

ა. ჩხარტიშვილი

გ. ვ. კლესანოვის
ესთეტიკური
შეხედულებანი



გამომცემლობა „საბოთა საქართველო“
თბილისი — 1970

~~1-4(ღ)-1-7-8~~

1(პლენოვი)-1-7-8

1967

მონოგრაფია მიზნად ისახავს პლენოვის ესთეტიკური შემკვიდრებიდან გამოქყოს მხოლოდ ერთი — სახელდობრ, ხელოვნების თეორიის პრობლემა და ამ პრობლემასთან დაკავშირებით კრიტიკულად განიხილოს პლენოვის ზოგად-ესთეტიკური შეხედულებანი.

შენახარი

საკითხის დასმა

1. არა გვგონია, პლენუმის ესთეტიკური შემკვიდრების შესწავლისა და კრიტიკული ათვისების საჭიროება დღეს რაღაც განსაკუთრებულ დასაბუთებასა და გამართლებას მოითხოვდეს. პლენუმის ფილოსოფიური შემკვიდრების ისტორიულ შეფასებას რომ ახდენდა, ვ. ი. ლენინი თავის ცნობილ ნაშრომში „ერთხელ კიდევ პროფკავშირების შესახებ“ შენიშნავდა: „შეუძლებელია შეგნებულ, ნამდვილ კომუნისტად იქცეთ უიმისოდ, თუ არ შეისწავლეთ — დიახ, თუ არ შეისწავლეთ ყველაფერი, რაც კი ფილოსოფიის შესახებ პლენუმს დაუწერია, ვინაიდან ეს უკეთესია მარქსიზმის მთელ საერთაშორისო ლიტერატურაში“¹. ვ. ი. ლენინის აღნიშნული სიტყვები თანაბრად შეიძლება გავრცელდეს პლენუმის ესთეტიკურ შემკვიდრებაზეც. ყოველ შემთხვევაში მისი (ამ შემკვიდრების) სწორი, დიალექტიკურ-მატერიალისტური განალიზების გარეშე (რაც, ჩვეულებრივ, საფუძვლიან შესწავლასთან ერთად შემკვიდრების კრიტიკულ ათვისება-გადამუშავებასაც გულისხმობს) შეუძლებელია მარქსისტული ესთეტიკის არა მარტო ისტორიის, არამედ თვით თეორიის მართებული გაგება და შემდგომი განვითარება.

პლენუმის ესთეტიკური შემკვიდრების კრიტიკული შესწავლის (და ათვისების) აუცილებლობა სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორითაცაა განპირობებული.

როგორც ცნობილია, თანამედროვე დასავლეთში, ბურჟუა-

ზიულ-ფორმალისტური ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კვალდაკვალ, გამოცოცხლდა და თავისებურ აღორძინებას განიცდის ე. წ. ნეორევიზიონიზმი ესთეტიკაში. გამოდიან რა შემოქმედებითი მარქსიზმის ჭეშმარიტ მემკვიდრეთა პრეტენზიებით, ესთეტიკური რევიზიონიზმის წარმომადგენლები ე. წ. „სტალინურ-ქრუშჩოვის ესთეტიკისა“ და გორკისეული, ვითომდა მოძველებული მხატვრული იდეალების წინააღმდეგ ბრძოლის ნიშნით თავს ესხმიან საკუთრივ მარქსისტულ ესთეტიკას, მოითხოვენ მისი ძირითადი პრინციპების ხელაღებით გადასინჯვას.

რარივ პარადოქსულადაც უნდა მოგვეჩვენოს, ამ ბრძოლაში უნებლიე მონაწილეობას პლეხანოვიც იღებს. საქმე ისაა, რომ თანამედროვე რევიზიონისტულ-ესთეტიკურ ლიტერატურაში პლეხანოვი წარმოდგენილია, როგორც მარქსისტული ესთეტიკის შემქმნელი და მისი ახალ, განვითარების უმაღლეს საფეხურზე ამყვანიც. ამ მცდარ, თეორიულად მავნე წინამძღვარს რომ ეყრდნობიან, რევიზიონისტი-ესთეტიკოსები ამ პლეხანოვის ესთეტიკის დამახასიათებელ მანკიერებებს საერთოდ მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკას მიაწერენ, ან თავს ესხმიან და აკრიტიკებენ მას სწორედ პლეხანოვისეული შეცდომების პოზიციებიდან. ასეთ პირობებში, ცხადია, პლეხანოვის ესთეტიკური შეხედულებების კრიტიკულ გაანალიზებასა და გაშუქებას არა მარტო წმინდა თეორიული (მეცნიერული), არამედ უაღრესად სერიოზული პოლიტიკური მნიშვნელობაც ენიჭება.

მოსალოდნელია ვინმემ გვითხრას, რომ პლეხანოვის ესთეტიკური შეხედულებანი საკმაოდ ფართოდაა გაშუქებული და მისი ხელახალი კვლევა დღეს არცთუ ისე აუცილებელიაო. მაგრამ საკითხის ამდაგვარი დასმა არ იქნებოდა სწორი. მართალია, პლეხანოვის ესთეტიკურ მემკვიდრეობაზე ჩვენთან (და უცხოეთშიაც) იმდენად ბევრი დაიწერა, რომ, ალბათ, მათი უბრალო ჩამოთვლაც კი გაძნელებოდა. მიუხედავად ამისა, პლეხანოვის ესთეტიკის ბევრი მნიშვნელოვანი პრობლემა ჯერ კიდევ თავის მკვლევარს მოელის.

ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდ ვალშია პლეხანოვის წინაშე ქართული ესთეტიკური (და კრიტიკული) აზროვნება. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, გარდა აკად. გ. ჯიბლაძის საეურ-

ნალო სტატიისა „პლენანოვის ესთეტიკური იდეალები“² და მონოგრაფიაში „ხელოვნება და სინამდვილე“ ჩართული ზოგიერთი პარაგრაფისა³, აგრეთვე ბ. ბახტაძის მცირე მოცულობის წიგნისა „გ. ვ. პლენანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი“⁴, ქართულ ენაზე არ მოგვეპოვება⁵ სხვა გამოკვლევა, რომელიც სპეციალურად შეისწავლის პლენანოვის ესთეტიკურ მემკვიდრეობას.

პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში არსებული ხარვეზების შესახებ რომ ვლაპარაკობთ, ცხადია, სულაც არ გვულისხმობთ, თითქოს თავად ვაცხადებდეთ მისი შევსებისა და გამოსწორების პრეტენზიას. ზემოთ უკვე ვთქვით და ახლა შეიძლება უფრო დავაზუსტოთ, რომ წინამდებარე მონოგრაფია მიზნად ისახავს პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობიდან, რომლის შინაარსობრივი არე განუზომლად დიდია და ფართო, გამოჰყოს მხოლოდ ერთი, სახელდობრ, ხელოვნების თეორიის პრობლემა და პლენანოვის ზოგად-ესთეტიკური შეხედულებანი სწორედ აღნიშნული პრობლემის განახერში წარმოგვიდგინოს.

2. მენშევიკური ლიტერატურული კრიტიკა (მაგ., აქსელროდი და სხვ.) პლენანოვის განსაკუთრებულ ინტერესს ესთეტიკისა და ხელოვნების პრობლემებისადმი სუბიექტური მოტივებით — კერძოდ, მისი ფაქიზი ესთეტიკური გემოვნებითა და წმინდა მეცნიერულ-თეორიული ცნობისმოყვარეობით ხსნიდა. ამგვარ, უკაცრავად პასუხია, კონცეფციას რომ აყენებდნენ. მენშევიკი (და მომენშევიკო) ლიტერატორები ცდილობდნენ (რა თქმა უნდა, წმინდა პარტიული მოსაზრებით) ყოველგვარი კლასობრივი შინაარსი გამოეცალათ პლენანოვის ესთეტიკისათვის და იგი რაღაც კარჩაკეტილ, რუსეთის მძაფრი პოლიტიკური ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ სისტემად წარმოედგინათ. სინამდვილის ფალსიფიკაცია ამაზე შორს ვეღარ წავა. პლენანოვის არც ერთი შრომა (ფილოსოფიური იქნება იგი თუ ესთეტიკური, სოციოლოგიური თუ ეკონომიური) არ დაწერილა თვითმიზნურად, იმ მწვავე სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირის გარეშე, რაც გასული საუკუნის

80-იანი წლებიდან დაწყებული რუსეთის საზოგადოებრიობის წინაშე იდგა.

ესთეტიკისა და ხელოვნების საკითხებით პლენანოვის დაინტერესების მიზეზები რომ უფრო ნათელი გახდეს, საჭიროა მკითხველს მოვავალოთ იმ რთული და საპატიო მისიის შესახებ, რომელიც ისტორიამ მას დააკისრა.

როგორც ცნობილია, პლენანოვი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში (1876 — 1883 წწ.) რევოლუციურ-ნაროდნიკული მოძრაობის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და იდეური ბელადი იყო. მაგრამ დასავლეთ ევროპის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა მოძრაობის გამოცდილებისა და, უწინარეს ყოვლისა, მარქსისა და ენგელსის თხზულებების გაცნობის შემდეგ (რაც საზღვარგარეთ, ემიგრაციაში ყოფნის დროს გახდა შესაძლებელი) პლენანოვი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ერთადერთ სწორ და ნამდვილად მეცნიერულ თეორიას, რომელშიც რუსეთის ჩაგრულ მასებს შეეძლოთ ცარიზმისა და კაპიტალიზმის უღლისაგან განსათავისუფლებელი ბასრი იდეური იარაღის პოვნა, წარმოადგენდა მარქსიზმი.

ამის შემდეგ პლენანოვმა გაბედულად გაწყვიტა ყოველგვარი კავშირი თავის ძველ პოლიტიკურ მრწამსთან და ჭეშმარიტად ტიტანური ბრძოლა გააჩაღა ნაროდნიკობის მცდარი იდეების ლაბირინთებში დაბნეული რუსეთის პროლეტარიატისათვის მარქსიზმის მგზნებარე კეცხლის მისატანად. მეცნიერული სოციალიზმის ყოვლისშემძლე იდეების უკეთ პროპაგანდისა და რუსეთის ნოყიერ ნიადაგზე მისი ორგანიზებული გადმონერგვის მიზნით, პლენანოვი, ყოფილ ნაროდნიკ-თანამოაზრებთან პ. აქსელროდთან, ვ. ზასულიჩთან და სხვ. ერთად 1883 წ. ქ. ენენევაში აარსებს პირველ მარქსისტულ ორგანიზაციას რუსეთის მუშათა მოძრაობის ისტორიაში — „შრომის განთავისუფლების“ ჯგუფს. განცხადებაში: „თანამედროვე სოციალიზმის ბიბლიოთეკის გამოცემის შესახებ“, რომელიც „შრომის განთავისუფლების“ ჯგუფის თავისებურ პროგრამას წარმოადგენდა, პლენანოვი წერდა: „ჩვენ (ე. ი. „განთავისუფლების“ ჯგუფის წევრები. — ა. ჩ.) მიზნად ვისახავთ მეცნიერული სოციალიზმის იდეების გავრცელებას რუსეთში „მარქსისა და ენგელსის სკოლის უმნიშვნელოვანესი თხზულებებისა

და ორიგინალური თხზულებების რუსულ ენაზე თარგმნის გზით“⁶.

მაგრამ მეცნიერული სოციალიზმის იდეების გავრცელება რუსეთში ადვილი საქმე როდი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების: ბელინსკის, გერცენის, დობროლიუბოვისა და ჩერნიშევსკის შრომების წყალობით რუსეთის საზოგადოებრივი ინტელექტი დიდი ხანია მომზადებული იყო მარქსიზმისათვის, „შრომის განთავისუფლების“ ჯგუფს და კერძოდ პლენანოვს, დასახული ამოცანის შესასრულებლად უდიდესი დაბრკოლებები უნდა გადაელახა. ამ დაბრკოლებებს ქმნიდა არა მარტო მეფის თვითმპყრობელობა, რომელიც ყოველგვარ ახალსა და პროგრესულს ინკვიზიციური გააფთრებით ეღობებოდა წინ და ქვეყნის საუკეთესო ძალებს შორეული ციმბირის ჯურღმულებში ერეკებოდა, არამედ ნაროდნიკობაც. გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მეფის თვითმპყრობელობისა და კაპიტალიზმის უღელქვეშ განაწამები რუსეთის პროლეტარიატი რევოლუციური ბრძოლის გზების ძიებას იწყებს, ნაროდნიკული მოძრაობა უკვე კარგავს თავის ადრინდელ რევოლუციურ მნიშვნელობას და პროგრესული რევოლუციური მიმდინარეობიდან საზოგადოების განვითარების დამამუხრუჭებელ ძალად იქცევა. მებრძოლი ფილოსოფიური მატერიალიზმის ადგილს უბოდიშოდ იკავებს უკიდურესი სუბიექტივიზმი და მიხაილოვსკისეული „სოციოლოგია“, რომელმაც, პლენანოვის მართებული გამოთქმით, იდეალისტური შეხედულებები ისტორიაზე „სისულელემდე, კარიკატურამდე დაიყვანა“. „არა მარტო ეკონომიურ დარგში, არამედ ფილოსოფიასა და სოციოლოგიაშიც, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — მიხაილოვსკის შეხედულებანი იყო ბ უ რ ე უ ა ზ ი უ ლ - დ ე მ ო - კ რ ა ტ ი უ ლ ი შეხედულებანი, დაფარული ვითომდა „სოციალისტური“ ფრაზით... ფილოსოფიაში გადასდგა ნ ა ბ ი ჯ ი უ კ ა ნ ჩერნიშევსკიდან, რუსეთში უტოპიური სოციალიზმის უდიდესი წარმომადგენლიდან. ჩერნიშევსკი მატერიალისტი იყო თავის უკანასკნელ დღეებამდე... დასცინოდა იმ დათმობებს იდეალიზმისა და მისტიკისადმი, რომელთაც მოდის პოზიტივისტები (კანტიანელები, მახისტები და სხვ.) აკეთებდნენ,

მიხაილოვსკი კი სწორედ ასეთ პოზიტივისტებს მისჩანჩალებდა უკან“⁷.

თავისთავად ცხადია, რომ ნაროდნიკი-სუბიექტივისტები, რომლებიც კანტიანიზმისა და პოზიტივიზმის ჭაობში ჩაეფლნენ, მარქსიზმის გავრცელებას რუსეთში გულხელდაკრეფილნი არ შეხვდებოდნენ. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ მეცნიერული სოციალიზმის იდეების გავრცელების გზაზე ისინი განსაკუთრებული კონკრეტულ-ისტორიული პირობების გამო, არანაკლებ საშიშსა და უკუქმედით ძალას წარმოადგენდნენ, ვიდრე მეფის ოხრანკა და ჟანდარმერიის დაწესებული მათრახები. საქმე ისაა, რომ ნაროდნიკულ იდეებს რუსეთში, მიუხედავად 80-იანი წლებიდან დაწყებული სერიოზული კრიზისისა, ჯერ კიდევ მკვიდროდ ჰქონდა გადგმული ფესვები და აფერხებდა მშრომელთა ფართო მასების რევოლუციური აქტივობის განვითარებას. მუშათა კლასისა და გლეხობის რევოლუციური აქტივობის განვითარებისა და ახალი, სოციალისტური საზოგადოების შესახებ მარქსისტული მოძღვრების შეუფერხებელი გავრცელების ინტერესები ათასგვარი ფილოსოფიური ნეხვისაგან რუსეთის ნიადაგის გაწმენდას და უწინარეს ყოვლისა ნაროდნიკების, რუსი ხალხის ამ ცრუ მეგობრების იდეურ განადგურებას მოითხოვდნენ. თავისი ისტორიული მისია პლეხანოვმა სწორედ ამ საქმით დაიწყო.

საერთაშორისო მარქსისტული ლიტერატურის ისეთ შესანიშნავ შრომებში, როგორიცაა: „სოციალიზმი და პოლიტიკური ბრძოლა“ (1883), „ჩენი უთანხმოებანი“ (1885), „ისტორიაზე მონისტური შეხედულების განვითარების საკითხისათვის“ (1895), „პიროვნების როლის საკითხისათვის ისტორიაში“ (1898) და სხვ. პლეხანოვმა მახვილი ჩასცა ნაროდნიკულ შეხედულებებს და მისთვის ჩვეული ერუდიციითა და ოსტატობით დაიცვა დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი პრინციპები. მართალია, ნაროდნიკობის სრული იდეური განადგურება პლეხანოვს არ მოუცია (ეს საქმე წილად ხვდა ვ. ი. ლენინს), მაგრამ სერიოზულმა დარტყმამ, რომელიც მან ნაროდნიკულ იდეოლოგიას მიაყენა, მნიშვნელოვნად შეუწყობი ხელი მისი მავნე გავლენისაგან მშრომელთა მასებისა და ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილის განთავისუფლებას, ხელსაყრე-

ლი პირობების შექმნას მარქსიზმის გასავრცელებლად რუსეთში.

ნაროდნიკობის წინააღმდეგ ბრძოლის დროს პლეხანოვი, ცხადია, გვერდს ვერ აუვლიდა ესთეტიკისა და ხელოვნების თეორიის მნიშვნელოვან საკითხებს. საქმე ისაა, რომ ნაროდნიკობის იდეური განადგურება, რაც „შრომის განთავისუფლების“ ჯგუფის გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენდა, უპირველეს ყოვლისა იმ ბრწყინვალე მატერიალისტური მემკვიდრეობის დაცვას მოითხოვდა, რომელიც დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა დაგვიტოვეს და რომელიც ასე საშინლად ხელყვეს ნაროდნიკმა-სუბიექტივისტებმა.

მაგრამ, როგორც ვიცით, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ფილოსოფიური და პოლიტიკური მრწამსი, რუსეთის სინამდვილის განსაკუთრებული თავისებურების გამო, უმთავრესად გამოთქმული იყო არა ფილოსოფიურ ტრაქტატებსა და მეცნიერულ მონოგრაფიებში, არამედ ესთეტიკური ხასიათის წერილებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ მიმოხილვებში. ამიტომ, ცხადია, რომ ბელინსკის, ჩერნიშევსკის და სხვ. მემკვიდრეობის დაცვა პლეხანოვს, უწინარეს ყოვლისა, მათი ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული შეხედულებების დაცვით უნდა დაეწყო. ისეთ შრომებში, როგორიცაა, მაგალითად, „ნ. გ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია“ (1897), „ბ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“ (1897) და სხვ. პლეხანოვმა პირნათლად შეასრულა ეს ამოცანა, ნაროდნიკ-სუბიექტივისტთა ტლანქი ხელყოფისაგან დაიცვა და თავის ადრინდელ უფლებებში აღადგინა რუსული კლასიკური ესთეტიკა.

მაგრამ „მემკვიდრეობის დაცვა სრულებითაც არ ნიშნავს დაკმაყოფილდე ამ მემკვიდრეობით“⁸. მართალია, დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა შექმნეს ესთეტიკის უაღრესად მწყობრი თეორია, რომელიც დგას „ყველაფერ იმაზედ უსაზღვროდ მაღლა, რაც ოფიციალური ისტორიული მეცნიერების მიერ შექმნილა გერმანიასა და საფრანგეთში“⁹, მაგრამ ისინი, როგორც ცნობილია, მიუხედავად ზოგი გენიალური მიხედვისა, საზოგადოების (ისტორიის) გაგების სფეროში იდეალისტებად დარჩნენ. აღნიშნულმა გარემოებამ, ცხადია, მათ

ესთეტიკას გარკვეული დალი დაასვა. „იმისათვის, რომ გავიგოთ, თუ როგორ ასახავს ხელოვნება ცხოვრებას,—წერდა სავსებით სამართლიანად პლენანოვი, — საჭიროა გავიგოთ ამ უკანასკნელის მექანიზმი“¹⁰. რუსული კლასიკური ესთეტიკის ძირითადი ნაკლი სწორედ ის იყო, რომ მის შემქმნელებს, რომლებიც მთელი სიღრმით ვერ წვდებოდნენ საზოგადოების განვითარების რთულ მექანიზმს, არ შეეძლოთ ხელოვნების, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმის, სრულყოფილი და ყოველმხრივ დასაბუთებული ახსნა. ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას რომ ეყრდნობოდა, ეს საქმე, პირველად რუს ესთეტიკოსთა შორის, გააკეთა პლენანოვმა.

მაგრამ პლენანოვი მხოლოდ ნაროდნიკების იდეური განადგურების გამო კი არ დაინტერესებულა ესთეტიკისა და ხელოვნების პრობლემებით. როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული, როცა ბურჟუაზიას და პროლეტარიატს შორის კლასობრივი წინააღმდეგობა განსაკუთრებით მწვავე, აშკარად გამოკვეთილი პოლიტიკური ბრძოლის წასითს იღებს, რუსული სინამდვილის ისედაც დამპალ ნიადაგზე, ნაროდნიკულ-სუბიექტივისტური სოციოლოგიის კვალდაკვალ აღმოცენდა და სოკოებივით გავრცელდა ათასი ჭურის რეაქციული მიმდინარეობა, რომლებმაც ესთეტიკური ფორმალისმი პირდაპირ კურიოზამდე დაიყვანეს. ამ სკოლათა თეორიული აპოლოგეტები (ვოლინსკი, ფილოსოფოვი, მერეჟკოვსკი და სხვ.) ილაშქრებდნენ ხელოვნების რეალისტური თეორიის წინააღმდეგ და კატეგორიულად უარყოფდნენ ყოველგვარ აზრს ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან რაიმე კავშირის შესახებ, უსიროცხვილოდ ქადაგებდნენ დეკადენტისმი, აპოლიტიკურობისა და მისტიციზმის იდეებს მხატვრულ შემოქმედებაში. თავისთავად ცხადია, რომ პლენანოვს, რომელიც დიდად აფასებდა ლიტერატურისა და ხელოვნების როლს ბურჟუაზიის წინააღმდეგ პროლეტარიატის იდეური ბრძოლის საქმეში, არ შეეძლო გვერდი აეგლო და სათანადო პასუხი არ გაეცა „წმინდა ხელოვნებისა“ და სხვა ფორმალისტურ-დეკადენტური თეორიებისათვის.

უნდა ითქვას, რომ ესთეტიკისა და ხელოვნების საკითხები-სადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებს, გარდა აღნიშნულისა,

წმინდა მეთოდოლოგიური მნიშვნელობაც ჰქონდა. საქმე ისაა, რომ ნაროდნიკი-სუბიექტივისტები, რომლებიც ენერგიას არ იშურებდნენ, რათა სახელი გაეტეხათ მარქსიზმისათვის, ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას და საერთოდ მარქსიზმს „ერთმანეთთან შეუკავშირებელ და ფაქტებით შეუძომწმებელ ფილოსოფიურ სისტემას“ უწოდებდნენ. „ისტორიული მატერიალიზმის დებულებანი შეუკავშირებელია ერთმანეთთან? — გაკვირვებით კითხულობს პლენანოვი და დასძენს: — საკმარისია წავეკითხოთ „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ წინასიტყვაობა იმის დასანახად, თუ რა მწყობრად და მჭიდროდაა ისინი შეკავშირებული ერთმანეთთან“¹¹. მაგრამ პლენანოვი ამ ზოგადი განცხადებით როდი კმაყოფილდება. ნაროდნიკული იდეოლოგიის წინააღმდეგ მიმართულ ფილოსოფიურ შრომებსა და პოლემიკურ წერილებში მან დამაჯერებლად უკუაგლო ნაროდნიკ-სუბიექტივისტთა აბსურდული მტკიცება და ყველასათვის თვალდასანახად უჩვენა, რომ მარქსიზმი არის ყველაზე მწყობრი და თანმიმდევრული თეორია, როგორც კი საკაცობრიო აზროვნებას ოდესმე შეუქმნია.

რაც შეეხება ნაროდნიკ-სუბიექტივისტთა „მტკიცების“ მეორე მხარეს, პლენანოვი აქაც, როგორც იტყვიან ხოლმე, ქვას ქვაზე არ სტოვებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი მაინც სთვლიდა მიზანშეწონილად მარქსიზმის ძირითადი დებულებების ახალი მასალებით შემოწმებასა და დასაბუთებას. 1890 წელს, შმიდტისადმი მიწერილ ბარათში, ენგელსი აღნიშნავდა: „მთელი ისტორია ხელახლა უნდა იქნეს შესწავლილი, დეტალურად უნდა იქნეს გამოკვლეული სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფორმაციების არსებობის პირობები, ვიდრე შევეცდებოდეთ გამოვიყვანოთ იქიდან მათი შესაბამისი პოლიტიკური, კერძოდ იურიდიული, ესთეტიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური და სხვ. შეხედულებანი... აქ ჩვენ დიდი დახმარება გვჭირდება. ასპარეზი უსაზღვროდ დიდია და ვისაც სერიოზული მუშაობა უნდა, ბევრი რამის გაკეთება და თავის გამოჩენა შეუძლია“¹². ენგელსის აღნიშნული დებულებიდან გამომდინარე პლენანოვი არაერთხელ მიუთითებდა, რომ მარქსიზმი, რომელიც შემოქმედებითი თეორიაა: „მუდმივ დამუშავებული და წინ წაწეული უნდა იქნეს, თუ ჩვენ არ გვსურს იგი უკან წავიდეს“¹³.

და ამ მიმართულებით (ე. ი. ისტორიის მატერიალისტური გაგების ახალი მასალებით დასაბუთების გზაზე) ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტს, პლენანოვის აზრით, სწორედ ხელოვნების მოვლენების კვლევა წარმოადგენს. „საკითხს ხელოვნების შესახებ ისტორიის მატერიალისტური გაგების თვალსაზრისით, — წერს იგი, — მე ვთვლი ერთ იმათგანად, რომელსაც შეიძლება და უნდა მიაქციოს ყურადღება სოციალ-დემოკრატიებმა. ახსნა ჩვენი მატერიალიზმის თვალსაზრისით ხელოვნების, რელიგიის, ფილოსოფიის და სხვა იდეოლოგიების განვითარება ნიშნავს ახალი მძლავრი დასაბუთება მისცე მატერიალიზმს“¹⁴. ამასვე იმეორებს პლენანოვი თავის ცნობილ „უმისამართო წერილებში“: „ხელოვნების კერძო საკითხების კვლევა ამავე დროს იქნება ისტორიაზე ზოგადი შეხედულებების შემოწმება“¹⁵.

ამრიგად, ესთეტიკისა და ხელოვნების პრობლემებით პლენანოვის დაინტერესება რამდენიმე გარემოებით იყო განპირობებული. ჯერ ერთი, მიზნად ისახავდა რა ნაროდნიკულ-სუბიექტივისტური იდეოლოგიის განადგურებასა და მისი მათზე გავლენისაგან მშრომელთა მასების განთავისუფლებას, პლენანოვი იძულებული იყო დაეცვა და შემდგომ განევითარებინა რუსული კლასიკური ესთეტიკა. მეორე, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა რა ხელოვნებას, როგორც ბურჟუაზიის (და ცარიზმის) წინააღმდეგ იდეური ბრძოლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს იარაღს, იგი ცდილობდა ისტორიის მატერიალისტურ გაგებაზე დაყრდნობით აეხსნა და ყოველმხრივ დაესაბუთებინა ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის მატერიალისტური თეორია. და მესამე, ხელოვნების სოციალური არსებისა და მისი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის იდეას რომ ასაბუთებდა, ამით პლენანოვი თვით ისტორიული მატერიალიზმის ძირითად დებულებებს ახალი მასალებით ადასტურებდა.

ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, პლენანოვის გაგებით

1. ყოველივე იმის შემდეგ, რაც წინა პარაგრაფში ესთეტიკური პრობლემატიკით პლენანოვის დაინტერესების მიზეზების

შესახებ ითქვა, ვფიქრობთ, მოულოდნელი არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ ესთეტიკის საგანს, მისი კვლევის სფეროსა და ობიექტს, პლენხანოვის გაგებით, წარმოადგენს ხელოვნება. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, პლენხანოვისეული განსაზღვრებაც ხელოვნებასთანაა დაკავშირებული. ყველგან, სადაც კი ლაპარაკი ესთეტიკის არსებაზე ჩამოვარდება, პლენხანოვი მას, ჩვეულებრივ, განმარტავს, როგორც სწორ მოძღვრებას ხელოვნების შესახებ, როგორც ხელოვნების მეცნიერულ თეორიას და ა. შ. მაგალითად, სტატიაში „ნ. გ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია“ (1897 წ.), რომელშიც მოცემულია ესთეტიკის ზოგადი დახასიათება, ვკითხულობთ: „მეცნიერული ესთეტიკა — უმჯობესი იქნება ვთქვათ, სწორი მოძღვრება ხელოვნების შესახებ“¹⁶.

ჩვენს პლენხანოვოლოგიურ ლიტერატურაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ესთეტიკის პლენხანოვისეული გაგება მთლიანად და სავსებით დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატებისაგანაა აღებული. მაგრამ ეს არ არის სწორი, ყოველ შემთხვევაში, მთლად ზუსტი. ჯერ ერთი: დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების შეხედულებანი აღნიშნულ საკითხზე ყოველთვის როდი ემთხვევა ერთმანეთს. მაგალითად, ბელინსკი, ესთეტიკას განიხილავდა, როგორც მოძღვრებას ხელოვნების შესახებ, როგორც „კაზმულობის კანონთა სისტემატიურ და ჰარმონიულ ერთიანობას“¹⁷, ჩერნიშევსკი უპირატესობას ანიჭებდა სინამდვილისადმი ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების იდეას¹⁸. აქ საქმე მხოლოდ ტერმინოლოგიური სხვაობა როდია. ხელოვნების სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების იდეას რომ აყენებდა, ჩერნიშევსკი ესთეტიკის კვლევის სფეროში, ხელოვნებასთან ერთად, ობიექტურ-ესთეტიკურსაც, ე. ი. ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მშვენიერ, ამაღლებულ, ტრაგიკულ, კომიკურ, მახინჯ, მდაბალ და სხვ. მოვლენებსაც აქცევდა ყურადღებას. მართალია, ერთგან, სახელდობრ, სტატიაში „პოეზიის შესახებ“, იგი ამბობს: „რალა არის „ესთეტიკა“, თუ არა სისტემა საზოგადოდ ხელოვნების, განსაკუთრებით კი პოეზიის ზოგადი პრინციპებისა“¹⁹, მაგრამ აღნიშნულ დებულებას აშკარად შემთხვევითი ხასიათი

აქვს²⁰ (რასაც, სხვათა შორის, არ ითვალისწინებდა პლენანოვი)²¹; და მეორე: როგორც ცნობილია, რუსული კლასიკური ესთეტიკა, მიუხედავად მისი შემქმნელების ზოგი გენიალური მიხედრისა, საბოლოოდ მაინც მცდარ მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე (ისტორიის იდეალისტურ-განმანათლებლურ გაგებაზე) იყო აგებული. ყველაფერს რომ თავი დაავანებოთ, პლენანოვს, ისტორიის მატერიალისტური გაგების ერთ-ერთ გამოჩენილ თეორეტიკოსსა და პროპაგანდისტს, თუნდაც ამის გამოც არ შეეძლო დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ესთეტიკური კონცეფციის ხელაღებით გადმოტანა.

მაგრამ ახლა ჩვენთვის საინტერესოა იმდენად არა ის, თუ ხაიდან ან ვისგან არის აღებული ესთეტიკის პლენანოვისეული კონცეფცია, არამედ — სწორი არის თუ არა, საერთოდ, პლენანოვი, შეიძლება თუ არა დავეთანხმოთ ესთეტიკის საგნისა და ამოცანების იმ გაგებას, რომელიც მან მემკვიდრეობით დაგვიტოვა.

2. დავიწყოთ ესთეტიკის საგნის პრობლემიდან. როგორც უკვე ითქვა, ესთეტიკის საგანს, მისი კვლევის სფეროსა და ობიექტს, პლენანოვის გაგებით, წარმოადგენს ხელოვნება. ერთი შეხედვით, ესთეტიკის საგნად ხელოვნების, და აქედან გამომდინარე, ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, ხელოვნების თეორიად, ხელოვნების შესახებ მოძღვრებად გამოცხადება არაფრით არ არის მიუღებელი და საკვირველი. ხელოვნება ყოველთვის იყო და არის ესთეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო პრობლემათაგანი. არც ერთ ესთეტიკურ თეორიას, ისეთებსაც კი, რომელთაც ესთეტიკის საგნად მიაჩნდათ მშვენიერება (მხოლოდ მშვენიერების ვრცელი სამეფო), გვერდი არ აუვლია და არც შეეძლო. აეარა ხელოვნებისათვის. ხელოვნება, როგორც ადამიანის მიერ სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების უმაღლესი ფორმა, სრულიად კანონზომიერად იკავებს ერთ-ერთ განსაკუთრებულ ადგილს ესთეტიკის საგნის რთულ სისტემაში. და მაინც, არ შეიძლება გავიზიაროთ პლენანოვის თვალსაზრისი.

„ესთეტიკის საგნის მხოლოდ ხელოვნებით შემოფარგვლა, — აღნიშნავდა, მაგალითად, პროფ. ნედოშივინი, — საეჭვოა რაიმეთი გამართლებული ან დასაბუთებული იქნას. ესთეტიკას,

ერთი მხრივ, გააჩნია განსაკუთრებული და მთლიანი საგანი — ხელოვნება. მაგრამ, გარდა ამისა, მას აინტერესებს თვით სინამდვილის განსაკუთრებული თვისებები და კანონზომიერებები, რომელთაც ჩვენ ესთეტიკურს ვუწოდებთ“²². შემდეგ: „გვაქვს თუ არა უფლება ესთეტიკის საგანი მხოლოდ ხელოვნებით შემოვზღუდოთ? საკმარისია მოვიგონოთ, თუ ყოველდღიური პრაქტიკული საქმიანობისა და ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში ვართ რეალურ საგნებთან, რომ უკვე უარი ვთქვათ ჩვენი მეცნიერების საგნის მხოლოდ ხელოვნების სფეროთი შემოფარგვლაზე. რომელმა მეცნიერებამ უნდა შეისწავლოს ცხოვრების ისეთი მოვლენებისადმი, როგორცაა მშვენიერი ან მახინჯი, ჩვენი დამოკიდებულების არსება და კანონზომიერებანი? რომელი მეცნიერება განასხვავებს სინამდვილის რეალური ობიექტებით ესთეტიკურ ტკბობას ადამიანური ტკბობის სხვა ფორმებისაგან? რომელი მეცნიერება გამოიკვლევს ისტორიულად და ფილოსოფიურად ესთეტიკური ტკბობის გენეზისს? ჩვენ შეგვიძლია, რა თქმა უნდა, მეცნიერებას, რომელიც ყველა ამ პრობლემას შეისწავლის, ვუწოდოთ არა ესთეტიკა, არამედ რაღაც სხვა, მაგრამ საეჭვოა ამით რაიმე შეიცვალოს“²³. ლ. სტოლოვიჩი წიგნში „ესთეტიკის საგანი“ წერს: „ესთეტიკის საგნის დაყვანას მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნებამდე არა მარტო ობიექტურად მივყევართ სინამდვილის ესთეტიკურისა და მისი აღქმის ისეთი ფორმების უგულვებელყოფამდე, როგორცაა ესთეტიკური განცდა, ესთეტიკური გემოვნება, ესთეტიკური იდეალი... არამედ ხელოვნების სპეციფიკის გაუგებლობამდეც, ხელოვნების ესთეტიკური ბუნების შეუფასებლობამდე“²⁴.

საკითხის საკვებით სწორი და მართებული დაყენებაა. მართლაც თუ ესთეტიკის საგანს, მისი კვლევის სფეროს მხოლოდ ხელოვნებით შემოვფარგლავდით, მაშინ ვის, რომელ მეცნიერებას უნდა შეესწავლა ისეთი პრობლემები, როგორცაა მშვენიერება ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ამაღლებულის, ტრაგიკულის, კომიკურის, მახინჯის, მდაბალისა და სხვ. თავისებურებანი სინამდვილეში, ესთეტიკური ტკბობა და ესთეტიკური გემოვნება, ადამიანის მიერ სინამდვილის ესთეტი-

კური ათვისების ფორმები და კანონზომიერებანი და ა. შ. ცხადია, არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, რაღაც განსაკუთრებული, ესთეტიკისაგან განსხვავებული მეცნიერება, რომელიც ყველა ამ მოვლენის სპეციალური შესწავლისა და გამოკვლევის ამოცანას თავის თავზე აიღებდა. ესთეტიკის საგანს მხოლოდ ხელოვნებით რომ შემოსაზღვრავს, პლეხანოვი ამით ორ სერიოზულ შეცდომას უშვებს. ჯერ ერთი, ხელოვნურად ზღუდავს ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, კვლევის სფეროს და, მეორე, ყოველგვარი მეცნიერების (და, მაშასადამე, ყოველგვარი შესწავლის) გარეშე სტოვებს ე. წ. არახელოვნებითი ესთეტიკურის უაღრესად საინტერესო და ვრცელ სამყაროს.

3. ესთეტიკის არც ამოცანების (ფუნქციების) პლეხანოვისეული გაგებაა დაზღვეული ნაკლოვანებებისაგან.

ხელოვნება უაღრესად რთული და მრავალფეროვანი მოვლენაა. ამ მრავალფეროვნების გამო ხელოვნების პრობლემებით დაინტერესებულთა არა მარტო ესთეტიკა, არამედ სხვა მეცნიერებანიც (მაგალითად, ფილოსოფია, ხელოვნებათმცოდნეობა²², ხელოვნების ისტორია, მხატვრული კრიტიკა, ფსიქოლოგია და ა. შ.). ამიტომ, ცხადია, რომ ესთეტიკის საგნად (კვლევის სფეროდ) ხელოვნების გამოცხადება ჯერ კიდევ ყველაფერს როდი ნიშნავს. საჭიროა გაირკვეს: სახელდობრ ხელოვნების რომელ მხარეს (კანონზომიერებას) სწავლობს ესთეტიკა, რაში გამოიხატება მისი, როგორც მეცნიერების, ფუნქცია და ამოცანები.

და სწორედ აქ, აღნიშნული საკითხების გადაწყვეტისას პლეხანოვი გამოთქვამს მოსაზრებებს, რომლებშიაც ესთეტიკის ამოცანები უფრო ი. ტენის მსგავსი პოზიტივიზმის განასერშია წარმოდგენილი, ვიდრე ისტორიის მატერიალისტური გაგებისა.

რა თქმა უნდა, არაფერი ტენისეული, ე. ი. პოზიტივისტური-ობიექტივისტური არ არის იმაში, რომ პლეხანოვი, მსგავსად „ხელოვნების ფილოსოფიის“ ავტორისა, ესთეტიკის ამოცანად ხელოვნების მხოლოდ ერთი მხარის, სახელდობრ, წარმოშობისა და განვითარების ზოგადი კანონზომიერების კვლევას მიიჩნევს. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ. საბჭოთა ესთეტიკოსთა ერთი მესამედი მაინც პოზიტივიზმის ნიშნის ქვეშ უნდა მოგვექცია.

რადგან მათ შრომებში ესთეტიკის ამოცანები სწორედ ამგვარადაა გაგებულნი. როცა ესთეტიკის პლენანოვისეული გაგების პოზიტივისტურ გადახრებზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს არა მისი (ე. ი. ესთეტიკის) საგნისა და ამოცანების ტენისმაგვარი შემოფარგვლა, არამედ ის მეთოდოლოგიური გზა, რომელმაც პლენანოვი აქამდე მიიყვანა. საკითხი რომ უფრო ნათელი გახდეს, ერთმანეთს შევადაროთ პლენანოვისა და ი. ტენის გამოსავალი დებულებები.

პოზიტივისტური ესთეტიკის მეთოდოლოგიურ საფუძვლებს ი. ტენი ასე აყალიბებდა: „ჩვენი ესთეტიკა ახალი მეცნიერებაა და ძველისაგან განსხვავდება თავისი ისტორიული და არადოგმატური ხასიათით, ე. ი. იმით, რომ იგი კი არ მიაწერს წესებს, არამედ მხოლოდ განმარტავს კანონებს... მე არ ვკისრულობ თქვენს ხელმძღვანელობას — ეს ჩემს ძალღონეს აღემატება... ჩემი საქმეა წარმოგიდგინოთ ფაქტები და გიჩვენოთ, როგორ წარმოიშენნენ ისინი. ახალი მეთოდი, რომელსაც მე ვცდილობ მივსდით და რომელიც ყველა ზნეობრივ მეცნიერებაში იწყებს შესვლას, მდგომარეობს იმაში, რომ უცქიროს... მხატვრულ ნაწარმოებებს, როგორც ისეთ ფაქტებსა და მოვლენებს, რომელთა დამახასიათებელი ნიშნები უნდა აღინიშნოს, მოიძებნოს მიზეზები და მეტი არაფერი“²⁶. ესთეტიკა, ასევე ი. ტენი, მხოლოდ აღმნუსხველი, განმარტებითი მეცნიერებაა. იგი თავისი მიუყვარებლობით, ხელოვნების მოვლენებისადმი განურჩეველი დამოკიდებულებით მოგვაგონებს ბოტანიკოსს, რომელიც ერთნაირი ინტერესით სწავლობს „ხან ფორთოხლის ხეს და ხან დაფნას, ხან ნაძვსა და არყის ხეს“²⁷. კომენტარები, როგორც მსგავს შემთხვევაში იტყვიან ხოლმე, ზედმეტია.

ახლა მოვეუსმინოთ პლენანოვს: „მეცნიერული ესთეტიკა ხელოვნებას არავითარ მითითებებს არ აძლევს. იგი არ ეუბნება მას: ასეთ და ასეთ წესებსა და ხერხებს უნდა მისდიო. იგი მხოლოდ იმით იფარგლება, რომ აკვირდება, როგორ წარმოიშვებიან სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქებში გაბატონებული სხვადასხვა წესები და ხერხები. ის არ აცხადებს სელოვნების მარადიულ კანონებს. იგი ცდილობს ის მარადიული კანონები შეისწავლოს, რომლებიც განაპირობებენ მის (ე. ი. ხელოვნების. — ა. ჩ.) ისტორიულ განვითარებას. ის არ ამბობს: „ფრან-

გული კლასიკური ტრაგედია კარგია, ხოლო რომანტიკული დრამა არაფრად არ ვარგაო“. მისთვის ყველაფერი კარგია თავისი დროისათვის. მას არ აქვს მიდრეკილება სახელდობრ ამ და არა სხვა სკოლებისადმი ხელოვნებაში... ერთი სიტყვით, იგი ობიექტურია, როგორც ფიზიკა“²⁸... ვფიქრობთ, ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ პლენანოვი აქ ზუსტად, თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს ტენს.

უნდა ითქვას, რომ ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში არის ცდები პლენანოვი დაიცვან (მთლიანად გაათავისუფლონ) ტენისეული მეთოდოლოგიის გავლენის ბრალდებისაგან. არგუმენტად ის მოჰყავთ, რომ ზოგ შრომაში პლენანოვი თვითონვე აკრიტიკებდა ტენს არათანმიმდევრულობისათვის და, ამდენად, არ შეიძლებოდა მას ტენისეული მეთოდოლოგიის გავლენა განეცადა, და მეორე: პლენანოვის ზემოაღნიშნულ დებულებას, რომელიც ნორმატიული ესთეტიკის წინააღმდეგ გალაშქრებად უფრო შეიძლება მივიჩნიოთ, ვიდრე პოზიტივიზმის ესთეტიკისაკენ გადახრად, შემთხვევითობა ხასიათი აქვსო. ჩვენ ქვემოთ ვნახავთ, თუ რაოდენ უსაფუძვლოა როგორც პირველი, ისე მეორე არგუმენტი.

ი. ტენის ე. წ. ისტორიული მეთოდის ნაკლოვანებების დახასიათებისას პლენანოვი შენიშნავს: „მის გასაგებად, უპირველესად ყოვლისა, საჭიროა გამოვარკვიოთ, თუ რა შეადგენს თანამედროვე მეცნიერული ესთეტიკის ღირსებასა და ნაკლოვანებას. ტენის აზრით, „იგი ძველისაგან იმით განირჩევა, რომ მას ისტორიული და არა დოგმატური ხასიათი აქვს, ე. ი. წესებს კი არ სწერს, არამედ კანონებს აღნიშნავს“. მშვენიერად არის ნათქვამი. მაგრამ როგორ უნდა გაგვიწიოს ხელმძღვანელობა ამ ესთეტიკამ ლიტერატურისა და სხვადასხვა ხელოვნებათა შესწავლის დროს“?²⁹ მოტანილი ციტატის ხაზგასმული ადგილებიდან, ვფიქრობთ, სრულიად გარკვევით ჩანს, რომ, ჯერ ერთი, ტენის პოზიტივისტურ ესთეტიკას პლენანოვი „თანამედროვე მეცნიერული ესთეტიკის“ რანგში წარმოგვიდგენს და მეორე, იგი მთლიანად იზიარებს ესთეტიკის ამოცანების იმ გაგებას, რომელსაც პოზიტივისტი ტენი აყენებს. მაშ რაში ხედავს პლენანოვი ტენის ე. წ. ისტორიული მეთოდის ნაკლოვანებებს? მხოლოდ ესთეტიკის წინაშე მდგარი ამოცანების განხორციე-

ლების შესაძლებლობებში. პლენუმის აზრით, ტენს, რომელიც ისტორიის გაგების საკითხში იდეალიზმის პოზიციებზე იდგა, უბრალოდ არ შეეძლო სწორად აეხსნა ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერებანი. „სარგებლობდა რა თავის ფორმულით“³⁰, — წერს პლენუმის, — ტენმა ბევრი რამ გააკეთა კაზმულხელოვნებათა და ლიტერატურის ისტორიისათვის. მაგრამ... საკმარისია ეს? რასაკვირველია, არა! მიუხედავად მთელი თავისი მეთოდის უდავო ღირებულებისა; — ავტორი მხოლოდ შავად ნამუშევარს გვაწვდის, რომელსაც, როგორც ასეთს, ბევრი რამ აკლია. ის, რასაც ტენი მოგვითხრობს ძველი საბერძნეთის, რენესანსის ეპოქის იტალიის, ნიდერლანდების შესახებ, — გვამცნობს ყოველი ხსენებული ქვეყნის ხელოვნების უმთავრეს ხაზებს, მაგრამ სრულიადაც ვერ გვიხსნის მის ისტორიულ წარმოშობას, ან გვიხსნის ფრიად მცირედად. და უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში ეს ავტორის კი არა, მისი თვალსაზრისის, ისტორიის მისებური გაგების ბრალია. რამდენადაც აყენებენ დებულებას — ხელოვნების ისტორია მკიდროდ დაკავშირებულია სოციალური გარემოს ისტორიასთან, რამდენადაც გამოსთქვამენ აზრს, რომ ადამიანთა ურთიერთობაში მომხდარი ყოველი დიდი ცვლილება იწვევს შესაფერ ცვლილებასვე ადამიანთა აზროვნებაში, იმდენად ამით აღიარებულია აუცილებლობა იმისა, რომ საჭიროა წინასწარ სოციალური გარემოს კანონების გამოკვლევა, რათა ცხადი გახდეს ის მიზეზები, რაც იწვევს დიდ ცვლილებებს ადამიანთა ურთიერთობაში, და რათა მართებულად იქნას გამოკვლეული ხელოვნების ევოლუციის კანონები. ერთი სიტყვით, აუცილებელია „ისტორიული ესთეტიკა“ — საზოგადოებათა ისტორიის მეცნიერულ გაგებაზე დავაყაროთ. გააკეთა თუ არა ეს ტენმა რამდენადმე დამაკმაყოფილებლად? არა. იგი მატერიალისტი იყო ხელოვნების ფილოსოფიის დარგში და იდეალისტი — ისტორიის გაგებაში... იგი იმ სოციალურ წრეს, რომელსაც წამდაუწუმ მიმართავს, განიხილავს, როგორც ადამიანის სულის ნაყოფს. მაშასადამე, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს იმგვარსავე წინააღმდეგობასთან, რაც ჩვენ შევამჩნიეთ მე-18 საუკუნის ფრანგ მატერიალისტებს: ადამიანთა იდეები წარმოსდგება მათი მდგომარეობიდან. ადამიანთა მდგომარეობა შეიქმნის, ბოლოს და

ბოლოს, ადამიანთა იდეებით. და ჩვენ ვეკითხებით მკითხველს, განა ადვილია ესთეტიკაში ისტორიული მეთოდის ძონძარა, როდესაც საზოგადოდ ისტორიის ასეთი არეულ-დარეული, წინააღმდეგობებით აღსავსე გაგება გაქვთ? რასაკვირველია, არა, შეიძლება არაჩვეულებრივი ნიჭით იყოთ დაჯილდოებული და მაინც შორს დაგრჩეთ დასახული მიზნის ასრულება და იძულებული გახდეთ დასჯერდეთ ესთეტიკას, რომელიც მხოლოდ ნახევრად იქნება ისტორიული³¹. პლენანოვი აქ დამაჯერებლად ააშკარავებს ტენის ესთეტიკის ძირითად მეთოდოლოგიურ მანკს, მაგრამ ეს ხომ საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. საკუთრივ ესთეტიკის ამოცანების გაგების საქმეში იგი კვლავინდებურად სოლიდარობას უცხადებს ტენს. ამ ტენდენციას პლენანოვი სხვა შრომებშიაც ამჟღავნებს. მაგალითად, გამოკვლევაში „ბ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“ ვკითხულობთ: „ჭერ კიდევ სტატიაში დერჟავინის შესახებ ბელინსკი ამბობდა: „ჭეშმარიტი ესთეტიკის ამოცანა ის კი არაა გადაწყვიტოს, როგორი უნდა იყოს ხელოვნება, არამედ ის, თუ რა არის ხელოვნება. სხვა სიტყვებით: ესთეტიკა ხელოვნების შესახებ არ უნდა მსჯელობდეს... როგორც რაღაც იდეალზე, რომლის განხორციელება მხოლოდ მისი თეორიის მიხედვით შეიძლება. არა, მან ხელოვნება უნდა განიხილოს, როგორც საგანი, რომელიც არსებობდა დიდი ხანია, მასზე ადრე და რომლის არსებობაზეც დავალებულია თვითონ მისი არსებობა“. ეს სწორედ ისაა, რის თქმაც ჩვენ გვინდა. მაგრამ თავის ესთეტიკურ კოდექსს რომ იმუშავებდა, ბელინსკი ყოველთვის არ ახსენებდა ამ ოქროს წესს... აი, რატომაა, რომ მისი ესთეტიკური კოდექსი ვიწროა. ამ კოდექსის მიხედვით არ შეიძლება არ განსაჯო, მაგალითად, ფრანგული ტრაგედია, და ბელინსკი მართლაც თვლიდა მას მახინჯად³². ამ დებულებას პლენანოვი კვლავ უბრუნდება დიდი რუსი კრიტიკოსისადმი მიძღვნილ გვიანდელ სტატიაში „ბელინსკის შესახებ“. მას მოჰყავს ზემომითითებული ამონაწერი ბელინსკიდან და წერს: „ეს უეჭველად სწორი აზრია. მას, შემდგომ, თითქმის იმავე სიტყვებით იმეორებს ტენი თავის „ლექციებში ხელოვნების შესახებ“... ესთეტიკა, მეცნიერება ჩვენ ისეთ თეორიულ საფუძვლებს არ გვაძლევს, რომელზე დაყრდნობითაც შეგვეძლება ვთქვათ, რომ

ბერძნული ხელოვნება იმსახურებდა ჩვენს აღტაცებას, გოტიური კი გაკიცხვას, ან პირიქით“³³. თავის ცნობილ „უმისამართო წერილებში“ პლენანოვი ისევ და ისევ გვიმტკიცებს: „მეცნიერული ესთეტიკა ხელოვნებას არავითარ მითითებებს არ აძლევს... იგი არ ეუბნება მას... შენ უნდა მისდიო ასეთ და ასეთ წესებს, ხოლო ეს კი არ უნდა დაუშვა, რადგან იგი შელახავს შენს ღირსებას“... მეცნიერული ესთეტიკა ხელოვნებას კანონებს კი არ მიაწერს, არამედ მოკრძალებით ცდილობს გაიგოს ის, რის ზემოქმედებითაც ხდება მისი ისტორიული განვითარება“³⁴.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება თუ არა იმის თქმა, რომ თითქოს ტენისეული ესთეტიკისაკენ გადახრას პლენანოვთან შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდეს? არა, ეს შემთხვევითობა არ არის და არც ნორმატიული ესთეტიკის კრიტიკაა აქ რაიმე შუაში. თუ ნორმატიული ესთეტიკის ქვეშ მხატვრულობის ობიექტური კრიტერიუმის დადგენა, სხვადასხვა მხატვრული სკოლისა და მიმდინარეობის შეფასება, ხელოვნებაში კარგისა და ცუდის, ნამდვილად ესთეტიკურისა და ანტიესთეტიკურის გარჩევა იგულისხმება, მაშინ ნორმატიული იყო წარსულის მთელი მოწინავე ესთეტიკა არისტოტელიდან დაწყებული, ვიდრე ბელინსკისა და ჩერნიშევსკის ჩათვლით. ნორმატიულია საკუთრივ მარქსისტული ესთეტიკაც. უშენიშვნოდ გაიზიარა რა ტენი (ტენის პოზიტივისტური კონცეფცია), პლენანოვმა ესთეტიკას სწორედ ეს ნიშნები (ფუნქციები) გამოაცალა და, ამრიგად, ის რაღაც გამოფიტულ, ყოველგვარ კლასობრივ ინტერესსა და იდეურ-მხატვრულ მიზანსწრაფვას მოკლებულ მეცნიერებად წარმოგვიდგინა.

ესთეტიკის ამდაგვარი, ე. ი. ტენისეულ-ობიექტივისტური გაგების მავნეობა სრულიად აშკარაა. საქმე ის არის, რომ აღნიშნული ესთეტიკის მიხედვით შეუძლებელი ხდება არა მარტო საკაცობრიო მხატვრული აზროვნების ისტორიის ნამდვილად მეცნიერული გაშუქება, მისგან დიდი და პატარა, ჰეშმარიტი და არა ჰეშმარიტი ხელოვნების გამოყოფა, არამედ თანამედროვე ბურჟუაზიულ-ფორმალისტური მიმდინარეობების წინააღმდეგ იდეური ბრძოლაც. მართლაც, თუ მხატვრულობის არავითარი საზომი (ობიექტური კრიტერიუმი) არ არსებობს, თუ ესთეტი-

კა, როგორც მეცნიერება, არ იძლევა ისეთ თეორიულ საფუძვლებს, რომელზე დაყრდნობითაც შეიძლებოდა გვეთქვა: „ბერძნული ხელოვნება იმსახურებს ჩვენს ალტაცებას, გოტიკური კი გაიციხვას ან პირიქით“, მაშინ რა უფლების ძალით ვესხმით თავს აბსტრაქციონიზმს, კუბიზმს, სიურეალიზმს, ტაშიზმს და სხვა ფორმალისტურ მიმდინარეობებს, ხოლო ვიცავთ და პროპაგანდას ვუწევთ რეალიზმის ხელოვნებას? ობიექტურობის მოჩვენებით წამოსასხამქვეშ რომ ინიღბება ტენის პოზიტივისტური ესთეტიკა, სინამდვილეში გამართლებას (არსებობის სანქციას) აძლევს ყოველგვარ უმსგავსეობასა და სუბიექტივისტურ თვითნებობას ხელოვნებაში. ამიტომაც, რომ მას დღეს, როგორც ერთ-ერთ თეორიულ თავშესაფარს, ხელი ჩასჭიდეს აბსტრაქციონიზმის (და საერთოდ ბურჟუაზიულ-ფორმალისტური ხელოვნების) აპოლოგეტებმა.

4. რა თქმა უნდა, პლენანოვი, რომელიც არა მარტო დიდი მოაზროვნე და ფაქიზი მხატვრული გემოვნების ადამიანი, არამედ მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის ენციკლოპედიური მცოდნეც იყო, კარგად გრძნობდა იმ უხერხულობას, რაც, ჩვეულებრივ, ესთეტიკის ამოცანების (ფუნქციების) ტენისეულ გაგებას ახლდა ხოლმე. თუ ვინმემ ამ ქვეყნად, პლენანოვმაც შესანიშნავად იცოდა, რომ წარსულისა და თანამედროვე ხელოვნების უაღრესად მდიდარ გალერეაში შედევრების გვერდით არსებობენ აგრეთვე საშუალო და საშუალოზე მდარე ნაწარმოებებიც, არიან დიდი და პატარა მხატვრები, ხალასი ტალანტები და ხელოვნების უნიჭო ეპიგონები. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თურმე არსებულა რაღაც ბარომეტრი (მხატვრულობის გარკვეული კრიტერიუმი), რომლის მეშვეობითაც ხელოვნების ერთ ნაწარმოებს ვანსხვავებთ მეორისაგან, „ერთით ალტაცებული ვართ, მეორეს კი ვკიცხავთ“. თეორიასა და პრაქტიკას შორის არსებულ ამ წინააღმდეგობათა დასაძლევად პლენანოვმა, ტენისაგან განსხვავებით, ხელოვნების შემფასებლის ფუნქციები მხატვრულ კრიტიკას დააქისრა.

პლენანოვის წიგნის „ოცი წლის მანძილზე“ მესამე გამოცემის წინასიტყვაობაში კრიტიკის ამოცანები შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული. კრიტიკის პირველი ამოცანა ისაა, რომ „მოცემული მხატვრული ნაწარმოების იდეა ხელოვნების ენიდან

გადაიტანოს სოციოლოგიის ენაზე, რომ იპოვოს ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ მოცემული ლიტერატურული მოვლენის სოციოლოგიური ექვივალენტი“³⁵. კრიტიკის მეორე ფუნქციაა კი, პლენხანოვის აზრით, წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ანალიზი. „თანმიმდევრული მატერიალისტური კრიტიკის მეორე აქტი უნდა იყოს, — როგორც ეს კრიტიკოსს იდეალისტებთან იყო — განსახილავი მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების შეფასება“³⁶.

ბევრს ჰგონია, რომ პლენხანოვმა ესთეტიკის გვერდით კრიტიკის ცნების შემოტანით საბოლოოდ (და მთლიანად) დაძლია ობიექტივისტური მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელი მანკი. გარეგნულად ეს თითქოს მართლაც ასეა (თუ ესთეტიკა ხელოვნების მხოლოდ წარმოშობისა და განვითარების ზოგადი კანონზომიერებების კვლევით იფარგლება, სამაგიეროდ, მხატვრული ნაწარმოებების იდეურ-ესთეტიკურ ანალიზს კრიტიკა ახდენს), მაგრამ საკმარისია შედარებით უფრო ახლოს გავეცნოთ საქმის ნამდვილ ვითარებას, რათა უმაღლესად დავრწმუნდეთ, რომ ესთეტიკის პლენხანოვისეული კონცეფცია კვლავაც სერიოზული ხარვეზებით ხასიათდება. ჯერ ერთი, არ შეიძლება დავეთანხმოთ ესთეტიკისა და კრიტიკის იმ გათიშვას (ხელოვნურ დაპირისპირებას), რაც პლენხანოვს, ნებისთი თუ უნებლიეთ, გამოსდის. ბელინსკის მოსწრებული გამოთქმით, კრიტიკა ეს არის „ესთეტიკა მოქმედებაში“. სწორედ კრიტიკის მეშვეობით, ახორციელებს ესთეტიკა სიმახინჯის დაძლევისა და სინამდვილის სილამაზის კანონების მიხედვით გარდაქმნის რთულ ამოცანას. ესეც რომ არ იყოს, მაინც გაუგებარია: საიდან იღებს კრიტიკა იმ თეორიულ მონაცემებს, რომელზედაც დაყრდნობითაც იგი ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების შეფასებას ახდენს? აკი პლენხანოვის აზრით არ არსებობს (და არც შეიძლება არსებობდეს) ისეთი მეცნიერება, რომელიც მხატვრულობის ობიექტურ კრიტერიუმს დაადგენდა. მეორე (და მთავარი), კრიტიკის მიერ ხელოვნების ნაწარმოების სოციოლოგიური, ე. ი. იდეურ-შინაარსობრივი ანალიზის შესახებ როცა ლაპარაკობს, პლენხანოვი აქ სრულებითაც არ გულისხმობს მისი რომელიმე კლასის (ან პარტიის) პოზიციებიდან შეფასებას. მართალია, იგი განიხილავს რა ხელოვნებას, რო-

გორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას, შესაძლებლად და საჭიროდაც მიიჩნევს იმის გარკვევას, თუ, სახელდობრ, საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელ მხარეს, რომელ კლასობრივ იდეალებსა და მისწრაფებებს გამოხატავს ხელოვნების მოცემული ნაწარმოები³⁷, მაგრამ მის შესახებ საბოლოო მსჯავრის გამოტანის უფლება კრიტიკას არ აქვს. ერთ-ერთ ანონიმურ ოპონენტს ასე ეკამათება პლენანოვი: „ამ გონებამახვილმა კაცმა გადასწყვიტა, რომ თუ, ჩემი აზრით, ლიტერატურული კრიტიკის პირველი ამოცანა, მის მიერ განხილული ლიტერატურული მოვლენის სოციოლოგიური ექვივალენტის განსაზღვრაში მდგომარეობს, მაშასადამე, მე უნდა ვაქო ის ავტორები, რომლებიც თავიანთი ნაწარმოებებით ჩემთვის საინტერესო საზოგადოებრივ მისწრაფებებს გამოხატავენ, ხოლო გავკიცხო ისინი, რომლებიც არასასიამოვნო მისწრაფებების გამოხატვას ემსახურებიან. ეს უკვე საკმაო უაზრობა იქნებოდა, რადგან კრიტიკოსისათვის, როგორც ასეთისათვის, ლაპარაკია არა იმაზედ, რომ „იციოს“ ან „იტყოს“, არამედ იმაზედ, რომ გაიგოს“³⁸. დამახასიათებელია აგრეთვე, რომ დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების დაუცხრომელ ბრძოლას მოწინავე მხატვრული იდეალების პროპაგანდისა და რეალისტური ხელოვნების პრინციპების დამკვიდრებისათვის პლენანოვი, არცთუ ისე იშვიათად, ნათლავდა, როგორც „იდეალიზმს“, „განმანათლებლობას“, „ნორმატივიზმს“ და ა. შ. რადგან, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დედამიწის ზურგზე არ არსებობს ისეთი ძალა, რომელსაც შეეძლოს ხელოვნებას უთხრას: „შენ უნდა იარო მხოლოდ ამ და არა სხვა გზით“³⁹.

არა, არ არიან სწორი მკვლევარები, რომლებიც ფიქრობენ, რომ თითქოს პლენანოვმა ტენის ობიექტივისტური მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელი მანკი მთლიანად დაძლია. ობიექტივიზმის რა დაძლევაზე შეიძლება ლაპარაკი კრიტიკაში, რომელიც ხელოვნებას არავითარ მიმართულებას არ აძლევს და რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოების იდეური შეფასება არა მარტო შეუძლებლად, არამედ საერთოდ უაზრობად მიაჩნია. შინაარსისა და ფორმის აბსტრაქტული ანალიზი, რასაც პლენანოვისეული კრიტიკა ისახავს მიზნად, საქმეს ოდნავადაც ვერ შევლის. რამდენიც არ უნდა შევეცადოთ პლენანოვის და-

ცვა, ფაქტია, რომ მან ესთეტიკის (და კრიტიკის) გაგების საკითხში სერიოზული შეცდომები დაუშვა.

5. პლენანოვის დაცვის შესახებ როცა ვლაპარაკობთ, უწინარეს ყოვლისა, მხედველობაში გვყავს საბჭოთა ესთეტიკური სკოლის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, როგორცაა ა. ლუნაჩარსკი. პლენანოვისეული კრიტიკისა და მისი ნაკლოვანებების შესახებ იგი წერდა: „Нядо помнить, что такого рода недостаток в самой конструкции теории критики Плеханова является вместе с тем его достоинством (?) и совершенно определяется его временем“⁴⁰. ასე რომ, ლუნაჩარსკის აზრით, ობიექტივიზმი (ობიექტივისტური ხასიათის გადახვევები) წარმოადგენს პლენანოვის ესთეტიკის არა ნაკლოვან მხარეს, არამედ თავისებურ ღირსებასა და დამსახურებას და რომ იგი (ე. ი. პლენანოვის ობიექტივიზმი) განპირობებული იყო თვით ეპოქის თავისებურებით.

ლუნაჩარსკი არ განმარტავს და, ცხადია, არც შეეძლო განმარტა, თუ რა იყო პლენანოვის მიერ ესთეტიკის (და კრიტიკის) გაგებაში დაშვებული შეცდომების ღირსებები (?). რაც შეეხება ამ შეცდომების ლუნაჩარსკისეულ ახსნას, არა გვგონია, რომ იგი შეესაბამებოდეს სინამდვილეს. მაგალითად, პლენანოვის ობიექტივიზმის თვით ეპოქის თავისებურებებით განპირობებულობის შესახებ რომ ლაპარაკობს, ლუნაჩარსკი გამოდის იქიდან, რომ თითქოს მაშინ (პლენანოვის ესთეტიკისა და კრიტიკის თეორიის ჩამოყალიბების პერიოდში) სოციალ-დემოკრატები ხელოვნებას (ხელოვნების საკითხებს) მიმართავდნენ მხოლოდ მეთოდოლოგიური და არა პრაქტიკული, ე. ი. არა მისი ბურჟუაზიისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ იდეური ბრძოლის იარაღად გამოყენების მიზნით. მაგრამ ეს სწორი არ არის. მართალია, ხელოვნების პრობლემის კვლევას მაშინ, როგორც ამის შესახებ ზემოთ უკვე აღინიშნა, მეთოდოლოგიური, ე. ი. ისტორიის მატერიალისტური გაგების ძირითადი პრინციპების ხელახალი შემოწმებისა და დასაბუთების მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ თითქოს პარტიის წინაშე ხელოვნებაზე ზემოქმედების მოხდენისა და მისი პროლეტარიატის ინტერესებისათვის ბრძოლის სამსახურში ჩაყენების ამოცანები არ მდგარიყოს. სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას ლენინი-

სა და პარტიის შეუწელებელი ბრძოლა ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალიდებურობისა და პროლეტარული ტენდენციურობისათვის (ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის ლენინური თეორია ხომ სწორედ ამ დროს ჩამოყალიბდა). როგორ უნდა აიხსნას თვით პლენუმის მრავალრიცხოვანი, რევოლუციური პათოსით გამსჭვალული კრიტიკული თუ თეორიული ხასიათის წერილები, რომლებიც დეკადენტურ-ფორმალისტური ხელოვნების წინააღმდეგაა მიმართული. და ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, განა პლენუმმა კოლოსალური შრომა არ გასწია იმისათვის, რათა ხელოვნება პროლეტარიატის ინტერესებისათვის ბრძოლის სამსახურში ჩაეყენებინა? ასეა თუ ისე, ერთი რამ ცხადია: პლენუმის მიერ ესთეტიკის საგნისა თუ ამოცანების გაგებაში დაშვებული შეცდომების ეპოქის სპეციფიკით (თავისებურებებით) ახსნა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. პლენუმის ამ შეცდომებს თავისი პოლიტიკური და გნოსეოლოგიური ფესვები ჰქონდა.

რამი გამოიხატებოდა ეს ფესვები? პლენუმის ესთეტიკის, მოცემულ შემთხვევაში, ესთეტიკის საგნისა და ამოცანების პლენუმისეულ გაგებას, სერიოზული დალი დაასვა მენშევიზმმა (პოლიტიკურმა ოპორტუნისტმა); ხელოვნების მოვლენებისადმი მშრალი მიუკერძოებლობის იდეას რომ აყენებდა, პლენუმის (პლენუმის-მენშევიკის) ამით უპირისპირდებოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის ლენინური (ბოლშევიკური) პრინციპს. ამას გარდა, როგორც ცნობილია, (ამის შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ შედარებით ვრცლად), პლენუმმა ვერ გაიგო (ან ყოველ შემთხვევაში არ უნდოდა გაეგო) ის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა, რაც საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისა და განვითარების საქმეში იღებდა და თეორიებს ენიჭებოდა. უკიდურესობამდე დაჰყავდა რა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი დებულება საზოგადოებრივი ყოფიერების პირველადობისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების მეორადობის შესახებ, პლენუმის საბოლოო ანგარიშით იღებდნენ (საზოგადოებრივი ცნობიერების) უკუხელოვნებებითი როლის უარყოფამდე მიდიოდა. აღნიშნული გარემოება თავის გამოხატულებას, ცხადია, პლენუმის ხელოვნების თეორიაშიაც პოულობდა. საზოგადოებრივი ყო-

ფიერება განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ცნობიერებას, მაშასადამე, მსჯელობდა პლენანოვი, საზოგადოებრივი მოვლენების, მათ შორის ხელოვნების განვითარებაც დამოკიდებულია ობიექტურ პირობებზე და რადგან ხელოვნებას (ხელოვნების განვითარებას) განსაზღვრავს ობიექტური პირობები, ესთეტიკას (და კრიტიკას) არავითარი უფლება არ აქვს იმსჯელოს იმის შესახებ, კარგია თუ ცუდი (კლასობრივი თვალსაზრისით) ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები. ყოველი მხატვრული ნაწარმოები (და საერთოდ მხატვრული მიმდინარეობა) „სწორია, სწორია თავისებურად“. და მეორეც: ჩამდენადაც ხელოვნება დამოკიდებულია ობიექტურ პირობებზე, ამდენად ესთეტიკის (და კრიტიკის) სუბიექტურ ჩარევას, სულერთია მაინც არ შეუძლია მოახდინოს გავლენა მის საერთო მდგომარეობაზე.

ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: როგორია თვითონ პლენანოვის ესთეტიკა, იზღუდება თუ არა იგი მხოლოდ ხელოვნების წარმოშობისა და მისი განვითარების ზოგადი კანონზომიერების კვლევითა და შინაარსისა და ფორმის შესაბამისობის აბსტრაქტული ანალიზით? რა თქმა უნდა, არა. მართალია, ზოგი საკითხის („წმინდა ხელოვნების“ თეორიის არსი, მხატვრული შემოქმედების მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ურთიერთდამოკიდებულება, გორკის რომანის („დედა“) მხატვრული ღირებულების შეფასება და ა. შ.) განხილვის დროს პლენანოვი თავს ვერ აღწევს ობიექტივისტური მეთოდოლოგიისათვის დამახასიათებელ მანკს, მაგრამ, საერთოდ, იგი გვევლინება არა მარტო კრიტიკოს-პარტიელად, რომელიც კიდევ „იციინის“ და კიდევ „ტირის“, არამედ მხატვრული შემოქმედების შესანიშნავ თეორეტიკოსადაც⁴¹.

პლენანოვის აღბილის შესახებ მარქსისტული ესთეტიკის ისტორიაში

1. მოსალოდნელია ვინმეს უადგილოდ ან უბრალოდ ღია კარების მტვრევად მოეჩვენოს საკითხის ამდაგვარად დასმა. მართლაც ახლა, როცა პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობის შესწავლისა და ათვისების საქმეში ასე ბევრი რამ არის

გაკეთებული და მიღწეული, აღნიშნული პრობლემის სპეციალური ვანხილვის საგნად ქცევა ოდნავ უხერხულად გამოიყურება. მიუხედავად ამისა, ჩვენ თუ მაინც გამოვყავით ის, ეს იმიტომ, რომ ჯერ ერთი: ჩვენს პლენანოვოლოგიურ ლიტერატურაში სწორ, მარქსისტულ-ლენინურ შეფასებათა გვერდით, ჯერ კიდევ ვხვდებით პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობის არაკრიტიკული (გადაჭარბებული) შეფასებისა და ზოგჯერ უგულვებელყოფის, ე. ი. მისი ხელაღებით უარყოფის ფაქტებს. და მეორე, თანამედროვე ბურჟუაზიულ-რევოიზიონისტულ ესთეტიკაში გამოცოცხლებას პოულობს კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც პლენანოვი (მერინგთან და ლუკაჩთან (?) ერთად) წარმოდგენილია მარქსისტული ესთეტიკის არა მარტო ერთ-ერთ ფუძემდებლად, არამედ მის ახალ საფეხურზე (ეტაპზე) ამყვანადაც. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ აღნიშნული კონცეფცია არსებითად მარქსიზმის კლასიკოსების — მარქსის, ენგელსისა და ლენინის როლის დამცირებისა და მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თეორიული საფუძვლების შერყვევისადმი არის მიმართული, ადვილი გასაგები იქნება ჩვენს მიერ დასმული საკითხის დამუშავების საჭიროება.

2. როგორც ცნობილია, პლენანოვის ესთეტიკური ევოლუცია სერიოზული შინაგანი წინააღმდეგობებითა და არათანმიმდევრულობით ხასიათდებოდა.

თუ, ერთი მხრივ, პლენანოვი თავისი ენციკლოპედიური ცოდნითა და საოცრად ფართო დიაპაზონით, აზრის გადმოცემის სიღრმითა და არაჩვეულებრივი მკაფიოობით, ურთულესი ესთეტიკური პრობლემების სწორი, დიალექტიკურ-მატერიალისტური გაშუქებითა და გადაწყვეტით ნამდვილ აღტაცებას იწვევს ჩვენში, მეორე მხრივ, მისი მოულოდნელი გადახვევები მარქსიზმიდან და, რაც მთავარია, კანტიანური და პოზიტივისტური ესთეტიკისადმი მიუტევებელი დათმობები აშკარა გულისტკივილს გვაყენებენ.

აღნიშნულმა გარემოებამ, ე. ი. პლენანოვის ესთეტიკის წინააღმდეგობრივ-არათანმიმდევრულმა ხასიათმა, განაპირობა ის ამბავი, რომ 20-30-იან წლებში ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში წარმოიშვა ორი ურთიერთდაპირისპირებული დაჯგუფება, რომელთა წარმომადგენლები მისი ესთეტიკური მემკვიდრეობის

სრულიად სხვადასხვა და დიამეტრიულად საწინააღმდეგო შეფასებებს მიღედნენ. მაგალითად, კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფი (გურნშტეინი, ოსიპოვი და სხვ.), რომელიც მეტისმეტად აზვიადებდა პლენხანოვის მიერ ესთეტიკის სფეროში დაშვებულ შეცდომებს, მოითხოვდა საერთოდ უარი გვეთქვა პლენხანოვზე და მისი მდიდარი ესთეტიკური მემკვიდრეობა ისტორიის მტვერგადაყრილი არქივისათვის დაგვეთმო. მეორე ჯგუფი კი (პერევერზევი, შჩუკინი, ანდრუხსკი, პოკროვსკი და სხვ.) პირიქით: საესებით ხუჭავდა რა თვალებს პლენხანოვის ესთეტიკის ნაკლოვან და ნეგატიურ მხარეებზე, ამტკიცებდა (უფრო სწორად: ცდილობდა დაემტკიცებინა), რომ თითქოს პლენხანოვი, როგორც მოაზროვნე და, პირველ რიგში, როგორც ესთეტიკოსი, მარქსიზმის კლასიკოსებზე მაღლა თუ არა, მათ დონეზე (მათ გვერდით) მაინც იდგა. აი, რას წერდა „პლენხანოვის ორთოდოქსიის“ ერთ-ერთი თავგამოდებული დამცველი დ. ანდრუხსკი: „როგორც ცნობილია, დასავლეთ ევროპის ფილოსოფიური აზროვნება განვითარდა დიალექტიკურად: თეზისი — ჰეგელი; ანტი-თეზისი — ფოიერბახი; სინთეზი — მარქსი; ამის მსგავსად, ე. ი. დიალექტიკურად, მაგრამ უფრო ნელი ტემპით განვითარდა ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნება რუსეთში. თეზისი — ბელინსკის ესთეტიკა (ჰეგელის ფილოსოფია); ანტი-თეზისი — ჩერნიშევსკის ესთეტიკა (ფოიერბახის ფილოსოფია); სინთეზი — პლენხანოვის ესთეტიკა (მარქსის ფილოსოფია)“⁴². რა თქმა უნდა, აქ იმდენი აბსურდია, რამდენიც სიტყვაა. მარქსისტული ფილოსოფიის არჩების ძველი, ბერნშტეინული გაყალბების შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ, ანდრუხსკის უცნაური ლოგიკური ტრიადის მიხედვით გამოდის, რომ: დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები წარმოადგენდნენ გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის მხოლოდ უბრალო მიმდევრებსა და გადამღერლებს (ბელინსკი წმინდა ჰეგელიანელს, ჩერნიშევსკი წმინდა ფოიერბახიანელს) და არა თვითმყოფ, დამოუკიდებელ ფილოსოფოს-მოაზროვნეებს. რომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკა, როგორც ანტი-თეზა უპირისპირდებოდა (უარყოფდა) ბელინსკის ხელოვნების თეორიას, რომ მარქსისტული ესთეტიკა სხვა არა არის რა, თუ არა ჰეგელ-ბელინსკისა და ფოიერბახ-ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ თეორიათა სინთეზი და რომ ესთე-

ტიკური აზროვნების განვითარების მწვერვალს რუსეთში (და არა მარტო რუსეთში) წარმოადგენს პლენანოვის ესთეტიკა, რომელიც თავისი მნიშვნელობით მარქსისტულ ფილოსოფიას ეტოლება. „პლენანოვის როლი მეცნიერული (ე. ი. ესთეტიკური — ა. ჩ.) აზროვნების ისტორიაში,—ამბობს ანდრუხსკი, — ანალოგიურია მარქსის როლისა ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში“⁴³.

პლენანოვის ესთეტიკის ასეთსავე შეფასებას იძლეოდნენ აგრეთვე ეფემოვი, პოკროვსკი, შჩუკინი და სხვ. ეს უკანასკნელი, მაგალითად, პლენანოვის ხელოვნების თეორიის ყოველგვარ კრიტიკას ხატავდა, როგორც მარქსიზმის საფუძვლების კრიტიკასა და ხელყოფას. „პლენანოვის მოძღვრება ხელოვნების შესახებ.—წერდა იგი, —მთლიანად მარქსიზმის დებულებების საფუძველზეა აგებული... თავს დაესხა პლენანოვს, ნიშნავს თავს დაესხა მარქსიზმს“⁴⁴.

ამეამად, რა თქმა უნდა, პლენანოვის ესთეტიკის მსგავს გადაჭარბებულ გაგებას ან მის ნიპილისტურ უარყოფას ჩვენში ადგილი არ აქვს. ლუნაჩარსკის⁴⁵, როზენტალის⁴⁶, ჯიბლადის⁴⁷, ფომინას⁴⁸, ბურსოვის⁴⁹ და სხვ. შრომებში, რომლებიც მთლიანად და სავსებით პლენანოვის ლენინურ შეფასებას ეყრდნობიან, დაძლეულია პლენანოვოლოგიისათვის დამახასიათებელი ადრინდელი ცალმხრიობანი და მოცემულია მარქსისტული ესთეტიკის ისტორიაში პლენანოვის ადგილისა და როლის სწორი, დიალექტიკურ-მატერიალისტური გაშუქება.

მაგრამ, როგორც უკვე აღინიშნა, ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში ზოგჯერ (მართალია, არა ისე მკვეთრად, მაგრამ მაინც) თავს იჩენს პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობის ძველი, ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო შეფასების რეციდივები. 1953 წელს მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტში დაცულ იქნა დისერტაცია თემაზე: „პლენანოვის ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული შეხედულებანი“⁵⁰, რომელშიც პლენანოვის ესთეტიკა წარმოდგენილია, როგორც დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ესთეტიკური პრინციპების უბრალო დაცვა, ან, უარეს შემთხვევაში, ამ პრინციპებიდან დაშორება და უკანდახევა. ასევე ექცევა პლენანოვს მეორე დისერტანტი ი. ასტახოვი, რომელსაც თავის სადოქტორო დისერტა-

ციაში „ხელოვნების წარმოშობა და მისი განვითარების კანონ-ზომიერება მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შუქზე“³¹. პლექსანოვის მთელი დეაწლი ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში „ცალკეულ სწორ მიხვედრამდე“, „ზოგიერთი სამართლიანი დებულების წამოყენებამდე“ და ა. შ. დაპყავს.

სრულიად საწინააღმდეგო პოზიციებზე დგას პლექსანოვის შეფასებისას პ. იუდინი. მისი მტკიცებით, „პლექსანოვი ერთი იმათაგანია, რომელთაც შექმნეს და განავითარეს მარქსისტული ესთეტიკა, ფართოდ და ნაყოფიერად გამოიყენეს მარქსიზმი ხელოვნების საკითხების კვლევისას“³². მიეპყციოთ ყურადღება დებულებას: „ერთი იმათაგანია, რომელთაც შექმნეს და განავითარეს“ და ა. შ. ჩანს, რომ ჯერ ერთი, მარქსისტული ესთეტიკის შექმნა სხვებთან ერთად (უნდა ვიგულისხმობთ: მარქსთან და ენგელსთან ერთად), ხოლო შემდეგ განვითარებაც (აღბათ, ლენინთან ერთად) დაკავშირებულია პლექსანოვის სახელთან. მეტისმეტი ხომ არ არის ეს ერთი, თუნდაც პლექსანოვის მასშტაბის ადამიანისათვის? უნდა აღინიშნოს, რომ იუდინის დებულება გამოითქვა დიდი სამამულო ომის მრისხანე დღეებში, როცა მას, ამ დებულებას, პოლიტიკურ-პროპაგანდისტული მნიშვნელობა უფრო ჰქონდა, ვიდრე მეცნიერული. მაგრამ, პატივცემულ ავტორს არც შემდგომ მოუცია პლექსანოვის ესთეტიკის რაღაც ახალი, შედარებით უფრო რაციონალური გაგება. საგულისხმოა ისიც, რომ უკანასკნელ წლებში ჩვენთან, აქაოდა, ისტორიული მემკვიდრეობის პიროვნების კულტისდროინდელ დამახინჯებათა გამოსწორების მიზნით, თავს იჩენს სწორედ პლექსანოვის ესთეტიკის იუდინისეული გადაფასების ტენდენცია. პლექსანოვის ესთეტიკის ყოველგვარ გადაფასებას კი დღეს სარგებლობა მოაქვს მხოლოდ ბურჟუაზიულ-რევოიონისტული ესთეტიკისათვის, რომელიც, როგორც უკვე მივუთითეთ, მიზნად ისახავს მარქსიზმის კლასიკოსების — მარქსის, ენგელსისა და ლენინის როლის დამცირებასა და მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის თეორიული საფუძვლებისათვის ძირის გამოთხრას.

3. მარქსისტული ესთეტიკის ისტორიაში პლექსანოვის ადგილისა და როლის საკითხი მჭიდროდ არის დაკავშირებული საერთოდ მარქსიზმის (მარქსისტული აზროვნებისა და მუშათა

მოძრაობის) ისტორიაში მისი ადგილისა და როლის საკითხთან. სხვათა შორის პლენანოვოლოგები, აყენებენ რა დებულებას პლენანოვის მიერ მარქსისტული ესთეტიკის შექმნისა და განვითარების შესახებ, უწინარეს ყოვლისა, გამოდიან იქიდან, რომ თითქოს პლენანოვი (მიუხედავად მისი ზოგი სერიოზული პოლიტიკური შეცდომისა) თეორიის სფეროში მთლიანად და სავსებით მარქსიზმის პოზიციებზე იდგა. უფრო მეტიც, ზოგჯერ იქამდისაც კი მიდიან, რომ მზად არიან პლენანოვი გამოაცხადონ ჭეშმარიტ ორთოდოქსად (ორთოდოქსულ მოაზროვნედ), რომელმაც შემოქმედებითად მიუყენა მარქსიზმი რუსეთის სინამდვილეს.

არა გვგონია, რომ ახლა საჭირო იყოს იმაზე სერიოზული ლაპარაკი, მართლა მიუყენა თუ არა პლენანოვმა მარქსიზმი რუსეთის სინამდვილეს შემოქმედებითად. მსგავსი თვალსაზრისის გატარებას რომ ცდილობენ, მკვლევარები ჩვეულებრივ მიუთითებენ იმ უდიდეს დამსახურებაზე, რომელიც პლენანოვს რუსეთის პროლეტარიატისა და მუშათა მოძრაობის წინაშე მიუძღვის. მაგრამ ვრთია „დამსახურების“ ცნება საერთოდ და მეორეა საკითხი ისტორიულ-კონკრეტული პირობებისადმი მარქსიზმის შემოქმედებითი მიყენების შესახებ.

პლენანოვის დამსახურება საერთაშორისო მუშათა მოძრაობის და განსაკუთრებით რუსეთის მუშათა მოძრაობის წინაშე უდავოდ დიდი და კოლოსალურია. აღმოაჩინა რა რუსეთის საზოგადოებრივი განვითარების ახალი ტენდენცია (კაპიტალისტური ტენდენცია) იგი პირველი მივიდა რუსეთის რევოლუციური აზროვნების ისტორიაში იმ დასკვნამდე, რომ „Революционное движение в России может восторжествовать только как революционное движение рабочих“⁵³. „შრომის განთავისუფლების“ ჩგუფმა, რომლის დამაარსებელი და იდეური ბელადიც პლენანოვი იყო, უდიდესი როლი შეასრულა რუსეთში მარქსისტული იდეების გავრცელებისა და პროპაგანდის საქმეში, მეცნიერული სოციალიზმის მუშათა მოძრაობასთან შეერთებისა და პოლიტიკური მარქსისტული მუშათა პარტიის იდეური (ფორმალური) საფუძვლების მომზადების საქმეში და ა. შ. პლენანოვი პირველი იყო, ვინც დამაჯერებლად უკუაგდო ნაროდნიკების, რუსი ხალხის ამ ცრუ მეგობრების,

აბსურდული მტკიცება, მარქსიზმის როგორც წმინდა ევროპული მოვლენის შესახებ და დაასაბუთა დებულება მარქსიზმის საერთაშორისო ხასიათისა და მისი რუსეთის კონკრეტულ-ისტორიული პირობებისადმი შეფარდებისა და სრული გამოყენების შესაძლებლობის შესახებ. ვ. ი. ლენინის დახასიათებით, პლენანოვის შრომები და, უწინარეს ყოვლისა, მისი „სოციალიზმი და პოლიტიკური ბრძოლა“ წარმოადგენდნენ რუსული სოციალიზმის შეხედულებათა პირველ დალაგებას⁵⁴. „პლენანოვის თეორიულმა შრომებმა,—ნათქვამია „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორიაში“, —გამდიდრეს რუსული კულტურა. მარქსიზმი რუსული საზოგადოებრივი და რევოლუციური აზრის მიმდინარეობა გახდა“⁵⁵.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, შეიძლება თუ არა იმის თქმა, რომ პლენანოვმა მარქსიზმი რუსეთის სინამდვილეს შემოქმედებითად მიუყენა? ცხადია, რომ არა. პლენანოვის მოღვაწეობის მთელი მანკი, მისი ყველაზე სუსტი მხარე, როგორც ამას სავსებით სამართლიანად აღნიშნავდა გაზ. „პრავდა“, გამოიხატებოდა იმაში, რომ მან (პლენანოვმა) ვერ შეძლო „შემოქმედებითად მიეყენებია მარქსიზმი ახალი ისტორიული პირობებისათვის“⁵⁶.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან საერთაშორისო მუშათა მოძრაობის ცენტრმა ევროპიდან რუსეთში გადმოინაცვლა. ისტორიამ რუსეთის პროლეტარიატს უაღრესად რთული, მაგრამ საპატიო ამოცანა დააქისრა—ყოფილიყო მარქსიზმის (მეცნიერული სოციალიზმის) იდეების ხორცშესხმისა და პრაქტიკულად განხორციელების პიონერი მსოფლიოში. ასეთ პირობებში, ცხადია, რუსეთის სინამდვილისადმი მარქსიზმის შემოქმედებითი მიყენება ნიშნავდა პროლეტარული რევოლუციის სტრატეგიისა და ტაქტიკის მეცნიერული თეორიის შემუშავებასა და ამ თეორიის ქმედით გამოყენებას. სამწუხაროდ, სწორედ მაშინ, როცა გადამწყვეტი ბრძოლებისათვის გამზადებულ პროლეტარიატს მეცნიერულად დასაბუთებული სტრატეგია და ტაქტიკა ესაჭიროებოდა, პლენანოვი დაიბნა და საბოლოო ანგარიშით პოლიტიკური ოპორტუნიზმის ჭაობში დაეშვა. პლენანოვმა ვერაფრით ვერ გაიგო მოახლოებული რევოლუციის არსება და თავისებურებანი, ვერ

გაიგო ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ რევოლუციაში პროლეტარიატის ჰეგემონიის საკითხი, გლეხობის, როგორც პროლეტარიატის უახლოესი მოკავშირის საკითხი, დაიბნა პროგრამულ-ტაქტიკური საკითხების გადაწყვეტისას და, რაც მთავარია. ვერ ამალღდა ახალი ტიპის მარქსისტული პოლიტიკური პარტიის შექმნის ლენინურ იდეებამდე.

სხვათა შორის, თუ აღნიშნულ საკითხებზე, გ. ვ. პლехანოვის პოლიტიკურ შეცდომებზე დღეს არავინ არ კამათობს და იგი, როგორც იტყვიან ხოლმე, თავისთავად ცხადი და ნათელია, სამაგიეროდ, არიან ადამიანები, რომელთაც ჯერ კიდევ სჯერათ (და საკმაოდ დარწმუნებითაც) პლехანოვის, როგორც თეორეტიკოსის, აბსოლუტური უცოდვილობა. მაგრამ ეს არ არის სწორი. პლехანოვის დაბნეულობა და მერყეობა მხოლოდ პოლიტიკის სფეროთი როდი შემოიფარგლებოდა. სხვას ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ცნობილია, მაგალითად. პლехანოვის სერიოზული შეცდომები დიალექტიკის, როგორც შემეცნების თეორიის გაგების საქმეში (ფილოსოფია), რუსული კაპიტალიზმის არსებისა და განვითარების ტენდენციების გაგების საქმეში (პოლიტეკონომია) და სხვ. ერთი სიტყვი: ყველა იმ საკითხში, რომელიც ნამდვილ შემოქმედებით მიდგომაა და მარქსიზმის კონკრეტულ-ისტორიულ მომარჯვებას მოითხოვდა, პლехანოვი უძლური აღმოჩნდა.

რუსეთის სინამდვილისადმი მარქსიზმის შემოქმედებითი მიყენებისა და მისი ახალ, უმაღლეს საფეხურზე აყვანის ისტორიული მისია წილად ხვდა ვ. ი. ლენინს. სწორედ ლენინმა (და არა სხვა ვინმემ) მოგვცა კაპიტალიზმის განვითარების მონოპოლიური სტადიისა და რუსეთის კონკრეტულ-ისტორიული პირობების გენიალური ანალიზი, შეიმუშავა პროლეტარული რევოლუციის ყოველმხრივ დასაბუთებული თეორია და ტაქტიკა, შექმნა იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციების ეპოქის მარქსიზმი (ლენინიზმი).

4. როცა სპეციალისტები პლехანოვ-პოლიტიკოსისაგან განსხვავებით პლехანოვ-თეორეტიკოსის შეუცდომლობაზე ლაპარაკობენ, ჩვეულებრივ, იმოწმებენ პლехანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის იმ შეფასებას, რომელიც ლენინისა და ლენინის უახლოესი თანამებრძოლებისა და მოწაფეების შრომებშია მო-

ცემული. ერთი შეხედვით თითქოს მათი (ლენინისა და ლენინელების) შრომები მართლაც იძლევიან გარკვეულ საფუძველს პლენანოვის მსგავსი გაორებისათვის და, რაც მთავარია, მისი. როგორც თეორეტიკოსის. გადაჭარბებული შეფასებისათვის. მოვიგონოთ პლენანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის ლენინური შეფასება. „შეუძლებელია შეგნებულ, ნამდვილ კომუნისტად იქცეთ უიმისოდ, თუ არ შეისწავლეთ — დიახ, თუ არ შეისწავლეთ ყველაფერი, რაც კი ფილოსოფიის შესახებ პლენანოვს დაუწერია. ვინაიდან ეს უკეთესია მარქსიზმის მთელ საერთაშორისო ლიტერატურაში“⁵⁷. უფრო ადრე, სახელდობრ კ. კაუცკის ბროშურის „რუსეთის რევოლუციის მამოძრავებელი ძალები და პერსპექტივები“ რუსული გამოცემის წინასიტყვაობაში, ვ. ი. ლენინი, პლენანოვის თეორიული შრომების შესახებ წერდა, რომ ისინი მთელი რუსეთის სოციალ-დემოკრატიის მტკიცე შენაძენად რჩება, მაშინ, როცა პლენანოვი. როგორც რუსი სოციალ-დემოკრატების პოლიტიკური ბელადი რუსეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციაში, როგორც ტაქტიკოსი. ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებსო⁵⁸. სტალინის სტატიაში „ლენინი, როგორც რ. კ. პ. ორგანიზატორი და ბელადი“ ვკითხულობთ: „ისტორია იცნობს პროლეტარულ ბელადებს, თავდადებულთ და გაბედულთ, მაგრამ თეორიაში სუსტებს... ასეთი არიან, მაგალითად, ლასალი — გერმანიაში, ბლანკი -- საფრანგეთში... არიან სხვაგვარი ბელადებიც, მშვიდობიან დროის ბელადები, თეორიაში ძლიერნი, მაგრამ ორგანიზაციისა და პრაქტიკული მუშაობის სფეროში სუსტნი... ასეთი არიან, მაგალითად, პლენანოვი რუსეთში. კაუცკი გერმანიაში“⁵⁹ და სხვ.

დიახ, ერთი შეხედვით პლენანოვის „აბსოლუტური უცოდველობისა“ და „ორთოდოქსალობის“ იდეას გარკვეული საფუძველი გააჩნია, მაგრამ საკმარისია გავეცნოთ საქმის ნამდვილ ვითარებას, რათა უმალ დაერწმუნდეთ, რომ პლენანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის ლენინური შეფასება სრულებითაც არ უნდა გავიგოთ ისე, როგორც ზოგიერთს ესმის. მართალია, ლენინი ამბობდა პლენანოვის ფილოსოფიური შრომები „უკეთესია მარქსიზმის მთელ საერთაშორისო ლიტერატურაში“, მაგრამ ამით მას პლენანოვი, როგორც ფილოსოფოსი.

მარქსსა და ენგელსზე მალა არ დაუყენებია. ლენინს მხედველობაში ჰყავდა მეორე ინტერნაციონალის ბელადები (ბერნშტეინი, კაუცკი და სხვ.), რომლებთან შედარებითაც პლენანოვი ფილოსოფიაში მართლაც რომ მთელი თავით მალა იდგა. „პლენანოვ-თეორეტიკოსის ორთოდოქსულობის“ კონცეფციის მომხრეთა მსჯელობის ძირითადი მანკი სწორედ ისაა, რომ ისინი მეტად ცალმხრივად, კონკრეტულ-ისტორიული პირობების ყოველგვარი გათვალისწინების გარეშე განიხილავენ ამა თუ იმ ციტატას და ყურადღებას არ აქცევენ, თუ რატომ, ხად და რა მიმართებაში ლაპარაკობდნენ ლენინი და ლენინელები პლენანოვის თეორიულ სიძლიერეზე, ხაზს უსვამდნენ მის დიდ დამსახურებას მარქსისტული ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში. პლენანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის მაღალი შეფასებისას, ლენინსა და ლენინელებს მხედველობაში ჰქონდათ არა პლენანოვი და მისი ფილოსოფიური შრომები, არამედ, საერთოდ პლენანოვის მოღვაწეობის გარკვეული პერიოდი, პლენანოვის მიერ მარქსიზმის ზოგადი დებულებების დაცვა და დალაგება, მისი თეორიული შრომების უპირატესობა მეორე ინტერნაციონალის ბელადების შრომებთან შედარებით და ა. შ. პლენანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობა კი საერთოდ შეიცავს ხარვეზებსა და ნაკლოვანებებს, რაც არაერთხელ გაუტარებია ლენინს მკაცრი, მარქსისტული კრიტიკის ქარცეხლში.

5. ჭერ კიდევ 1910 წელს, ლიკვიდატორობის წინააღმდეგ ერთიანი ბრძოლის პერიოდში, ვ. ი. ლენინი პლენანოვის შესახებ ამბობდა: „ჩვენ მას ბოლშევიკად არ ვთვლიდით და არც არასოდეს ჩავთვლით“⁸⁸. როგორ შეიძლებოდა (ან შეიძლებოდა თუ არა საერთოდ) ადამიანი, რომელიც არასოდეს ბოლშევიკი არ ყოფილა და რომელმაც, როგორც ცნობილია, საბოლოოდ უღალატა კიდევ პროლეტარიატისა და სოციალიზმის საქმეს, თეორიის სფეროში მთლიანად და სავსებით მარქსიზმის პოზიციებზე მდგარიყო? სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ ჩვენს პლენანოვოლოგიურ ლიტერატურაში არის ცდები აღნიშნული პრობლემის მეტად მარტივად გადაჭრისა. მაგალითად, ცდილობენ რა სათანადო ახსნა მისცენ პლენანოვ-თეორეტიკოსის (განსხვავებით პლენანოვ-პოლიტიკოსისაგან) „ორთოდოქსუ-

ლობის“ გავრცელებულ კონცეფციას, სპეციალისტები. როგორც წესი, მიუთითებენ სიტყვისა და საქმის, თეორიისა და პრაქტიკის გათიშვაზე პლენანოვთან, რაც თითქოს სრულიად ცხადსა და გასაგებს ხდის ზემოთ წამოჭრილ ყველა საკითხს. მაგრამ ეს არ არის სწორი.

რა თქმა უნდა, პლენანოვთან რომ ადგილი აქვს თეორიის პრაქტიკისაგან, ფილოსოფიის პოლიტიკისაგან მოწყვეტას, ამას დღეს არაფერია არ უარყოფს. მაგრამ არც ისე უნდა წარმოვიდგინოთ საქმე, თითქოს პლენანოვის ფილოსოფიურ შეხედულებებსა და პოლიტიკურ მრწამსს შორის, თეორიასა და პრაქტიკას შორის აბსოლუტური ზღვარი იყოს გავლებული. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ გაუგებარი დაჩივბოდა პლენანოვის პოლიტიკური შეცდომების არსი. მართლაცდა ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს პლენანოვის პოლიტიკური შეცდომები ციდან ჩამოცვიდნენ და რომ მათ არაფერიათარი გნოსეოლოგიური (თეორიული) ფესვები არ გააჩნია. საკითხის ამდაგვარ გადაწყვეტას მენშევიკები მიმართავდნენ. სწორედ მენშევიკები, ხოლო უფრო გვიან მომენშევიკო იდეალისტები, რომლებიც ეყრდნობოდნენ მეორე ინტერნაციონალის თეორეტიკოსების ყბადაღებულ დოგმას ფილოსოფიის აბსოლუტური დამოუკიდებლობისა და ოპორტუნისზმის გვერდით დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალისზმის „მშვიდობიანი თანაარსებობის“ შესაძლებლობის შესახებ, ცდილობდნენ პლენანოვის ფილოსოფიური შეხედულებები პოლიტიკურისაგან აბსოლუტურად გამოეყოთ და ამის საფუძველზე პლენანოვის მიერ რევოლუციური მარქსიზმის დამახინჩების ყოველგვარი კვალი დაეფარათ. არა გვგონია. რომ დღეს ვინმე შეგნებულად აპირებდეს ერთხელ უკვე დაგმობილი მენშევიკური თვალსაზრისის გამოცოცხლებას.

ვ. ი. ლენინი წერდა: „შეუძლებელია სავსებით ნათელვყოთ რომელიმე შეცდომა, მათ შორის პოლიტიკურიც, თუ არ მივაგნებთ იმის შეცდომის თეორიულ ფესვებს, ვინც ამ შეცდომებს სჩადის, გამოდის რა გარკვეულ, მის მიერ შეგნებულად მიღებულ დებულებათაგან“¹. ამ საერთო კანონზომიერებიდან გამონაკლისს, ცხადია, არც პლენანოვი წარმოადგენს. პლენანოვის პოლიტიკურ შეცდომებს უსათუოდ თავიანთი გნოსეოლოგიური (ე. ი. ფილოსოფიურ-თეორიული) ფესვები გააჩნია და

მეორეც: პოლიტიკურმა შეცდომებმა შემდგომ, თავის მხრივ, უკუზეგავლენა მოახდინეს პლენანოვის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე.

6. რაოდენ საკვირველადაც უნდა მოგვეჩვენოს, პლენანოვის პოლიტიკური შეცდომების გნოსეოლოგიური საწყისები მის ადრინდელ, ე. წ. მარქსისტული პერიოდის შრომებში უნდა ვეძიოთ.

ცნობილია, თუ რა დიდი როლი შეასრულეს პლენანოვის ადრინდელი (უფრო სწორად მეორე, მარქსისტული)⁶² პერიოდის ფილოსოფიურმა შრომებმა რუსული საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარებისა და პროლეტარიატის გათვითცნობიერების საქმეში. ამ შრომებში პლენანოვმა არა მარტო ბრწყინვალედ დაიცვა მარქსისტული ფილოსოფიის — დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი პრინციპები ნაროდნიკობისა და სხვა ათასი ჯურის იდეალისტური მიმდინარეობების შემოტევისაგან, არამედ ზოგიერთ საკითხში (მაგ., ისტორიაში პიროვნების როლის გაგების საკითხი და სხვ.) კიდევაც გააღრმავა და განავითარა იგი. მაგრამ, სამწუხაროდ, დოგმატიზმი: აბსტრაქტულობა, მარქსისტული ფილოსოფიის ყველაზე ზოგადი დებულებების „მშრალი“ დაცვა და ა. შ., რაც დამახასიათებელია პლენანოვის გვიანდელი, 1903 წ. შემდეგდროინდელი შრომებისათვის, თავისებურად აქაც იჩენს თავს. მაგალითისათვის ავიღოთ პლენანოვის მეთოდოლოგია ნაროდნიკობის წინააღმდეგ ბრძოლაში. თავის გენიალურ ნაშრომში „რანი არიან ხალხის მეგობრები და როგორ იბრძვიან ისინი სოციალ-დემოკრატების წინააღმდეგ“ ვ. ი. ლენინი წერდა: „მატერიალისტური მეთოდისაგან გადახვევა იქნებოდა მე რომ „ხალხის მეგობრების“ კრიტიკის დროს დავეკმაყოფილებულიყავი მათი იდეების დაპირისპირებით მარქსისტული იდეებისადმი. საჭიროა კიდევ „ნაროდნიკული“ იდეების ახსნა, მათი მატერიალური საფუძვლების გამოაშკარავება ჩვენს თანამედროვე საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ურთიერთობაში“⁶³. პლენანოვის დოგმატიზმი, მისი მეთოდოლოგიური მანკი ნაროდნიკობის წინააღმდეგ ბრძოლაში, გამოიხატება სწორედ იმაში, რომ იგი (პლენანოვი) ნაროდნიკული იდეებისადმი მარქსისტული იდეების ზოგადი დაპირისპირებით იზღუდებოდა და ყურადღებას არ აქ-

ცეცდა ნაროდნიკული იდეების ახსნის, მათი მატერიალური საფუძვლის გამოაშკარავების საქმეს. პლენანოვი უმთავრესად იმით იყო დაკავებული, რომ ეჩვენებინა მარქსისტული იდეოლოგიის კარდინალური განსხვავება ნაროდნიკულისაგან, რომ ნაროდნიკობა წარმოადგენდა შემფერხებელ ძალას მუშათა მოძრაობაში და ა. შ. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, იმ ეტაპზე სწორი და აუცილებელი იყო. მაგრამ პლენანოვმა არ მიაქცია ყურადღება საკითხის მეორე მხარეს, არსებითად ვერ გაიგო ნაროდნიკობის სოციალ-ეკონომიური ბუნება და მისი კავშირი რუსეთის განსაზღვრულ სოციალურ ფენასთან — გლეხობასთან. ვერ შეამჩნია ნაროდნიკული მოძრაობის (წერილობითი-ზოგადი გლეხური მოძრაობის) შედარებით დემოკრატიული ხასიათი და ნაროდნიკობა წარმოგვიდგინა, როგორც აბსოლუტურად რეაქციული და უტოპიური მიმდინარეობა. ერთი სიტყვით, პლენანოვი, რომელიც გატაცებული იყო ნაროდნიკობის ზოგადი კრიტიკით, მეტისმეტად აჭარბებს და საბოლოო ანგარიშით ნაროდნიკობასთან ერთად გლეხობის უარყოფამდეც (ე. ი. პროლეტარულ რევოლუციაში გლეხობის ყოველგვარი როლის უარყოფამდე) მიდის. ამან კი, თავის მხრივ, შემდგომში დასაბამი მისცა პლენანოვის ისეთ სერიოზულ ტაქტიკურ შეცდომებს, როგორიცაა ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ რევოლუციაში გლეხობის, როგორც პროლეტარიატის მოკავშირის საკითხი, ლიბერალურ ბურჟუაზიასთან დამოკიდებულების საკითხი და ა. შ.

7. პლენანოვის შრომებმა, რომლებიც ე. წ. მარქსისტული მოღვაწეობის პერიოდს მიეკუთვნებიან, სერიოზული როლი შეასრულეს, აგრეთვე, ოპორტუნიზმისა და რუსული ობიექტივიზმის („ეკონომიზმის“) რეაქციული არსის გამოაშკარავებისა და იდეური განიარაღების საქმეში. ხაზს უსვამდა რა პლენანოვის დამსახურებას რევიზიონიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ვ. ი. ლენინი წერდა: „ერთადერთი მარქსისტი საერთაშორისო სოციალ-დემოკრატიაში, ვინც მოგვცა თანმიმდევარი დიალექტიკური მატერიალიზმის თვალსაზრისით იმ წარმოუდგენელ უხამსობათა კრიტიკა, რომელიც აქ რევიზიონისტებმა მოჩამახეს, იყო პლენანოვი“⁴⁴. მაგრამ ვ. ი. ლენინის აღნიშნული დებულება თალმუდისტურად არ უნდა გავიგოთ. ყველასათვის

ცნობილია, რომ ერთადერთი მარქსისტი, რომელმაც რევოლუციონიზმის ყოველმხრივი, ნამდვილად დიალექტიკურ-მატერიალისტური კრიტიკა და მისი საბოლოო, იდეური განადგურება მოგვცა, იყო თვით ვ. ი. ლენინი. მაგრამ როცა პლენანოვის აღნიშნულ ღვაწლზე ლაპარაკობდა, ვ. ი. ლენინს, როგორც ითქვა. მხედველობაში ჰქონდა პლენანოვის დამსახურება მეორე ინტერნაციონალის თეორეტიკოსებთან შედარებით და აგრეთვე პლენანოვის მიერ დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის ზოგადი პრინციპების დაცვა და მათი ძირეული დაპირისპირება რევოლუციონიზმის პრინციპებისადმი. რაც შეეხება საკითხის მეთოდოლოგიურ მხარეს, ვ. ი. რევოლუციონიზმის პლენანოვისეული კრიტიკის სისტემას, იგი, მსგავსად ნაროდნიკობის კრიტიკისა, სერიოზული ხარვეზებით ხასიათდებოდა.

პირველი ძირითადი ნაკლი ისაა, რომ პლენანოვი რევოლუციონიზმის კრიტიკის დროს ზედმეტ სიფრთხილესა და ლიბერალიზმს იჩენდა. ცნობილია, მაგალითად, რომ პლენანოვი რევოლუციონიზმის წინააღმდეგ დაგვიანებით გამოვიდა, რადგან ეშინოდა არ ეწყენინებინა მათთვის. დაეუცადოთ, ამბობდა იგი, რას იტყვიან თვით გერმანელი ამხანაგებიო. პლენანოვს. სხვათა შორის, საკმაოდ დიდხანს სჯეროდა, რომ ისინი (რევოლუციონისტები) ადრე თუ გვიან თვითონვე შეიგნებდნენ საკუთარ შეცდომებს და უყოყმანოდ დაგმობდნენ მათ. საკითხისადმი ასეთი მიდგომა თვალნათლივ ადასტურებს, რომ პლენანოვმა სჯთანადოდ ვერ გაიგო რევოლუციონიზმის სოციალ-პოლიტიკური ბუნება და მისი კლასობრივი ფესვები, ვერ დაინახა რევოლუციონიზმის საერთაშორისო ხასიათი და ის საფრთხე, რასაც ბერნშტეინიზმი მუშათა მოძრაობისათვის წარმოადგენდა. ყოველივე ამან კი განაპირობა პლენანოვის მეთოდოლოგიის მეორე ძირითადი ნაკლი — არასათანადო თანმიმდევრობა და მარქსისტისათვის მიუტევებელი გადახვევები.

თუ რამდენად არათანმიმდევრული იყო რევოლუციონიზმის პლენანოვისეული კრიტიკა, ნათლად ჩანს თუ გნებავთ იქიდან, რომ იგი (პლენანოვი) არაორაზროვნად მიუთითებდა მარქსიზმის ნეოკანტიანობასთან „შერიგების“, მათ შორის შეხების წერტილის მონახვის შესაძლებლობაზე. „რაც შეეხება ნეოკანტიანელებს, — წერდა იგი — უნდა ითქვას დაბეჭილებით, რომ

მათ შეუძლიათ ისე, რომ არ უღალატონ თავიანთ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს, სიწინაღობა მარქსის ეკონომიური და ფილოსოფიურ-ისტორიული შეხედულებების სისწორე. რატომ? იმიტომ, რომ მათი უთანხმოება იზღუდება საკითხით ცნობიერების ყოფიერებასთან დამოკიდებულების შესახებ... ამ უთანხმოებას... არ შეუძლია ხელი შეუშალოს იმას, რომ ისინი შეთანხმდნენ შეხედულებებში სამყაროს მოვლენებზე, რომელსაც, რა თქმა უნდა, მიეკუთვნება აგრეთვე ეკონომიური და ისტორიული მოვლენები“⁶⁵. პირდაპირ გასაოცარი დებულებაა. არაფრით არ გინდა დაიჯერო, რომ იგი ეკუთვნის პლენანოვს, რომელიც იდეალიზმის შეურიგებელ მტერსა და რისხვას წარმოადგენდა. მაგრამ ფაქტი მაინც ფაქტია, პლენანოვს მოცემულ ციტატაში ფილოსოფიის ძირითადი საკითხი, ე. ი. მატერიისა და სულის, ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, უბრალოდ, უწყინარი თეორიული „პრინციპების“ ცნებამდე დაჰყავს და უგულვებელყოფს იმ პარტიულ (კლასობრივ-სოციალურ) ბრძოლას, რომელიც აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტის იქით იმალება. სხვანაირად როგორ უნდა ავხსნათ პლენანოვის თვალსაზრისი, რომ ნეოკანტიანელებს, მიუხედავად ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის იდეალისტური გადაწყვეტისა, თავისუფლად შეუძლიათ გაიზიარონ მარქსისტული მოძღვრება ეკონომიური და ისტორიული მოვლენების შესახებ, რაც საბოლოო ანგარიშით მეცნიერული სოციალიზმის იდეების გაზიარებასაც ნიშნავს? მაგრამ აღნიშნულ ციტატას რომ თავი დავანებოთ, პლენანოვი სტატიაში „კანტი კანტის წინააღმდეგ თუ ბ. ბერნშტეინის სულიერი ანდერძი“ სიტყვა-სიტყვით წერს: „პარტიული მეცნიერება“ მკაცრად რომ ვთქვათ შეუძლებელია. მაგრამ, სამწუხაროდ, ძალიან შესაძლებელია არსებობა „მეცნიერთა“ (учёных), რომლებიც გამსჭვალული არიან პარტიული და კლასობრივი ეგოიზმის სულით“⁶⁶.

პლენანოვი არათანმიმდევრულობას იჩენს აგრეთვე სოციალისტური რევოლუციის მოხდენის გზებისა და მეთოდების გაგების საქმეშიც. მას არ უნდოდა დაეფრთხოთ ლიბერალური ბურჟუაზია, რომელშიც ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის ჰეგემონს ხედავდა და ამიტომაც არსებითად იზიარებდა ოპორტუნისტ ბერნშტეინის თეორიას კაპიტალიზმიდან სო-

ციალიზმში მშვიდობიანი გადასვლის შესახებ. „სოციალ-დემოკრატიას, — ვკითხულობთ „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ მეორე რუსული გამოცემის წინასიტყვაობაში, — ნამდვილად აინტერესებს, რომ უმაღლეს საზოგადოებრივ წყობაზე გადასვლა მოხდეს ძვრების გარეშე“⁶⁷. მართალია, ამ დებულებას პლენანოვი საკმაოდ გრძელ კომენტარს უკეთებს, მაგრამ კომენტარი აქ საქმეს ოდნავადაც ვერ შველის. საკითხის თუნდაც დასმაც კი, მარქსისტების მიერ ბერნშტეინის რეფორმისტული თეორიის გამოყენების შესაძლებლობის შესახებ. იმთავითვე მკდარი და მანე იყო.

8. არც ეკონომიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის დროს აღმოჩნდა პლენანოვი მოწოდების სიმალღეზე. სერიოზული შეცდომები დაუშვა მან აგრეთვე სახელმწიფოს არსების, შემეცნების ბუნებისა და მარქსისტული ფილოსოფიის სხვა პრინციპული საკითხების გაგების საქმეში. ცნობილია, მაგალითად, პლენანოვის ყოვლად მიუტევებელი დათმობები იეროგლიფების აგნოსტიკური თეორიის მიმართ. ჩვენ აზროვნებას, ამტკიცებდა იგი ჯერ კიდევ 1892 წელს ფ. ენგელსის წიგნის „ლუდვიგ ფოიერბახის“ რუსული გამოცემის შენიშვნებში, არ შეუძლია შეიცნოს და რამდენადმე ზუსტად გამოხატოს ობიექტური სინამდვილე. ჩვენი შეგრძნებები ობიექტური სინამდვილის (მისი საგნებისა და მოვლენების) არა ასლი, არამედ მხოლოდ პირობითი ნიშნები, სიმბოლოები, იეროგლიფებიაო. 1899 წელს პლენანოვი კვლავ იმეორებს აღნიშნულ შეცდომას. სტატიაში „ერთხელ კიდევ მატერიალიზმი“, რომელიც რევიზიონისტ კონრად შმიდტის წინააღმდეგაა მიმართული, იგი წერდა: „ძალიან უცნაური იქნებოდა, რომ შეგრძნება და მის ნიადაგზე აღმოცენებული წარმოდგენა ემსგავსებოდეს იმ საგანს, რომელმაც იგი გამოიწვია და რომელიც, რა თქმა უნდა, არ არის არც შეგრძნება და არც წარმოდგენა... ჩვენი წარმოდგენები საგანთა ფორმებისა და დამოკიდებულებების შესახებ სხვა არაფერია, თუ არა იეროგლიფები“⁶⁸. პლენანოვის ზემოთ დასახელებულ სტატიაში „კანტი კანტის წინააღმდეგ“ ვკითხულობთ: „ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ, როგორ წარმოიშვა ჩვენი ცნობიერება“⁶⁹ და სხვ. ცხადია, რომ აღნიშნულ დებულებას ყოველი აგნოსტიკოსი მოაწერდა ხელს.

ლენინმა თავის გენიალურ ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ მოგვცა პლენანოვის „იეროგლიფების თეორიის“ გამანადგურებელი კრიტიკა: „აუცილებელია, რომ გამოხატულება ვერასოდეს ვერ შეედრება სავსებით მოდელს, მაგრამ ერთია გამოხატულება, ხოლო სულ სხვაა სიმბოლო, პირობითი ნიშანი. გამოხატულება აუცილებლად და გარდუვლად გულისხმობს „გამოხატვის“ ობიექტურ რეალობას. „პირობითი ნიშანი“, სიმბოლო, იეროგლიფი ისეთი ცნებებია, რომელთაც აგნოსტიციზმის სრულიად უმაქნისი ელემენტი შემოაქვს“⁷⁰.

9. როგორც ვხედავთ, პლენანოვის ადრინდელი, ე. ი. მარქსისტული პერიოდის შრომებიც არათანმიმდევრულობით, ხოლო ზოგჯერ მეტად პრინციპული, უაღრესად მავნე ტენდენციების მქონე შეცდომებით ხასიათდებოდა. სრულიად აშკარაა, რომ აღნიშნული შეცდომები წარმოადგენდნენ იმ თეორიულ პირველწყაროს (გნოსეოლოგიურ ფესვებს), რომელზედაც შემდგომ პლენანოვის მენშევიზმი და პოლიტიკური ოპორტუნიზმი აღმოცენდა.

მენშევიზმისა და ოპორტუნიზმის პოზიციებზე გადასვლას კი არ შეიძლებოდა, თავის მხრივ, უკუზეგავლენა არ მოეხდინა (და მოახდინა კიდევ) პლენანოვის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე. მართალია, ზოგ შრომებში, რომლებიც მოღვაწეობის ე. წ. მენშევიკურ პერიოდს მიეკუთვნებიან და რომლებშიც მარქსისტული ფილოსოფიის ძირითადი პრობლემებია განხილული, კვლავაც გაიღვებს ხოლმე პლენანოვის ბრწყინვალე ტალანტა და ურთულეს ფილოსოფიურ ლაბირინთებს შუქურასავით გაანათებს, მაგრამ საერთოდ აღებული ყველა მის გვიანდელ (1903 წლის შემდეგდროინდელ) შრომას პოლიტიკის მიძიმე დალი ამჩნევია. საუკეთესო შემთხვევაში თავის ძველ, ზოგადთეორიულ დებულებებს რომ იმეორებს, პლენანოვი ყოველთვის, როგორც კი თეორიის პრაქტიკისადმი, ფილოსოფიის პოლიტიკისადმი მიყენების საჭიროება წარმოიშვება, იბნევა და იწყებს მარქსისტული დიალექტიკის, ფილოსოფიური მატერიალიზმისა და ისტორიული მატერიალიზმის პრინციპების (ზოგჯერ შეგნებულ, ზოგჯერ შეუგნებელ) დამახინჯებას.

მაგალითისათვის ავიღოთ დიალექტიკის საკითხი. პლენანოვმა რომ დიალექტიკის არსების გაგების საქმეში სერიოზული

შეცდომები დაუშვა, დღეს ამაზე არავინ დაობს. საკმარისია დავასახელოთ პლენანოვის მიერ დიალექტიკის შემეცნების თეორიისაგან და პირუკუ, მოწყვეტის სავალალო ფაქტი, რასაც ზემოთ ზოგადად შევხებით. „დიალექტიკა — წერს ვ. ი. ლენინი — სწორედ მარქსიზმის (და ჰეგელის) შემეცნების თეორიაა. აი, საქმის რა „მხარისათვის“ (ეს საქმის „მხარე“ კი არა საკითხის დედაარსია) არ მიუქცევია ყურადღება პლენანოვს“⁷¹. შემდეგ „ფილოსოფიურ რვეულებში“ ლენინი აღნიშნავდა, რომ პლენანოვმა ფილოსოფიის შესახებ დაახლოებით ათასი გვერდი დაწერა, მაშინ, როცა დიალექტიკას, როგორც შემეცნების თეორიას, როგორც ფილოსოფიურ მეცნიერებას, მეცნიერებას ობიექტური კანონების შესახებ, მან არც ერთი გვერდი არ მიუძღვნაო⁷².

ცხადია, გულუბრყვილობა იქნებოდა პლენანოვის აღნიშნული შეცდომების მიზეზები მისი მოუშნადებლობითა და ინტელექტური სისუსტით აგვეხსნა. მხოლოდ მენშევიზმის პოლიტიკურმა მრწამსმა, ტაქტიკურმა და ორგანიზაციულმა ოპორტუნისმმა აიძულა პლენანოვი გაეყალბებინა დიალექტიკა, შეეცვალა იგი ფორმალური ლოგიკითა და სოფიზმით.

მენშევიზმის მეთოდოლოგიური საფუძვლების გამოაშკარავებისას ვ. ი. ლენინი არაერთხელ მიუთითებდა მის ფარისევლურ და ანტიდიალექტიკურ ბუნებაზე, რაც ჩვეულებრივ ისეთი მანკიერებების მიმართ მიდრეკილებით გამოიხატებოდა, როგორიცაა ფორმალიზმი, სოფიზმი, ეკლექტიციზმი, ანტიისტორიზმი და სხვ. მენშევიკები და საერთოდ ყველა ჯურის ოპორტუნისტები, რომლებიც ცხოველური შიშით იყვნენ შეპყრობილნი ყოველგვარი ახლისა და რევოლუციურის მიმართ. ორგანულად ვერ იტანდნენ დიალექტიკას, გაურბოდნენ მას, ვითარცა ეშმაკი დღის სინათლეს.

სხვათა შორის, ამ მხრივ, ძალიან საინტერესოა თვით პლენანოვის თვალსაზრისი, რომელსაც იგი ბერნშტეინის მიერ დიალექტიკისა და მატერიალიზმის არსების გაყალბებასთან დაკავშირებით გამოთქვამდა. ბერნშტეინმა, აღნიშნავდა პლენანოვი, დაამახინჯა დიალექტიკა, გამოაცალა მას რევოლუციური სული, იმიტომ, რომ არ უნდოდა დაეშინებინა ბურჟუაზია „ძალდატანებითი რევოლუციის საშინელებით“. ასევე, წმინდა პოლიტი-

კური მოტივებით ხსნის იგი ბერნშტეინის მატერიალიზმისაგან განდგომის ფაქტსაც. „ბ. ბერნშტეინის მატერიალიზმისაგან განდგომა, მისი სწრაფვა „დაუბრუნდეს კანტს“, — ნათქვამია სტატიაში „კანტი კანტის წინააღმდეგ“, — სრულებითაც არ წარმოადგენს ფილოსოფიური გონების უბრალო შეცდომებს... ისინი წარმოადგენენ მისი ახლანდელი სოციალურ-პოლიტიკური ტენდენციის ბუნებრივად გარდუვალ და მკაფიო გამოხატულებას. ეს ტენდენცია შეიძლება გამოიხატოს სიტყვებში: „ბურჟუაზიის მოწინავე ფენასთან დაახლოება“⁷³.

საკითხის უაღრესად ზუსტი და მართებული დახასიათებაა. და მით უფრო დასაანანია, რომ დღეს თვით პლენანოვის მიმართ გვიხდება იმავეს განმეორება. სწორედ საკუთარ პოლიტიკურ მრწამსსა და ახირებულობას ანაცვალა პლენანოვმა დიალექტიკა, დაუქვემდებარა იგი მენშევიზმის ვიწრო პარტიულ ინტერესებს. „ოპორტუნისტები, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — სჯერდებიან ყველა შემთხვევისადმი იმ ზოგადი შაბლონის მიყენებას, რომელიც ნასესხებია გერმანული სოციალიზმის განსაკუთრებული პერიოდიდან. ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ წარმომადგენლობითი დაწესებულებანი, — სათათბირო წარმომადგენლობითი დაწესებულებაა, მაშასადამე, ბოიკოტი ანარქიზმია და სათათბიროში უნდა წავიდეთო. ასეთი ბავშვური მარტივი სილოგიზმით ამოიწურება ყოველთვის ამ თემაზე ჩვენი მენშევიკებისა და განსაკუთრებით პლენანოვის მთელი მსჯელობა“⁷⁴. მენშევიზმისათვის დამახასიათებელმა ფრაზიორობამ და სოფიზმმა, ურთულესი სოციალური მოვლენებისადმი წმინდა ფორმალურ-ლოგიკურმა მიდგომამ და ა. შ. პლენანოვის ზემოთ აღნიშნული შეცდომები კიდევ უფრო გააღრმავეს და მისი დიალექტიკა საბოლოო ანგარიშით მაგალითების უბრალო ჯამად გადააქციეს, „დაპირისპირებულთა ერთიანობა პლენანოვთან, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — აღებულება, როგორც მაგალითების ჯამი“⁷⁵.

10. ასეთია მოკლედ, ძალიან ზოგადად პლენანოვის მიერ დიალექტიკის მენშევიკურ დამახინჯებათა არსი. რაც შეეხება ფილოსოფიურ მატერიალიზმს, აქ პლენანოვის დაბნეულობა და გადახვევანი უმთავრესად ჩვენთვის უკვე ცნობილ „იეროგლიფების თეორიასა“ და „ცდის“ ცნების მახსიტური გაგებისადმი კომპრომისში გამოიხატა.

თავისებურ ტრაფარეტად გვექვა პლენანოვის კრიტიკამდე მის დამსახურებაზე ლაპარაკი, მაგრამ არ შეიძლება ამჟამადაც არ გავუსვათ ხაზი იმ უდიდეს როლს, რაც მან ნაროდნიკობის, ბერწმტინიზმის და სხვ. ანტიმარქსისტულ მიმდინარეობათა კვალდაკვალ, რუსი მახისტებისა და, საერთოდ, მახისტური ფილოსოფიის წინააღმდეგ ბრძოლაში შეასრულა. პლენანოვი მახისტებს „შეუგნებელ და მხდალ“ იდეალისტებად ნათლავდა, დამაჯერებლად უყუაგდებდა ბოგდანოვისა და სხვების სასაცილო მტკიცებას მახიზმის, როგორც ფილოსოფიური მიმდინარეობის, ორიგინალურობის შესახებ და უჩვენებდა იმ ორგანულ კავშირს, რომელიც, ერთი მხრივ, მახიზმის ფილოსოფიასა და მეორე მხრივ, ბერკლისა და ფინტეს ჭუბიექტურ იდეალიზმს შორის არსებობს. პლენანოვი ააშკარავებდა მახიზმის სრულ უუნარობას ფილოსოფიის ძირითადი საკითხების გადაწყვეტისას და მის მკაფიოდ გამოკვეთილ სოლიფისტურ ხასიათს. ამავე დროს ბრწყინვალედ იცავდა (და ზოგ შემთხვევაში შემდგომ ავითარებდა) მარქსისტული ფილოსოფიური მატერიალიზმის ზოგადთეორიულ დებულებებს.

მაგრამ, სამწუხაროდ, არც მახიზმის პლენანოვისეული კრიტიკა ყოფილა დაზღვეული სერიოზული ნაკლოვანებებისაგან. პლენანოვი, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, მახიზმის (და ნეოკანტიანიზმის) კრიტიკას უდგებოდა „უფრო ვულგარულ-მატერიალისტური, ვიდრე დიალექტიკურ-მატერიალისტური თვალსაზრისით“⁷⁶.

მახიზმის პლენანოვისეული კრიტიკის სუსტი მხარე, მისი მეთოდოლოგიური მანკი, უწინარეს ყოვლისა, გამოიხატებოდა იმაში, რომ პლენანოვმა, რომელიც სათანადო ყურადღებით არ ეკიდებოდა მახისტური ფილოსოფიის კლასობრივი ფესვების გამოაშკარავების საქმეს, ვერ გაიგო ან შეგნებულად მიაფუჩეა მახიზმის, როგორც იმპერიალიზმის ეპოქის რეაქციული ბურჟუაზიის იდეოლოგიის არსი. ფილოსოფიის პარტიულობის ლენინურ პრინციპებამდე რომ ვერ ამაღლდა, მან დაივიწყა, რომ „ემპირიოკრიტიციზმის გნოსეოლოგიური სქოლასტიკის უკან არ შეიძლება არ დავინახოთ პარტიათა ბრძოლა ფილოსოფიაში, ბრძოლა, რომელიც საბოლოო ანგარიშით გამოხატავს თანამედროვე საზოგადოების მტრული კლასების ტენდენციებსა და იდეოლოგიას“⁷⁷.

დამახასიათებელია, რომ რუსი მახისტების რეაქციულ გამოხდომებს პლენანოვი დიდხანს დუმილით უვლიდა გვერდს. პლენანოვის დუმილი, მისი ყოვლად გაუმართლებელი წაყრუება იმით იყო გამოწვეული, რომ იგი ემპირიოკრიტიციზმში ვერ ხედავდა ისეთ საშიშ ძალას, რომელიც „თავის სერიოზულ შეწუხებად ღირდეს“. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ემპირიოკრიტიკოსები თვითონვე გადმოდინან შეტევაზე და უშუალოდ მის პირად ინტერესებს ეხებიან (მოვიგონოთ ბოგდანოვის „ღია წერილი ამხ. პლენანოვს“), პლენანოვი იძულებული ხდება მიიღოს გამოწვევა და ჩაებას მათთან პოლემიკურ ბრძოლაში. მაგრამ პლენანოვი შემოიფარგლა ემპირიოკრიტიციზმის ზოგადფილოსოფიური საფუძვლების ანალიზითა და კრიტიკით. ამით მან დაუშვა მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვანი შეცდომა, რაც მახისტური ფილოსოფიის ბუნებისმეტყველების სფეროში მომხდარ უახლოეს აღმოჩენებთან კავშირის უგულვებელყოფაში გამოიხატებოდა. „Естествознание тут не при чем... не в нем тут сила“ — წერდა იგი⁷⁶. ვ. ი. ლენინმა გვიჩვენა, როდენ მცდარი და მეთოდოლოგიურად მავნე იყო საკითხისადმი ამდაგვარი მიდგომა. „მახიზმის გარჩევა და ამ კავშირის (ე. ი. მახიზმსა და უახლოეს ბუნებისმეტყველურ სკოლებს შორის არსებული კავშირის. — ა. ჩ.) უგულვებელყოფა, როგორც ამას პლენანოვი სჩადის, — შენიშნავდა ვ. ი. ლენინი, — ნიშნავს დიალექტიკური მატერიალიზმის რაობის აბუჩად აგდებას“⁷⁹.

სერიოზულ მეთოდოლოგიურ მანკს, რაც მახიზმის პლენანოვისეულ კრიტიკას პოლიტიკურ სიმწვავესა და ცხოველყოფელობას აკლიდა, არ შეიძლებოდა არ მოყოლოდა გნოსეოლოგიური ხასიათის შეცდომები და დაბნეულობანი. შემთხვევითი როდი არის, რომ სტატიაში „materialismus militans“. რომელიც ბოგდანოვის გამოწვევის პირველი ოფიციალური გამოხმაურება იყო, პლენანოვი უფრო მეტად საკუთარი „იეროგლიფების თეორიის“ დაცვითა და დასაბუთებითაა დაკავებული, ვიდრე ბოგდანოვის შეშეცნების თეორიის (აგნოსტიციზმის) უკუგდებათა და გაბათილებით⁸⁰.

მახიზმისადმი თავშეკავებულმა, რამდენადმე შეძარიგებულმა დამოკიდებულებამ განაპირობა სწორედ ის, რომ პლენანოვი ყოვლად გაუმართლებელ მერყეობას იჩენს ფილოსოფიური

მატერიალიზმის ზოგი მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტისას და, უწინარეს ყოვლისა, „ცდის“ ცნების ემპირიოკრიტიციკული გაგების კრიტიკისას. მაგალითად, „ცდის“ ცნების არსების განხილვის დროს პლენანოვი წერდა: „ერთი გერმანელი მწერალი ამბობს, რომ ემპირიოკრიტიციზმისათვის ცდა მხოლოდ კვლევა-ძიების საგანია და არა შემეცნების საშუალებათ. თუ ეს ასეა, ემპირიოკრიტიციზმის დაპირისპირებას მატერიალიზმისადმი აზრი ეკარგება და მსჯელობა იმ თემაზე, რომ ემპირიოკრიტიციზმი მოწოდებულია მატერიალიზმის ადგილი დაიჭიროსო, სრულიად ამაო და უშინაარსო ხდება“⁸¹. საკმაოდ უცნაური განცხადებაა. ვ. ი. ლენინი მას (ამ განცხადებას) ახასიათებს, როგორც პლენანოვის მორიგი სერიოზული დაბნეულობის გამოვლენას ფილოსოფიური მატერიალიზმის სფეროში.

პლენანოვი, მართლაც რომ, დაიბნა. იგი გულუბრყვილოდ მიენდო კარსტანიენს (მას სწორედ კარსტანიენი ჰყავდა მხედველობაში, როცა ამბობდა: „ერთი გერმანელი მწერალიო...“) და ვერ დაინახა, რომ „ცდის“ მხოლოდ კვლევა-ძიების საგნად (და არა შემეცნების საშუალებად) გამოცხადება, სრულებითაც არ სცვლის „ცდის“ ცნების მახისტური, ე. ი. სუბიექტურ-იდეალისტური გაგების არსს. „ცდის“ როგორც „კვლევა-ძიების საგნის“ შესახებ რომ ლაპარაკობენ, ემპირიოკრიტიკოსები ჩვეულებრივ გულისხმობენ არა „შემეცნების ობიექტს, შემეცნებისაგან დამოუკიდებელს“, არამედ აბსტრაქტულ, ზოგადად გაგებულ ცდას, რომლის ცნებაშიაც სდებენ ყოველგვარ გამონათქვამს, სულერთია რეალურია ეს გამონათქვამნი, თუ ისინი, მაგალითად, მოჩვენებებს მიეკუთვნებიან: ერთი სიტყვით, პლენანოვი, რომელიც უშენიშვნოდ იზიარებს ემპირიოკრიტიკოს კარსტანიენის შეხედულებას „ცდის“ ცნების რაობის შესახებ, მიუტევებელ დათმობას ახდენს იდეალიზმისადმი და არსებითად მატერიის მახისტური გაგების პოზიციებზე ეშვება. ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ პლენანოვის აღნიშნული შეცდომები, ისე როგორც, საერთოდ, მახიზმის პლენანოვისეული კრიტიკისათვის დამახასიათებელი მანკი, გამოწვეული იყო მისი პოლიტიკური მერყეობითა და ბოლშევიზმისადმი ფრაქციული დაპირისპირებულობით. „პლენანოვი, — ამბობს ვ. ი. ლენინი, — თავის შენიშვნებში მახიზმის წინააღმდეგ იმდენად მახის

უარყოფას არ ცდილობდა, რამდენადაც ფრაქციული ზიანის მიყენებას ბოლშევიზმისათვის“⁸².

11. თუ პლენანოვის პოლიტიკური ევოლუცია, ე. ი. მისი მენშევიზმისა და ოპორტუნისმის პოზიციებზე გადასვლა, დიალექტიკისა და ფილოსოფიური მატერიალიზმის სფეროში დაშვებული სერიოზული შეცდომებით აღინიშნა, ეს მით უფრო იმ შრომების მიმართ ითქმის, რომლებიც ისტორიული მატერიალიზმის პრობლემებს მიეძღვნა. ისეთ კონკრეტულ საკითხებზე რომ არაფერი ვთქვათ, როგორცაა, საკითხი რუსეთის ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის თავისებურებებისა და გამომძრავებელი ძალების შესახებ, იმპერიალიზმის, როგორც კაპიტალიზმის განვითარების უმაღლესი სტადიის, არსების შესახებ და ა. შ. პლენანოვმა სერიოზული (ვეულგარულ-ობიექტივისტური ხასიათის) შეცდომები დაუშვა ისტორიული მატერიალიზმის ზოგად-ფილოსოფიური პრობლემების გადაწყვეტის დროსაც. ცნობილია, მაგალითად, ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი საკითხის პლენანოვისეული გააზრების მანკი. უკიდურესობამდე დაჰყავს რა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი დებულება საზოგადოებრივი ყოფიერების პირველადობისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების მეორადობის შესახებ, პლენანოვი საბოლოო ანგარიშით იღებებს, თეორიების და, საერთოდ, საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველგვარი როლის „ობიექტივისტურ“ უარყოფამდე მიდის.

1903 წლამდე, ე. ი. თავისი მოღვაწეობის მარქსისტულ პერიოდში, პლენანოვი არაერთხელ გამოსულა „ეკონომისტებისა“ და ყველა ჯურის პოზიტივისტების წინააღმდეგ, რომლებიც ისტორიის მატერიალისტური გაგების „ვეულგარულ-ობიექტივისტურ“ დამახინჯებას ახდენდნენ. პარტიის მეორე ყრილობაზე (და მანამდე) იგი ლენინის მხარეზე იყო და დაბეჯითებით იცავდა მარტინოვის და სხვ. „ეკონომისტების“ შემოტევისაგან წიგნში „რა ვაკეთოთ“ გატარებულ იდეებს სოციალისტური შეგნების მასებში შეტანის მნიშვნელობისა და აუცილებლობის შესახებ. მაგრამ ყრილობის დამთავრებიდან სულ რამდენიმე თვის შემდეგ პლენანოვი დიამეტრალურად იცვლის გეზს და ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე ესხმის თავს ლენინს სწორედ იმ საკითხებში, რომლებშიც აღრე ასე დაბეჯითებით იცავდა.

მაგალითად, სტატიაში „მუშათა კლასი და სოციალ-დემოკრატიული ინტელიგენცია“ პლენანოვი წერდა: „ლენინმა ვერ გაიგო ვერც კაუცკი, ვერც ენგელსი და ვერც მარქსი, ე. ი. ვერ გაიგო საერთოდ მეცნიერული სოციალიზმი, მისი დამოკიდებულება აღნიშნული საკითხისადმი“⁸³.

რატომ მოხდა ყოველივე ეს? რატომ შეიცვალა ასე მკვეთრად პლენანოვის დამოკიდებულება ვ. ი. ლენინის ნაშრომის „რა ვაკეთოთ?“ მიმართ? პასუხი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს — პლენანოვს, რომელიც მეორე ყრილობის დამთავრებიდან რაღაც ორიოდ თვის შემდეგ მოულოდნელ შემობრუნებას ახდენს მენშევიზმისაკენ, უკვე აღარ აწყობდა ხალხის მასებში რევოლუციური შეგნების შეტანის ლენინური თეორია, იგი წმინდა პარტიული მოსაზრებებით ილაშქრებდა ლენინის წიგნში „რა ვაკეთოთ“ წამოყენებული იდეების წინააღმდეგ და ამიტომაც ლოგიკურად მივიდა საზოგადოებრივი ცნობიერების როლის ყოველგვარ უარყოფამდე.

მაგრამ ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი საკითხის პლენანოვისეული განმარტების ნაკლი მხოლოდ ამით როდი ამოიწურა. ცნობილია, რომ საზოგადოებრივი ყოფიერების ცნება თავისი შინაარსით (და მოცულობით) მეტად ფართო და მრავალფეროვანია. ამიტომ, როცა საზოგადოებრივი ყოფიერების პირველადობისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების მეორადობის შესახებ ვლაპარაკობთ, საჭიროა საზოგადოებრივი ყოფიერების რთული მექანიზმიდან გამოვყოთ მთავარი და არსებითი, სწორედ ის, რაც პირდაპირ და უშუალოდ ახდენს ზემოქმედებას საზოგადოების განვითარებაზე, განსაზღვრავს მის სახესა და ხასიათს, განაპირობებს საზოგადოების ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლას. ისტორიული მატერიალიზმისათვის ძალად, როგორც ვიცით, მიიჩნევენ ადამიანთა არსებობისათვის აუცილებელი საარსებო საშუალებების მოპოვების წესს, მატერიალური დოვლათის — საზრდოს, ტანსაცმლის, ფეხსაცმლის, საცხოვრებელი ბინის, სათბობის, წარმოების იარაღების და სხვ. წარმოების წესს. პლენანოვი კი აღნიშნულ საკითხში თავიდანვე არასწორ, გეოგრაფიულ-მატერიალისტური სოციოლოგიის პოზიციებზე იდგა. მართალია, ადრინდელი, უფრო ზუსტად, მარქსისტული მოღვაწეობის პერიოდის შრომებ-

ში პლენანოვი არცთუ ისე იშვიათად ეკამათებოდა (და საკმაოდ დამაჯერებლადაც) მონტესკიეს, ბოკლს და ე. წ. გეოგრაფიული მატერიალიზმის სხვა წარმომადგენლებს, რომლებიც საზოგადოების განვითარების განმსაზღვრელ, მამოძრავებელ ძალას არა თვით საზოგადოების შიგნით, არამედ მის გარეთ, გეოგრაფიულ გარემოში ხედავდნენ, მაგრამ არსებითად მაშინაც კი ისტორიის გეოგრაფიულ-მატერიალისტური გაგებისაკენ იჩენდა მიდრეკილებას. და თუ აღნიშნულ ნაკლს პლენანოვმა თავი ვერ დააღწია მოღვაწეობის საუკეთესო პერიოდში, ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა უნდა მომხდარიყო შემდგომ. მოულოდნელი არაფერი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ე. წ. გეოგრაფიულ-მატერიალისტურმა ტენდენციამ პლენანოვის გვიანდელ, მენშევიზმის დროინდელ შრომებში სისტემატიზებული, უკვე ჩამოყალიბებული კონცეფციის ხასიათი მიიღო. სხვა დანარჩენებზე რომ არაფერი ვთქვათ, მენშევიკური პერიოდის შედარებით ისეთ პოზიტიურ ნაშრომში, როგორიცაა „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“, პლენანოვი საზოგადოების შინაგანი მექანიზმის, მისი განვითარების ზოგადი კანონზომიერების განხილვისას სიტყვა-სიტყვით წერს: „საწარმოო ძალთა განვითარება, რომელიც საბოლოო ანგარიშით ყველა საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარებას საზღვრავს, თვით ისაზღვრება გეოგრაფიული გარემოს თვისებებით“⁸⁴.

ასეთია მოკლედ არასრული სურათი იმ ნაკლოვანებებისა და სერიოზული, ზოგადთეორიული ხასიათის შეცდომებისა; რასაც პლენანოვის ფილოსოფიური მემკვიდრეობა შეიცავს⁸⁵. ყოველივე ამის შემდეგ გვაქვს თუ არა უფლება ვთქვათ, რომ პლენანოვი, მიუხედავად მენშევიკურ-ოპორტუნისტული მერყეობისა პოლიტიკაში, თეორიის სფეროში სრულყოფილი, თავიდან ბოლომდე ორთოდოქსალური მარქსისტი იყო? ცხადია, რომ არა. პლენანოვის მიერ დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის ზოგადთეორიული საკითხების გადაწყვეტისას დაშვებული ზემოაღნიშნული შეცდომები თვალნათლივ ადასტურებენ, რომ შეუძლებელია აბსოლუტური, გაუვალაზღვარი გავალოთ პლენანოვ-თეორეტიკოსსა და პლენანოვ-პრაქტიკოსს შორის, რომ შეცდომა იქნებოდა პლენანოვი, როგორც თეორეტიკოსი, თუნდაც ფილოსოფიის სფეროში დაგვე-

ყენებინა მარქსის, ენგელსისა და ლენინის გვერდით. აქედან კი თავისთავად, ლოგიკურად გამოდის, რომ სათანადო თეორიულ არგუმენტაციას მოკლებულია იუდინისა და სხვების კონცეფცია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ისტორიაში პლენანოვის ადგილისა და როლის შესახებ.

მაშ როგორია პლენანოვის როლი და მნიშვნელობა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში?

12. საბჭოთა პლენანოვოლოგთა უმრავლესობას შორის (მაგ., როზენტალი, აამუსი, ჯიბლაძე, ფომინა, ბურსოვი და სხვ.) გავრცელებული აზრის თანახმად პლენანოვის ესთეტიკა წარმოადგენს რუსული კლასიკური ესთეტიკის რეალისტური ტრადიციების დაცვასა და მის შემდგომ განვითარებას: ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული თვალსაზრისი ყველაზე ნათლად და დასრულებულად გამოხატავს პლენანოვის ესთეტიკური შემკვიდრების არსებას, ახასიათებს მის ადგილსა და როლს ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში. პლენანოვის ესთეტიკური შემკვიდრების ასეთ შეფასებაში მარტო იუდინის კონცეფციისათვის დამახასიათებელი არაკრიტიკულობა როდია დაძლეული, არამედ როქკოვისეული ნიჰილიზმიც, რომლის მიხედვითაც, როგორც ეს აღნიშნული იყო ზემოთ, პლენანოვის ესთეტიკა სხვა არაფერია, თუ არა რუსული კლასიკური ესთეტიკისაგან უკანდახევა ან საუკეთესო შემთხვევაში მისი დაცვა და ზოგადთეორიული პრინციპების უბრალო პროპაგანდა.

ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: რაში მდგომარეობს პლენანოვის მიერ რუსული კლასიკური ესთეტიკისაგან წინ გადადგმული ნაბიჯი, ე. ი. რა საკითხებში განავითარა მან რუსული კლასიკური ესთეტიკა? ამის გასარკვევად საჭიროა მოკლედ მაინც დავახასიათოთ რუსული კლასიკური ესთეტიკა, მოვხაზოთ მისი ზოგადი პროფილი.

პირველი, რაც რუსული კლასიკური ესთეტიკის განხილვისას გეცემათ თვალში და რაც წითელი ზოლივით გასდევს XIX საუკუნის მხატვრულ და ლიტერატურულ-კრიტიკულ აზროვნებას რუსეთში, არის მისი სოციალური სისხლსავსეობა (დატვირთულობა) და მწვავე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხასიათი. დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა,

პირველად მთელს მარქსამდელ ლიტერატურაში, ესთეტიკა, „მშენებნიერების“ შესახებ უწყინარი მეცნიერების ნაცვლად, ბატონყმური რეაქციისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლის ბასრ იდეურ იარაღად გადააქციეს. XIX საუკუნის რუსული ესთეტიკური და არა მარტო ესთეტიკური, არამედ ლიტერატურული, კრიტიკული და საერთოდ მხატვრული აზროვნება წარმოადგენდა, გორკის მოსწრებული გამოთქმა რომ ვიხმართ, ფილოსოფიას კითხვებისა: „ვინ არის დამნაშავე?“ და „რა ვაკეთოთ?“ თუ გვკითხავენ რაში მდგომარეობს თანამედროვე რუსული ლიტერატურის განმასხვავებელი ნიშანი, — წერდა თითონ ბელინსკი — ჩვენ ვუპასუხებდით: ცხოვრებასთან, სინამდვილესთან... მჭიდრო დაახლოებაში“⁸⁶.

XIX საუკუნის რუსული მხატვრული აზროვნების მეტისმეტად მწვავე იდეურ ხასიათსა და სოციალ-პოლიტიკურ დატვირთულობას თავისი გამართლება, ე. ი. ობიექტური მიზეზები ჰქონდა. საქმე ისაა, რომ გასული საუკუნის, განსაკუთრებით დეკაბრისტების შემდეგდროინდელი რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრება ხასიათდება ბატონყმურ-მემამულური სისტემის სერიოზული კრიზისითა და განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაშლა-განვითარებით. ვ. ი. ლენინის ღრმა დახასიათებით, ეს იყო დრო. როცა ყოველი საზოგადოებრივი საკითხი რუსეთში დაიყვანებოდა ბატონყმური წყობილების წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხამდე.

მაგრამ საცენზურო შეზღუდულობის გამო თვითმპყრობელობური რეაქციისა და ბატონყმურ-ლიბერალური იდეოლოგიის წინააღმდეგ აშკარა პოლიტიკური ბრძოლის წარმოება შეუძლებელი იყო. მართალია, რუსეთის საუკეთესო, პროგრესული ძალები თავიანთ ფილოსოფიურ ტრაქტატებსა და პოლემიკურ წერილებში ახერხებდნენ გამოეთქვათ მასების ზიზღი და სიძულვილი ბატონყმურ-მემამულური წყობილების მიმართ, მაგრამ ყოველივე ეს მათ მთელი სიცოცხლე კატორღებსა და ციხის ჭურღმულებში ყოფნად უჭდებოდათ. რევოლუციური ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლების ფიზიკური შენარჩუნების ინტერესები მოითხოვდა ბრძოლის სულ სხვა, ე. წ. შემოვლით გზას. ასეთ გზას, ერთადერთ მო-

სასერსებელ სფეროს, საიდანაც შეიძლება, შენიღბული სახით მაინც, იდეური ბრძოლის წარმოება, წარმოდგენდა სიტყვაკაზმული ლიტერატურა და კრიტიკა. ამიტომ იყო, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება რუსეთში, ისე, როგორც რელიგია თავის დროს გერმანიაში, მწვავე იდეურ-პოლიტიკური ბრძოლის საბიელი გახდა. „ლიტერატურასა და პოეზიას, ჩვენთვის, რუსებისათვის, — წერდა ამასთან დაკავშირებით ნ. გ. ჩერნიშევსკი, — ისეთი უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს, როგორც უთუოდ შეიძლება ითქვას არ აქვს არსად“⁸⁷.

ასეთ პირობებში, დიდ რევოლუციონერ-დემოკრატებს, რომლებიც რაზნოჩინცული მოძრაობის იდეური მედროშეები იყვნენ, ცხადია, არ შეეძლოთ გვერდი აეველოთ ხელოვნების თეორიის, ე. ი. ესთეტიკის პრობლემებისათვის. იბრძოდნენ რა „წმინდა ხელოვნების“, კლასიციზმის, ნატურალიზმის და სხვ. ანტირეალისტური ესთეტიკური თეორიების წინააღმდეგ, ამით ისინი ცდილობდნენ, განმათავისუფლებელი ბრძოლის სამსახურში ჩაეყენებინათ კაზმული ლიტერატურა და ხელოვნება და არაპირდაპირი (შემოვლითი) გზით მახვილი ჩაეცათ იდეალისტური ფილოსოფიისათვის, როგორც მემამულურ-ბატონყმური წყობილების იდეური საფუძვლისათვის. აღნიშნულმა გარემოებამ გამოიწვია ის, რომ დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა პირველად მარქსამდელი ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში, მკაცრად გაუსვეს ხაზი ხელოვნების სოციალურ არსებას და დაასაბუთეს დებულება მისი უდიდესი შემეცნებითი ღირებულებისა და საზოგადოებრივ გარდამქმნელი როლის შესახებ. „ბელინსკით დაწყებული, — ამბობდა უდანოვი, — რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიული ინტელიგენციის ყველა საუკეთესო წარმომადგენელნი არ სცნობდნენ ეგრეთწოდებულ „წმინდა ხელოვნებას“, „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“ და ქადაგებდნენ ხელოვნებას ხალხისათვის, მის მაღალ იდეურობასა და საზოგადოებრივ მნიშვნელობას... ჩერნიშევსკი, რომელიც უტოპიურ სოციალისტთაგან ყველაზე უფრო ახლო მივიდა მეცნიერულ სოციალიზმთან და რომლის თხზულებებშიც, როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, „ქრის კლასობრივი ბრძოლის სული“, — გვასწავლიდა იმას, რომ ხელოვნების ამოცანა, გარდა ცხოვრების შემეცნებისა,

არის კიდევ ამოცანა ასწავლოს ადამიანებს სწორად შეათა-
სონ ესა თუ ის საზოგადოებრივი მოვლენები. მისი უახლოესი
მეგობარი და თანამებრძოლი დობროლიუბოვი აღნიშნავდა,
რომ „ცხოვრება კი არ მიდის ლიტერატურული ნორმების მი-
ხედვით, არამედ ლიტერატურა ეგუება ცხოვრების მიმართუ-
ლებებსო“. იგი სთვლიდა, რომ ხელოვნების საფუძველს
წარმოადგენს სინამდვილე, რომ იგი შემოქმედების წყაროა
და რომ ხელოვნებას აქტიური როლი აქვს საზოგადოებრივ
ცხოვრებაში, აყალიბებს საზოგადოებრივ შეგნებას. დობრო-
ლიუბოვის მიხედვით ლიტერატურა უნდა ემსახურებოდეს
საზოგადოებას, უნდა აძლევდეს ხალხს პასუხს თანამედრო-
ვეობის ყველა მწვავე საკითხზე. უნდა იდგეს თავისი. ეპოქის
იდეათა დონეზე⁵⁵.

დაასაბუთეს რა დებულება ხელოვნების სოციალურია არ-
სებისა და უდიდესი საზოგადოებრივ-შემეცნებითი ღირებუ-
ლების შესახებ, დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებ-
მა, ამავე დროს, ჩამოაყალიბეს მხატვრული შემოქმედების
თანმიმდევრული თეორია, მოგვცეს ხელოვნების სპეციფიკის,
საგნის, მხატვრული სახის ბუნების, ტიპიურობის, მშვენიერე-
ბის და სხვ. ესთეტიკური კატეგორიების მატერიალისტური
აზნა. ერთი სიტყვით, ესთეტიკური და ლიტერატურულ-კრი-
ტიკული აზროვნება რუსეთში ბელინსკის, ჩერნიშევსკის და
სხვ. რევოლუციონერ-დემოკრატების მიერ აყვანილ იქნა იმ
სიმაღლემდე, რომლისთვისაც არ მიუღწევია მარქსამდელი
აზროვნების არც ერთ ფორმას.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რუსული კლასიკური ესთეტიკა
არ მისულა და არც შეიძლებოდა მისულიყო ხელოვნების არ-
სის მარქსისტულ გაგებამდე. საქმე ისაა, რომ დიდი რუსი რე-
ვოლუციონერ-დემოკრატები, როგორც ცნობილია, ვერ ამაღლ-
დნენ ისტორიული მატერიალიზმის დონემდე და საზოგა-
დოების გაგების სფეროში, მიუხედავად ცალკეული გენია-
ლური მიხვედრებისა, იდეალისტებად დარჩნენ. ამდენად მათ
არ შეეძლოთ თავი დაედწიათ იდეალისტური მეთოდოლოგი-
ისათვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებებისათვის და ხელოვ-
ნების (იგი ხომ საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი
ფორმაა) ყოველმხრივ უნაკლო და სრულყოფილად მეცნიე-

რული, ე. ი. დიალექტიკურ-მატერიალისტური გაგება მოეცათ.

პლენანოვის უდიდესი დამსახურება ესთეტიკური (უნდა გვეთქვა: რუსული ესთეტიკური) აზროვნების ისტორიაში სწორედ ისაა, რომ მან, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატებისაგან განსხვავებით, ხელოვნების მოვლენებს მიუყენა ისტორიის მატერიალისტური გაგება და ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება ხელოვნების შესახებ, მეთოდოლოგიურად სწორ, ე. ი. ჰემმარიტად მეცნიერულ ნიადაგზე დააყენა. „მე ღრმად მწამს, — წერდა სავსებით სამართლიანად პლენანოვი, — რომ ამიერიდან კრიტიკა (უფრო სწორად: ესთეტიკის მეცნიერული თეორია) შეიძლება წინწაწეულ იქნას მხოლოდ ისტორიის მატერიალისტურ გაგებაზე დაყრდნობით“⁸⁹. მარქსისა და ენგელსის მიერ აღმოჩენილი ისტორიის მატერიალისტური გაგება, ამბობს სხვა ადგილას იგი, წარმოადგენს იმ უებარ იარაღს, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს თავი დავაღწიოთ არსებულ შეცდომებს ხელოვნების, და საერთოდ საზოგადოებრივი მოვლენების შესწავლის საქმეში. მართალია, იგი ჩვენ ვერ გვაწვდის ე. წ. მაგიურ ფორმულას, „რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემდა ერთ წუთში გადაგვეჭრა კაცობრიობის სულიერი კულტურის ყველა პრობლემა, — ასეთი რამის მოთხოვნა სასაცილოც კი იქნებოდა, — მაგრამ მას მაინც გამოეყვართ მოჯადოებული წრიდან, გვიჩვენებს რა მეცნიერული კვლევა-ძიების სწორ გზას“⁹⁰.

ამ სავსებით სამართლიან თვალსაზრისს რომ ეყრდნობოდა, პლენანოვმა სულ ადვილად დასძლია დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ხელოვნების თეორიისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ნაკლოვანებანი, გადადგა ნაბიჯი წინ რუსული კლასიკური ესთეტიკისაგან, რაც არსებითად მისი (ე. ი. რუსული კლასიკური ესთეტიკის) მარქსიზმამდე ამაღლებასაც მოასწავებდა. როგორ უნდა გავიგოთ ეს? ცხადია, არა ისე, თითქოს პლენანოვმა დამოუკიდებლად შექმნა მოძღვრება ხელოვნების შესახებ და ამ აზრით იგი შეიძლება მეცნიერული ესთეტიკის ფუძემდებლების — მარქსისა და ენგელსის გვერდით დავაყენოთ. პლენანოვის ისტორიული დამსახურება ამ მხრივ მარქსისტული ესთეტიკის შექმნა კი

არაა (ეს მარქსისა და ენგელსის დამსახურებაა), არამედ ის, რომ რუსული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პლენანოვი პირველი ამდლდა მარქსიზმამდე, მივიდა ხელოვნების არსის დიალექტიკურ-მატერიალისტურ გაგებამდე.

შეიძლება ვინმემ გვკითხოს: ხომ არ შეიძლებოდა პლენანოვის ესთეტიკა დაგვეხასიათებინა, როგორც ახალი საფეხური (ეტაპი) მარქსისტული ესთეტიკის განვითარების გზაზე? რა თქმა უნდა, არა. მართალია, პლენანოვმა გაამდიდრა მარქსისტული ესთეტიკა ახალი დებულებებით, გააღრმავა მარქსისა და ენგელსის შეხედულებანი ხელოვნების წარმოშობის, მისი ზედნაშენთან დამოკიდებულების, კაცობრიობის სულიერი კულტურის ისტორიაში პიროვნების (ტლანტის) როლის, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების და სხვა მნიშვნელოვანი საკითხების შესახებ, მაგრამ პლენანოვის აღნიშნული დამსახურებანი არ იძლევიან საკმაო საფუძველს, რათა ახალი ეტაპის, ე. ი. მარქსისტული ესთეტიკის ახალ საფეხურზე აყვანის შესახებ ვილაპარაკოთ. მარქსისტული ესთეტიკა განავითარა და ახალ. უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა ვ. ი. ლენინმა. სწორედ ასახვის ლენინური თეორია, ვ. ი. ლენინის გენიალური სტატია „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, წერილები ლ. ნ. ტოლსტოის, მ. გორკის და სხვათა მხატვრულ ქმნილებათა შესახებ და ა. შ. დაედო საფუძვლად სოციალისტური რეალიზმის მეცნიერულ თეორიას — მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე ლიტერატურისა და ხელოვნების შემოქმედებით მეთოდს.

ამრიგად, პლენანოვის ესთეტიკა წარმოადგენს რუსული კლასიკური ესთეტიკის განვითარებასა და წინ წაწევას, მის, შეიძლება ითქვას, მარქსიზმიზაციას. იბრძოდა რა იდეალისტურ-ფორმალისტური ესთეტიკისა და „წმინდა ხელოვნების“ სუბიექტივისტური თეორიების წინააღმდეგ, პლენანოვმა, როგორც რუსული კლასიკური ესთეტიკის ღირსეულმა შემკვიდრემ, ბრწყინვალედ დაიცვა მეცნიერული (მარქსისტული) ესთეტიკის ძირითადი დებულებანი და ზოგ მომენტში კიდევაც განავითარა და გააღრმავა ის. მართალია, პლენანოვი,

თავისი პოლიტიკური და ზოგადთეორიული შეცდომების გამო არ ასულა მარქსისტული ესთეტიკის ლენინურ ეტაპამდე. მაგრამ „ისტორიული დამსახურება ფასდება არა იმის მიხედვით, თუ რა არ მოუციათ ისტორიულ მოღვაწეებს თანამედროვე მოთხოვნებთან შედარებით, არამედ იმის მიხედვით, თუ რა მოგვცეს ახალი თავიანთ წინამორბედებთან შედარებით“ (ლენინი)⁹¹.

თავი პირველი

პლენაროვი ხელოვნების არსებისა და საეციფიკის შესახებ

როგორც უკვე ითქვა, წინამდებარე ნაშრომში მიზნად ვიხსანავთ პლენაროვის უმდიდრესი ესთეტიკური შემკვიდრებებიდან გამოვყოთ და დაწვრილებით განვიხილოთ ხელოვნების თეორიის (განსაკუთრებით ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერების) საკითხები.

მაგრამ სანამ უშუალოდ აღნიშნული საკითხების განხილვაზე გადავიდოდეთ, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა ვიცოდეთ: რა არის საერთოდ ხელოვნება, როგორ ესმოდა და განმარტავდა მას პლენაროვი? მართალია, ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა უფრო ადვილი იქნებოდა, როცა გაირკვეოდა ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერების საკითხები, მაგრამ როგორ, რა მონაცემების საფუძველზე შეიძლება ხელოვნების გენეზისის შესახებ ლაპარაკი, თუ ხელთ არ გვექნა მისი გარკვეული, სავარაუდო ცნება მაინც? ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა თვით პლენაროვის განმარტება. იწყებს რა საუბარს ხელოვნების წარმოშობის საკითხებზე, იგი „უმისამართო წერილების“ შესავალში წერს: „ჩვენ საუბარი გვექნება ხელოვნების გარშემო. მაგრამ რამდენადმე ზუსტ გამოკვლევაში, სულ ერთია როგორიც არ უნდა იყოს მისი საგანი, აუცილებელია მკაცრად განსაზღვრულ ტერმინოლოგიას ვეყრდნობოდეთ. ამიტომ ჩვენ, უწინარეს ყოვლისა, უნდა ვთქვათ, სახელდობრ, რომელ ცნებას ვუხავეშირებთ სიტყვას „ხელოვნება“. მეორე მხრივ, ნათელია, რომ საგნის რამდენადმე დამაკმაყოფილებელი განსაზღვრება შეიძლება მივიღოთ მხოლოდ მისი გამოკვლევის შედეგად, გამოდის, რომ ჩვენ უნდა განვსაზღვროთ

ის, რისი განსაზღვრებაც ჯერ-ჯერობით არ შეგვიძლია. როგორ გამოვიდეთ ამ წინააღმდეგობიდან?... მისგან გამოსვლა შეიძლება შემდეგნაირად: ჯერ მე შევჩერდები რომელიმე დროებით განსაზღვრებაზე; ხოლო შემდეგ, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ გაირკვევა საკითხი კვლევის პროცესში, შევავსებ და შევიასწორებ მას¹. ვფიქრობთ, ყველაფერი ნათელია.

ერთი შეხედვით, თითქოს ჩვენი მდგომარეობა ბევრად უფრო ადვილია, ვიდრე პლენანოვისა. მართლაც, ხელთა გვაქვს რა ხელოვნების პრობლემებისადმი მიძღვნილი პლენანოვის შრომები, ჩვენ, თითქოსდა, მხოლოდ ისღა დაგვრჩენია ავიღოთ ეს შრომები და მოვანდინოთ მათგან ჩვენთვის საინტერესო ადგილების ციტირება. მაგრამ სინამდვილეში საქმე არც ასე ადვილია. არათანმიმდევრულობა, რაც ლაქსავით გასდევს პლენანოვის მთელ ესთეტიკურ თეორიას და რაც, სამწუხაროდ, აქაც, მოცემული საკითხის გადაჭრის დროსაც იჩენს თავს, ძალიან ართულებს ერთი ძირითადი ხაზის დაჭერას პლენანოვის მსჯელობებში და ამის საფუძველზე ხელოვნების გარკვეული, მკაფიოდ გამოკვეთილი ცნების (განსაზღვრების) ჩამოყალიბებას. ამიტომ იძულებული ვართ ჯერ კრიტიკულად მიმოვიხილოთ პლენანოვის შეხედულებები აღნიშნულ საკითხზე და მხოლოდ ამის შემდეგ გავაქეთოთ სათანადოდ დასკვნა.

ხელოვნების კლენანოვისეული განსაზღვრება

1. პლენანოვი ხელოვნებას უმთავრესად ახასიათებდა როგორც „საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას“, „იდეოლოგიის ერთ-ერთ ფორმას“, „აღამიანთა ურთიერთობის საშუალებას“ და ა. შ. ეს განმარტებები, რა თქმა უნდა, ზოგადად სწორია, მაგრამ ხელოვნების ცნების ლოგიკურ-სპეციფიკურ განსაზღვრებებად ისინი მაინც არ გამოდგებიან, რადგან განსაზღვრება ჩვეულებრივ ერთი უნდა იყოს და არა მრავალი, და მეორე, იგი განსაზღვრული ცნების არა მარტო გვარეობით, არამედ სახეობით (ე. ი. სპეციფიკურ-განმასხვავებელ) ნიშნებსაც უნდა მოიცავდეს. ეს, ცხადია, კარგად იცოდა თვით პლენანოვმაც. ამიტომ იგი, განიხილავდა რა ხელოვნებას იდეოლოგიის განასერში, შენიშნავდა: „როცა ვამბობ, რომ ხელოვნება არის

ერთ-ერთი იდეოლოგიათაგანი, ამით მე მას ვათანაბრებ სხვა იდეოლოგიებთან: რელიგიასთან, ფილოსოფიასთან, სამართალთან და ა. შ... თუ ეს ასეა, მაშინ გამოდის, რომ ჩემი პასუხი გაურკვეველია. იგი მიუთითებს საგნის გვარობით ნიშანზე და არ მიუთითებს მის სახეობით ნიშანზე. და მე, რა თქმა უნდა, არ დავივიწყებ ამის შესახებ... ჩემს მიერ მითითებულ გვარობით ნიშანს მივუმატებ, აგრეთვე სახეობით ნიშანს². თუ რამდენად შეასრულა პლეხანოვმა დანაპირები, ამას მკითხველი ქვემოთ დაინახავს.

2. პლეხანოვის ესთეტიკის მკვლევართა უმრავლესობა იმ აზრისაა, რომ ხელოვნების სპეციფიკის პლეხანოვისეული გაგება (და, მაშასადამე, განსაზღვრებაც) მთლიანად ბელინსკიდან არის აღებული³. ერთი შეხედვით, ეს თითქოს არც არის მოკლებული გარკვეულ საფუძველს. მართლაც, ხელოვნების სპეციფიკის საკითხებზე მსჯელობისას პლეხანოვი არაერთხელ იმოწმებს ბელინსკის ცნობილ დებულებას, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ეს არის სინამდვილის გრძნობად-კონკრეტული ასახვა ანუ აზროვნება სახეებში. თითქმის ყველგან, სადაც კი ლაპარაკი ხელოვნების მეცნიერებასთან (ფილოსოფიასთან) დამოკიდებულების შესახებ ჩამოვარდება, პლეხანოვი უყოყმანოდ უჭერს მხარს ბელინსკის კონცეფციას. მსგავსად ბელინსკისა, ისიც მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის ძირითად განსხვავებას ხედავდა იმაში, რომ პირველი სინამდვილეს ასახავს ლოგიკური ცნებების, მეორე კი—მხატვრული სახეების მეშვეობით.

ერთ-ერთ ადრინდელ სტატიაში „სამყაროს მეცნიერული და მხატვრული წარმოსახვის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხისათვის“ თ. პავლოვი (დოსევი), ახასიათებდა რა პლეხანოვის თვალსაზრისს ხელოვნების მეცნიერებისაგან განსხვავებულობის შესახებ, წერდა: „საკმარისი არ არის ვთქვათ, რომ ხელოვნება ასახავს სინამდვილეს გრძნობად-კონკრეტული სახეების და არა აბსტრაქტულ-ლოგიკური ცნებების ან კატეგორიების საშუალებით... მხატვრული სახის ეს თავისებურება არ წარმოადგენს საკმარისს მეცნიერებისაგან ხელოვნების სრული განსხვავებისათვის, რადგან ეს თავისებურება განიხილება განცალკევებულად, ხელოვნების სხვა დანარჩენ

მხარეებთან, ნიშნებთან, ელემენტებთან კავშირის გარეშე "4. რა შეიძლება ითქვას პავლოვის ამ შენიშვნის გარშემო? თუ პავლოვის აღნიშნულ შენიშვნას კარგად დავეუკვირდებით, ძნელი არ იქნება დავინახოთ, რომ იგი წარმოადგენს იმ პოლემიკის ნაადრევ გამოძახილს, რომელიც დღეს ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში ხელოვნების ბელინსკისეულ განსაზღვრებასთან დაკავშირებით არის გაჩაღებული⁵.

როგორც ცნობილია, ხელოვნების ბელინსკისეული განსაზღვრება ჩვენში, უკანასკნელ დრომდე, ხელოვნების ერთადერთ სწორ და ყოველმხრივ ამომწურავ განსაზღვრებად ითვლებოდა. მაგრამ უკანასკნელ წლებში ტრადიციის სალკლოვანი კედლები შეირყა და ხელოვნების ბელინსკისეული განსაზღვრების აბსოლუტურობა ეკვივის ქვეშ იქნა დაყენებული. უფრო მეტიც. გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც მასში ფორმალიზმის სერიოზული საფრთხე დაინახეს.

სპეციალისტთა დიდი უმრავლესობა ამ ამბავს თავდაპირველად ისე შეხვდა, როგორც მეხის გავარდნას მოწმენდილ ცაზე. და ეს გასაგებიცაა. ტრადიციის შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ, უცებ ძალიან ძნელი იყო იმ აზრთან შეგუება, რომ განსაზღვრება, რომელიც სწორედ ფორმალიზმის წინააღმდეგ იქნა წამოყენებული და რომელმაც თავის დროზე უდიდესი როლი შეასრულა ყველა ჯურის ფორმალისტურ-სუბიექტივისტური კონცეფციების იდეური განიარაღების საქმეში, შინაგანად თვითონაც ფორმალიზმის ტენდენციებს შეიცავდა. მაგრამ ფაქტს, როგორც იტყვიან ხოლმე, ვერსად გაექცევი. მალე ბევრი დარწმუნდა, რომ ხელოვნების ბელინსკისეული განსაზღვრება მართლაც სერიოზულ გადასინჯვას მოითხოვდა.

ხელოვნების ბელინსკისეული განსაზღვრების მანკი, უწინარეს ყოვლისა, ისაა, რომ იგი, განმარტავს რა, თუ როგორ და რა საშუალებებით ასახავს ხელოვნება სინამდვილეს, უყურადღებოდ ტოვებს იმას, თუ რატომ ასე ასახავს და არა სხვაგვარად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნების ბელინსკისეულ განსაზღვრებაში ლაპარაკია ხელოვნების სპეციფიკური ფორმის შესახებ და არაფერია ნათქვამი სპეციფიკური შინაარსის შესახებ. თუ დებულებას:

„ხელოვნება არის სინამდვილის გრძობად-კონკრეტული ასახვა ანუ აზროვნება სახეებში“ ხელოვნების ერთადერთ შესაძლებელ განსაზღვრებად მივიჩნევდით, მაშინ აუცილებლობით უნდა დაგვესკვნა, რომ ხელოვნების შინაარსი მთლიანად ემთხვევა მეცნიერების შინაარსს (ბელინსკი, სხვათა შორის, სწორედ ასე ფიქრობდა)⁸ და იმ ძირითადს, რომელიც ხელოვნების რაობას განსაზღვრავს და რომელიც მას განასხვავებს მეცნიერებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებისაგან, წარმოადგენს ფორმა. ადვილი მისახვედრია, თუ სადამდე (რარიგ სერიოზულ შეცდომამდე) შეიძლება მიგვიყვანოს ხელოვნების არსების ამგვარმა გაგებამ. დავიყვანოთ ხელოვნების არსება მის ფორმამდე, ეს პრინციპში იგივეა, თეორიულად გავამართლოთ ფორმალიზმი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან, ვფიქრობთ. ნათელია, რომ პავლოვი, ერთი მხრივ, უდავოდ სწორი იყო, როცა ხელოვნების მეცნიერებისაგან განსხვავებისათვის მხატვრულ ფორმას არასაკმაოდ მიიჩნევდა. გარკვეული აზრით მას ამ მხრივ პრიორიტეტიც კი შეიძლება მიენიჭოს⁹. მაგრამ პავლოვი რატომღაც ყურადღებიდან უშვებს იმ გარემოებას, რომ ხელოვნების ბელინსკისეული გაგების ბრმა მიმდევრად არც პლენანოვი დარჩენილა. პირიქით, იგი აღნიშნულ საკითხში ბევრად უფრო შორს წავიდა, ვიდრე მისი დიდი წინამორბედი.

როგორც ითქვა, პლენანოვი ხშირად სოლიდარობას უცხადებდა ბელინსკის, და მიუთითებდა ხელოვნებისა და ფილოსოფიის (მეცნიერების) საგანთა იგივეობაზე. რაც არსებითად ხელოვნების სპეციფიკის ფორმალურ საფუძვლებამდე დაყვანას მოასწავებდა. აი რას წერს იგი ხელოვნების შესახებ წაკითხული ლექციების ერთ-ერთ ვარიანტში. „რადგანაც ყოველი აზრი არ შეიძლება გამოიხატოს ცოცხალ სახეებში (სცადეთ გამოხატოთ, მაგალითად, ის აზრი, რომ კათეტების კვადრატების ჯამი უდრის ჰიპოტენუზის კვადრატს), გამოდის, რომ ჰეგელი (მასთან ერთად ჩვენი ბელინსკიც¹⁰) არ იყო სავსებით სწორი, როცა ამბობდა, რომ ხელოვნების საგანი იხეთივეა, როგორც ფილოსოფიისაო“¹¹. შემთხვევითობაა? არა. არათანამიმდევრულობაა? უსათუოდ, მაგრამ ისეთი არათანამიმდევრულობაა, რომელმაც პლენანოვს შესაძლებლობა მისცა ხელოვნ-

ნების სპეციფიკის პრობლემის თანმიმდევრული მატერიალიზმის პოზიციებიდან გადაჭრის პერსპექტივები დაესახა.

რა თქმა უნდა, პლენანოვმა ვერც ამ შემთხვევაში დააღწია თავი ნაკლოვანებებს. დაეუკვირდეთ, თუ გნებავთ, იმ წინამძღვარს, რომელზე დაყრდნობითაც გამოყავს პლენანოვს თავისი, საერთოდ, უდავოდ სწორი დასკვნა. როცა ხელოვნების საგნისა და ფილოსოფიის (მეცნიერების) საგნის ერთმანეთისაგან განსხვავებულობაზე ლაპარაკობს, იგი, უწინარეს ყოვლისა, გამოდის იქიდან, რომ თურმე „ყოველი აზრი არ შეიძლება გამოიხატოს მხატვრულ სახეებში“. თვით ამ დებულების სადავობის შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ, ვფიქრობთ, ძნელი არ არის დავინახოთ პლენანოვის მსჯელობის ორი მეტად სერიოზული ნაკლი, ჯერ ერთი: ხელოვნების საგნის სპეციფიურობა აქ ისევ მხატვრული ფორმის თავისებურებითაა ახსნილი (ხელოვნების საგანი განსხვავდება მეცნიერების საგნისაგან იმიტომ, რომ ყოველი აზრი არ შეიძლება გამოიხატოს მხატვრულ სახეებში¹⁰ და მეორე: მხატვრული აზროვნების მოქმედების (წვდომის) არეს რომ ზღუდავს, პლენანოვი, მოცემულ შემთხვევაში, ხელოვნების შემეცნებითი ღირებულების აშკარად ჰეგელიანურ დევალვაციას ახდენს¹¹.

საბედნიეროდ, პლენანოვი შემდგომ, ხელოვნების სპეციფიკაზე მსჯელობისას, არა თუ არ ეყრდნობა, არამედ საერთოდ არც კი იხსენიებს აღნიშნულ დებულებას. ამიტომ აჩქარებას იჩენენ ის მკვლევარები (მაგალითად, სობოლევი და სხვ.), რომლებიც ცდილობენ ხელოვნების სპეციფიკური შინაარსი თვით მხატვრული ფორმის თავისებურებებით ახსნან და ავტორიტეტად პლენანოვს იმოწმებენ. თუ პლენანოვის შესახებ მაინცა და მაინც მისივე ცალკეული გამონათქვამების მიხედვით ვიმსჯელებდით, მაშინ უფრო მართებული იქნებოდა იგი, ბელინსკის მსგავსად, ხელოვნების საგნის (შინაარსის)¹² არასპეციფიკურობის, ე. ი. მისი მეცნიერების საგანთან იგივეობის თეორიის მომხრედ მიგვეჩინია¹³. მაგრამ, როგორც ითქვა, პლენანოვი ხშირად ვერ ეტევა ხელოვნების ბელინსკისეული გაგების ჩარჩოებში და გამოთქვამს მოსაზრებებს, რომლებიც სრულ უფლებას გვაძლევენ ხელოვნების სპეციფიკური საგნის პრობლემის საწყისები სწორედ მასთან ვე-

ძიოთ¹⁴. კონკრეტულად მაინც როგორა დგას აღნიშნული პრობლემა პლენუმის ესთეტიკაში?

3. ზოგ ადრინდელ პლენუმოლოგიურ გამოკვლევაში გამოთქმულია აზრი, რომ თითქოს ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად (გამოხატვის ობიექტად) პლენუმოვი მშვენიერების სამეფოს მიიჩნეოდა. მაგალითად, ნ. ანდრუხსკი სრულიად სერიოზულად ამტკიცებდა, რომ ხელოვნების შინაარსის თვისობრივ განსხვავებულობას პლენუმის ესთეტიკაში მშვენიერება განსაზღვრავს¹⁵. ვფიქრობთ, ძნელია პლენუმის უფრო ცუდად გაგება. საქმე ისაა, რომ იგი ყველგან, სადაც კი საუბარი, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ხელოვნების საგანს შეეხება, ხაზს უსვამს სწორედ საწინააღმდეგოს და ამტკიცებს, რომ ხელოვნების სფერო ბევრად უფრო ფართოა, ვიდრე სფერო მშვენიერებისა¹⁶.

თავის ცნობილ სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“ პლენუმოვი წერს: „ხელოვნების ამოცანაა გამოხატოს ყოველივე ის, რაც აინტერესებს და აღელვებს საზოგადოებრივ ადამიანს“¹⁷ (ხაზი ჩენია. — ა. ჩ.). ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ყოველივე იმის ცნებაში, რაც აინტერესებს და აღელვებს საზოგადოებრივ ადამიანს, პლენუმოვი მხოლოდ მშვენიერებას გულისხმობდა¹⁸?

მაშ სად უნდა ვეძიოთ ხელოვნების სპეციფიკის პლენუმისეული გაგების გასაღები? უდავოა, რომ ამ სპკითხის გადაჭრის დროს საჭიროა დავეყრდნოთ, როგორც გამოსავალ პრინციპს, ხელოვნების რომელიმე განსაზღვრებას, მაგრამ, სახელობრ, რომელს? ჩენი აზრით, ხელოვნების ყველა განმარტებიდან, რომელთაც პლენუმის ესთეტიკაში ვხვდებით, უპირატესობა ამ მხრივ „უმისამართო წერილების“ შესავალში წამოყენებულ განსაზღვრებას უნდა მიენიჭოს, რადგან აღნიშნულ განსაზღვრებას პლენუმოვი აყენებს სწორედ მაშინ, როცა გარკვეულ მეთოდურ მოსაზრებათა გამო აუცილებელი ხდება „ხელოვნების მკაცრად განსაზღვრული ტერმინოლოგიის“, ე. ი. ცნების ჩამოყალიბება¹⁹ (სხვაგან არსად, არც ერთ შემთხვევაში, პლენუმოვი ხელოვნების ცნების ჩამოყალიბების პრეტენზიას არ აცხადებს)²⁰; და მეორე: პლენუმის თითქმის ყველა ნაშრომს, რომელშიც ხელოვნების

კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზია მოცემული. წითელი ზოლივით გასდევს სწორედ „უმისამართო წერილების“ შესავალში ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი.

თუ „უმისამართო წერილების“ შესავალში წამოყენებულ ხელოვნების პლენანოვისეულ განსაზღვრებას უმნიშვნელო რედაქციას გავუყეებდით, იგი ასეთ სახეს მიიღებდა: ხელოვნება არის ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების სახეობრივი გამოხატულება. ფიქრობენ, რომ თითქოს ხელოვნების პლენანოვისეული განსაზღვრება დიდი რუსი მწერლის ლ. ტოლსტოის ტრაქტატიდან „რა არის ხელოვნება“ იყოს აღებული. მაგრამ ეს არ არის სწორი. მოსალოდნელია გარკვეული როლი აქ ტოლსტოის გამოსავალმა დებულებამ (ხელოვნება არის ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება) ითამაშა, რომელსაც, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, უშენიშვნოდ იზიარებს პლენანოვი, მაგრამ, ჯერ ერთი, ხელოვნების კომუნიკაციური ფუნქციისათვის ხაზგასმის პრიორიტეტი ტოლსტოის არ ეკუთვნის და, მეორე, აღნიშნული დებულება ხელოვნების მხოლოდ ზოგად (გვარეობით) ნიშანზე მიგვითითებს და არა სპეციფიკურზე. და აი, როგორც კი საკითხი უშუალოდ ხელოვნების სპეციფიკის გარშემო წამოიჭრება, პლენანოვი საგრძნობლად (თუ დიამეტრალურად არა) შორდება ტოლსტოის თვალსაჩინოებისათვის მივართოთ ფაქტებს. ტოლსტოი თავის ესთეტიკურ ტრაქტატში წერს: „ხელოვნება ადამიანთა ურთიერთობის ერთ-ერთი საშუალებაა... ურთიერთობის ამ საშუალების თავისებურება, სიტყვის საშუალებით ურთიერთობისაგან განსხვავებით, ისაა, რომ სიტყვით ერთი ადამიანი მეორეს გადასცემს თავის აზრებს, ხოლო ხელოვნების მეშვეობით ადამიანები ერთმანეთს გადასცემენ თავიანთ გრძნობებს“²¹. ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ ტოლსტოი აქ, გარდა იმისა, რომ ხელოვნების სპეციფიკას მხოლოდ ფუნქციონალურ ასპექტში წარმოგვიდგენს, ორ მეტად სერიოზულ, პრინციპული ხასიათის შეცდომას უშვებს. ჯერ ერთი, დიდი რუსი მწერალი, რომელსაც დასავლეთ ევროპის ლიტერატურულმა კრიტიკამ პროზის შექსპირი უწოდა²² და რომლის თითქმის ყველა ნაწარმოები, აზრობრივი თვალსაზრისით,

ოკეანესავით ღრმა და უნაპიროა, საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკის წინააღმდეგ სიტყვასა და აზრს თიშავს ხელოვნებისაგან და ამ უკანასკნელს წარმოგვიდგენს, როგორც ადამიანთა გრძნობებისა და ემოციების (მხოლოდ გრძნობებისა და ემოციების) სახეობრივ გამოხატულებას, და მეორე: იგი პრინციპულად უარყოფს სიტყვის საშუალებით გრძნობების გადმოცემის ყოველგვარ შესაძლებლობას. ცხადია, რომ პლენანოვს, რომელიც დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების კვალდაკვალ დაბეჯითებით იცავდა აზრს ხელოვნების იდეურობისა და უდიდესი შემეცნებით-აღმზრდელობითი ღირებულების შესახებ³³, არ შეეძლო უკრიტიკოდ მიეღო და გაეზიარებინა ხელოვნების აღნიშნული, ტოლსტოისეული კონცეფცია.

ხელოვნების სპეციფიკის ტოლსტოისეული გაგების კრიტიკას პლენანოვი, უწინარეს ყოვლისა, სიტყვისა და გრძნობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხის განხილვით იწყებს:

ცნობილია, რომ სიტყვა ადამიანთა გრძნობების გადმოცემის ერთ-ერთი უდიდესი საშუალებაა (ეს, ცხადია, არა ნაკლებ იყო ცნობილი „კრეიციერის სონატასა“ და „ანა კარენინას“ ავტორისათვისაც). მართალია, ზოგჯერ სიტყვა უძლურია მთელი სისავსით გამოხატოს ადამიანთა გრძნობები, ემოციები და ა. შ. (როგორც ამას, ვთქვათ, მუსიკა ახერხებს), მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს იგი საერთოდ უუნარო იყოს ადამიანთა ფსიქიკური სამყაროს გამოხატვაში, აბსურდი იქნებოდა, რომ სიტყვა და გრძნობები აბსოლუტურად მოგვეწყვიტა ერთმანეთისაგან და, მაშასადამე, ადამიანთა განცდები რაღაც მიღმურ, სიტყვისა და ლოგიკური მსჯელობისათვის მიუწვდომელ მოვლენად გამოგვეცხადებინა. სხვათა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, საკმარისი იქნებოდა დაგვესახელებინა პოეზია (განსაკუთრებით ლირიკული), რომელიც მუსიკაზე ნაკლებ როდი ახერხებს ადამიანთა ემოციურ-გრძნობადი სამყაროს გამოხატვას. სწორედ აღნიშნული გარემოება ჰქონდა პლენანოვს მხედველობაში, როცა წერდა: „გრაფ ტოლსტოის აზრით, ხელოვნება გამოხატავს ადამიანთა გრძნობებს, სიტყვა კი მათ... აზრებს. ეს არ არის სწორი. სიტყვა ემსახურება ადამიანებს არა მარტო აზრთა გამოხატვაში, არამედ,

აგრეთვე მათი გრძნობების გამოხატვაშიც. საბუთი: პოეზია, რომლის ორგანოს წარმოადგენს სწორედ სიტყვა“²⁴.

სიტყვების მეშვეობით ადამიანთა გრძნობების გამოხატვის საბუთად პოეზია რომ მოიშველია, პლენხანოვმა ამით ნიჟადაგი გამოაცალა ხელოვნების ტოლსტოისეული განსაზღვრებიდან გამომდინარე მეორე არანაკლებ მცდარსა და თეორიულად მავნე დასკვნას. საქმე ის არის, რომ ლ. ტოლსტოი, რომელიც სიტყვას წყვეტდა არა მარტო გრძნობებისაგან, არამედ საკუთრივ ხელოვნებისაგანაც, არსებითად აუქმებდა (თეორიულად) ხელოვნების ისეთ დარგებს, როგორცაა პოეზია, პროზა, თეატრი და ა. შ. საქმე ისაა, რომ ხელოვნება, როგორც ასეთი, არ არსებობს გრძნობებისა და ემოციების გარეშე, ხოლო ხელოვნების აღნიშნული დარგები — სიტყვიერი მასალის გარეშე. პოეზიაზე მითითებით პლენხანოვმა ერთდროულად მიგვანიშნა როგორც სიტყვისა და გრძნობის, ისე სიტყვისა და ხელოვნების ერთმანეთისაგან მოწყვეტის უსაფუძვლობაზე.

სხვათა შორის, თვით ტოლსტოი ერთ ადგილას წერდა: „გამოიწვიოს თავისში ერთხელ უკვე განცდილი გრძნობა და გამოიწვევს რა მას მოძრაობის, ხაზების, საღებავების, სიტყვებით გამოხატული სახეების მეშვეობით, სხვებსაც გადასცეს ეს გრძნობა ისე, რომ მათაც განიცადონ იგივე გრძნობა — ამაში მდგომარეობს ხელოვნების დანიშნულება“²⁵ (ხაზი ჩვენია — ა. ჩ.). როგორც სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა პლენხანოვი, „უკვე აქედანვე ჩანს, რომ სიტყვა არ შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის განსაკუთრებული, ხელოვნებისაგან განსხვავებული საშუალება“²⁶.

ხელოვნების სპეციფიკის ტოლსტოისეული გაგების შემდგომი (და შეიძლება ითქვას, ყველაზე უმთავრესი) მანკი ისაა, რომ იგი ადამიანთა მხატვრულ მოღვაწეობას წყვეტს აზროვნებისაგან და ხელოვნებას წარმოგვიდგენს, როგორც გრძნობების (მხოლოდ გრძნობების) სახეობრივ გამოხატულებას. თიშავდა რა ხელოვნებას აზროვნებისაგან, ამით ლ. ტოლსტოი, რომელსაც ვ. ი. ლენინმა რეალიზმის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი და რუსეთის რევოლუციის სარკე უწო-

და, მისდა უნებლიედ წყალს ასხამდა ხელოვნების ანტირეა-
ლისტური (ფორმალისტური) თეორიების წისქვილზე. ცხადია,
რომ გ. პლენანოვს არ შეეძლო გაეზიარებინა და არც გაუზიარ-
ებია ტოლსტოის აღნიშნული თვალსაზრისი. „არ არის, ავ-
რეთვე სწორი, — წერდა ის, — რომ ხელოვნება გამოხატავს
ადამიანთა მხოლოდ გრძნობებს. არა, იგი გამოხატავს რო-
გორც გრძნობებს, ისე მათ აზრებს, მაგრამ გამოხატავს
არა განყენებულ, არამედ ცოცხალ სახეებში. და ეს არის მი-
სი ყველაზე მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი²⁷. ცოტა ქვემოთ
ვკითხულობთ: „გრაფ ტოლსტოის აზრით, ხელოვნება იწყება
მაშინ, როცა ადამიანი მის მიერ განცდილი გრძნობების სხვა
ადამიანთათვის გადაცემის მიზნით კვლავ იწვევს მას და გა-
მოხატავს გარკვეული გარეგნული ნიშნებით. მე კი ვფიქრობ,
რომ ხელოვნება იწყება მაშინ, როცა ადამიანი ხელახლა იწ-
ვევს თავის თავში მის მიერვე გარემო სინამდვილის გავლენით
განცდილ გრძნობებსა და აზრებს და აძლევს მათ გარკვეულ
სახეობრივ გამოხატულებას“²⁸.

4. როგორც ვნახეთ, ხელოვნების სპეციფიკის პლენანოვი-
სეული გაგება მნიშვნელოვნად განსხვავდება ხელოვნების
ტოლსტოისეული გაგებისაგან. თუ ტოლსტოიმ ხელოვნება გა-
იგო როგორც ადამიანთა გრძნობებისა და ემოციების (მხო-
ლოდ გრძნობებისა და ემოციების) სახეობრივი გამოხატუ-
ლება, პლენანოვის მიხედვით იგი წარმოადგენს ადამიანთა
აზრებისა და გრძნობების სახეობრივ გამოხატულებას.

მაგრამ ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: სწორი არის თუ
არა პლენანოვი? გამოხატავს თუ არა ხელოვნების ნამდვილ
ბუნებას მის მიერ „უმისამართო წერილების“ შესავალში ჩა-
მოყალიბებული განსაზღვრება?

ზოგი მკვლევარი დასმულ კითხვებზე კატეგორიულად
უარყოფით პასუხებს იძლევა. მაგალითად, ა. გორელოვი წიგნ-
ში «Испытание временем» ხელოვნების აღნიშნულ პლენა-
ნოვისეულ განსაზღვრებას ახასიათებს როგორც „სუბიექტივის-
ტური ესთეტიკისაკენ გადახრას“, „იდეალიზმისადმი დათმო-
ბას“ და ა. შ. ასეთივე ან თითქმის ასეთივე შეფასებას აძ-
ლევს „უმისამართო წერილების“ შესავალში წამოყენებულ
განსაზღვრებას ქართველი ესთეტიკოსი მ. დუდუჩავაც. მხატვ-

რული შემეცნების ბუნების განხილვისას, იგი წერს: „მარქსისტული ესთეტიკის ამ უდავოდ დიდი წარმომადგენლის (ლაპარაკია პლენანოვზე. — ა. ჩ.) შრომები შეიცავებს ისეთ ცალკეულ განსაზღვრებებს, რომლებშიც ხელოვნების ობიექტად აღიარებულია არა სინამდვილე, არამედ „გრძნობები და აზრები“. ამავე დროს ეს განსაზღვრებები არსებითად იმ იდეალისტური თვალსაზრისის გაზიარებასაც გულისხმობენ, რომელიც შემოქმედების პროცესში სუბიექტურის მხატვრულ ობიექტირებას ხედავს. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ცნობილი „უმისამართო წერილები“²⁹. მ. დუდუჩავა პლენანოვის აღნიშნული ნაშრომიდან შესაბამისი ადგილის ციტირებას ახდენს და ასკვნის: „ცხადია, გ. პლენანოვის ეს შეხედულებანი ვერ გამოხატავენ ხელოვნების ნამდვილ ბუნებას“³⁰.

ჩვენ არ ვეთანხმებით ამ კრიტიკას. პირიქით, მიგვაჩნია, რომ განსაზღვრება, რომელსაც პლენანოვი „უმისამართო წერილების“ შესავალში აყენებს (ხელოვნება არის ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების სახეობრივი გამოხატულება), ყველაზე მეტად (ხელოვნების დღემდე არსებულ განსაზღვრებათა შორის) უახლოვდება ჭეშმარიტებას და, ზოგი უხერხულობა რომ არა (რაზედაც ქვემოთ ვისაუბრებთ), შეიძლებოდა იგი ესთეტიკის სახელმძღვანელოებშიც შეგვეტანა.

ხელოვნების პლენანოვისეულ განსაზღვრებას რომ აკრიტიკებენ და გარკვეული აზრით იდეალიზმშიც ხდებიან ბრალს, მკვლევარები, უწინარეს ყოვლისა, გამოდიან იქიდან, რომ მასში ხელოვნება გაგებულია როგორც ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების და არა ობიექტური სინამდვილის სახეობრივი გამოხატულება. „მხატვრული სახე, — წერს, მაგალითად, გორელოვი, — წარმოადგენს არა ავტორისეულ იდეას გრძნობად ფორმაში, არამედ თვითონ სინამდვილის გრძნობად ასახვას“³¹. ასევე გაკვირვებას გამოთქვამს მ. დუდუჩავაც იმის გამო, რომ პლენანოვთან „ხელოვნების ობიექტად აღიარებულია არა სინამდვილე, არამედ გრძნობები და აზრები“³².

პლენანოვს ნამდვილად ბედი არ წყალობს. ჯერ იყო და პავლოვი გამოთქვამდა უკმაყოფილებას, რომ მას ხელოვნე-

ბის მთელი არსება სინამდვილის (მხოლოდ სინამდვილის) მხატვრულ ასახვამდე დაჰყავსო, ახლათ და უსაყვედურებენ: ხელოვნების ასახვის ობიექტს რატომ სხვაგან ეძებს და არა სინამდვილეშიო. ვფიქრობთ, ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ გორელთა და დუდუჩიანთა აქ პლენარის ხელოვნების ბელინსკისეული გაგების პოზიციებიდან ეკამათებიან. მაგრამ როგორც უკვე ვნახეთ, ხელოვნების ბელინსკისეული გაგება დღეს ჭეშმარიტების კრიტერიუმად არ გამოდგება, და მეორე, ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების სახეობრივ გამოხატულებად რომ აცხადებს, პლენარის ამით ხელოვნებას სრულებითაც არ წყვეტს ობიექტური სინამდვილისაგან. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, პლენარის მარქსისტი-მატერიალისტი და, მაშასადამე, აზროვნება (და საერთოდ ცნობიერება) მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა სინამდვილე, ადამიანის თავში ასახული და გადამუშავებული.

ერთი სიტყვით, ხელოვნება, პლენარის გაგებით, თავისებური ასახვის ასახვაა. მაგრამ სწორედ ეს აწუხებთ პლენარის ოპონენტებს. მაგალითად, თუ მ. დუდუჩიანთა ხელოვნების პლენარისეულ განსაზღვრებაში იდეალისტური ტენდენციის გამოვლენის შესახებ ლაპარაკობს, უწინარეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ მასში შემოქმედების პროცესი წარმოდგენილია, როგორც სუბიექტურის მხატვრული ობიექტირება³³. აი, რას წერს ამასთან დაკავშირებით, პლენარის ესთეტიკის მეორე ქართული მკვლევარი ბ. ბახტაძე: „ხელოვნების არსის განმარტება პლენარის მიერ, ეს იყო წინ გადადგმული ნაბიჯი ბელინსკისა და ჩერნიშევსკისთან შედარებით, მაგრამ ამასთან ერთად მივეუთითებთ, რომ ხელოვნების პლენარისეული განსაზღვრებაც არ არის სავსებით ზუსტი. გამოდის, რომ ადამიანის ცნობიერება, ამ შემთხვევაში ხელოვნება, არის არა „ობიექტური სამყაროს სუბიექტური სახე“ (ვ. ი. ლენინი), ე. ი. სინამდვილის უშუალო ასახვა, არამედ ასახულის (მხატვრის შთაბეჭდილებების) მეორადი ასახვა მხატვრულ ნაწარმოებებში. პლენარის ეს სოციოლოგიურად (?) მცდარი შეხედულება... განპირობებულია მისი დათმობით სიმბოლოებისა და იეროგლიფების თეორიისადმი...“³⁴.

იმსახურებს თუ არა პლენარის ამ კრიტიკას? ვფიქრობთ,

რომ არა. ყოველ შემთხვევაში, იეროგლიფების თეორია აქ ნამდვილად არაფერ შუაშია. რა თქმა უნდა, თუ „ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების“ ცნებას ე. წ. „მხატვრის შთაბეჭდილებების“ ცნებით შევცვლით, როგორც ამას ბ. ბახტაჟე აკეთებს, მაშინ, ცხადია, იეროგლიფების თეორიამდე თითქმის აღარაფერი რჩება, მაგრამ საქმე ისაა, რომ პლექსანოვი ხელოვნების სპეციფიკის დახასიათებისას აღნიშნულ ცნებას არსად არ იყენებს, პირიქით, როგორც კი დროს იხელთებს, იგი მთელი სიმწვავეით ესხმის თავს იმპრესიონისტებს, სწორედ იმისათვის, რომ მათ ხელოვნების გამოხატვის ობიექტად მხატვრის შთაბეჭდილებები გამოაცხადეს.

მაგრამ დავანებოთ თავი მხატვრის შთაბეჭდილებებს და აქედან გამომდინარე იეროგლიფების თეორიას. ხომ ფაქტია, რომ პლექსანოვი ხელოვნებას მიიჩნევს ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების (ე. ი. სუბიექტურის) და არა სინამდვილის (ე. ი. ობიექტურის) სახეობრივ გამოხატულებად. ისეთი ავტორიტეტული სპეციალისტის აზრით, როგორც მ. დუდუჩავაა, ხელოვნების ამგვარი გაგება პლექსანოვს იდეალიზმთან აახლოვებს. ვფიქრობთ, რომ მ. დუდუჩავას მსჯელობა, მოცემულ შემთხვევაში, ზოგიერთი მომენტის გაუთვალისწინებლობაზეა აგებული.

ზემოთ, როცა განვიხილეთ საკითხი სინამდვილის აღგილის შესახებ ხელოვნების პლექსანოვისეულ განსაზღვრებაში, უკვე ვთქვით, რომ რამდენადაც ადამიანთა აზრები და გრძნობები, პლექსანოვის გაგებით, სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანთა თავებში გადატანილი და გადამუშავებული სინამდვილე³⁵, ამდენად ხელოვნებაც მასთან, საბოლოო ანგარიშით, წარმოგვიდგება როგორც სინამდვილის ასახვა (სახეობრივი გამოხატულება). ამ გაგებით, რა თქმა უნდა, ხელოვნება ობიექტურის მხატვრული სუბიექტირებაა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, სინამდვილის მხატვრული ასახვა, ასახვის სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, „საგნობრივ-რეალური“ ბუნებისაა³⁶, რაც იმაში გამოიხატება, რომ: ა) ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს გრძნობად-კონკრეტული სახეების (და არა განყენებული ცნებების) მეშვეობით და ბ) ხელოვნების ნაწარმოებს, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, რეალობა, ე. ი.

„ობიექტური თვითყოფობა“ გააჩნიათ³⁷. (მაგალითად, ი. რეპინის „ივანე მრისხანე“ ან რაფაელის „სიქსტის მადონა“ ისეთივე რეალური, ადამიანთა ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებული მოვლენებია როგორც, ვთქვათ, ტრეტიაკოვისა და დრეზდენის გალერეის შენობები, სადაც მსოფლიო ფერწერული ხელოვნების ეს შედეგები ინახება).

აქედან კი ჩანს, რომ ხელოვნება, გარკვეული აზრით, სუბიექტურის მხატვრული ობიექტირებაცაა. და რადგანაც მხატვრული ობიექტი, ე. ი. ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოები თავისთავად ასახვად (ასახვის სპეციფიკური მხარეა), თავისუფლად შეიძლება ხელოვნების როგორც ასახვის ასახვის შესახებ ლაპარაკი (ტყუილად აშინებთ მკვლევართ აღნიშნული ცნება, ალბათ, პლატონის მიბაძვის მიბაძვის თეორიის არასასიამოვნო ასოციაციით).

დასასრულ, საჭიროა ხაზი გაესვას იმ გარემოებას, რომ ხელოვნების პლენხანოვისეული განსაზღვრება აქ („უმისამართო წერილების“ შესავალში) ტოლსტოისთან პოლემიკის საფუძველზეა აგებული. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ვიცით, ხელოვნებას ადამიანთა გრძნობების (მხოლოდ გრძნობების) ურთიერთ გადაცემის საშუალებად მიიჩნევდა და განა ცამდე მართალი არ იყო პლენხანოვი, როცა წინააღმდეგ ტოლსტოისა, ხელოვნებაში ხედავდა ადამიანთა არა მარტო გრძნობებისა და ემოციების, არამედ აზრებისა და ფიქრების სახეობრივ გამონახატულებასაც?

5. ამრიგად, დებულება „ხელოვნება არის ადამიანთა აზრებისა და გრძნობების სახეობრივი გამონახატულება“ თავისთავად სწორია და არავითარ „გადახრას იდეალიზმისაკენ“ არ შეიცავს. ახლა საკითხავია: გამოდგება თუ არა იგი ხელოვნების არსების სრულყოფილი დახასიათებისათვის?

ხელოვნებას რომ პირველ რიგში ადამიანთან აქვს საქმე და რომ მხატვრული ასახვის მთავარ ობიექტს სწორედ ადამიანი წარმოადგენს, ეს, ვფიქრობთ, დღეა არავითარ დავას არ უნდა იწვევდეს. შემთხვევითი როდი იყო, რომ გენიალურმა ბალზაკმა თავისი რომანების ციკლს „ადამიანური კოშმედია“ უწოდა. დიდი პროლეტარული მწერალი მაქსიმ გორკი

ლიტერატურას (და მაშასადამე, ხელოვნებასაც) განსაზღვრავდა როგორც ადამიანთმცოდნეობას და ა. შ.

მაგრამ ადამიანი ხომ მართო ხელოვნების ინტერესის სფეროს არ წარმოადგენს. ანთროპოლოგიის შესახებ რომ არაფერი ვთქვათ, მეცნიერების კიდევ რამდენი დარგია უშუალოდ ადამიანით დაინტერესებული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების ასახვის მთავარ ობიექტად ადამიანის გამოცხადება ჯერ კიდევ არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ ხელოვნების მეცნიერებისაგან შინაარსობრივი განსხვავებულობის პრობლემა გადაწყვეტილად ჩაითვალოს.

სხვათა შორის, ა. ბუროვი, რომელსაც ეკუთვნის აღნიშნული პრობლემის გადაჭრის პირველი სერიოზული ცდა ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში, ბოლოს და ბოლოს იმით კმაყოფილდება, რომ შემოაქვს ე. წ. „მთლიანი“ „სინთეზური ადამიანის“ ცნება. მაგრამ რას ნიშნავს ეს ე. წ. „სინთეზური ადამიანი“, რომელიც, ა. ბუროვის აზრით, ხელოვნების „აბსოლუტური ესთეტიკური საგანია“? არა გვგონია, რაიმე გარკვეულობა შექონდეს საკითხში ბუროვის განმარტებას: „ხელოვნების სპეციფიური ობიექტი ადამიანური ცხოვრებაა. უფრო ზუსტად: ადამიანი საზოგადოებრივისა და პიროვნულის ცოცხალ ერთიანობაში, იმ ერთიანობაში, რომელიც დამახასიათებელია მისთვის, მისი ობიექტური ადამიანური არსების გამო“³⁸.

ჩვენი აზრით, ა. ბუროვი ბევრად მოიგებდა, პლენხანოვს რომ დაყრდნობოდა. თუ ხელოვნებას არსებითად ადამიანთან აქვს საქმე (და ეს ახლა აღარავის ეეჭვება), მაშინ სადავო არ უნდა იყოს, რომ მისი ინტერესის განსაკუთრებულ სფეროს ადამიანის სწორედ აზრები და გრძნობები, ე. ი. სულიერი სამყარო წარმოადგენს. მართალია, ზოგი უხერხულობებისაგან დაზღვეული ხელოვნების არც პლენხანოვისეული გაგება არ არის (მაგალითად, მასში ძალიან მკრთალად ჩანს ხელოვნების სინამდვილესთან კავშირი, არ არის სათანადოდ გამოკვეთილი ხელოვნების შინაარსობრივი განსხვავებულობა მეცნიერების ისეთი დარგებისაგან, როგორცაა, ლოგიკა, ფსიქოლოგია და ა. შ.) მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს ყველაფერი პლენხანოვს ხომ არ უნდა მოეთხოვოს?

იმ საბჭოთა ესთეტიკოსთა შორის, რომლებიც უკანასკნელ წლებში ხელოვნების სპეციფიკური საგნისა და შინაარსის პრობლემებზე მუშაობენ, ყველაზე ახლოს კემპარიტებასთან მაინც ნ. ჭავჭავაძე მივიდა.

„როცა სინამდვილე, — წერს ნ. ჭავჭავაძე — ობიექტის ფორმაშია აღებული, მასში ხელოვნებისათვის სპეციფიკური საგნის მოძებნა ყოვლად შეუძლებელია — ასე განხილული სინამდვილე... მეცნიერებას აქვს „დასაკუთრებული“. მაგრამ სინამდვილე, რამდენადაც იგი „შემოდის“ ადამიანში, „იკრება“ მასში, როგორც სინამდვილისავე ნაწილში, თავისუფლად შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ხელოვნების საგნად. ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ არა იმ სინამდვილეს, რომელიც ობიექტის ფორმით ეძლევა ადამიანს, როგორც მეცნიერული შემეცნების საგანი, არამედ იმ სინამდვილეს, რომელიც ცოცხალ ურთიერთობაშია ადამიანთან, როგორც მის ცოცხალსავე ნაწილთან... ხელოვნების საგანია არა სინამდვილე, როგორც ასეთი, არა ობიექტის ფორმაში აღებული, არამედ იგივე სინამდვილე, გადამტყდარი ადამიანთან... დამოკიდებულების, ურთიერთობის პრიზმაში... ამიტომაც, რომ ხელოვნება არა მარტო ობიექტური სინამდვილის ასახვაა, არამედ ადამიანის სულის გამოხატეაცაა, უფრო ზუსტად, ამ ასახვა-გამოხატვის მთლიანობაა... ხელოვნების საგანი სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულებაა“³⁹.

სხვა მკვლევართაგან განსხვავებით, ნ. ჭავჭავაძის კონცეფცია აგრეთვე იმითაც გამოირჩევა, რომ მასში, ხელოვნების სპეციფიკური საგნის გვერდით, მკაფიოდაა გამოკვეთილი ხელოვნების სპეციფიკური შინაარსის პრობლემაც. ნ. ჭავჭავაძის სამართლიანი მტკიცებით, ერთია ხელოვნების საგანი და მეორეა ხელოვნების შინაარსი. ჩვენთვის საინტერესოა სწორედ ხელოვნების შინაარსის ის გაგება, რომელსაც ნ. ჭავჭავაძე იძლევა: „საერთოდ, შინაარსი ეწოდება მოვლენისა თუ საგნის შემადგენელ ელემენტთა ერთიანობას... ასეა ეს ხელოვნების მიმართაც. ხოლო რადგანაც მხატვრული ნაწარმოები ძულიერი მოღვაწეობის შედეგია და იმისათვის იქმნება, რომ ადამიანმა სხვებს რაღაც გაუზიაროს, რაღაც უთხრას,

შეიძლება ითქვას, რომ შინაარსი ამ სათქმელის ელემენტთა, მომენტთა ერთიანობაა“⁴⁰ (ხაზი ჩვენია. — ა. ჩ.). შემდგომ აღრმავებს რა აღნიშნულ დებულებას, ნ. ჭავჭავაძე საბოლოოდ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნება თავისი არსებით პოეტური (მხატვრული) იდეის სახეობრივი გამოხატულებაა. რა არის ეს მხატვრული იდეა? ვინც საკითხის არსს ღრმად ჩაწვდება, იგი უსათუოდ შეამჩნევს, რომ ე. წ. „მხატვრული იდეის“ ქვაკუთხედს ადამიანთა აზრები და გრძნობები წარმოადგენს.

პლენანოვი ხელოვნების იდეურობისა და მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსისა და ფორმის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ

1. ამრიგად ხელოვნება, პლენანოვის გაგებით, ადამიანის აზრებისა და გრძნობების სახეობრივი გამოხატულებაა. ამ მართებული გაგებიდან გამომდინარე პლენანოვი აყალიბებს მხატვრული შემოქმედების თავისებურ თეორიას, რომელსაც უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების არსებისა და სპეციფიკის უფრო სრულად გაგებისათვის.

პირველსა და ყველაზე არსებით პირობას, ურომლისოდაც „ხელოვნებას სიცოცხლე არ შეუძლია“, პლენანოვის თვალსაზრისით, წარმოადგენს იდეურობა. ეკამათება რა ტეოფილ გოტიეს, რომლის მიხედვით „ხელოვნება არათუ არაფერს გვიმტკიცებს, არამედ არაფერსაც გვიამბობს“, რომ „ლექსის სილამაზე განპირობებულია მხოლოდ მუსიკითა და რიტმით“, პლენანოვი ნაშრომში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ წერს: „ეს უდიდესი შეცდომაა. პირიქით, პოეტური და საერთოდ მხატვრული ნაწარმოებნი ყოველთვის რაღაცას მოგვითხრობენ, რადგან ისინი ყოველთვის რაღაცას გამოხატავენ. რა თქმა უნდა, ისინი მოგვითხრობენ თავისებურად. მხატვარი თავის იდეებს გამოხატავს სახეებით, მაშინ, როცა პუბლიცისტი თავის აზრს გვისაბუთებს ლოგიკური დასკვნების საშუალებით... მაგრამ აქედან სრულებითაც არ გა-

მომდინარეობს, რომ იდეას მხატვრულ ნაწარმოებში არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ვიტყვით უფრო მეტს: „არ შეიძლება იდეურ შინაარსს მოკლებული მხატვრული ნაწარმოები“⁴¹ (ხაზი ჩვენია. — ა. ჩ.).

იდეურობის მოთხოვნა პლექხანოვის ხელოვნების თეორიის გამოსავალი პრინციპია. მაგრამ იდეებიც არის და იდეებიც. არის იდეა მოწინავე, პროგრესული, რომელიც ხელს უწყობს საზოგადოების წინსვლასა და განვითარებას. არსებობს იდეა ძველი, რეაქციული, რომელიც ემსახურება დრომოკმულ, რეაქციულ კლასებს, ამუხრუჭებს საზოგადოების განვითარებას. ამიტომ, როცა ვლაპარაკობთ იდეების როლზე, საჭიროა ხაზი გაესვას, კერძოდ, რომელ იდეებს ვგულისხმობთ.

თუ ზოგიერთ მკვლევარს დავუჯერებთ, პლექხანოვის მიერ წამოყენებული იდეურობის პრინციპი რამდენადმე ბუნდოვანია, რაც თითქოს გამოიხატება იმაში, რომ პლექხანოვი აბსტრაქტულად ლაპარაკობს საერთოდ იდეებზე და არ სვამს საკითხს კონკრეტულად იდეების როგორობის შესახებ. ეს არ არის სწორი. საკმარისია გადავიკითხოთ პლექხანოვის სტატიები „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, „ჰენრიკ იბსენი“, „დოქტორ სტოკმანის შვილი“ და სხვ., რომ უმაღლესად მტკიცების საწინააღმდეგოში დავრწმუნდეთ.

დასახელებულ სტატიებში პლექხანოვი სრულიად გარკვევით მიუთითებს, რომ ჰუმანიტი ხელოვნების აუცილებელ პირობას ყოველგვარი იდეები კი არ წარმოადგენენ, არამედ მხოლოდ სწორი რეალური სინამდვილის ამსახველი იდეები. რაც შეეხება ყალბ იდეებს, ისინი არა თუ ხელს არ უწყობენ, არამედ, პირიქით, სასტიკად ვნებენ მხატვრულ ნაწარმოებს. ამ დებულების დასაბუთებას პლექხანოვი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებთა კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე ახდენს.

ავიღოთ, თუ გნებავთ, პლექხანოვის ცნობილი სტატია ჰენრიკ იბსენის შესახებ. ავტორი მაღალ შეფასებას აძლევს ჰენრიკ იბსენის შემოქმედებას, მაგრამ ამავე დროს მიუთითებს იბსენის ზოგიერთი პიესის დამახასიათებელ მხატვრულ ნაქლოვანებებზე. ბურჟუაზიული კრიტიკის წარმომადგენელთა

აზრით (რენე ღუმეკი და სხვ.), იბსენის ზოგიერთი პიესის დაბალმხატვრულობის მიზეზი უნდა ვეძიოთ იმაში, რომ დრამატურგი მეტისმეტად გატაცებული იყო იდეურობით. პლენხანოვი გადაჭრით უარყოფს საკითხის ამგვარ გაგებას და წერს: „იდეურობა თავისთავად აღებული არა თუ ნაკლს არ შეადგენს, არამედ წარმოადგენს უდიდეს ღირსებას“⁴². მაგრამ საქმე ისაა, პასუხობს პლენხანოვი, რომ იბსენმა ზოგიერთ თავის პიესას საფუძვლად მცდარი იდეები დაუდო, ხოლო „როცა ნიჭიერი მხატვარი შთაგონებულია მცდარი იდეებით, მაშინ იგი აფუჭებს საკუთარ ნაწარმოებს“⁴³.

თუ რამდენად დამლუპველ გავლენას ახდენს მცდარი იდეები მხატვრულ შემოქმედებაზე, პლენხანოვმა კიდევ უფრო მეტი სიცხადით გვიჩვენა კნუტ ჰამსუნის, ფრანსუა დე კიურელიას, რუსი ნაროდნიკ-ბელეტრისტებისა და სხვ. ნაწარმოებების ღრმა ლიტერატურულ-კრიტიკული განხილვისას. კერძოდ, რას გულისხმობს პლენხანოვი, ერთი მხრივ, სწორი იდეებისა და, მეორე მხრივ, მცდარი იდეების ცნებაში?

პროფ. როზენტალის აზრით, ამ კითხვაზე პირდაპირი და გადამწყვეტი პასუხის გაცემა ძნელია, რადგან პლენხანოვის ზოგიერთ ნაშრომში ვხვდებით გნოსეოლოგიური ხასიათის სერიოზულ შეცდომებს „იეროგლიფების თეორიის“ და რელატივიზმის სახით. ეს სწორია. სწორია ისიც, რომ რელატივიზმისა და „იეროგლიფების“ თეორიის პრინციპებიდან შეუძლებელია გავარკვიოთ, რომელია სწორი იდეა და რომელია მცდარი, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ის გარემოება, რომ პლენხანოვის შემეცნების თეორია (თუ ზოგიერთ გადახვევებს არ ჩავთვლით) მარქსისტული შემეცნების თეორიაა.

პროფ. როზენტალი ცდება, როცა პლენხანოვს გამოუხსნორებელ რელატივისტად მიიჩნევს. მართალია, ზოგიერთ სტატიაში, რომელიც ფილოსოფიისა და ხელოვნების თეორიის საკითხებს ეძღვნება, ვხვდებით ცალკეულ გადახვევებს „იეროგლიფების თეორიისა“ და „რელატივიზმისაკენ“, მაგრამ პლენხანოვი ამ ზოგადთეორიულ შეცდომებს ძლევს სწორედ იქ, სადაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებების კონკრეტულ ანალიზს ახდენს.

იდეების სისწორის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა,

პლენხანოვის მიხედვით, სინამდვილის (საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენების) მართალი ასახვაა. კნუტ ჰამსუნის, როგორც შემოქმედის უმთავრესი ნაკლი, მიუთითებს პლენხანოვი, ისაა, რომ მან თავის პიესებში დაამახინჯა ბურჟუაზიული საზოგადოების ნამდვილი სახე. მაგალითად, პიესაში „У царских врат“ სურათი ისეა დახატული, თითქოს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში კაპიტალისტები კი არ ყვლეფენ მშრომელებს, არამედ პირიქით, „კნუტ ჰამსუნმა, — წერს პლენხანოვი, — თავის პიესას საფუძვლად დაუდო იდეა, რომელიც შეურიგებელ წინააღმდეგობაშია სინამდვილესთან. და მან ისე ძლიერ ავნო პიესას, რომ სიცილს იწვევს სწორედ იმ ადგილებში, სადაც ავტორის გეგმით მოქმედების მსვლელობამ ტრაგიკული შემობრუნება უნდა მიიღოს“⁴⁴. იმავე სტატიაში პლენხანოვი გარკვევით ამბობს: „როცა მხატვრული ნაწარმოები სინამდვილეს ამახინჯებს, მაშინ იგი მარცხდება“⁴⁵.

სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“ პლენხანოვი მხატვრული შემოქმედების სწორედ აღნიშნული პრინციპის საფუძველზე ხსნის იმპერიალიზმის ეპოქის ლიტერატურისა და ხელოვნების დაცემის მიზეზებს. ბურჟუაზიულ კლასს, აცხადებს პლენხანოვი, თანამედროვე ეტაპზე არ შეუძლია შთაგონებული იყოს მოწინავე იდეებით. აშკარად ხედავს რა საკუთარი აღსასრულის მოახლოვებას, ბურჟუაზია იძულებულია დაამახინჯოს სინამდვილე, შექმნას ყალბი იდეები საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ. ყოველივე ეს კი მომაკვდინებელ გავლენას ახდენს ხელოვნებაზე.

იმპერიალიზმის ეპოქის ხელოვნების მხატვრულ მიმდინარეობათა (ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი და ა. შ.) კრიტიკული ანალიზის შედეგად პლენხანოვი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ მხატვარი, რომელიც კლასობრივი ბრძოლის გამწვავების პირობებში ბურჟუაზიის მხარეზე დგას. უტყუარი ნიჭის მიუხედავად, განწირულია დასაღუპავად. რადგან „თანამედროვე მხატვარი, თუ მას სურს დაიცვას ბურჟუაზია პროლეტარიატის წინააღმდეგ ბრძოლაში, შეუძლებელია შთაგონებულ იქნეს სწორი იდეებით“⁴⁶. განსაკუთრებით საყურადღებოა პლენხანოვის აზრი იმის შესახებ, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნა თანამედროვე ეტაპზე შეუძლია

მხოლოდ იმ მხატვარს, რომელიც მუშათა მოძრაობას უთანა-
გრძობს. „შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, — წერს იგი, —
რომ ყოველი, რამდენადმე მნიშვნელოვანი მხატვრული ტა-
ლანტი დიდად გაზრდის თავის ძალას, თუ ჩვენი დროის გან-
მათავისუფლებელი იდეებით განიმსჭვალება“⁴⁷. გორკის პიე-
სის („მტრები“) გამარჯვების პირობად პლენანოვს სწორედ
ის მიაჩნდა, რომ იგი ობიექტურად ასახავდა საზოგადოებრივ
სინამდვილეს. გორკიმ, აღნიშნავს პლენანოვი, რომელიც სი-
ნამდვილეს რევოლუციური კლასის პოზიციებიდან უცქერის.
სწორად გაიგო კაპიტალისტური საზოგადოების ბუნება, შეი-
ცნო კლასთა ფსიქოლოგია, ეპოქის მაჯისცემა და ამიტომ
ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნა.

ნათქვამიდან, ვფიქრობთ, ნათელია, რომ პლენანოვი არა
თუ არ იზღუდება იდეურობის ზოგადი აღიარებით (როგორც
ამას პროფ. როზენტალი ამტკიცებს), არამედ პროლეტარუ-
ლი იდეურობის აღიარებამდეც კი მიდის.

2. მაშ ასე: მხატვრული შემოქმედების პირველსა და აუ-
ცილებელ პირობას, პლენანოვის თვალსაზრისით, წარმოად-
გენს იდეურობა, მაგრამ, როგორც ვიცით, ჭეშმარიტი მხატვ-
რული ნაწარმოების შექმნისათვის მხოლოდ იდეურობა არ
არის საკმარისი. საქმე ისაა, რომ საზოგადოებრივი ცნობიე-
რების სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით ხელოვნება გამოირ-
ჩევა არა მარტო იდეურობით, არამედ საკუთრივ სინამდვი-
ლის ასახვის სპეციფიკური ფორმითაც. ეს გარემოება, ცხადია,
შესანიშნავად იცოდა პლენანოვმა. სტატიაში „ხელოვნება და
საზოგადოებრივი ცხოვრება“ იგი წერს: „მხატვარი თავის იდე-
ებს გამოხატავს სახეებში, მაშინ, როცა პუბლიცისტი თავის
აზრებს გვიმტკიცებს ლოგიკური დასკვნების საშუალებით. და
თუ მწერალი ნაცვლად სახეებისა, მოქმედებს ლოგიკური დას-
კვნებით... მაშინ ის არის არა მხატვარი, არამედ პუბლიცის-
ტი“⁴⁸. უსპენსკისა და სხვა ნაროდნიკ-ბელეტრისტთა პროზაუ-
ლი ნაწარმოებების განხილვისას პლენანოვი გულისტკივილით
აღნიშნავდა, რომ მათი ავტორები სინამდვილის მოვლენებს
უდგებიან არა როგორც მხატვრები, არამედ როგორც პუბლი-
ცისტები. ვისაც იდეის გულისათვის შესაძლებლად მიაჩნია

ფორმის უგულვებელყოფა, — წერს ერთგან პლენხანოვი, — ის უკვე აღარ არის მხატვარი“⁴⁹.

იდეები, საზოგადოებრივი ცხოვრების რთული მოვლენები, ღრმა სოციალური კონფლიქტები და ა. შ. თავისთავად აღებული, მიუთითებს პლენხანოვი, მხოლოდ ნედლი მასალაა. სრულყოფილი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად შეძლებს ხელოვანი მის განკარგულებაში არსებული მასალის გადამუშავებასა და მხატვრულ ხორცშესხმას; ეხებოდა რა გორკის ცნობილ პიესას „მტრები“, პლენხანოვი ამ საკითხთან დაკავშირებით წერდა: „მუშების მღელვარება ქარხანაში, ერთ-ერთი მესაყუთრეთაგანის მოკვლა, ჭარისკაცებისა და ჟანდარმერების გამოჩენა — ყველაფერ ამაში, რა თქმა უნდა, არის ძალიან ბევრი დრამატული და „აქტუალური“, მაგრამ ყველაფერ ამით მოცემულია მხოლოდ „შესაძლებლობა“ კარგი დრამატული ნაწარმოებისა. საკითხავია, გადავიდა თუ არა ეს შესაძლებლობა სინამდვილეში? ამ საკითხის გადაწყვეტა კი... დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად დამაკმაყოფილებელია საინტერესო მასალის მხატვრული დამუშავება“⁵⁰.

როგორც ვხედავთ, ხელოვნების მეორე ძირითადსა და აუცილებელ პირობას, პლენხანოვის მიხედვით, წარმოადგენს მხატვრულობა. პლენხანოვისავე გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, მხატვრული შემოქმედების მთელი კანონები „საბოლოო ანგარიშით დაიყვანება ერთზე: ფორმა უნდა შეესაბამებოდეს შინაარსს“⁵¹.

მხატვრული ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი ესთეტიკაში ისეთივე აქტუალური და პრინციპულია თავისი მნიშვნელობით, როგორც ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობის საკითხი ფილოსოფიაში. ესთეტიკოსები ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ბანაკად არიან დაყოფილი სწორედ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ წყვეტენ ამ პრობლემას. თუ მატერიალისტური ესთეტიკის თვალსაზრისით შინაარსი განსაზღვრავს ხელოვნების ნაწარმოების ფორმას, იდეალისტური ესთეტიკის მიხედვით პირიქით: ხელოვნების შინაგან არსებას წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ფორმა. ეს უკანასკნელი თვალსაზრისი ყველაზე მკვეთრად

გამოთქვა ფილოსოფოსმა კანტმა, რომელმაც თეორიული დასაბამი მისცა ფორმალისტურ ტენდენციებს ესთეტიკაში.

რამდენად უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, პლენანოვის ხელოვნების თეორიის გარშემო არსებულ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში ზოგჯერ ვხვდებით სტატიებს, რომელთა ავტორების აზრით, ფორმისა და შინაარსის დამოკიდებულების გარკვევისას პლენანოვი თითქოს კანტის პოზიციებზე იდგა. მაგალითისათვის დავასახელოთ „ლიტერატურნაია ენციკლოპედიის“ მეცამეტე ტომში გამოქვეყნებული სტატია „პლენანოვის ესთეტიკა“, რომლის მიხედვითაც პლენანოვი ან მეტაფიზიკურად თიშავს მხატვრულ ფორმასა და შინაარსს ერთმანეთისაგან, ან, მსგავსად კანტისა, განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ანიჭებს ფორმას. უმართებულოა როგორც პირველი, ისე მეორე ბრალდება.

უკვე ხაზგასმით აღინიშნა, რომ მხატვრული ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობის პრინციპი პლენანოვის ხელოვნების თეორიის გამოსავალი პრინციპია. მოვიყვანთ კიდევ ერთ ამონაწერს სტატიიდან „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“.

„ფორმა და შინაარსი მე მიმაჩნდა ორ არსებად, რომლებიც არასოდეს არ არსებობენ უერთმანეთოდ“. ყოველივე ამის შემდეგ განა უხერხული არ არის პლენანოვის მიერ მხატვრული ფორმისა და შინაარსის რაღაც მეტაფიზიკური გათიშვის შესახებ ლაპარაკი?

რაც შეეხება მეორე საყვედურს, საჭიროა მის გარშემო შედარებით უფრო ვრცლად შევჩერდეთ. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მხატვრული შემოქმედების არსის გარკვევის დროს პლენანოვი ზოგჯერ მართლაც უშვებდა კანტიანური ხასიათის შეცდომებს. მაგალითად, ხელოვნების შესახებ წაკითხული ლექციების ერთ-ერთ კონსპექტში იგი წერს: „ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნება არის შემოქმედება, რომლისთვისაც უცხოა უტილიტარული. მოსაზრებები. ინსტინქტი — აი, აუცილებელი პირობა მხატვრული შემოქმედების წარმატებისათვის“⁸². გარდა ამისა, ცნობილია პოზიცია, რომელიც პლენანოვმა დაიკავა სოციალისტური რეალიზმის ისეთი ფუძემდებელი ნაწარმოების მიმართ, როგორცაა გორ-

კის რომანი „დედა“. კრებულის „ოცი წლის მანძილზე“ მესამე გამოცემის წინასიტყვაობაში პლენანოვი უხეშად ესხმის თავს გორკის რომანს და უარყოფს არა მარტო პროლეტარულ ტენდენციურობას, არამედ იდეურობის ყოველგვარ როლსაც სიტყვაკაზმულ ლიტერატურაში.

როგორც ვხედავთ, არსებობს გარკვეული საფუძველი, რომელიც უფლებას გვაძლევს არათანმიმდევრობა ეუბნავედუროთ პლენანოვს. მაგრამ როცა ვლაპარაკობთ მისი ზოგი თეორიული ლაფსუსის შესახებ, საჭიროა გავითვალისწინოთ შემდეგი გარემოება: პლენანოვმა 1903 წლის შემდეგ განიცადა სერიოზული ევოლუცია მარქსიზმიდან პოლიტიკური ოპორტუნიზმისაკენ. ამიტომ მის გვიანდელ შრომებს ესთეტიკაში (და არა მარტო ესთეტიკაში) ზოგჯერ წმინდა სუბიექტიური, მენშევიკურ-ფრაქციული ტენდენციურობის დალი ამჩნევია. მეორე: პლენანოვის ცალკეული განცხადება მხატვრულ შემოქმედებაში ფორმისა და ინტუიციის პრიმატის შესახებ ატარებს მხოლოდ სიტყვიერ ხასიათს, საქმით კი ყველგან, სადაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიის კონკრეტული ფაქტების ანალიზია მოცემული, პლენანოვი სწორედ საწინააღმდეგოს ამტკიცებს.

მაგალითად, სტატიაში „საზოგადოებრივი აზრი კაზმულ ლიტერატურაში“ იგი ცხარედ ეკამათება იმ ბურჟუაზიულ კრიტიკოსებს, რომელთა აზრით მწერალი პირველად ქმნის მხატვრულ ფორმას, ხოლო მას შემდეგ, რაც იგი მიღწეულია, ლიტერატურის განვითარების მსვლელობაში, მოინახება მისი (ე. ი. ფორმის) შესაბამისი ცოცხალი შინაარსი. ეს, წერს პლენანოვი, არა სამართლიანია როგორც თეორიის, ისე ფაქტების თვალსაზრისით.

იდეამ შინაარსის განმსაზღვრელი როლის შესახებ ხელოვნების ნაწარმოებში განსაკუთრებული გამოხატულება პოვა პლენანოვის ნაშრომში „მე-18 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურა“.

თუ მე-18 საუკუნის საფრანგეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიას გადავხედავთ, შევამჩნევთ ლიტერატურული ჟანრებისა და მხატვრულ მიმდინარეობათა მკვეთრ ცვალებადობას. მაგალითად, ამ საუკუნის გარიჟრაჟზე საფ-

რანგეთის დრამატურგიაში გაბატონებულ ისეთ მსუბუქ, პუმორულ-სახასიათო ეანრს, როგორიცაა ფარსი, ცვლის ანტიკური კლასიციზმის სამოსელში გამოხვეული ტრაგედია, რომელიც, დრამატურგიის გარდა, ფერწერასაც მოიცავდა. მაგრამ იგი ჩქარა ადგილს უთმობს სანტიმენტალურ ესთეტიზმს, რომელაც თავის მხრივ იცვლება საყოფაცხოვრებო დრამით და ა. შ. რა მოხდა, სად უნდა ვეძიოთ საფრანგეთის ხელოვნების ამ უჩვეულო ევოლუციის მიზეზები?

თუ ხელოვნების ისტორიის ბურჟუაზიულ მკვლევართ დავუჩერებთ, აღნიშნული გარემოების მიზეზები საკუთრივ ინდივიდებში, ცალკეულ მხატვართა ნიჭსა და გემოვნებაში უნდა ვეძიოთ. დიამეტრალურად საწინააღმდეგო პოზიციებზე დგას პლენანოვი. მართალია, იგი არ უარყოფს გამოჩენილ პიროვნებათა უდაოდ დიდ როლს მხატვრული აზროვნების განვითარების ისტორიაში, მაგრამ ხელოვნების საერთო მიმართულებას, პლენანოვის აზრით, ქმნიან არა პიროვნებები, არამედ საზოგადოების სოციალურ-პოლიტიკური პირობები. ჯერ კიდევ ადრე, მარქსისტული პერაოდის ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებში, როგორიცაა „ისტორიაში პიროვნების როლის საკითხისათვის“, პლენანოვი წერდა: „აღორძინების ეპოქის იტალიური ხელოვნების საერთო მიმართულება არ შეუქმნიათ ლეონარდო და ვინჩს, რაფაელს, მიქელანჯელოს და სხვ. ისინი იყვნენ მხოლოდ ამ მიმართულების საერთო გამომხატველნი“⁵⁷. სწორედ ამ პოზიციებიდან უდგება პლენანოვი მე-18 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურისა და ფერწერის განვითარების საკითხს.

მაგალითად, კლასიციზმის, როგორც მხატვრული მიმდინარეობის, აღორძინება მე-18 საუკუნის საფრანგეთში, პლენანოვის აზრით, გამოიწვია არა, ვთქვათ, შარლ ლე-ბრენის ინდივიდუალურმა მიდრეკილებამ ანტიკური მანერისადმი, არამედ ლუდოვიკო XIV არისტოკრატიული ეპოქის თავისებურებებმა. საქმე ისაა, რომ „მეფე-მზის“ ეპოქის არისტოკრატიის მოჩვენებითი ზებუნებრიობისა და ამაღლებულობის ხელოვნების ნაწარმოებში გამოხატვა სწორედ კლასიკური ტრაგედიის ზვიად სტილს, გადაჭარბებულ პირობითობასა და სქემატიზმს მოითხოვდა.

ცნობილია, რომ ლუდოვიკო XIV სიკვდილის შემდეგ საფრანგეთის მოჩვენებითი ამბლებულობა და სიღიადე ეცემა. იწყება წოდებრივი მონარქიის გახრწნა. ახალი მეფის ლუდოვიკო XV გარშემო თავმოყრილი არისტოკრატია მხოლოდ დროს ტარებასა და სიტკბოებაზე ოცნებობს. ეს დრო, აღნიშნავს პლენანოვი, იყო დრო სიტკბოებისადმი გაუშაძლარი გამოდევნებისა. ყოველივე ამან, ცხადია, თავისი ანარეკლი პოვა ხელოვნებაში. კლასიციზმის ზვიადი სტილი თანდათან შეცვალა ესთეტიკურ-სანტიმენტალურმა სტილმა, შარლ-ლებრენი ბუშემ, რომლის სურათების ძირითად იდეალს შიშველი ქალი და ხორციელი ტკბობა წარმოადგენდა. „ვისაც სურს გარკვეული წარმოდგენა იქონიოს იმაზე, — წერს პლენანოვი, — თუ რა მანძილი აშორებს საფრანგეთს ლუდოვიკო XIV საფრანგეთისაგან, ჩვენ ვურჩევთ ბუშეს სურათები შეადარონ ლე-ბრენის სურათებს“⁵⁴.

თანმიმდევრულად არკვევს რა მე-18 საუკუნის ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების ეტაპებს, პლენანოვი შემდგომ ხსნის ე. წ. ბურჟუაზიული დრამის, ანუ ცრემლიანი კომედიის წარმოშობის მიზეზებს. ცრემლიანი კომედია, აღნიშნავს პლენანოვი, ახალი კლასის, ე. წ. „მესამე წოდების“ პირშია. ახალი კლასი, რომელიც ოპოზიციაში უდგება არისტოკრატულ სამყაროს, ხელოვნებისაგან მოითხოვს არა მეფეებისა და განცხრომით გაფუყებული ფეოდალების ესთეტიკური მრწამსის გამოხატვას, არამედ ბურჟუაზიული პიროვნების, ოჯახის, უბრალო მომაკვდავთა ყოფაცხოვრების ჩვენებას. სწორედ ამის გამო ჩნდება სრულიად ახალი ჟანრი — ცრემლიანი კომედია, რომელსაც სხვანაირად საყოფაცხოვრებო დრამას უწოდებენ.

მსგავსი მიზეზებით ხსნის პლენანოვი იმპერიალიზმის ეპოქის დეკადენტური ხელოვნების წარმოშობასაც. ექსპრესიონიზმის, სიმბოლიზმისა და სხვა ანტირეალისტურ მიმდინარეობათა გადაჭარბებით გატაცება ფერებისა და სინათლითი ეფექტებისადმი, აღნიშნავს პლენანოვი, უპირველეს ყოვლისა. თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების დაცემაში უნდა ვეძიოთ.

საინტერესოა აგრეთვე პლენანოვის მითითება იმის თაო-

ბაზე, რომ ერთი ხელოვნების მხატვრული ფორმა არ შეიძლება მექანიკურად გადავიტანოთ ახალ, სრულიად განსხვავებულ შინაარსზე. კონკრეტულ შინაარსს მხოლოდ კონკრეტული ფორმა შეესაბამება. სტატიაში „უანუაჟ რუსო და მისი მოძღვრება“ პლენანოვი წერს: მიქელანჯელოს მოწაფეებმა როგორც ფერწერაში, ისე სკულპტურაში რატომ შეძლეს შეექმნათ მხოლოდ საშუალო ნიჭის ნაწარმოებები? იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ, მათ აითვისეს გენიალური მასწავლებლის სტილი, მაგრამ ვერ შეძლეს იმ ღრმა განცდებამდე ასვლა, რომლისაგანაც ეს სტილი დავალებული იყო თავისი წარმოშობით. ამიტომ ის (ე. ი. სტილი. — ა. ჩ.) მათთვის კარიკატურული უფრო გახდა“⁵⁵.

ასეთია მოკლედ პლენანოვის თვალსაზრისი ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის შესახებ ხელოვნებაში. როგორც ვხედავთ, იგი (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ გამონაკლისს) სავსებით სწორი და პოზიტიურია.

3. დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ პლენანოვის მხატვრული შემოქმედების თეორიის მთელი მნიშვნელობა მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის ზოგადი ანალიზით არ ამოიწურება. პლენანოვის თეორიული და კრიტიკული ხასიათის სტატიებსა და წერილებში ვხვდებით აგრეთვე საინტერესო მოსაზრებებს მხატვრული ფორმის რაობის შესახებ, მხატვრული შემოქმედების მეთოდსა და მსოფლმხედველობას შორის არსებული ურთიერთობის შესახებ, სინამდვილის მხატვრული განზოგადოების თავისებურების შესახებ და ა. შ. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ შესაძლებლობა არა გვაქვს განვიხილოთ ყველა ისინი. შევჩერდებით მხოლოდ (ისიც ძალიან ზოგადად) უკანასკნელი საკითხის გარშემო.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად პლენანოვი საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალ გამოხატვას მიიჩნევდა. მაგრამ ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: რა იგულისხმება სინამდვილის ე. წ. „მართალი გამოხატვის“ ცნებაში? რა თქმა უნდა, სინამდვილის მართალი გამოხატვის მაგალითად არ გამოდგება ე. წ.

ნატურალიზმის ხელოვნება, რომლის დევიზს წარმოადგენდა „სინამდვილე ყველა თავის წვრილმანში“.

სინამდვილის მართალი გამოხატვის ძირითად პირობას, ხაზგასმით აღნიშნავს პლექხანოვი, წარმოადგენს ის, რომ ხელოვნებამ ასახოს არა ზედაპირული და შემთხვევითი, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღრმისეული და არსებითი მოვლენები. როგორც ვიცით, ხელოვნების უშუალო ინტერესის საგანი ადამიანია. ადამიანი კი, მიუთითებს პლექხანოვი, პირად „მეში“ ჩაკეტილი, გარეგანი სამყაროსაგან მოწყვეტილი ინდივიდი როდია, არამედ „დიდი მთელის“, ე. ი. საზოგადოების ორგანული ნაწილი. და რადგან კლასობრივ საზოგადოებაში ადამიანები უსათუოდ ამა თუ იმ კლასებსა და საზოგადოებრივ ფენებს მიეკუთვნებიან, მწერალი, რომელიც მხატვრულ სახეს ქმნის, ვალდებულია მასში გარკვეული კლასის (თუ ფენების) თვისებები, მისწრაფებები, ჩვეულებანი და სოციალური მრწამსი ჩააქსოვოს. ცხადია, ყოველივე ეს არ შეიძლება გაკეთდეს „პირველადვე შემხვედრი ღვინის ვაჭრის სასიყვარულო კავშირის“ აღწერით, არამედ საჭიროა მწერალმა შეარჩიოს კლასისათვის დამახასიათებელი არსებითი ნიშნები და ამის საფუძველზე შექმნას გარკვეული მხატვრული იდეალი.

სინამდვილის არსებითი მოვლენების განზოგადებისა და გარკვეული მხატვრული იდეალის შექმნის აუცილებლობის შესახებ როცა ლაპარაკობს, პლექხანოვი, ამავე დროს, ოდნავადაც არ ივიწყებს მხატვრული სახის დიალექტიკურ ბუნებას, რაც ზოგადისა და კერძოს, აბსტრაქტულისა და გრძნობად-კონკრეტულის ერთიანობაში გამოიხატება. „მხატვარმა, — წერს იგი, — უნდა მოახდინოს იმ საერთოს ინდივიდუალიზაცია, რაც შეადგენს მისი ნაწარმოების შინაარსს“⁵⁴ (ხაზი ჩვენია. — ა. ჩ.).

მაშ ასე, მხატვრული სახის შექმნის სპეციფიკა, პლექხანოვის აზრით, მოითხოვს კლასობრივი ფსიქოლოგიის, საერთოდ ადამიანის სულიერი სამყაროს არსებითი მომენტების გამოხატვას. მაგრამ, როგორც ვიცით, ადამიანთა ფსიქოლოგია, მათი სულიერი სამყარო მუშავდება და ყალიბდება საზოგადოებრივი ცხოვრების რთულ ორბიტში, სადაც „ძირითად ზამ-

ბარას კლასთა ბრძოლა წარმოადგენს“. ამიტომ, ამბობს პლენანოვი, მწერალი ვალდებულია უჩვენოს ის გარემო, ის საზოგადოებრივი პროცესი, რომელშიც თავისი გმირის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბება ხდება. სტატიაში „მუშათა ფსიქოლოგიის საკითხისათვის“, სადაც გორკის პიესის „მტრები“ კრიტიკული ანალიზია მოცემული, ვკითხულობთ: „მხატვარი, რომელიც კლასობრივ ბრძოლას გამოსახავს, ვალდებულია გვიჩვენოს, თუ როგორ განსაზღვრავს იგი მოქმედ გმირთა სულიერ სამყაროს, მათ აზრებსა და გრძნობებს... გორკის ახალი ნაწარმოები სწორედ იმით არის კარგი, რომ ის აკმაყოფილებს ამ მხარის უმკაცრეს მოთხოვნას. „მტრები“ საინტერესოა სახელდობრ სოციალურ-ფსიქოლოგიური აზრით. მე ძალიან ვურჩევდი ამ სცენების წაკითხვას მათ, ვისაც მუშათა მოძრაობის ფსიქოლოგია აინტერესებს“⁵⁷.

პლენანოვი აქ გამოთქვამს ჩვენთვის ცნობილ პრინციპს „ტიპები ტიპიურ გარემოში“, რომელიც ენგელსმა ჰარკნესისადმი გაგზავნილ წერილში წამოაყენა (აღსანიშნავია, რომ პლენანოვი მაშინ ენგელსის აღნიშნულ წერილს არ იცნობდა). პლენანოვის ესთეტიკიდან საინტერესოა, აგრეთვე, ზოგიერთი სხვა მომენტი, რომელიც ენგელსის წერილში გამოთქმულ აზრს ემთხვევა. ენგელსი ჰარკნესს უსაყვედურებს, რომ მან რომანში „ქალაქელი ქალიშვილი“ მუშათა ცხოვრება არატიპიურად გამოსახა. თქვენს რომანში, — წერს ენგელსი, — „მუშათა კლასი წარმოდგენილია, როგორც პასიური მასა, რომელსაც უნარი არა აქვს თავის თავს დაეხმაროს, არავითარ ცდასა და ძალღონეს არ მიმართავს იმისათვის, რომ თავისთავს უშველოს... მჩაგვრელ გარემოსთან მუშათა კლასის რევოლუციური გამკლავება, მისი თავგამოდებული, ნახევრად შეგნებული თუ შეუგნებელი ცდები მიაღწიოს თავის ადამიანურ უფლებებს, ისტორიაში ჩაწერილია და ამიტომ მან რეალიზმის სფეროში თავისი ადგილი უნდა დაიკავოს“⁵⁸.

ზუსტად ასეთივე აზრს გამოთქვამს პლენანოვი სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“. ბისბრუკის, მენიესა და ბრეკის სკულპტურული ჯგუფის განხილვისას იგი აღნიშნავს, რომ მასში დამახინჯებულია მუშათა კლასის ნამდვილი სახე. ამ სკულპტურული ჯგუფის ლეიტ-

მოტივი, ამბობს პლეხანოვი, არის ის, რომ მუშათა კლასი გვიჩვენოს, როგორც უსიტყვო მონა, რომელსაც მხოლოდ ტახტის უნარი შესწევს. მუშათა კლასის გამოხატვის არატიპიურობის შესახებ პლეხანოვი ლაპარაკობს აგრეთვე შრომებში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, „დოქტორ სტოკმანის შვილი“ და სხვ.

სამწუხაროდ, პლეხანოვმა დაშვებული პოლიტიკური შეცდომებისა და გადახვევების გამო შემდგომ ვერ განავითარა თავის ნაწერებში წამოყენებული მნიშვნელოვანი დებულებები ტიპიურობის შესახებ. ამდენად იგი არ შეიძლება ჩაითვალოს სოციალისტური რეალიზმის თეორიის ფუძემდებლად, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია, მაგრამ ამით ოდნავადაც არ მცირდება პლეხანოვის როლი მატერიალისტური ესთეტიკის ისტორიაში.

**ხელოვნებისა და ესთეტიკური ბრძოლის
წარმოშობის საკითხები კლასიციზმის
ზრომეზე**

იმ მრავალფეროვან პრობლემათა შორის, რომელსაც პლენანოვის ესთეტიკური თეორია მოიცავს, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი (თუ ყველაზე მთავარი არა) უჭირავს ხელოვნების წარმოშობის საკითხებს. მაგრამ ეს გარემოება მხოლოდ ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, თავისებური გაგებით როდი აიხსნება¹. ხელოვნების წარმოშობის საკითხების კვლევისას პლენანოვი, უწინარეს ყოვლისა, გამოდიოდა არა ესთეტიკის რაღაც განყენებული, წინასწარ აკვიატებული გაგებიდან, არამედ ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების მატერიალისტური თეორიის მეცნიერული დასაბუთებისა და შემდგომი გაღრმავების აუცილებლობიდან, რაც მის წინაშე ცხოვრებამ დააყენა.

სხვათა შორის, არიან ადამიანები, რომლებიც ფიქრობენ, რომ თითქოს ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების მატერიალისტური თეორიის ყოველმხრივ გაშუქება დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა მოგვცეს და ამდენად პლენანოვის მთელი ბრძოლა ამ მხრივ ღია კარების მტკრევად გამოიყურებაო. მაგრამ ეს არ არის სწორი. მართალია, დიდმა რუსმა რევოლუციონერ-დემოკრატებმა შექმნეს ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების კემპარი-

ტად მატერიალისტური თეორია, რომელიც დგას ყველაფერ იმაზე მაღლა, რაც მარქსამდელ ესთეტიკურ აზროვნებას შეუქმნია, მაგრამ ჩერნიშევსკის სიკვდილის შემდეგ ეს თეორია საშინლად შერყვნეს ნაროდნიკ-სუბიექტივისტებმა და სხვა ათასი ჯურის ანტირეალისტებმა; და მეორე, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების პრობლემას განიხილავდნენ მხოლოდ გნოსეოლოგიურ-ფუნქციონალურ ასპექტში და უყურადღებოდ ტოვებდნენ ისეთ მნიშვნელოვან მხარეს, როგორცაა ხელოვნების სინამდვილისადმი გენეზისური დამოკიდებულება. თავისთავად ცხადია, რომ სანამ ხელოვნების წარმოშობის და საერთოდ მხატვრული ცნობიერების საზოგადოებრივ ყოფიერებასთან მიზეზ-შედეგობრივი დამოკიდებულების საკითხები გადაუწყვეტელი იყო, ყოველთვის რჩებოდა გასაძვრომი იდეალისტური თეორიებისათვის.

ხელოვნების მარქსამდელი მატერიალისტური თეორიებისათვის დამახასიათებელ ამ სუსტ რგოლს, ცხადია, კარგად ხედავდნენ თვით ბურჟუაზიული ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის წარმომადგენლებიც. ამიტომ მთელი აქცენტი მათ სწორედ ხელოვნების წარმოშობის საკითხებზე გადაჰქონდათ. ბურჟუაზიული ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის წარმომადგენლები სთხზავდნენ ათასგვარ მითს, რითაც ამართლებდნენ ყოველგვარ ანტირეალისტურ-ფორმალისტურ მიმდინარეობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

მაგრამ XIX საუკუნის დასასრული მეცნიერებაში (უპირველეს ყოვლისა, არქეოლოგიაში) აღინიშნა მოვლენებით, რომლებმაც ზღვარი დაუდეს ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის თვითნებობას და ხელოვნების წარმოშობის საკითხების კვლევა სრულიად რეალურ საფუძველზე დააყენეს. ჯერ პირინეებში, ხოლო შემდეგ მსოფლიოს მრავალ კუთხეში ზედიზედ აღმოჩენილ იქნა ხელოვნების უძველესი ნიმუშები, რომლებიც პალეოლითის ეპოქას მიეკუთვნებოდნენ. არქეოლოგებს მხარი აუბეს ეთნოგრაფებმაც. აფრიკისა და ავსტრალიის კონტინენტებზე შემორჩენილ ველურთა ყოფის სისტემატურ შესწავლისას მათ წლების განმავლობაში დააგროვეს უმდიდრესი მასალა, რომელსაც ფასდაუდებელი

მნიშვნელობა ჰქონდა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების, განსაკუთრებით არქეოლოგიისათვის მიუწვდომელი ისეთი დარგების შესასწავლად, როგორცაა მუსიკა, პოეზია, ცეკვა და ა. შ.

მეცნიერების სფეროში მომხდარი ძვრები ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეებს, ცხადია, მხედველობიდან არ გამოპარვიათ. იმთავითვე დაყნოსეს რა საფრთხე, რაც ხელოვნების წარმოშობის იდეალისტურ თეორიებს ემუქრებოდა, მათ გადაწყვიტეს ყველასათვის დაესწროთ და რაღაც არ უნდა დაჭდომოდათ არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მიერ დაროვილი მასალები საკუთარი კონცეფციისათვის მიესადაგებინათ. მაგრამ როგორ? კაცობრიობის მხატვრული განვითარების პირველი ეტაპები ყოველივე იმის სწორედ უკუჩვენებს (დიამეტრალურ უარყოფას) წარმოადგენდა, რასაც ისინი ხელოვნების წარმოშობის და საერთოდ ადამიანის მხატვრული მოღვაწეობის ბუნების შესახებ ამტკიცებდნენ. და აი, აქ თავს იჩენს ბურჟუაზიული მეთოდოლოგიის ნაცადი ხერხი. ბურჟუაზიულმა ხელოვნებათმცოდნეებმა უარი თქვეს მეცნიერული კვლევის ელემენტარულ ეთიკურ ნორმებზე და ინტერპრეტაციის ნაცვლად ფაქტების აშკარა ფალსიფიკაციის გზა აირჩიეს.

ასეთ პირობებში შეეძლო თუ არა პლენანოვს გვერდი აეგლო ხელოვნების წარმოშობის საკითხებისათვის, თუნდაც ამ საკითხებს ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, პლენანოვისეულ გაგებასთან არავითარი საერთო არ ჰქონოდა? ცხადია, არა. ისეთი გარემოებათა გამო, როგორცაა ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების მატერიალისტური თეორიის ბოლომდე მიყვანა, ისტორიის მატერიალისტური გაგების ახალი მასალებით დასაბუთების აუცილებლობა და სხვ. პლენანოვი პირდაპირ მოვალე იყო ხელი მოეკიდა ხელოვნების წარმოშობისა და პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების განვითარების კანონზომიერების შესწავლისათვის.

მაგრამ სანამ ფილოსოფიური რევიზიონიზმის წინააღმდეგ ბრძოლით დაკავებული პლენანოვი აღნიშნული პრობლემებისათვის მოიცილიდა, ბურჟუაზიულმა ხელოვნებათმცოდნეებმა უკვე მოასწრეს ყველაფერი თავდაყირა დაეყენებინათ

და მეცნიერების მიერ დაგროვილი ფაქტები საკუთარი კონცეფციების პრიზმაში წარმოედგინათ. ბუნებრივია, რომ პლენანოვს, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ხელოვნების წარმოშობის ბურჟუაზიული თეორიები უნდა უკუეგდო, რათა ნიჰილადგი შეემზადებინა კაცობრიობის მხატვრული განვითარების საწყისთა მატერიალისტური გაგების ასახსნელად.

მკითხველი ქვემოთ დაინახავს, თუ როგორ შეასრულა პლენანოვმა მის წინაშე მდგარი ეს უაღრესად რთული ამოცანა.

ე. წ. „თამაშის თეორია“ და მისი კრიტიკა კლენანოვის მიერ

1. ხელოვნების წარმოშობის ბურჟუაზიულ თეორიებს შორის ერთ-ერთი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ე. წ. „თამაშის თეორიას“, რომელიც თავის იდეურ საწყისებს კანტისა და შილერის ესთეტიკიდან იღებს².

„თამაშის თეორიის“ ძირითადი აზრი შემდეგია: ადამიანს, როგორც ბიოლოგიურ არსებას, გააჩნია შინაგანი სწრაფვა სულიერი ძალების თავისუფალი (უმიზნო) მოქმედებისადმი. სულიერი ძალების თავისუფალი მოქმედების პროცესში ყალიბდება „მოღვაწეობის“ განსაკუთრებული ფორმა — თამაში, რაც, თავის მხრივ, მხატვრული შემოქმედების, ე. ი. ხელოვნების ჩანასახს წარმოადგენს. ხელოვნება თამაშის პირმშოა. მას არავითარი საერთო (არც გენეზისური და არც ფუნქციონალური) არ აქვს ადამიანის საზოგადოებრივ-პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან.

თამაშის თეორიის ფაქტობრივი დასაბუთება ერთ-ერთმა პირველთაგანმა კ. ბიუხერმა სცადა. ბიუხერი სპეციალობით ეკონომისტი იყო, მაგრამ თავის შრომებში „ოთხი ნაკვეთი სახალხო მეურნეობის სფეროდან“, „შრომა და რიტმი“ და სხვ. იგი არ იფარგლება ეკონომიური პრობლემების განხილვით და ცდილობს დახმარების ხელი გაუწოდოს ე. წ. თამაშის თეორიასაც, რომლის მეცნიერული აქცია საზოგადოებრიობის თვალში დღითი-დღე ეცემოდა.

ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ თამაშის თეორია ფაქტობრივი

გამოაშკარავების საფრთხის წინაშე დადგებოდა, სპეციალისტთა ყურადღებას იქცევდა მისი ლოგიკური შეუსაბამობა. მართლაც, თუ ხელოვნება თამაშის პირმოა, ხოლო თამაში წინ უსწრებს ადამიანთა საზოგადოებრივ-პრაქტიკულ მოღვაწეობას, მაშინ: ან ცხოველთა ხელოვნების (მხატვრული შემოქმედების) შესახებ უნდა ვილაპარაკოთ, ან უნდა ვალიაოთ ადამიანთა მოღვაწის შრომამდელი, ე. ი. საზოგადოებრივ-პრაქტიკული მოღვაწეობის გარეშე არსებობა. თამაშის თეორიის მეცენატის როლი რომ იკისრა, ბიუხერმა მიზნად უწინარეს ყოვლისა სწორედ აღნიშნული ალტერნატივის გადაწყვეტა დაისახა.

მსგავსად თამაშის თეორიის „მესვეურებისა“, ბიუხერიც, ცხადია, იმ აზრისაა, რომ „თამაში უხნესია შრომაზე, ხელოვნება კი სასარგებლო საგნების წარმოებაზე“³. მაგრამ რას ნიშნავს ეს? შრომამდელი ადამიანის აღიარებას, თუ მხატვრული შემოქმედების სათავეების წინააღმამდელ სამყაროში ძიებას? ბიუხერი კარგად ხედავდა იმ უხერხულობას, რაც ხელოვნების წინააღმამდელ სამყაროში ძიებას თან ახლავს ხოლმე, და უპირატესობას ალტერნატივის პირველ მხარეს ანიჭებდა. მართალია, იგი, როგორც ეკონომისტი, იძულებული იყო გარკვეული აზრით მაინც დაეშვა შრომის საზოგადოების განვითარების დაბალ საფეხურზე არსებობა, მაგრამ ბიუხერისეულად გაგებულ შრომა თავისი შინაარსით თამაშს უფრო უახლოვდებოდა, ვიდრე ადამიანის მიზანდასახულ უტილიტარულ-პრაქტიკულ მოღვაწეობას. ბიუხერს მიკიბვ-მოკიბვა არ უყვარს. იგი ერთგან გარკვევით წერს: „შრომა, როგორადაც იგი გვხვდება პირველყოფილ ხალხებთან, წარმოადგენს საკმაოდ ბნელ მოვლენას. რაც უფრო ახლოს მივდივართ ჩვენ იმ პუნქტთან, საიდანაც მისი (ე. ი. შრომის, — ა. ჩ.) განვითარება იწყება, მით უფრო იგი, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით უახლოვდება თამაშს“⁴. ცოტა ქვემოთ კვითხულობთ: „ცხოველების მოშინაურება, მაგალითად, იწყება არა სასარგებლო ცხოველებიდან, არამედ იმ ცხოველებიდან, რომელთაც ადამიანი ინახავს მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის. დამამუშავებელი მრეწველობის განვითარება, როგორც ჩანს, ყველგან სხეულის მორთვით, ტატუირებით.

სხეულის ამა თუ იმ ნაწილის გახვრეტით ან სხვა დამახინჯებით იწყება... ასე ამგვარად, ტექნიკური ჩვევები მუშავდება თამაშის დროს და მხოლოდ შემდეგ თანდათან იღებს სასარგებლო გამოყენებას“⁶.

თამაშის შრომისადმი პრიმატისა და თამაშის მეშვეობით ადამიანის ნამდვილი წარმოებითი საქმიანობისათვის მომზადების იდეა თავის გამოხატულებას პოულობს ბიუხერის თანამედროვისა და თანამემამულის კ. გროსის შრომებში. პლენხანოვი ექვსაც კი გამოთქვამს, რომ ბიუხერი შეცდომაში შეიძლება და სწორედ გროსის თამაშის თეორიას შეეყვანაო.

ერთი შეხედვით თითქოს თამაშის გროსისეული თეორია არავითარ დავას არ იწვევს. მართლაც, ფაქტია (და ამას უფრო ნათლად ქვემოთ დავინახავთ) თამაშის დედააზრი ადამიანის მომავალი ცხოვრებისათვის მომზადებაში მდგომარეობს, მაგრამ გროსი ყურადღებას მედალის მხოლოდ ერთ მხარეს აქცევს. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს პლენხანოვი, გროსის თამაშის თეორიის ძირითადი ნაკლი ისაა, რომ იგი თამაშს განიხილავს მხოლოდ ინდივიდის და არა საზოგადოების განვითარების თვალსაზრისით (ფსიქოლოგიის ენაზე ზომ ვთქვათ, მხოლოდ ონტოგენეტური და არა ფილოგენეტური თვალსაზრისით).

თამაშის ობიექტური მნიშვნელობის საკუთარი გაგებიდან რომ გამოდის და უყურადღებოდ ტოვებს თამაშის განვითარების ფილოგენეტურ მხარეს, გროსი კატეგორიულად უარყოფს ყოველგვარ დამოკიდებულებას შრომისაგან. „პირიქით, — წერს იგი, — შრომა არის თამაშის პირმშო („ДНТЯ ИГРЯ“)⁷. ეს უკვე ჩვენთვის ცნობილი დებულებაა. მიხვეულ-მოხვეული გზებით ისევ ბიუხერის თვალსაზრისთან მივედით.

2. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, პლენხანოვის წერილებში პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების შესახებ საკმაოდ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი თამაშის ბურჟუაზიული თეორიების კრიტიკას.

განსაკუთრებით ვრცლად პლენხანოვი განიხილავს დებულებას „თამაში უხუნესია შრომაზე“, რომელიც ბიუხერ-გროს-სპენსერის თამაშის თეორიების საერთო დასკვნას წარმოადგენს. რატომ მაინცდამაინც აღნიშნულ დებულებას? იმიტომ.

რომ „საკითხის გადაწყვეტა, შრომის თამაშისადმი, ან თუ გნებავთ, თამაშის შრომისადმი დამოკიდებულების შესახებ,— წერს პლენანოვი, — უაღრესად მნიშვნელოვანია ხელოვნების გენეზისის გასარკვევად“⁷.

შეიძლება ვინმემ გაიკვიროს და თქვას: რა კავშირი აქვს თამაშისა და შრომის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს ხელოვნების გენეზისის პრობლემასთან? ძალიან დიდი. საქმე ისაა, რომ პლენანოვი პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ზოგიერთ ფორმას პირდაპირ აიგივებს თამაშთან და ამ უკანასკნელს გარკვეული აზრით წარმოგვიდგენს როგორც „არტიტული მოღვაწეობის ჩანასახს“⁸.

ჯერჯერობით ნუ ვიკამათებთ იმის შესახებ, სწორი არის თუ არა პლენანოვი. ვიდრე აღნიშნულ საკითხს (ე. ი. თამაშისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს) სპეციალურად განვიხილავდეთ, პირობითად შევთანხმდეთ, რომ იგი სწორია. მაშინ ნათელი გახდება პრობლემის მთელი აქტუალობა. თუ ხელოვნება მართლაც თამაშია, ხოლო თამაში წინ უსწრებს შრომას, ე. ი. საზოგადოებრივ წარმოებას საერთოდ, მაშინ იდეალისტური ესთეტიკის კონცეფცია ხელოვნების ბიოლოგიური წარმოშობის, თანდაყოლილი ესთეტიკური ტკბობისაკენ სწრაფვისა, „წმინდა ხელოვნებისა“ და სხვ. შესახებ დასაბუთებულად უნდა ჩაითვალოს. „თუ თამაში ნამდვილად უხნესია შრომაზე და ხელოვნება ნამდვილად უხნესია სასარგებლო საგნების წარმოებაზე, — წერს პლენანოვი,—მაშინ ისტორიის მატერიალისტური გაგება... ვერ უძლებს ფაქტების კრიტიკას და ყველა ჩემი მსჯელობა თავდაყირა უნდა იქნეს დაყენებული: „მე უნდა ვილაპარაკო ეკონომიკის ხელოვნებისაგან დამოკიდებულების შესახებ და არა ხელოვნების ეკონომიკისაგან დამოკიდებულების შესახებ“⁹.

ნათქვამიდან, ვფიქრობთ, ცხადია, თუ პლენანოვმა თავისი პოლემიკის მახვილი, უწინარეს ყოვლისა, რატომ სწორედ ბიუხნერ-გროს-სპენსერის დასახელებული დებულების წინააღმდეგ მიმართა, მაგრამ ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნე, მათ შორის პროფესორი ასტახოვი, რომელსაც ხელოვნების წარმოშობის შესახებ პლენანოვის შეხედულებების მიმართ, რატომღაც, უკიდურესად უარყოფითი პოზიცია უკავია, ოღნა-

ვდაც არ იზიარებს პლენანოვის მიერ დასმული პრობლემების აქტუალობას. პირიქით, მთელ კამათს, რომელსაც პლენანოვი ბიუხერსა და სხვათა წინააღმდეგ თამაშისა და შრომის ურთიერთდამოკიდებულების თაობაზე აწარმოებს, იგი (ასტახოვი) სქოლასტიკურ კამათად მიიჩნევს. ასტახოვი, რომელიც პლენანოვის მიერ გამართულ პოლემიკას მეტისმეტად მკაცრ შეფასებას აძლევს, გამოდის იქიდან, რომ: „თამაში, საერთოდ, როგორც გარკვეული ინტროგენური მოქმედება, გვხვდება არა მარტო ადამიანებში, არამედ ცხოველებშიც“. „მართლაც, ნათელი არ არის, — კითხულობს იგი, — რომ თამაშები ცხოველთა სამყაროში გვხვდებოდა ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე დედამიწის ზურგზე ადამიანთა მოდგმა გაჩნდებოდა?“ დიახ, ეს სწორია, მაგრამ, ასტახოვი აბსტრაქტულად, ზოგი მომენტის გაუთვალისწინებლად მსჯელობს და არასწორ ლოგიკურ დასკვნამდე მიდის.

როგორია მაინც ასტახოვის მიერ პლენანოვის წინააღმდეგ წამოყენებული არგუმენტები? რაკი თამაში, როგორც ასეთი, მსჯელობს ასტახოვი, გვხვდება ცხოველთა სამყაროშიც, ხოლო ცხოველები, ბიოლოგიური განვითარების თვალსაზრისით, წარმოიშვნენ უფრო ადრე, ვიდრე ადამიანი, ე. ი. უფრო ადრე, ვიდრე საზოგადოებრივი პრაქტიკა საერთოდ, დებულება „თამაში უხნესია შრომაზე“ სწორია და საწინააღმდეგო მტკიცება მხოლოდ აბდაუბდის მტკიცებას წარმოადგენს. მაშ, როგორ უნდა მოვიქცეთ, ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ბიუხერისა და სხვათა კონცეფცია ხელოვნების წარმოშობის შესახებ სწორია? სრულებითაც არა. იდეალისტური ხელოვნებათმცოდნეობის „ეშმაკობის“ მთელი არსი, მიუთითებს ასტახოვი, ისაა, რომ იგი, აყენებს რა თავისთავად აღებულ საეჭებით სწორსა და უტყუარ დებულებას „თამაში უხნესია შრომაზე“, მექანიკურად აიგივებს ხელოვნებას თამაშთან და ამით ცდილობს დაასაბუთოს თეორია ხელოვნების ბიოლოგიური წარმოშობის შესახებ. „სინამდვილეში, — წერს ასტახოვი, — თამაშს არავითარი უშუალო დამოკიდებულება არ აქვს ხელოვნებასთან, რომ ხელოვნების ყოველგვარი გაიგივება თამაშთან წარმოადგენს თეორიული თვითნებობის შედეგს“.

პლენანოვის მსჯელობის მთელი ნაკლი, მისი სქოლასტი-

კური ხასიათი, ასტახოვის აზრით, გამოიხატება სწორედ იმაში, რომ იგი ბიუხერსა და სხვ. ეკამათება იქ, სადაც ისინი უდავოდ მართალნი არიან (მაგ., დებულება „თამაში უხნესია შრომაზე“), მაგრამ ეთანხმება სწორედ იმ საკითხში, რომელიც წარმოადგენს თეორიულ გასაძვრომხ ყოველგვარი იდეალისტური თვითნებობისათვის ესთეტიკაში. (ასეთია, მაგ., თვალსაზრისი ხელოვნებისა და თამაშის იგივეობის შესახებ).

როგორც ვხედავთ, საყვედური, რომელსაც ასტახოვი პლექხანოვის მისამართით გამოთქვამს და არგუმენტები, რითაც იგი თავისი საყვედურის გამართლებას ცდილობს, მეტად სერიოზული და პრინციპულია. მაგრამ სწორი არის თუ არა ასტახოვი, მართლაც ისეა თუ არა საქმე, როგორც მას წარმოუდგენია? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროა შედარებით ღრმად გავარკვიოთ პლექხანოვის შეხედულებები თამაშის არსისა და მისი ხელოვნებასთან დამოკიდებულების შესახებ.

3. ამ საკითხის განხილვამდე უნდა აღინიშნოს, რომ ასტახოვის საყვედური უბრალო თეორიული თვითნებობა კი არაა, არამედ დასკვნა, რომელიც გარკვეული აზრით ფაქტობრივ მონაცემებს ეყრდნობა. პლექხანოვის შეხედულებებს თამაშის არსის, მისი ბუნებისა და რაობის შესახებ, მართლაც, ახასიათებს არათანმიმდევრობა და შინაგანი ლოგიკური წინააღმდეგობა. რაც უდავოდ აძნელებს მთავარი ხაზის დაჭერას, რომელიც თამაშის შესახებ პლექხანოვის შეხედულებათა შინაარსს განსაზღვრავს.

როგორც უკვე ითქვა, ბიუხერის კვალდაკვალ კარლ გროსიც აყენებდა დებულებას „თამაში უხნესია შრომაზე“. აღნიშნულ დასკვნამდე გროსი იმიტომ მივიდა, რომ, მისი აზრით, თამაში წარმოადგენს ორგანიზმის ვარჯიშს, რომლის დროსაც ადამიანი (და ცხოველიც) წინასწარ ემზადება მომავალი ცხოვრებისათვის. პლექხანოვი, ცხადია, სავსებით სწორად იქცევა (ყოველ შემთხვევაში საკუთარი კონცეფციის თვალსაზრისით); როცა არ უარყოფს გროსის ამ იდეას თამაშის უტილიტარული მნიშვნელობის შესახებ. პლექხანოვი სწორია მაშინაც, როდესაც ამტკიცებს, რომ საზოგადოების განვითარების თვალსაზრისით თამაში კი არ უსწრებს შრომას (როგორც ეს იდეალისტ-მკვლევარებს ჰგონიათ), არამედ პირიქით: შრომა თა-

მაშს. მაგრამ ერთ მომენტს დისონანსი შეაქვს პლენანოვის მსჯელობაში: საქმე ისაა, რომ ყველაფერი ის, რაც აღნიშნულ შემთხვევაში ადამიანთა თამაშის შესახებ ითქვა, პლენანოვს უკლებლივ გადააქვს ცხოველთა თამაშზე. „თამაშის შინაარსი ცხოველებთან, — წერს იგი, — განისაზღვრება იმ მოღვაწეობით, რომლის დახმარებითაც ისინი (ე. ი. ცხოველები. — ა. ჩ.) არსებობენ. იმავეს ვხედავთ ჩვენ ბავშვებთან“ (ხაზი ჩვენია. — ა. ჩ.).

მოყვანილი ციტატიდან ჩანს, თუ რამდენად წინააღმდეგობის შემცველია პლენანოვის მსჯელობა, მაგრამ იგი, სამწუხაროდ, არც აქ ჩერდება. როცა ეხება საკითხს თამაშის პროცესში ინდივიდის აღზრდისა და საზოგადოებრივი განვითარების თვალსაზრისით თამაშის შრომისაგან დამოკიდებულების შესახებ, პლენანოვი წერს: „ეს სამართლიანია ბიოლოგიაშიც. მხოლოდ ნაცვლად ცნებისა „საზოგადოება“ საქიროა იქ ჩაესვათ ცნება „გვარი“ (უფრო სწორად — სახე)... ადამიანსა და მასზე დაბლა მდგომ ცხოველებს შორის განსხვავება ამ შემთხვევაში მხოლოდ ისაა, რომ მემკვიდრეობით გადმოცემული ინსტინქტის განვითარება მისი (ე. ი. ადამიანის. — ა. ჩ.) აღზრდაში ბევრად უფრო ნაკლებ როლს თამაშობს, ვიდრე ცხოველის აღზრდაში“.

თუ ეს მართლაც ასეა, ე. ი. თუ ადამიანთა თამაშები არაფრით განსხვავდებიან ცხოველთა თამაშებისაგან და საზოგადოებაცა და ბიოლოგიური სამყაროც თამაშების განვითარების სფეროში ერთნაირ კანონზომიერებას ექვემდებარებიან, მაშინ პლენანოვმა ან უყოყმანოდ უნდა უარყოს მის მიერ ასეთი დაჟინებით მტკიცებული დებულება: „შრომა უხნეისა თამაშზე“ და „თამაში წარმოადგენს მხატვრული მოღვაწეობის ჩანასახს“ (რადგან ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით ბიოლოგიური სამყარო წინ უსწრებს ადამიანთა საზოგადოებას), ან ფარხმალი დაყაროს და ქედი მოიდრიკოს იდეალიზმის წინაშე. მაგრამ, როგორც ცნობილია, პლენანოვი არც ერთს აკეთებს და არც მეორეს. სწორედ ამ გარემოებას ეყრდნობოდა ასტანოვი, როცა პლენანოვის კამათს ბიუხერ-გროსის წინააღმდეგ თამაშისა და შრომის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ახასიათებდა, როგორც სქოლასტიკურ კამათს.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დასკვნები, რომლებსაც ასტახოვი აკეთებს, უსათუოდ მცდარია. ასტახოვის შეცდომა, რა თქმა უნდა, ის კი არაა, რომ შეამჩნია აღნიშნულ საკითხზე პლენანოვის მსჯელობის შინაგანი წინააღმდეგობანი, არამედ ის, რომ მეტიმეტად აზვიადებს ამ წინააღმდეგობებს და ცალკეული თეორიული ლაფსუსების იქით ვერ ხედავს პოზიტიურ მხარეს, რომელიც არსებითად განსაზღვრავს თამაშის შესახებ პლენანოვის შეხედულებათა ძირითად ხაზს. ამჯერად ჩვენ შეგნებულად ვუვლით გვერდს პლენანოვის მსჯელობის ცალკეულ გადახვევებსა და ლოგიკურ შეუსაბამობებს და შევეცდებით ვუჩვენოთ მისი თამაშის თეორიის სწორედ ეს ძირითადი ხაზი.

4. როგორც ვიცით, თამაშის შესახებ პლენანოვის შეხედულებების გამოსავალ პრინციპს, რითაც იგი არსებითად უპირისპირდება ბიუხერ-გროს-სპენსერის თამაშის თეორიებს, წარმოადგენს დებულება: შრომა უხნესია თამაშზე, თამაში წარმოადგენს უტილიტარული საქმიანობის ანუ შრომის პირმშოს. სწორი არის თუ არა ეს დებულება? თუ ასტახოვს დავუჩერებთ — არა. საქმე ისაა, რომ ცხოველებიც თამაშობენ და, რადგან ცხოველთა სამყარო განვითარების თვალსაზრისით წინ უსწრებს ადამიანთა საზოგადოებას, თამაშიც საერთოდ წინ უსწრებს შრომას, რადგან ეს უკანასკნელი თავის მხრივ მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების თანმყოფი მოვლენაა. ასტახოვის მსჯელობის „აქილევსის ქუსლი“ აქ ისაა, რომ იგი ლაპარაკობს თამაშის შესახებ საერთოდ და არ სვამს საკითხს თამაშის კონკრეტული სახის, მოცემულ შემთხვევაში ადამიანთა თამაშის შესახებ.

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტიდან, რომ თამაშობენ არა მარტო ადამიანები, არამედ ცხოველებიც, ცხადია, ის დასკვნა არ უნდა გამოვიტანოთ, რომ თამაშის არსი ორივე შემთხვევაში თითქოს ერთი და იგივე იყოს. თუ საკითხს ასე აბსტრაქტულად მივუდგებოდით, მაშინ იგივეობის ნიშანი უნდა დაგვესვა ცხოველთა უტილიტარულ მოქმედებასა და ადამიანთა შრომას შორისაც, რადგან ერთიც და მეორეც წარმოადგენს „მოღვაწეობას“, რომელიც ემსახურება არსებობისათვის ბრძოლის მიზნებს, მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ შრომა

დიამეტრალურად განსხვავდება ცხოველთა უტილიტარული მოქმედებისაგან და, მაშასადამე, საერთოდ ადამიანი ცხოველისაგან? პირველი სოციალური მოვლენაა, მეორე ბიოლოგიური. თუ ასეა (და ახლა ამაში ექვი არავის ეპარება), მაშინ რატომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ადამიანთა თამაში თავისი ბუნებით მთლიანად და სავსებით ისეთივე ინტროგენური მოქმედებაა, როგორც ცხოველთა თამაში? ჩვენი აზრით, ისე როგორც ადამიანური მოქმედების ყოველი ფორმა, ადამიანური თამაშიც თვისობრივად განსხვავდება ცხოველთა თამაშისაგან და სწორედ ამიტომ აღნიშნული პრობლემის განხილვის დროს, თუ გვინდა, რომ არ შევცდეთ, საკითხს უნდა მივუდგეთ არა საერთოდ თამაშის, არამედ კონკრეტული თამაშის თვალსაზრისით. ერთგან ასტახოვი თვითონვე წერს: „თვითნებობა იწყება იქ, სადაც სიტყვა თამაში აღებულია ყოველგვარი განსაზღვრების, ყოველგვარი კონკრეტულობის გარეშე“¹². დიახ, ეს სწორია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასტახოვი თვითონვე არ უგდებს ყურს ამ მეტად მნიშვნელოვან და საჭირო მითითებას.

მართალია, პლენხანოვი ზოგჯერ ადამიანთა და ცხოველთა თამაშების შესახებ თანაბარი მნიშვნელობით ლაპარაკობს. მაგრამ, თუ მთელ მის მსჯელობას ღრმად დავუყვირდებით, დავინახავთ, რომ, როცა იგი აყენებს დებულებას: შრომა უხნესია თამაშზე, ეყრდნობა არა საერთოდ თამაშს და მის ბუნებას, არამედ ადამიანთა თამაშს. ამ აზრით, ასტახოვის ერთ-ერთი არგუმენტი, რომ „ცხოველებიც თამაშობენ და მაშასადამე... და ა. შ.“ მოხსნილია. ახლა გარკვევას მოითხოვს საკითხის მეორე მხარე. ადამიანებთან ნამდვილად უსწრებს წინ შრომა თამაშს, თუ არა? უნდა ითქვას, რომ ფსიქოლოგია ამ კითხვას დადებითად პასუხობს.

მაგალითად, ცნობილი გერმანელი ფსიქოლოგი ვ. ვუნდტი, რომელსაც, ცხადია, მატერიალიზმის მიმართ მაინცდამაინც დიდ მიდრეკილებას ვერ დავწამებთ, კონკრეტული ფაქტების ანალიზის საფუძველზე იძულებული იყო ეთქვა: „არ არსებობს თამაშის არც ერთი ფორმა, რომელსაც თავისი ნიშნით არ გააჩნდეს სერიოზული საქმიანობის ამა თუ იმ სახეში, რომელიც, თავისთავად იგულისხმება, წინ უსწრებს მას

(ე. ი. თამაშს, — ა. ჩ.) დროში¹³. მაგრამ დავანებოთ თავი ვუნდტს. მივმარჯოთ საბჭოთა ფსიქოლოგიური სკოლის ისეთ თვალსაჩინო წარმომადგენლებს, როგორც არიან აკადემიკოსი უზნაძე და აკადემიკოსი რუბინშტიინი. როგორც პირველი, ისე მეორე იცავს აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანთა პრაქტიკული მოღვაწეობა (შრომა) წინ უსწრებს თამაშს დროში. ეს უკანასკნელი, მაგალითად, თავის წიგნში „ზოგადი ფსიქოლოგიის საფუძვლები“, რომელიც რეკომენდებულია, როგორც სახელმძღვანელო მასწავლებლებისა და ასპირანტებისათვის და რომელიც თავის დროზე სტალინური პრემიით აღინიშნა, წერს: „ადამიანთა თამაში შრომის პირმშოა... ეს კავშირი თამაშისა შრომასთან მკაფიოდაა აღბეჭდილი თამაშთა შინაარსში. ყველა თამაში ჩვეულებრივ ასახავს პრაქტიკული, არათამაშული მოღვაწეობის ამა თუ იმ სახეს“¹⁴.

პლენხანოვის უდიდეს დამსახურებად (და არა ნაკლად, როგორც ეს ასტახოვს ჰგონია) უნდა ჩაითვალოს სწორედ ის, რომ მან მთელ რუსულ ფსიქოლოგიურ და ესთეტიკურ ლიტერატურაში პირველად წამოაყენა იდეა თამაშის შრომისაგან დამოკიდებულების შესახებ და თამაშის შინაარსის კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე შესანიშნავად დაასაბუთა დებულება „შრომა უხნესია თამაშზე“.

„უმისამართო წერილების“ მესამე წერილში, სადაც არსებითად დალაგებულია პლენხანოვის შეხედულებები თამაშის რაობისა და ბუნების შესახებ. იგი მდიდარ ეთნოგრაფიულ მასალებზე დაყრდნობით უჩვენებს, რომ ველურთა თამაშების ძირითად შინაარსს შეადგენს ომების, ნადირობისა და ადამიანთა პრაქტიკული საქმიანობის ამსახველი სხვა სცენები. საინტერესოა ვიკითხოთ, ამბობს პლენხანოვი, რომელი უსწრებს წინ. ომობანას თამაში, თუ ნამდვილი ომი, ნადირობანას თამაში, თუ ნამდვილი ნადირობა? თავისთავად ცხადია, პასუხობს თვითონვე, რომ ნამდვილი ომები უსწრებენ წინ ომობანას თამაშს, ნამდვილი ნადირობა ნადირობანას თამაშს. ეს „თუ ასეა, — წერს შემდეგ პლენხანოვი, — და მე დარწმუნებული ვარ ამაში, მაშინ... მოღვაწეობა, რომელიც უტილიტარულ მიზანს ისახავს, უხნესია თამაშზე, რომ თამაში წარმოადგენს მის პირმშოს“¹⁵.

თავისი მტკიცება რომ უფრო დამაჯერებელი გახადოს,

პლენხანოვი ხშირად ისეთ ფაქტებსაც მიმართავს, რომლებიც, ერთი შეხედვით, მისსავე კონცეფციას ხდიან საეჭვოს. მაგალითად, შადენბერგის ცნობით, რომელმაც დაწვრილებათ შეისწავლა სამხრეთ მინდანაოს მკვიდრთა ცხოვრება, ერთ-ერთი ტომის (სახელდობრ ბაგიბოსების) შრომითი საქმიანობა თავისი არსით თამაშს უახლოვდება. ბრინჯის დათესვის დღეს, გადმოგვცემს შადენბერგი, აღნიშნული ტომის ქალები და მამაკაცები დილიდანვე იყრიან თავს მინდორში და იწყებენ მუშაობას ფრიად უცნაური ფორმით. წინ მიდიან მამაკაცები, რომლებიც რკინის წალკატით თხრიან მიწას და თან ცეკვავენ, მათ უკან მიჰყვებიან ქალები, რომლებიც ბრინჯს ყრიან მამაკაცების მიერ ამოთხრილ მიწაში და აგრეთვე ცეკვავენ. პლენხანოვი ადასტურებს აღნიშნულ ფაქტს და წერს: „ჩვენ აქ ვხედავთ თამაშის (ცეკვის) შეერთებას შრომასთან. მაგრამ ეს შეერთება არ ფარავს მოვლენათა ჰემმარიტ კავშირს. თუ თქვენ არ ფიქრობთ, რომ ბაგობოსები თავდაპირველად თავიანთ წალკატებს ასობდნენ მიწაში და სთესდნენ ბრინჯს გართობისათვის, და რომ მხოლოდ შემდეგ დაიწყეს მიწის დამუშავება თავიანთი არსებობის შენარჩუნებისათვის, მაშინ თქვენ უნდა აღიაროთ, რომ შრომა ამ შემთხვევაშიც უხნესია თამაშზე“¹⁰.

ვინც აღამიანთა თამაშს უყურებს, როგორც თავისებურ, ცხოველთა თამაშისაგან განსხვავებულ მოქმედებას, იგი არ შეიძლება არ დაეთანხმოს პლენხანოვს როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში. მაგრამ დარჩა კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც გარკვევას მოითხოვს და რომელიც გარეგნულად სერიოზულ საბუთს წარმოადგენს დებულების „თამაში უხნესია შრომაზე“ მომხრეებისათვის. მხედველობაში გვაქვს კ. გროსის ზემოაღნიშნული არგუმენტები. როგორც მკითხველმა, ალბათ, შეამჩნია, პლენხანოვის მაგალითები, რომლებიც ახლახან მოვიყვანეთ, არსებითად მხოლოდ მოზრდილი, წარმოებით საქმიანობაში ჩაბმული ადამიანების თამაშს ეხებიან. გროსი კი საკითხს უდგება სულ სხვა მხრივ, კერძოდ, ბავშვების, წარმოებით საქმიანობაში ჯერ კიდევ ჩაუბმელი ადამიანების, პოზიციებიდან.

როგორც ვიცით, კ. გროსი, აყენებდა რა იდეას „თამაში

უხნესია შრომაზე“, ეყრდნობოდა იმ საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტს, რომ ბავშვები, სანამ სერიოზული საქმიანობის ფერხულში ჩაებმებოდნენ, პირველ ყოვლისა თამაშობენ და სწორედ ამ თამაშის პროცესში ემზადებიან მომავალი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. მართლაც, ხომ ფაქტია, რომ ინდივიდის (ბავშვის) ცხოვრებაში ნადირობანას თამაში წინ უსწრებს ნამდვილ ნადირობას, ან, თუ გნებავთ, ჩვენს დროში კოსმონავტობანას თამაში ნამდვილ კოსმონავტობას? დიახ, ეს ასეა და ამდენად არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ გროსს იმაში, რომ გარკვეული აზრით, ე. ი. ბავშვის ბიოლოგიური განვითარების თვალსაზრისით, თამაში წინ უსწრებს სერიოზულ საქმიანობას, რომ თამაში უხნესია, ვიდრე შრომა.

როგორ უნდა გამოვიდეთ შექმნილი მდგომარეობიდან? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ბავშვთა თამაშის მიმართ სწორია კ. გროსის დებულება, ხოლო, რაც შეეხება პლენანოვის დებულებას, იგი გამოსაყენებელია მხოლოდ მოზრდილთა თამაშის მიმართ? პლენანოვი უარყოფითად პასუხობს დასმულ კითხვას. იგი სპეციალურად ჩერდება აღნიშნული პრობლემების გარშემო, და რამდენიმე მაგალითის ღრმა, დიალექტიკური ანალიზის საფუძველზე უჩვენებს, რომ მიუხედავად ზოგიერთი თავისებურებისა, რითაც ბავშვების თამაში წარმოებით საქმიანობაში უკვე ჩაბმულ ადამიანთა თამაშისაგან განსხვავდება, დებულება „შრომა უხნესია თამაშზე“ არ კარგავს თავის მნიშვნელობას და იგი როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში თანაბრად მისაღები და გამოსაყენებელია.

კ. გროსის მსჯელობის ძირითადი ნაკლი აქ, პლენანოვის აზრით, ისაა, რომ საკითხს უდგება მეტაფიზიკურად და ბავშვის თამაშს განიხილავს არა საზოგადოების, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ინდივიდის განვითარების თვალსაზრისით. თუ მხედველობაში მივიღებთ ცალკეულ ინდივიდებს (ბავშვებს), — ამბობს პლენანოვი, — მაშინ თამაში მართლაც უსწრებს წინ შრომას, მაგრამ მდგომარეობა უმაღლესი შეიცვლება, როგორც კი საკითხს საზოგადოების განვითარების თვალსაზრისით მივუდგებით. რატომ? მოვუსმინოთ თვითონ პლენანოვს: „რა სახით წარმოგვიდგენია ჩვენ საქმე, თუ ჩვენაც გროსივით შევხედავთ მას (ე. ი. თამაშს, — ა. ჩ.) ამ (ე. ი.

ბავშვის თამაშის. — ა. ჩ.) თვალსაზრისით? ავიღოთ კიდევ მაგალითი: ეირი ამბობს, რომ ავსტრალიელ მკვიდრთა ბავშვები ხშირად თამაშობენ ომობანას, რომ ასეთი თამაში ძალიან წახალისებას პოულობს დიდების მხრივ, რადგან იგი ავითარებს მომავალ მებრძოლთა სიმარჯვეს. ასევე იციან ჩრდილოეთ ამერიკის წითელკანიანებმაც, მათთან ასეთ თამაშში, ზოგჯერ გამოცდილი მეომრის ხელმძღვანელობით, მრავალი ასეული ბავშვი მონაწილეობს. კეტლინის სიტყვით, ასეთი თამაშები წითელკანიანებთან შეადგენს მათი აღზრდის სისტემის მატერიალურ შტოს. აქ ჩვენს წინაშეა ახალგაზრდა ინდივიდუუმების ცხოვრებისეული მოღვაწეობისათვის იმ მომზადების მკაფიო შემთხვევა, რის შესახებაც ლაპარაკობს გროსი. მაგრამ ასაბუთებს თუ არა ეს შემთხვევა მის თეორიას? ჰოც და არაც. ჩემს მიერ დასახელებული ხალხების „აღზრდის სისტემა“ იქითკენ მიყვავართ, რომ ინდივიდუუმის ცხოვრებაში ომობანას თამაში წინ უსწრებს ნამდვილ მონაწილეობას ომში. ჩანს, რომ თითქოს გროსი სწორია: ცალკეული პირის თვალსაზრისით, თამაში ნამდვილად უხნესია უტილიტარულ მოღვაწეობაზე, მაგრამ დასახელებულ ხალხებში რატომ დამკვიდრდა აღზრდის ისეთი სისტემა, რომელშიც ომობანას თამაში იკავებს ასე დიდ ადგილს? გასაგებია რატომ. იმიტომ, რომ მათთან ძალიან მნიშვნელოვანია კარგად მომზადებული მებრძოლების ყოლა... მაშასადამე, საზოგადოების (გვარის) თვალსაზრისით საქმე წარმოგვიდგება სრულიად სხვაგვარად. პირველად ნამდვილი ომი და მის მიერ შექმნილი მოთხოვნილება კარგი მებრძოლებისა და შემდეგ კი, ამ მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად, ომობანას თამაში. სხვა სიტყვებით, საზოგადოების თვალსაზრისით უტილიტარული მოღვაწეობა უხნესია თამაშზე“¹⁷ (ხაზი ჩვენია. — ა. ჩ.).

ვფიქრობთ, ყველაფერი ნათელია. შეიძლება ვინმემ გვითხროს, რომ ე. წ. აღმზრდელობითი ხასიათის თამაშები, რომელთა შესახებაც პლენხანოვი ლაპარაკობს, არ წარმოადგენენ წმინდა თამაშებს, რადგან ისინი გარკვეულ მიზნებსა და ამოცანებს ისახევენ, ხოლო თვით თამაშს, როგორც ასეთს, ახასიათებს მხოლოდ პროცესუალობა და მას თვით პროცესის გარეთ არავითარი მიზანი არ გააჩნია. ამიტომ დასკვნა, რო-

მელსაც პლენანოვი მოყვანილი მაგალითის საფუძველზე ახდენს, არ შეიძლება გავრცელდეს ბავშვთა თამაშებზე საერთოდ. ეს სწორია, მაგრამ პლენანოვს თავის „უმისამართო წერილებში“ მოჰყავს სხვა მაგალითებიც, რომლებიც წარმოადგენენ არა მარტო აღმზრდელობითი, არამედ ე. წ. წმინდა თამაშების ნიმუშსაც. „ავსტრალიელი ქალი ცეკვაში, — წერს პლენანოვი, — სხვათა შორის, გამოსახავს იმასაც, თუ როგორ თხრის იგი მიწიდან მცენარეთა საჭმელ ძირებს. ამ ცეკვას ხედავს მისი ქალიშვილი და ბავშვისათვის ჩვეული მიმბაძველობით იმეორებს დედის სხეულის მოძრაობას. ამას იგი აკეთებს ისეთ ასაკში, როცა ჯერ არ უხდება სერიოზულად მისდინოს საკვების შეგროვებას. ჩანს, რომ მის ცხოვრებაში თამაში (ცეკვა) ძირების ამოღებისა წინ უსწრებს მათ ნამდვილ ამოღებას. მისთვის თამაში უხნესია შრომაზე. მაგრამ საზოგადოების ცხოვრებაში ფესვების ნამდვილი ამოღება, რა თქმა უნდა, წინ უსწრებდა ამ პროცესის წარმოსახვას დიდების ცეკვებსა და ბავშვების გართობებში. ამიტომ საზოგადოების ცხოვრებაში შრომა უხნესია თამაშზე“¹⁸.

მოცემულ მაგალითში საქმე გვაქვს თამაშის წმინდა ფორმასთან, რომელიც უშუალოდ არავითარ უტილიტარულ მიზანს არ ისახავს. მიუხედავად ამისა, აქაც, როგორც ამას დამაჯერებლად უჩვენებს პლენანოვი, ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობა (ფესვების ამოღება და სხვ.) წინ უსწრებს თამაშს.

5. ამრიგად, კონკრეტული ფაქტების ღრმა, დიალექტიკურ-პატერიალისტური ანალიზის საფუძველზე, პლენანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ ადამიანური თამაშების ყოველ სახეს (ე. წ. აღმზრდელობითი თამაშები იქნება იგი თუ წმინდა თამაშები) შინაარსობრივ-წარმომსახველობილი თვალსაზრისით, საზოგადოების სერიოზული საქმიანობის შინაარსი განსაზღვრავს. ამ აზრით, რა თქმა უნდა, დებულება „შრომა უხნესია თამაშზე“ სწორია, მაგრამ ადამიანური თამაშების შინაარსის რაობის გარკვევით ჯერ კიდევ არ წყდება საკითხი შრომისა და თამაშის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ საერთოდ. საქმე ისაა, რომ პლენანოვის მიერ განხილული მაგალითები, რომელთა გარშემოც ჩვენ ზემოთ ვისაუბრეთ, მშვენიერად არკვევენ საკითხის მხოლოდ ერთ მხარეს,

კერძოდ იმას, თუ რატომ ასე თამაშობენ ბავშვები და არა სხვანაირად, რომ თამაშს სწორედ ეს გარკვეული შინაარსი აქვს და არა ქაოტურ მოძრაობათა თანმიმდევრობა, მაგრამ აუხსნელი რჩება, თუ, საერთოდ, რატომ თამაშობენ ისინი.

მართლაც საინტერესოა, რატომ თამაშობენ ბავშვები, რა არის ადამიანური თამაშების მამოძრავებელი ძალა? იდეალისტური ფსიქოლოგიის წარმომადგენლები, რომელთაც პლენხანოვი ეკამათება „უმისამართო წერილებში“, ამ კითხვაზე, ერთი შეხედვით, სხვადასხვანაირ პასუხს სცემენ. მაგალითად, სპენსერის აზრით, თამაშის წარმოშობის მიზეზები, მისი მამოძრავებელი ძალები ზედმეტი ენერჯის ხარჯვისადმი ბიოლოგიურ სწრაფვაში უნდა ვეძიოთ.

კ. გროსი თითქოს პრინციპულად საწინააღმდეგო პოზიციებზე დგას. იგი ცდილობს თავი დააღწიოს იმ აშკარა წინააღმდეგობას, რითაც სპენსერის ე. წ. განტვირთვის თეორია ხასიათდება. საქმე ისაა, რომ ბავშვები, როგორც ეს ყოველდღიურად შეიძლება შევნიშნოთ, თამაშობენ არა მარტო მაშინ, როცა ისინი მოსვენებულნი და ენერჯით სავსე არიან, არამედ მაშინაც (და ეს ძალიან ხშირად ხდება), როცა მათ დაღლილობისაგან არაქათი გამოლევული აქვთ. აღნიშნული ფაქტიდან გროსი უდავოდ სწორ დასკვნას აკეთებს. იგი ფიქრობს, რომ ჭარბი ენერჯია წარმოადგენს თამაშის არა ერთადერთ მიზეზს, არამედ მხოლოდ ერთ-ერთ და უსათუოდ კეთილსასურველ პირობას. ყველაფერი ეს სწორია. მაგრამ გროსი სპენსერის თეორიის წინააღმდეგობას „ძლევს“ იმით, რომ თამაშის წარმოშობის მიზეზებს ე. წ. „ფუნქციობის ინსტინქტით“ ხსნის. ძნელი დასანახი არ არის, რომ, მიუხედავად მოჩვენებითი განსხვავებისა, როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში, საქმე გვაქვს კონცეფციასთან, რომელიც ადამიანური თამაშების საფუძვლად თანდაყოლილ, ბიოლოგიურ თვისებებს (ინსტინქტს) დებს.

როგორია თვით პლენხანოვის თვალსაზრისი აღნიშნულ საკითხზე? სამწუხაროდ, არც თუ მაინცდამაინც თანმიმდევრული და ღრმა. პლენხანოვს სწამს, რომ თამაშის შინაარსის შრომის შინაარსისაგან განსაზღვრულობის დასაბუთებით მან შრომისა და თამაშის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა,

მთლიანად გადაქრა, ამიტომაც იგი ძალიან ძუნწად, მხოლოდ ორ ადგილას ეხება თამაშის (ლაპარაკია წმინდა თამაშის შესახებ) წარმოშობის საკითხს და იქაც უკრიტიკო დამოკიდებულებას იჩენს იდეალისტური ფსიქოლოგიის თეორიების მიმართ. ერთგან იგი საკვებით სამართლიანად უარყოფს ავსტრალიელი გოგონების თამაშის (ფესვების ამოღება და სხვ.) ინსტინქტურ წარმოშობას და წერს: „ავსტრალიელ გოგონას, როგორც კი გაჩნდება ქვეყანაზე, იმთავითვე, ინსტინქტურად როდი მოაქვს მისწრაფება მიწიდან ფესვების ამოღებისა ან ამის მსგავსი სამეურნეო მუშაობის შესრულებისა. ეს მისწრაფება მასში წარმოიშვება მიბაძვის მიდრეკილებით“.

როგორც მოყვანილი ციტატის ხაზგასმული სტრიქონიდან ჩანს, პლენანოვი ადამიანური თამაშის ერთ-ერთ ძირითად, მამოძრავებელ ძალად მიბაძვის მიდრეკილებას მიიჩნევს. უდავოა, რომ მიბაძვა, როგორც თავისებური ფსიქოლოგიური აქტი, მართლაც ასრულებს გარკვეულ როლს თამაშის სისტემაში. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პლენანოვის თვალსაზრისი მაინც არ შეიძლება მართებულად მივიჩნიოთ. როგორც უკვე აღინიშნა, მიბაძვა თამაშის სისტემაში ასრულებს მხოლოდ და მხოლოდ გარკვეულ და არავითარ შემთხვევაში ძირითად როლს. კონკრეტულად რომ ვთქვათ, იგი გვეხმარება არა იმის ახსნაში თუ საერთოდ რატომ თამაშობენ ბავშვები, არამედ იმაში, თუ რატომ ასე თამაშობენ ისინი და არა სხვანაირად. მაგრამ პლენანოვის ნაკლი აღნიშნულ საკითხში მხოლოდ ამით (ე. ი. მიბაძვის როლის გაზვიადებით) როდი ამოიწურება. იგი უფრო ღრმავა. საქმე ისაა, რომ მიბაძვა, რომელიც თითქოს თამაშის წარმოშობის ძირითად, განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს, იგივე პლენანოვის თქმით, გამოწვეულია იმით, რომ ადამიანს (ბავშვს) გააჩნია თანდაყოლილი მისწრაფება განიცადოს ბიოლოგიური ჰიამოვნება, რასაც ორგანიზმს ზედმეტი ენერჯის ხარჯვის პროცესი ანიჭებს. ძნელი დასანახი არ არის, რომ აქ საქმე სპენსერის ე. წ. „განტვირთვის თეორიის“ უბრალო განმეორებასთან გვაქვს.

თავისთავად ცხადია, რომ მიბაძვის ცნება, ისიც სპენსერი-სეული „განტვირთვის თეორიით“ შელამაზებული, არაფერს ამბობს პლენანოვის სასარგებლოდ, პირიქით, იგი დიამეტრა-

ლურად ეწინააღმდეგება პლენხანოვის მიერ ასე დაქინებით მტკიცებულ დებულებას: შრომა უხნესია თამაშზე. მართლაც, თუ თამაშის წარმოშობის მიზეზი, მისი ძირითადი მამოძრავებელი ძალა ზედმეტი ენერჯის ხარჯვისადმი ბიოლოგიური სწრაფვა და მისგან გამომდინარე მიბაძვის მიდრეკილებაა, მაშინ, ცხადია, რომ თამაში, ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით, წინ უსწრებს შრომას და მთელი კამათი, რომელსაც პლენხანოვი ბიუხერ-გროს-სპანსერის წინააღმდეგ აწარმოებს, პაერში გამოკიდებული რჩება.

მაგრამ სწორი არის თუ არა პლენხანოვი? მართლაც ზედმეტი ენერჯის ხარჯვისადმი ბიოლოგიური მისწრაფებით უნდა აიხსნას თუ არა თამაშის წარმოშობა? თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერება ამ კითხვას უარყოფითად პასუხობს. მაგალითად, ს. რუბინშტეინის აზრით, თამაშის გენეზისის ახსნა უნდა მოხდეს არა ე. წ. „განტვირთვის თეორიისა“ და მისგან გამომდინარე მიბაძვისადმი ბიოლოგიური მიდრეკილების საფუძველზე (თუმცა როგორც პირველი, ისე მეორე უდავოდ ასრულებს გარკვეულ როლს თამაშის სისტემაში), არამედ ადამიანური ქცევების ყველა ფორმის (მათ შორის წმინდა ინტროგენურ მოქმედებათა) სოციალური წარმოშობის თეორიის პოზიციებიდან. განიხილავს რა საკითხს თამაშის არსისა და ბუნების შესახებ, იგი წერს: «Игра связана с практикой, с воздействием на мир. Игра человека порождение деятельности, посредством которой человек преобразует действительность и изменяет мир. Суть Человеческой игры — в способности, отображая, преобразовать действительность»¹⁹.

აღნიშნულ დებულებაში, ჩვენის აზრით, შესანიშნავად არის დაჭერილი თამაშის სოციალური წარმოშობის ძირითადი ხაზი.

ცნობილია, რომ ადამიანი ქმედითი არსებაა. ადამიანის ქმედითობა, რომელიც მას თავისი უახლოესი წინაპრებიდანაც კი განასხვავებს, გამოიხატება იმაში, რომ იგი არა მარტო ობიექტურ სინამდვილეს ასახავს, არამედ გარდაქმნის კიდევ.

გარეგან სამყაროზე აქტიური ზემოქმედების უნარი, რომელიც საზოგადოებრივი პრაქტიკის პროცესში თანდათან ვი-

თარღებოდა და მტკიცდებოდა, მემკვიდრეობის გზით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას და თავს იჩენდა (და იჩენს) ბავშვის დაბადების პირველივე დღეებშივე. თამაში სწორედ ამ საყოველთაო ადამიანური უნარის უპირველესი გამოვლენაა. თამაშში, — წერს სამართლიანად ს. რუბინშტეინი, — პირველად ყალიბდება და ვლინდება ბავშვის მოთხოვნილება — ზემოქმედება მოახდინოს სამყაროზე. ეს არის თამაშის ძირითადი, ცენტრალური და ყველაზე ზოგადი მნიშვნელობა“²⁰.

ოდნავ განსხვავებულს, მაგრამ პრინციპში ასეთსავე მოსაზრებას გამოთქვამს თამაშის არსის შესახებ ქართული საბჭოთა ფსიქოლოგიური სკოლის დამაარსებელი აკად. დ. უზნაძე. „ჩვენი კონცეფციის მიხედვით, — წერს იგი, — თამაში არა ზედმეტი ენერჯის, არამედ მოცემული ხნოვანების ბავშვის ასაკობრივ გარემოსათვის ზედმეტი ძალების, ზედმეტი ფუნქციების ამოქმედებას წარმოადგენს. მაგრამ რადგანაც ეს უკანასკნელნი ზრდადასრულებული ადამიანის შრომის პროცესში შექმნილსა და გამოსაყენებელ ფუნქციებს შეიცავენ, რომელთაც იგი თავის შვილს მემკვიდრეობით გადასცემს, გასაგებია, რომ ამ უკანასკნელის თამაში, როგორც ამ ფუნქციების აქტივაციის ფორმა, სწორედ ამ ფუნქციების, ე. ი. სერიოზული საქმიანობის ფუნქციების, აქტივობის სახეს ინარჩუნებს“²¹.

ამრიგად, საბჭოთა ფსიქოლოგიური მეცნიერება (მისი საუკეთესო წარმომადგენლების უზნაძისა და რუბინშტეინის სახით) უარყოფს „ზედმეტი ენერჯის ხარჯვისა“ და „მიბადვისადმი სწრაფვის“ იდეალისტურ თეორიებს, ადასტურებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ თამაში (ადამიანური თამაში) სოციალური მოვლენაა, რომ მისი წარმოშობის ობიექტური მიზეზი საბოლოო ანგარიშით საზოგადოებრივი პრაქტიკისა და ადამიანის წარმოებითი მოღვაწეობის წიაღში უნდა იქნით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პლექსანოვის ცნობილი დებულება „შრომა უხნესია თამაშზე“, რომელიც წამოყენებული იყო ბიუხერ-გროსის თამაშის თეორიის წინააღმდეგ, და რომელსაც აკრიტიკებს ასტახოვი, წარმოადგენს სავსებით სწორსა და სამართლიან დებულებას არა მარტო შინაარსის, არამედ ისტორიული განვითარების თვალსაზრისითაც.

6. მაგრამ ამით, ე. ი. თამაშის შრომისაგან დამოკიდებულების საკითხის გარკვევით ჩვენს მიერ ზემოთ დასმულ პრობლემის ყველა მხარე არ ამოწურულა. საქმე ისაა, რომ ასტახოვი, როცა თავს ესხმის პლენანოვს და მთელ მის კამათს ბიუხერ-გროსის თამაშის თეორიის წინააღმდეგ ახასიათებს, როგორც უნაყოფოსა და სქოლასტიკურს, გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, გამოდის, აგრეთვე იქიდან, რომ პლენანოვი, ერთი მხრივ, იბრძვის რა თამაშის თეორიის წინააღმდეგ, მეორე მხრივ, იზიარებს აღნიშნული თეორიის ძირითად დებულებას თამაშისა და ხელოვნების იგივეობის შესახებ. „თამაშს, — წერს ნიშნის მოგებით ასტახოვი, — არავითარი დამოკიდებულება არ აქვს ხელოვნებასთან, რომ ხელოვნების ყოველგვარი გაიგივება თამაშთან წარმოადგენს თეორიული თვითნებობის შედეგს“.

თუ ეს მართლაც ასეა, ე. ი. თუ ხელოვნებასა და თამაშს შორის არ არსებობს არავითარი საერთო (და ურთიერთგანპირობებულობა), მაშინ ცხადია, რომ დებულება „შრომა უხნესია თამაშზე“ თავისთავად აღებული, არაფერსაც არ ხსნის და პლენანოვის მთელი კონცეფცია ხელოვნების წარმოშობის შესახებ ჰაერში გამოკიდებული რჩება. ასეა კი ეს ნამდვილად?

უნდა ითქვას, რომ პლენანოვი გარკვეული აზრით მართლაც იზიარებს ხელოვნების თამაშთან იგივეობის კანტიანურ იდეას. „თამაში არტიტული მოღვაწეობის ჩანასახია“, ამტკიცებს იგი. სტატიის „ლიტერატურისა და ხელოვნების მნიშვნელობა“, რომელიც ჩერნიშევსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული შეხედულებების განხილვისადმი მიძღვნილი. პლენანოვი სიტყვა-სიტყვით წერს: „ჩვენ არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ ჩერნიშევსკის... როცა ის უკუაგდებს შილერის მიერ ათვისებულ კანტის იმ იდეას, რომ ხელოვნება არის თამაში“²². შემდეგ «Взгляд на искусство как на игру, дополняемый взглядом на игру, как на «дитя труда» проливает чрезвычайно яркий свет на сущность и историю искусства»²³. ამავე აზრს არაერთხელ იმეორებს პლენანოვი „უმისამართო წერილებშიც“. ასე რომ, ასტახოვი, როცა პლენანოვს უსაყვედურებს კანტისა და შილერის იდეებისადმი:

(თამაშის თეორიისადმი) დათმობას, გარკვეულ მონაცემებს ეყრდნობა. ამასთან პლენანოვის კონცეფციის ასტახოვისეულ კრიტიკას ერთი მეტად სერიოზული ნაკლი გააჩნია. ასტახოვი კარგად ხელავს იმ მსგავსებას, რომელიც ხელოვნების (როგორც თამაშის) კანტისეულ გაგებასა და პლენანოვის მიერ მოცემულ გაგებას შორის არსებობს, მაგრამ ვერ ამჩნევს (ან არ უნდა შეამჩნიოს) ის არსებითი, პრინციპული ხასიათის განსხვავება, რომელიც თვით თამაშის შინაგანი ბუნების გაგების სფეროში არსებობს. პლენანოვი, ერთი მხრივ, იზიარებს კანტისა და შილერის თვალსაზრისს თამაშისა და ხელოვნების იგივეობის შესახებ, მეორე მხრივ კი, მკაცრად აკრიტიკებს თამაშის კანტიანურ, წმინდა სუბიექტივისტურ გაგებას.

ცნობილია, რომ თავის დროზე კანტ-შილერის თამაშის თეორიის წინააღმდეგ მთელი სიმწვავეით გაილაშქრა ნ. გ. ჩერნიშევსკიმ. იცავდა რა მატერიალისტურ იდეებს ხელოვნების სოციალური არსებისა და უდიდესი შემეცნებით-გარდამქმნელი ღირებულების შესახებ, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი, უწინარეს ყოვლისა, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა კანტისა და შილერის კონცეფციას თამაშისა და ხელოვნების იგივეობის შესახებ. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, პლენანოვი არ ეთანხმებოდა ჩერნიშევსკის პოზიციას. ჩერნიშევსკის პოზიციის ნაკლი, მისი სუსტი მხარე, — ამბობდა პლენანოვი, — მდგომარეობს იმაში, რომ მისთვის (ე. ი. ჩერნიშევსკისათვის)

«Понятие «игра» покрывается понятием пустой забавы. Но это совсем не так. На самом деле, игра становится пустой забавой только при известных условиях... Игра есть дитя труда, и именно потому, что она есть дитя труда, она далеко не всегда является пустой «забавою»²⁴.

ჩერნიშევსკიმ, — ვკითხულობთ იქვე, — ერთმანეთში აურია სახე და გვარი, ადამიანური თამაშები თავისი მნიშვნელობით გაუიგივა (მთლიანად და სავსებით) ცხოველთა თამაშებს და გააკეთა დასკვნა, რომელიც, სამწუხაროდ, ქვეშარტების ფარგლებს ცდება.

ჩვენი აზრით, ასეთსავე შეცდომებს უშვებს ასტახოვიც. აკრიტიკებს რა პლენანოვს, იგი, როგორც ჩანს, არ ითვალის-

წინებს იმ გარემოებას, რომ თამაშის პლენანოვისეულ და კანტისეულ გაგებებს შორის პრინციპული სხვაობაა. თუ კანტი, მაგალითად, ლაპარაკობდა საერთოდ თამაშებზე, პლენანოს მხედველობაში ჰქონდა პირველყოფილი ხალხების (კონკრეტულად, მოზრდილების) თამაშები.

ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: აქვს კი თამაშს, თუნდაც ისე გაგებულს, როგორც ამას პლენანოვი გვთავაზობს, რაიმე კავშირი ხელოვნებასთან? დიახ, აქვს. უფრო მეტიც. პირველყოფილი ხალხების თამაშები თავისი არსებით სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ხელოვნების (ე. ი. ადამიანთა მხატვრული მოღვაწეობის) პირველდაწყებით საფეხურს.

პლენანოვი ხელოვნების წარმოშობისა და პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის თავისებურებათა შესახებ

1. ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთ ყველაზე „საფუძვლიან“ მეთოდოლოგიურ ხრიკს, რითაც იგი ე. წ. „თამაშის თეორიის“ ფაქტობრივ დასაბუთებას და ამის საფუძველზე იმპერიალიზმის ეპოქის მარაზმით დაავადებული ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ გამართლებას ცდილობს, წარმოადგენს ის, რომ იგი პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის ისტორიას ხატავს როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველგვარი ინტერესებისაგან დაცლილ, წმინდა აპრიორულ მოვლენას. ბურჟუაზიული მკვლევარები, რომლებაც, შეგნებულად თუ შეუგნებულად, მეცნიერების (ეთნოგრაფიისა და არქეოლოგიის) მიერ შეგროვილი მდიდარი მასალების არასწორ, დამახინჯებულ ინტერპრეტაციას ახდენენ, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებას მიაწერენ დეკადანსისათვის დამახასიათებელ ისეთ ნიშნებს, როგორიცაა უკიდურესი სუბიექტივიზმი და ინდივიდუალიზმი, და ამით, აპოლიტიკურობისა და „უიდეობის“ პრინციპებს მხატვრული შემოქმედების მარადიულ პრინციპებად აცხადებენ.

პირველყოფილი ხალხების ყოფის დამახინჯებით გატაცე-

ბული ბურჟუაზიული სოციოლოგიის წარმომადგენლები ზოგჯერ იქამდეც კი მიდიან, რომ ხელალებით უარყოფენ მარქსის მიერ აღმოჩენილ და ენგელსის მიერ მეცნიერულად დასაბუთებულ „პირველყოფილი კომუნიზმის“ არსებობის ფაქტს და იმდროინდელ საზოგადოებრივ მეურნეობას უბრალოდ, ინდივიდუალური მეურნეობის პრიმიტიულ ფორმად აცხადებენ. ამ მხრივ კიდევ უფრო შორს შესტოპა კარლ ბიუხერმა, რომელიც თავს ისტორიის მატერიალისტური გაგების მომხრედ ასაღებდა და, საზოგადოების თვალის ასახვევად, ხშირად მარქსისტული ტერმინოლოგიით უონგლიორობდა. წინა პარაგრაფში, სადაც ჩვენ შრომისა და თამაშის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს განვიხილავდით, უკვე ვისახუბრეთ იმის შესახებ, თუ როგორ აიგივებდა ბიუხერი პირველყოფილი ადამიანის შრომას თამაშთან. შრომისა და თამაშის ერთმანეთთან გაიგივება ბიუხერს სჭირდებოდა იმისათვის, რომ მის მიერ მტკიცებული დებულების „თამაში უხნესია შრომაზე“ გამართლება მოეცა, მაგრამ ამ გაიგივების იგილოგიურად უნდა მიეყვანა (და მიიყვანა კიდევ) მეორე, არანაკლებ აბსურდული და მავნე დასკვნამდე. მაგ., თავის „ოთხ ნარკვევში“, რომელიც სახალხო მეურნეობის წარმოშობის საკითხს ეძღვნება, ბიუხერი უარყოფს არა მარტო კოლექტიური მეურნეობის არსებობას პირველყოფილ საზოგადოებაში, არამედ საერთოდ მეურნეობის რაიმე ფორმის არსებობასაც და ველურთა წარმოებითი მოღვაწეობა, არც მეტი, არც ნაკლები, „საკვების ინდივიდუალური ძებნის“ ცნებამდე დაჰყავს.

პირველყოფილი ხალხების ისტორიის ფალსიფიკაციას, რაც მათი მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესის ინდივიდუალური ხასიათის მტკიცებაში გამოიხატებოდა, ყველასათვის ცნობილ პოლიტიკურ მხარეზე (კაპიტალისტურ საზოგადოებაში გაბატონებული კერძო საკუთრების მარადიულობის „დასაბუთება“ და სხვ.) რომ არაფერი ვთქვათ, ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეებისათვის ის პრაქტიკული მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ მას თეორიული არევიდარევა შეჰქონდა პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის სფეროში და ისედაც სიბნელით მოცულ ხელოვნების წარმოშობის

საკითხს სუბიექტური თვითნებობის ბურუსში ჰხვევდა. მაგრამ თუ პირველყოფილი ხალხების საწარმოო პრაქტიკის ინდივიდუალისტური გაგების მომხრეები ამ ხალხთა ხელოვნების არსებობის ფაქტს, დამახინჯებულად გაგებულს, მაგრამ მაინც აღიარებდნენ, ბიუხერის თვალსაზრისი ამის შესაძლებლობასაც გამოარიცხავდა. პლენანოვმა კარგად შენიშნა ეს მომენტი და თავის „უმისამართო წერილებში“ მიუთითა: ეს საკითხები (ლაპარაკია პირველყოფილ საზოგადოებაში გაბატონებული მეურნეობის ფორმებისა და თავისებურების შესახებ. — ა. ჩ.) მარტო ეკონომიური განვითარების ისტორიისთვის როდია მნიშვნელოვანი. მათ აქვთ უდიდესი მნიშვნელობა ყველასათვის, - ვინც კი პირველყოფილი კულტურის ამა თუ იმ მხარეს იკვლევს. მართლაც, ხელოვნება ტყუილად როდი იწოდება ცხოვრების ასახვად. თუ „ველური“ ისეთი ინდივიდუალისტი აღმოჩნდება, როგორადაც მას ბიუხერი ზატავს, მაშინ მისმა ხელოვნებამ უსათუოდ უნდა ასახოს მისი დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმის ნიშნები. ამასთან ხელოვნება უპირატესად საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას წარმოადგენს და თუ თქვენ ველურს უყურებთ ბიუხერის თვალებით, თქვენ იქნებით სავსებით თანმიმდევრული, როცა შემნიშნავთ, რომ შეუძლებელია ვილაპარაკოთ ხელოვნების შესახებ იქ, სადაც გაბატონებულია „საკვების ინდივიდუალური“ ძებნა და სადაც ადამიანთა შორის არ არსებობს არავითარი ერთიანი მოღვაწეობა“²⁵.

ასე რომ, ბიუხერის მცდარი მტკიცებიდან — კაცობრიობის განვითარების დაბალ საფეხურზე საზოგადოებრივი პრაქტიკის არარსებობის შესახებ, ლოგიკური აუცილებლობით გამომდინარეობდა მეორე, არანაკლებ მცდარი და უცნაური დასკვნა — პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნების არარსებობის შესახებ. პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ხელაღებით უარყოფას, როგორც ეს ბიუხერის თვალსაზრისიდან ლოგიკურად გამომდინარეობდა, ბურჟუაზიული მკვლევართა მიერ (მათ შორის ბიუხერის მიერაც) ადგილი არ ჰქონია. (ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობისათვის, რომელიც ადამიანის მხატვრული პრაქტიკის წარმოშობას ბიოლოგიზმისა და კანტ-ბიუხერის თამაშის თეორიის პოზიციებიდან ხსნი-

და, მსგავსი რამის მტკიცება არც იყო ხელსაყრელი). ამიტომ, მიაჩნდა რა საყოველთაოდ აღიარებულ ფაქტად, პლენაროვს კონკრეტულად არსად არ დაუსვამს პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნების არსებობის ან არარსებობის საკითხი.

2. ვინც კარგად იცნობს ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხებისადმი მიძღვნილ პლენაროვის შრომებს, უსათუოდ შენიშნავდა, რომ მათში განსაკუთრებით დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პირველყოფილ ხალხების ხელოვნების ბუნების, ხასიათისა და თავისებურებების გარკვევის საქმეს. და ეს გასაგებიცაა. როგორც უკვე ითქვა, ე. წ. „თამაშის თეორიის“ მომხრეები, ამ თეორიის გამართლებისა და ფაქტობრივი დასაბუთებისათვის, სავსებით შეგნებულად, აშკარად ტენდენციური მიზნით ამახინჯებდნენ ისტორიულ სინამდვილეს და პირველყოფილ ხალხების მთელ მხატვრულ შემოქმედებას წარმოგვიდგენდნენ, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერესებისაგან აბსოლუტურად მოწყვეტილ, წმინდა ესთეტიზმისა და ინდივიდუალიზმის ნაჭუჭში ჩაკეტილ მოღვაწეობას. ცხადია, რომ პლენაროვს, რომელიც ხელოვნების უტილიტარული წარმოშობისა და, საერთოდ, მის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირის იდეას იცავდა, უწინარეს ყოვლისა, უნდა უკუეგდო ბურჟუაზიულ მკვლევართა ეს წინასწარგანზრახული, ტენდენციური მტკიცება და კონკრეტული ფაქტების ანალიზის საფუძველზე ეჩვენებინა პირველყოფილ ხალხების ხელოვნების ნამდვილი ბუნება.

პირველყოფილ ხალხების ხელოვნების ინდივიდუალური ხასიათის შესახებ ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეთა „მტკიცებას“ რომ ეხება, პლენაროვი ირონიულ მწუხარებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ მათ მეტად უმადური და განუხორციელებელი ამოცანის შესრულება იკისრეს. საქმე ისაა, რომ, — აღნიშნავს პლენაროვი, — თუკი საერთოდ შეიძლება სადმე ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან კავშირის შესახებ ლაპარაკი, ეს უწინარეს ყოვლისა პირველყოფილ ხალხების ხელოვნების შესახებ ითქმის. წინამდებარე შრომის შესავალში, სადაც მოკლედ, მაგრამ მაინც ვეხებო-

დით საკითხს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებით პლენანოვის დაინტერესების შესახებ, ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ პლენანოვმა, რომელიც „წმინდა ხელოვნების“ თეორიისა და საერთოდ ბურჟუაზიულ-იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ იბრძოდა, თავისი კვლევის საგნად პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურა აირჩია (სხვა დანარჩენ მოტივებთან ერთად) სწორედ იმიტომ, რომ აქ, პირველყოფილ საზოგადოებაში, ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ადამიანთა მხატვრული მოღვაწეობის დამოკიდებულება საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებზე. „რატომ განვიხილავთ ჩვენ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებას ცივილიზებული ხალხების ხელოვნებისაგან განცალკევებით, — კითხულობს პლენანოვი და იქვე პასუხობს, — იმიტომ, რომ ამ უკანასკნელებთან ტექნიკისა და ეკონომიკის ზეგავლენა, საზოგადოების კლასებად დაყოფისა და აქედან გამომდინარე კლასობრივი ანტაგონიზმის გამო, მნიშვნელოვნად ბუნდოვანდება. ჩანს, რომ რაც უფრო შორსაა ესა თუ ის ტომი ასეთი დანაწილებისაგან, მით უფრო შესაფერის მასალას იძლევა იგი ჩემი გამოკვლევებისათვის“²⁶.

პირველყოფილ საზოგადოებაში, იქვე შენიშნავს პლენანოვი, „გასაოცარი მკაფიობით ვლინდება პირველყოფილი ადამიანის მხატვრული გრძნობის კავშირი მის ეკონომიურ მოღვაწეობასთან“²⁷. თავის გვიანდელ ერთ-ერთ უშესანიშნავეს ნაშრომში „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“ პლენანოვი ეკამათება იდეალისტ ნუარეს და წერს: „სასარგებლო იქნება აღვნიშნოთ, რომ ყოფიერების აზროვნებაზე (ლაპარაკია მხატვრული აზროვნების, ე. ი. ხელოვნების შესახებ.—ა. ჩ.) გადამწყვეტი გავლენა განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს პირველყოფილ ტომებთან, რომელთა საზოგადოებრივი და გონებრივი ცხოვრება გაცილებით მარტივია, ვიდრე ცხოვრება ცივილიზებული ხალხებისა“²⁸.

საიდან მტკიცდება პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების ღრმად სოციალური ხასიათი და მისი მკიდრო კავშირი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, რასაც ასე დაბეჭითებით უსვამს ხაზს პლენანოვი? ამაზე პასუხი არც თუ ისე ძნელია. პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების უბრალო, ზერელე ანალიზიც კი საკმარისია იმისათვის, რათა თვალნათლივ დავრწმუნდეთ, რომ

იგი იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების პირდაპირსა და უშუალო ასახვას წარმოადგენს.

პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის ისტორიის მკვლევართა, ეთნოგრაფთა, არქეოლოგთა და სხვ. მიერ დაგროვილ აურაცხელ ფაქტობრივ მონაცემებს რომ ეყრდნობა, პლენხანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ძირითად შინაარსს (უფრო ზუსტად: ისახვის ობიექტს) წარმოადგენს „ის მოვლენები, რომელთაც ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვთ ადამიანისათვის საწარმოო ძალების განვითარების მოცემულ საფეხურზე“²⁰. პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ყველა ფორმა, — ამტიკებს პლენხანოვი თავის „უმისამართო წერილებში“, — „ცეკვა იქნება იგი თუ ფერწერა, ორნამენტი იქნება თუ სხეულის ტატუირება, გამოხატავენ და ასახავენ იმ გრძნობებსა და მოქმედებებს, რომელთაც უარსებითესი მნიშვნელობა აქვთ მათ (ე. ი. პირველყოფილი ხალხების, — ა. ჩ.) ცხოვრებაში“²⁰.

როგორც ცნობილია, პირველყოფილი ხალხების, განსაკუთრებით ე. წ. პალეოლითის ეპოქის ხალხების (რომელთა სულიერ კულტურასაც სწავლობდა არსებითად პლენხანოვი და რომელთაც იგი მონადირულს უწოდებდა) ძირითად საქმიანობას, მათი პრაქტიკული მოღვაწეობის უმთავრეს შინაარსს შეადგენდა ნადირობა. ამიტომ პირველყოფილი ხალხების ცეკვები, კლდეებსა და გამოქვაბულის კედლებზე შემორჩენილი ფერწერის ნიმუშები, ველურთა შორის ფართოდ გავრცელებული ე. წ. ტატუირებითი ხელოვნება და სხვ., უმთავრესად ნადირობის სცენებსა და მომენტებს ასახავენ. „ცხოველთა ორნამენტებიდან მცენარეთა ორნამენტებზე გადასვლა, — სამართლიანად მიუთითებს პლენხანოვი, — კულტურის ისტორიაში წარმოადგენს უდიდესი პროგრესის სიმბოლოს, მონადირულ ცხოვრებიდან მიწათმოქმედებაზე გადასვლას“.

შეიძლება ვინმემ დაიმოწმოს ფ. ენგელსის ნაშრომი „ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა“ და გვითხრას: კაცობრიობის ისტორიას ჯერ არ ახსოვს ე. წ. „წმინდა“ მონადირული ტომები, რომლებიც მხოლოდ ნადირობით ცხოვრობდნენ. დიახ, ეს სწორია. პირველყოფილი ხალხების

და მათ შორის იმ ხალხების ცხოვრებაში, რომელთაც პლენანოვი (და არა მარტო პლენანოვი) უმთავრესად მონადირულს უწოდებს, განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეკავა აგრეთვე ნაყოფის შეგროვებას, მეთევზეობასა და ომებს (მეზობელ ტომთა შორის შეიარაღებულ შეჯახებებს).

ცხადია, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებას, თუ ის მართლაც იმ გრძნობებისა და მოქმედების ასახვას წარმოადგენდა, რომელთაც უარსებითესი მნიშვნელობა ჰქონდათ პირველყოფილი ხალხების ცხოვრებაში, ნადირობის სურათებთან ერთად ნაყოფის შეგროვების, თევზაობისა და ომების გამომხატველი სცენებიც უნდა აესახა. დიახ, ეს ასეა. და პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაში, კონკრეტულად თუ გნებავთ, ცეკვებში, მონადირული ცეკვების გვერდით ჩვენ ვხვდებით ე. წ. მიმიკურ ცეკვებს, ნაყოფის შეგროვების გამომსახველ მიმიკურ ცეკვებსა და ა. შ. მაგალითად, მეომრული ცეკვები, პლენანოვის თქმით, იმდენად ფართოდ იყო გავრცელებული პირველყოფილ ხალხებში, ისინი იმდენად ზუსტად გადმოსცემდნენ ერთი ტომის მიერ მეორე ტომთან შეიარაღებული შეტაკებების დრამატულ სცენებს, რომ ხშირად საქმე ნამდვილ სისხლისღვრამდე მიდიოდა. ასევე პირველყოფილ ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობის უშუალო პროცესებს ასახვენ ე. წ. მიმიკური ცეკვები. რომლებშიც მონაწილეობას, უპირატესად ქალები იღებდნენ. პირველყოფილი ქალები თავიანთ ცეკვებში, — წერს პლენანოვი, — „ჩვეულებრივი მიმიკით გამოხატავენ მათი არსებობისათვის ბრძოლის, მათი შრომის ამა თუ იმ მომენტებს. ავსტრალიელი ქალი წარმოგვიდგენს, თუ როგორ ყვინთავს იგი წყალში ხოჭობების დასაჭერად, როგორ თხრის ბავშვებისათვის საკმელ ფესვებს, როგორ მიცოცავს ხეზე ვირეინულა ორმუცელას (Виргинская двуутробка) დასაჭერად და სხვ.“³¹. ასე, რომ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების შინაარსი (ლაპარაკია არა მარტო ცეკვების, არამედ, საერთოდ, ხელოვნების ყველა ფორმისა და დარგის შესახებ) უყოყმანოდ, არაორაზროვნად ადასტურებს, რომ ისინი, ე. ი. იმდროინდელი ხელოვნების ნიმუშები, გამოხატავდნენ და ასახავდნენ იმ ბრძოლებსა და

მოქმედებებს, რომელთაც უარსებითესი მნიშვნელობა ჰქონდათ მათ (ე. ი. პირველყოფილი ხალხების) ცხოვრებაში.

მაგრამ აქ საინტერესოა ხაზი გაესვას ორ გარემოებას, რომელთაც თავის დროს ყურადღება მიაქციეს პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნების ბურჟუაზიულმა მკვლევარებმა და რომლებიც უნდოდან თავიანთი საკუთარი (იდეალისტური) თეორიის გასამართლებლად გამოეყენებიათ. საქმე ისაა, რომ, ჯერ ერთი: პირველყოფილ საზოგადოებაში (მოცემულ შემთხვევაში, მონადირულ ტომებში) ვხვდებით (როგორც ამას მკვლევარები ერთხმად ადასტურებენ) ხელოვნების მკვეთრ დანაწილებას მამაკაცებსა და ქალებს შორის. მაგალითად, ეთნოგრაფია და გეოგრაფ-მოგზაურთა გადმოცემით, პირველყოფილ ცეკვებში, რომლებშიც მამაკაცები მონაწილეობდნენ, სრულებით ან თითქმის სრულებით არ გამოდიოდნენ ქალები და პირიქით: ქალთა ცეკვებში იშვიათად ერეოდნენ მამაკაცები. ხელოვნების იდეალისტური თეორიის მომხრეებმა ხელი ჩასჭიდეს ამ, თავისთავად, საეხებით სწორსა და უტყუარ ფაქტს, და ყოველივე ამის (ე. ი. მამაკაცთა და ქალთა ხელოვნების მკვეთრი დანაწილების) საფუძვლად სქესობრივი დანაწილება ანუ ბიოლოგიური სტატუსი გამოაცხადეს. ცხადია, რომ თუ ეს ასეა, მაშინ ხელოვნების წარმოშობისა და საერთოდ ხელოვნების ბუნების ახსნა არა სოციოლოგიაში, არამედ ბიოლოგიაში უნდა ვეძიოთ. პლენანოვს, რომელსაც არ დაუტოვებია იდეალისტურ-ბიოლოგისტური თეორიების არც ერთი არგუმენტი მკაცრი ფაქტობრივ-ლოგიკური განხილვისა და გაბათილების გარეშე, მხედველობიდან, ცხადია, არც აღნიშნული გარემოება გამორჩენია. იგი, რა თქმა უნდა, არ უარყოფს პირველყოფილ საზოგადოებაში მამაკაცთა და ქალთა შორის ხელოვნების დანაწილების ფაქტს. მაგრამ აქედან, ამბობს პლენანოვი, სრულებითაც არ გამომდინარეობს ის დასკვნა, რომელსაც ბიოლოგიზმისა და სხვა ათასი ჯურის იდეალისტური თეორიების წარმომადგენლები აკეთებენ. პირიქით, თუ ღრმად დავუკვირდებით, იგი (ე. ი. მამაკაცთა და ქალთა შორის ხელოვნების დანაწილების ფაქტი) კიდევ ერთხელ ადასტურებს პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნების ადამიანთა წარმოებით პრაქტიკასთან მჭიდრო კავშირის იდე-

ას. როგორ? საქმე ისაა, რომ მამაკაცთა და ქალთა შორის ხელოვნების დანაწილების საფუძველს, პლენანოვის აზრით, წარმოადგენს არა სქესი, არამედ შრომა, მამაკაცთა და ქალთა შრომითი საქმიანობის ხასიათი და თავისებურებანი.

ცნობილია, რომ პირველყოფილი საზოგადოების განვითარების უმდაბლეს საფეხურზე საზოგადოების (ამა თუ იმ ტომის) ყველა წევრი (ბავშვებისა და შრომის უნარმოკლებულ მოხუცთა გამოკლებით) შრომობდა ერთად, განურჩევლად სქესისა და „თანამდებობრივი“ მდგომარეობისა. უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული პერიოდის ხალხების ხელოვნებაში (თუკი საერთოდ შესაძლებელია ამ დროის ხელოვნების არსებობის შესახებ ლაპარაკი), არ იყო არავითარი დანაწილება, მაგრამ წარმოების წესის განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე, რომელზედაც გადასვლა გამოწვეული იყო ამ საზოგადოების შიგნით საწარმოო ძალების შემდგომი განვითარებით (მაგ., ქვის უხეში იარაღებიდან მშვილდ-ისარზე გადასვლა და ა. შ.) საფუძველი ეყრება განუყოფელი საზოგადოებრივი შრომის თანდათან დანაწილებას. ამის პირველ და ამასთან პრიმიტიულ ფორმას წარმოადგენს სწორედ შრომითი საქმიანობის დანაწილება მამაკაცებსა და ქალებს შორის, რამაც პლენანოვის სამართლიანი თქმით, თავისი ასახვა პოვა პირველყოფილ ხალხების ხელოვნებაშიც.

«Первым постоянным разделением общественного труда является разделение его в первобытном обществе между мужчинами и женщинами. Между тем как мужчины занимаются охотой и войной, на долю женщин падает собирание корней и плодов диких растений (а также и раковин), уход за детьми и вообще все заботы о домашнем хозяйстве. Это разделение труда отражается и на плясках: каждый пол имеет свои особые пляски; Оба пола пляшут вместе лишь в редких случаях»³².

მაგრამ საიდან ჩანს, რომ პირველყოფილ ხალხთა ცეკვებზე, მათ დანაწილებაზე მამაკაცთა და ქალთა ცეკვებად, გავლენა მოახდინა სწორედ საზოგადოებრივი შრომის დანაწილებამ და არა რაღაც სხვა ფაქტორმა, მოცემულ შემთხვევაში, თუ გნებავთ, სქესმა? საქმე ისაა, რომ პირველყოფილი ხალხები თავიანთ ცეკვებში ასახავენ წარმოებითი საქმიანო-

ბის ამა თუ იმ მომენტს და არა სქესობრივ მისწრაფებებს²². მაგალითად, მამაკაცები ნადირობისა და სხვა ტომის მამაკაცებთან შეიარაღებული შეჯახების სცენებს, ქალები ნაყოფის შეგროვების, ხოჭობის დაჭერისა და სხვა სურათებს. ყოველივე ეს კი, ე. ი. პირველყოფილი ხალხების ცეკვების ღრმად საზოგადოებრივი ხასიათი, მათი დაყოფა მამაკაცთა და ქალთა ცეკვებად, სწორედ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ წარმოებით საქმიანობას ეწევა ესა თუ ის სქესი, ადასტურებს პლენხანოვის ზემოაღნიშნული დებულების სისწორეს და ე. წ. ბიოლოგისტური თეორიების მცდარობას.

პირველყოფილი ხალხების ფერწერულ ძეგლებში, რომლებიც ისტორიამ გამოქვაბულთა კედლებსა და არქეოლოგიურ ნაშთებში, აგრეთვე თანამედროვე (მე-19 საუკ.) ველურთა მხატვრული შემოქმედების სახით შემოგვინახა, ნადირობისა და წარმოებითი საქმიანობის სხვა არსებითი მომენტების გამომსახველი სურათების გვერდით, ვხედავთ უფორმო სქემებს, გეომეტრიულ ფიგურებს, დაკლაკნილ ხაზებს, ადამიანის ხელის გამოსახულებებსა და ა. შ. ცხადია, რომ „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის მომხრეებს არაფრით არ შეეძლოთ გვერდი აევილოთ ამ ერთადერთი „ხელჩასაჭიდი“ ფაქტისათვის და იგი ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან დამოკიდებულების მატერიალისტური იდეისათვის არ დაეპირისპირებინათ. აი, შეხედეთ, — ნიშნის მოგებით აცხადებდნენ ისინი — აბსტრაქციონიზმი და სქემატიზმი, კუბიზმი და სიმბოლიზმი, რომელთაც მატერიალისტები ბურჟუაზიული საზოგადოების მოვლენებად მიიჩნევენ, დამახასიათებელი იყო ჯერ კიდევ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებისათვის! გამოდიოდა, რომ, ჯერ ერთი, ე. წ. „წმინდა“ ხელოვნება წარმოადგენს რაღაც უცვლელ, მარადიულ კატეგორიას და არა კონკრეტულ-ისტორიულ მოვლენას, და მეორე, ხელოვნების წარმოშობის მიზეზები არა სოციალურ გარემოში, არამედ დაუინტერესებელი ტკბობისადმი ადამიანის შინაგან, ბიოლოგიურ სწრაფვაში უნდა ვეძიოთ.

უნდა ითქვას, რომ პლენხანოვს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ანალიზისადმი მიძღვნილ შრომებში მაინცდამაინც დიდი ყურადღება არ მიუქცევია აღნიშნული გარემო-

ებისათვის, შესაძლოა იმიტომაც, რომ იმ აურაცხელი ფაქტობრივი მონაცემების შემდეგ, რომლებიც მას იდეალისტური თეორიების საპირისპიროდ მოჰყავს და რომლებიც შესანიშნავად ადასტურებენ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების დრმა საზოგადოებრივ ხასიათს, იგი საჭიროდ აღარ მიიჩნევდა ღია კარების მტკრევას. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პლენანოვის ნაწერებში მაინც ეხვდებით საყურადღებო მითითებებს, რომლებიც ნათელს ჰფენენ დასმულ საკითხს. მაგალითად, „უმისამართო წერილების“ ერთ-ერთ წერილში, სახელდობრ მეექვსეში, პლენანოვი წერს, რომ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ფერწერული ძეგლები (ლაპარაკია ე. წ. ნახაზ-ჩანახატებზე. — ა. ჩ.), რომლებიც ერთი შეხედვით მხოლოდ უშინაარსო სქემებსა და გეომეტრიულ ფიგურებს წარმოადგენენ. «На самом деле, оказываются сокращенными, отчасти даже прямо стилизованными изображениями известных совершенно конкретных предметов, в большинстве случаев животных»³⁴.

სწორი არის თუ არა პლენანოვი? რა თქმა უნდა, სწორია. მართლაც, როგორც ეს აღიარეს არა მარტო საბჭოთა მეცნიერებმა (ეფიმენკო, გუშიჩინი, გრინკოვა და სხვ.), არამედ პლენანოვის თანამედროვე ეთნოგრაფ-მკვლევარებმაც (პოლმსი, ერენრეიხი, ფონ-დენშტეინი და სხვ.) ე. წ. „განყენებულ“, „წმინდა“ გეომეტრიულ ფიგურებსა და სქემებს პირველყოფილი ხალხებისათვის გარკვეული კონკრეტულ-მხატვრული შინაარსი ჰქონდათ და სწორედ ცხოველთა ფიგურებისა და პირველყოფილი ხალხების ცხოვრებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე მოვლენებს გამოხატავდნენ. ქვემოთ, როცა განვიხილავთ საკითხს სინამდვილის მხატვრული ასახვის, ე. ი. ხელოვნების შექმნის, გნოსეოლოგიური პროცესის შესახებ, შევეცდებით ვუჩვენოთ მხატვრულ შემოქმედებაში აღნიშნული პირობითობის (სქემების) წარმოშობის ნამდვილი მიზეზი და შესაძლებლობის ფარგლებში დავასაბუთოთ მათი (ე. ი. სქემა-ნახატების) უშუალო კავშირი განვითარების ყველაზე დაბალ საფეხურზე მყოფი ხალხების პრიმიტიულ-ლოგიკურ აზროვნებასთან. ახლა კი რამდენიმე სიტყვა პირველ-

ყოფილი ხალხების ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებული ხელის გამოსახულების მნიშვნელობის შესახებ.

იდეალისტი-ხელოვნებათმცოდნე ლიუკე, მაგალითად, ფიქრობდა, რომ ადამიანის ხელების ანაბეჭდები, რომელთაც ასე მრავლად ვხვდებით პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაში, წარმოადგენდნენ ველურთა მხატვრული შემოქმედების უპირველეს (ყველაზე ადრეულ) ნიმუშებს, აგრეთვე პირველყოფილი ადამიანის უმიზნო გართობისა და დაუინტერესებელი ტკბობის შედეგს. ძნელია იმის თქმა, საიდან მოიტანა ლიუკემ თავისი პირველი დებულება ხელის ანაბეჭდების, როგორც ველურთა მხატვრული შემოქმედების ყველაზე ადრეული ნიმუშების შესახებ. უფრო საფიქრებელია და ამას პირველყოფილი მხატვრების მიერ ხელის გამოსახულების შექმნის დროს ფერადი საღებავების გამოყენების ფაქტიც ადასტურებს (საღებავების მიღება-დამზადება ველურმა ხომ მოგვიანებით დაიწყო!), რომ პირველყოფილი ხალხების ფერწერაში ადამიანის ხელის მოტივს შედარებით გვიანდელი ისტორია უნდა ჰქონდეს. მაგრამ ამაზე უფრო საინტერესოა ლიუკეს მსჯელობის მეორე მხარე. პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაში (ფერწერაში) ადამიანის ხელის გამოსახულების უმიზნო გართობისა და დაუინტერესებელი ტკბობის საფუძველზე წარმოშობის შესახებ რომ ლაპარაკობს, ლიუკე, ჩვეულებრივ, როგორც უტყუარსა და ყველასათვის თვალსაჩინო საბუთს, ასახელებს თანამედროვე ბავშვებს. მართლაც, ყველასათვის ცნობილია, რომ თანამედროვე ბავშვები (სკოლამდელი თუ სკოლის ადრინდელი წლების ასაკის პერიოდში) ამქდავნებენ თავისებურ მისწრაფებას რვეულის ქაღალდზე, თოვლის ზედაპირზე და სხვ. საკუთარი ხელის ანაბეჭდის (გამოსახულების) დატოვებისა. ცხადია, ამ მისწრაფებას სოციალურ-უტილიტარული მოტივებით ვერ ავხსნით. რა რიგ დასაბუთებულადაც არ უნდა ჩაითვალოს საკითხი თამაშების სოციალური ბუნებისა და საზოგადოებრივი შინაარსის შესახებ (რაზედაც საკმაოდ ვრცლად ვისაუბრეთ ზემოთ), ბავშვთა თამაშს მაინც ყოველთვის დაუინტერესებელი და წმინდა გართობითი ხასიათი აქვს. ამასთან ყოველივე ეს ლიუკეს თვალსაზრისის სასარგებლოდ ოდნავადაც არაფერს ამბობს. ლიუ-

კეს შეცდომა მოცემულ შემთხვევაში ისაა, რომ იგი პირველ-ყოფილ ხალხებსა და თანამედროვე ბავშვებს შორის არაერთარ განსხვავებას არ ხედავს. მართალია, საჭიროების შემთხვევაში ყოველთვის შეიძლება მოინახოს გარკვეული პარალელი, მაგრამ ამ ზოგიერთი პარალელის იქით სერიოზული თვისობრივი განსხვავება იმალება. მოკლედ რომ ვთქვათ, თანამედროვე ბავშვთა ნახატი-თამაშები ისე ვერ აგვიხსნის პალეოლითის ებოქის ხელოვნების ბუნებას, როგორც მათი (ე. ი. თანამედროვე ბავშვების) ფსიქოლოგია პირველყოფილი ხალხების ფსიქოლოგიის ხასიათს.

მაშ როგორ უნდა ავხსნათ პირველყოფილი ხალხების ფერწერაში ხელის მოტივის ასე გამოკვეთილად გამოჩენა? ჰქონდა თუ არა მას კონკრეტული საზოგადოებრივი შინაარსი? დასმულ კითხვებზე რომ პასუხი გავცეთ, უწინარეს ყოველისა, საჭიროა მოვიგონოთ, თუ რა რიგ დიდი და საარსებო მნიშვნელობა ჰქონდა ხელს პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრებაში. ვერ დავასახელებთ პირველყოფილი ადამიანის საზოგადოებრივი პრაქტიკის, ე. ი. წარმოებითი და სულიერი საქმიანობის ვერც ერთ სფეროს, რომელშიც გადამწყვეტი მონაწილეობა არ მიეღო ხელს. ხელით ჰქმნიდა პირველყოფილი ადამიანი შრომის იარაღებს, ხელის დახმარებით მოჰყავდა მას მოძრაობაში ეს იარაღები და ზემოქმედებას ასდენდა ბუნებაზე, გარდაქმნიდა გარემომცველ სამყაროს. ხელის მოღვაწეობის პროდუქტს წარმოადგენს თვით ხელოვნების ნაწარმოებებიც და ა. შ. ცხადია, პირველყოფილი ადამიანი კარგად (ყოველ შემთხვევაში საკმარისად) ამჩნევდა ამ გარეგონებას და თავის პრიმიტიულ აზროვნებაში ხელს მოიაზრებდა, როგორც ყოველგვარი ადამიანური შემოქმედების ერთადერთსა და გადამწყვეტ საფუძველს. ამიტომ ცდილობდა საკუთარი აზროვნებისათვის (იდებებისათვის) გრძნობად-კონკრეტული ანუ მხატვრული გამოხატვა მიეცა³⁵.

ერთი სიტყვით, ისე როგორც გეომეტრიულ ფიგურებსა და „განყენებულ“ სქემებს ხელის გამოსახულებასაც პირველყოფილი ხალხების ფერწერაში თავისი კონკრეტული შინაარსი და სოციალური დატვირთულობა ჰქონდა.

3. ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება გავაკეთოთ ზო-

გიერთი წინასწარი დასკვნა: ა) პირველყოფილ საზოგადოებაში ადამიანთა მატერიალური მოღვაწეობა უხნესია, ე. ი. წინ უსწრებს მათი მხატვრული მოღვაწეობის და, საერთოდ, სულიერი მოღვაწეობის ყველა ფორმას და ბ) პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება წარმოადგენს ადამიანთა საზოგადოებრივი პრაქტიკის — წარმოებითი საქმიანობის პირდაპირსა და უშუალო ასახვას. „პირველყოფილი ხალხების მხატვრული მოღვაწეობის ხასიათი არაორაზროვნად მოწმობს იმაზე, — წერს პლენანოვი, — რომ სასარგებლო საგნების წარმოება და საერთოდ სამეურნეო მოღვაწეობა მასთან წინ უსწრებდა ხელოვნების წმომშობას და დაასვა მას ყველაზე ნათელი ბეჭედი“²⁶.

მანამ, სანამ გავარკვევდეთ საკითხს, თუ სახელდობრ, რა მნიშვნელობა ჰქონდა პლენანოვის მიერ გაკეთებულ აღნიშნულ დასკვნებს ხელოვნების წარმოშობის მატერიალისტური თეორიის დასაბუთების გზაზე, რამდენიმე სიტყვა იმის შესახებ, სწორი არის თუ არა პლენანოვი, ე. ი. მართლა წარმოადგენდა თუ არა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება იმდროინდელი საზოგადოებრივი პრაქტიკის (წარმოებითი საქმიანობის) პირდაპირსა და უშუალო ასახვას. უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ კითხვაზე, რომლის დასმაც ზოგიერთს უადგილოდაც კი შეიძლება მოეჩვენოს, პლენანოვის ესთეტიკური მემკვიდრეობის მკვლევართა ერთი ჯგუფი (მაგალითად, ჩვენთვის უკვე ცნობილი ასტახოვი, გუშჩინი და სხვ.) უარყოფითად პასუხობს. უწოდებენ რა პლენანოვის მთელ კონცეფციას ხელოვნების წარმოშობის შესახებ „ვეულგარულ-სოციოლოგიურსა“ და „მექანიკურს“, ისინი, უწინარეს ყოვლისა, თავს ესხმიან პლენანოვს სწორედ იმიტომ, რომ იგი იცავდა აზრს პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირისა და მის მიერ ადამიანთა წარმოებითი პრაქტიკის უშუალო ასახვის შესახებ. ასტახოვის, გუშჩინისა და სხვების კრიტიკის ძირითადი ნაკლი გამოიხატება იმაში, რომ ისინი პლენანოვის კონცეფციის შეფასებას ახდენენ არა მისი შრომების ყოველმხრივი ანალიზის, არამედ, როგორც ჩანს, ცალკეული გამოთქმებისა და აქა-იქ ამოგლეჯილი ფრაზების საფუძველზე. მაგრამ საკმარისია შედარებით და-

კვირვებით, წინასწარ აკვიატებული ტენდენციის გარეშე გადავხედოთ პლენანოვის შრომებს (სწორედ შრომებს და არა ცალკეულ ციტატებს), რომ უმაღლეს სრულიად საწინააღმდეგო-ში დავრწმუნდეთ. რა თქმა უნდა, პლენანოვის შრომებში, ალაგ-ალაგ მართლაც ვხვდებით „ეულგარულ-სოციოლოგიური“ და „მექანიკური“ ხასიათის გამოთქმებს, მაგრამ არ უნდა გადაგვავიწყდეს, რომ პლენანოვი ზოგჯერ არათანმიმდევრობას, შეიძლება ითქვას, თეორიულ დაუდევრობებს იჩენს²⁷ და მეორეც, როცა საზოგადოების განვითარების დაბალ საფეხურზე ხელოვნების მიერ მწარმოებლური ძალების მდგომარეობის ასახვის შესახებ ლაპარაკობს, „მწარმოებლური ძალების“ ცნებას იგი (გარდა ცალკეული გამონაკლისისა) მხოლოდ არაპირდაპირი, საბოლოო ინსტანციის მნიშვნელობით ხმარობს. აი რას წერს, მაგალითად, პლენანოვი იმავე „უმისამართო წერილებში“: „ყოველი ხალხის ხელოვნება განისაზღვრება მისი ფსიქიკით, მისი ფსიქიკა იქმნება მისი მდგომარეობით, მისი მდგომარეობა კი საბოლოო ანგარიშით განპირობებულია მწარმოებლური ძალების მდგომარეობითა და წარმოებითი ურთიერთობით“²⁸. ქვემოთ კი პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების შინაარსის კონკრეტული ანალიზისას. პლენანოვი არაორაზროვნად მიუთითებს, რომ აქ გარდა ტექნიკისა და ეკონომიკისა „არაიშვითად მოქმედებენ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი შუალედური ფაქტორები“, რომელთაც ერთი შეხედვით ადამიანთა წარმოებით საქმიანობასთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდათ. ერთი სიტყვით, პლენანოვი მწარმოებლური ძალებსა და ადამიანთა მატერიალურ მოღვაწეობას სრულე-ბითაც არ მიიჩნევდა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ერთადერთსა და შეუცვლელ საგნად, მაგრამ თუ, მიუხედავად ამისა, მის შრომებში ეკონომიური ფაქტორი წინა პლანზეა წამოწეული, ვიდრე „იდეური“, ამის მიზეზი თვით პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების თავისებურებით უნდა აიხსნას. რა რიგ დიდიც არ უნდა იყოს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაზე იდეური და სხვა „შუალედური ფაქტორების“ გავლენა, მის ძირითად განმსაზღვრელ შინაარსს მაინც ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობა შეადგენს. ამიტომ სწორია

პლენანოვის დებულება პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების, როგორც ადამიანთა საზოგადოებრივი პრაქტიკის (წარმოებითი საქმიანობის) პირდაპირი და უშუალო ასახვის შესახებ და მისი მარქსისტული ესთეტიკის „ვულგარიზაციად“ მონათვლა, რბილად რომ ვთქვათ, გაუგებრობაზეა აგებული.

იმის დასაბუთებით, რომ „პირველყოფილ საზოგადოებაში ადამიანთა მატერიალური მოღვაწეობა წინ უსწრებს მათ სულიერ (მხატვრულ) მოღვაწეობას, პლენანოვმა ყოველგვარი ნიადაგი გამოაცალა თაჰაშის თეორიის მომხრეთა იდეალისტურ-ბიოლოგისტურ მტკიცებას „ხელოვნება უხნესია შრომაზეო“ და ახალი მასალებით განამტკიცა მარქსისტული დებულება, რომ „ადამიანებს, პირველ ყოვლისა, უნდა ჰქონდეთ საქმელი, სასმელი, საცხოვრებელი ბინა და ტანისამოსი, რათა შესძლონ ხელი მოჰკიდონ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, რელიგიას და სხვა“³⁹, და მეორე, ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა ბიოლოგიის სფეროდან სოციოლოგიის სფეროში გადაიტანა.

ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, კარგია, მაგრამ საკმარისი იყო თუ არა ხელოვნების წარმოშობის ზოგადი პრობლემის საბოლოო გადაჭრისათვის? ცხადია, არა. როცა პლენანოვმა დაასაბუთა, რომ ხელოვნება თავისი წარმოშობის პირველ ეტაპზევე (გენეზისშივე) წარმოადგენდა ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას (სულ ერთია, პირდაპირს თუ არაპირდაპირს), ამით მან პასუხი გასცა პრობლემის მხოლოდ ერთ მხარეს, მაგრამ ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორიცაა, მაგალითად, როდის და რატომ გაჩნდა ხელოვნება და როგორია ის გნოსეოლოგიური პროცესი, რომელშიც ყალიბდებოდა პირველყოფილი ადამიანის მხატვრული აზროვნება, ჯერჯერობით გაურკვეველი და პასუხგაუცემელი რჩება. პლენანოვი, რა თქმა უნდა, ძალიან კარგად ხედავდა ამ გარემოებას, ამიტომ იგი ხელოვნების წარმოშობის საერთო პრობლემის გადაწყვეტის დროს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების მხოლოდ შინაარსობრივი მხარის ანალიზით არ დაკმაყოფილებულა. მის შრომებში, მართალია, არა ყოველთვის თანმიმდევრულსა და ამომწურავს, მაგრამ მაინც ვპოულობთ პასუხს ზემოთ დასმულ კითხვებზე.

4. მაშ ასე, უწინარეს ყოვლისა, ვიკითხოთ: როდის გაჩნდა ხელოვნება?

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ პლენხანოვს გამოკვეთილად, პრინციპულ ასპექტში არ დაუსვამს ეს პრობლემა. მართალია, იგი თავის „უმისამართო წერილებში“ საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს საკითხს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ამა თუ იმ ფორმის, ხელოვნების ცალკეული სახის შიგნით ამა თუ იმ მოტივის წარმოშობის „დროის“ შესახებ (რახეც თავის დროზე ვისაუბრებთ), მაგრამ კერძოდ იმის შესახებ, თუ როდის გაჩნდა საერთოდ ხელოვნება, პლენხანოვის შრომებში მეტად ძუნწ პასუხს ვპოულობთ, ხოლო რასაც ვპოულობთ, არ შეიძლება უკრიტიკოდ მივიღოთ და გავიზიაროთ.

როგორც „უმისამართო წერილების“ პირველი წერილიდან არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც საკმაოდ გარკვევით ჩანს, პლენხანოვი პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების (და მაშასადამე, საერთოდ ხელოვნების) წარმოშობის დროის გაგების საკითხში რ ა მ დ ე ნ ა დ მ ე ბიუხერის თვალსაზრისზე იდგა. როგორ? განა დასაჯერებელია, სარწმუნოა ის ფაქტი, რომ პლენხანოვმა უღალატა თავის გამოსავალ დებულებას ხელოვნების საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან დამოკიდებულების შესახებ და გაიზიარა ბიუხერის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც, როგორც ვიცით, „ხელოვნება უხნესია სასარგებლო საგნების წარმოებაზე“? რა თქმა უნდა, არა. პირიქით, პლენხანოვს სწამს, რომ ბიუხერი თვითონვე იჩენს არათანმიმდევრობას და, წინააღმდეგ საკუთარი კონცეფციისა, ალაგ-ალაგ მატერიალისტურ დასკვნებამდე მიდის. ქვემოთ ვნახავთ, თუ რამდენად მცდარია პლენხანოვის აღნიშნული ვარაუდი, მაგრამ ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: სად და რაში ხედავს პლენხანოვი ბიუხერის „მატერიალისტურ“ ტენდენციას? ვუპასუხებთ მოკლედ: ბიუხერის აზრით, შრომა, პოეზია და მუსიკა, ე. წ. ადამიანთა წარმოებითი და მხატვრული მოღვაწეობა, წარმოების წარმოშობის თვალსაზრისით, არის ერთდროული პროცესი, რომლის შიგნითაც განმსაზღვრელი როლი ეკუთვნის შრომას. „თავისი განვითარების პირველ საფეხურზე,—წერს, ბიუხერი, — შრომა, მუსიკა და პოეზია უწყადროესი სახით

იყვნენ დაკავშირებული ერთმანეთთან, მაგრამ ძირითადი ელემენტი ამ სამეულში იყო შრომა, დანარჩენ ელემენტებს კი მხოლოდ დამორჩილებული მნიშვნელობა ჰქონდათ“⁴⁰. ბიუხერის აღნიშნულ დებულებას პლევანოვი უწოდებს შრომის, მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთდამოკიდებულების ანალიზის საფუძველზე მიღებულ „სამართლიან“, „შესანიშნავ“ და ა. შ. დასკვნას“⁴¹. აქედან ნათელია, რომ პლევანოვი მთლიანად და სავსებით ეთანხმება ბიუხერის აზრს.

ერთი შეხედვით, შეიძლება ვინმეს მოეჩვენოს, რომ ბიუხერი, მართლაც, სწორია და, ამდენად, პლევანოვს, რომელიც პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მკვიდრო კავშირის, უფრო მეტი (როგორც ქვემოთ ვნახავთ) მხატვრული მოღვაწეობის ადამიანთა მატერიალურ მოღვაწეობაში უშუალოდ შეწვნის იდეას იცავდა, არ შეიძლებოდა არ მოწონებოდა ეს დებულება. მაგრამ სინამდვილეში საქმე სრულებითაც ისე არ არის, როგორც პლევანოვს ეგონა. პლევანოვი, სავარაუდოა, შეცდომაში შეიყვანა ბიუხერის მიერ გამოყენებულმა „შრომის“ ცნებამ და, განსაკუთრებით, მისი (შრომის) ადამიანური მოღვაწეობის სისტემაში ძირითად განმსაზღვრელ ელემენტად გამოცხადებამ.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მთავარია არა თვით ტერმინი, არამედ ის, თუ რა კონკრეტულ შინაარსს ვდებთ მასში.

პლევანოვს მტკიცედ სწამს, რომ ბიუხერი აღნიშნული დებულებით საბოლოოდ ძლევს იდეალიზმს, და წერს: ბიუხერი, წინააღმდეგ საკუთარი იდეალისტური დებულებისა „ხელოვნება უხნესია სასარგებლო საგნების წარმოებაზე“, სწორ დასკვნებამდე ფაქტების ლოგიკამ მიიყვანაო. მაგრამ, ვამტკიცოთ მსგავსი რამ, ნიშნავს ვერ დავინახოთ, ან შეგნებულად დავხუჭოთ თვალი ბურჟუაზიული ესთეტიკის (და საერთოდ ბურჟუაზიული თეორიების) კლასობრივი ფესვების მიმართ. იმის თქმა როდი გვინდა, თითქოს ბიუხერი არ იცნობდა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებას, ან მას, როგორც ბურჟუაზიულ მკვლევარს, არ შეეძლო დაენახა ამ ხელოვნების ნამდვილი ბუნება, მაგრამ იგი გარკვეული კლასობრივი მოსაზრებულობის გამო იძულებული იყო სინამდვილის ფაქ-

ტები ბურჟუაზიული იდეოლოგიის განასერში წარმოედგინა. სხვაგვარად როგორ უნდა ავხსნათ ბიუხერის ზემომოყვანილი დებულება, რომელიც მატერიალისტურად გამოიყურება და რომელსაც, როგორც ითქვა, პლენანოვი საქებარი ეპითეტებით ამკობს? პასუხი ერთია: ეს არის ბურჟუაზიული იდეოლოგის ტიპური ტერმინოლოგიური ოინბაზობა.

როგორც ვიცით, გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან დაწყებული, კაპიტალისტური სისტემის შიგნით როგორც ეკონომიური, ისე პოლიტიკური წინააღმდეგობის გამწვავებასთან და მუშათა კლასის რევოლუციური მოძრაობის არნახულ აღმავლობასთან დაკავშირებით, ბურჟუაზიულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური მიმდინარეობანი კატასტროფულად კარგავენ ავტორიტეტს მშრომელი მასების თვალში, მაშინ როცა მარქსიზმის იდეები განუყოფლად ეუფლება მილიონობით ადამიანთა გულებს. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ პირობებში მარქსიზმის წინააღმდეგ აშკარა ბრძოლა და იდეალისტური თეორიების შიშველი ქადაგება უნაყოფო საქმე იყო. ერთდერით გამოსავალს ბურჟუაზიული ფილოსოფიისა და ესთეტიკისათვის წარმოადგენდა მხოლოდ მარქსიზმის მოჩვენებით წამოსასხამში გახვევა და ისინიც უყოყმანოდ მიმართავენ ამ ხელსაყრელ იარაღს. ვ. ი. ლენინმა თავის გენიალურ ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ სააშკარაოზე გამოიტანა მახიზმისა და იმპერიალიზმის ეპოქის სხვა ფილოსოფიური სკოლების საზიზლარი ფარისევლობა, უჩვენა, რომ მატერიალისტურ ტერმინებს („ცდა“, „ელემენტი“ და სხვ.) ხილბაფარებული მახისტები და ყველა ჯურის იმანენტები მშრომელ მასებს აჩეჩბდნენ უკიდურესად რეაქციულ, სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ ფილოსოფიურ ნაყარ-ნუყარს. კ. ბიუხერის ე. წ. „შემობრუნებაც“ მატერიალისტური ესთეტიკისავენ, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ამ გარემოებით უნდა აიხსნას. შემოაქვს რა ადამიანური მოღვაწეობის სისტემაში შრომის ცნება, ამით ბიუხერი ცდილობს ნეოკანტიანური ესთეტიკის სამოსშემოგლეჯილი სხეული აქა-იქ მაინც მარქსისტული ტერმინოლოგიით დაფაროს. პლენანოვის შეცდომა აქ ისაა, რომ იგი გულუბრყვილოდ ენდო ბიუხერის ლიტონ განცხადებას და ვერ დაინახა, რომ მის მიერ ნაძალადევად მოთ-

რეული „შრომის“ ცნება ისევე დაცლილი იყო სოციალური შინაარსისაგან, როგორც, მაგალითად, მახისა და ავენარიუსის მყვირალა „ცდა“.

ზემოთ, როცა განვიხილავდით საკითხს შრომის თამაშთან და თამაშის ხელოვნებასთან დამოკიდებულების შესახებ, უკვე ვისაუბრეთ შრომის არსის იმ დამახინჯებულს, პირდაპირ გასაოცარი განმარტების გარშემო, რასაც ბიუხერი თავის „ოთხ ნარკვევში“ იძლევა. კიდევ ერთხელ მოვიგონოთ რას წერს იგი: „შრომა, როგორადაც იგი გვევლინება პირველყოფილ ხალხებთან, საკმაოდ ბნელი მოვლენაა, რაც უფრო ახლოს მივდივართ იმ პუნქტთან, საიდანაც მისი განვითარება იწყება, მით, უფრო იგი, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით უახლოვდება თამაშს“⁴². წმინდა წყლის აბსურდი. სხვანაირად შეუძლებელია დავახასიათოთ ეს მართლაც რომ უცნაური „თეორია“ პირველყოფილი ხალხების შრომის (წარმოებითი საქმიანობის) თამაშთან გაიგივების შესახებ. უნდა ითქვას, რომ პლენანოვი ძალიან კარგად იცნობდა ბიუხერის ამ იდეალისტურ დებულებას თამაშისა და შრომის იგივეობის შესახებ (სხვათა შორის ჩვენ სწორედ პლენანოვის „უმისამართო წერილების“ მიხედვით ვახდენთ მის ციტირებას) და სავსებით სწორად და მარქსიზმის პოზიციებიდან აკრიტიკებდა მას⁴³. მაშ როგორ მოხდა, რომ იგი იმავე „უმისამართო წერილების“ ფურცლებზე უშენიშნოდ იღებს ბიუხერის მიერ ადამიანური მოღვაწეობის სისტემაში ჩართულ „შრომის“ ცნებას და ე. წ. „ტრიადას“ (შრომა-მუსიკა-პოეზია) გარკვეული ალტაცებითაც კი ხვდება? საქმე ისაა, რომ პლენანოვი აქ შეცდომაში შეჰყავს ბიუხერის მოჩვენებით შემობრუნებას ისტორიული მატერიალიზმისაკენ. პლენანოვს მტკიცედ სწამს, რომ პირველყოფილ ხალხთა საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე ბიუხერი თვითონვე ამბობს უარს თავის მცდარ დებულებაზე თამაშისა და შრომის იგივეობის შესახებ და ამ უკანასკნელის სწორ, მატერიალისტურ გაგებამდე მიდის. ერთი შეხედვით ეს თითქოს მართლაც ასეა. მაგალითად, პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ნარკვევში, რომელსაც მეტად მაცდუნებელი სახელი „შრომა და რიტმი“ ჰქვია და

რომელშიც მოცემულია მოძღვრება ე. წ. „ტრიადის“ შესახებ, ბიუხერი შრომას განმარტავს, როგორც ენერგიულ რიტმულ მოძრაობას, რომელსაც ადამიანი საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესში ასრულებს“. ერთი სიტყვით, აქ (ზემოაღნიშნულ „ოთხი ნარკვევისაგან“ განსხვავებით) ბიუხერი ცდილობს შრომას გარკვეული სოციალური დატვირთულობა და შინაარსი მისცეს. მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ გარეგნული და მოჩვენებითია. საკმარისია ოდნავ მაინც გადავწიოთ განზე თეთრი ძაფით ნაკერი მარქსისტული წამოსასხამი, რომ უმაღლეს მატერიალისტური ფრაზეოლოგიის იქით ბიუხერის „კონცეფციის“ ნამდვილი სახე (ე. ი. იდეალიზმი) დავინახოთ.

უწინარეს ყოვლისა, დავიწყოთ შრომის იმ პრიმიტიული, ბუნდოვანი განსაზღვრებიდან, რომელსაც ბიუხერი გვთავაზობს და რომელმაც პლექსანოვის მოწონება დაიმსახურა. როგორც ითქვა, შრომა, ბიუხერის აზრით, არის ენერგიული რიტმული მოძრაობა, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესში ასრულებს. თქმა არ უნდა, რომ პლექსანოვს, როცა მიუთითებს ბიუხერის „შრომის“ ცნების სოციალური დატვირთულობისა და მისი ისტორიული მატერიალიზმისაკენ შემობრუნების შესახებ, მხედველობაში აქვს აღნიშნული განსაზღვრების უკანასკნელი ნაწილი, სახელდობრ ის, სადაც ლაპარაკია „საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესის შესახებ“. მაგრამ პლექსანოვი აქ ცდება. ჯერ ერთი, გასარკვევია ის, თუ რას ნიშნავს „საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესი“? როგორც ვიცით, საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესს (ამ სიტყვის საერთო, ზოგადი გაგებით) ადგილი აქვს არა მარტო ადამიანთა საზოგადოებაში, არამედ ცხოველთა სამყაროშიც. ცხოველებიც იბრძვიან საკვების (ე. ი. აუცილებელ საარსებო საშუალებების) მოპოვებისათვის და, ამდენად, მათი მოქმედება გარკვეული აზრით წარმოადგენს ისეთსავე მატერიალურ-სასარგებლო მოღვაწეობას, როგორც ადამიანური შრომა. ამიტომ შრომის, როგორც მხოლოდ „საარსებო საშუალებების მოპოვების პროცესის“, დახასიათება ნიშნავს იმას, რომ შრომის ცნებას გამოვაცალოთ ყველა მისი არსებითი ნიშანი

(სოციალური საფუძველი) და მთლიანად დავიყვანოთ ცხოველ-
თა ბიოლოგიური მოღვაწეობის ცნებამდე. მაგრამ ბიუხერის
შიერ მოცემული შრომის განსაზღვრების ძირითადი ნაკლი
მხოლოდ ამით როდი ამოიწურება. აბა, კარგად დავუკვირდეთ,
რას ამბობს იგი: შრომა არის ენერგიული, რიტმული მოძრაო-
ბა, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი საარსებო საშუალებ-
ების მოპოვების პროცესში ასრულებს. აქედან არაორაზ-
როვნად გამოდის, რომ ბიუხერი შრომის ძირითად განმსაზღვ-
რელ ელემენტად მიიჩნევს არა „საარსებო საშუალებების მო-
პოვების პროცესს“, რომელმაც შეაცდინა პლენანოვი, არამედ
„ენერგიულ, რიტმულ მოძრაობას“. შრომის არსების იდეა-
ლისტური დამახინჯება ამაზე შორს ვეღარ წავა.

მაგრამ ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: რა არის რიტმი. რა-
ში გამოიხატება მისი ნამდვილი არსი, ბიუხერის გაგებით? აყე-
ნებს რა ჩვენთვის უკვე ცნობილ დებულებას ე. წ. „ტრია-
დაში“ (შრომა, მუსიკა, პოეზია) შრომის წამყვანი როლის შე-
სახებ, ბიუხერი თავის წიგნში „შრომა და რიტმი“ სიტყვასი-
ტყვით წერს: „Звено, на ващ взгляд, соединяющее все эти
разнообразные элементы (ე. ი. შრომა, მუსიკა და პოეზია—
ა. ჩ.) есть ритм: упорядоченное расчленение движения во
временном отношении. Ритм проистекает из са-
мой органической сущности человека. Он
управляет всей деятельностью тела животного, являясь
элементом, регулирующим наиболее экономное израсхо-
дование сил... Ритм пробуждает чувство удовольствия,
поэтому он не только облегчает работу, но он доставляет
также и эстетические наслаждения, и следовательно
является тем элементом в искусстве, который воспри-
нимается всеми людьми без различия национальности
и быта»⁴⁵.

მოყვანილი ამონაწერიდან ჩანს, რომ რიტმი, ბიუხერის
აზრით, წარმოადგენს რაღაც ზებუნებრივ, უნივერსალურ ძა-
ლას, რომელიც ერთდროულად მართავს ადამიანური მოღვა-
წეობის ყოველგვარ ფორმას (შრომა, თამაში, მხატვრული შე-
მოქმედება და სხვ.), ახდენს ძალის ეკონომიური ხარჯვის რე-
გულარიზაციას(!), ადამიანში აღვიძებს სიამოვნების გრძნობასა

და ესთეტიკური ტკბობის უნარს, ქმნის შრომის, მუსიკის, პოეზიის ერთმანეთთან დამოკიდებულ რგოლს და ა. შ. ერთი სიტყვით, რიტმი, ბიუხერის გაგებით. არის ყველაფერის შემოქმედი (დემიურგი), ისე, როგორც ჰეგელის აბსოლუტური სული, როგორც მახისტების „უნივერსალური ნება“.

ყოველივე ამის შემდეგ, ვფიქრობთ, ნათელია, თუ რა ღირებულება უნდა ჰქონდეს ბიუხერის ლიტონ განცხადებას შრომის, მუსიკის, პოეზიის ურთიერთკავშირისა და მათ შორის შრომის წამყვანი როლის შესახებ. ჯერ ერთი, როგორც უკვე ვნახეთ, შრომა, ბიუხერის აზრით, წარმოადგენს არა პროცესს ადამიანსა და ბუნებას შორის, პროცესს, რომელშიც „ადამიანი თავისი საკუთარი მოქმედებით მოსაშუალებობს, აწესრიგებს და კონტროლს უწყვეს ნივთიერებათა ცვლას თავისსა და ბუნებას შორის“⁴⁶, არამედ ენერგიულ, რიტმულ მოძრაობას. მეორე: ენერგიული, რიტმული მოძრაობა ანუ შრომა, ბიუხერის აზრით, წარმოებითი საქმიანობის „წარმოების საშუალებათა მოპოვების პროცესის“ რიტმზე კი არაა დამოკიდებული, არამედ რაღაც ზებუნებრივ, უნივერსალურ რიტმს ექვემდებარება. მესამე: შრომასა და ხელოვნებას (მუსიკა, პოეზია) შორის არსებულ კავშირს, ბიუხერის თქმით, მხოლოდ გარეგნული, მექანიკური ხასიათი აქვს. მეოთხე: შრომასა და ხელოვნებას შორის შემაერთებელ რგოლს წარმოადგენს რიტმი და მეხუთე: შრომასავით ხელოვნებაც განისაზღვრება რიტმით. აქედან ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ ბიუხერის ე. წ. „შრომითი რიტმის“ თეორია სხვა არაფერია, თუ არა მატერიალისტური საკმაზით შელამაზებული ახალი სოუსი ხელოვნების წარმოშობის საკითხებში ძველი კანტიანური ნაგავის გასაპარებლად. ბიუხერისეული „შრომითი რიტმის“ ფილოსოფიის ძირითადი აზრი გამოიხატება იმაში, რომ იგი, კანტ-შილერის თამაშის თეორიის „დაუინტერესებელი ტკბობის“ იდეას, რაღაც ზებუნებრივი, უნივერსალური რიტმის იდეით ცვლის.

მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. ხელოვნების შრომასთან დამოკიდებულების საკითხს რომ განიხილავს, ბიუხერი ერთგან წერს: «Ямб и трохей есть размеры топтания, удары ног, из которых одна надавливает сильно, другая сла-

ბეე: Спондей — ритм удара, его можно легко услышать там, где два работника ударяют попеременно; Дактиль и анапесть — три удара молотом; это можно и теперь наблюдать, когда кузнец ударяет по раскаленному железу, а потом или перед этим ударяет два раза по наковалъне»⁴⁷.

ბიუხერი აქ ხელოვნებას მთლიანად და სავსებით წყვეტს აზროვნებისაგან. მართლაც, თუ ისეთი პოეტური ნორმების გამოჩენისათვის პოეზიაში, როგორცაა მაგალითად, იამბი და ტროქეი, დაქტილი და ანაპესტი, საკმარისი იყო მხოლოდ „ერთ ადგილზე ფეხებით ტყეპნა“, „შრომის პროცესში შენაცვლებითი დარტყმები“, „გახურებულ რკინაზე ჩაქუჩის ცემა“ და ა. შ. გამოდის, რომ ხელოვნების (პოეზიის) წარმოშობისათვის საჭირო არ ყოფილა არც ენა და არც აზროვნება.

სამწუხაროდ, პლესხანოვი, როგორც უკვე ვთქვით, უკრიტიკოდ ეკიდება ბიუხერის ამ თვალსაზრისს და რამდენადმე კიდევ იზიარებს მას. მაგალითად, როცა ხელოვნების წარმოშობის დროის შესახებ ლაპარაკობს, იგი უწინარეს ყოვლისა, ხაზს უსვამს და წინა პლანზე აყენებს საზოგადოებრივი წარმოების განვითარების დონეს და სრულებით, ან თითქმის სრულებით, არ აქცევს ყურადღებას საკითხის ისეთ მხარეს, როგორცაა აზროვნებისა და ადამიანის მიერ სინამდვილის მხატვრული ასახვის უნარის განვითარების დონე. პლესხანოვი, რა თქმა უნდა, სავსებით სწორი იყო, როცა, წინააღმდეგ ბიუხერისა, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ამა თუ იმ ფორმის წარმოშობას საერთოდ წარმოების განვითარებას უკავშირებდა. მაგალითად, ეკამათებოდა რა ბიუხერს, რომელიც თავის „ოთხ ნარკვევში“ ამტკიცებდა, მრეწველობა სხეულის მორთვის აუცილებლობით წარმოიშვაო, პლესხანოვი წერდა: „ბიუხერი ძალიან ცდებოდა, როცა ლაპარაკობს, რომ დამამუშავებელი მრეწველობის განვითარება ყველგან სხეულის მორთვიდან იწყებოდა. მას არ მოუყვანია და, რა თქმა უნდა, არც შეეძლო მოეყვანა არც ერთი ფაქტი, რომელიც საბაბს მოგვცემდა გვეფიქრა, რომ სხეულის მორთვა ან ტატუირება წინ უსწრებს პირველყოფილი იარაღის (оружие) ან პირველყოფილი შრომის იარაღის (орудие) გაკეთებას. ბოტოკუდების ზოგიერთ ტომში სხეულის მრავალრიცხოვან მორ-

თულობათაგან ყველაზე მთავარს წარმოადგენს განთქმული ბოტოკა, ე. ი. ხის ნაჭერი, რომელიც ჩასმულია ბაგეში. უდიდესი უცნაურობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ეს ხის ნაჭერი ამშვენებდა ბოტოკულს მანამდე, ვიდრე მან ნადირობა ან უკიდურეს შემთხვევაში წამახვილებული ჯოხის დახმარებით საკვები მცენარის ფესვების ამოთხრა ისწავლა⁴⁸.

პლენანოვის უფრო გვიანდელ ნაშრომში „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“ ვკითხულობთ: „ორნამენტიკა შეიძლება განვითარდეს მხოლოდ სამრეწველო მოქმედებიდან, რომელიც მის ნივთიერ წანამძღვარს წარმოადგენს. ხალხმა, რომელმაც ხულ არ იცის მრეწველობა... არ იცის ორნამენტიკა“⁴⁹. ცხადია, რომ პლენანოვი აქ ცამდე მართალია. ასევე მართალია, იგი, როცა პირველყოფილ კოსმეტიკის წარმოშობასა და განვითარებას უკავშირებს ზეთისა და საღებავების დამუშავებას⁵⁰, პირველყოფილი სკულპტურისას კი — თიხის დამუშავებას⁵¹, მეტალებით მორთვის სიყვარულს — ლითონის დამუშავებას⁵², პირველყოფილ ორნამენტიკაში ცხოველთა მოტივებიდან მცენარეთა მოტივებზე გადასვლას ხსნის მონადირული ცხოვრებიდან მიწათმოქმედებაზე გადასვლით და ა. შ.⁵³, მაგრამ ხელოვნების წარმოშობის დროის საკითხის გადაჭრისათვის პირველყოფილი მრეწველობის განვითარებაზე მითითება საკმარისი არ იყო.

საყოველთაოდ აღიარებული შეხედულების თანახმად, რომელიც ჰეგელის შემდეგ ბელინსკიმ წამოაყენა (რა თქმა უნდა, მატერიალისტური გაგებით) და რომელსაც, როგორც ვიცით, იზიარებდა პლენანოვიც, ხელოვნება არის აზროვნება სახეებში. ამიტომ ცხადია, რომ ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა ყოვლად შეუძლებელია განხილულ იქნას აზროვნების წარმოშობისა და განვითარების პრობლემასთან მჭიდრო კავშირის გარეშე. მართალია, ლოგიკური აზროვნებისაგან განსხვავებით, მხატვრულ აზროვნებას საგნობრივი რეალობა (პავლოვის სამართლიანი თქმით, ესთეტიკური რეალობა) ახასიათებს, მაგრამ ეს მდგომარეობას ოდნავადაც ვერ ცვლის.

ხელოვნება, მიუხედავად მისი საგნობრივი ხასიათისა, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმაა და, ამდენად, მას პირველ რიგში ცნობიერების განვითარების თვალსაზრისით უნ-

და მივეუდგეთ. ცნობიერების წარმოშობისა და განვითარების საკითხს რომ ეხებოდა, ფ. ენგელსი თავის ნაშრომში „შრომის როლი მაიმუნის გაადამიანების პროცესში“ წერდა: „ჩერ შრომა, ხოლო მის შემდეგ და მერე კი მასთან ერთად ენა — ესენია ის ორი ყველაზე უფრო არსებითი სტიმული, რომელთა ზეგავლენითაც მაიმუნის ტვინი თანდათან იქცა ადამიანის ტვინად, რომელიც, მაიმუნის ტვინთან მთელი მსგავსების მიუხედავად, გაცილებით უფრო დიდია და უფრო სრულქმნილი. მაგრამ ტვინის შემდგომ განვითარებასთან ხელახელჩაკიდებული ხდებოდა მისი უახლოესი იარაღების, გრძნობათა ორგანოების შემდგომი განვითარებაც. ისე, როგორც მეტყველების თანდათანობით განვითარებას აუცილებლად თან სდევს სმენის ორგანოს სათანადო დახვეწა-გაფაქიზება, ასევე ტვინის განვითარებას საერთოდ თან ახლავს ერთობლივ ყველა გრძნობის გაუმჯობესება. არწივი ბევრად უფრო შორს ხედავს, ვიდრე ადამიანი, მაგრამ ადამიანის თვალი საგნებში გაცილებით მეტს ხედავს, ვიდრე არწივის თვალი... შეხების გრძნობა, რომელიც მაიმუნს ძლივს მოეპოვება, ყველაზე უფრო უხეში, დაწყებითი ფორმით, მხოლოდ თვით ადამიანის ხელის განვითარებასთან ერთად, შრომის წყალობით გამო-მუშავდა. ტვინისა და მისადმი დაქვემდებარებული გრძნობების განვითარების უკუზეგავლენა სულ უფრო და უფრო ნათელქმნილი ცნობიერების აბსტრაქციისა და დასკვნის უნარის განვითარებისა, შრომისა და ენაზე, ორივე სულ ახალ-ახალ ბიძგს აძლევდა შემდგომი განვითარებისათვის“⁴⁴. ენგელსის ამ უაღრესად ნათელი დებულებიდან ჩვენთვის ახლა განსაკუთრებით საინტერესოა მითითება იმის შესახებ, რომ ადამიანური გრძნობისა და გრძნობის ორგანოების განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული აზროვნების განვითარებასთან და რომ ადამიანური აზროვნებისა და მეტყველების წარმოშობისა და განვითარების საფუძველს წარმოადგენს შრომა, ადამიანის საზოგადოებრივი პრაქტიკა.

როგორც ცნობილია, ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება ისაა, რომ იგი ღივი სინამდვილის გრძნობად-კონკრეტული ასახვაა. ეყრდნობოდნენ რა ხელოვნების ამ თავისებურებას, ბურჟუაზიული მკვლევარები ცდილობდ-

ნენ ხელოვნების გნოსეოლოგიური მხარე, მისი შემოქმედებითი ღირებულება სინამდვილის გრძნობადი აღქმის დონემდე დაეყვანათ და, ამდენად, ხელოვნების წარმოშობის პრობლემაც მთლიანად მოეწყვიტათ აზროვნების წარმოშობისა და განვითარების პრობლემისაგან. უსუსური და უხერხემლოა ამდაგვარი ცდა. ხელოვნება, თუნდაც იგი სინამდვილის მხოლოდ გრძნობადი ასახვა იყოს, არაერთარ შემთხვევაში არ შეიძლება განვიხილოთ აზროვნების განვითარებისაგან მოწყვეტით, რადგან ადამიანური გრძნობები, რომლებიც სინამდვილის ესთეტიკური (მხატვრული) აღქმის პროცესში სერიოზულ როლს ასრულებენ და რომლებსაც ეყრდნობიან ძირითადად იდეალისტები, მჭიდროდაა დაკავშირებული აზროვნებასთან და მისი განვითარების პროცესთან. მეორე (და ეს მთავარია), ხელოვნება სრულებითაც არ წარმოადგენს სინამდვილის მხოლოდ გრძნობად ასახვას. იგი, უწინარეს ყოვლისა, აზროვნების ფორმაა და ამიტომ მისი წარმოშობის გნოსეოლოგიური პროცესი გარკვეულ ეტაპზე, მთლიანად და სავსებით ემთხვევა აბსტრაქტული აზროვნების წარმოქმნისა და განვითარების გნოსეოლოგიურ პროცესს.

მართლაც, თუ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების მრავალრიცხოვან ნიმუშებს გადავხედავთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ თითოეული მათგანი (რა მარტივიც და სქემატურიც არ უნდა იყოს იგი), მოითხოვდა არა მარტო მრეწველობის განვითარების განსაზღვრულ დონეს, არამედ აღქმის ორგანოების გარკვეულ გამახვილებას, ხელის სიმარჯვესა და, რაც მთავარია, აბსტრაქციისა და დასკვნების გაკეთების სათანადო უნარს. ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ე. წ. სქემებსა და გეომეტრიულ ფიგურებზე, რომლებსაც ბურჟუაზიული მკვლევარები სუბიექტივისტურ-იდეალისტური ესთეტიკის პოზიციებიდან ხსნიან. უნდა ითქვას, რომ ე. წ. სქემებისა და განუსაზღვრელი გეომეტრიული ფიგურების არსებობა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაში წარმოადგენს, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, ხელოვნების წარმოშობის მატერიალისტური თეორიის შესანიშნავ დადასტურებას. იგი თვალნათლივ მიგვითითებს იმ რთულ, წინააღმდე-

გობით აღსავსე გნოსეოლოგიურ გზაზე, რომელიც პირველ-ყოფილმა მხატვრულმა აზროვნებამ განვლო.

ამჟამად საბჭოთა და საზღვარგარეთული არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მონაცემების საფუძველზე დადასტურებულია, რომ ე. წ. სქემები და გეომეტრიული ფიგურები შიკსუ-თენებიან პირველყოფილი მხატვრული აზროვნების განვითარების ყველაზე ადრეულ პერიოდს. სავარაუდოა, რომ ხელოვნების პირველ ნაწარმოებთ, წარმოადგენდნენ სწორედ ეს სქემები და გეომეტრიული ფიგურები. საინტერესოა ვიკითხოთ: რატომ სწორედ სქემებითა და გეომეტრიული ფიგურებით გამოხატავდნენ ველურები არსებულ ობიექტურ სინამდვილეს? იმიტომ, რომ, ისინი ინტელექტური განვითარების დაბალ საფეხურზე იყვნენ და ვერ ახერხებდნენ გარემომცველი სინამდვილის მრავალფეროვანი მოვლენებიდან მთავარისა და არსებითის გამოყოფას (აბსტრაქციას) და მის (ე. ი. ცნობიერებაში ასახული საგნებისა და მოვლენების) გრძნობად-კონკრეტულ გამოხატვას. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ გუშჩინს, რომელიც ჩვენს მიერ ზემოთ მოხსენებულ წიგნში „ხელოვნების წარმოშობა“, წერს:

«По этим ранним красочным изображениям, равно и по рисункам хорошо видно, как медленно и с каким трудом освоил человек образы интересовавших его объектов реальной действительности и добивался их воплощения в изображениях. В этом процессе опытное познание действительности шло сначала впереди собственно художественного в его конкретизации образов. Так, например, человек очень рано, конечно осознал на опыте тот факт, что тело животного покрыто шерстью, неоднократно пользовался его шкурой и мехом для защиты себя от холода, но в своих рисунках животных он не скоро научился изображать эту шерсть. В его сознании образ зверя был, следовательно, сначала очень не полным, суммарно обобщенным и только постепенно этот образ становился все более и более конкретным и уточненным в своей детализации»⁵⁵.

სავსებით სწორი და მართებული აზრია. მას შემდეგ, რაც პირველყოფილი საზოგადოების წარმოებით პრაქტიკასთან ერთად ლოგიკური აზროვნება ანუ ადამიანის ინტელექტური

უნარიც განვითარდა, ე. წ. სქემებსა და გეომეტრიულ ფიგურებს პირველყოფილ ხელოვნებაში ცხოველთა და ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობის გამომხატველი სრულიად ნათელი და მკაფიო სურათები სცვლის.

ამრიგად, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების განვითარების გნოსეოლოგიური გზა თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ ხელოვნება, როგორც სინამდვილის სპეციფიკური (მხატვრული) ასახვა უნდა წარმოშობილიყო საზოგადოებისა და ადამიანური აზროვნების განვითარების გარკვეულ (შედარებით მაღალ) საფეხურზე.

რატომ გაჩნდა ხელოვნება, რაში გამოიხატება მისი წარმოშობის ობიექტური მიზეზები?

ხელოვნების წარმოშობის პრობლემებისადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებს (გარდა ზოგიერთი გამონაკლისისა) წითელ ზოლად გასდევს აზრი იმის შესახებ, რომ „ადამიანი თავდაპირველად საგნებსა და მოვლენებს (ე. ი. ხელოვნებასაც — ა. ჩ.) უყურებს უტილიტარული თვალსაზრისით და ამის შემდეგ დგება იგი მათთან დამოკიდებულებაში ესთეტიკურ თვალსაზრისზე“⁵⁶, რომ დამოკიდებულება საგნთან სარგებლობის თვალსაზრისით წინ უსწრებდა დამოკიდებულებას ესთეტიკური სიამოვნების თვალსაზრისით“⁵⁷ და ა. შ.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს? თავდაპირველად რამდენიმე სიტყვა იმ „ცალკეულ გამონაკლისებზე“, რომელთაც პლენანოვის ესთეტიკაში აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ვხვდებით. ჩვენ ზემოთ უკვე მივუთითეთ იმ ცალკეულ დამოკიდებულებებზე, რასაც პლენანოვი სპენსერის წინაშე ახდენს. (მხედველობაში გვაქვს პლენანოვის დებულება თამაშის. ზედმეტი ენერჯიის ხარჯვისადმი ბიოლოგიური მისწრაფების საფუძველზე წარმოშობის შესახებ). აიგივებდა რა ერთმანეთთან პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებასა და თამაშს, პლენანოვი წერდა: „ცნობილია რომ ველურები თავიანთ ცეკვებში ხშირად აღადგენდნენ სხვადასხვა ცხოველთა მოძრაობებს. რით აიხსნება ეს? სხვა არაფრით თუ არა მისწრაფებით ხელახლა გა-

ნიცადონ ნადირობის დროს ძალის ხარჯვით მიყენებული სიამოვნება... ცხოველთა სხეულმოდრავისადმი მიბაძვა შეადგენს ნადირობის მეტად მნიშვნელოვან ნაწილს. ამიტომ გასაკვირო არ არის, რომ, როცა მონადირეს დაებადება სურვილი ხელახლა განიცადოს ნადირობის დროს ძალის ხარჯვით მიყენებული სიამოვნება, იგი კვლავ იწყებს ცხოველთა სხეულმოდრავის მიბაძვას და ქმნის თავის ორიგინალურ მონადირულ ცეკვებს⁵⁸.

პლენანოვი აქ ორ მეტად სერიოზულ შეცდომას უშვებს. ჯერ ერთი, თუ მას დავუჯერებთ გამოდის, რომ პირველყოფილ საზოგადოებაში შრომა (ან, რაც იგივეა, ადამიანთა ბრძოლა არსებობისათვის) წარმოადგენდა ტკბობისა და სიამოვნების რაღაც იდეალურ პროცესს, რომლის განმეორებასაც ველური ცდილობდა წარმოებითი საქმიანობისაგან თავისუფალ დროს. თავისთავად ცხადია, რომ პირველყოფილი ხალხების მატერიალური ცხოვრების პირობების ასეთ გაიდევლებას, (რომელსაც როგორც ვიცით, თვით პლენანოვიც ებრძოდა) არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება დავეთანხმეთ. მეორეც — მონადირული ცეკვების შექმნის ობიექტურ მიზეზად სიამოვნების ხელახალი განცდისადმი ბიოლოგიურ სწრაფვას რომ ასახელებს, პლენანოვს ამათ, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა სოციოლოგიის სფეროდან ბიოლოგიურში გადააქვს და თეორია ხელოვნების უტილიტარული წარმოშობის შესახებ ჰაერში გამოკიდებული რჩება. აქი პლენანოვი ერთგან თავად შენიშნავს: „ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნების არსება არის შემოქმედება, რომლისთვისაც უცხოა უტილიტარული მოსაზრებები. ინსტინქტი, აი, აუცილებელი პირობა მხატვრული შემოქმედების წარმატებისათვის“⁵⁹. საბედნიეროდ, ასეთ გადახვევებს ხელოვნების წარმოშობის საკითხებისადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებში ცალკეული, იშვიათი გამონაკლისის ხასიათი აქვთ და ისინი ოდნავადაც ვერ ჩრდილავენ პლენანოვის თეორიის პოზიტიურ მხარეს, მის ძირითად აზრს.

ახლა კი ვიკითხოთ: რაში გამოიხატებოდა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების უტილიტარული ხასიათი? რა პრაქტიკული საჭიროებითა და ისტორიული აუცილებლობით იყო გა-

მოწვეული საზოგადოების განვითარების უმდაბლეს საფეხურზე სინამდვილის მხატვრული ასახვა?

ფერწერა. ეყრდნობიან რა ბიუხერ-გროსის თამაშისა და დაუინტერესებელი ტკობის სხვა სუბიექტივისტურ-იდეალისტურ თეორიებს, ბურჟუაზიული მკვლევარები პირველყოფილი ხალხების ფერწერის წარმოშობას, ჩვეულებისამებრ, სრულიად შემთხვევითა და მექანიკურ ამბებს უკავშირებენ. მაგალითად, ისინი თავგამოდებით იცავდნენ (და ამჟამადაც იცავენ) აზრს იმის შესახებ, რომ პირველყოფილი ფერწერული ნიმუშები (ე. წ. ნახატი-სურათები) იმდროინდელი ადამიანის მოცალებების დროს უნდა შექმნილიყო. როგორ უნდა გავიგოთ ეს? ცნობილია, რომ ნადირობაში, რომელსაც განვითარების უმდაბლეს საფეხურზე მდგომი ხალხები მისდევდნენ, უშუალოდ ტომის ყველა წევრი არ მონაწილეობდა. ხშირად, ქალებთან და ბავშვებთან ერთად, სახლში რჩებოდნენ მოხუცი და ავადმყოფი მამაკაცები. და აი, ამტკიცებენ ბურჟუაზიული მკვლევარები, ეს მამაკაცები, რომელთაც არ შეეძლოთ მონაწილეობა მიეღოთ შინაურ საქმიანობაშიც კი, დროის მოკვლის მიზნით, თავს ირთობდნენ და გამოქვაბულის კედლებზე დაუსრულებლივ ავლებდნენ უაზრო და არაფრის მთქმელ ხაზებს. მაგრამ, თურმე ნუ იტყვი, ერთ მშვენიერ დღეს. პირველყოფილმა ადამიანმა შენიშნა, რომ ამ ხაზებიდან ზოგიერთი, სრულიად შემთხვევით, დაემსგავსა ადამიანთა და ცხოველთა სხეულის რომელიმე ნაწილს. ასეთი „აღმოჩენით“ დაინტერესებული პირველყოფილი ადამიანი ახლა უკვე შეგნებულად შეეცადა მის მიერ შემთხვევით შექმნილ ცხოველთა და ადამიანთა კონტურებისათვის გარკვეულობა და ლოგიკური დასრულებულობა მიეცა. ბურჟუაზიული მკვლევარების აზრით, სწორედ ამის შემდეგ ეყრება საფუძველი პირველყოფილ მხატვრობასა და ფერწერას.

ფერწერისა და საერთოდ ხელოვნების წარმოშობის ასეთი სუბიექტივისტურ-იდეალისტური გაგების წინააღმდეგ რომ იბრძოდა, პლენხანოვი ცნობილი გერმანელი ეთნოგრაფ-მოგზაურის ფონ დენ შტეინენის კვალდაკვალ აყენებდა აზრს იმის თაობაზე, რომ ფერწერული ხელოვნება პირველყოფილ საზოგადოებაში, უწინარეს ყოვლისა, უნდა წარმოშობილიყო, რო-

გორც ადამიანთა შორის აზრთა ურთიერთგადაცემის იარაღი, როგორც თავისებური დამწერლობა და ადგილმდებარეობისა და ცხოველთა (ნადირთა) ადგილსამყოფელის აღმნიშვნელი ნიშანი. აი, საკმაოდ ვრცელი ამონაწერი პლენხანოვის „უმისამართო წერილებიდან“: „საჭიროებამ ასწავლა პირველყოფილ მონადირეს ფერწერა და სკულპტურა... ჩრდილოეთამერიკელი ინდიელები თავიანთი აზრების გადაცემისა და გავრცელებისათვის ძალიან ხშირად და სიამოვნებით მიმართავენ დაწერილობა-ნახატებს... ამ გზით გამოხატული აზრები ჩვეულებრივ მიეკუთვნებიან ნადირობას, ომსა და სხვა საყოფაცხოვრებო ურთიერთობებს. მაშასადამე, დაწერილობა-ნახატები მათთან, უწინარეს ყოვლისა, ემსახურებიან წმინდა პრაქტიკულ, უტილიტარულ მიზნებს. ასეთსავე მიზნებს ემსახურებიან ამდაგვარი დაწერილობანი ავსტრალიაშიც...“ ფიგურები... რომლებიც გამოხატავენ ადამიანის სხეულის ცალკეულ ნაწილებს (ხელები, ფეხები და ა. შ.), ასევე დახატულ იქნა, ცხადია, წმინდა უტილიტარული მიზნით: გადაეცათ რაიმე ცნობები მათთან. არ მყოფი ამხანაგებისათვის. ფონ დენ შტეინენი მოგვითხრობს, რომ მან ბრაზილიის ერთ-ერთი მდინარის სანაპიროს ქვიშაზე ნახა ადგილობრივ მკვიდრთა მიერ დახატული თევზის გამოსახულება... მან უბრძანა თანმხლებ ინდიელებს გადაეგდოთ ბადე და მათ (ე. ი. ინდიელებმა—ა. ჩ.) ამოათრიეს რამდენიმე ცალი ამავე ჯიშის თევზი, რომელიც გამოსახული იყო ქვიშაზე. ნათელია, რომ ამ გამოსახულების ავტორს უნდოდა გაეგებინებინა თავისი ამხანაგებისათვის, რომ აქ ასეთი და ასეთი თევზი ბუდობსო⁶⁰.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ფონ დენ შტეინენი თავის დებულებას მონადირულ ტომთა ფერწერის პირველყოფილ დამწერლობასთან კავშირისა და მისი (ე. ი. ფერწერის) ნიმუშების პრაქტიკული ღირებულების მქონე ნიშნების მნიშვნელობის შესახებ, ასაბუთებს არა მარტო ფერწერის ცალკეული ფაქტების კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე (მაგ., ქვიშაზე თევზის გამოსახულების პოვნა და მსგავსი თევზის აღმოჩენა მახლობელ მდინარეში), არამედ სიტყვების „ხატვისა“ და „ნიშნის“ ლინგვისტური შედარების გზით. პლენხანოვი წერს: «Чрезвычайно удачному замечанию Фон ден Штейнена,

немецком слове *Zeichnen* ясно обнаруживается связь, происхождения искусства рисования в первобытном обществе. Это слово, очевидно, произошло от слова *Zeichen* — знак. Фон ден Штейнен думает, что обозначение с целью сообщения сведений древнее рисования. Я совершенно с ним согласен, потому что... Я вообще убежден, что отношение к предметам (а также разумеется и к действиям) с точки зрения пользы предшествовало отношению к ним с точки зрения эстетического удовольствия»⁶¹.

როგორც ვხედავთ, პლენანოვი, მსგავსად ფონ დენ შტეინენისა, იცავდა ფერწერის უტილიტარული წარმოშობის იდეას და ფიქრობდა, რომ მონადირე ხალხების მიერ შექმნილ ნახატ-სურათებს, თავდაპირველად თავისებური დამწერლობისა და ადგილის გამოსაცნობი ნიშნების დანიშნულება ჰქონდათ. შეიძლება თუ არა გავიზიაროთ აღნიშნული თვალსაზრისი?

ჩვენი აზრით, პლენანოვი (ისე როგორც ფონ დენ შტეინენი) სავსებით სწორია, როცა ფერწერის წარმოშობის უპირველეს მიზეზად პირველყოფილ ადამიანთა (მონადირეთა) უტილიტარულ-პრაქტიკულ მოთხოვნილებებს, (ე. ი. ნახატი-ნიშნების გამოყენების აუცილებლობას) მიიჩნევს. მართლაც, ადვილი საფიქრებელია, რომ მონადირე ტომები, რომლებიც მომთაბარე ცხოვრებას ეწეოდნენ და რომლებსაც არც კომპასი გააჩნდათ და არც რუკები, ცხოველთა ადგილსამყოფელის ჩანიშვნისა და თავიანთ თანატომელთათვის გარკვეულ აზრთა (ცნობათა) გადაცემის მიზნით, იყენებდნენ, ე. წ. იდეოგრაფიულ წერილებს, ანუ ნახატ-სურათებსა და „ეს დაწერილობანი წარმოადგენდნენ არსებობისათვის ბრძოლაში წარმატების პირობას“⁶². სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ პირველყოფილ ხალხებს, რომლებიც უპირველესად მესაქონლეობასა და მიწათმოქმედებას მისდევდნენ, ფერწერული ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული მისწრაფება (როგორც ამას მონადირულ ტომებში ვხვდებით) არ ჰქონიათ. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ადასტურებს პლენანოვის (და ფონ დენ შტეინენის) მოსაზრების სისწორეს. საქმე ისაა, რომ „როცა მესაქონლეობასა და მიწათმოქმედებაზე გადასვლასთან დაკავშირებით, არსებობისათვის ბრძოლის პირობები იცვლება, პირველყოფილი ადამიანი მნიშვნელოვნად კარგავს ფერწერისადმი იმ მიდრეკილებასა და იმ უნარს, რომ-

ლითაც იგი მონადირულ პერიოდში ხასიათდება“⁶³. მოკლედ რომ ვთქვათ, მისდევდნენ რა შედარებით არამომთაბარულ ცხოვრებას, მესაქონლე და მიწათმოქმედ ტომებს, მონადირული ტომებისაგან განსხვავებით. ნაკლებად ესაჭიროებოდათ ე. წ. იდეოგრაფიული წერილებისა და ცხოველთა ადგილსამყოფელის გამოსაცნობი ნიშნები, ამიტომ ისინი ფერწერასაც შედარებით ნაკლებად მიმართავდნენ. ყველაფერი ეს, ცხადია. კეშმარიტებასთან ძალიან ახლოსაა, მაგრამ არის ერთი საკითხი, რომელიც საექვოს ხდის ხელოვნების უტილიტარული წარმოშობის იდეას. მაგალითად, ერნსტ გროსე, რომელმაც ხელოვნების წარმოშობის საკითხებს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა და რომელსაც „უმისამართო წერილებში“ ძალიან ხშირად იმოწმებს პლენანოვი, ერთი მხრივ, იზიარებდა მოსახრებას პირველყოფილი ფერწერის ნახატი-ნიშნებისა და იდეოგრაფიული დამწერლობის დანიშნულების შესახებ, მეორე მხრივ, სთვლიდა, რომ იგი (ე. ი. ფერწერა) უწინარეს ყოვლისა შემოქმედების წმინდა სიამოვნებისაგან უნდა წარმოშობილიყო. რომ მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებენ მონადირეები მის გამოყენებას პრაქტიკული მიზნით“⁶⁴. ერნსტ გროსე, როგორც ჩანს. გამოდის იქიდან, რომ პირველყოფილი ფერწერის ნიმუშები უპირატესად აღმოჩნდა გამოქვაბულის კედლებსა და ისეთ ადგილებში, სადაც პირველყოფილი ადამიანები ისვენებდნენ. ღამეებს ათევდნენ ან დროს ატარებდნენ. ცხადია, გამოქვაბულის კედლებზე გამოხატულ ცხოველისა და ადამიანის გამოსახულებებს თავისთავად არც ადგილის გამოსაცნობი ნიშნების მნიშვნელობა შეიძლებოდა ჰქონოდა და არც ე. წ. იდეოგრაფიული წერილებისა. მაშ რატომ ქმნიდნენ თავიანთ ფერწერულ ნაწარმოებებს ველურები გამოქვაბულის კედლებსა და ისეთ ადგილებში, რომლებიც დაშორებული იყვნენ ადამიანთა წარმოებითი პრაქტიკის (ე. ი. ნადირობის) ასპარეზიდან? წმინდა ესთეტიკური მიზნით, უპასუხებდნენ, რა თქმა უნდა, ხელოვნების უტილიტარული წარმოშობის იდეის მოწინააღმდეგენი. მაგრამ ეს არ არის სწორი. ყოველ შემთხვევაში გამოქვაბულის კედლებზე აღმოჩენილი ფერწერული ნიმუშები სრულებითაც არ იძლევიან საკმაო საფუძველს (ერთადერთსა და აუცილებელ გამოსავალს) იმ დასკვნისათვის, რასაც ერნსტ გროსე და „წმინ-

და ხელოვნების“ თეორიის მომხრეები აკეთებენ. პირველყოფილ ადამიანებს. როგორც ვიცით. არაკითარი თანდაყოლილი ესთეტიკური გრძნობა და წმინდა შემოქმედებითი სიამოვნებისადმი მისწრაფება არ გააჩნდათ (ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობა და სხვ. უფრო გვიანდელი ამბავია). თუ მიუხედავად ამისა, პირველყოფილი ადამიანები თავიანთ ფერწერულ ნაწარმოებებს გამოქვაბულებშიც, წარმოებითი საქმიანობისაგან თავისუფალ დროს ქმნიდნენ, ეს იმიტომ, რომ ისინი (ე. ი. პირველყოფილი მონადირეები) ვარჯიშობდნენ, შემდგომ აღრმავებდნენ და ავითარებდნენ მათ მიერ ერთხელ უკვე მიღებულ და გამოყენებულ აზრთა ურთიერთგადაცემის იარაღს. ე. ი. იდეოგრაფიულ დამწერლობასა და ცხოველის ადგილსამყოფელის გამოსაცნობ (ჩასანიშნ) ნახატ-ნიშნებს. პლენხანოვი. რომელიც აღნიშნულ საკითხს ეხება, წერს: „რა უნდა მას (ე. ი. პირველყოფილ მონადირეს. — ა. ჩ.) როგორც ფერმწერს? მას უნდა დაკვირვებითი უნარი და ხელის სიმარჯვე. სწორედ იგივე თვისებები არის საჭირო მისთვის. როგორც მონადირისათვის“⁶⁵.

ერთი სიტყვით, თვალსაზრისი, პირველყოფილი ხალხების ფერწერული ხელოვნების ე. წ. იდეოგრაფიული დამწერლობის მიზნით წარმოშობის შესახებ, ჩვენის აზრით, ყველაზე უფრო მეტად შეესაბამება სინამდვილეს და, ამდენად, პლენხანოვთან მოცემულ საკითხში არაკითარი სადავო არა გვაქვს. მაგრამ, სამწუხაროდ, პლენხანოვი აქ როდი ჩერდება. მეტისმეტად აზვიადებს რა პირველყოფილი ხალხების მიერ ნახატი ნიშნების გამოყენების ფაქტს, იგი ნახატ-ნიშნებს აიგივებს საერთოდ დამწერლობასთან და მიიჩნევს, რომ აზრებისა და გრძნობების ბგერითი და წერითი გამოსატყვა პირველყოფილ ადამიანს ერთდროულად უნდა დაეწყო⁶⁶. თავისთავად ცხადია, რომ თუ ნახატ-ნიშნებს (ე. ი. პირველყოფილ ფერწერას) გავაიგივებდით დამწერლობასთან საერთოდ და ჩავთვლიდით, რომ აზრებისა და გრძნობების ბგერითი და წერითი (მოცემულ შემთხვევაში მხატვრული) გადმოცემა პირველყოფილმა ადამიანმა ერთდროულად დაიწყო, მაშინ, სხვა დანარჩენ უხერხულობებზე რომ არაფერი ვთქვათ, უყოყმანოდ უნდა მიგველო ბიუხერის ზემოთ აღნიშნული დებულება შრომისა და ხელოვნების

ერთდროული წარმოშობის შესახებ, რადგან შრომა იმთავითვე გულისხმობს მიზანშეწონილ მოქმედებას, ე. ი. აზროვნებას. ხოლო „ენობრივი მასალისაგან თავისუფალი, ენის „ბუნებითი მასალისაგან თავისუფალი შიშველი აზრები არ არსებობს“⁶⁷.

ნათელია, რომ პლენანოვი აქ უკრიტიკოდ ეკიდება ზოგიერთ ბურჟუაზიულ მკვლევარს (მაგალითად, იოხელსონს) და კეშმარიტების ფარგლებს სცდება.

ცეკვები ი. ისე როგორც ფერწერის, პირველყოფილი ხალხების ქორეოგრაფიული ხელოვნების (ცეკვების) წარმოშობის გაგების საკითხშიც, ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში მრავალი, ერთი შეხედვით, ურთიერთდაპირისპირებული, მაგრამ არსებითად იდეალისტური თეორია არსებობს. ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენელთა ერთი ჯგუფი, მაგალითად, ცეკვების წარმოშობის ობიექტურ მიზეზად ასახელებს უმიზნო ხტომას (შილერი), მეორე — ინტენსიური ესთეტიკური ტკბობისაქენ სწრაფვას (ბიუხერი), მესამე — ზედმეტი ენერჯის ხარჯვისადმი ბიოლოგიურ მოთხოვნილებას (სპენსერი), მეოთხე — ჯერ ესთეტიკურ, შემდეგ კი უტილიტარულ მოღვაწეობას (გროსე) და ა. შ. როგორია პლენანოვის თეალსაზრისი? გარდა ზოგი გამონაკლისისა (მხედველობაში გვაქვს სპენსერის ე. წ. „ზედმეტი ენერჯის ხარჯვის“ თეორია და სხვ.), პლენანოვი ფიქრობს, რომ ცეკვები, ისე როგორც პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების ყველა ფორმა, უნდა წარმოშობილიყო აუცილებელი პრაქტიკული მოთხოვნილებისა და უტილიტარული საჭიროების დაკმაყოფილების მიზნით.

კერძოდ, რაში გამოიხატებოდა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების (ცეკვების) პრაქტიკული დანიშნულება? ხელოვნების შესახებ წაკითხული ლექციების ერთ-ერთ კონსპექტში პლენანოვი ასე პასუხობს ამ კითხვას:

«Способность, развившаяся в процессе борьбы за существование, требует упражнения. Полезно ли это упражнение? О, да! Оно развивает породившую его способность и оно же развивает те чувства, которые нужны обществу в борьбе за существование»⁶⁸.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცეკვები, პლენანოვის აზრით, წარმოადგენდა პირველყოფილი ადამიანების მიერ წარმოებითი პრაქტიკის პროცესში გამომუშავებული ჩვევების (უნარის)

ვარჯიშისა და მომავალი თაობის (და არა მარტო მომავალი თაობის) შრომითი საქმიანობისათვის მომზადების (გაწერტონის) თავისებურ სკოლას. საკითხი რომ უფრო ნათელი გახდეს, მოვიყვანთ კიდევ ერთ ამონაწერს პლენანოვიდან, ამჯერად „უშისამართო წერილებიდან“. ე. წ. საომარი ცეკვების პრაქტიკული დანიშნულების საკითხს რომ ეხება, პლენანოვი წერს: „პირველყოფილი ტომების მტრული შეჯახებები მათში იწვევდნენ ურთიერთსიძულვილისა და დაუკმაყოფილებელი შურისძიების გრძნობებს, რომლებიც, თავიანთ მხრივ, ქმნიან ახალ შეჯახებათა საგანს. ამის შედეგად პირველყოფილი მონადირული ტომისათვის წარმოიშვება აუცილებლობა, რომ ყოველთვის მზად იყოს მტრის თავდასხმის წინააღმდეგ. მაგრამ რადგან იგი ძალიან ღარიბია ადამიანებითა და საშუალებებით, რათა გამოყოს თავისი რიგებიდან სამხედრო საქმის სპეციალისტები, თვითეული მონადირე იმავე დროს მეომარიც უნდა იყოს, ამიტომ იღეაღ უ რ ი მ ე ო მ ა რ ი მ ა მ ა კ ა ც ი ს ი დ ე ა ლ ი ხ დ ე ბ ა . სკულკრაპტის სიტყვებით ჩრდილოეთ ამერიკის წითელკანიანების საზოგადოებრივი აზრის მთელი ძალა მიმართულია იქითკენ, რომ ახალგაზრდა ადამიანებისაგან გამოიყვანონ უშიშარი მეომრები და გააღვივონ მათში სამხედრო დიდების სურვილი. ამ მიზანს ემსახურება ბევრი მათი რელიგიური წესჩვეულება. გასაკვირი არ არის, რომ იგივეს ემსახურება მათი ცეკვითი ხელოვნებაც“⁶⁹.

როგორც ვხედავთ, ე. წ. საომარი ცეკვების უპირველეს დანიშნულებად პლენანოვი უშიშარი მეომრების მომზადებას მიიჩნევს. ამ ცეკვებს რომ თავისებური სამხედრო წვრტონის ხასიათი ჰქონდა, ამას ზემოთ მოყვანილ არგუმენტებთან ერთად. პლენანოვის აზრით, ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ ცეკვებში ერთდროულად მონაწილეობდა ტომის თითქმის ყველა წევრი მამაკაცი, გარდა მოხუცებულებისა და ავადმყოფებისა. ქალები კი არც ომებში მონაწილეობდნენ და არც მეომრულ ცეკვებში. და მეორეც — მეომრული ცეკვები უფრო მეტად ატარებდნენ „სამხედრო“ მანევრების ხასიათს, ვიდრე ჩვეულებრივ გაგებული ცეკვებისა (დამახასიათებელია, რომ ეს მანევრები პირველყოფილ ხალხებში იმდენად საქმიანსა და სერიოზულ

ხასიათს იღებდა, რომ იგი ძალიან ხშირად ნამდვილი შეჯახებები და სისხლისღვრით მთავრდებოდა).

მსგავსად საომარი ცეკვებისა, წმინდა პრაქტიკულ-უტილიტარულ მიზნებს ემსახურებოდა ე. წ. მონადირული, მიმიკური და სხვა ცეკვები. მონადირულ ცეკვებში, მაგალითად, ამბობს პლუხანოვი, ველურები ახდენდნენ წარმოებითი საქმიანობის პროცესში გამომუშავებული ჩვევების განმტკიცებას, სწავლობდნენ, როგორ მიპარვოდნენ ნადირს, ავარჯიშებდნენ ორგანიზმს, იმუშავებდნენ უფრო მეტ სისხარტესა და მოქნილობას, რაც აუცილებელი იყო არსებობისათვის ბრძოლაში და ა. შ.

კოსმეტიკა და ორნამენტისა. ცეკვებისა და ფერწერის გვერდით პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებაში განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეკავა აგრეთვე კოსმეტიკასა და ორნამენტისს. ცეცხლოვანი მიწის ერთ-ერთმა მცხოვრებმა, როცა მას დარვინმა გაწეული სამსახურის საფასურად ინგლისური მაუდის საუკეთესო ნაჭერი აჩუქა (მიუხედავად იმისა, რომ იგი თითქმის შიშველი იყო), ნაჭერი ნაკუწებად აქცია და ამხანაგებს გაუნაწილა, როგორც თავისებური სამკაული სხეულის მოსართავად. ცეცხლოვანი მიწის მკვიდრ ველურთა ეთნოგრაფიული მონაცემებისა და სულიერი კულტურის კარგი მკოდნე კუკი ამბობდა: „ისინი (ე. ი. ცეცხლოვანი მიწის მცხოვრებლები. — ა. ჩ.) არ განიცდიან არავითარ უხერხულობას იარონ შიშველი, მაგრამ ძალიან სურთ იყვნენ ლამაზნი“. ცეცხლოვანი მიწის მცხოვრებლები ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენდნენ. გარდა ანტარქტიდის ზონის მცხოვრებლებისა, რომლებიც მკაცრი ბუნებრივი პირობების გამო იძულებული იყვნენ გამუდმებით ეზრუნათ ტანსაცმელზე, პირველყოფილი ხალხები საერთოდ გარეგნული მორთვისადმი ანუ კოსმეტიკისადმი ყველგან განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენდნენ. ასევე დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ველურები საგანთა მორთულობას ანუ ორნამენტისს. როგორც პლუხანოვი შენიშნავს სამართლიანად, ძნელია (უფრო სწორად შეუძლებელია) იპოვო პირველყოფილი საზოგადოების დროინდელი ისეთი ნივთები, (შრომის იარაღი იქნება თუ საომარი ჭურჭელი თუ სხვა რომელიმე საოჯახო საგანი), რომელზედაც ამოკვეთილი არ იყოს ცხოველის ან ადამიანის გამოსახულება, გამოხატული არ იყოს

წარმოებითი საქმიანობისა და მოწინააღმდეგე ტომებთან შეჯახების სცენები.

ადვილი გასაგებია, რომ ბურჟუაზიული მკვლევარები, რომლებიც ხელოვნების წარმოშობის იდეალისტური თეორიების დასაბუთებისათვის არაავითარ ლოგიკას არ უწევდნენ ანგარიშს და თვითნებურად ამახინჯებდნენ არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მიერ შეგროვილ ფაქტებს, აღნიშნულ გარემოებას (ე. ი. პირველყოფილი ხალხების მეტისმეტად გატაცებას გარეგნული მორთულობისადმი) ნიშნის მოგებით ჩასქიდებდნენ ხელს. მართლაც, როცა ბურჟუაზიულ მკვლევარებს სურდათ „გაებათილებინათ“ ხელოვნების წარმოშობის მატერიალისტური თეორია, ისინი უმთავრესად ასახელებდნენ (და, სხვათა შორის, ამჟამადაც ასახელებენ) სწორედ აღნიშნულ ფაქტებს, რაც თითქოს იძლეოდა და იძლევა ერთ-ერთ ყველაზე უფრო უტყუარ საბუთს „დაუინტერესებელი ტკობისა“ და „სილამაზისადმი თანდაყოლილი მისწრაფების“ თეორიების გამართლებისათვის. მაგრამ საქმე სრულებითაც არ არის ისე, როგორც „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის მომხრეებს წარმოუდგენიათ. ჯერ კიდევ ე. გროსე (ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთი კეთილსინდისიერი წარმომადგენელი) გამოთქვამდა ექვს პირველყოფილი კოსმეტიკისა და ორნამენტიკის მსგავსი, ე. ი. სუბიექტივისტურ-რეალისტური გაგების გამო. იგი წერდა: „შიქლება ისინი (ლაპარაკია პირველყოფილი კოსმეტიკისა და ორნამენტიკის შესახებ. — ა. ჩ.) ...ისევე სასარგებლო და აუცილებელი იყოს ველურათათვის, როგორც ჩვენთვის ტანსაცმელი“⁷⁰.

სამწუხაროდ, გროსე ბოლომდე არ მიჰყვება ამ თავის უდავოდ საინტერესო აზრს და სწორედ იქ, სადაც უკვე საკითხი პრინციპულ დონეზე დგას, იგი მოულოდნელად უკან იხევს და ესთეტიკურ მხარეს, სოციალურთან შედარებით, მაინც წინა პლანზე წევს. „არ არის არაავითარი საფუძველი, — წერს ე. გროსე, — რომ მათი (ე. ი. გარეგნული მორთულობების. — ა. ჩ.) ესთეტიკური როლი ნაკლებად მნიშვნელოვნად და ადრეულად ჩავთვალოთ, ვიდრე სოციალური. პირიქით: ამ ორ ფუნქციას შორის რომ არჩევანი გახდეს საჭირო, ჩვენ მორთვას მივანიჭებდით უპირატესობას“⁷¹.

ე. გროსეს (და, რა თქმა უნდა, სუბიექტივისტურ-იდეალის-

ტური ხელოვნებათმცოდნეობის წარმომადგენლებს) რომ ეკამათებოდა, პლენხანოვი დაბეჭითებით იცავდა აზრს, რომ პირველყოფილ საზოგადოებაში კოსმეტიკისა და ორნამენტის სოციალური (უტილიტარული) მნიშვნელობა წინ უსწრებდა მის წმინდა ესთეტიკურ, „გამალამაზებელ მნიშვნელობას“.

«Первоначально человек натирался... потому, что это было полезно. Потом натертое таким образом тело стало казаться ему красивым и он начал натираться ради эстетического удовольствия»⁷².

ამავე აზრს გამოსთქვამს პლენხანოვი პირველყოფილი ორნამენტის შესახებაც⁷³.

რა არის პირველყოფილი მორთულობების (კოსმეტიკისა და ორნამენტის) უტილიტარული დანიშნულება?

საერთოდ, პირველყოფილი კოსმეტიკის ყველაზე უპირველესი და უმარტივესი ფორმა სხეულის შეღებვა იყო⁷⁴.

რატომ უნდა დაეწყო პირველყოფილ ადამიანს საკუთარი სხეულების შეღებვა თიხითა და სხვადასხვა ხელოვნური თუ ბუნებრივი საცხებლებით? ამის შესახებ მოვუსმინოთ თვით პლენხანოვს. „ცნობილია, რომ თითქმის ყველგან, — წერს იგი, — ველურები თავიანთს სხეულს იზელენ ქონით, ზოგიერთი მცენარის წვენით, ან ბოლოს უბრალოდ თიხით. ეს ჩვეულება თამაშობს უდიდეს როლს პირველყოფილ კოსმეტიკაში. მაგრამ საიდან წარმოიშვა იგი? რატოცელი ფიქრობს, რომ ბოტენტოტები, რომლებიც თავიანთ სხეულს არომატული მცენარის ბუხუს (buchu) წვენით იზელენ, ამას აკეთებენ იმისათვის, რომ დაიცვან თავი მწერებისაგან. და ის დასძენს, რომ თუ იგივე ბოტენტოტები განსაკუთრებული მონდომებით იპოხავენ თავიანთ თმას, ეს აიხსნება მისწრაფებით: დაიცვან თავი მზის სხივების მოქმედებისაგან... ჩვენს დროში მას განსაკუთრებული ძალითა და დამაჯერებლობით უჭერს მხარს ფონ დენ შტეინენი-ლაპარაკობს რა ბრაზილიელი ინდიელების ჩვეულებაზე გაიგლისონ ტანი ფერადი თიხით, ის შენიშნავს, რომ მათ (ე. ი. ბრაზილიის ინდიელებს. — ა. ჩ.) პირველად უნდა შეემჩნიათ, რომ თიხა აგრილებს კანს და იცავს მოსკიტებისაგან და მხოლოდ ამის შემდეგ მიექციათ ყურადღება იმისათვის, რომ მისით (ე. ი. ფერადი თიხით. — ა. ჩ.) გაგლესილი ტანი ხდება ლამაზი“⁷⁵.

პლენანოვი სავსებით იზიარებს რატცელისა და ფონ დენ შტეინენის აღნიშნულ მოსაზრებას და ასკვნის: მაშასადამე, „პირველად ადამიანი ტანს იხელდა თიხით, ზეთით ან მცენარის წვენით, რადგან ეს სასარგებლო იყო“⁷⁶.

როგორც ვხედავთ, პირველყოფილი „ნელსაცხებლების“ (თიხა, ზეთი, მცენარის წვენი და სხვ.) პრაქტიკული დანიშნულება, პლენანოვის აზრით, გამოიხატებოდა იმაში, რომ იგი ადამიანებს (რომელნიც, საჭიროა ხაზი გაესვას, თითქმის მთლიანად შიშველნი იყვნენ) იცავდა სიცხისაგან, მწერებისაგან, მოსკიტებისაგან და ა. შ. მაგრამ რატომ უნდა მორთულიყო პირველყოფილი ადამიანი ბეჭდებით, სხვადასხვა საკიდებით, ფრთებით და ა. შ.?

პლენანოვი წერს: „ძალიან სარწმუნოა, რომ მათ, მაგალითად, ლითონის ბეჭდებს ხელებსა და ფეხებზე ატარებდნენ პრაქტიკული მოხერხებულობის გულისათვის... შეიძლება იკითხოთ: რაში გამოიხატებოდა ლითონის ბეჭდების ტარების პრაქტიკული მოხერხებულობა? მე არ ჩამოვთვლი ყველა მათ. მივუთითებ მხოლოდ ზოგიერთ მათგანზე. ჯერ ერთი, ჩვენ უკვე ვიცით რა დიდ როლს თამაშობს რიტმი პირველყოფილ ცეკვებში... რკინის ბეჭდებს, რომლებიც ცაკეთებულია ფეხებსა და ხელებზე, მარჯვედ შეუძლიათ ითამაშონ ლითონის ჩხარუნების როლი... მაგრამ ლითონის ბეჭდები, როცა ერთკმისან ერთმანხეთს, გამოსცემენ ჟღარუნა ხმას არა მარტო ცეკვის, არამედ სიარულის დროსაც... ასეთი ჟღარუნი აადვილებს სიარულს და ამიტომ იგი შეიძლება ყოფილიყო ერთ-ერთი წ ა მ ქ ე ზ ე ბ ე ლ ი მოტივთაგანი ბეჭდების გამოყენებისა... მეტალის ბეჭდების ზომიერ ჟღარუნს უსათუოდ უნდა შეემსუბუქებინა ქალის ბევრი სამუშაო, მაგალითად, მარცვლის დაფქვა ხელის წისქვილზე. ესეც უსათუოდ იყო ერთ-ერთი პირველდაწყებითი მიზეზთაგანი მათი (ე. ი. ლითონის ბეჭდების.—ა. ჩ.) ტარებისა. მეორე: ჩვეულება ფეხებსა და ხელებზე ბეჭდების ტარებისა წინ უსწრებდა ლითონის მორთულობების გამოყენებას. პოტენტოტები ასეთ ბეჭდებს სპილოს ძვლისაგან აკეთებდნენ. სხვა პირველყოფილ ხალხებში ისინი ზოგჯერ კეთდებოდა პიპოპოტამის ტყავისაგან... პირველად ასეთი ბეჭდები შეიძლება გამოყენებულიყო პრაქტიკული მიზნით: დაეცვათ შიშველი კი-

დურები ეკლოვანი მცენარეებისაგან. როცა დაიწყო და განმ-
ტიცდა ლითონის წარმოება, ტყავისა და ძვლის ბეჭდები თან-
დათან შეიცვალა ლითონის ბეჭდებით... დაბოლოს, რკინის ბეჭ-
დები ფარავდა რა კიდურებს, და განსაკუთრებით მეომრის
ხელს, იცავდა მათ ბრძოლის დროს. მტრის დარტყმისაგან და
ამიტომ იყო სასარგებლო მეომრებისათვის“⁷¹.

ამ საკმაოდ ვრცელი ამონაწერიდან ნათლად ჩანს, რომ ლი-
თონის ბეჭდებს, ისე როგორც პირველყოფილი კოსმეტიკის
ზემოთ აღნიშნულ სახეს (თიხითა და ზეთით ტანის შეღებვა),
წმინდა პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა. უფრო გვიან, კერ-
ძოდ მაშინ, როცა საწარმოო ძალების განვითარებასთან ერთად
პირველყოფილი გვაროვნული წყობილება რღვევას იწყებს და
თემის შიგნით თავს იჩენს ქონებრივი უთანასწორობა (ჩნდება
მდიდრები და ღარიბები), ლითონის მორთულობანი, ამბობს
პლენხანოვი, წმინდა პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, გარ-
კვეულ სოციალურ-კლასობრივ შინაარსს იღებენ. საქმე ისაა,
რომ ირთვება რა ლითონის ბეჭდებითა და სხვა უამრავი საკი-
დურებით, პირველყოფილი მდიდარი ამით ხაზს უსვამს თავის
ქონებრივ უპირატესობას ღარიბთან შედარებით. „ცნობილია,
რომ, — წერს პლენხანოვი, — ბევრი აფრიკელი ტომის ქალები
ფეხებსა და ხელებზე ატარებდნენ რკინის ბეჭდებს. მდიდარ
ადამიანთა ცოლები ზოგჯერ ატარებენ თითქმის მთელ ერთ
ფუთ ასეთ მორთულობებს. ეს, რა თქმა უნდა, ძალიან უხერ-
ხულია, მაგრამ უხერხულობა ხელს არ უშლის მათ სიამოვნებით
ატარონ ეს... მონობის ჯაჭვი. მაინც რატომ სიამოვნებს ზანგ
ქალს ასეთი საკიდურების ტარება? იმიტომ, რომ მათი საშუა-
ლებით მას თავი ეჩვენება ლ ა მ ა ზ ა დ. ასევე სხვებსაც... ეს
ხდება იდეების ფრიად რთული ასოციაციის ძალით. გატაცება
ასეთი მორთულობებით ვითარდება სახელდობრ იმ ტომებში,
რომლებიც, შვეინფრუტის სიტყვებით, ახლა განიცდიან რ კ ი-
ნის ს ა უ კ უ ნ ე ს, ე. ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, რომელ-
თანაც რკინა წარმოადგენს ძ ვ ი რ ფ ა ს ლ ი თ ო ნ ს. ძ ვ ი რ-
ფ ა ს ი ე ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ლ ა მ ა ზ ა დ იმიტომ, რომ მასთან
ხდება სიმდიდრის იდეის ასოციაციება... ნათელია, რომ აქ
საქმე არის არა ბეჭდების სილამაზე, არამედ სიმდიდრის ის
იდეა, რომელიც მასთან ასოცირდება“⁷². გარკვეულ იდეურ
ასოციაციასთან იყო აგრეთვე დაკავშირებული პირველყოფილ

საზოგადოებაში გაბატონებული კოსმეტიკის ისეთი სახეები, როგორცაა, მაგალითად, სახის კანის სისხლით შეღებვა, ნადირის ბრჭყალებით, რქებით, კბილებით. ფრინველის ფრთებითა და ა. შ. მორთვა. სისხლით სახის კანის შეღებვას ველური ახდენს, მაგალითად, მოწინააღმდეგეზე ფსიქოლოგიური ზეგავლენის მოხდენისა და მტრის რიგებში მორალური დეზორგანიზაციის შეტანის მიზნით“⁷⁹. რაც შეეხება ნადირის ბრჭყალებით, კბილებითა და ა. შ. მორთვას, ველური აქ, მართალია, პრიმიტიულად, მაგრამ მაინც, ათავსებს სიმამაცის, ვაჟკაცობისა და მოხერხებულობის იდეას. მონადირე, — წერს პლენხანოვი, — ფრინველებს, ისე როგორც სხვა ნადირს, უწინარეს ყოვლისა, კლავდა იმიტომ, რომ გამოკვებილიყო მისი ხორცი. მათ მიერ მოკლულ ცხოველთა ის ნაწილები (ფრინველთა ფრთები, მხეცების ტყავი, ფხა, კბილები, ბრჭყალები და ა. შ.), რომლებიც არ შეიძლებოდა შეეჭამათ და ან სხვა რომელიმე მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად გამოეყენებინათ, შეიძლებოდა ყოფილიყო მისი ძალის, მამაცობის ან მოხერხებულობის მოწმობა და თავისებური აბრა. ამიტომ მან დაიწყო თავის ტანის ტყავით დაფარვა, თავზე რქების მომაგრება, კისერზე ბრჭყალებისა და კბილების ჩამოკიდება და ტუჩებში ფრთების გაყრაც კი... ფრთების გაყრისას, საკუთარი სიმარჯვით დაკვეხნის გარდა კიდევ სხვა „ფაქტორს“ უნდა ემოქმედნა: ეს არის მისწრაფება იმისა, რომ დაემტკიცებინა, როგორ შეეძლო ფიზიკური ტკივილების გადატანა, რაც თავისთავად მეტად ძვირფასი თვისებაა მონადირისა, რომელიც ამავე დროს მეომარიცაა“⁸⁰.

შეიძლება კიდევ მოგვეყვანა უამრავი მაგალითი პლენხანოვის „უმისამართო წერილებიდან“ და სხვა შრომებიდან, რომლებიც შესანიშნავად ადასტურებენ პირველყოფილი ხალხების ე. წ. მოძრავი კოსმეტიკის სოციალურ-უტილიტარულ ხასიათს. ახლა რამდენიმე სიტყვა ე. წ. უძრავი ანუ მუდმივი კოსმეტიკის შესახებ.

როგორც პლენხანოვი სამართლიანად აღნიშნავს, პირველყოფილ ხალხებში გავრცელებული იყო ე. წ. მუდმივი კოსმეტიკის ორი სახე: ტატუირება და სხეულის ნაჭდევებით მოხატვა ანუ მანკა. დამახასიათებელია, რომ ე. წ. მუდმივი კოსმეტი-

კის პირველსახეს მიმართავდნენ ყვითელკანიანი ტომები, მეორეს კი შავკანიანები. პლენანოვი უყურადღებოდ არ ტოვებს ამ გარემოებას და სავსებით მართებულად შენიშნავს, რომ კანის სხვადასხვა ფერის მქონე ველურთა მიდრეკილება მუდმივი კოსმეტიკის განსხვავებული ფორმებისადმი თვით კანის ფერის თავისებურებით იყო გამოწვეული. საქმე ისაა, ამბობს პლენანოვი, რომ შავ კანზე ცუდად, ან სრულებითაც არ მოჩანს ტატუირება, მაშინ, როცა ყვითელ კანს ოდნავადაც არ უხდება ხელოვნური ანაქდევეები, ანუ მანკა. მაგრამ ახლა საინტერესოა არა ის, თუ როგორი სახის კოსმეტიკას მიმართავდა ესა თუ ის ტომი, არამედ ის, თუ საერთოდ რატომ მიმართავდა იგი მას. პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების მიუკერძოებელ მკვლევართა მონაცემებს რომ ეყრდნობა, პლენანოვი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ე. წ. მუდმივ კოსმეტიკას (ე. ი. ტატუირებასა და სხეულზე ამოკვეთილ ხელოვნურ დანაქდევეებს), რომელსაც პირველყოფილი ხალხები უდიდესი გატაცებით მისდევდნენ, უპირველეს ყოვლისა, გვარის აღმნიშვნელი ნიშნის⁸¹, დამწერლობა-ნახატის, ან წმინდა ქირურგიულ-მედიცინური დანიშნულება უნდა ჰქონოდა⁸². ასეა თუ ისე, ამბობს შემდეგ პლენანოვი, ნათელია, რომ ყველაფერი, რაც ჩვენთვის ტატუირების შესახებ არის ცნობილი, ადასტურებს მხოლოდ ჩემს მიერ მითითებული საერთო წესის სისწორეს: დამოკიდებულება საგნებთან უტილიტარული თვალსაზრისით „წინ უსწრებს დამოკიდებულებას ესთეტიკური თვალსაზრისით“.

როგორც უკვე ითქვა, იდეალისტურ-სუბიექტივისტური ხელოვნებათმცოდნეობის წარმომადგენლები ე. წ. დაუინტერესებელი ტკბობისა და სილამაზის გრძნობის თანდაყოლილობის გამამართლებელ ფაქტად კოსმეტიკასთან ერთად, პირველყოფილ ორნამენტიკასაც თვლიდნენ. უნდა ითქვას, რომ პირველყოფილი ორნამენტიკის სტილიზებული ხასიათი, ათასგვარი ნიშნებითა და ფიგურებით დასერილი იარაღები, ჭურჭლები და პირველყოფილი ადამიანის მიერ პრაქტიკული მიზნით შექმნილი სხვა ნივთები, ერთი შეხედვით, მართლაც იძლეოდნენ გარკვეულ საფუძველს იდეალისტ-ხელოვნებათმცოდნეთა თეორიული თვითდამშვიდებისათვის, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. პლენანოვი ყოველმხრივ აანალიზებს პირველყოფილ

ორნამენტიკას და, წინააღმდეგ ბურჯუაზიულ ხელოვნებათ-
მცოდნეების მტკიცებისა, ასაბუთებს, რომ პირველყოფილ
ორნამენტიკას (ე. ი. იარაღებსა და ჭურჭლებზე გავლებულ ზიგ-
ზაგოვან ხაზებს, ამოკვეთილ გეომეტრიულ ფიგურებს, ცხო-
ველთა გამოსახულებებს და ა. შ.) გეოგრაფიული რუკის⁸³,
ადგილმდებარეობის⁸⁴, ტომის განმასხვავებელი ნიშნის⁸⁵, ან
ზოგჯერ რელიგიური⁸⁶ დანიშნულება ჰქონდა. ბურჯუაზიული
მკვლევარები დაჟინებით იცავდნენ აზრს პირველყოფილი ორ-
ნამენტიკის წმინდა ესთეტიკური მიზნით წარმოშობის შესახებ
და მიუთითებდნენ თავისებურ სტილიზებულ ჩუქურთმებზე,
რომელთაც ჩვენ პირველყოფილ ადამიანთა იარაღებსა და ჭურ-
ჭლის გარე კედლებზე ვხვდებით და რომელთაც არ შეიძლებო-
და რაიმე პრაქტიკული გამოყენება ჰქონოდათ. რატომ უნდა
მიემართა პირველყოფილ ადამიანს ჩუქურთმული ორნამენტი-
კისათვის, რომელსაც არავითარი პრაქტიკული დანიშნულება
არ ჰქონდა? პლეხანოვი, რომელიც ხელოვნების წარმოშობას-
თან დაკავშირებულ ყველა მოსალოდნელ ანტიდებულებას თავისებურ
ღრმა, მატერიალისტურ ინტერპრეტაციას აძლევდა, ამ ფაქტს არ
ტოვებს უყურადღებოდ და მას საკუთარი თეორიის, ე. ი. უტილიტარიზმის
პოზიციებიდან ხსნის. ე. წ. ჩუქურთმული ორნამენტიკის შესახებ იგი
წერს: „მორთულობას აქ წარმოადგენს გამოსახულება (образ) იმისა,
რაც უწინ იხმარებოდა უტილიტარული მიზნით“⁸⁷. როგორ უნდა გავიგოთ ეს?
მოვუხმინოთ თვითონ პლეხანოვს. „თქვენთვის, რა თქმა უნდა, ცნობი-
ლია, წერს იგი, რომ ქვა პირველყოფილ ადამიანს ემსახურებოდა
შრომისა და საომარი იარაღის დასამზადებლად. თქვენთვის ცნობილია,
აღბათ, ისიც, რომ პირველად ქვის ცულებს არ ჰქონდათ ტარი. ისტორიამდელი არქეოლოგია სავსებით და-
მაჯერებლად უჩვენებს, რომ ტარი თავისთავად წარმოადგენს
საკმაოდ რთულსა და ძნელ გამოგონებას პირველყოფილი ადა-
მინისათვის... თავდაპირველად ტარი ცულთან შეერთებული
ოყო მეტად თუ ნაკლებად გამძლე საკრულებით (связкой). შემ-
დგომ ასეთი საკრულები საჭირო აღარ იყო იმიტომ, რომ ადა-
მინებმა მათი დაუხმარებლადაც ისწავლეს მაგრად შეეერთე-
ბინათ ცული ტართან. მაშინ თავი დაანებეს მათ გამოყენებას.
მაგრამ იმ ადგილას, რომელსაც ისინი იკავებდნენ, გამოჩნდა

მათი გამოსახულება, რომელიც შედგებოდა ურთიერთ გადამკვეთი პარალელური ხაზების რიგებისაგან და ემსახურებოდა მორთულობას⁸². ამდაგვარადვე ხსნის პლენანოვი ჭურჭლებზე ამოქარგული ხაზებისა და ჩუქურთმების წარმოშობასაც. საქმე ისაა, მიუთითებს იგი, რომ თავდაპირველად ველურები იყენებდნენ არა თიხის ჭურჭლებს, არამედ დაწნულ კალათებს, იმის შემდეგ კი, რაც პირველყოფილმა ადამიანებმა თიხის გამოყენება და მისგან სათანადო ჭურჭლის დამზადება ისწავლეს. ახალი სახის ჭურჭლებზე დაიწყეს იმ ბუნებრივი ფიგურების ამოქარგვა, რაც დაწნულ კალათას გააჩნდა და რასაც შეჩვეული იყო მათი თვალი⁸³. ერთი სიტყვით, მოცემულ შემთხვევაშიც, ისე როგორც სხვა დროს, ორნამენტის წარმოშობის საფუძვლად სოციალურ-უტილიტარული ფაქტორები ძეგს.

ამრიგად, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ყველა ფორმა, ფერწერა იქნებოდა იგი თუ ცეკვა, კოსმეტიკა თუ ორნამენტისა, პირველყოფილი საზოგადოების განვითარების დაბალ საფეხურზე, პლენანოვის აზრით, ემსახურებოდა ადამიანთა არა მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნებს, არამედ წმინდა პრაქტიკულ-უტილიტარულ მიზნებს. სწორი არის თუ არა ეს?

უნდა ითქვას, რომ ასტახოვი, გუშჩინი და სხვ. სრულებითაც არ იზიარებენ პლენანოვის აღნიშნულ კონცეფციას პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების პრაქტიკულ-უტილიტარული დანიშნულების შესახებ და იგი მექანიციზმისა და ვულგარული სოციოლოგიზმის გამოვლენად შიანიათ ესთეტიკაში. ასტახოვი, მაგალითად, მტკიცედ არის დარწმუნებული, რომ „პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების საკითხების გაშუქებაში პლენანოვი ყველაზე მეტად შიშველი ტექნიციზმისა და ვულგარული სოციოლოგიზმის თვალსაზრისზე ეშვება“⁸⁴. ხელოვნების წარმოშობის პლენანოვისეული თეორიის მექანიცტური ხასიათი, ასტახოვის აზრით, გამოიხატება იმაში, რომ პლენანოვი პირველყოფილ ხელოვნებას ადამიანთა წარმოებითი მოღვაწეობის პროცესში აქსოვს: პირველყოფილი ადამიანების მთელი მოღვაწეობა რომ დავიყვანოთ მხოლოდ ეკონომიურ მოღვაწეობამდე, წერს ასტახოვი, ეს ნიშნავს „ეკონომიურ ფაქტორს“ იქით არ დავინახოთ სულიერი განვითარება“⁸⁵. შემდგომ ავითარებს რა თავის „გამანადგურებელ“ კრიტიკას, ასტახოვი თავს

ესხმის პლენანოვს აგრეთვე იმის გამოც, რომ იგი პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების საკითხებისადმი მიძღვნილ სტატიებსა და მონოგრაფიებში ძირითადი დებულების კონკრეტიზაციას (ფაქტობრივ დასაბუთებას) ახდენს „არა იმდენად მარქსისა და ენგელსის, რამდენადაც ბიუხერის, გროსის და სხვ. მიხედვით“⁹².

რა თქმა უნდა, სრულებითაც არ ვაპირებთ აქ ყოველმხრივ გავამართლოთ პლენანოვი. ვ. ი. ლენინის ცნობილი მიზითება, რომ „პლენანოვი კანტიანელობას (და საერთოდ აგნოსტიციზმს) აკრიტიკებს უფრო ვულგარულ-მატერიალისტური, ვიდრე დიალექტიკურ-მატერიალისტური თვალსაზრისით“⁹³ თანაბარი უფლებით შეიძლება გავავრცელოთ აგრეთვე ხელოვნების წარმოშობის საკითხისადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებზეც, მაგრამ ასტახოვის, გუშჩინისა და სხვ. შეცდომა გამოიხატება იმაში, რომ ისინი ვულგარიზმს ხელოვნების წარმოშობის პლენანოვისეულ თეორიაში ხედავენ არა იქ, სადაც იგი ნამდვილად არის, არამედ იქ, სადაც პლენანოვი, ჩვენის აზრით, სავსებით სწორი და თანმიმდევრულია.

როგორც უკვე ითქვა, ასტახოვს ხელოვნების წარმოშობის შესახებ პლენანოვის შეხედულებათა ერთ-ერთ უსერიოზულეს ნაკლად მიაჩნდა ის გარემოება, რომ პლენანოვი საკუთარ დებულებას ასაბუთებს არა მარქსისა და ენგელსის, არამედ ბიუხერის, გროსისა და სხვ. მიხედვით. მართლაც, თუ „უმისამართო წერილებსა“ და პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ანალიზისადმი მიძღვნილ სხვა შრომებს გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ პლენანოვი, უმთავრესად ეყრდნობა ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის მონაცემებს და სათანადო თეორიული დასკვნებიც სწორედ ამ მონაცემების საფუძველზე გამოჰყავს. მაგრამ რა გამოდის აქედან? პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის (განსაკუთრებით მხატვრული შემოქმედების) შესწავლისა და ყოველმხრივი განხილვის დროს, პლენანოვი ცდილობდა, ჯერ ერთი: ახალი მასალებით დაესაბუთებინა მარქსისა და ენგელსის მიერ აღმოჩენილი ისტორიის მატერიალისტური გაგება და, მეორე, წინააღმდეგ ბურჟუაზიულ-სუბიექტივისტური ხელოვნების თეორიისა, ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა ისტორიის მატერიალისტური გაგების საფუძველზე

აეხსნა. თავისთავად ცხადია, რომ პლენანოვს, რომელიც ისტორიის მატერიალისტური გაგების ახალი მასალებით დასაბუთებას ცდილობდა, არ შეეძლო მარქსისა და ენგელსის იდეების გამართლება თვით მარქსისა და ენგელსის დებულებათა საფუძველზე მოეცა. მსგავს შემთხვევაში საქმე გვექნებოდა ე. წ. წრესთან დასაბუთებაში, რომლითაც, როგორც ვიცით, იდეალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში შორს ვერ წავალთ. პლენანოვი უსათუოდ სწორად მოიქცა, როცა გვერდი არ აუარა ბურჟუაზიულ მკვლევარებს და მათ მიერ შეგროვილი აურაცხელი კონკრეტული მასალა (მათი დიალექტიკურ-მატერიალისტური ინტერპრეტაციის გზით) თვით ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის თეორიულ დებულებათა გაბათილებისა და ისტორიის მატერიალისტური გაგების ახალი მასალებით დასაბუთების მიზნით გამოიყენა.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ასტახოვი ვერ ხედავს ან არ სურს დაინახოს ყოველივე ეს. მისი აზრით, პლენანოვი ეყრდნობა რა ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეების მიერ შეგროვილ კონკრეტულ ფაქტებს და არაკრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენს რა ბურჟუაზიული ავტორიტეტების მიმართ, არც მეტი, არც ნაკლები, ვულგარიზმისა და მექანიციზმის ჭაობში ეშვება, ხელოვნების წარმოშობის შესახებ პლენანოვის შეხედულებათა ვულგარულ-მექანიკური ხასიათი, ასტახოვის აზრით, გამოიხატება იმაში, რომ მას პირველყოფილი ხალხების მთელი მოღვაწეობა (მათ შორის მხატვრულიც) წარმოებით-ეკონომიურ მოღვაწეობამდე დაჰყავს. როგორც ასტახოვის მსჯელობიდან ჩანს, იგი კარგად არ იცნობს ხელოვნების წარმოშობის საითხისადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებს, ან სათანადოდ არ ითვალისწინებენ იმ თავისებურებებს, რითაც პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება, კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ხასიათდება.

ამჟამად არავისთვის ახალი აღმოჩენა არაა ის გარემოება, რომ პირველყოფილ საზოგადოებაში, კლასობრივ საზოგადოებისაგან განსხვავებით, ადამიანთა სულიერი მოღვაწეობა უშუალოდ ერწყმის მათ პრაქტიკულ წარმოებით მოღვაწეობას. ამის შესახებ მარქსი და ენგელსი თავიანთ „გერმანულ იდეოლოგიაში“ წერდნენ: „იდეების, წარმოდგენების, ცნობიერების წარმოება, უწინარეს ყოვლისა, უშუალოდ შეწნულია ადამიანთა

მატერიალურ მოღვაწეობაში და მატერიალურ ურთიერთობაში, რეალური ცხოვრების ენაში. ადამიანთა წარმოდგენა, აზროვნება, სულიერი ურთიერთობა გვეჩვენება აქ ჯერ კიდევ მათი მატერიალური საქმიანობის პირდაპირ ნაყოფად. იგივე ითქმის სულიერ წარმოებაზე და ც“ს. (ხაზი ჩვენია — ა. ჩ.). თავისთავად ცხადია, რომ ამ საერთო კანონზომიერებიდან გამონაკლისს არც ხელოვნება წარმოადგენდა. რა თქმა უნდა, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ასტახოვი, გუშჩინი და სხვ. უფრო ნაკლებად იცნობენ პირველყოფილი ხალხების აღნიშნულ თავისებურებას, ვიდრე, ვთქვათ, ამ სტრიქონების ავტორი. თავისი სადოქტორო დისერტაციის მეორე ნაწილის ერთ-ერთ პარაგრაფში, რომელიც, სხვათა შორის, დასათაურებულია ასე: „პირველყოფილი ცეკვების როლი და მნიშვნელობა“, ასტახოვი სავსებით სამართლიანად მოითხოვს, რომ პირველყოფილი ხალხების ცეკვები და თამაშები განხილულ იქნას ამ ხალხების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან უშუალო და მჭიდრო კავშირში. უნდა ითქვას, რომ ასტახოვს აღნიშნული მოთხოვნა პაერში გამოკიდულ, ცარიელ სიტყვებად როდი რჩება. დასახელებული ნაშრომის მეორე ნაწილს, სადაც ასტახოვი ცალკეული თეორიების კრიტიკიდან საკუთარი თვალსაზრისის დალაგებაზე გადადის, წითელი ზოლივით გასდევს პრინციპი პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების სწორედ პრაქტიკულ-საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ. ახლა მოვეუსმინოთ გუშჩინს. იგი წერს: „პირველყოფილ საზოგადოებაში ჯერ კიდევ არა აქვს ადგილი ფიზიკურ და გონებრივ შრომას შორის გვიანდელ დაყოფას. ფიზიკურ და გონებრივ შრომას შორის მითითებული განუსხვავებლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს შედეგს წარმოადგენს პირველყოფილი კომუნისტური კოლექტივის ხელოვნების უშუალო, უმჭიდროესი კავშირი თავის მრავალფეროვან წარმოებით მოღვაწეობასთან... პირველყოფილი მონადირის თვალში მისი აზროვნების განვითარების დაბალ საფეხურზე... ხელოვნება თვითონვე წარმოადგენს წარმოებითი პროცესის ერთ-ერთ მხა-

რეთაგანს⁹⁵. ვფიქრობთ, ყველაფერი ნათელია და ამის შემდეგ პირდაპირ საოცარია, როგორღა უწოდებენ ასტახოვი და გუშჩინი პლენანოვის თეორიას ხელოვნების წარმოშობის შესახებ მექანიკურსა და ვულგარულს.

შეიძლება ვინმემ გვითხრას, რომ ასტახოვი და განსაკუთრებით გუშჩინი ხელოვნების წარმოშობის საკითხისადმი მიძღვნილ პლენანოვის შრომებს იმის გამო კი არ ნათლავენ ვულგარული მატერიალიზმისა და მექანიციზმის ეპითეტებით, რომ მათში უმთავრესი ადგილი ეთმობა თეორიას პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების ეკონომიკასთან მჭიდრო კავშირისა და მისი უტილიტარულ-პრაქტიკული დანიშნულების შესახებ. არამედ იმიტომ, რომ იგი (პლენანოვი) პირველყოფილ ადამიანთა მხატვრულ მოღვაწეობაში, ეკონომიურ-უტილიტარული ფაქტორების გარდა, სხვა დანარჩენ „არაეკონომიურ“ ფაქტორებს ვერ ამჩნევს. არც ასეთი საყვედური შეიძლება ჩაითვალოს სამართლიანად.

ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ე. წ. სოციალურსა და ფსიქოლოგიურ მოტივებზე, რომლებიც, პლენანოვის აზრით, გარკვეულ როლს ასრულებენ პირველყოფილი კოსმეტიკის წარმოშობისა და განვითარების საქმეში. კაცმა რომ თქვას, ზემოთ მოყვანილი რამდენიმე მაგალითიც კი საკმარისი იქნებოდა იმ ბრალდების გასაბათილებლად, თითქოს პლენანოვი პირველყოფილი ხალხების სულიერ (განსაკუთრებით მხატვრულ) მოღვაწეობაში ეკონომიურ-უტილიტარული ფაქტორების იქით ვერაფერს ზედავსო, მაგრამ საქმე მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. პლენანოვის ნაწერებში, რომლებიც ცივილიზაციამდელ ეპოქის ხალხთა ხელოვნებისა და საერთოდ სულიერი კულტურის ანალიზს ეძღვნება, გარდა ზემოთ აღნიშნული გარემოებებისა უხვად ვხვდებით აგრეთვე მითითებებს (უფრო სწორად, საკმაოდ ვრცელსა და დასაბუთებულ მსჯელობებს) სხვა დანარჩენ ფაქტორთა შესახებაც, რომელთაც, ერთი შეხედვით, არავითარი კავშირი არაა აქვთ ადამიანთა წარმოებით-ეკონომიურ პრაქტიკასთან და რომლებიც განაპირობებენ პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების ფორმების წარმოშობას. მაგალითად, პლენანოვი ასე ახასიათებს პირველყოფილ ქალთა მორთულობას: „...ქალთა ორნამენტიკა ვითარდებოდა და სახეს იცვლიდა რამდენიმე „ფაქტო-

რის“ გავლენით... ასეთი ფაქტორი იყო, მაგალითად, მამაკაცის მიერ ქალის დამონება... ასეთი იყო, მაგალითად, თავმომწონეობა, რომელიც აქეზებდა მამაკაცებს დაეკეხნათ ქალების მდიდრული მორთულობით. ასეთი იყო აგრეთვე ადამიანის სხვა ამგვარი სულიერი თვისებანი“⁶⁶. როგორც ვხედავთ, აქ ერთი სიტყვაც არ არის დაძრული საზოგადოებრივ-წარმოებით პრაქტიკასა და უტილიტარულ-ეკონომიურ მოტივებზე.

ასევე „არაეკონომიური“, წმინდა იდეური მოტივებით ხსნის პლენანოვი ე. წ. გლოვის, წყევლის, სიყვარულის და ა. შ. ცეკვების წარმოშობას⁶⁷, პირველყოფილი ორნამენტისა და ტატუირების ცალკეული ფორმების განვითარებას⁶⁸. სისულელე იქნებოდა, ამბობს იგი ე. წ. სასიყვარულო ცეკვების შესახებ, რომ მათი წარმოშობის მიზეზები უშუალოდ ეკონომიკაში გვეძებნა. შემდეგ კი ვკითხულობთ:

«Само собою понятно, что этого рода пляски совсем не имеют непосредственного отношения к какой бы то ни было экономической деятельности»⁶⁹.

თანმიმდევრულად ანვითარებს რა თავის მსჯელობას პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ზოგიერთი ფორმის ეკონომიკისაგან, ე. ი. უშუალოდ ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობისაგან დამოკიდებულების შესახებ, პლენანოვი ცდილობს (და უნდა ითქვას წარმატებითაც) მოგვეცეს იმ ფაქტორების მეცნიერული ახსნა, რომელთა ზეგავლენითაც უნდა მომხდარიყო ხელოვნების აღნიშნული ფორმების წარმოშობა. მაგალითად, „უმისამართო წერილებში“, ხელოვნების შესახებ წაკითხული ლექციების ციკლში, სტატიაში „ხელოვნება ისტორიის მატერიალისტური გაგების თვალსაზრისით“ და ა. შ. პლენანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ფორმების წარმოშობა (და, რა თქმა უნდა, განვითარება) განპირობებული იყო მათი საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიითა და გვაროვნულ-თემური წყობილების თავისებურებებით. არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი პირველყოფილი ცეკვების, კოსმეტიკის, სკულპტურის, ფერწერის და ა. შ. ჩამოყალიბებაში; ამბობს პლენანოვი, შეასრულეს ველურთა ზნე-ჩვეულებებმა, რასობრივმა თავისებურებებმა, სქესობრივმა ურთიერთობებმა, მაგიურ-მითოლოგიურმა შეხედულებ-

ბებმა (ამ უკანასკნელმა, პლენანოვის სამართლიანი მტკიცებით, განსაკუთრებით სერიოზული დადი დაატყო პირველყოფილ ხალხთა მხატვრულ აზროვნებას). პლენანოვი ასახელებს აგრეთვე სხვა ფაქტორებსაც, რომელთაც უშუალოდ არავითარი კავშირი არ ჰქონდათ საზოგადოებრივ-წარმოებით საქმიანობასთან და რომლებიც განაპირობებენ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების განვითარებას. როგორც ვხედავთ, ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა პლენანოვის ესთეტიკაში სრულებითაც არ დგას ისე მარტივად და გაუბრალოებულად, როგორც ასტახოვს, გუშჩინს და სხვ. წარმოუდგენიათ.

მაგრამ ახლა აქ სხვა საკითხი იჩენს თავს, რომელიც უსათუოდ განმარტებას მოითხოვს. როგორც ცნობილია, იდეალისტურმა ესთეტიკამ გააზვიადა რა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ზოგიერთი ფორმის განვითარებაზე იდეური მოტივების, განსაკუთრებით ანიმისტურ-მითოლოგიური შეხედულებების ზემოქმედების ფაქტი, კანტ-შილერის თამაშის თეორიის კვალდაკვალ წამოაყენა კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების წარმოშობის მიზეზები რელიგიაში უნდა ვეძიოთ. აღნიშნული კონცეფციის წინააღმდეგ, რომელსაც, სხვათა შორის, იდეური დასაბამი¹⁰⁰ ჰეგელმა დაუდო: მთელი სიმწვავეთ გაილაშქრა პლენანოვმა. იგი ეკამათებოდა ხელოვნების რელიგიური წარმოშობის მომხრეებს და წერდა: «Первобытное искусство первоначально находится вне всякой связи с первобытной религией»¹⁰¹. «Искусство есть одно из средств общения между людьми... Оно выражает то, что первобытным людям кажется хорошим. Это сознание того, что есть хорошо, не есть... религиозное сознание»¹⁰². როგორ უნდა შევეუთავსოთ პლენანოვის აღნიშნული თვალსაზრისი მის მიერ ზემოთ გამოთქმულ დებულებას პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნების ზოგი ფორმის რელიგიით (ველურთა მაგიურ-მითოლოგიური შეხედულებებით) განპირობებულობის შესახებ? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პლენანოვმა რაკი აღიარა ე. წ. არაუტილიტარული ფაქტორების ზეგავლენა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების განვითარებაზე, ამით არსებითად უღალატა ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას და მოახდინა კაპიტულაცია (საუკეთესო შემთხვევაში უკან დახევა) ხელოვნების წარ-

ლი მსჯელობები პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების ღრმა სოციალური ბუნებისა და უტილიტარულ-პრაქტიკული დანიშნულების შესახებ, მიგვიბრუნებენ, თუ როდის და რატომ წარმოიშვა ხელოვნება, მაგრამ არაფერს ამბობენ იმაზე, თუ როგორ წარმოიშვა ხელოვნება. თავისთავად ცხადია, რომ თეორია ხელოვნების, როგორც სინამდვილის სპეციფიკური ასახვის შესახებ, არ შეიძლება ჩაითვალოს სრულყოფილად, ვიდრე საკითხი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის გნოსეოლოგიური პროცესის შესახებ აუხსნელი რჩება. თუმცა ყველაფერი არც ესაა. ხელოვნება ესთეტიკური რეალობაა. ამიტომ მისთვის სხვა დანარჩენ ნიშნებთან ერთად დამახასიათებელია რიტმის, გრაციის, სიმეტრიის, ჰარმონიის და ა. შ. ნიშნები. საიდანღა გაუჩნდა პირველყოფილ ადამიანს რიტმისა და სიმეტრიის ის შეგრძნება, რაც ასე აუცილებელ პირობას წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედებისათვის და რასაც იგი განსაცვიფრებელი ოსტატობით იყენებდა ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის დროს?

პლენანოვის, როგორც მკვლევარის, ერთ-ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან თვისებას წარმოადგენს ის, რომ იგი ყოველთვის მთელი სიღრმით განიხილავს წამოყენებულ პრობლემას. ასევე იქცევა პლენანოვი მოცემულ შემთხვევაშიც. აყალიბებს რა თავის კონცეფციას პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების სოციალური არსებისა და უტილიტარული წარმოშობის შესახებ, ამავე დროს ხსნის ველურთა მხატვრული შემოქმედების გნოსეოლოგიურ ბუნებას და უჩვენებს იმ წყაროებს, რომლებმაც განაპირობეს სიმეტრიის, რიტმის, გრაციის და ა. შ. უნართა წარმოშობა.

უნდა ითქვას, რომ პლენანოვი ამ შემთხვევაში მთლიანად ე. წ. „ფსიქოლოგიური კანონებიდან“ გამოდის. პლენანოვის ღრმა რწმენით, «Психологические законы могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства в частности»¹⁰⁵.

სწორი არის თუ არა პლენანოვი? მართლაც, შეიძლება თუ არა დავეყრდნოთ ე. წ. ფსიქოლოგიურ კანონებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ისეთი რთული მოვლენების ახსნის დროს, როგორიც ხელოვნება და ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის

სხვა ფორმებია? მაგრამ, სანამ დასმულ კითხვას გავცემდეთ პასუხს, არ შეიძლება რამდენიმე სიტყვით მაინც არ შევეხოთ იმ კამათს, რომელსაც ასტახოვი, მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით, პლენანოვის წინააღმდეგ მართავეს. ასტახოვი მთელი მრისხანებით ესხმის თავს პლენანოვს და მის ყოველგვარ ცდას — მიუყენოს ხელოვნებას ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონები — ნათლავს, როგორც ისტორიის მატერიალისტური გაგების იდეალიზმით შეცვლას. ამ ბრალდების დასაბუთებას ასტახოვი იმით ცდილობს, რომ კრიტიკულად აანალიზებს ე. წ. ფსიქოლოგიურ კანონებს და უჩვენებს იმ კავშირს, რომელიც ფსიქოლოგიური კანონების ბურჟუაზიულ (მაგალითად, ტარდისეულ) გაგებასა და სუბიექტურ იდეალიზმს შორის არსებობს.

ფსიქოლოგიური კანონების ასტახოვისეული კრიტიკა, საერთოდ აღებული, უდავოდ სწორია და იგი, გარკვეული აზრით, ყურადღებასაც კი იმსახურებს, მაგრამ რა შუაშია აქ პლენანოვი? ასტახოვის შეცდომა აქ ისაა, რომ იგი ერთმანეთთან აიგივებს ფსიქოლოგიური კანონების ბურჟუაზიულ გაგებასა და იმ გაგებას, რომელსაც პლენანოვი იძლევა.

ბიუხერის ე. წ. შრომითი რიტმის თეორიის განხილვისას, ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ რიტმი ბიუხერის (და საერთოდ ბურჟუაზიულ მკვლევართა) გაგებით, სხვა არა არის რა, თუ არა მახისტების „ელემენტი“, მახისა და ავენარიუსის ყბადაღებული „საყოველთაო ჩასმა“. იგივე შეიძლება ითქვას მიბაძვისა და სიმეტრიის შესახებაც. ისე, როგორც რიტმს, მიბაძვასა და სიმეტრიასაც ბურჟუაზიული მკვლევარები წარმოგვიდგენენ როგორც წმინდა ინტუიციურ მოქმედებას, როგორც სუბიექტის (ფსიქიკის) ყოველგვარ მატერიალური შინაარსისაგან დაცლილ აპრიორულ ფუნქციას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონების ბურჟუაზიული გაგება მთლიანად და სავსებით აგებულია იდეალიზმის (სუბიექტური იდეალიზმის) საფუძველზე, მაშინ, როცა პლენანოვი ძირითადად მატერიალიზმის (დიალექტიკური მატერიალიზმის) პოზიციებიდან გამოდის.

ე. წ. ფსიქოლოგიურ კანონთა პლენანოვისეული გაგების მატერიალისტურ ხასიათზე თუ ვლაპარაკობთ, აქედან არ უნ-

და გამოვიტანოთ დასკვნა, თითქოს პლენაროვი ამ საკითხში მთლიანად უნაკლო იყოს. პლენაროვი აქაც იჩენს მისთვის დამახასიათებელ არათანამიმდევრულობას და გამოთქვამს მოსაზრებებს, რომელთაც საერთო არაფერი აქვთ მარქსიზმთან (ასეთია, მაგ., დებულება მიბაძვის, რიტმისა და სიმეტრიის უნარის წმინდა ფიზიოლოგიური ბუნების შესახებ, ე. წ. კონტრასტის ანუ „ანტითეზის“ კანონის გადამწყვეტი მნიშვნელობის შესახებ ზოგი ხალხის სულიერი კულტურის განვითარების საქმეში და ა. შ.). მაგრამ ეს შეცდომები არ იძლევიან საკმაო საფუძველს იმისათვის, რომ ფსიქოლოგიური კანონების პლენაროვისეული გაგება ბურჟუაზიულ გაგებასთან გავიგივეოთ უფრო მეტიც: მიუხედავად აღნიშნული გადახვევებისა, რაც მოცემულ შემთხვევაში მხოლოდ თეორიულ დაუდევრობითაა გამოწვეული, ფსიქოლოგიური კანონების პლენაროვისეული გაგება წარმოადგენს იდეალისტური კონცეფციების მატერიალისტური წაკითხვისა და მათი საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენისადმი გაბედული მიყენების ნიმუშს.

ღხვათა შორის, ასტახოვი, თავს ესხმის რა პლენაროვს ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონების გამოყენებისათვის, უწინარეს ყოვლისა, გამოდის იქიდან, რომ აღნიშნული კანონები თავდაპირველად ჩამოაყალიბეს და ხელოვნების პრობლემების ასახსნელად გამოიყენეს ბურჟუაზიულმა მკვლევარებმა ტარდმა, ბიუხერმა, გროსმა და სხვებმა. მაგრამ ეს ხომ საკმაოდ უცნაური ლოგიკაა? თუ ასტახოვის მსგავსად ვიმსჯელებთ, მაშინ ჩვენ, ცხადია, უარი უნდა გვეთქვა დიალექტიკის ძირითად კანონებზე, რადგან ისინი, როგორც ცნობილია, თავდაპირველად იდეალისტმა ჰეგელმა აღმოაჩინა. მაგრამ მთავარია არა ის, თუ ვინ (მატერიალისტმა თუ იდეალისტმა) აღმოაჩინა ესა თუ ის კანონი, არამედ ის, გამოხატავს თუ არა იგი მოვლენათა არსებას, შეესაბამება თუ არა იგი ობიექტური სინამდვილის განვითარების შინაგან კანონზომიერებას. ცამდე მართალი იყო პლენაროვი, როცა ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონების განხილვასთან დაკავშირებით წერდა: „ფსიქოლოგიური კანონები უდავოდ არსებობენ. საქმე მხოლოდ იმაშია, თუ როგორ განვმარტავთ და ავხსნით მათ“¹⁰⁰.

ლიახ, ფსიქოლოგიური კანონები არსებობენ. როგორ ხსნი-
და და განმარტავდა მათ პლენანოვი?

პირველ კანონს, რომელიც გადამწყვეტ როლს ასრულებს
ფსიქოლოგიური კანონების პლენანოვისეულ სისტემაში, წარ-
მოადგენს ე. წ. „მიბაძვის კანონი“. ორიოდ სიტყვით მისი
არსი ასეთია: „ხელოვნება არის სინამდვილისადმი მიბაძვა“¹⁰⁷.
ამ დებულებას რომ განიხილავს, ასტახოვი ჩვეულებისამებრ
არ აყოვნებს სათანადო კვალიფიკაცია მისცეს მას და დაახა-
სიათოს როგორც „ასახვის მარქსისტული თეორიის, მიბაძვის
მეტაფიზიკური თეორიით შეცვლა“¹⁰⁸. მაგრამ იგი ცდება. წი-
ნამდებარე შრომის პირველ თავში, სადაც ლაპარაკი იყო ხე-
ლოვნების საგნისა და სპეციფიკის პლენანოვისეული გაგების
შესახებ, ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ხელოვნება, პლენანოვის აზ-
რით, არის: „საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვა“, სი-
ნამდვილის სპეციფიკური ასახვა“, „ადამიანის აზრებისა
და გრძნობების სახეობრივი გამოხატულება“ და
ა. შ. გარდა ამისა მივუთითეთ, რომ პლენანოვი, რომელიც
ჯერ კიდევ არ იცნობდა ენგელსის ცნობილ წერილს მარგა-
რიტა ჰარკნესისადმი, მხატვრული აზროვნების პრაქტიკის
კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე ტიპიურობის პრობლე-
მის ენგელსისეულ გაგებამდე მივიდა. მაშ რა მოხდა? რატომ
არის, რომ პლენანოვი ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონების გან-
ხილვისას ხელოვნებას განმარტავს, როგორც სინამდვილი-
სადმი მიბაძვას? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მოცემულ
შემთხვევაში, ისე როგორც სხვა დროს, თავს იჩენს პლენანო-
ვის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი არათანმიმდევრულო-
ბა? ცხადია, არა. მართალია, აქ პლენანოვი ხელოვნების, რო-
გორც მიბაძვის, შესახებ ლაპარაკობს ყოველგვარი შენიშვნის
გარეშე და, მაშასადამე, თავის ოპონენტებს გარკვეულ საფუძ-
ველსაც აძლევს კრიტიკული შემოდავებისათვის. მაგრამ არ
უნდა დავივიწყოთ, რომ პლენანოვის ზემოაღნიშნული დებუ-
ლება ეხება მხოლოდ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებას
და მეორეც — ახასიათებს რა პირველყოფილი ხალხების ხე-
ლოვნებას, როგორც სინამდვილისადმი მიბაძვას, პლენანოვი
უწინარეს ყოვლისა გულისხმობს ველურთა მიერ სინამდვი-

ლის მხატვრული ათვისების (ე. ი. ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის) გნოსეოლოგიურ პროცესს. შეიძლება კი საერთოდ ვილაპარაკოთ ხელოვნების, როგორც სინამდვილისადმი მიბაძვის შესახებ, თუნდაც პირველყოფილ ხალხებში? რა თქმა უნდა, შეიძლება.

მართლაც, გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის ფიქრი, თითქოს პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება, ასახვის თვალსაზრისით, ისეთივე რთული, გნოსეოლოგიური მოვლენა იყო, როგორც, ვთქვათ, აღორძინების ხანის ფერწერა „ან თანამედროვე ქორეოგრაფიული ხელოვნებაა. წმინდა პრაქტიკული (უტილიტარული) მიზნებისათვის რომ ჰქირდებოდა (მაგალითად, ნადირობისა და ომის ჩვევების გამომუშავებისათვის, ერთმანეთს შორის აზრთა ურთიერთგადაცემისათვის და ა. შ.), პირველყოფილი ადამიანები თავიანთ ცეკვებსა და ფერწერულ ნაწარმოებებში უბრალოდ ბაძავდნენ ნადირის მოძრაობას, აღადგენდნენ ნადირობისა და ომების ცალკეულ მომენტებს, ქმნიდნენ ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა მიახლოებით სურათებს და ა. შ. მოკლედ რომ ვთქვათ, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება თავისი განვითარების უადრეს საფეხურზე არა იყო რა, თუ არა გარემომცველი სინამდვილის პრიმიტიული გარდასახვა (ე. ი. მიბაძვა). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პლექსანოვი სწორი იყო, როცა ხელოვნებას (განვითარების უდაბლეს საფეხურზე მყოფი ხალხების ხელოვნებას) განმარტავდა, როგორც „ობიექტური სინამდვილისადმი მიბაძვას“.

მეორე ფსიქოლოგიურ კანონს, რომელმაც, პლექსანოვის თქმით, შეასრულა უადრესად მნიშვნელოვანი როლი პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების საქმეში, წარმოადგენს რიტმის კანონი. პლექსანოვის ე. წ. რიტმითი თეორიის დედააზრი ასეთია: „რიტმი თავისი წარმოშობით დავალებულია შრომისაგან“. რიტმისა და ტაქტის უნარის წარმოშობის საკითხებს რომ ეხება, პლექსანოვი სიტყვა-სიტყვით წერს: ტაქტი, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი ცეკვების დროს ემორჩილება, „დამოკიდებულია მოცემული წარმოების პროცესის ტექნოლოგიურ ხასიათზე, მოცემული წარ-

მოების ტექნიკაზე“¹⁰⁹. შემდეგ „სიმღერის რიტმი შრომითი რიტმის განმეორება“ და ა. შ.

პლენანოვის ეს დებულებანი ექვემდებარებულია. როგორც ვიცით, წარმოების პროცესს ყოველთვის თან სდევს ხოლმე რიტმული ბგერადობა. ამიტომ საფიქრებელია, რომ პირველყოფილი ადამიანი, რომლის ცხოვრებაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა შრომას, საუკუნეების მანძილზე ეჩვეოდა და ორგანულად ითვისებდა სწორედ შრომის, ე. ი. წარმოებით-პრაქტიკული საქმიანობის პროცესში წარმოშობილ რიტმს. აი, როგორ ხსნის ყოველივე ამას თვითონ პლენანოვი:

«Для всех первобытных народов ритм имеет истинно колоссальное значение. Чувствительность к ритму, как и вообще музыкальная способность... составляет одно из основных свойств психофизиологической природы человека... Но от чего же зависит такт, которому подчиняется первобытный производитель? Это зависит от технологического характера данного производственного процесса, от техники данного производства».

შემდგომ აზუსტებს რა წამოყენებულ დებულებას, პლენანოვი წერს:

«Так как звуки, сопровождающие многие производственные процессы, уже сами по себе имеют музыкальное действие; так как, кроме того, для первобытных народов в музыке главное — ритм, то не трудно понять, каким образом их незатейливые музыкальные произведения вырастали из звуков, вызываемых соприкосновением орудий труда с их предметом. Это совершалось путем усиления названных звуков, путем внесения некоторого разнообразия в их ритм и вообще путем приспособления их к выражению человеческих чувств»¹¹⁰.

ერთი შეხედვით, რა პრიმიტიულიც უნდა მოგვეჩვენოს პლენანოვის აღნიშნული მსჯელობა, იგი, ვფიქრობთ, ყველაზე ნათლად მიგვიჩივებს პირველყოფილ ხალხებში რიტმისა და ტაქტის გრძნობის წარმოშობის გზებზე.

დასასრულ ორიოდ სიტყვა ე. წ. „სიმეტრიის კანონის“ შესახებ. უნდა ითქვას, რომ ეს კანონი პლენანოვს სათანადოდ არ დაუმუშავებია, მაგრამ მის შრომებში მაინც ვხვდებით ცალკეულ დებულებებს, რომლებიც ნათელს ჰფენენ პლენანოვის შეხედულებებს აღნიშნულ საკითხზე. მაგალითად, გადაღის

რა ე. წ. სიმეტრიის კანონის განხილვაზე, პლენხანოვი წერს: «Значение его велико и несомненно. В чем оно коренится? Вероятно, в строении собственного тела человека, равно как и тела животных...»¹¹¹. «Симметрия выходит из подражания животной и человеческой форме, которая сама симметрична»¹¹².

როგორც ვხედავთ, სიმეტრიის კანონის არსება, პლენხანოვის აზრით, გამოიხატება იმაში, რომ „სიმეტრიის გრძნობა თავისი წარმოშობით განპირობებულია ადამიანისა და ცხოველის სხეულმოდრობის სიმეტრიისაგან“.

ასეთია მოკლედ პლენხანოვის თვალსაზრისი ე. წ. ფსიქოლოგიური კანონების შესახებ, რომელსაც (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგ გამოწვევის) არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პრობლემის გარკვევის დროს.

პლენხანოვი ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და სოციალური ბუნების შესახებ

1. ხელოვნების წარმოშობის საკითხებისადმი მიძღვნილ პლენხანოვის შრომებში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა აგრეთვე ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და მშვენიერების რაობის გარკვევის საქმეს. ეს გასაგებიცაა. როგორც ვიცით, ე. წ. თამაშის თეორიისა და საერთოდ ხელოვნების წარმოშობის გარშემო არსებულ იდეალისტურ თეორიათა ძირითადი მრწამსი გამოიხატება იმაში, რომ ისინი ესთეტიკურ გრძნობას თანდაყოლილ, წმინდა ბიოლოგიურ მოვლენად თვლიან და ხელოვნების წარმოშობის მიზეზებს სწორედ მასში, ე. ი. თანდაყოლილ ესთეტიკურ გრძნობაში ეძებენ. ცხადია, რომ პლენხანოვს, რომელიც, წინააღმდეგ იდეალისტურ-სუბიექტივისტური ესთეტიკისა, ხელოვნების უტილიტარული წარმოშობის იდეას იცავდა, არ შეეძლო დაწვრილებით არ განეხილა ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და მშვენიერების რაობის კონკრეტული საკითხები¹¹³.

რა რიგ საკვირველადაც არ უნდა მოეჩვენოს ეს მკითხველს, ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის ბიოლოგიური თეორიები თავის იდეურ დასაბამს ჩარღვ და რვინიდან იღებს. დიდი

ინგლისელი ბუნებისმეტყველი ნაშრომში „ადამიანის წარმოშობა და სქესობრივი შერჩევა“ წერდა:

«Чувство красоты—это чувство было тоже провозглашено исключительной особенностью человека. Но если мы припомним, что самцы некоторых птиц намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками..., то конечно не будем сомневаться, что самки любят красотою самцов... Плащеносцы, убирающие с большим вкусом свои игральные беседки ярко окрашенными предметами, и некоторые колибри, украшающие таким же образом свои гнезда, ясно доказывают, что они имеют понятие о красоте. Также можно сказать и относительно пения птиц. Нежные песни самцов в пору любви, несомненно, нравятся самкам. Если бы самки птиц были неспособны ценить яркие краски, красоту и приятный голос самцов, все старания и хлопоты последних очаровать их этими свойствами были бы потеряны, а этого, очевидно, нельзя предположить»¹¹⁴.

როგორც მოყვანილი ციტატიდან ნათლად ჩანს, ჩარლზ დარვინი, რომელმაც კაცობრიობას მისცა მეცნიერული თეორია ცხოველთა სამყაროს ევოლუციური განვითარების შესახებ, აღიარებს, რომ ესთეტიკურ ტკობას, გარკვეული აზრით, განიცდიან არა მარტო ადამიანები, არამედ ცხოველებიც. უნდა ითქვას, რომ დარვინის აღნიშნულ დასკვნას ცხოველთა სამყაროში ესთეტიკური გრძნობის ელემენტების არსებობის შესახებ, მთლიანად და სავსებით იზიარებს პლენანოვიც. „...დარვინის მიერ მოყვანილი ფაქტები,—წერს იგი,—ადასტურებენ იმას, რომ დაბალ ცხოველებს ადამიანივით შეუძლიათ ესთეტიკური ტკობის განცდა და რომ ზოგჯერ ჩვენი ესთეტიკური გემოვნებანი ემთხვევიან დაბალი ცხოველების გემოვნებას“¹¹⁵. როგორი დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ აქედან, ე. ი. ცხოველთა სამყაროში ესთეტიკური ტკობის ელემენტების არსებობის ფაქტიდან? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ იდეალისტური ესთეტიკის თვალსაზრისი ესთეტიკური გრძნობის თანდაყოლილობის შესახებ სწორია და, მაშასადამე, ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური რეალობის, წარმოშობის მიზეზები არა სოციოლოგიის, არამედ ბიოლოგიის სფეროში უნდა ვეძიოთ? მართლაც, თუ სილამაზით ტკობის უნარი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ცხოველებსაც გა-

აჩნიათ, მაშინ კონცეფცია ესთეტიკური გრძნობის (და აქედან გამომდინარე ხელოვნებისაც) სოციალური წარმოშობის შესახებ ჰაერში გამოკიდებული რჩება. პლენანოვი, რა თქმა უნდა, კარგად გრძნობდა მთელ სირთულეს, რაც მისი კონცეფციის დასაბუთების გზაზე აღნიშნულ გარემოებას, ე. ი. ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ აღიარებას თან აქლავს ხოლმე. ცხოველთა სამყაროში ესთეტიკური სწრაფვის ფაქტის შესახებ რომ ლაპარაკობს, იგი, მაგალითად, წერს: „მე ამ ფაქტებზე მიმითითებენ და დაასკვნიან, რომ სილამაზის გრძნობის წარმოშობა ბიოლოგიით უნდა აიხსნას... იმის გამო, რომ დარვინის შეხედულება სახეთა განვითარებაზე უეჭველად მატერიალისტურია. ამიტომ მე მეტყვიან აგრეთვე, რომ ბიოლოგიური მატერიალიზმი იძლევა მშვენიერ მასალას ცალმხრივი ისტორიული („ეკონომიური“) მატერიალიზმის კრიტიკისათვის. მე მესმის მთელი სერიოზულობა ამ შეპასუხებისა...“¹¹⁶ ცოტა ქვემოთ, სქოლიოში, ვკითხულობთ: „უოლესის აზრით, დარვინი ძალიან აზვიადებს ესთეტიკური გრძნობის მნიშვნელობას... ცხოველებთან. თუ რამდენად მართალია უოლესი, ამის გადაწყვეტა ბიოლოგებისათვის მიმინდვია: მე კი გამოვდივარ იმ ვარაუდიდან, რომ დარვინის აზრი უთუოდ სამართლიანია და თქვენ დამეთანხმებით, რომ ეს ჩემთვის ყველაზე ნაკლებ ხელსაყრელი ვარაუდია“.

როგორღა აღწევს თავს პლენანოვი შექმნილ მდგომარეობას? უნდა ითქვას, მეტად ძნელსავალი გზით. იგი არ გაურბის სიძნელეებს, უყოყმანოდ იზიარებს თვალსაზრისს ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ შესახებ და ამავე დროს დამაჯერებლად უკუაგდებს წინააღმდეგობას, რომელიც, ერთი შეხედვით, დარვინის მიერ შემჩნეულ ფაქტებსა და ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას შორის არსებობს. აქ ახლა, რა თქმა უნდა, დაწვრილებით აღარ განვიხილავთ ყველა იმ არგუმენტს, რომელზე დაყრდნობითაც პლენანოვი აბათილებს იდეალისტური ესთეტიკის მთელს ვარაუდს — გამოიყენოს დარვინი საკუთარი კონცეფციის, ე. ი. სილამაზის გრძნობის თანდაყოლილობის იდეის გამართლებისათვის. მივუთითებთ მხოლოდ ორ მომენტზე, რომელთაც პლენანოვი განსაკუთრებით

უსვამს ხაზს და რომლებიც, ჩვენის აზრით, ყოველგვარ ნი-
ადაგს აცლის იდეალისტურ ესთეტიკას.

იწყებს რა დარვინის წიგნში „ადამიანის წარმოშობა და
სქესობრივი შერჩევა“ გაკეთებული ზემოაღნიშნული დასკვ-
ნების კრიტიკულ ანალიზს, პლენხანოვი მკითხველის ყურად-
ღებას მიაქცევს იმ გარემოებას, რომ დარვინიზმი, როგორც
მეცნიერება, თავისი კვლევის საგნითა და ამოცანებით პრინ-
ციპულად განსხვავდება ისტორიის მატერიალისტური გაგების
(ე. ი. ისტორიული მატერიალიზმის, როგორც მეცნიერების)
საგნისა და ამოცანებისაგან. „Область Дарвина, — წერს იგი.
— была совсем другая. Он рассматривал происхождение
человека как зоологического вида. Сторонники ма-
териалистического взгляда хотят объяснить историчес-
кую судьбу этого вида. Область их исследований начи-
нается как раз там, где кончается область исследова-
ний дарвинистов“¹¹⁷.

განიხილავს რა დარვინის მიერ მოტანილ ფაქტებს სწორედ
აღნიშნული დებულების განასერაში. პლენხანოვი უჩვენებს,
რომ ა) ჩარლზ დარვინს, როცა იგი ხაზს უსვამდა ადამიანებ-
სა და ცხოველებს შორის სილამაზის გრძნობის თანდამთხვე-
ვის ფაქტებს, აინტერესებდა არა თავისთავად აღებული ეს-
თეტიკური გრძნობა (ვთქვათ, მისი ბუნება და წარმოშობის
თავისებურება), არამედ ის საერთო, რომელიც ადამიანს.
როგორც ბიოლოგიურ არსებას, ცხოველთა სამყაროსთან გა-
აჩნია, და ბ) თვით დარვინი ე. წ. „ცხოველურ ესთეტიკას“
მიაკუთვნებდა მხოლოდ და მხოლოდ „სქესობრივი შერჩევის“
სფეროს. (მართლაც, დარვინის არაერთგზისი მითითება იმაზე,
რომ „მამალი ჩიტები ლამაზი ფერებით ირთვებიან იმისათვის,
რომ თავი მოაწონონ დედალ ჩიტებს“, „დედალი ჩიტები ნა-
ზი სიმღერებით ტკბებიან მხოლოდ „სიყვარულის ეჟამს“ და
ა. შ. არაორაზროვნად ადასტურებს იმას, რომ დიდი ბიოლო-
გი-მატერიალისტი სილამაზის გრძნობას ცხოველებში განი-
ხილავდა, როგორც სქესობრივი გადარჩევის ერთ-ერთ უმნიშ-
ვნელოვანეს ფაქტორს). მაგრამ რა გამოდის ყოველივე აქე-
დან? ის, რომ, ამბობს შემდეგ პლენხანოვი, ჯერ ერთი: სილა-
მაზის გრძნობა ცხოველებთან, რამდენადაც ჩვენ მასზე მსჯე-
ლობა შეგვიძლია, განისაზღვრება სქესობრივი მიზიდვის მო-

ტივებით. მეორე: სქესობრივ მიზიდვას, რომელიც „წმინდა წყლის ინსტინქტური აქტია“, არავითარ შემთხვევაში არ შეუძლია ახსნას ისეთი რთული (გაშუალებული) გრძნობის წარმოშობა, როგორიც ესთეტიკური გრძნობაა და მესამე:

«Если биология не объясняет нам происхождения наших эстетических вкусов, то тем менее может объяснить она их историческое развитие»¹⁸.

შესაძლოა ნაკლებად არგუმენტირებული მოგვეჩვენოს ეს დასკვნები, მაგრამ ისინი, ჩვენი აზრით, შესანიშნავად გამოხატავენ ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ ნამდვილ ბუნებას და მომაკვდინებელ ლახვარს სცემენ ბიოლოგიზმსა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის გარშემო არსებულ სხვა ანტიმეცნიერულ (იდეალისტურ-სუბიექტივისტურ) თეორიებს¹⁹.

მაგრამ, სამწუხაროდ, პლეხანოვის აღნიშნულ დასკვნებს არც თუ ისე მტკიცე საფუძველი გააჩნია. არ იჩენს რა სათანადო თანმიმდევრულობას იდეალისტური ესთეტიკისა და ბიოლოგიზმის წინააღმდეგ კამათის დროს, პლეხანოვი სრულიად მოულოდნელად აყენებს დებულებას, რომელსაც თავისებური რეზიუმეს ხასიათი აქვს და რომელიც არსებითად აბათილებს მთელ მის, ვიმეორებთ, სავსებით მართებულ მსჯელობას ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ რაობისა და ბიოლოგიურ სამყაროში სილამაზის გრძნობის (რა თქმა უნდა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) არარსებობის შესახებ. აი. რას წერს, მაგალითად, იგი: „ადამიანებს, ისე, როგორც მრავალ ცხოველს(?) ახასიათებთ მშვენიერების გრძნობა, ე. ი. მათ უნარი აქვთ განსაზღვრულ საგანთა და მოვლენათა გავლენით განსაკუთრებული სახის („ესთეტიკური“) სიამოვნება განიცადონ. მაგრამ სახელდობრ როგორი საგნები და მოვლენები ანიჭებენ მათ ამ სიამოვნებას, დამოკიდებულია პირობებზე, რომელთა გავლენითაც ისინი იზრდებიან, ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ადამიანის ბუნება აკეთებს იმას, რომ მას (ე. ი. ადამიანს — ა. ჩ.) შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკური გემოვნება და ცნებები. გარემომცველი პირობები განსაზღვრვენ ამ შესაძლებლობის სინამდვილეში გადასვლას; მით (ე. ი. ობიექტური პირობებით — ა. ჩ.) აიხსნება ის, რომ მოცემულ საზოგადოებრივ ადამიანს (ე. ი. მოცემულ საზოგადოებას,

მოცემულ ხალხს, მოცემულ კლასს) სახელდობრ ასეთი გემოვნება და ცნებები გააჩნია და არა სხვაგვარი“¹²⁰. ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ პლენანოვი აქ არსებითად იმეორებს ბიოლოგიზმის ძირითად დებულებას და, ამრიგად, კრის იმავე ტოტს, რომელსაც ის ესთეტიკური გრძნობის თანდაყოლილობის იდეის კრიტიკის დროს ეყრდნობოდა.

სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ ჩვენს პლენანოვოლოგიურ ლიტერატურაში არც თუ ისე იშვიათად ვხვდებით გამოკვლევებს, რომელთა ავტორები, ეხებიან რა პლენანოვის კონცეფციას ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის შესახებ, გვერდს უვლიან, ან უფრო უარეს შემთხვევაში, იზიარებენ და ყოველგვარი შენიშვნების გარეშე იღებენ პლენანოვის ზემოთ მითითებულ დებულებას. მაგალითად, პროფესორი ასმუსი სტატიაში „ესთეტიკის საკითხები გ. ვ. პლენანოვის შრომებში“ კომენტარს უკეთებს ამ დებულებას და წერს: „ბიოლოგიური საფუძველი განაპირობებს ესთეტიკური გემოვნებისა და გავების შესაძლებლობას, მაგრამ ამ შესაძლებლობიდან სინამდვილეში გადასვლა, აგრეთვე წარმოდგენათა ესთეტიკური აზრი (?) უნდა აიხსნას მხოლოდ საზოგადოებრივი პირობებით, ესთეტიკური გემოვნებით, შეფასებათა ცვლილება კი საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ცვლილებით“¹²¹ ერთი შეხედვით აქ უცნაური და მიუღებელი არაფერია. მართლაც, სისულელე იქნებოდა და მეტი არაფერი იმის ფიქრი, რომ თითქოს ესთეტიკური გრძნობა (და საერთოდ ადამიანი) „ციდან ჩამოვარდა“. თქმა არ უნდა, რომ ნიადაგი (საერთო შესაძლებლობა) მისი (ე. ი. ესთეტიკური გრძნობის) წარმოშობისათვის ბიოლოგიურ სამყაროში მომზადდა, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ერთია „შესაძლებლობა საერთოდ“ და მეორეა „შესაძლებლობა კონკრეტულად“. ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისათვის საერთო ნიადაგის ბიოლოგიურ სამყაროში მომზადების შესახებ რომ ვლაპარაკობთ, ცხადია, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ესთეტიკურ გრძნობას, როგორც ასეთს, რაიმე კავშირი და უშუალო დამოკიდებულება გააჩნდეს (რა თქმა უნდა, წარმოშობის თვალსაზრისით) ბიოლოგიურ სამყაროსთან.

მარქსიზმ-ლენინიზმი გვასწავლის, რომ ესთეტიკური

გრძნობის (ისე, როგორც ყოველგვარი ადამიანური გრძნობის) წარმოშობის მიზეზებზე სოციალურ გარემოში (ე. ი. ადამიანთა შრომითი საქმიანობის წიაღში) უნდა ვეძიოთ. „არა მარტო ჩვეულებრივ ხუთი გრძნობა, — ამბობს მარქსი, — არამედ ე. წ. სულიერი გრძნობებიც, პრაქტიკული გრძნობები (ნებისყოფა, სიყვარული და სხვ.) ერთი სიტყვით ადამიანური გრძნობა, გრძნობის ორგანოთა ადამიანურობა, მხოლოდ მათი საგნის ყოფიერებით, გაადამიანურებული ბუნების წყალობით წარმოიშვებიან. ხუთი გრძნობის ჩამოყალიბება ეს მთელი მსოფლიოს ისტორიის პროდუქტია“¹²². მარქსსა და ენგელსს არაერთხელ შეუნიშნავთ, რომ ადამიანი (რომელიც თავისთავად შრომამ შექმნა) ზემოქმედებას ახდენდა რა გარემომცველ ბუნებაზე და საჭიროებისამებრ გარდაქმნიდა მას, ამავე დროს გარდაქმნიდა და ანვითარებდა თავის საკუთარ ბუნებასაც. საკუთრივ ადამიანის შრომით, შენიშნავს მარქსი:

„Созданы человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, а значит, и естественное чувство человека“¹²³. შრომის წყალობით მიაღწია ადამიანის ხელმა „სრულქმნილების იმ მაღალ საფეხურს.. რომელზედაც მან შესძლო ჯადონური ძალით შეექმნა რაფაელის ნახატები, თორვალდსენის ქანდაკებები, პაგანინის მუსიკა“ (ენგელსი). პოკლედ რომ ვთქვათ (და ეს, ვფიქრობთ, ყველასათვის ცნობილი ამბავია), სილამაზით ტკობის უნარის წარმოშობის რეალური შესაძლებლობაც და ამ შესაძლებლობის სინამდვილეში გადასვლაც. მარქსიზმ-ლენინიზმის აზრით, მთლიანად და სავსებით მიეკუთვნება ისტორიის (და არავითარ შემთხვევაში ბიოლოგიის) სფეროს.

ახლა დავუკვირდეთ პლენხანოვის ზემოთ მოყვანილ დებულებას. თუ მის მიხედვით ვიმსჯელებთ, მაშინ უნდა გვეფიქრა, რომ ა) ესთეტიკური გრძნობა, როგორც ასეთი, წარმოიშვა ბიოლოგიურ სამყაროში („ადამიანებს, ისე, როგორც მრავალ ცხოველს, ახასიათებთ მშვენიერების გრძნობა“, „ადამიანის ბუნება აკეთებს...“ და ა. შ.) და ბ) სოციალური გარემოს როლი და მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი განსაზღვრავს ადამიანთა ესთეტიკური გემოვნებისა და ცნებების საერთო მიმართულებას

(ობიექტური პირობებით „ახსენება ის, რომ მოცემულ საზოგადოებრივ ადამიანს... სახელდობრ ასეთი გემოვნება და ცნებები გააჩნია და არა სხვაგვარი“). თქმა არ უნდა, ესთეტიკური გრძნობის არსების ასეთ გაგებას საერთო არაფერი აქვს მარქსიზმთან.

მაგრამ რა შუაშია აქ პროფესორი ასმუსი? საქმე ისაა, რომ იგი არავითარ შენიშვნას არ უკეთებს რა პლენანოვის აღნიშნულ დებულებას, როგორც ჩანს, სავსებით ეთანხმება პლენანოვს და, მაშასადამე, ესთეტიკური უნარის ჩაობის გაგების საკითხში, სულ ერთია, უნდა თუ არ უნდა, ანტიმეცნიერულ, ე. ი. ბიოლოგიურ თვალსაზრისზე დგება. და მეორე: პლენანოვის მთელს მსჯელობას ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და მისი განვითარების კანონზომიერების შესახებ პროფ. ასმუსი განიხილავს მხოლოდ აღნიშნული დებულების შუქზე. თვით ასმუსის შეცდომაზე (ე. ი. საკუთრივ მის „ბიოლოგიზმზე“) რომ არაფერი ვთქვათ, ვერავითარ შემთხვევაში ვერ დავეთანხმებით აგრეთვე პლენანოვის კონცეფციის მსგავს ინტერპრეტაციასაც. მართალია, პლენანოვი ალაგ-ალაგ, როგორც ეს ზემოთ მოყვანილი ციტატის მაგალითზეც ნათლად ჩანს, აკეთებს გადახვევებს (და საკმაოდ არასასურველ გადახვევებსაც) ბიოლოგიზმისაკენ, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ: რომ ამ გადახვევებს ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენანოვისეულ თეორიაში ცალკეული ხასიათი აქვთ. თუ მხედველობაში არ მივიღებდით ამ ცალკეულ გამოწვევას, შეიძლებოდა სრულიად გადაუჭარბებლად გვეთქვა. რომ პლენანოვის შრომები, რომლებიც ეძღვნებიან ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხებს, წარმოადგენენ ერთ-ერთ საუკეთესოთაგანს მთელ მარქსისტულ-ესთეტიკურ ლიტერატურაში და იძლევიან იმ იდეებისა და შეხედულებების ფაქტობრივ დასაბუთებას (გარკვეული აზრით, გაღრმავებასაც), რომლებიც წამოყენებული იყო ისტორიის მატერიალისტური გაგების გენიალური ფუძემდებლების მარქსისა და ენგელსის შრომებში. მაგრამ ესეც რომ არ ყოფილიყო, მაინც ფაქტია, რომ პლენანოვმა, სანამ იგი გამოსთქვამდა ზემოთ მითითებულ დებულებას (რომელსაც სხვათა შორის, არავითარი ლოგიკური კავშირი არ აქვს მის

წინანდელ საერთო მსჯელობასთან), უკუაგლო იდეალისტური ესთეტიკისა და ბიოლოგიზმის „საბუთები“ ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ შესახებ და უჩვენა, რომ სილამაზის გრძნობა (ე. ი. ლამაზი საგნებითა და მოვლენებით დატკბობის ესთეტიკური უნარი) წარმოადგენს, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, სოციალურ, ე. ი. „წმინდა“ ადამიანურ უნარს. გამოდიოდა რა აღნიშნული, ვიმეორებთ, სავსებით სამართლიანი წანამძღვარიდან, პლეხანოვმა თავის შემდგომ მსჯელობებში ჩამოაყალიბა თვალსაზრისი, რომელიც ესთეტიკური უნარის არსებისა და წარმოშობის პრობლემას ნამდვილად მყარ (დიალექტიკურ-მატერიალისტურ) ნიადაგზე აყენებს.

2. დებულების სახით რომ გამოვთქვათ, ესთეტიკური გრძნობების წარმოშობის პლეხანოვისეული კონცეფციის ძირითადი აზრი ასეთია: ადამიანი პირველად საგნებსა და მოვლენებს უყურებს უტილიტარული თვალსაზრისით, ხოლო ამის შემდეგ დგება ესთეტიკურ თვალსაზრისზე. ყველგან, თითქმის ყოველ ნაშრომში, სადაც ოდნავ მაინც დგას საკითხი ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის შესახებ, პლეხანოვი მთელი სიმკვეთრით უსვამს ხაზს და თავისებური ესთეტიკური კანონის სახით გამოყოფს აღნიშნულ დებულებას. მაგალითად, ფერწერის, ორნამენტის, კოსმეტიკისა და პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნების სხვა ფორმების ესთეტიკური ღირებულების საკითხს რომ ეხება, იგი „უმისამართო წერილების“ სხვადასხვა ადგილას წერს: 1. «Человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения». (стр. 88). 2. «Исторически отношение к предметам с точки зрения сознательно утилитарной нередко предшествует отношению к ним с точки зрения эстетической». (стр. 102). 3. «Отношение к предмету с точки зрения пользы предшествовало отношению к нему с точки зрения эстетического удовольствия» (стр. 129).

ძნელი არ არის დავინახოთ, რომ პლეხანოვის მოცემული განმარტებანი მთელი პრინციპულობით უპირისპირდებიან ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის იდეალისტურ თეორიებს. პლეხანოვს აღნიშნული დებულებებიდან

გამოდის, რომ ხელოვნების წარმოშობა ისტორიული (და მაშასადამე, მიზეზ-შედეგობრივი დამოკიდებულების) თვალსაზრისით წინ უსწრებს ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობას და ხელოვნების, როგორც განსაკუთრებული სახის „რეალობის“, წარმოშობამ თავის მხრივ განაპირობა ესთეტიკური უნარის (და იდეალების) წარმოშობა.

როგორც ითქვა, ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენხანოვისეული კონცეფციის ძირითადი აზრი ისაა, რომ იგი (ესთეტიკური გრძნობა) თავისი წარმოშობით მთლიანად დავალებულია ხელოვნებისაგან. როგორ უნდა გავიგოთ ყოველივე ეს? რა თქმა უნდა, არა ისე, თითქოს პლენხანოვმა, წამოაყენა რა აღნიშნული დებულება, ამით არსებითად გვერდი აუარა ადამიანის სულიერი სამყაროს განვითარების მარქსისტულ გაგებას. ფილოსოფიური აზროვნების კორიფეების მარქსისა და ენგელსის კვალდაკვალ, პლენხანოვი ყველგან, თავის იმ ნაშრომებში, რომლებიც აშუქებენ აღნიშნულ პრობლემას, ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ პირველყოფილი ხალხების ესთეტიკური უნარის (სილამაზის გრძნობის) ჩამოყალიბება ხდებოდა ადამიანთა საზოგადოებრივ-წარმოებითი პრაქტიკის, ე. ი. შრომის პროცესში. გარემომცველ სინამდვილეს რომ გარდაქმნიდნენ, ამბობდა პლენხანოვი, ველურები აქვე დროს გარდაქმნიდნენ თავიანთ სულიერ ძალებსა და უნარს და თანდათან, საზოგადოებრივ-წარმოებითი პრაქტიკის განვითარებასთან ერთად იწყებდნენ ცალკეული საგნებისა და მოვლენების, განსაკუთრებით სასარგებლო საგნებისა და მოვლენების, ესთეტიკურ დანახვას. თუ, მიუხედავად ამისა, პლენხანოვის ზემოთ მითითებულ დებულებაში ლაპარაკია არა წარმოებითი პრაქტიკის: არამედ ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური გრძნობის განმსაზღვრელი ფაქტორის შესახებ, ეს იმიტომ, რომ ხელოვნება, პლენხანოვის აზრით, გარემომცველი სინამდვილის ყველაზე რთული და (რაც მთავარია) სპეციფიკური გარდაქმნაა. გარემომცველი სინამდვილის შემოქმედებით-მხატვრულ გარდაქმნას რომ ახდენდნენ, განმარტავს შემდეგ პლენხანოვი, პირველყოფილ ხალხებს, თუ კი სადმე საერთოდ, უწინარეს ყოვლისა სწორედ აქ (ე. ი. მხატვრული შემოქმედების პროცესში) უნდა

ვარდაექმნათ და გაეუმჯობესებინათ თავიანთი სულიერი ძალები. თუ მოვიგონებთ იმ გარემოებას, რომ პირველყოფილი ხალხების მხატვრული შემოქმედება წარმოადგენდა ადამიანთა წარმოებითი მოღვაწეობისა და სულიერი მოღვაწეობის თავისებურ სინთეზს, მაშინ ცხადი გახდება პლენანოვის აღნიშნული მსჯელობის ძირითადი აზრი.

უნდა ითქვას, რომ პლენანოვი წამოყენებული დებულების დასასაბუთებლად მხოლოდ ამით, ე. ი. პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების, როგორც წარმოებით-შემოქმედებითი მოღვაწეობის დახასიათებით როდის კმაყოფილდებოდა. შემდგომ აღრმავებს რა თავის მსჯელობას აღნიშნული საკითხის გარშემო, იგი მკითხველის ყურადღებას მიაქცევს აგრეთვე იმ გარემოებას, რომ ჯერ ერთი, ხელოვნება თავისთავად აღებული ესთეტიკური რეალობაა, ე. ი. ესთეტიკური თვისებების მქონე მოვლენა. წარმოიშვა რა ხელოვნება, როგორც ესთეტიკური რეალობა (ობიექტი), მას, ცხადია, აუცილებლობით უნდა გამოეწვია ესთეტიკური გრძნობის, ე. ი. ესთეტიკური სუბიექტის წარმოშობა (რა თქმა უნდა, პლენანოვი აქ მთლიანად ეყრდნობოდა კ. მარქსს, რომელიც ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ წერდა: „Предмет искусства... создает субъекту, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой...“¹²⁴ „Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека“¹²⁵ და სხვ.)¹²⁶. მეორე: ხელოვნებას ნაწარმოებებს პირველყოფილ საზოგადოებაში (პირველყოფილი საზოგადოების განვითარების უდაბლეს საფეხურზე) წმინდა პრაქტიკული, ე. ი. უტალიტარულ-საზოგადოებრივი დანიშნულება ჰქონდათ. იყენებდნენ რა ხელოვნებას (ხელოვნების ნაწარმოებთ) წმინდა პრაქტიკული მიზნებისათვის, პირველყოფილი ადამიანები მათ, რამდენადაც ისინი თავიანთ უტილიტარულ ინტერესებს შეესაბამებოდნენ, უწინარეს ყოვლისა გაიაზრებდნენ, როგორც „სასარგებლოს“, შემდეგ როგორც „კარგს“ და ბოლოს როგორც „ლამაზს“. იმისათვის, რომ გასაგები იყოს. პლენანოვის მსჯელობის ძირითადი აზრი მოცემულ საკითხზე, მოვიყვანთ ოდნავ ვრცელს, მაგრამ მეტად საინტერესო ამონაწერს „უმი-

სამართო წერილებიდან“. „ცნობილმა ინამა-შტერენგმა, — წერს პლენხანოვი, — ვენის ანთროპოლოგიურ საზოგადოებაში წაიკითხა რეფერატი „პირველყოფილი ხალხების პოლიტიკურ-ეკონომიური წარმოდგენების შესახებ“, რომელშიც, სვამდა, სხვათა შორის, ასეთ კითხვას: მათ (პირველყოფილ ხალხებს) მოსწონთ საგნები, რომელთაც იყენებენ მორთვისათვის, იმიტომ, რომ მათ (აღნიშნულ საგნებს — ა. ჩ.) გააჩნიათ გარკვეული ღირებულება, თუ პირიქით, ეს საგნები შეიძენენ გარკვეულ ღირებულებას მხოლოდ იმიტომ, რომ გამოიყენებიან მორთვისათვის?“ რეფერანტმა ვერ გაბედა კატეგორიული პასუხის გაცემა ამ კითხვაზე და ძნელიც იყო ამის გაკეთება მისი სრულიად არასწორი დაყენების გამო. საჭიროა განისაზღვროს რომელი ღირებულების შესახებ არის ლაპარაკი: სახმარის თუ საცვლელის შესახებ. თუ მხედველობაში გვაქვს სახმარი ღირებულება, მაშინ შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ საგნები, რომლებიც პირველყოფილ ადამიანებს ემსახურებოდნენ მორთულობათა სახით, თავიდანვე «Были признаны полезными или служили вывеской полезных для племени свойств их обладателя, а потом уже стали казаться красивыми. Потребительная ценность предшествует эстетической. Но раз данные предметы получили в глазах первобытного человека известную эстетическую ценность, он стремится приобрести их уже ради ее одной, забывая о генезисе этой их ценности»¹²⁷.

ველურთა კოსმეტიკის ესთეტიკური თვისებების წარმოშობის საკითხს რომ ეხება, პლენხანოვი სხვა ადგილას წერს: „თიხას, ცხიმს ან მცენარის ზეთს ადამიანი თავდაპირველად ისვამდა იმიტომ, რომ ეს სასარგებლო იყო. შემდეგ ამგვარად გაელვარებული სხეული მას ეჩვენებოდა ლამაზად და ის იწყებდა ცხიმის წასმას უკვე ესთეტიკური სიამოვნების გულისათვის“¹²⁸. ამგვარადვე ხსნის პლენხანოვი პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების სხვა ფორმების: ფერწერის¹²⁹, ორნამენტის¹³⁰, ცეკვების¹³¹ და ა. შ. ესთეტიკური ღირებულების წარმოშობასაც¹³².

სწორი არის თუ არა პლენხანოვი? შეიძლება თუ არა გავიზიაროთ ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენხანოვისეული კონცეფცია? რა თქმა უნდა, კი. მართალია, პლენხანოვი მე-

ტისმეტად ზოგად ასპექტში განიხილავს რა აღნიშნულ პრობლემას, ძალიან ხშირად გვერდს უვლის და უპასუხოდ ტოვებს მრავალ საინტერესო საკითხს (მაგალითად, ე. წ. „არახელოვნებითი სასარგებლოს“ მიმართ პირველყოფილი ადამიანის დამოკიდებულების საკითხს და სხვ.), მაგრამ საერთოდ აღებუ-ლი იგი უდავოდ სწორსა და მეცნიერულ პოზიციებზე დგას. უფრო მეტიც. ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენანოვისეული კონცეფცია, როგორც ეს უკვე ითქვა ზემოთ, წარმოადგენს იმ იდეებისა და შეხედულებების თავისებურ გაღრმავებას (ყოველ შემთხვევაში ახალი მასალებით დადასტურებას), რომლებიც წამოყენებული იყო მარქსისა და ენგელსის შრომებში. ამიტომ არ შეგვიძლია კიდევ ერთხელ არ გაძოვთქვათ აშკარა გაკვირვება იმ მეტისმეტი კრიტიკული დამოკიდებულებისათვის, რასაც ასტახოვი იჩენს ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის შესახებ პლენანოვის შეხედულებათა მიმართ. ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის კონცეფციას რომ განიხილავს, ასტახოვი პლენანოვს ბრალს სდებს, რომ თითქოს მას პირველყოფილი ხალხების ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და განვითარების პრობლემა მთლიანად და სავსებით ადამიანთა პრაქტიკულ-წარმოებითი მოღვაწეობის სფეროში გადააქვს, და მეორეც, — ხაზს უსვამს რა ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური ობიექტის, როლს სილამაზის გრძნობის ჩამოყალიბების საქმეში, არავითარ ყურადღებას არ აქცევს საკუთრივ ესთეტიკური გრძნობის ზეგავლენას ველურთა მხატვრული აზროვნების განვითარებაზე. ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია როგორც პირველი, ისე მეორე ბრალდება.

მართლაც გაუგებრობაა და მეტი არაფერი იმის მტკიცება, რომ თითქოს პლენანოვი ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და სილამაზის იდეალის განვითარების მიზეზებს მხოლოდ და მხოლოდ პირველყოფილი ხალხების საზოგადოებრივ-წარმოებითი პრაქტიკისა და შიშველი უტილიტარიზმის სფეროში ხედავს. საკმარისია ოდნავ დაკვირვებით გადავხედოთ „უმისამართო წერილებს“ და პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის ანალიზისადმი მიძღვნილ პლენანოვის სხვა შრომებს, რათა უმაღლესად საწინააღმდე-

გოში დავრწმუნდეთ. „უმისამართო წერილების“ ჯერ კიდევ შესავალ ნაწილში, სადაც განხილულია ე. წ. „ცხოველური ესთეტიკის“ პრობლემა, პლენანოვი ეკამათება დარვინს, სწორედ იმის გამო, რომ, დარვინის აზრით, ადამიანთა ესთეტიკური შეგრძნებანი მჭიდროდ არის ასოცირებული რთულ იდეებთან მხოლოდ ცივილიზებულ საზოგადოებაში. „მართალი არის თუ არა დარვინი,—ამბობს პლენანოვი,—როცა ფიქრობს, რომ ასეთი ასოციაცია მხოლოდ ცივილიზებულ ხალხში არსებობს? არა, არ არის მართალი... ველურების ესთეტიკური შეგრძნებანი არა თუ შეიძლება ასოცირებული იქნას რთულ იდეებთან, არამედ ზოგჯერ ისინი სწორედ ასეთი იდეების ზეგავლენით წარმოიშეებიან“¹³³. მეხუთე „წერილის“ დასასრულს ვკითხულობთ: „მე უკვე არა ერხებულ ვთქვი, რომ თვით პირველყოფილ მონადირულ საზოგადოებაშიც კი ტექნიკა და ეკონომიკა არ განსაზღვრავენ უშუალოდ ესთეტიკურ გემოვნებას. არაიშვიათად აქ მოქმედებენ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი შუალობითი ფაქტორები“¹³⁴.

პლენანოვი თავის „უმისამართო წერილებში“ არა მარტო ლაპარაკობს პირველყოფილი ხალხების ესთეტიკური გემოვნების განვითარებაში ე. წ. შუალობითი ფაქტორების სერიოზული (და ზოგჯერ გადამწყვეტი) როლის შესახებ, არამედ კონკრეტულად აყალიბებს ამ ფაქტორებს და, რაც მთავარია, უამრავ ფაქტობრივ მონაცემებზე დაყრდნობით აშუქებს მათ. ე. წ. არაცივილიზებული ხალხების ესთეტიკური იდეალების წარმოშობისა და განვითარების საქმეში, პლენანოვის აზრით, გარდა უტილიტარულ-წარმოებითი მოღვაწეობისა, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულებს აგრეთვე ისეთმა არაეკონომიურმა, ე. ი. გამეშვებულმა ფაქტორებმა, როგორცაა, მაგალითად, სოციალური განსხვავებულობა (მაგ., აფრიკული ზანგური ტომის მდიდარი ქალები რკინის უამრავი საკიდრებით ირთვებოდნენ იმიტომ, რომ სურდათ თავიანთი ქონებრივი უპირატესობა ეჩვენებინათ დარბებებისათვის. ასევე, საქონლის ცხიმში ველურის ტანზე ზოგჯერ წარმოდგენდა სიმდიდრის თავისებურ აბრას და ა. შ.)¹³⁵, რასობრივი თვისებები (მაგ., თეთრი ფერი ეჩვენება შავკანიანს არალამაზად და პირიქით; შავი

ფერი არ მოსწონს თეთრკანიანს)¹³⁶, ანტითეზა ანუ კონტრასტი (მაგ., ღარიბთა მოდისადმი დაპირისპირების მიზნით სენეგამბიის მდიდარი ქალები ატარებდნენ მეტისმეტად ვაწრო ფეხსაცმელებს)¹³⁷, სიამამაცი აიდეა (მაგ., პირველყოფილი მამაკაცის მორთულობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ნადირთა ტყავი, კბილები, ბკალები და ა. შ. ასეთი საგნებით რომ ირთვებოდა, ველური ამით ხაზს უსვამდა თავის მოხერხებულობას, ძალასა და გამბედაობას)¹³⁸ და სხვა. ერთი სიტყვით, პირველყოფილი ხალხების სილამაზის გრძნობა და ესთეტიკური იდეალები, პლენანოვის აზრით, განპირობებული იყო არა მარტო წარმოებით-უტილიტარული მოტივებით, არამედ სხვა მოტივებითაც, რომელთაც უშუალოდ არავითარი კავშირი არ ჰქონდათ ადამიანთა წმინდა პრაქტიკულ ინტერესებთან. ეს კი ნიშნავს, რომ ასტახოვი მორიგ უმართებულობას იჩენს, როცა აკრიტიკებს პლენანოვს.

ასევე შეიძლება ითქვას ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენანოვისეული კონცეფციის მისამართით გამოთქმულ მეორე საყვედურზედაც. მართალია, პლენანოვი, რომელიც გარკვეული მეთოდოლოგიური მოსაზრების გამო ხაზს უსვამდა ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური ობიექტის, განმსაზღვრელ ზეგავლენას პირველყოფილი ხალხების სილამაზის გრძნობის წარმოშობასა და განვითარებაზე, შედარებით უფრო ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა მედლის მეორე მხარეს (ე. ი. ესთეტიკური გრძნობის პირუკუ ზეგავლენას ხელოვნებაზე), მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იმის თქმა, რომ მას თითქოს აღნიშნული პრობლემისათვის სავსებით აევლოს გვერდი. მაგალითად, ეხება რა პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს, პლენანოვი ერთ ადგილას წერს: „ხელოვნების განვითარება თავის მხრივ იმყოფება მიზეზობრივ კავშირში ესთეტიკური გემოვნების განვითარებასთან“. შემდეგ. „რაკა მიღწეულ იქნა ეს მომენტი (ე. ი. ესთეტიკური მომენტი—ა. ჩ.), წარმოიშვა უამრავი.. ფაქტორი (მათ შორის ესთეტიკური ფაქტორი), რომლებმაც განაპირობეს პირველყოფილი კოსმეტიკის შემდგომი ევოლუცია“¹³⁹ და ა. შ. (ამასვე ამტკიცებს პლენანოვი ხელოვნების სხვა ფორმების მიმართაც).

ამრიგად, ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის პლენანო-ვისეული კონცეფცია, მიუხედავად ცალკეული გადახვევებისა, არსებითად სწორად, დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის პოზიციებიდან წყვეტს სილამაზის გრძნობის წარმოშობისა და საზოგადოების განვითარების უდაბლეს საფეხურზე ადამიანთა ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბება-განვითარების საკითხს.

თავი მესამე

პლენარული კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების თავისებურებებისა და მისი განვითარების კანონზომიერების შესახებ

როგორც წინა თავში ვნახეთ, პლენარული დამაჯერებლად, მისთვის დამახასიათებელი ოსტატობით უკუაგდო ხელოვნების წარმოშობის სუბიექტივისტურ-იდეალისტური კონცეფციები და პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის ყოველმხრივი ანალიზის საფუძველზე დაასაბუთა, რომ 1) ხელოვნება საზოგადოების განვითარების უდაბლეს საფეხურზე წარმოადგენდა ადამიანთა წარმოებითი საქმიანობის (საზოგადოებრივი პრაქტიკის) პირდაპირსა და უშუალო ასახვას და 2) პირველყოფილ ხალხებში ხელოვნების მოვლენებისადმი ესთეტიკურ დამოკიდებულებას წინ უსწრებს უტილიტარული, წმინდა პრაქტიკული დამოკიდებულება.

მაგრამ საკმარისი იყო თუ არა ყოველივე ეს ხელოვნების სოციალური არსებისა და ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების ზოგადი პრობლემის გადაჭრისათვის, და მაშასადამე, სუბიექტივისტურ-იდეალისტური ესთეტიკის იდეური განადგურებისათვის? რა თქმა უნდა, არა.

როგორც ცნობილია, საზოგადოების განვითარების მაღალ საფეხურზე, კერძოდ მაშინ, როცა ადამიანთა საზოგადოების კლასებად დანაწილება ხდება, ის უშუალო კავშირი, რომელიც პირველყოფილ ხალხებში ხელოვნებასა და წარმოებით საქმიანობას შორის არსებობდა, ბუნდოვანდება. უფრო მეტიც, ე. წ. ცივილიზებული ეპოქების ხელოვნების განვითარება (მისი აყვავების ან დაცემის პროცესი) არა თუ არ ემთხვევა ყოველთვის ეკონომიკის (წარმოების) განვითარების პროცესს, არამედ ძალიან ხშირად მის პირდაპირ საწინააღმდეგოდაც კი მიმდინარეობს. „ხელოვნების შესახებ ცნობილია,—წერს კ. მარქსი,—რომ მისი აყვავების გარკვეული პერიოდები სულაც არ შეესაბამება საზოგადოების საერთო განვითარებას, მაშასადამე, არც ამ საზოგადოების მატერიალური საფუძვლის განვითარებას, საფუძვლისა, რომელიც მისი ორგანიზაციის, ასე ვთქვათ, ჩონჩხს შეადგენს... ხელოვნების გარკვეული ფორმების, მაგ., ეპოსის, შესახებ აღიარებულიც კია, რომ ისინი თავიანთი კლასიკური სახით, რომელიც ეპოქის შემქმნელია მსოფლიო ისტორიაში, ვერასოდეს ვერ წარმოიქმნებიან მას შემდეგ, რაც ხელოვნებითი წარმოება, როგორც ასეთი, დაიწყოს; რომ, მაშასადამე, თვით ხელოვნების სფეროში გარკვეული ფორმები, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ, შესაძლებელია ხელოვნების განვითარების მხოლოდ დაბალ საფეხურზე. თუ ამას ადგილი აქვს ხელოვნების სფეროს შიგნით ამ ხელოვნების სხვადასხვა სახეობათა შორის არსებულ დამოკიდებულებაში, მაშინ მით უფრო ნაკლებ გასაკვირია, რომ ასეთსავე მდგომარეობას აქვს ადგილი ხელოვნების მთელი სფეროს დამოკიდებულებაში საზოგადოების საერთო სოციალურ განვითარებასთან“¹.

ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების აღნიშნული თავისებურება, რომელიც, უნდა ითქვას, ერთი შეხედვით, მართლაც ქმნის გარკვეულ ილუზიას მისი (ე. ი. ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების) საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებისაგან დამოკიდებულების შესახებ (სხვათა შორის, იდეალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი გნოსეოლოგიური ფესვთაგანი სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ) თავის დროს გამოყენებული და ხელოვნების რეალისტური პრინციპებისადმი

დაპირისპირებული იქნა „წმინდა ხელოვნებისა“ და სხვა ანტი-რეალისტურ-იდეალისტური მიმდინარეობების წარმომადგენელთა მიერ. არ შეეძლოთ რა გაქცოდნენ ფაქტების რკინისებურ ლოგიკას, ხელოვნების ისტორიის ბურჟუაზიული მკვლევარები (უფრო სწორად, ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის შედარებით საღად მოაზროვნე ადამიანები) ერთის მხრივ იძულებული იყვნენ, მეტად თუ ნაკლებად, ელიარებიანთ პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების უშუალო კავშირი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, მაგრამ სამაგიეროდ კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნებას მთლიანად იდეალისტური ესთეტიკის საკუთრებად სთვლიდნენ. ადარებდა რა ერთმანეთს პირველყოფილი ხალხებისა და ცივილიზებული ხალხების ხელოვნებას, ვ. ლიუბკე (ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელთაგანი), მაგალითად, წერდა: „პირველყოფილ ხალხებში მხატვრული ნაწარმოებები ატარებენ ბუნებრივი აუცილებლობის დასს, მაშინ როცა ცივილიზებულ ერებში ისინი გამსჭვალულია სულიერი ცნობიერებით“². შემდეგ, „ცივილიზებული ხალხების მხატვრული მოღვაწეობა წარმომადგენს იდეალისტური ესთეტიკის დამადასტურებელ სულიერ მოღვაწეობას“ და ა. შ.

ნათქვამიდან, ვფიქრობთ, ნათელია, რომ ბურჟუაზიულ-დეკადენტური ესთეტიკისა და ხელოვნების ანტირეალისტურ-სუბიექტივისტური თეორიების საბოლოო იდეური განადგურებისათვის, პირველყოფილი ხალხების ხელოვნების აშკარად სოციალური ხასიათის ჩვენებასთან ერთად საჭირო იყო აგრეთვე ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების განხილვა და მისი ახსნა-გაანალიზება ისტორიის მატერიალისტური გაგების შუქზე.

პლენხანოვი, რა თქმა უნდა, შესანიშნავად იცნობდა ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების ზემოაღნიშნულ თავისებურებას და ამასთან ერთად ბურჟუაზიული მკვლევარების უიმედო ცდასაც გამოეყენებიათ იგი იდეალისტური ესთეტიკის დასაბუთებისათვის. ხელოვნების განვითარების ზოგადი კანონზომიერების საკითხებს რომ განიხილავდა, იგი ნაშრომში „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“ წერდა: „პირველ-

ყოფილ საზოგადოებაში, რომელიც ჯერ დაყოფილი არაა კლასებად, ადამიანის საწარმოო მოქმედება უშუალოდ ახდენს გავლენას მის მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკურ გემოვნებაზე. ორნამენტის თავის მოტივებს ტექნიკიდანღებულობს, ხოლო ცეკვა, რომელიც თითქმის უმნიშვნელოვანესი ხელოვნებაა ასეთს საზოგადოებაში, — ხშირად საწარმოო პროცესის უბრალო განმეორებასა და მიბაძვას წარმოადგენს... მაგრამ კლასობრივად დაყოფილ საზოგადოებაში ამ მოქმედების უშუალო გავლენა იდეოლოგიაზე გაცილებით უფრო ძნელი შესამჩნევი ხდება. ეს გასაგებიცაა. თუ, მაგალითად, ავსტრალიელი ქალის ერთნაირი ცეკვა მის მიერ მცენარის ძირების კრეფის პროცესს ანსახიერებს, თავისთავად ცხადია, არც ერთი მშვენიერი ცეკვა, რომლითაც ირთობდნენ თავს, მაგალითად, მე-18 საუკუნის საფრანგეთის ლამაზი ქალები, არ წარმოადგენდა ამ მანდილოსნების მწარმოებელი შრომის გამოხატულებას, ვინაიდან ისინი არც ეწეოდნენ არავითარ მწარმოებლურ შრომას და უმთავრესად „საამო გულისთქმის მეცნიერებას“ იყვნენ აყოლილნი. რომ გავიგოთ ავსტრალიელი ქალის ცეკვა, საკმარისია ვიცოდეთ, რა როლს თამაშობს ავსტრალიელი ტომის ცხოვრებაში ქალების მიერ გარეულ მცენარეთა ძირების კრეფა. მენუეტის გასაგებად კი სრულებითაც არ კმარა მე-18 საუკ. საფრანგეთის ეკონომიკის ცოდნა“. შემდეგ ცოტა ქვემოთ ვკითხულობთ: „აბა სცადეთ და პირდაპირ ეკონომიურად ახსენით მე-18 საუკუნის ფრანგულ მხატვრობაში დავიდის სკოლის გაჩენის ფაქტი. გარდა სასაცილო და მომბეზრებელი მიეთმოეთობისა არაფერი გამოგივათ“³.

მაგრამ აღნიშნულ გარემოებიდან (ე. ი. ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების შეფარდებითი დამოუკიდებლობიდან). ამბობს პლენანოვი, სრულებითაც ის დასკვნა არ გამომდინარეობს, რასაც, ჩვეულებრივ, ბურჟუაზიული მკვლევარები აკეთებენ. ეკამათება რა ვ. ლიუბკეს, რომელიც, როგორც უკვე ნათქვამი იყო ზემოთ, პრინციპულ ზღვარს ავლებდა პირველყოფილ ხალხების ხელოვნებასა და ცივილიზებული ხალხების ხელოვნებას შორის, იგი წერს: „Подобное противопоставление не имеет за собой ничего, кроме идеалистичес-

кого предрассудка. На самом деле художественное творчество цивилизованных народов — не менее первобытного — подчинено необходимости. Разница состоит лишь в том, что у цивилизованных народов исчезает непосредственная зависимость искусства от техники и способов производства. Я знаю, конечно, что это очень большая разница, но я знаю также, что она причиняется не чем иным, как именно развитием общественных производительных сил, ведущих к разделению общественного труда между различными классами. Она не опровергает материалистического взгляда на историю искусства», а, напротив, дает новое и убедительное свидетельство в его пользу»⁴.

ადრინდელი პერიოდის შესანიშნავ შრომებში, როგორცაა, მაგალითად, „მონისტური თვალსაზრისი ისტორიაზე“, „ისტორიის მატერიალისტური გაგების შესახებ“, „ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან“ და ა. შ., აგრეთვე უფრო გვიანდელ ნაშრომებში: „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“, „მე-18 ს. ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული მხატვრობა“, „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“, „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ და სხვ. პლენანოვმა შესანიშნავად დაასაბუთა წამოყენებულ: თვალსაზრისი და დაიცვა მატერიალისტური ესთეტიკის ძირითადი დებულება ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების, ე. ი. საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებზე მხატვრული იდეოლოგიის დამოკიდებულების შესახებ.

კლენანოვი ე. წ. სოციალური ფსიქოლოგიისა და კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებათა შესახებ

1. აღნიშნული პრობლემის გარკვევას რომ იწყებს, პლენანოვი, უწინარეს ყოვლისა, გამოდის მარქსისტული ფილოსოფიის იმ ძირითადი პრინციპიდან, რომ საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ცნობიერებას. ხელოვნება, პლენანოვის გაგებით, საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა. ამიტომ ხელოვნების წარმოშობა და მისი ისტორიული განვითარების თავისებურებანიც, საბო-

ლოო ანგარიშით, ახსნილი უნდა იქნას საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებით. „ვაშობ რა რომ ხელოვნება არის ერთ-ერთი იდეოლოგიათაგანი — წერს პლენხანოვი, — ამით მას ერთ დაფაზე ვსვამ იდეოლოგიის სხვა ფორმებთან: რელიგიასთან, ფილოსოფიასთან, სამართალთან და ა. შ. თითოეული ამ იდეოლოგიათაგანი წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრების სულიერ პროდუქტს“ *.

მაგრამ ეს მიზეზობრივი კავშირი, რომელიც რეალურ სინამდვილესა და მის იდეურ ანარეკლს („სულიერ პროდუქტს“) შორის არსებობს, ისე არ უნდა გავიგოთ, გვაფრთხილებს პლენხანოვი, რომ თითქოს ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყველა სფერო მხოლოდ ეკონომიური მდგომარეობით განისაზღვრებოდეს. თუმცა საწარმოო ძალთა განსაზღვრული მდგომარეობა მიზეზია განსაზღვრული წარმოებრივი და კერძო ქონებრივი ურთიერთობისა, წერს იგი, მაგრამ რაკი წარმოიშვა ეს უკანასკნელი, როგორც „შედეგი ხსენებული მიზეზისა, იგი თავის მხრივ გავლენას ახდენს თვით ამ მიზეზზე. ამნაირად იბადება ურთიერთმოქმედება საწარმოო ძალთა და საზოგადოებრივ ეკონომიას შორის. ხოლო რადგანაც ეკონომიურ ნიადაგზე იმართება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა, გრძნობათა და წარმოდგენათა მთელი ზედნაშენი და რადგანაც ეს ზედნაშენიც ჭერ ხელს უწყობს, მერე კი აბრკოლებს ეკონომიურ განვითარებას, — ამიტომ საფუძველსა და ზედნაშენს შორის იბადება ურთიერთმოქმედება. რაიცა შეიცავს ყველა იმ მოვლენის სრულ გამოცნობას, რომელიც პირველი შეხედვით თითქოს ეწინააღმდეგება ისტორიული მატერიალიზმის ძირითად დებულებას“ *.

როგორც მოტანილი ციტატიდან ნათლად ჩანს, ხელოვნების, როგორც იდეოლოგიის, ერთ-ერთი ფორმის წარმოშობა და, მაშასადამე, განვითარება უნდა აიხსნას არა მარტო ეკონომიური საფუძველებით (ბაზისით), არამედ მისგან გამომდინარე იდეოლოგიის სხვა ფორმების: ფილოსოფიის, პოლიტიკის, მორალის და სხვ. გავლენითა და ზემოქმედებით. სწორედ ამან გამოიწვია ის, ამბობს პლენხანოვი, რომ ხელოვნების განვითარება კლასობრივ საზოგადოებაში ეკონომიკის აყვავებას ან დაცემას უშუალოდ არ ასახავს. სამართალი, სახელმწიფო-

კბრივი წყობილება და ზნეობა... უშუალოდ და პირდაპირ განისაზღვრება მისთვის დამახასიათებელი ეკონომიური ურთიერთობით. ამავე ურთიერთობით განისაზღვრება, მაგრამ უკვე არა პირდაპირ და გამეშვებულად, აზრისა და წარმოსახვის ყველა ქმნილება: ხელოვნება, მეცნიერება და სხვ.“⁸.

თავის ცნობილ „მარქსიზმის ძირითად საკითხებში“ პლენანოვი ცდილობს ბაზისისა და ზედნაშენის ურთიერთდამოკიდებულების ზოგადი სქემა მოგვეცეს. პლენანოვის სქემას, ცხადია, მთლიანად არ შეიძლება დავეთანხმოთ, მაგრამ იგი მაინც, ჩვენი აზრით, საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს კლასობრივი საზოგადოების იდეურ-მხატვრული განვითარების რთულ მექანიზმზე. „მოკლედ რომ გამოვხატოთ მარქს-ენგელსის შეხედულება... ბაზისისა და... ზედნაშენის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, — წერს პლენანოვი, — ჩვენ მივიღებთ შემდეგს: 1) საწარმოო ძალთა მდგომარეობა, 2) ამ მდგომარეობით განსაზღვრული ეკონომიური ურთიერთობა, 3) სოციალ-პოლიტიკური წყობილება, აღმოცენებული განსაზღვრულ ეკონომიურ საფუძველზე. 4) საზოგადოებრივი ადამიანის ფსიქიკა... 5) სხვადასხვა იდეოლოგია, ამ ფსიქიკის თვისებათა გამომხატველი“⁹. წალნიშნულ სქემაზე დაყრდნობით, პლენანოვი აღგენს იმ გარდამავალ საფეხურს, რომელიც საზოგადოების ეკონომიურ ბაზისსა და მის მხატვრულ ზედნაშენს (ხელოვნებას) შორის არსებობს. ასეთ საფეხურს, პლენანოვის აზრით, წარმოადგენს საზოგადოების საერთო სულიერი დონე, რასაც სპეციალისტები (და მათ შორის პლენანოვიც) პირობითად საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას უწოდებენ. //

✓ შეიძლება თუ არა გავიზიაროთ პლენანოვის თვალსაზრისი? სხვათა შორის, არიან ადამიანები, რომლებიც დასმულ კითხვაზე კატეგორიულად უარყოფით პასუხს იძლევიან. მათ მიაჩნიათ, რომ პლენანოვი, მოცემულ შემთხვევაში, მთლიანად „ტენის ხელოვნების ფილოსოფიიდან გამოდის“ და ამიტომაც არც ერიდებიან კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების განვითარების პლენანოვისეული ახსნა დაახასიათონ, როგორც „იდეალისტური“, „პოზიტივისტური“ და ა. შ. მაგ-

რამ ეს არ არის სწორი. მართალია, მოძღვრება საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის, როგორც ხელოვნების განვითარების უმთავრესი ფაქტორის შესახებ პოზიტივისტ ტენს ეკუთვნის, მაგრამ ეს სრულებითაც არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ ტენის კონცეფციის მთელი ნაკლი პლენხანოვსაც მივაწეროთ. „ლექციებში ხელოვნების შესახებ“ ტენი წერს: მხატვრული ნაწარმოების ან ხელოვნების გაგებისათვის „საკიროა ზედმიწევნით სისწორით წარმოვიდგინოთ ეპოქის აზროვნებისა და ზნეჩვეულების საერთო მდგომარეობა. იქ ძვეს საბოლოო ახსნა, საბოლოო მიზეზი, რომელიც განსაზღვრავს ყველა დანარჩენს“. შემდეგ, „თუ ჩვენ კვალდაკვალ განვიხილავთ ხელოვნების ისტორიის მთავარ ეპოქებს, დავინახავთ, რომ ხელოვნება აღმოცენდება და გაქრება აზროვნებისა და ზნეჩვეულების იმ განსაზღვრულ მდგომარეობასთან ერთად, რომელთანაც დაკავშირებულია იგი“¹⁰.

ახლა მოვუსმინოთ პლენხანოვს. ტენის აღნიშნული დებულების ციტირებას რომ ახდენს, იგი წერს: ერთი შესედეით ტენის ამ თვალსაზრისს ყოველი მარქსისტი შეიძლება დაეთანხმოს, რადგან ხელოვნების მდგომარეობა მართლაც „შეიძლება აიხსნას განსაზღვრული ეპოქის აზროვნებისა და ზნეჩვეულების მდგომარეობით“¹¹. მაგრამ მთელი უბედურება ისაა, განაგრძობს პლენხანოვი, რომ ტენი მეტისმეტად შორს მიდის და ე. წ. საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას თავისებური დემიურგის როლში წარმოგიდგენს. „მისი აზრით, აზროვნებისა და ზნეჩვეულებების მდგომარეობა ქმნის არამარტო ხელოვნების სხვადასხვა სახეს, არამედ ხალხის მრეწველობას და ყველა საზოგადოებრივ დაწესებულებასაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სოციალური წრის საბოლოო მიზეზი არის „აზროვნების და ზნეჩვეულების მდგომარეობა“... ამრიგად, გამოდის, რომ საზოგადოებრივი ადამიანის ფსიქიკა განისაზღვრება მისი მდგომარეობით, მისი მდგომარეობა კი ფსიქიკით“¹².

შრომაში „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“ პლენხანოვი კიდევ უფრო ღრმად არკვევს ტენის კონცეფციის იდეალისტურ ხასიათს და უპირისპირებს მას ისტორიული მატერიალიზმის პრინციპებს. „მატერიალიზმი განსაზღვრული საზო-

გადოებისა თუ კლასის ფსიქოლოგიის ასახსნელად მიმართავს საზოგადოებრივ სტრუქტურას, რომელიც გამოწვეულია ეკონომიური განვითარებით და სხვ. ტენი კი, როგორც იდეალისტი, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიით ხსნიდა საზოგადოებრივი წყობილების წარმოშობას¹³.

ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება თუ არა იმის თქმა, რომ თითქოს პლენანოვისეული საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის ცნება მთლიანად ტენის პოზიტივისტური ესთეტიკიდან იყოს აღებული? ცხადია, რომ არა. ახლა საინტერესოა ვიკითხოთ: მაინც როგორ, რა ასპექტში ვლინდება საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის ზეგავლენა ხელოვნების განვითარებაზე?

✓ 2. უწინარეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ საზოგადოებრივი ფსიქოლოგია, პლენანოვის აზრით, კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენაა, რომელიც ყოველთვის განსაზღვრული ისტორიული ვითარების შესაბამისად უნდა იქნას განხილული. ხაზს უსვამს რა, რომ საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის „ყურადღებით შესწავლის გარეშე შეუძლებელია იდეოლოგიათა ისტორიის მატერიალისტური გაგება“, პლენანოვი წერს: „რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ არსებობს რაღაც საზოგადოებრივი სული, ან რაღაც კოლექტიური ხალხური „სული“, რომელიც ვითარდება განსაკუთრებული კანონების მიხედვით და გამოიხატება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში... მატერიალისტისათვის, მოცემულ შემთხვევაში, შეიძლება ლაპარაკი იყოს მხოლოდ მოცემულ ქვეყნისა და მოცემული დროის მოცემულ საზოგადოებრივ კლასში გრძნობათა და აზრთა გაბატონებულ განწყობილებაზე“¹⁴.

ფართოდ შლის რა აღნიშნულ დებულებას, პლენანოვი შემდგომ დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში შეუძლებელია ლაპარაკი საერთოდ ერთიანი, ჰარმონიული, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის შესახებ. კლასობრივ საზოგადოებაში, ამბობს იგი, წარმოებს გააფთრებელი კლასობრივი ბრძოლა, ეს ბრძოლა აისახება მათ იდეურ შეხედულებებსა და სულიერ განწყობილებებში. ამიტომ ყოველ კლასს საკუთარი იდეები, კულტურა და ჩვეულებები გააჩნია, რომლებითაც პრინციპულად უპირისპირდება სხვა კლასების ინტერესებსა და სულიერ მისწრაფებებს. //

ყოველივე აქედან ცხადია, რომ: 1) საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას, რომელიც, პლენანოვის აზრით, ხელოვნების შინაარსსა და მიმართულებას განაპირობებს, თავის მხრივ კლასობრივი იდეები და მიზნრათებები განსაზღვრავენ; 2) (რაც ბუნებრივად გამომდინარეობს პირველი დასკენიდან და პლენანოვის ესთეტიკის უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენს) ხელოვნება თავისი არსებით კლასობრივი — ტენდენციური ბუნებისაა; 3) ცივილიზებული საზოგადოების ხელოვნების თავისებურებისა და განვითარების კანონზომიერების შესწავლა შეიძლება კლასთა ბრძოლის მექანიზმის შესწავლისა და გათვალისწინების საფუძველზე.

თავის შრომებში პლენანოვი არაერთხელ უსვამს ხაზს იმ გარემოებას, რომ იდეოლოგიის (ხელოვნების) გაგება ყოვლად შეუძლებელია, „თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კლასთა ბრძოლას“. „თქმა იმისა, რომ ხელოვნება ისე, როგორც ლიტერატურა არის ცხოვრების ასახვა, — ამბობს პლენანოვი, — ნიშნავს გამოსთქვა თუმცა სწორი, მაგრამ ჭერ კიდევ განუსაზღვრელი აზრი. იმისათვის, რომ გავიგოთ თუ როგორ ასახავს ხელოვნება ცხოვრებას, უნდა გავიგოთ ამ უკანასკნელის მექანიზმი. ხოლო ცივილიზებულ ხალხებში ამ მექანიზმის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ზამბარას წარმოადგენს კლასთა ბრძოლა. და მხოლოდ, განვიხილავთ რა ამ ზამბარას, მივიღებთ რა მხედველობაში კლასთა ბრძოლას და შევისწავლით მის მრავალფეროვან პერიპეტეიებში, ჩვენ შევიძლებთ რამდენადმე დამაკმაყოფილებლად ავხსნათ ცივილიზებული საზოგადოების „სულიერი“ ისტორია“¹⁵.

ცივილიზებული ხალხების ხელოვნება, მიუთითებს პლენანოვი, რომელიც ერთი შეხედვით ასე დაშორებული ჩანს საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებისაგან, უმალ გასაგები გახდება, როცა მას კლასთა ბრძოლის თვალსაზრისით მივუდგებით. „თუ შევხედავთ ამ სკოლას (ლაპარაკია დავიდის სკოლაზე ფრანგულ ფერწერაში — ა. ჩ.) როგორც კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგიურ ანარეკლს საფრანგეთის საზოგადოებაში დიდი რევოლუციის წინ — საქმე მყისვე სხვა ხასიათს მიიღებს: თქვენთვის სავსებით გასაგები გახდება დავიდის მხატვრობის ისეთი თვისებებიც კი, რომელიც ისე დაშორებული

ჩანდა საზოგადოებრივი ეკონომიისაგან, რომ თითქოს არაფრით არ შეიძლებოდა ამ უკანასკნელთან მისი დაკავშირება“¹⁶.
√ მე-18 საუკუნის ფრანგულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას რომ ეხება, პლენანოვი ხაზს უსვამს, რომ „მე-18 საუკუნის ფრანგული საზოგადოება... უწინარეს ყოვლისა ხასიათდება იმ გარემოებით, რომ იგი იყო კლასებად დაყოფილი საზოგადოება“¹⁷. ამ ვითარების გაუთვალისწინებლად, აღნიშნავს პლენანოვი, შეუძლებელია გავიგოთ მე-18 საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფერწერა. აღნიშნული ეპოქის ფრანგული ლიტერატურისა და ხელოვნების ღრმა ანალიზის საფუძველზე პლენანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ კლასობრივი ბრძოლა გავლენას ახდენს არა მარტო ხელოვნების მიმართულებაზე საერთოდ, არამედ ხელოვნების ცალკეული ჟანრების წარმოშობასა და თავისებურებებზე.

მაგალითისათვის ავიღოთ, თუ გნებავთ, ფარსი. ხელოვნების ეს ჟანრი საშუალო საუკუნეებში გავრცელებული იყო მთელს ევროპაში და განსაკუთრებით საფრანგეთში. ფარსისათვის დამახასიათებელი არის ის, რომ იგი ითხზებოდა ხალხისათვის, გამოხატავდა ხალხის შეხედულებებს და ინტერესებს, მის უკმაყოფილებას მაღალი წოდების მიმართ (პლენანოვი). მაგრამ მას შემდეგ, რაც ტახტზე ლუდოვიკო XIV ადის, იწყება ფარსის თანდათანობით დაცემა. მის ადგილს იკავებს ახალი ჟანრი — ტრაგედია, რომელიც უკვე გამოხატავს საზოგადოების მაღალი, არისტოკრატიული კლასის ინტერესებსა და მისწრაფებებს. რამ გამოიწვია ეს? რატომ არ შეიძლებოდა არისტოკრატიული კლასის იდეალები ფარსის ფარგლებში გამოხატულიყო? თავისთავად ცხადია, რომ, ამბობს პლენანოვი, ამ გარემოებას ვერ ავხსნით წარმოების პროცესით, რადგან არისტოკრატის „წარმოების საზოგადოებრივ პროცესთან“ არავითარი უშუალო დამოკიდებულება არ ჰქონია.

მაშ რაშია საქმე? იმაში, რომ, განმარტავს პლენანოვი, ფარსს, რომელიც ხელოვნების მსუბუქ, ჰუმორულ-სახასიათო ჟანრს წარმოადგენდა, არ შეეძლო ამდლებული არისტოკრატის მოჩვენებითი სიდიადისა და ე. წ. „ღარბაისლური“ სულიერი სამყაროს გამოხატვა. კლასიკური ტრაგედია კი, რომ-

ლის გარშემო მე-17 საუკუნის ფრანგულ ხელოვნებაში მწვავე კამათი იმართება და რომელიც საბოლოოდ იმარჯვებს ფარსზე, გამოხატავდა სწორედ მეფეების, მხედართმთავრებისა და ე. წ. „ამაღლებული პირების“ დიად ცხოვრებას. ცხადია, რომ ტრაგედიის ქანრი უფრო შეესაბამებოდა ლუდოვიკოს მონარქიული არისტოკრატიის ინტერესებს. „Чему обязаны они были своей победой? — კიახულობს პლენანოვი, — во всяком случае не своей «эрудиции».., а возраставшей требовательности высшего класса, для которого становились невыносимы наивные сценические несообразности предшествовавшей эпохи... победила здесь собственно утонченность аристократического вкуса, возраставшая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии»¹⁸.

არისტოკრატიულმა სტილმა, აღნიშნავს შემდგომ პლენანოვი, თავისი დაღი დაასვა არა მარტო ფრანგულ დრამატურგიას (და საერთოდ თეატრალურ ხელოვნებას), არამედ ფრანგულ ფერწერასაც¹⁹. „ლუდოვიკო XVI-ის ეპოქაში.—წერს პლენანოვი, — ე. ი. იმ დროს, როცა ფრანგულ ფერწერას ბევრი საერთო ჰქონდა კლასიკურ ტრაგედიასთან... ფერწერა, ზუსტად ისე, როგორც კლასიკური ტრაგედია, თავის გმირებს არჩევდა მხოლოდ ძლიერთა სამყაროს რიცხვიდან. შარლ ლებრენი, მხატვრული გემოვნების მაშინდელი კანონმდებელი ფერწერაში, იცნობდა მხოლოდ ერთ გმირს, ლუდოვიკო XIV-ს, რომელსაც სხვათა შორის ანტიკურ კოსტუმს აცმევდა“²⁰.

✓ ცნობილია, რომ ლუდოვიკო XIV-ის სიკვდილის შემდეგ საფრანგეთის მოჩვენებითი „ამაღლებულობა“ და „სილიადე“ ეცემა. იწყება წოდებრივი მონარქიის გახრწნა. თუ ლუდოვიკო XIV საფრანგეთის მონარქიის ძლიერებასა და სილიადეზე მაინც ფიქრობდა, ახალი მეფე ლუდოვიკო XV და მის გარშემო მყოფი არისტოკრატია მხოლოდ დროსტარებასა და სიტკბოებაზე ოცნებობს. „მისი დრო იყო დრო სიტკბოებისადმი გაუმაძღარი გამოდევნებისა, დრო ცხოვრების მხიარულად გატარებისა“ (პლენანოვი).

ამ გარემოებას, აღნიშნავს პლენანოვი, არ შეიძლებოდა გავლენა არ მოეხდინა (და მოახდინა კიდევც) ფრანგულ ხე-

ლოვნებაზე. ზვიადი სტილი ადგილს უთმობს ესთეტიურ-სანტიმენტალურ სტილს. შარლ ლე-ბრენი ადგილს უთმობს ბუშეს, რომლის ხელოვნების იდეალს მხოლოდ გრძნობადი ტკბობა წარმოადგენს. „ვისაც სურს, — წერს იგი, — ვარკვეული წარმოდგენა იქონიოს იმაზე, თუ რა მანძილი ამორებს ლუდოვიკო XV-ის მონარქიულ საფრანგეთს ლუდოვიკო XIV-ის ასეთივე საფრანგეთისაგან, ჩვენ ვურჩევთ ბუშეს სურათები შეადაროს ლე-ბრენის სურათებს“²¹.

თანმიმდევრულად არკვევს რა ფრანგული ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას, პლექსანოვი შემდგომ ხსნის ე. წ. ბურჟუაზიული დრამის — ცრემლიანი კომედიის წარმოშობის მიზეზებსაც. იგი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ ცრემლიანი კომედია წარმოადგენდა ახალი კლასის. ბურჟუაზიის პირმშოს, რომელიც ოპოზიციაში უდგებოდა არისტოკრატიას. ახალი ჟანრი, მეფეებისა და „ამაღლებული“ არისტოკრატის ნაცვლად, მოითხოვდა ბურჟუაზიული პიროვნებისა და ბურჟუაზიული ოჯახის ქველმოქმედების გამოხატვას. ბურჟუაზიის ეს ოპოზიცია არისტოკრატის სულისა და ზნის წინააღმდეგ. ნათლად ჩანს ბურჟუაზიული დრამის ყველაზე მკაფიო გამომხატველის ბომარშეს შემდეგ სიტყვებში: „რა მესაქმება მე, მე-18 საუკუნის მონარქიულ სახელმწიფოს მშვიდობიან ქვეშევრდომს — ათინასა და რომის რევოლუციებთან? რა ნამდვილი ინტერესი უნდა მქონდეს პელეპონოსეულ ტირანის სიკვდილის ან ახალგაზრდა ავლიდელ პრინცის მსხვერპლისადმი. ყველაფერ ამაში ჩემთვის საინტერესო არა არის რა, არ არის ჩემთვის შესაფერი მორალი“²². ბომარშე მოითხოვს, რომ ხელოვნებამ ასახოს საშუალო წოდების ადამიანები და მათი ცხოვრება. თავის შესანიშნავ კომედიებში: „სევილიელი დალაქი“ და „ფიგაროს ქორწინება“ ბომარშემ კლასიკურად გამოხატა ეს ახალი იდეები.

პლექსანოვი ასახელებს ბურჟუაზიული დრამის მეორე თვალსაჩინო წარმომადგენელს ნიველ-დე-ლია-შოსსესს. რას ვხედავთ ჩვენ მის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში? „აჯანყებას არისტოკრატიული ფსიქოლოგიის ამა თუ იმ მხარის წინააღმდეგ, ბრძოლას ამა თუ იმ ფეოდალური ცრურწმენის ან, თუ გნებავთ, მანკიერების წინააღმდეგ“²³. პლექსანოვი

უჩვენებს, რომ სწორედ ამ გზით მიდიოდა იმდროინდელი საფრანგეთის ფერწერის განვითარება.

მაგრამ, ცნობილია, რომ ახალ ქანრს ფრანგულ ხელოვნებაში დიდხანს არ გაუძლია. მას შემდეგ, რაც ბურჟუაზია ოპოზიციური კლასიდან რევოლუციური კლასი გახდა, ახალი მიმდინარეობა ხელოვნებაში ადვილს უთმობს ისევ კლასიციზმს. რით უნდა აიხსნას ეს უცნაური გარემოება? სხვათა შორის, აღნიშნული კითხვა დიდხანს აწუხებდათ ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიკოსებს. მათ წინაშე პირდაპირ გადაუჭრელ პრობლემად იდგა ის, რომ საფრანგეთის რევოლუციის ნოვატორები კონსერვატორები გახდნენ ხელოვნებაში.

აღნიშნულ კითხვას, ჩვენის აზრით, სავსებით სწორი პასუხი გასცა პლენანოვმა. მდიდარ ფაქტობრივ მონაცემებს რომ ეყრდნობა, იგი უჩვენებს, რომ ე. წ. კონსერვატიზმი ხელოვნებაში, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქაში იჩენს თავს, დროებითი და გარეგნული იყო. „თუ ტრაგედია არ შეცვლილა, როგორც ფორმა, — ამბობს პლენანოვი, — სამაგიეროდ მან არსებითი ცვლილება განიცადა შინაარსის მხრივ“. მაგალითისათვის პლენანოვი ასახელებს სორენის „სპარტაკს“, რომელიც, მისი აზრით, ახალი ტიპის ტრაგედიის ნიმუშს წარმოადგენს. რას ვხედავთ ჩვენ აქ? ტრაგედიის მთავარი გმირი სპარტაკი სავსეა თავისუფლებისაკენ სწრაფვით თავისი დიადი იდეების ინტერესებისათვის. იგი უარს ამბობს დაქორწინდეს თავის საყვარელ არსებაზე. მთელი პიესის განმავლობაში სპარტაკი ადამიანთა საყვარულსა და თავისუფლებას ქადაგებს. ცხადია, რომ სორენის ტრაგედია თავისი შინაარსით არსებითად განსხვავდება კლასიკური ტრაგედიის შინაარსისაგან, თუმცა ფორმას იგივეს ინარჩუნებს.

ავიღოთ ფერწერა. ფრანგული ფერწერის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი დავიდიც კლასიციზმის მგზნებარე დამცველი იყო. და ეს მაშინ, როცა იგი საერთოდ სასტიკად ილაშქრებდა ძველი არისტოკრატიული ხელოვნებისა და მხატვრული მრწამსის წინააღმდეგ. ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს, — ამბობს დავიდი, — „არა ბრწყინვალე რჩეულთ, არამედ ხალხთა ფართო მასებს, რესპუბლიკას“. მაშ რაშია საქმე? პლენანოვი მიუთითებს, რომ დავიდის ხელოვნ-

ნება კონსერვატიული იყო თავისი ფორმით, „შინაარსით კი იგი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალული იყო ყველაზე რევოლუციური სულით“²⁴.

ისმება კითხვა: რამ გამოიწვია შინაარსით რევოლუციური ფრანგული ხელოვნების გამოდევნება ძველი ფორმისადმი? პლენხანოვი აღნიშნულ კითხვაზედაც სწორ, მარქსისტულ პასუხს სცემს. მას მოჰყავს ამონაწერი ენგელსიდან და მიუთითებს, რომ „ყველა იდეოლოგიურ დარგში ტრადიცია დიდი კონსერვატიული ძალაა“, რომ „თუ იდეები ამა თუ იმ დროს რომელსაღე კლასში რომ ბატონობს — განისაზღვრება თავისე შინაარსის მხრით ამ კლასის სოციალური მდგომარეობის მიერ, სამაგიეროდ იგი ფორმით მჭიდროდ დამოკიდებულია იმ იდეათაგან, რომელნიც ბატონობდნენ წინა ეპოქაში იმავე კლასსა ან უმაღლეს კლასში“²⁵.

აღნიშნული პერიოდის ხელოვნების ფორმის თავისებურებაზე ტრადიციამ უსათუოდ მოახდინა გარკვეული გავლენა, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაურკვეველი იქნებოდა ცრემლიანი კომედიის წარმოშობა ბურჟუაზიის მოღვაწეობის პირველ (ოპოზიციურ) პერიოდში. მარქსი, რომელიც „თვრამეტ ბრიუმერში“ საფრანგეთის ეკონომიური და პოლიტიკურ-იდეური განვითარების ისტორიის შესანიშნავ ანალიზს ახდენს, აღნიშნავს იმ პოლიტიკურ მიზეზებს, რამაც ბურჟუაზიული რევოლუციის ეპოქებში ანტიკური იდეალების გამოცოცხლება გამოიწვია.

იმისათვის, რათა თავისი ბრძოლის ბურჟუაზიული შეზღუდულობა დაფაროს, ბურჟუაზია, მარქსის თქმით, სესხულობს გმირულ ტრადიციებს, ლოზუნგებს, იდეალებს წარსულისაგან, კერძოდ რომის რესპუბლიკიდან. ერთი სიტყვით, ბურჟუაზია მოჩვენებით წამოსასხამში ეხვევა.

მარქსის ცნობილ მითითებაზე დაყრდნობით პლენხანოვი სწორად ხსნის ფრანგულ ხელოვნებაში კლასიციზმის ხელახალი გამოცოცხლების მიზეზებს. ოპოზიციის პერიოდის დრამაში „საშუალო წოდების“ იდეოლოგიის გამომხატველნი ცდილობდნენ არისტოკრატიული ქველმოქმედებისათვის ბურჟუაზიული ოჯახის ქველმოქმედება დაეპირისპირებიათ. მაგრამ შემდეგ ნათელი გახდა, რომ იმ დიდი საზოგადოებრივი

წინააღმდეგობების გადაწყვეტა, რომლებიც მაშინ „მესამე წოდების“ წინაშე იდგა, შეუძლებელი იყო მხოლოდ ზნეობრიობის ქადაგებით. ახლა საქმე ეხებოდა არა არისტოკრატიული მანკიერების კრიტიკას, არამედ თვით არისტოკრატიის მოსპობას. ცხადია, რომ, აღნიშნავს პლენანოვი, არისტოკრატიის მოსპობა შეუძლებელი იყო მარტო ოპოზიციისა და კრიტიკის გზით. საჭირო იყო გადამწყვეტ ბრძოლაზე გადასვლა. გამოდგებოდა თუ არა რევოლუციებისა და აფეთქებების პერიოდში ზნეობრიობის მქადაგებელი ოჯახის მამა ბურჟუაზიის მხატვრულ იდეალად? „ლიტერატურული პორტრეტი—წერს პლენანოვი—ბურჟუაზიას არ ჩააგონებდა გმირობას. მაშინ, როცა ძველი წყობის მოწინააღმდეგენი გრძნობდნენ მის მოთხოვნილებას, გრძნობდნენ მესამე წოდებაში სამოქალაქო ქველმოქმედების განვითარების აუცილებლობას. სად შეიძლებოდა მაშინ ასეთი ქველმოქმედების ნიმუშების პოვნა? იქ, სადაც უწინ ლიტერატურული გემოვნების ნიმუშებს ეძებდნენ — ანტიკურ სამყაროში. და აი, ისევ დაიწყო გატაცება ანტიკური გმირებით“²⁶.

თვალსაჩინოებისათვის მიემართოთ ისევ დავიდის შემოქმედებას. დავიდი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, რომელმაც ფრანგულ ხელოვნებაში ე. წ. ბურჟუაზიული დრამის სტილი დაამკვიდრა. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, რევოლუციის ეპოქაში იგი მიმართავს ანტიკურ თემას, რის წინააღმდეგაც აღრე, ბომარშესთან ერთად, მთელი სიმწვავეით ილაშქრებდა. ეს გარემოება, ამბობს პლენანოვი, უნდა აიხსნას იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარებითა და ბურჟუაზიის მხატვრული იდეალის თავისებურებით. პლენანოვი განიხილავს დავიდის სურათს „ბრუტუსი“. რას წარმოადგენს ეს სურათი? ტილოზე გამოხატულია ბრუტუსის დახოცილი ბავშვები, რომლებიც დასჯის შემდეგ ჯალათებს მიაქვთ. ბრუტუსის ცოლი და ქალიშვილი ტირის, თვითონ ბრუტუსი კი ზის მკაცრი და შეურყეველი. და თქვენ ხედავთ, წერს პლენანოვი, რომ ამ ადამიანისათვის რესპუბლიკის კანონები უმადლესი კანონია. „ბრუტუსიც ოჯახის მამაა, მაგრამ ეს არის ოჯახის მამა, რომელიც მოქალაქედ გამხდარა, მისი სიჭკველე არის პოლიტიკური სიჭკველე“²⁷.

ამ გარემოებამ (ე. ი. ანტიკური თემის თავისებურად დამკვიდრებამ ფრანგულ ხელოვნებაში), პლენანოვის აზრით, გამოიწვია კლასიციზმის ხელახალი გამოცოცხლების აუცილებლობა. რევოლუციების ეპოქების დამთავრების შემდეგ კი, აღნიშნავს იგი, როცა ბურჟუაზია იხსნის თავის ჰეროიკულ წამოსასხამს და ყოველდღიური წერილმანების ჭაობში ეშვება. კლასიკური ტრადიცია თავის ფორმალურ მნიშვნელობასაც კარგავს. მის ადგილს ოდნავ შეცვლილი სახით კვლავ იჭერს ბურჟუაზიული დრამა. მოდამი შემოდის ახალი ქანრი—ბურჟუაზიული რომანტიზმი (ალექსანდრე დიუმას-შვილის დრამა, ჟერიკოს სურათები და სხვ.).

3. როგორც ვნახეთ, მე-18 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურისა და ფერწერის დრმა ანალიზის საფუძველზე პლენანოვი მატერიალისტურად ხსნის ცივილიზებული ეპოქის ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებას, მიუთითებს იმ როლზე, რომელსაც (პირველყოფილი ხელოვნებისაგან განსხვავებით) კლასობრივი ბრძოლა, პოლიტიკური შეხედულებები და ზედნაშენის სხვა ფორმები, პროგრესული იდეები და სხვ. ასრულებენ ხელოვნების განვითარებაში.

იცავს რა აღნიშნულ პრინციპს, პლენანოვი შემდგომ სავესებით სწორად ხსნის თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების გახრწნისა და დაცემის მიზეზებს. იმ შრომებში, სადაც იგი აღნიშნულ მიზეზებს იკვლევს, პლენანოვი ბურჟუაზიული, დეკადენტური ხელოვნების მკაცრ კრიტიკოსად გვევლინება. სწორედ ამის გამო ამბობდა ამხ. ჟდანოვი: „პლენანოვმა ბევრი იმუშავა იმისათვის, რომ გამოეაშკარაებინა იდეალისტური, ანტიმეცნიერული შეხედულება ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“²⁸.

სტატიამი „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, პლენანოვი აღნიშნავს, რომ მას შემდეგ, რაც პროლეტარულ კლასსა და ბურჟუაზიას შორის ბრძოლა მწვავე ხასიათს იღებს, ბურჟუაზიული იდეოლოგია იხრწნება და რეაქციული ხდება... ფილოსოფიაში თანდათან მტკიცდებოდა იდეალისტური რეაქცია, რომლის არსი მდგომარეობს კონსერვატიულ მისწრაფებაში, უახლოესი ბუნებათმეცნიერების მიღწევები შეუთანხმოს ძველ რელიგიურ თქმულებებს, ანუ უფრო სწორად

რომ გამოვთქვათ, სამლოცველო შეარიგოს ლაბორატორიას-თან. საერთო ხვედრის გარეშე არ დარჩენილა ხელოვნებაც²⁹.

სად უნდა ვეძიოთ ამის მიზეზი? ამ კითხვაზე დამაჯერებელ პასუხს ეპოულობთ პლენანოვის სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“. ვიდრე ბურჟუაზია საზოგადოების მოწინავე, პროგრესულ ძალას წარმოადგენდა, ამბობს პლენანოვი, — იგი აყენებდა ზოგად საკაცობრიო იდეალებს თავისუფლების, თანასწორობის, სამოქალაქო ქველმოქმედებისა და სხვ. შესახებ. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა პროგრესული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას. ხელოვნება ამ დროს გამოდიოდა უტილიტარიზმის, იდეურობისა და რეალიზმის პრინციპებით. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ბურჟუაზია, ნაცვლად პროგრესულისა, საზოგადოების კონსერვატიულ ძალად ხდება, მდგომარეობა სავსებით იცვლება. ბურჟუაზია უკვე ასამარებს და ფეხქვეშ თელავს მის მიერვე წამოყენებულ საზოგადოებრივ იდეალებს, მის ნაცვლად რეაქციულ იდეებსა და თეორიებს ქადაგებს. ამ გარემოებას, ცხადია, არ შეიძლებოდა თავისი გავლენა არ მოეხდინა ხელოვნებაზე. //

განიხილავს რა გრეიფენგაგენის ფორმალისტურ სურათებს, პლენანოვი წერს: „ეს უეჭველად ნიჟიერი მხატვარი ცხოვრობს ისეთ ეპოქაში, როცა ბურჟუაზიული იდეალები... გამოირჩევიან შინაარსის სივიწროვითა და სიღარიბით. მათში ადგილი არა აქვს რაიმე ამ ქვეყნიურს, შესაძლებელს, დიადს, რაიმე ისეთს, რაც საზოგადოებრივ ადამიანს გმირობისათვის შთააგონებს, რაც აიძულებს მას თავი გასწიროს საზოგადოებრივი სიკეთისათვის. და ყველაფერი. რაც მოგვაგონებს ასეთ თავგანწირულობას, ამ დაცემის გზაზე დამდგარ კლასს ეჩვენება ხელოვნურად, თეატრალურად. ეს კლასი მოითხოვს „უბრალოებას“. „უბრალოება“ კი მის აზრად ენაზე ნიშნავს: ი დ ე უ რ ი ე ლ ე მ ე ნ ტ ი ს უ ა რ - ყ ო ფ ა ს“³⁰.

✓ ბურჟუაზიული რეალიზმის დაცემის პირველი გამოვლენა, პლენანოვის აზრით, ~~ქვეყნის~~ ნატურალიზმი ე. წ. „ექსპერიმენტალურმა მეთოდმა“, — წერს იგი, — რეალიზმი კარიკატურამ-

დე დაიყვანა. ე. წ. სრულყოფილი რეალიზმის პრეტენზიით რომ გამოდიოდა, ნატურალიზმი ასახავდა ყველას და ყველადფერს თვით საზიზღარ წვრილმანამდეც კი, მაშინ, როცა მისთვის შეუძლებელი რჩებოდა იმ დროის ისეთი უდიდესი მოვლენა, როგორცაა პროლეტარული მოძრაობა. ინიღბებოდა რა რეალიზმის მოჩვენებით წამოსასხამ-ქვეშ, — აღნიშნავს პლექხანოვი, — ნატურალიზმი არსებითად ჩქმალავდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ხრწნისა და მუშათა მოძრაობის განვითარების ტენდენციებს. პლექხანოვის მიერ მოცემული ნატურალიზმის არსების გაგება სავსებით ეთანხმება ერთ-ერთ წერილში ენგელსის მიერ გამოთქმულ აზრს ზოლასა და საერთოდ ნატურალიზმის შესახებ. ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ ენგელსის აღნიშნულ წერილს პლექხანოვი მაშინ არ იცნობდა.

✓ შემდეგ პლექხანოვი თანმიმდევრულად უჩვენებს, თუ როგორ ხდებოდა ბურჟუაზიული ხელოვნების საბოლოო გახრწნა და გადაგვარება. კაპიტალისტური წყობილების იმპერიალიზმის სტადიაში გადასვლასთან ერთად ბურჟუაზიული ხელოვნება საბოლოოდ კარგავს ნატურალიზმისათვის დამახასიათებელ რეალიზმის ელემენტარულ ნიშნებსაც კი. ჩნდებიან ახალი „იზმები“ (იმპრესიონიზმი, კუბიზმი, სიმბოლიზმი და სხვ.), რომელთაც ნამდვილ ხელოვნებასთან არავითარი საერთო არა აქვთ. ~~///~~უკვე იმპრესიონისტებმა გამოამქლავნეს სრული გულცივობა თავიანთი ნაწარმოებების იდეური შინაარსისადმი. ერთმა მათგანმა, — წერს პლექხანოვი, — რომელმაც ყველა დანარჩენის რწმენა გამოხატა, სავსებით მოსწრებულად თქვა: სურათში მთავარი მოქმედი გმირი არის ფერი... მხატვარი, რომელიც თავის ყურადღებას მხოლოდ შეგრძნების სფეროთი ზღუდავს, გრძნობისა და აზრისადმი გულგრილი ხდება“³¹. მხოლოდ ფერებსა და გარეგნულ ეფექტებზე დაყრდნობილი ხელოვნება, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ გრძნობასა და აზრს, ასეთია, პლექხანოვის თქმით, იმპრესიონიზმი. ავლებს რა პარალელს იმპრესიონიზმსა და აღორძინების ეპოქის ხელოვნებას შორის, პლექხანოვი უჩვენებს, თუ სანამდე დაეცა და დაკნინდა ბურჟუაზიული ხელოვნება.

პლექხანოვი სასაცილოდ იღებს იმპრესიონისტულ და სიმ-

ბოლისტურ ხელოვნებას. „ეს სურათი კი არა, რეზუსია“, — წერდა იგი იმპრესიონისტ ტოროპის „ახალგაზრდა თაობის“ შესახებ. კიდევ უფრო სასაცილო და კარიკატურულია, ამბობს პლენანოვი, ე. წ. კუბისტური ხელოვნება. თუ იმპრესიონიზმში, ასე თუ ისე, მაინც შეიძლება შევნიშნოთ მხატვრული ტექნიკის სირთულე და ფერების თავისებური შერწყმა. კუბიზმში, პლენანოვის თქმით, წარმოადგენს არარაობას, რომელიც მოკლებულია ელემენტარულ ესთეტიკურ ღირებულებას „სისულელე კუბში“ — აი სიტყვები. რომელიც ენაზე გადგება ამ ვითომდა მხატვრული ნაწარმოების ნახვისას“⁶¹.

✓ განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ პლენანოვი ბურჟუაზიული ხელოვნების დაცემის არა მარტო სოციალურ-პოლიტიკურ მიზეზებს ხსნის, არამედ მიუთითებს იმ უშუალო კავშირზე, რომელიც დეკადენტურ ხელოვნებასა და რეაქციულ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას, განსაკუთრებით იდეალისტურ ფილოსოფიას შორის არსებობს. „წმინდა ხელოვნების“, იმპრესიონიზმისა და სხვა ანტირეალისტურ მიმდინარეობათა თეორიულ საფუძველს ხელოვნებაში, აღნიშნავს პლენანოვი, წარმოადგენს სუბიექტური იდეალიზმი. თავისთავად ცხადია, რომ, მიუთითებს იგი, ადამიანი, რომლის მიხედვით ერთადერთ რეალობას მხოლოდ სუბიექტის „მე“ წარმოადგენს, არ შეიძლება დაინტერესებული იყოს საზოგადოებრივი ცხოვრებითა და სინამდვილის რეალისტური ასახვით. /

კუბიზმში, პლენანოვის აზრით, სკეპტიკური ფილოსოფიისა და კანტიანიზმის ანარეკლია ხელოვნებაში. კრიტიკულად ანალიზებს რა რუსი დეკადენტი ქალის გიპიუსის და სხვა რუსი დეკადენტების „შემოქმედებას“, პლენანოვი ააშკარავებს იმ უშუალო კავშირს, რომელიც რუსულ დეკადენტურ ხელოვნებასა და ნიცუმეს, ბერგსონის, შოპენჰაუერის და ფაშიზმის წინამორბედთა რეაქციულ იდეებს შორის არსებობს. მისტიციზმში, ეროტიკა, ინდივიდუალიზმი, — აი, ის ძირითადი ნიშნები, ამბობს პლენანოვი, რითაც რუსული დეკადენტური ლიტერატურა და ხელოვნება ხასიათდება. ეროტიზმი — ეს არის „ინდივიდუალიზმის ბუნებრივი გამოხატულება. შეად. გიპიუსი, შეად. აგრეთვე პშიბიშევსკი“⁶².

პლენანოვის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე

ისიც, რომ მან კარგად შენიშნა „წმინდა ხელოვნების“ პოლიტიკური არსი. სუბიექტივისტური ხელოვნება, ამბობს პლენანოვი, მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ „წმინდა ხელოვნებად“, სინამდვილეში იგი გამოხატავს მომაკვდავი ბურჟუაზიული კლასის ინტერესებს. აკრიტიკებს რა მინსკის, სოლოგუბს, მერეჟკოვსკის და სხვებს, რომლებიც თავგამოდებით იცავდნენ „ხელოვნების აბსოლუტური ავტონომიის“ იდეას რუსეთში, პლენანოვი კითხულობს: შეიძლება თუ არა სერიოზულად ვილაპარაკოთ იმ ხელოვნების ავტონომიის შესახებ, რომელსაც მიზნად არსებული საზოგადოებრივი ურთიერთობის დაცვა აქვს დასახული? რა თქმა უნდა, არა. წმინდა ხელოვნების თეორიის მომხრეები კი, აღნიშნავენ პლენანოვი, სინამდვილეში რუსეთის რეაქციული წყობილების შეგნებული დამცველნი არიან. ამიტომ ახლა ჩვენთან „ხელოვნების აბსოლუტური ავტონომიის სახელით ცოტა სოციალ-რეაქციულ სისულელეს როდი ჩმახავენ“³³.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე პლენანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ 1) ბურჟუაზიული ხელოვნების გახრწნა და დაცემა გამოწვეულია თვითონ ბურჟუაზიული წყობილების გახრწნითა და დაცემით. დეკადენტიზმი, წერს იგი, „характеризует собой упадок целой системы общественных отношений и поэтому очень удачно называется декадентским“³⁴. 2. დეკადენტური ხელოვნება, რომელიც ე. წ. „წმინდა ხელოვნების“ უვნებელ წამოსასხამის ქვეშ იმოსება, წარმოადგენს ბურჟუაზიის რეაქციულ იდეოლოგიას, გამოხატავს მომაკვდავი კლასის ინტერესებს.

ანალიზებს რა თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებას და მის ხელოვნებას, პლენანოვი დამაჯერებლად უჩვენებს, რომ ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ უკვე საბოლოოდ მოსჭამა თავისი პროგრესული როლი. ბურჟუაზიის ამიერიდან, ამბობს პლენანოვი, უნარი არ შესწევს შექმნას ჭეშმარიტი ხელოვნება, მხატვრული შემოქმედების საკაცობრიო ნიმუშები. თუ თავის დროს ბურჟუაზიულმა წყობილებამ მართლაც შეუწყო ხელი ხელოვნების ცალკეული ფორმების აღორძინე-

ბას და, რაც მთავარია, მხატვრული შემოქმედების რეალისტური მეთოდის შემუშავებას, ამჟამად იგი ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის მხოლოდ ჩაკვლისა და დაჩლუნგების წყაროს წარმოადგენს.

✓ კ. მარქსი ამბობდა: „კაპიტალისტური წარმოება მტრულადაა განწყობილი სულიერი ცხოვრების ისეთი დარგებისადმი, როგორცაა ხელოვნება და პოეზია“²⁵. პლენანოვის მიერ მოცემული დეკადენტური ხელოვნების კრიტიკა წარმოადგენს მარქსის აღნიშნული დებულების დასაბუთებასა და შემდგომ განვითარებას. //

მენშევიზმი და ობიექტივიზმის რეციდივიზმი პლენანოვის ესთეტიკაში და მათი კრიტიკა

1. განვიხილეთ რა პლენანოვის შეხედულებანი ხელოვნების წარმოშობისა და მისი განვითარების კანონზომიერების შესახებ, დავრწმუნდით, რომ პლენანოვის ხელოვნების თეორია არსებითად აგებულია ისტორიის მატერიალისტური გაგების საფუძველზე და გარკვეული აზრით წარმოადგენს მის შემდგომ გაღრმავებასა და განვითარებას. კაცობრიობის მხატვრული განვითარების ისტორიის (პირველყოფილი ფერწერიდან დაწყებული ვიდრე დეკადენტურ ხელოვნებამდე) ყოველმხრივ, დიალექტიკურ-მატერიალისტურ ანალიზს რომ ახდენდა, პლენანოვმა, წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, დაასაბუთა, რომ: ა) ხელოვნება წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკურ ფორმას; ბ) ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების ობიექტური მიზეზები უნდა ვეძიოთ არა იდეებსა და თეორიებში, არა ადამიანთა ბიოლოგიურ უნარსა და თვისებებში, არამედ საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებში; გ) საზოგადოების განვითარების უდაბლეს საფეხურზე ხელოვნება (და მასთან ერთად ველურთა ესთეტიკური მრწამსი და იდეალები) წარმოადგენენ სხვას არაფერს, თუ არა ადამიანთა საზოგადოებრივ-წარმოებითი საქმიანობის უშუალო ასახვისა და უტილიტარულ-პრაქტიკული მოსაზრებების თავისებურ გამო-

ხატულებას; დ) პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებისაგან განსხვავებით კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნება ეკონომიკას, საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებს ასახავს არა პირდაპირ, არა უშუალოდ, არამედ გამეშვებულად, იდეურ-ზედნაშენური ფაქტორების პრიზმაში გარდატეხის შემდეგ და ე) ცივილიზებული ხალხების ხელოვნება კლასობრივი ბუნებისაა.

სამწუხაროდ, აღნიშნული დასკვნები პლენანოვის ესთეტიკაში ყოველთვის მყარი როლია. როგორც უკვე ითქვა, პლენანოვის ესთეტიკაში, ისე, როგორც ფილოსოფიაში, სავსებით სწორი და მეცნიერული დებულებების გვერდით, ვხვდებით აგრეთვე მოსაზრებებს, რომელთაც არავითარი საერთო არა აქვთ მარქსიზმთან და რომლებიც წარმოადგენენ მენშევიზმისა და ობიექტივისტური მეთოდოლოგიის უსიამო რეციდივებს.

2. ავიღოთ თუ ვნებათ უკანასკნელი, ხელოვნების კლასობრიობის საკითხი. იბრძოდა რა ხელოვნების ზეკლასობრიობისა და „წმინდა ხელოვნების“ თეორიების წინააღმდეგ, პლენანოვი სავსებით სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება ასახავს საზოგადოებრივ ცხოვრებას და რადგან თანამედროვე საზოგადოების მთავარ ზამბარას კლასთა ბრძოლა წარმოადგენს, ამიტომ ხელოვნებაც თავის მხრივ ასახავს ამ ბრძოლას. გამოხატავს ამა თუ იმ კლასის მისწრაფებებსა და იდეებს. პლენანოვი არაერთხელ უსვამდა ხაზს, რომ მხოლოდ ის ხელოვნებაა ჭეშმარიტი, რომელიც გამოხატავს მაღალ იდეებსა და აზრებს, პროგრესული კლასის მისწრაფებებს. ბურჟუაზიული ხელოვნების დაცემის მიზეზად იგი თვლიდა სწორედ იმას, რომ ბურჟუაზიული კლასის შესაძლებლობანი ამოიწურა, მათი იდეები გაღარიბდა და გაძარცული აღმოჩნდა. „თანამედროვე მხატვრები, — წერს პლენანოვი ბურჟუაზიული მხატვრების შესახებ, — მაგალითად, აღორძინების ეპოქის უდიდესი ოსტატებისაგან განსხვავებით, ფიქრობენ ძალიან ცოტას“³⁶. მაგრამ, როგორც ითქვა, აღნიშნული სწორი დებულებების გვერდით პლენანოვი უშვებს სერიოზულ შეცდომებსაც, რითაც ზოგჯერ აბათილებს ყველა იმ პოზიტიურს, რასაც ხელოვნების არსების გაგების საკითხში გვაძლევს.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ პლენანოვმა, რომელიც ეკაძათე-

ბოდა კანტს ხელოვნების არსების გაგების საკითხში, ძირითადად დაუთმო მას და ხელოვნება დაუინტერესებელი ჰქვრეტისა და ინტუიციის საგნად გამოაცხადა. ამით კი უარყოფილი იქნა ის, რის დამტკიცებასაც პლენანოვმა მრავალი ბრწყინვალე შრომა მიუძღვნა, კერძოდ — ხელოვნების საზოგადოებრივი შინაარსი და მისი შემეცნებითი ღირებულება. ზოგ შრომაში პლენანოვი აშკარად გამოდის ხელოვნების ტენდენციურობის წინააღმდეგ: «...Когда художник превращается в публициста, тогда силогизмы оттесняют у него на задний план художественные образы, отчего эти последние неизбежно страдают, тогда его произведение из художественного становится тенденциозным. Те исторические периоды, когда художники увлекаются современным им общественными движениями, богаты тенденциозными произведениями, чем несомненно уменьшаются общий итог художественного творчества этих периодов. Наоборот, те исторические эпохи, в течение которых художники склоняются к искусству для искусства, порождают гораздо меньшее число тенденциозных произведений, чем, несомненно, увеличивается общий итог свойственного им художественного творчества»³⁷.

ძნელი შესაძრწევი არ არის, რომ პლენანოვი ამ შემთხვევაში არა მარტო საკუთარ მარქსისტულ დებულებას დალაცობს, არამედ უკან იხევს რუსული კლასიკური ესთეტიკისაგან. თუ პირველად ხელოვნებისაგან იგი მოითხოვდა იდეურობას და ამას სთვლიდა აღორძინების ეპოქისა და აღმავალი ბურჟუაზიის ხელოვნების გამარჯვების ერთ-ერთ საწინდრად, ამჟამად აყენებს უშინაარსობისა და აპოლიტიკურობის იდეას. ამით ხომ გამართლება ეძლეოდა ყოველგვარ დეკადენტურ „იზმებს“ ხელოვნებაში?

რით უნდა აიხსნას პლენანოვის ასეთი მერყეობა აღნიშნულ საკითხში? ზოგიერთის აზრით, ის ამბავი, რომ პლენანოვმა ბოლომდე ვერ განამტკიცა თავისი თვალსაზრისი ხელოვნების კლასობრიობის შესახებ და ვერ ამიღღდა ხელოვნების პარტიულობის ლენინურ პრინციპამდე, გამოწვეულია მისი ადრინდელი თეორიული შეცდომით კლასების გაგების სფეროში.

პლენანოვმა მართლაც დაუშვა სერიოზული შეცდომა სახელმწიფოსა და კლასების გაგების სფეროში (იხ. მისი „ისტორიის მატერიალისტური გაგების შესახებ“, გვ. 28), რამაც უსათუოდ მოახდინა თავისებური გავლენა ხელოვნების კლასობრიობის გაგებაზედაც, მაგრამ გადამწყვეტი როლი ხელოვნების ორსების დამახინჯებაში შეასრულა პლენანოვის პოლიტიკურმა ოპორტუნიზმმა. ჩვენი აზრით, პლენანოვის გამოსვლა ხელოვნების ტენდენციურობის წინააღმდეგ თვითონვე წარმოადგენს მენშევიკური ტენდენციურობის ნიმუშს.

ცნობილია, რომ პლენანოვი, რომელმაც პროლეტარიატის საქმეს უღალატა და მენშევიზმის ბანაკში გადაბარგდა, გამოდიოდა მუშათა მოძრაობაში სოციალისტური იდეების შეტანის წინააღმდეგ. „ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას, მაშასადამე, შეუძლებელია მუშათა მოძრაობაში თეორიის გარედან შეტანა“ — ამბობდა პლენანოვი. იმავე მოტივით ხსნიდა იგი თავის გამოსვლას რუსეთის რევოლუციის გამარჯვების პერსპექტივის წინააღმდეგ, მიუთითებდა, რომ ჭერ კიდევ არ არსებობს ობიექტური პირობები რევოლუციისათვის.

1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ მ. გორკიმ, რომელიც ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის უდიდეს გავლენას განიცდიდა, გამოსცა რომანი „დედა“, რითაც საფუძველი ჩაუყარა პირველ ტენდენციურ პროლეტარულ ლიტერატურას მსოფლიოში. გორკის რომანის ისტორიული მნიშვნელობა, როგორც ამას ხაზს უსვამდა მ. ი. კალინინი, ის იყო, რომ „მ. გორკიმ პირველმა თავის რომანში „დედა“ მოგვცა მუშათა კლასის რიგებიდან გამოსული რევოლუციონერების მხატვრული სახეები და ამით საფუძველი ჩაუყარა პროლეტარულ მხატვრულ ლიტერატურას“³⁸.

მ. ი. ლენინი, რომელიც „დედას“ ხელნაწერში გაეცნო, გორკისთან პირად საუბარში აღნიშნავდა: „...საჭირო წიგნია, ბევრი მუშა იღებდა მონაწილეობას რევოლუციურ მოძრაობაში შეუჭნებლად, სტიქიურად, და ახლა ისინი დიდი სარგებლობით წაიციტხავენ „დედას“³⁹.

სულ სხვა პოზიცია დაიჭირა პლენანოვმა. გამოდიოდა, რა ლიბერალურ-ბურჟუაზიული ლოზუნგით „ხელში არ უნდა

ავგელო იარალი“, პლენხანოვი წმინდა „მენშევიკ-პარტიული“ ინტერესებისათვის თავს ესხმის „მარქსისტული იდეების მქადაგებელ“ გორკის. იგი ვერ ფარავდა თავის ფრაქციულ ნერვიულობას და გორკის უწოდებდა არა ამხანაგს, არამედ „ბ-ნ გორკის“. „აკი ბ. გორკი, — წერს პლენხანოვი — თავის თავს მარქსისტად თვლის. აკი თავის რომან „დედაში“ იგი უკვე გამოვიდა, როგორც მარქსისტული შეხედულებების მქადაგებლის როლში. მაგრამ იმავე რომანმა გვიჩვენა, რომ ამ შეხედულებების მქადაგებლის როლში ბ. გორკი საესებით უვარგისია, რადგან მარქსის შეხედულებები მას სრულებით არ ესმის. „აღსარება“ სწორედ ამ სრული გაუგებრობის ახალ და შეიძლება უფრო დამაჯერებელ დადასტურებას წარმოადგენს. მისი (ე. ი. მარქსიზმის — ა. ჩ.) გაგება ა. მ. გორკის მოუტანს შეუდარებელ სარგებლობას, რომ მისთვის ნათელი გახდება, თუ რა ნაკლებ გამოსადეგია მქადაგებლის, ე. ი. ადამიანის, რომელიც უპირატესად ლოგიკის ენით ლაპარაკობს, როლი მხატვრობისათვის, ე. ი. ადამიანისათვის, რომელიც უპირატესად ლაპარაკობს ს ა ხ ე ე ბ ი ს ე ნ ი თ“⁴⁰.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პლენხანოვმა, რომელიც ბრწყინვალედ იცნობდა ხელოვნების ისტორიას და დაჯილდოებული იყო დიდი მხატვრული ერუდიციით, ვერ შესწლო გორკის რომანის ისტორიული მნიშვნელობა და მხატვრული სიძლიერე შეეცნო. საქმე ისაა, რომ მენშევიკი პლენხანოვი ვერ ურიგდებოდა იმ აზრს, რომ დიდი პროლეტარული მწერალი თავის რომანში ბოლშევიკურ იდეებს ატარებს. სწორედ წმინდა პოლიტიკური მოსაზრებებით გამოდის იგი აპოლიტიკურობისა და უიდეო ხელოვნების ქადაგებით, მხატვრული აზროვნების ლოგიკური აზროვნებისაგან აბსოლუტური გათიშვის მოთხოვნით.

მართალია, სინამდვილის მხატვრულ და ლოგიკურ ასახვას შორის არსებობს განსხვავება, მაგრამ ეს განსხვავება სრულებითაც არ არის აბსოლუტური. ხელოვნებას, მსგავსად მეცნიერებისა, მიუთითებდნენ მარქსი და ენგელსი, უდიდესი შემეცნებითი ღირებულება აქვს. აღნიშნავდა რა, რომ მხატვარი უნდა იყოს მხატვარი და არა მშრალი პუბლიცისტი,

ენგელსი წერდა: „მე არავითარ შემთხვევაში წინააღმდეგი არა ვარ ტენდენციური პოეზიისა, როგორც ასეთისა. ტრაგედიის მამამთავარი, ესქილე და კომედიის მამამთავარი არისტოფანე, ორივე ძლიერ ტენდენციური პოეტები იყვნენ, არანაკლებ დანტე და სერვანტესი, ხოლო შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ მთავარი ღირსება ისაა, რომ იგი წარმოადგენს პირველ გერმანულ პოლიტიკურ ტენდენციურ დრამას. თანამედროვე რუსი და ნორვეგიელი მწერლები, რომლებიც საუცხოო რომანებს წერენ, ყველა ტენდენციურია“⁴¹.

მარქსისა და ენგელსის მოძღვრება ხელოვნების ტენდენციურობის შესახებ ახალ საფეხურზე აიყვანა ვ. ი. ლენინმა. თავის მრავალ შრომაში, განსაკუთრებით სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, ლენინი აყენებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს. „...სოციალისტურმა პროლეტარიატმა, — წერდა ლენინი, — უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“⁴².

ლენინი სასტიკად ამოთრახებს ყოველგვარ ანტიმეცნიერულ, ბურჟუაზიულ თეორიას ხელოვნების ზეკლასობრიობისა და აპოლიტიკურობის შესახებ: „...სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისევლობაა. ფულის ბატონობაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, სადაც მშრომელი მანები დატაკობენ და ერთი მუქა მდიდრები მუქთახრობენ, შეუძლებელია იყოს „თავისუფლება“ რეალური და ნამდვილი... ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა. არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო... და ჩვენ, სოციალისტები ვამხელთ ამ ფარისევლობას, ვგლეჯთ ყალბ აბრებს, — არა იმისათვის, რომ ხელში შეგვკრჩეს არა კლასობრივი ლიტერატურა და ხელოვნება (ეს შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სოციალისტურ უკლასო საზოგადოებაში), არამედ იმისათვის, რომ ფარისევლურად — თავისუფალ, საქმით კი ბურჟუაზიასთან დაკავშირებულ, ლიტერატურას, დავუპირისპირდეთ ნამდვილად-თავისუფალი,

პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურა“⁴³.

როგორც ვხედავთ, ლენინიზმსა და პლექანოვის მიერ მოცემულ ხელოვნების კლასობრიობის პრინციპს შორის არსებითი ზღვარი ძვეს. პლექანოვი მერყეობს, უკან იხევს, ზოგჯერ სავსებით უარყოფს ხელოვნების ტენდენციურობას. ყოველივე ამის გამო, ცხადია, პლექანოვს არ შეეძლო რეაქციულ მხატვრულ მიმართულებათა სრულყოფილი კრიტიკა მოეცა. ცნობილ სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“, სადაც არა ერთი საყურადღებო აზრია გამოთქმული, პლექანოვი, მკითხველის გასაოცრად, პირდაპირ აფუჩჩეებს იმპრესიონიზმის რეაქციულ არსებას, წარმოგვიდგენს მას რალაც თვინიერი კლასის მხატვრულ იდეალად.

კლასმა, რომლის იდეებსაც იმპრესიონიზმი გამოხატავს, პლექანოვის აზრით, ამოწურა თავისი ისტორიული მისია. იგი ემზადება ნებაყოფლობით წავიდეს ისტორიული არენიდან და ამიტომ არ ზრუნავს იდეურობის გამო. „И вот почему у современных живописцев, вроде Англады, нет ничего, кроме стремления к эффектам; вот почему их внимание привлекается лишь поверхностью, скорлупою явления!“⁴⁴. ასე რომ, იმპრესიონიზმი, პლექანოვის აზრით, ეს არის უბრალო უიდეობა, რადგან კლასს, რომლის ინტერესებსაც იგი გამოხატავს, არ გააჩნია რაიმე იდეები და მისწრაფებები.

პლექანოვი ოპორტუნისტულად ამახინჯებს კლასთა ბრძოლის პრინციპს. განგებ ივიწყებს, რომ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ძველი კლასები ნებაყოფლობით როდი თმობენ ასპარეზს. ისინი ებღაუჭებიან ყველაფერს, პროგრესის წინააღმდეგ ბრძოლის არსენალში რთავენ იდეოლოგიის ყოველ ფორმას, მათ შორის ხელოვნებას. იმპრესიონიზმი სწორედ ასეთ რეაქციულ მიმდინარეობას წარმოადგენს ხელოვნებაში.

პლექანოვი არ დაკმაყოფილდა იმით, რომ იმპრესიონიზმი უვნებელ, მხატვრულ მიმდინარეობად გამოაცხადა. მისი აზრით, იმპრესიონიზმს გარკვეული საზოგადოებრივი მნიშვნე-

ნელობაც აქვს და, რაც მთავარია, მომავალი, ე. ი. სოციალისტური საზოგადოებისათვის. „Внимательное отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою. А так как в «Будущем обществе» природа станет для человека, вероятно, гораздо дороже, чем теперь, то необходимо признать, что и импрессионизм работает, хотя и не всегда успешно, на пользу этого общества»⁴⁵.

ასევე არათანმიმდევრულია პლექხანოვის მიერ მოცემული სიმბოლიზმის კრიტიკა. ზევით ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ სიმბოლიზმი, პლექხანოვის აზრით, წარმოადგენს ბურჟუაზიული საზოგადოების გახრწნისა და გადაგვარების პროდუქტს. სტატიაში „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“ კი ვკითხულობთ: „რა არის სიმბოლიზმი?.. ეს არის მხატვრების უნებური პროტესტი, რომელიც აღმოცენებულია უიდეობის ნიდაგზე, მოკლებულია ყოველგვარ განსაზღვრულ შინაარსს“⁴⁶. მაშ სიმბოლიზმი, პლექხანოვის აზრით, ეს არის „უიდეო პროტესტი უიდეობის წინააღმდეგ“. ეს წმინდა წყლის სოფიზმია.

ასე რომ, პლექხანოვმა ბოლომდე ვერ მიიყვანა როგორც ხელოვნების კლასობრიობის პრინციპი, ისე მეორე დებულება—იმპერიალიზმის ეპოქაში ხელოვნების დაცემის აუცილებლობისა და რეაქციული ხასიათის შესახებ. იგი აშკარად აფუჩეჩებს იმ ფაქტს, რომ დეკადენტური ლიტერატურა და ხელოვნება რუსეთში წარმოადგენდა კონტრრევოლუციური ბურჟუაზიის იდეოლოგიურ იარაღს პროლეტარიატის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ასევე მიაფუჩეჩა პლექხანოვმა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ნამდვილი არსება. ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ზოგ კრიტიკულ წერილსა და სტატიაში პლექხანოვი სასტიკად ილაშქრებდა ე. წ. „ხელოვნებას ავტონომიის“ წინააღმდეგ, უწოდებდა მას დეკადენტურასა და რეაქციულს. სრულიად საწინააღმდეგოს ვხედავთ ნაშრომში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“. აღნიშნული შრომის ქართული გამოცემის რედაქტორის აზრით, პლექხანოვი „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ბრწყინვალე ანალიზს ახდენს, სადაც იგი მთლიანად „ეყრდნობა მარქსისტულ დიალექტიკას“. ჩვენის

აზრით კი, პლენანოვი ამ შემთხვევაში არა თუ მთლიანად მარქსისტულ დიალექტიკას ეყრდნობა, არამედ სწორედ აქ მკლავნდება ყველაზე მკაფიოდ მისი ობიექტივიზმი და კრიტიკის მანკიერი მხარე⁴⁷.

იგიწყებს რა თავის სწორ დებულებას „ხელოვნების ავტონომიის“ თეორიის ბურჟუაზიული საზოგადოების დაცემასთან კავშირისა და რეაქციულობის შესახებ, პლენანოვი ორ სერიოზულ შეცდომას უშვებს. ჯერ ერთი, იგი ცალმხრივად, არასწორად ხსნის „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის წარმოშობის ობიექტურ მიზეზებს, და მეორე, ყოველგვარი რეაქციული მხატვრული მიმდინარეობის გამართლებას იძლევა.

როგორია „წმინდა ხელოვნების თეორიის“ წარმოშობის ობიექტური მიზეზები პლენანოვის აზრით? აი, რას წერს იგი: „ხელოვანი და ის წრეები, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან მხატვრული შემოქმედებით, ეტანებიან ხელოვნებას ხელოვნებისათვის მაშინ, როდესაც მათ შეუძლებელი უთანხმოება აქვთ არსებულ საზოგადოებასთან... ეგრეთწოდებულ უტილიტარული მიმართულება ხელოვნებაში... ფეხს იკიდებს და მტკიცდება იქ, სადაც არის თანაგრძნობა საზოგადოების მნიშვნელოვან ნაწილსა და იმათ შორის, რომლებიც ცოტად თუ ბევრად დაინტერესებულნი არიან მხატვრული შემოქმედებით“.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ თავისი დებულების დადასტურებისათვის პლენანოვი მიმართავს ფაქტებს ლიტერატურის ისტორიიდან. მაგრამ პლენანოვი ცდება, როცა ცალკეული ფაქტების უმართებულო განზოგადებას ახდენს. მაგალითისათვის პლენანოვს მოჰყავს პუშკინის სიტყვები:

«Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв!»

დიდი რუსი პოეტის ასეთ გამოსვლას პლენხანოვი ხსნის იმ უკმაყოფილებით, რომელიც არსებობდა პუშკინსა და მეფის თვითმპყრობელობას შორის. თავისთავად ამ ფაქტზე ჩვენ არაფერს ვიტყვით, მაგრამ აქედან შეიძლება თუ არა იმ ზოგადი დებულების გამოტანა, რასაც პლენხანოვი აკეთებს? ცხადია, არა. ცნობილია, რომ ნეკრასოვი, გლინკა და გასული საუკუნის ბევრი დიდი ხელოვანი მეფის თვითმპყრობელობასთან აშკარა განხეთქილებაში იყვნენ. ამავე დროს ისინი ქმნიდნენ ბრწყინვალე რეალისტურ ნაწარმოებებს, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ უდიდესი შემეცნებითი და ესთეტიკური ღირებულება. და პირიქით, არსებული საზოგადოების მხურვალე მომხრეები რუსეთში: დრუჟინინი, სოლოვიოვი, დუდიშკინი და სხვები (60-იან წლებში), სოლოგუბი, მერჟეკოვსკი, გიპიუსი და სხვ. (XX საუკუნის დასაწყისში) „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის ყველაზე აქტიური დამცველები იყვნენ.

ასეთია ისტორიული ფაქტები, რომ არაფერი ვთქვათ თანამედროვე რეაქციულ ბურჟუაზიულ ხელოვნებაზე, რომელიც ყოველგვარი უტილიტარზმისა და იდეურობის მტერია.

„წმინდა ხელოვნების“ თეორიის წარმოშობის ობიექტურ პირობას წარმოადგენს არა ხელოვანის არსებულ საზოგადოებასთან განხეთქილება, არამედ ბურჟუაზიული საზოგადოების გახრწნა და დაკემა, როგორც ამას ზოგ სტატიამში სამართლიანად აღნიშნავდა თვითონ პლენხანოვი.

დგება რა ობიექტივიზმის პოზიციებზე, პლენხანოვი შემდგომ აშკარად ჩქმალავს „წმინდა ხელოვნების“ რეაქციულ არსებას. რომელია სწორი ამ ორი თეორიიდან — კითხულობს პლენხანოვი — ის, რომელიც ხელოვნების ავტონომიას იცავს, თუ ის, რომელიც ხელოვნებისაგან საზოგადოებისადმი სამსახურს მოითხოვს? „ახლანდელი საზოგადოებრივი მეცნიერების თვალსაზრისით, — პასუხობს იგი, — ეს კითხვა შეიძლება გადაიჭრას... იმ აზრით, რომ სამართლიანია როგორც პირველი, ისე მეორე თეორია“⁴⁸.

ძნელია იმის თქმა, კერძოდ რომელი „საზოგადოებრივი მეცნიერება“ ჰქონდა პლენხანოვს მხედველობაში. ის კი ფაქტურაა, რომ იგი მოცემულ შემთხვევაში უხეშად ამახინჯებს ის-

ტორიული მატერიალიზმის პრინციპებს. საზოგადოებრივი ყოფიერება, ამბობს პლექხანოვი, განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ცნობიერებას, მაშასადამე ხელოვნების (როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმის) თავისებურებას, მხატვრულ მიმართულებას განსაზღვრავს ობიექტური პირობები. ამიტომ შეუძლებელია გავამტყუნოთ ერთი მიმართულება და გავამართლოთ მეორე, „ორთავე სწორია, ჯწორია თავისებურად“⁴⁹. ეს არის აშკარა რელატივიზმი, რომელსაც არაფერი საერთო არა აქვს მარქსიზმთან.

მხატვრული მიმართულების შეფასებისას მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გამოდის ხელოვნების კლასობრიობის პრინციპიდან, მას ზომავს და აფასებს მშრომელთა ინტერესების შესაბამისად. სწორედ ეს გარემოება გაპორჩა პლექხანოვს მხედველობიდან.

3. სერიოზული შეცდომები დაუშვა პლექხანოვმა აგრეთვე გეოგრაფიული გარემოს როლის გაგების სფეროში, რაც, ცხადია, აისახა მის ესთეტიკურ შეხედულებებში.

თავის ადრინდელ ნაშრომში „ნარკვევი მატერიალიზმის ისტორიიდან“ პლექხანოვი სამართლიანად ეკამათება ბოკლის, რომლის მიხედვით ხელოვნების და საერთოდ მხატვრული აზროვნების განვითარებას გეოგრაფიული გარემო, ქვეყნის ფიზიკური თვისებები განსაზღვრავენ. ბოკლის ჰიპოთეზა ბუნების გავლენის შესახებ, ამბობს პლექხანოვი, კრიტიკას ვერ უძლებს. ვულგარული თეორიის ფრიად გაცხარებულ მიმდევრებსაც კი, პლექხანოვის თქმით, არ გამოუთქვამთ ასეთი გაბედული დაუსაბუთებელი აზრები. „კაზმულ ხელოვნებას თანამედროვე იტალიასა და ესპანეთში, როგორც ყველგან, თავისი ისტორია აქვს. იტალიური მხატვრობის აყვავების ხანა შეიცავს ფრიად მცირედ ხანას, სულ 50-60 წელიწადს. ესპანეთშიც მხატვრობის აყვავების ხანა დიდხანს არ გაგრძელებულა. ჩვენ სრულიადაც არა გვაქვს შეაძლებლობა ვილაპარაკოთ იმ მიზეზებზე, რის გამოც იტალიური მხატვრობა აყვავდა სწორედ ამ პერიოდში (მე-15 საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი და მე-16 საუკუნის პირველი მესამედი) და არა სხვა ხანაში, მაგალითად, ნახევარი საუკუნით ადრე ან გვიან; მაგრამ ჩვენ მშვენიერად ვიცით, რომ იტალიის

ნახევარკუნძულის ბუნება აქ არაფერ შუაშია. ეს ბუნება მე-15 საუკუნეშიც იგივე იყო, რაც მე-13 და მე-17-ში, მაგრამ როდესაც ცვალებადი სიდიდე იცვლება, ეს ხდება არა იმიტომ, რომ მუდმივი უცვლელად რჩებოდეს“⁵⁰. მოყვანილი ციტატიდან ნათლად ჩანს, თუ რამდენად მცდარია საზოგადოებისა და მისი სულიერი ცხოვრების განვითარების ე. წ. გეოგრაფიულ-მატერიალისტური თეორიები. მაგრამ სამწუხაროდ პლუხანოვი აქაც არათანმიმდევრულობას იჩენს. იმავე ნაშრომში, სადაც იგი ბოკლის მცდარ თვალაზრისს აკრიტიკებს, თვითონ გამოსთქვამს აზრს გეოგრაფიული გარემოს გადამწყვეტი მნიშვნელობის შესახებ. მენშევიკური პერიოდის ნაშრომებში პლუხანოვი კიდევ უფრო აღრმავებს ამ მცდარ აზრს. მაგალითად, „მარქსიზმის ძირითად საკითხებში“ ვკითხულობთ: „საწარმოო ძალთა განვითარება, რომელიც საბოლოო ანგარიშით ყველა საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარებას საზღვრავს, თვით ისაზღვრება გეოგრაფიული გარემოს თვისებებით“⁵¹. ნ. გ. ჩერნიშევსკისადმი მიძღვნილი შრომის პირველ წიგნში პლუხანოვი წერს: „გეოგრაფიული პირობის გავლენით ხდება კაცობრიობის ეკონომიური განვითარება“⁵² და ა. შ.

ცხადია, რომ, თუ გეოგრაფიული გარემო განსაზღვრავს საზოგადოების ეკონომიურ ცხოვრებას, ხოლო ეს უკანასკნელი საბოლოო ანგარიშით ხელოვნებას, მაშინ უნდა ჩავთვალოთ, რომ გეოგრაფიულ გარემოს მხატვრული აზროვნების განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს. სტატიაში „ბ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“ პლუხანოვი ამბობს: «Не вдаваясь в пространные рассуждения по этому поводу, заметим, что географическая среда влияет на развитие искусства посредственно, т. е. через общественные отношения, вырастающие на основе производительных сил, развитие которых всегда в большей или меньшей степени зависит от географической среды»⁵³.

მარქსიზმ-ლენინიზმი უარყოფს გეოგრაფიული გარემოს მნიშვნელობის მსგავს გაგებას. გეოგრაფიული გარემო, გვასწავლის იგი, უდავოდ ახდენს სერიოზულ გავლენას საზოგადოებისა და მისი სულიერი ცხოვრების განვითარებაზე, მაგ-

რამ იგი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ჩაითვალოს მთავარ, ძირითად ფაქტორად.

4. მარქსიზმისათვის ყოველად მიუღებელია აგრეთვე ე. წ. „მიბაძვის თეორია“, რომელსაც პლენანოვი იზიარებს. ჯერ კიდევ „უმისამართო წერილებში“ პლენანოვი გამოთქვამს აზრს იმის შესახებ, რომ მიბაძვას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ამა თუ იმ ქვეყნის მორალის, ხელოვნების, ლიტერატურისა და სხვ. განვითარების საქმეში⁵⁴.

თუ სანამდე მიიყვანა პლენანოვი მიბაძვის კოსმოპოლიტურმა თეორიამ, ნათელი გახდება, თუ გადავხედავთ პლენანოვის შრომებს რუსული კულტურის, განსაკუთრებით დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების შესახებ.

ერთხელ კიდევ აღვნიშნავთ, რომ პლენანოვმა უდიდესი როლი შეასრულა რუსული ეროვნული კულტურის შესწავლისა და გამომწვეურების საქმეში. მან მრავალი შრომა მიუძღვნა რუსეთის საზოგადოებრივი აზრის ისტორიის საკითხებს. განსაკუთრებით დიდი შრომა მოანდომა პლენანოვმა რუსული კლასიკური ფილოსოფიის მატერიალისტური ტრადიციების დაცვისა და შემდგომი განვითარების საქმეს. მაგრამ, იზიარებდა რა მიბაძვის ანტიმარქსისტულ თეორიას, პლენანოვმა ბევრ არსებით საკითხში დაამახინჯა (არასწორად ახსნა) რუსული კულტურის ისტორია.

რუსეთის პოლიტიკური, ეკონომიური და კულტურული განვითარება, პლენანოვის აზრით, განისაზღვრება რუსეთის არა შინაგანი, ობიექტური პირობებით, არა საწარმოო ძალეზისა და წარმოებითი ურთიერთობის განვითარებით, არამედ გეოგრაფიული გარემოსა და გარეგანი ძალების გავლენით (გარეგან ძალებში პლენანოვი გულისხმობდა აზიურ აღმოსავლეთსა და უმთავრესად ევროპულ დასავლეთს).

სტატიაში „პესიმიზმი, როგორც ეკონომიური სინამდვილის ასახვა“ (იხ. ტ. X, გვ. 135 — 162) პლენანოვი იზიარებს ჩაადაევის პესიმისტურ დამოკიდებულებას რუსული კულტურისადმი. თავის „ფილოსოფიურ წერილში“ ჩაადაევი უარყოფს რუსული კულტურის განვითარების ეროვნულ საფუძველს. უფრო მეტიც რუსეთს კულტურის ისტორიაში,

ჩაადავეის აზრით, არ შეუქმნია არა თუ ორიგინალური, არამედ არ შეუქმნია საერთოდ მნიშვნელოვანი რამ.

პლენანოვი ძალიან აქებს აღნიშნულ ანტიმეცნიერულ ნაშრომს. მართალია, პლენანოვი რუსული კულტურისადმი არ ყოფილა სავსებით ჩაადავეისებურად განწყობილი, მას სწამდა რუსეთის გარკვეული როლი კაცობრიობის ისტორიაში, სწამდა რუსეთის ნათელი მომავალი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პლენანოვი იზიარებს კოსმოპოლიტურ აზრს რუსული კულტურის განვითარების დასავლეთური გზის შესახებ.

სტატიაში კარონინის შესახებ პლენანოვი წერდა: «Известно, что нашего брата, русского марксиста, очень часто и очень охотно обвиняют в западничестве. Вообще говоря, мы гордимся этим упреком, потому что все лучшие русские люди, оставившие наиболее благодетельные следы в истории умственного развития нашей страны, были решительными и безусловными западниками»⁵⁵.

სახელდობრ ამ არასწორი კონცეფციის თვალსაზრისით მიუღდა პლენანოვი რუსულ კლასიკურ ფილოსოფიას, კერძოდ, რუსულ კლასიკურ ესთეტიკას. ამან გამოიწვია ის, რომ მან ვერ მოგვცა რუსული მხატვრული აზროვნების განვითარების კანონზომიერების ღრმა მარქსისტული ანალიზი. ძალიან ხშირად იგი რუსულ რევოლუციურ-დემოკრატიულ ფილოსოფიასა და კრიტიკას აცლის თავის პოლიტიკურ-ეკონომიურ შინაარსსა და საფუძველს. ნაცვლად იმისა, რომ მონახოს ის კლასობრივი და ისტორიული ფესვები, რომლებმაც ბელინსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის ფილოსოფიური აზრის წარმოშობა და მიმართულება განსაზღვრეს, რუსული კლასიკური ფილოსოფიის განვითარების მიზეზებს პლენანოვი, რუსეთის სინამდვილის გარეთ, ჰეგელისა და ფოიერბახის ფილოსოფიურ სისტემებში ეძებს. იმის სწორად გასაგებად, როგორ განხორციელდა ბელინსკის გონებრივი განვითარება, აუცილებელი და ძირითადი პირობა, პლენანოვის აზრით, არის გერმანული ფილოსოფიური აზროვნების, კერძოდ ჰეგელის ფილოსოფიის შესწავლა. იმ გავლენის უარყოფა, რომელიც ნამდვილად ჰქონდა გერმანულ ფილო-

სოფიას რევოლუციონერ-დემოკრატების ფილოსოფიური მრწამსის ჩამოყალიბებაში, არ შეიძლება. მაგრამ პლენანოვი ზომიერებას ვერ იცავს, საბოლოო ანგარიშით იგი იმდენად გადაჭარბებულად წარმოგვიდგენს ამ გავლენას, რომ რუსულ რევოლუციურ კრიტიკას ყოველგვარი ეროვნული ნიადაგი ეცლება.

არ არის სადავო ის ფაქტი, რომ ბელინსკი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში ჰეგელის მოწაფე და მიმდევარი იყო. მაგრამ აქედან სრულებითაც არ შეიძლება დავასკვნათ ის, რასაც პლენანოვი ასკვნის. საჭიროა აიხსნას იმ ობიექტური პირობების თავისებურება, რომელმაც ბელინსკის გონებრივი სწრაფვა პირველად სწორედ ჰეგელის დიალექტიკური იდეალიზმისაკენ წარმართა. ამასთან ერთად, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჰეგელის ფილოსოფია მხოლოდ ეტაპი იყო ბელინსკის გონებრივ განვითარებაში. მიიღო რა თავისი მასწავლებლის პროგრესული იდეები, ბელინსკიმ უარყო ჰეგელის ფილოსოფიიდან ყოველივე, რაც მის რევოლუციურ მისწრაფებას არ შეეფერებოდა. ერთ-ერთ თავის წერილში, მოღვაწეობის პირველ პერიოდში ჰეგელისადმი უკრიტიკო დამოკიდებულების გამო, ბელინსკი წერს: „ღმერთო ჩემო, სწინელია ვიფიქრო, რა მჭირდა, ციებ-ცხელება, თუ ჰეგელიდან შევიშალე — ერთი სიტყვით, მე გამოჯანმრთელების გზაზე ვდგევარ“. პლენანოვი ვერ ამჩნევს, ან თავისი მენშევიკური პოლიტიკის გამო არ სურს შეამჩნიოს ბელინსკის გონებრივი განვითარების წყარო და თავისებურება. იგი ჰეგელის ფილოსოფიას გადამწყვეტ მნიშვნელობას აკუთვნებს, არა მარტო ბელინსკის მოღვაწეობის პირველ პერიოდში, არამედ მკვეთრ ზღვარს არ ავლებს პირველ და მეორე პერიოდს შუა, აბსოლუტური იდეის მომხრე ბელინსკსა და ბელინსკ-მატერიალისტს შორის.

პლენანოვის მიხედვით ბელინსკის აზროვნებაში პრინციპული გარდატეხა არასოდეს მომხდარა, რომ იგი მეორე პერიოდში მხოლოდ ძველი დებულებების განმარტებასა და ახალი მაგალითებით ილუსტრირებას ახდენდა.

იმის დასასაბუთებლად, რომ ბელინსკი ესთეტიკაში საბოლოოდ ჰეგელის თვალსაზრისზე დარჩა, პლენანოვი აყა-

ლიბებს ბელინსკის ე. წ. „ესთეტიკურ კოდექსს“ (იხ. ტ. XXIII, გვ. გვ. 156 — 157). ბელინსკის ესთეტიკური კოდექსი იმ სახით, რა სახითაც მას პლენანოვი წარმოგვიდგენს, არსებითად მართლაც არ განსხვავდება ჰეგელის ესთეტიკური პრინციპებისაგან. მაგრამ საქმე ისაა, რომ პლენანოვი ბელინსკის ესთეტიკურ კანონებს ადგენს დიდი კრიტიკოსის ადრეული შრომების მიხედვით, როცა იგი ჯერ კიდევ ჰეგელიანელი და სინამდვილისადმი შერიგების მომხრე იყო.

მართალია, ბელინსკი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში ჰეგელიანელი იყო, მაგრამ გასული საუკუნის ორმოციანი წლებიდან მასში ძირეული შემობრუნება ხდება. ამას თვით პლენანოვიც აღიარებს, მაგრამ ეს შემობრუნება, „მთელი გადატრიალება“, როგორც თვითონ ამბობს, მოხდა ბელინსკის მხოლოდ საზოგადოებრივ შეხედულებებში და არა მის ესთეტიკურ კონცეფციაში.

შეიძლებოდა თუ არა „მთელ გადატრიალებას“ ამა თუ იმ მოაზროვნის საზოგადოებრივ შეხედულებებში გადამწყვეტი გავლენა არ მოეხდინა მის ესთეტიკურ შეხედულებებზე? ცხადია, რომ არა მით უფრო შეუძლებელია ეს ვამტკიცოთ ბელინსკის მიმართ, რომელსაც ესთეტიკა საზოგადოებრივი ბრძოლის ბასრ იარაღად მიაჩნდა.

ცნობილია, რომ ბელინსკი პირველ პერიოდში, როცა იგი ჰეგელის უდავო გავლენას განიცდიდა, ხელოვნებას თვითმიზნად და აბსოლუტური იდეის განხორციელებად სთვლიდა. მაგრამ რას ვხედავთ მეორე პერიოდში? ბელინსკი გამოდის, როგორც „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის დაუცხრომელი კრიტიკოსი, იცავს ხელოვნების საზოგადოებრივი როლის იდეას და ხელოვნებას განსაზღვრავს, როგორც ობიექტური სინამდვილის მხატვრულ სახეებში ასახვას. ამის შემდეგ გვაქვს თუ არა უფლება ვთქვათ, რომ ბელინსკის ესთეტიკურ შეხედულებებში არსებითი გარდატეხა არ მომხდარა? რა თქმა უნდა, არა.

ასევე არასწორად (დამახინჯებულ ფორმებში) განმარტავს პლენანოვი დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატის, რაზნოვინსკის მობრძობის ბელადის ნ. ჩერნიშევსკის

ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებების არსს. ჩერნიშევსკის ისტორიული როლი, პლენანოვის აზრით, არის „არა ახალი მეცნიერული ჭეშმარიტების აღმოჩენა, არამედ იმ იდეების გავრცელება, სადამდეც უკვე დასავლეთ ევროპული აზრი მოვიდა“³⁶. პლენანოვი ზოგჯერ ჰეგელის ესთეტიკას უფრო მალა აყენებს, ვიდრე ჩერნიშევსკის ესთეტიკას. „ამ მატერიალისტის (ე. ი. ჩერნიშევსკის — ა. ჩ.) დისერტაციაში, — წერს პლენანოვი, — გვხვდება ნაკლებ ჭეშმარიტი მატერიალისტური შენიშვნები ხელოვნების ისტორიის შესახებ, ვიდრე, მაგალითად აბსოლუტური იდეალისტის ჰეგელის ესთეტიკაში“.

ზოგ შრომაში პლენანოვი ჩერნიშევსკის აგრეთვე გვიხატავს, როგორც ფოიერბახის უბრალო მოწაფეს და მისი იდეების გამავრცელებელს რუსეთში. არც ეს არის სწორი. ჩერნიშევსკიმ მართლაც განიცადა ანთროპოლოგიური ფილოსოფიის დამფუძნებლის უდიდესი გავლენა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი „აიციოცხლის დასაბრუნებლად განაგრძობდა ფოიერბახის თვალსაზრისზე დარჩენას“. ჩერნიშევსკიმ «მარქსამდელი პერიოდის დიდმა სოციალისტმა», ფოიერბახის ფილოსოფიის ნაკლოვანებანი მრავალ მიმართებაში დაძლია და დიალექტიკური მატერიალიზმის დონემდე ამაღლდა. იგი, როგორც აღნიშნავდა ამხ. ჟდანოვი, „უტოპიურ სოციალისტთაგან ყველაზე ახლოს მივიდა მარქსიზმთან“³⁷.

თუ ეს ითქმის რუსული კლასიკური ფილოსოფიის მიმართ, მით უფრო ითქმის იგი რუსული კლასიკური ესთეტიკის მიმართ. თავისი ორიგინალობით, თავისი მძაფრი პოლიტიკური ხასიათით რუსული კლასიკური ესთეტიკა დღეს ყველაფერ იმაზე მალა, რაც შეუქმნია მარქსამდელ მხატვრულ აზროვნებას.

საესებით მართალი იყო ბელინსკი, როცა საკუთარ თავზე წერდა: «Когда дело идет об искусстве и особенно о его непосредственном понимании, я смел и дерзок, и моя смелость и дерзость в этом отношении простираются до того, что и авторитет самого Гегеля им не предел»³⁸.

რუსული აზროვნების ორიგინალური ხასიათის შესახებ მიუთითებს ჩერნიშევსკიც თავის ცნობილ ნაშრომში „რუსული ლიტერატურის გოგოლის პერიოდის ნარკვევები“. „ჰე-

გელის ორაზროვან და ყოველგვარ გამოყენებას მოკლებულ გადაკრულ ნიშნებთან თანმიმდევრული შეხედულებების განვითარება ჩვენში იმ გერმანულ მოაზროვნეთა გავლენით მოხდა, რომლებიც პეგელის შემდეგ გაჩნდნენ, ნაწილობრივ კი — ჩვენ ეს სიამაყით შეგვიძლია ვთქვათ საკუთარი ძალებით. აქ პირველად გვიჩვენა რუსულმა გონებამ თავისი უნარი — მონაწილე ყოფილიყო ზოგადსაკაცობრიო მეცნიერების განვითარებაში“⁵⁹.

პლენანოვი, რომელიც გატაცებული იყო იმ კავშირის ძიებით, რომელიც უთუოდ არსებობს რუსულ კლასიკურ ფილოსოფიასა და გერმანულ ფილოსოფიას შორის, ვერ ამჩნევდა მთავარს, სახელდობრ რუსული კლასიკური ფილოსოფიის ისტორიულ შინაარსს და აქედან გამომდინარე მის ორიგინალურ ხასიათს.

პლენანოვი სწორად ვერ აფასებდა ისტორიულ ძვრებს, რომლებმაც საუკუნეობით ფეოდალური ჩაგვრისაგან უანგმოკიდებულ რუსეთში ახალი ქარიშხალი შემოიტანა. ნაპოლეონის დამარცხება რუსი ხალხის სამამულო ომში, დეკაბრისტების აჯანყება, სოციალურ-პოლიტიკური წინააღმდეგობის გამძაფრება და სხვა. რუსული აზროვნების წინაშე სვამდა ახალ, ჯერ არნახულ ამოცანებს.

ბელინსკი, გერცენი, შემდეგ დობროლიუბოვი და ჩერნიშევსკი გამოხატავდნენ იმ ჩაგრული მასების უშუალო ინტერესებს, რომლებიც უკვე იმალლებდნენ ხმას ბატონყმური სისტემის წინააღმდეგ. ვ. ი. ლენინი ამათრახებდა ყოველგვარ ცდას, რუსეთის რევოლუციონერ დემოკრატების კრიტიკული მოღვაწეობა განეხილათ მოსახლეობის ფართო მასების ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლისა და პროტესტის ისტორიისაგან მოწყვეტით.

სტატიაში „რუსეთის მუშური ბეჭდვითი სიტყვის წარსულიდან“ ვ. ი. ლენინი წერდა: „ჩვენს განმანთავისუფლებელ მოძრაობაში რაზნოჩინცების მიერ თავადაზნაურთა სრულგანდევნის წინამორბედი ჯერ კიდევ ბატონყმობის დროს ბ. გ. ბელინსკი იყო“⁶⁰. თავის გენიალურ ნაშრომში „რა ვაკეთოთ“ ჩერნიშევსკის, ბელინსკის, გერცენს ვ. ი. ლენინი უწოდებს რუსული სოციალ-დემოკრატიის წინამორბედებს.

რუსული კლასიკური ფილოსოფიის სწორედ ამ არსებით ნიშანს არ მიაქცია ყურადღება პლენანოვმა. ამასთან ერთად პლენანოვი უგულვებელყოფს იმ უდიდეს როლს, რომელიც დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების მრწამსის ჩამოყალიბებაში შეასრულეს იმ საუკეთესო რეალისტურმა ტრადიციებმა, რომელთაც დასაბამი მისცეს ლომონოსოვმა და რადიშჩევმა.

ასეთია, მოკლედ, ის შეცდომები, რომლებიც პლენანოვმა რუსული კულტურის ისტორიის გაშუქებისას დაუშვა. პლენანოვმა დაივიწყა, რომ ლიტერატურა, ხელოვნება, მხატვრული შეხედულებანი, — ერთი სიტყვით, იდეოლოგიის ყოველგვარი ფორმა, საბოლოო ანგარიშით მატერიალური ცხოვრების პირობებით განისაზღვრებიან. თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში პლენანოვმა დიდი შრომა და ენერჯია მიუძღვნა მატერიალიზმის ამ ძირითადი დებულების გაშუქებასა და მეცნიერულ დასაბუთებას. პლენანოვს, მარქსიზმის ბრწყინვალე პროპაგანდისტს რუსეთში, მშვენივრად ესმოდა, რომ ერთი ქვეყნის იდეები და თეორიები არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ხელოვნურად გადაირგას მეორე ქვეყნის სრულიად განსხვავებულ ეკონომიურ ნიადაგზე. მარქსიზმის გავრცელების შესაძლებლობა და ის ფაქტი, რომ პროლეტარულმა მოძრაობამ რუსეთში ყველაზე მძლავრი რევოლუციური გაქანება მიიღო, გამოწვეული იყო რუსეთის შინაგანი პოლიტიკურ-ეკონომიური პირობებით. ასევე კონკრეტულ-ისტორიულად უნდა მივუდგეთ რუსული რევოლუციურ-დემოკრატიული კრიტიკის წარმოშობის საკითხს. თუ პლენანოვი ამახინჯებს ისტორიული მატერიალიზმის ძირითად პრინციპს, ეს იმიტომ, რომ მასში მენშევიზმისა და ოპორტუნიზმის მთელი მერყეობა აისახა.

შენიშვნები

შესავალი

1. ვ. ი. ლენინი, თხზ., მე-4 გ., თბ., ტ. 32, გვ. 103.
2. ჟურნ. „მნათობი“ № 11, 1956 წ. (სტატია შემდეგ შეტანილ იქნა გ. ჭიბლაძის წიგნში „ესთეტიკური თეორიის საკითხები“, თბ., 1961 წ., გვ. 169-201).
3. იხ. გ. ჭიბლაძე, ხელოვნება და სინამდვილე, თბ., 1955 წ., გვ. 256—264; 546—551 და სხვ.
4. იხ. ბ. ბახტაძე, გ. ვ. პლехანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი, თბ., 1961 წ.
5. პლехანოვის ესთეტიკური მეშვიდრობის შესწავლას მიეძღვნა აგრეთვე ჩვენი რამდენიმე წერილი. მაგ.: „მხატვრული შემოქმედების თეორიის საკითხები გ. ვ. პლехანოვის ესთეტიკაში“ (ჟურნ. „ლიტერატურული აღმანახი“, 1957, № 10), „ხელოვნების წარმოშობის საკითხები გ. ვ. პლехანოვის ესთეტიკაში“ (გორკის სახ. სოხუმის სახელმწიფო ინსტიტუტის „შრომები“, ტ. XII) და სხვ.
6. Г. В. Плеханов, Соч., изд. II, М., т. II, стр. 22—23.
7. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 20, გვ. 131.
8. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 2, გვ. 657.
9. К. Маркс, Ф. Энгельс, Переп. с русским полит. деятелям. М., 1947 г., стр. 230.
10. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 118.
11. გ. ვ. პლехანოვი, მონისტური თვალსაზრისი ისტორიაზე, თბ., 1930 წ., გვ. 6.
12. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, თბ., 1949 წ., გვ. 465.
13. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936 г., стр. 89.
14. იქვე, გვ. 90.
15. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 4—5.

16. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 278
17. В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 224.
18. Н. Г. Чернышевский, избр. филос. сочинения, М., 1950, т. I, стр. 801.
19. ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბ., 1945 წ., გვ. 475.
20. ასეთივე შემთხვევითია ჩერნიშევსკის სტატიაში „კრიტიკული შეხედულება თანამედროვე ესთეტიკურ ცნებებზე“ წამოყენებული დებულება, რომლის მიხედვითაც ესთეტიკა განმარტებულია, როგორც მეცნიერება მშვენიერების შესახებ. ავტორი შენიშნავს: „ესთეტიკის განსაზღვრებებიდან ყველაზე მარტივი და უკეთესია: „ესთეტიკა არის მეცნიერება მშვენიერების შესახებ“. ამიტომ მისი საგანია მშვენიერების იდეის, მისი სხვადასხვა მხარისა და იმის გამოკვევა, თუ როგორ ხორციელდება იგი“. ახლა ძალიან ძნელია აიხსნას ესთეტიკის რამდენიმე, ერთმანეთისაგან განსხვავებული განსაზღვრების არსებობის მიზეზები ჩერნიშევსკის თხზულებებში. ერთი რამ ნათელია: საკუთრივ ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია არ თავსდება არც ცალკე აღებული „ხელოვნების“ და არც ცალკე აღებული „მშვენიერების“ ჩარჩოებში (ამის შესახებ დაწერილებით იხ. ჩვენს ბროშურაში „ესთეტიკის საგნის პრობლემა მარქსამდელ ესთეტიკაში“, თბ., 1965 წ.).
21. მითითებულ სტატიაში ნ. გ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია პლებანოვი წერს: „პისარევმა ვერ შენიშნა, რომ მასთან სიტყვა „ესთეტიკას“ სხვა აზრი აქვს, ვიდრე ჩერნიშევსკისთან. მისთვის ესთეტიკა იყო „მეცნიერება მშვენიერების შესახებ“, ხოლო ჩერნიშევსკისათვის „ხელოვნების თეორია“, სისტემა საზოგადოდ ხელოვნების, განსაკუთრებით კი პოეზიის ზოგადი პრინციპებისა“. პისარევმა რომ ჩერნიშევსკის ესთეტიკის არსება ვერ გაიგო, ეს სწორია, მაგრამ სამწუხაროდ, თვითონ პლებანოვიც შეცდომით ფიქრობს, თითქოს ჩერნიშევსკისათვის ესთეტიკა ხელოვნების ზოგადი თეორია იყოს.
22. Жур. «Вопросы философии», № 3, 1956, стр. 173.
23. იქვე, გვ. 174.
24. Л. Столович, Предмет эстетики, М., 1961, стр. 6—7.
25. ხელოვნებათმცოდნეობაში ვგულისხმობთ როგორც ხელოვნების ზოგად თეორიას, ისე ხელოვნების ცალკეული დარგების თეორიებსაც (მაგ., მუსიკისმცოდნეობა, თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა და ა. შ.).
26. И. Тен, философия искусства, 1912, стр. 17.
27. იქვე, გვ. 18.

28. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 186.
29. გ. ვ. პლехანოვი, ნარკვევები, მატერიალიზმის ისტორიიდან, თბ., 1923 წ., გვ. 164.
30. პლехანოვი აქ ლაპარაკობს ტენის ე. წ. ოთხწევრა ფორმულაზე, რომლის მიხედვითაც ხდება თითქოს ხელოვნების განხილვა (იხ. „ნარკვევები...“, გვ. 165)
31. გ. ვ. პლехანოვი, ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან, თბ., 1913 წ., გვ. 166 — 167.
32. Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 231.
33. Г. В. Плеханов, Избр. филос. произв., т. IV, стр. 551—552.
34. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, М., 1956 г., стр. 147.
35. Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 183—184.
36. იქვე, გვ. 189.
37. იქვე, გვ. 183.
38. იქვე, გვ. 184.
39. Литературное наследие Г. В. Плеханова, Сб. III, стр. 201.
40. იხ. ჟურნ. „ლიტერატურნი კრიტიკ“, 1935 წ., წიგნი 7, გვ. 23.
41. წინამდებარე მონოგრაფიაში მხატვრული შემოქმედების თეორიისა და პლехანოვის ესთეტიკის ბევრი კონკრეტული საკითხის სპეციალურ განხილვას არ მოვახდენთ. ნაშრომში პლехანოვის ესთეტიკური შეხედულებანი ძირითადად ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერების პრობლემების განასერში იქნება წარმოდგენილი, რადგან ა) განიხილავდა რა ესთეტიკას, როგორც მეცნიერებას ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერების შესახებ, პლехანოვი უმთავრეს ყურადღებას მისცა ამ პრობლემას აქცევდა, ბ) პლехანოვის ესთეტიკის ყველაზე ძლიერ მხარეს სწორედ აღნიშნული პრობლემა წარმოადგენს და გ) საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენს პლехანოვოლოგიურ-ესთეტიკურ ლიტერატურაში ყველაზე სუსტად სწორედ აღნიშნული პრობლემაა გაშუქებული.
42. Д. Андруцкий, Эстетические взгляды Г. В. Плеханова, Л., 1929, стр. 187.
43. იქვე.
44. С. Щукин, Две критики, 1930, стр. 250.
45. А. Луначарский, Ленин и литературоведение, М., 1934; Г. В. Плеханов и научная эстетика (в кн.—Г. В. Плеханов — Искусство, М., 1922); Плеханов как искусствовед и литературный критик (жур. «Лит-ый критик», 1935, № 7).
46. М. Розенталь, Некоторые вопросы эстетики Плеханова, М., 1939; Эстетические и литературно-критические взгляды Г. В. Плеханова (წინასიტყვაობა წიგნისა: Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948).

47. გ. ჯიბლაძე, ხელოვნება და სინამდვილე. თბ., 1955; პლექანოვის ესთეტიკური იდეალები (წიგნში: ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., 1961).
48. В. Фомина, Борьба Плеханова против модернизма в искусстве (журн. «Вопросы философии» № 3, 1951); Философские взгляды Г. В. Плеханова, М., 1955.
49. Б. Б. Бурсов, Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова (წინასიტყვაობა წიგნისა Г. В. Плеханов, Литература и эстетика в 2-х томах, М., 1958).
50. Н. Рожков, Эстетические и литературно-критические взгляды Г. В. Плеханова (დაცულია ვ. ი. ლენინის სახელობის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში).
51. И. Астахов, Происхождение искусства и закономерности его развития в свете марксистско-ленинской эстетики (დაცულია მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ბიბლიოთეკაში).
52. П. Юдин, Георгий Валентинович Плеханов, М., 1943, стр. 17.
53. Г. В. Плеханов, Соч., т. IV, стр. 51.
54. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 4, გვ. 349.
55. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორია. თბ., 1959 წ., გვ. 31.
56. «Правда» от 12 дек. 1962.
57. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 32, გვ. 103.
58. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. II, გვ. 498.
59. ი. ბ. სტალინი, თხზ., ტ. 4, გვ. 344 — 345.
60. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 16, გვ. 322.
61. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 32, გვ. 98.
62. პლექანოვოლოგიურ ლიტერატურაში იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდებით პლექანოვის მოღვაწეობის ქრონოლოგიის დაყოფას ორ ძირითად პერიოდად — 1. მარქსისტული (1903 წლამდე) და 2. მენშევიკური (1903 წლის შემდეგ), მაგრამ ეს არ არის სწორი. 1875 — 1882 წწ. პლექანოვი ტიბურთი ნაროდნიკი იყო და ეს პერიოდი, როგორც უმრავლეს შემთხვევაში აკეთებენ ხოლმე, ცალკე (პირველ პერიოდად) უნდა გამოიყოს. სხვათა შორის, თუ თვით პლექანოვს დაუჭერებთ, იგი თავიდანვე, ე. ი. ჯერ კიდევ 1883 წლამდე იდგა მარქსიზმის პოზიციებზე (იხ. მისი თხზ., ტ. I, გვ. 19-20, ტ. 19, გვ. 19 და ა. შ.). მაგრამ აქ პლექანოვი, როგორც ჩანს, „გულმაიწყობას“ იჩენს. საქმე ისაა, რომ პლექანოვი მაშინ, სხვა ნაროდნიკთა მსგავსად, უარყოფდა კაპიტალიზმის განვითარების შესაძლებლობას რუსეთში, იდგა გლეხური რევოლუციის თვალსაზრისზე და ა. შ. (იხ. ტ. I, გვ. 61 — 63). რაც შეეხება პლექანოვის შემეცნების თეორიას, იგი არსებითად კონტის, სპენსერის, ლავროვის და სხვ. პოზიტივიზმიდან გამომდინარეობს.

63. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. I, გვ. 270.
64. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 15, გვ. 24.
65. Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. IV, стр. 147.
66. Г. В. Плеханов, Соч., т. XI, стр. 64.
67. Г. В. Плеханов, Соч., т. XI, стр. 325.
68. Г. В. Плеханов, Избр. философ. произв. т. II, стр. 447.
69. იქვე, გვ. 383.
70. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 14, გვ. 296.

პლენანოვი იეროგლიფების თეორიის ლენინისეულ კრიტიკას მეტად ნერვიულად შეხვდა. ცდილობდა საქმე ისე წარმოედგინა, თითქოს მის აღრიხედელ შრომებში მხოლოდ ტერმინოლოგიური აღრევა იყო და მეტი არაფერი, რომ იგი საერთოდ ყოველთვის მარქსისტული შემეცნების თეორიის პოზიციებზე იდგა. მაგრამ საგულისხმოა, რომ 1911 წელს, აღნიშნული განცხადებიდან სულ რაღაც ერთი წლის შემდეგ, პლენანოვი სტატიაში „სკეპტიციზმი ფილოსოფიაში“ რ. რიხტერის კვალდაკვალ წერდა: „განსაზღვრული შეგრძნებები შეესაბამებიან საგანთა განსაზღვრულ თვისებებსა და მდგომარეობას. ისინი სრულებითაც არ ემსავსებიან მათ“ (იხ. ტ. XVII, გვ. 171). განა ეს იეროგლიფების თეორიის თავისებური განმეორება არ არის?

71. ვ. ი. ლენინი, მარქსი, ენკელსი, მარქსიზმი, თბ., 1953 წ., გვ. 365—66.
72. В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1947, стр. 258—259.
73. Г. В. Плеханов, т. XI, стр. 54.
74. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 2, გვ. 152—153.
75. В. И. Ленин, Философские тетради... стр. 327.
76. В. И. Ленин, Философские тетради... стр. 173—174.
77. ვ. ი. ლენინი, ტ. 14, გვ. 457.
78. Г. В. Плеханов, Соч., т. XVII, стр. 21.
79. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 14, გვ. 318.
80. Г. В. Плеханов, Соч., т. XVII, стр. 33—39.
81. ციტირებულია ვ. ი. ლენინის მიხედვით. იხ. თხზ., ტ. 14, გვ. 183.
82. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 14, გვ. 454.
83. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIII, стр. 131.
84. გ. ვ. პლენანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 47-48.
85. ვშიშობთ, ცუდად არ გაგვიგოს მკითხველმა და საქმე ისე არ წარმოიდგინოს, თითქოს, გავამახვილეთ რა ყურადღება ძირითადად პლენანოვის თეორიულ შეცდომებზე, ამით ჩვენ გვინდოდა დაგვემცირებინა პლენანოვის უდიდესი ღვაწლი და დამსახურება ფილოსოფიური აზროვნების სფეროში. სრულებითაც არა. პლენანოვის ფილოსოფიური შრომების კოლოსალური მნიშვნელობა ყველასათვის ცნობილია და მასზე ხელახლა ლაპარაკი უსათუოდ ისეთივე ბანალური ჰუმბარიტება იქნებოდა, როგორც, ვთქვათ, იმის მტკიცება, რომ ორჯერ ორი ოთხია. ცნობილია პლენანოვის თეორიული შეც-

დომებიც, მაგრამ მას, როგორც ვნახეთ, სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ. ყოველ შემთხვევაში ყურადღება გაეამახვილეთ რა მხოლოდ მასზე, ეს იმიტომ, რომ დაგვესაბუთებინა იუდინისა და სხვ. არგუმენტაციის უსაფუძვლობა.

36. ციტატი მოგვეყავს პლენანოვის მიხედვით. იხ. გვ. 276 — 277.
37. ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი. 1945 წ., გვ. 428.
88. საკაეშრო კ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებათა კრებუ-ლი, 1947 წ., გვ. 23-27.
89. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 30.
90. Г. В. Плеханов, Соч., т. VIII, стр. 168.
91. ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 2, გვ. 217.

თავი პირველი

1. Г. В. Плеханов, Избр. философ. соч., т. V, М., 1968, стр. 282.
2. იქვე.
3. უკანასკნელი დროის პლენანოვოლოგიურ ლიტერატურაში აღნიშნულ თვალსაზრისს ყველაზე კატეგორიული ფორმით იცავს პ. ნაიკოლაევი (იხ. მისი «Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова», М., 1968).
4. იხ. ჟურნ. «Под знаменем марксизма» № 2, 1936.
5. А. Буров, Эстетическая сущность искусства, М., 1956. В. В. Ванслов, Содержание и форма в искусстве, М., 1956. 1965; და სხვ.
6. კავკაეძე, ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1956 წ.; შ. გაბი-ლაია; ვ. ქვაჩახია, ესთეტიკურის სოციალური არსი, თბ., 1965 წ. სხვ.
6. ეხება რა საკითხს პოეზიის სპეციფიკურობის შესახებ. ბ. ბელინსკი ერთგან წერს: „პოეზია არის იგივე ფილოსოფია, იგივე აზროვნე-ბა, რადგანაც გააჩნია იგივე შინაარსი—აბსოლუტური ქეშმარიტება“. (იხ. Б. В. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, М., 1953). აღნიშნული თვალსაზრისი წითელი ზოლივით გასდევს ბელინსკის მთელ ესთეტიკურ თეორიას. თუმცა პოეზიის (ხელოვნების) კონკრე-ტული ნაწარმოებების ანალიზის დროს დიდი რუსი კრიტიკოსი, არც თუ ისე იშვიათად, ივიწყებს ამ პრინციპს და ხაზს უსვამს ხელოვნე-ბის სპეციფიკურ, მეცნიერებისაგან განსხვავებულ შინაარსს. აღნიშ-ნულ გარემოებას, სხვათა შორის, თავის დროზე ყურადღება მიჰ-ცია პლენანოვმა.
7. ხელოვნების ტრადიციული (ბელინსკისეული) განსაზღვრების კრიტი-კული გადასინჯვისა და მხატვრული აზროვნების არსების ახლებუ-რად გაგების აუცილებლობა მთელი სისაყსით დაასაბუთა ა. ბუ-როვმა თავის წიგნში „Эстетическая сущность искусства“. ამი-

ტომ იგი სამართლიანად არის მიჩნეული ე. წ. „ახალი ტენდენციის“ დამწყებად ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში. მაგრამ საერთოდ საკითხი ხელოვნების სპეციფიკურობის ბელინსკისეული გაგების არასრულყოფილების შესახებ ბუროვამდე დიდი ხნით ადრე დაიწყო. უეპველია, რომ ერთ-ერთი პირველთაგანი ამ მხრივ რევოლუციის შემდეგდროინდელ მარქსისტულ ესთეტიკაში იყო პავლოვი. სამწუხაროდ, პავლოვი ხელოვნების, ნაცვლად ტრადიციული გაგებისა, ვერაფრითარ ახალს, პოზიტიურს ვერ გვთავაზობს და რატომღაც მხედველობიდან უშვებს პლესანოვის საყურადღებო მითითებებს. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. ბუროვის ქვეშაირად დიდი დამსახურება გამოიხატება იმაში, რომ იგი არა მარტო სვამს საკითხს ხელოვნების ტრადიციული განსაზღვრების გადასინჯვის აუცილებლობის შესახებ, არამედ სახავს სრულიად კონკრეტულ გზებს აღნიშნული პრობლემის გადასაჭრელად. რაც მთავარია, ბუროვი ხელოვნების ახლებურად გაგების ტენდენციის საწყისებს, სავსებით სამართლიანად, პლესანოვის ესთეტიკაში ზედავს.

8. საერთოდ კონცეფცია ხელოვნების, როგორც მხატვრული აზროვნების შესახებ ეკუთვნის ჰეგელს. ამიტომაც, როცა პლესანოვი სვამს საკითხს ხელოვნების ტრადიციული გაგების არასრულყოფილების შესახებ, უწინარეს ყოვლისა ასახელებს ჰეგელს, თუ მიუხედავად ამისა წინამდებარე ნაშრომში (იხე, როგორც საერთოდ ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში) ხელოვნების ტრადიციული განსაზღვრება ბელინსკისეულ განსაზღვრებადაა მოხსენებული, ეს იმიტომ, რომ იგი (ხელოვნების ჰეგელისეული გაგება) ბელინსკიმ მატერიალისტურად გადაამუშავა და სრულიად ახალი მნიშვნელობით გამოიყენა.
9. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 61.
10. ხელოვნების სპეციფიკურობის ამგვარი გაგება ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში წამოაყენა სობოლევმა. იხ. მისი ბროშურა „Ленинская теория отражения и искусство“, М. 1947.
11. ხელოვნებას, ჰეგელის აზრით, მისი გრძნობად-კონკრეტული ხასიათის გამო არ შეუძლია მიწვდეს შემეცნების საბოლოო მიზანს, ე. ი. აბსოლუტურ სულს. „თავისი ფორმის შედეგად, — წერს ჰეგელი, — ხელოვნება შეზღუდულია, აგრეთვე განსაზღვრულია შინაარსით, ქვეშაირების მხოლოდ განსაზღვრულმა სფერომ და განსაზღვრულმა საფეხურმა შეიძლება ჰპოვოს თავისი განხორციელება მხატვრული ნაწარმოების ფორმაში“ (Гегель, Соч., т. XII, стр. 10).
12. დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები, აგრეთვე პლესანოვიც, „ხელოვნების საგნისა“ და „შინაარსის“ ცნებებს ზშირად ერთი და იგივე მნიშვნელობით ხმარობენ.
13. საქმე ისაა, რომ პლესანოვი რამდენიმე ადგილას განიხილავს ხელოვნების საგნისა და მეცნიერების საგნის ბელინსკისეულ კონცეფციას და ყველგან, გარდა აღნიშნულ გამოჩაყლისისა, სოლიდარობას უცხადებს მას. (იხ. Г. В. Плеханов, Соч., т. X, стр. 30).

14. უდავოდ სწორად იქცევა ა. ბუროვი, როცა თავისი კონცეფციის იდეურ საწყისებს პლეხანოვის ესთეტიკაში ხედავს.
15. А. Я. Андрузский, Эстетика Плеханова, Л., 1929, стр. 18, 21.
16. ამასთან დაკავშირებით იხ. პლეხანოვის ერთ-ერთი ფუძემდებლური ნაშრომი ესთეტიკაში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“ (თხზ., ტ. XIV, გვ. 179 — 180).
17. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 83.
18. როცა ა. ანდრუხსკი ამტკიცებს, რომ ხელოვნების შინაარსის თვით-სობრივ განსხვავებულობას პლეხანოვთან მშვენიერება განსაზღვრავსო, იგი საბუთად იშველიებს ერთ ადგილს პლეხანოვის ცნობილი მონოგრაფიიდან „გ. ჩერნიშევსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“, სადაც, სხვათა შორის, ნათქვამია: „ადამიანთა ცნებები მშვენიერების შესახებ გამოიხატებიან ხელოვნების ნაწარმოებებში“ (თხზ., ტ. V, გვ. 319). მაგრამ გამოდგება თუ არა აღნიშნული დებულება ანდრუხსკის თვალსაზრისის გასამართლებლად? ცხადია, არა. პლეხანოვი ამ დებულებას იყენებს მხოლოდ ერთხელ და ისიც არა ხელოვნების სპეციფიკური შინაარსის საკითხთან დაკავშირებით. მხატვრულ ნაწარმოებებში მშვენიერების იდეის გამოხატვის შესახებ, რომ ლაპარაკობდა, პლეხანოვი ამით მიგვიანიშნებდა (მხოლოდ მიგვიანიშნებდა) ხელოვნების ესთეტიკურ ბუნებაზე.
19. იხ. Г. В. Плеханов, Избр. фил. соч., т. V, стр. 282.
20. უნდა ითქვას, რომ პლეხანოვი აქაც ლაპარაკობს ხელოვნების ცნების არასაბოლოო, არამედ წინასწარი განსაზღვრების შესახებ. მაგრამ ხელოვნების ცნების უფრო სრულყოფილი განსაზღვრება პლეხანოვს არც „უმისამართო წერილებში“ და არც რომელიმე სხვა ნაშრომში არ მოუცია.
21. Л. Н. Толстой, О литературе, М., 1955, стр. 355.
22. გ. ჯიბლაძე, ხელოვნება და სინამდვილე. გვ. 5-6.
23. უნდა ითქვას, რომ პლეხანოვი ზოგჯერ, განსაკუთრებით ბოლშევიზმთან ფრაქციული ბრძოლის გამწვავების პერიოდში, უარყოფდა ხელოვნების შემოქმედებით ღირებულებას.
24. Г. В. Плеханов, Избр. фил. соч., т. V, стр. 285.
25. Л. Н. Толстой, О литературе... стр. 356.
26. Г. В. Плеханов, Избр. фил. соч., т. V, стр. 285.
27. იქვე.
28. იქვე.
29. მ. დუდუჩავა, წერილები ხელოვნებაზე. თბ., 1948, გვ. 5-6.
30. იქვე.
31. А. Горелов, Испытание времени, М., 1935, стр. 40.
32. ფრაზა ამოღებულია მ. დუდუჩავას ზემომოყვანილი ციტატიდან.
33. იქვე.
34. ბ. ბახტაძე, პლეხანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი, თბ., 1961, გვ. 13.

35. პლენანოვი ზოგჯერ მარქსისტული შემეცნების თეორიას იეროგლიფების თეორიით ცვლის, მაგრამ ხელოვნების გნოსეოლოგიური ბუნების გარკვევისას იეროგლიფების თეორიას არსად არ ეყრდნობა.
36. ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში ძალიან ხშირად (და სამართლიანად) იხმარება გამოთქმები: „ხელოვნება და სინამდვილე“, „ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულება“ და ა. შ. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ თითქმის ხელოვნება „არასინამდვილე“ იყოს. ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების შესახებ როცა ლაპარაკობენ, სპეციალისტები „სინამდვილის“ ცნებაში, უმთავრესად საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაარსს გულისხმობენ.
37. ცხადია, რომ ეს ხელოვნების ყველა დარგის მიმართ არ ითქმის. არაერთარი „საგნობრიობა“ არ გააჩნია, მაგალითად, მუსიკას, პოეზიას და ხელოვნების ზოგიერთ სხვა დარგს. მაგრამ ეს საქმის არსს სრულებითაც არ ცვლის.
38. А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, стр. 136.
39. ნ. ჭ ა ე ჭ ა ე ა ძ ე, ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1956, გვ. 116-118.
40. იქვე, გვ. 80.
41. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 137.
42. იქვე, გვ. 193.
43. იქვე, გვ. 196.
44. იქვე, გვ. 152 — 153.
45. იქვე, გვ. 181.
46. იქვე, გვ. 166.
47. იქვე, გვ. 178— 179.
48. იქვე, გვ. 137.
49. იქვე, გვ. 179.
50. იქვე, გვ. 257.
51. Лит. наслед. Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 64.
52. იქვე, გვ. 100.
53. გ. ვ. პ ლ ე ხ ა ნ ო ვ ი, ისტორიაში პიროვნების როლის საკითხისათვის, თბ., 1939, გვ. 48.
54. იქვე, გვ. 1-2.
55. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 189.
56. Г. В. Плеханов, Соч. т. X, стр. 190.
57. Г. В. Плеханов, Соч. т. XXIV, стр. 257—258.
58. კ. მ ა რ ქ ს ი, ფ. ე ნ გ ე ლ ს ი, რჩეული წერილები, თბ., 1949, გვ. 446.

თავი მეორე

1. როგორც ვიცი, პლენანოვი ესთეტიკას განიხილავდა, როგორც შეცნობურებას ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების ზოგადი კანონზომიერების შესახებ.

2. სხვათა შორის, „თამაშის თეორიას“ ზოგჯერ „კანტ-შილერის თეორიასაც“ უწოდებს.
3. К. Бюхер, Четыре очерка из области народного хозяйства, М., 1898, стр. 94.
4. იქვე, გვ. 93.
5. იქვე, გვ. 93-94.
6. ციტატი მოტანილია პლехანოვის მიხედვით. იხ. მისი თხზ., ტ. XIV, გვ. 60.
7. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 54.
8. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 37.
9. Г. В. Плеханов, Соч. т. XIV, стр. 55.
10. Г. В. Плеханов, Соч. т. V, стр. 316.
11. იქვე, ტ. XIV, გვ. 62.
12. იხ. ასტახოვის დასახელებული დისერტაცია, გვ. 188.
13. ციტატი მოყვანილია ს. ლ. რუბინშტეინის წიგნიდან: Основы общей психологии, М., 1946 г.
14. იხ. რუბინშტეინის დასახელებული წიგნი, გვ. 588.
15. Г. В. Плеханов, Соч. т. XIV, стр. 58.
16. იქვე, გვ. 58.
17. იქვე, გვ. 60-61.
18. იქვე, გვ. 61.
19. С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, стр. 589.
20. იქვე.
21. დ. უზნაძე, ბავშვის ფსიქოლოგია, გვ. 129.
22. Г. В. Плеханов, Соч. т. V, стр. 315.
23. იქვე, გვ. 316-317.
24. იქვე, გვ. 316.
25. Г. В. Плеханов, Соч. т. XIV, стр. 39.
26. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, М., 1956, стр. 92.
27. იქვე, გვ. 125.
28. Г. В. Плеханов, Соч. т. XVIII, стр. 212.
29. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 90.
30. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 100.
31. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 176.
32. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 93—100.
33. ვინმემ ისე არ გაიგოს, თითქოს . პლехანოვი სქესობრივი ცეკვების არსებობას პირველყოფილ საზოგადოებაში საერთოდ უარყოფდეს. სრულებითაც არა. პირველყოფილ ჯალბებში, ისე როგორც ყველა სხვა ჯალბში, სქესობრივ ურთიერთობას განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეკავა. ამიტომ ეს ურთიერთობანიც აისახა ცეკვებში.
34. იქვე, გვ. 131.
35. სხვათა შორის, სარწმუნოდ მიგვაჩნია ნ. მარის მსჯელობა. სადაც

- იგი. ცნებას — „ხელოვნების წარმოშობა“, როგორც ეტიმოლოგიურად, ისე შინაარსობრივად, უკავშირებს „ხელის“ ცნებას.
36. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 73.
 37. ასტახოვ და სხვებს, ცხადია, სრული უფლება ჰქონდათ არა თანმიმდევრულობა ესაყვედურებინათ პლეხანოვისათვის, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მთელი მისი კონცეფციის (ხელოვნების წარმოშობის შესახებ), „მექანიკურად“ გამოცხადებისა.
 38. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 73.
 39. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. II, გვ. 190.
 40. ციტირებულია გ. ვ. პლეხანოვის მიხედვით. იხ. მისი თხზ., ტ. 14, გვ. 27.
 41. იქვე, გვ. 27-28.
 42. ციტირებულია გ. ვ. პლეხანოვის მიხედვით. იხ. თხზ., ტ. 14, გვ. 54.
 43. იქვე, გვ. 54-60.
 44. К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1925, стр. 265.
 45. იქვე, გვ. 295-296.
 46. კ. მარქსი, „კაპიტალი“, ტ. I, გვ. 227.
 47. К. Бюхер, Работа и ритм, стр. 267.
 48. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 85.
 49. გ. პლეხანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები. 1929 წ., გვ. 59.
 50. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 86.
 51. იქვე, გვ. 11.
 52. იქვე, გვ. 116.
 53. იქვე, გვ. 30.
 54. ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, თბ., 1950, გვ. 175-176.
 55. А. Гушин, Происхождение искусства, стр. 53-54.
 56. Г. В. Плеханов, Соч. т. XIV, стр. 73.
 57. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 129.
 58. Г. В. Плеханов, Соч. т. XIV, стр. 57.
 59. Лит. наслед. Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 100.
 60. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 136.
 61. იქვე, გვ. 138-139.
 62. იქვე, გვ. 139.
 63. იქვე, გვ. 139 — 140.
 64. Э. Гроссе, Происхождение искусства, М., 1899, стр. 19.
 65. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 139.
 66. იქვე, გვ. 119.
 67. ი. ბ. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები. თბ., 1951, გვ. 96.
 68. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 92.
 69. Г. В. Плеханов. Письма без адреса, стр. 95
 70. Э. Гроссе, Происхождение искусства, стр. 51.

71. იქვე, გვ. 75.
72. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 103.
73. იხ. იქვე, გვ. 129 — 130.
74. პლენხანოვი პირველყოფილი ხალხების კოსმეტიკას ორ ძირითად სახედ ჰყოფდა: 1) ცვალებადი ან მოძრავი კოსმეტიკა (ლითონის საკიდრები, ბეჭდები, სხეულის თიხით და საღებავებით შეღებვა) და 2) უცვლელი ანუ მუდმივი კოსმეტიკა (ტატუირება, ამონაქდებები სხეულზე და ა. შ.).
75. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 102—103.
76. იხ. იქვე, გვ. 103.
77. იქვე, გვ. 116—117.
78. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 8.
79. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 104.
80. იქვე, გვ. 111 — 112.
81. პლენხანოვი მიუთითებს, რომ გეარის გამოსაცნობი ნიშნების გამოსახატვად (ტანზე აღსაბეჭდად) ველურები თავდაპირველად მიმართავენ ჩვეულებრივ საღებავებს. მაგრამ ამ ზერხით გამოხატული ნიშნები მეტისმეტად არამტკიცე იყო. სხეულის ზეთით და სხვა ნელსაცხებლებით შეზღუდვის დროს იგი ადვილად სცილდება ტანს. ამიტომ უფრო გვიან ველურები გადადიან ტატუირებაზე, რომელიც, რა თქმა უნდა, უზრუნველყოფდა ნიშნების საბოლოოდ შენარჩუნებას.
- 82 ამის შესახებ დაწერილებით იხ. Г. В. Плеханов. Письма без адреса, стр. 108 — 110.
83. იქვე, გვ. 133.
84. იქვე, გვ. 153.
85. იქვე.
86. იქვე.
87. იქვე, გვ. 129.
88. იქვე, გვ. 129 — 130.
89. იქვე, გვ. 130.
90. იხ. ასტახოვის დასახლებული ნაწრომი, გვ. 39.
91. ასეთ საყვედურს პლენხანოვის მიმართ გამოსთქვამს გუშჩინი. იხ. მისი „Происхождение искусства“. გვ. 19,
92. იხ. ასტახოვის დასახლებული ნაწრომი, გვ. 20.
93. В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1936, стр. 173—174.
94. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, გერმანული იდეოლოგიიდან, თბ., 1950 წ., გვ. 24.
95. А. Гушин, Происхождение искусства, стр. 22.
96. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 115.
97. იქვე, გვ. 96—98.
98. იქვე, გვ. 109—110.
99. იქვე, გვ. 97.

100. ჰეგელი თავის „ლექციებში ესთეტიკის შესახებ“ წერდა:
 «Начальная стадия искусства находится в теснейшей связи с религией. Первые произведения искусства посвяты мифологический характер» (см. Гегель, Соч., т. XII, стр. 119).
101. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 119.
102. იქვე, გვ. 342.
103. იქვე, გვ. 119 (სხვათა შორის პლехანოვის ზემოაღნიშნული მტკიცება იმის შესახებ, რომ «Искусство первоначально находится вне всякой связи с религией» მიეკუთვნება პირველყოფილი საზოგადოების განვითარების უადრეს პერიოდს).
104. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 99.
105. იქვე, გვ. 25.
106. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 88.
107. იქვე, გვ. 158—159, აგრეთვე თხზ., ტ. 14, გვ. 12-25.
108. იხ. ა. ასტახოვის მითითებული ნაშრომი, გვ. 153.
109. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 177.
110. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 32—34.
111. იქვე, გვ. 35.
112. იქვე, გვ. 153.
113. იდეალისტური ესთეტიკის კრიტიკის საპირობაე რომ არა, პლехანოვის მაინც არ შეეძლო გვერდი აველო ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და მშვენიერების რაობის პრობლემისათვის. როგორც ვიცი, ხელოვნების ერთ-ერთი უარსებითი თავისებურება ისაა, რომ იგი ატკობს, ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანს. ხელოვნების ცნება და ესთეტიკური ტკობის ცნება განუყრელად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამიტომ, როცა ხელოვნების წარმოშობის საკითხს განიხილავდა, პლехანოვის აუცილებლად უნდა აეხსნა ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხიც.
114. ციტირებულია პლехანოვის მიხედვით. იხ. მისი „Письма без адреса», გვ. 8.
115. იქვე, გვ. 9.
116. იქვე, გვ. 7-8.
117. იქვე, გვ. 13-14.
118. იქვე, გვ. 9.
119. ცხოველთა „ესთეტიკის“ (ე. ი სილამაზისადმი ბიოლოგიური სწრაფვისა) და ამასთან დაკავშირებით პლехანოვის (და დარვინის) მსჯელობის ღრმა მეცნიერული ანალიზი მოცემულია აკად. გ. ჯიბლაძის წიგნში „ხელოვნება და სინამდვილე“.
120. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 15.
121. «Под знаменем марксизма», 1943, № 6, стр. 84.
122. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М. 1957 г: стр. 141—142.
123. იქვე, გვ. 140.
124. იქვე, გვ. 144.

125. K. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 627.

126. შეიძლება ვინმემ იკითხოს, თუ რატომ ბუნების ზეგავლენით არ მოხდა თავდაპირველად ესთეტიკური უნარის ჩამოყალიბება? ბუნება ხომ იმთავითვე არსებობდა და, რაც მთავარია, განუზოძლად უფრო ლამაზი და მიმზიდველი იყო, ვიდრე პირველყოფილი ხალხების პრიმიტიული ხელოვნება? დიახ, ეს ასეა, მაგრამ თუ მიუხედავად ამისა პირველყოფილი ადამიანები დიდხანს ვერ ამჩნევდნენ ბუნების ესთეტიკურ თვისებებს, ეს ამიტომ, რომ საწარმოო ძალების განვითარების (უდაბლეს) საფეხურზე მათ თავი ბუნების მოვლენების მონებად მიაჩნდათ. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ადამიანმა დაიმორჩილა, „გააადამიანურა“ ბუნება, შესაილებელი გახდა ბუნებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების წარმოშობა.

127. Г. В. Плеханов. Письма без адреса, стр. 119.

128. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 33.

129. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 85—87.

130. იქვე, გვ. 129-130.

131. იქვე, გვ. 95-97.

132. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ თითქოს ყოველ საგანს, რომელსაც უტილიტარული დანიშნულება ჰქონდა, პირველყოფილი ადამიანი ყოველთვის და უსათუოდ გაიაზრებდა, როგორც ლამაზს. „რა თქმა უნდა, არა ყველა სასარგებლო საგანი ეჩვენებოდა ადამიანს ლამაზად,—ამბობს პლენანოვი,—მაგრამ უპიველია, რომ ლამაზად შეიძლება მოეჩვენოს ის, რაც მისთვის სასარგებლოა“ (თხზ., ტ. 14, გვ. 119).

133. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 10—11.

134. იქვე, გვ. 122.

135. იქვე, გვ. 11, 106, 107 და სხვ.

136. იქვე, გვ. 105-106 და სხვ.

137. იქვე, გვ. 19, 20, 21, 104 და სხვ.

138. იქვე, გვ. 10, 11 და სხვ.

139. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 60.

თავი მესამე

1. კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, თბ., 1953 წ., გვ. 295-96.

2. ციტატა მოყვანილია პლენანოვის მიხედვით. იხ. „უმისამართო წერილები“, გვ. 35.

3. გ. ვ. პლენანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 77.

4. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, стр. 35.

5. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ პლენანოვის შრომები, რომლებიც მიძღვნილია კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების თავისებურებების ახსნისადმი, მიმართული იყო არა მარტო იდეალისტურ-სუბიექტივის-

ტური ესთეტიკის წინააღმდეგ, რომელიც, როგორც ითქვა, ცივილიზებული ხალხების ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან დამოკიდებულების იდეას უარყოფდა, არამედ ვულგარულ-მატერიალისტური ხელოვნებათმცოდნეობის წინააღმდეგაც, რომელიც მეტისმეტად აზვიადებდა ამ დამოკიდებულებას და მას, ე. ი. კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნებას (მსგავსად პირველყოფილი ხალხების ხელოვნებისა) წარმოგვიდგენდა, როგორც ეკონომიკისა და ადამიანთა წარმოებით-პრაქტიკული მოღვაწეობის უშუალო ასახვას (მსგავს თვალსაზრისს ანეითარებდნენ, მაგალითად, შულიატიკოვი, როკოვი, ფრიხე და სხვ.).

6. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 189.
7. გ. ვ. პლექანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 64.
8. გ. ვ. პლექანოვი, ისტორიის მატერიალისტური გაგების შესახებ, გვ. 25.
9. გ. ვ. პლექანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 85.
10. И. Тен, Лекции об искусстве, кн. 1., м. 1919, стр. 10.
11. გ. ვ. პლექანოვი, მონისტური თვალსაზრისი ისტორიაზე, გვ. 89—90.
12. იქვე.
13. გ. ვ. პლექანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 89-90.
14. გ. ვ. პლექანოვი, ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან, გვ. 173.
15. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 118. აგრეთვე გ. ვ. პლექანოვის შრომები: „მონისტური თვალსაზრისი ისტორიაზე“, გვ. 181. „მარქსიზმის ძირითადი საკითხები“, გვ. 75 და სხვ.
16. გ. ვ. პლექანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 75.
17. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 96.
18. იქვე, გვ. 98.
19. სხვათა შორის, ამ დროს ყველაზე მეტად გავრცელებული იყო დრამატული ხელოვნება და ფერწერა.
20. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 176.
21. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 109.
22. ციტატი მოყვანილია გ. ვ. პლექანოვის შრომიდან „ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან“, გვ. 174.
23. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 103.
24. იქვე, გვ. 111.
25. გ. ვ. პლექანოვი, ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან, გვ. 177.
26. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 105.
27. იქვე, გვ. 112.
28. ა. ედანოვი, მოხსენება ჟურნალების „ზევზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ (იხ. საე. კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებების კრებული იდეოლოგიის საკითხებზე, გვ. 24).

29. Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 145.
30. იქვე, გვ. 87.
31. იქვე, გვ. 168.
32. Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. III, стр. 207.
33. Г. В. Плеханов, т. IV, стр. 119.
34. იქვე, გვ. 169
35. К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, стр. 192.
36. Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 178—179.
37. Литературное наследие Г. В. Плеханова, III, стр. 222.
38. М. И. Калинин, О задачах советской интеллигенции, М., 1939, стр. 54.
39. ლენინი ლიტერატურის შესახებ, 1945 წ., გვ. 218.
40. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 192.
41. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები. თბ., 1949 წ., გვ. 434.
42. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, თბ., 1957 წ., გვ. 42.
43. იქვე, გვ. 11-46.
44. Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 79.
45. იქვე, გვ. 79.
46. იქვე, გვ. 77.
47. ამიტომაც უმართებულად მიგვაჩნია პროფ. ასმუსის მტკიცება, რომ პლენანოვმა „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის სავსებით მარქსისტული გაგება მოგვცა. (იხ. უერნ. „პოდ ზნამენემ მარქსიზმა“, 1943 წ., № 6, გვ. 85-86).
48. Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. III, стр. 214.
49. იქვე, გვ. 215.
50. გ. ვ. პლენანოვი, ნარკვევები მატერიალიზმის ისტორიიდან, გვ. 158.
51. გ. ვ. პლენანოვი, მარქსიზმის ძირითადი საკითხები, გვ. 57 — 58.
52. Г. В. Плеханов, Соч., т. V, стр. 37.
53. იქვე, ტ. X, გვ. 296-297.
54. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 51—59.
- ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით, აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ე. წ. „მიბაძვის თეორიის“ ორი მხარე აქვს. ჯერ ერთი, აღნიშნული თეორია მიბაძვას განმარტავს როგორც სინამდვილის პირველყოფილი მხატვრული ასახვის გნოსეოლოგიურ პროცესს და, მეორე, მიბაძვას აცხადებს როგორც ხელოვნებისა და საერთოდ სულიერი კულტურის განვითარების ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორს. ვეთანხმებით რა ე. წ. „მიბაძვის თეორიის“ პირველ მხარეს (რის გარშემოც უკვე გეჭონდა ლაპარაკი წინამდებარე შრომის მეორე თავში), არავითარ შემთხვევაში არ შეგვიძლია გავიზიაროთ მიბაძვის როლისა და მნიშვნელობის უკანასკნელი გაგება.

55. Г. В. Плеханов, Соч. т. X, стр. 84.
56. Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. I, стр. 196.
57. საქ. კბ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებების კრებული იდეოლოგიის საკითხებზე, გვ. 24.
58. საინტერესოა, რომ აღნიშნული ციტატა ბელინსკიდან პლехანოვს თვითონვე მოჰყავს (იხ. თხზ., ტ. X, გვ. 266).
59. ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, გვ. 518 — 519.
60. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, გვ. 210-211.

შ ი ნ ა რ ს ი

შესავალი	83- 3
საკითხის დასმა	3
ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, პლენანოვის გაგებით	12
პლენანოვის ადგილის შესახებ მარქსისტული ესთეტიკის ისტორიაში	27

თ ა ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

პლენანოვი ხელოვნების არსებისა და ხპეციფიკის შესახებ	59
ხელოვნების პლენანოვისეული განსაზღვრება	60
პლენანოვი ხელოვნების იდეურობისა და მხატვრულ ნაწარმოებში შინაარსისა და ფორმის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ	76

თ ა ვ ი მ ე ო რ ე

ხელოვნებისა და ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხები პლენანოვის შრომებში	90
ე. წ. „თაშაშის თეორია“ და მისი კრიტიკა პლენანოვის მიერ	93
პლენანოვი ხელოვნების წარმოშობისა და პირველყოფილი ხალხების სულიერი კულტურის თავისებურებათა შესახებ	113
პლენანოვი ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობისა და სოციალური ბუნების შესახებ	172

თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე

პლენანოვი კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების თავისებურებებისა და მისი განვითარების კანონზომიერების შესახებ	188
პლენანოვი ე. წ. სოციალური ფსიქოლოგიისა და კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებათა შესახებ	192
მენშევიზმისა და ობიექტივიზმის რეციდივები პლენანოვის ესთეტიკაში და მათი კრიტიკა	209
შენიშვნები	228

საზოგადოებრივი რედაქტორი პროფ. ი. თ ა ვ ა ძ ე
გამომცემლობის რედაქტორი ნ. კ უ პ რ ა ვ ა
მხატვარი ო. ვ ა რ ვ ა რ ი ძ ე
მხატვრული რედაქტორი ნ. ო ქ რ უ ა შ ვ ი ლ ი
ტექნიკური რ. რ თ ვ ე ლ ი ა შ ვ ე ლ ი
კორექტორი ლ. ა რ ე შ ი ძ ე

გადაეცა წარმოებას 20/V-69 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/1-70 წ.
ქალაქის ზომა 84×108¹/₃₂
პირ. ნაბეჭდი თაბახი 13,02
საალრ.-საგამომცემლო თაბახი 11,82

შეკვ. 985

უე 01613

ტირაჟი 1000

ფასი 1 მან. 09 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი, მარჯანიშვილის 5.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტამბა, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი 1-
Типография Тбилисского университета, Тбилиси;
пр. И. Чавчавадзе, 1.