკოვის და კრუჩონიხის ლექსიკონით უსაფუძვლოდ სიტყვების წარმოშობა და ნეოლოგიზმები მაიაკოვსკის, რაც დრო მიდის, მით უფრო ძვირად აქვს.

საკითხები, ლექსის თეორეტიკოსების მიერ დასმული: ხელოვნების და სამანქანო ინდუსტრიის ურთიერთობის შესახებ; ხელოვნების შესახებ, რომელიც კი არ ამშვენებს ცხოვრებას, არამედ ხელს უწყობს მის ჩამოყალიბებას; ენის განვითარებაზე შეგნებულად ზეგავლენაზე და სისტემატიურად სიტყვათა შექმნაზე; ბიომექანიკაზე, როგორც

ადამიანის მოძრაობათა აღზრდაზე — როგორც უმაღლეს მიზანშეწონილობაზე და ამითვე სილამაზეზე — ყველა ეს საკითხები მეტად მნიშვნელოვანი და საინტერესონი არიან სოციალისტურ კულტურის აღმშენებლობის პერსპექტივაში.

საუბედუროდ, „ლეფის“ ამ საკითხებთან მისვლას უტოპიურ სექტანტების ელფერი ახლავს. ლეფის თეორეტიკოსები, შეუცდომლად აღნიშნავენ რა ხელოვნების ან ცხოვრების ამა თუ იმ დარგის განვითარების საერთო ტენდენციას, ისტორიულ წინადაგრძობისაგან აკეთებენ სქემას, რეცეპტურას და უპირდაპირებენ იმას, რაც არსებობს. მათ არა აქვთ ხიდი მომავლისაკენ. ამ მხრივ ისინი მოგვაგონებენ ანარქისტებს, რომელნიც, წინასწარ გრძნობენ რა მომავალს, და მის სქემას უპირდაპირებენ რა იმას, რაც არსებობს. გადაისვრიან თანამედროვეობის გემიდან (რასაკვირველია, მხოლოდ თავის წარმოდგენაში) სახელმწიფოს, პოლიტიკას, პარლამენტს და კიდევ სხვა რამ რეალობას. პრაქტიკულად ისინი იმ დროს, როდესაც ძლივსლა გაინთავისუფლეს კუდი, ეფლობიან შიგ ცხვირით. მაიაკოვსკი რთულ-რითმოვან ლექსებში ამტკიცებს ლექსების და რითმის ზედმეტობას და გვპირდება მათემატიკური ფორმულებით წერას, თუმცა ამისთვის არსებობს მათემატიკა. როდესაც ვნებიანი მადიებელი მეიერხოლდი, სცენის შეუპოვარი ბესარიონი, სასწრაფოდ შეასწავლის ჯერ კიდევ დიალოგში სუსტ აქტიორებს და ზოგიერთ ნახევრად რითმიულ მოძრაობას და გამოისვრის ამას სცენაზე ბიომეხანიკის სახით, გამოდის..... უღლეური ბავშვი. ცდა — გამოსტაცო მომავალს ის, რაც შეიძლება განვითარდეს როგორც მისი გაუყოფელი ნაწილი, და ამ ნაწილობრივ წინადაგრძობის საჩქაროდ განხორციელება დღევანდელ

ჯერ კიდევ მშვიერ და ცივ სცენაზე — პროვინციალურ დილექტანტიზმის შთაბეჭდილებას სტოვებს. აბა რა უნდა იყოს ახალი ხელოვნების მტერი, თუ არა პროვინციალობა და დილექტანტიზმი!

ახალი ხუროთმოძღვრება შესდგება ორი ელემენტისაგან: ახალი ამოცანისაგან და ახალი და ძველი მასალის დამუშავების ახალ ტექნიკურ საშუალებათაგან. ახალი ამოცანაა: არა ტაძარი, არა კოშკი, არა საცხოვრებელი სახლი, არამედ სახალხო სახლი, მასიური სასტუმრო, საერთო საცხოვრებელი სახლი, სახლი-კომუნა, გიგანტური სკოლა, ამათი დასამუშავებელი მასალები და საშუალება დამოკიდებული იქნება ქვეყნის სამეურნეო მდგომარეობისაგან იმ ხანაში, როდესაც ხუროთმოძღვრება შეუდგება თავის ამოცანების შესრულებას. ცდა მომავლისაგან სახუროთმოძღვრო კონსტრუქციის ამოგლეჯისა მიგვიყვანს მხოლოდ ცოტად თუ ბევრად ჭკუამახვილოვან პირად ნებაყოფლობამდის. ამავე დროს ახალი სტილი ნაკლებად ურიგდება პირად ნებაყოფლობას. თვით ლეფის მწერლები სწორად აღნიშნავენ, რომ ახალი სტილი ისახება იქ, სადაც სამანქანო ინდუსტრია მუშაობს უსახელო რომხმარებელზე. ტელეფონის აპარატი — ნაწილია ახალი სტილის. საერთაშორისო დასაძინებელი რონოდენი, კიბეები და სადგურები მიწისქვეშა რკინის გზებისა, ლიფტები — ყოველივე ეს უდავო ელემენტებია ახალი სტილისა ისე, როგორც, მეორე მხრივ, — ლითონის ხიდები, გადახურული სავაჭრო დარბაზები, „ნემოსკრიობები“, ასაწვევი ონკანები. ამით უკვე ნათქვამია, რომ პრაქტიკულ ამოცანის და განუწყვეტელ მუშაობის გარეშე შეუძლებელია ახალი სახუროთმოძღვრო სტილის შექმნა. ცდა სტილის გამოყვანისა დედუქციის საშუალებით პროლეტარიატის თვისებიდან, მისი

კოლექტივიზმიდან, აქტივობიდან, უღმერთობიდან და სხვ. წარმოადგენს წმინდა წყლის იდეალიზმს და პრაქტიკულად არ მოგვეცემს არაფერს, გარდა გაუგებარ თავისებურობისა, უნებისყოფო აღევგორიზმისა და იმავე პროვინციულ დილეტანტიზმისა.

ლევის შეცდომა — მისი თეორეტიკოსების მაინც — უფრო ზოგადად წარმოგვიდგება მაშინ, როდესაც ისინი ულტიმატიურად წამოაყენებენ მოთხოვნას ხელოვნების ცხოვრებასთან შეკავშირების შესახებ. რომ ხელოვნებრივ ჩამოშორება საზოგადოებრივ ცხოვრების სხვა მხარეებისაგან იყო შედეგი საზოგადოების კლასობრივად დანაწილებისა; რომ ხელოვნების დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არის მეორე მხარე იმ ფაქტისა, რომ ხელოვნება გახდა პრივილეგიების მქონეთა საკუთრებად; რომ ხელოვნების შემდეგი ევოლიუცია გაპყვება იმ გზას, რომელიც მიიყვანს მას თანდათან ცხოვრებასთან, ესე იგი წარმოებასთან, სახლხო დაწესებულებასთან, კოლექტიურ ოჯახურ ყოფაცხოვრებასთან — ყოველივე ეს სრულებით უდავოა. და კარგია, რომ ლევს ეს ესმის და არკვევს ამას, მხოლოდ ცუდია, როდესაც ამისდა მიუხედავად ეხლანდელ ხელოვნებას უყენებენ მოკლევადიან ულტიმატუმს: თავი დაანებოს „დაზვას“ და შეუერთდეს ცხოვრებას. სხვანაირად რომ ეთქვათ: პოეტებმა, მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა, აქტიორებმა უნდა დაანებონ თავი გამოსახვას და გამოხატვას, ლექსების წერას, სურათების ხატვას, ქანდაკებას, სცენაზე დიალოგების ჩატარებას, და უნდა შეიტანონ თავისი ხელოვნება ცხოვრებაში. როგორ? რომელ ალაყაფის კარებით? რასაკვირველია, ჩვენ უნდა მივიგებოთ ხალხურ დღესასწაულებში, კრებებში, სეირნობაში რაც შეიძლება მეტ რიტმის, ხმოვანებისა, ფერადების

შეტანის ცდას, მაგრამ ცოტაოდენი ისტორიული თვალთახედვა უნდა ვიქონიოთ, — იმის გასაკებად, რომ ეხლანდელ ჩვენი სამეფორნეო და კულტურული სილატაკიდან — ხელოვნების ცხოვრებასთან შეერთებამდის, ე. ი. ყოფა-ცხოვრების ისეთ ზრდამდე, როდესაც ის ხელოვნების ხორცს შეისხამს, ჯერ კიდევ რამდენიმე მოდგმა დასტოვებს ძვლებს. ცუდია თუ კარგია, მაგრამ „დაზგის“ ხელოვნება ჯერ კიდევ მრავალ წლების განმავლობაში იქნება მასების მხატვრულ საზოგადოებრივ აღზრდისა და მათი ესთეტიური დატკობის საშუალება: მართო მხატვრობა კი არა, არამედ ლირიკაც, რომანიც, კომედიაც, ტრალედიაც, ქანდაკებაც, სიმფონიაც. უკანასკნელ ათეულ წლების ბურჟუაზიულ პასიურ, იმპრესიონისტულ ხელოვნების სიძულვილის გამო უარისყოფა ხელოვნებისა, როგორც გამოხატვის და მხატვრულ შემეცნების საშუალებისა ქეშმარიტად ნიშნავს ახალი საზოგადოების ამშენებელ კლასის ხელიდან მნიშვნელოვან იარაღს გამოთიშვას. ხელოვნება — გვეუბნებიან ჩვენ — სარკე კი არ არის, არამედ ჩაქუჩი: ის კი არ გამოსახავს, არამედ გარდაქმნის, მაგრამ ეხლა რომ ჩაქუჩის ხმარებასაც ასწავლიან და სწავლობენ „სარკის“ საშუალებით, ე. ი. სინათლის მგრძნობ ფირფიტით, რომელიც აღნიშნავს მოძრაობის ყველა წუთებს. ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფია — სწორედ იმის წყალობით, რომ მათ აქვთ საშუალება პასიურად სწორი გამოხატვისა, წარმოადგენენ მძლავრ აღმზრდელ საშუალებას შრომის დარგში. წვერის გაპარსვისათვის აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს სარკე და როგორ უნდა გარდაიქმნა თავის თავი, თავის ყოფა-ცხოვრება ლიტერატურულ „სარკეში“ ჩაუბედავად? რასაკვირველია, აქ სარკეზე ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ პირობით, არაეინ არ

ფიქრობს მოსთხოვოს ახალ ლიტერატურას სარკისებური არავენებიანობა რაც უფრო ღრმად გაიმსჭვალება ის ცხოვრების გარდაქმნის მისწრაფებით, მით უფრო მნიშვნელოვანად და დინამიურად შესძლებს ის მის „გამოსახვას“.

რა არის „სულის კვეთების“ უარი ყოფა, ინდივიდუალური პსიხიკის ლიტერატურაში და სცენაზე? ეს არის დაგვიანებული, უკვე დრომოკმული პროტესტი ინტელიგენციის მარცხენა ფრთისა წინააღმდეგ პასიურ-რეალისტურ „ჩეხოვშჩინისა“ და მეოცნებე სიმბოლიზმისა. თუ „ძია ვანია“-ს სულის კვეთებამ დაკარკა ოღნავედ თავისი სი-ახლე — ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მხოლოდ ძია ვანიას აქვს შინაგანი სამყარო. როგორ, რა საფუძველით და რის-თვის შეიძლება მიუბრუნდეს ხელოვნება თანამედროვე ადამიანის შინაგან სამყაროს, იმ ადამიანის, რომელიც აშენებს ახალ გარეგან ქვეყანას და ამითვე თავის თავსაც? და როგორ შეუძლია ხელოვნებას მოაწყოს შინაგანი სამყარო, თუ ის არ ჩასწვდება მას და არ გამოხატავს მას? აქ ფუტურ-რიზმი პირდაპირ ლეკავს საკუთარ ძველ ნაცოხარს, ეხლა უკვე რეაქციონურს.

იგივე ითქმის ყოფა-ცხოვრების შესახებ. ფუტურიზმმა დაიწყო პროტესტით ცხოვრების წვრილფეხა რეალისტურ მუქთახორათა წინააღმდეგ. ვეჟილი, სტუდენტი, მოტრფიალე ქალიშვილი, მაზრის მოხელე, პერედონოვი თავისი გრძნობებით, სიხარულით, ჯავრით, — ამ შეგუებულ პაწია ქვეყანაში ლიტერატურა იხრჩობოდა და იჩლუნგებოდა. მაგრამ განა შეიძლება პროტესტი ცხოვრების მუქთახორების წინააღმდეგ გადააქციო ლიტერატურის ჩამოშორებათ ადამიანის ცხოვრების პირობებიანაგან და ფორმებისაგან? თუ ფუტურისტულ პროტესტს დაწვრილმანებულ ცხოვრების რეალიზმის წინააღმდეგ ჰქონდა ისტო-

რიული გამართლება, ეს სწორედ იმდენად, რამდენადაც უმხადებდა ნიადაგს ყოფა-ცხოვრების ახალ მხატვრულ გამოხატვას — მის ნგრევას და ხელახლად აშენებას ახლად ჩამოყალიბებულ ხახების მიხედვით.

საინტერესოა, რომ ლეფი, უარყოფს რა ყოფა-ცხოვრების გამოხატვას, როგორც ხელოვნების ამოცანას, იძლევა პროზის ნიმუშად ბრიკის „ნეპოპუტჩიკას“. რა არის ეს, თუ არა ყოფა-ცხოვრება, თუნდაც თითქმის-კომუნისტურ „ბირჟევკის“ თვალთახედვით? უბედურება იმაში კი არ არის, რომ კომუნისტები აქ არც მეტად ტკბილნი და არც მეტად ფოლადისებური არიან, არამედ იმაში, რომ ავტორისა და იმ გახრწნილ წრის შორის, რომელსაც ის გვიხატავს, ვერ იგრძნობ ვერაფრითარ მანძილს. იმისათვის კი, რომ ხელოვნება ანარეკლის გარდა კიდევ გარდაქმნაც იყოს, მხატვარისა და ყოფა-ცხოვრების შორის ისე, როგორც რევოლუციონერის და პოლიტიკურ სინამდვილის შორის, უნდა იყოს დიდი მანძილი.

უფრო ზერელე, ვიდრე დამარწმუნებელ კრიტიკის საპასუხოდ ჩუქაკს პირველ რიგში მოჰყავს ის მოსაზრება, რომ ლეფი იმყოფება განუწყვეტელ ძიების პროცესში. ცხადია, ლეფი უფრო მეტს ეძებს, ვიდრე ნახულობს. მაგრამ მხოლოდ ამით შეიძლება იმის ახსნა, თუ რატომ არ შეუძლია პარტიას ლეფის ან მისი განსაზღვრული ფრთის დამკვიდრება, როგორც „კომუნისტური ხელოვნებისა“, რასაც დაბეჯითებით ურჩევს მას ჩუქაკი, არ შეიძლება ძიების დაკანონება ისე, როგორც არ შეიძლება ჯარის შეიარაღება ჯერ კიდევ განუხორციელებელ გამოგონებათა იდეით.

მაგრამ ყოველივე ნათქვამი არ ნიშნავს იმას, რომ ლეჟი მთლიანად და სავსებით სდგას ყალბ გზაზედ და რომ ჩვენ მათთან საერთო არაფერი გვაქვს? არა, არ ნიშნავს. საქმე სრულებით არაა იმაში, რომ პარტიას მ.ო. მავალი ხელოვნების საკითხში აქვს გამოჩვეული და მკვიდრი გადაწყვეტილებანი, და რომ რომელიმე ჯგუფი საბოტაჟს უწყობს მას. ამის ნიშანიც არ არსებობს. არავითარი გამხადებული გადაწყვეტილება ლექსთაწყობის საკითხში, თეატრის რევოლუციისაზედ, ლიტერატურულ ენის განახლებაზედ, ხუროთმოძღვრების სტილზედ და სხვ. პარტიას არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს — ისე როგორც სხვა დარგში, და არც შეიძლება გვეჩინდეს გამხადებული გადაწყვეტილებანი ნიადაგის საუკეთესო დანაკელებაზედ, ტრანსპორტის საუკეთესო მოწყობაზედ, ტყვიის მურქვეველის საუკეთესო სისტემაზედ, მაგრამ ნაკელის, ტრანსპორტის, ტყვიის მურქვეველის შესახებ პრაქტიკული გადაწყვეტილება საქიროა ეხლავე. როგორ იქცევა პარტია? ის ანდობს განსაზღვრულ მომუშავეთ ამ საქმეში ჩარევას, მის შესწავლას და თავისი მხრივ თვალყურს ადევნებს ამ მომუშავეთ, უმთავრესად მათი მოქმედების პრაქტიკული შედეგების მიხედვით. ხელოვნების დარგში საკითხი სდგას უფრო მარტივად და უკუროთულადაც. რამდენადაც საქმე ეხება ხელოვნების პოლიტიკურად გამოყენებას, ან და მტრების მიერ ასეთი გამოყენების არ დაშვებას, პარტიას აქვს საკმაო გამოცდილება, გამბედაობა და საშუალება. მხოლოდ ხელოვნების აქტიური განვითარება, მისი ახალ ფორმალურ მიღწევებისათვის ბრძოლა არ შეადგენს პარტიის პირდაპირ ამოცანას და სახრუნავ საგანს. ასეო სამუშაოზედ ის არავის არ აგზა-

ენის. ამავე დროს არსებობს ერთგვარი შემაერთებელი ხაზი ხელოვნების, პოლიტიკის, ტექნიკის და ეკონომიკის შორის. ამ კითხვების ურთიერთშორის კავშირის დამუშავება აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს. სწორედ ამ დამუშავებას აწარმოებს ლეფის ჯგუფი. ის ბევრს აკარბებს და — საწყენათ ნუ დარჩება — თეორიტიულად სტყუის. მაგრამ სხვა დარგებში, უფრო საჭირო სასიცოცხლო დარგებში ჩვენ განა არ ვსტყუოდით? მეორე მხრივ, განა ვცადეთ სერიოზული გასწორება თეორეტიულად კითხვის დასმისა, ან პრაქტიკულ შემოქმედების სექტანტური გატაცებისა? ჩვენ არა გვაქვს საბუთი ექვი შევიტანოთ იმაში, რომ ლეფის ჯგუფი გულწრფელად სკდილობს სოციალიზმისათვის მუშაობას, ღრმად დაინტერესებულია ხელოვნების საკითხებით, და სურს იხელმძღვანელოს მარქსისტული თვალსაზრისით. რატომ უნდა დავიწყეთ გათიშვით და არა ზედმოქმედების და ასიმილიაციის ცდით? კითხვა სრულებით არა სდგას ასე მწვავედ. გადასინჯვისათვის, ყურადღებითი ზედგავლენისათვის და შერჩევისათვის პარტიას საკმაო დრო აქვს. ნუ თუ ჩვენ ისე ბევრი გვყავს მაღალი კვალიფიკაციის ძალები, რომ ჩვენ შეგვიძლია ადვილად შეველიოთ მათ?

მაგრამ თავი და თავი კითხვაა არა თეორეტიული დამუშავება ახალი ხელოვნების საკითხებისა, არამედ პოეტური შემოქმედება. როგორ სდგას საკითხი ფუტურისტულ მხატვრულ პრაქტიკის, მისი ძიების და მოღვაწეობის? აქ ჩვენ კიდევ უფრო ნაკლები საბუთი გვაქვს აჩქარებული მოუთმენლობისათვის.

არა მგონია, რომ შეიძლებოდეს ეხლა სრულებით უარისყოფა ფუტურისტული მიღწევებისა ხელოვნებაში, განსაკუთრებით პოეზიაში. მთელმა ჩვენმა პოეზიამ — მკი-

რე გამონაკლისის გარდ—უშუალოდ ან ირიბულად განიცადა ფუტურიზმის ზედგავლენა. მაიაკოვსკის გავლენა მთელ რიგ პროლეტარულ პოეტებზედ სრულებით უდავოა. კონსტრუქტივიზმმა ც. ბევრს მიაღწია, თუმცა სავსებით არა იმ ხაზით, რომელსაც ის ისახავდა. წერილები ფუტურიზმის სრულ უნაყოფობაზედ და კონტრ-რევოლუციონურობაზედ ძალიან ხშირად იბეჭდება კონსტრუქტივისტის ხელით გაკეთებულ ყდის ქვეშ. არხი-ოფიციალურ გამოცემებში ფუტურიზმის მომაკვდინებელ დაფასებასთან ერთად იბეჭდება ფუტურისტული პოემები. პროლეტკულტი დაკავშირებულია ფუტურიზმთან მრავალი ცხოველი ძაფებით. „გორნ“-ის რედაქციას მკაფიოდ ემჩნევა ეხლა ფუტურიზმის გავლენა. რასაკვირველია, ამ ფაქტების გადაჭარბებისათვის არ არის საბუთები, რადგანაც ისინი, როგორც ჩვენი ხელოვნების ჯგუფების დიდი უმრავლესობა, გადაიშალნენ ჯერ კიდევ საკმაოდ ზერელე გეგმაში და ძლიერ სუსტად არიან დაკავშირებულინი მუშათა მასასთან. მაგრამ სისულელე იქნებოდა ამ ფაქტების არ დანახვა, და ფუტურში ჩაგვეთვალა გახრწნის გზაზე დამდგარ ინტელიგენციის შარლატანულ გამოგონებად. თუ ხვალინდელმა დღემ კიდევ აღმოაჩინა, რომ ფუტურიზმის თანხა ილევა—მე კი არ ვსთვლი ამას შეუძლებლად—დღეს კი—ყოველ შემთხვევაში მისი თანხა მეტია, იმ მიმართულებათა რესურსებისა, რომელთა ხარჯზე ფუტურიზმი ვრცელდება.

პირველდაწყებითი რუსული ფუტურიზმი, როგორც იყო უკვე ნათქვამი, იყო აჯანყება ბოგემისა, ე. ი. ინტელიგენციის მარცხენა ნახევრად გალატაკებულ ფრთისა წინააღმდეგ კარჩაკეტილ კასტიურ ბურჟუაზიულ ინტელიგენტურ ესთეტიკისა. პოეტურ აჯანყების სუდარის ქვეშ

სჩანდა უფრო ღრმა სოციალურ ძალთა გავლენა, რაც თვით ფუტურიზმისათვის რჩებოდა შეუგნებელი. ძველი პოეტური ლექსიკონის და სინტაქსისის წინააღმდეგ ბრძოლა, მთელი თავისი ბოგემურ ახირებულობით, იყო პროგრესიული აჯანყება წინააღმდეგ კარჩაკეტილ, ხელოვნურად შერჩეულ ლექსიკონისა, რომ ზედმეტი არაფერი ყოფილიყო შემაწუხებელი: ცხოვრებით დამტკბარ იმპრესიონიზმისა, ზეციურ არარაობაში გართულ და მატყუარა სიმბოლიზმისა და ზინაიდაგიპიუსიზმის წინააღმდეგ, წინააღმდეგ სხვა ყველა ინტელიგენტურ - მისტიურ ქვეყნის გამოწურულ ლიმონებისა და გამოწოვილ ქათმის ფეხებისა. თუ ეხლა ყურადღებით გადავავლებთ თვალს უკან დატოვებულ ხანას, არ შეიძლება არ ვიცნოთ, რომ ფუტურიზმის მუშაობა სიტყვის დარგში იყო ცხოველი და პროგრესიული. კიდევ რომ ზედმეტად არ დავაფასოთ მათ მიერ მოხდენილი ენის „რევოლიუციის“ მნიშვნელობა, შეუძლებელია არ ვიცნოთ, რომ ფუტურიზმმა გააძევა პოეზიიდან ბევრი გამაფიქტული სიტყვა და წინადადება, ზოგს დაუბრუნა მათი სისხლი და ზოგიერთ შემთხვევებში მოხერხებულად შექმნა ახალი სიტყვები და წინადადებები, რომელთაც შეუძლიათ გაამდიდრონ ცოცხალი სიტყვა. ეს ეხება არა მარტო განყენებულად აღებულ სიტყვას, არამედ იმ ადგილს, რომელიც მას უკავია სხვა სიტყვათა რიგში, ესე იგი სინტაქსისს. სიტყვათა შეკავშირების და სიტყვათა წარმოშობის დარგში ფუტურიზმი, მართალია, წავიდა ბევრად უფრო შორს, ვიდრე ეს შეუძლია აიტანოს ცოცხალ ენას, მაგრამ განაიგივე არ მოუვიდა რევოლიუციას! ასეთია „ცოდვა“ ყოველივე ცხოველი მოძრაობისა. რასაკვირველია, რევოლიუციას, მის შეგნებულ ავანგარდს, მეტი აქვს თვითკრი-

ტიკა, ვიდრე ფუტურისტულ წრეს, მაგრამ სამაგიეროდ მან მიიღო გარედან საკმაო წინააღმდეგობა და, იმედი უნდა ვიქონიოთ, კიდევ მიიღებს. გადაჭარბება გათავდება და ძირითადი გამასუფთავებელი და, უეჭველად, რევოლუციური მუშაობა პოეტურ ენის დარგში დარჩება.

არ შეიძლება აგრეთვე არ ვიცნოთ და არ დავაფასოთ ფუტურიზმის პროგრესიულ-შემოქმედებითი მუშაობა რიტმის დარგში. ვინც ამ საგნებს გულგრილად უყურებს და ითმენს მათ არსებობას მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი არიან წინაპართა ნაანდერძენი, იმისთვის, რასაკვირველია, ფუტურისტების მიერ ყოველივე ახლად შემოღებული წარმოადგენს არაასსურველ მოვლენას, რადგანაც ეს მოითხოვს დიდ ყურადღებას. შესაძლოა ამას დაეუკავშიროთ და დავსვათ საერთო საკითხი: საჭიროა თუ არა საერთოდ რითმა და რიტმი? სასაცილოა, რომ თვით მაიაკოვსკი დროგამოშვებით ამტკიცებს რთულრითმებიან ლექსებში — რომ რითმა არ არის საჭირო. საერთოდ წმინდა ლოლიკური მსჯელობა აუქმებს საკითხს მხატვრულ ფორმის შესახებ. რაც ფორმალურ ლოლიკის იქით მიდის, იმის შესახებ უნდა იმსჯელო არა ჭკუით, არამედ **გონებით**, რომელსაც თავის რკალში შეყავს აგრეთვე ირაციონალურიც, რამდენადაც ის ცოცხალია და ცხოველმყოფელი. პოეზია იმდენად ირაციონალური არაა, რამდენადაც ემოციონალური, და ადამიანის ბუნება, რომელსაც აქვს შესისხლხორცებული ბიოლოგიური და სოციალურ-შრომისებური რიტმები და რიტმიული კვანძები, ეძებს მათ იდეალურ გამოსახვას ხმოვანებაში, სიმღერაში, მხატვრულ სიტყვაში. სანამ ეს მოთხოვნილება არსებობს, ფუტურისტული რითმები, უფრო მომართულნი, გამბედავნი და სხვა და სხვა ნაირი, წარმოადგენენ უეჭველ,

ღირებულ მონაპოვარს და ეს მონაპოვარი უკვე გადასცილდა წმინდა ფუტურისტულ ჯგუფების საზღვარს.

ასეთივე უდავოა ფუტურისტების მიღწევები ლექსის ინსტრუმენტოვკის დარგში. არ უნდა დაევიწყოთ, რომ სიტყვის ხმოვანება არის აზრის აკუსტიური აკომპანიმენტი. თუ ფუტურისტები იჩენდენ და იჩენენ ხანდისხან გადაჭარბებულ მიკერძოებას ხმოვანებისადმი, წინააღმდეგ შინაარსისა და აზრისა, ეს გატაცება, რომელიც რასაკვირველია — მოითხოვს წინააღმდეგობას, წარმოადგენს მხოლოდ „მემარცხენეობის ბავშურ ავადმყოფობას“, ახალ პოეტურ მიმართულების გაგიყვებას—წარმოადგენს ახალ სმენას, რომელმაც იგრძნო ხმოვანება, წინააღმდეგ გახუნებულ სიტყვიერ რუტინიორობისა. რასაკვირველია, მუშათა კლასის დიდ უმეტესობას ამ საკითხებისათვის დღეს არა სცალიან, არც მუშათა კლასის ავანგარდს აქვს ამისთვის დრო — რამდენია უფრო გადაუღებელი ამოცანები, მაგრამ ჩვენ გვაქვს ხვალისდელი დღეც. ის მოითხოვს მეტად ყურადღებითი, სწორ, დახელოვნებულ, არტისტულ მოპყრობას ენასთან — კულტურის ძირითად იარაღთან — და მართო ლექსებში კი არა, არამედ პროზაშიც და უფრო განსაკუთრებით პროზაში. სიტყვა არასოდეს არ ფარავს სავსებით აზრს იმ კონკრეტულობით, რომლითაც ადამიანი ყოველთვის იღებს ამ აზრს. მეორე მხრივ სიტყვას, როგორც ხმოვანებას, და სიტყვას, როგორც ნახაზს, აქვს გავლენა მართო ყურზედ და თვალზედ კი არა, არამედ ლოლიკაზედ. აზრის სავსებით გამოხატვა შეიძლება მხოლოდ სიტყვის სასტიკი შერჩევით, მისი ყოველმხრივი, დაკვირვებითი შეთავსებით. აქ აბდა-უბდობა არ ვარგა, აქ საჭიროა მიკრომეტრიული იარაღები. რუტინამ, გადმოცემამ, ჩვეუ-

ლებამ, უხეირობამ აქაც უნდა დაუთმოს ადგილი დაფიქრებულ სისტემატიურ მუშაობას. ფუტურობში ერთი თავისი საუკეთესო მხრით არის პროტესტი წინააღმდეგ აბდაუბდობისა, ამ უძლიერეს ლიტერატურულ სკოლისა, რომელსაც ყველგან ჰყავს გავლენიანი წარმომადგენლები.

ამხ. გორლოვის ჯერ დაუბეჭდავ შრომაში, სადაც მოცემულია, ჩემის შეხედულებით, შემცდარი ინტერნაციონალური გენეზისი ფუტურობისა და სადაც ფუტურობში უფრო მეტი შეცდომით — ისტორიულ პერსპექტივების დარღვევით — გათანაბარებულია პროლეტარულ პოეზია-სთან, მეტად მოფიქრებულად და შინაარსიანად დასკვნილია ამავე დროს ფუტურობის მხატვრულ-ფორმალური მონაპოვარნი. გორლოვი სწორად აღნიშნავს, რომ ფუტურობის ფორმალური „რევოლიუცია“, რომელიც გამოვიდა ძველი ესთეტიკის წინააღმდეგ აჯანყებისაგან, გამოხატავს — პირდაპირი ხაზით — აჯანყებას წინააღმდეგ იმ შეგუბებულ, ხავს მოკიდებლ ყრუა-ცხოვრებისა, რომელმაც წარმოშვა ეს ესთეტიკა; ამისათვის ეს აჯანყება მიაკოვსკისა, სკოლის უძლიერეს პოეტის და მის ახლობელ მეგობრების ბუნებრივად დამთავრდა აჯანყებით იმ სოციალურ წყობილების წინააღმდეგ, რომელმაც წარმოშვა უარყოფილი ყოუა-ცხოვრება მისივე უარყოფილი ესთეტიკით. აქედანაა მათი ორგანიული კავშირი ოქტომბერთან. სქემა ამხ. გორლოვისა სწორია, მხოლოდ მოითხოვს დახვეწას და შეზღუდვას. მართალია, რომ ახალი სიტყვები და სიტყვათა შეკავშირება, რიტმი და რითმა საჭირონი გახდნენ იმიტომ, რომ ფუტურობმა მსოფლიოს-თავისებურ შეთვისება - გაგებაში გადააჯგუფა მოვლენე

ბი და ფაქტები, დაამყარა, ე. ი. აღმოაჩინა თავისთვის მათ შორის ახალი განწყობილებანი.

ფუტურიზმი წინააღმდეგია — მისტიკის, ბუნების, პასიურად გაღმერთების, არისტოკრატიულ და სხვაგვარ სიზარმაცის, მეოცნებობის, მტირალობის, — ის მომხრეა ტენიკის, მეცნიერულ ორგანიზაციის, მანქანის, გეგმის, ნებისყოფის, მხნეობის, სისწრაფის, სისწორის, ყოველივე ამ თვისებებით შეიარაღებულ ადამიანის. ესთეტიურ „აჯანყების“ კავშირი ზნეობრივ ყოფა-ცხოვრების აჯანყებასთან მოცემულია უშუალოდ: ერთიც და მეორეც მთლიანათ და საესებით შედიან ინტელიგენციის აქტიურ, ახალგაზრდა, ჯერ ნაკლებად მოშინაუბრებულ ნაწილის, მემარცხენე შემოქმედ ბოგემის ცხოვრების განცდაში.

ყოფა-ცხოვრების სივიწროვის და ზნედაცემულობის წინააღმდეგ აღშფოთება და ახალი მხატვრული სტილი. როგორც გამოსავალი ამ აღშფოთებისათვის და ამითი... მისი ლიკვიდაცია. სხვადასხვა კომბინაციებში, სხვადასხვა ისტორიული სტილის წარმოშობა მარტივ ინტელიგენტურ აღშფოთებისაგან ცნობილია. ამით თავდება და საქმე. ამ შემთხვევაში კი პროლეტარულმა რევოლუციამ დაავლო ხელი ფუტურიზმს მისი თვით-გამორკვევის განსაზღვრულ ხანაში და წინ წასწია ის. ფუტურისტები გახდნენ კომუნისტები. იმათ შესდგეს ფეხი უფრო ღრმა საკითხთა და დამოკიდებულებათა ნიადაგზე, რომელიც შორს სცილდება მათ ძველი ქვეყნის საზღვრებს, და რომელიც არ არის ორგანიულად დამუშავებული მათი ფსიხიკის მიერ. ამისათვის არის, რომ ფუტურისტები, და მათ შორის მიაკოვსკიც, მხატვრულად სუსტნი არიან იმ ნაწარმოებში, სადაც ისინი უფრო დამთავრებულნი არიან, როგორც კომუნისტები. და ამის მიზეზი იმდენად სოციალური წარ-

მოშობა კი არაა, რამდენად სულიერი წარსული. ფუტურისტ-პოეტებს არა აქვს იმდენად საკმაოდ ორგანიულად შეთვისებული კომუნისტური მსოფლ-მხედველობა და მსოფლიოს შემეცნება, რომ მისცენ მათ ორგანიულივე გამოხატვა სიტყვაში: არა აქვთ შესისხლხორცებული, ასე ვთქვათ. აქედანაა ხშირად მხატვრულ, არსებითად ფსიხოლოგიურ უფსკრულში ჩაყარდნა, არა ბუნებრივობა, არარაობაში ჭექა-ქუხილი. თავის მეტად რევოლუციონურად განწყობილ შემოქმედებაში ფუტურიზმი უკვე სტილიზაციით ხდება; ამავე დროს ახალგაზრდა პოეტს ბეზიმენსკის, რომელიც ბევრით დავალებულია მაიაკოვსკიზე, კომუნისტური მსოფლმხედველობის მხატვრული გამოხატვა უფრო ორგანიული აქვს: ბეზიმენსკი არ მისულა კომუნიზმთან ჩამოყალიბებულ პოეტად, არამედ სულიერად დაიბადა მასში

შეიძლება სთქვან — და არა ერთხელ უთქვამთ, — რომ პროგრამულ პროლეტარულ დოქტრინას ჰქმნიდნენ ბურჟუაზიულ დემოკრატიული ინტელიგენციიდან გამოსული პიროვნებანი. მაგრამ არის განსხვავება, რაც ამ საკითხისათვის გადამწყვეტია. ეკონომიური და ისტორიულ-ფილოსოფიური დოქტრინა პროლეტარიატისა შესდგება ობიექტიურ შემეცნების ელემენტებისაგან. ზედმეტი ღირებულების თეორიის შემქმნელი რომ ყოფილიყო არა უნივერსალურად განათლებული ფილოსოფიის დოქტორი მარქსი, არამედ ხარატი ბებელი, ასკეტიურად მომჭირნე ცხოვრებაში და აზროვნებაში, მკრელი მანქანასავით მახვილი ტვინის პატრონი, — ის ამ თეორიას გამოხატავდა უფრო გასაგებ, უბრალო და ცალმხრივ შრომაში. „კაპიტალი“-ს ციტატების, სახეებისა, საბუთების, აზრების სიმდიდრე და სხვადასხვაობა უქვევლად ამელაენებდნენ დიადი წიგნის „ინტელიგენტურ“ გარეგნობას, მაგრამ, რადგანაც საქმე ეხ-

ბა ობიექტიურ შემეცნებას, „კაპიტალის“ არსებითი შინა-
არსი გადავიდა ბებელზედ, როგორც მისი კუთვნილება,
და შემდეგ ათას და მილიონ პროლეტარებზედ. პოეზიაში
ჩვენ გვაქვს საქმე მსოფლიოს მხატვრულ გამოსახვასთან
და არა მეცნიერულად მსოფლიოს შემეცნებასთან. ამიტომ
ყოფა-ცხოვრებას, პირად მოწყობილობას, ცხოვრებაში პი-
რად გამოცდილებას აქვს განსაზღვრული გავლენა მხატ-
ვრულ შემოქმედებაზედ. ბავშვობის ხანაში შეთვისებულ
გრძნობათა გადამუშავება მეცნიერულ-პროგრამულ ორი-
ენტაციით — უძნელესი შინაგანი მუშაობაა. ყველას
როდი აქვს ამის უნარი. ამისათვისაა, რომ ქვეყანაზედ
ბევრია ისეთი ადამიანები, რომელნიც აზროვნებენ რო-
გორც რევოლიუციონერები, და გრძნობენ კი როგორც მე-
შჩანები. სწორედ ამისათვისაა, რომ ფუტურიზმის პოეზია-
ში, რომელიც სავსებით მიეცა კიდევ რევოლიუციას, ჩვენ
გვესმის უფრო ბოგემური, ვიდრე პროლეტარული რევო-
ლიუციონიზმი.

მაიაკოვსკი — დიდი, ან და როგორც ბლოკმა დაახასია-
თა, უზარმაზარი ტალანტია. მას შეუძლია ბევრჯერ ნახული
საგნები ისე გადაალაგოს, რომ ისინი ახალ საგნებად
ჩნდებიან. ის იმორჩილებს სიტყვას და ლექსიკონს, რო-
გორც ძლიერი ოსტატი, რომელიც მუშაობს თავის საკუთა-
რი კანონების მიხედვით, მიუხედავად იმისა, მოგვწონს ჩვენ
თუ არა მისი ოსტატობა. ბევრი მისი სახეები, გამოთქმანი
უკვე შევიდნენ ლიტერატურაში და დარჩებიან მასში თუ
სამარადისოთ არა, ყოველ შემთხვევაში, ძალიან დიდხანს.
მაიაკოვსკის აქვს თავისი აღნაგობა, თავისი სახე, თავისი
რიტმი და რითმაც. მაიაკოვსკის მხატვრული მოსახრება
ყოველთვის მნიშვნელოვანია და ხანდისხან გრანდიოზული.

პოეტს შეყავს თავის წრეში ომიც და რევოლიუციაც, სამოთხეც და ჯოჯოხეთიც.

მაიაკოვსკი მტრულად არის განწყობილი მისტიკასთან და ყოველგვარ ფარისევლობასთან, ადამინის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციის მიმართ, მისი სიმპატიები სრულებით პროლეტარის მხარეზეა. ქურუმობა ხელოვნებაში, ყოველ შემთხვევაში პრინციპიალური ქურუმობა მას არ სწამს, პირიქით, ის მხად არის მთელი თავისი შემოქმედება გასწიროს რევოლიუციის სამსახურისთვის. მაგრამ ამ დიდ ტალანტშიაც, უფრო სწორედ რომ ითქვას, მაიაკოვსკის მთელ შემოქმედებით პიროვნებაში არ არის აუცილებელი შეთანაბრება შემადგენელ ელემენტების შორის, არ არის სწორწონაობა, თუნდაც დინამიური.

ყველაზე უფრო სუსტი მაიაკოვსკი იქ არის, სადაც საჭიროა გრძნობა ზომიერებისა, ან გრძნობა თვითკრიტიკის.

მაიაკოვსკის მიერ რევოლიუციის მიღება ყველაზე უფრო ბუნებრივია, ვინემ ეს აქვს რომელიმე რუს პოეტს, რადგან ის წარმოშობილია მთელი მისი განვითარებისაგან, ინტელიგენტური მისვლაა რევოლიუციასთან (ბევრი მათგანი ვერ მიდის მიზნამდე). ამიტომ მნიშვნელიანია მაიაკოვსკის პირადი ხაზის დაფასება.

არის გზა „გამუფიკებული“ ინტელიგენტების კაპრიზიანი თანამგზავრებისა (იმათზე გვქონდა საუბარი წინად), გზა ფრიად სუბიექტიური მისტიკოსების, რომელნიც ექებენ მაღალ „მუსიკას“ (ა. ბლოკი), გზა „სმენავეხოველებისა“ და უბრალო შერიგებულთა (შკაპსკაია (?), შაგინიანი), რაციონალისტებისა და ეკლექტიკებისა (ვ. ბრიუსოვი, გოროდეცკი და იგივე შაგინიანი). არის კიდევ გზები, ყველა გზების ჩამოთვლა ძნელია. მაიაკოვსკი ამბოხებული და დევნილი ბოგემის ყველაზე უფრო მოკლე გზით მოვიდა.

რევოლიუცია მაიაკოვსკისთვის ნამდვილი, უეჭველი და ღრმა განცდაა, რადგან ის თავის ელვით და მეხით თავს დაეცა იმას, რაც მაიაკოვსკის თავისებურად სძულდა, მასთან შერიგება მას კიდევ ვერ მოეწყო—და აი ამაშია სწორედ მისი ძალა.

რევოლიუციონური ინდივიდუალიზმი მაიაკოვსკის აღფრთოვანებით ეზიარა პროლეტარულ რევოლიუციას, მაგრამ მაინც ვერ შეუერთდა.

მაიაკოვსკის მიმღეობა ქალაქისა, ბუნებისა და მთელი სამყაროსი ქვეშევნების პირველ წყაროთი არ არის მუშური, არამედ ბოგემურია.

მელოტი ფანარი, რომელიც ქუჩას წინდას ხდის—თუნდა ეს ერთი სახეც დამახასიათებელია მაიაკოვსკისათვის, რადგან ნათელს ფენს მის ბოგემურ ურბანიზმს ყოველ მსჯელობაზე უფრო კარგად.

გამომწვევი და ცინიკური ტონი მისი ბევრი სახეებისა, განსაკუთრებით შემოქმედების პირველ პერიოდში, ატარებს ძალიან ნათლად არტისტულ კაფეს, სიგარის კვამლის და სხვა ამისთანების დაღს და ბეჭედს.

დინამიურობა რევოლიუციისა, მისი სასტიკი გმირობა უფრო ახლოს დგას მაიაკოვსკისთან, ვინემ თვითონ გმირობის მასიურობა, მისი საქმეთა და განცდათა კოლექტივიზმი.

როგორც ბერძენი იყო ანტროპომორფისტი, რომელიც გულუბრყვილობით უთანაბრდება თავის თავს ბუნების ძალებს, ისე ჩვენი პოეტიც მაიაკომორფისტია, თავის საკუთარ თავით ავსებს რევოლიუციის მოედნებს, ქუჩებს, მინდვრებს. მართალია უკიდურესობანი ერთმანეთს უერთდებიან. უნივერსალიზაცია საკუთარ მესი, რამოდენიმეთ

შლის ინდივიდუალობის ხაზს, უახლოვებს მას კოლექტივიზმს — მეორე მხარედან.

მაგრამ მაინც ერთგვარ საზღვრამდე.

ბოგემურ-ინდივიდუალისტური ამპარტავენობა, წინააღმდეგ არა უბრალოებისა, რომელსაც არავინ თხოულობს, არამედ თვალის ხედვისა, ზომიერების გრძნობისა, რომელიც უთუოთ საჭიროა, ასახავს „ყველაფერს, რაც ჩაუწერია მაიაკოვსკის“. მისი პატეტურობა ხანდისხან აღწევს ძალიან დიდ გამძაფრებას, მაგრამ ყოველთვის მაინც არ არის ამ გამძაფრების იქეთ ძალა. პოეტი მეტისმეტად მოსჩანს, ფაქტებს და მოვლენებს ძალიან ნაკლები ავტონომია ენიჭებათ, რევოლიუცია კი არ ებრძვის დაბრკოლებებს, არამედ მაიაკოვსკი, ასე ატლეთობს ის სიტყვის ასპარეზზე და ხანდისხან მართლაც ახდენს სასწაულებს, მაგრამ უფრო ხშირად ამ გმირულ გამძაფრებით მას ხელში აქვს ცარიელი გირები.

თავის თავზე მაიაკოვსკი ლაპარაკობს ყოველ ნაბიჯზე პირველ და მესამე სახით, ხან ინდივიდუალურად, ხან კი თავის თავს უერთებს ადამიანს. რომ აამაღლოს ადამიანი, მას ის აყავს მაიაკოვსკამდე. ისტორიის უდიდეს მოვლენებისადმიც ეტყობა მას ფამილიარული ტონი. და ეს არის სწორედ მის შემოქმედებში ყველაზე უფრო აუტანელი და სახიფათო. ოჩაფხებზე და კოტურნებზე ლაპარაკიც არ გვიხდება.

მაიაკოვსკი ერთი ფეხით სდგას მონბლანზე — მეორეთი კი იალბუზზე. ხმით უნდა ხმა ჩაუწყიტოს მებს, და ამის შემდეგ, რა გასაკვირია, ის ისტორიას ძმა-ბიჭურად ეპყრობა, რევოლიუციასთან „შენობით“ ლაპარაკობს. ეს არის სწორედ ყველაზე უფრო სახიფათო, რადგან ასეთ გიგანატიურ მასშტაბით ყველგან და ყოველთვის, ასეთ

მეხის მაგვარ ღრიალში (ეს პოეტის საყვარელი სიტყვაა) პორიზონტზე იალბუხიდან და მოხბლანიდან იკარგებიან მიწის საქმეთა პროპორციები და ვერ ედება საზღვარი დიდსა და პატარა საქმეს. ამიტომ არის, რომ თავის სიყვარულზე, ე. ი. თავის ინტიმობაზე მიაიკოვსკი ისე ლაპარაკობს, როგორც ხალხთა გადასახლებაზე.

ეს არის სწორედ მიზეზი, რომ მას ვერ უნახავს მეტი ლექსიკონი რევოლუციისათვის. ის ყოველთვის ისვრის გადაღმა — და როგორც ეს იციან არტილერისტებმა, ასეთი სროლა ვერ ხედება მიზანს და ყველაზე უფრო ცუდათ მოქმედობს იარაღზე. ჰიპერბოლიზმი რომ რამდენადმე გამოხატავს ჩვენი დროის გამძაფრებას, ეს უდავოა. მაგრამ ამაში კიდევ არ არის ხელაღებული მხატვარული გამართლება, ომსა და რევოლუციას შეჯიბრების ყვირილით ვერ აჯობებ.

საკუთარ ხმის გაწყვეტა კი ადვილია.

ზომიერების გრძნობა ხელოვნებაში იგივეა, რაც პოლიტიკაში არის რეალისტური ალღო.

უმთავრესი ცოდვა ფუტურზიმისა, თუნდაც საუკეთესო მიღწევებში, არის სწორედ ამ ზომიერების გრძნობის უქონლობა.

სალონის ზომიერება მან დაკარგა, მოედანის ზომიერება კი ვერ მოუნახავს.

ნახვა კი საჭიროა.

თუ ასეთი ხმით დაიწყე გადალახვა მოედანის, მაშინ აუცილებელია ხმის ჩაწყვეტა და ხრინწიანობა, რომელიც ძალას უკარგავს სიტყვის შთაბეჭდილებას. უნდა ილაპარაკო იმ ხმით, რომელიც შენთვის მოუცია ბუნებას და არა სხვა ხმით, უფრო მაღლით, რომელიც შენ არა

გაქვს, მაგრამ ხმის გამოყენება კი შეიძლება მთლიანად, თუ კარგად მოუარე.

მაიაკოვსკი ძალიან ხშირად ყვირის იქ, სადაც საჭიროა ლაპარაკი. ამიტომ მისი ყვირილი იქ, სადაც საჭიროა მართლა ყვირილი, არა საკმარისივე ჩნდება, პოეტის პათოსი იცვლება ხმის ჩაწყვეტით და ხრინწით.

მაიაკოვსკის დამძიმებული სახეები ხშირად თავის თავად მშვენიერია, მაგრამ ხშირადვე დახსნიან მთელ სხეულს და მოძრაობას ემართება დამბლა. პოეტი, როგორც ეტყობა, თვითონვე გრძნობს ამას, ტყუილად კი არ მოენატრა მას სხვა უკიდურესობანი: მას მოუნატრია პოეზიისთვის უჩვეულო „მატემატიკურ ფორმულების“ ენა.

ჩვენ გვგონია, რომ თვითმყოფი სახეობა, რომლითაც იმაეინიზმი ენათესავენა ფუტურიზმს, უფრო შეშვენის გლეხურ იმაეინიზმს. მას ძირები აქვს ჩვენი კულტურის სოფლურ საფუძველში. მათში უფრო მეტია ნეტარი ვასილიდან, ვინემ რკინისა და ბეტონის ხიდებიდან. მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს ისტორიულ-კულტურული განმარტება; ფაქტი ასეთია, რომ მაიაკოვსკის შემოქმედებაში ყველაზე უფრო ნაკლებია მოძრაობა. შესაძლებელია, ეს ვინმეს მოეჩვენოს პარადოქსად, რადგან ფუტურიზმი დამყარებულია მთლიანად მოძრაობაზე. მაგრამ აქ შედის თავის ძალაში შეუყიდველი დიალექტიკა — გადამეტება გაქანებულ სახეებისა — მიდის მყუდროებამდე. იმისთვის, რომ მოძრაობა ჩვენ ვიგრძნოთ ფიზიკურად, მით უმეტეს, მხატვრულად, ის უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ჩვენი მიმღეობის მექანიკისა და ჩვენი გრძნობების რიტმს.

მხატვრული ნაწარმოები უნდა იძლეოდეს თანდათანობით ზრდას სახისა, იდეისა, გრძნობისა, კვანძისა და ინტრიგისას მაქსიმუმამდე და არ უნდა დაახეტებდეს მკითხ-

ველს ერთ ბოლოდან მეორე ბოლომდე, თუნდაც ძალიან დაწვლილებული, ბუნდოვან ბოქსერულ სახეობით.

მაიაკოვსკის ყოველი ფრაზა, ყოველი მოხრა, ყოველი სახე უნდა იყოს მაქსიმუმი, საზღვარი და მწვერვალი, ამიტომ არის რომ „საგანს“ მთლიანად სწორედ არა აქვს მაქსიმუმი. მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება აქვს, რომ მას აიძულებენ თითქო ნაწილობრივ თავისი თავის დახარჯვას და ამიტომ მთლიანობა მას ეკარგება.

მთის აღმართი ძნელია, მაგრამ ის ამართლებს თავის თავს. ბარზე სიარული არა ნაკლებ დაღლილობას იწვევს, მაგრამ სამაგიეროთ არა იმდენ სიხარულს. მაიაკოვსკის ნაწარმოებს არ აქვს მწვერვალები, მას აკლიათ შინაგანი დისციპლინა. ნაწილებს არ უნდათ დაემორჩილონ მთელს, ყველას უნდა ცალკე ყოფნა. თვითეული იმათგანი შლის საკუთარ დინამიკას და ანგარიშს არ უწევს მთელის ნებას. ამიტომ არ არის მთელი და არც მისი დინამიკა. ფუტურისტულ შრომას სიტყვაზე და სახეზე ჯერ კიდევ ვერ უნახავს სინტეტიური განხორციელება.

„150.000.000“ უნდა ყოფილიყო რევოლუციის პოემა. მაგრამ ეს არ არის. ამ განზრახვით დიდ ნაწარმოებში, ფუტურიზმის სუსტი მხარეები და მისი უფსკრულები იმდენათ დიდია, რომ ანადგურებენ მთელს.

ავტორს უნდოდა მოეცა ეპოსი მასიურ გმირობისა, 150 მილიონს ივანესგან შექმნილ უსახო რევოლუციისა და ავტორმა ხელი არ მოაწერა, „ამ ჩემ პოემას არ ჰყავს შემთხვეული“, მაგრამ ეს პირობითი ტიტულიარული უსახეობა არაფერს არა სცვლის.

პოემა ღრმად პიროვნულია, ინდივიდუალისტური და ამასთან განსაკუთრებით ცუდი აზრით: მასში ძალიან ბევრია მოტივი მხატვრულ თავისებურობას მოკლებული.

პოემის სახეები: „ვილსონი, ქონში რომ სცურავს“, „ჩიკაგოში ყოველ მცხოვრებს გენერალზე ნაკლები ჩინი არ აქვს“. „სკამს ვილსონი, თანდათან იმატებს ქონს, იზრდებიან მუცლები და სართულს სართული ემატება“, და ყველა ამგვარი.

ეს სახეები ძალიან უბრალოები არიან და თანაც უხეში, მაგრამ ეს სრულიად არ არის მასიური და ხალხური სახეები, ყოველ შემთხვევაში არა დღევანდელი მასის.

მუშას, რომელიც დაიწყებს მაიაკოვსკის პოემების კითხვას, ვილსონი უნახავს სურათზე. ვილსონი ძალიან გამზდა-რია, თუმცა ვეთანხმებით ავტორს, რომ ძალიან ბევრ ქონსა და საკმელს ნთქავს. მუშას წაუკითხავს სინკლერი და აცის-რომ ჩიკაგოში „გენერლებს“ გარდა სცხოვრობენ სასაკ-ლაოს მუშები. ამ მოტივ-მოკლებულ პრიმიტიულ სახეე-ბში, მიუხედავად აქრიალებულ გიპერბოლიზმისა, თითქოს მოსჩანს ხმის დაჩვილება, ისე როგორც უფროსები ელაპა-რაკებიან ბავშვებს. აქ ხალხის ტალღისებური ფანტაზიის სახეები კი არ მოსჩანს, არმედ ბოგემური ლაზღანდარობა

ვილსონს ისეთი კიბე აქვს, „რომ წადი ყმაწვილი ფე-ხით, და იქნებ მიხვიდე მოხუცი“. ივანე უტევს ვილსონს და იწყება ჩემპიონატი (!) მსოფლიო კლასობრივი ბრძოლისა და ამასთან ვილსონს აქვს „რევოლვერები ოთხი ლულით, და ხმალი 70 ათჯერ არის მოღუნული“, „ივანეს კი ხელი აქვს, კიდევ ხელი და ისიც ქამარში აქვს ჩაყოფილი“. უიარაღო ივანე ხელით ქამარში რევოლვერით შეიარა-ლებულ ბასურმანის წინააღმდეგ — ეს ხომ ძველი რუსული მოტივია. ილია მურომეცი ხომ არ არის ჩვენ წინ? იქნება ივანეუჭა დურაჩოკია, რომელიც ფეხშიშველი გამოდის გერმანიის მაცდურ მექანიკის წინააღმდეგი?

ვილსონმა შემოარტყა ივანეს ხმალი „ოთხი ვერსით შეჭრა... და კრილობიდან უცებ კაცი გამოძვრა“ და ამ რიგათ კიდევ ქვევით.

მაგრამ, როგორი ზედმეტია და უფრო კიდევ არა ხერო-ზული „ბილინური“ და ზღაპრული პრიმიტივი, რომელიც საჩქაროთ არის შეზავებული ჩიკაგოს მექანიკასთან და კლასთა ბრძოლასთან. წინდაწინ გვემით ბრძოლა უნდა ყოფილიყო ტიტანიური და ნამდვილად კი ატლეტურია და ატლეთიზმიც საექვოა, რაღაც პაროდის მსგავსი და გაბერილი ბუშტებით.

„მსოფლიო კლასის ბრძოლის ჩემპიონატი“ ჩემ-პიონატი! თვითკრიტიკავ, სადა ხარ? ჩემპიონატი უსაქმური სანახაობაა და ხშირად ეულიკობასთან არის შეერთებული. არც სახე გამოდის აქ და არც სიტყვა. ნაცვლად მართლა 150 მილიონთა ტიტანიურ ბრძოლისა — პაროდია „ბილინურ“ ცირკის ჩემპიონატისა! მართალია, ეს არ არის შეგნებული პაროდია, მაგრამ ამით რა ემატება!

მოტივ-მოკლებული, ე. ი. შინაგანათ დამუშავებული სახეები ნთქავენ იდეას და არაფერს არ ტოვებენ? და სახელს უტეხენ მას, როგორც მხატვრულად, ისე პოლიტიკურად.

რატომ არის, რომ ივანეს ცალი ხელი ქამარში აქვს, როდესაც მასზე მოდიან ხმალით და რევოლვერებით? საიდან არის ტექნიკისადმი ასეთი ზიზღი?

ივანე რომ იარაღით ვილსონზე სუსტია — ეს მართალია: მაგრამ სწორედ ამიტომ არის საჭირო, რომ ის ორივე ხელით მოქმედებდეს. და თუ ის არ დაეცა დამარცხებული, ეს იმიტომ, რომ ჩიკაგოში მართო გენერლები კი არ არიან, არიან მუშებიც და რომ მათი საკმაო უმრავლესობა სწორედ ვილსონის წინაღმდეგია და ივანეს ეხმა-

რება. და ეს სწორედ არ არის პოემაში. მისდევს რა სახეების მოჩვენებით მონუმენტალობას, ავტორი ანადგურებს იმას, რაშიაც არის მთელი არსება.

სიჩქარით და აგრეთვე უმოტივოთ ავტორი მსოფლიოს ჰკვეთავს ორ კლასად: ერთი მხრივ ქონში აცურებული ვილსონი და მისი დიდებული ბეწვები, ციური მნათობები, — მეორე მხრივ ივანე და მასთან ბლუზები და დევის ნაფეხურის მილიონები. „წაეებს — მსოფლიო დეკადენტების ყველა სტრიქონები — ბლუზებს კი ფუტურისტების რკინის სტრიქონები“. მაგრამ თვითონ პოემაში თუმცა ბევრია ძლიერი და ბასრი სტრიქონები, ბრწყინვალე სახეები და საერთოთ სიტყვიერი სიმდიდრენი, მაგრამ ნაღდი რკინის სტრიქონები ბლუზიანებისთვის მაინც არ არის.

განა არ ყოფნის ტალანტი? არა!

აკლია ნერვებით და ჰკუთით გადამდნარი რევოლუციის სახე, რომელსაც უნდა დამორჩილებოდა სიტყვიეროსტატობის ხერხი.

ავტორი ატლეტობს, წამოკრავს ხელს და გამოიხსრის ხან ერთ სახეს, ხან მეორეს. შენ ჩვენ ჩავაძალებთ, ქვეყანავ რომანტიკოსო!.. იმუქრება მაიაკოვსკი. მართალია, კარატაევის და ობლომოვის რომანტიკას უნდა მოეღოს ბოლო. მაგრამ როგორ? „მოხუცს...სიკვდილი, საწერლებად თავის ჩონჩხები!“ მაგრამ ეს ხომ არის სწორედ ნამდვილი რომანტიკა, თუმცა უარყოფითის ნიშნით. საწერლები თავის ქალიდან უხერხულიც არის და არა გიგიენურიც. და გამძაფრება მაინც მოკლებულია მოტივს, როცა ის აძლევს თავის ქალას ასე უხერხულ დანიშნულებას, თვითონ პოეტი თითქო გარემოცულია რომანტიკით. ყოველ შემთხვევაში არ დაუმუშავებია თავისი სახეები

და არ მიუყვანია მთლიანობამდე. „ჩაიჯიბეთ ყველა ქვეყნების სიმდიდრეები“. ასეთი ფაზიალია. რული ტონით ლაპარაკობს მაიაკოვსკი სოციალიზმზე. ჩაჯიბება — ეს ქურდულად ჯიბებში ჩადებას ნიშნავს. და განა ეს სიტყვა ვარგა მაშინ, როცა საქმე ეხება მიწისა და ქარხნების საზოგადო მითვისებას? მომაკვდინებლად არ ვარგა.

ავტორს ეს ვულგარობა სჭირია, რომ სოციალიზმს და რევოლიუციას ძმაბიჭურად მოექცეს. მაგრამ როცა ის ფამილიარულად სცემს 150 მილიონ ივანეს, მაშინ საერთო ჯამში პოეტი კი არ იზრდება ტიტანიურ საზღვრამდე, თვითონ ივანე პატარავდება ფურცელის მერვე ნაწილამდე. ფამილიარობა სრულიადაც არ გადმოგვცემს შინაგან დაახლოვებას და ხშირად პოლიტიკურ და მორალურ გაუთლელობის ნიშანი უფროა. არსებითად დამუშავებული კავშირი რევოლიუციასთან გამორიცხავდა ამ ფამილიარულ ტონს და წინ წამოწევდა იმას, რასაც გერმანელები ეძახიან დისტანციის პათოსს. პოემაში არის ნათელი სტრიქონები, გაბედული სახეები, ნაპოვნი სიტყვები. საბოლოოთ „ქვეყნის საზეიმო რეკვიემი“ შეიძლება პოემის საუკეთესო ადგილი იყოს. მაგრამ მთლიანათ ეს ნაწერი სასიკვდილოთ დაჭრილია, მასში არ არის შინაგანი მოქმედება. წინააღმდეგობანი არ იკუმშებიან, რომ შემდეგ გაიხსნენ. პოემა რევოლიუციაზე მოკლებულია მოძრაობას. სახეები ცხოვრობენ განკერძოებულად, შეეხლებიან ერთმანეთს და შემდეგ სცილდებიან, ისტორიულ სახეების გათიშვა იბადება არა მატერიიდან, არამედ არის ჯამი რევოლიუციონურ მსოფლიო გზების შინაგან შეუთანხმებლობისა. მაგრამ მაინც, ამისდა მიუხედავად, როდესაც დაათვალებ პოემის კითხვას, მართლა დიდი სიძნელით, ეუბნები შენ თავს: რომ ჰქონოდა ზომიერების გრძობა,

თვითკრიტიკა, ამ ელემენტებიდან გამოვიდოდა უზარმაზარი ნაწარმოები. მაგრამ შეიძლება ის ძირითადი შეცდომებიც არ აიხსნებოდეს იმდენად მაიაკოვსის პირადი თვისებებით, როგორც მუშაობის პირობებით შემორკალულ პატარა ქვეყანაში! ისე არაფერი არ ამცირებს თვითკრიტიკის ნიჭს. როგორც „კრუეკოვშიჩინა“.

მაიაკოვსკის სატირიულ ნაწერებშიც არ არის გაღრმავებული შეგნება საგანთა არსებისა და მათი განწყობილების. მაიაკოვსკის სატირა ჩქარია და ზერელე. კარიკატურისტი რომ გახდეს მნიშვნელოვანი, მისთვის არ კმარა, რომ იცოდეს მართო ფანქრის ხმარება. მას სჭირია შიგნულად იცოდეს და ძირიანად გაიგოს ის ქვეყანა, რომელსაც ჰკიცხავს.

სალტიკოვმა კარგად იცოდა ბიუროკრატია და თავდაზნაურობა. მიახლოვებითი კარიკატურა კი (ასეთი არის დღეს ჩვენი საბჭოთა კარიკატურა) გავს ტყვიას, რომელიც ერთი თითის დადებით ანდა შეიძლება ერთი ბეწვით შორდება მიზანს, თითქო წერტილში არ ტყამს, მაგრამ მაინც ცილდება. მაიაკოვსკის სატირა მიახლოვებითია, ჩქარი დაკვირვებასხვა მხარედან ხანდისხან თითის ოდენათ, ხან კი ერთ მტკაველზე სცილდება მიზანს. მაიაკოვსკის სერიოზულად ჰგონია, რომ შეიძლება განყენება „სასაცილოსი“ მატერიიდან და მისი დაყვანა ფორმამდე. თავის სატირების კრებულის წინასიტყვაობაში ის იძლევა კიდევ „სიცილის სქემას“. თუ ამ „სქემის“ კითხვის დროს რამე გამოიწვევს ღიმილს... ანდა უხერხულობას, ეს მხოლოდ ის, რომ სიცილის სქემა სულ არ არის სასაცილო.

მაგრამ მაინც რომ შეიძლებოდეს უფრო ბედნიერი „სქემის“ მონახვა ვინემ ეს მაიაკოვსკიმ შესძლო, მაშინაც კი არ გაჰქრებოდა ეს განსხვავება სიცილისა, რომელსაც

იწვევს მიზანს მოხვედრილი სატირა, იმ სიცილისაჲან, რომელიც გამოწვეულია სიტყვიერ ლიტინით.

მაიაკოვსკი ამაღლდა იმ ბოგემასთან შედარებით, რომელმაც ის წარმოშვა, დიდ შემოქმედებით მიღწევებამდე. მაგრამ ხაზი, რომლითაც ის ავიდა ზევით, არის ინდივიდუალისტური. პოეტი აჯანყებულია ყოფა-ცხოვრების მოწყობის წინააღმდეგ, იმ მორალურ და მატერიალურ დამოკიდებულების წინააღმდეგ, რომელშიც არის ჩაყენებული მისი ცხოვრება და ყველაზე უფრო მისი სიყვარული. ის იტანჯება და უთვლის ზიზღს ცხოვრების ბატონ-პატრონებს, რომელთაც წაართვეს მას საყვარელი ქალი და ის მალღდება რევოლიუციის წინასწარმეტყელობამდე, რომელიც თავზე დაატყდება იმ საზოგადოებას, რომელიც არ აძლევს გასაქანს მაიაკოვსკის ინდივიდუალობას; ბოლოს და ბოლოს „Облако в штанах“, პოემა განუხორციელებელ სიყვარულისა, არის მხატვრულად ყველაზე უფრო შესანიშნავი, შემოქმედებით ყველაზე უფრო გამბედავი და იმედინი ნაწარმოები მაიაკოვსკის. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ასეთი გამძაფრებული ძალით და ფორმალური დამოუკიდებლობით დასწერა 22 — 23 წლის ახალგაზრდამ. მისი „ომი და ზავი“, „მისტერია ბუჭი“, „150. 000. 000“ ვაცილებით უფრო სუსტები არიან, სწორედ იმიტომ, რომ აქ მაიაკოვსკი გამოდის თავის ინდივიდუალურ ორბიტიდან და სკდილობს თავის თავს მისცეს რევოლიუციის ორბიტის მიმართულება. ჩვენ მხოლოდ უნდა მივიღოთ ეს გამძაფრება პოეტის, რადგან მას სხვა გზა საერთოდ არა აქვს. „ამის შესახებ“ არის დაბრუნება ძველ პირად სიყვარულის თემასთან, მაგრამ ეს „ღრუბლებთან“ შედარებით ნაბიჯია უკან“ და არა წინ. მხოლოდ გაფართოვება ხაზის და გაღრმავება მხატვრული წონის იძლევა სწორწონაობას უფრო

დიდ დონეზე, მაგრამ არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ შეგნებული გადახვევა არსებითად — საზოგადოებრივ-შემოქმედებით გზისკენ — ძალიან ძნელი საქმეა. მაიაკოვსკის ტეხნიკა ამ წლებში უფრო აიღესა, მაგრამ მაინც გაშაბლონდა. „მისტერია ბუჭტ“-სა და „15. 000. 000“ არის მშვენიერ ადგილებთან ერთად მომაკვდინებელი გადავარდნები, რომელიც გავსებულია რიტორიკით და სიტყვიერ ეკვილიბრისტიკით.

ის ორგანიულობა და უშუალობა, რომელიც იყო „ლრუბელ“-ში, ის ოხვრა თავისი გულიდან უკვე აღარ გვესმის, „მაიაკოვსკი მეორდება“, ამბობენ ერთნი, „მაიაკოვსკი დაიწრიტა“, უმატებენ მეორენი, „მაიაკოვსკი გახდა სახაზინო“, დასცინან მესამენი.

ასეა ეს განა?

ჩვენ არ გვინდა ავჩქარდეთ პესიმისტური წინასწარმეტყველებით. მაიაკოვსკი არ არის ყრმა, მაგრამ ის მაინც ახალგაზრდაა. მხოლოდ თვალს ნუ დავხუჭავთ იმაზე, რომ გზა ძნელია. იმ შემოქმედებით უშუალობის წყაროს, თვალისით რომ ამოხეთქილია „ლრუბელ“-ში, აწ ველარ დაიბრუნებს. მაგრამ ამაზე არ არის საჭირო რომ ვიდარდოთ. ახალგაზრდა ნიჭი, რომელიც ამოხეთქაეს სადრევანივით, უფრო მომწიფებულ პერიოდში იცვლება ხოლმე ოსტატობით, რომელიც ნიშნავს არა მარტო სიტყვის დაპყრობას, არამედ ფართო ცხოვრების და ისტორიულ მოვლენების გაგებას, ძალთა მექანიკაში ჩახედვას, როგორც კოლექტიურში, ისე პირადში, იდეების ტემპერამენტების და ვნებების ათვისებას. ამ მომწიფებულ ოსტატობასთან უკვე არ შეიძლება საზოგადოებრივ დილექტანტიზმის შეერთება, არც ყვირილი, არც თავის-თავის უპატივემლობა, მარცხენა ფეხის გენიალობა და სხ. ხა-

ზები და ხერხები ინტელიგენტურ კაფესი (იხილეთ მაიაკოვსკის ავტობიოგრაფია).

თუ პოეტის კრიზისი, კრიზისი კი უდავოა, ბრძნულ თვალის ახელვით გაიხსნება, რომელმაც იცის როგორც კერძო, ისე საზოგადო, მაშინ ლიტერატურის ისტორიკოსი იტყვის, რომ „მისტერია“ და „150.000.000“ იყვნენ აუცილებელი ამ გადახვევის და დროებით დამდაბლების დროს შემოქმედების მწვერვალზე ასვლისათვის. ჩვენ ძალიან გვინდა, რომ მაიაკოვსკიმ მისცეს საბუთი მომავალ ისტორიკოსს, რომ ასე დააფასონ ის მომავალში.

ხელისა და ფეხის გადატეხის დროს ძვალი, კუნთები, ნერვები და კანის ზედაპირი ერთი ხაზით როდი წყდება და მაჩჩენის დროსაც ერთდამავე დროს არ შეიძლება მათი დაშუშება. რევოლიუციის გარდატეხის დროსაც საზოგადოების ცხოვრებაში არ არის ერთდროვობა და სიმეტრიულობა იდეოლოგიურ და ეკონომიურ პროცესებს შორის. რევოლიუციისთვის აუცილებელი იდეოლოგიური წინაგანსაზღვრანი რევოლიუციამდე იქმნებიან, მხოლოდ იდეოლოგიური შედეგები გაცილებით გვიან ჩნდებიან. ძალიან არა სერიოზული იქნება, რომ ფორმალურ შედარებათა და ანალოგიების საფუძველზე დავამყაროთ თითქმის ერთი და იგივეობა ფუტურისმისა და კომუნისმის და აქედან გამოვიყვანოთ, რომ ფუტურისმში არის სწორედ პროლეტარული ხელოვნება. ასეთი პრეტენზია უნდა იქნას უკუგდებული, მაგრამ ეს კიდევ არ ნიშნავს ფუტურისტების მუშაობის დამცირებას. ჩვენი წარმოდგენით ისინი შედიან აუცილებელ რგოლად ახალი დიდი ლიტერატურის ფორმის მიღების პროცესში. მაგრამ მასთან შედარებით ისინი მაინც გამოჩნდებიან მხოლოდ მნიშვნელოვან ეპიზოდათ. რომ დავრწმუნდეთ

ამაში — საჭიროა კონკრეტულად და ისტორიულად მივუდგეთ საკითხს.

ფუტურისტები თავის მხრივ მართალი არიან, როცა იმ საყვედურის გამო, რომ ხალხისთვის მიუწვდომელია მათი ნაწერები, უპასუხებენ: მარქსის „კაპიტალი“-ც მიუწვდომელია.

რასაკვირველია, მასები კულტურულად და ესთეტიურად არ არიან მოქზადებულნი, და ნელნელა მიდიან წინ. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მიზეზი: ფუტურიზმი ატარებს თავის თავში იმ ფორმებს და მხატვრულ ხერხებს, რომელთაც ამჩნევიათ ნაკვალევი იმ პატარა ქვეყნისა, რომელშიაც ის დაიბადა და რომლისგანაც თითქმის დღევანდელ დღემდე ვერ გამოსულა. ჩამოცლა ფუტურიზმიდან ამ ინტელიგენტურ ერთარსების ისევე არ შეიძლება, როგორც არ შეიძლება ფორმა რომ დაშორდეს შინაარსს. და რომ ეს ასე მოხდეს, ამით ფუტურიზმი ისეთ ღრმა გარდაქმნას განიცდიდა, რომ მაშინ ფუტურიზმიც არ იქნებოდა. ეს ასეც მოხდება, მხოლოდ არა ხვალ. მაგრამ დღეს შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ბევრი რამ, რაც არის დღეს ფუტურიზმში, მოუტანს სარგებლობას და მიუხედავად ხელოვნების ალორძინებას იმ შემთხვევაში, თუ ფუტურიზმი თვითონ გაიკვლევს გზას, და არ ისურვებს, რომ სახელმწიფომ დაამკვიდროს ის დეკრეტებით, როგორც ამას ჰქონდა ადგილი რევოლიუციის დასაწყისში. ახალმა ფორმებმა უნდა გახსნას დამოუკიდებელი მისაეალი მუშათა კლასის შეგნებულ მოწინავე ფენებში, იმდენად, რამდენადაც ის კულტურულად გაიზრდება. თუ გარშემო არ ექნა საჭირო ატმოსფერა თანაგრძნობისა, ხელოვნებას არ შეუძლიან არც განვითარება და არც სიცოცხლე, მეორე გზა კი არ არის: — მოსალოდნელია პრაქტისი რთულ ურთიერთ განწ-

ყობილებისა. მეშათა კლასის კულტურულ ამბილებით ისაზრდოვებენ და განიჰსკვალეებიან ის ნოვატორები, რომელთაც მართლა აქვთ რაიმე სათქმელი.

ეს პროცესი ყველაზე ადრე გულისხმობს მატერიალურ კულტურის დაგროვებას, ტექნიკის ამბილებას და სიკეთეთა გაზრდას.

მეტი გზა აღარ არის.

მართლაც, ხომ არ შეიძლება სერიოზულად ვიფიქროთ, რომ ისტორია ფუტურისტების ნაწერიდან გააკეთებს კონსერვებს და მიუტანს მასას ბევრი წლების შემდეგ, როცა მასა მომწიფდება... ეს ხომ იქნებოდა წმინდა წყლის... პასეიზმი. იმ ჯერ კიდევ არამახლობელ დროს, როცა კულტურულ-ესთეტიური გაზრდა მშრომელი მასებისა მოსპობს პირდაღებულ უფსკრულს ინტლიგენციასა და ხალხს შორის, ხელოვნებას სულ სხვა სახე ექნება, ვინემ მას დღეს აქვს.

მის მომზადებაში ფუტურისში ერთ აუცილებელ რგოლად გამოჩნდება და ნუთუ ეს ასე ცოტაა?..



კომუნის ფორმალური სკოლა და მარქსიზმი.

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ წინარევეოლიუციურ იდეურ სისტემების სუსტ გამოძახილს, ერთად ერთი თეორია, რომელიც საბჭოთა ნიადაგზე ამ წლებში თავის თავს უპირისპირებდა მარქსიზმს, არის ხელოვნების ფორმალური თეორია. განსაკუთრებული პარადოქსი იმაშია, რომ რუსული ფორმალიზმი დაუკავშირდა რუსულ ფუტურბიზმს. და მაშინ, როდესაც უკანასკნელმა ქედი მოიხარა კომუნიზმის წინაშე პოლიტიკურად, ფორმალიზმი შეძლების-დაგვარად წინააღმდეგობას უწევს მარქსიზმს თეორეტიულად.

ვიქტორ შკლოვსკი — ფუტურბიზმის თეორეტიკოსი, იმავე დროს არის ფორმალური სკოლის მეთაური. მისი თეორიით ხელოვნება ყოველთვის იყო დამოუკიდებელი, წმინდა ფორმების შემოქმედება, და ფუტურბიზმმა ეს პირველად შეიგნა. ამიტომ ფუტურბიზმი არის პირველი ისტორიაში შეგნებული ხელოვნება, ფორმალური სკოლა კი არის ხელოვნების პირველი მეცნიერული სკოლა.

შკლოვსკის ძალღონით — ეს არ არის პატარა დამსახურება! — ხელოვნების თეორია, და ნაწილობრივ თვით ხელოვნება ალქიმის მდგომარეობიდან იქნა აყვანილი ქიმიის ხარისხამდე. ფორმალური სკოლის წინამორბედი ხელოვნების პირველი ქიმიკოსი, სხვათა შორის მეგობრულად

თავში ჩაართყამს იმე ფუტურისტებს— „შენთამხმებლებს“, რომელნიც ეძებენ ხიდს რევოლუციისაკენ და ფიქრობენ მის ნახვას ისტორიულ მატერიალიზმის თეორიაში. ეს ხიდი არ არის საჭირო: ფუტურიზმი თავის თავადია.

ჩვენ უნდა შევჩერდეთ ფორმალისმის თეორიაზე ორი მიზეზის გამო. პირველი, თვითონ მის გამო: თუმცა ხელოვნების ფორმალისტური თეორია ზერელეა და რეაქციონური, ფორმალისტების კვლევა-ძიებითი მუშაობის ერთი ნაწილი სრულიად სასარგებლოა. მეორე: ფუტურიზმის გამო: თუმცა ფუტურისტების პრეტენზიები ახალი ხელოვნების მონოპოლიურ წარმომადგენლობაზე უსაფუძვლოა, ფუტურიზმს ვერ ამოწმლი მომავლის ხელოვნების მხადების პროცესიდან.

მაშასადამე, რა არის ფორმალური სკოლა?

იმ სახით, როგორც ის ახლა არის წარმოდგენილი შკლოვსკის, ჟირმუნსკის, იაკობსონის და სხვების მიერ, ის უპირველეს ყოვლისა მეტად თავხედი უღლეურია. ამ სკოლამ გამოაცხადა პოეზიის ძირითად არსად ფორმა, და სთვლის თავის ამოცანად პოეტურ ნაწარმოებთა ეთიმოლოგიურ და სინტაქსიურ თვისებების ანალიზს, ხმ.ოვანთა და თანხმოვანთა, მარცვლების და ეპიტეტების დათვლას. ეს ნაწილობრივი მუშაობა, რომელსაც ფორმალისტები დაუმსახურებლად უწოდებენ პოეზიის მეცნიერებას და პოეტიკას, უთუოდ საჭიროა და სასარგებლოა, თუ გავიგებთ ამ მუშაობის შემადგენელ და მოსამზადებელ ხასიათს. ის შევა, როგორც არსებითი ელემენტი, პოეტურ ოსტატობის ტექნიკაში, მის პრაქტიკულ რეკვიპტურაში. როგორც პოეტისათვის და, საზოგადოთ მწერლისათვის, სასარგებლოა, ვთქვათ, შედგენა სინონიმების სიისა. რომ გაამრავლოს მათი რიცხვი და გაათართოვოს თავისი სიტყვი-

ერი კლავიატურა, აგრეთვე სასარგებლოა, პოეტისათვის კი აუცილებლად საჭიროა, სიტყვის დაფასება არა მარტო მისი შინაგანი აზრით, არამედ მისი აქუსტიკით, ვინაიდან სიტყვა გადადის ადამიანიდან ადამიანამდე უპირველეს ყოვლისა აქუსტიურად. ფორმალიზმის მეთოდოლოგიური ხერხები, კანონიერ ფარგლებში მოქცეულნი, ხელს შეუწყობენ ფორმის მხატვრულ და ფსიქოლოგიურ თვისებათა გარკვევას (ფორმის ეკონომია, მისი მისწრაფება, კონტრასტობა, ვიპერბოლიზმი და სხვა).

აქედან თავის თავად იხსნება გზა — ერთ-ერთი გზა ხელოვანის მსოფლმხედველობისაკენ და ადვილდება ცალკე ხელოვანის და მთელი მხატვრული ჯგუფის გაგება. რამდენად გვაქვს ჩვენ საქმე დღევანდელ ცოცხალ განვითარებაში მყოფ სკოლასთან, მის გასინჯვას სოციალური ზონდით, მის კლასობრივ ფესვების გამოკვევას ჩვენს გარდამავალი ეპოქის პირობებში აქვს უშუალო გეზის მიმცემი მნიშვნელობა არა მარტო მკითხველებისათვის, არამედ თვით სკოლისათვის, მის შემეცნების, გაწმენდის და თვითმიმარებისათვის.

მაგრამ თვით ფორმალისტები არ ურიგდებიან იმას, რომ მათი მეთოდი დახმარებითი და ტექნიკური ხასიათისაა, როგორც მაგალითად სტატისტიკა სოციალურ მეცნიერებისათვის, და ან მიკროსკოპი ბიოლოგიისათვის. არა, ისინი მიდიან უფრო შორს: მათთვის სიტყვიერი ხელოვნება სრულიად და უკანასკნელად შემოირკალება სიტყვით, სახვითი — ფერადით. პოემა არის ხმათა შეხვევა, სურათი — ფერად წინწკლების კომბინაცია, ხელოვნების კანონები ეს სიტყვიერ შეერთებათა და ფერად ნიშნების კომბინაციათა კანონებია. სოციალურ — ფსიქოლოგიური მისვლა, რომელიც ერთად ერთი ამართლებს

ჩვენთვის მასალაზე მიკროსკოპიულ და სტატისტიკურ მუშაობას, ფორმალისტებისათვის უკვე აღქიმიია.

„ხელოვნება მუდამ თავისუფალი იყო ცხოვრებისაგან და მისი ფერი არ იმეორებდა ქალაქის ციხის დროშის ფერს“ (შკლოვსკი). „დამყარება გამოთქმაზე, სიტყვიერ მასაზე არის ერთად ერთი არსებითი მომენტი პოეზიისათვის“ (რ. იაკობსონი: „უახლოესი რუსული პოეზია“). „რადგანაც არის ახალი ფორმა, მაშასადამე, უთუოდ არის ახალი შინაარსიც. ფორმა, ამდაგვარად, იწვევს შინაარსს“ (კრუჩინიხ). „პოეზია არის თვითღირებულ სიტყვის ჩამოყალიბება“, ამბობს ხლებნიკოვი.

მართალია, იტალიელი ფუტურისტები ეძებდნენ იარაღს ორთქლმავალის, პროპელერის, ელექტრონის, რადიოს საუკუნის გამოსახვისათვის. სხვანაირად რომ ვსთქვათ, ისინი ეძებდნენ ახალ ფორმას ცხოვრების ახალ შინაარსისათვის. მაგრამ გამოჩნდა, რომ „ეს არის რეფორმა რეპორტაჟის, და არა პოეტური სიტყვის“ (იაკობსონი). სხვა არის რუსული ფუტურიზმი: „ის ბოლომდე ემყარება სიტყვიერ მასას“. მისთვის ფორმისაგან დამოკიდებულია შინაარსი.

მართალია, იაკობსონი იძულებულია სთქვას, რომ „მთელი რიგი ახალ პოეტურ ხერხებისა ანაღლებს თავის თავს ურბანიზმში“ (ქალაქის კულტურაში). მაგრამ მისი დასკვნა ასეთია: აქედან არის პაიაკოვსკის და ხლებნიკოვის ურბანისტული ლექსები. სხვა სიტყვებით: პოეტს ახალი ფორმა უკარნახა არა ქალაქის კულტურამ, პირიქით, ახალმა ფორმამ, დამოუკიდებლად გაჩენილმა, აიძულა პოეტი მოეძებნა შესაფერისი მასალა და წაიყვანა ის ქალაქისაკენ! „სიტყვიერ მასის“ განვითარება ხდებოდა თავის თავად, დაწყებული „ოდისეიდან“ პომედამე „ღრუბელი შარვლით“: კვარი, თათლის სანთელი, ელექტრონის ლამ-

ჰა აქ არაფერ შუაშია! საჭიროა ამ თვალსაზრისის ფორ-
მულად ჩამოყალიბება, რომ გამოჩნდეს მისი ბავშური უში-
ნაარსობა. მაგრამ იაკობსონი არ ცხრება: ისევ იმ მაიაკოვ-
სკის ხომ აქვს, ამბობს ის ავანსად, ამნაირი ლექსებიც:
„დასტოვეთ ქალაქები, ბრიყვო ადამიანებო“, და ფორმა-
ლურ სკოლის თეორეტიკოსი მსჯელობს: „ეს რა, ლოდი-
კური წინააღმდეგობაა? მაგრამ დე სხვებმა მოახვიონ
პოეტს აზრები, გამოთქმული მის ნაწარმოებში. პოეტის
გამტყუნება მის იდეებისა და გრძნობებისათვის ისეთივე
აბსურდია, როგორც საშუალო საუკუნეების საზოგადოების
ყოფაქცევა, რომელიც სცემდა მსახიობებს იუდის როლის
შესრულებისათვის“...

უჩქველია, რომ ყოველივე ამას სწერდა მეხუთე კლასის
ნატიერი გიმნაზიელი, იმ მოსაზრებით, რომ „შეასოს
კალამი“ სიტყვიერების მასწავლებელს, ცნობილ პედანტს.
კალმის შესობაში ჩვენი გაბედული ნოვატორები მეტად
დახელოვნებულნი არიან, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ თეო-
რეტიული სისწორით ისარგებლონ თავისი კალამით. ამის
დამტკიცება არც ისე ძნელია.

რასაკვირველია, ქალაქის შთაგონებანი-ტრამვაი, ელექ-
ტრონი, ტელეგრაფი, ავტომობილი, პროპელლერი, ლამის
კაფე (განსაკუთრებით ლამის კაფე) — ფუტურიზმმა შეი-
თვისა უფრო ადრე, ვიდრე ნახავდა თავის ახალ ფორმას.
ურბანიზმი (ქალაქის კულტურა) ფუტურიზმის ძარღვებშია
გამჯდარი შეუგნებლად, ეპიტეტები, ეთიმოლოგია, სინტა-
ქსისი და ფუტურიზმის რიტმი არის ცდა, რომ ახალი
მხატვრული ფორმა მიეცეს ქალაქების ახალ სულს, რომე-
ლიც დაეუფლა შეგნებას. და თუ მაიაკოვსკი ამბობს:
„დასტოვეთ ქალაქები, ბრიყვო ადამიანებო“, ეს არის
ქალაქის მცხოვრების ყვირილი, და ეს მცხოვრები ქალა-

ქისა უფრო აჩენს თავის ქალაქურ სახეს მაშინ, როდესაც სტოვეებს ქალაქს და იქცევა მოაგარაკეთ. საქმე იმაში კი არ არის, რომ ბრალდება წარუდგინოთ პოეტს იმ აზრებისათვის, რომელსაც ის გამოსთქვამს. რასაკვირველია, პოეტს პოეტი მხოლოდ იმიტომ ჰქვია, რომ მას შეუძლია ეს აზრები და გრძნობები გამოსთქვას. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს პოეტი თავის სკოლის ენის საშეაღებით ასრულებს ამოცანებს, რომელნიც მის გარეშე სდგანან. და ეს იმ შემთხვევაშიც, თუ ის კმაყოფილდება ლირიკის ვიწრო წრით: პირადი სიყვარულით და პირადი სიკვდილით. პოეტურ ფორმის ინდივიდიალური ნაჩრდილები, რასაკვირველია, ეთანხმებიან პირადულ ხასიათს, მაგრამ იმავე დროს არ ეწინააღმდეგებიან ეპიგონობას და რუტინას, როგორც გრძნობების დაზღვევაში, ისე მათი გამოთქმის მეთოდებში. ახალი მხატვრული ფორმა, აღებული დიდი ისტორიული მასშტაბით, იბადება როგორც ახალ მოთხოვნილებათა შედეგი. ჩვენ შეგვიძლია დავრჩეთ ინტიმურ ლირიკის წრეში და მაინც ვიტყვი: სქესის ფიზიოლოგიისა და ლექსის შორის სიყვარულის შესახებ არის ფსიქიკის გადამცემ მექანიზმების რთული სისტემა, რომელშიც არის ინდივიდუალური, სოციალური და გვაროვნული. გვაროვნული საძირკველი, ადამიანის სექსუალური საფუძველი, იცვლება ნელი-ნელ. სიყვარულის საზოგადოებრივი ფორმები უფრო ჩქარა იცვლებიან. ეს ფორმები ახდენენ გავლენას სიყვარულის ფსიქიურ ზედნაშენზე, აჩენენ ახალ ნაჩრდილებს და ინტონაციებს, ახალ სულიერ წყურვილებს, ახალ ლექსიკონის საჭიროებას და მით უყენებენ ახალ მოთხოვნილებებს პოეზიას. პოეტს შეუძლია ნახოს მასალა შემოქმედებისათვის თავის სოციალურ რკალში, როცა მისი მხატვრული შეგნება იღებს სტი-



მულებს ცხოვრებისაგან. ენა, შეცვლილი და გართულე-
ბული ქალაქის პირობებით, აძლევს პოეტს ახალ სი-
ტყვიერ მასალას, ან და უადვილებს მას სიტყვის დაძლე-
ვას, რომ მისცეს პოეტური ყალიბი ახალ აზრებს და
გრძნობებს, რომელთაც უნდათ განგმირონ ბნელი კედე-
ლი შეუგნებელისა. რომ არ ხდებოდეს ცვლილებები ფსი-
ქიკაში, საზოგადოებრივი წრის შეცვლის გამო, არ იქნე-
ბოდა მოძრაობა ხელოვნებაში: საზოგადოება თაობიდან
თაობამდე დაკმაყოფილდებოდა ბიბლიის და ბერძნების
პოეზიით.

მაგრამ მაშინ, — ვაცხარებით გვეუბნება ჩვენ ფორმალიზ-
მის ფილოსოფოსი, — საკითხი ეხება ახალ ფორმას „რეპორ-
ტაჟის, და არა პოეტურ ენის დარგში“? ახ, მომკლა!... თუ
გნებავთ, პოეზია რეპორტაჟია, მხოლოდ განსაკუთრე-
ბულ დიდი სტილის.

კამათი ტენდენციურ და წმინდა ხელოვნებაზე გასაგე-
ბი იყო ლიბერალთა და ტეტების მოტრფიალეთა შო-
რის ჩვენთვის ეს კამათი ზედმეტია. მატერიალისტური
დიალექტიკა ამაზე მალლა სდგას: მისთვის ხელოვნება ის-
ტორიულ-ობიექტიურ თვალსაზრისით მუდამ უტილიტა-
რულია და ემსახურება საზოგადოებას: ის ნახულობს ბნელ
და ბუნდოვან გუნებისათვის სიტყვების საჭირო რიტმს,
უახლოვებს ერთმანეთს აზრსა და გრძნობას, ან და უპი-
რისპირებს მათ ერთმანეთს, ამდიდრებს პიროვნებას და
კოლექტივის სულიერ განძს, ამახვილებს გრძნობას, აძ-
ლევს მას მეტ მოქნილობას, აფართოვებს აზრის ფარგ-
ლებს არა პირადი გზით დაგროვებულ გამოცდილების სა-
შუალებით, ზრდის პიროვნებას, საზოგადოებრივ ჯგუფს,
კლასს, ერს. და ეს სრულიად დამოუკიდებლად მისგან,

გამოდის ხელოვნება წმინდა თუ ტენდენციურ ხელოვნების დროშით. ჩვენს რუსულ განვითარებაში საზოგადოებრივი „ნაპრაველენჩესტვო“ — წინდაწინ აღებული გეზი იყო, ინტელიგენციის დროშა, რომელიც ეძებდა კავშირს ხალხთან. ინტელიგენცია, უძლური, შვენივრობებული ცარიზმით, მოკლებული კულტურულ წრეს, ეძებდა ქვედა ფენებში დახმარებას და უმტკიცებდა ხალხს, რომ ფიქრობს მხოლოდ მასზე, უყვარს იგი გაგიჟებით და, როგორც ხალხში მიმავალი ტეტიათა მოტრფიალენი მზად არიან უარი სთქვან წმინდა საცვლებზე, სავარცხელზე და კბილის ჩოთქზე, ისე ინტელიგენცია თავის ხელოვნებაში მზად არის უარი სთქვას ზედმეტ ფორმაზე იმისათვის, რომ მისცეს უფრო პირდაპირი და უშუალო გამოთქმა ჩაგრულთა იმედებს და ტანჯვას. პირიქით, ბურჟუაზიისათვის, რომელიც ძლიერდებოდა და იმავე დროს ცდილობდა ინტელიგენცია მასთან ყოფილიყო, შესაფერი დროშა იყო „წმინდა ხელოვნება“. მარქსიზმის თვალსაზრისი შორს არის ამ ისტორიულად გასაგებ და ისტორიულადვე გადალახულ მიმართებათაგან. მეცნიერულ კვლევა-ძიების დარგში მარქსიზმი გაბედულად ეძებს ტენდენციურ და „წმინდა“ ხელოვნების სოციალურ ფესვებს. ის ბრალდებას არ უყენებს პოეტს იმ აზრებისა და გრძნობებისათვის, რომელსაც ის გამოსთქვამს, მაგრამ სვამს უფრო ღრმა საკითხებს: რომელ გრძნობათა წესს ეკუთვნის მხატვრული ნაწარმოების ესა და ეს ფორმა? როგორია სოციალური პირობითობა ამ აზრების და გრძნობების? საზოგადოების ისტორიულ სელაში როგორი ადგილი უჭირავთ მათ? და შემდეგ: როგორია ლიტერატურულ მემკვიდრეობის ელემენტები, რომლებმაც შეიმუშავეს ახალი ფორმა? რომელ ისტორიულ პირობათა გავლენით აზრების და გრძნო-

ბების ახალმა კომპლექსებმა გაარღვიეს ის რკალი, რომელიც აშორებს მათ პოეტურ შეგნების სფეროსაგან? კვლევა-ძიება შესაძლებელია გართულდეს, მაგრამ მთავარი მისი ღერძი იქნება მსახურის როლი ხელოვნების ახალ პროცესში.

ყოველ კლასს აქვს თავის ცვალებადი, დროის შესაფერი პოლიტიკა, ესე იგი თავისი სისტემა მოთხოვნილებების წარდგენისა ხელოვნებისათვის: სასახლეების და გრანსენიერების მეცენატობა, მოთხოვა-მიწოდების ავტომატიური მუშაობა, რომელსაც ემატება ინდივიდუალური ზედგავლენა და სხვა. ხელოვნების პერსონალურ და სოციალურ დამოკიდებულებას არ მალავდენ, პირიქით, ამის შესახებ ხმამაღლა ლაღადებდენ, სანამ ხელოვნება ინახავდა თავის მეფისკარულ ხასიათს. ბურჟუაზიის უფრო მასიური და ანონიმური ხასიათი ხელს უწყობდა „წმინდა“ ხელოვნების თეორიის განვითარებას. ნაროდნიკულ ინტელიგენციის „ნაპრავლენჩესტვო“ არ იყო თავისუფალი კლასობრივ ეგოიზმისაგან: ხალხის გარეშე ინტელიგენციას არ შეეძლო დაფუძნება და მოპოვება ისტორიულ როლის. მაგრამ კლასობრივ ბრძოლის პირობებში მისი კლასობრივი ეგოიზმი უკულმა გადაბრუნდა და მიიღო მის მარცხენა ფრთაზე უმაღლეს თვითგამეტების ფორმა. ამიტომ არ მალავდა ინტელიგენცია და ყოველთვის აღიარებდა თავის მიმართებას, უარს ამბობდა ხელოვნებაში თავის ხელოვნებაზე, ისე, როგორც უარს ამბობდა ბევრ სხვა რამეზე.

ჩვენი მარქსისტული გაგება ხელოვნების სოციალური დამოკიდებლობის და საზოგადოებრივ უტილიტარობისა პოლიტიკის ენაზე სრულიად არ ნიშნავს ხელოვნებაზე გაბატონებას დეკრეტების საშუალებით. არ არის მართალი,

რომ ჩვენთვის ახალია და რევოლუციურია მხოლოდ ის ხელოვნება, რომელიც ლაპარაკობს მუშაზე და სისულელეა, თითქოს ჩვენ მოვითხოვთ პოეტისაგან, რომ მან უთუოდ უნდა სწეროს ქარხნის მიღზე და კაპიტალის წინააღმდეგ აჯანყებაზე! რასაკვირველია, ახალ ხელოვნებას ორგანიულად არ შეუძლია არ დააყენოს თავისი დაკვირვების შუაგულში პროლეტარიატის ბრძოლა! მაგრამ ახალი ხელოვნების გუთანი სრულიად არ არის შემარკალებული მხოლოდ დანომრილი ხაზებით, — პირიქით, მან უნდა გადახნას ხელახლად მთელი მიწა-წყალი. პირად ლირიკის სულ პატარა წრეს აქვს უეჭველი უფლება იარსებოს ახალ ხელოვნების ჩარჩოებში. ამაზე მეტიც: ახალი ადამიანი ვერ ჩამოყალიბდება ახალ ლირიკის გარეშე. მაგრამ ახალ ლირიკის შექმნისათვის საჭიროა, რომ თვით პოეტმა იგრძნოს ქვეყანა სხვანაირად. თუ მას ეუფლება ქრისტე და საბაო (როგორც ახმატოვას, ცვეტაევის და შკაპსკაიას), ეს უკვე ამტკიცებს ასეთ ლირიკის სიძველეს, მის საზოგადოებრივ, და მაშასადამე ესთეტიურ უვარგისობას ახალ ადამიანისათვის: იქაც კი, სადაც ეს ტერმინოლოგია არა იმდენად განცდებშია, რამდენადაც სიტყვიერ ნარჩენში, ის ამტკიცებს, ყოველ შემთხვევაში ფსიქიკის ხანტობას და უკვე ამით ეწინააღმდეგება ახალ ადამიანის შეგნებას. არაეინ არ აძლევს პოეტებს თემატიურ ამოცანებს. სწერეთ, რაზედაც გნებავთ! მაგრამ ნება მიეცით ახალ კლასს, რომელსაც საუფუძვლიანად მიაჩნია, რომ აშენებს ახალ ქვეყანას, გითხრას თქვენ ამა თუ იმ შემთხვევაში: თუ თქვენ დომოსტოლის მსოფლშეგრძნობა გადაგაქვთ აკმეიზმის ენაზე, ეს არ გხდისთ თქვენ ახალ პოეტებად. მხატვრული ფორმა სულ ხშირად დამოუკიდებელია, მაგრამ ამ ფორმის შემომქმედი, და მაცურებელი, რომელიც

ტკბება ამ ფორმით, არიან არა ცარიელი აპარატები ფორმის შექმნისათვის, არამედ ცოცხალი ადამიანები დაწმენდილ ფსიქიკით, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ არა ყოველთვის გარმონიულ მთლიანობას. და ეს ფსიქიკა მათი სოციალურად პირობითია. შემოქმედება და მხატვრულ ფორმების შეთვისება — ერთ-ერთი ფუნქციაა ამ ფსიქიკის. და რამდენიც არ უნდა იხეთქონ თავი ფორმალისტებმა, მათი კონცეპცია დამყარებულია იმაზე, რომ გვერდს უვლის საზოგადოებრივ ადამიანას ფსიქიურ მთლიანობას, იმ ადამიანის, რომელიც შემომქმედია და მომხმარებელი.

პროლეტარიატმა უნდა ნახოს ხელოვნებაში ფორმა იმ ახალ სულიერ წყობისათვის, რომელიც მასში მხოლოდ ახლა ყალიბდება და ხელოვნებამ უნდა ცხადპყოს ეს ახალი. ეს არის არა სახელმწიფოს შეკვეთა, არამედ ისტორიული კრიტერი. მისი სიძლიერე მის ობიექტიურ ისტორიულ ღირებულებაშია. ამ კრიტერის ვერ აუხვევ გვერდს და მის გავლენას ვერ აიშორებ.

ფორმალური სკოლა თითქო ესწრაფება ობიექტივიზმს. ლიტერატურულ-კრიტიკული უპასუხისმგებლობა მას, არა უსაფუძვლოდ, აშფოთებს, ეს სკოლა ეძებს სწორ ნიშნებს კლასიფიკაციისა და დაფასებისათვის. მაგრამ მისი ჰორიზონტი ვიწროა, მეთოდები ზერელეა და ამიტომ ის ვარდება ცრუმორწმუნეობაში, რომელიც მსგავსია გრაფოლოგიის და ფრენოლოგიის. ამ „ორ სკოლას“ მიაჩნია თავის ამოცანად ნახოს ობიექტიური ნიშნები ადამიანის ხასიათის განმარტებისათვის: განსაკუთრებული კოპი კეფაზე და წერის თავისებური მანერა. უნდა ვიფიქროთ, რომ კოპი და წერის მანერა დაკავშირებულნი არიან ადამიანის ხასიათთან, მაგრამ ეს კავშირი არ არის უშუალო და ადამიანის

ხასიათი მით არ განისაზღვრება. შედეგი ყალბი ობიექტივიზმისა, რომელიც ემყარება საკითხის შეძახვევით, მეორეხარისხოვან ელემენტებს, არის უარესი სუბიექტივიზმი, და ფორმალისტების სენი—სიტყვების ცრუმორწმუნეობა. ზედშესრულების დათვლის, სტრიქონების აწონის და რითიმების გაზომვის შემდეგ ფორმალისტი ან დადუმდება იმ ადამიანის სახით, რომელმაც არ იცის, რა გააკეთოს, ან და ისვრის მოულოდნელ დასკვნას, რომელშიც ფორმალისტი 5⁰/₁₀₀-ა და 95⁰/₁₀₀ არა კრიტიკულ ინტუიციის.

ფორმალისტებს არ მიჰყავთ თავისი გაგება ხელოვნებისა ლოგიურ დასრულებამდე. თუ ჩვენ შევხედავთ პოეტურ შემოქმედებით პროცესს, როგორც სიტყვათა და ხმათა კომბინაციას და ამ სფეროში გვექნება ძიება პოეზიის, ყველა ამოცანების ახსნისა, „პოეტიკის“ ერთადერთი დასრულებული ფორმულა იქნება ასეთი: დალის სიტყვარით ხელში უნდა შევქმნათ ალგებრაულ კომბინაციების და სიტყვიერ ელემენტების გადალაგებათა საშუალებით უკვე შექმნილი და კიდევ არ შექმნილი პოეტური ნაწარმოებნი. თუ ვიმსჯელებთ ფორმალურად, „ევეგენი ონეგინის“ შექმნა შეიძლება ორი მეთოდით: ან სიტყვიერი ელემენტები უნდა დაუმორჩილდეს წინდაწინ განზრახულ მხატვრულ იდეას (როგორც ეს თვით პუშკინს აქვს), ან და ამოცანა უნდა იქნას შესრულებული ალგებრულად, იმავე „ფორმალურ“ თვალსაზრისით. მეორე გზა უფრო ნამდვილია, რადგანაც არ არის დამოკიდებული გუნებისა, აღმაფრენისა და სხვა ნივთებისაგან და აქვს ის უპირატესობა, რომ გზა „ევეგენი ონეგინისაკენ“ იძლევა ურიცხვ ნაწარმოებთა შექმნის შესაძლებლობას. ამისათვის საჭიროა მხოლოდ უსაზღვროება დროში, რომელსაც ეწოდება მარადისობა. მაგრამ რადგან კაცობრიობა მოკლებულია მას,

და მით უმეტეს პოეტები, პოეტურ სიტყვათა შესაბამე-
ბის ძირითად ზამბარათ ისევ რჩება წინად განზრახული
მხატვრული იდეა, გაგებული ძალიან ფართოდ: როგორც
სწორი აზრი, და როგორც მკვეთრად გამოთქმული
გრძნობა, პირადი და სოციალური, და როგორც ბუნდო-
ვანი განწყობილება. ეს სუბიექტიური შემოქმედებითი მორგ-
ვი ისწრაფვის მხატვრულ რეალიზაციისაკენ და იღებს
საძიებელ ფორმისაგან ახალ გალიზიანებას და ხანდახან
მთლიანად გადადის სრულიად მოულოდნელ გეზზე. ეს იმას
ნიშნავს, რომ სიტყვიერი ფორმა არ არის პასიური
ალბექტდვა წინად განზრახული მხატვრული იდეის, არამედ
აქტიური ელემენტი, რომელიც ახდენს გავლენას თვით
იდეურ გეგმაზე. მაგრამ ასეთი აქტიური ურთიერთობა,
როდესაც ფორმა ახდენს გავლენას შინაარსზე და საუბრე-
ლიანად სცვლის მას, — ცნობილია ჩვენთვის საზოგადო-
ებრივ და ბიოლოგიურ ცხოვრების ყველა დარგებში. ეს
არ გვაძლევს უფლებას უარი ვთქვათ დარვინიზმზე და
მარქსიზმზე და დავამყაროთ „ფორმალური სკოლა“ ბიო-
ლოგიაში და სოციოლოგიაში.

ვ. შკლოვსკი, რომელიც უდარდელად გადადის ფარ-
მალიზმის სიტყვიერ ჩქლეთიდან სუბიექტიურ დაფასებაზე,
ყველაზე უფრო შეურიგებელი მტერია ხელოვნების ისტო-
რიულ-მატერიალისტურ გაგებისა. ბერლინში გამოცემულ
წიგნში „ცხენის სვლა“, ის სამ პატარა გვერდის სივრცე-
ზე—სხარტული თქმა არის ძირითადი და უდავო ღირსე-
ბა შკლოვსკისა — განმარტავს ხუთს (არა ოთხ და ექვს,
არამედ ხუთს) არგუმენტს ხელოვნებაზე მატერიალისტურ
შეხედულების წინააღმდეგ. გადავავლოთ თვალი ამ მტკი-
ცებებს, რადგან ჭეშმარიტად არ არის მავნებელი იმისი
დანახვა, თუ როგორი ბზე სალდება მეცნიერული აზრის

უკანასკნელ სიტყვად (სხვა და სხვა მეცნიერულ მითითებით იმავე სამ მიკროსკოპიულ გვერდზე). „ყოველდღიური ცხოვრება და წარმოებითი ურთიერთობა, — ამბობს შკლოვსკი, — რომ ახდენდენ გავლენას ხელოვნებაზე, განა სიუჟეტები ა' იქნებოდენ მიმაგრებული იმ ადგილებთან, სადაც ამ ურთიერთობას შეეფერებოდა ისინი? სიუჟეტები კი უსახლკარონი ა'იან“. მაგრამ რას იტყვიოთ თქვენ პეპლებზე? დარვინის თანახმად ისინი შეესაბამებოდა განსაზღვრულ პირობებს, და იმავე დროს დაფრინავენ ადგილიდან ადგილზე ა'რა ნაკლებ რომელიმე დაუტვირთავ ლიტერატორისა.

ძნელი გასაგებია, თუ რად უნდა ავდებდეს ყმების მდგომარეობაში სიუჟეტებს მარქსიზმი. ის ფაქტი, რომ სხვა და სხვა ერები და სხვა და სხვა კლასები ერთი ერისა სარგებლობენ ერთი და იმავე სიუჟეტებით, მოწმობს იმას, რომ ადამიანის ოცნება განსაზღვრულია და რომ ადამიანი ცდილობს ყოველ შემოქმედებაში, და აგრეთვე მხატვრულ შემოქმედებაში გაატაროს ძალთა ეკონომია. ყოველი კლასი ცდილობს გამოიყენოს მეორე კლასის მატერიალური და სულიერი მემკვიდრეობა. მტკიცება შკლოვსკისა შეიძლება გადატანილ იქნას თვით საწარმოვო ტექნიკის დარგში. დაწყებული ძველ საუკუნეებიდან ისტორიულ კაცობრიობის ურემს ჰქონდა ერთი სიუჟეტი: ბორბლები, ლეჩი, ხელნა. რომაელ პატრიციუსის ეტლი ისე შეეფერებოდა მის გემოვნებას და მოთხოვნილებებს, როგორც გრაფ ორლოვის კარეტა, მოწყობილი შინაგან კომფორტით, შეეფერებოდა ეკატერინეს ფავორიტის გემოვნებას. რუსი მუჟიკის ურემი იცავს მისი მეურნეობის ინტერესებს და შეესაბამება ცხენის ძალას და სოფლის თვისებას. ავტომობილი, რომელიც უდავო შედეგია ახალი

ტეხნიკის, ამჟღავნებს იმავე სიუჟეტს — ოთხი ბორბალი ორ ლერძზე. და მიუხედავად ამისა, ყოველთვის, როცა გლეხის ცხენი, შეშინებული, გვერდზე გაეარდება ავტომობილის დამაბრმავებელ პროექტორის ცეცხლისაგან, ამ ეპიზოდში ჩვენ ვხედავთ ორი კულტურის დაჯახებას.

„ყოფა-ცხოვრება რომ იყოს გამოთქმული ნოველებში, — ევროპიულ მეცნიერებას არ ექნება თავი სატეხი იმისათვის, თუ სად — ეგვიპტეში, ინდოეთში, თუ სპარსეთში, და როდის შეიქმნა 1001 ლამის ნოველები“, ასე ლაღადებს შკლოვკის წიგნაკის მეორე არგუმენტი. იმისი თქმა, რომ ადამიანის და აგრეთვე ხელოვანის ყოფა-ცხოვრება, ესე იგი მისი აღზრდის და ცხოვრების პირობები ნახულობენ თავის განსახიერებას მის შემოქმედებაში, სრულიად არ ნიშნავს იმის თქმას, რომ ამ განსახიერებას აქვს სწორი გეოგრაფიული, ეტნოგრაფიული, და სტატისტიკური ხასიათი. საკვირველი არ არის, თუ რომელიმე ნოველების მიხედვით ძნელია იმის გაგება, შეიქმნენ ისინი ეგვიპტეში, ინდოეთში, თუ სპარსეთში, ვინაიდან ამ ქვეყნების სოციალურ პირობებში ბევრია საერთო, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ევროპიული მეცნიერება დაეინებით არკვევს ამ საკითხებს თვით ნოველების მიხედვით, ამტკიცებს იმას, რომ ეს ნოველები გამოხატავენ ყოფა-ცხოვრებას. არა, პირდაპირ ვერაფერს გამოეთიშება თავის თავს. თვით შეშლილის ბოდვაში არ არის ისეთი რამ, რაც ავადმყოფს ადრე არ შეეთვისებინოს გარედან. მაგრამ იქნებოდა მეორე სიგიჟე, რომ ჩვენ ბოდვა მიგველო გარეგნულ ქვეყნის ნამდვილ განსახიერებად. მხოლოდ დაკვირვებული ფსიქიატრი, რომელმაც იცის ავადმყოფის წარსული, მოსძებნის ბოდვის ტექსტში რეალობის დამახინჯებულ ნატეხებს. რასაკვირველია, მხატვრული შემოქმედება არ არის ბოდ-

ვა. მაგრამ ესეც არის შეცვლა, ფერისცვალება რეალობის — ხელოვნების განსაკუთრებულ კანონების მიხედვით. როგორი ფანტასტიურიც არ უნდა იყოს ხელოვნება, მის განკარგულებაში არის მხოლოდ ის მასალა, რომელსაც აძლევს მას სამი განზომილობის ქვეყანა და კლასობრივ საზოგადოების უფრო განსაზღვრული სამყარო. მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანი ჰქმნის ჯოჯოხეთს ან სამოთხეს, ის თავის ფანტასმაგორიებში გარდაქმნის საკუთარი ცხოვრების განცდას, რომელშიც შედის ბინის გადაუხდელი ქირა.

„წოდებრივი და კლასობრივი ხაზები რომ სჩანდნენ ხელოვნებაში, განაგრძობს შკლოვსკი, განა შესაძლებელი იქნებოდა, რომ „ველიკოროსული“ ზღაპრები ბატონის შესახებ იგივეა, რაიც ზღაპრები ხუცესის შესახებ“.

არსებითად ეს არის გამეორება პირველი მტკიცების. რად არ შეიძლება, რომ ზღაპრები ბატონისა და ხუცესის შესახებ ერთი და იგივე იყოს და რად ეწინააღმდეგება ეს მარქსიზმს? მოწოდებებში, რომელიც იწერება ნამდვილ მარქსისტების მიერ, ხშირად არის ლაპარაკი მემამულეებზე, კაპიტალისტებზე, ხუცეებზე და გენერლებზე. მემამულე უთუოდ განირჩევა კაპიტალისტისაგან, მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც ისინი ერთი და იგივე არიან. რად არ უნდა გააერთიანოს დროგამოშვებით ხალხურმა შემოქმედებამ ბატონი და ხუცესი, როგორც გლეხზე ზევით მდგარი და გლეხის მძარცველი წოდებები? მოორის და დენის პლაკატებზე ხუცესი სდგას მემამულის გვერდით — და ეს სრულიად არ არის მავნებელი მარქსიზმისათვის.

„ეტნოგრაფიული ხაზები რომ სჩანდნენ ხელოვნებაში, არ ცხრება შკლოვსკი, ზღაპრები მცირე ერების შესახებ არ იქნებოდნენ საერთო, ხალხი არ მოჰყვებოდა მათ მეორე მეზობლ ხალხის შესახებ“.

ეს კიდევე უარესი. მარქსიზმი სრულიად არ ადასტურებს ეტნოგრაფიულ ხაზების დამოუკიდებლობას. პირიქით, ის ხაზს უსვამს ბუნებრივ - სამეურნეო პირობების დიდ მნიშვნელობას ფოლკლორის ჩამოყალიბების პროცესში. ერთი და იგივე პირობები მეჯოგე და უფრო კი გლეხურ ხალხების განვითარებისა და ანალოგიური ხასიათი მათი გავლენისა ერთმანეთზე, უთუოდ ჰქმნიან მსგავს ზღაპრებს. იმ კითხვის თვალსაზრისით, რომელიც ჩვენ გვაინტერესებს, სულ ერთია, ჩნდებოდენ მონათესავე სიუჟეტები დამოუკიდებლად სხა და სხვა ხალხებთან, როგორც ანარეკლი სინამდვილისა, გლეხური ფანტაზიით შეცვლილი, თუ ზღაპრული თესლები გადაჰქონდა თანამგზავრ ქარს ადგილიდან ადგილზე, და ისინი იდგამდენ ძირს იქ, სადაც ნიჟარა დაგი ხელს უწყობდა. ალბად, სინამდვილეში, მოქმედებდენ ორივე ეს მეთოდები.

და, უკანასკნელად — „რომ ეს არ არის მართალი“ — შკლოვსკი ამტკიცებს მოტაცების კონკრეტულ სიუჟეტით, რომელიც იყო ბერძნულ კომედიაში და მოაღწია ოსტროვსკამდე; ესე იგი ჩვენი კრიტიკოსი იმეორებს ისევ იმ პირველ არგუმენტს (როგორც ხედავთ, ჩვენი ფორმალისტი ლოლიკით ვერ არის მაინცდამაინც დაჯილდოვებული). დიახ, სიუჟეტები გადადიან ლხიდან ხალხამდე, კლასიდან კლასამდე, და ავტორიდან ავტორამდე. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის ოცნება იცავს ეკონომიას. ახალი კლასი არ ჰქმნის კულტურას თავიდან, არამედ დაეუფლება წარსულ მიღწევებს. გადაალაგებს მათ ხარისხების მიხედვით და განაგრძობს თავის აღმშენებლობას. რომ არ იყოს წარსულ საუკუნეების ნახმარ გარდერობის უტილიზაცია, ისტორიულ პროცესში საერთოდ არ იქნებოდა წინსვლა. თუ ოსტროვსკის დრამის სიუჟეტმა მოაღწია მისადმი ეგვიპტე-

ლებიდან საბერძნეთის გზით, მაშასადამე, იმ ქალაქდამც, რომელზედაც ოსტროვსკი ანვითარებდა თავის სიუჟეტს, მოაღწია მისადმი, როგორც ეგვიპტურ პაპირუსის განვითარებამ, რომელიც წინ უსწრებდა ბერძნულ პერგამენტს. ავიღოთ უფრო ახლობელი ანალოგია: ის გარემოება, რომ შკლოვსკის შეგნება დაპყრობილია ბერძნულ სოფისტების კრიტიკულ მეთოდებით, რომელნიც თავის დროის წმინდა ფორმალიტები იყვნენ, სრულიად არ ცვლის იმ ფაქტს, რომ თვით შკლოვსკი -- არის საინტერესო პროდუქტი განსაზღვრულ სოციალურ წრია და დროისა.

მარქსიზმის დამარცხება შკლოვსკის მიერ ხუთი არგუმენტით ძლიერ მოგვაგონებს ჩვენ იმ წერილებს, რომელნიც ძველად იბეჭდებოდნენ ეუზნალ „მართლმადიდებელ მიმოხილვაში“ დარვინიზმის წინააღმდეგ. მართალი რომ იყოს თეორია ადამიანის წარმოშობისა მაიმუნისაგან, -- სწერდა სამოცი წლის წინად ოდესელი ეპისკოპოსი და მეცნიერი ნიკანორი, -- ჩვენს ბაბუებს უნდა ჰქონდათ კუდის ნიშნები, ან და უნდა ახსოვდეთ, რომ ასეთი ნიშნები ჰქონდათ მათ ბაბუებს და ბებიებს. მე არე, როგორც ყველამ იცის, მაიმუნებიდან იბადება მხოლოდ მაიმუნები... მეხუთედ, დარვინიზმი არ არის ჭეშმარიტი, იმიტომ რომ ეწინააღმდეგება მსოფლიო კრებების დადგენილებებს. სწავლულ ბერის უპირატესობა იმაში იყო, რომ ის იყო გულ-ახდილი „პასეისტი“, და იშველიებდა მოციქულს პავლეს, და არა ფიზიკას, ქიმიას და მათემატიკას, როგორც ამას ჩადის, სხვათა შორის, ფუტურისტი შკლოვსკი.

უდავოა -- რომ ხელოვნების მოთხოვნილება იქმნება არა ეკონომიური პირობებით. მაგრამ კვების საჭიროებაც არ იქმნება ეკონომიკით. პირიქით, საკვების და სითბოს მოთხოვნილება ჰქმნის ეკონომიკას. სრული სიმართლეა, რომ

განსაკუთრებით მარქსიზმის პრინციპების მიხედვით შეუძლებელია მიღება, ან არ მიღება ხელოვნების ნაწარმოებისა. მხატვრულ შემოქმედების პროდუქტები, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ფასდებოდნენ მისი საკუთარი კანონების, ესე იგი, ხელოვნების კანონების მიხედვით. მაგრამ მხოლოდ მარქსიზმს შეუძლია იმისი განმარტება, საიდან და რად გაჩნდა ამ ეპოქაში ესა და ეს მიმართება ხელოვნებაში, ესე იგი ვინ და რატომ მოითხოვა ეს, და არა სხვა მხატვრული ფორმები.

ბავშობა იქნებოდა იმისი ფიქრი, თითქო თვითეული კლასი სავსებით და მთლიანად ჰქმნის თავის ხელოვნებას და, კერძოდ, თითქოს პროლეტარიატს შეუძლია შექმნას ახალი ხელოვნება ჩაკეტილ მხატვრულ სემინარიების, წრეების, და პროლეტკულტების საშვალეებით. საზოგადოთ ისტორიულ ადამიანის შემოქმედება მემკვიდრეობითია. ყოველი ახალი ამომავალი კლასი თავის წინამორბედთა მხრებზედ დგება. მაგრამ ეს მემკვიდრეობა დიალექტიურია, რომელიც ნახულობს თავის თავს შინაგან განგდებათა საშვალეებით. იმ მიზეზებს, რომელნიც გამოისახებიან ახალ მხატვრულ მოთხოვნილებებში, ახალ ლიტერატურულ ფორმებში, ჰქმნის ახალი კლასის ეკონომიკა, და აგრეთვე ახალი კლასის კულტურის ძლიერება და მისი გავლენის და სიმდიდრის ზრდა. მხატვრული შემოქმედება ყოველთვის არის რთული შესხვაფერება ძველ ფორმების ახალ პირობების ნიშნის ქვეშ, რომელნიც მოდიან ხელოვნების გარეშე მდგომ სფეროდან. ამ თვალსაზრისით ხელოვნება — მსახურია. ეს არ არის უხორცო სტიქია, რომელიც თვითონ იკვებავს თავს, არამედ საზოგადოებრივ ადამიანის ფუნქცია, რომელიც დაკავშირებულია მთელ მის ყოფა-ცხოვრებასთან. მეტად დამახასიათებელია, რომ

შკოლესკიმ, რომელსაც დაჰყავს ყოველი სოციალური ცრუ-
 მორწმუნეობა აბსურდამდე, გამოაცხადა ხელოვნების სრულ-
 ლი დამოუკიდებლობა სოციალურ წყობილებისაგან ჩვენი
 რუსული ისტორიის იმ პერიოდში, როდესაც ხელოვნებამ
 მეტი სიშიშვლით, ვიდრე როდესმე, გამოამელაენა თავისი
 სულიერი, ყოველდღიური და მატერიალური დამოკიდე-
 ბულება განსაზღვრულ საზოგადოებრივ კლასებისა, ქვე-
 კლასებისა და ჯგუფებისაგან.

მატერიალიზმი არ უარყოფს ფორმალურ მომენტის
 მნიშვნელობას — არც ლოლიკაში, არც უფლებებაში, და არც
 ხელოვნებაში. როგორც უკლებრივი სისტემა უნდა დაფას-
 დეს მისი შინაგანი ლოლიკის და სისწორის ნიხედვით, ისე
 შეიძლება დაფასდეს ხელოვნება ფორმალური მიღწევების
 თვალსაზრისით, რადგანაც მათ გარეშე არ არის ხელოვნ-
 ნება. მაგრამ იურიდიული თეორია, რომელსაც უნდა დაამ-
 ტკიცოს უფლების დამოუკიდებლობა სოციალურ პირო-
 ბებისაგან, სრულიად ყალბია. მამოძრავებელი ძალა არის
 ეკონომიკაში, კლასობრივ წინააღმდეგობაში; უფლება აძ-
 ლევს შინაგან შეთანხმებას და ყალიბს ამ მოვლენებს არა
 მათ ინდივიდუალურ განცალკევებაში, არამედ მათ ერთი-
 ანობაში, მათ განმეორებასა და ხანგრძლივობაში. ახლა
 ჩვენ ვამჩნევთ იშვიათი გამჭვრეტელობით ისტორიაში,
 როგორ კეთდება ახალი უფლება: არა თვითმპყრობელ დე-
 დუქციის მეთოდებით, არამედ ემპირიული ჭრით და ზომ-
 ვით, რომელნიც ემორჩილებიან ახალ გაბატონებულ კლასის
 სამეურნეო მოთხოვნილებებს. ლიტერატურა თავისი
 მეთოდებით და ფორმებით, რომელნიც იკარგებიან შო-
 რეულ წარსულში და წარმოადგენენ სიტყვიერ ოსტატობის
 დაგროვილ მასალას, აძლევს გამოთქმას თავისი ეპო-
 ქის და თავისი კლასის აზრებს, გრძნობებს, იმედებს და

მსოფლმხედველობას. ამას ვერ გაექცევი. არც არის საჭირო გაქცევა, ყოველ შემთხვევაში მათთვის, ვინც არ ემსახურება გარდასულ ეპოქას და კლასს, რომელიც უკვე დამარცხებულია.

ფორმალურ ანალიზის მეტოდები აუცილებლად საჭიროა, მაგრამ ისინი არ არიან საკმარისი. შეიძლება ალიტერაციების დათვლა ხალხურ ანდაზებში, მეტაფორების კლასიფიკაცია, გამოანგარიშება ხმოვანების და თანხმოვანების სადიდებელ სიმღერაში, — ყოველივე ეს უეჭველად შეგვძენს ხალხური პოეზიის მეტ ცოდნას; მაგრამ თუ არ იცი თესვის პერიოდები და მასთან შეერთებული ცხოვრების ბრუნვა, თუ არ იცი სახნისის როლი და მუყიკური საეკლესიო კალენდარი, ესე იგი თუ არ იცი როდის იწერს ჯვარს გლეხი, და როდის ბადებს გლეხის დედაკაცი, თქვენ გაიგებთ ხალხურ შემოქმედებაში მხოლოდ ფორმას, და არა შინაარსს. არქიტექტურულ-კონსტრუქციული სქემა კიოლნის საყდრისა მაშინ არის გასაგები, როცა გავზომავთ მის საფუძველს და მის თაღების სიმაღლეს, როცა ჩვენ გავიგებთ მის ხომალდების სამ განზომილობას, მისი კოლონების სიდიდეს და სხვა. მაგრამ თუ ჩვენ არ ვიცით, რა არის საშუალ-საუკუნეების ქალაქი, რა არის ცეხი და რა არის საშუალ-საუკუნეების კათოლიკური ეკლესია, ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ კიოლნის საყდარს.

წინად მოყვანილი ანალოგია დარვინიზმის ლეთისმეტყველურ უარყოფის მოეჩვენება მკითხველს გარეგნულად და ანეგდოტურად. რასაკვირველია, ესეც არის, მაგრამ აქ არის უფრო ღრმა კავშირი. რამოდენიმეთ ნაკითხ მარქსისტს ფორმალიზმის თეორია უთუოდ მოაგონებს ძველ ფილოსოფიურ მელოდიის გადამღერებას. იურისტები და მორალისტები (მოვიგონოთ გერმანელი შტამლერი და

ჩვენი სუბიექტივისტი მიხაილოვსკი) ამტკიცებდნენ, რომ ზნეობა და უფლება თუნდაც იმიტომ ვერ განისაზღვრებიან მეურნეობით, რომ თვით მეურნეობა წარმოუდგენელია იურიდიულ და ეტიურ ნორმების გარეშე. მართალია, მორალის და უფლების ფორმალისტები არ მისულან უფლების და ეთიკის სრულ დამოუკიდებლობამდე მეურნეობისაგან; იმათ სჯეროდათ ფაქტორების რთული ურთიერთობა, და ეს ფაქტორები, მოქმედებდნენ რა ერთმანეთზე, ინახავდნენ დამოუკიდებელ უცნობ ინსტანციების თვისებას. ესთეტიურ ფაქტორის სრული დამოუკიდებლობის დამყარება სოციალურ პირობებზე, შკლოვსკის მსგავსად, არის უკვე სპეციფიური ექსტრაეგანტობა, რომელიც გასაგებია სოციალურად: ეს არის განდიდების ეგოისტური მანია, რომელშიც არის დამდგარი ყირამალა ჩვენი სასტიკი სინამდვილე. ამ განსხვავების გამოკლებით ფორმალისტების არგუმენტში რჩება დაავადებული მეთოდოლოგიური იგივეობა იდეალიზმის სხვა ტიპებთან. მატერიალისტისათვის თვით რელიგია, სამართალი, ეთიკა, ესთეტიკა, არიან სოციალურად სხვებთან დაკავშირებულ ადამიანის ფუნქციები და ემოჩილებიან მის საზოგადოებრივ ორგანიზაციის კანონებს. იდეალისტი კი ხედავს ისტორიულ განვითარების არა მთლიან პროცესს, რომელიც წამოაყენებს აუცილებლად საჭირო ორგანოებს და ფუნქციებს, არამედ თვითმპყრობელ საწყისების — რელიგიურ, პოლიტიკურ, იურიდიულ, ესთეტიურ და ეთიურ სუბსტანციების განკვეთას, შეერთებას და ურთიერთობას, რომელნიც თავის სახელწოდებაში ნახულობენ თავის განმარტებას და წარმოშობის ფესვებს. ჰეგელის დიალექტიური იდეალიზმი თავისებურად სცვლის ამ სუბსტანციებს (რომელნიც არიან მარადი კათეგორიები) და უკავშირებს მათ გენეტიურ

მთლიანობას. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ერთობა ჰეგელის —
 ესე იგი აბსოლიუტური სული, რომელიც დიალექტიურ გან-
 ვითარების პროცესში იღებს სხვა და სხვა ფაქტების სახეს,
 ჰეგელის სისტემა — არა იმიტომ, რომ ის იდეალისტურია,
 არამედ იმიტომ, რომ ის დიალექტიურია, — იძლევა არა
 ნაკლებ წარმოდგენას ისტორიულ სინამდვილის შესახებ,
 ვიდრე გადაბრუნებული ხელთათმანი ადამიანის ხელის შე-
 სახებ. რაც შეეხება ფორმალისტებს (მათში ყველაზე უფრო
 გენიალური კანტია), ისინი იღებენ არა განვითარების
 დინამიკას, არამედ მის გარდიგარდმო ჭრილს მათი ფილო-
 სოფიური აღმაფრენის დროს. ჭრილზე ისინი ამქლავნებენ
 თვისი ობიექტის სირთულეს და მრავლობას (ობიექტის,
 და არა პროცესის, რადგან ისინი პროცესებით არ აზრო-
 ვნებენ). სირთულეს ისინი ანაწევრებენ და კლასიფიკაციას
 უმოზჩილებენ. ელემენტებს ისინი აძლევენ სახელებს, რომე-
 ლნიც იმ წუთშივე იქცევიან არსად, უთვისტომო ქვეაბ-
 სოლიუტებად: რელიგია, პოლიტიკა, მორალი, სამართალი,
 ხელოვნება... აქ არის არა გადაბრუნებული ხელთათმანი
 ისტორიისა, არამედ თითებიდან აგლეჯილი ტყავი: გამხ-
 მარი სრულ აბსტრაქციის ხარისხამდე, ისტორიის ხელი
 კი არის დიდ, საჩვენებელ, საშუალო და სხვა „ფაქტო-
 რების ურთიერთობათა“ შედეგი. ესთეტიური ფაქტორი —
 ეს არის ნეკი, პატარა, მაგრამ არა ნაკლებ საყვარელი.

ბიოლოგიის დარგში ვიტალიზმი არის ვარიანტი მსო-
 ფლიო პროცესის ცალკე მხარეების გაღმერთებისა, ამ პრო-
 ცესის შინაგან აუცილებლობის გაგების გარეშე. ზესოცი-
 ალურ, უსაწყისო მორალისა და ესთეტიკისათვის, ისე, რო-
 გორც ზეფიზიკურ, უსაწყისო ცხოვრების ძალისათვის სა-
 ჭიროთა მხოლოდ... ერთადერთი შემომქმედი. დამოუკიდებელ

ფაქტორების სიმრავლე, რომელთაც არა აქვთ თავი და ბოლო, არის ნილაბიანი პოლიტიკაში. და თუ კანტის იდეალიზმი წარმოადგენს ისტორიულ მორიგეობაში ქრისტიანობის თარგმნას რაციონალისტურ ფილოსოფიის ენაზე, მეორე მხრით იდეალისტურ ფორმალისმის ყველა ტოტები ფარულად ან პირადად მიისწრაფვიან ღმერთისაკენ, როგორც მიზეზთა მიზეზისაკენ. იდეალისტურ ოლიგარქიის მრავალ ქვეაბსოლიუტებთან შედარებით ერთადერთი და პირადი შემომქმედი წარმოადგენს უკვე წესიერების ელემენტს. ასეთია უფრო ღრმა კავშირი ფორმალისმსა და ღვთისმეტყველებას შორის, რომელნიც მიმართული არიან მარქსიზმის და დარვინიზმის წინააღმდეგ.

ფორმალური სკოლა არის იდეალიზმის უღლეური ხელოვნების საკითხების განმარტებაში, ფორმალისტებს აზის ბეჭედი ადრე დამწიფებულ ხეცესობისა. ისინი იოანიტები არიან: მათთვის პირველად იყო სიტყვა. ჩვენთვის კი პირველად იყო საქმე. სიტყვა გაჩნდა მის შემდეგ, როგორც მისი ბგერითი აჩრდილი.



პროლეტარული კულტურა და პროლეტარული ხელოვნება.

ყოველი გაბატონებული კლასი ჰქმნის თავის კულტურას და მაშასადამე თავის ხელოვნებასაც. ისტორიამ იცის მონათმფლობელობის კულტურა აღმოსავლეთისა და კლასიკურ სიძველის, ფეოდალური კულტურა ევროპის საშუალო საუკუნეთა და ბურჟუაზიული კულტურა, რომელიც დღეს ფლობს მსოფლიოს. აქედან თითქმის თავის თავად გამომდინარეობს, რომ პროლეტარიატმა უნდა შეჰქმნას თავისი კულტურა და თავისი ხელოვნება. მაგრამ საკითხი სრულიადაც არ არის ისეთი უბრალო. საზოგადოება, რომელშიაც ბატონობდნენ მონათმფლობელები, არსებობდა მრავალჯერ მრავალი საუკუნეები.

სწორედ ასე იყო ფეოდალიზმის დროსაც. ბურჟუაზიული კულტურა, თუნდაც რომ ვიანგარიშით მხოლოდ იქედან, როცა დაიწყო მისი აშკარა და ქარიშხლიანი გამორკვევა, ე. ი. აღორძინების ეპოქიდან, უკვე ხუთი საუკუნეა რაც არსებობს და ამასთან უნდა ითქვას, რომ მისი სრული აყვავება აღწევს არა უადრესს XIX საუკ., უფრო კი მის მცორე ნახევარს. ახალი კულტურის ჩამოყალიბება გაბატონებულ კლასის გარშემო ითხოვს, როგორც ამას მოწმობს ისტორია, ძალიან დიდ დროს და აღწევს თავის დასრულებას იმ ეპოქაში, რომელიც წინ უსწრობს

ამ კლასის პოლიტიკურ დაცემას. უბრალოთ რომ ვთქვათ, პროლეტარიატს ეყოფა განა დრო, რომ შექმნას „პროლეტარული“ კულტურა? მონათმფლობელთა, ფეოდალთა და ბურჟუაზია რეჟიმისაგან იმით განიჩევა პროლეტარიატის რეჟიმი, რომ მას თავისი დიქტატურა მიაჩნია მოკლევადიან, გარდამავალ ეპოქად.

როცა ჩვენ გვინდა გავამტყუნოთ მეტად ოპტიმისტური შეხედულებანი სოციალიზმის ჩქარი განხორციელების შესახებ, ჩვენ მოვაგონებთ, რომ სოციალისტურ რევოლუციის ეპოქა მსოფლიო მასშტაბით უნდა გაგრძელდეს არა თვეები, არამედ წლები და ათეული წლები, მაგრამ არა საუკუნეები და მით უმეტეს არა ათეული საუკუნეები. შეუძლია განა ამ დროის განმავლობაში პროლეტარიატს ახალი კულტურის შექმნა? ამ შემთხვევაში ეტყობს უფრო მეტი კანონიერება ეძლევა, რადგან სოციალურ რევოლუციის წლები იქნებიან გააფთრებული კლასთა ბრძოლის წლები, სადაც დარღვევა უფრო მეტ ადგილს დაიკავებს, ვინემ ახალი აღმშენებლობა. ყოველ შემთხვევაში აშკარაა, რომ მთავარი ენერჯია თვითონ პროლეტარიატისა იქნეთ იქნება მიმართული, რომ დაიპყრას ძალა-უფლება, შეინარჩუნოს იგი და გამოიყენოს არსებობის გადაუდებელ საჭიროებისა და შემდეგი ბრძოლისთვის. თავის კლასობრივ არსების სრულ გამომჟღავნებას და უმაღლეს ძალის მოკრეფას პროლეტარიატი აღწევს სწორეთ ამ რევოლუციონურ ეპოქის დროს, რომელსაც ასეთ ვიწრო საზღვარში შეჰყავს გეგმაშეწონილი კულტურული აღმშენებლობის შესაძლებლობა. და წინააღმდეგ: რაც უფრო სრულად იქნება უზრუნველყოფილი ახალი რეჟიმი პოლიტიკურ და სამხედრო გადატეხისგან, რაც უფრო ხელსაყრელი იქნება პირობები კულტურულ შემოქმედებისა-

თვის, მით უფრო გაითქვიფება პროლეტარიატი ერთ სოციალისტურ ოჯახში, განთავისუფლდება რა თავის კლასობრივ თვისებებისაგან: ესე იგი, როცა პროლეტარიატი შეწყვეტს არსებობას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: დიქტატურის ეპოქის დროს ახალ კულტურის შექმნის შესახებ, ე. ი. უდიდეს ისტორიულ მასშტაბით აღმშენებლობის შესახებ, არ გვიხდება ლაპარაკი. თუ არა და წარსულში ყველასთან შეუდარებელი კულტურული აღმშენებლობა რომელიც დადგება, როდესაც არ იქნება აუცილებლობა დიქტატურის რკინის ბრჭალებისა — კლასიურ ხასიათის მატარებელი არ იქნება.

აქედან საჭიროა გამოყვანა იმ საერთო აზრის, რომ პროლეტარული კულტურა არა თუ არ არის, არამედ არც შეიძლება რომ იყოს. ამის შესახებ ჩვენ რომ ვიდარდით: არც ამის საბუთი გვაქვს. პროლეტარიატმა სწორედ იმისთვის აიღო ძალა-უფლება, რომ ერთხელ და სამუდამოდ ბოლო მოეღოს კლასობრივ კულტურას და გაჰკაფოს გზები საკაცობრივ კულტურისათვის.

ჩვენ კი ამას ძალიან ხშირათ ვივიწყებთ.

უნიადაგო ლაპარაკი პროლეტარულ კულტურის შესახებ, ბურჟუაზიულ კულტურასთან ანტიტეზით და ანალოგიით, საზრდოობს მეტად არაკრიტიკულ მეთოდით, როცა ერთმანეთს ამსგავსებს ბურჟუაზიის და პროლეტარიატის ისტორიულ ბედს.

ასეთ უხეშ ლიბერალურ მეთოდს ფორმალურ ისტორიულ ანალოგიებისას არავითარი საერთო არ აქვს მარქსიზმთან. არ არის მატერიალური ანალოგიები ბურჟუაზიისა და მუშათა კლასის ისტორიულ ორბიტებში.

ბურჟუაზიულ კულტურის განვითარება რამდენიმე საუკუნით ადრე დაიწყო, მანამდე, სანამ ბურჟუაზია რამდე

ნიმე რევოლუციის საშეაღებით აიღებდა თავის ხელში სახელმწიფო ძალა-უფლებას. მაშინაც კი, როცა ბურჟუაზია იყო ნახევრათ უფლება აყრილი მესამე წოდება, ის თამაშობდა დიდსა და თანდათან უფრო საგრძნობელ როლს კულტურულ აღმშენებლობის ყველა დარგებში. ამას განსაკუთრებული გარკვევით ვამჩნევთ ჩვენ ხუროთმოძღვრებაში არა სწრაფად, არა რელიგიურ შთაგონების მეხის დაცემით შენდებოდნენ გოტიური ტაძრები.

კიოლნის ტაძრის კონსტრუქცია, მისი არქიტექტურა და სკულპტურა შედეგია მთელი კაცობრიობის აღმშენებლობითი გამოცდილებისა, მღვიმეში მცხოვრებ ადამიანიდან დაწყებული, როცა ელემენტები ამ გამოცდილებისა მან შეუერთა ახალ სტილს, რომელიც გადმოგვცემს თავის ეპოქის კულტურას, ე. ი. უკანასკნელად მის სტრუქტურას და: ტექნიკას.

ძველი ამქრული და გილდიური წინა ბურჟუაზია იყო ფაქტიური ამშენებელი გოტიკისა. როცა განვითარდა და გაძლიერდა, ე. ი. გამდიდრდა ბურჟუაზია, უკვე შეგნებულად და აქტიურად გაიარა გოტიკის გზა, ის ჰქმნის თავის საკუთარ არქიტექტურულ სტილს—მაგრამ უკვე არა ტაძრებისთვის—არამედ სახლებისა და სასახლეებისათვის.

ის ემყარება გოტიკის მონაპოვარს, იყურება ანტიუოქვეყნისკენ, განსაკუთრებით რომის არქიტექტურისკენ, სარგებლობს მავრიტანული არქიტექტურით, ყველაფერს ამას უმორჩილებს ახალი ქალაქის ცხოვრების პირობებს და მოთხოვნილებებს და ჰქმნის რენესანსს (იტალია XV საუკუნის პირველ მეოთხედის ბოლოს). სპეციალისტებს შეუძლიათ დაითვალონ და ითვლიან კიდევ—რენესანსის რომელი ელემენტია აღებული ანტიურიდან, გოტიკიდან და რომელ სტილს ეკუთვნის უპირატესობა.

ყოველ შემთხვევაში რენესანსი იწყება არა უადრეს იმ მომენტისა, როცა ახალი საზოგადოებრივი კლასი, უკვე კულტურულად ნოციერი, თავის თავს საკმაოდ ძლიერად გრძნობს, რომ გამოვიდეს გოტიურ არკის უღლიდან, შეხედოს გოტიკას და იმასაც, რაც მას წინ უსწრობდა, როგორც მასალას, და თავისუფლად დაუმორჩილოს თავის აღმშენებლობით მხატვრულ მიზნებს წარსულის ტექნიკური ელემენტები. ეს შეეხება აგრეთვე სხვა დანარჩენ ხელოვნებათ, იმ განსხვავებით, რომ თავის დიდი მოქნილობით, ე. ი. უფრო ნაკლები დამოკიდებულებით უტილიტარულ მიზნებიდან და მასალებიდან „თავისუფალი“ ხელოვნებანი ამჟღავნებენ დაძლევისა და სტილთა მორიგეობის დიალექტიკას, არა ასეთი დამაჯერებლობით.

რენესანსისა და რეფორმაციის შორის, რომელთაც ჰქონდათ თავისი ამოცანა: შეექმნათ ბურჟუაზიისთვის უფრო ხელსაყრელი პირობები იდეურ და პოლიტიკურ არსებობისა ფეოდალურ საზოგადოებაში, და რევოლიუციის შორის, რომელმაც გადასცა ძალა-უფლება ბურჟუაზიას (საფრანგეთი), გადის სამი-ოთხი საუკუნე ბურჟუაზიის მატერიალურ და იდეურ ძლიერების ზრდისა. ეპოქა დიდი საფრანგეთის რევოლიუციისა და აქედან წარმოშობილ ომებისა დროებით ამდაბლებს კულტურის მატერიალურ დონეს. მაგრამ ამის შემდეგ კაპიტალიზმი მყარდება როგორც „ბუნებრივი“ და „სამარადისო“...

ამრიგად მთავარი პრაქტული ბურჟუაზიულ კულტურის ელემენტების შეკრებისა, მათი კრისტალიზაცია სტილში, გამომდინარეობდა ბურჟუაზიის სოციალურ თვისებებიდან, როგორც შეძლებული და ექსპლოატატორების კლასიდან. ის არა თუ მატერიალურად ვითარდებოდა ფეოდალურ საზოგადოების შიგ, სხვანაირი გადაგრეხით იზიდავდა

რა თავისკენ სიმდიდრეს, არამედ მან თავის მხარეზე გადაიყვანა ინტელიგენცია, შეჰქმნა რა თავისი დასაყრდნობელი კულტურული ბაზები (სკოლები, უნივერსიტეტები, აკადემიები, გაზეთები, ჟურნალები) ბევრად უფრო ადრე, სანამ ჩადგებოდა მესამე წოდების სათავეში და დაეპატრონებოდა სახელმწიფოს. საკმარისია მოვიგონოთ, რომ გერმანიის ბურჟუაზია, მისი შეუდარებელი ტექნიკით, ფილოსოფიით, მეცნიერულ და მხატვრულ კულტურით, 1918 წლამდე უტოვებდა ძალა - უფლებას ხელში ფეოდალურ-ბიუროკრატიულ კასტას და გადასწყვიტა, ესე იგი იძულებული გახდა აეღო ხელში უშუალოდ ძალა - უფლება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მატერიალური ჩონჩხი გერმანიის კულტურისა ნაფოტებათ იქცა.

მაგრამ შეიძლება შედავება: მონათფლობელობის კულტურა იქმნებოდა ათასი წლობით, ბურჟუაზიისა საუკუნეებით, რატომ არ შეიძლება რომ პროლეტარული კულტურა ათი წლობით შეიქმნას? ტექნიკური ცხოვრების საფუძვლები ეხლა სხვაა და ამიტომ ტემპიც სხვანაირი იქნება. ეს პირველ შეხედვით ძალიან დამაჯერებელი შედავებაა, მაგრამ ნამდვილათ კი საკითხის შინაარსს გვერდს უხვევს.

უეჭველია, რომ ახალი საზოგადოების განვითარებაში დადგება მომენტი, რომლის შემდეგაც მეურნეობა, კულტურული აღმშენებლობა და ხელოვნება მიიღებენ უდიდეს წინსვლის საშუალებას, ამ ტემპის შესახებ ჩვენ მხოლოდ შეგვიძლია დღეს ვიოცნებოთ.

საზოგადოებამ, რომელმაც თავიდან მოიცილა დამაჩლუნგებელი და უემური ფიქრი არსებობის პურზე ფიქრისა; როცა საზოგადო რესტორანები კარგ სადილებს ამზადებენ; ყველას შეუძლია გემრიელი და მარგებელი საჭ-

მელი მიიღოს და ამასთანვე არჩევით; როცა საზოგადო სამრეცხველოები მშენებრად რეცხავენ საცვლებს—აგრეთვე ყველასათვის; სადაც ბავშვები მაძღრები არიან, მხიარული და ჯანმრთელი და თავიდანვე ითვისებენ მეცნიერების და ხელოვნების ელემენტებს, როგორც კვერცხის გულს, ჰაერს ან მხის სითბოს; სადაც ელექტრონი და რადიო მუშაობენ არა ისე გაჯახირებით, როგორც დღეს, არამედ დაუღეველ ნიაღვრის მოვარდნით ცენტრალურ სადგურის ენერგიიდან, რომელიც ემოჩილება გეგმის კნაპკას სადაც არ იქნება „ზედმეტი მჭამელი“; სადაც განთავისუფლებული ადამიანის ეგოიზმი—ძლიერი ძალა—მთლიანათ მიიმართება მსოფლიოს შეგრძნობისაკენ, განახლებისაკენ და გაუმჯობესებისაკენ,—ასეთ საზოგადოებაში კულტურის განვითარების დინამიკა ისეთი იქნება, რომ წარსულში მას ვერაფერი შეედრება. მაგრამ ეს დრო მხოლოდ თანდათანობით და მაგარი გადატეხის შემდეგ იქნება, რომელიც დღეს მთლიანად მხოლოდ მომავალშია.

ჩვენ კი ვლაპარაკობთ სწორედ ამ უღელტეხილის ეპოქაზე.

განა ჩვენი **ახლანდელი** დრო არ არის დინამიური?

მე ვამბობ, რომ უმაღლეს ხარისხითაც. მაგრამ მისი დინამიურობა სჩანს მხოლოდ პოლიტიკაში.

ომიც და რევოლიუციაც დინამიური არიან — მაგრამ უმთავრესად ტექნიკის და კულტურის ხარჯზე.

მაშთაღია, ომმა გამოიწვია მთელი რიგი ტექნიკურ გამოგონებათა, მაგრამ იმ გაჭირვებამ, რომელიც ომისგანვეა დაბადებული, ძალიან შორს გასწია მათი პრაქტიკული გამოყენება, რომელსაც შეეძლება და ყოფა-ცხოვრების რევოლიუციის მოხდენა.

ეს ეხება რადიოს, ავიაციას და კიდევ ბევრ ქიმიურ აღმოჩენებს.

რევოლიუცია თავის მხრივ საფუძველს უყრის ახალ საზოგადოებას, მაგრამ ამას აკეთებს ის ძველი საზოგადოების მეთოდებით: კლასობრივ ბრძოლით, ძალადობით, ხალხის გაწყვეტით, დარღვევით. რომ არ დაწყებულიყო პროლეტარული რევოლიუცია, ადამიანობა დაიხრჩობოდა თავისივე წინააღმდეგობებში.

გადატეხა იხსნის საზოგადოებას და კულტურას, მაგრამ საშინელი ქირურგიის ოპერაციებით. ყველა აქტიური ძალები თავს იყრიან პოლიტიკაში და რევოლიუციონურ ბრძოლაში, დანაჩენი გადაიდება და ის, რაც ხელს უშლის, სასტიკადაც ისპობა. ამ პროცესში არის, რასაკვირველია, ხშირი ტალღის მოვარდნა და უკან დახევაც: სამხედრო კომუნისმს სცვლის „ნეპი“, რომელიც კიდევ თავის მხრივ გადის რამდენიმე სტადიას.

მაგრამ პროლეტარიატის დიქტატურა არ არის წარმოებით - კულტურული ორგანიზაცია ახალი საზოგადოებისა, არამედ რევოლიუციონურ - მებრძოლი წესრიგი მისი გამარჯვებისათვის.

ამის დაეწეება არ შეიძლება.

უნდა ვიფიქროთ, მომავლის ისტორიკოსი ძველი საზოგადოების კულმინაციას მიაკუთნებს 1914 წლის 2 აგვისტოს, როდესაც გაცოფებული ძლიერება ბურჟუაზიულ კულტურისა მთელ ქვეყანას დაეტაკა იმპერიალისტურ ომის სისხლით და ხმალით.

კაცობრიობის ახალი ისტორიის დასაწყისი მიეკუთვნება, ჩვენ ვგვონია, 1917 წლის 7 ნოემბერს.

მთავარი ეტაპები კაცობრიობის განვითარებისა, უნდა ვიფიქროთ, ასე დაეწყო: ისტორიის გარეშე „ისტო-

რია“ პირველყოფილ ადამიანისა, ძველი ისტორია, რომლის მოძრაობა მიდიოდა მონობით, საშუალო საუკუნეების — ბატონყმობის შრომაზე აშენებული, კაპიტალიზმი, დაქირავებულ შრომის ექსპლოატაციით, და ბოლოს სოციალისტური საზოგადოება, თავის უმტკივნეულო გადასვლით, უნდა ვიფიქროთ, უხელისუფლებო კომუნაზე. ყოველ შემთხვევაში ის 20-30-50 წლები, რომელთაც დაიკავებს მსოფლიო პროლეტარული რევოლიუცია, შევლენ ისტორიაში, როგორც მტკივნეული გადატეხა ერთი წყობიდან მეორეზე, მაგრამ არა როგორც დამაუკიდებელ პროლეტარულ კულტურის ეპოქა. ეხლა, შესვენების დროს, ჩვენში, საბჭოთა რესპუბლიკაში, შესაძლებელია ამის შესახებ ილიუზიების დაბადება.

კულტურის საკითხები ჩვენში დასმულია დღის წესრიგში. რომ წარმოვიდგინოთ ჩვენი დღევანდელი დღის ინტერესები მომავალში, შეიძლება პროლეტარულ კულტურამდე ფიქრით მისვლა. მაგრამ ნამდვილად კი, როგორი ღირსშესანიშნავი და ცხოველიც არ იყოს ჩვენი კულტუროსნობა, ის მთლიანად სდგას ევროპიულ და მსოფლიო რევოლიუციის ნიშნის ქვეშ.

ჩვენ ძველებურად ჯარისკაცები ვართ ლაშქრობაში, ჩვენ გაჩერებული ვართ ერთი დღით: უნდა გავირეცხოთ პერანგი, თმა გავიკრიჭოთ და დავივარცხნოთ და უპირველეს ყოვლისა გავწმინდოთ, გავასუფთავოთ ვინტოვკა.

მთელი ჩვენი დღევანდელი სამეურნეო-კულტურული მუშაობა არის რამოდენიმედ წესრიგში მოყვანა საკუთარ თავისა ორ ომისა და ახალი ლაშქრობის შუა, მთავარი ომები კიდევ მომავალშია და შეიძლება არც ისე შორს იყოს ეს დრო. ჩვენი ეპოქა არ არის ჯერ ახალი კულტურის ეპოქა, არამედ მხოლოდ შესავალია ამ კულტურისა.

ჩვენ, პირველ ყოვლისა, გვკვირია სახელმწიფოებრივად დავეუფლოთ ძველი კულტურის უმთავრეს ელემენტს, იმდენად მაინც, რომ შეგვეძლოს გზის გაკაფვა ახლისკენ.

ეს ნათელი შეიქმნება, თუ ამოცანას ჩვენ ავიღებთ, როგორც ეს საჭიროა ინტერნაციონალურ მასშტაბით.

პროლეტარიატი, როგორც იყო, ისე დარჩა ლატაკლასად. სწორეთ ამით დაედვა ძალიან ვიწრო ზღვარი, რომ ის ზიარებულიყო ბურჟუაზიულ კულტურის ელემენტებს, რომელნიც სამუდამოთ შესული არიან კაცობრიობის ინვენტარში. ერთნაირი აზრით შეიძლება თქმა, პროლეტარიატს, ყოველ შემთხვევაში, ევროპაში, ჰქონდა თავისი რეფორმაციის ეპოქა, მომეტებულად XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა ის ჯერ არ აპირებდა უშუალოდ ხელში ჩაეგდო სახელმწიფო ძალა-უფლება, მაგრამ მაინც მასწრო ხელში ეგდო უფრო ხელსაყრელი პირობები განვითარებისა ბურჟუაზიულ რეჟიმის დროს, მაგრამ პირველ ყოვლისა ამ „რეფორმაციის“ ეპოქისთვის (პარლამენტარიზმი და სოციალური რეფორმები), რომელიც მიეკუთვნება II ინტერნაციონალის პერიოდს, ისტორიამ მუშათა კლასს მისცა იმდენი ათეული წლები, რამდენიც ბურჟუაზიას — საუკუნეები.

მეორეთ, პროლეტარიატი ამ მოსამზადებელ ხანაში სრულიად არ გამხდარა უფრო მდიდარ კლასად, თავის ხელში არ იკრებდა მატერიალურ ძლიერებას, პირიქით, სოციალ-კულტურულ თვალსაზრისით ის უფრო და უფრო გაღატაკებული რჩებოდა.

ბურჟუაზია მივიდა ძალა-უფლებასთან შეიარაღებული თავის დროის მთელი კულტურით, პროლეტარიატი კი მიდის ძალა-უფლებასთან შეიარაღებული სურვილით ამ კულტურის დაფლობისა. პროლეტარიატის ამოცანაა, რო-

ცა მან ხელთ იგდო ძალა-უფლება, ხელში აიღოს კულტურის აპარატი, რომელიც მას არ ემსახურებოდა წინად, მრეწველობა, სკოლები, გამომცემლობა, პრესა, თეატრები, ამის საშუალებით გაიხსნას გზა კულტურისაკენ. ჩვენში, რუსეთში, ამ ამოცანას უფრო აძნელებს სილატაკე მთელი ჩვენი კულტურულ ტრადიციებისა და მატერიალური განადგურება, რომელიც უკანასკნელი ათი წლის შედეგია.

ძალა-უფლების დაპყრობის შემდეგ, თითქმის ექვსი წლის ბრძოლის მერე მისი შენახვისთვის და დამკვიდრებისთვის, პროლეტარიატი იძულებულია მთელი თავისი ძალღონე მოახმაროს, რომ შექმნას ელემენტარული მატერიალური საშუალება არსებობისათვის და საკუთარ ზიარებისთვის კულტურის ანბანთან, ანბანთან ამ სიტყვის მართლა ანბანურ აზრის მნიშვნელობით. ამიტომ არის, რომ ჩვენ დავისახეთ ამოცანათ შემოვიღოთ საყოველთაო წერაკითხვის ცოდნა საბჭოთა ძალა-უფლების ათი წლის საიუბილეოთ.

შეიძლება ვინმემ მიპასუხოს, რომ მე ვითომ პროლეტარულ კულტურას ძალიან ფართოდ ვიღებ. სრული და გაშლილი პროლეტარიატის კულტურა ნამდვილად არ იქნება, მაგრამ მაინც მუშათა კლასი, სანამ გაითქვიფებოდეს კომუნისტურ საზოგადოებაში, მოასწრებს მაინც თავისი ბეჭედი დაასვას კულტურას, ასეთნაირი პასუხი ყველაზე უფრო უნდა იქნას არიცხული, როგორც სერიოზული გადახვევა პროლეტარულ კულტურის პოზიციიდან.

პროლეტარიატი თავის დიქტატურის დროს რომ დააჩნევს თავის დაღს კულტურას, ეს უდავო საკითხია.

მაგრამ აქედან ძალიან შორს არის პროლეტარული კულტურა, თუ იმას გავიგებთ ჩვენ, როგორც ცოდნის გაშლილ და შინაგნათ შეთანხმებულ სისტემას მატერიალურ და სულიერ შემოქმედების დარგში.

მარტო ის, რომ ათეული მილიონები ადამიანებისა პირველად ისწავლიან წერაკითხვის ხელოვნებას და არითმეტიკის ოთხ წესს, ეს თავის თავად იქნება ახლი კულტურული ფაქტი და ამასთან უზარმაზარიც. ახალი კულტურა ხომ თავის არსებით იქნება არა არისტოკრატიული, არა პრივილეგიებით მოსილ უმცირესობისათვის, არამედ მასიური, ხალხური და საერთო.

რიცხვი აქაც გადავა თვისებაში, კულტურის მასიურობით ზრდის შემდეგ მისი დონეც ამალღდება და მისი სახეც სრულებით გამოიცვლება, მაგრამ ეს პროცესი გაიშლება რამდენიმე ისტორიულ ეტაპად.

მის გამარჯვების მიხედვით და ზომით თანდათან დასუსტდება კლასობრივი კავშირი პროლეტარიატისა და მაშასადამე გაქრება ნიადაგიც პროლეტარულ კულტურისათვის.

მაგრამ კლასის ზედა ფენები? მისი იდეური ავანგარდი?

განა არ შეიძლება ითქვას, რომ, ამ თუმცა ვიწრო წრეში, დღეს მაინც ხდება განვითარება პროლეტარულ კულტურისა?

განა ჩვენ არ გვაქვს სოციალისტური აკადემია? წითელი პროფესორები? ასეთი საკითხის განყენებული დასმით სცოდავენ ზოგიერთები.

საქმე ასე ესმით, თითქოს პროლეტარულ კულტურის შექმნა შეიძლება ადეს ლაბორატორულ გზით.

ნამდვილად კი მთავარ ფენს კულტურისას ქმნიან ურთიერთი განწყობილება და ურთიერთი მოქმედება ინტელიგენციისა და კლასისა.

ბურჟუაზიული კულტურა ტექნიკური, ფილოსოფიური, მხატვრული იქმნება ადა ბურჟუაზიისა და მის გამომგონე-

ბელთა, ბელადების, მოაზროვნეთა და პოეტების საერთო მოქმედებით; მკითხველი ქმნიდა მწერალს და მწერალი მკითხველს.

უფრო მეტად საჭიროა ამის თქმა პროლეტარიატისთვის, რადგან მისი პოლიტიკა, ეკონომიკა და კულტურა შეიძლება აშენდეს მხოლოდ მასათა თვითმოქმედების შემოქმედებით.

მთავარი ამოცანა პროლეტარულ ინტელიგენციისთვის უახლოეს წლებში არის არა აბსტრაქციები ახალი კულტურისა, მის ჯერ-ჯერობით არ არსებულ საძირკველზე არამედ კონკრეტული კულტუროსნობა: ე. ი. სისტემატიური, მიზანშეწონილი და, რასაკვირველია, კრიტიკული შეთვისება ჩამოჩენილ მასების მიერ იმ უსაჭიროესი კულტურის ელემენტებისა, რომელიც უკვე არსებობს.

არ შეიძლება შეიქნას კლასობრივი კულტურა, თვითონ, კლასის ზურგს უკან. არამედ უნდა შეიქმნას ის კლასთან ერთად; მკიდრო შესაბამებით მის საერთო ისტორიულ აღგზნებასთან. ამისთვის კი საჭიროა... აშენება სოციალიზმისა თუნდაც შავად... ამ გზაზე კლასობრივი თვისებები საზოგადოებისა კი არ გაძლიერდებიან, პირიქით, გაუქმდებიან, და ეს იქნება პირდაპირ დაკავშირებული რევოლუციის გამარჯვებასთან. გამათავისუფლებელი აზრი პროლეტარიატის დიქტატურისა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის წარმოადგენს უკლასო საზოგადოებისა და სოლიდარობაზე დაფუძნებული კულტურისათვის გზის გაწმენდისა და საძირკვლის ჩაყრის დროებითს, ხანმოკლე საშუალებას.

რომ უფრო კონკრეტულად აეხსნათ აზრი კულტუროსნულ პერიოდის შესახებ მუშათა კლასის განვითარებაში,

ავილოთ ისტორიული მორიგეობა არა კლასებისა, არამედ თაობათა.

მათი ძემკვიდროება გამოიხატება იმაში, რომ ყოველი თაობა განვითარებისა და არა დაცემის დროს — უმატებს თავის წვლილს კულტურის წინანდელ დაგროვებას.

მაგრამ, სანამდე ამას გააკეთებდეს, ახალი თაობა გადის მოწაფეობის სტაჟს, ის ითვისებს ნაღდ კულტურას და თავისებურად ინელებს მას, ასე თუ ისე განსხვავებით უფროს თაობისგან.

ეს შეთვისება არ არის კიდევ შემოქმედება, ე. ი. შექმნა ახალ კულტურულ ღირებულებათა, არამედ მისი შესაძლებლობის გარანტია. ეს ითქმის აგრეთვე ისტორიულ შემოქმედებისთვის ამდგარ მშრომელთა მასების ბედის შესახებაც, მხოლოდ უნდა დაეუმატოთ, რომ, სანამ პროლეტარიატი გამოვიდოდეს კულტურულ მოწაფეობის სტადიიდან — ის უკვე არ იარსებებს, როგორც პროლეტარიატი.

ვიმეორებთ ერთხელ კიდევ, რომ მხოლოდ თავის კულტურულ მოწაფეობით მესამე წოდების ბურჟუაზიის ზედა ფენები გამოვიდნენ ფეოდალურ საზოგადოების ზედა სახურავიდან. მხოლოდ მის წიაღში წაეხარდა ის ძველ მპყრობელ წოდებას და შეიქმნა კულტურის მამოძრავებელი მანამდე, სანამ დაიპყრობდა ძალაუფლებას. პროლეტარიატის და განსაკუთრებით რუსულ პროლეტარიატის მიმართ ეს საქმე სწორედ უკუღმა იწყება. ის იძულებულია აიღოს ძალაუფლება, სანამ შეითვისებდეს ბურჟუაზიულ კულტურის ძირითად ელემენტებს. ის იძულებულია გადააყიროს ბურჟუაზიული საზოგადოება რევოლუციონურ ძალადობით, რადგან ის არ აძლევს ნებას დაეწაფოს კულტურას.

თავის სახელმწიფოებრივი აპარატი მუშათა კლასს უნდა გადააქციოს ძალად, რომ დააკმაყოფილოს კულტურულ ცხოვრების წყურვილი მუშათა კლასებისა. ეს არის გაუზომელი ისტორიული მნიშვნელობის ამოცანა. მაგრამ აქ არ არი შექმნა განსაკუთრებულ პროლეტარულ კულტურისა, თუ არ ვითამაშებთ იოლი სიტყვებით. „პროლეტარულ კულტურისა“ და „პროლეტარულ ხელოვნების“ და სხვა სახელით, სამ შემთხვევაში, მაგალითად, ათი არაკრიტიკულიდან გვეჩვენება ჩვენ კულტურა და ხელოვნება მომავალ კომუნისტურ საზოგადოებისა, ორ შემთხვევაში ათიდან — ფაქტები, როცა ცალკე ჯგუფები პროლეტარიატისა ითვისებენ ცალკე წინა პროლეტარულ კულტურის ელემენტებს და უკანასკნელ ხუთ შემთხვევაში იმ ათიდან — შერევაა მცნებათა, რომელშიაც სრულებით ვერაფერს გაიგებ.

აი ერთი ახალი მაგალითი, ერთი ას შემთხვევიდან, აშკარა არა საფუძვლიანი, არა კრიტიკული და საშიშარი სარგებლობისა „პროლეტარული კულტური“-ს ტერმინით: „ეკონომიური ბაზისი და მისი შესაფერი ზედნაშენების სისტემა, ამბობს აშხ. სიზოვი¹⁾, შეადგენენ ეპოქის კულტურულ დახასიათებას (ფეოდალური, ბურჟუაზიული, პროლეტარული)“.

ასე რომ აქ პროლეტარული კულტურა იმავე პლანითაა აღებული, როგორც ბურჟუაზიული, მაგრამ ის, რასაც აქ ეწოდება პროლეტარული კულტურა, არის მხოლოდ მოკლე გადასვლა ერთ საზოგადოებრივ კულტურულ სისტემისა მეორეში, კაპიტალიზმისა სოციალიზმში.

¹⁾ „გრდემლი“. წიგნი 1, წერილი „პროლეტარიატი და მეცნიერება“. გვ. 90.

ბურჟუაზიულ რეჟიმის დამყარებას წინ უძღოდა თავისი ვარდამავალი ხანა, მაგრამ ბურჟუაზიულ რევოლუციის წინააღმდეგ, რომელიც არა უშედეგოთ ესწრაფებოდა ბურჟუაზიულ ბატონობის უკვდავყოფას, პროლეტარულ რევოლუციას აქვს თავისი მიზანი უქნას ლიკვიდაცია პროლეტარიატს, როგორც კლასს, და ამასთან, რაც შეიძლება მოკლე ხანში.

ამ ვადის - გაგრძელება უშუალოთ დამოკიდებულია რევოლუციის გამარჯვებიდან.

განა არ არის საშინელი ამის დავიწყება და პროლეტარულ კულტურული ეპოქის დაყენება ერთ რიგში ფეოდალურ და ბურჟუაზიულთან?.. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ ასე გამოდის, რომ ჩვენ არც პროლეტარული მეცნიერება გვქონია?..

განა არ შეგვიძლია ჩვენ ვსთქვათ, რომ ისტორიული მატერიალიზმის თეორია და მარქსის პოლიტიკურ ეკონომიის კრიტიკა წარმოადგენენ დაუფასებელ მეცნიერულ ელემენტებს პროლეტარულ კულტურისას?

რასაკვირველია, მნიშვნელობა ისტორიულ მატერიალიზმისა და შრომის თეორიისა ღირებულებაზე გაუზომელია, როგორც პროლეტარიატის კლასობრივად შეიარაღებისათვის, ისე საერთოდ მეცნიერებისათვის.

მარტო ერთ „კომუნისტურ მანიფესტ“-ში მეტია ჭეშმარიტი მეცნიერება, ვინემ მთელ ბიბლიოთეკაში ისტორიულ და ისტორიულ-ფილოსოფიურ პროფესორულ კომპილიაციებში, სპეკულიაციებში და ფალსიფიკაციებში. მაგრამ თუ შეიძლება ითქვას, რომ მარქსიზმი პროლეტარულ კულტურის პროდუქტია? მაგრამ თუ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ნამდვილად ვსარგებლობთ მარქსიზმით

არა მარტო პოლატიკურ-მებრძოლ, მაგრამ ფართო მეცნიერულ ამოცანებისთვის?

მარქსი და ენგლესი გამოვიდნენ წვრილბურჟუაზიულ დემოკრატიის რიგებიდან და იზრდებოდნენ, რასაკვირველია, ბურჟუაზიულ და არა პროლეტარულ კულტურაზე. რომ არ ყოფილიყო მუშათა კლასი მისი გაფიცვებით, ბრძოლით, ტანჯვით და ამბოხებით, რასაკვირველია, არც მეცნიერული კომუნიზმი იქნებოდა, რადგან იგი არ იქნებოდა ისტორიულ საჭირო. მისი თეორია აღმოცენდა მთლიანად ბურჟუაზიულ მეცნიერულ და პოლიტიკურ კულტურის ნიადაგზე, თუმცა უკანასკნელს გამოუცხადა სასიკვდილო ბრძოლა.

შემეერთებელი აზრი ბურჟუაზიულ დემოკრატიისა მის ყველაზე უფრო გამბედავ, პატიოსან და შორსმჭვრეტელ წარმომადგენელთა სახით, იქმნება კაპიტალისტურ წინააღმდეგობათა გავლენით — გენიალურ თვითუარყოფით, რომელიც შეიარაღებულია კრიტიკულ არსენალით, რომელიც მომხადებულია ბურჟუაზიულ მეცნიერების განვითარებით.

ასეთია მარქსიზმის წარმოშობა.

პროლეტარიატმა ნახა. მარქსიზმში თავისი მეთოდი არა იმ წამსვე, და დღევანდელ დღემდე კიდევ არა სრულად. ეს მეთოდი დღემდე გამოყენებულია მხოლოდ პოლიტიკურ მიზნებისთვის.

მეთოდოლოგიური განვითარება დიალექტიურ მატერიალიზმისა ჯერ კიდევ წინ არის. მხოლოდ სოციალისტურ საზოგადოებაში მარქსიზმი ცალმხრივ პოლიტიკურ ბრძოლის იარაღიდან იქცევა მეცნიერულ შემოქმედების მეთოდად და სულიერი კულტურის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად და ინსტრუმენტად.

მეცნიერება რომ ცოტათ თუ ბევრად აჩენს გაბატონებულ კლასის ტენდენციებს — ეს უდავოა.

რაც უფრო მჭიდროთ უახლოვდება მეცნიერება მოქმედებით ამოცანებს ბუნების დაპყრობისას (ფიზიკა, ქიმია, ბუნებისმეტყველება საერთოდ), მით უფრო მეტია მისი კლასს გარეშე საერთო კაცობრიული წვლილი. რაც უფრო ღრმათ არის დაკავშირებული მეცნიერება სოციალურ მექანიკასთან, რომელიც ემსახურება ექსპლოატაციას (პოლიტიკური ეკონომია), ან და რაც განუყენებულად მოგვეთხოვს ადამიანის მთელ გამოცდილებაზე (ფსიქოლოგია არა ექსპერიმენტალურ-ფიზიოლოგიური, არამედ ეგრედწოდებული „ფილოსოფიური“ აზრით), მით უფრო ემორჩილება ის ბურჟუაზიულ კლასიურ ანგარებას, და მით უფრო ცოტაა მისი წვლილი კაცობრიობის ცოდნათა საერთო ჯამში. ექსპერიმენტალურ მეცნიერებათა სფეროშიც არსებობენ თავის მხრივ სხვადასხვა სართულები მეცნიერულ კეთილსინდისიერებისა და ობიექტივობისა საერთო გამაერთიანებელ აზრის მიხედვით. როგორც საერთო წესია, ბურჟუაზიული ტენდენციები უფრო თავისუფლად ქანდაკდებიან მეთოდოლოგიურ ფილოსოფიის მათა სფეროებში, „მსოფლმხედველობისა“. ამიტომ საჭიროა გაწმენდა მეცნიერულ შენობისა ქვევიდან — ზევითამდე, რადგან დაწყება ყოველთვის საჭიროა ზედა სართულებიდან.

მაგრამ გულუბრყვილობა იქნება გვეფიქრა, რომ პროლეტარიატი, სანამ მოიხმარდა ბურჟუაზიიდან მემკვიდრეობით მიღებულ მეცნიერებას სოციალისტურ აღმშენებლობისთვის, მოვალეა ის მთლიანად გადაიმუშაოს კრიტიკულად. ეს თითქმის იგივე იქნება, რომ ვსთქვა მორალისტებსა და უტოპისტებთან ერთად: სანამ ახალ საზოგა-

დობას ააშენებდეს, პროლეტარიატი უნდა ამალღდეს კომუნისტურ საზოგადოების მორალამდე.

ნამდვილად კი პროლეტარიატი რადიკალურად შესცვლის მორალს ისე, როგორც მეცნიერებას, მის შემდეგ, რაც, თუნდა შავად, ააშენებს ახალ საზოგადოებას.

მაგრამ ხომ არ ვვარდებით ჩვენ მოჯადოებულ წრეში?

როგორ უნდა აშენდეს ახალი საზოგადოება ძველი მეცნიერებისა და მორალის საშუალებით? აქ საჭიროა ცოტა დიალექტიკის შეყვანა საქმეში, იმ დიალექტიკის, რომელსაც ეხლა უეკონომიოთ გვჩრიან ღირიკულ პოეზიაში და კანცელიარიის საქმის წარმოებაში, და რძის თაფაში.

ცნობილი დასაყრდნობი პუნქტები, ცნობილი მეცნიერული მეთოდები, რომელნიც ანთავისუფლებენ შეგნებას ბურჟუაზიის იდეურ უღლიდან, პროლეტარიატის ავანგარდისთვის საჭიროა თვითონ მუშაობის დაწყებისთვის. პროლეტარიატი მათ თანდათან იხვეჭავს, ზოგჯერ კიდევ მოიხვეჭა. მისი მთავარი მეთოდი მან გამოსცადა ბევრ ბრძოლაში და ბევრ სხვადასხვა ადგილას. მაგრამ აქედან ძალიან შორსაა პროლეტარულ მეცნიერებამდე. რევოლუციონური კლასი არ სწყვეტს თავის ბრძოლის მსვლელობას იმის გამო, რომ მის პარტიას არ გადაუწყვეტია მიიღოს თუ არა ჰიპოთეზი ელექტრონების და იონების, ფსიხონალიტიური თეორია ფრეიდის, ჰომოგენეზისი ბიოლოგებისა ან და ახალი მათემატიკური აღმოჩენანი შეფარდებისა. მართალია, ძალა-უფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ პროლეტარიატი იღებს უფრო მეტ შესაძლებლობას დაიპყროს მეცნიერება და გადასინჯოს ის, მაგრამ ზღაპარი უფრო მალე ითქმება, ვინემ საქმე კეთდება.



პროლეტარიატი სრულიადაც არ გადადებს თავის აღმშენებლობას იმ დრომდე, სანამ ახალი მეცნიერები წამოიზრდებიან, რომელთა უმრავლესობა ჯერ მოკლე ნიფხვებში დარბიან, არამედ შეამოწმებს და გასწმენდს ყველა ინსტრუმენტებს და შეგნების არხებს. ის შორს გადაისრვის იმას, რაც არ იქნება საჭირო, რაც ტყუილია, რეაქციონური. პროლეტარიატი სარგებლობს თავის აღმშენებლობის სხვადასხვა სფეროებში ახლანდელ მეცნიერების მეთოდებით და დასკვნებით, იღებს რა იმათ აუცილებლობის მიხედვით, თუმცა იცის მასში დაფარული პროცენტები რეაქციონურ-კლასიური ლიგატურისა.

პრაქტიკული შედეგი საერთოდ და მთლიანად ამართლებს თავის თავს, რადგან სოციალისტურ მიზნის კონტროლ ქვეშ დაყენებული პრაქტიკა თანდათან გაუწევს კონტროლს და გადაარჩევს თეორიას, მის მეთოდებს და დასკვნებს.

ამ დროში კიდევ წამოიზრდებიან მეცნიერები, რომელნიც გაიზრდებიან ახალ პირობებში, ყოველ შემთხვევაში პროლეტარიატმა უნდა შესძლოს აიყვანოს თავის სოციალისტური აღმშენებლობა საკმაო სიმალლემდე, ე. ი. საზოგადოების ნამდვილ მატერიალურ უზრუნველყოფამდე და კულტურულ გაქვინთამდე, სანამ გაყვანილი იქნება გენერალური გაწმენდა მეცნიერებისა ზევიდან ქვევითამდე.

ამით მე არ მინდა ვთქვა რამე საწინააღმდეგოთ იმ მარქსისტულ კრიტიკულ მუშაობისა, რომელიც გაჰყავთ ან ცდილობენ გაიყვანონ, ჯგუფური ან და სემინარიული გზით სხვადასხვა დარგებში. ეს მუშაობა საჭიროა და ნაყოფიერი.

საჭიროა მისი ყოველმხრივ გაფართოვება და გაღრმავება. მაგრამ საჭიროა შენახვა მარქსისტულ თვალთახედ-

ვისა სხვადასხვა გამოცდილებათა დღევანდელ ხვედრითი წონის ანგარიშში ალების დროს და იმ ჩვენი ისტორიული მუშაობის საერთო მასშტაბით ცდისა; გამოორიციხულია განა შესაძლებლობა, რომ პროლეტარიატის რიგებიდან თვითონ რევოლიუციონურ დიქტატურის პერიოდში გამოჩნდნენ გამაჩინილი მეცნიერები, გამომგონებელნი, დრამატურგები და პოეტები? რასაკვირველია, სრულიადაც არ არის გამოორიციხული. მაგრამ იქნებოდა ზედმეტი ზერელობა, რომ გვეწოდებინა პროლეტარული კულტურა იმ თუნდა მნიშვნელოვან მიღწევებისთვის, რომელნიც შეიძლება ჰქონოდათ ზოგიერთ პირებს, პროლეტარიატის წრიდან რომ გამოვიდნენ.

არ შეიძლება კულტურის მცნება დავახურდავით შინაურად სახმარ ფულზე და კულტურის გამარჯვება გავარჩიოთ ცალკე პოეტებისა თუ გამომგონებელთა პროლეტარულ პასპორტებით. კულტურა არის ორგანიული მთლიანობა ცოდნისა და გამოყენებისა, რომელიც ახასიათებს მთელ საზოგადოებას, ან და მის მმართველ კლასს. ის გარემოცავს და სჭრის ადამიანის შემოქმედების ყველა მხარეებს, შეაქვს რა იმაში სისტემის ერთიანობა.

ინდივიდუალური მიღწევები მალღლებიან ამ დონეზე და თანდათან ამაღლებენ მას.

არის განა ეხლა ესეთი ორგანიული ურთიერთდამოკიდებულება ეხლანდელ ჩვენ პროლეტარულ პოეზიასა და მუშათა კლასის კულტურის შემოქმედების შორის, თუ მთლიანად ავიღებთ მათ? სრულიად ნათელია, რომ არა. ცალკე მუშები თუ ჯგუფები ეზიდებიან იმ ხელოვნებას, რომელიც შეუქმნია ბურჟუაზიულ ინტელიგენციას და აქამდე საკმაო ეკლექტიზმით სარგებლობენ მათი ტეხნიკით.

მაგრამ სარგებლობენ იმისათვის, რომ გამოხატონ თავი-

სი შინაგანი, პროლეტარული ქვეყანა? საქმეც იმაშია, რომ ეს არ არის ასე.

პროლეტარულ პოეტების შემოქმედებას აკლია ორიგინალობა, რომელსაც იძლევა მხოლოდ ურთიერთი კავშირი ხელოვნებისა და კულტურის განვითარების შორის. შესაძლებელია ეს არის ნიჭიერი ლიტერატურული ნაწარმოები ზოგიერთ პროლეტარებისა, მაგრამ არა პროლეტარული კულტურა. შეიძლება ეს იყოს ერთი მისი სათავეთაგანი?

რასაკვირველია, ეხლანდელ თაობათა მუშაობაში გამოჩნდება ბევრი ჩანასახები და სათავეები, რომელთაგანაც გულმოდგინე შთამომავლობა გაიყვანს ხაზებს მომავალ კულტურულ სხვადასხვა სექტორებით ისე, როგორც დღევანდელი ხელოვნების ისტორიკოსებს გაყავთ ხაზი საექლესიო მისტერიებიდან იბსენის თეატრამდე, ან და ბერების მხატვრობიდან იმპრესიონიზმსა და კუბიზმამდე. ხელოვნების ეკონომიაში ისე, როგორც ბუნების ეკონომიაში არაფერი არ იკარგება და ყველაფერი ყველასთან დაკავშირებულია. მაგრამ ფაქტიურად, კონკრეტულად, ცოცხლად დღევანდელი პოეტების შემოქმედება მიდის არა იმ პლანით, როგორც მიდის პროცესი მომავალ სოციალისტურ კულტურის მომზადებისა, პროცესი მასათა აღდგენისა.

ამხ. დუბოვსკიმ ძალიან გაამწარა და, მგონია, თავის წინააღმდეგაც აამხედრა პროლეტარულ პოეტების ჯგუფი თავის წერილით, რომელშიც, ჩემი აზრით, საექვო აზრებთან ერთად, მან გამოთქვა მთელი რიგი კეშმარტებათა, თუმცა ძალიან მწარე გემოსი, მაგრამ ძირეულად შეურყეველი.

ამხ. დუბოვსკის დასკვნა ასეთია, რომ პროლეტარული პოეზია „Кузница“-ში კი არ არის, არამედ ქარხნების კედლის გახეთქებში, მის უსახელო ავტორებში. ამ დასკვნაში არის მართალი აზრი, თუმცა პარადოქსალურად გამოთქმული. შეიძლება ამავე უფლებით ვთქვათ, რომ პროლეტარული შექსპირები და გიოტეები ეხლა დარბიან ფეხშიშველი პირველ საფეხურის შკოლაში.

უეჭველია ქარხნის პოეტების შემოქმედება ბევრად უფრო ორგანიულია თავისი კავშირით ცხოვრებასთან, ყოფაცხოვრებასთან და მუშათა მასების ინტერესებთან, მაგრამ მაინც არ არის პროლეტარული ლიტერატურა, არამედ წერილობითი გამოთქმა პროლეტარიატის კულტურულ წარმატების მოლეკულიარულ პროცესისა.

ჩვენ ზევით ავხსენით, რომ ეს არ არის ერთი და იგივე. მუშკორები, ადგილობრივი პოეტები, მკიცხავები აკეთებენ დიდ კულტურულ საქმეს, აპოზიერებენ ნიადაგს და ამზადებენ მომავალ თესვას.

მაგრამ სრულფასიანი კულტურული და მხატვრული მკა იქნება, საბედნიეროთ, სოციალისტური და არა „პროლეტარული“...

ამხ. პლეტნიოვი საინტერესო წერილში „პროლეტარულ პოეზიის“ ვხების შესახებ გამოთქვამს იმ აზრს, რომ პროლეტარულ პოეტების ნაწარმოებში, მიუხედავად მათი მხატვრული წონისა, მაინც მნიშვნელოვანნი არიან მართო თავის უშუალო კავშირით კლასის ცხოვრებასთან. პროლეტარულ პოეტების ნაწერების ნიმუშების საკმაოდამაჯერებლობით ამხ. პლეტნიოვი გვაჩვენებს პროლეტარულ პოეტების ხასიათის გამოცვლას პროლეტარიატის ცხოვრებისა და ბრძოლის საერთო მსვლელობის მიხედვით.

ამით ამხ. პლეტნიოვი ამტკიცებს უდავოთ, რომ პროლეტარულ პოეზიის პროდუქტები არ არიან ყველაფერი, მაგრამ ბევრი იმათგანი მნიშვნელოვანი კულტურულ-ისტორიული დოკუმენტებია, მაგრამ ეს ხომ კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ ისინი არიან მხატვრული დოკუმენტები.

„დაე ეს ლექსები იყვენ სუსტი, ფორმალურად ძველი, თუ გინდათ წერაკითხვის კანონებსაც მოკლებული, ამბობს ამხ. პლეტნიოვი, ახასიათებს რა ერთ მუშა პოეტს, რომელიც ამალდა ლოცვებიდან — რევოლიუციონურ ბრძოლის მოტივებამდე, მაგრამ განა ეს არ ნიშნავს პროლეტარულ პოეტის ზრდას?“

უდავოა: სუსტი, უფერული, და შეიძლება წერაკითხვის უცოდინართ ლექსები აღნიშნავდენ პოეტის და კლასის პოლიტიკურ გაზრდის გზას და შეიძლება ჰქონდეთ გაუზომელი პოლიტიკური, კულტურული სიმპტომატიური მნიშვნელობა, მაგრამ სუსტი და, მით უმეტეს, წერაკითხვის უცოდინარი პოეტები ვერ შეჭმნიან პროლეტარულ პოეზიას, რადგან ვერ ჰქმნიან საზოგადოთ პოეზიას. ძალიან ნიშანდობრივია ისიც, რომ, აღნიშნავს რა მუშათა პოეტების პოლიტიკურ რევოლიუციონურ ზრდის პარალელებს, ამხ. პლეტნიოვი ამჩნევს უკანასკნელ წლების პროლეტარულ მწერლებს, განსაკუთრებით ახალ ეკონომიურ პოლიტიკის დაწყების შემდეგ, კლასიდან მოწყვეტას.

„კრიზისი პროლეტარულ პოეზიისა — ერთ და იმავე დროს ფორმალურ ამოცანებისაკენ გადახრით... და ობივატელობისაკენაც, რომელსაც ამხ. პლეტნიოვი ხსნის პროლეტარულ პოეტების არა საკმარის პოლიტიკურ განვითარებით და პარტიის მათდამი არასაკმარის ყურადღების მიქცევით, პროლეტარულ პოეტებს მიიყვანს იქამდე, რომ

ისინი ვერ უძლებენ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიის კოლოსალურ შემოტევას და შედრკენ კიდევც“.

თქმა არ უნდა, ასეთი ახსნა არ არის საკმარისი.

რომელ კოლოსალურ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიის შეტევაზე ლაპარაკობს ავტორი?

არ უნდა გადამეტება.

ნუ ვიდავებთ იმაზე, შეეძლო თუ არა პარტიას მეტი რამე გაეკეთებინა პროლეტარულ პოეზიისთვის, ვინემ გააკეთა.

ამით საკითხი იმის შესახებ, რომ ამ პოეზიას არ აღმოაჩნდა წინააღმდეგობის ძალა, არ იწურება ისე, როგორც არ შეიძლება მიემატოს პოეზიას ძალა სასტიკი „კლასობრივი“ ესტიკულიაციით („კუზნიცას“ მანიფესტის სტილით).

საქმის შინაარსი იმაშია, რომ რევოლიუციონურ ეპოქამდე და რევოლიუციის პირველ პერიოდში პროლეტარული პოეტები მიმართავენ ლექსთა წყობას არა როგორც ხელოვნებას, რომელსაც აქვს თავისი კანონები, არამედ როგორც ერთ-ერთ საშუალებას, რომ შეეჩვილათ თავიანთი ბედის შესახებ, ან და გამოეჩინათ თავიანთი რევოლიუციონური განწყობილება.

პოეზიას, როგორც ხელოვნებას და ოსტატობას, პროლეტარული პოეტები მიადგენ მხოლოდ უკანასკნელ წელს, როცა დასუსტდა სამოქალაქო ომის გამძაფრება.

სწორედ აქ გამოჩნდა, რომ ხელოვნების სფეროში პროლეტარიატს ვერ შეუქმნია კულტურული წრე, ბურჟუაზიას კი ასეთი წრე, ცუდია ეს თუ კარგი, მაინც აქვს.

საქმე იმაში კი არ არის — პარტია, თუ პარტიის მალლა ფენები „კარგად ვერ დაეხმარენ“, არამედ იმაში, რომ ძირები არ იყვენ იქ მხატვრულად მომზადებული.

ხელოვნებას კი, როგორც მეცნიერებას, სკირია მომ-
ზადება. თავისი პოლიტიკური კულტურა ჩვენ პროლეტა-
რიატს აქვს იმ სახელებში, რომ უზრუნველყოფს თავისი
დიქტატურა, **მხატვრული** მომზადება კი მას არა აქვს.

როცა პროლეტარული პოეტები მიდიოდნენ საერთო
ბრძოლის რიგებში, მათი ლექსები, როგორც იყო წინად
ნათქვამი, ინახავდნენ რევოლუციონერ დოკუმენტების
მნიშვნელობას.

მაგრამ, როგორც კი დადგა პროლეტარულ პოეტების
წინ საკითხები ოსტატობის და ხელოვნების, მათ ნებისთ
თუ უნებლიეთ დაიწყეს თავისთავის ახალი წრის ძიება.

აქ, მაშასადამე, უბრალო წინდაუხედველობა კი არ
არის, არამედ ღრმა ისტორიულ პირობათა შექმნა.

მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ კრიზისის
ფაზაში შესული მუშა პოეტები სამუდამოთ დაილუპენ
პროლეტარიატისათვის.

გვინდა ყოველ შემთხვევაში ვიფიქროთ, რომ ზოგი-
ერთი მაინც იმ კრიზისის დროს უფრო გამაგრდება.

მაგრამ ეს კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ დღევანდელი
დაჯგუფება მუშა-პოეტების მოწოდებული იყოს დაუდვას
საფუძველი გარდაუვალ დიდ პოეზიას.

როგორც ეტყობა, ეს იქნება ხვედრი შემდეგ თაობათა,
რომელნიც კიდევ გაივლიან თავიანთ კრიზისებს, რადგან
იდეურ-კულტურული, ჯგუფური წრეების გადახრანი, რყევა
და შეცდომები, რომელთა სათავეშიც სძევს კლასის არა
საკმარისი კულტურული სიმწიფე, ჯერ კიდევ სამყოფია
დიდი ხნისათვის.

მარტო ერთი ლიტერატურული ტექნიკის შესწავლა
აუცილებელი კიბეა. ყველაზე უფრო ტექნიკის უცოდინა-
რობა იმას აჩნდება, ვინც ვერ მოასწრო მისი შესწავლა.

ძალიან ბევრ პროლეტარულ პოეტზე შეიძლება თქმა, რომ ისინი ტეხნიკის გარეშე არიან და ტეხნიკა კიდევ მათგან შორს არის.

ზოგიერთებისათვის, უფრო ნიჭიერები რომ არიან, ეს არის ზრდის ავადმყოფობა, ისინი კი, ვინც ტეხნიკას ვერ ისწავლიან, ყოველთვის იქნებიან „არაბუნებრივი“, მიმბაძველები, ან და უბრალო მანქიები.

მაგრამ იქნებოდა დაუჯერებელი ამბავი იმის თქმა, რომ ბურჟუაზიული ხელოვნების ტეხნიკა მუშებს არ სჭირათ.

ეხლა კი ამის შესახებ ძალიან ბევრია დაბნეული.

— „მოგვეციო ჩვენ, თუნდა გაუთლელი, მაგრამ ჩვენბური, მშობლიური“.

ეს არის სიყალბე და სიცრუე.

გაუთლელი ხელოვნება არ არის ხელოვნება და ამიტომ, რასაკვირველია, მშრომელ ხალხს ის არ უნდა.

„გაუთლელი“ მისვლა საგანთან თავის თავად არსებითად შეიცავს მასისადმი ზიზღს.

ძალიან ნიშანდობრივია ზოგიერთ პოლიტიკანებისთვის, რომელნიც ინახავენ ორგანიულ ურწმუნობას კლასისადმი, და ცბიერად კი ქებათა ქებას უძღვნიან და ეუბნებიან „ყველაფერი კარგად არისო“...

ამ დემაგოგების შემდეგ ცრუ-პროლეტარულ გაუბრალოების ამ ფორმულას გულწრფელად იმეორებენ გულუბრყვილონი.

ეს არ არის მარქსიზმი, ეს არის რეაქციონური ტექნიაობა, რომელიც ცოტათი ჰგავს „პროლეტარულ იდეოლოგიას“.

ხელოვნება პროლეტარიატისათვის არ შეიძლება იყოს მეორე ხარისხის ხელოვნება.

სწავლა საჭიროა, მიუხედავად იმისა, რომ „სასწავლებელი“ ჩვენ მტრებს აქვთ ხელში და შეიცავს ბევრ საშიშროებასაც.

სწავლა საჭიროა და პროლეტ-კულტების მნიშვნელობა, კერძოდ, და სხვა ორგანიზაციების იმით კი არ უნდა იზომებოდეს, როგორი სისწრაფით ჰქმნიან ისინი ახალ ლიტერატურას, არამედ იმით, როგორი გზით უწყობენ ისინი ხელს მუშათა კლასის ლიტერატურულ დონეს ამაღლებას, დაწყებული მის ზედა ფენებიდან.

ამიტომ არის, რომ სახიფათოა ისეთი ტერმინები, როგორც: „პროლეტარული ლიტერატურა“, „პროლეტარული კულტურა“, რომ ისინი ფაქტიურად ამოძრავებენ კულტურულ მომავალს დღევანდელ დღის ვიწრო ჩარჩოებში.

პერსპექტივებს აყალბებენ, პროპორციებს ანგრევენ, მასშტაბებს ამახინჯებენ და ხელს უწყობენ ყველაზე უფრო მაცდურ ჯგუფურ სიამაყეს.

მაგრამ უარი რომ ვთქვათ ტერმინზე—პროლეტარული კულტურა, მაშინ რა დაემართება... პროლეტკულტს?... სოდით და შევთანხმდეთ... პროლეტკულტი ეწოდოს პროლეტარულ კულტუროსნობას... ესე იგი გამძაფრებულ ბრძოლას მუშათა კლასის კულტურულ დონის ასამაღლებლად.

მართალი რომ ვთქვათ, პროლეტკულტის მნიშვნელობა ამით ერთი იოტითაც არ დამცირდება.

*
*
*

წინადაც ვაკვრით მოხსენებულ პროგრამულ დეკლარაციაში პროლეტარული მწერლები „სამკედლორიდან“ ამბობენ, რომ „სტილი—არის კლასი“, და ამიტომ სოცია-

ლურად სხვაგან დაბადებული მწერლები ვერ შეჰქმნიან მხატვრულ სტილს, რომელიც უპასუხებდეს პროლეტარიატის ბუნებას.

აქედან, თითქო თავისთავად გამოდის, რომ სახელდობრ „სამკედლოს“ ჯგუფი, თავის შემადგენლობით და ტენდენციებით, ჰქმნის მხოლოდ პროლეტარულ ხელოვნებას.

„სტილი — არის კლასი“ — მაგრამ სტილი სრულიადაც არ იბადება კლასთან ერთად.

კლასი თავის სტილს ნახულობს ძალიან რთული გზებით. რა კარგი იქნებოდა, რომ მწერალი, მხოლოდ იმიტომ, რომ ის არის ერთგული თავის კლასის, პროლეტარი, დამდგარიყო გზაჯვარედინზე და ეყვირა: „მე გახლავართ სტილი პროლეტარიატისა“.

„სტილი — არის კლასი“ არა მარტო მხატვრობაში, არამედ უპირველეს ყოვლისა პოლიტიკაში. პოლიტიკა კი ერთად-ერთი დარგია, სადაც პროლეტარიატმა მართლა შეჰქმნა თავისი სტილი.

მაგრამ როგორ?

არა მარტო უბრალო სილლოგიზმით: ყოველ კლასს აქვს თავისი სტილი; პროლეტარიატი კლასია: ის ანდობს რომელიმე პროლეტარულ ჯგუფს გამოიმუშავოს მისი პოლიტიკური სტილი. არა! გზა ბევრჯერ უფრო რთული იყო. პროლეტარულ პოლიტიკის გამოიმუშავებამ გაიარა ეკონომიური გაფიცვების გზები, კოალიციისთვის ბრძოლა, ფრანგ და ინგლისელ უტოპისტების თეორიები, მუშათა მონაწილეობა რევოლუციონურ ბრძოლებში, ბურჟუაზიულ დემოკრატიის მეთაურობით, „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი“, სოციალ-დემოკრატიის შექმნა, რომელიც თუმცა ისტორიის მსვლელობით დაემორჩილა კლასების

„სტილს“, სოციალ-დემოკრატიის რასკოლი, კომუნისტების გამოყოფა, კომუნისტების ბრძოლა ერთიან ფრონტისათვის და კიდევ სხვა ბრძოლა, რომელიც შემდეგშია მოსალოდნელი.

პროლეტარიატის მთელი ენერჯია, რომელიც რჩება მას ელემენტარულ ცხოვრების მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების შემდეგ, სულ მიდიოდა ამ პოლიტიკურ „სტილის“ შექმნაზე.

მაშინ, როცა ბურჟუაზიის წინსვლა ხდებოდა თანასწორად საზოგადოებრივ არსებობის ყველა სფეროებში, ის მდიდრდებოდა, აწყობდა ორგანიზაციას, ვითარდებოდა ფილოსოფიურად და ესთეტიურად, თანდათან ითვისებდა ძალა-უფლების გამოცდილებას — პროლეტარიატი, როგორც კლასი, ღარიბია — ამ თვითგამორკვევის პროცესს აკეთებს ძალიან მალე, და ამიტომ ეს პროცესი იღებს ძალიან ცალმხრივ რევოლუციონურ-პოლიტიკურ ხასიათს და აღწევს თავის უდიდეს გამოხატვას კომუნისტურ პარტიაში.

რომ შევადაროთ მხატვრული ჩვენი ზევითსვლა პოლიტიკურს, მაშინ ჩვენ იძულებული ვიქნებოდით გვეთქვა, რომ ხელოვნების სფეროში ჩვენ ვართ ეხლა, მაგალითად, იმ პერიოდში, როცა პირველი უღონო მოძრაობა მასების უერთდებოდა ინტელიგენციის და ერთეულ მუშების ცდას უტოპიური სისტემების შექმნისათვის.

ჩვენ სულით და გულით ვუსურვებთ პროლეტარულ პოეტებს, რომ შეეტანოთ თავიანთი წვლილი მომავალ ხელოვნების შექმნაში, თუ პროლეტარულში არა, სოციალისტურში მაინც.

მაგრამ ამ პროცესის დღევანდელ არხიპირველ დაწყებით სტადიაში ჩვენ რომ ვიცნოთ „სამკედურის“ პო-

ეტებში მონოპოლია „პროლეტარულ სტილის“ გამო-
თქმისა, ეს იქნებოდა დაუშვებელი შეცდომა.

„სამკედური“ შლის თავის მოქმედებას პროლეტარია-
ტის მიმართ პრინციპიალურად ისევ იმ გეგმით, როგორც
„ლეფ-ი (მემარცხენე ფრონტი), „კრუგ“ და სხვა ჯგუფე-
ბი, რომელთაც სურთ მოგვცენ მხატვრული გამოთქმა რე-
ვოლიუციის, და წმინდა სინდისით რომ ვსთქვათ, არ ვი-
ცით ვისი შემოტანილი წვლილი გამოდგება უფრო თვალ-
საჩინო.

ბევრ პროლეტარულ პოეტს ეტყობა უდავოთ ფუტუ-
რისტების გავლენა.

ნიკიერი კაზინი ითვისებს ფუტურისტულ ტექნიკას.
ბეზიმენსკი შეუძლებელია წარმოგვედგინა, თუ მაიაკოვსკი
არ იქნებოდა — ბეზიმენსკი კი იძლევა იმედს.

„Кузница“-ს დეკლარაცია ძალიან მწუხარე ხაზებით
და სასტიკ ბრალმდებელის ტონით ხატავს დღევანდელ
მდგომარეობას ხელოვნებაში:

„ნები“, როგორც რევოლიუციის ეტაპი, გამოდგა
გარემოცული ხელოვნებით, რომელიც მიაგავს მაიმუნების
თამაშს“.

„ყველაფერ ამაზე იხარჯება ფული.. ბელინსკები არ
არიან... ხელოვნების უდაბნოს მწუხრი გადაეფარა და ჩვენ
ვამალღებთ ხმას, მალლა ვწევთ წითელ დროშას“ და სხვა
და სხვა.

პროლეტარულ ხელოვნებაზე ძალიან აწეულ ტერმინე-
ბით არის ლაპარაკი და ხანდისხან ბრტყელ-ბრტყელი სი-
ტყვებითაც, ნაწილობრივ კი დღევანდელზე.

„კლასი — მონოლიტი ჰქმნის თავის ხელოვნებას მხო-
ლოდ თავის სახით და მსგავსებით, მისი სხვანაირი ენა
მრავალხმიანია, მრავალ საღებავიანი, მრავალ სახიანი...

ხელს უწყობს თავის სიმარტივით, ნათელი გრძნობით, სისწორით დიდი სტილის ძლიერებას“. მაგრამ თუ ასეა, მაშინ რატომ არის ხელოვნებაში უდაბნო, ან და რატომ გადაეფარა მას ბინდი?

ეს აშკარა წინააღმდეგობანი აღბად ასე უნდა იქნას გაგებული, რომ დეკლარაციის ავტორები უპირისპირებენ მფარველობის ქვეშ აყვანილ საბჭოთა ხელოვნებას — უდაბნოს, მწუხრით რომ არის დაფარული — პროლეტარულ ხელოვნებას დიდი სტილისას და დიდი ტილოებისას, რომელიც თურმე ჯერ არის დამსახურებულათ ცნობილი; რადგან „არ არის ბელინსკები“ და იმათ მაგიერობას სწევენ „ზოგიერთი ამხანაგი-პუბლიცისტები ჩვენივე რიგიდან, რომელნიც მიჩვეული არიან ხელნით დირიჟორობას“... თუმცა მეშინიან, რომ მეც ჩარიცხული ვიქნები. ამ უხემ ხალხის ორდენში, მაგრამ იძულებული ვარ ვთქვა, რომ „კუზნიცა“-ს დეკლარაცია კლასობრივ მესიანიზმით კი არ არის გაყენებული, არამედ ჯგუფური მამლაყინწობით.

„კუზნიცა“ ლაპარაკობს თავის თავზე, რომ მხოლოდ ის არის განსაკუთრებული მატარებელი რევოლუციონურ ხელოვნების, სწორედ იმავე სიტყვებით და გამოთქმებით, რომელსაც ხმარობენ ფუტურისტები, იმაჟენისტები, სერაპიონის ძმები და სხვა.

ამხანაგებო! სად არის ეს „დიდი ტილოების ხელოვნება, დიდი სტილის და მონუმენტალური ხელოვნება“?

სად არის ის, სად?

როგორც არ უნდა დავაფასოთ შემოქმედება ზოგიერთი პოეტების, რომელნიც პროლეტარულ შთამომავლობის არიან, — აქ კი საჭიროა, რასაკვირველია, ყურადღება და სასტიკი ინდივიდუალური კრიტიკული მუშაობა, პროლეტარული ხელოვნება არ არსებობს.



არ შეიძლება, მართლა, სიტყვებით თამაში. ტყუილია, თითქო არსებობდეს პროლეტარული სტილი და ამასთან ერთად დიდი და მონუმენტალური. სად? რაში?

პროლეტარული პოეტები გადიან მოწაფეობის პერიოდს, გავლენა მათზე სხვა სკოლების, განსაკუთრებით, როგორც წინად ითქვა, ფუტურისტებისა, შეიძლება აღინიშნოს ფორმალურ სკოლის მიკროსკოპიულ მეთოდებით. ეს არის არა საწყენათ ნათქვამი, ეს არ არის ცოდვა!

მაგრამ მონუმენტალური პროლეტარული სტილი დეკლარაციებით არ იქმნება.

„ბელინსკები არ არიანო“, შემოგვჩვიან ჩვენი ავტორები. ჩვენთვის რომ საჭირო იყოს იურიდიული დამტკიცება იმისი, რომ „კუზნიცას“ შემოქმედება გაელენთილია ინტელიგენტურ კარჩაკეტილ პატარა ქვეყნის, ჯგუფის, პატარა სკოლის სულის კვეთებით, ჩვენ ამის დამამტკიცებელ საბუთს მოვნახავდით ამ მინორულ ფრაზაში „ბელინსკები არ არიანო“. ბელინსკი აქ აღებულია, რასაკვირველია, არა როგორც პიროვნება, არამედ როგორც წარმომადგენელი რუსეთის საზოგადოებრივ კრიტიკოსთა დინასტიისა, როგორც შთამავონებელი და გზაზე დამყენებელი ძველი ლიტერატურისა. მაგრამ ჩვენმა მეგობრებმა „კუზნიციდან“ უნდა იცოდნენ, რომ ეს დინასტია შესწყდა სწორედ იმ დროიდან, როცა პოლიტიკურ სცენაზე გამოვიდა პროლეტარული მასა. ერთი თავისი ნაწილით და ძალიან არსებითი ნაწილით პლენხანოვი იყო მარქსისტული ბელინსკი, უკანასკნელი წარმომადგენელი ამ კეთილშობილ პუბლიცისტურ დინასტიისა.

ბელინსკები ლიტერატურის საშუალებით — აღებდენ კარებს საზოგადოებრივობაში, ამაში იყო მათი ისტორიული როლი.

ლიტერატურული კრიტიკა სწევდა პოლიტიკის მაგერობას და ამზადებდა მას. მაგრამ რასაც ბელინსკი და უფრო გვიანი წარმომადგენელნი რადიკალურ-პუბლიცისტურ კრიტიკისა გადაკვრით ლაპარაკობდენ, ჩვენ დღეებში იღებს ოქტომბრის სისხლსა და ხორცს, იქმნება საბჭოთა სინამდვილეთ. თუ წინათ: ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი, პისარევი, მიხაილოვსკი, პლახანოვი, თვითეული თავისებურად იყვენ ლიტერატურის საზოგადოებრივი შთამგონებელნი, უფრო კარგად რომ ითქვას, ლიტერატურული შთამგონებელნი ჩასახულ საზოგადოებრივობისა, განა დღეს მთელი ჩვენი საზოგადოებრივობა თავის პოლიტიკით, პრესით, კრებებით, დაწესებულებებით, საკმარისად არ არკვევენ თავიანთ საკუთარ გზებს? მთელი ჩვენი საზოგადოებრივობა ჩვენ გამოგვყავს პროექტორათ, ყველა ეტაპები ჩვენი ბრძოლისა გაშუქებულია მარქსიზმით, ყოველ დაწესებულებას კრიტიკულად უცქერიან ყოველ მხრიდან.

ასეთ პირობებში რომ კიდევ ბელინსკიზე ოხრავდე, იმას ნიშნავს, რომ გამოაჩინო მართლა ინტელიგენტურ-ჯგუფური განწყობილება, მართლა იმ სტილით (რასაკვირველია არა მონუმენტალურით), როგორც კეთილმსახურ მემარცხნე ნაროდნიკელმა ივანოვ-რაზუმნიკმა გამოიჩინა.

„ბელინსკები არ არიანო“ — მაგრამ ბელინსკი ხომ ლიტერატურული კრიტიკოსი არ ყოფილა, არამედ საზოგადოებრივი ბელადი იყო თავისი ეპოქისა, და ცოცხალი ბესარიონი ჩვენ დროში რამ გადმოვიყვანოთ, ის იქნებოდა აუცილებლად, — არ დავუმაღავეთ ამას „კუზნიცას“ — წერი... პოლიტ-ბიუროსი.

და შეიძლება კიდევ მიემართა გამწარებულ ხელნისათვის, თვითონ ამბობდა ის თავის თავზე, რომ ბუნებით

ის დაბადებული იყო ტურასავით ეკივლა და იძულებული
 კი იყო მელოდიური ხმები გამოეცა.

სრულიად არ არის შემთხვევითი, რომ ჯგუფური პოე-
 ზია, ცდილობს რა გადალახოს თავის განდევნილობა, ეცემა
 ხოლმე „კოსმიზმის“ მეფე რომანტიკაში. აზრი იქ დაა-
 ხლოებით ასეთია, რომ იგრძნო მთელი ქვეყანა, როგორც
 ერთი მთლიანობა და საკუთარი თავი კი მის აქტიურ ნა-
 წილად იმ პერსპექტივით, რომ შემდეგ უბრძანებ არა
 მარტო ქვეყანას, არამედ მთელ კოსმოსს.

ყველაფერი ეს, რასაკვირველია, დიდებულია და ხელ-
 გაშლილადაც არის აღებული. ვიყავით ჩვენ მარტო კურ-
 სკში და კალუგაში, დღეს ხელშეორეთ დავიბრუნეთ ბრძო-
 ლით რუსეთი და მივდივართ მსოფლიო რევოლუციისკენ.
 განა ჩვენ უნდა შევჩერდეთ პლანეტარულ საზღვრებში?
 მოდით და მოუჭიროთ პაროლეტარული სალტე მსოფლიოს.

რა იქნება ამაზე კარგი?

ძალიან ნაცნობი საქმეა: „ქუდებით ჩაგქოლავთ“.

კოსმიზმი გვეჩვენება, ან შეიძლება გვეჩვენოს, ძალიან
 გაბედულ, რევოლიუციონურ და პაროლეტარულად ძალად.

მაგრამ საქმეზე რომ მივიდეს, კოსმიზმში არის ელემენ-
 ტები თითქმის დეზერტირობის ხელოვნების რთულ მიწიერ
 საქმეებიდან — სადღაც ვარსკვლავთ ზევით სფეროებში.
 ამით არის, რომ კოსმიზმი ძალიან ენათესავება მისტი-
 ციზმს.

რომ გადმოიყვანო ვარსკვლავთა სამეფო საკუთარ მხა-
 ტერულ მსოფლიო გზებაში რაღაც ნებისყოფის წესით,
 ეს ძალიან გასაკვირი ამოცანაა, თუნდა ხელს გიწყობდეს
 კიდევ ასტრონომიის ცოდნა, ყოველ შემთხვევაში არ
 არის გადაუდებელი ამოცანა.

და გამოდის, იმიტომ კი არ ხდებიან პოეტები კოსმისტებად, რომ „დევის ნაფეხური“ კარზე გვიკაკუნებდეს და პასუხს თხოულობდეს, არამედ იმიტომ, რომ მიწიერი საკითხები, რომელნიც ისე ძნელად ემოჩნებიან მხატვრულ დამუშავებას, ბადებენ იმ ქვეყანაში გადახტომის ცდას.

მაგრამ საკმარისი არ არის თავის თავს დაუძახო კოსმისტი, რომ ამით ვარსკვლავები დაჰკრიუო.

მით უმეტეს, რომ ვარსკვლავთ შორის ცარიელი ადგილები უფრო მეტია მსოფლიოში, ვინემ თვით ვარსკვლავები.

არ მოხდეს ისე, რომ ამ საეჭვო ტენდენციამ, რომელიც ფარავს მსოფლმხედველობის და მხატვრულ შემოქმედების ნაპრალებს შუა ვარსკვლავთა სფეროს ფაქიზი მატერიით, არ მიიყვანოს ზოგიერთი კოსმისტი ყველაზე უფრო ფაქიზ მატერიაში, სულიწმინდამდე, რომელთანაც ისედაც ძალიან ბევრი პატარა პოეტური მიცვალებულები განისვენებენ.

მახეები და მუხრუჭები, რომელიც პროლეტარების პოეტების წინ არიან ამართული, მით უფრო საშიშარია, რომ ეს პოეტები თითქმის ყველანი ახალგაზრდები არიან და ზოგიერთები მხოლოდ გამოდიან ჭაბუკობის ასაკიდან.

პოეზიისთვის ისინი გააღვიძა გამარჯვებულმა რევოლიუციამ. მაგრამ მოვიდენ ისინი არა როგორც დამდგარი ადამიანები, — ისინი მოიყვანა ფრთებით და ქარიშხლის და გრიგალის სტიქიამ.

მაგრამ ეს პრიმიტიული ხარხოშობა გამოსცადეს ბურჟუაზიულმა მწერლებმაც, რომ შემდეგ გამხდარიყვენ რეაქციონური მისტიკოსები და კიდევ შეზარხოშებულიყვენ სხვა რამეთი.

ნამდვილი სიძნელე და განსაცდელი სწორედ მაშინ დაიწყო, როცა რევოლიუციის რიტმი მინელდა, ობიექტიური პერსპექტივები უფრო დაინისლენ, და უკვე არ შეიძლება-ოდა ტალღებში ცურვა, რომ გაეშვათ შთაგონებული ბუშტები, არამედ საჭირო გახდა უკან მიხედვა, თხრილების გათხრა და გარემოების შეფასება.

აი აქ გამოჩნდა სწორედ ცთუნება.

გაქანდენ პირდაპირ კოსმოსში.

მიწა სად არის?

როგორც მისტიკოსებისთვის, ისე კოსმისტებისთვისაც ის შეიძლება გახდეს უბრალო ტრამპლინი.

ჩვენი ეპოქის რევოლიუციონურ პოეტებს სჭირია დიდი გამობრძნედა, დიდ ჭახრაკში გავლა, ყველაზე უფრო მორალური გამობრძნედა აქ დაუშორებელია გონებრივ გაწმენდისაგან.

საჭიროა დამდგარი, მაგარი ფაქტებით გაყენთილი მომქმედი მსოფლმხედველობა და ამასთან შეერთებული მხატვრული მსოფლიოს გზნება. იმიტომ რომ ზერელედ არ გაიგო, არამედ ნამდვილად მიიღო, ძირამდე იგრძნო იმ დროის ნაკვეთი, რომელშიც ჩვენ ვსცხოვრობთ, საჭიროა ცოდნა კაცობრიობის წარსულის, მისი ცხოვრების, შრომის, ბრძოლის, იმედების და მიღწევების.

კარგი საქმეა ასტრონომია და კოსმოგონია!

მაგრამ უპირველეს ყოვლისა საჭიროა ცოდნა ადამიანის ისტორიის, დღევანდელი ცხოვრების, მისი უპიროვნო კანონების, მის მხატვრულ და სახიერ კონკრეტობაში.

საინტერესოა ის, რომ განყენებულ პოლეტარულ პოეზიის ფორმულების შემთხვევაში ჩვეულებრივ გვერდს უვლიან პოეტს, რომელსაც ყველაზე უფრო მეტი უფლება აქვს ეწოდებოდეს რევოლიუციონურ რუსეთის პოეტის სა-

ხელი. მისი ტენდენციების, მისი სოციალურ სარჩულის გამოკვლევა არ ითხოვს რთულ კრიტიკულ მეთოდებს.

დემიანი აქ ერთ ნაჭრიდან არის მოცემული.

ეს არ არის პოეტი, რომელიც მიუახლოვდა პოეზიას, თავი დაიმდაბლა რევოლიუციამდე დასვლით, მიიღო ის. ის არის ბოლშევიკი და მისი იარაღი პოეტურია.

ამაშია განსაკუთრებული ძალა დემიან ბედნის.

რევოლიუცია მისთვის მასალა კი არ არის შემოქმედის, არამედ უმაღლესი ინსტანცია, რომელმაც დააყენა ის ამ პოსტზე.

მისი შემოქმედება საზოგადოებრივი სამსახურია, არა მარტო ეგრედწოდებულ უკანასკნელ ანგარიშით, როგორც მთელი ხელოვნება, არამედ სუბიექტურია თვითონ პოეტის შეგნებაში.

და ასეა ეს მისი ისტორიულ სამსახურის პირველ დღეებიდან.

ის შეეხარდა პარტიას, იზრდებოდა მასთან, გაიარა რამდენიმე გზა მისი განვითარებისა, ისწავლა გრძნობა და ფიქრი კლასთან დღითი დღე და ამ გრძნობების და აზრების ქვეყანას უბრუნებს ის მასებს ლექსის ენაზე, იგავით, სიმღერის ლილინით, და როგორც „ჩასტუშკა“, გაბედულია ხმა მოწოდებისა და რისხვისა.

მის რისხვაში და სიძულვილში არ არის არაფერი დილეტანტური, მას შეუძლია შეიძულოს მტერი ყველაზე უფრო რევოლიუციონურ პარტიის დამდგარი სიძულვილით.

მას აქვს ნაწერები დიდი ძალის, დათავებული ოსტატობით, მაგრამ არა ნაკლები აქვს საგაზეთო, ყოველდღიური და მეორეხარისხოვანი.

დემიანი ისე კი არა ჰქმნის იშვიათ შემთხვევებში, როცა აპოლონი თხოულობს მსხვერპლს, არამედ დღითი-

დღე, როცა მოითხოვენ ამბები, და... ცენტრალური კომიტეტი. მაგრამ მთლიანად აღებული მისი შემოქმედება წარმოადგენს რაღაც ჯერ არნახულს და თავის გვარში ერთად ერთსა. და ის პატარა პოეტუნები პატარა სკოლებიდან რომ არ გაუშვებენ შემთხვევას და იკრიკებიან დემიანის ხსენებაზე, ეს ხომ გაზეთის ფელეტონებიაო! მაგრამ ერთი მოიხედონ და თავიანთ მახსოვრობაში მონახონ მეორე პოეტი, რომელიც ისე უშუალოდ ახდენს გავლენას მასებზე და მერე როგორ მასებზე?.. მუშები, გლეხები, წითელარმიელები, და ბევრი მილიონები. და მერე როდის? ყველა ეპოქებზე უდიდეს ეპოქაში.

ახალ ფორმებს დემიანი არ ეძებდა. ის განგებ სარგებლობს ძველი კანონისტურ ფორმებით. მაგრამ ისინი მკვდრეთით დგებიან და აღორძინდებიან, როგორც შეუღარებელი გადმომცემი მექანიზმი ბოლშევიკურ იდეების.

დემიანს არ შეუქმნია და არც შექმნის სკოლას, ის თვითონ შექმნა სკოლამ, რომელსაც ჰქვია რ. კ. პ., დიდი ეპოქის საჭიროებისათვის, რომელიც შემდეგ არ განმეორდება.

ჩვენ რომ დავშორდეთ პროლეტარულ ლიტერატურის მეტაფიზიკურ გავებას, მივიდეთ საქმესთან იმ თვალთახედვიდან გამოსული, რას კითხულობს პროლეტარიატი, რა უნდა მას, რა აინტერესებს, რა უძრავს მოქმედების სურვილს, რა ამაღლებს მის კულტურულ დონეს და ამით უმზადებს ნიადაგს ახალ ხელოვნებას — ეს არის დემიან ბედნის შემოქმედება პროლეტარული და ხალხური, ე. ი. ლიტერატურა, რომელიც სჭირია გაღვიძებულ ხალხს.

ეს თუ არ არის „ქეშმარიტი“ პოეზია, მაშინ ის უფრო მეტია კიდევ მაზე. არა უკანასკნელი კაცი ისტორიაში — ფერდინანდ ლასალი სწერდა ოდესღაც მარქსს და

ენგელსს ლონდონში: „რა სიამოვნებით დაეტოვებდი დაუწერლად იმას, რაც მე ვიცი, რომ შემეძლოს შევასრულო ნაწილი იმისი, რის გაკეთებაც ვიცი“. დემიანს შეეძლო ამ სიტყვების დაგვარათ ეთქვა თავის თავზე: „სიამოვნებით დავთანხმდებოდი, რომ სხვებს ახალ უფრო რთულ ფორმებით ეწერათ რევოლიუციაზე, რომ მე თვითონ ძველი ფორმებით ვსწერო — რევოლიუციისათვის...“

პარტიული პოლიტიკა ხელოვნებაში.

ზოგიერთი მარქსისტი-ლიტერატორები ფრიად ზერელეთ ეპყრობიან ფუტურისტებს, სერაპიონებს, იმაინისტებს და საერთოდ „თანამგზავრებს“ — ყველას საერთოდ და განცალკევებით თვითეულის განსაკუთრებით მოდათ გადაიქცა დევნა პილნიაკისა, რასაც ფუტურისტებიც კი ეწვევიან. ცხადია, პილნიაკს¹⁾ ზოგიერთი თავის განსაკუთრებული თვისებებით შეუძლია გამოიწვიოს გულისწყრომა: მეტად დიდი სიმჩატე ეტყობა დიდ საკითხებში, გადამეტებული მანქიობა. ზედმეტი ლირიზმი, თითქოს სანაყში დანაყული... მაგრამ პილნიაკმა შესამჩნევად დაგვანახვა სამაზრო-გლახურ რევოლიუციის კუთხე, გვიჩვენა „მეშოჩნიკების“ მატარებელი, ჩვენ პილნიაკის წყალობით დავინახეთ ისინი გაცილებით უფრო მკაფიოდ და საგრძნობლად, ვიდრე ვხედავდით მათ აქამდე. და ვსევოლოდ ივანოვი? განა მისი „პარტიზანის“, „ბრონეპოეზდის“, „ცისფერ სილის“ შემდეგ — მთელი მათი კონსტრუქტიულ ცოდვებით, დაუმუშავებელი სტილით, ოლეოგრაფიულობითაც კი — არ გავიცანით ჩვენ, არ ვიგროძენით უკეთ რუსეთი — მისი ხელმიუწდომლობა, ენთოგრაფიული სხვადასხვაობა, ჩამორჩენილება, გაქანება?... შეიძლება, ამ მხატვრულ შე-

1) რუსეთის ერთ-ერთი ცნობილი მწერალი ახალი დროისა, რომელმაც დასწერა საუკეთესო ნაწარმოები — „მშვირი წელი“.

მეცნების ადგილი მართლაც დაიკავოს ფუტურისტულ გიპერბოლებმა²⁾, ან ტრანსმისიების³⁾ მონოტონურ ქებადიდებად, ან საგაზეთო წერილებმა, რომელნიც ყოველდღე იმავე სამას სიტყვას სხვადასხვა კომბინაციებში გამოხატავენ. დაუშვათ, რომ მოვიცილებთ თავიდან პილნიაკი და ვსევოლოდ ივანოვი და ჩვენ რამოდენიმეთ დავლარიბდებით... იმათ, ვინც გაილაშქრეს „თანამგზავრთა“ წინააღმდეგ — პერსპექტივების და პროპორციების საკმაოდ გაუთვალსწინებლად — აიღეს ნიშანში აგრეთვე... ამხ. ვორონსკი, „კრასნაია ნოვის“ რედაქტორი და „კრუგის“ ხელმძღვანელი, როგორც დამადასტურებელი და თითქმის მონაწილეც. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამხ. ვორონსკი პარტიის მინდობილობით ასრულებს დიდ ლიტერატურულ-კულტურულ სამუშაოს, და რომ, მართლაც, რამდენად უფრო იოლია წერილში — ფრინველის გაფრენის სიმალლიდან — კომუნისტურ ხელოვნების დამკვიდრება დეკრეტით, ვიდრე მისი მომხადების საქმეში ბეჯითი მონაწილეობის მიღება.

ფორმალურად ჩვენი ზემოხსენებული ლიტერატორები განაგრძობენ იმ ხაზს, რომელიც ოდესღაც (1908 წ.) აიღო კრებულ „დაშლამ“. მაგრამ ყოველ შემთხვევაში საჭიროა გაგება და დაფასება თანამედროვე ისტორიულ წყობილებისა და მას შემდეგ მომხდარ ძალთა განწყობილებათა ერთგვარ გადაჯგუფებისა. მაშინ ჩვენ ვიყავით დამარცხებული არალეგალური პარტია. რევოლიუციამ დაიხია უკან,

²⁾ ჰიპერბოლა — სინამდვილის განდიდების ან მოსპობის რიტორული ფიგურა.

³⁾ ტრანსმისია — ისეთი ხელსაწყოების სისტემა, რომელიც გადასცემს მთავარი მამოძრავებელის ენერჯიას აღმასრულებელი მექანიზმით.

კონტრ-რევოლიუცია — სტოლიპინის და ანარქო-მისტიური — გვითხვება ყოველ მხრიდან, თვით პარტიაში ინტელიგენცია კიდევ თამაშობდა არაპროპორციონალურად დიდ როლს; ინტელიგენტთა ჯგუფები სხვადასხვა პარტიულ მიდრეკილებისა არ იყვნენ დაშორებულნი ერთმანეთს. ასეთ პირობებში იდეური თავისდაცვა მოითხოვდა გახელდებულ ბრძოლას მაშინდელ ლიტერატურულ სულისკვეთების წინააღმდეგ.

ეხლა ხდება სულ სხვა, სრულიად სხვა ხასიათის პროცესი, სოციალურ მიმზიდველობის (გაბატონებულ კლასების მიმართ) კანონი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ჰქმნის ინტელიგენციის შემოქმედების ხაზს, ამეამად ჩვენს სასარგებლოდ მოქმედებს და საკიროა შეთანხმება ამისა და ჩვენი პოლიტიკისა ხელოვნების დარგში.

ტყუილია, თითქოს რევოლიუციურ ხელოვნების შექმნა შეუძლიათ მხოლოდ მუშებს სწორედ იმიტომ, რომ რევოლიუცია მუშურია, ის — რომ არ გაეიმეოროთ წინად ნათქვამი — ძლიერ ცოტა მუშებს ანთავისუფლებს ხელოვნებისათვის. საფრანგეთის რევოლიუციის ხანაში საუკეთესო ნაწარმოებნი, რომელნიც პირდაპირ და ირიბულად ასურათებდნენ მას, შექმნეს ფრანგ მხატვრებმა კი არა, არამედ გერმანელებმა, ინგლისელებმა და სხვებმა. იმ ნაციონალურ ბურჟუაზიას, რომელიც უშუალოდ ახდენდა გადატრიალებას, არ შეეძლო გამოეყო თავის წრიდან საკმაო ძალა იმისთვის, რომ მხატვრულად აღედგინა და აღებეჭდა ის. მით უმეტეს პროლეტარიატი, რომელსაც აქვს პოლიტიკის კულტურა, მხოლოდ ძლიერ ცოტა, აქვს ხელოვნების კულტურა.

ინტელიგენციას, გარდა იმ უპირატესობისა, რომელიც ეძლევა მას თავისი გონებრივი განვითარების გამო, აქვს აგრეთვე პოლიტიკურ პოზიციის პასივობის მედი-

დური პრივილეგია, ცოტათ თუ ბევრად მტრული ან კეთილმოსურნეობითი განწყობილებით ოქტომბრის რევოლიუციის მიმართ. გასაკვირი არ არის, რომ ამ „შემეცნებითი“ ინტელიგენციამ მოგვცა და გვაძლევს რევოლიუციის ხელოვნურად გამოხატვის დარგში უფრო მეტს, — თუმცა ერთგვარი სიმრუდით, — ვიდრე პროლეტარიატი, რომელმაც ეს რევოლიუცია მოახდინა. ჩვენ ძალიან კარგათ ვიცით პოლიტიკური ახრის სივიწროვე, მერყეობა, არასაიმედო თვისებანი „თანამგზავრთა“... მაგრამ, თუ ჩვენ უკუვაგდებთ პილნიაკს მისი „მშვიერი წელი“-თ, სერაპიონებს ესეოლოდ ივანოვით, ტიხონოვით და პოლონსკაიათი, მაიაკოვსკის, ესენინს. — მაშინ რა დარჩება არსებითად, გარდა მომავალ პროლეტარულ ლიტერატურის გაუნაღდებელ ვექსილებისა? მით უმეტეს, რომ დემიან ბედნიც, რომელსაც ვერც „თანამგზავრთა“ რიცხვში ჩასთვლი, ვერც რევოლიუციონურ სიმღერიდან — იმედია, ვერ ამოშლი, არ შეიძლება მივაკუთვნოთ პროლეტარულ ლიტერატურას იმ გაგებით, როგორც ეს „კუხნიცის“ მანიფესტს ესმის. მაშ რაღა დაგვრჩება?

მაშასადამე, პარტიას — თავის ბუნების წინააღმდეგ — ხელოვნების დარგში უკავია წმინდა ეკლექტიური პოზიცია? ეს საბუთი — პირველ შეხედვით გამანადგურებელი — ნამდვილად ფრიად გულუბრყვილოა. მარქსისტული მეთოდით შეიძლება დაფასება ახალი ხელოვნების განვითარების პირობებისა, მისი სათავეების კვლევა, ამათში ყველაზე პროფესიულ მიმდინარეობათა ხელის შეწყობა გზების კრიტიკული გაშუქებით, — ამაზე მეტი კი არ შეიძლება. ხელოვნებამ თავისი გზა უნდა გაიაროს საკუთარი ნაბიჯით. მარქსიზმის მეთოდი არ არის ხელოვნების მეთოდი. პარტია ხელმძღვანელობს პროლეტარიატს და

არა ისტორიულ პროცესს. არის დარგები, სადაც პარტია ხელმძღვანელობს უშუალოდ და მბრძანებლობით. არის დარგები, სადაც ის კონტროლს უწევს და ხელს უწყობს, არის დარგები, სადაც ის მხოლოდ ხელს უწყობს. არის უკანასკნელად დარგები, სადაც ის მხოლოდ ერკვევა საქმის ვითარებაში. ხელოვნების დარგი როდია ისეთი, სადაც პარტიას შეუძლია ბრძანებლობა. მას შეუძლია და ვალდებულიც არის დაიცვას, ხელი შეუწყოს და მხოლოდ არა უშუალოდ უხელმძღვანელოს. მას შეუძლია და ვალდებულიც არის პირობითი ნდობა გამოუცხადოს სხვადასხვა ხელოვნების ჯგუფებს, რომელთაც გულწრფელად სურთ რევოლუციასთან დაახლოვება, რათა მისცეს დახმარება მის მხატვრულად ჩამოყალიბებას. და ყოველ შემთხვევაში პარტიას არ შეუძლია და არც დასდგება ის იმ ლიტერატურული წრის პოზიციებზე, რომელიც იბრძვის, რამოდენიმეთ კონკურენციას ეწევა სხვა ლიტერატურულ წრეების წინააღმდეგ. პარტია სდგას მთლიანი კლასის ისტორიულ ინტერესთა სადარაჯოზე. შეგნებულად და ფეხ და ფეხ ამზადებს რა ახალი კულტურის და ამავე დროს ახალი ხელოვნების ნიადაგს, ის ლიტერატურულ თანამგზავრთ უყურებს არა როგორც მუშა-მწერლების კონკურენტებს, არამედ როგორც ნამდვილ და შესაძლო თანაშემწეთ იმ აღმშენებლობაში, რომელსაც აქვს უდიდესი გაქანება. მას ესმის გარდამავალი ხანის ლიტერატურული შეჯგუფების შემთხვევითი თვისება და აფასებს მათ არა ბატონ ლიტერატორების ინდივიდუალურ კლასობრივ პასპორტების თვალთახედვის მიხედვით, არამედ იმ ადგილის მიხედვით, რომელიც ამ ჯგუფებს უკავიათ, ან შეუძლიათ დაიკავონ სოციალისტურ კულტურის მომზადებაში. თუ დღეს არ შეიძლება ამა თუ იმ ჯგუფის

ადგილის მონახეა, პარტია, როგორც ასეთი, კეთილგანწყობილად და ყურადღებით... მოითმენს. ცალკე კრიტიკოსები ან უბრალო მკითხველები შეიძლება თანაუგრძნობდნენ ამა თუ იმ ჯგუფს ავანსად. პარტია მთლიანად, როგორც კლასის ისტორიულ ინტერესების დამცველი, უნდა იყოს ობიექტიური და ბრძნული. მისი სიფრთხილე არ შეიძლება არ იყოს ორმაგი: თუ პარტია არ ასვამს „კუხნიცა“—ზე საპროგრამო ბეჭედს მხოლოდ იმიტომ, რომ შიგ სწერენ მუშები, ის არც განდევნის ავანსად არც ერთ ლიტერატურულ ჯგუფს — თუგინდ ინტელიგენტურს — რამდენათაც ის ცდილობს დაუახლოვდეს რევოლიუციას და დაეხმაროს მას ერთ-ერთ კავშირის გამაგრებაში — კავშირი ყოველთვის სუსტი ადგილია! — ქალაქის და სოფელ შუა, პარტიას და უპარტიოთა შორის, ინტელიგენციისა და მუშათა შორის.

იქნებ ასეთი პოლიტიკა, მართლაც, ნიშნავს იმას, რომ პარტიას შეიძლება დაჩქეს ხელოვნების მხრივ დაუცველი მხარე? ამის თქმა იქნებოდა გადაჭარბება: ხელოვნებაში აშკარად მოშხამულ, გამხრწნელ ტენდენციებს პარტია უწევს და შემდეგშიაც გაუწევს წინააღმდეგობას, იხელმძღვანელებს რა პოლიტიკური თვალსაზრისით. მართალია მხოლოდ, რომ ხელოვნების მხარე ნაკლებად დაცულია. ვიდრე პოლიტიკური ფრონტი. მაგრამ განა ასეთივე მდგომარეობა არ არის მეცნიერების მხრივაც? რას იტყვიან „წმინდა პროლეტარულ“ მეცნიერების მეტაფიზიკოსები შედარებითი თეორიის შესახებ? შეიძლება მისი მატერიალიზმთან შედარება თუ არა? გადაწყვეტილია ეს საკითხი? სად, როდის და ვინ გადასწყვიტა? ჩვენი ფიზიოლოგ პავლოვის მუშაობა რომ მთლიანად მატერიალიზმისაკენ მიდის, ეს ცხადია პროფანებისთვისაც. მაგრამ რა უნდა ვსთქვათ

ფრეიდის ფსიქო-ანალიტიურ თეორიის შესახებ? ური-
გდება თუ არა ის მატერიალიზმს, როგორც ფიქრობს
მაგალითად ამხ. რადეკი (მასთან ერთად მეც), თუ ეწი-
ნააღმდეგება მას? იგივე საკითხი ეხება ატომის შენების
ახალ თეორიებს და სხვ. და სხვ. მშვენიერი იქნებოდა,
რომ მოინახოს ისეთი მეცნიერი, რომელიც შესძლებს ახალი
ზოგადი თეორიების მეთოდოლოგიურად თავის მოყრას და
მათ შეყვანას დიალექტიურ-მატერიალისტურ მსოფლმხე-
დველობის კონტექსტში; ამით ის გამოიწვევდა ახალ თეო-
რიების თვითგამოცდას და გააღრმავებდა დიალექტიკურ
მეთოდს. მაგრამ მე ძლიერ ვშიშობ, რომ ეს მუშაობა, —
საგაზეთო ან საეურნალო წერილების სახით კი არა, არა-
მედ როგორც „მოდგამათა წარმოშობა“ და „კაპიტალი“ —
მეცნიერულ-ფილოსოფიური ნაწარმოები — იქნება ასრუ-
ლებული დღეს ან ხვალ კი არა, ან უკეთ რომ ვსთქვათ,
თუ კი დღესვე იქნება, შესაძლოა ამ წიგნის ფურცლები
არც კი იქნება გაქრილი იმ დღემდე, სანამ პროლეტა-
რიატი შესძლებს განიარაღებას.

მხოლოდ „კულტუროსნობა“, ე. ი. პროლეტარიატის წი-
ნა კულტურის ანბანის შეთვისება გულისხმობს კრიტიკას,
შერჩევას, კლასობრივ თვალსაზრისს? ეს უეჭველია, მხო-
ლოდ ეს თვალსაზრისი პოლიტიკური და არა განყენე-
ბულ-კულტურული. პოლიტიკური თვალსაზრისი უთან-
ხმდება კულტურულს მხოლოდ იმ ფართო მნიშვნელობით,
რომ რევოლიუცია ამხადებს ახალი კულტურის პირობებს.
მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ ასეთი შეთანხმება
უზრუნველყოფილია ყოველ ცალკე შემთხვევაში. თუ რევო-
ლიუციას აქვს უფლება, როდესაც საჭიროა, დაანგრის
ხილები და მხატვრული ძეგლები, მით უფრო არ შეჩერდება

ის იმის წინაშე, რომ ხელი დაადოს ხელოვნების ყოველ მიმართულებას, რომელიც თავის ფორმალურ მიღწევების გარეშე უქადის რევოლიუციონურ წრეში გათიშვის შეტანას ან რევოლიუციის შინაგან ძალების ერთმანეთის წინააღმდეგ მტრულ დაპირდაპირებას: პროლეტარიატის, გლეხობის, ინტელიგენციის. ჩვენი თვალსაზრისი მკაფიო პოლიტიკურია, მბძანებლ აბითი და შეუპოვარი. მაგრამ სწორედ ამიტომ მან ნათლად უნდა შემოუარგლოს საზღვრები თავის მოქმედებისა. უფრო მკაფიოდ გამოსათქმელად ვიტყვი: ფხიზელ რევოლიუციონურ ცენზურასთან ერთად — ფართო და მოქნილი პოლიტიკა ხელოვნების დარგში, მოკლებული ყოველივე ვიწრო ავკაცობის გამოჩენას სრულებით აშკარაა, რომ ხელოვნების დარგში პარტიას არ შეუძლია ერთი დღითაც იხელმძღვანელოს ლიბერალურ პრინციპით *laisser faire, laisser passer* (მიეცით საშუალება ნივთებს თავის გზით წავიდეს). მთელი საკითხი მხოლოდ იმაშია, რომელი მუხლიდან იწყება საქმეში ჩაჩვევა და სად არის მისი საზღვარი, რომელ შემთხვევებში — რისა და რის შუა ვალდებულია პარტია მოახდინოს არჩევანი. და ეს საკითხი არც ისე უბრალოა, როგორც ეს გონია ლეფვის თეორეტიკოსებს, პროლეტარულ ლიტერატურის მებაირახტრეთ და „ხაეხატელებს“. მიზნები, ამოცანები და მეთოდები მუშათა კლასისა მეურნეობაში ბევრად უფრო კონკრეტულია, გამოჩვეული და თეორეტიკულად შემუშავებული, ვიდრე ხელოვნებაში. მიუხედავად ამისა, პარტიამ მეურნეობის ცენტრალისტურ მეთოდით აშენების ხანმოკლე ცდის შემდეგ დაინახა თავის თავი იძულებულად დაეშვა პარალელური არსებობა სხვადასხვა და ერთმანეთში მებრძოლ სამეურნეო ტიპებისა: აქ არის ტრესტებათ მოწყობილი საერთო სახელმწიფო წარმოე-

ბაც, ადგილობრივ მნიშვნელობის წარმოებებიც და კერძო მესაკუთრეებისაც, კოოპერაციაც, ინდივიდუალური მეურნეობა, საშინაო სახელოსნოებიც და კოლექტივებიც და სხვა. ძირითადი კურსი სახელმწიფოსი არის ცენტრალისტურ სოციალისტურ მეურნეობისაკენ. მხოლოდ ეს საერთო ტენდენცია შეიცავს აგრეთვე მიმდინარე ხანისთვის გლახურ მეურნეობის და საშინაო მრეწველობის მხარის დაჭერას. უამისოთ კურსი სოციალისტურ წარმოებისაკენ ხდება უსიციოცხლო განყენებათ.

ჩვენი რესპუბლიკა წარმოადგენს მუშების, გლახების და წვრილ-ბურჟუაზიულ ინტელიგენციის კავშირს კომუნისტურ პარტიის ხელმძღვანელობით. ასეთ სოციალურ შეთავსებისაგან — ტეხნიკის და კულტურის აღორძინებისთანავე რამდენიმე ეტაპების განვლის შემდეგ უნდა წარმოიშვას კომუნისტური საზოგადოება. ცხადია, გლახობა და ინტელიგენცია წავლენ კომუნიზმისაკენ სხვა გზით, ვიდრე მუშები. მათი გზა აუცილებლათ დასტოვებს კვალს ხელოვნებაში. ის ინტელიგენცია, რომელსაც თავისი ბედ-იღბალი განუყრელად არ დაუკავშირებია პროლეტარიატთან, არა კომუნისტური ინტელიგენციაა, ე. ი. მისი დიდი უმრავლესობა ეძებს დასაყრდნობ საფუძველს გლახობაში, ვინაიდან ბურჟუაზიაში ის ამას ან სრულებით ვერ კვ. ავებს, ან და ხედავს მეტად სუსტ ნიშნებს. ჯერ-ჯერობით ამ პროცესს აქვს წმინდა მომხადებითი, უფრო სიმბოლიური ხასიათი და გამოიხატება გლახურ რევოლიუციონურ სტიქიის (უკანა რიცხვით) იდეალიზაციაში. თავისებური ახალი ხალხოსნობა („ნაროდნიკობა“) ახასიათებს ყველა „თანამგზავრთ“. შემდეგ, სოფელში სკოლების და მკითხველების გამრავლებისთანავე, ამ ხელოვნების კავშირი გლახობასთან შესაძლოა გახდეს

უფრო ვიწრო და შეზღუდული. ამავე დროს გლახობა დაიწყებს თავის წრიდან თავის საკუთარ შემოქმედ ინტელიგენციის გამოყოფას. გლახური მისვლა მოვლენასთან — მეურნეობაში, პოლიტიკაში და ხელოვნებაში — უფრო პრიმიტიულია, უფრო ვიწროა, უფრო ეგოისტურია, ვიდრე პროლეტარული. მაგრამ ეს გლახური მისვლა არსებობს — და დიდი ხნითაც და მეტად სერიოზულად. და თუ მხატვარი, რომელიც უყურებს ცხოვრებას გლახურ, უფრო ხშირად ინტელიგენტურ-გლახურ თვალსაზრისით, გამსჭვალულია იმ აზრით, რომ მუშათა და გლახთა კავშირი აუცილებელი და სასიცოცხლო მოვლენაა, მისი შემოქმედება, თუ სხვა საჭირო პირობებიც არსებობენ, იქნება ისტორიულად პროგრესიული. მხატვრუ ზეგავლენის მეთოდებით ის შეაკავშირებს სოფლის და ქალაქის ისტორიულად აუცილებელ თანამშრომლობას. გლახობის სოციალიზმისკენ წაწევა ჰქმნის ღრმა, შინაარსიან, მრავალმხრივ მხატვრულ პროგრესს და გვაქვს საკმაო საბუთი ვიფიქროთ, რომ მხატვრული შემოქმედება, რომელიც იქნება ამ პროგრესის უშუალო შთაგონების გავლენის ქვეშ, შეიტანს ხელოვნებაში ღირებულ თავებს. პირიქით, იმ შეფასებით მისვლა, რომელიც ორგანიულ, საუკუნო, მთლიან, „ნაციონალურ“ სოფელს უპირდაპირებს ქარაფშუტა ქალაქს, ისტორიულად რეაქციონურია; აქედან გამოსული ხელოვნება პროლეტარიატისადმი მტრულად არის განწყობილი, ვერ ეთვისება განვითარებას და მას მოელის გადაგვარება. უნდა ვიფიქროთ, რომ ფორმალურადაც მას არ შეუძლია არაფრის მოცემა, გარდა გადმოღებისა და მოგონებებისა.

კლიუევს, იმაჟინისტებს, სერაპიონებს, პილნიაკს, ფუტურისტებსაც კი: — ხლებნიკოვს, კრუჩონიხს, კამენსკის — აქვთ გლახური (მუჟიკური) საფუძველი — ზოგს მეტად და

ზოგს ნაკლებად შეგნებული, ზოგს ორგანიული, ზოგს კი არსებითად ბურჟუაზიული საფუძველი, გლეხურ ენაზე გადაკეთებული. ფუტურისტების პროლეტარიატისადმი განწყობილება ნაკლებათაა ორქოფული. სერაპიონებს, იმაკინისტებს, პილნიაკს აქა-იქ ემჩნევათ გადახრა ოპოზიციისაკენ პროლეტარიატის წინააღმდეგ, ყოველ შემთხვევაში ამ უკანასკნელ ხანამდე ყველა ეს ჯგუფები მეტად მკაფიოდ გამოხატავენ სოფლის აზრთა განწყობილებას სასურსათო განაწილების („პროდრაზვიორსტკის“) ხანაში. იმ წლებში ინტელიგენცია მიიმალა სოფელში და იქ აგროვებდა შთაბეჭდილებებს. თავის მხატვრობაში მან გაუკეთა ამათ საკმაოდ ორ-აზროვანი ვარაუდი, მაგრამ ეს ვარაუდი უნდა განვიხილოთ იმ ხანასთან შეფარდებით, რომელიც კრონშტადტის აჯანყებით დამთავრდა. ეხლა გლეხობაში შესამჩნევი ცვლილება მოხდა. ეს დაეტყო ინტელიგენციასაც და იქონიებს (კიდევ უნდა იქონიოს) გავლენას გლეხთა მოსიყვარულე „თანამგზავრებზე“. რამოდენიმედ ეს კიდევაც სჩანს. ამ ჯგუფებში იქნება შინაური ომები, განხეთქილება, ახალი გადაჯგუფება სოციალურ მუჯღუგუნის გავლენის ქვეშ. ყოველივე ამას უნდა ვადვენოთ თვალყური მეტის ყურადღებით და კრიტიკულად. პარტიას, რომელიც ლამობს, ვიმედოვნებთ არა უსაფუძვლოდ, იდეურ ჰეგემონის როლის თამაშს, არა აქვს უფლება ამ საკითხში გამოიჩინოს იაფფასიანი კადნიერება.

მაგრამ განა ფართოდ მოხაზულ წმინდა პროლეტარულ ხელოვნებას არ შეუძლია მხატვრულად გააშუქოს და ასაზრდოვოს აგრეთვე გლეხობის მსვლელობა სოციალიზმისაკენ? რასაკვირველია, „შეუძლია“ ისე, როგორც სახელმწიფო ელექტრონის სადგურს გაანათოს და ასაზრდოოს თავის ენერგიით გლეხის ქოხი, ბელელი, წის-

ქვილი. საჭიროა მხოლოდ გვეკონდეს ეს ელექტრონის სადგური და მისგან მავთულები გაყვანილი იყოს სოფელში. მაშინ, ამასთანავე, არ იქნება ქალაქის წარმოებასა და სოფლის მეურნეობას შორის ანტაგონიზმის წარმოშობის საშიშროება. მაგრამ ჯერ ხომ არ არის ეს მავთულები, მაშასადამე, არ არის არც თვით ელექტრონის სადგური. პროლეტარული ხელოვნება არ არის. პროლეტარულ ორიენტაციის ხელოვნება, თუ აქვე ჩავთვლით მუშა-პოეტების და კომუნისტ-ფუტურისტების ჯგუფებს, უფრო ახლო სდგას და შეიძლება ქალაქის და სოფლის საჭიროებათა მხატვრულ დასურათებას, ვიდრე, ვსთქვათ, საბჭოთა წარმოება შეიძლება უნივერსალურ სამეურნეო ამოცანების გადაჭრას.

კიდევ რომ მივიღოთ მხედველობაში გლახობა — აბა როგორ შეიძლება ეს? -- აღმოჩნდება, რომ პროლეტარიატის საკითხიც, ამ ძირითად კლასის საბჭოთა საზოგადოებისა, არც ისე უბრალოა, როგორც ეს სჩანს ლეფის ფურცლებზე. როდესაც ფუტურისტები იძლევიან წინადადებას მოვიცილოთ თავიდახ ძველი ინდივიდუალისტური ლიტერატურა, და ეს მარტო იმიტომ კი არა, რომ ის ფორმალურად დაძველდა, არამედ იმიტომაც — საბუთი ჩვენთვის, ცოდვილებისათვის, — რომ ის ეწინააღმდეგება პროლეტარიატის კოლექტივისტურ არსებას, ისინი იჩენენ მეტად სუსტ გაგებას ინდივიდუალიზმსა და კოლექტივიზმს შორის არსებულ წინააღმდეგობის დიალექტურ პრინციპისას. აბსტრაქტიული ჭეშმარიტება არ არსებობს. გადაჭარბებული ინდივიდუალიზმისაგან ნაწილი რევოლიუციის წინახანის ინტელიგენციისა გადავარდა მისტიკაში, მეორე ნაწილმა დაიხია ქაოტიურ-ფუტურისტულ ხაზისაკენ და რევოლიუციის ტალღებში ჩავარდნილი, მისდა

სასახელოდ, მიუახლოვდა პროლეტარიატს მხოლოდ, როდესაც დაახლოვებულთ თავის ინდივიდუალისტური კბილის მოკვეთა გადააქვთ პროლეტარიატზე, ისინი რამოდენიმედ დამნაშავენი არიან ეგოცენტრიზმში, ე. ი. უკიდურეს ინდივიდუალიზმში.

უბედურებაც ხომ იმაშია, რომ უბრალო პროლეტარს არ ჰყოფნის სწორეთ ეს თვისება. მასიურად პროლეტარის პიროვნება საკმაოდ არ ჩამოკალიბებულა და არ მომხდარა მასში დიფერენციაცია. ძვირფასი შინაარსი იმ კულტურულ ამბილებს, რომლის შესავალში ჩვენ ეხლა ვდგევართ, იქნება სწორედ ინდივიდუალობის ობიექტიურ კვალიფიკაციის და სუბიექტიურ თვითშემეცნების აწევა. იმის ფიქრი, რომ ბურჟუაზიულ ლიტერატურას შეუძლია კლასობრივ ერთსულოვნობის დანგრევა, გულუბრყვილობაა. ის, რასაც მუშა მიიღებს შექსპირისაგან, გოეტესაგან, პუშკინისაგან, დოსტოევსკისაგან, ეს ყველაზე უწინ არის უფრო რთული წარმოდგენა ადამიანის პიროვნებაზედ; ის უფრო ღრმად და მძაფრად გაიგებს მის ფსიქოლოგიურ ძალებს, იმ როლს, რომელსაც მასში თამაშობს ყოველივე შემეცნების გარეშე მყოფი და სხვ. საერთოდ ის გახდება უფრო მდიდარი. პირველი ხანის გორკი იყო გამსჭვალული რომანტიულ-ბოსიაკურ ინდივიდუალიზმით. მიუხედავად ამისა, ის ასაზრდოებდა 1905 წლის წინა ხანაში პროლეტარიატის გაზაფხულის რევოლიუციონერობას, ვინაიდან ხელს უწყობდა პიროვნების გამოფხიზლებას იმ კლასში, სადაც ერთხელ გამოფხიზლებული პიროვნება ეძებს კავშირს სხვა ასეთივესთან. პროლეტარიატი საჭიროებს მხატვრულ კვებას და აღზრდას, მაგრამ არ შეიძლება იმის ფიქრი, რომ პროლეტარიატი არის თიხა,

რომელსაც მხატვრები, წარსულნი და ეხლანდელნი, თავის სახის მსგავსათ აქანდაკებენ.

სულიერად და მაშასადამე მხატვრულად მეტად მგრძობიარე პროლეტარიატი ესთეტიურად არ არის აღზრდილი. იქნებ არც კი იყოს კანონიერი საბუთები იმისი, რომ ვიფიქროთ, თითქოს მას შეუძლია უბრალოდ დაიწყოს იქიდან, სადაც შეჩერდა კატასტროფის წინად ბურჟუაზიული ინტელიგენცია. როგორც ინდივიდი ჩანასახიდან თავის განვითარებაში იმეორებს ბიოლოგიურად და ფსიქოლოგიურად თავისი მოდგმის ისტორიას და რამოდენიმეთ მთელ ცხოველთა სამეფოს ისტორიასაც, ისე, განსაზღვრულ ხარისხამდე, ახალ კლასს, რომელიც ეხლახან გამოვიდა თავის უმრავლესობაში ისტორიულ არყოფნიდან, არ შეუძლია არ გაიმეოროს თავის თავზე მხატვრულ კულტურის მთელი ისტორია. მას არ შეუძლია შეუდგეს ახალი სტილის კულტურის აშენებას, თუ არ შეითვისა სავსებით ძველი კულტურის ელემენტები. ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს აუცილებლად ხელოვნების მთელი წარსული ისტორიის საფეხურიდან — საფეხურამდე ნელ და სისტემატიურ შესწავლას. შეთვისების და მონელების პროცესს, რამდენათაც ეს ეხება სოციალურ კლასს და არა ბიოლოგიურ ინდივიდს, აქვს ბევრად უფრო თავისუფალი და შეგნებული ხასიათი. მაგრამ თუ წარსულის საყურადღებო გზები არ იქნა განვლილი, შეუძლებელია ახალი კლასის წინმსვლელობა.

მარცხენა მხარე ძველი ხელოვნებისა, რომელსაც რევოლიუციამ ასე უმოწყალოდ გამოაცალა სოციალური ნიჟარები, ისე, როგორც არასოდეს ისტორიაში, იძულებულია ბრძოლაში ამ ხელოვნების კულტურის განუწყვეტელობის შენარჩუნებისათვის ეძიოს დასაყრდნობი ძალა პროლეტა-

რიატში, ან მის ირგვლივ აღმოცენებულ ახალ საზოგადოებრივობაში მაინც. თავის მხრით, პროლეტარიატი, როგორც გაბატონებული კლასი, მიიღტვის და იწყებს ხელოვნების შეთვისებას და ამით უმზადებს მას წარმოუდგენელ ძლიერების ნიადაგს. ამ აზრით, მართალია, რომ ქარხნის კედლის გაზეთები წარმოადგენენ ახალი ლიტერატურის ფრიად აუცილებელ, თუმცა ჯერ შორეულ, მაგრამ მომავლის წინასწარ პირობას. რასაკვირველია, არავინ იტყვის, რომ დანარჩენ ყველაფერზე უარს ვამბობთ მანამდე, სანამ პროლეტარიატი არ ამალდდება კედლის გაზეთებიდან დამოუკიდებელ მხატვრულ ხელოსნობამდე. შემოქმედების ტრადიციის განუწყვეტელობა პროლეტარიატსაც სჭირდება. ის ანხორციელებს ამას ეხლა იმდენათ უშუალოდ კი არა, რამდენათ ირიბულათ. ბურჟუაზიულ შემოქმედ ინტელიგენციის საშუალებით, რომელიც ცოტათ თუ ბევრად მიიწევს მისკენ, ან რომელსაც სურს მის გვერდით თბილი ადგილი ჰპოვოს: პროლეტარიატი მის ერთ ნაწილს ითმენს, მეორეს — მხარს უჭერს, მესამეს — ნახევრად იშვილებს, მეოთხეს — საეცებით ითვისებს. აი სწორედ პროცესის ასეთი სირთულით, მისი შინაგანი მრავალმხრივობით განისაზღვრება კომუნისტური პარტიის პოლიტიკა ხელოვნების დარგში. ამ პოლიტიკის ისეთ ფორმულაში ვამზახატვა, რომელიც იქნებოდა ბელურას ნისკარტზე მოკლე, შეუძლებელია. მაგრამ ეს სრულიადაც არ არის სავალდებულო.

ხელოვნება რევოლუციისა და სოციალისტური ხელოვნება

(უეჭველი და მოხალოდნელი).

როცა ლაპარაკობენ რევოლუციის ხელოვნებაზე — მხედველობაში აქვთ ორი რიგის მხატვრული მოვლენები: ერთი მხრით — ნაწარმოებნი თემატიური, სიუჟეტური — რომელნიც გამოხატავენ რევოლუციას და, მეორე მხრით, რომელნიც არ არიან დაკავშირებული რევოლუციასთან თემით, მაგრამ არიან გაქლენთილი და შეღებილი რევოლუციისგან გამომდინარე ახალი შეგნებით.

სრულებით უეჭველია — რომ ესაა მოვლენები, რომელნიც იმყოფებიან სულ სხვადასხვა სივრცეებზე.

ალექსეი ტოლსტოი თავის მ.ოთხრობაში: „Хождение по мукам“ გამოხატავს ომის და რევოლუციის ეპოქას. მაგრამ ეს არის „იასნაია პოლიანას“ სკოლა, მისი თვალთსაზრისი და მისვლა საგანთან განუზომელი პატარა მასშტაბით.

უდიდეს მასშტაბის მოვლენებთან შედარებით ის კიდევ უფრო სასტიკათ გვაჩვენებს, რომ „იასნაია პოლიანა“ იყო და გამოვიდა ეხლა ხმარებიდან. როცა ახალგაზრდა პოეტი ტიხონოვი რევოლუციაზე კი არ სწერს, არამედ საწვრიმალო ღუქანზე — რევოლუციაზე მას თითქო ერი-

დება წერა—ის ისეთი სიახლით და ვნებით გადმოგვცემს მის გაჩერებულ ყოფნას, რომ ამის დაწერა შეუძლია მხოლოდ იმ პოეტს, რომელიც შეჰქმნა ახალი ეპოქის დინამიკამ. ამიტომ, თუ ნაწარმოები რევოლიუციასზე და ხელოვნება რევოლიუციისა ერთი და იგივე არ არიან, ყოველ შემთხვევაში მათ აქვს თავის შეხვედრის ხაზი. მხატვრებს, რომელნიც შეჰქმნა რევოლიუციამ, შეუძლებელია არ მოესურვოთ სთქვან რამე რევოლიუციასზე.

მეორე მხრივ ხელოვნება, რომელიც მონინდომებს ძლიერი სიტყვა სთქვას რევოლიუციასზე, აუცილებლად უკუაგდება „იასნაია პოლიანს“ მიდგომას, როგორც გრაფიკას, ისე ქალამნისას.

რევოლიუციის ხელოვნება ჯერ კიდევ არ არის, მაგრამ არიან ელემენტები ამ ხელოვნების, არის დანიშნება, ცდა და, რაც მთავარია, არის რევოლიუციონური ადამიანი, რომელიც თავის სახით აძლევს ფორმას ახალ მოდგმას, რომელსაც ეს ხელოვნება ყველაზე უფრო უნდა.

რამდენი დრო არის კიდევ საჭირო, რომ ამ ხელოვნებამ უდავოთ გამოააშკარავოს თავისი თავი? აქ ძნელია მკითხაობა, რადგან ეს არის აუწონელი პროცესი, რომელიც არ ემორჩილება აღრიცხვას. ჩვენ კი სხვა უფრო მატერიალურ საზოგადოებრივ პროცესების დროს გამორკვევაშიც ვართ იძულებული მკითხაობით დავკმაყოფილდეთ.

მაგრამ რატომ ეს ხელოვნება, ან მისი პირველი დიდი ტალღა არ უნდა მოვიდეს მალე, როგორც ხელოვნება იმ ახალგაზრდა თაობისა, რომელიც დაიბადა რევოლიუციაში და მიჰყავს ის თავისთან ერთად ეხლა წინ? არ არის საჭირო, რომ რევოლიუციის ხელოვნება, რომელიც აუცილებლად გამოხატავს გარდამავალ საზოგადოებრივობის ყველა წინააღმდეგობას, შევუჩიოთ სოციალისტურ ხელოვ-

ნებას, რომლისთვისაც ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი ბაზა. მეორე მხრივ არც იმის დავიწყება შეიძლება, რომ სოციალისტური ხელოვნება იზრდება გარდამავალ ეპოქის ხელოვნებიდან.

როცა ჩვენ ასეთ განსაზღვრას ვიცავთ, ჩვენ სრულიად არ ვხელმძღვანელობთ რაიმე პედანტიურ სქემის მოსაზრებებით. ტყუილად კი არ უძახოდა ენგელსი სოციალისტურ რევოლიუციას ნახტომს „აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში“. თვითონ რევოლიუცია არ არის კიდევ თავისუფლების სამეფო.

პირიქით, მასში ნიშნები „აუცილებლობისა“ უკანასკნელ საფეხურამდე აღიან. თუ სოციალიზმი აუქმებს კლასობრივ ანტაგონიზმს კლასებთან ერთად, რევოლიუციას დაჰყავს კლასთა ბრძოლა უდიდეს გამძაფრებამდე. რევოლიუციის ეპოქაში ისეთი ლიტერატურაა საჭირო და პროგრესიული, რომელიც ხელს უწყობს მშრომელთა გაერთიანებას ექსპლოატატორების წინააღმდეგ ბრძოლაში. რევოლიუციონური ლიტერატურა არ შეიძლება არ იყოს აღჭურვილი სოციალურ სიძულვილის სულით, რომელიც პროლეტარულ დიქტატურის ხანაში არის შემომქმედი ფაქტორი ისტორიის ხელში. სოციალიზმის დროს საზოგადოებას საფუძვლად დაედება სოლიდარობა. მთელი ლიტერატურა და მთელი ხელოვნება იქნება სულ სხვა კამერტონზე აწყობილი.

გრძნობები, რომელთაც ჩვენ, რევოლიუციონერები, ხშირად ეხლა ვერც კი ვაჩქმევთ სახელს — იმდენად არიან ეს სახელები დღეს გაფუჭებული პოშლიაკებისა და პირფერი ხალხისაგან, როგორც მაგალითად: უანგარო მეგობრობა, სიყვარული მოყვასისადმი, გულითადი თანაგრძნო-

ბა — ეს გრძნობები სოციალისტურ პოეზიაში ძლიერ აკორდებათ ამეტყველებიან.

მაგრამ ხომ არ არის საშიშროება, როგორც ამის ეშინიათ ნიცშეანელებს, რომ სოლიდარობის ზედმეტ გრძნობას შეუძლია გარდაქმნას ადამიანი სანტიმენტალ და მტირალ ჯოჯის არსებათ?

არასდროს...

ძლიერი გრძნობა შეჯიბრებისა, რომელსაც ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში აქვს ხასიათი ბაზრის კონკურენციისა, არ გაჰქრება სოციალისტურ წესწყობილების დროს, არამედ, რომ ვსთქვათ პსიხო-ანალიტიკის ტერმინით, მოხდება მისი სუბლიმიგაცია, ე. ი. მიიღებს უფრო მაღალ და ნაყოფიერ ფორმას: გარდაიქმნება თავისი აზრისთვის, თავის პროექტისთვის, თავის გემოვნებისთვის, ბრძოლად.

პოლიტიკურ ბრძოლის ჩამოშორებისთანავე — კლასს გარეშე საზოგადოებაში კი ბრძოლა არ იქნება — განთავისუფლებული ვნებები გაყვებიან კალაპოტს ტეხნიკისას, აღმშენებლობისას, ამაში შევა ხელოვნებაც, რომელიც, რასაკვირველია, გაერთიანდება, დავაეკაცდება, გასაკლდედება და შეიქნება ცხოვრების აშენების უმაღლეს ფორმათ ყველა დარგებში და არ იქნება მარტო „ლამაზი“ დამატება.

ცხოვრების ყველ სფეროები: მიწის დამუშავება, ადამიანის დასახლების გეგმის შედგენა, შექმნა თეატრისა, ბავშების საზოგადოებრივ აღზრდის მეთოდებისა, მეცნიერულ პრობლემათა გადაწყვეტა, ახალი სტილის შექმნა მაშინ ყველას შეეხება და დააინტერესებს. ადამიანები გაიყოფებიან „პარტიებათ“ ისეთ საკითხებში, როგორც: რომელიმე გიგანტურ არხის გაყვანა, საჰარის

ოაზისების განაწილება, — იქნება ასთი საკითხიც — ჰავისა და დარის მოწესრიგება, ახალი თეატრები, ქიმიური ჰიპოთეზი, ორი მიმდინარეობა მუსიკაში, უკეთესი სისტემა სპორტისა. ეს ჯგუფები არ იქნებიან მოშხამული კლასობრივ ან კასტიურ ანგარებით, ყველანი ერთნაირად იქნებიან დაინტერესებული მთავარის გამარჯვებაში. ბრძოლას მიეცემა წმინდა იდეური ხასიათი. მასში არ იქნება ის გატაცება მოგებისთვის, არც სიმდაბლე, ლალატი, მოყიდვა — ყველაფერი ის, რაც შეადგენს სულს და გულს დღევანდელ კლასობრივ საზოგადოების „შეჯიბრებისას“.. მაგრამ ეს სრულიადაც არ დაუშლის ბრძოლას, რომ იქნეს ის ვნებიანი, დრამატიული და გატაცებული. და რადგან სოციალისტურ საზოგადოებაში ყველა კითხვები, და მათში აგრეთვე ისეთებიც, რომელნიც წინად სწყდებოდნენ სტიქიურად და ავტომატიურად (ყოფა-ცხოვრება) ან და იყვნენ ერთგვარ ქურუმების კასტის გამგეობაში (ხელოვნება), მაშინ შეიქნებიან საერთო საკუთრებად, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ კოლექტიურ ინტერესებისთვის და ვნებებისთვის და ინდივიდუალურ შეჯიბრებისთვის იქნება დიდი არე და უამრავი საბაბი.

ამრიგად ხელოვნებას არ ექნება დანაკლისი იმ საზოგადოებრივ-ნერვიულ ენერჯის სხვადასხვაობაში, იმ კოლექტიურ ფსიქიურ სტიმულებში, რომელნიც ჰქმნიან ახალ მხატვრულ მიმდინარეობას და სცვლიან სტილს.

ესთეტიური სკოლები შემოიკრიბავენ თავის ირგვლივ თავიანთ „პარტიებს“, ე. ი. ტემპერამენტით, გემოვნებით, ჭკუით გაერთიანებულ ჯგუფებს.

ამ უანგარო და გამძაფრებულ ბრძოლის დროს, ამ უფრო და უფრო ამალღებულ კულტურის საძირკველზე გაიზრდებიან და გაიფურჩქნებიან ადამიანის პიროვ-

ნებები, თავის ძირითად თვისებებში და არც ერთი მიღწევა არ დააკმაყოფილებს მათ.

ქეშმარიტათ, ჩვენ არა გვაქვს საფუძველი შიში შეგვეპაროს, რომ სოციალისტურ საზოგადოებაში ადამიანის პიროვნება დაიძინებს და ხელოვნება გამწირდება.

* * *

რომელი ძველი ტერმინით შეიძლება მოინათლოს რევოლუციის ხელოვნება? ამხ. ოსინსკი როგორღაც სწერდა, რომ ის იქნება **რეალისტური**. ამაში არის სწორი და მნიშვნელოვანი აზრი: მაგრამ უნდა შევთანხმდეთ მცნებაში, რომ შემდეგ არ შეიქნას გაუგებრობა.

ყველაზე უფრო სრული მხატვრული რეალიზმი ჩვენში დაკავშირებული იყო „ოქროს“ საუკუნის მწერლობასთან, მის თავად-აზნაურულ კლასიკასთან.

პერიოდი მიმართულებითი ტემპტიზმისა, როცა ნაწარმებს აფასებდნენ უმთავრესად ავტორის საზოგადოებრივი ზრახვებით, უერთებდა იმ ეპოქას, როცა გამოღვიძებული ინტელიგენცია ეძებდა საზოგადოებრივ მოქმედების გზებს და ილტვოდა „ხალხთან“ კავშირისაკენ ძველი რეჟიმის წინააღმდეგ.

დეკადენტობა და სიმვოლიზმი, რომელნიც გამოვიდნენ გაბატონებულ „რეალიზმის“ წინააღმდეგ, უთანაბრდებიან ეპოქას, როცა ინტელიგენცია დაშორდა ხალხს და გააღმერთა თავისი საკუთარი განცდები და ფაქტიურად დაემორჩილა ბურჟუაზიას, თუმცა სცდილობდა ფსიქოლოგიურად და ესთეტიურად არ გამდნარიყო მასში.

სიმვოლიზმი თავის საშველად ამ საქმეში ეძახდა ზეცას.

ომამდე არსებული ფუტურისმი სცდილობდა ინდივიდუალური გზით თავი დაეღწია სიმვოლიზმის პროსტრა-

ციისაგან და მოენახა პიროვნული დასაყრდნობი მატერიალურ კულტურის უსახო მონაპოვარში.

ასეთია ტლანქი ლოგიკა დიდ პერიოდების მორიგეობისა რუსული ლიტერატურის განვითარებაში. ყოველი მიმართულება შეიცავდა განსაკუთრებულ საზოგადოებრივ ჯგუფურ მსოფლიო გრძნებას, რომელიც ასეამდა ბეჭედს მის ნაწარმოებთა ტემებს, სიუჟეტებს, წრის ამორჩევას და მომქმედ პირებს. შინაარსის მცნება უახლოვდება არა სიუჟეტს სიტყვის ფორმალურ აზრით, არამედ საზოგადოებრივ განზრახვას. ეპოქა, კლასი და მისი მსოფლიო გრძნება გამოიხატება უსიუჟეტო ლირიკაში ისე, როგორც სოციალურ რომანში.

შემდეგ იწყება ფორმის საკითხი. ეს უკანასკნელი — განსაზღვრულ ფარგლებში ვითარდება თავის საკუთარ კანონებით ისე, როგორც ყოველი ტექნიკა. ყოველი ლიტერატურული სკოლა, თუ ის მართლა ლიტერატურული სკოლაა და არა უბრალო მინაზარდი — გამომდინარეობს მთელ წინანდელ განვითარებიდან სიტყვისა და საღებავის ოსტატობიდან და შორდება მიღწეულ ნაპირს სტიქიასთან, ახალი ბრძოლისთვის.

განვითარება აქაც დიალექტიკურად მიდის: ახალი მხატვრული მიმართულება უარყოფს წინანდელს.

რისთვის?

აღბათ რაღაც გრძნობებს და აზრებს ეძნელებათ ძველ ჩარჩოებში ყოფნა. მაგრამ იმავე დროს გაქვევებულ ხელოვნებაში ახალი მიმართულება პოულობს ისეთ ელემენტებს, რომელთაც შეუძლიანთ განვითარების შემდეგ ახალი გრძნობები გამოხატონ. ასე იმართება ამბოხების დროს ძველის წინააღმდეგ, მის ზოგიერთ ელემენტების განვითარებისათვის. ყოველი ლიტერატურული სკოლა პოტენ-

ციალურად მოთავსებული იყო ძველში და ყოველ მათგანს ანვითარებდა წარსულთან ბრძოლა.

განწყობილება ფორმისა და შინაარსის შორის (უკანასკნელში უნდა იგულისხმებოდეს არა მარტო „თემა“, არამედ ცოცხალი კომპლექსის განწყობილებისა და იდეებისა, რომელნიც ეძებენ მხატვრულ გამოთქმას) განისაზღვრება იმით, რომ ახალი ფორმა აღმოჩნდება და განვითარდება შინაგან მოთხოვნილების ძალით, კოლექტიურ-ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებით, რომელსაც, როგორც სხვა ადამიანურ ფსიქოლოგიას, აქვს თავისი სოციალური ძირები.

ამით აიხსნება ორნაირობა ყოველ ლიტერატურულ მიმართულებისა, მას შეაქვს რაღაც შემოქმედების ტენზიკაში, ამაღლებს (თუ ამდაბლებს) საერთო დონეს ოსტატობისას; მეორე მხრივ ისტორიულ კონკრეტობაში ის აძლევს გამოთქმას გამორკვეულს უკანასკნელ ანგარიშით კლასობრივ მოთხოვნილებას. ვლადიმერ კლასობრივ, მაგრამ ეს ნიშნავს ინდივიდუალურსაც — ინდივიდუუმის საშუალებით ლაპარაკობს კლასი. ესევე ნიშნავს ნაციონალურს, რადგანაც ერის სული განისაზღვრება კლასით, რომელიც ბატონობს მასში და ამით იმორჩილებს მის ლიტერატურას.

ავიღოთ სიმვოლიზმი.

რა უნდა ვიგულისხმოთ აქ: ხელოვნება სინამდვილის სიმბოლიური გარდაქმნისა, როგორც მხატვრულ 'შემოქმედების ფორმალური მეთოდი?

ან შეიძლება ის სიმბოლიური მიმართულება, რომლის მატარებელი იყო ბლოკი, სოლოგუბი და სხვა? სიმბოლი არ არის გამოგონებული რუსის სიმვოლიზმისგან: უკანასკნელმა შეიძლება უფრო სისხლეულად დაამყნა ის მოდერნისტულ რუსულ სიტყვის ორგანიზმს. ამ აზრით მომავალი

ხელოვნება, რა გზითაც არ უნდა მიდიოდეს ის, არ მოინდომებს უარი სთქვას სიმბოლიზმის ფორმალურ მიღწევებზე. მაგრამ ცოცხალი სიმბოლიზმი ამ და ამ წლებისა სარგებლობდა სიმბოლოთი გარკვეულ საზოგადოებრივ აზრით. როგორით?

დეკადენტობა, რომელიც წინ უსწრობდა სიმბოლიზმს, ეძებდა ყველა მხატვრულ კითხვების გადაჭრას თავის პიროვნების განცდათა კიქაში: სქესი, სიკვდილი და სხვ. მას არ შეეძლო მოკლე ხანში არ ამოეწურა თავისი თავი. აქედან მოთხოვნილება — არა საზოგადოებრივ სტიმულის გარეშე — მონახვა უმაღლეს საქციელისა თავის მოთხოვნილებებისთვის, გრძნობისთვის, გუნებისთვის, ამით გამდიდრება, ზეადგენა. სიმბოლიზმი, რომელმაც სახიდან შეჰქმნა არა მარტო მხატვრული ხერხი, არამედ სარწმუნოების სიმბოლო, ინტელიგენციისთვის შეიქმნა მხატვრულ ხიდათ მისტიციზმისკენ.

ამ არა აბსტრაქტულ-ფორმალურ, არამედ კონკრეტულ-საზოგადოებრივ აზრით სიმბოლიზმი იყო არა მარტო მხატვრულ ტეხნიკის ხერხი, არამედ ინტელიგენციის გაქცევა რეალობიდან, ახალ, არა ამ ქვეყნიურ მსოფლიოს აშენება, მხატვრული აღზრდა მეოცნებეობისა და პასივობის. ბლოკში ჩვენ ვნახულობთ გამოდერნისტებულ ეუკოესკის! და მარქსისტული კრებულები და პამფლეტები (1908 და შემდეგი წლების) „ლიტერატურულ დაშლის“ ტემაზე, რაც უნდა უხეში არ ყოფილიყვნენ ისინი თავიანთ საერთო დასკვნებში, ყოველ შემთხვევაში იძლეოდენ უფრო მართალ ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ დიაგნოზს, ვინემ, მაგალითად, ამხანაგი ჩუეაკი, რომელიც ბევრ მარქსისტებზე ადრე დაფიქრდა ფორმის საკითხზე, სხვაზე უფრო ყურადღებით ეპყრობოდა მას, მაგრამ შემდეგ დაემორჩილა მორიგ მხატვრულ მიმართულებას, ხედავდა მათში ეტა-

პებს პროლეტარულ კულტურის დაგროვებისას და არა ეტა-
პებს ინტელიგენციის მოწყვეტისას მასებიდან.

რა ვიგულისხმობთ ჩვენ ეხლა რეალიზმის ქვეშ?

სხვადასხვა ეპოქებში რეალიზმი იძლეოდა სხვადასხვა
საზოგადოებრივ ჯგუფთა გრძნობისა და მოთხოვნილებათა
გამოხატვას და ამასთან ერთად სხვადასხვა ხერხით.
რომელი ამ რეალიზმთაგანია ეხლა ლიტერატურულ საზოგა-
დოებრივად გამოსარკვევი და რომელი უნდა დაფასდეს
ფორმალურ-ლიტერატურულად? რა არის საერთო მათში?
ზოგიერთი არა შესანიშნავი ხაზები მსოფლიო გრძნებისა:
ცხოვრებისადმი ლტოლვა, ისე როგორც ის არის, არა გადა-
ხრა სინამდვილისაგან, არამედ მის მხატვრული მიღება,
მისდამი აქტიური ინტერესი, მისი კონკრეტული დაფუ-
ძნება, ან და ცვალებადობა-ლტოლვა, რომ ეს ცხოვრება —
ან გარდაქმნა შედეგად, ან გაამართლო ან გაამტყუნო,
ან ფოტოგრაფიით გადაღება, ან გაფართოება, ან გასიმ-
ბოლოება, — მაგრამ სახელდობრ მაინც ეს ცხოვრება, ჩვენი
სამი გაზომის ცხოვრება — როგორც საკმარისი მატერია
შემოქმედებისა. ასეთ ფართო ფილოსოფიურ და არა
ლიტერატურულ-სკოლურ აზრით შეიძლება გადაჭრით
ითქვას, რომ მომავალი ხელოვნება იქნება რეალისტური.
რევოლიუცია ვერ იცხოვრებს მისტიკასთან ერთად.

თუ ის, რასაც პილნიაკი, იმაჟინისტები და სხვები
ეძახიან თავის რომანტიკას, არის იგივე შემპარავი მისტი-
კა, — მაშინ რევოლიუციაც ვერ იცხოვრებს რომანტიკასთან
ერთად. ეს არ არის დოქტრიონიორობა, არამედ დაუძლე-
ველი ფსიქოლოგიური ანგარიში. არ შეიძლება ჩვენ დროში
იყოს პორტატიული, კეკლუცი მისტიკა „სხვათა შორის“,
როგორც ოთახის პატარა ძაღლი.

ჩვენი დრო ნაჯახით სჭრის.

„ირამდის გაპოზილი და ქაოიშხლიანი ცხოვრება ლაპარაკობს: „მე მინდა სბატვარი, რომელსაც მხოლოდ ერთი ეყვარება. როგორ მამხვევ ხელსა და ამიყვან ხელში, რა საშუალებას იხმარ ინსტრუმენტად და იარაღად, რომელნიც შექმნილია ხელოვნების განვითარებით, ეს შენთვის მომინდვია, შენი ტემპერამენტისთვის, შენი გენიისთვის, მაგრამ შენ მე გამიგე, როგორცა ვარ, და მიმიღე ისეთი, როგორიც ვიქნები, და ჩემს გარდა შენთვის არაფერი არ არის“...

ეს ნიშნავს: რეალისტურ მონიზმს მსოფლიო განწყობილების აზრით და არა „რეალიზმს“ ტრადიციულ-ლიტერატურულ სკოლის არსენალიდან წამოღებულ აზრით.

პირიქით: ახალ მხატვარს მოუნდება ყველა ხერხები და მეთოდები, რომელნიც შეუქმნია წარსულს, რაღაც კიდევ დამატებითი, რომ ახალ ცხოვრებას დაეუფლოს

და ას არ იქნება მხატვრული ეკლექტიკა, რადგან ერთიანობა შემოქმედებისა მოცემულია აქტიურ მსოფლიო გრძნობით.

18 და 19 წლებში არ იყო იშვიათი ფრონტებზე შეხვედროდით სამხედრო ნაწილს, რომელსაც წინ უძღოდა ცხენოსანი მხვერავეები და უკან კიდევ დროვები არტიტებით, არტიტ ქალებით, დეკორაციებით და ყოველგვარი რეკვიზიტით. ხელოვნების ადგილი საერთოდ არის ისტორიული განვითარების „ობოზში“. ხანდისხან ჩვენ ფრონტებზე ისეთი მდგომარეობა იქმნებოდა, რომ დროვები არტიტებით და დეკორაციებით უხერხულ ყოფნაში ვარდებოდენ და არ იცოდენ სად წასულიყვენ. ხანდისხან ხელში უვარდებოდენ თეთრგვარდიელებს. არა ნაკლებ საძნელოა მთელი ხელოვნების მდგომარეობა, რომელსაც ისტორიულ ფრონტზე თავს დაატყდა ბევრი ცვლილებები.

ყველაზე უფრო საძნელოა თეატრის მდგომარეობა, რომელმაც სულ არ იცის სად წავიდეს და რა „აჩვენოს“, და ყველაზე უფრო აღსანიშნავია, რამ თეატრს, ამ ყველაზე უკონსერვატორესს დარგს ხელოვნებისას, ყველაზე მეტი რადიკალური თეორეტიკოსები აღმოაჩნდნენ. ცნობილია, რომ ყველაზე უფრო რევოლიუციონური წოდება საკავშირო რესპუბლიკებში არის წოდება თეატრალურ რეცენზენტებისა. საჭირო იქნება რომელიმე რევოლიუციონურ ოკაზიის დროს დასაელეთში, ან აღმოსავლეთში შეიქნას მებრძოლი რაზმი „ლევტერეცების“ (მემარცხენე თეატრალური რეცენზენტების), როცა თეატრები სდგამენ „მადამ ანგოს ქალიშვილს“, „ტარელკინის სიკვდილს“, „ტურანდოტს“, „რქების მატარებელს“. აქ კიდევ ითმენენ პატივცემული „ლევტერეცები“. მაგრამ როცა საქმე მიდგა მარტინეს პიესებზე, ისინი უკვე დადგენ ყალყზე (მანამდის, სანამ შეიერხოლდი დასდგამდა „ყალყზე შემდგარ დედამიწას“). პიესა პატრიოტულია... მარტინე პაციფისტია! ერთი იმათგანი ასე იძახდა: ჩვენთვის ყველაფერი ეს გუშინდელი დღეა და ამიტომ არაფერ საინტერესოს არ წარმოადგენს. აი ასეთ მემარცხენეობაში სასტიკად დამალულია მეშხანობა და არც ერთი გროშის რევოლიუციონერობა არ არის შიგ. რომ დავიწყოთ პოლიტიკურ პასპორტიდან, მაშინ გამოჩნდება, რომ მარტინე მაშინ იყო რევოლიუციონერი და ინტერნაციონალისტი, როცა ეხლანდელი უმემარცხენეს წოდების წარმომადგენელი არც კი ყნოსავდნენ მემარცხენეობის მადლს და მაინც რას ნიშნავს ეს: „მარტინე ჩვენთვის გუშინდელი დღეა“? განა საფრანგეთის რევოლიუცია უკვე მოხდა? განა მან გაიმარჯვა? ან და თუ ჩვენთვის საფრანგეთის რევოლიუცია არაა დამოუკიდებელი ისტორიული დრამა და უბრალო

მოსაწყენი განმეორება იმის, რაც იყო ჩვენში? ასეთ მემარ-
ცხენობაში იმალება პოზლიაკური ეროვნული ჩამორჩენი-
ლობა. რომ მარტინეს პიესაში არის გძელი ადგილები,
რომ ის უფრო ლიტერატურული ნაწარმოებია, ვინემ სცე-
ნიური (ალბად ავტორი არც კი მოელოდა თავის პიესის
დადგმას სცენაზე), ეს უდავოა. მაგრამ ეს ნაკლი თანდა-
თან გაქრებოდა, რომ თეატრს აელო ეს პიესა თავის ნა-
ციონალურ-ისტორიულ კონკრეტობით, ე. ი. არა რო-
გორც სქემატიზაცია ყალყზე ამდგარ დედამიწის, არამედ
როგორც საფრანგეთის პროლეტარიატის დრამა, მისი
დიდი გზის ერთ-ერთ უღელტეხილზე. მოქმედების გადა-
ტანა ისტორიულ გარემოდან განყენებულ კონკრეტიულო-
ბაში არის ამ შემთხვევაში წასვლა რევოლიუციიდან, იმ
ნამდვილ, რეალურ რევოლიუციიდან, რომელიც გამძაფ-
რებით გადადის მხარიდან მხარეში, და რომელიც ამიტომ
ზოგიერთ პსევდო-რევოლიუციონერებს ეჩვენებათ განვლილ
გზის მოსაწყენ განმეორებათ. მე არ ვიცი, გვინდა თუ არა
დღეს ჩვენ სცენაზე ბიო-მექანიკა, ე. ი. არის თუ არა ის
ისტორიულ აუცილებლობის წესრიგში დამდგარი. სამა-
გიეროთ მე სრულიადაც არ ვეჭვობ, თუ მექნება ნება ვი-
ლაპარაკოთ სუბიექტიურ ტერმინებით, რომ ჩვენ თეატრს
უსაშველოთ სკირია ნორჩი რევოლიუციონურ ყოფა-ცხოვ-
რების რეპერტუარი და პირველ რიგში **საბჭოთა კომედია**.

ჩვენ გვინდა ჩვენი „ნედ. ოროსლი“, ჩვენი „ვაი კკუისა-
გან“, ჩვენი „რევიზორი“ არა ახალი გასცენიურება ამ
სამი ძველი კომედიის, არა პაროდული კარნავალური
გადაბრუნება ამ პიესისა საბჭოთა ყაიდაზე, თუმცა ეს
ჩვენი რეპერტუარის 99 პროცენტია, არა, ჩვენ უბრალოთ
გვინდა საბჭოთა კომედია ჩვეულებებისა, რომელიც გაგვა-
ცინებს და გაგვარისხებს. მე საგანგებოთ ვიღებ ძველი

სიტყვიერების სახელმძღვანელოების ტერმინებს და სრულიადაც არ მეშინია, რომ ბრალს დამდებენ ჩამორჩენილობაში, რადგან ახალ კლასს, ახალ ყოფნას, ახალ ცოდვებს, ახალ რეგვენობას სჭირიათ, რომ ისინი გამოიყვანონ სიჩუმისაგან და, როცა ეს მოხდება, ჩვენ მივიღებთ ახალ თეატრალურ ხელოვნებას, რადგან თუ არ იხმარე ახალი ხერხი, ისე ვერ აღწერ ახალ რეგვენობას. რამდენია ახალი „ნედოროსლები“, რომელნიც კანკალით ელიან თავიანთ განხორციელებას სცენაზე. რამდენია დღეს უბედურება ჭკუისაგან ანდა ძალათ ჭკუიანობისაგან, და რა კარგი იქნებოდა, რომ მთელ საბჭოთა მინდორზე გაიაროს თეატრალურმა რევიზორმა. ნუ გადააბრალებთ ყველაფერს თეატრალურ ცენზურას — ეს არ არის მართალი. თუ ახალი კომედია გვეტყვის: აი ვიწყებთ ახალი ცხოვრების აშენებას, და რამდენია ჩვენს ირგვლივ ძველი და ახალი ღორობა, ქამობა, არამზადობა — მოდი გადავავოთ... მაშინ ცენზურა არაფერსაც არ დაუშლის და, თუ სადმე ვინმე რეგვენობით ამას დაუწყებს ბრძოლას, ჩვენ გაუმკლავდებით ასეთ ცენზურას ორივე ერთად.

იმ იშვიათ შემთხვევაში, როცა მე მიხდებოდა მეყურებინა სცენისათვის, ზრდილობიანათ კი ვამთქნარებდი სახელოში, რომ არავისთვის შეურაცხყოფა არ მიმეყენებინა, ყველაზე უფრო დამრჩა ხსოვნაში, თუ როგორ ცოცხლად ეგებება აუდიტორია ყველაფერს, რაც ცოტათი მაინც შეიცავს დღევანდელ ცხოვრების აღნიშვნის ნიშანწყალს, ყველაზე უფრო ცნობისმ. აყვარეობის აღძვრით შეიძლება ამის დანახვა სამხატვრო თეატრის ოპერეტულ რესტავრაციებში, რომელსაც არ აკლია ეკლები (ვარდი არ არის უეკლოთ), და მაშინვე მომდიოდა თავში ეს ფიქრი,

თუ ჯერ კიდევ ჩვენ ვერ მივალწევთ კომედიას, შევქმნათ მაინც საზოგადო ყოფა-ცხოვრების სანახაობა.

უსათუოდ, უსათუოდ, უსათუოდ გამოვა მომავალში თეატრი ოთხი კედლიდან და შეუერთდება მასების ცხოვრებას, რომელიც სრულიად დაემორჩილება ბიომექანიკის რიტმს და სხ. მაგრამ ეს მაინც „ფუტურისზმია“, ე. ი. შორეული მომავალის მუსიკა. მაგრამ წარსულისა და მომავალის შორის არის დღევანდელიობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. კარგი იქნებოდა პასეიზმისა და ფუტურისზმის შუა თეატრში მიეცეს ადგილი... პრეზენტისზმაც... ამხანაგო მკითხველო, მივსცეთ ხმა ამ მიმდინარეობას. ერთი კარგი საბჭოთა კომედია თეატრს ალაფროთოვანებს რამდენიმე წლით და იქ კიდევ გამოჩნდება ტრაგედია, რომელიც პატივნაცემია, როგორც უმაღლესი სახე სიტყვიერ ხელოვნებისა.

* * *

მაგრამ შეუძლია განა ჩვენ უღმერთო ეპოქას შექმნას მონუმენტალური ხელოვნება? გვეკითხებიან ახალი მისტიკოსები, რომელნიც მზად არიან მიიღონ რევოლიუციაც კი, მხოლოდ იმ პირობით, რომ მან უზრუნველჰყოს საიქიო ცხოვრება. ყველაზე უფრო მონუმენტალური ფორმა სიტყვიერ ხელოვნებისა არის ტრაგედია. კლასიკურ ხანას ტრაგედია გამოჰყავდა მითოსიდან. არ არის ანტიური ტრაგედია გარდა ბედისწერის ბრმა რწმენის გარეშე. საშუალო საუკუნის მონუმენტალური ხელოვნება გაერთიანებულია ქრისტიანობის მითოსით, რომელიც აძლევს აზრს არა მარტო ტაძრებს და მისტერიებს, არამედ მთელ ცხოვრების ურთიერთობას. მონუმენტალური ხელოვნება იყო შესაძლებელი მხოლოდ იმ ეპოქებში,

როცა იყო ერთიანობა რელიგიურ შენობისა და თუ გარიყულია რელიგიური რწმენა, არა ბუნდოვანი მისტიური საბურავი თანამედროვე ინტელიგენტური სულისა. არამედ ქეშმარიტი რელიგია ღმერთით, ზეციურ კანონმდებლობით და საეკლესიო იერარქიით, მაშინ ცხოვრება გატიტვლებულია და არ აქვს ადგილი უმაღლეს კოლიზიებს: გმირს და ბედისწერას, ცოდვას და მის გამოყიდვას. ასეთ მხარიდან უდგება ხელოვნებას არა ნაკლებ ცნობილი მისტიკოსი სტეპუნი თავის წერილში: „თანამედროვეობის ტრაგედია“. ის თითქო გამოდის თვითონ ხელოვნების მოთხოვნილებებიდან, გვაცდუნებს ახალი მონუმენტალური შემოქმედებით, გვაჩვენებს პერსპექტივებში ახალ ტრაგედიის აღორძინებას და დასკვნაში თხოულობს: ხელოვნების სახელისთვის თაყვანი ეცი და დაემორჩილე ზეციურ ძალებსო. სტეპუნის აღნაგობაში არის შემპარავი ლოლიკა. ავტორს ნამდვილათ ტრაგედია კი არ უნდა, რადგან რა არის ტრაგედია ზეციურ კანონმდებლობასთან? მან უნდა დაიჭიროს ჩვენი ეპოქა ტრაგიულ ესთეტიკის ნეკის თითით, რომ შემდეგ დაიპყრას მთელი ხელი. მაგრამ დიალექტიურ თვალსაზრისით მთელი სტეპუნის აღნაგობა ფორმალურია და ზერელე. ეს არის წმინდა იეზუიტური მიდგომა საკითხთან.

ის შეგნებულად უარყოფს ისტორიულ მატერიალურ საფუძველს, რომელზედაც ზედმიწევნით აღმოცენდა ანტიური დრამა, გოტიკის ხელოვნება და უნდა აღმოცენდეს ახალი ხელოვნება.

ბედისწერისადმი რწმენა აღნიშნავედა იმ ვიწრო რკალს, რომელშიც იყო მოქცეული ანტიური ადამიანი ნათელი აზრითა, მაგრამ ღარიბი ტეხნიკით. მას კიდევ ვერ გაე-

ბედა თავის მიზნად გაეხადა ბუნების დამორჩილება დღევანდელი მასშტაბით -- და ის ადგა მას თავზე, ისე როგორც ბედისწერა. განსაზღვრულობა და უმოძრაობა ტექნიკურ საშუალებათა, ხმა სისხლისა, ავადმყოფობა, სიკვდილი, ყველაფერი ის, რაც ადამიანს საზღვრავს და არ აძლევს ნებას იყოს ამპარტავანი, ყოველივე ეს არის ბედისწერა. ტრაგიულობა იყო გამაწვეული ვალეიძებულ შეგნების დიდ განზრახვებით და განხორციელების საშუალებათა განსაზღვრულობით. მითოსი კი არ ჰქმნიდა ტრაგედიას, არამედ აძლევდა მას სახიერ გამოთქმას კაცობრიობის ბავშობის ენაზე.

საშუალო საუკუნეებში სპირიტუალისტური ქრთამი გამოყიდვისა და საერთოდ მთელი სისტემა ორმაგი ანგარიშისა მიწიერის და ზეციერის გამომდინარეობდა რელიგიის ორ სულისაგან, განსაკუთრებით ისტორიულისგან, ე. ი. ნამდვილ ქრისტიანობისაგან, ის კი არ ჰქმნიდა ცხოვრების წინააღმდეგობას, არამედ მხოლოდ გამოხატავდა და ფაქტიურად სწყვეტდა კიდევაც.

საშუალო საუკუნის საზოგადოებას გადაჰქონდა ვექსელი ღვთის ძეზე, როცა უნდოდა მომატებულ წინააღმდეგობათა გადალახვა.

მბრძანებელნი აწერდენ ხელს, საეკლესიო იერარქია გამოდიოდა, უდგებოდა თავდებათ და დაჩაგრულები ფიქრობდენ ცაში მის განაღდებას.

ბურჟუაზიული საზოგადოება უშვებოდა ატომიზაციას ადამიანთა ურთიერთ განწყობილებას, მისცა რა მას გასაკვირველი მოქნილობა და მოძრობა. პრიმიტიული მთლიანობა შეგნებისა, როგორც საფუძველი მონუმენტალურ რელიგიურ ხელოვნებისა, გაჰქრა პრიმიტიულ ეკონომიურ განწყობილებასთან ერთად. რელიგიამ მიიღო

რეფორმაციის საშუალებით ინდივიდუალისტური ხასიათი. რელიგიურ ხელოვნების სიმბოლოები ჩამოშორდნენ ზეციერ ჭიკს და თავქვე დაემხვენ, დაიწყეს დასაყრდნობის ძებნა ინდივიდუალურ შეგნების მერყევ მისტიკაში.

შექსპირის ტრაგედიებში, რომელთა წარმოდგენაც კი არ შეიძლებოდა ურეფორმაციოთ, ანტიური ბედისწერა და საშუალო საუკუნეების ქრისტეს ვნებანი გაძევებული არიან ინდივიდუალურ ადამიანის ვნებებით: სიყვარულით, ეჭვით, შურისძიების გაუმადლობით და სულიერ განხეთქილობით. მაგრამ შექსპირის ყველა დრამებში პირადი ვნება დაყვანილია გამძაფრების ისეთ ხარისხამდე, როცა ის გადაეზრდება ადამიანს, ხდება ზეპიროვნული და ხდება ერთგვარ ბედისწერათ. ასეთია ოტელოს ეჭვი, მაკბეტი დიდების მოყვარეობა, შეილოკის სიხარბე, რომეოს და ჯულიეტას სიყვარული, კორიოლანის ამპარტავენობა, ჰამლეტის სულიერი ღელვა.

შექსპირის ტრაგედია ინდივიდუალისტურია და ამ აზრით არ არის ისეთი საერთო აზრის, როგორც ედიპოსი, რომელიც გამოთქვამდა საერთო ხალხურ შეგნებას.

მაგრამ მაინც შექსპირი უდიდესი ნაბიჯია წინ გადადგმული და არა უკან ესხილთან შედარებით. შექსპირის ხელოვნება უფრო ადამიანურია.

ყოველ შემთხვევაში ახალ ტრაგედიას, სადაც ღმერთი მბრძანებლობს და ადამიანი ემორჩილება, დღეს ჩვენ არ მივიღებთ. და ამას არც კი არავინ დასწერს. როცა განწყობილებათა ატომიზაციას აკეთებდა ბურჟუაზიული საზოგადოება თავის გამოსვლის პირველ ეპოქაში, ისახავდა მიზნათ პიროვნების განთავისუფლებას. აქედან დაიბადნენ შექსპირის დრამები და გიოტეს „ფაუსტი“.

ადამიანი აყენებს თავის თავს მსოფლოს ცენტრად და ამით ხელოვნების ცენტრადაც. ეს ტემები რამდენიმე საუკუნოებს ეყო.

არსებითად რომ ვთქვათ, მთელი ახალი ლიტერატურა იყო ამ საკითხის დამუშავება. მაგრამ პირველყოფილი მიზანი — პიროვნების განთავისუფლება, მისი კვალიფიკაცია — თანდათან კარგავდა ფერს და გადადიოდა ახალ უსულო მითოლოგიაში, იმის მიხედვით თუ როგორ შინაგანი სილატაკე ბურჟუაზიულ საზოგადოებისა იჩენდა თავს მის აუტანელ წინააღმდეგობებში.

შეტაკება პირადულისა ზე-პიროვნულთან შესაძლებელია არა მარტო რელიგიურ საფუძველზე და არა მარტო ადამიანზე გადაზრდილ ადამიანურ ვნებების გამო.

ზე-პიროვნული ყველაზე ადრე არის საზოგადოებრივი. სანამ ადამიანი ვერ დაეპატრონა თავის საზოგადოებრივ ორგანიზაციას, ზე-პიროვნული ადგია მას თავზე, როგორც ბედისწერა. გადაიძრობს თუ არა ის თავის თავიდან რელიგიურ ჩრდილს, ეს ყოველ შემთხვევაში მეორე კატეგორიის გარემოებაა, რომელიც ასახავს ადამიანის უილაჯობის ხარისხს.

ბაბეფის ბრძოლა კომუნიზმისთვის იმ საზოგადოებაში, რომელიც ამისთვის არ იყო მომწიფებული, იყო ბრძოლა ანტიურ გმირისა ბედისწერასთან. ბაბეფის ბედს აქვს ყველა ნიშნები ჭეშმარიტი ტრაგედიის, ისე როგორც იმ გრაქების ბედს, რომელთა სახელიც უწოდა თავის თავს ბაბეფმა.

ტრაგედია შეკუმშული პირადი ვნებებისა მლაშეა ჩვენი დროისთვის.

მაგრამ რისთვის?

იმიტომ, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ სოციალურ ვნებების ეპოქაში.

ტრაგედია ჩვენი ეპოქისა არის შეტაკება პიროვნებისა კოლექტივთან.

ან და შეტაკება ორ კოლექტივს შორის პიროვნების საშუალებებით.

ჩვენი დრო ხელმეორედ არის დრო დიდი მიზნებისა. ამის ბეჭედი აზის მას.

მაგრამ გრანდიოზობა ამ მიზნებისა სწორეთ იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანს უნდა გაინთავისუფლოს თავი მისტიურ და ყოველ ამგვარ ნისლიდან, უნდა გარდაქმნას საზოგადოება და თავისი თავიც. აი გეგმა, რომელიც მან თვითონ შექმნა.

ეს რასაკვრელია უფრო დიდი საქმეა, ვინემ ბავშური თამაში ძველი ადამიანებისა, რომელთაც შეეფერებოდათ ეს თავის ასაკში, ან და ბერების ბოდვა საშუალო საუკუნეებში, ან ინდივიდუალიზმის ამპარტავნობა, რომელიც პიროვნებას გამოკვეთავს კოლექტივიდან და როცა გამოსწურავს, გადააგდებს პესიმიზმის სიცარიელეში და ან ხელმეორეთ დააწყებინებს ფორთხვას განახლებულ ხარის აპისის წინ.

ტრაგედია ამიტომ არის უმაღლესი ფორმა ლიტერატურისა, რომ გულისხმობს საგმირო გამძაფრებას ლტოლვათა, განსაზღვრას მიზნებისას, კონფლიქტებისას და ტანჯვებისას.

ამ მხრივ სტეპუნი მართალია, როცა ახასიათებს ჩვენი „მწუხრი“-ს უმნიშვნელობას, როგორც ამას თვითონ უძახის „Канунное искусство“, ესე იგი, რომელიც წინ უსწრებდა ომსა და რევოლიუციას.

ბურჟუაზიული საზოგადოება, ინდივიდუალიზმი, რეფორმაცია, შექსპირის დრამა, დიდი რევოლუცია არ სტოვებენ ადგილს იმ მიზნების ტრაგიული აზრისთვის, რომელნიც გარედან გვევლინებიან. დიდმა მიზანმა უნდა გაიაროს შეგნება ხალხისა ან და იმ კლასისა, რომელსაც მიჰყავს ხალხი, რომ მიიყვანოს გმირობასთან და შეჰქმნას ნიადაგი დიდი გრძნობებისათვის, რომელნიც ასულდგმულეზენ ტრაგედიას.

მეფის ომი, რომლის ამოცანები ვერ შევიდენ შეგნებაში, იძლევა მხოლოდ უმნიშვნელო ლექსებს, მის გვერდით კი ნაკადულობდა ინდივიდუალისტური პოეზია, რომელიც ვერ მალდებოდა ობიექტიურობამდე, და ვერ ჰქმნიდა დიდ ხელოვნებას.

დეკადენტობა და სიმვოლიზმი, ყველა თავისი ტოტებით, ხელოვნების აღდგენის ისტორიულ თვალსაზრისით იყვენ მხოლოდ კალმის გასინჯვა, ოსტატობის მომზადება და ინსტრუმენტების მომართვა. „Кахуи“-ი იყო ხელოვნებაში ეპოქათ, რომელსაც არ ჰქონდა მიზნები.

ვისაც ჰქონდა მიზნები, მას კიდევ ხელოვნებისათვის არ ეცალა. ეხლა საჭიროა დიდი მიზნები გატარდეს ხელოვნებაში.

მოასწრებს თუ არა რევოლუციის ხელოვნება მოგვეცეს „მაღალი“ რევოლუციონური ტრაგედია, ამის წინდაწინ თქმა ძნელია. მაგრამ სოციალისტური ხელოვნება აღადგენს ტრაგედიას. ახალი ხელოვნება იქნება უღმერთო ხელოვნება.

ის აგრეთვე აღადგენს კომედიას: რადგან ახალი ადამიანი მოინდომებს გაცილებას.

ის მისცემს ახალ ცხოვრებას რომანსაც, ის მისცემს ყველა უფლებებს ლირიკას, რადგან ახალ ადამიანს ექნე-

ა აიყვარული და უფრო ძლიერი, ვინემ ძველ ადამიანებს, და დაფიქრდებიან სიკვდილისა და სიცოცხლის საკითხზე.

ახალი ხელოვნება აღადგენს ყველა ძველ ფორმებს, რომელნიც შექმნა შემოქმედ სულის განვითარებამ.

გახრწნა და განხეთქილება ამ ფორმებისა სრულიადაც არ ატარებს აბსოლუტურ მნიშვნელობას, ე. ი. არ ნიშნავს მის შეურიგებლობას ახალ დროის სულთან.

საქიროა მხოლოდ, რომ ახალი დროის პოეტმა გამოიაზროს ადამიანის ფიქრები და იგრძნოს ადამიანის გრძნობა ახალი გრძნობით...

ამ წლებში (ომისა და რევოლიუციის) ყველაზე უფრო დაზიანდა არქიტექტურა და არა მარტო ჩვენთან: ძველი შენობები თანდათან ინგრეოდა, ახალი შენობები არ შენდებოდა. აქედან წარმოიშვა ბინის კრიზისი მთელ მსოფლიოში. ომის შემდეგ, როდესაც განახლდა მუშაობა, ადამიანის ცდა და ძალ-ღონე მიმართული იყო მოხმარების აუცილებელ საგნების შექმნაზე და მხოლოდ შემდეგ ცხოვრების ძირითად მოწყობაზე და სახლთა აღმშენებლობაზე. უკანასკნელ შემთხვევაში ომების და რევოლიუციების დამგრევი ეპოქა მისცემს უძლიერეს საბაბს არქიტექტურის განვითარებას — მაგალითად, იმ აზრით, როგორც 1812 წლის ხანძარმა ხელი შეუწყო (მართლაც ხელი შეუწყო) მოსკოვის გამშვენიერებას. რუსეთში დაზარევისათვის იყო უფრო ნაკლები კულტურული მასალა, ვიდრე სხვა ქვეყნებში; ინგრეოდა მეტი, ვიდრე სხვა ქვეყნებში, აშენება კი ჩვენთვის გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე სხვა ქვეყნებისათვის. არ არის საკვირველი, რომ ჩვენ ამ წლებში არ გვეცალა არქიტექტურისათვის, რომელიც ყველაზე უფრო მონუმენტალური ხელოვნებაა.

ახლა ჩვენ თანდათან ვიწყებთ ქვაფენილების შეკეთებას, კანალიზაციის მილების აღდგენას, ვათავებთ ჩვენთვის დატოვებულ დაუმთავრებულ სახლების შენებას, ჩვენ მხოლოდ ვიწყებთ. სასოფლო-სამეურნეო გამოუვნა ჩვენ შევქმენით ხისაგან. დიდი მასშტაბის აღმშენებლობა ჩვენ უნდა გადავდვათ შემდეგისათვის. გიგანტურ პროექტების ავტორებს, როგორც ტატლინს, უნებლით ნება ეძლევათ დამატებით დასვენებისა ახალ მოფიქრებისათვის. რასაკვირველია, არ უნდა წაარმოვიდგინოთ საქმე ისე, რომ ჩვენ გვინდა დაკმაყოფილდეთ ათეულ წლების განმავლობაში სახლების და ქვაფენილების შეკეთებით. ამ პროცესში, ისე როგორც სხვა პროცესებში, არის როგორც პერიოდი შეკეთების, თანდათანობითი მომზადების და ძალების დაგროვების, აგრეთვე დაჩქარებული აწევის პერიოდი. როგორც კი თავს იჩენს სიუხვე, აუცილებელ და სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების შემდეგ საბჭოთა სახელმწიფო დააყენებს დღის წესრიგში კითხვას გიგანტურ აღმშენებლობის შესახებ, რომელშიც ჩვენი ეპოქის სული ნახავს თავის მონუმენტალურ გამოსახვას. ტატლინმა თავის პროექტში უკუაგდო ნაციონალური სტილი, ალევორიული ქანდაკება, ვენზელები, კუდები და ხუჭუჭები, სცადა რა დაემოჩილებინა მთელი იდეა მასალის სწორ კონსტრუქციულ გამოყენებისათვის; და ამაში ის უთუოდ მაართალია, ასეთია კონსტრუქცია მანქანების, არქიტექტურა ხიდების და დახურულ ბაზრების, არა მართო გუშინდელი დღიდან. მაგრამ მაართალია თუ არა ტატლინი იმაში, რაც შეადგენს მის პირად გამოგონებას: მბრუნავი კუბი, პიჩამიდა და ცილინდრი შუშისგან, — ამის დამტკიცება იმას კიდევ დასჭირდება.

კარგია ეს თუ ცუდი, მხოლოდ გარემოება აძლევს იმას დროს და საშუალებას არგუმენტების მოძებნისათვის.

მოპასიანს სძულდა ეიფელის კოშკი. და არავინ არ არის ვალდებული იმას წააბძოს. მაგრამ უეჭველია, რომ ეიფელის კოშკი ახდენს ორმაგ შთაბეჭდილებას: ის გვიზიდავს ფორმების ტექნიკური სისადავით და იმავე დროს ის უარსა-ყოფია თავისი უმიზნობის გამო. მასში არის შინაგანი წინააღმდეგობა: მეტად დიადი შენობის თვალსაზრისით მიზანშეწონილი გამოყენება მასალის. მაგრამ რისთვის? ეს შენობა კი არ არის, ეს ვარჯიშობაა. ახლა, ეიფელის კოშკი, როგორც ყველასთვის ცნობილია, ასრულებს რადიო-სადგურის როლს, ეს აზრს აძლევს იმას და აგრეთვე აძლევს მას ესთეტიკურ მთლიანობას. თუმცა, ეს კოშკი რომ თავიდანვე აეშენებიათ რადიო-სადგურისათვის, ის ალბად მიალწევდა ფორმის მეტ მიზანშეწონილობას და, მაშასადამე, იქნებოდა მხატვრულად უფრო დამთავრებული.

ტატლინის ძეგლის პროექტი ამ თვალსაზრისით უფრო ნაკლებათ დამაკმაყოფილებელია. ძირითად შენობის მიზანია შუშის ბინების მოთავსება მსოფლიო „სოცნარკომის“ სხდომებისათვის, კომუნისტურ ინტერნაციონალისათვის და სხვა. მაგრამ ბიჯგები და ბურჯები, რომელნიც ევლებიან და აკავებენ შუშის ცილინდრს და პირამიდას, — მხოლოდ ამ სამსახურს სწევენ, — ისე მძიმე და ვეებერთელა არიან, რომ გვანან შენობის აულაგებელ ტყეს. თქვენ არ გესმით, რისთვის არიან ისინი საჭირო. თქვენ გიპასუხებენ: რომ დაიკავონ მბრუნავი ცილინდრი, რომელშიაც იქნება სხდომები. თქვენ ეკამათებით: მაგრამ სხდომები არ იქნება უთუოდ ცილინდრში და ცილინდრი არ არის ვალდებული იბრუნოს. მახსოვს, ბავშობაში მე ვნახე ხის საყდარი, რომელიც აშენებული იყო ლუდის ბოთლში. ამან გააკვი-

რა ჩემი წარმოდგენა და მე მაშინ არ ვკითხულობდი; რატომ? ტატლინი მიდის წინააღმდეგი გზით: შუშის ბოთლი მსოფლიო „სოვნარკომისათვის“ მას უნდა მოათავსოს სპირალურ რკინის და ბეტონის საყდარში. მაგრამ მე ეხლა არ შემიძლია შევიკავო თავი კითხვისაგან: რატომ? უფრო სწორედ: ჩვენ, ალბათ, მივიღებდით ცილინდრსაც და მის ბრუნვასაც, რომ ეს იყოს შეერთებული კონსტრუქციის სისადავესთან და სიმჩატესთან, ესე იგი, რომ მოწყობილობა ბრუნვისათვის არ ჩრდილავდეს მიღწევას.

აგრეთვე ვერ დავეთანხმებით ჩვენ იმ არგუმენტებს, რომელნიც მოჰყავთ, რომ მხატვრული განმარტება მისცენ ქანდაკებას, თუნდაც იაკობ ლიპოვიცისას. ქანდაკებამ უნდა დაკარგოს თავისი ფიქტიური დამოუკიდებლობა, რომელიც ნიშნავდა მისთვის გაყინვას უკანა ეზოებში ან და მუხეუმების სასათლაოებზე, მან უნდა განაახლოს თავისი კავშირი არქიტექტურასთან ერთგვარ უმაღლეს მთლიანობაში. ამ ფართე აზრით ქანდაკებამ უნდა მიიღოს უტილიტარული დანიშნულება. ძალიან კარგი! მაგრამ სრულიად არ სჩანს, როგორ უნდა მიხვიდე ამ იდეებით ქანდაკებასთან. ფოტოგრაფიულ წალზე ჩვენს წინ არის რამდენიმე გადაკდობილი სიბრტყეები, რომელნიც შეგვიძლია მივიღოთ როგორც პირობითი სქემატიზაცია დამჯდარი ადამიანის სიმებიანი საკრავით ხელში. ჩვენ გვეუბნებიან: თუ ეს დღეს-დღეობით არ არის უტილიტარული, სამაგიეროთ „მიზანშეწონილია“. რა აზრით? რომ ვიმსჯელოთ მიზანშეწონილობაზე, უნდა ვიცოდეთ მიზანი. როდესაც კი ფიქრობ ამ მრავალრიცხოვან გადაკდობილ სიბრტყეთა და კუთხოვან ფორმათა და შვერილთა მიზანშეწონილობის და შესაძლო უტილიტარობის შესახებ, მიდიხარ დასკვნამდე, რომ შეიძლებოდა ქანდაკების გამოყენება

საკიდარად. მაგრამ მაინც, თუ ავტორმა დაისახა მიზნად გამოქანდაკებულ საკიდარის შექმნა, ალბად ნახავდა ამისათვის უფრო მიზანშეწონილ ფორმებს. ყოველ შემთხვევაში საჭიროა ასეთი საკიდარი არ ჩამოყალიბდეს გიჟსში. ბილოს და ბოლოს უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ სკულპტურა ლიპშიცის, როგორც სიტყვიერი შემოქმედება კრუჩიონიხის, არის მხოლოდ ხელოსნობის ტექნიკური ვარჯიშობა, გამგები პასაჟები და ეკზერციები მომავალი სიტყვიერი და საქანდაკო მუსიკისათვის. მაგრამ ნაშინ არ უნდა გინდოდეს ეკზერციების მუსიკათ გასაღება. სჯობია არ გამოუშვა ისინი სახელოსნოდან და არ უჩვენო ფოტოგრაფებს.

უეჭველია, რომ მომავალში ასეთი მონუმენტალური ამოცანები, როგორც ახალი აღნაგობა ქალაქების-ბალების, გეგმები სანიმუშო სახლების, რკინის გზების და ნავთსადგურების, გაიტაცებენ არა მარტო ინჟინრებს-არქიტექტორებს, არამედ ფართო ხალხურ მასებს. ჭიანჭველისებური დაჯგუფება და აშენება უბნების და ქუჩების: თვითეულ აგურით, შეუმჩნეველად, მოდგმიდან მოდგმაში, შეიცვლება ქალაქების-სოფლების ბუმბერაზულ აშენებით, რუქით და ცირკულით. ამ ცირკულს გარშემო მოხდება ჭეშმარიტად ხალხური დაჯგუფება მოწინააღმდეგეთა და მომხრეთა, თავისებური ტექნიკური და აღმშენებლობითი პარტიები მომავლისა, აგიტაციით, პათოსით, მიტინგებით და კენჭის ყრით. ამ ბრძოლაში არქიტექტურა განმეორებით დადგება უფრო მაღალ საფეხურზე, გაიჟღერება მასიურ გრძნობათა და განწყობილებათა სუნთქვით, კაცობრიობა კი აღზრდის თავის თავს პლასტიურად; ესე იგი თანდათან მიიწვევა შეხედოს ქვეყანას, როგორც მორჩილ თიხას ცხოვრების უფრო იდეალურ ფორმების შექმნისა-

თვის. კედელი ხელოვნებასა და მრეწველობას შორის დაეცემა. მომავალი დიდი სტილი იქნება არა დამამშვიდებელი, იგი გამოვა ახალი ფორმების შექმნის პრინციპიდან. ამაში ფუტურისტები მართალი არიან. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გავვეგო ეს როგორც ხელოვნების ლიკვიდაცია, როგორც მისი გაუქმება ტექნიკის სასარგებლოდ. ხელოვნების ტექნიკასთან შეთანხმებას კალმის დანის გაკეთებაში შეუძლიან წავიდეს ორი ძირითადი ხაზით: ხელოვნება ამშვენებს დანას, დახატავს რა მის ტარზე სპილოს, სილამაზისთვის დაჯილდოვებულ ქალს, ან და ეიფელის კოშკს; ხელოვნება მეორე შემთხვევაში ეხმარება ტექნიკას ნახოს დანისთვის იდეალური ფორმა, ესე იგი ისეთი, რომელიც ზედმიწევნით შეეფერება დანის მასალას და დანიშნულებას. შეცდომა იქნებოდა იმისი ფიქრი, რომ ასეთი ამოცანის გამორკვევა შეიძლება მხოლოდ ტექნიკური საშუალებით, რადგანაც მასალა და ამოცანა იძლევიან საშუალებას ვარიანტების ურიცხვ რაოდენობისთვის. იდეალურ დანის შექმნისთვის საჭიროა, გარდა მასალის თვისებებისა და დამუშავების ცოდნისა, ფანტაზია და გემოვნება ინდუსტრიალურ კულტურის ტენდენციებთან სრული თანხმობით. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მხატვრული წარმოდგენა მატერიალურ საგნების წარმოების სფეროში იზრუნებს ნივთის, როგორც ნივთის იდეალურ ფორმის დამუშავებაზე, და არა მის დამშვენებაზე, როგორც თვით საგნის ესთეტიურ პრემიაზე.

თუ ეს მართალია კალმის დანის შესახებ, მით უფრო მართალია ტანისამოსის, ავეჯის, თეატრების და ქალაქების შესახებ. ეს სრულიად არ უნდა ნიშნავდეს „საზოგადო“ ხელოვნების უეჭველ ლიკვიდაციას, თუნდაც თვით შორეულ მომავალში, მაგრამ პიკველ ადგილზე მაინც და-

დგება, ალბათ, უშუალო თანამშრომლობა ხელოვნების ტეხნიკის ყველა დარგებთან. რას ნიშნავს ეს? მრეწველობა გაიფლენება ხელოვნებით, თუ ხელოვნება აიყვანს თავის ოლიმპზე მრეწველობას? პასუხის მიცემა ამ კითხვაზე შეიძლება ასეც და ისეც, იმისდა მიხედვით, მივალთ ჩვენ საკითხთან მრეწველობის თუ ხელოვნების თვალსაზრისით. მაგრამ ობიექტიურ დასკვნისათვის განსხვავება ამა თუ იმ პასუხში არ არის. ორივე პასუხი ნიშნავს ხელოვნების წრის გიგანტურ გაფართოვებას და აგრეთვე მრეწველობის მხატვრულ კვალიფიკაციის გიგანტურ აყვავებას. მრეწველობას კი ჩვენ ვგულისხმობთ, როგორც ადამიანის მთელ საწარმოო მოღვაწეობას: მიწათმოქმედება მანქანის და ელექტროფიკაციის საშუალებით შეიქმნება იმავე მრეწველობის ნაწილი, მაგრამ კედელი დაეცემა არა მარტო ხელოვნებასა და მრეწველობას შორის, კედლი დაეცემა იმავე დროს ხელოვნებასა და ბუნებას შორისაც. არა იმ ჯან-ჯაკისებურ აზრით, რომ ხელოვნება მიუახლოვდება ბუნებრივ მდგომარეობას, პირიქით, იმ აზრით, რომ ბუნება გახდება უფრო „ხელოვნური.“ ახლანდელი მდებარეობა მთებისა და მდინარეების, მინდვრებისა და ველების, ტყეების და ზღვის ნაპირების უთუოდ არ არის სამუდამო და უკანასკნელი. ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ცვლილებები ადამიანმა უკვე შეიტანა ბუნებაში, მაგრამ ეს მხოლოდ მოწაფის ცდა არის იმასთან შედარებით, რაც იქნება. თუ სარწმუნოება მხოლოდ გვპირდება მთების ამოძრავებას, ტეხნიკას მართლაც შეუძლია რწმენის დაუხმარებლივ აფეთქება და გადალაგება მთების. აქამდის ეს კეთდებოდა სამრეწველო მიზნებით (მაღაროები), ან სატრანსპორტო მიზნებით (გვირაბები); მომავალში ამას გააკეთებენ გაცილებით დიდი მასშტაბით — საწარმოო-მხა-

ტვრულ მიზნების მოსაზრებით. ადამიანი შეუდგება მთებისა და მდინარეების პერერეგისტრაციას და საზოგადოთ და არა ერთხელ შეასწორებს ბუნებას. ბოლოს და ბოლოს ის გადააკეთებს ბუნებას თუ არა თავის თავის მსგავსათ, ყოველ შემთხვევაში თავისი გემოვნებით. ჩვენ არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ეს გემოვნება იქნება ცუდი. იქნეული, ქვევიდან გამომზიარალი კლიუევი მაიაკოვსკისთან კამათში აცხადებს: რომ მომღერალს არ ეკადრება იზრუნოს ასაწევ ონკანებზე, და რომ გულის ღუმელებში (და არა სხვა რამეში) ჩამოყალიბდება ცხოვრების მეწამული ოქრო. ამ კამათში ჩაერთა ივანოვ-რაზუმნიკი: ტეტიათა მოტრფიალე, რომელმაც გადიარა მემარცხნე ესე-რობის რკალი. ამით ყველაფერი ნათქვამია. ჩაქუჩის და მანქანის პოეზიას, რომლის სახელით თითქოს ლაპარაკობს მაიაკოვსკი, ივანოვ-რაზუმნიკი უწოდებს გარდამავალ ეპიზოდს, ხელთუქმნელ მიწის პოეზიას კი აცხადებს მსოფლიოს მარად პოეზიათ. მიწა და მანქანა უპირისპირდებიან ერთმანეთს, როგორც მარადი წყარო პოეზიის უპირისპირდება დროებითს; და, რასაკვირველია, იმანენტური იდეალისტი, ფრთხილი და მემარხულე, ნახევრად მისტიკოსი რაზუმნიკი უპირატესობას აძლევს მარადს დროებითის წინაშე. ნამდვილად კი ეს დუალიზმი მიწისა და მანქანის ყალბია: შეგვიძლია დავუპირისპიროთ ჩამორჩენილ გლეხის ხვნას ხორბალის ქარხანა, პლანტატორული ან სოციალისტური. მიწის პოეზია ცვალებადია და არა მარადი, და ადამიანმა იმღერა განწევრებული სიმღერები მხოლოდ მის შემდეგ, როცა დააყენა მიწას და თავის შორის იარაღები და ინსტრუმენტები, პირველი უბრალო მანქანები. უგუთნოდ, უნამგლოდ და უცულოდ შეუძლებელია კოლ-

ცი.კი. ნიშნავს ეს განა იმას, რომ მიწას სახნისით აქვს მარადისობის უპირატესობა მიწასთან ელექტრონის გუთნით?.. ახალი ადამიანი, რომელიც მხოლოდ ახლა ანხორციელებს თავის თავს, არ დაუპირისპირებს, როგორც კლიუევი და მის შემდეგ რაზუმნიკი, ტყის ქათმის სიმღერას და ზუთხის დასაქერ ბადეებს, ასაწევ ონკანებს და ორთქლის ჩაქუჩს. სოციალისტური ადამიანი ისურვებს და მოახერხებს იყოს ბატონი ბუნებისა მთელ მის სივრცეზე. ტყის ქათმებით და ზუთხებით, მხოლოდ მანქანის საშუალებით. ის იტყვის, სად უნდა იყვნენ მთები, და სად უნდა დაიხიონ იმათ. შესცვლის მდინარეების მიმართულებას და შექმნის კანონებს ოკეანესათვის. იდეალისტურ ბაიუშებს შეუძლიათ იფიქრონ, რომ ეს მოსაწყენი იქნება, მაგრამ ისინი ამიტომაც არიან ბაიუშები. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთელი დედამიწა იქნება დახაზული უჯრედებათ, რომ ტყეები გადიქტევიან პარკებათ და ბოსტნებათ. ალბად დაჩრება ტყეც, უდაბნოც, ტყის ქათმებიც, ვეფხვებიც, მაგრამ იქ, სადაც მიუთითებს ადამიანი. და ის ამას ისე კარგათ იქმს, რომ ვეფხვი ვერც შეამჩნევს ასაწევ ონკანს და არ მოიწყენს, და იცხოვრებს ისე, როგორც სცხოვრობდა პირველყოფილ დროში. მანქანა არ არის წინააღმდეგი მიწისა. მანქანა არის თანამედროვე ადამიანის იარაღი ცხოვრების ყველა დარგებში. ეხლანდელი ქალაქი წარმავალია. მაგრამ ის არ გაითქვიფება ძველ სოფელში. პირიქით, მთავარში და ძირითადში სოფელი ამალღდება ქალაქამდის. ამაშია მთავარი ამოცანა. ქალაქი წარმავალია: მაგრამ ის აღნიშნავს მომავალს და გზას უჩვენებს მას. ახლანდელი სოფელი კი — სრულიად წარსულშია. ამიტომაც მისი ესთეტიკა არქაულია — სახალხო ხელოვნების მუზეუმიდან არის.

სამოქალაქო ომის ეპოქიდან კაცობრიობა გამოვა დალარობებული — საშინელ დანგრევეებით იაპონიურ მიწის-ძვრის დაუხმარებლადაც. სურვილი სიმშვილის, ნაკლებობის და გაჭირვების დაძლევისა, ესე იგი ბუნების დამორჩილებისა შეიქნება უპირველეს ტენდენციით ათეულ წლების რიგთა განმავლობაში. ამერიკანიზმის საუკეთესო მხარეები იქნებიან თანამგზავრი ახალ სოციალისტურ საზოგადოების პირველ ეტაპისა, მასიური თავისშეკცევა ბუნებით გაუქმდება ხელოვნებაში. ტენიკა იქნება უფრო ძლიერი შთამავგონებელი მათეგურულ შემოქმედებისა. უფრო გვიან კი წინააღმდეგობა ტენიკისა და ბუნების შერიგებული იქნება უფრო მაღალი სინტეზით.

* * *

რაზედაც კერძო ენტუზიასტები ოცნებობენ ახლა უხერხულად — ყოფა-ცხოვრების თეატრალიზაციისა და თვით ადამიანის რიტმიზაციის შესახებ, კარგათ და მოხდენილად შედის ამ პერსპექტივაში. როდესაც ადამიანი გამსჭვალავს შეგნებით მთავარ იდეას და დაუმორჩილებს მას თავის სამეურნეო წესწყობილებას, იგი ქვას ქვაზედ არ დასტოვებს ახლანდელ თავის დამპალ ოჯახურ ყოფა-ცხოვრებაში. გამოკვების და აღზრდის დარდი, რომელიც სამარისებურ ლოდით აწევს ახლანდელ ოჯახს, მოიხსნებიან და გახდებიან საზოგადო ინიციატივის და დაუშრეტელ კოლექტიურ შემოქმედების საგნად. ქალი გამოვა უკანასკნელად ნახევრად მონურ მდგომარეობიდან. ტენიკისთან ერთად პედაგოგიკა ახალ თაობათა ფსიქო-ფიზიკურ აღზრდის მიხედვით — შეიქნება საზოგადოებრივ აზრის მეფედ.

პედაგოგიური სისტემები შეაერთებენ თავის გარშემო უძლიერეს „პარტიებს“. სოციალურ-აღმზრდელობითი ცდები და სხვადასხვა მეთოდების მეტოქეობა მიიღებენ ისეთ გაქანებას, რომლის წარმოდგენაც ძნელია ახლა ჩვენთვის. კომუნისტური ყოფა-ცხოვრება დალაგდება არა ბრმად, როგორც მარჯნის ბრაგები (рифм), ის მოეწყობა შეგნებულად, გაისინჯება აზრით, იქნება არა ერთხელ გასწორებული და გამართული. როცა ყოფა-ცხოვრება არ იქნება სტიქიური, ის არ იქნება კონსერვატიული. ადამიანი, რომელიც ისწავლის მდინარეების და მთების გადადგმას, სახალხო სახლების აშენებას მონბლანის სიმაღლეზე და ატლანტიკის ფსკერზე, მოახერხებს, რასაკვირველია, მისცეს თავის ყოველდღიურ ცხოვრებას არა მარტო სიუხვე, ბრწყინვალეობა, დაჭიმულობა, არამედ უმაღლესი დინამიურობა. ყოფა-ცხოვრების გარისი, როგორც კი ის შემოირკალება, ისევ გაირღვევა ახალ ტენიკურ და კულტურულ გამოგონებათა და მიღწევათა გავლენის ქვეშ. მომავალი ცხოვრება არ იქნება ერთფეროვანი. პირიქით, ადამიანი ბოლოს და ბოლოს იზრუნებს თავის საკუთარი თავის ჰარმონიზაციაზე, მისი ამოცანა იქნება: — თავის საკუთარი ორგანოების მოძრაობა შრომისა, სიარულის და თამაშის დროს გახადოს უფრო მკაფიო, მიზანშეწონილი, ზომიერი და უბრალო. ის მოინდომებს დაეუფლოს ნახევრად შეგნებულ და შემდეგ შეუგნებულ პროცესებს საკუთარ ორგანიზმში: სუნთქვას, სისხლის მოძრაობას, საკმლის მონელებას, განაყოფიერებას — და აუცილებლად საჭირო საზღვრებში დაუმორჩილებს მათ გონების და ნებისყოფის კონტროლს. ცხოვრება, თუნდაც ფიზიოლოგიური, შეიქნება კოლექტიურ-ექსპერიმენტალური. ადამიანის მოდგმა,

აყინული homo sapiens, ისევ განიცდის რადიკალურ გადამუშავებას და შეიქნება საკუთარი თითების ქვეშ ხელოვნური შერჩევის და ფსიქოლოგიურ ვარჯიშობის ურთულეს მეთოდების ობიექტად. ეს მთლიანად მდებარეობს განვითარების ხაზზედ. პირველად ადამიანი სდევნიდა ბნელ სტიქიას წარმოებიდან და იდეოლოგიიდან, ბარბაროსულ რუტინას ამარცხებდა მეცნიერულ ტექნიკით და რელიგიას — მეცნიერებით. შემდეგ მან განდევნა შეუგნებელი პოლიტიკიდან, დაამხო მონარქია და წოდებრივობა — დემოკრატიით, რაციონალისტურ პარლამენტარიზმით, და შემდეგ სრულიად გამჭვირვალე საბჭოთა დიქტატურით. ყველაზე უფრო ძლიერია ბრმა სტიქია ეკონომიურ ურთიერთობაში, — მაგრამ იქიდანაც სდევნის მას კაცობრიობა მეურნეობის სოციალისტური ორგანიზაციით — ამით შესაძლებელი ხდება ძირითადი შეცვლა ტრადიციულ ოჯახურ ტიპისა.

ბოლოს და ბოლოს თვით ადამიანის ბუნება მიიშალა სტიქიურის, შეუგნებელის ნიადაგის ქვეშ მყოფ ბრმა და ბნელ კუთხეში. განა ცხადი არ არის, რომ მკვლევართა აზრი და შემომკმედთა ინიციატივა მიმართული იქნება აქეთ? იმისთვის კი არ შესწევებს კაცობრიობა ფორთხვას მუხლებზე ღმერთის, მეფეების და კაპიტალის წინაშე, რომ დაემორჩილოს მემკვიდრეობის და სქესობრივ შერჩევის ბნელ კანონებს! განთავისუფლებული ადამიანი ისურვებს მიაღწიოს მეტ წონასწორობას თავისი ორგანოების მუშაობაში, თავისი ქსოვილების უფრო სწორ და ზომიერ განვითარებას და გახარჯვას, რომ ამით სიკვდილის შიში განსაზღვრული იყოს ორგანიზმის მიზანშეწონილ რეაქციით საშიშროების წინააღმდეგ, რადგანაც უეჭველია რომ ზედმეტი დისგარმონიულობა ადამიანის —

ანატომიური, ფიზიოლოგიური — განსაკუთრებული უთანასწორობა ორგანოების და ქსოვილების გახარჯვისა, ცხოვრების პროცესს აძლევენ სიკვდილის შიშის არანორმალურ ისტერიულ ფორმას, რომელიც აბნელებს გონებას და ჰყვება ბრყვე დამამცირებელ ფანტაზიებს საიქიო არსებობის შესახებ.

ადამიანის მიზანი იქნება დაიპყროს თავისი საკუთარი გრძნობები, ასწიოს ინსტინქტები შეგნების სიმალლეზე, გახადოს ისინი გამსჭვირვალე, გაიყვანოს ნებისყოფის მავთულები სტიქიურის და ფარულის სფეროში და ამით აიყვანოს თავისი თავი ახალ საფეხურზე — შექმნას უფრო მაღალი საზოგადოებრივ-ბიოლოგიური ტიპი, თუ ვნებათ — ზეკაცი.

თვითგამგეობის როგორ საზღვრებამდის მიიყვანს თავის თავს ადამიანი? ამისი თქმა ისეთივე ძნელია, როგორც იმ სიმალლეების დანახვა, რომლებამდეც მიიყვანს ის თავის ტეხნიკას. საზოგადოებრივი აღმშენებლობა და ფსიქო-ფიზიკური თვითაღზრდა შეიქმნებიან ერთ და იმავე პროცესის ორ კიდეთ. ხელოვნება: სიტყვიერი, თეატრალური, სახვითი, მუსიკალური, არქიტექტურული მისცემენ ამ პროცესს მშვენიერ ფორმას. უკეთ რომ ვსთქვათ: ის სამოსელი, რომელშიდაც გახვევს თავის თავს კულტურულ აღმშენებლობის და კომუნისტურ ადამიანის თვითაღზრდის პროცესი, განავითარებს უკიდურეს ძლიერებამდე ეხლანდელ ხელოვნებათა ყველა სასიცოცხლო ელემენტებს,

ადამიანი იქნება გაცილებით უფრო ძლიერი, ჭკვიანი და გამახვილებული. მისი ტანი ჰარმონიული, მოძრაობა რიტმიული, ხმა მუსიკალური, ყოფა-ცხოვრების ფორმები მიიღებენ დინამიურ თეატრალობას. საშუალო ადამიანის ტიპი აიწევა არისტოტელის, გოეტეს და მარქსის სიმალლემდე. ამ სიმალლის ზევით აღიმართება კიდევ ახალი მწვერვალები.
