

K 14627
2

ბუნაშვილი
ბიზნეს-სერვისი

ქართული
დემოკრატიისათვის
ხატვარულ

ფაქ-3-2

შეერთებული შტატები

ახარება რა კომუნისტური



ფ. 100 (10)
ტ. 482.

K 14.627
2

მარქსისტული
მეთოდოლოგიისათვის
მხატვრულ უნერქმედებაში

63/93



გამომცემლობა „ახალგაზრდა კომუნისტი“-ს

თბილისი 1931 წ.



საქართველოს მთავრობის



ქართული
საქმიანობა

ქართული საბჭოთავო
მუსიკის კვლევა

საგაზეო გამომცემლობათა
სტამბა "კოლექტივი"
კამოს ქ. 68. შეკ. № 1608.
ტირაჟი 3.000

საგაზეო-გამომცემლობა
საქართველოს მთავრობის

6023

6023. 1762. 405.



ქართველ
წიგნიწმინდა

„Сознание не только отражает
действительность, но и творит ее“.
ЛЕНИН

საკითხის დაყენებისათვის

აზროვნების განვითარების დღევანდელ ეტაპზე — მხატვრული შემოქმედების მეთოდის ძიება უკვე ვას-ცილდა წმინდა ლიტერატურულ საზღვრებს და ფილო-სოფიის კვლევის საგნად იქცა. მეთოდოლოგიური დავა სწორედ ამ ხაზით განვითარდა. თუმცა მან ვერ მიიღო დასრულებული და ჩამოყალიბებული სახე, მაგრამ არსე-ბითად დისკუსიამ შეარყია შემოქმედების ის მცდარი სა-ფუძვლები, რომელიც დღევანდლამდე მძლავრ ბიძგს აძ-ლევდა მხატვრულ ლიტერატურის წინსვლას.

იდეების დიალექტიურმა განვითარებამ თავის უმა-ღლეს წერტილს გარდატეხის წლებს მიჯნაზე მიაღწია. ეს ბუნებრივიცაა: ეკონომიური წინსვლა წინასწარი პი-რობაა იდეების ჩამოყალიბებისათვის. ესა თუ ის იდეა სრულყოფილ სახეს მხოლოდ მაშინ იღებს, როდესაც მას ხელს უწყობს საწარმოო ძალთა განვითარების ის-ტორიული პერსპექტივა. ჩვენი დრო სწორედ ამ თვისე-ბებითაა დაჯილდოვებული. ძირითადად გარდატეხამ ეკო-ნომიურ ფრონტზე, ბუნებრივად გამოიწვია გარდატეხა ნებელი და ხელმძღვანელი გახდა (ლენინი). დიალექ-ტიური მატერიალიზმი, როგორც მუშათა კლასის თვალ-საზრისის მეთოდი, (მერინგი), შეიქრა მეცნიერების ყვე-ლა დარგში და კაცობრიობის ისტორიული გზის მაჩვენებელი და ხელმძღვანელი გახდა (ლენინი). დიელექ-ტიური მატერიალიზმი დაეუფლა ადამიანთა შემოქმე-დების ყველა სფეროებს, არა, როგორც გარედან მოსუ-

ლი ძალა. არამედ, როგორც მისი ორგანიზაციის წარმომადგენელი აქ არის მარქსიზმისა და ლენინიზმის გამარჯვებული ფუძვლები... მაგრამ ამით არ სწყდება საკითხების ტრალური სიმძინე, სიძნელე იქ დაიწყება, ესაყვება მისი მიდგება მეთოდოლოგიურ პრინციპების მხარეებზე, ფაქტის მარქსისტულ-მეცნიერულ მხარეზე. წინასწარ ვაცხადებთ, რომ მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგია ჩვენ გვეხმის არა მარტო, როგორც რევოლიუციის აღგებრა, არამედ ის არის ქვეყნის გარდაქმნის უმაღლესი მათემატიკაც. სწორედ ამ თვალსაზრისით იქნება განხილული ჯერ კიდევ სადავო საკითხები, რომლებმაც აგრე მკვეთრად იჩინა თავი მხატვრულ შემოქმედების დარგში.

უკანასკნელად მარქსიზმმა ტრიუმფალური გამარჯვება მოიპოვა იდეოლოგიის და კერძოდ ხელოვნების ფრონტზე, მაგრამ საკითხების მთელი რიგი ჯერ კიდევ არ არის დაწმენდილი. მხატვრული შემოქმედების ზოგიერთ ელემენტთა კრიტიკიკაში ვერ დავიდა კონკრეტულობამდე. ამ ნიადაგზე ხელოვნების მეთოდოლოგიის მომქმედ მხარეს მარქსიზმის წინააღმდეგ ისევ ჩვენი მოწინააღმდეგენი ანვითარებენ (ვრონსკი, პერევერტევი, საკულინი, შკლოვსკი—რუსეთში. ნუცუბიძე, კაპანელი, კოტეტიშვილი, ზანდუკელი—საქართველოში).

მაგრამ ჩვენი ქვეყნის სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების შეუჩერებელმა წინსვლამ გარდატეხის წლების მიჯნაზე ერთი მეორეს პირისპირს შეახვედრა მარქსიზმის რევოლიუციონური, ანუ დიალექტიური მატერიალისტური მეთოდი და იდეალისტურ — ეკლექტიური „მეცნიერული“ დისციპლინები. ბრძოლა იყო გადამწყვეტი. ეს ბრძოლა რუსეთში მარქსიზმის საბოლოო გამარჯვებით დამთავრდა. რაც შეეხება საქართველოს, ბრძოლა დიდი ხანია დაიწყო, მაგრამ არსებითად იგი მასების ყურადღების გარეშე დარჩა, მან ვერ მოიპოვა მოქალაქეობრივი უფლებები. დღეს კი ანგარიშების გასწორების დრო უკვე დადგა.



* *

ძირითადი აზრი, რომ მეთოდი ამავე [სტრუქტურის] განსაზღვრული კლასის მსოფლმხედველობა, ისე შეედა ადამიანთა შეგნებში, რომ მის ზოგად ფორმას დღეს ველარაგინ უარყოფს. დებორინის სკოლა მეთოდისა და მსოფლმხედველობის დაშორება მიიყვანა კრიტიკულ მდგომარეობამდე, ზოგიერთ საკითხებში კი მარქსიზმის იდეალისტურად გაყალბებამდე*)... თუ კი პროლეტარული მწერლობა იბრძვის დიალექტიურ მატერიალისტურ მეთოდის შეიარაღებისათვის, მხოლოდ იმიტომ, რომ მასალის მხატვრულად დამუშავების დროს გახდეს მისი შემოქმედების ძირითადი ლერძი.

* *

მხატვრული ლიტერატურა ყოველ ეპოქაში თავისებური ბარომეტრი იყო იმ იდეურ, პოლიტიკურ და ეკონომიურ ცვლილებების, რომელიც ხდებოდა ისტორიის გრძელ მანძილზე—კლასიურ ბრძოლებთან დაკავშირებით, ხელოვნება ხან ფოტოგრაფიულად, ხან სიმბოლიურად, ხან რომანტიულად და ზოგჯერ რეალისტურად ხატავდა ცხოვრების და ადამიანების ურთიერთობას. ხელოვნების დროშა მუდამ შეფერილი იყო კლასიურ ბრძოლებით, კლასიური ფსიხიკით. ამ ნიადაგზე მხატვრული ლიტერატურა ხშირად უფრო ზუსტად გამოხატავდა ამა თუ იმ ეპოქის იდეოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ცვლილებებს. ვიდრე სხვა რომელიმე დარგი ადამიანთა შემოქმედებისა. საბოლოოდ კი მწერლობა გამოდიოდა, როგორც ორგანიული მთლიანობა ადამიანის იდეურ ფსიქოლოგიურ მხარეების.

ხელოვნების ეს მქმედითი ძალა დღესაც უკველია, მხოლოდ ემატება ახალი კიდევ უფრო ძლიერი ფუნქცია: თუ ძველი მხატვრული ლიტერატურა კმაყოფილდებოდა ქვეყნის ახსნით, მისი მხატვრული ასახვით, დღეს მწერლობა არა მარტო ამსახველია ცხოვრების სი-

*) Гегель „Сочинения“ том 1. დებორინის წინასიტყვაობა „Гегель и диалектический материализм“.



ნამდვილის, არამედ ის უნდა იბრძოდეს ამ სინამდვილის გარდაქმნისათვის. ამაშია მხატვრული აზროვნების ძალი. აქედან ნათელია, რომ ძველსა და ახალსა ლოვენებას შორის არა მარტო სპეციფიკაციაშია განსხვავება, არამედ მიზანდანიშნულებაშიც. ეს უკანასკნელი არის ახალი ხელოვნების ძირითადი ხაზი, რომელიც შემოქმედების ევოლიუციაში წამყვან როლს ასრულებს. ეს უკვე სულ სხვა ასპექტია, სულ სხვა გამოსავალი წერტილი.

მხატვრულ აზროვნებაში, ისე, როგორც კრიტიკაში, მარქსიზმი ებრძვის ყოველგვარ ნორმატიულობას. მარქსიზმი არც ერთ იდეოლოგიურ ფორმაციას არ იხილავს. როგორც ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ უცვლელ მოძღვრებას. მეცნიერება არ არის პროკრუსტეს სარეცელი. კრიტიკაში ყოველგვარ მოძღვრებისა ცხვენების ცოცხალი პრაქტიკაა. სცილდება რა ამ საზონს, ესა თუ ის მოძღვრება წმინდა სქოლასტიკათ იქცევა. ასევე ითქმის სალიტერატურო კრიტიკაზე. სალიტერატურო კრიტიკა ყოველ ეპოქაში გამოდიოდა, როგორც მხატვრული აზროვნების ხირურგი, იგი ყოველთვის შლიდა და აწყობდა მხატვრულ ლიტერატურას—ეპოქის მოწინავე იდეებთან შეფარდებით. ასევეა დღესაც. წავიდა საერთო ხასიათის თემებზე ლაპარაკის დრო... მთელი სიძნელე საკითხების კონკრეტულ ახსნაშია. გაიზარდა რა მარქსისტული სალიტერატურო კრიტიკის როლი, ამავე დროს გაფართოვდა მეცნიერული კვლევის სფერო. მთავარი ამოცანაა: მხატვრული ფაქტის დეტალურად დაშლა, მისი მეცნიერული ახსნა და ბოლოს დაშლილ ნაწარმოების ორგანიზაციულ წესრიგში მოყვანა.

გარდატეხის წლების ლიტერატურა თავის კლასობრივი შინაარსით პოზიტიური გამოხატულებაა -- დღევანდელ ეპოქის ძირითად ცვლილებების, თუმცა მისი რეზონანსობა ვერ იტევს ჩვენი დროის მტკივნეულ საკითხებს. ახალმა მწერალმა ვერ კიდევ ვერ მონახა ოქმად და მიზნები ვერ გატარდა ხელოვნებაში. დააკლებული ხერხები გაიცვითენ, სტანდარტული სახეები მოძველდნენ, ნაწარმოების შექმნის ძველი მეთოდი გაყალბ-

და... ახალი კი ნელი ტემპით იქმნება. აქ არის მხოლოდ
სიძნელე და ზოგჯერ ცდუნებაც.

კრიტიკას ხშირად უყვარს ყვირილი, მწიფე ხეების
ცხოვრებიდან ჩამორჩენაზე (ალბად იმიტომ, რომ მწიფე ხე
ლი ადვილია). მაგრამ ვლდუმერო იქ, სადაც დაიწყება
მიზეზების ახსნა და მომავალი გზის გამოჩენა. მოდი
ვიყოთ გულწრფელები და გამოვტყდეთ, რომ დღემდე სა-
ლიტერატურო კრიტიკა ამ როლს ვერ ასრულებდა. კრი-
ტიკა არ არის მხოლოდ მომხდარ მოვლენის ახსნის სა-
შუალება, (თუმცა ეს უკანასკნელი ამჟამად სუსტობს).
რიგი უნდა იძლეოდეს განვითარების გზასაც. კრიტიკა უნ-
და იყოს ბრძოლების დიდი ტრიბუნი და თაობების და-
რახმვის საუკეთესო იარაღი. ეს დღეს ყველაზე უფრო
საკიროა. მაგრამ ამხანაგების მთელი რიგი (კრიტიკოსე-
ბის ბანაკიდან) ჯერ კიდევ არ დაძრულა მეთოდოლოგი-
ური ბრძოლების ფრონტისაკენ. ამიტომ არის, რომ ხში-
რად კლასიური მტერი ამ ფრონტზე სცდილობს საკუთარ
ში შავი სამუშაოების შესრულებას. უკანასკნელ ხანებში
ამ დარგში მოხდა გარდატეხა. შემოქმედებითი საკითხებ-
ზე გამართული დისკუსია ერთდაგვარი დაზვერვა იყო
საკუთარი ძალების — მისი იდეური და მხატვრული
სიმტკიცის თვალსაზრისით. ამ ბრძოლაში ადგილი ჰქონ-
და მთელ რიგ უხეშ პოლიტიკურ შეცდომებს, ერთის
მხრივ ფადევეის „სკოლის“ (ლიბედიანსკი, ერმილოვი, სე-
ლივანოვსკი), მეორეს მხრივ ლიტფრონტის (ბეზიმენსკი,
ბესპალოვი, გელფანდი, ზონინი, როდოვი და კინი) მიერ.
პირველის იდეალისტური და ხშირად მენშევიკური შეც-
დომები გამოწვეული იყო პლენანოვისა და დებორინის
უკრიტიკო მიღებით, მეორეს კი — ლეფის მენანისტური
ტრადიციების და პერევერზევის ვულგარული მატერია-
ლიზმის უკრიტიკო გამოყენებით.

მაგრამ არსებითად დისკუსიამ უშედეგოთ არ ჩაი-
რა. მან მისცა მძლავრი ბიძგი პროლეტ-ლიტერატურის
ახალი გზით განვითარებას. რაც შეეხება საქართველოს.
აქ ასეთი წმინდა მეთოდოლოგიური შინაარსის დისკუსია ჯერ
კიდევ არ დაწყებულა. ამიტომ ჩვენ იძულებული ვართ,

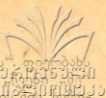
საკითხების განხილვის დროს მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ რუსულ მასალებზე. ამ წერილის მთავარი ამოცანაა: 1. მთელი რიგი ლიტერატურული, სპეციფიკური საკითხების ახალი კუთხით დაყენება, 2. მარქსისტული პრინციპების ძირითადი იდეის მარქსისტული ნიშურ გაგება, 3. ლიტერატურის ზოგიერთ საკითხებში პლენანოვის იდეალისტურ შეცდომებზე მითითება, 4. ფადეევის „სკოლის“ იდეალისტური ბუნების გამოაშკარავება, 5. ლიტერატურის მხატვრული პლატფორმის სილატაკის მხილება, 6. ბრძოლა იდეალისტურ ეკლექტიკურ „თეორიებთან“ და, რაც მთავარია, ბრძოლა მარქსისტული — ლენინური მეთოდის გამოყენებისათვის მხატვრულ შემოქმედებაში.

საკითხების განხილვის დროს მთავარი ყურადღება მიექცევა ნაპოსტოველობის ბოლშევიკურ ტრადიციების გაღრმავებას, რადგანაც ლიტერატურაში ნაპოსტოველობა — არის ძირითადი პრინციპი ბოლშევიკურ ხელოვნების შექმნისათვის. ამ ბრძოლაში მარქსიზმის მეთოდი უნდა გახდეს ხელოვნების მეთოდად.

ხელოვნების არსის გაგებისათვის

ნიმდინარე დისკუსიის ერთ-ერთ სადაო საკითხს წარმოადგენდა ხელოვნების სპეციფიკური ბუნების გაგება და მისი ქმედითი ძალის დამოკიდებულება საწარმოო პროცესებთან, ე. ი. იდეების მატერიალურ ბაზისთან. ხშირად მთელი სიძნელე ამ საკითხის არსებით გადაწყვეტაში იჩენდა ხოლმე თავს, ჩვენც მას ამავე პლანით გაახილავთ. პირველ რიგში უნდა გაირკვეს შემეცნების ზოგადი მხარე, რომ მოვლენათა ნამდვილი აზრი გასაგები გახდეს.

ფიქრბახი — მარქსამდე პირველი მოაზროვნე იყო, რომელმაც ყველაზე უფრო კონკრეტულად დასვა საკითხი აზროვნებისა და მყოფობის ურთიერთობის შესახებ თავისთავად ამ პრობლემის მარქსისტული გადაწყვეტა — სწყვეტს ხელოვნების სპეციფიკის საკითხს. ფიქრბახის აზრით: „აღამიანი ვიღრე იფიქრებდეს საგანზე მის ზე-



მოქმედებას განიცდის, სკვრეტს, გრძნობს მას...
 აქედან ლოლიკურად გამოჰყავს დასკვნა: ობიექტს შეიცნობს მაშინ, როდესაც განიცდის მას...
 მოქმედებას. აზროვნებას წინ უსწრებს მყოფობა, სანამ შეიგნებდე თვისებას, უნდა შეიგრძნო იგი. აქ ფეიერბახი შეგნებულად ჰფარავს სუბიექტის როლს. მისთვის ადამიანი მხოლოდ მჭვრეტითი სუბიექტია, რომელიც ფორტრაფიულად ითვისებს გარეშე მოვლენებს. აზროვნებისა და მყოფობის ამგვარმა გაგებამ ფეიერბახის ფილოსოფიის ეს მხარე აშკარად ყალბ საფუძვლებზე დააყენა. მარქსს ფეიერბახის სწორედ ეს ადგილი ჰქონდა მხედველობაში, როდესაც სწერდა: „მთავარი ნაკლი დღემდე არსებული მატერიალიზმისა, ფეიერბახის გამოუკლებლად იმაში მდგომარეობდა, რომ ის საგანს, სინამდვილეს, მგრძნობელობას მხოლოდ ობიექტის ფორმაში უცქეროდა და არა გრძნობით ადამიანური მოქმედების ფორმაში, არა როგორც პრაქტიკას, არა სუბიექტიურად“ *).

მარქსის აზრით ჩვენი „მე“ ობიექტს შეიცნობს მაშინ, როდესაც ზემოქმედებს მასზე თავის მხრივ. მარქსი აბსოლიტიურად ეთანხმება ფეიერბახს, რომ შეგრძნობა წინ უსწრებს აზროვნებას, რომ ჯერ შევიგრძნობთ და მერე ვახდენთ შეგრძნობილის გარკვეულ ორგანიზაციას. მაგრამ მარქსი ფეიერბახს ედავება იქ, სადაც ის ჩქმალავს სუბიექტის როლს შემეცნების ნამდვილ ქვეყანაში. აპრიკად მარქსის გნოსეოლოგია პირდაპირ წინააღმდეგობას წარმოადგენს ფეიერბახის გნოსეოლოგიის. **).

*) კ. მარქსის თეზისები ფეიერბახის შესახებ. პირველი თეზისი

***) სცდება გ. პლენანოვი, როდესაც თავის „მარქსიზმის ძირითად საკითხებში“. მარქსის გნოსეოლოგიას აიგივებს ფეიერბახის შემეცნების თეორიასთან. ეს შეცდომა თავის დროზე აღნიშნა—ლენინმა „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმში“. უკანასკნელად ჩატარებულმა ფილოსოფიურმა დისკუსიამ დაამტკიცა, რომ პლენანოვი ამ საკითხში არა მარტო ფილოსოფიური, არამედ წმინდა პოლიტიკური შეცდომას უშვებდა.

ქსიზში შემეცნებას იხილავს სუბიექტის აქტიური როლის თვალსაზრისით. შემეცნების ასეთმა სხვადასხვაობამ ხელოვნების ფრონტზეც იჩინა ათვი. ლიტერატურულ-მეცნიერულ კუსიის პროცესში ეს საკითხი მთავარ როლს თამაშობდა. ამიტომ ჩვენც მასზე უნდა შევჩერდეთ.

ჩვენ წინააღმდეგი ვართ იმ აზრის, რომელიც ამტკიცებს, რომ ხელოვნება მხოლოდ — მასების ფსიხიკის სენსიზაციაა. ასეთი განმარტება ძლიერ ცალმხრივია. ხელოვნება არა მარტო ასახავს ადამიანის ფსიხიკას, გარეშე მოვლენებს, არამედ კიდევაც გვაგებინებს მას და გამოაქვს მასზე სათანადო მსჯავრი. ამ ნიადაგზე ხელოვნება არის შემეცნების ფორმაც. ეს არ ნიშნავს ხელოვნების გათიშვას ქვეყნის პრაქტიკულ მდგომარეობიდან. პირობით უფრო ამაგრებს მას. მაგრამ ამით არ შეიძლება გადაწყდეს ძირითადი ამოცანა. საკითხის გადაწყვეტამდე უნდა გაირკვეს საკვლევ ობიექტის წარმოშობა.

ჩვენ გვწამს, რომ აზროვნება მყოფობის მიზეზი კი არ არის, არამედ მისი შედეგია ან უკეთ მისი თვისებაა (ფეიერბახი). მაგრამ ეს არ ნიშნავს აზროვნებისა და მყოფობის გაიგივებას, როგორც ამას გენიალური ჰეგელი აკეთებდა თავის „ლოლიკაში“. მარქსი იდეალიზმის წინააღმდეგ დაწერილ წერილებში მუდამ ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ დღემდე არსებული მატერიალიზმი პრაქტიკულად არ სწყვეტდა სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთობის საკითხს და ამ ნიადაგზე მომქმედ მხარეს მატერიალიზმის წინააღმდეგ — დღემდე იდეალიზმი აწვითარებდა. ასეთი იყო მექანიკური მატერიალიზმის პირვანდელი სახე.

ასეთმა მექანიზმმა მხატვრულ აზროვნებაშიც იჩინა თავი. ჯერ კიდევ ადრე ფრიხე სწერდა: „**მხატვრულ ნაწარმოებთა შემოქმედება ემორჩილება იმავე წესებს, რასაც ნივთიერ ღირებულებათა შექმნა**“ *).

მოყვანილ ციტატაში ძლიერ ცოტაა მარქსისტული, ან უკეთ იგი მექანიკური ვულგარიზაციაა მარქსიზმის. ფრიხე აბსოლიუტურად მართალია, როდესაც უარყოფს

*) ფრიხე „ხელოვნების სოციოლოგია“ გვ. 36.



ადამიანში ქვეცნობიერ სფეროებს, მაგრამ მარქსიზმს
 ლალატობს იქ, საიდანაც იწყება ამ დებულეფქციონალური
 კური განვითარება მექანიკური თვალსაზრისით. ვიდანვე
 ფრიჩეს დაყვა მექანიზმისაკენ სერმაშენტიური
 რევეის ტენდენცია, რომლის შესახებ გ. პლენანოვი იძუ-
 ლებული იყო განეცხადებია: „როდესაც ფეიერპერდი“) ბერძნულ
 სხვადასხვა სტილთა წარმოშობას ძველი საბერძნეთის
 ეკონომიური მდგომარეობით ხსნის (ისე, როგორც პერვერზევი — დ. ბ.). ეს მეტად სქემატიურად
 გამოუღდის... ჩვენთვის აშკარაა..., რომ ის ამ მოძღვრე-
 ბის შესასწავლად.. მატერიალისტურ მეთოდს ცუდათ
 ხმარობს. მისი მსჯელობა თავის სქემატიურობით გვა-
 გონებს ჩვენი შეზრდილ ფრიჩეების და როკოვეების
 მსჯელობას, იმ ფრიჩეებისა და როკოვეების, რომელთაც
 მასავით უნდა უსურვოთ ყველაზედ უწინ და ყველაზე
 უფრო თანამედროვე მატერიალიზმის შესწავლა, მათ
 ყველას სქემატიურობისაგან, მხოლოდ მარქსიზმი
 რჩენის“**).

ადამიანები, რომლებიც უარყოფენ ზედნაშენების
 მოქმედ როლს, ძლიერ ცუდ სამსახურს უწევენ მარქ-
 სიზმს. ადამიანის მოქმედებაში არის მთელი რიგი მომენ-
 ტები, რომელთა გამოყვანა უშუალოდ ეკონომიკიდან
 შეუძლებელია. ხელოვნების სტილის წარმოშობა რო-
 დი არის ისეთი საკითხი, რომლის ახსნა უშუალოდ ეკონ-
 ნომიკით შეიძლებოდეს. „მარქსის აზრით ყოველი საზო-
 გადოებრივი მოძრაობა, საზოგადოებრივი ეკონომიური
 განვითარებით იხსნება, მაგრამ ის ძალიან ხშირად ამით
 იხსნება მხოლოდ საბოლოო ანგარიშით, ე. ი. გულის-
 ხმობს მთელ რიგ სხვადასხვა ფაქტორებს, საშუალოდ
 მოქმედებას“. ამას ამტკიცებს ისტორიის გრძელი მანძი-
 ლი, კერძოდ პოეზიის რიტმის წარმოშობა. „განვითარე-
 ბის პირველ საფეხურზე მუშაობა, მუსიკა და პოეზია
 შეერთებულია, მაგრამ მათში ძირითადი ელემენტი იყო
 მუშაობა, მაშინ, როდესაც მუსიკას და პოეზიას მეორე

*) მე-20 საუკუნის ბერძენი მკვლევარი.
 **) გ. პლენანოვი „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“.

ხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა. პოეზიის წარმოშობა შრომაში უნდა ვეძიოთ. არც ერთი ენა არ აწყობს, რაიმე ულად წინააღმდეგობით შემადგენელ სიტყვებს, ანუ არაა წარმოუდგენელია, რომ ადამიანები განზომილ პროეტურ მეტყველებამდე მისულიყვნენ თავისი ჩვეულებრივი ენის ხმარების საშუალებით, ამას ეწინააღმდეგება ამ ენის შინაგანი ლოლიკა, როგორ ავხსნათ განზომილი რიტმიული ენის წარმოშობა? სხეულის განზომილი რიტმიული მოძრაობა სურათ-ხატოვან პროეტურ მეტყველებას — თავის შეხამების კანონებს ანიჭებდა. ეს მით უფრო საფიქრებელია, რომ განვითარების დაბალ საფეხურზე რითმიულ მოძრაობას ჩვეულებრივ თან ახლავს სიმღერა. მაგრამ რით აიხსნება სხეულის მოძრაობათა შეხამება? საწარმოო პროცესების ხარისხით. ამნაირად ლექსთა წყობის საიდუმლოება იმალება მწარმოებლურ მოქმედებაში... „ლექსის რიტმი ვითარდება საზოგადოებრივი პირობების ზეგავლენით“ *).

ცნობილია, რომ ადამიანების განვითარების პირველ საფეხურზე, ე. ი., როდესაც ისინი ჯერ კიდევ არ გამოსულიყვნენ ველურ მდგომარეობიდან, მაშინ მათი ხელოვნება უშუალოდ ეხებოდა ეკონომიურ ცხოვრების პრაქტიკას, ამის საუკეთესო ნიმუშს, როგორც ბიუხერი აღნიშნავს, წარმოადგენდა: ცეკვა მუსიკა და სიტყვიერი პოეზია. ამ საფეხურზე აღმოცენდა — ჩვენი „ურმული“ და რუსული „დუბინუშკა“. ურმულის რიტმი შრომის ორგანიზაციის მოწესრიგების ნაყოფია. აქ უკვე საწარმოო ძალები უშუალოდ ეხება პოეზიას და მის მხატვრულ გადამუშავებას იწვევს. მაგრამ ეს პირველი ეტაპი იყო ადამიანის ისტორიაში. საწარმოო ძალების განვითარებამ ადამიანის შეგნება გამოიყვანა პრიმიტიულ მდგომარეობიდან... შეიცვალა ადამიანის რიტმიული მოძრაობა, რომელმაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია პოეზიის განვითარებაზე. ამ საფეხურზე ადამიანისათვის მისაწვდომი ხდება არა მარტო მარტივი რიტმი (მონოტონური), არამედ ძლიერ რთულ ოპერაციებს აწარმოებს სიტყვიერ

*) კ. ბიუხერი „Работа и ритм“ გვ. 88.

მასალიას. ძველი დროის ხალხმა არ იცოდა ჩვენი თანამედროვე ჰარმონია და ხმარობდა უნისონს. მხოლოდ თანდათან გაამდიდრა რა თავისი სიტყვიერი მარტივად ახლო მივიდა საგნებთან და მოვლენებთან, გაიკეთა რიტმული მოძრაობა ამ მოვლენებისა, მათ გაიცნა რიტმული მოძრაობის უმაღლესი სახე — ოქტავა*).

აქედან ნათელია, რომ პოეზიის, მუსიკის და ცეკვის იდეურ-ფორმალურ ელემენტების გართულება უშუალოდ გამოიწვია ადამიანთა ცხოვრების გართულებამ და კლასობრივმა ბრძოლებმა, კლასიური ფსიქოლოგია თავისებურად ღებავდა ხელოვნების ზემოდ ჩამოთვლილ დარგებს. კლასიური პრინციპი პოეზიას აძლევდა თავისებურ რიტმასაც. მაგალითად, ურმულის რიტმი. მისი სოციალური დანიშნულება განსხვავდება იმ „ივენანისაგან“, რომელსაც ძიძები მღეროდნენ თავადის სასახლეებში. „ურმულში“ მთელი სიმძაფრით აგრძნობა გლესკაცის გაქვივრებულ ცხოვრების აზრი და „ივენანაში“ კი გასაიებული თავადის კმაყოფილება, რომელიც საკუთარ „მე“-ში ატარებდა გარსწნისა და გადაგვარების შხამიან ელემენტებს.

თავისთავად ის ფაქტი, რომ ლექსთა წყობის საიდუმლოება იმალება მწარმოებელ მოქმედებაში, გენიალურად გამოხატავს იმ აზრს, რომ სუბიექტს (ამ შემთხვევაში, მწარმოებელი) და ობიექტს (საწარმოო ძალები) შორის არსებობს ურთიერთ ზედმოქმედების ლოღიკური კანონი, ადამიანის რიტმიულმა მოძრაობამ პოეზიას მისცა გარკვეული რითმი, თვითონ ადამიანის რიტმიულობა ცი გამოიწვია საწარმოო პროცესმა. ეს ერთხელ კიდევ ამტკიცებს მარქსის ცნობილ დებულებას, რომ „მყოფობა საზღვრავს შეგნებას“.

პლექანოვი ილაშქრებდა რა იმ მოაზროვნეთა წინააღმდეგ, რომლებიც ხელოვნების და კერძოდ ლირატიურული სტილის წარმოშობას პირდაპირ ეკონომიკით ხსნიდნენ—სწერს: „კლასთა ბრძოლა თავისებურად

*) ობოლენსკი „Научные основы красоты и искусства“ გვ. 96.

ბავდა მებრძოლ კლასების ფსიქოლოგიას... რაც უფრო
მწვავედებოდა კლასთა ბრძოლა, ამა თუ იმ დროს, ამა თუ
იმ ქვეყნებში, მით უფრო ძლიერდებოდა მისი გავლენა
მებრძოლ კლასთა ფსიქოლოგიაზე. ვისაც სურს შეისწავ-
ლოს კლასიურად დაყოფილ საზოგადოების ფსიქოლო-
გიის ისტორია, მან აუცილებლად უნდა გაეცნოს ანგარ-
რიში ამ გავლენას. უამისოდ ის ვერაფერს ვერ გაიგებს.
აბა სცადეთ და პირდაპირ ეკონომიურად ახსენით მე-18
საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაში დავიდის სკოლის გა-
ჩენის ფაქტი: გარდა სასაცილო და მომაბეზრებელი მიედ-
მოედობისა არაფერი არ გამოგვივით, მაგრამ თუ ამ სკო-
ლას შეხედავთ, როგორც კლასიურ ბრძოლის იდეოლო-
გიურ ანარეკლს საფრანგეთის საზოგადოებაში დიდი რე-
ვოლიუციის წინ, საქმე მყისვე სხვაგვარ ხასიათს მიი-
ღებს. თქვენთვის სავსებით გასაგები გახდება დავიდის
მხატვრობის ისეთი თვისებებიც, რომელიც ისე დაშო-
ბებული სჩანდა საზოგადოების ეკონომიკიდან*).

ამრიგად, გარკვეულ ეპოქის ლიტერატურული სტი-
ლი შეღებილი იყო მებრძოლ კლასთა პსიქოლოგიით.
საბოლოოდ კი ორივე ფაქტორი იხსნება ეკონომიკით.
პროფ. პერევერზევი სრულიად შეგნებულად სცდილობს
ხელოვნების დედა აზრი საწარმოო პროცესებში აღმოა-
ჩინოს. ამ ნიადაგზე მის თეორიულ მტკიცებას მხედვე-
ლობიდან გამორჩა მწარმოებელთა როლი შემოქმედების
მთლიან სისტემაში. ძირითადი როლი პერევერზევმა
სრულიად დამოუკიდებლად განიხილა და მიმყოლი
როლოების მქმედითი ძალა აბსტრაქტიულად გამოორიცხა
საკვლევ ობიექტიდან.

მექანიკების წინააღმდეგ ვ. პლენანოვმა ბაზისა და
ზედნაშენის ზუსტი თანრიგი მოგვცა. ეს თანრიგი შემ-
დეგია. 1. „საწარმოო ძალთა მდგომარეობა, 2. ამ მდგო-
მარეობის განსაზღვრული ეკონომიური ურთიერთობა, 3.
სოციალ-პოლიტიკური წყობილება, აღმოცენებული გან-
საზღვრულ ეკონომიურ საფუძველზე. 4. საზოგადოებ-
რივი ადამიანის ფსიხიკა, რამოდენიმედ პირდაპირ ეკო-

*) პლენანოვი „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“.



ნომიკით და რამოდენიმედ მასზე აღმოცენებული მოქ-
 ლი სოციალური-პოლიტიკური წყობილებები, მანქანა-
 ღერული. 5. სხვადასხვა იდეოლოგია, ამ ფაქტის გამოყენე-
 სახველი“. ასეთი თანრიგი აუცილებლად სწორად განსა-
 ზღვრავს წარმოებისა და მწარმოებლის ურთიერთობას.
 თავისთავად ხელოვნება არის კლასიურ ფსიქიკის მო-
 წესრიგების საშუალება, მაგრამ ეს მხოლოდ შემოქმედე-
 ბის ერთი მხარეა, ძირითადი კი ის არის, რომ ხელოვნე-
 ბა ამსახველი როლიდან—გადავიდეს სინამდვილეზე
 ზედმოქმედების ფორმაში. ეს შეუძლებელია მოხდეს
 საწარმოო ძალების და მწარმოებელთა გაიგივების სინ-
 თეზში.

სუბიექტის როლის გამორიცხვა მომქმედ პრაქტიკი-
 დან ძირითადად აყალბებს მარქსიზმს და მექანიზმის პო-
 ზიციებზე გადაჰყავს საკითხების ახსნა. თავის დროზე
 მარქსი სწერდა „მატერიალისტური მოძღვრება, რომლის
 მიხედვით ადამიანები გარემოსა და აღზრდის შედეგს
 წარმოადგენენ... ივიწყებს, რომ გარემოებას სწორედ
 ადამიანები სცვლიან და აღმზრდელი თვით უნდა იყოს
 აღზრდილი“. პერევერზევი კი სწერს: „Человек со всеми
 своими потрохами, со всем своим нутром есть продукт со-
 циального бытия, продукт производственного процесса“).

როგორც ხედავთ პერევერზევი აიგივეებს სოცია-
 ლურ ცხოვრებას და საწარმოო პროცესებს. ყველა ეს
 პერევერზევის თეორიული მსჯელობის მხოლოდ შესა-
 ვალი ნაწილია ძირითადი პრობლემის გადასაწყვეტად,
 ე. ი. საწარმოო ძალების და მწარმოებელთა გაიგივეო-
 ბის დასამტკიცებლად, მაგრამ ამ საკითხის გადაწყვეტა
 შეუძლებელია წმინდა ლიტერატურის ასპექტში. პერე-
 ვერზევი იძულებულია საკითხის ცენტრალური სიმძიმე
 ფილოსოფიურ სიბრტყეში გადაიტანოს და წინდაწინვე
 გადასწყვიტოს სოციალური დეტერმინიზმი. მაგრამ ეს
 გადაწყვეტა (და არა მარტო გადაწყვეტა, არამედ საკი-

*) „Родной язык и литература в трудовой школе“

თხების დასმაც) ძირშივე ყალბია და ეწინააღმდეგება მარქსიზმის ძირითად პრინციპს. პერევერზევი სწოლად აღნიშნავს: **Социальная детерминированность сводится к экономической необходимости.** Социальная детерминированность в марксистском миропонимании вся лежит в процессе производства, иногда больше“ *)

სოციალური დეტერმინიულობა აქ ფატალისტურად არას გადაწყვეტილი, რომელიც ძლიერ ახლოა მეტაფიზიკასთან. მაგრამ ეს ხელს არ უშლის პერევერზევის თავის თეორიულ მსჯელობაში. ერთ-ერთ წერილში პერევერზევი ეხება რა იდეოლოგიის (ხელოვნების, რელიგიის, ფილოსოფიის და სხვ.) წარმოშობ ფაქტორებს, ლაპარაკობს, რომ ხელოვნება, რელიგია და ფილოსოფია არა თუ განისაზღვრება საწარმოო ძალებით, არამედ უშუალოდ დაყრდნობილია ეკონომიკაზე. **) ეს უკვე არის მარქსიზმი, ან უკეთ იგი ვულგარიზაციაა მარქსიზმის. სწორედ აქ იწყება პერევერზევის იდეოლოგიური რყევა და იხრება მენშევიზმისაკენ. ლიტერატურული სტილი და საერთოდ ხელოვნება პერევერზევმა გამოიყვანა რა უშუალოდ ეკონომიკიდან და ამ ნიადაგზე მას მოვლიჯა საზოგადოებრივი აზრი, კლასიური პრინციპები, საკუთარ თავს აძლევს უფლებას ამტკიცოს: **Специфи-**

*) იგივე წიგნი გვ. 90.

**) „Литература и марксизм“ წიგნი პირველი გვ. 9.

პროფ. პერევერზევი აღნიშნულ შრომაში აბსოლიუტურად ივიწყებს იდეოლოგიის სპეციფიურ მხარეს, რომ ის აღმოცენდება რა გარკვეულ ეკონომიურ საფუძველზე, შემდგომ პერიოდში იგივე ვითარდება, იმუშავენს საკუთარ კანონებს და თავის მხრივ ბაზისის გადამუშავებას იწვევს. „ყოველი იდეოლოგია რაკი ერთხელ წარმოიშვება, უკვე არსებულ წარმოდგენების ურთიერთობაში ვითარდება და თავის მხრივ მათ გადამუშავებას იწვევს. უამისოდ ის არ იქნება იდეოლოგია, ე. ი. მას ხაქმე არ ექნებოდა აზრებთან, როგორც დამოუკიდებელ არსებებთან, რომელნიც დამოუკიდებლად ვითარდებიან თავის თავის წიაღიდან და თავის საკუთარ კანონებს ემორჩილებიან“ (ფ. ენგელსი. „მარქსისტული გაგება ისტორიისა“).

კუმ ლიტერატურა ს მარკსისტოი თოქი ზრენი, ჯა-
კლუკაეტა ვ თო, ჭო ლიტერატურა ბუდუი პროიზოდე
ნიემ სოვა, ნე ივლეთა სისტეოი იდეი, ინა ვსეგდა ივლ-
ეთა სისტეოი იბრავი ნ თოლო სისტეოი იბრავი“

პერვეერზევა მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახე-
ვარში გამოჭრილი მექანიკური სისტერიალიზმი—ეპი-
გონურად გამოიტანა ჩვენს დროში და ამ საფუძველზე
მან იდეალიზმს გაუადვილა მარქსიზმზე თავდასხმის სა-
შუალებები. პერვეერზევა სრულიად მექანიკურად და-
აშორა ერთი მეორეს სახე და იდეა და ხელოვნება აღიარა
სახეების სისტემა, იდეა კი გამორიცხა მის პრაქტი-
კულ მოქმედებიდან. სად არის აქ ელემენტარული ცოდ-
ნა მარქსიზმისა!? პლехანოვი ძლიერ ხშირად იმეორებდა
იმ აზრს, რომ ხელოვნებაში მთავარია არა სახე, არამედ
იდეა. *) ლენინი, ტოლსტოის—რუსეთის რევოლიუციის
სარკეს უწოდებდა და მის შემოქმედებაში იხილავდა ორ
მხარეს: რეაქციონურს და რევოლიუციონურს. ცხადია,
რომ ამ შეფასებაში ლენინი პრიმატის როლს—იდეას
ანიჭებდა. მხატვრული ნაწარმოები პირველ რიგში არის
იდეების სისტემა (და არა სახეების სისტემა), რომელსაც
მოძებნილი აქვს შესაფერი მხატვრული ყალიბი, მაგრამ
პერვეერზევის მენშევიზმი უფრო შორს მიდის და ამ-
ტკიცებს: „Политическая жизнь ничего не может создать
в образной системе литературы и обратно: литература ни-
чего не может создать в политической системе**).

ასეთი აპოლიტიზმი ლიტერატურაში არა მარტო
მენშევიკური მოთხოვნილებაა, არამედ ის რეაქციონურ-
რიცაა. მხატვრულ ნაწარმოებიდან პოლიტიკური მხარის
მოცილება ფილისტერების საუკეთესო მანევრს წარმოა-

*) Г. Плеханов том—XVI ст. 84.

***) „Родной язык“ წიგნი პირველი გვ. 92. 1928 წელი ხაზი
ჩვენია დ. ბ.



დგენს მარქსიზმის იდეალისტურად გაყალბებისათვის *) პერევერზევის მთელ რიგ შრომებში (კერძოდ მისი „საქმიან ლევა დოსტოევსკზე“ უხვად აქვს გაბნეულნი მარქსიზმის საწინააღმდეგო აზრები. ჩვენ მათ მოყვანას აქ არ შეუღებობთ, რადგანაც პერევერზევის მენშევიკური შეხედულებათა გამოსააშკარავებლად მოყვანილი მასალებიც საკმარისია.

მარქსისტული მეთოდოლოგიის ძირითადი პრინციპი იმაშია, რომ ის გაბედულად ააშკარავებს იდეალიზმის უკანასკნელ ნაშთებს და ამ ბრძოლაში მან უნდა შესძლოს ისეთი მათემატიკური ფორმულების ჩამოყალიბება,

*) მარქსიზმის ამგვარ გაყალბებამდე მივიდა ლიტერატურული ბლოკი. ლიტერონტი დაავადებულია არა მარტო პერევერზევის ვულგარული მატერიალიზმით, არამედ მათ თეორიულ მსჯელობაში დიდი დოზით შედის ლეფის მექანიკური ტრადიციები. ლეფელებმა თავის დროზე წამოაყენეს „ნივთის ბიოგრაფია“ და ბოლომდე ამ მექანიზმის მართლმორწმუნენი დარჩნენ. ტრეტიაკოვი სწერდა: „Индивидуальные специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают. (იხ. „Литература факта“ გვ. 70). ტრეტიაკოვი იბრძვის რა ნივთის ბიოგრაფისათვის, ვერ ამყენებს, რომ თვითონ ულტრა ნაციონალიზმის პოზიციებზე დგება და ამით ახდენს შემოქმედებითი თვითმკვლელობას. მაგრამ ამით არ თავდება ლეფის უბადრუკი ფილოსოფია და ბრიკში იგი აღწევს თავის განვითარების უმაღლეს წერტილს. ბრიკი სწერს: „Давать не людей, а дела. описывать не людей, а дела, заинтересовать не людьми, а делами“ (იქვე) ეს არის მექანიზმის ყველაზე პრიმიტიული სახე, რომელიც მთლიანად აყალბებს შემოქმედებითი პროექტებს და მოვლენათა დიალექტიკურ აზრს. სამწუხაროდ ასეთივე მექანიზმით და ეკლექტიზმით ცდილობს ლიტერონტიც—შემოქმედებითი საკითხების გადაკრას. ლიტერონტელი კამეგულოვი სწერდა: „Для нас важно выражение психологии в действиях человека“ (Литгазета № 19 1930 წლის). საერთოდ მიმდინარე დისკუსიებში, (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში—ბეზიმენსკის ზოგიერთ უცქველად სამართლიან და ამავე დროს მნიშვნელოვან ბრალდებებს რაპის ხელმძღვანელ ამხანაგებზე) ლიტერონტი შესწორებული ვარიანტი იყო - პერევერზევის და ლეფის. ან უკეთ ის იყო „რევონსტრუქციის ლეფი“ - დ. ბ.



რომელიც ძირითადათ გამოხატავს ამ ხელოვნების და კერძოდ მხატვრულ ლიტერატურის სპეციფიკურ მოქმედების კონკრეტულ პლანის მოცემა და პლატფორმის ჩამოყალიბება—არის ძირითადი ღერძი მიმდინარე ლიტერატურული დისკუსიისა.

ხელოვნების მეთოდოლოგიური პრობლემის გარკვევის დროს ჩვენ გვერდს ვერ ავუხვევთ ქვეცნობიერ სფეროებისა და უშუალო შთაბეჭდილებათა თეორიის პრაქტიკულ საკითხებს. ეს მით უფრო საჭიროა, რომ ზოგიერთების მიერ (ვლრონსკი, ფადეევის „სკოლა“) იგი გამოცხადებულია ხელოვნების საფუძვლად.

მტკიცება ადამიანში ქვეცნობიერ სფეროების არსებობის შესახებ მოდის ინტუიტიურ მატერიალიზმიდან (მქვერეტელი მატერიალიზმი), რომელიც ადამიანის შეგნებასთან და გრძნობებთან მიდის არა, როგორც პრაქტიკულ მოქმედებასთან, არამედ, როგორც ქვეცნობიერ (შეუცნობელ) მოქმედებასთან. როდესაც საკითხი ისმება ცნობიერ და ქვეცნობიერ სფეროების იმანენტური ბუნების გარკვევის შესახებ — წინა პლანზე გამოდის ობიექტურ მოქმედების პრაქტიკა, როგორც ამ მოვლენათა კრიტერიუმი.

ამ საკითხებზე ძლიერ ბევრი იმუშავა ფილოსოფოსმა ბეკონმა (რომელმაც შექმნა სპეციალური თეორია მგრძნობელობითი აქტების შესახებ), იგი არკვევდა რა ადამიანის რაციონალურ და მგრძნობელობითი აქტებს გამოჰყავდა დასკვნა, რომ გრძნობიერ სამყაროდან წარმოიშვება შემეცნებისა და იდეების ყველაზე უმაღლესი ფორმები. ეს ხელს არ უშლიდა ბეკონს მატერიალიზმის მომხრედ დარჩენილიყო, მაგრამ მისი მატერია „პოეტურ-მგრძნობიერ ბრწყინვალეობით მზიარულად ეგუება მთლიან ადამიანს, მისი აფორისტული დოქტრინა კი პირიქით სავესეა თეოლოგიური არათანმიმდევრობით“ (ფ. ენგელსი).

ინტუიტიური მატერიალიზმი ამტკიცებს, რომ ქვეცნობიერ სფეროებს უშუალო კავშირი აქვს ადამიანის ინტუიციასთან, ინტუიცია მისთვის არის ძირითადი შემოქმედის ძალა, რომელსაც გარკვეულ წესრიგში მოყავს

ადამიანის ფსიქოლოგიური მხარე. კიდევ მეტი ინტუიტიური მატერიალიზმი ადამიანის ობიექტიურ მოქმედებას, მხოლოდ სუბიექტიურ სურვილით ხსნის. მკვრელ მკვლელების უშუალოდ და განსაზღვრულ მკვრელ მკვლელების დროს ადამიანის შეგნების და ცნობიერ ემოციების სუბლიმაცია ხდება. ამ ნიადაგზე შემოქმედებაში დომინანტის როლს ასრულებს ინტუიტიზმი, ე. ი. ისეთი უშუალო შთაბეჭდილებანი, რომელიც არ ემორჩილება წმინდა გონების ორგანიზაციულ წესრიგს. ინტუიტიური მატერიალიზმი ამტკიცებს, რომ გონება უძლურია უშუალო შთაბეჭდილებათა ლოკალიზაციაში, ჭკობის დროს მას ეკარგება ქმედითი ძალა და სუბდომინანტის სახეს ინარჩუნებს. საკითხების გადაწყვეტის ამგვარმა ლოლიკამ ინტუიტიური მატერიალიზმი მიიყვანა ადამიანის პრაქტიკიდან გამორიცხვამდე, მას შერჩა „მხოლოდ ცალკე პიროვნების განსჯერეტის უნარი“ (მარქსი). ამას თუ მიუმატებთ იმ ფაქტს, რომ ინტუიტიური მატერიალიზმის მომხრეები ხელოვნების საფუძვლად უშუალო შთაბეჭდილებებს აღიარებენ, მაშინ ჩვენ საქმე გვაქვს გარკვეულ იდეალისტურად ჩამოყალიბებულ მწყობრ თეორიასთან.

ადამიანები, (ვორონსკი, ფადეევი, ლიბედინსკი, ერმილოვი), რომლებიც მხატვრულ შემოქმედებაში იცავენ უშუალო შთაბეჭდილებათა პრიმატს, ლოლიკურად მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მკვრეტელობითი ასპექტი. ჩვენ ზემოდაც აღვნიშნეთ და აქაც ვიმეორებთ, რომ მარქსიზმი არცერთ იდეოლოგიურ ფორმაციას არ იხილავს მკვრეტის ფორმაში. ფადეევის „სკოლა“ თუ საგნებსა და მოვლენებს მხოლოდ განსჯერეტით, ობიექტის ფორმაში იხილავს, ამით იგი უარყოფს

*) კ. მარქსი ინტუიტიური მატერიალიზმის (მკვრეტელი მატერიალიზმის დ. ბ.) შესახებ სწერს: „მკვრეტელი მატერიალიზმი, ე. ი. მატერიალიზმი, რომელიც კონკრეტულ მოვლენათა ქვეყანას ისე არ უცქერის, როგორც პრაქტიკულ საქმიანობას, მხოლოდ ცალკე პიროვნების კვრეტის დონეზე ადის სამოქალაქო საზოგადოებაში“ ასეთ პასიურობამდე მიდის უშუალო შთაბეჭდილებათა თეორია.

დ. ბ.

მარქსიზმის მეთოლოგიას და ფეიერბახის გნოსეოლოგიის
მომხრედ რჩება. ფეიერბახის გნოსეოლოგია კი პირდაპირ
წინააღმდეგობას წარმოადგენს მარქსიზმის გნოსეოლოგიას.
გისას.

ასეთ წინააღმდეგობას უეჭველად გრძნობს ფადეევის
„სკოლა“ ამიტომ იძულებულია საკითხის მახვილად დასმას
გვერდი აუხვიოს და „შთაბეჭდილებების იმ პერიოდს დაუ-
ბრუნდეს, როდესაც ადამიანის შეგნება ემპირიზმში „ილ-
ჩობა“. — ეს არის ბავშობის პერიოდი. „დაბრუნება ბავ-
შობასთან“ — აი ძირითადი აზრი ვორონსკის, რომელ-
საც წესწორებული ვარიანტით ფადეევიც იცავს. მაინც
ჩაატომ? მათი აზრით ადამიანი ცხოვრებაში გადის გან-
ვითარების რამოდენიმე ეტაპს. თვითეული ეტაპი თავი-
სებურ გაღვინას ახდენს ადამიანის „მე“-ს შინაგან ფსი-
ქოლოგიურ სამყაროზე. ბავშობისას ადამიანში შედიოდა
მოუწესრიგებელი შთაბეჭდილებანი, რომლის ლოკალი-
ზაციას ახდენდა არა გონება, არამედ გრძნობა. გონების
გარეშე შეგრძნობილ შთაბეჭდილებებს ვორონსკი პირ-
დაპირველ შთაბეჭდილებებს უწოდებს. ადამიანის ცხოვრე-
ბის გრძელ ნაწილზე პირვანდელი შთაბეჭდილებანი,
რომელიც მან მიიღო სამყაროს უშუალო ჭკრეტით—ეძიე-
ბენ გარეგან გამოვლენას, ისინი ირაციონალურად აწვა-
ლებენ ადამიანის ბუნებას და მოითხოვენ შემოქმედების
გარკვეულ ყალიბს. მაგრამ რა გზით? „მოგონებების სახით
ბავშობასთან დაბრუნება“. მაგრამ გაბავშვება შეუძლე-
ბელია თვით ანალიზის გარეშე. თვით ანალიზის საშუა-
ლებით დაფარული—ან უკეთ ქვე ცნობიერ შთაბეჭდი-
ლებანი იქცევა მაგიურ ძალად, რომელიც ვლინდება შე-
მოქმედებაში.

ასეთია ვორონსკის და ფადეევის „სკოლის“ ძირითა-
დი პრინციპი. ვორონსკი ამბობს: „და იმიტომ, რომ ანდ-
რეი ბოლკონსკის ეგრძნო პირველყოფილი სილამაზე
ბუნების, საჭირო იყო დაბრუნებოდა ბავშობას, გაეხსე-
ნებოდა ბავშობაში გატარებული დღეები და თავის შეგრძ-
ნობაში ეგრძნო სიმწუხარე უკანასკნელ მდგომარეობა-“

ზე“... *) „იმისათვის, რომ ლევ ტოლსტოის ანტი-
რილი ანდრეი ბოლკონსკის ტრალედია, საქირო იყო თვი-
თონ ტოლსტოის გაბავშება“, რადგანაც „ბუგმის ბუნება-
ში თვითნებური ეპოქა თავის ნამდვილ ხასიათს და მის
მარიტი სახის განცდას ნახულობს“.

ვორონსკი ამ აზრის დასამტკიცებლად ძლიერ ცუ-
დათ ხმარობს მარქსიზმს, მის მსჯელობას არ აქვს მეც-
ნიერული საფუძველი. მეცნიერება ხომ გვასწავლის, რომ
„ბავშს, ისე, როგორც პირველ ყოფილ ადამიანს, არ ძა-
ლუძს თავის წარმოდგენებს დროისა და სივრცის ვოკა-
ლიზაცია უყოს, როდესაც ის გაიზრდება, გაერკვევა სივ-
რცეში, როდესაც მათემატიკის სწავლას დაიწყებს მაშინ
მისთვის ნათელი იქნება, რომ სწორი ხაზი არის უმოკლე-
სი მანძილი ორ წერტილ შორის **). მაინც რატომ? მხო-
ლოდ იმიტომ, რომ მან არა ერთხელ გამოსცადა ეს ქემ-
მარტება ცხოვრების ცოცხალ პრაქტიკაში. გრძნობით
შთაბეჭდილებანი, წარმოდგენები და მათი შეერთებანი
დაკავშირებულია მომქმედ პრაქტიკასთან და ამ ნიადაგ-
ზე „კამათი პრაქტიკიდან გამოთიშული აზროვნების სის-
წორისა ან უსწორობის შესახებ, წმინდა სქოლასტიური
საკითხია“ (მარქსი).

როგორ უყურებს მარქსიზმი უშუალო შთაბეჭდილე-
ბას? შემოქმედებაში შთაბეჭდილებებს უეჭველად აქვს
მნიშვნელობა, მაგრამ იგი ხელოვნების საფუძველი არ
არის, როგორც ამას ფადეევის „სკოლა“ ფიქრობს. მარქ-
სიზმისათვის უშუალო შთაბეჭდილებანი პასიური კვრე-
ტაა გარე მყარის. „ჩვენ გვწამს, რომ შთაბეჭდილებანი
ხელს უწყობს შემეცნებას, მაგრამ ის მაინც მთავარი არ
არის, რადგანაც ბუნების კანონების შეცნობა ცდის უმაღ-
ლესი საფეხურია, ამ ცდის უბრალო და უშუალო ფორმა-
შთაბეჭდილება“ (ენგელსი).

*) ვორონსკის აქ ალბად მხედველობაში აქვს „ომი და ზავი“-ს
ერთ-ერთი გმირის—ანდრეი ბოლკონსკის ტრალედია, რომელიც მან
განიცადა ჭრილობისაგან ბრძოლის ველზე.

დ. ბ.

***) რუდნიანსკი „საუბარი მატერიალისტურ ფილოსოფიაზე“
გვ. 29.

ვორონსკის, ლიბედინსკის და ფადეევის აზრით — ხელოვნების საიდუმლოება იმაშია, რომ ამოიცნოს პირველადელ შთაბეჭდილებათა სისადავე. ალადგინოს მეცნიერების ვენიეროს გარეშე წრიდან მიღებული უშუალო გამოცდილებები — მოვლენათა არსის შესახებ. მათი აზრით აქ სწყდება ერთი პრობლემა, რომ ხელოვნებისათვის არ არის სავალდებულო ქეშმარიტი აზრის გამოყვანა მოვლენებზე. ეს შეუძლებელია, რადგანაც ხელოვნების სპეციფიური ბუნება ვერ ემსახურება ამდაგვარ დანიშნულებას. ვორონსკი ხელოვნების საიდუმლოებას ადამიანის ფსიხიკაში ქვე ცნობიერ სფეროების აღმოჩენით ამართლებს. ტოლსტოის შესახებ ის სწერს: „Гению Толстого как будто были открыты тайныки человеческой психологии, особенно поразительна его способность проникать бессознательно в самые темные недра нашего поведения *)“.

შემოქმედებითი პროცესის ამგვარი (არსებითად იდეალისტური) გაგება ვორონსკის აძლევს უფლებას ხელოვნება ჩინური კედლებით დააცილოს მეცნიერებას; მაგრამ მეცნიერება ნამდვილად ეწინააღმდეგება ვორონსკის არა მეცნიერულ საბუთებს. ვორონსკის და ფადეევის „სკოლას“ ავიწყდებათ, რომ მათი მტკიცება ადამიანს აცილებს ცოცხალ პრაქტიკას და საკითხების სიმძიმე სწყობება სქოლასტიურად. მათი აზრით ხელოვნებისათვის არ არის სავალდებულო ქეშმარიტების გაგება, ხელოვნების პირველი მოვალეობაა გრძნობების სიმშვენიერის და ემოციების ესტეტიური მოცემა, ცდისეულს სამყაროში პსიქოლოგიურ საიდუმლოების ამოცნობა (აქედან ემპირიზმი). ისინი აკეთებენ დასკვნას: „ადამიანის“ მე „საკუთარ თავში ანსახიერებს სამყაროს... გონების როლი აქ მინიმუმამდეა დაყვანილი“. შემეცნების ამგვარ გაგებას ენგელსი თავის „ანტი დიურინგში“ ბავშურს უწოდებდა.

„ბავშობისას მე არ უცდიდი, რომ გარე სამყარო ჩემთან მოსულიყო, პირიქით მე მივდიოდი მასთან უნებ-

*) ვორონსკი „Искусство видеть мир“ გვ. 52.

ლიე მოძრაობით და ამავე დროს საგნების წინააღმდეგობას განვიცდიდი. პირველად მე არ შემეძლო გამეჩიო ეს მოძრაობა, ისე, როგორც არ შემეძლო შეაბეჭდილო ჩემი ლოკალიზაცია მომეხდინა, მაშინ, ხომ კენჭი ჩემთვის ვიცნობდი ჩემს სხეულს და გარეშე საგნებს. ჩემი მეგობრებმა მაშინ წარმოადგინდა სხვადასხვა სახეთა უწყსრიგონარევეს. თანდათან მე უფრო ახლო გავიცანი საგნები, რომ ზოგიერთი მათგანი არა თუ არ ეწინააღმდეგებოდნენ ჩემს მოძრაობას, არამედ მე თვითონ ვმონაწილეობდი მოძრაობაში, რომ მე რამეს ვხედავ, ვისმენ, ვგრძნობ, ვფიქრობ, ერთი სიტყვით ესენი ჩემი სხეულის ნაწილებია. მას შემდეგ მე მივატოვე საკუთარ ფენისადმი ნაზუქის მიჩაიშევა და სიბრაზისაგან თითების კვნეტა... ნაცნობების საუბართა გავლენით მე გადმოვიღე სიტყვები, რომელიც ჩემ შინაგან გონების მდგომარეობას გამოხატავდა, მხოლოდ მაშინ მივაქციე სათანადო ყურადღება ამ განცდებს, მოვიგონე წარსული განცდები, შევადარე ისინი თანადროულს, ამრიგად მე შევიგინე ჩემი განცდების განუწყვეტელობა და დავრწმუნდი, რომ ყველა მომენტში მე ერთი და იგივე პირი ვიყავი. ასე ყალიბდებოდა ჩემი „მე“, როგორც ერთიანი და მთლიანი რამ... თანდათან უკეთ შევისწავლე გარემუხარი, წინანდელ შეცდომებს არ უშვებდი, ჩემ შეგნებაში მრავალი ახალი წარმოდგენა, გრძნობა და ცნება დაგროვდა.... ჩემმა „მე“-მ ისეთი ცვლილება და გარდატეხა განიცადა, რომ თუ არა მესხიერება, მე სრულიად არ მეცოდინებოდა, რომ პატარა ბავშვის გაგრძელება ვარ მხოლოდ. მესხიერება დამეხმარა, რომ ჩემი „მე“-ს განვითარების გზა აღმედგინა, შემეგრძნო მისი ერთიანობა და მთლიანობა, შემეერთებია მიზეზთა რგოლები, შემეერთებია წარსული აწმყოსთან“.

აქედან ნათელია, რომ შთაბეჭდილება ქვეცნობიერათ კი არ ინახება ადამიანში, როგორც ვორონსკი და ფადეევის „სკოლა“ ფიქრობს, არამედ გონება, ცნობიერება ქმნის მის ლოკალიზაციას. გონება ადამიანს აძლევს საშუალებას შეიგნოს ერთიანობა და მთლიანობა ყველა

იმ შთაბეჭდილებების, რომელიც ადამიანმა მიიღო გარე-
შე მოვლენებიდან. „ის, რაც მე, ე. ი. სუბიექტურად
მეჩვენება, როგორც წმინდა სულიერი, არა მატერიალუ-
რი გრძნობათა გარეშე აქტი „საქმიანობა“, თუ ვინმე ვაღიქვ
ე. ი. ობიექტურად მატერიალურია, გრძნობები“ (ფეიერბახი)
ვიგ ფეიერბახი).

ფეიერბახი სამართლიანად ებრძოდა რა კანტის ინ-
ტუიტურ შეგრძნობათა თეორიას—გამოჰყავდა დასკვნა,
რომ რაც კანტი ეჩვენებოდა სულიერ, არა მატერიალურ
აქტად, თავისთავად, ობიექტურად ის არის მატერიალუ-
რი, ცნობიერი და ხელშესახები. ინტუიტურ მატერია-
ლიზმს (ხელოვნებაში ფსიქოლოგიზმი) უშუალო შთა-
ბეჭდილებათა უკონტროლო მიღებით — ადამიანი მიჰ-
ყავს იმ დასკვნამდე, რომ დედამიწა პრტყელია და არა
რგვალი. ასეთი გაგების წინააღმდეგ ენგელსი სწერდა:
„როცა დედამიწას დავყურებ ის მე მეჩვენება დიდ
წრეთ, რომელიც ცის თალითაა დაფარული. მაგრამ მე
ხომ კარგად ვიცი, რომ ეს ილიუზიაა. მეცნიერება ამტკი-
ცებს, რომ სინამდვილეში დედამიწა წარმოადგენს სფე-
როს... ვინ შეიგნო ეს სინამდვილე, რასაკვირველია არა
ჩემმა „მე“-მ, (როგორც ამას ფადეევის „სკოლა“ ფიქ-
რობს—დ. ბ.), არამედ კოლოსალურმა სუბიექტმა, რო-
მელიც ძლევამოსილ ბრძოლებს აწარმოებდა ბუნებას-
თან... დედამიწის ის მეცნიერული განმარტება, რომელიც
მე აქ მოვიყვანე კრებითი შრომის ნაყოფია“.

აქედან ცხადია, რომ უშუალო შთაბეჭდილება არ
არის შემეცნების ძირითადი ფორმა, არამედ უბრალო
ელემენტი შემეცნების რთულ აქტებს შორის. ფილოსო-
ფიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ უშუალო შთაბეჭ-
დილებებს დიდი გასავეალი ჰქონდა ანტიურ ქვეყნების,
კერძოდ ძველი ბერძნების ფილოსოფიურ აზროვნებაში.
ეს აიხსნება ფილოსოფიის განვითარების დაბალი დო-
ნით. უახლოეს საუკუნეში აღნიშნული თეორიის მეთო-
დოლოგიური დამუშავება თავს იღვა ან. ბერქსონმა. ამ
უკანასკნელმა უშუალო შთაბეჭდილებებს თუმცა გამოა-
ცალა დუალისტური საფუძველი, მაგრამ არსებითად

ორივე ფეხით იდეალიზმში დარჩა. ბერქსონის ფიქროსო-ფიური მეთოდოლოგია ცდას იხილავს, როგორც შთაბეჭ-დილებათა ერთობლიობას, შემეცნებას კი, როგორც ბი-რად სწრაფვას ქეშმარიტებისადმი. მაგრამ „ქეშმარიტებისადმი“ სუბიექტის ასეთი მოსაჩვენარი დამოკიდებულება უფროდ ილიუზიაა“ (გ. პლენანოვი). ასეთი ილიუზიებისა-გან არ არის თავისუფალი ფადევეის „სკოლა“-ც.

საკითხების ლოდიკურმა განვითარებამ ბუნებრივად მიგვიყვანა „ბავშობასთან დაბრუნების თეორიასთან“. ვორონსკი და ფადევეის „სკოლა“ აღნიშნულ „თეორიას“ წლების მანძილზე ამუშავებდნენ და მივიდნენ იმ დასკვნამ-დე, რომ ხელოვნების დედა აზრი ბავშურ გულუბრყვი-ლობაში მდგომარეობს. ხელოვნება ბავშური თამაშია. როგორც ვორონსკი, ისე ფადევეი ძლიერ ხშირად იშვე-ლიებენ კარლ მარქსის წერილს „ხელოვნების შესახებ“, რომელიც შეეხება ბერძნულ მხატვრულ აზროვნებას. მკითხველისათვის, რომ ნათელი გახდეს მარქსის ციტა-ტის ნამდვილი აზრი, ჩვენ მას უცვლელად მოვიყვანოთ.

კარლ მარქსი სწერს: „მაგრამ სიძნელე იმის გაგება-კი არ არის, რომ ბერძნული ხელოვნება ეპოსი საზოგა-დოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმას ექვემდებარ-ებინან, სიძნელე იმაშია (ე. ი. იმის გაგებაში), რომ ისი-ნი დღემდე ჩვენ მხატვრულ სიამოვნებას გვრიან, ის კი არა ზოგ შემთხვევაში (და არა აბსოლუტურად, რო-გორც ვორონსკი და ფადევეი ფიქრობს—დ. ბ.) ნორმია და მიუწდომლობის სახეს ინარჩუნებენ... ვაჟაკს არ შე-უძლია გახდეს ბავში, მაგრამ მას შეუძლია გახდეს ბავ-შური, ნუთუ მას არ უნდა ახარებდეს ბავშვის გულუბრ-ყვილობა, ნუთუ არ უნდა სცილობდეს იგი, რომ გან-ვითარების მაღალ საფეხურზედაც განაახლოს მისი ნამ-დვილი ბუნება? ნუთუ ბავშვის ბუნებაში თვითიული ეპო-ქა თავისი ნამდვილი ხასიათის ქეშმარიტის სახის განც-დას არ ნახულობს? კაცობრიობის იმ საზოგადოებრივ ბავშობას, რომელიც უმშვენიერესად გაიფურჩქნა ერთ-ხელ, რათ არ უნდა გამოეწვია ჩვენში მარადი სიამოვნე-ბა. არსებობენ, როგორც ბავშვები, ისე უდროოდ დაბე-რებული ბავშვები. ნორმალური ბავშვები იყვნენ ძველი

ბერძნები. მათი ხელოვნების მიერ გამოწვეული სიამოვნება ჩვენთვის რასაკვირველია ეწინააღმდეგება იმ საზოგადოებრივ ფორმაციას, რომელზედაც ისინი აღმოცენდნენ. ეს წინააღმდეგობა იმ მდგომარეობის შედეგია და ერთი ზედმეტი საბუთი იმისა, რომ განუფიქრებელი საზოგადოებრივი ურთიერთობა არას დროს ხდება“*).

ვორონსკიმ ამ ციტატაში აღმოაჩინა ხელოვნებას მთელი საიდუმლოება. მისი აზრით, რადგანაც „ბავშვის ბუნებაში თვითნებური ეპოქა თავისი ნამდვილი ხასიათის და ქვეშაობის სახის განცდას ნახულობს.. რადგანაც ადამიანს უნდა ახარებდეს ბავშვის გულუბრყვილობა“, ამიტომ ვორონსკი მზად არის განვითარების უმაღლეს საფეხურიდან ადამიანის შეგნება დაიყვანოს უმდაბლეს საფეხურზე და ამით აღადგინოს ხელოვნება ისეთი, რომელიც ნორმისა და მიუწვდომლობის სახე შეინარჩუნოს. ასეთია ბავშობასთან დაბრუნების ძირითადი აზრი. ეს აღარ არის მარქსიზმი, ან უკეთ იდეალისტური გაყალბებაა მარქსიზმის.

ჯერ ერთი, რომ მარქსი ლაპარაკობდა ნორმალურ ბავშვებზე და არა უდროოდ დაბერებულებზე. ვორონსკი უდროოდ დაბერებულ ბავშობას ქადაგებს. მარქსი ცოტა ქვემოთ ხაზგასმით ლაპარაკობს: რომ „მათი (ე. ი. ძველი ბერძნების—დ. ბ.) ხელოვნების მიერ გამოწვეული სიამოვნება ჩვენთვის რასაკვირველია ეწინააღმდეგება იმ საზოგადოებრივ ფორმაციას, რომელზედაც ისინი აღმოცენდნენ. ეს წინააღმდეგობა იმ მდგომარეობის შედეგია და ერთი ზედმეტი საბუთი იმისა, რომ ის განუფიქრებელი საზოგადოებრივი ურთიერთობა არას დროს აღარ განმეორდება“. მოყვანილი ციტატის აზრი გასაგებია; ვორონსკი და ფაღვევი განგებ უხვევენ გვერდს მარქსის ამ გენიალურ აზრს და სცდილობენ დაუმტკიცონ საზოგადოებას, რომ ბავშობასთან დაბრუნება და პირველადი წმინტეზილებანი, რომელიც „უმშვენიერესად

*) მოსე გოგიბერიძე „ისტორიული მატერიალიზმი“ ქრესტომატია. კ. მარქსის წერილი „ხელოვნების შესახებ“. გვ. 139.

ლა მხატვრულ ლიტერატურაში. მათ ავიწყდებათ შთაბეჭდილების ერთი სპეციფიური თვისება, რომელიც მეტადეგში მდგომარეობს: ადამიანი თავის განვითარებას გრძელ მანძილზე იმდენ შთაბეჭდილებებს ქმნის, რომ რომ თუ გონება არ დაეხმარა მის მოწესრიგებაში, შეუძლებელია სუბიექტმა, როგორც მთლიანმა პიროვნებამ ჩამოაყალიბოს საკუთარი „მე“. ტოლსტოი ქვეა მახვილად ამბობდა: „მთელი სიცოცხლის განმავლობაში შთაბეჭდილებების ნიადაგზე მე შემიძლია ისე გამოვიცვალო, რომ ჩემი ცხოვრების თვითეული პერიოდი, რომ ავილო და ის ცალკე პიროვნებებში განვასახიერო და შემდეგ ეს პირები, რომ ერთად შევკრიბო, მეტად ჭრელ საზოგადოებას მივიღებთ“.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ, როგორც ვორონსკი ისე ფადეევი ერთმანეთში ურევენ საკუთარ თავის შეცნობის წესს და გარემყარო შეცნობის კანონებს. ნამდვილად კი „საკუთარი თავის შეცნობის დროს შეცნობის წესი განსხვავებულია, იმიტომ, რომ შემეცნებელი უერთდება შესაცნობს, ე. ი. სუბიექტი და ობიექტი გამოდის ერთდროულად“ (მარქსი).

ასეთია ფადეევის „სკოლის“ თეორია; როგორია მისი პრაქტიკა? ფადეევის „უკანასკნელმა უღდეგელმა“ და ლიბედინსკის „გმირის დაბადება“-მ დაამტკიცა, რომ შეუძლებელია ამ გზით სიარული, რადგანაც იგი დიდი ხანია გაიარა მხატვრულმა აზროვნებამ—ტოლსტოის შემოქმედებაში. ფადეევი და ლიბედინსკი უეჭველად ნიკიერი მწერლებია, მათ აქვთ უნარი ერთხელ ნახული საგნებისა და მოვლენების მხატვრულ ყალიბში მოცემის, მაგრამ ეს ყალიბი თავის თავად ყალბია და ვერავითარი ნიკი ვერ გარდაქმნის სიმართლედ იმას, რაც პირდაპირ ეწინააღმდეგება ახალი თემატიური მასალის ფუნქციონალურ დანიშნულებას. ლიბედინსკი მზად არის „გმირის დაბადებაში“ გვიჩვენოს ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყარო, რომელშიაც დარჩენილია ძველი ქვეყნის შემპარავი გესლი, მაგრამ ნაწარმოების გასწვრივ მთელი სიღ-

რმით სჩანს ლოდიკური წინააღმდეგობა შოროხოვის ში-
 ნაგან „მე“-ს და ობიექტურ სამყაროს შორის. ლიბედინ-
 სკმა ორ ნაწილად განკვეთა შოროხოვის ფსიხიკა. (რო-
 დესაც ჩვენი ცხოვრების სინამდვილე ითხოვს მთლიან
 პიროვნებას. პამლეტიზმის დრო წავიდა... გიგანტური
 შოროხოვის ტრალიზმი მკითხველზე ვერ ახდენს გა-
 ლენას; ეს გასაგებიცაა, რადგანაც ნამდვილ ქვეყანაში
 ასეთი ტრალიზმი არ ხდება. ამის გაუთვალისწინებლობამ
 დიდი ზიანი მიაყენა გმირის დაბადებას. იქ, სადაც ადა-
 მიანის ფსიხიკის და გარეგან მოქმედებების სინთეტიური
 სვლა იყო საჭირო, ავტორმა სულიერი ტრალიზმით შეს-
 ცვალა. ამ ნიადაგზე „გმირის დაბადება“-ს აკლია იდე-
 ური და მხატვრული გამძლეობა, რომელზედაც ეყრდნო-
 ბა მხატვრული შემოქმედება.

რატომ ხდება ასე? აქ საქმე მწერლის სუბიექტურ
 სურვილში კი არ არის, არამედ საკითხების ცენტრალუ-

*) „გმირის დაბადება“-ს მთელ მანძილზე მთელი სიმძაფრით
 გამოააშკარავებულია წინააღმდეგობა გონებისა და გრძნობის შორის.
 საილიუსტრაციოდ მოგვეყვას პატარა ამონაწერი: „ეს განცდანი (ლიუ-
 ბაზე ფიქრი და ხსოვნა—დ. ბ.) ჩვეულებრივად სიცხიან ღამეში სტან-
 ჯავდა მას და ხანდახან იგი (სტეპან გრიგორიჩი—დ. ბ.) ადგებოდა
 ლამპას ანთებდა, სურდა წერილი მიეწერა მისთვის, მაგრამ მაშინვე
 რა წამსაც ქალაქის სუფთა ფურცელს დაინახავდა და სრული
 შეგნება ძალაში შევიდოდა, —იმ წამსვე სწორედ —იმ ერთი-მეორი-
 საგან გამომდინარე მოქმედებათა ბრჭყალებში იგრძნობდა თავს“...
 „ლიუბაზე ფიქრისათვის უბრალოდ არ ეცალა, მაგრამ მაინც ყოველ
 საღამოს, როცა დასაძინებლად დაწვებოდა და სანთელს ჩააქრობდა,
 მის ტანში ციების სეტყვასავით გაივლიდა ხოლმე ლიუბას ხსოვნა.
 ახლა უკვე ენატრებოდა იგი, ოცნებით შეუფერებელი, ენატრებოდა
 ის მტრულად განწყობილი ქალი... ლიუბა განხორციელებდა იყო
 ყველა იმ თბილი განცდისა, სახლს, ოჯახს, ნაცნობ ნივთებს და ოთა-
 ხებს, რომ თან სდევდა“.

ასეთი იყო ლიბედინსკის წარმოდგენაში—შოროხოვის (მო-
 წინავე კომუნისტის) ფსიქოლოგიური სამყარო. მაგრამ ნამდვილად
 ასეთ ფსიქოლოგიაში—არა სჩანს ნამდვილი ქვეყანა, ნამდვილი
 ბოლშევიკი ადამიანი.

რო სიმძიმე მეთოდის მომარჯვებაში მდგომარეობს. მოქმედების მეთოდი უკვე სცილდება მწერლის სუბიექტიურ ორბიტს და ხდება იდეოლოგიურ ზედმოქმედების მძლავრ საშუალებად. აქ არის მთელი სიძნელე, თუ თვის „Stolbovaya doroga“-ში თავს ესხმის ამტკიცებს, რომ ინტუიტივიზმი, ქვეცნობიერი სფეროები დიდი მნიშვნელობის საზოგადოებრივი ინსტიქტია. ამ აზრის დასამტკიცებლად მას მოჰყავს პლენანოვის შემდეგი ციტატა: „სარგებლობის შემეცნება ხდება გონებით, სილამაზის ჭკრეტით. პირველის დარგია განზომვა გამოანგარიშება, მეორესი კი ინსტიქტი. ამასთანავე ჩვენ უნდა შევითვისოთ ის დარგი, რომელიც ეკუთვნის ჭკრეტას, იგი გაცილებით უფრო ფართეა, ვიდრე გონების დარგი“ *).

აქ საკითხი ყალბად, ცალმხრივადაა გადაწყვეტილი, და შეგნებულად ზღვარია დადებული გონებასა და ინსტიქტს შორის. კიდევ მეტი: გონების როლი აქ მინიმუმამდეა დაყვანილი და სრულიად უსამართლოდ პრიმატის როლი მინიჭებული აქვს ქვეცნობიერ სფეროს (ინსტიქტს). ჩვენ ზემოდ გვქონდა საშუალება მარქსის, ენგელსის და ლენინის ციტატებით თანმიმდევრობით გავვევითარებია ის აზრი, რომ შეგნება და შემეცნება არ არის უბრალო ჭკრეტა სინამდვილის, არამედ ის კიდევაც სცელის მას. თუ ეს ასეა, მაშინ წინააღმდეგობათა მთლიანობით სავსე მოვლენების შემეცნება შეუძლებელია ცალმხრივობით. „რადგანაც ერთი ცნება წარმოუდგენელია მის მოწინააღმდეგე ცნების არსებობის გარეშე. ერთი ცნება განცალკევებით არ იძლევა სინამდვილის სწორ გამოხატულებას. სინამდვილე არ ამოიწურება ერთმხრივობით და ამ მოსაზრებით აბსტრაქტული ცნებებით, ვინაიდან სინამდვილეში მრავალმხრივობის გარეშე არ არსებობს მთლიანობა; შინაარსის გარეშე ფორმა, არ არსებობს ყოფა-დგომის გარეშე და ხარისხი რაოდენობის გარეშე. მხოლოდ გონებრივ აზროვნების დარგში

*) „Теоретические пути пролетарской литературы“ გვ. 251.

ჩვეულებრივ ღებულობენ ერთ მხარეს, აკილებენ მას კონკრეტულს—პთელს და მით მოქმედებენ.

ასე ცალმხრივად მოქმედებს ფადევეის „სკოლა“ რომელსაც ეს უკანასკნელი მიჰყავს ჰეგელის ფიასთან. თუ ჰეგელი აბსოლუტურ სულში ხედავდა ქვეყნის მამოძრავებელ ძალას, სამაგიეროდ ფადევეის „სკოლა“, ვორონსკთან ერთად, ინტუიტიზმში ეძიებს ხელოვნების საფუძვლებს.**) და განა ზემოთ მოყვანილ საბუთების შემდეგ რჩება რაიმე ადგილი, ქვეცნობიერ სფეროებისათვის!? რეფლექსოლოგიამ უკანასკნელად ბრწყინვალედ დაამტკიცა, რომ, რაც ჩვენ შეუცნობელ-იდეალურ სფეროთ გვეჩვენებოდა, თავისთავად ე. ი. ობიექტიურად იყო ადამიანის სხეულთა ნაწილების მატერიალური პროცესი. ერთხელ და სამუდამოთ უნდა შევიგნოთ, რომ „ბოლოსა და ბოლოს აზროვნება ტვინის ერთდაგვარი რეფლექსია“. ამის დავიწყება შეუძლებელია. მაგრამ აქედან არ შეიძლება ისეთი დასკვნის გამოტანა, თითქოს რეფლექსოლოგია ეწინააღმდეგებოდეს მატერიალისტურ ფსიქოლოგიას, პირიქით: ისინი მეორეს ავსებენ და ვღებულობთ ადამიანის მატერიალისტურად შემსწავლელ მეცნიერულ დისციპლინას.

ასეთია ამ საკითხების პრაქტიკული აზრი და თეორიული მნიშვნელობა.

კლასიკებიდან სწავლის საკითხები და კრიტიკული მშარლობა

მხატვრული ლიტერატურის ისტორია სტილთა ბრძოლის ისტორიაა, სტილთა ბრძოლა კი — ლიტერატურაში იგივე კლასობრივი ბრძოლაა. განვითარების გრძელ მანძილზე სტილის იდეა დომინანტის როლს თამაშობდა მხატვრულ ნაწარმოებში. მხატვრული ფაქტის ფუნქცია, მისი სიუჟეტური აღნაგობა, ფაბულა, მხატვრული სახე-

*) დებარინი — „Философия и марксизм“ გვ. 260.

**) ამ საკითხებში ფადევეის დასკვნები ძლიერ უახლოვდება ვეგენი ზამიატინის მტკიცებას—ხელოვნების ინტუიტიური ბუნების შესახებ იხ. წერილების კრებული „Как мы пишем“ გვ. 29.

ბი, დამუშავების ტექნიკა, დეტალების კეთების ხერხი-
ყოველთვის ემორჩილებოდა იდეების ევოლიუციას. ესა-
თუ ის ლიტერატურული ქანრი აქტიურ როლს თამაშობდა
და იმისდამიხედვით, თუ როგორი იყო ამა თუ იმ ქვეყნის
გაბატონებული იდეების სოციალური ხერხემალი. მხატ-
ვრული შემოქმედება ყოველთვის გამოდიოდა კლასის
უმალლეს შეგნებიდან, მის იდეოლოგიურ-ფსიქოლოგიურ
დამახასიათებელ თვისებებიდან... მაგრამ შემოქმედების
საკითხების სიძნელე ასეთი გაგებით არ სწყდება. ნამდვი-
ლი სიძნელე იქ დაიწყება, სადაც საკითხად წინაშეაღმდეგ
გაძოდის მხატვრულ შემოქმედების კონკრეტულ მხარე-
თა ნეცნიერულ ანალიზის შესახებ.

ცნობილია, რომ ლიტერატურის ისტორიკოსები — სა-
კუთარ კლასის არსებობის დაღმავალ პერიოდში მხატვ-
რულ ფაქტს აფასებდნენ არა მისი იდეური და მხატვ-
რული სინამდვილის თვალსაზრისით, არა მის პერსპექტი-
ვას და რეალური მოვლენების უტყუარი ნიშნების თვალ-
საზრისით, არამედ პირადი გემოვნების, პირადი ანტი-
პატიის და სიმპატიის მიხედვით. საგნებისა და მოვლენე-
ბის ანგარი გაგებას ორგანიული კავშირი ქონდა ამა თუ
იმ გაბატონებულ კლასის ინტერესებთან, მაგრამ არსები-
თად ეს ინტერესები მიკერძოებით სახეს ინარჩუნებდნენ,
ივი ცალმხრივობის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენდა. ეს
სრულიად ბუნებრივი იყო. ისტორიულად, განვითარების
განსაზღვრულ ეტაპზე მოვლენათა განვითარების დია-
ლექტიკას — გაბატონებული კლასის შეგნება გამო-
ჰყავდა განვითარების საერთო ორბიტიდან და ექცეოდა
კასტურ მდგომარეობაში. ამ ეტაპზე გაბატონებულ კლა-
სის განვითარება ნიშნავდა საზოგადოების საერთო და-
ქვეითებას, ამ პირობებში ბურჟუაზიულ სალიტერატურო
კრიტიკას არ შეუძლია მოვლენების მეცნიერული ახსნა.
სულ სხვა პირობებშია მარქსისტული სალიტერატურო
კრიტიკა: ეს უკანასკნელი არა მარტო ხსნის ასრებულ
მოვლენების კანონზომიერ განვითარებას, არამედ გან-
ვითარების კანონზომიერებაში შეაქვს გარკვეული წეს-
რივი. უკანასკნელად მარქსისტულ სალიტერატურო

კრიტიკის წინაშე წამოიჭრა მთელი რიგი პრობლემური საკითხები, რომელთაც შორის განსაკუთრებით ადგილი კლასიკებიდან სწავლების საკითხების პრაქტიკულ გადაწყვეტას უჭირავს. კლასიკებიდან სწავლებასთან დაკავშირებული პრობლემის გადაწყვეტა მარქსისტულ-ლენინისტურ მეთოდოლოგიის საქმეა. ამიტომ შეჩერება ამ პრობლემაზე — ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ჩვენი წერილისას.

ასეთი პოლიტიკური ექსკურსია წინასწარი პირობაა კლასიკებიდან სწავლის საკითხის მეცნიერულად გარკვევასათვის.

კლასიკებიდან სწავლის დროს ერთხელ კიდევ მთელი სიძლიერით წამოიჭრება წარსული მემკვიდრეობის ბოლშევიკური გადაფასების ამოცანა. რა ვისწავლოთ კლასიკებიდან? არ საკითხი მეტად მძიმე და ძნელად გადასაწყვეტი. ამ საკითხთან მიდგომამ მწერლები ორ კატეგორიულ დაპყო. პირველი კატეგორიის ხალხი ეპიგონის სახელით არის ცნობილი. მეორე კატეგორია კი ბოგემური ნილილისტების რიგს ეკუთვნის. პირველყოფილი ფუტურიზმა მიერ კლასიკების უარყოფა — იყო ბოგემური ნილილიზმი და არა გულწრფელი რევოლუციონიზმი. წარსული მემკვიდრეობის გამოყენების დიალექტიური გაგება მოგვცა გენიალურმა ბელადმა — ლენინმა. იგი სწერს: „პროლეტარული კულტურა არ წარმოადგენს საიდანღაც გამომხტარ მოვლენას, არამედ ის უნდა აშენდეს ცოდნათა იმ მარაგის მხრებზე, რომელიც შექმნა კაცობრიობამ ფეოდალური, ჩინოვნიკური და ბურჟუაზიული საზოგადოების ჩაგვრის ქვეშ“. ისტორიულად სამოქმედო ასპარეზზე ახლად გამოსული კლასი ნილილისტურად კი არ სწყვეტდა კავშირს წარსულ კულტურასთან, არამედ ახდენდა მის დიალექტიურ გადამუშავებას. მის კანონზომიერ განვითარებას და ამ პროცესით გაძლევედა ახალ, ორიგინალურ კულტურას. ასევე ითქმის ხელოვნების ფრონტზედაც. კლასიკებიდან უნდა ვისწავლოთ მხოლოდ იმიტომ, რომ შევსძლოთ მისი დაძლევა. ასეთია ცხოვრების აზრი და საკითხის მარქსისტულ-ლენინური გაგება.

რა არის კლასიკებში ისეთი, რომელიც დღესაც სწავსა
საზოგადოების ყურადღების ცენტრში და „რომელიც
ზოგჯერ უცვლელი ნორმის“ სახეს ინარჩუნებს? კლასი-
საკები პირველ რიგში გარკვეულ ეპოქის ორიგინალური
და ამავე დროს ორგანიული მესიტყვენი იყვნენ, ვინც
ნებული იდეების მხატვრულად სრულყოფის საქმეში.
კლასიკური ლიტერატურა წარმოადგენს გაბატონებული
იდეების სინთეზს და ამ სინთეზის მხატვრულ ასპექტს
მთლიანობაში.

ყალბია ის აზრი, თითქოს კლასიკებში იყოს მარა-
დიულობის და უცვლელი ნორმის ელემენტები. ჩვენში
თუ კლასიკები დღესაც რწვევენ ინტერესს, არა იმიტომ,
რომ ისინი ცვალებად ქვეყნის მიღმა დგანან, არამედ
იმიტომ, რომ ისინი წარმოადგენენ გარკვეულ ეპოქის
იდეურ და მხატვრულ სრულყოფის დოკუმენტებს. ამის
ბეჭედი აზის კლასიკურ მწერლობას. ჩემის ზარით დას-
მულ საკითხების გაშუქებისათვის საჭირო იქნება ანალი-
ტურ „მეთოდის“ (საკითხების მხოლოდ ტექნიკური და-
ლაგების თვალსაზრისით) მომარჯვება, რომ მოვლენათა
დიალექტიური აზრი უფრო თვალსაჩინო შეიქმნეს. კლასი-
სიკებიდან სწავლის საკითხების გარკვევისათვის ავიღებთ
მხოლოდ ერთ - ერთ კლასიკის საუკეთესო ნაწარმოებს
და კვლევის პროცესში მის განზოგადოების ტენდენციას
განვაფიქსირებთ ანალიტიური და სინთეტიური „მეთოდ-
ი“ (როგორც დამხმარე „მეთოდები“), არ არის ძირითა-
დი ლერძი მოვლენათა განხილვისა და გადაწყვეტისათვის,
ზწირად ამ „მეთოდების“ ცალმხრივობა სცილდება მოვ-
ლენათა დიალექტიურ აზრს და წმინდა მეხანისტურ სა-
ხეს ინარჩუნებს. ჩვენ ამ მოვლენის რაიდან ასაცილე-
ბლად გვაქვს მარქსისტული მეთოდოლოგია, რომელსაც
იდეურ და ორგანიზაციულ წესრიგში მოყავს ისტორიის
გრძელ მანძილზე მომხდარი მოვლენები.

რა არის კლასიკებიდან სწავლის საკითხების ძირითა-
დი აზრი?

პირველ რიგში გაგება იმის, თუ როგორ მიდიოდენ
კლასიკები თავის ეპოქასთან, როგორ ახდენდენ ისინი მა-
სალის მხატვრულ განსხეულებას. კლასიკების შემოქმედე-

დებას პირველ რიგში ორგინალობის ბეჭედი აზის. მათთვის უცნობი იყო ყოველგვარი ეპიგონობა, მათი მხატვრული ნაწარმოები იყო სინთეზი აზრისა და გრძნობის, მაგრამ არა უბრალო სინთეზე, არა უბრალო ანტიკლი სინამდვილის, არამედ გააზრებული, განცხილული მხატვრული. კლასიკები ყველაზე უფრო მსწრაფად ეპოქის გაბატონებულ იდეების სოციალურ აზრთან, მის პოლიტიკურ სიმძაფრესთან. კლასიკებისათვის სიტყვიერი მასალა, მხატვრული სახეები და ხერხები მხოლოდ საშუალება იყო იდეების მხატვრულად გაშლისათვის, ამ საფუძვლებზე ისინი არა მარტო სჭვრეტდნენ სინამდვილეს, არამედ ხშირად გამოქონდათ მსჯავრი ამ სინამდვილეზე. ეს ტენდენცია ღრმად იგრძნობა კლასიკებში. ამ აზრის ნათელსაყოფად ჩვენ მივმართავთ ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის“ იდეურ და მხატვრულ ანალიზს. პარალელურად განხილული იქნება რუსი კლასიკების ზოგიერთი მხატვრული ფაქტები. მასალის მარქსისტულ-ლენინური გარკვევის შემდეგ საშუალება გვეძლევა ზოგადი დასკვნის გამოტანისათვის.

ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“, როგორც ყველაზე უფრო დასრულებული მხატვრული ნაწარმოები, როგორც განსაზღვრულ ეპოქის ლიტერატურული სტილი მე-19 საუკუნის ქართულ მხატვრულ ლიტერატურის ცენტრში სდგას. ამგვარი დასრულებული ნაწარმოები კლასიკების შემოქმედებაში გამოჩნდის. მაგალითად: ლ. ტოლსტოის „ომი და ზავი“ მის შემოქმედების ცენტრშია მოქცეული. დოსტოევსკი იგრძნობა „ძმები კარამა-ზოვებით“, ბალზაკი — „მამა გორიოთი“, გოეთე „ფაუსტი“, შექსპირი „ჰამლეტი“, ბაირონი „ჩაილდ ჰაროლდი“, პუშკინი „ევგენი ონეგინი“, ფლობერი „სალამბოთი“. ასევე ითქმის: დიკენსზე, ტურგენევზე, ზოლაზე, ჰეინეზე, გორკზე და სხვა.

როდესაც გვიხდება ისეთი ნაწარმოების იდეური და მხატვრული გარჩევა, რომელიც კლასიკებში თავის თავად გამოჩნდის. მკვლევარს მართებს მეტი კლასიური სოფიზმე და პასუხისმგებლობა. პასუხისმგებლობა კი წინასწარი პირობაა ფაქტის სწორად გადაწყვეტისათვის

ამ წერილს არ აქვს პრეტენზია საკითხების მთლიანად ამოწურვის; მას შეუძლია მხოლოდ საკითხების ახალი კუთხით დაყენება და ხშირად საკითხის კარგად დაყენება მის ნახევრად გადაწყვეტას ნიშნავს.

„ოთარაანთ ქვრივზე“ ძლიერ ბევრად უფრო მეტად უნდა იქნას იტყვიან ეს ნაწარმოები ზოგიერთ მკვლევართა ხელში იქცა. ქვეყნადის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთ-ერთ საუკეთესო იარაღად, ზოგიერთმა მასში „ქართველი ერის ბედისწერა“ — დაინახა, (კ. აბაშიძე, ვ. კოტეტიშვილი, ჯორჯაძე), ზოგმა კი საკაცობრიო იდეალები აღმოაჩინა, (კ. კაპანელი, ს. დანელია), მაგრამ არსებითად „ოთარაანთ ქვრივი“ არ გამხდარა სპეციალური კვლევის საგნად. შეიძლება დრო არ იძლეოდა ამის საშუალებას; მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება.

კიდევ ვიმეორებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოების კვლევის დროს მკვლევარი მთავარ ყურადღებას უნდა აქცევდეს ნაწარმოების სოციალურ იდეას, რომელიც მწერლის ხელში — მუდამ იყო შემომქმედი ფაქტორი. ამის დავიწყება შეუძლებელია. ამ საკითხს თავის დროზე ყურადღება მიაქციეს მარქსისტ-პუბლიცისტებმა. (ფ. მახარაძე, პ. გელეიშვილი), და მათ მიერ გამოთქმული აზრები დღესაც ძალაშია, მაგრამ ძლიერ ნაკლები ითქვა „ოთარაანთ ქვრივზე“, ჩვენი აზრით „ოთარაანთ ქვრივი“ შემკრები წერტილია ილიას სხვადასხვა ნაწარმოებში გამოთქმული აზრების. ამიტომ გაგება იმის, თუ რა არის დედა აზრი აღნიშნული ნაწარმოების, როგორია მისი მხატვრული მხარე, გვაძლევს ნათელ წარმოდგენას კლასიკურ ლიტერატურის სპეციფიურ ბუნებაზე.

„ოთარაანთ ქვრივი“-ს თვითიველი ნაწილი წინასწარ გამიზნული და აბსოლუტიურად კონკრეტულია. მიმყოლი დეტალი მისი სიუჟეტური გაშლა. სხვა მიმყოლი ფაქტისათვის, მის მხატვრულ დამუშავებისათვის გარედან მოსული ძალა კი არ არის, არამედ მისი ორგანიული ნაწილია. მასალის წინასწარი გამიზენა მწერლისათვის საჭიროა, რომ დეტალების შემთხვევური ხაზები გამოიყვანოს ერთი-მეორისაგან ლოდიკური უშუალოებით, ნაწარმოების კოლიზია, ტრალიკულობა, თუ კომიკურობა, წინდა-

წინვე შედის მწერლის შეგნებაში და მის სიტყვიერებას გადა-
მუწავებს იწვევს. და როდესაც ისინი მწერლის შეგნებაში
მიიღებენ ჩამოყალიბებულ სახელს, მაშინ ადვილია მისი
მხატვრული განსხეულება. ამასთან ერთად მწერლის
დაცვა მხატვრულ ნაწარმოებში მწერლის მათგან მათგან
ნაა. უარყოფა ამ ნორმის, ბუნებრივად იწვევს ეკლექ-
ტიზმს, ნაწარმოების რთული კომბინაციების უგეგმო და
შლას. ეს კი მკითხველში საწინააღმდეგო რეაქციას
იწვევს.

შემოქმედების რთული პროცესი ძლიერ წააგავს
ჰადრაკის სისტემას. კარგი მწერალი ის არის, რომელიც
ნაწარმოებს ისე კანონზომიერად ააწყო, რომ პატარა
დეტალის მოცილება იმოქმედებს მთელ ნაწარმოებზე: მაგ.
„ოთარაანთ ქვრივს“ რომ მოაშოროთ რომელიმე მომყო-
ლი დეტალი, შემოქმედების ძირითადი ძარღვი მაშინათვე
სწყდება, მთლიანობა ირღვევა, სიუჟეტი იშლება, ფა-
ბულა კნაღდება, ე. ი. ხდება დისჰარმონია ნაწარმოების
მთელ მანძილზე. ამაშია ნაწარმოების და საერთოდ შე-
მოქმედების რთული კომბინაციების რკინის სისტემის აზ-
რი. როგორც ჰადრაკის პაიკების შეცვლილი მდგომარე-
ობა — უკვე იწვევს მარცხს, ისე ნაწარმოებში რომელიმე
მიმყოლი დეტალის შაბლონური მხატვრული კონსტ-
რუქცია მოქმედებს მთელ ნაწარმოებზე. ეს კარგად იცო-
და ლ. ტოლსტოიმ. მისი ბიოგრაფიიდან ცნობილია ფრიად
საინტერესო შემთხვევა: მიუხედავად „ომი და ზაეის“ სი-
დიდისა — ტოლსტოიმ ზეპირად იცოდა ამ ნაწარმოები
ყოველი უბრალო დეტალი, დეტალის შემადგენელი ნა-
წილები. კიდევ მეტი: ტოლსტოიმ იცოდა თვითივე ნა-
წილის შემადგენელი სიტყვიერი მასალაც, ასეთი ცოდნა
ბევრს ნიშნავს; კერძოდ პროზაში ეს უეჭველად საჭი-
როა. იდეურ და მხატვრულ მხარესთან ერთად, იგი შემო-
ქმედების ძირითადი ელემენტია, რომელსაც ეყრდნობ
ნაწარმოების ღერძი.

მწერალში ცნობიერ ემოციების საშუალებით წი-
დაწინვე მოგონებების სახით მუშავდება — ნაწარმოებ
გასწავრივ მომხდარ მოვლენათა მთავარი შტრიხები, რო-

ლის ორგანიზაციულ წესრიგს იცავს ადამიანის შეგნება და ამ პროცესში მთავარია მთლიანობის იდეით გასწავლა.

ქრქმნქლქ

გენიალურ სერვანტესის „დონ-კიხოტში“ უკვე აღვნიშნავთ დეტალის დარღვევამ გამოიწვია ამ მხატვრული ფაქტების ერთ-ერთი ადგილის გაყალბება *) აქ უკვე ხელოვნურად დაირღვა ქადრაკის სისტემა და დაიშალა შემოქმედების რთული კომბინაცია. მაგრამ მიუხედავად ამისა — კარგი ნაწარმოები იდეების ქარბი დატვირთვით განიზომება „ოთარაანო ქეროვიში“ ეს მომენტი მთელი სიძლიერით იგრძნობა. ამ ნაწარმოების სოციალური აზრი — თავად აზნაურობის, როგორც საზოგადოებრივი ერთეულის — განადგურებისაგან გადარჩენაა. შემოქმედების გრძელ მანძილზე ილია ჭავჭავაძე — საკუთარ კლასს მოუწოდებდა ბოძრობისაკენ, მოქმედებისაკენ, რადგანაც ამ ორკნებაში იყო „ცხოვრების ნიშან-წყალი“. ილიას აზრით — თავად-აზნაურობა თუ გადაშენდება, მხოლოდ იმიტომ, რომ „მან თვალი მოუხუჭა წუთისოფელს“, ის კი არ იცინა ცხოვრებას თუ ერთი ბეწო ხანს თვალი მოუხუჭა, ისე გაგთელავს, როგორც დიდოელი ლეკი ნაბადს“, როგორც სიტყვიერი მასალა, ისე ამ სიტყვიერი მასალის სოციალური აზრი — ყველაზე მძაფრად ამ სტრიქონებში ახასიათებს ილიას. აქედან ცხადია, რომ ილია ცხოვ-

*) მხედველობაში გვაქვს „დონ-კიხოტი-ს ერთ-ერთი ნაწილი ეგომარეობა შემდეგშია:

სანჩო-პანსო და დონ-კიხოტი ერთ-ერთ ხეობაში საუბრობენ რაინდო აქტების შესრულებაზე. დონ-კიხოტს უეცრად (ნამდვილად არაფერი არ ყოფილა) მოესმა ვიღაც მანდილოსანის დამწუხრებელი კენესა (ეს ხდება მთების გადაღმა). დონკი-ხოტი უროსინატოტის მანდილოსანის გამოსახსნელად, მაგრამ ხედავს, რომ არავითარი მანდილოსანი იქ არ არის. ბრუნდება უკან როსინანტით. დონ-კიხოტს თან როსინანტი არ წაუყვანია, მაგრამ ბრუნდება როსინანტით. რბად გენიალური სერვანტესი ვერ გრძნობდა ამ წინააღმდეგობას. ე ბევრჯელ დაწმართა ტოლსტოის, ზოლას და სხვა დიდ კლასიკებს. ამ საფრთხეს პროლეტარული მწერალი უნდა ერიდოს.

დ. ბ.

რების მწარე სინამდვილეში მხოლოდ ფაქტს ხედავდა და ვერ ახდენდა ამ ფაქტების ღრმა სოციალურ ანალიზს. ეს თვისება ყველა კლასიკს ახასიათებს.

ამ ნიადაგზე ილიას შემოქმედებში მისი „პროგრესიულია“ იმდენად, რამდენათაც სინამდვილეს გაბედული თვალებით უყურებდა და გვაძლევდა ამ სინამდვილის მხატვრულ სურათებს, იგი რეაქციონერია, რადგანაც ამ სინამდვილეს ზომავდა წარსულით, რამდენადაც იგი აბნელებდა ცხოვრების განვითარების დედა აზრს. ეს ორი პოლიუსი ხელოვნურად ერთდებოდა „ოთარაანთ ქვრივში“.

„ოთარაანთ ქვრივი“-ს, როგორც მძლავრ ლიტერატურულა სტილის შემადგენელ ნაწილებად დაშლა და მათი მარქსისტულ - ლენინური ანალიზი ცალკე თემის საგანია *), აქ კი მხოლოდ ზოგიერთი შენიშვნებით დავკმაყოფილდებით, როგორია „ოთარაანთ ქვრივი“, როგორც გარკვეული ეპოქის ლიტერატურული სტილი? თუ სტილს გავიგებთ, როგორც ორგანიულ მთლიანობას ნაწარმოების ყველა ელემენტებისას (იდეა, ფაბულა, თემა, სახე, ხერხი, სიუჟეტი), მაშინ აღნიშნული ნაწარმოები—თავის რეზონანსით გასული საუკუნოების ქართული ლიტერატურის ცენტრშია მოქცეული, თუ სტილს გავიგებთ როგორც მასალის გარეგან მხატვრულ გამოვლენას, მაშინ „ოთარაანთ ქვრივს“ ეკარგება მონუმენტალური მნიშვნელობა და ინარჩუნებს მხოლოდ ამბავის თხრობის სახეს. ჩვენ პირველ აზრს ვიზიარებთ, რადგანაც იგი სრულიად განოხტავს შემოქმედების ძირითად იდეას.

რა არის ამ სტილში მთავარი და საყურადღებო? ჯერ კიდევ ადრე ბელინსკიმ, ჩერნიშევსკიმ და დობროლიუბოვმა იცოდნენ, რომ ხელოვნურობა არ არის მხოლოდ ასახვა სინამდვილის, არამედ კიდევაც გვაგებინებს ამ სინამდვილეს, ძალიან ხშირად ხელოვანს გამოაქვს მსჯავრი ცხოვრების მოვლენებზე. ილიას ლიტერატურუ-

*) მოკლე ხანში—დაიბეჭდება და ცალკე წიგნად გამოვა—ჩვენ შრომა. „ილია ჭავჭავაძის მხატვრული აზროვნების ევოლიუცია და ქართული სალიტერატურო კრიტიკა“.

ლი სტილი ამ ორი მომენტის კლასიკური სინთეზი ილია არა მარტო სახავდა ცხოვრების „მწარე“ სინამდვილეს, არამედ კიდევაც გამოქონდა მსჯავრი ამეხივებულ ლეზე, აქ არის ილიას, როგორც მხატვრის „გაგანაღმებელი“ და ილიას როგორც იდეოლოგიის დამარცხება. თუ ილია ბევრს იგებდა ცხოვრების რეალისტური ასახვით, იგი უფრო მეტს კარგავდა — ცხოვრებაზე მსჯავრის დადებით. ილია რეაქციონერია იქ, სადაც იწყებს მსჯავრის დადებას ცხოვრების მოვლენებზე. ამით არ შეიძლება იმის თქმა, თითქოს პროლეტმწერლებს არ უნდა ახასიათებდეთ—ცხოვრების სინამდვილეზე მსჯავრის დადება. პირიქით: ხელოვნების ეს ჯანსაღი—ტენდენცია კიდევ უფრო უნდა გაამახვილონ. ჩვენი აზრით არ არის მართალი გ. პლენანოვი, როდესაც სწერს: „მხატვარი აზრს გამოხატავს სურათების საშუალებით, პუბლიცისტი კი თავის აზრს ამტკიცებს ლოგიური დასკვნებით (ხაზი ავტორისაა—დ. ბ.) თუ მწერალი სურათების მაგიერ ხმარობს ლოგიურ დასკვნებს. ან თუ სურათებს იგონებს, რომელიმე აზრის დასამტკიცებლად, მაშინ ის მხატვარი არ არის. მაშინ ის პუბლიცისტია, ისტორიულად თუნდაც ის არ სწერდეს გამოკვლევებს და პუბლიცისტურ წერილებს, იუნდაც რომანებს ან მოთხრობებს და სათეატრო პიესებს სწერდეს“ *).

ცნობილია, რომ ესა თუ ის მხატვარი, ამა თუ იმ სურათს იგონებს არა სურათისათვის, არამედ რომელიმე აზრის დასამტკიცებლად. ამ ურყევი კანონის უარყოფა შეუძლებელია. მწერალი პასიური მქვრეტელი კი არ არის გარეშე მოვლენების, არამედ მისი ორგანიული ნაწილია, ის მოქმედებს მასში, შეაქვს გარკვეული წესრიგი და მსჯავრი გამოაქვს ცხოვრების რთულ საკითხებზე. მაგრამ ეს არ გვაძლევს საბუთს—ასეთ მწერალს არ უწოდოთ—მხატვარი, შემომქმედი, ხელოვანი. დიდ მწერალს მაშინად ლოგიური დასკვნებისაც არ ეშინია; ტოლსტოი აქ იყო ძლიერი, სადაც ლოგიური დასკვნებით გამოჰყავ-

*) გ. პლენანოვი „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, გვ. 29.

და შემხვედრი ხაზები აწმყოსა და მომავლის ურთიერ-
თობაში. ასევე ითქმის სხვა კლასიკებზე; მაშასადამე ეს
თვისება არ შეიძლება წყალ-გამყოფად ჩვენი ხე-
ლოვანისა და პუბლიცისტის შორის. *შინა—შინა*

შემოქმედების პროცესთა შემცდარმა გაგებამ ბუ-
ნებრივად გამოიწვია მეორე შეცდომა. პლენანოვი სწერს
„თუ ხელოვანი ამა თუ იმ ქვეყანაში, ერთ დროს გაურ-
ბიან ბრძოლას, (უბოვრების მღელვარებას, მეორე დროს
კი ეტანებიან ბრძოლას და მასთან შეკავშირებულ ლელ-
ვასაც—ეს იმიტომ კი არა, რომ ვილაც გარედან აძალებს
მათ სხვაგვარ ვალდებულებას, არამედ იმიტომ, რომ ერთ
საზოგადოებრივ პირობებში ისინი ერთნაირ გუნებაზე
დგებიან და მეორე პირობებში მეორენაირზე“ *) (ხა-
ზი ჩვენია—დ. ბ.).

მოყვანილ ციტატაში სრულიად დავიწყებულია მწე-
რლის სოციალური — კლასობრივი დეტერმინიულობა
და საკითხების გადაწყვეტა მოქცეულია ინდეტერმინიზ-
მის სალტებში, ჩვენ წინააღმდეგი ვართ პერვერზივისე-
ბურ, დეტერმინიულობის, რომელმაც ეს საკითხი მეტის-
მკტი ცალმხრივობით — თითქმის კარიკატურამდე მიიყ-
ვანა; მაგრამ ეს არ გვაძლევს საბუთს, რომ მწერალი რო-
გორაცაა შემომქმედი სუბიექტი (არ უნდა დავივიწყოთ,
რომ ის ამავე დროს არის ობიექტი) ნებისყოფის აბსო-
ლიუტურ დამოუკიდებელ პიროვნებად ვაღიაროთ. რო-
გორ შეიძლება მწერლის სოციალური - იდეოლოგიური
მხარე ახსნა მწერლის პირადი სურვილებით, მხოლოდ
იმიტომ, რომ ის ერთ დროს ერთნაირ გუნებაზე იყო და
მეორე დროს—სხვანაირზე!

პლენანოვ თავს „ესხმის“ ჩერნიშევსკის მხატვრულ
ნაწარმოებს „что делать“ და გამოაქვს დასკვნა, რომ იგი
არ არის მხატვრული ნაწარმოები, რადგანაც ის სინამდ-
ვილეს კი არ აგვაწერს სურათებით, არამედ გვიმტკიცებს
სილოგიზმებით. აქ არის სიმართლეც, მაგრამ ძირითადად
იგი ვერ გამოახატავს შემოქმედების რთულ პროცესთა
ახრს. ჩერნიშევსკის „что делать“-ს აკლია მხატვრობა

*) იგივე წიგნი—გვ. 12.



რომლითაც ის ბევრს კარგავდა, მაგრამ ძლიერ ბევრს იგებდა თავისი პუბლიცისტური სიმახვილით. **გ. პლექანოვი** რე ამ შეხედულებიდან—**პლექანოვი** ლოლიჯუნიკი **ქუჩაძე** თლებს პუშკინის „პოეტს“ *) და ტურგენევის შემდეგ აზრს: „მილოსის ვენერა, უფრო ნამდვილია, უფრო ეჭვს გარეშეა, ვიდრე 1789 წლის პრინციპები“. ამ აზრს დღესაც იცავენ „ჩვენი“ დროის ეკლექტები (ნუცუბიძე, კაპანელი, კოტეტიშვილი), რომლებშიაც კვლავ იჩინა თავი კანტას ფილისტერულმა აზროვნებამ. ტურგენევის აზრი არის სიყალბე არა მარტო პოლიტიკური მნიშვნელობით, არამედ წმინდა ლიტერატურული თვალსაზრისითაც. ტურგენევის ეს თქმა გამოწვეულია უტილიტარული ხელოვნების სიძულვილით. ჯერ კიდევ ადრე ბელინსკიმ იცოდა, რომ „წმინდა განყენებული, უთუოდ, ან როგორც ფილოსოფოსები ამბობენ აბსოლუტური ხელოვნება არასოდეს არსად ყოფილა“ (ხაზი ბელინსკისაა — დ. ბ.), მაგრამ იმავე საუკუნეში ტურგენევი მზად იყო კილიოტინზე აეყვანა ნიჭიერი პისარევი მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელი ხელოვნების მისტიურობის და მარადიულობის სიმაღლეებიდან ეზიდებოდა მიწისაკენ, პრაქტიკულ დანიშნულებისაკენ.

ტურგენევი მილოსის ვენერაში გულისხმობს ხელოვნებას, რომელიც ცხოვრების გარეშე ამაღლდა სიწმინდის კათედრამდე, ხოლო რევოლუციის პრინციპები, როგორც უმნიშვნელო და წარმავალი რამ გამორიცხა ღირებულებათა საზღვრებიდან და ამით თითქმის დაამტკიცა, რომ „ხელოვნება არ იმეორებს სასახლის დროშის ფერს“. ამავე დროს კი ტურგენევის მთელი შემოქმედება გრძნობდა რუსეთის ცხოვრების სუნთქვას. ამაშია

*) გ. პლექანოვი პუშკინის „პოეტის“ დაცვით უშვებს იდეალისტური სახის შეცდომას. ჯერ კიდევ ადრე ბელინსკიმ საჯაროდ ახადა ბილაბი პუშკინის „პოეტს“ და კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა იგი. მიუხედავად იმისა, რომ ბელინსკი ძლიერ დიდ პატივს სცემდა პუშკინს მაინც იძულებული იყო—ლეჟი „პოეტი“ გაენათრახებია, რადგანაც პუშკინი ამ ლეჟით—გაურბოდა ნამდვილ ცხოვრებას, არძოლას, ხალხს.



ტურგენივის (ცინიზმის სიყალბე — რევოლიუციის მოიცილაზე *).

შემოქმედების ჯანსაღი ტენდენცია, რეალისტური და განაჩენი უნდა გამოჰქონდეს ცხოვრებაზე, ისე შევიდა ადამიანის შეგნებაში, რომ მის ზოგად ფორმას დღეს ველარაფინ უარყოფს, მაგრამ სამწუხაროთ ამხანაგების ერთი ნაწილი (ფადეევის „სკოლა“) ამ ფაქტს იქვეით უყურებს და ორტოდოქსალურად ცდილობს დაუმტკიცოს საზოგადოებას, რომ მხატვარი ბრალდებული კი არ არის—ცხოვრების სინამდვილის, არამედ ობიექტური მოწმეა—მიმდინარე პროცესების. ფადეევის სკოლის დევიზია: Не книга, а жизнь, не программа, а действительность, не фантазия, а реальность, не возглавление, а следование**).

ამხ. ფადეევი თავის „Столбовая дорога“-ში ხაზგასმით ლაპარაკობს, რომ ჩვენ პოლიტიკურ წიგნიდან კი არ ვსწავლობთ, არამედ სინამდვილიდან. საკითხის ასეთი დასმა არა მარტო მეტაფიზიკურია, არამედ მენშევიკურიცაა. ფადეევის სკოლა შეგნებულად აცილებს ერთი მეორეს: ცხოვრებას და წიგნს, პროგრამას და სინამდვილეს, ფანტაზიას და რეალობას. ამ აზრის ლოლიკურმა განვითარებამ ფადეევი მიიყვანა ობიექტივისტ ფლობერთან და მისი შემოქმედების ობიექტიური გზა აღიარა პროლეტარული ლიტერატურის განვითარების მთავარ გზად. ეს საკითხი უეჭველად ყურადღების ღირსია, რადგანაც მისი მარქსისტული — ლენინური გადაწყვეტა—გვაძლევს კლასიკებიდან სწავლის ძირითად გასაღებს.

ფადეევი ილაშქრებს რა სქემატიზმის წინააღმდეგ

*) ეს ცინიზმი ძლიერ გვაგონებს—დეკადენტ პოეტების—ერთი ჯგუფის (ხ. ჰიპიუსის, მერეცკოვსკის და სხვა) ცინიზმს—ოქტომბრის დიდ რევოლიუციაზე.

***) ფადეევის ზოგიერთი ციტატები ჩვენ მოგვყავს პლ. ჭიქოძის საკმაოდ ძლიერ ნაშრომიდან „За политическую актуальность в литературной дискуссии“.



და სდევნის მას წინა კარებიდან, ავიწყდება, რომ მის თეორიულ მსჯელობაში იგივე სქემატიზმით ვითარდება მის სამოსში გამოწყობილი—უკანა კარებიდან შემოქმედებით პროცესების მთლიან გადამუშავებას იწვევს (აქედან ემპირიზმი). „Даешь действительность, долой расуждения о действительности“.

ასეთია ფადეევის „Столбовая дорога“-ს ძირითადი აზრი. მაგრამ ამით არ კმაყოფილდება ფლობერის ობიექტიური მეთოდის რესტავრატორი და მიდის გარკვეულ დასკვნამდე. „не расуждение о действительности, а отражение действительности, не идею, а созерцание действительности:“

ეს შეხედულება ყველაზე უფრო მძაფრად განაერთარა წერილში „ძირს შილერი“. ფადეევი ნილილისტურად უარყოფს შილერის რომანტიზმს და ფლობერას „ობიექტივიზმის“ მომხრედ რჩება. „შილერი გაურბოდა სინამდვილეს, სამაგიეროდ ფლობერი სინამდვილეს იგებდა, როგორც ის იყო, შილერი, რომანტიზმის ცისფერ სიმშვენიერეში ეძებდა—ბუნტარულ სულის—დაწყნარებას, ფლობერისათვის სინამდვილის გარეშე არაფერი არ არსებობდა“. სწორედ ეს ძირითადი განმასხვავებელი სპეციფიკა ფადეევს აძლევს საბუთს მკაცრად გაილაშქროს შილერის წინააღმდეგ, მაგრამ ვერ ამჩნევს, რომ ფლობერის შემოქმედების მეთოდის მომხრედ რჩება და არსებითად იცავს უკიდურეს სუბიექტივიზმს. „ფლობერი, აცხადებს ფადეევი — თავის მოვალეობად სთვლიდა საზოგადოებრივ წრეს ისე ობიექტიურად მისდგომოდა, როგორც ბუნებისმეტყველი ბუნებას, ცხოველს. ფლობერი ამბობდა: „აღამიანებს ისე უნდა მოეხყრო, როგორც მასტოდონტებს, ან ნიანგებს, რატომ უნდა გაგაცხაროთ ერთის რქებმა და მეორის ყბებმა. გამოიყვანეთ საჩვენებლად, გააკეთეთ მისგან საფრთხობელა, ჩადევით სპირტიან შუშებში და გათავდა. ნუ გამოგაქვთ მასზე წნეობრივი განაჩენი. ან თქვენ ვინ ხართ, თვითონ თქვენ პატა-

*) „Творческие пути пролетарской литературы“. 83-58.

რა გომბეზოებო“*) აი ეს არის ფადეევის „Сторож на дороге“-ს ძირითადი აზრი. ასეთ გულუბრყვილო ობიექტივიზმისაკენ მიყვებართ ფადეევის მტკიცებულებები ხაროა, რომ ეს გზა ცხადდება პროლეტარულ-ბურჟუაზიულ ტურის მთავარ გზად. როგორც ფლობერს, ისე ფადეევს ავიწყდებათ, რომ ადამიანი (რომელიც ხელოვნების ცენტრია) არ არის არც მასტოდონტი და არც ნიანგი. ხელოვნების მისვლა ადამიანთან სულ სხვა გზებით და მეთოდებით ხდება და ბუნების მეტყველის მისვლა—ცხოველთან სულ სხვა გზით. მათ შორის არამც თუ იგივეობის ნიშანი არ დაისმის, არამედ უშველბელი ზღვარია. ამ ცნებების გაიგივებამ ფლობერი მიიყვანა ბურჟუაზიულ ოპტიმიზმამდე, რომელიც ნამდვილ ქვეყანაში უაღრესად სუბიექტივიზმით ხასიათდება. ფლობერის გულუბრყვილო ობიექტივიზმი — ბუნებრივი შედეგი იყო—იმ სოციალ-ეკონომიური წინსვლის, რომელსაც მაშინ ბურჟუაზია განიცდიდა.

უდაოა რომ ფლობერის ლიტერატურული გმირები უფრო მეტად რეალურია, ვიდრე შილერის, ან და ჰენრის ჰენესი, მაგრამ ფლობერს ეს ხელს არ უშლიდა — დარჩენილიყო უაღრესად სუბიექტიური „თანამედროვე საზოგადოების მოძრაობის დაფასებაში“. ფლობერს სძაგდა ბურჟუა და ამავე დროს ეზიზღებოდა ბურჟუაზიულ საზოგადოების წინააღმდეგ მომქმედი ძალები. ობიექტივისტი ფლობერი მთელი სიმკაცრით ილაშქრებდა საყოველთაო არჩევნების და კერძოთ სოციალიზმის წინააღმდეგ. ფლობერი—ჟორჟ ზანდს სწერდა: „საყოველთაო საარჩევნო უფლებების დროს რიცხვი მეფობს გონებაზე, განათლებაზე, რასაზე და ფულზედაც კი, რომელსაც მეტი ღირსება აქვს, ვიდრე ხარისხს“... სოციალისტური საზოგადოება ფლობერს წარმოდგენილი ჰქონდა უზარმაზარ ზღაპრულ ნადირად, რომელიც შთანთქავს ყოველივე პიროვნულ მოქმედებას, ყოველ პიროვნებას ყოველ აზრს, ყველაფრის მომწესრიგებელი, ყველაფრის გამკეთებელი გახდება.*).

*) გ. პლეხანოვი. „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ გვ. 36.

ასეთი იყო პრაქტიკულ ცხოვრებაში „ობიექტივისტი“ ფლობერი. მაგრამ ამავე დროს რომანტიკოსი ჰენრიხ ჰეინე, რომელსაც ნაჯახით სდევნის ფადეევს, მისივე საჯაროდ ფარდა აეხადა ბურჟუაზიულ საზოგადოებას გახრწნილებისათვის და ამავე დროს სოციალიზმის მომხრედ დარჩენილიყო. ჰენრიხ ჰეინე, (კ. მარქსის განუყრელი მეგობარი) — კარლ მარქსთან ერთად სწერდა მუშების უნუგეშო მდგომარეობაზე, სწუხდა გაბატონებულ იდეებზე, რომელიც ტალახში სვრიდა მუშათა კანონიერ მოთხოვნებებს. პოეტის დანიშნულებას — ჰეინე ბრძოლით აძარტლებდა.

ისმება კითხვა, რომელია ჩვენთვის მისაღები, — „ობიექტივისტი“ მატერიალისტი — ფლობერი, თუ რომანტიკოსი ჰენრიხ ჰეინე? ფადეევის „სკოლა“ ფლობერს არჩევს, ხოლო ლიტფრონტელები ჰეინეს; ჩვენის აზრით ორივე მწერალში არის შემოქმედების ელემენტები, რომლის შეზღუდვა პოეტ-მწერლობისათვის აუცილებელია, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს ჩვენი განვითარების მაგისტრალური გზა.

მაგრამ არც ამით სწყდება საკითხის ცენტრალური სიმძიმე. სიძნელე, იქ დაიწყება, სადაც საკითხი ისმას ადამიანის როლის გაგების სიბრტყეზე. ფადეევი ლოდიკურად გამოსული ფლობერიდან, ვერ არჩევს ერთი მეორისაგან — ადამიანს და ნიანგს, ბუნების მეტყველს და ხელოვანს. მისთვის ადამიანი მომქმედი ელემენტი კი არაა, არამედ მჭკრეტი — სუბიექტია, რომელიც ცხოვრებას მხოლოდ ხედავს. ამიტომაც, რომ ფადეევს სძაგს ფანტაზია და პროგრამა. ფადეევი ინტელიგენტური ქედმაღლობით აცხადებს — „ძირს ფანტაზია, გაუმარჯოს სინამდვილეს. მოგვეციტ ქვეყანა ისე, როგორც ის არის“.

ფადეევის აზრით კლასიკების შემოქმედებაში შეგნება მხოლოდ ცხოვრების ანარეკლის როლს ასრულებდა; სხვა მომქმედი ფუნქცია მას არ აქვს. აქედან ფადეევი — როგორც შესავალ ნაწილში აღვნიშნეთ, ხელოვნებას სპეციფიკად სთვლის — ქერეტითი ფორმას; მისი აზრით კლასიკები, სწავლობდენ ცხოვრებიდან და არა თეორიიდან.

მართალია თუ არა ფადეევის სკოლა? არა, არ არის
მართალი. ყალბია არა მარტო საკითხის გადაწყვეტა,
არამედ დასმაც. ფადეევის სკოლა—ეორონსკისთან ერთად ივიწყებს, რომ „გარემოებას სწორედ აღმოჩენა
სცვლიან და აღმზრდელი თვით აღზრდილი უნდა იყოს“
ავიწყდება აგრეთვე, რომ „сознание не только отра-
жает действительность, но и творит ее **)

ლენინის ეს გენერალური აზრი სავსებით ზუსტად
გამოხატავს აზროვნებისა და მყოფობის ურთიერთობას.
ადამიანისა და ცხოვრების ურთიერთობას. ადამიანი ყო-
ველთვის პასიური მჭვრეტელი კი არ არის სინამდვილის,
არამედ ხშირად მას ჰქმნის. „აუცილებლობა ბრმაა —
ამბობს ჰეგელთან ერთად ენგელსი, რამდენადაც ის გაუ-
გებარია. თავისუფლება მდგომარეობს არა წარმოსადგენ
მდგომარეობაში — ბუნების კანონებისაგან, არამედ ა-
კანონების შემეცნებაში და შესაძლებლობაში, გეგმიანა-
ვისარგებლოთ ამ კანონებით გარკვეულ მიზნებისა-
თვის“... თავისუფლება მდგომარეობს თავის თავის დაუ-
ფლებაში და აგრეთვე გარეშე ბუნების დაუფლებაში,
რომელიც ემყარება ბუნების აუცილებელ შენებას, მაშა-
სადამე თავისუფლება წარმოადგენს ისტორიულ განვი-
თარების აუცილებელ პროდუქტს“. ***).

ამის შემდეგ ყვირილი ნეიტრალიზაციაზე, ობიექტივიზ-
მზე—არის იდეალისტური გაყალბება მარქსიზმის ძირი-
თადი პრინციპებისა, რომელიც პრაქტიკაში და აზროვნებაში
უახლოვდება მენშევიზმს. აქედან ნათელია, რომ
ფლობერის გზა არ არის მისაღები პროლეტარულ რე-
ვოლუციონისათვის და ამ ნიადაგზე მასთან დაბრუნება
ნიშნავს — დაბრუნებას რამოდენიმე საუკუნით უკან.

*) კ. მარქსი. „თეზისები ფეიერბახის შესახებ“.

***) Ленинский сборник IX. ამავე წიგნში 297 გვერდზე
ლენინი სწერს: „истина есть процесс от субъективной идеи
к объективной истине“.

****) ფ. ენგელსი. Дюргин? „Анти-дюргин?“

ფადევი ფიქრობს რომ „действительность не подчиняется идеалу, она его утверждает“ აქ შეიქმნა ლად არის სიმართლე, მაგრამ შეგნებულად მაინც შიქმალულია. სუბიექტის აქტიური რეაქცია მხოლოდ თალია სინამდვილე არ ემორჩილება ყოველგვარ იდეალს, მაგრამ „გონიერი ხომ სინამდვილეა“ (პეგელი) ე. ი. იდეალმა, რომელიც წარმოადგენს ხვალისდელი დღის სინამდვილეს (პლენანოვი) შეიძლება და უთუოდ უნდა დაიმორჩილოს სინამდვილე, რადგან ადამიანი თავის აზროვნებით სტუმარი და მოწმე კი არ არის ისტორიის, არამედ მისი შემოქმედი“. ასეთია მარქსისტული მეთოდოლოგიის ძირითადი აზრი. ამ ურყევ კანონს ვერ შეცვლის ვერც ფლობერის გულუბრყვილო „ობიექტივიზმი“ და ვერც შილერის რომანტიზმი.

სათანადო მსჯელობის შემდეგ შეიძლება მხოლოდ ერთი დასკვნის გამოტანა; რომ ხელოვნების დანიშნულება — მხოლოდ იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ობიექტურად მოგვცეს ცხოვრების სინამდვილე, არამედ იმაში, რომ ერკვეოდეს წინააღმდეგობათა მთლიანობით საცხე მოვლენებში და გამოჰქონდეს სათანადო მსჯავრი მასზე. ზემოდ ვსთქვით და აქაც ვიმეორებთ, რომ ილია ქავჭავაძის მთელი შემოქმედება ამ აზრის ურყევ საბუთს იძლევა: ილია მოსაზრებარი „პროგრესიულია“ იქამდე, ვიდრე დაიწყებს მსჯავრის გამოტანას ცხოვრების „მწარე სინამდვილეზე“, და როდესაც მსჯავრის დადების პროცესი დაიწყება, ილია რეაქციონური ხდება. ამით იმის თქმა არ გვინდა, რომ ეს ორი პოლიუსი — ილიაში არ იყო წინდაწინვე შეთანხმებული, პირიქით — ამ ორი მომენტის სინთეტიური მთლიანობის დაცვით, ილია საკუთარი კლასის (თავად-აზნაურობის) საქმეს აკეთებდა.

სასტიკად სცდება ქართული ბურჟუაზიული სალიტერატურო კრიტიკა (კოტეტიშვილი, კაპანელი, ზანდუკელი, ხუროძე, ხუნდაძე), როდესაც ილია ქავჭავაძის შემოქმედებაში ხედავს თავად - აზნაურობის, როგორც გარკვეულ სოციალ - სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლის



ელემენტებს*) ილიას კრიტიკა თავად-აზნაურობის მი-
 მართ გარედან მოსული ძალა კი არ იყო, არამედ ნაწილობრივ
 ორგანიული ნაწილია; რომელიც საკუთარ ბუნებაში
 ხრწნას კი არ უწყობდა ხელს, არამედ ცდილობდა გახრ-
 წნილი ორგანიზმის გაჯანსაღებას. ამ ნიადაგზე ილიას
 კრიტიკა იყო — არა სამტრო კრიტიკა, არამედ თვით-
 კრიტიკა საკუთარი კლასის, მისი გამოსწორებისა და გა-
 მაგრების მიზნით. ილიას მთელი შემოქმედება (დაწყე-
 ბული „კაცო ყაჩაღიდან“ და გათავებული „ოთარანთ
 ქვრივი“ თ) კლასიურ დეტერმინიულობის კლასიკური
 ნიჰილიზმია: ნაგრამ ეს როდის ნიშნავს, იმას. რომ ჩვენ აბსო-
 ლიტიურად უარყოთ ილია, მხოლოდ იმ მოტივით, რომ
 ის, ძველია. ბოგემური ნილილიზმი — არსად, არც ერთ
 ქვეყანაში არ გამოდგება. სამწუხაროა ერთ-ერთი პროლეტ-

*) ამით ქართული ბურჟუაზიულ-ნაციონალური კრიტიკა
 არაფერს არ მატებს ილიას შემოქმედებას; პირიქით არსებითად ის
 ამხინჯებს ი. ჭავჭავაძის მხატვრული აზროვნების ძირითად იდეას.
 აღსანიშნავია, რომ ბურჟუაზიული სალიტერატურო კრიტიკა კვლავ
 აგრძელებს თავის უიდეო ტრადიციებს. კ. კოტეტიშვილი გაუსწო-
 რებელ ნაციონალისტურ პოზიციებზე სდგას. ეკლექტი-უნიათო მიხ.
 ზანდუკელი (რომელსაც საკუთარი აზროვნება არ გააჩნია) პროფ.
 პერვერზევის ვულგარული მატერიალიზმის მომარჯვებით მარქსი-
 ზმის პროფანაციას ახდენს. შ. ნუცუბიძის აზროვნებაში დომინანტის
 როლს ისევ კანტიანობა ასრულებს. ამიტომ ის ხშირად ფილისტე-
 რობს და მარქსიზმის ეკლექტიურ რევიზიას აწარმოებს. („მარქსთან
 მე მივალ ჭეგელის გადმოუბრუნებლად“, აცხადებს ნუცუბიძე, მაგრამ
 ეს განცხადება საკუთარ „მე“-ში ატარებს სიყალბის ელემენტებს.
 ნუცუბიძე კანტიდან მარქსთან ვერ მივა ჭეგელის სკოლის გაუფლუ-
 ლად). კ. კაპანელი თუმცა სინდისიერო გზით, მაგრამ არსებითად
 მისი ორგანოტროპიზმი ხელს უშლის მივიდეს მარქსიზმთან — გაბე-
 დული, პირდაპირი (და არა ეკლექტიური) გზით. და ყველა ერთად
 ეკლექტიზმის აშშორებულ ჭაობში იღრჩობიან.

სამწუხაროდ ამ ჭაობში იღრჩობა ზოგიერთი ჩვენი ამხანაგიც.
 ამის კლასიკურ ნიმუშს სიმონ ხუნდაძე წარმოადგენს, რომელმაც
 დროზე თუ არ მიიღო ზომები — შეცდომების გამოსწორებისათვის —
 იგი ჩამოყალიბდება, როგორც ტიპიურ — ლიბერალური მოაზრე.

პროზაიკის (თუმცა უმნიშვნელო პროზაიკის) განცხადება: „მე პირადათ კლასიკებს არ ვკითხულობ, რადგან... არ მანდა, რომ მათი გავლენა განვიცადო“. ^{ეს კი არაა მართალი}
არა მარტო გონებრივი კრეტინობაა, არამედ გაუგონარი თანხედობაც. უვიცობით ფონს გასვლა შეუძლებელია. ჯერ კიდევ ადრე, გენიალური ბელადი ვლადიმერ ლენინი გვასწავლიდა: „თუ მოწინააღმდეგე გინდა დასძლი... ჯერ კარგად უნდა შეისწავლო“. ამ სიტყვაში არა მარტო პრაქტიკული აზრია გამოთქმული, არამედ თეორიული დასკვნის საუკეთესო სახეა. ამის დავიწყება შეუძლებელია.

რა არის ილიას შემოქმედების ძირითადი ღირსება? პირველ რიგში თავის ეპოქის იდეებით ჭარბი დატვირთვა და მარი მხატვრულ განსხვავებისათვის — აბსოლუტიურად დაწერილი სიტყვიერი მასალის ზუსტი მოხმარება. ილია ჭავჭავაძე მოვლენებისადმი იჩენდა რეალისტურ ალღოს და ზომიერების გრძნობას. ყველაფერი ეს საკმარისია იმისათვის, რომ მწერალი გახდეს თავის ეპოქის მწვერული მესიტყვე. რა არის ილიას შემოქმედების ნაკლი? ილია ვერ ერკვეოდა (ან არ უნდა, რომ გარკვეულყო), მოვლენათა მიზეზობრივ კავშირში. ის მხოლოდ ფაქტს ხედავდა, და ვერ ახდენდა ამ ფაქტის ღრმა სოციალურ ანალიზს — მისი განვითარების პერსპექტივის თვალსაზრისით. ილიამ თავის შემოქმედებაში ვერ გადაიტანა საზოგადოებრივ ცხოვრების ახალი პროცესები და ამ ნიადაგზე ბატონის და გლეხის ურთიერთობის გარკვევის მიჯნაზე გაჩერდა. მისი შემოქმედების ღირსებად ითვლება სინამდვილის განსჯა. მაგრამ ეს ღირსება შეეწირა რეაქციონურ მიზნებს. აქედან ლოლიკურ უშუალობით — რადიკალურად ისმება კითხვა: რა ვისწავლოთ კლასიკებიდან? ზოგიერთი გონება ჩლუნგი ამხანაგების აზრით კლასიკებიდან ცოცხალი (უბრუნელი) დარჩა მხატვრული მხარე, იდეა კი მოკვდა, ამ ნიადაგზე გაიჩრჩივნენ, რომ მათგან ვისწავლოთ დეტალების მხატვრულ ხარისხში აყვანა. არ არის მართალი თითქოს იდეები კვდებიან და მხატვრულობა კი მიუწვდომელ ნორმის სახეს ინარჩუნებს, ასეთი დილენტიანტური დაშორება ნა-



წარმოების იდეური მხარის და მხატვრობის შეფასებ-
 ლია, რადგანაც ისინი წარმოადგენენ ორგანიზაციის
 ნობას. სტილის მეხანიკური გაორება ეკლექტიკა
 ქმნა. ასეთ ეკლექტიკაში მარქსისტული სალიტერატურო
 კრიტიკა არ დაუშვებს.

მაშ რა დაგვრჩა კლასიკებიდან?

პირველი: ეპოქასთან მისვლის ორიგინალობა. მეორე
 — ნაწარმოების ღრმა სოციალური იდეით დატვირთვა.
მესამე — ამ იდეის მხატვრულ განსხეულებისათვის აბსო-
 ლიუტად დაწურული სიტყვიერი მასალის ზუსტი
 მოხმარება. **მეოთხე** — მოვლენების განხილვის დროს
 რეალისტური ალღოს და ზომიერების გრძობის დაცვა.
მესუთე — მასალის რაციონალური გამიზვნა. **მეექვსე** —
 ადამიანთან, როგორც ხელოვნების ცენტრთან — მისვ-
 ლის ორგანიზულობა. **მეშვიდე** — მთლიანობის იდეის
 გატარება ნაწარმოების მთელ მანძილზე და **მერვე** — რაც
 მთავარია — თანდროული და წარსული ეპოქების ღრმა
 ცოდნა. ამ საფუძვლებზე კლასიკური ლიტერატურა პირ-
 ველ რიგში წარმოადგენს გაბატონებული იდეების სინ-
 თეზს და ამ სინთეზის მხატვრულ ასპექტს მთლიანობაში.

ყველა ეს თვისებები თავისებურად უნდა ახასიათი-
 დეს პროლეტ. მწერალს. მაშ, სად არის პროლეტ. მწერ-
 ლის და კლასიკის განმასხვავებელი სპეციფიკა? თვითონ
 ეპოქაში. ეპოქის კლასიური ხასიათი თვითონ სცვლის
 იდეებს, თემებს, ადამიანებს. იცვლება თემებისა და ადა-
 მიანებისადმი მისვლის საშუალებები, მწერლის განწყო-
 ბილებანი, ე. ი. რადიკალურად იცვლება ეპოქის სტილი.
 ჩვენი საუკუნე, სოციალიზმის შენების საუკუნეა. ასეთი
 განმასხვავებელი თვისებათა გამძაფრება მოითხოვს სრუ-
 ლიად ახალ, კლასიურ ორიგინალობას; ასე, რომ ცნება
 ორიგინალობა მაინც ძალაში რჩება. არის კიდევ ერთი —
 განმასხვავებელი თვისება, ეს არის მომავლის პერსპექტი-
 ვა. ასეთ პერსპექტივას კლასიკები მოკლებული იყვნენ.
 რადგანაც მოვლენებს და საერთოდ სინამდვილეს უყუ-
 რებდნენ, ისე როგორც ის იყო, ავიწყდებოდათ ამ სინამ-
 დვილის ცვალებადობათა დიალექტიური აზრი. კლასიკე-



ბისათვის საინტერესო იყო მხოლოდ არსებული (ნაშრომ-
 ვილე *). პროლეტარულ მწერლისათვის საინტერესოა
 არა მარტო სინამდვილის დღევანდელი სურათი, არამედ
 ხვალისდელიც და ა. შ.

თქმა იმისა, რომ კლასიკებიდან უნდა ვისწავლოთ
 ნაწარმოების დეტალების მხატვრულ ხარისხში აყვანა,
 მათი შემოქმედების ძირითადი ხერხები და მხატვრ-
 ზახეები, წარმოადგენს ეპიგონობის საუკეთესო ნიმუშს.
 შეცვლილი ადამიანები შეცვლილ მდგომარეობის ნაყო-
 ფია, შეცვლილი მდგომარეობა სცვლის მთელ ლიტერა-
 ტურულ სტილს. ამიტომ ახალი მასალის სპეციფიკა
 ვერ მოითმენს კლასიკებიდან შაბლონურად გადმოტანილ
 მხატვრულ საშუალებებს.

მაშ, რა ვისწავლოთ კლასიკებიდან? ვისწავლოთ ა.
 რაც ხელს შეგვიწყობს მათ დაძლევაში პირველ რიგში
 უნდა ვისწავლოთ ორიგინალურობა. „მე ვამბობ, რომ არ
 არსებობს ყველა დროისათვის დამკვრელი კლასიკოსები...
 ...შეისწავლეთ ისინი, გიყვარდეთ იმ დროში, რომელშიც
 ისინი მუშაობდნენ. მაგრამ დეე ისინი თავიანთ ვეებერთე-
 ლა სპილენძის უკანა ნაწილით ნუ გადაეღობებიან წინ

*) კლასიკების ამგვარ ხედვას ორგანიული კავშირი ჰქონდა
 საკუთარ კლასის ინტერესებთან. ისტორიულად ცნობილია, რომ
 მომავლისადმი სწრაფვით, მომავლის პერსპექტივით—არც ერთი კლასი
 არ ყოფილა გატაცებული ისე, როგორც პროლეტარიატია. ბურჟუა-
 ზიას თავის ჩამოყალიბების პერიოდში არ შეუძლია გაბედული თვა-
 ლით შეხედოს ისტორიულ პროცესს, მას არ შეუძლია მოვლენების
 მეცნიერული ახსნა, რადგანაც ამ ამოცანის შესრულებისთანავე მან
 უნდა უარყოს საკუთარი თავი. განვითარების ამ მიჯნაზე კლასიკო-
 სისათვის შეუძლებელი ხდება ფაქტების ხვალისდელი თვალსაზრისით
 განსკვრეტა და შემეცნება. ამ ნიადაგზე კლასიკების გმირულ ნმაურში
 —დიდი დოზით შედის წარმავლის რომანტიკა. რეალისტი კლასი-
 კოსები, ამავე დროს დიდი რომანტიკოსებიც იყვნენ. პროლეტარული
 მწერლობა ასეთი საშიშროების წინაშე არ დადგება, რადგანაც
 პროლეტარიატი ისტორიის კანონზომიერი განვითარებით—არაფერს
 კარგავს, გარდა ბორკილებისა.

დ. ბ.

ახალგაზრდა პოეტებს, რომლებიც მოდიან დღეს... თუ მე გამოვდივარ კლასიკების წინააღმდეგ, არა იმის გამო, რომ ისინი გავანადგუროთ, არამედ რომ შევეცადო ისინი, რომ დავაშუშაოდ და ვისარგებლოდ მათ აქვთ მუშათა კლასისათვის საჭირო, მაგრამ ვიღებდეთ მათ ულაპარაკოდ, როგორც გვხდება ჩვენში“. (მაიაკოვსკი).

ძირითადი საკითხების გარკვევის შემდეგ, საჭიროა კონკრეტულად დაისვას საკითხი, თუ რა არის ხელოვნება? ისტორიულად ერთი მეორეს ებრძვის ორი შეხედულება. პირველის აზრით „ხელოვნება არის სახეებში აზროვნება“ და მეორეს გაგებით „ხელოვნება არის ხერხების კომბინაცია“. ჩვენ თავის დროზე უფროს „დროშა“-ს ფურცლებზე აღვნიშნავდით, რომ არც ერთი მათგანი არ გამოხატავს ხელოვნების ძირითად შინაარსს. რადგანაც პირველშიც და მეორეშიც ადამიანი და იდეა (მსოფლმხედველობა), როგორც მომქმედი ელემენტები—განდევნილია და სრულიად უსამართლოდ პრიმატის როლი ენიჭება ისეთ ელემენტს, რომელიც ლიტერატურის ისტორიის გრძელ მანძილზე მხოლოდ დამხმარე როლს თამაშობდა.

ხერხი და შედარება *) როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი ელემენტი აუცილებელია ხელოვნებაში. მათი აბსოლუტური უარყოფა — სისულელე იქნებოდა, მაგრამ კიდევ ვიმეორებთ, რომ არც ერთი მათგანი მთავარი არ არის. მაინც რატომ? თუ კი ხელოვნება მეცნიერებისაგან იმით განსხვავდება, რომ პირველში შედარებაა მთავარი, მეორეში კი სილოგისტიკა, მაშინ მეცნიერებას უნდა აეკრძალოს ზოგიერთ დებულებების მხატვრული შედარებებით დამტკიცება. ასეთი შედარებებით დაჯილდოებულია, როგორც მარქსი, ისე ენგელსი, ლენინი და პლენინი. მიუხედავად ამისა არც ერთი მათგანი არ ყოფილა პოეტი და პროზაიკი.

*) სახის მაგიერ ჩვენ ყველგან შედარებას ვხმარობთ, რადგანაც ტერმინი შედარება უფრო კონკრეტული შინაარსის მატარებელია, ვიდრე სახე.


პერვერზევი ამტკიცებს რომ მხატვრული ლიტერატურა მუდამ იყო, არა იდეების, არამედ სახეების სიტყვა-
მა *), სამაგიეროთ შკლოვსკი — ნაწარმოების იდეას
სულ სხვა კარებიდან სდევნის და ხელოვნებას მას ნაწარმოებ
ნია მხოლოდ „ხერხების კომბინაციად“. **
ხელოვნება პირველ რიგში წარმოადგენს იდეების სინ-
თეზს და ამ სინთეზის მხატვრულ ასპექტს მთლიანობაში.

ხელოვნების და მეცნიერების პრინციპები ერთი და
იგივეა. ორივე ცდილობს ჭეშმარიტ აზრს მისწვდეს, მაგ-
რამ ჭეშმარიტ აზრთან მისვლის გზები სხვა და სხვაა
(ე.უმცა მათ შორის ზღვარი არ არის). ხელოვნება
მეცნიერებისაგან განსხვავდება—მხოლოდ მხატვრობით.
ასეთ მხატვრობას ყოველთვის შედარება (სახე) არ ქმნის.
თუ პრიმიტიული თვალსაზრისით გავიგებთ მხატვრობას,
როგორც ბუნების პეისაჟის დამორჩილებას სიტყვიერ მა-
სალაში, მაშინ მხატვრულ ლიტერატურას ეკარგება აზრი,
რადგანაც ბუნება თავის თავად უფრო ლამაზია, ვიდრე
ხელოვნება. მაგრამ თუ მხატვრულობას მივიღებთ ადა-
მიანის ფსიქო - იდეოლოგიურ მხარეების დამორჩილებას
სპეციალურად შერჩეულ სიტყვიერ მასალაში, მის მხატვ-
რულ ასპექტში, მაშინ ჩვენთვის ნათელი ხდება ხელოვ-
ნებს იმანენტური ბუნება.

ადამიანები, რომლებიც მხატვრულ ლიტერატურაში
პრიმატის როლს შედარებას ანიჭებენ, მათ უნდა დაამტ-
კიცოთ. რომ კლასიკების შემოქმედებაში მთავარ როლს
შედარება ასრულებდა, იდეა კი უბრალო დამატება იყო
ნაწარმოების. ისტორიულად ცნობილია, რომ ყველაზე
ნაკლები შედარებები ჰქონდა ლ. ტოლსტოის, ფლობერს,
ზოლას, ჭავჭავაძეს. მაგრამ ეს არ გვაძლევს საბუთს მხა-
ტვრულ აზროვნების ამ კორიფეებს არ უწოდოთ მხატვ-
რული სიტყვის დიდი ოსტატები. ამომავალი კლასი, რომ
ლის იდეური - ფსიქოლოგიური მხარე იკავებს ეპოქის
მოწინავე ადგილს, შეუძლებელია მათი შედარებებით
მოცემა, იმიტომ, რომ აქ იდევნება შემოქმედების ძირი-

*) იხ. „Родной язык“ წიგნი პირველი. გვ. 92. 1928 წელი.

***) იხ. ვ. შკლოვსკი „О теории прозы“ გვ. 7.



თადი ღერძი — იდეა, რომლითაც ამომავალი კლასი უხვადაა დაჯილდოებული. შედარებების (სახეების) დიქტატურას ყოველთვის ჰქმნის დაღმავალი კლასის მხატვრული მწერლობა. იმაჟენიზმი, დადაიზმი და სხვა მსგავსი მიც შედარებების ქარიშხალი იყო ხელოვნების ფრონტზე, მაგრამ იმაჟენიზმს და დადაიზმს ხეირიანი არაფერი შეუქმნია. თვითმიზნურ შედარებებს მათ ვერ დააღწიეს თავი და წავიდნენ ყოველგვარ მემკვიდრეობის გარეშე. ასეთი ბედი — გაკვეთილი უნდა იყოს მკვლევარისათვის.

ფაქტი მეორე: ყოველი დამწყები მწერალი ცდილობს იაზროვნოს შედარებებით (სახეებში); მას ვერ წარმოუდგენია ხელოვნება შედარებების გარეშე. დამწყებ მწერალს კარგ მხატვრულ ნაწარმოებად ის მიაჩნია, რომელშიც მეტი შედარებები არის. ამ ყალბ საზომს იგი მიჰყავს შედარებების დიქტატურისაკენ. როდესაც დაწყების პერიოდი გაივლის და საქმე მიდგება იდეურ და მხატვრულ ოსტატობაზე, მაშინ დამწყებისათვის შედარება საოცნებო საგანი კი არ არის, არამედ ერთ-ერთი უბრალო საშუალებაა მხატვრულ მხარის ჩვენების საქმეში.

ფაქტი მესამე: ილია ჭავჭავაძე „ოთარაანთ ქვრივში“ შედარებებს ძლიერ ნაკლებად ხმარობს, ხშირად სახეები განდევნილია მოქმედებებიდან, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი ინარჩუნებს გრანდიოზულ მნიშვნელობას. აიღეთ **დემნა შენგელაიას** პროზა. აქ შედარებების (სახეების) სიუხვესთან გვაქვს საქმე. შენგელაიას პროზაში შედარება თვითმიზნადაა გადაქცეული და ამ ნიადაგზე სრულიად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც იჩრდილება ნაწარმოების სოციალური აზრი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შენგელაიას პროზა—ვერასოდეს ვერ ამაღლდება—ილიას პროზის სიმალემდე. რატომ ხდება ასე? მიზეზი ერთია. ნაწარმოების სიძლიერე იზომება სოციალური იდეების ქარბი დატვირთვით და მის სათანადო მხატვრულ ყალიბში მოქცევით. მხატვრული შედარებების სიჭარბეს უშუალო კავშირი აქვს იმ მოძღვრებასთან, რომელსაც ინტუიტიური მატერიალიზმი ეწოდება. აზრის ნათელსაყოფად მიმართეთ სათანადო ფაქტების ილიუსტრაციას.



აეილოთ შედარება: „**ყორანივით მოფრინდა ღამე აუტანელი**“. დავშალოთ ეს შედარება თავის შემეფიქრებელ წილებად. მოყვანილი სტრიქონის ავტორი „ქვეცნობურად“ შევიდა აზრი, რომ ყორანის მოფრენა— ძლიერ წააგავს (?) იმ პროცესს, რომელიც ხდება დაბინდებისას. ყორანის მკიბე ფრენა ავტორს აძლევს საშუალებას სიზუსტით (?) გამოიანგარიშოს მანძილი ფრენისა და მანძილი დაბინდების. მაგრამ ეს კიდევ არ აძლევს საშუალებას ყორანს შეადაროს დაბინდება. აქ საჭიროა განსაკუთრებული გარეგან თვისებათა მსგავსების აღმოჩენა. თორემ ხელოვანს შეეძლო ეთქვა „**ბატვიით მოფრინდა ღამეო**“, რადგანაც ბატიც მძიმედ ფრინავს, მაგრამ ამის თქმა იქნებოდა უაზრობა; გარეგანი სპეციფიკა ბატისა და ღამის არ აძლევს მწერალს საშუალებას, სახის ზუსტი ჩამოყალიბებისათვის, მაშასადამე ყორანი აღებულია, როგორც გარკვეული გარეგანი თვისების მატარებელი. (ე. ი. სიშავე) აქ უკვე მწერალი ლოლიკურად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ შეიძლება ითქვას: „**ყორანივით მოფრინდა ღამე აუტანელი**“. ამაშია ინტუიტური განცდის (შეგრძნობის) ძირითადი აზრიც; ამას ამტკიცებს სიტყვა „**აუტანელი**“, რომელიც მწერლის „ქვეცნობიერებაში“ შევიდა როგორც სიმბოლიკა — ღამის და ყორანის, რომელიც ხშირად უბედურების ნიშანია. სახის ასეთი წარმოსახვა ძლიერ ახლოა სიმბოლიზმთან.

ამასთან ერთად სახეს (შედარებას) აქვს ერთი დიდი ნაკლი. ის არ არის **უშუალო**, რაც საგრძნობლად აძნელებს ხელოვნების ძირითადი იდეის გაგებას. აიღეთ იგივე სახე. „**ყორანივით მოფრინდა ღამე აუტანელი**“, ჯერ უნდა წარმოიდგინო ყორანი და შემდეგ უნდა შეადარო ღამეს და გამოიყვანო იქიდან გარკვეული დასკვნა. ეს უკვე სიმბოლიზმია—ფორმალური თვალსაზრისით.

ამ საფუძვლებზე სახე, როგორც თვითმომქმედი— ელემენტი გამორიცხული უნდა იქნეს პრაქტიკული მოქმედებიდან და მას უნდა მიეცეს მხოლოდ ერთ-ერთი ელე-

მენტის ფუნქცია *); ამით ხელოვნება და კერძოთ მხატვრული ლიტერატურა არაფერს დაჰკარგავს, სარგებლობა კი ძლიერ ბევრს მოიგებს.

ხელოვნების არსის გაგებასთან ერთად, უნდა გავაყენოთ ყვეს მისი დანიშნულებაც.

ამ საკითხშიაც არსებობს შეხედულებათა სხვადასხვა ვარიანტები **). მათ შორის მხოლოდ ორია საყურა-

*) ტერმინი „სახე“ და მასში ჩადებული შინაარსი—ღვეს უკვე გაყალბდა. ამიტომ აღნიშნული ტერმინი უნდა განიდგინოს ხმარებიდან, რომლის მაგიერ მომქმედი როლი უნდა შეასრულოს ტერმინმა „შედარებამ“.

დ. ბ.

**) აქვე არ შეიძლება არ შევხვთ ჩვენი დროის ზოგიერთ ეკლექტიკების და კერძოთ პროფ. შ. ნუცუბიძის მეთოდოლოგიურ შეხედულებას ამ საკითხებზე. ნუცუბიძის აზრით ხელოვნება მაშინ არის ნამდვილი თუ მას „არსებულის იქით მივყვართ“. ნუცუბიძე ხელოვნებას უკეთებს მეთოდოლოგიურ კლასიფიკაციას და ამ საფუძველზე მას ორ კატეგორიად ყოფს: პირველის მოვალეობაა „ხილვა უხილავისა“, მეორეს კი—„ხილვა—ხილულისა“. მისივე აზრით ნამდვილი ხელოვნების მიზანია „ხილვა უხილავისა“, ე. ი. ისეთი ხელოვნება, რომელსაც არსებულის იქით მივყვართ. ასეთ ხელოვნებას კანტი აბსოლუტურს უწოდებდა. კანტის ამგვარ გაგების სიყალბე ჰეგელმა ყველაზე ადრე იგრძნო. ჰეგელი ამბობდა: „განყენებული, ან როგორც ფილოსოფოსები ამბობენ აბსოლუტური ხელოვნება არასოდეს არ ყოფილა“. ამ აზრის ამავე სიტყვებს ბელინსკიც იზიარებდა. მაგრამ ნუცუბიძეს იმდენად სძლევს კანტის ფილისტერული აზროვნება, რომ მე-20 საუკუნის მიჯნაზე, როდესაც უფრო მეტად გამძაფრდა ხელოვნების უტილიტარული და კლასიური ხასიათი, აძლევს საკუთარ თავს უფლებას ამტკიცოს, რომ ნამდვილი ხელოვნების მიზანი „ხილვა უხილავისა“ (იხ. „ხელოვნების თეორია“ გვ. 30). ნუცუბიძის მთელი წიგნი ეკლექტიზმის საუკეთესო ნიმუშია. მაინც რატომ? იმიტომ, რომ ერთის მხრივ ნუცუბიძე იცავს ფრიჩეს აშკარად მეხანისტურ შეხედულებას შემოქმედების სპეციფიკაზე, მეორეს მხრივ კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ტყვე ხდება. კანტის და ფრიჩეს შერიგება მხოლოდ ეკლექტიკის საქმეა. ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორია“—სიტყვათა დაუსრულებელი ენკვილორობის კლასიკური ნიმუშია. არავითარი მწყობრი თანამიმდევრობა არ იგრძნობა ამ წიგნში, ამიტომაც, რომ გარკვეული აზრის გამოტანა უჭირს მკითხველს. ეს არ აიხსნება ამ წიგნის ღრმა აზროვნებით, არამედ უბრალო, უმნიშვნელო — ქაოტიურ სიტყვების დატვირთვითაა გამოწვეული

დ. ბ.

დღებო: პირველის აზრით „ხელოვნება გრძნობისა და ემოციების სისტემატიზაცია“, ან უკეთ ხელოვნება ემოციების გადიდების საშუალებაა“ (ტოლსტოი). ამავე აზრს ამბ. ბუხარინიც იზიარებს. ამასვე იმეორებდა ფრ. კრეზუდერი რომელიც მეტი მეტი ცალმხრივობით მივიდა და ამით აღნიშნა, რომ „მარქსიზმის მეთოდი არ არის ხელოვნების მეთოდი“ *). ამ აზრის სიყალბე დღეს უდავოა.

არსებობს გაგების მეორე ვარიანტი: „ხელოვნებას მხოლოდ აზროვნება მოჰყავს სისტემაში, იგი წმინდა გონების პროდუქციაა“. ფსიქოლოგიზმის აპოლოგეტები პირველ ვარიანტს იცავენ, მხოლოდ ულტრარაციონალისტები (ლევისტები), მეორე ვარიანტს. ორივე კი საკითხს სწვევტს მეტაფიზიკურად.

ხელოვნება თავის სფეროში ერთსაც იტევს და მეორესაც, მაგრამ პრიმატის როლს შემოქმედებაში უეჭველად გონება ასრულებს. ხელოვნება ადამიანის კლასიური იდეების, მიზნების, მისწრაფებების, გრძნობების და ხასიათის მხატვრული გაგების და გამოთქმის ფორმაა. ამ საფუძვლებზე ხელოვნება სინამდვილის თავისებური შემეცნებაც არის **). შემეცნების ყოველ ფორმას კი ესაჭიროება გარკვეული მეთოდი მოვლენებში კეშმარტი აზრის აღმოსაჩენად.

ასეთი მეთოდი არის დიალექტიური მატერიალიზმი. რომელიც მწერალს ასწავლის მოვლენათა მიზეზობრივ კავშირში გარკვევას და ამ უკანასკნელში წინააღმდეგობათა დიალექტიურ მთლიანობის აღმოჩენას, იგი ასწავ-

*) იხ. ლ. ტოლსტოი „Литература и революция“ გვ. 161.

ტოლსტოის აზრით მარქსიზმი მხოლოდ მოვლენის ახსნას უნდა იძლეოდეს; ტოლსტოის ავიწყდება, რომ მარქსისტული მეთოდი მხოლოდ მოვლენებს კი არ ხსნის, არამედ ხშირად ხელს უწყობს ამ მოვლენების გარდაქმნას.

**) ვორონსკი, ბერევერზევი და მთელი რიგი მკვლევარები კვლავ იმეორებენ უკვე საკმაოდ მოძველებულ შეხედულებებს, თითქოს ხელოვნება იყოს თამაში. ამ აზრს არაერთგვაროვანი საერთო არ აქვს მარქსიზმთან რადგანაც ეს უკანასკნელი ხელოვნებას უყურებს, როგორც იდეოლოგიურ შემოქმედების საშუალებას. დ. ბ.

ლის ძირითად და მიმყოფ რგოლების ურთიერთ კავშირ-
ულ კავშირს, კონკრეტ ფაქტიდან ზოგადში გადასვლას,
მომავალ პერსპექტივის გათვასწინებას და ემპირიულ მა-
სალის იდეურ და მხატვრულ მოწესრიგებას. ურთიერთ-
ური მატერიალიზმი ძირითადი მეთოდი უნდა იყოს მათთვის
მიანის შესწავლის, მის იდეურ ფსიქოლოგიურ მხარეთა ახ-
სნაში. ამ მეთოდით უნდა გაერკვეს მწერალი, რომ ადა-
მიანი არ არის მასტოდონტი, ანდა ნიანგი, იგი არ არის
ავტომატიური მანქანა.

რა პრაქტიკულ ამოცანების წინაშე სდგას პროლე-
ტარული მხატვრული აზროვნება? ამოცანები შემდეგია:
პირველი: შინაარსისა და ფორმის პრობლემის სინთეტი-
ური გადაწყვეტა, მეორე: მწერლის მოქალაქეობრივი —
პოლიტიკური უფლებებისათვის ბრძოლა და ამ ნიადა-
გზე ჭაობის მდგომარეობიდან გამოსვლა. დაახლოვება
მშრომელ მასებთან, მათი აზრის გეგებისა და შესწავლის
შეზნით. (აქ იწყება დიდი მხატვრული ტილოებისათვის
მდიდარი ნედლი მასალა). მესამე, რაც მთავარია, ბრძო-
ლა ბოლშევიკურ ლიტერატურისათვის.

ამ ამოცანების შესრულება შეიძლება მხოლოდ სა-
კუთარი ძალების ბოლშევიკური კონსოლიდაციით, მარ-
ქსისტული სალიტერატურო კრიტიკის მეცნიერულ კვლე-
ვის სფეროს გაფართოებით, თვითკრიტიკის გაღრმავებით
და უფიცი კრიტიკანების წინააღმდეგ ბრძოლით. თეო-
რიულ კვლევის სფეროში მთავარი ყურადღება უნდა მიე-
ქცეს ორ ფრონტზე ბრძოლის საკითხების მაქსიმალურად
გამახვილებას. ასეთი ბრძოლა მძლავრი სიმპტომია წინ-
სვლის.

მეთოდოლოგიური კვლევის დროს მონობოლიური
უფლება მხოლოდ მარქსიზმსა და ლენინიზმს უნდა მიე-
ცეს და არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაუშვათ, რომ
რომელიმე შემთხვევით ელემენტმა (იმიტომ, რომ ის შე-
მახვევით სარგებლობს) თავისი შეხედულებანი პროკრუ-
სტეს სარეცელად გადააქციოს. ეს ხელს შეუშლის პრო-
ლეტარულ ლიტერატურის ტრიუმფალურ წინსვლას.
მარქსისტულ ლიტერატურათ მეცნიერების განვითარე-

ბის ლენინურ ეტაპმა უნდა უზრუნველყო რევოლუციონურ მარქსიზმის საბოლოო გამარჯვება ხელოვნების ფრონტზე.

კლასიური ბრძოლების გამძაფრების ეტაპზე პროლეტარულ მხატვრულმა აზროვნებამ იერსმეტის უმდა აილოს შემოქმედების მაღალი მწვერვალები. დღეს ყველაზე უფრო საჭიროა დიდი მიზნების გატარება ხელოვნებაში. ფუქსავატობიდან, ნეიტრალური მდგომარეობიდან, საერთო მოსაწყენ სიმღერებიდან, ბუკის ტრაფარეტიდან — მწერლობამ უნდა გაინთავისუფლოს თავი და ბრძოლების ტრიბუნის როლი უნდა შეასრულოს. ამის გარეშე შეუძლებელია ახალი სიტყვის თქმა მხატვრულ შემოქმედების დარგში. საჭიროა ყველამ შევიგნოთ ცხოვრების ეს „მწიგნობრული სიბრძნე და აზრი მთელი ფილოსოფიისა“.

1930 წელი.





ქართული
ბიბლიოთეკა

12/263

პარლამენტის ქართული ბიბლიოთეკა



K 14.627/2

1931



ახი 40 კპვ.