

ბ. ვ. კლუხანოვი

სელტენიება ჟა სასტგაფთეხკივი
== სსტკრეა ==

2291

თარგმანი რუსულიდან



ტფილისი
1923





წინასიტყვა.

ხელოვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის არსებული ურთიერთობა დღემდე არ არის ჩვენში, სამწუხაროდ, ნათლად და მკაფიოდ გარკვეული მარქსისტული თვალსაზრისით. ეს უმთავრესად აიხსნება იმ გარემოებით, რომ მას შეიძლოა, რაც ჩვენში მარქსიზმმა ნიადაგი მოიმაგრა, მას ყოველთვის უხდებოდა ხელჩართული ომის წარმოება სოციალურ-პოლიტიკურ ბრძოლის ხაზზე და თითქმის მივიწყებული იყო ხელოვნების ასპარეზი, როგორც ნაკლებად მნიშვნელოვანი საქმე. ესთეტიურ თეორიების გარჩევისათვის არავის ეცალა, არც იყო ობიექტიური შესაძლებლობა ასეთ კითხვების სათანადოდ შესწავლისა.

ხელოვნების საკითხთაღმი ამგვარმა უყურადღებობამ დაჰბადა მეტად ცალმხრივი შეფასება ხელოვნურ ღირებულებათა, ვერ იქმნა ღირსეულად გამოყენებული თავისთავად მჭრელი მეთოდი დიალექტიური მატერიალიზმისა და ხელოვნებას,—მეტადრე პოეზიას,—ხშირად უდგებოდენ პროგრამული შაბლონის შეუსაბამო საზომით.

დღემდე არ არის ამ მხრივ მდგომარეობა გაუმჯობესებული. თანამედროვე პირობებში კი, როცა სოციალურ-პოლიტიკურმა ბრძოლამ მეტად ფართო მასშტაბით მიაღწია უჩვევ სიმწვავეს და გამძაფრებას, როცა აშკარა შეიქმნა ხელოვნების ფრიად მნიშვნელოვანი როლი ამ ბრძოლის პროცესში,—საჭიროა და აუცილებელი მეტის ენერჯით და დაკვირვებით იქმნეს შესწავლილი ის ურთიერთობა, რომელიც არსებობს საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ხელოვნურ შემოქმედებას შორის.

ამ მიზნით არის ნათარგმნი რუსულით ეს წიგნიც, რომელიც ეკუთვნის რევოლუციონური მარქსიზმის ერთი უდიდესი თეორეტიკოსის, გიორგი პლехანოვის, კალამს. ავტორმა პირველად ეს ნაწარმოები წაიკითხა რეფერატის სახით ლიეჟსა და პარიზში 1913 წელს.

შემდეგ გადააკეთა წერილად და მოადავსა ჟურნალ „Современник“-ში იმავე წელს, ხოლო 1922 წელს ეს წერილი ცალკე წიგნად გამოსცა რუსეთის სახელმწიფო გამომცემლობამ.

ამ წიგნში მოცემულია სრული ანალიზი დიალექტიური მატერიალიზმის მეთოდით ხელოვნური შემოქმედებისა თითქმის ყველადარგში. ავტორს დაგროვილი და განხილული აქვს აუარებელი მასალა უცხოეთის ლიტერატურიდან.

მთავარი ღერძი, რომლის გარშემო ტრიალებს წიგნის მთელი არგუმენტაცია, მდგომარეობს იმის გაშუქებაში, თუ რაგვარ საზოგადოებრივ პირობებში იქმნებიან და ვითარდებიან თეორიები: წმინდა ხელოვნებისა („ხელოვნება ხელოვნებისათვის“) და უტილიტარული ხელოვნებისა. თვალსაჩინოდ არის დამტკიცებული დამოკიდებულება სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებათა საზოგადოებრივ ურთიერთობისაგან. ავტორი აქ არ ცდილობს ხელოვნური შემოქმედების კონკრეტულ მოვლენათა არც გაკიცხვას, არც მოწონებას; ის „არც იცინის, არც სტირის“ ამა თუ იმ ნაწარმოების განხილვის დროს, მას სურს მხოლოდ გაიგოს, რა პირობებში წარმოიშობა ესა თუ ის ესთეტიური თეორია. მიუდგომელი მეცნიერის ანალიზით იგი ჰპოულობს ყოველ ეპოქის ხელოვნებისათვის შესაფერ საზოგადოებრივ ვითარებას.

წმინდა ხელოვნება თუ უტილიტარული ხელოვნება, — რომელი უფრო პროგრესიულია და მისაღები ამ თეორიებში? აქ ავტორი, რათქმა უნდა, არ სწყვეტს საკითხს მეტაფიზიკურად, ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული განყენებული საზომით. იგი ეყრდნობა მარქსისტულ დიალექტიკას და ორსავე ამ თეორიას აძლევს თავის ადგილს დროსა და პირობების მიხედვით.

თუ ნიკოლოზ I-ის დროს პუშკინი გაუბოღდა მაშინდელი „საზოგადოების“ მონურს მიდრეკილებას და პოეზიას ანთავისუფლებდა და ლაქიური საზოგადოებრივობის სამსახურისაგან, ამას ჰქონდა საპატიო მიზეზი და პოეტური გამართლება. რა თქმა უნდა, უკეთესი იქნებოდა, რომ პუშკინს დაენახა იმდროინდელ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში დაგროვილი ბოროტების მთავარი წყარო და აქეთკენ მოემართა თავისი პოეზიის შხამიანი ისარი, მაგრამ იმ პირობებში, რომელშიაც ის ცხოვრობდა, და იმ წრეში, სადაც იგი ტრიალებდა, შეუძლებელი იყო ამისი დანახვა. დეკემბრისტების სასტიკი დამარცხების შემდეგ გამეფებულმა საშინელმა რეაქციამ მოლუნა და სამუდამოდ გასტეხა მაშინდელი მაღალი საზოგადოება, რომელიც

მოიცვა ლაქიურმა სილაჩრემ, საზიზლარმა წვრილმანობამ და ზნეობრივმა გათახსირებამ. ამიტომ, იმ პირობებში სრულიად ბუნებრივი იყო პუშკინისათვის პოეტის დანიშნულებაზე ისეთი შეხედულება, რომელიც გამოსთქვა მან ცნობილ ლექსში:

„არა ცხოვრების მღელვარებისთვის,
არა ბრძოლის და ანგარებისთვის,—
ჩვენ დავიბადეთ შთაგონებისთვის,
ტკბილთა ხმათათვის და ლოცვებისთვის“...¹⁾

სულ სხვა დროსა და საზოგადოებრივ ვითარებაში ქართველმა პოეტმა, ილია ჭავჭავაძემ, სხვანაირად მოაბრუნა ეს სიტყვები და პოეტის დანიშნულებას მისცა სხვაგვარი გაშუქება:

„მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო,
ვით ფრინველმა გარეგანმა,
არა მარტო ტკბილ ხმათათვის
გამომგზავნა ქვეყნად ცაჲ“...

მაგრამ, როცა დაახლოებით ერთნაირ საზოგადოებრივ სულიერ განწყობილებაზეა ლაპარაკი, ეს ორც, დროთი და მანძილით ერთმანეთს ძალიან დაშორებული პოეტი, თითქმის ერთიდაიგივე სიტყვებით ახასიათებენ ზნედაცემულ საზოგადოებას. პუშკინი სწერდა:

„წმინდა სიყვარულს სირცხვილად სთვლიან,
მისდევენ ურცხვად მონურ გზას ნაჩვევს;
კეპრთა წინაშე თავებსა ჰხრიან
და მოითხოვენ ფულსა და ჯაჭვებს“...

ილია ჭავჭავაძე კი თითქმის იმეორებდა ამ სიტყვებს:

„გრძნობას ოქროსა ფასად ჰყიდიან,
მთავრის ღიმილზე—პატიოსნებას,
და დაქანგებულ ბორკილზე სცვლიან
თავის მამულის თავისუფლებას“...

დამოკიდებულება ხელოვნებისა საზოგადოებრივ პირობებთან გან იმდენად გარდუვალია ყოველს დროსა და ვითარებაში, რომ ძალიან ხშირად ხელოვანთათვის სრულიად შეუუგებლად, ხშირად

1) ამ ლექსმა თავის დროზე დიდი მითქმა-მოთქმა და კამათი გამოიწვია რუსეთში. ჩვენ აქ არ შევჩერდებით იმ კითხვაზე, თუ რამდენად შეიძლება პუშკინის ამ შეხედულების შერიგება ქვეშარტად გაგებულ საზოგადოებრივობასთან, ვინაიდან მკითხველი ამ წიგნის პირველ ფურცლებზედვე გაეცნობა პლტანოვის ვრცელსა და დასაბუთებულს აზრს ამის შესახებ.

მათი პირადი აზრის წინააღმდეგაც, იგი შეუკავებლად იჩენს თავს ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებში.

დღეს პლენხანოვის შეხედულებას უფრო მეტი გასავალი ექნება ფართო საზოგადოებაში, ვიდრე მაშინ, როცა პირველად წარსდგა ის ამ აზრებით აუდიტორიის წინაშე, რადგანაც მას შემდეგ საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ ბევრი გარდამტეხი გრიგალი განიცადა და ყველასათვის ნათელი გახდა ის ფაქტი, რომ სოციალური ურთიერთობა არის მთავარი წყარო, საიდანაც გამოსჩქეფს ადამიანის ინტელექტუალური შემოქმედების ყველა ნაკადი.

ამ უამად არის უკვე იმისი ნიშნები, რომ ხელოვნების საკითხები იწვევენ ცოცხალ ინტერესს საზოგადოების ფართო წრეებში, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში. ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ გ. პლენხანოვის ეს წიგნი დიდ სამსახურს გაუწევს ყველას, ვინც დაახლოვებულია ხელოვნებასთან და მისცემს საშუალებას მოიმარჯვოს მარქსისტული მეთოდი მხატვრულ ღირებულებათა შეფასების დროს. მართალია, აქ გარჩეული ლიტერატურული მასალა მთლად უცხოეთის მწერლობიდან არის აღებული, მაგრამ დაკვირვებული მკითხველი ბევრს შემთხვევაში მოუნახავს მას ქართულ ანალოგიებს.

ს. აბაშელი.

ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება.

რა დამოკიდებულება აქვს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან ხელოვნებას?

ამ საკითხს ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ყველა ასეთ თუ ისე განვითარებულ ქვეყნების მწერლობაში. უფრო ხშირად ის იჭრებოდა ორი მოპირდაპირე მიმართულებით.

ერთის წარმომადგენლები ამბობდნენ და ამბობენ:—ადამიანი კი არ არის შაბათსთვის, შაბათია ადამიანისთვის, საზოგადოება კი არ არის ხელოვანისთვის, ხელოვანია საზოგადოებისთვის. ხელოვნებამ უნდა შეუწყოს ხელი ადამიანის შეგნების განვითარებას და საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუკეთესებასო..

მეორის მიმდევრები გადაჭრით უარყოფენ ამ შეხედულებას. მათი აზრით, ხელოვნება თავისთავად არის მიზანი, და არ შეიძლება მისი გარდაქმნა გარეშე მიზნების მისაღწევ საშუალებად, რაც უნდა უკეთილშობილესიც იყვენ ეს მიზნები. ეს დაამცირებდა მხატვრული ნაწარმოების ღირსებასო.

პირველი მიმართულება მკაფიოდ გამოიხატა რუსეთის მე-60 წლების მოწინავე მწერლობაში. მე არას ვიტყვი პისარევზე, რომელმაც ეს საკითხი მეტის-მეტე ცალმხრივობით თითქმის კარიკატურამდე მიიყვანა. შეიძლება გავიხსენოთ ჩერნიშევსკი და დობროლიუბოვი, როგორც უფრო საფუძვლიანი დამცველები ამ მიმართულებისა მაშინდელ კრიტიკაში. ერთ-ერთ თავის კრიტიკულ წერილში ჩერნიშევსკი სწერდა:

„ხელოვნება ხელოვნებისათვის—ეს ისეთი ახირებული აზრია ჩვენს დროში, როგორც „სიმდიდრე სიმდიდრისათვის“, „მეცნიერება მეცნიერებისათვის“, და სხვა ასეთი. ყოველი ადამიანის საქმე უნდა ემსახუროდეს ადამიანს, უამისოდ ის იქნება ცალიერი და უნაყოფი“

ფო. სიმდიდრე იმისთვის არსებობს, რომ ადამიანმა ისარგებლოს იმით. მეცნიერება იმისთვის, რომ იმით იხელმძღვანელოს ადამიანმა; ხელოვნებასაც უნდა მოჰქონდეს რამე არსებითი სარგებლობა და არ ემსახურებოდეს გამოუსადეგარ სიამოვნებასო“.

ჩერნიშევსკის აზრით, ხელოვნების მნიშვნელობა, მეტადრე პოეზიის, რომელიც ყველაზე უფრო სერიოზული დარგია ხელოვნებაში, იზომება იმ ცოდნით, რომელსაც ის ავრცელებს საზოგადოებაში. ჩერნიშევსკი ამბობს: ხელოვნება ან, უკეთ ვთქვათ, პოეზია (მხოლოდ პოეზია, რადგან სხვა დარგებში ძალიან ცოტა კეოდება ამ მხრივ) ავრცელებს მკითხველთა წრეებში აუარებელ ცნობას და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მისი საშუალებით ადვილდება მეცნიერულად გამომუშავებული ცნებების შეთვისება. აი რაშია პოეზიის უდიდესი მნიშვნელობა ცხოვრებისთვისო¹⁾.“ ასეთივე აზრი არის გამოთქმული მის ცნობილ დისერტაციაში:—„ხელოვნების ესთეტიური დამოკიდულება სინამდვილესთან“: მე 17 თეზისში აქ ნათქვამია, რომ ხელოვნება არ არის მხოლოდ ასახვა სინამდვილის, არამედ ის კიდევ გვაგებინებს ამ სინამდვილეს. ძალიან ჩხირად ხელოვანს გამოაქვს მსჯავრი ცხოვრების მოვლენებზე.

ჩერნიშევსკის და მისი მოწაფის დობროლიუბოვის თვალში ხელოვნების უდიდესი მნიშვნელობა იმაშია, რომ ის თვალწინ გვიყენებს ცხოვრებას და მის მოვლენებზე გამოაქვს „განაჩენი“²⁾.

ასე ფიქრობდენ არა მარტო ლიტერატურული კრიტიკოსები და ხელოვნების თეორეტიკოსები. ნეკრასოვმა ტყუილად არ დაარქვა თავის მუზას მუზა „შურისძიების და მწუხარების“. ერთ მის ლექსში მოქალაქე ეუბნება პოეტს:

¹⁾ ნ. გ. ჩერნიშევსკის თხზულებანი ტომი V გვერდი 33—34 (რუსულ ენაზე).

²⁾ ეს შეხედულება გამეორებაა და განვითარება იმ შეხედულების, რომელიც შეიმუშავა ბელინსკიმ თავის ცხოვრების უკანასკნელ წლებში: წერილში— „Взгляд на русскую литературу 1842 г.“ ბელინსკი სწერდა: „საზოგადოების უმაღლესი და უწმინდესი ინტერესია მისი საკუთარი კეთილდღეობა, რომელიც თანასწორი უნდა იყოს თვითველს მისი წევრისთვის. გზა ამ კეთილდღეობისაკენ არის შეგნება, და შეგნებას ხელოვნება არა ნაკლებ შეუწყობს ხელს, ვიდრე მეცნიერება. აქ ერთნაირად საჭიროა მეცნიერებაც და ხელოვნებაც, და ვერც მეცნიერება დაიჭერს ხელოვნების ადგილს, ვერც ხელოვნება მეცნიერებისასო“. მაგრამ შეგნებას მაშინ შეუწყობს ხელოვნება ხელს, როცა ის მსჯავრს და განაჩენს გამოიტანს ცხოვრების მოვლენებზე. ამნაირად, ჩერნიშევსკის დისერტაცია უერთდება ბელინსკის უკანასკნელ შეხედულებას რუსულ მწერლობაზე.

და შენ, პოეტო, რჩეულო ცისა,—
 მყვირალო აზრთა. მარადიულთა!
 ნუ გჯერა, რომ ის, ვინც მშვიერთა—
 არ იყოს ღირსი სიმთა ციურთა!
 ნუ გჯერა, რომ მთლად დაეცა ხალხი.
 ჯერ არ მომკვდარა მის სულში ღმერთი,
 და რწმენით გამთბარ გულის ძახილი
 მუდამ ექმნება მას შენაერთი!
 იყავი გმირი და მოქალაქე!
 ხელოვნებაში მოყვასსაც არგე,
 დაუმორჩილე ნიჭი სიყვარულს
 და წმინდა გრძნობის გახადე სარკედ.

მოქალაქის სიტყვებით ნეკრასოვმა გამოსთქვა თავისი საკუთარი აზრი ხელოვნებას დანიშნულებაზე. სწორედ ასე ესმოდათ ხელოვნების დანიშნულება გამოჩენილ მხატვრებს პლასტიურ დარგშიაც. პეროვის და კრამსკის მისწრაფება, როგორც ნეკრასოვის, იყო „მოქალაქეობრიობა“; ისინი ემსახურებოდნენ ხელოვნებას იმ მხრივ, რომ, როგორც ნეკრასოვი, თავის ქმნილებებში მსჯელობდნენ და განაჩენი გამოჰქონდათ ცხოვრების მოვლენებზე.¹⁾

მოპირდაპირე შეხედულებას მხატვრული შემოქმედების დანიშნულების შესახებ მძლავრი დამცველი ჰყავდა პუშკინის სახით. ყველა იცნობს, რასაკვირველია, მის ისეთ ლექსებს, როგორიცაა „Черны“ და „Поэту“. ხალხს, რომელიც მოითხოვს პოეტისგან, რომ მან თავისი სიმღერებით გააუმჯობესოს საზოგადოებრივი ზნე-ჩვეულება, ესმის მისგან დამცინავი და, შეიძლება ითქვას, უხეში სიტყვები:

შორს ჩემგან! თქვენთან რა ესაქმება
 უწყინარს პოეტს, მოფრენილს ცითა!
 გარყვნილებაში იქეცით ქვებად:
 ვერ გაგაცოცხლებსთ ტკბილი ზმა სიმთა!

¹⁾ კრამსკის წერილი ვ. ვ. სტასოვსთან მენტონიდან 1880 წ. 30 აპრილს ნიწერილი, ამტკიცებს, რომ იმაზე დიდი გავლენა ჰქონებია ბელინსკის, გოგოლის, ფედოტოვის, ივანოვის, ჩერნიშევსკის. დობროლაუბოვის, პეროვის აზრებს (Иван Николаевич Крамский, его жизнь, переписка и его художественно-критические статьи“, Петербург 1888, стр. 487). უნდა ითქვას მხოლოდ, რომ ის მსჯავრი ცხოვრების მოვლენებზე, რომელიც კრამსკის კრიტიკულ წერილებშია გატარებული, გაცილებით უფრო ბუნდოვანია და ვერაა ისე ნათელი, როგორც მაგ. ვ. ი. უსპენსკის მსჯავრი; მით უფრო, ვიდრე ჩერნიშევსკისა და დობროლაუბოვისა.

ხართ საზიზღარნი ვით კუბოები;
ეძებენ მუდამ ციხეს და მათრახს
ბრაზით მძვინვარე თქვენი ბრბოებო.
სხვა თქვენს სიკეთეს ვინ მოიგონებს?
გეყოფათ ესეც, უგუნურ მონებს!..

შეხედულება პოეტის დანიშნულებაზე პუშკინმა გამოსთქვა შემდეგი სიტყვებით, რომლებსაც ძალიან ხშირად იმეორებენ:

არა ცხოვრების მღელვარებისთვის,
არა ბრძოლის და ანგარებისთვის —
ჩვენ დავიბადეთ შთაგონებისთვის,
ტკბილთა ხმათაოგის და ლოცვებისთვის.

აქ ჩვენ წინ არის ეგრედწოდებული „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ მეტად მკაფიოდ გამოხატული. მე-60-წლების ლიტერატურული მოძრაობის მოწინააღმდეგენი უსაბუთოდ კი არ ემყარებიან ასე ხშირად პუშკინს...

რომელია ახლა ამ ორ მოწინააღმდეგე შეხედულებაში მისაღები, როგორც უფრო სწორე?

როცა ამ საკითხის გარჩევას ვუდგებით, უნდა ითქვას ჯერ, რომ ის არ არის კარგად დაყენებული. ამას და ამნაირ საკითხებს ჩვენ ვერ შევხედავთ ვალდებულების თვალსაზრისით. თუ ხელოვანი ამა და ამ ქვეყანაში ერთ დროს გაუბრძვიან ბრძოლას, ცხოვრების მღელვარებას, მეორე დროს კი ეტანებიან ბრძოლასაც და მასთან შეკავშირებულ ღელვასაც, ეს იმიტომ კი არაა, რომ ვიღაც გარედან აძალებს მათ სხვადასხვაგვარ ვალდებულებას, არამედ იმიტომ, რომ ერთ საზოგადოებრივ პირობებში ისინი ერთნაირ გუნებაზე დგებიან, მეორე პირობებში — მეორენაირზე. ერთი სიტყვით, სწორე მიდგომა საკითხთან მოითხოვს ჩვენგან, გავითვალისწინოთ ის კი არა; თუ რა იყო, ან რა არის. იმიტომ საკითხს დავაყენებთ ასე:

რა არის თავიდათავი იმ საზოგადოებრივ პირობებში, სადაც ხელოვანი და მხატვრული შემოქმედებით დაინტერესებულ წრეებს, ებადებათ და უმტკიცდებათ მიდრეკილება იმ თეორიისადმი, რომელსაც ჰქვიათ ხელოვნება ხელოვნებისათვის.

როცა ჩვენ დავუხალოვდებით ამ საკითხის გადაჭრას, მაშინ არ გავკიდნელდება გადაჭრა მეორე საკითხისაც, რომელიც ამასთან არის მჭიდროდ დაკავშირებული და ამაზე არა ნაკლებ საყურადღებოა:

რა არის თავიდათავი იმ საზოგადოებრივ პირობებში, სადაც ხელოვანი და მხატვრული შემოქმედებით, დაინტერესებულ წრეებს

ებადებათ და უმტკიცდებათ ეგრედწოდებული სარგებლობის (უტილიტარული) შეხედულება ხელოვნებაზე. რა პირობებში იკადებს ფეხს ის მოთხოვნილება, რომ მხატვრული ნაწარმოები იყოს „განსჯა-განაჩენი საზოგადოებრივი მოვლენების შესახებ“.

პირველ ამ საკითხზე ჩვენ უნდა მოვიგონოთ ისევ პუშკინი.

იყო დრო, როცა ის არ იცავდა თეორიას — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, იყო დრო, როცა ის არ გაურბოდა ბრძოლას, ცხოვრების ტალღებს, პირიქით, მიისწრაფოდა იმისკენ. ასე იყო ალექსანდრე I დროს. მაშინ ის არ ფიქრობდა, რომ ხალხი უნდა კმაყოფილდებოდეს მათრახებით და ციხეებით, მაშინ ის აღშფოთებით გაიძახოდა თავის ლექსში — „Вольность“:

ვაიშე! სადაც კი სწვდება თვალი,
ყველგან მათრახი, ყოველგან რკინა.
კანონთა ურცხვთა ურყევი რკალი,
უძლურთა ცრემლთა დახშული ბინა;
ყოველგან ჩისხვა ხელისუფალთა,
უსამართლობის შავ-ბნელი კალთა

და სხვ.

შემდგომ კი მისი სულიერი განწყობილება ძირიანად გამოიცვალა: ნიკოლოზ I-ის ხანაში მან შეითვისა თეორია — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. რით იყო გამოწვეული ასეთი დიდი ცვლილება მის სულიერ განწყობილებაში? ნიკოლოზ I-ის ხელმწიფობის დასაწყისი აღინიშნა 14 დეკემბრის კატასტროფით, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია ჩვენი საზოგადოების მერმინდელ განვითარებაზე და თვითონ პუშკინის პირად ბედზედაც. დამარცხებულ დეკემბრისტების სახით მაშინდელ საზოგადოებრივ ასპარეზს ჩამოეცალენ ყველაზე უფრო განათლებული და მოწინავე წრეები. ამას არ შეიძლებოდა არ მოჰყოლოდა საგრძნობი ზნეობრივი და გონებრივი დაქვეითება. „ძალიან ახალგაზრდა ვიყავიო, ამბობს გერცენი, — მაგრამ მახსოვს, რამდენად დაეცა მაღალი საზოგადოება, რამდენად გასვრილი და ყურწოკრილი მონა შეიქმნა ის ნიკოლოზ I-ის დროიდან. არისტოკრატიული ქედმოუხრელობა, გვარდიული გამბედაობა ალექსანდრე I-ის დროს — ყოველივე ეს გაქრა 1826 წლიდან. ძნელი იყო ცხოვრება ამისთანა საზოგადოებაში მგრძნობიერ და ჭკვიან ადამიანისათვის. ირგვლივ უდაბურება — ამბობს იგივე გერცენი მეორე წერილში, — ყველაფერი უძასუბზებოლო, ადამიანობას მოკლებული, უნუგეშობა და მასთან რაღაც უმეცრება, გათახსირება და წვრილმანობა. თანაგრძნობის მაქებარი თვალი ხვდე-

ბოდა ლაქიურ მუქარას ან მშიშრობას, მას გაურბოდენ, შეურაც-
ყოფდენ. პუშკინი იმდროინდელ წერილებში, როცა დაიწერა მისი
„Чернь“ და „Поэту“, სჩიოდა — რა საზიზღარი, რა თავმომბეზრებელი
წვრილმანობაა ორივე დედაქალაქშიო. მაგრამ პუშკინი იტანჯებოდა
არა მარტო მაშინდელი საზოგადოების სისაძავლით. საშინლად აღელ-
ვებდა მას აგრეთვე დამოკიდებულება მმართველ წრეებთან.

ჩვენში ძალიან გავრცელებულია ის გულმოსაგები ლეგენდა, ვი-
თომ 1826 წელს ნიკოლოზ I-მა გამოიჩინა სულმალლობა და აპატია
პუშკინს მისი პოლიტიკური „ახალგაზრდობის შეცთომები“, და კი-
დეც გახდა მისი გულკეთილი მფარველიო. მაგრამ ეს სულაც არ ყო-
ფილა ასე. ნიკოლოზს და მის მარჯვენა ხელს, ჟანდარმების უფროსს
ა. ხ. ბენკენდორფს, არაფერი არ „უპატიებიათ“ პუშკინისათვის, მა-
თი „მფარველობა“ კი გამოიხატა მისთვის ხანგრძლივ, აუტანელ და-
მცირებაში. 1827 წელს ბენკენდორფმა მოახსენა ნიკოლოზს: „პუ-
შკინი ჩემთან შეხვედრის შემდეგ ალტაცებით ლაპარაკობდა ინგლი-
სურ კლუბში თქვენ უდიდებულესობაზე და დააღევიანა მასთან სა-
დილზე მყოფ პირებს თქვენი დიდებულების სადღეგრძელო. ის მა-
ინც გვარიანი ლაზღანდარაა, მაგრამ, თუ მოგვიხერხდა მისი კალმის
და სიტყვის შებრუნება, ეს ძალიან ხელსაყრელი იქნებოდა.“ უკანა-
სკნელი სიტყვებით აშკარავდება, საიდუმლოება იმ „მფარველობის“,
რომელიც გამოიჩინეს პუშკინის მიმართ: ის უნდა გაეხადათ არსებულ
წესწყობილების მომღერლად. ნიკოლოზ I-მა და ბენკენდორფმა მიზ-
ნად დაისახეს მისი მღელვარე მუზა დაეყენებინათ ოფიციალური ზნე-
ობის გზაზე. როდესაც პუშკინის სიკვდილის შემდეგ ფელდმარშალმა
პასკევიჩმა მისწერა ნიკოლოზს: „უნდა გვენანებოდეს პუშკინი, რო-
გორც მწერალი“, მან უპასუხა: „შენ მე სავსებით გეთანხმები და
იმაზე (ე. ი. პუშკინზე) შეიძლება ითქვას, რომ მასში დასატირებე-
ლია მომავალი და არა წარსული“¹⁾. ეს იმას ნიშნავს, რომ დაუ-
ვიწყარი ხელმწიფე აფასებდა პოეტს იმ დიდი შემოქმედებისათვის
კი არა, რომელიც მან გამოიჩინა თავის ხანმოკლე ცხოვრების გან-
წავლობაში, არამედ იმისთვის, რაც შეეძლო შეექმნა მას პოლიციის
შესაფერ ზედამხედველობის და ხელმძღვანელობის ქვეშ. ნიკოლოზი
მოელოდა იმისგან „პატრიოტულ“ ნაწერებს, ისეთნაირს, როგორც,
მაგალითად, კუკოლნიკის პიესა „Ручка всевышняго отечество
спасла“. ვ. ა. ჟუკოვსკიც — ეს არა-ამქვეყნიური პოეტიც, რომე-

1) Щеголев. Пушкин. Очерки СПб., გვ. 357.

ლიც ითვლებოდა ხელმწიფის კარგ კარისკაცად, ცდილობდა მოეჭკვიანებია პუშკინი და ჩაეგონებია იმისთვის მოწიწება ზნეობისადმი. 1826 წლის 12 აპრილის წერილში ის ეუბნებოდა პუშკინს: „ჩვენი ახალგაზრდობა (ე. ი. მთელი შოზარდი თაობა) მოკლებული ისეთ აღზრდას, რომელსაც შეეძლო მიეცა მისთვის ცხოვრებაში დასაყრდნობი წერტილი, ეცნობა შენი მშვენიერი პოეზიით მორთულ მღელვარე აზრებს, შენ უკვე ბევრს მოუტანე გამოუსწორებელი ზიანი, ამან უნდა აგათრთოლოს შენ. ნიჭი არაფერს ნიშნავს, უმთავრესია ზნეობის სიდიადეო“¹⁾ (კხადია, რომ ამისთანა მდგომარეობაში, ასეთ მფარველობის ბორკილებში, ამისთანა რჩევა-დარიგებებში კაცს შესძულდება „ზნეობრივი სიდიადე“ და შეეზიზღება მთელი ის „სარგებლობა“, რომელიც შეუძლია მოიტანოს ხელოვნებამ. ამიტომ გასაგებია პუშკინის მიმართვა მრჩეველებისა და მფარველებისადმი:

შორს ჩემგან! თქვენთან რა ესაქმება

უწყინარ პოეტს, მოფრენილს ცითა?..

ამ მდგომარეობაში მყოფ პუშკინს თავისთავად უნდა შეეთვისებია თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ და ეთქვა პოეტისთვის — თავის თავისთვის:

იცხოვრე მარტო! შენ მეფე ხარ თავისუფალი!

ვიდოდე, სითკენ მიგიწვევდეს ჭკუა მართალი.

ნაყოფი ფიქრთა საყვარელთა განავითარე, —

ნუ გინდა ჯილდო ამ საქმისთვის ნურავითარი.

ამაზე დ. ი. პისარევი იტყოდა, რომ პოეტი პუშკინი ამ უხეში სიტყვებით მფარველებს კი არა, „ხალხს“ მიმართავდაო, მაგრამ ნამდვილი ხალხი სულაც არ შედიოდა მაშინდელი მწერლობის მხედველობაში. სიტყვა „ხალხი“ პუშკინისათვის ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც სიტყვა „ბრბო“, მის ნაწერებში ხშირად ნახმარი. ეს უკანასკნელი, რასაკვირველია, არ ეხება შრომელ წრეებს. თავის პოემაში „Цыгане“ პუშკინი ასე ახასიათებს შეხუთული ქალაქების მცხოვრებლებს:

წმინდა სიყვარულს სირცხვილად სთვლიან,

მისდევნენ ურცხვად მონურ გზას ნაჩვევს,

კერპთა წინაშე თავებსა ჰხრიან

და მოითხოვენ ფულებს და ჯაჭვებს.

ძნელი დასაშვებია, რომ ეს დახასიათება ეხებოდეს, მაგალითად, ქალაქის ხელოსნებს.

1) Щеголев. იქვე გვ. 241

თუ ყოველივე ეს მართალია, მაშინ უნდა გაკეთდეს შემდეგი დასკვნა:

თეორია „ხელოვნება—ხელოვნებისთვის“ ფეხს იკიდებს იქ, სადაც განხეთქილებაა ხელოვანსა და მის გარეშეშო არსებულ საზოგადოებას შორის.

შეიძლება ითქვას, რასაკვირველია, რომ პლუშკინის მაგალითი არაა საკმარისი ამისთანა დასკვნისათვის. მე ამაზე დავას არ დავიწყებ. მოვიყვან სხვა მაგალითებს, მოვიყვან საფრანგეთის მწერლობის ისტორიიდან, ე. ი. იმ ქვეყნის მწერლობიდან, რომლის სხვადასხვა გონებრივი მიმდინარეობა, ყოველ შემთხვევაში გავლილ საუკუნის ნახევრამდე, იზიდავდა მთელი ევროპის თანაგრძნობას.

პლუშკინის თანამედროვე საფრანგეთის რომანტიკოსები, ზოგიერთების გამოკლებით, მხურვალედ იზიარებდნენ თეორიას: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ერთი თითქმის ყველაზე უფრო თანმიმდევარი მოაზრე მათში, ტეოფილ გოტიე, ასე უმასპინძლდებოდა „სასარგებლო“ (უტილიტარულ) ხელოვნების მომხრეებს:

„არა, სულელებო, არა, ჩინჩახვიანო უგუნურებო, წიგნიდან არ შეიძლება წვნიანი საკმლის ჰომზადება, რომანიდან არ შეიკერება წყვილი ფეხსაცმელი.... ვფიცავ ნაწლევებს ყველა ყოფილი, მომავალი და ახლანდელი პაპებისას, არა და ორას ათასჯერ არა... მე ვეკუთვნი მათ, ვისაც გადაჭარბება მიაჩნია საჭიროდ; ჩემი სიყვარული საგნებისა და ხალხისადმი იმდენად დიდია, რამდენადაც მკირე სამსახურის გაწევა შეუძლიათ მათ...¹⁾

იგივე გოტიე ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაში ბოდლერის შესახებ ძალიან აქებდა „Fleurs du mal“-ის ავტორს, რადგან იგი მომხრე იყო ხელოვნების აბსოლიუტურ დამოუკიდებლობისა და არ სთვლიდა დასაშვებად, რომ პოეზიას ჰქონოდა თავის გარეშე სხვა რომელიმე მიზანი, —პოეზიამ მხოლოდ უნდა აგრძნობინოს მკითხველს მშვენიერება, ამ სიტყვის აბსოლიუტური მნიშვნელობითო. („l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle même et d'autre mission à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau, dans le sens absolu du terme“). რამდენად წარმოუდგენელი იყო, გოტიეს აზრით, მშვენიერების და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური იდეების შეთავსება, ჩანს შემდეგი მისი განცხადებიდან: „მე დიდი სიხარულით (très joyeusement) უარს

¹⁾ წინასიტყვაობა რომანის M-lle Maupin.

ვიტყვი ფრანგის და მოქალაქის უფლებებზე, ოღონდ ვინილო რა-
ფაელის ხელით შექმნილი სურათი, ან შიშველი მშვენიერი ქალი“
(წინასიტყვაობა რომანის „Mlle de Maupin“).

ამას იქით აღარ წაისვლება. და გოტიეს კი ამაში უთუოდ დაე-
თანხმებოდა ყველა პარნასელიც, თუმცა ზოგიერთი მათგანი შეი-
ტანდა ერთგვარ შესწორებას იმ მეტად უჩვეულო—პარადოქსალურ
სიტყვებში, რომლებითაც იგი აღიარებდა, მეტადრე თავის ახალ-
გაზრდობის დროს, ხელოვნების აბსოლუტურ დამოუკიდებლობას.

საიდან მოიკიდა ფეხი ასეთმა სულიერმა განწყობილებამ სა-
ფრანგეთის რომანტიკოსებსა და პარნასელებში? განა მათაც ჰქონდათ
უთანხმოება საზოგადოებასთან?

1857 წელს ტ. გოტიე თავის წერილში დევინიის პიესის „ჩა-
ტერტონ“-ის Théâtre Français-ს სცენაზე განახლების შესახებ რეკო-
ნებდა პირველ მის დადგმას 1835 წლის 12 თებერვალს და აი რას
მოგვითხრობდა:

„პარტერი, რომლის წინაშეც გამოვიდა ჩატერტონი, სავსე-იყო
ფერმიხდილი, გრძელთმიანი ახალგაზრდებით, რომელნიც მტკიცედ
დარწმუნებული იყვენ იმაში, რომ ლექსების წერისა და სურათების
ხატვის გარეშე არ მოიძებნება ღირსეული საქმე... და ზიზღით უყუ-
რებდენ „ბურჟუებს“. ამ ზიზღს ვერც კი შეედრებოდა ის ზიზღი,
რომელსაც პიედელდერგის და იენის ფუქსები იჩენდენ ფილისტერები-
სადმი 1).

ვინ იყვენ მერმე ეს საზიზღარი ბურჟუები?

„თითქმის ყველა—გვიპასუხებს გოტიე—ბანკირები, ვაჭრობის
შუაქაცები, ნოტარიუსები, ვაჭრები, მედუქნეები, ერთი სიტყვით,
ყველა, ვინც არ ეკუთვნოდა უჩინარ cénacle-ს (ე. ი. რომანტიკულ
წრეს. გ. პ.) და ვინც ყოველდღიურად, პროზაული საშუალებით იძენ-
და ცხოვრების საღსარს 2).

აი კიდევ მეორე მოწმობა: იმ განმარტებაში, რომელსაც თეო-
დორ დე-ბანვილი უკეთებს ერთ-ერთ თავის „Odes funambulesques“
ის აღიარებს, რომ იყო ხანა, როდესაც მას სძულდა „ბურჟუა“. და
აქვე გვიხსნის, ვის არქმევდენ რომანტიკოსები ამ სახელს. რომანტი-
კოსების ენაზე სიტყვა „ბურჟუა“ ნიშნავდა ადამიანს, რომელიც პირ-
ჯვარს იწერს ხუთფრანკიან ფულის ნიშანზე, არა აქვს სხვა იდეალი

1) Histoire du romantisme, გვ. 153—154.

2) იქვე გვ. 154.

თავისი ტყავის შენახვის მეტი, და რომელსაც პოეზიაში უყვარს სანტიმენტალური რომანი და პლასტიურ ხელოვნებაში—ლიტოგრაფია ¹⁾;

ამის გახსენებაზე დე-ბანვილი სთხოვდა თავის მკითხველებს, არ გაკვირვებოდათ, რომ მის „Odes funambulesques“-ში, რომელიც, უნდა შევნიშნოთ, დაიბეჭდა რომანტიზმის სულ ბოლო ხანაში—ლანძღვა-გინების ნიშანში არიან ამოღებული ისინი, ვისაც არა დაუშავებია—რა იმის მეტი, რომ ცხოვრობდენ ბურჟუაზიულად და თავანს არ სცემდენ რომანტიკოს გენიოსებს.

ყველა ეს საბუთი საკმაოდ გვარწმუნებს, რომ რომანტიკოსები მართლაც ვერ ურიგდებოდენ მათ დროს არსებულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. „მართალია, ამ შეურიგებლობაში არა იყო რა საშიში ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივი, წესწყობილებისათვის. რომანტიკულ წრეებს ეკუთვნოდენ ახალგაზრდა ბურჟუები, მათ არაფერი ჰქონდათ ხსენებულ წესწყობილების წინააღმდეგ, მაგრამ იმავე დროს მათ ძალიან აშფოთებდა ბურჟუაზიული ცხოვრების სიბინძურე, უშინაარსობა და ზნეობრივი სილატაკე; ყოველივე ამისგან ისინი ეძებდენ თავშესაფარს ახალ ხელოვნებაში. რესტავრაციის უკანასკნელ წლებში და ლუი ფილიპეს მეფობის პირველ ნახევარში, ე. ი. რომანტიზმის საუკეთესო ხანაში, საფრანგეთის ახალგაზრდობისათვის მით უფრო ძნელი იყო ბურჟუაზიულ ბინძურ პროზასთან და სისაძაგლესთან შეგუება, რომ ცოტა ხნის წინად საფრანგეთმა გადაიტანა საშინელი ქარიშხალი დიდი რევოლუციისა და ნაპოლეონის ეპოქის, რომელთაც ღრმად ააჯორიაქეს ადამიანის ვნებანი ²⁾. მეორე, როდესაც ბურჟუაზია გამეფდა საზოგადოებაში, და როდესაც იმას ველარ ათბობდა განმითავისუფლებელი ბრძოლის ცეცხლი, ახალმა ხელოვნებამ მიზნად დაისახა **ბურჟუაზიული ცხოვრების უარყოფა**. რომანტიული ხელოვნება იყო ამ უარყოფის **იდეალიზაცია**.

¹⁾ les odes funambulesques Paris. 1858, გვ. 294—295..

²⁾ აღფრედ დე მიუსე ასე ახასიათებს ამ განხეთქილებას: ამ დროიდან თითქო გაჩნდა ორი ბანაკი: ერთი მხრივ, ატოკებული და ტანჯული მოაზრებები, დაუდგრომელი სულები, რომლებიც მიისწრაფიან დაუსრულებლობისადმი, მათ თავი დაიღუპეს და ცრემლებს ღვრიან იმავე დროს. ისინი მიეცენ ავადმყოფურ ფანტაზიას და მათი სიმწუხარის ოკეანეზე ჩანდა მხოლოდ ადვილად დასამტკრევი ლერწამი. მეორე მხარეზე მტკიცედ იდგენ ისინი, ვინც ეძლეოდა სიამოვნებას, ვისაც არ ჰქონდა არაფრის ჯავრი, ფულს ითვლიდა მხოლოდ. ეს იყო შეუწყვეტელი ოხვრა და ხარხარი. პირველი ისმოდა გულიდან, მეორე—სხეულიდან, („თანამედროვე ადამიანის აღსარება“).

რომანტიკოსები ცდილობდნენ გამოეხატათ თავისი ჟურნალური დამოკიდებულება ბურჟუაზიულ ზომიერებისა და წესიერებისადმი არა მარტო თავის მხატვრულ თხზულებებში, არამედ თავის გარეგნობაშიაც. ჩვენ უკვე ვიცით გოტიესაგან, რომ ჩატერტონის პირველ წარმოდგენაზე პარტერი იესებოდა გრძელთმიანი ახალგაზრდებით. ვის არ გაუგონია გოტიეს წითელი ჟილეტი, რომელიც აფრთხობდა „წესიერ ხალხს“? ფანტასტიური ჩაცმულობით და გრძელი თმებით რომანტიკოსები უპირდაპირდებოდნენ საზიზღარ ბურჟუებს. ასეთივე საშუალება იყო მათთვის მკრთალი პირისახე: ეს იყო ერთგვარი პროტესტი ბურჟუაზიულ მძღრობის წინააღმდეგ.

გოტიე ამბობს: „მაშინ რომანტიულ სკოლაში შემოღებული იყო, სახეს-სდებოდა, რამდენადაც შესაძლო იყო, მკრთალი, მომწვანო, თითქმის მკედრული ფერი. ეს აძლევდა ადამიანს ბედ-შავ, საბედისწერო, ბაირონულ გამომეტყველებას, ამტკიცებდა, რომ ადამიანი იტანჯებოდა ენებათა ლელვით და სვინდისის ქენჯნით; ეს მიმზიდველად ზდიდა მათ ქალების თვალში, 1) გოტიეს ნაწერებშივე ვკითხულობთ, რომ რომანტიკოსებს თითქმის ვერ ეპატიებიათ ვიქტორ ჰიუგოსთვის მისი წესიერი შეხედულება ღმრთიურულ ლაპარაკში არა ერთხელ გამოუთქვამს წყენა, რომ ეს ნაკლი გენიოს პოეტს „ახლოვებდა კაცობრიობასთან და ბურჟუაზიასთანაც-კი. 2) საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ხალხს ებადება სურვილი მიიღოს ან ეს, ან ის გარეგნობა იმის მიხედვით, თუ რომელ დროში და საზოგადოებრივ პირობებში ცხოვრობს ეს ხალხი. ამ საგანზე შეიძლება დაწერა საინტერესო სოციოლოგიური გამოკვლევის.

როცა ახალგაზრდა რომანტიკოსები ასე უყურებდნენ ბურჟუაზიას, არ შეიძლებოდა ისინი არ აღეშფოთებინა „სასარგებლო“ ხელოვნებას. ხელოვნების სასარგებლო რამედ გადაქცევა მათი აზრით ნიშნავდა სამსახურს „ბურჟუებისადმი“ და „ბურჟუები“ ხომ ჭირივით სძულდათ. ამით აიხსნება ჩემ მიერ წინედ ნახსენები გოტიეს უკმეხი გამოსვლები „სასარგებლო“ ხელოვნების მოტრფიალეთა წინააღმდეგ, რომლებსაც „სულელებს და ჩინჩახვიან უგუნურებს“ უწოდებდა. ამითვე აიხსნება მისი პარადოქსი, რომ ხალხის და საგნების ღირებულება იმდენად დიდია, რამდენადაც ნაკლებია სარგებლობა მოაქვს.

1) გოტიეს ხსენებული თხზულება, გვ. 31.

2) იქვე, გვ. 32.

მათ. ყველა ასეთი გამოსვლები და პარადოქსები არსებითად საესეებით-
ეთანხმებიან პუშკინის სიტყვებს:

შორს ჩემგან! თქვენთან რა ესაქმება

უწყინარ პოეტს, მოფრენილს ცითა!

პარნასელებსაც და საფრანგეთის პირველ რეალისტებსაც (გონ-
კურს, ფლობერს და სხვ.) უზომოდ ეზიზღებოდათ ბურჟუაზიული სა-
ზოგადოება, ისინიც განუწყვეტლივ აძაგებდენ მათთვის საძულველ-
„ბურჟუებს“. თავის ნაწარმოებს თუ ბეჭდავდენ, არა ფართო მკით-
ხველთა წრეებისთვის, არამედ ცოტაოდენ რჩეულებისთვის, „უცნობ-
მეგობრებისთვის“, როგორც ამბობს ფლობერი ერთ თავის წერილში.
ისინი იმ აზრისა იყვენ, რომ მკითხველის ფართო წრეებს შეიძლება-
მოსწონდესთ მხოლოდ ნაკლები ნიჟის მწერალი. ლეკონტ-დე-ლილის
აზრით დიდი მწონება იმის ნიშანია, რომ მწერალი დგას გონებრივი-
განვითარების დაბალ საფეხურზე (signe d'infériorité intellectuelle).
მგონია აღარ სჭირდება მეტი მტკიცება იმას, რომ რომანტიკოსებიც
და პარნასელებიც უთუოდ იზიარებდენ თეორიას—„ხელოვნება ხე-
ლოვნებისთვის“.

შეიძლებოდა კიდევ მოგვეყვანა ბევრი ამისთანა მაგალითი,
მაგრამ ეს არ არის საჭირო. ჩვენ უიმისოდაც თვალსაჩინოდ ვხედავთ,
რომ თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ ფეხს იკიდებს იქ, სადაც
განხეთქილებაა მხატვრებსა და მათ გარშემო არსებულ საზოგადოებას-
შორის. ზედმეტი არ იქნება უფრო დაწვრილებით დავახასიათოთ ეს
განხეთქილება.

მე-18-ე საუკუნის გასულს, დიდი რევოლუციის წინა ხანებში,
საფრანგეთის მოწინავე მხატვრებიც ვერ უთანხმდებოდენ იმ „საზო-
გადოებას“, რომელიც გამეფებული იყო მაშინ. დავიდი და მისი მე-
გობრები მოწინააღმდეგენი იყვენ „ძველი წესწყობილების“, ეს უთან-
ხმოება იყო, რასაკვირველია, უიგედო იმ მხრივ, რომ ისინი ვერ შე-
ურიგდებოდენ ძველ წესწყობილებას. მეტადრე დავიდის და მისი
მეგობრების შეურთიგებლობა ძველ წესწყობილებასთან გაცილებით-
უფრო ღრმა იყო, ვიდრე რომანტიკოსების უთანხმოება ბურჟუაზიულ
საზოგადოებასთან. დავიდის და მისი მეგობრების მისწრაფება იყო
ძველი წესწყობილების გაუქმება, ხოლო ტეოფილ გოტიეს და მის
თანამოაზრეებს არაფერი ჰქონდათ, როგორც არა ერთხელ მი-
თქვამს, ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობის წინააღმდეგ-

მათ მხოლოდ ის უნდოდათ, რომ ბურჟუაზიულ წესწყობილებას არ წარმოეშვა ხოლმე საძაგელი ბურჟუაზიული ზნე-ჩვეულებანი ¹⁾.

დავიდმა და მისმა მეგობრებმა კარგად იცოდენ, როცა უარყოფდენ ძველ წესწყობილებას, რომ მათ უკან მოსდევს მჭიდრო რიგებად მე-3 წოდება, რომელიც, ცნობილ აბბატ სიესის სიტყვით, უნდა გადაქცეულიყო ყველაფრად. ისინი უარყოფდენ **გამეფებულ წესწყობილებას** და იმავე დროს თანაუგრძნობდენ **ახალ საზოგადოებას**, რომელიც ისახებოდა ძველის საშოში და რომელსაც უნდა დაეჭირა ძველის ადგილი. რომანტიკოსებსა და პარნასელებში ჩვენ ვხედავთ სხვას: ისინი არ ელიან და არც სურსთ ცვლილებები თანამედროვე საფრანგეთის საზოგადოებრივ წესწყობილებაში. ამიტომ მათი დამოკიდებულება საზოგადოებასთან სრულიად უიმედოა ²⁾. პუშკინიც არ ელოდა არავითარ ცვლილებას მაშინდელ რუსეთში. ნიკოლოზის ხანაში კი მან დაჰკარგა სურვილიც რაიმე ცვლილებისა. **ამიტომ** მისი შეხედულებაც საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე იყო პესიმიზმით შეფერილი.

ახლა, მე მგონია, შემძლია დავამთავრო ჩემი წინანდელი დასკვნა და ვსთქვა:

„ხელოვანნი და ის წრეები, რომლებიც დაინტერესებული არიან მხატვრული შემოქმედებით, ეტანებიან ხელოვნებას ხელოვნებისათვის მაშინ, როდესაც მათ შეურიგებელი უთანხმოება აქვს არსებულ საზოგადოებასთან.

1) ტოდ. დე ბანვილი პირდაპირ ამბობს, რომ რომანტიკოსები ილაშქრებდენ „ბურჟუების“ წინააღმდეგ, მაგრამ სრულიად არ იღებდენ მხედველობაში ბურჟუაზიას, როგორც საზოგადოებრივ კლასს. (*Les odes tunambulesques. Paris. 1859, გვ. 294*) რომანტიკოსების ეს კონსერვატიული გალაშქრება „ბურჟუების“ წინააღმდეგ სულ არ ენება ბურჟუაზიული წესწყობილების საძირკველს, მაგრამ ზოგიერთ დღევანდელ თეორეტიკოსებს, მაგ. ივანოვ-რაზუმიჩს, ეს ისე ენისთ, თითქო აქ უფრო ფართო ბრძოლა მეშინობის წინააღმდეგ, ვიდრე ის სოციალურ-პოლიტიკური ბრძოლა, რომელსაც ეწევა პროლეტარიატი ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. მკითხველმა გასაჯოს, რამდენად ღრმაა ასეთი გაგება. ნამდვილად კი ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ის ხალხი, ვინც რუსეთის საზოგადოებრივი აზრის ისტორიაზე იწყებს ლაპარაკს, სამწუხაროდ, არ ეცნობა ჯერ დასავლეთ ევროპის აზრის ისტორიას.

2) ასეთივე უიმედო შეურიგებლობა ახასიათებს გერმანიის რომანტიკოსებსაც არსებულ საზოგადოებასთან დამოკიდებულებაში. ეს მშვენივრად არის გამოკვეთილი ბრანდისის წიგნში „*Die romantische schule in Deutschland.*—ეს მეორე ტომია მისი თხზულების:—, *Die Hauptsoemungen der Literatur des 19 ten Jahrhunderts.*“

მაგრამ ეს კიდეც არ არის საკმარისი. რუსეთში მე-60-ე წლების მოღვაწეებს მტკიცედ სწამდათ, რომ ახლო მომავალში გონება გაიმარჯვებს; დავიდი და მისი მეგობრები არა ნაკლებ იყვნენ გამსჭვალული ამავე რწმენით. ეს მაგალითები გვიჩვენებენ, რომ ეგრედწოდებული უტილიტალური მიმართულება ხელოვნებაში, ე. ი. მხატვრული ნაწარმოებისგან იმის მოთხოვნა, რომ ის მსჯავრს, განაჩენს იძლეოდეს საზოგადოებრივი მოვლენების შესახებ და ყოველთვის მზად იყოს მონაწილეობა მიიღოს საზოგადოებრივ ბრძოლაში,—ასეთი მიმართულება ფეხს იკიდებს და მტკიცდება იქ, სადაც არის თანაგრძნობა საზოგადოების მნიშვნელოვან ნაწილსა და იმ წრეებს შორის, რომლებიც, ცოტად თუ ბევრად, დაინტერესებული არიან სახელოვნო შემოქმედებით.

რამდენად სწორეა ეს, შეგვიძლია დავინახოთ შემდეგი ფაქტიდან: როდესაც ამოვარდა 1848 წ. თებერვლის რევოლიუციის განმსახლებელი ქარიშხალი, ძალიან ბევრმა საფრანგეთის იმ მხატვრებში, რომლებიც სავსებით იზიარებდნენ თეორიას: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, გადაჭრით უარჰყვეს ეს თეორია. თვითონ ბოდლერი, რომელიც, გოტიეს უენიშვნით, აღიარებდა ხელოვნების აბსოლიუტურ დამოუკიდებლობას, მაშინვე შეუდგა რევოლიუციონური ჟურნალის „Le salut public“-ის გამოცემას. მართალია, ეს ჟურნალი მალე შეწყდა, მაგრამ 1852 წ. პიერ დიუნონის „Ghansons“-ის წინასიტყვაობაში ბოდლერი თეორიას:—„ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ უწოდებდა ბავშურს (pueril) და აცხადებდა, რომ ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს საზოგადოებრივ მიზნებსო. მხოლოდ კონტრრევოლიუციის გამარჯვებამ დაუბრუნა სავსებით ამ „ბავშურ“ თეორიას ბოდლერს და ყველა ის მხატვარი, ვინც ახლოს იდგა იმასთან თავისი სულიერი განწყობილებით. პარნასის ერთ-ერთმა მომავალმა მნათობმა, ლეკონტ დე ლილმა, ძალიან ნათლად გამოარკვია ამ დაბრუნების ფსიქოლოგიური აზრი თავის „Poèmes antiques“ წინასიტყვაობაში, რომლის პირველი გამოცემა 1852 წ. დაიბეჭდა. იქ ჩვენ ვკითხულობთ, რომ პოეზია უკვე აღარ წარმოშობს გმირულ საქმეებს, ის აღარ იქნება არც საზოგადოებრივი სიკეთის მქადაგებელი, რადგან ახლა, როგორც ყოველთვის ხდება მწერლობის დაქვეითების ხანაში, მის წმინდა ენას შეუძლია გამოხატოს მხოლოდ ვიწრო პირადი განცდები (messuines impressions personnelles)... და უნარი აღარ ექნება ხალხის სწავლებისო. (n'est plus apte à enseigner l'homme) ¹⁾:

¹⁾ Poèmes antiques, Paris, 1852, წინასიტყვაობა, გვ. VII

ლექონტ დე ლილი მიმართავს პოეტებს და ეუბნება, რომ ახლა მათ წინ გაუსწრო კაცობრიობამ, მისი მასწავლებლნი იყვენ ისინი აქამდე, აწი კი, ამ მომავალ პარნასელის სიტყვით, პოეზიის მიზანია „იდეალური ცხოვრება“ მისცეს მათ, ვისაც აღარ აქვს „რეალური ცხოვრება“ (donner la vie ideale, a celui qui n'a pas la vie réele) ¹⁾. ამ ღრმა სიტყვებში იხსნება მთელი ფსიქოლოგიური საიდუმლოება იმ მიმართულების, რომელიც მიზნად ისახავს ხელოვნებას ხელოვნებისათვის. შემდგომ ჩვენ კიდევ არა ერთხელ გვექნება შემთხვევა დაეუბრუნდეთ ლექონტ დე ლილის ხსენებულ წინასიტყვაობას.

დავაბოლოვებ საკითხის გამორკვევას ამ მხრივ, დავუმატებ მხოლოდ, რომ ყოველ არსებულ პოლიტიკურ ძალაუფლებას ურჩევნია „სასარგებლო“ (უტილიტარული) შეხედულება ხელოვნებაზე, რასაკვირველია, რამდენადაც ის ყურადღებას აქცევს ამ საგანს. ეს გასაგებიცაა. მისი ინტერესების მიხედვით, მთელი იდეოლოგია უნდა ემსახურებოდეს იმ საქმეს, რომელსაც თვითონ ემსახურება. მაგრამ პოლიტიკური ძალა-უფლება მხოლოდ ხანდახან არის რევოლიუციონური, უფრო ხშირად კი კონსერვატორული, ან სულ რეაქციონურიც, და ამიტომ არ უნდა ვიფიქროთ, თითქო უტილიტარული შეხედულება ხელოვნებაზე გავრცელებულია მარტო რევოლიუციონურ წრეებში, ან, საერთოდ, მოწინავე აზროვნების წარმომადგენელ პირებში.

რუსული მწერლობის ისტორია ძალიან ნათლად გვიჩვენებს, რომ ამისთანა შეხედულებას არ გაუბრდენ ჩვენი „მფარველებიც“ (охранители). აი რამოდენიმე მაგალითი: 1814 წ. გამოვიდა პირველი სამი ნაწილი ვ. ტ. ნარეჟნის:—Россиский Жильблас или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова“. ეს რომანი მაშინვე აიკრძალა სახალხო განათლების მინისტრის, გრაფ რაზუმოვსკის განკარგულებით, რომელმაც ამის გამო გამოსთქვა თავისი შეხედულება სამხატვრო მწერლობის ცხოვრებასთან დამოკიდებულების შესახებ:

„ხშირად რომანების ავტორები, ვითომ ილაშქრებენ უზნეობის წინააღმდეგ, მაგრამ ისეთი საღებავებით ხატავენ, ისე დაწვრილებით აწერენ ხოლმე ამ უზნეობას, რომ ახალგაზრდებს იტაცებენ სწორედ უზნეობისკენ. უფრო სასარგებლო იქნებოდა, სულ არაფერს რომ არ სწერდენ ამაზე. როგორიც უნდა იყოს მხატვრული ნაწარ-

1) იქვე გვერდი IX

2) იქვე გვერდი XI

მოების ღირსება, ის მხოლოდ მაშინ უნდა დაიბეჭდოს, როდესაც დასახული ექნება ნამდვილი ზნეობრივი მიზანი“.

როგორც ხედავთ, რაზუმოვსკის აზრით, ხელოვნება არ არის თვითმიზანი.

სწორედ ასე უყურებდენ ხელოვნებას ნიკოლოზ I-ის მოხელეები, რომლებსაც, თავისი ოფიციალური მდგომარეობის მიხედვით, არ შეეძლოთ არ ჰქონებოდათ რაიმე შეხედულება ხელოვნებაზე. თქვენ გახსოვსთ, რომ ბენკენდორფი ცდილობდა პუშკინი დაეყენებია „სწორ“ გზაზე. არ იყო ამ მხრივ დავიწყებული და უფროსების მზრუნველობას მოკლებული ოსტროვსკიც. როდესაც 1850 წ. მარტში დაიბეჭდა მისი კომედია: „He в свои сани не садись“, როდესაც ზოგაერთმა მწერლობის და... ვაჭრობის განათლებულმა მოყვარებმა შიში გამოსთქვეს, ვაი თუ კომედიამ ვაჭრებს შეურაცყოფა მიაყენოსო, სახალხო განათლების მინისტრმა (თავ. პ. ა. შირინსკიმ—შახმატოვმა) მოსკოვის სამოსწავლო ოლქის მზრუნველს წერილობით მიმართა, მოეწვია თავისთან ახლად გამოსული დრამატურგი და ჩაეგონებია მისთვის, რომ ნიჟის სასიკეთო-სასარგებლო მიზანი არ არის მარტო სასაცილო რამის და სიგლახაკის ცოცხლად გამოხატვა, არამედ—მისი სამართლიანი დაგმობაც. ის არ უნდა ეტანებოდეს მარტო კარიკატურას, არამედ ხელს უნდა უწყობდეს ზნეობრივ ამაღლებასაც, ე. ი. უზნეობის პირდაპირ უნდა აყენებდეს კეთილშობილებას, სასაცილო და დანაშაულობის სურათებთან უნდა გვიჩვენებდეს ისეთი აზრების და საქმეების სურათებს, რომლებიც ამაღლებენ სულს; მხატვარი უნდა ამკვიდრებდეს ხალხში იმ რწმენას, რომ ბოროტი საქმე სათანადოდ ისჯება ამ ქვეყანაზე; ამ რწმენის გავრცელებას დიდი მნიშვნელობა ექნება საზოგადო და კერძო ცხოვრებისთვისო.

თვით ხელმწიფე, ნიკოლოზ პავლეს ძე, ხელოვნების დანიშნულებას უფრო ზნეობრივი თვალსაზრისით უყურებდა. როგორც ვიცით, ის იზიარებდა ბენკენდორფის აზრს პუშკინის მოშინაურების საქმეში. ოსტროვსკის პიესა („He в свои сани не садись“), დაწერილი იყო იმ დროს, როცა ეს ავტორი სლავიანოფილების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა და ხანდახან მხიარულ ლხინის დროს იტყოდა ხოლმე, რომ ის თავისი ზოგიერთი მეგობრების დახმარებით მთელ „პეტრეს საქმეს უკან შეაბრუნებს“ (Петрово дело назад повернет). აი ამ პიესის შესახებ, რომელსაც, ასე ვთქვათ, საკმაოდ ჭკუის დამრიგებელი ხასიათი აქვს, ნიკოლოზ I-მა ქებით სთქვა: „c'est n'est pas une piece, c'est une lecon“ (ეს პიესა კი არა, გაკვეთილი არისო). რომ

ზედმეტი მაგალითები არ მოვიყვანო, გავიხსენებ კიდევ მხოლოდ ორ ფაქტს. პოლევოს „მოსკოვსკი ტელეგრაფი“ ნიკოლოზის მთავრობის თვალში სრულიად დაიღუპა, კიდევ აიკრძალა, რადგან იმის ფურცლებზე კრიტიკაში გაატარეს კუკოლნიკოვის „პატრიოტული“. პიესა: „Рука всевышняго отечество спасла“. ხოლო როდესაც თვითონ ნ. პოლევოიმ დასწერა „პატრიოტული“ პიესები: „Дедушка русского флота“ და „Купец Иголкин“, — ხელწმიფე აღფრთოვანებაში მოიყვანა მისმა დრამატიულმა ნიჭმაო, — გვიამბობს თვითონ პოლევოს ძმა. ავტორს აქვს არაჩვეულებრივი ნიჭიო, ამბობდა ხელწმიფე. — მან უნდა სწეროს, სწეროს ო სწეროს! აი რა უნდა სწეროსო (გაიღიმა) და ჟურნალის გამოცემას კი თავი დაანებოსო ¹⁾“. ნუ იფიქრებთ, რომ რუსი მმართველები გამონაკლისს შეადგენდენ ამ შემთხვევაში. არა, აბსოლიუტიზმის ისეთს ტიპიურ წარმომადგენელს, როგორიც იყო საფრანგეთში ლუდოვიკ მე-XIV-ე, არა ნაკლებ მტკიცედ სწამდა, რომ ხელოვნება თავისთავად არ არის მიზანი და ის ხელს უნდა უწყობდეს ხალხის ზნეობრივ აღზრდას. მთელი მწერლობაც და ხელოვნებაც ლუდოვიკ მე-XIV-ის შესანიშნავ საუკუნეში თავიდან ბოლომდე გამსჭვალული იყო ამ რწმენით. ნაპოლეონ პირველიც ასე დააფასებდა ხელოვნებას ხელოვნებისათვის, ისიც ჩათვლიდა ამ თეორიას ვიღაც არა სასიამოვნო „იდეოლოგების“ ერთ-ერთ მავნებელ გამოგონებად. იმასაც უნდოდა, რომ ზნეობრივი მიზნების სამსახურში ყოფილიყო მწერლობა და ხელოვნება. ნაპოლეონმა საკმაოდც მიახწია ამას. მაგალითად, სურათების უმრავლესობა პერიოდულ გამოფენებზე („სალონებში“) გამოხატავდა კონსულობის და ხელმწიფობის დროის სამხედრო გმირობას. მისი პატარა ჭმისწული, ნაპოლეონ III, მიდიოდა მის კვალზე, თუმცა ბევრად უფრო ნაკლები მიხვევით. მასაც უნდოდა, რომ ხელოვნებას და მწერლობას ემსახურა იმისთვის, რასაც ის ეძახდა ზნეობრიობას. 1852 წლის ნოემბერში ლიონის პროფესორი ლაპარდი თავის სატირაში „Les muses d'Etat“ მკაცრად დასცინოდა ამ ბონაპარტისტულ მისწრაფებას ხელოვნებაში. ის იქ წინასწარმეტყველობდა, რომ მალე დადგება ისეთი დრო, როცა სახელმწიფო მუზეები სამხედრო დისციპლინის ქვეშ მოაქცევენ ადამიანის გონებას და მაშინ გამეფდება წესიერება, მაშინ ვერც ერთი მწერალი ვერ გაბედავს ვერავითარი უკმაყოფილების გამოთქმასო.

1) Записки Ксенофонта Полевого СПб. 1888. г. 445.

წვიმს თუ მზე ბრწყინავს სხივმოსილი, თბილა თუ ცივა,—
იყავით მულამ მსიარული, ვით შუქი ცვარზე.
მძულს კაცი მკრთალი და გამხდარი, ცრემლი რომ სცვივა.
ვინც არ იცინის—ის ღირსია დაასონ სარზე...

გაკვრით შევნიშნავ, რომ ამ გონებამახვილ სატირისათვის ლა-
პარტმა დაჰკარგა პროფესორის ადგილი. ნაპოლეონ III-ის მთავრობა
არ ითმენდა დაცივნას „სახელმწიფო მუზეუმზე“.

მაგრამ თავი დავანებოთ მმართველ „საფროებს“. საფრანგეთის
მეორე იმპერიის დროინდელ მწერლებში ჩვენ ვხვდებით აქა-იქ ისე-
თებს, რომლებიც უარჰყოფდნენ თეორიას:—„ხელოვნება ხელოვნების-
თვის“, ყოველივე პროგრესიული მოსახზრების გარეშე. მაგალითად,
ალექსანდრე დიუმა-შვილმა გადაჭრით გამოაცხადა:—სიტყვებს „ხე-
ლოვნება ხელოვნებისათვის“, არავითარი აზრი არ აქვთო. თავისი
პიესებით „Le fils naturel“, და „Le père prodigue“ ის ფიქრობდა ზო-
გიერთი საზოგადოებრივი მიზნების მიღწევას. საჭიროდ მიაჩნდა თა-
ვისი ნაწერებით მხარი დაეჭირა „ძველი საზოგადოებისთვის“, რომე-
ლიც, მისი სიტყვით, ყოველ მხრივ ინგრეოდა. 1857 წ., როდესაც
ლამარტინმა ახლად გარდაცვალებული აღფრედ მიუსეს სამწერლო
მოღვაწეობა გადაათვალიერა, მწუხარება გამოსთქვა, რომ მისი კალა-
მი არ გამოხატავდა საღვთო, სოციალურ, პოლიტიკურ და პატრიო-
ტულ რწმენებსო. ლამარტინი უსაყვედურებდა თავის დროის მწერ-
ლებს, რომ ისინი იფიწყებდნენ თავის ნაწარმოების შინაარსს რითმის
და ზომის გულისთვის. ბოლოს მოვიხსენიებ უფრო მცირე ლიტერა-
ტურულ ძალას, მაქსიმ დიუკანს, რომელიც კიცხავს მისწრაფებას
განსაკუთრებით ფორმისადმი და გაიძახის:

მშვენიერია ფორმა, როცა მას
უღევს საძირკვლად აზრი ძლიერი!
რა არის შუბლი, თუნდაც ლამაზი—
მაგრამ უტვინო და ცალიერი?

ის არ ერჩის რომანტიული სკოლის მეთაურს—დელაკრუას-
იმისთვის, რომ მან მხატვრობაში შექმნა **საღებავი საღებავისთვის**, რო-
გორც შექმნეს ზოგიერთებმა მწერლობაში „ხელოვნება ხელოვნებისა-
თვის“. ისტორია და კაცობრიობა დელაკრუასთვის მხოლოდ საბაბია.
კარგად თავმოყრილი ფერების შესახვევლად. იმავე მწერლის აზრით,

სკოლამ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ სამუდამოდ შოთახა თავის დრო 1).

ლამარტინსა და მაქსიმ დიუკანზე, როგორც ალექსანდრე დიუმა-შვილზე, ვერავენ შეიტანს ეჭვს, რომ მათ ჰქონდათ რაიმე გამანადგურებელი მისწრაფებანი. მათ უარჰყვეს თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ იმიტომ კი არა, რომ ბურჟუაზიული წესწყობილების შეცვლა უნდოდათ რომელიმე ახალი საზოგადოებრივი წესწყობილებით, პირიქით, იმიტომ, რომ უნდოდათ გამტკიცება ბურჟუაზიული დამოკიდებულების, რომელიც საკმაოდ მოშლილი იყო პროლეტარიატის განმათავისუფლებელი მოძრაობით. ამ მხრივ ისინი განირჩეოდნენ რომანტიკოსებისაგან, მეტადრე პარნასელებისა და პირველი რეალისტებისაგან მხოლოდ იმით, რომ გაცილებით მათზე უკეთ ურიგდებოდნენ ბურჟუაზიულ ცხოვრებას. ერთნი იყვენ კონსერვატიული ოპტიმისტები იქ, სადაც მეორენი გამოდიოდნენ ასეთივე კონსერვატიულ პესიმისტებად.

ყოველივე ამისგან სრული სიცხადით ჩანს, რომ უტილიტარული (სასარგებლო) შეხედულება ხელოვნებაზე კარგად უთავსდება როგორც კონსერვატიულ სულიერ განწყობილებას, ისე რევოლუციონურს. ეს შეხედულება ფეხს იკიდებს მხოლოდ ერთი აუცილებელი წინასწარი პირობით: ამისთვის საჭიროა ცოცხალი და საქმიანი ინტერესი ამა თუ იმ, — სულ ერთია, რომელიც უნდა იყოს, — საზოგადოებრივ წესწყობილებასა და საზოგადოებრივ იდეალისადმი. ეს შეხედულება უნიადაგოდ რჩება ყველგან, სადაც ქრება ამისთანა ინტერესი ამა თუ იმ მიზნის გამო.

ახლა განვაგრძოთ და ვნახოთ, ამ ორ შეხედულებაში რომელი უფრო ხელშემწყობია ხელოვნებისა.

როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ო საზოგადოებრივი აზროვნების ყველა სხვა საკითხი, ისე ეს საკითხიც არ გადიქრება ერთხელ და სამუდამოდ. აქ ყველაფერი დამოკიდებულია დროის და ადგილის პირობებზე. გავიხსენოთ ნიკოლოზ I და მისი მოსამსახურეები. მათ უნდოდათ პუშკინი, ოსტროვსკი და სხვა მათი დროის მხატვრები ჩაეყენებიათ ზნეობრიობის სამსახურში ისე, როგორც ეს ჟანდარმების კორპუსს ესმოდა. ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ მათ მოახერხეს ამ თავისი მტკიცე განზრახვის განხორციელება. რა

1) ამაზე იხ. A. Касан-ის მშვენიერი წიგნი: — La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes Paris, 1906 p. 96—105.

უნდა გამოსულიყო აქედან? პასუხი არ არის ძნელი: მხატვრების მუზა, რაკი დაუშორჩილდებოდა მათ გავლენას, რაკი ის გახდებოდა სახელმწიფო მუზად, რა თქმა უნდა, მაშინვე გამოიჩენდა დაქვეითების აშკარა ნიშნებს და მთლად დაჰკარგავდა თავის სისწორეს, ძალას და მიმზიდველობას.

პუშკინის ლექსი: „Клеветникам России“ სრულიადაც არ მიეთვლება მის საუკეთესო პოეტურ ნაწარმოებთა რიცხვს. ოსტროვსკის პიესა: „Не в свои сани не садись, რომელზედაც მფარველებმა თქვეს, — „სასარგებლო გაკვეთილი“ არისო, მაინც და მაინც დიდი რამე არ არის. თუმცა ოსტროვსკიმ მხოლოდ რამოდენიმე ნაბიჯი გადადგა იმ იდეალისაკენ, რომლის განხორციელებასაც ცდილობდნენ ბენკენდორფები, შირინსკი-შახმატოვები, და მათსავით ხელოვნებაზე უტილიტარული შეხედულების სხვა მომხრენი.

წარმოვიდგინოთ შემდეგ, რომ ტეოფილ გოტიე, ტეოდორ დე ბანვილი, ლეკონტ დე-ლილი, ბოდლერი, ძმები გონკურები, ფლობერი, ერთი სიტყვით, ყველა რომანტიკოსები, პარნასელები და საფრანგეთის პირველი რეალისტები შეურიგდნენ არსებულ ბურჟუაზიულ წესწყობილებას, და მისცეს თავისი მუზა სამსახურში იმ წრეებს, რომლებიც, ბანვილის თქმით, პირველ ყოვლისა და ყველაზე უფრო აფასებდნენ ხუთფრანკიან ფულის ნიშანს. რა გამოვიდოდა აქედან?

ამის პასუხიც არაა ძნელი: რომანტიკოსები, პარნასელები და პირველი რეალისტები დაიწვედნენ ძალიან დაბლა. მათი ნაწარმოები იქნებოდა ბევრად ნაკლებ ძლიერი, ბევრად ნაკლებ მიმზიდველი.

რომელი უფრო მაღლა დგას თავისი მხატვრული ღირსებით: „Madame Bauvaru“ ფლობერის თუ „Le gendre de monsieur Poirier“ ოჟესი? მგონია, ამის კითხვაც არ არის საჭირო. განსხვავებაც აქ არ არის მარტო ნიჭში. ოჟეს დრამატიული სიმდაბლე წარმოადგენს ბურჟუაზიული ზომიერების და წესიერების ნამდვილ მწვერვალს. ის სულ სხვა შემოქმედებითი საშუალებების შედეგია. სულ სხვა საშუალებებით სარგებლობდნენ ფლობერი, გონკური და საერთოდ ის რეალისტები, რომლებიც ზიზღით გაურბოდნენ ამ ზომიერებას და წესიერებას. ბოლოს, სხვა რომ არა იყოს რა, ალბად, ჰქონდა თავის მიზეზი იმ გარემოებას, რომ ერთმა ლიტერატურულმა მიმართულებამ მიიზიდა უფრო მეტი ნიჭიერი მწერლები, ვიდრე მეორემ.

რა მტკიცდება ამით?

მტკიცდება ის, რასაც სრულიად არ ეთანხმებოდნენ რომანტიკოსები, მაგ. ტეოფ. გოტიე; სახელდობრ ის, რომ მხატვრული ნაწარ-

მოების ღირსება იზომება საბოლოოდ მისი შინაარსის მიხედვით. გოტიე ამბობდა, — პოეზია არამც თუ არაფერს ამტკიცებს, ის არც კი მოგვითხრობს რამესო, ლექსის სილამაზე დამოკიდებულია მის მუსიკალობასა და რიტმზეო. მაგრამ ეს დიდი შეცთობაა. პირიქით, პოეტური და საერთოდ მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის რამეს მოგვითხრობს, იმიტომ, რომ ყოველთვის რამეს გამოხატავს რასაკვირველია „მოგვითხრობს“ თავისებურად. მხატვარი თავის აზრს გამოხატავს სურათების საშუალებით, პუბლიცისტი კი თავის აზრს ამტკიცებს ლოგიური დასკვნებით. თუ მწერალი სურათების მაგიერ ხმარობს ლოგიურ დასკვნებს, ან თუ სურათებს იგონებს რომელიმე აზრის დასამტკიცებლად, მაშინ ის მხატვარი არ არის, მაშინ ის პუბლიცისტია, თუნდაც არ სწერდეს გამოკვლევებს და პუბლიცისტურ წერილებს, თუნდაც რომანებს, მოთხრობებს და სათეატრო პიესებს სწერდეს. ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ აქედან არ გამომდინარეობს ის, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში იდეას არა აქვს მნიშვნელობა. მეტაფიზიკური ვიტყვი: შეუძლებელია, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში არ იყოს იდეური შინაარსი. ის ნაწარმოებიც კი, რომლის ავტორი მართო ფორმას აქცევს ყურადღებას და არ ზრუნავს შინაარსზე, ასე თუ ისე, ისიც კი გამოხატავს რომელიმე აზრს. გოტიე, რომელიც არ ზრუნავდა თავის ნაწარმოებთა იდეურ შინაარსზე, გვარწმუნებდა როგორც ვიცით, რომ ის მხად იყო შეეწირა თავისი პოლიტიკური უფლებები ფრანგისა და მოქალაქის, ოღონდ კი დაენახა რაფაელის სურათი — დედანი, ან შიშველი ლამაზი ქალი. ერთი მჭიდროდ იყო შეკავშირებული მეორესთან: განსაკუთრებული ზრუნვა მხოლოდ ფორმაზე აიხსნება საზოგადოებრივი და პოლიტიკური გულგრილობით. ის ნაწარმოები, რომლის ავტორიც ზრუნავს მხოლოდ ფორმაზე, ყოველთვის გამოხატავს ასე თუ ისე, როგორც ზემოდ ვამბობდი, ამ ავტორის უიმედო უარყოფით განწყობილებას მის გარშემო არსებულ საზოგადოებასთან. ამაშია კიდევ აზრი ამისთანა ნაწარმოების, ეს აზრი საერთოა ყოველი ასეთი ავტორისათვის, და თვითელი მათგანი თავისებურად გამოხატავს ამ აზრს. უაზრო, უშინაარსო მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს, მაგრამ, მეორე მხრივ, არც ის შეიძლება, რომ ყოველნაირი აზრი გამოიხატოს მხატვრულ ნაწარმოებში. რესკინი შესანიშნავად ამბობს: ქალიშვილს შეუძლია იმღეროს დაკარგულ სიყვარულზე, ძუნწს კი არ შეუძლია იმღეროს დაკარგულ ფულზეო. რესკინი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ სახელოვნო ნაწარმოების ღირსება ისაზღვრება იმ სულიერი განწყობილების სიმაღლით.

რომელსაც ის გამოხატავს. „შეეკითხეთ თქვენ თავს ამა თუ იმ გრძნობის შესახებ, რომელსაც შეუპყრიხართ, — ამბობს რესკინი, — შეიძლება თუ არა ეს გრძნობა გაიხადოს პოეტმა თავის სიმღერის საგნად, შეიძლება თუ არა, აჰან გამოიწვიოს მის გულში ნამდვილი, დადებითი აღფრთოვანება? თუ შეიძლება, მაშინ ეს კარგი გრძნობა ყოფილა. თუ ის ვერ გახდება პოეტის საგნად, თუ ის სასაცილო რამისთვის აღაფრთოვანებს პოეტს, მაშინ ის მდაბალი გრძნობა ყოფილა“. სხვანაირად არც შეიძლება. ხელოვნება ხალხის სულიერი ურთიერთობის ერთ-ერთი საშუალებაა, და რაც უფრო მაღალია გრძნობა მხატვრულ ნაწარმოებში გამოთქმული, მით უფრო შეუძლია — სხვა თანასწორ პირობებში — ამ ნაწარმოებს შეასრულოს თავისი დანიშნულება და გახდეს ასეთ საშუალებად. რატომ ვერ იმღერებს ძუნწი დაკარგულ ფულზე? სულ უბრალო მიზეზით: რომ ემღერა ამაზე, მისი სიმღერა არავის გულს არ მოხვდებოდა, ე. ო. ვერ შეიქნებოდა ხალხთან მისი ურთიერთობის საშუალებად.

შეუძლიათ მიმითითონ სამხედრო სიმღერებზე და შემეკითხონ, განა ომი საშუალება, რომელიც ხელს უწყობს ადამიანების ურთიერთობას? მე ანაზე ვუპასუხებ, რომ სამხედრო პოეზია გამოხატავს სიძულვილს მტრისადმი და იმავე დროს უმღერის მხედრების თავგანწირულებას, თავის სამშობლოსათვის, თავის სახელმწიფოსათვის თავდადებას. სწორედ იმდენად, რამდენადაც ეს პოეზია გამოხატავს ასეთ თავგანწირვას, ის ემსახურება ადამიანების ურთიერთობას შესაფერ საზღვრებში (ტომი, თემი, სახელმწიფო). ამ საზღვრების სიფართოვე დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად დიდია კაცობრიობის ან რომელიმე მისი ნაწილის კულტურული განვითარება.

ი. ს. ტურგენევი, რომელსაც ძალიან სძულდა ხელოვნებაზე უტილიტარული შეხედულების მქადაგებლები, ერთხელ სთქვა: — „მილოსის ვენერა უფრო ნამდვილია, უფრო ექვს გარეშეა, ვიდრე 1789 წლის პრინციპები“. ის მართალს ამბობდა, მაგრამ რა გამომდინარეობს აქედან? — ის, რაც სრულიად არ უნდოდა დაემტკიცებია ტურგენევს.

ქვეყნიერებაზე ძალიან ბევრია ისეთები, რომლებსაც არა მარტო „ექვებათ“ 1789 წლის პრინციპები, არამედ წარმოდგენაც არა აქვსთ მათზე არავითარი. ჰკითხეთ ჰოტენტოტს, რომელსაც არ გაუფლია ევროპიული სკოლა, გაუგონია რამე თუ არა ამ პრინციპების შესახებ. თქვენ დარწმუნდებით, რომ არაფერი არ გაუგონია. მაგრამ ჰოტენტოტმა 1789 წლის პრინციპებზე კი არა, არც მილოსის ვენერაზე იცის რამე, და თუ ის დაინახავს იმას, უთუოდ „დაექვიანდება“.

ჰოტენტოტს აქვს თავისი იდეალი სილამაზის, ამ იდეალს სურათებს შეხვდებით ანტროპოლოგიურ თხზულებებში ჰოტენტოტის ვენერის სახელწოდებით. მილოსის ვენერა „უეჭველად“ მიმზიდველია მხოლოდ თეთრი ხალხის ერთი ნაწილისთვის. ის მართლაც უფრო „უეჭველია“ ამ ნაწილისათვის, ვიდრე 1789 წლის პრინციპები—მაგრამ რატომ? მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ პრინციპებში გამოიხატება საზოგადოებრივი დამოკიდებულება განსაზღვრული საფეხურის, რომელზედაც ავიდა ერთ დროს თეთრი ხალხის განვითარება. ეს ის დრო იყო, როცა ბურჟუაზიული წესწყობილება მტკიცდებოდა ფეოდალურ წესწყობილებასთან ბრძოლაში¹⁾. მილოსის ვენერა კი ისეთი იდეალია ქალის გარეგნობის, რომელიც შეეფერება იმავე განვითარების არა მარტო ერთს, არამედ მრავალს საფეხურს. მრავალს, — მაგრამ ყველას არა. ქრისტიანებს ჰქონდათ თავისი იდეალი ქალის გარეგნობის. მას ნახავთ ბიზანტიის ხატებზე. ყველამ იცის, რომ ასეთი ხატების თაყვანისმცემლებს ძალიან „ეეჭვებოდათ“ მილოსისა და სხვა ვენერებიც. ისინი მატურებს უწოდებდნენ მათ და სპობდნენ, სადაც კი შეეძლოთ. მერე დადგა ისეთი დრო, როცა უძველესი დროის (ანტიური) მატურები ისევ მოსწონდა თეთრ ხალხს. ეს დრო მოამზადა განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ დასავლეთ ევროპის მოქალაქეებში; სწორედ იმ მოძრაობამ, რომელიც ყველაზე უფრო მკაფიოდ გამოიხატა 1789 წლის პრინციპებში. ამიტომ ჩვენ ტურგენევის წინააღმდეგ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მილოსის ვენერა ახალ ევროპაში მით უფრო „უეჭველი“ ხდებოდა, რამდენადაც ევროპის მოსახლეობა მზადდებოდა 1789 წ. პრინციპების მისაღებად. ეს პარადოქსი არ არის, ეს ნამდვილი ისტორიული ფაქტია. აღორძინების ხანაში მთელი დედააზრი ხელოვნების ისტორიის, თუ სილამაზის თვალხედვით მივუდგებით ამ ისტორიას, იმაშია, რომ ქრისტიანულ-ბერული იდეალი ადამიანის გარეგნობისა თანდათან ნიადაგს ჰკარგავს და მის ადგილს იკვრს მიწიერი იდეალი. ქალაქების განმათავისუფლებელმა მოძრაო-

¹⁾ ადამიანის და მოქალაქის უფლებათა დეკლარაციის მეორე მუხლი ამბობს, რომ პოლიტიკური კავშირების მიზანია დაცვა ბუნებრივი უფლებების—თავისუფლების, საკუთრების, მშვიდობიანობის და „გალაშქრება შვეიწროების წინააღმდეგ“. საკუთრებაზე ზრუნვა ნიშნავს, რომ გადატრიალება იყო ბურჟუაზიული. „გალაშქრება შვეიწროების წინააღმდეგ“ კი იმის მომასწავებელია, რომ ბურჟუაზიული გადატრიალება კიდევ არ იყო გათავებული. როცა საფრანგეთის დამფუძნებელმა კრებამ მიიღო ეს დეკლარაცია, საერო და სასულიერო არისტოკრატია ჯერ კიდევ დიდ წინააღმდეგობას ეწეოდა. 1848 წ. იენისში საფრანგეთის ბურჟუაზია აღარავის აძლევდა უფლებას წინააღმდეგობა გაეწია შვეიწროებისათვის.

ბამ წარმოშვა ეს მიწიერი იდეალი და იმის გამოიმუშავებას აადვილებდა ანტიური მაცთურების გათვალისწინება. ჯერ კიდევ ბელინსკი სრულიად სამართლიანად ამტკიცებდა თავის სამწერლო მოღვაწეობის უკანასკნელ ხანაში, რომ „წმინდა, განყენებული, უთუო, ან როგორც ფილოსოფოსები ამბობენ, აბსოლიუტური ხელოვნება არასოდეს და არსად ყოფილა“. ბელინსკი იმავე დროს ფიქრობდა მაინც, რომ მე-XVI-ე საუკუნის იტალიური სკოლის მხატვრობა რამოდენიმედ უახლოვდებოდა აბსოლიუტური ხელოვნების იდეალს, რადგან ეს მხატვრობა ეკუთვნოდა იმ ხანას, როცა ხელოვნება უმთავრესად აინტერესებდა მხოლოდ საზოგადოების განათლებულ წრეებს. მაგალითისთვის ბელინსკი უთითებდა რაფაელის მადონაზე, მე-XVI-ე საუკუნის იტალიური მხატვრობის უდიდეს ნაწარმოებზე—შედევრზე, ე. ი. გრ.წოდ. სიკსტინის მადონაზე, რომელიც ინახება დრეზდენის გალერეიაში. მაგრამ მე-XVI-ე საუკუნის იტალიური სკოლით ბოლოვდება ხანგრძლივი ბრძოლის პროცესი მიწიერ და ბერულ-ქრისტიანულ იდეალს შორის, და როგორც არ უნდა ყოფილიყო მე-XVI-ე საუკუნეში საზოგადოების განათლებული წრეების ინტერესი ხელოვნებისადმი ¹⁾, უდაოა ის, რომ რაფაელის მადონა საუკეთესოდ გამოხატავს მიწიერი იდეალის გამარჯვებას ქრისტიანულ-ბერულ იდეალებზე.

ეს შეიძლება სრულიად გადაუჭარბებლად ითქვას იმ მადონებზედაც კი, რომლებიც რაფაელმა შექმნა თავის მასწავლებლის პერუჯინოს გავლენით, და რომლებშიაც ჩანს წმინდა სარწმუნოებრივი სულიერი განწყობილება. ამ სარწმუნოებრივ გარეგნობაში იხედება ისეთი დიდი ძალა და ჯანსაღი სიხარული ნამდვილი მიწიერი ცხოვრების, რომ აღარა რჩება რა საერთო ბიზანტიის მხატვრების წმინდანურ ღვთისმშობლებთან. ²⁾ მე-XVI-ე საუკუნის იტალიელი მხატვრების ქმნილებები სრულიად არ იყვენ „აბსოლიუტური ხელოვნების“ ნაყოფი, არც წინანდელი—ჩიმაბუედან და დუჩიო დი ბუონინ-

¹⁾ ეს იყო განსაკუთრებული ინტერესი, ამის უარყოფა შეუძლებელია. და ეს იმას ამტკიცებს, რომ ისინი, რომელნიც ხელოვნებას დიდად აფასებდნენ, შეურიგებლად იყვენ განწყობილი მათ გარშემო არსებულ საზოგადოებრივ სინამდვილესთან. ამ შეურიგებლობის ნიადგაზე მაშინაც იყო ასეთი მიმდინარეობა, რომ ეტანებოდნენ ხელოვნებას ხელოვნებისათვის. უწინდელ დროში კი, ვთქვათ ჯიოტოს დროს, არ იყო არც ეს შეურიგებლობა და არც ამისთანა მიმდინარეობა.

²⁾ აღსანიშნავია, რომ თვით თანამედროვენი პერუჯინოს სთვლიდნენ ათეისტად. „Современник“, кн. 12. 1912 г.

სენიდან დაწყებული მხატვრების შემოქმედება წარმოადგენდა ამისთანა ნაყოფს. აბსოლიუტური ხელოვნება, მართლაც, არსად და არასოდეს არ ყოფილა. და თუ ი. ს. ტურგენეცს მიაჩნდა მილოსის ვენერა ასეთი ხელოვნების ნიმუშად, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ტურგენეცი, როგორც საერთოდ ყველა იდელისტები, შემცდარად უყურებდა კაცობრიობის ესთეტიური განვითარების ნამდვილ მსვლელობას.

სილამაზის იდეალი, რომელიც მეფობს ამა თუ იმ დროს, ამა თუ იმ საზოგადოებრივ კლასში, წარმოდგება კაცობრიობის განვითარების ბიოლოგიური პირობებისაგან, ფესვებს იღვამს ამ პირობებში, აქედანვეა, სხვათა შორის, რასიული თვისებები. მეორე მხრივ, სილამაზის იდეალი ფებს იკიდებს ამა თუ იმ საზოგადოების, თუ კლასის წარმოშობის და არსებობის ისტორიულ პირობებში და სწორედ შემდეგ ეძლევა ამ იდეალს სრულიად განსაზღვრული და არა აბსოლიუტური, არა განყენებული შინაარსი. ვინც „წმინდა სილამაზეს“ ეთაყვანება, ის სულაც არ ხდება ამით დამოუკიდებელი ამა თუ იმ საზოგადოებრივ-ისტორიული და ბიოლოგიური პირობებისაგან, მისი ესთეტიური გემოვნება მაინც ამ პირობების ნაყოფია. ის, მხოლოდ ცოტად თუ ბევრად შეგნებულად თვალს არიდებს ამ პირობებს, როცა „წმინდა სილამაზეს“ აღიარებს. ასე ემართებოდათ, სხვათა შორის, ტეოფ. გოტიესთანა რომანტიკოსებს. მე უკვე ვთქვი, რომ გოტიეს განსაკუთრებული ინტერესი პოეტური ნაწარმოების ფორმისადმი პირდაპირი შედეგი იყო მისი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური გულგრილობის.

ეს გულგრილობა იმდენად ამაღლებდა იმის პოეტური ნაწარმების ღირსებას, რამდენადაც ის მას იცავდა ბურჟუაზიული სიწამბდარის, ზომიერებისა და წესიერებისგან. მაგრამ იგივე გულგრილობა ამცირებდა მისი პოეზიის ღირსებას, რამდენადაც ის ფარგლავდა გოტიეს თვალთახედვას და ხელს უშლიდა შეეთვისებია თავისი დროის მოწინავე აზრები.

ავილოთ უკვე ნაცნობი წინასიტყვაობა, რომელიც გოტიემ გაუკეთა „Mademoiselle de Maupin“-ს. აქ, როგორც ვნახეთ, ის ბავშური თავხედობით ილაშქრებს ხელოვნებაზე უტილიტარულ შეხედულების მომხრეთა წინააღმდეგ. გოტიე აქ გაიძახის:

ღმერთო! რა სისულელეა ეს ვითომ კაცობრიობის ნიჭი თვითგაუმჯობესებისადმი, რომლითაც გამოგვიჭედეს ყუოები. თიჯო ამ მანქანას, რომელსაც ადამიანი წარმოადგენს, უნარი ჰქონდეს გაუ-

ჯობესებისა, თითქო საკმარ იყოს შეაკეთო ამ მანქანაში რომელიმე ბორბალი, ან უკეთ დაალაგო მისი ნაწილები, რომ უფრო ადვილად აამუშავო და შეასრულებინო მისი დანიშნულება ¹⁾“.

ეს ასე არისო, ამბობდა გოტიე, და ამის დასამტკიცებლად ის-სენებდა მარშალ ბასომპიერს, რომელიც თავისი ზარბაზნების სად-ღეგრძელოდ ცლიდა მთელ ჩექმა ღვინოს. გოტიე შენიშნავს,—ამ ადამიანს ისე ვერავინ აჯობებს ღვინის სმაში, როგორც ვერც ერთი ახლანდელი ადამიანი ვერ გადააჭარბებს ჭამაში მიღონ კროტონელს, რომელიც ერთ დაჯდომაზე მთელ ხარს შესჭამდაო. თავისთავად ეს სამართლიანი შენიშვნებია, და ამითი საუკეთესოდ ხასიათდება ხელოვნება ხელოვნებისათვის, ხასიათდება ის სახე, რომელიც მიიღო ამ მიმართულებამ წმინდა წყლის რომანტიკოსების ხელში.

საკითხავია: ვინ გამოუტყედა გოტიეს ყურები კაცობრიობის თვითგაუმჯობესების ნიჭზე ლაპარაკით? სოციალისტებმა, და სახელ-დობრ სენსიმონისტებმა, რომლებმაც საფრანგეთში სახელი გაითქვეს გოტიეს რომანის „Mademoiselle de Maupin“-ის გამოსვლის წინა ხანებში. სწორედ სენსიმონისტების წინააღმდეგაა მიმართული ეს თავისთავად სამართლიანი შენიშვნები, რომ ლოთობაში მარშალ საბომპიერს ვერავინ აჯობებს და გაუმადლობაში—მიღონ კროტონელს, მაგრამ ეს თავისთავად სამართლიანი შენიშვნები სრულიად უადგილოა სენსიმონისტების წინააღმდეგ გალაშქრებაში. კაცობრიობის თვითგაუმჯობესებას, რომელზედაც სენსიმონისტები ლაპარაკობდნენ, არაფერი აქვთ საერთო კუჭის ზრდასთან. სენსიმონისტებს მხედველობაში ჰქონდათ საზოგადოებრივი ორგანიზაციის გაუმჯობესება ხალხის უმრავლესობის, ე. ი. მშრომელ მწარმოებელთა წრეების ინტერესებისთვის. ამის სისულელედ ჩათვლა და კითხვა იმისი, მეტი ღვინის დაღევას შეძლებს და მეტი ხორცის შეჭმას თუ არა მაშინ ადამიანი, ეს ნიშნავს სწორედ იმ ბურჟუაზიულ ჭკუამოკლეობას, რომელიც სისხლს უფუჭებდა თვითონ ახალგაზრდა რომანტიკოსებს. როგორ მოხდა ეს? რანაირად შეეპარა ბურჟუაზიული ჭკუამოკლეობა იმ მწერალს, რომელიც თავისი არსებობის დანიშნულებას ხედავდა მასთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში?

მე უკვე არა ერთხელ მიპასუხნია ამ კითხვაზე,—მართალია, გაკვრით, და როგორც გერმანელები იტყვიან ხოლმე, სხვა აზრებთან დაკავშირებით, როცა ვადარებდი ერთმანეთს, ერთი მხრივ რომანტიკოსების, მეორე მხრივ, დავიდის და მისი მეგობრების სულიერ.

¹⁾ Mademoiselle de Maupin, წინასიტყვაობა გვ. 23.

განწყობილებას. მე ვსთქვი, რომ რომანტიკოსები ილაშქრებდნენ ბურჟუაზიული გემოვნების, ბურჟუაზიული ჩვეულებების წინააღმდეგ, და არაფერი არ ჰქონდათ თვითონ ბურჟუაზიულ-საზოგადოებრივი წესწყობილების საწინააღმდეგო. ეს აზრი უნდა გავარკვიოთ ახლა უფრო მეტი ყურადღებით.

ზოგიერთი რომანტიკოსები, მაგალითად ჟორჟ ჰანდო, პიერ ლერუსთან დაახლოვების წლებში, — თანაუგრძნობდნენ სოციალიზმს. მაგრამ ეს იყო გამონაკლისები. საერთოდ კი რომანტიკოსები ილაშქრებდნენ ბურჟუაზიული გათახსირების წინააღმდეგ. და იმავე დროს არ მოსწონდათ სოციალისტური სისტემები საზოგადოებრივი ცვლილებების შესახებ. რომანტიკოსებს უნდოდათ საზოგადოებრივი ზნეჩვეულების გამოცვლა ისე, რომ არაფერი არ გამოცვლილიყო საზოგადოებრივ წესწყობილებაში. თავისთავად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს შეუძლებელია. ამიტომ რომანტიკოსების გალაშქრება „ბურჟუეზების“ წინააღმდეგ ისეთივე უნაყოფო იყო პრაქტიკულად, როგორც იენის და ჰეტინგენის თვალმაქცების ზიზლი ფილისტერებისადმი. მაგრამ პრაქტიკულ უნაყოფობას თან მოჰყვა არა უმნიშვნელო ლიტერატურული შედეგები. ამან დაადო რომანტიკოსების გმირებს ნაძალადეობის და გამოგონილობის ნიშნები, რომლებმაც საბოლოოდ გამოუთხარეს ძირი ამ სამწერლო სკოლას. გმირების ნაძალადეობა და გამოგონილობა სულაც ვერ ჩაითვლება მხატვრული ნაწარმოების ღირსებად. ამიტომ დადებით მხარესთან ერთად ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ უარყოფითი მხარეც: თუ რომანტიული მხატვრობა ბევრს იგებდა „ბურჟუეზების“ წინააღმდეგ გალაშქრებით, ის ცოტას არ კარგავდა ამ გალაშქრების პრაქტიკული უშინაარსობით.

უკვე საფრანგეთის პირველი რეალისტები ყოველ ღონისძიებას ხმარობდნენ, რომ თავიდან მოეცილებიათ უმთავრესი ნაკლი რომანტიული ნაწარმოების: — მისი გმირების ნაძალადეობის და გამოგონილობის ხასიათი. ფლობერის რომანებში ნასახივ ალარ არის ნაძალადეობის და გამოგონილობის (გარდა, შეიძლება, „Salambo“-სი და კიდევ „les conte“-სი) პირველი რეალისტებიც ილაშქრებენ „ბურჟუეზების“ წინააღმდეგ, მაგრამ უკვე თავისებურად: ისინი ალარ იდებენ ბურჟუაზიული წრეების ზნეობრივად დახურულ პირებს და არ გამოჰყავთ მათ დასაპირდაპირებლად არაჩვეულებრივი გმირები. ისინი ახლა ცდილობენ მხოლოდ მხატვრული სისწორით გამოიყვანონ ხოლმე ეს ბურჟუაზიული კაცუნები. ფლობერი თავის მოვალეობად სთვლიდა საზოგადოებრივ წრეს ისე ობიექტიურად მი-

დგომოდა, როგორც ბუნებისმეტყველი უდგება ბუნებას. ფლობერი ამბობს: ადამიანებს ისე უნდა მოეპყრო, როგორც მასტოდონტებს ან ნიანგებს, რატომ უნდა ვაგაცხაროსთ ერთის რქებმა და მეორის ყბებმა? გამოიყვანეთ საჩვენებლად, გააკეთეთ მათგან საფრთხობელა, ჩადევით სპირტიან შუშებში,—და გათავდა. ნუ გამოგაქვთ მათზე ზნეობრივი განაჩენი; ან თქვენ კი ვინ ხართ თვითონ, თქვენ, პატარა გომბეშოებო?“ და რამდენადაც ეხერხებოდა ფლობერს ობიექტივობა, იმდენად მის ნაწერებში გამოყვანილი პირები იღებენ „დოკუმენტის“ მნიშვნელობას. ამ „დოკუმენტის“ შესწავლა აუცილებელია ყველასთვის, ვინც კი ეწევა სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოვლენების მეცნიერულად გამოკვლევას. ობიექტივობა იყო უძლიერესი მხარემისი მეთოდის. მაგრამ ობიექტიური მხატვრულ შემოქმედების პროცესში, ის რჩებოდა მეტად სუბიექტიური თანამედროვე საზოგადოებრივ მოძრაობის დაფასებაში. როგორც ტ. გოტიეს, იმასაც საშინლად ეზიზღებოდა ბურჟუა, მაგრამ იმავე დროს მტრულად უყურებდა ყველას, ვინც ვაბედავდა რამეს თვითონ ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივი დამოკიდებულების წინააღმდეგ. მისი მტრული განწყობილება ამ მხრივ უფრო ძლიერიც იყო, ვიდრე ტ. გოტიესი. ის გადაჭრით ეწინააღმდეგებოდა საყოველთაო საარჩევნო უფლებას, „სასირცხვოდ“ მიაჩნდა ეს „ადამიანის გონებისთვის“. საყოველთაო საარჩევნო უფლების დროს,—სწერდა ის ჟორჟ ზანდს,—რიცხვი მეფობს გონებაზე, განათლებაზე, რასაზე და ფულზედაც კი, რომელსაც მეტი ღირებულება აქვს, ვიდრე რიცხვს (*argent... vaut mieux, que le nombre*): მეორე წერილში ფლობერი ამბობს, რომ საყოველთაო საარჩევნო უფლება მეტი სისულელეა, ვიდრე უფლება შეწევნითა ღვთისათა (*божью милостью*). სოციალისტური საზოგადოება ფლობერს წარმოდგენილი ჰქონდა „უხარმაზარ ზღაპრულ ნადირად, რომელიც შთანთქავს ყოველივე პიროვნულ მოქმედებას, ყოველ პიროვნებას, ყოველივე აზრს და ყველაფრის მომწესრიგებელი, ყველაფრის გამკეთებელი გახდება“. ჩვენ აქედან ვხედავთ, რომ ფლობერს თუმცა ძალიან ეჯავრებოდა „ბურჟუა“, მაგრამ დემოკრატიის და სოციალიზმის უარყოფაში ის სავსებით უერთდებოდა ბურჟუაზიის მეტად ჭკუამოკლე იდეოლოგიებს. ასეთივე თვისება აქვს ყველა მის თანამედროვეს ვინც კი იზიარებს თეორიას:—ხელოვნება ხელოვნებისათვის. ედგარ პოს ცხოვრების აღწერაში ბოდლერი, რომელმაც დიდი ხანია დაივიწყა თავისი რევოლიუციონური „*Salut public*“, ამბობს:—ხალხს, რომელსაც არისტოკრატია არა ჰყავს, მშვენიერების კულტი წაუხ—

დება, დაუქვეითდება და გაუქარწყლდებაო“. სხვა ადგილას ის ამტკიცებს, რომ არის მხოლოდ სამი პატივსაცემი არსება—მღვდელი, ჯარისკაცი და პოეტიო“. ეს უკვე აღარ არის უბრალო კონსერვატიზმი, ეს უკვე რეაქციონური სულისკვეთებაა. ასეთივე რეაქციონერია ბარბე დ'ორვილი. თავის წიგნში „les poètes“ (პოეტები) ის ამბობს ლორან პიშას პოეტურ ნაწერებზე, რომ მას შეეძლო დიდ პოეტობა, რომ მოენდომებია და ფეხ ქვეშ გაეთელა ათეიზმი და დემოკრატია—ეს ორი უპატიოსნობა (ces deux deshonneurs) მისი აზროვნებისო“¹⁾.

მას აქეთ, რაც ტ. გოტიემ დასწერა თავისი წინასიტყვაობა „Mademoiselle de Maupin“-ის, გაიარა დიდმა დრომ. სენსიმიონისტები, რომლებმაც, ვითომ მას ყურები გამოუჭედეს კაცობრიობის თვითგაუმჯობესების ნიჭზე ლაპარაკით, ხმამაღლა აღიარებდნენ სოციალური რეფორმების აუცილებლობას. მაგრამ მსგავსად სოციალისტ-უტოპისტების უმრავლესობისა, ისინიც გადაჭრით გამოდიოდნენ მშვიდობიან საზოგადოებრივ განვითარების მომხრეებად, და ამიტომ არა ნაკლებ გადაჭრით ეწინააღმდეგებოდნენ კლასთა ბრძოლას. ამასთან სოციალისტ-უტოპისტები მიმართავდნენ, უმთავრესად, შეძლებულებს; მათ არ სწამდათ პროლეტარიატის თვითმოქმედება. მაგრამ 1848 წლის ამბებმა ყველას დაანახვეს, რომ ეს თვითმოქმედება შესაძლოა გახდეს ძალიან საშიშ მოვლენად. 1848 წლის შემდეგ საკითხი უკვე იმაში კი აღარ იყო, მოინდომებენ თუ არა შეძლებულები ლარიზების მდგომარეობის გაუმჯობესებას, საკითხი იყო, ვინ გაიმარჯვებს ურთიერთ ბრძოლაში—ლარიზები თუ შეძლებულები. კლასთა ურთიერთი დამოკიდებულება ახალ საზოგადოებაში შეტის მეტად გამარტივდა. ახლა ბურჟუაზიის ყველა იდეოლოგებს ესმოდათ, რომ საქმე იმაშია, შეძლებს თუ არა აწი ბურჟუაზია იყოლიოს მშრომელი ხალხი ეკონომიურ შევიწროებაში. ეს შეიგნეს იმათაც, რომლებიც აღიარებდნენ ხელოვნებას შეძლებულთათვის. ერთი მათგანი, ყველაზე უფრო შესანიშნავი თავის მეცნიერული მნიშვნელობით, ერნესტ რენანი, თავის თხზულებაში, „La réforme intellectuelle et morale“, მოითხოვდა მძლავრ მთავრობას, რომელმაც უნდა აიძულოს გულკეთილი სოფლელები შეასრულონ ჩვენი წილი სამუშაო იმ დროს

1) Les poètes, Mdcccxix, II. გვ. 260.

როცა ჩვენ ვაზროვნობთ“, qui force de bons rustiques de faire notre part du travail, pendant que nous speculons“ 1).

ეს შეუღარებლად უფრო ნათელი გაგებაა ბურჟუაზიული იდეოლოგიების მხრივ იმ ბრძოლის მნიშვნელობის, რომელიც წარმოებს ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შორის. მანამდე არ ყოფილა მათში ამისთანა გაგება. ამ შეგნებას არ შეეძლო დიდი გავლენა არ მოეხდინა იმ „აზროვნებაზე“, რომელსაც ისინი ეძლეოდნენ. ეკლესიასტი საუცხოვოდ ამბობს:—„ბრძენი სულელდება, როცა სხვას ავიწროებსო“. როგორც კი აღმოაჩინეს ბურჟუაზიულმა იდეოლოგიებმა საიდუმლოება იმ ბრძოლის, რომელიც წარმოებს მათ კლასსა და პროლეტარიატს შორის, მაშინვე დაჰკარგეს საზოგადოებრივ მოვლენათა გულდასმითი და მეცნიერული გამოკვლევის უნარი. ხოლო ამან ძალიან დასწია ძირს შინაგანი ღირებულება მათი ცოტად თუ ბევრად მეცნიერული შრომების. თუ წინეთ ბურჟუაზიულ პოლიტიკურ ეკონომიას შეეძლო მოეცა ისეთი ბუმბერაზი მეცნიერული აზროვნებისა, როგორიც იყო დავიდ რიკარდო, ახლა კი მისი წარმომადგენლების რიგებში ტონის მიმცემი გახდნენ ბასტიასნაირი მოლაყბე ქონდრის კაცები. ფილოსოფიაში სულ უფრო და უფრო მტკიცდებოდა იდეალისტური რეაქცია. ამ რეაქციის მისწრაფება იყო ახალი ბუნებისმეტყველების მიღწევები შეეთანხმებია ძველ სარწმუნოებრივ გადმოცემებთან, უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, შეერიგებინა სამლოცველო და ლაბორატორია, 2) საერთო ბედს ვერ აცდა ხელოვნებაც ჩვენ კიდევ დავინახავთ, რა მტკნარ სისულელემდე მიიყვანა ზოგიერთი ახალი დროის მხატვრები იდეალისტური რეაქციის გავლენამჯერ კი ვიტყვი შემდეგს.

1) ამოწერილია კასანის წიგნიდან: la theorie de le'art pour l'art chez les dernier romantiques et les premier realistes. გვ. 194—195.

2) შეიძლება არ ვეწინააღმდეგვით ჩვენ თავს და თანმიმდევრობით გადავიდეთ ხოლმე ლაბორატორიიდან სამლოცველოშიო, ამბობდა, 10 წლის წინეთ გრასე—კლინიკური მკურნალობის პროფესორი მონპელიეში. ამ თქმას აღტაცებით იმეორებდნენ ისეთი თეორეტიკოსები, როგორიც იყო, მაგ. ყიული სური, წიგნის Bréviers de l'histoire du materialisme“ ავტორი. ეს წიგნი დაწერილია ლანგეს ცნობილი თხზულების მსგავსად; ლანგეს წიგნიც ამავე საგანზეა. (იხ. წერილი „Oraire et laboratoire“ სურის კრებულში „Campagnes nationalistes“, Paris 1902. იხ. იმავე კრებულში წერილი „Sciences et Religion“, ამ წერილის მთავარი აზრია ის, რაც დიუბუა რეიმონის სიტყვებით გამოითქვა:—,ignorabus et ignorabimus“. („არ ვიცოდი და არ გვეცოდინებო“)

კონსერვატიულმა აზროვნებამ და თითქმის რეაქციონურმა ც პირველ რეალისტებს ხელი ვერ შეუშალა კარგად შესწავლათ თავისი დროის სინამდვილე და შეექმნათ დიდი მხატვრული ღირებულების თხზულებები. მაგრამ ეჭვს გარეშეა, მეორე მხრივ, რომ ამისთანა აზროვნებამ ძალიან შეზღუდა მათი თვალთმხედველობის ასპარეზი. მტრულად შეუქციეს ზურგი დიად განმათავისუფლებელ მოძრაობას, უკვირდებოდენ „მასტოდონტებს“ და „ნიანგებს“ და ვერ შეამჩნიეს ყველაზე უფრო საინტერესო, თავის შინაგანი ცხოვრებით ძალიან მდიდარი ეგზემპლარები. მათი ობიექტიური დამოკიდებულება იმ წრესთან, რომლის შესწავლასაც ცდილობდენ, ნიშნავდა მხოლოდ, რომ ისინი არ თანაუგრძნობდენ ამ წრეს. რასაკვირველია ვერ უთანაგრძნობდენ „წვრილმან“ განზრახვებს, „წვრილმან სულისკვეთებას“, ერთი სიტყვით იმას, რასაც. ნიადაგი ჰქონდა ყოველდღიურ მეშინური არსებობის „ბინძურ გუბეში“. კონსერვატორები იყვნენ და მეტს ვერაფერს ამჩნევდენ თავის დაკვირვებით. რაკი არ თანაუგრძნობდენ იმას, რასაც ამჩნევდენ, რა თქმა უნდა, ინტერესიც დაეკარგებოდათ თავის დაკვირვების საგანთან. ნატურალიზმი, რომელსაც მათ პირველად ჩაუყარეს საძირკველი თავისი შესანიშნავი ნაწერებით, მალე მოექცა, გიუსმანსის თქმით, „გამოუვალ შესახვევში, გვირაბში, რომელსაც დახურული ჰქონდა გამოსავალი“. იმას შეეძლო, როგორც გიუსმანსი ამბობდა, ყველაფერი გაეხადა თავის საგნად... თვით სიფილისიც—კი, ¹⁾ მაგრამ იმისთვის მიუწოდებელი დარჩა მუშათა თანამედროვე მოძრაობა. მე მახსოვს, რასაკვირველია ემ. ზოლას „Jèrminal“ („მალარობებში მომუშავენი“). თავი დავანებოთ ამ რომანის სუსტ მხარეებს, ნუ დავივიწყებთ მხოლოდ, რომ თუ ზოლამ, როგორც ის თვითონ ამბობდა, დაიწყო სოციალიზმისკენ გადახრა, მისი ე. წ. ექსპერიმენტალური მეთოდი ბოლომდე დარჩა ნაკლებად გამოსადეგი დიად საზოგადოებრივ მოძრაობის მხატვრული შესწავლისა და გამოსახვისათვის. ეს მეთოდი მჭიდროდ იყო შეკავშირებული იმ მატერიალისტურ მსოფლმხედველობასთან, რომელსაც მარქსმა უწოდა ბუნებისმეტყველური. ამ მატერიალიზმს კი არ აქვს წარმოდგენილი, რომ საზოგადოებრივი ადამიანის საქმიანობა, მისწრაფება, გემოვნება და ჩვეულება ვერ აიხსნება მარტო ფიზიოლოგიით და პათოლოგიით, და მთავარი ახსნა უნდა ვეძებოთ საზოგადოებ-

¹⁾ გიუსმანს, როცა ამას ამბობდა, მხედველობაში ჰქონდა ბელგიელის, ტამარანის რომანი:—„Les virus d'amour“.

რიც ურთიერთობაში. ამ მეთოდით მხატვრებს შეეძლოთ შეესწავლათ და გამოესახათ თავისი „მასტოდონტები“ და „ნიანგები“, როგორც ცალკე არსებანი, და არა როგორც დიდი მთელის წევრები. ამას გრძნობდა კიდევ გიუსმანსი, როცა ამბობდა, რომ ნატურალიზმი მოექცა გამოუვალ შესახვევში და აღარა შეუძლია რა იმის მეტი, რომ ხელახლა მოგვითხროს ხოლმე სიყვარულის ამბავი პირველ გამვლელი მელვინის და პირველ გამომვლელი მედუქნის ქალიშვილისო. ¹⁾ ამისთანა მოთხრობები საინტერესო იქნებოდენ, თუ გააშუქებდენ რომელიმე მხარეს საზოგადოებრივი დამოკიდებულებისას, როგორც აშუქებდა რუსეთის რეალიზმი. საფრანგეთის რეალისტები კი მოკლებული იყვენ საზოგადოებრივ ინტერესს. არ იყო ამიტომ საინტერესო პირველ გამვლელ-გამომვლელ მელვინის და მედუქნის ქალიშვილის. სიყვარულის ამბავი, ის იყო მოსაწყენი და პირდაპირ საზიზღარიც. თავის პირველ ნაწერებში, მაგ., რომანში „les soeurs Vatarde“ თვითონ გიუსმანსი იყო წმინდაწყლის ნატურალისტი. მაგრამ მოეწყინა ხატვა „შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვის“ (მისივე სიტყვებითაა), უარპყო ნატურალიზმი და, როგორც გერმანელები იტყვიან, გადაღვრილ წყალს ბავშიც თან გადააყოლა. იმას აქვს ერთი რომანი (A rebours²⁾) რაღაც ახირებული, ადგილ-ადგილ ძალიან მოსაწყენი, მაგრამ ის საგულისხმოა თავისი უარყოფითი მხარეებითაც. აქ ავტორს გამოჰყავს გმირი დეზესენტი. ამ გმირის სახით მან გამოხატა, ან უკეთ, ძველებურად რომ ვთქვათ, შეთხზა თავისებური ზეკაცი (სრულიად გადაგვარებულ არისტოკრატებისაგან) მთელი მისი ცხოვრება უნდა ყოფილიყო თავისთავად „მელვინე-მედუქნის“ ცხოვრების სრული უარყოფა. ამნაირი ტიპების შეთხზვა ზედმეტად ამტკიცებდა ლეკონტ დე-ლილის იმ აზრს, რომ იქ, სადაც არაა რეალური ცხოვრება, პოეზიის დანიშნულებაა შექმნას იდეალური ცხოვრებაო. მაგრამ დეზესენტის იდეალური ცხოვრება იმდენად მოკლებულია ყოველივე ადამიანურ შინაარსს, რომ ეს თხზულება სულ არ იძლეოდა გამოსავალს გამოუვალ შესახვევიდან. გიუსმანსი ამიტომ მიიქცა მისტიციზმს. მისტიციზმი შეიქნა იმისთვის „იდეალური“ გამოსავალი იმ მდგომარეობიდან, რომლისგანაც შეუძლებელი იყო გამოსვლა „რეალური“ გზით. აღნიშნულ პირობებში ეს იყო მეტად ბუნებრივი მოვლენა, მაგრამ ვნახოთ მაინც, რა გამოდის აქედან.

1) იხ. Jules Nuret: „Enquête sur L'évolution littéraire“, გვ. 176—177.

მისტიკოსად გადაქცეული მხატვარი არ უარყოფს იდეურ შინაარსს, აძლევს მას მხოლოდ თავისებურ ხასიათს. მისტიციზმიც იდეაა, მაგრამ ბუნდოვანი, უსახო, როგორც ნისლი, გონებასთან ის ძალიან მწყურალად არის. მისტიკოსი არა მარტო მოგვითხრობს, ის კიდევ ცდილობს დაგვიმტკიცოს. მოგვითხრობს მხოლოდ რაღაც ისეთს, რაც „არ ქმნილა“ და ყოველივე დამტკიცებას იმით იწყებს, რომ უაურ-ჰყოფს საღ მოსაზრებას. ჰუსისმანისის მაგალითი გვიჩვენებს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებს არ შეიძლება არ ექნეს იდეური შინაარსი. მაგრამ, როცა მხატვრები ბრმასავით ვერ ამჩნევენ თავისი დროის დიდ საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს, მაშინ ძალიან ეცემა შინაგანი ღირებულება იმ აზრების, რომლებსაც ისინი ატარებენ თავიანთ ქმნილებებში. ამითი, უთუოდ, ეკარგება ძალა თვითონ ამ ქმნილებებსაც.

ამ გარემოებას ისე დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების და მწერლობის ისტორიისთვის, რომ ჩვენ ყოველი მხრივ უნდა განვიხილოთ ის. მაგრამ სანამ განვიხილავდეთ, ვნახოთ, რას მივალწვიეთ ჯერ ჩვენი გამოკვლევით.

„ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ფეხს იკიდებს იქ, სადაც შეუერივებელი განხეთქილებაა ხელოვანთა და არსებულს საზოგადოებას შორის. ეს განხეთქილება ხელსაყრელ გავლენას ახდენს მხატვრულ შემოქმედებაზე იმდენად, რამდენადაც ის მხატვრებს ხელს უწყობს დადგენ უფრო მაღლა, ვიდრე დგას არსებული საზოგადოება. ასეთი იყო პუშკინი ნიკოლოზის ხანაში. ასეთივე იყვენ რომანტიკოსები, პარნასელები და პირველი რეალისტები საფრანგეთში. მაგალითების გამრავლებით შეიძლება დამტკიცდეს, რომ ასე იყო ყოველთვის იქ, სადაც ადგილი ჰქონდა ხსენებულ განხეთქილებას. მაგრამ, როგორც ვთქვით, რომანტიკოსები, პარნასელები და პირველი რეალისტები ილაშქრებდნენ ზნეობრივი ჭაობის წინააღმდეგ, და არ ერჩოდნენ თვითონ იმ საზოგადოებრივ ურთიერთობას, რომელშიაც წარმოიშვა ეს ჭაობი. პირიქით, „ბურჟუებს“ სწყველიდნენ, ბურჟუაზიული საზოგადოების შენახვა კი ძალიან გულით უნდოდათ, უნდოდათ ჯერ შეუგნებლად, მერე სრული შეგნებით. და რაც უფრო ძლიერდებოდა ახალ ევროპაში განმათავისუფლებელი მოძრაობა ბურჟუაზიული წესწყობილების წინააღმდეგ, მით უფრო შეგნებულად ემხრობოდნენ ამ წესწყობილებას ისინი, ვინც იზიარებდა საფრანგეთში თეორიას:— „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. რაც უფრო შეგნებულად ემხრობოდნენ, მით უფრო ნაკლები უნდა ყოფილიყო მათი გულგრილობა მხატვრული ნაწერების იდეური შინაარსი.

საღმ. მაგრამ არ შეეძლოთ დაენახათ ის ახალი მიმდინარეობა, რომელიც მიმართული იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლებისაკენ, და ამიტომ მათი შეხედულება იყო შემცდარი, ვიწრო, ცალმხრივი. ეს აქვეითებდა მათ ნაწერებში გატარებულ აზრებსაც. ამის ბუნებრივი შედეგი იყო გამოუვალი მდგომარეობა საფრანგეთის რეალიზმის, ამან გამოიწვია დეკადენტური გატაცება და მისტიციზმი იმ მწერლებში, რომლებმაც თვითონ ოდესღაც გაიარეს რეალისტური (ნატურალისტური) სკოლა.

ეს დასკვნა უფრო ვრცლად მექნება გარჩეული შემდეგ. ახლა კი დროა გავათავო. გათავებისას ვიტყვი კიდევ მხოლოდ ორიოდ სიტყვას პუშკინზე.

როდესაც პოეტი არბევს „ბრბოს“, ჩვენ ვვრძნობთ იმის სიტყვებში დიდ რისხვას. მაგრამ აქ ვერ ვხედავთ დაწვრილმანებას, რამდენიც გინდა ილაპარაკოს ამაზე დ. ი. პისარევმა. პოეტი საყვედურს ეუბნება მალალი წრის ბრბოს, და არა ნამდვილ ხალხს, რომელიც მაშინ რუსეთის მწერლობის მხედველობის გარეშე იდგა. მალალი წრის ბრბოს უსაყვედურებდა, რომ საქმლის მოსახარშავი ქოთანნი უფრო ძვირფასია მისთვის, ვიდრე აპოლონ ბელვედრელი. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი ვერ იტანდა მალალი წრეების ვიწროყოველდღიურობას, ამის მეტს არაფერს ნიშნავს. პოეტი გადაჭრით უარს ამბობს ბრბოს სწავლებაზე, რადგან არავითარი იმედი არ აქვს ამ ბრბოსი. პოეტის განცდაში აქ არაფერი არ არის რეაქციონური. ამაშია კიდევ პუშკინის დიდი უპირატესობა გოტიესთან შედარებით, რომელიც თავგამოდებით იცავდა ხელოვნებას ხელოვნებისათვის. ამ უპირატესობას აქვს პირობითი ხასიათი. პუშკინი არ დასცინოდა სენსიმიონისტებს, მაგრამ, იქნება გაგონილიც არა ჰქონდა რა მათზე. ის იყო პატიოსანი და სულმალალი ადამიანი. ამ პატიოსანმა და სულმალალმა ადამიანმა ბავშობიდანვე შეითვისა ზოგაერთი კლასობრივი ცრუმორწმუნეობა და ერთი კლასისგან მეორის ექსპლოატაცია იმას ბუნებრივ რამედ ეჩვენებოდა. მოსპობა ამ ექსპლოატაციის უნდა ყოფილიყო მის თვალში რაღაც მიუღწეველი და სასაცილო ოცნება; რომ გაეგონა რამე მისი მოსპობის ამა თუ იმ პრაქტიკულ გეგმებზე, მეტადრე თუ ეს გეგმები შექმნიდნ რუსეთში ისეთ ხმაურობას, როგორიც სენსიმიონისტების გეგმებმა შექმნეს საფრანგეთში, მაშინ, ალბათ, პუშკინი გაილაშქრებდა მათ წინააღმდეგ მკაცრი პოლიტიკური წერილებით და დამცინავი ეპიგრამებით. ზოგაერთი მისი შენიშვნები, (წერილი:— „Мысли на дороге“) რომ რუსეთის ბა-

ტონემურ პირობებში გლეხებს უკეთ ეცხოვრებათ, ვიდრე დასავლეთ ევროპის მუშებსო,—გვაფიქრებინებენ, რომ ამ შემთხვევაში ჭკვიან პუშკინს შეეძლო ემსჯელა ისე უხეიროდ, როგორც მსჯელობდა გაცილებით უფრო ნაკლები ჭკუის პატრონი—გოტიე. ამ შესაძლო ნაკლისგან პუშკინი გადაარჩინა რუსეთის ეკონომიურმა ჩამორჩენამ.

ეს ძველი, მაგრამ ყოველთვის ახალი ისტორიაა. როდესაც რომელიმე კლასი ცხოვრობს მეორე—უფრო დაბალ ეკონომიურ საფეხურზე მდგომი კლასის ექსპლოატაციით, და როცა ეს კლასი შეფდება საზოგადოებაში, მაშინ ამ კლასისთვის **წინსვლა** ნიშნავს **ძირს დაშვებას**. ამაშია სწორედ ახსნა იმ პირველი შეხედვით გაუგებარ და თითქმის არაჩვეულებრივი მოვლენის, რომ ეკონომიურად ჩამორჩენილ ქვეყნებში გამეფებული კლასების იდეოლოგია გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე მოწინავეებში.

ახლა რუსეთიც ავიდა ეკონომიური განვითარების ერთგვარ სიმალლეზე, და ყველა, ვისაც სწამს ხელოვნება ხელოვნებისათვის, იქ შეგნებულად ემხრობა ახლა იმ სოციალურ წესწყობილებას, რომელიც დაფუძნებულია ერთი კლასისგან მეორის ექსპლოატაციაზე. ამიტომ ჩვენშიაც ბევრ სოციალურ-რეაქციონურ სისულელეს ლაპარაკობენ ახლა „ხელოვნების აბსოლიუტური დამოუკიდებლობის“ სახელით. პუშკინის დროს ასე არ ყოფილა, და ეს იყო მისთვის დიდი ბედნიერება.

მე ვთქვი, რომ არ მოიძებნებ ისეთი სახელოვნო ნაწარმოები, რომელიც სრულიად მოკლებულია იდეურ შინაარსს. ამას მე დაეუმატე, რომ ყოველნაირი იდეა ვერ დაედება საფუძვლად მხატვრულ ნაწარმოებს. ხელოვანს ნამდვილად აღფრთოვანებს მხოლოდ ის, რაც ხელშემწყობია ხალხის ურთიერთობისა. ამ ურთიერთობის შესაძლებელ საზღვრებს არ ქმნის თვითონ ხელოვანი. ეს ურთიერთობა განისაზღვრება იმით, თუ რა კულტურულ სიმალლეზე დგას ის საზოგადოება, რომელსაც ხელოვანი ეკუთვნის. მაგრამ კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში მნიშვნელობა აქვს აგრედვე ამ კლასების ერთმანეთთან განწყობილებას და განვითარების იმ საფეხურს, რომელზედაც დგას თვითეული ამ კლასთაგანი. როცა ვერ პურყუაზია მხოლოდ ცდილობდა თავი გაენთავისუფლებია საერო და სასულიერო არისტოკრატის ბრკყალებიდან, ე. ი. როდესაც ვერ ის თვითონ იყო რევოლიუციონური კლასი, მაშინ იმას მიჰყვებოდა მთელი მშრომელი ხალხი და იმასთან ერთად ეს ხალხი შეადგენდა ერთ „მე-სამე წოდებას“. პურყუაზის მოწინავე იდეოლოგები მაშინ იყვნენ

იმავე დროს „მთელი ერის“ მოწინავე იდეოლოგებიც, ისინი წარმოადგენდნენ მთელ ერს, უპირატესობის უფლებით აღკურვლს პრივილეგიურ წრეების გამოკლებით. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მაშინ უფრო ფართო საზღვრები ჰქონდა იმ ურთიერთობას, რომელსაც ხელს უწყობდნენ ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის მწერლები თავიანთი მხატვრული ნაწარმებით. მაგრამ როდესაც ბურჟუაზიის ინტერესები ჩამოშორდნენ მშრომელი ხალხის ინტერესებს, მეტადრე, როცა ისინი დაეჯახნენ პროლეტარიატის ინტერესებს, მაშინ ძალიან დავიწროვდნენ ამ ურთიერთობის საზღვრები, თუ რესკინი ამბობდა, ძუნწს არ შეუძლია იმღეროს დაკარგულ ფულზეო, სწორედ ახლა დადგა ისეთი დრო, როცა ბურჟუაზიის სულიერი განწყობილება უახლოვდება ძუნწის სულიერ განწყობილებას, და დასტირის დაკარგულ საუნჯეს. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ძუნწი სტირის უკვე დაკარგულზე, ბურჟუაზია კი ჰკარგავს სულის სიმშვიდეს იმ დაკარგვის გამო, რომელიც მოელის შემდეგში. „ბრძენი სულელდება, — ვთქვი მე ეკლესიასტის სიტყვებით, — როცა ის სხვას ავიწროებს“, ასე მოუვა ბრძენს (ბრძენსაც კი!) იმის შიშით, რომ მას წაერთმევა საშუალება სხვების შევიწროებისა. მმართველი კლასის იდეოლოგია ჰკარგავს თავის შინაგან ღირებულებას, რაჰდენადაც თვითონ ეს კლასი ექანება დაღუპვისაკენ. ეცემა მისი განცლით შექმნილი ხელოვნება. ამ წერილის დანიშნულებაა შევავსო წინეთ ნათქვამი და გავარჩიო ბურჟუაზიული ხელოვნების დაქვეითების უფრო მკაფიო ნიშნები.

ჩვენ ვნახეთ, როგორ შეიჭრა მისტიციზმი დღევანდელ საფრანგეთის მხატვრულ მწერლობაში. ეს მოხდა იმიტომ, რომ შეიგნეს ფორმის შეუძლებლობა უშინაარსოთ, უიდეოთ. ამ შეგნებას თან ახლდა ის, რომ გაუგებარი დარჩა ჩვენი დროის დიდი განმათავისუფლებელი იდეა. ამ შეგნებამ და ამ გაუგებრობამ თან მოიტანა ბევრი სხვა შედეგიც. მისტიციზმზე არა ნაკლებ ამცირებდნენ ეს შედეგები მხატვრული ნაწარმოების შინაგან ღირებულებას.

მისტიციზმი შეურიგებლად ემტერება გონებას. მაგრამ გონებასთან მწყურალად არის არა მარტო ის, ვინც მისტიციზმს შეუპყრია. გონებას ემტერება ამასთან ის, ვინც ამა თუ იმ მიზეზით იცავს შემცთარს აზრს. და როცა შემცთარი აზრი საფუძვლად ედება მხატვრულ ნაწარმოებს, მას იქ შეაქვს მაშინ ისეთი შინაგანი წინააღმდეგობა, რომლითაც უთუოდ იჩრდილება ნაწარმოების ესთეტიური ღირებულება.

მე ერთხელ მოვიყვანე ამ აზრის დასამტკიცებელ მაგალითად კნუტ ჰამსუნის პიესა:—„სასუფეველის კარებთან“¹⁾. ეს ისეთი ნაწარმოებია, რომელსაც ეკარგება მხატვრული ღირებულება, რადგან შემცთარი აზრი უდევს საფუძვლად.

მკითხველი მაპატიებს, თუ ხელახლა გავახსენებ ამ მაგალითს.

პიესის გმირად ჩვენ თვალწინ გამოყვანილია ნიჭიერი თუ აზრით მეთის-მეტად მაინც დარწმუნებული თავის ნიჭში—მწერალი ივარ კარენო. თავის თავს ის უწოდებს ადამიანს, რომელსაც „ფრინველივით თავისუფალი აზრები“ აქვს. რაზე სწერს ეს „ფრინველივით თავისუფალი მოაზრე“? „წინააღმდეგობის გაწევაზე“, „სიძულვილეზე“. ვის გაუწიეთ წინააღმდეგობა, ვინ გძულდესთო? პროლეტარიატს გაუწიეთ წინააღმდეგობა, პროლეტარიატი გძულდესთო. ახალი დროის გმირია ეს, ამისთანები ჩვენ ჯერ კიდევ ძალიან ნაკლებად გვინახავს—და, თუ გნებავთ, სულაც არ გვინახავს მხატვრულ მწერლობაში. ვინც ქადაგებს, პროლეტარიატს წინააღმდეგობა გაუწიეთო, ის უთუოდ, ბურჟუაზიის იდეოლოგია. ეს იდეოლოგია, რომელსაც ეწოდება ივარ კარენო, თავის თავს თვლის და მის ავტორს—კნუტ ჰამსუნსაც მიაჩნია უდიდეს რევოლუციონერად. ჩვენ უკვე საფრანგეთის პირველ რომანტიკოსების მაგალითიდან ვიცით, რომ არის ისეთი „რევოლუციონური“ სულისკვეთება, რომლის დამახასიათებელი თვისებაა კონსერვატიზმი. ტ. გოტიეს ეზიზღებოდა „ბურჟუები“ და იმავე დროს ილაშქრებდა მათ წინააღმდეგ, ვინც ამბობდა, რომ დროა, თავიდან მოვიშოროთ ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი დამოკიდებულებათ. ივარ კარენო, როგორც ჰგავს, ერთერთი სულიერი მემკვიდრეა საჟურანგეთის შესანიშნავი რომანტიკოსების, მაგრამ მემკვიდრეს ძალიან გაუსწრია თავის წინაპრისთვის. ის შეგნებით ებრძვის იმას, რაც მის წინაპარს შეუგნებლად, ინსტინქტიურად ეზარებოდა²⁾. თუ რომანტი-

1) იხ. ჩემი წერილი „Сын доктора Штокмана“, ჩემ კრებულში „От обиды к падению“.

2) მე იმ დროზე ვლაპარაკობ, როცა გოტიეს კიდევ ვერ გავცვითა თავისი წითელი ყილეტი. შემდეგში, მაგ., პარიზის კომუნის დროს, ის უკვე შეგნებულ—და მერე როგორი ცხარი!—მტერი გახდა მუშათა კლასის განმათავისუფლებელი მისწრაფებების. ისიც უნდა შევნიშნოთ კი, რომ ფლობერიც შეიძლება ჩაითვალოს კნუტ ჰამსუნის იდეურ წინამორბედად, მეტი საფუძველიცაა, რომ ასე ჩაითვალოს. ერთერთ მის უბის წიგნში ჩაწერილია შემდეგი შესანიშნავი სტრიქონები: „ახლანდელ დროში პრომეთეოსს უნდა გავლაშქრებია უკვე არა ღმერთის, არამედ ხალხის, ამ ახალი ღმერთის წინააღმდეგ. სასულიერო წოდების, ფეოდა-

კოსები კონსერვატორები იყვნენ, ივარ კარენო წმინდაწყლის რე-
აქციონერია. ის უტოპისტიც არის, როგორც შჩედრინის ველური მე-
მამულე. იმას უნდა პროლეტარიატის ამოჟლეტა, როგორც ველურ მე-
მამულეს—გლეხის. ეს უტოპია კომისმის უკანასკნელ საზღვრებამდეა
მისული. საერთოდ, ივარ კარენოს „ფრინველივით თავისუფალი აზრები“
მტკნარ სისულელედ იქცევიან. პროლეტარიატი ისეთ კლასად წარმო-
უდგენია, რომელიც ეწევა სხვა კლასების ექსპლოატაციას. ეს ყველაზე
უფრო შემცთარი აზრია ივარ კარენოს ყველა „ფრინველივით თავი-
სუფალ“ აზრებში. და უბედურება იმაშია, რომ თავის გმირის შემც-
თარ აზრს იზიარებს, როგორც ეტყობა, თვითონ კნუტ ჰამსუნი.
ივარ კარენოს თავს ატყდება ყოველნაირი გასაჭირი სწორედ იმი-
ტომ, რომ პროლეტარიატი სძულს და „წინააღმდეგობას უწევს“ მას.
ამიტომ ვერ იღებს პროფესორის კათედრას, და თავის წიგნის გა-
მოცემასაც ვერ ახერხებს. ერთი სიტყვით, ის იღვენება იმ ბურჟუე-
ბის მხრივ, რომელთა შორისაც ცხოვრობს და მოქმედებს. მაგრამ სად
არის დედამიწის ზურგზე, რომელ საოცნებო ქვეყანაშია ასეთი ბურ-
ჟუაზია, ასე შეუბრალებლად შურის მაძიებელი პროლეტარიატის გუ-
ლისთვის? ამისთანა ბურჟუაზია არსად, არასოდეს არ ყოფილა, და
არც შეიძლება იყოს. კნუტ ჰამსუნმა თავის პიესას სარჩულად დაუ-
დო ისეთი იდეა, რომელიც ვერსაიდან ვერ უდგება სინამდვილეს. და
ამან მოუტანა ისეთი ზიანი პიესას, რომ ის იწვევს სიცილს სწორედ

ლების და მონარქიის ძველი მტარვლების ადგილას გაჩნდა ახალი, უფრო დახე-
ლოვნებული, რთული და მბრძანებელი მტარვლობა, რომელიც ერთ-ხანს იქით
არც ერთ თავისუფალ კუთხეს აღარ დატოვებს დედამიწაზე“. (იხ. ლ. ბერტრანის
წიგნი ჟუსტავ ფლობერზე). ეს სწორედ იგივე—„ფრინველივით თავისუფალი აზ-
რია“, რომელიც ასულდგმულებს ივარ კარენოს. უორე ზანდს სწერდა ფლობერი
8 სექტემბერს 1871 წ.: „მე მგონია, რომ ბრბო, ჯოგი ყოველთვის ღირსი იქნება
სიძულვილის, პატივსაცემია მხოლოდ პატარა ჯგუფი ყოველთვის გონებრივ სი-
მალღეზე მდგომი, რომელიც ერთი-მეორეს უზიარებს სინათლის შუქსო“ (იხ. ფლო-
ბერის „Correspondance“ quatrieme serie (1800—1896) Paris, 1910). აქ ივარ
კარენო უთუოდ დაინახავდა თავის „ფრინველივით თავისუფალ“ აზრებს. მაგრამ
ფლობერის რომანებში ჯერ პირდაპირ არ გამოხატულიყვენ ეს აზრები. კლასთა
ბრძოლა ახალ საზოგადოებაში უფრო წინ წავიდა, გამეფებული კლასის იდეო-
ლოგებმა ვერ მოასწრეს მწერლობაში გაეტარებიათ თავისი სიძულვილი „ხალხის“
განმათავისუფლებელ მისწრაფებისადმი. არ ჰქონდათ კიდევ იმის მოთხოვნილება,
რომ მწერლობაში გამოეხატათ ეს სიძულვილი. რომლებმაც იგრძნეს მერე ეს მო-
თხოვნილება მათ აღარ შეეძლოთ დაეცვათ იდეოლოგიის „გარდაუვალი დამოუკიდე-
ბლობა“. პირიქით, იდეოლოგიას მიზნად დაუსახეს სულიერ იარაღად გამხდარი-
ყო პროლეტარიატთან ბრძოლაში, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

იმ ადგილებში, სადაც ავტორის განზრახვით პიესას უნდა მიეღო ტრადიკული სვლა.

კნუტ ჰამსუნი—დიდი ნიჭია. მაგრამ ვერსავე თარი ნიჭი ვერ გარდაქმნის სიმართლედ იმას, რაც პირდაპირ ეწინააღმდეგება ამ სიმართლეს. მისი პიესის („სასუფევლის კარებთან“) დიდი ნაკლი ბუნებრივი შედეგია მისი ძირითადი აზრის სიყალბის. აზრის სიყალბე აიხსნება იმით, რომ ავტორს არ შეუძლია გაიგოს კლასთა ბრძოლის მნიშვნელობა თანამედროვე საზოგადოებაში, ამ ბრძოლის გამომხატურება კი არის მისი დრამა.

კნუტ ჰამსუნი ფრანგი არ არის, მაგრამ ეს სულერთია. კომუნისტური პარტიის მანიფესტმა უკვე საუცხოვოდ აღნიშნა, რომ განათლებულ ქვეყნებში, რამდენადაც კაპიტალიზმი ვითარდება, იმდენად „უფრო და უფრო შეუძლებელი ხდება ნაციონალური ცალმხრივობა, ვიწროობა და ბევრ ნაციონალურ, ადგილობრივ მწერლობიდან ისახება ერთი მსოფლიო მწერლობა“. მართალია, ჰამსუნი დაიბადა და გაიზარდა დასავლეთ ევროპის ერთ იმ ქვეყანაში, რომელიც არ ეკუთვნის ეკონომიურად ძალიან განვითარებული ქვეყნების რიცხვს, და ამით აიხსნება ის მართლა ბავშური წარმოდგენა, რომელიც იმას აქვს მებრძოლი პროლეტარიატის შესახებ თანამედროვე საზოგადოებაში. მაგრამ თავის სამშობლოს ეკონომიურმა ჩამორჩენამ ხელი ვერ შეუშალა გამსჭვალულიყო სიძულვილით მუშათა კლასისადმი და თანაგრძნობით ამ კლასის წინააღმდეგ მებრძოლთადმი, იმ სიძულვილით და იმ თანაგრძნობით, რომელიც ბუნებრივად ფეხს იკიდებს ახლა უფრო მოწინავე ქვეყნების ბურჟუაზიული ინტელიგენციაში. ივან კარენო ერთერთი გადასახიერებაა ნიჩქესებური ტიპის. მერე რა არის ნიჩქესებობა? ეს არის ახალი, გადახედული და შეეცებული—როგორც ამას მოითხოვს კაპიტალიზმის უახლესი ხანა—გამოცემა იმ ბრძოლისა „ბურჟუებთან“—რომელსაც ჩვენ უკვე კარგად ვიცნობთ და რომელიც მშვენივრად უთავსდება თანაგრძნობას თვითონ ბურჟუაზიული წესწყობილებისადმი. ამავე დროს ჰამსუნის მაგალითი შეიძლება ადვილად შეიცვალოს სხვა მაგალითით საფრანგეთის თანამედროვე მწერლობიდან.

ერთი უნიჭიერესთაგან და რაც უფრო საყურადღებოა, — ყველაზე დიდი მოაზრედ დღევანდელ საფრანგეთის დრამატურგებში, ყოველ ექვს გარეშე უნდა ჩაითვალოს ფრანსუა დე კიურელი. მის დრამებში კი ყველაზე უფრო ყურადღების ღირსია, უთუოდ, ხუთ მოქმედებიანი პიესა „le repas du lion“ („ლომის საუზმე“), რამდენა-

დაც ვიცი, რუსული კრიტიკისგან ის ნაკლებად არის ჯერ შემჩნეული. პიესის მთავარი მომქმედი პირია ჟან დესანსი. თავისი ბავშობის ზოგიერთ განსაკუთრებულ პირობებში ის ეტანება ქრისტიანულ სოციალიზმს, მერე საბოლოოდ იბრუნებს იმისგან პირს და გამოდის კაპიტალისტური წარმოების მჭევრმეტყველ დამცველად. მეოთხე მოქმედების მესამე სცენაში ის გრძელ სიტყვას ამბობს და უმტიციებს მუშებს, რომ მწარმოებელი ეგოიზმი იგივეა მუშათა წრეებისთვის, რაც სამოწყალო საწყლისათვისო. მსმენელები არ ეთანხმებიან ამაში და ის თანდათან გაცხარებული მკაფიოდ დასურათებული შედარებით უხსნის მათ კაპიტალისტის და მუშების დანიშნულებას თანამედროვე წარმოებაში. „ამბობენო.—გაიძახის ის,—რომ ტურების მთელი ხროვა უდაბნოში უკან მისდევს ლომს, რომ ისარგებლოს მისი ნაშოვარის მონარჩენით. ტურები ძალიან სუსტები არიან და ვერ დაეცევიან კამეჩებს. ისინი არ არიან ისე მარდი, რომ დაეწიონ ნიამორებს და მთელი მათი იმედი მიქცეულია უდაბნოს მეფის ბრჭყალებისკენ. ვესმისთ: მისი ბრჭყალებისკენ! შებინდებისას ის გამოდის თავის ბუნაგიდან და მირბის, შიმშილისაგან ღრიალებს, ეძებს მსხვერპლს. აი მსხვერპლიც! ლომი აკეთებს მძლავრ ნახტომს, იწყება სასტიკი ბრძოლა, იმართება სასიკვდილო შეჯახება, და მიწა იფარება სისხლით, რომელიც ყოველთვის არ არის მსხვერპლის სისხლი. მერე იწყება მეფური ლხინი, რომელსაც ყურადღებით და მზრუნველად შესცქერიან ტურები. როცა ლომი გაძღება, ისადილებენ ტურები. ნუთუ ფიქრობთ თქვენ, რომ ტურები მაძღრები იქნებოდნენ, თანასწორად რომ გაეყო ლომს თავისი ნანადირევი თვითთული მათგანისთვის და თავისთვის დაეტოვებია მხოლოდ პატარა ნაჭერი? სულაც არა. ასეთი კეთილმოქმედი ლომი აღარ ივარგებდა ლომად. ის პატარა ძალად თუ გამოდგებოდა, რომელიც ბრმას დაატარებს ხოლმე. ის თავისი მსხვერპლის პირველი კვნესის გაგონებაზევე აღარ მოინდომებდა მის გაგუდვას და დაუწყებდა წყლულის ლოკვას. ლომი კარგია მხოლოდ, როგორც მტაცებელი პირუტყვი, ხარბი თავის ნანადირეზე, რომელიც მარტო მკვლევლობას და სისხლის ღვრას ეტანება. როცა ასეთი ლომი ღრიალებს, ტურებს ნერწყვი მოსდით“.

ისედაც ნათელ აზრს ამ არაკისას, მჭევრმეტყველი მოლაპარაკე ატარებს გაცილებით უფრო მოკლე და იმდენათვე მკაფიო სიტყვებში:—„დამჭირავებელი უშვებს იმ საკვებ წყაროებს, რომლებიც თავის შეხეფებით მუშებსაც ხვდებათო“.

მე ძალიან კარგად ვიცი, რომ ხელოვანი პასუხს არ აგებს თავისი გმირების სიტყვებისათვის. მაგრამ ძალიან ხშირად ის, ასე თუ

ისე, გვაგებინებს თავის დამოკიდებულებას ამ სიტყვებთან, და აშოტომ ჩვენ საშუალება გვიძლევს ვიქონიოთ მსჯელობა იმის საკუთარ შეხედულებებზე. მთელი შემდეგი მსჯელობა პიესის „Le repas du lion“ გვიჩვენებს, რომ თვითონ დე-კიურელი სავსებით იზიარებს ჟან-დე-სანსის შედარებას—მწარმოებლისას ლომთან და მუშებისას—ტურებთან. ყველაფრიდან სჩანს, რომ ის სრული რწმენით გაიმეორებდა იმავე გმირის სიტყვებს:—„მე მწამს ლომი, მე თაყვანს ვცემ მის უფლებებს, მისი ბრწყინებით მოპოებულსო“. ის თვითონ მზადაა მუშები ჩათვალოს ტურებად, რომლებიც იკვებებიან კაპიტალისტების ნაშრომის მონარჩენით. მუშების ბრძოლა დამქირავებელთან იმას, როგორც ჟან-დე-სანსს, წარმოუდგენია მძლავრ ლომთან შურიან ტურების ბრძოლად. ეს შედარება არის მისი პიესის ძირითადი იდეა, და ამასთანავე შეფარდებული მისი მთავარი გმირის ბედ-იღბალი. მაგრამ ამ იდეაში არ არის არც ერთი ნამცეცი სინამდვილის. ის ამახინჯებს საზოგადოებრივი ურთიერთობის ნამდვილ ხასიათს, ბევრად უფრო ამახინჯებს, ვიდრე ეკონომიური სოფიზმები ბასტიასი და მისი აუარებელი მიმდევრების თვით ბემ-ბავერკამდე. ტურები სრულიად არაფერს აკეთებენ იმის საშოვრად, რითაც იკვებება ლომი და რითაც თვითონ რამოდენიმედ იძლებენ კუქს. მაგრამ ვის შეუძლია თქვას, რომ მუშები ამა თუ იმ საწარმოო დაწესებულებაში არაფერს აკეთებენ მისი ნაწარმოების შექმნაში? განა ცხადი არ არის, ყველა ეკონომიური სოფიზმების მიუხედავად, რომ საქონელი მზადდება მხოლოდ მუშის შრომით? რასაკვირველია, მრეწველიც იღებს მონაწილეობას წარმოების პროცესში, როგორც ორგანიზატორი, და როგორც ორგანიზატორი ის თვითონ ეკუთვნის მშრომელთა რიცხვს. მაგრამ ისიც ყველამ იცის, რომ გამგის ჯამაგირი სხვაა და მექარხნის მოგება სულ სხვა. მოგებას რომ გამოეკლოს ეს ჯამაგირი, დარჩება ის, რაც წილად ხვდება კაპიტალს, როგორც ასეთს რატომ რჩება კაპიტალს ეს? ამაშია მთელი კითხვა. ამ საკითხის გადასაჭრელად გაკვრითაც არაფერია მჭერმეტყველ ჟან-დე-სანსის ლაპარაკში. იმას აქვე ვთქვათ, აზრადაც არ მოდის, რომ მისი საკუთარი შემოსავალი, როგორც ერთ-ერთი დიდი წარმოების მსხვილი მონაწილის, ვერ გამართლდება, რაც უნდა სწორე იყოს მისი სრულიად უსამართლო შედარება დამქირავლების—ლომთან და მუშების—ტურებთან: თვითონ ის არაფერს აკეთებს წარმოებისთვის და მთელი მისი საქმობა იმაში გამოიხატება, რომ ყოველწლივ დიდ შემოსავალს იღებს იქიდან. თუ ვინმე ჰგავს ტურას, რომელიც სხვისი ნაშოვნით იკვებება, ჰგავს სწო-

რედ აქციონერი, რომლის მთელი შრომა იხატება მხოლოდ აქციების შენახვაში და კიდევ ბურჟუაზიული წესწყობილების იდეოლოგი, რომელიც თვითონ წარმოებაში მონაწილეობას არ იღებს და კაპიტალის მდიდარი სუფრიდან კრფეს ნამცეცებს. ნიჭიერი დე-კიურელი, სამწუხაროდ, თვითონ ეკუთვნის ამ იდეოლოგთა რიცხვს. როცა დაქირავებული მუშები ებრძვიან კაპიტალისტებს, ის ამ უკანასკნელების მხატვრულ საცხებით; ამათ მხარეზეა იმით, რომ ამახინჯებს მათ დამოკიდებულებას იმ წრეებთან, ვის ექსპლუატაციასაც ისინი ეწევიან.

ან რა არის ბურჟეს პიესა „La barricade“, თუ არა ამ ცნობილი და უთუოდ ნიჭიერი ხელოვანის მიმართვა ბურჟუაზიისადმი, რომ ყველა მისი წევრები დაირაზმონ პროლეტარიატის წინააღმდეგ? ბურჟუაზიული ხელოვნება ხდება მეომარი, მის წარმომადგენლებს აღარ აქვთ უფლება თქვან, რომ „ბრძოლისა და მღელვარებისთვის ისინი არ დაბადებულან“. არა, ისინი აღარ გაურბიან ბრძოლას და არ ერიდებიან ბრძოლასთან დაკავშირებულ მღელვარებას. მაგრამ რა მიზანი აქვს იმ ბრძოლას, რომელშიაც მათ უნდათ მონაწილეობის მიღება? საუბედუროდ—„გამორჩენის“ მიზანი; არა პირადი გამორჩენის, რა თქმა უნდა: ახირებული რამე იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ დე-კიურელისა და ბურჟესთანა მწერლები გამოდიან კაპიტალის დამცველად პირადი გამდიდრების იმედით. „გამოსარჩენი“, რომლის გულისთვისაც ისინი განიცდიან „მღელვარებას“ და ეტანებიან ბრძოლას, არის მთელი კლასის გამოსარჩენი. და თუ ეს ასეა, ვნახოთ რა გამოდის აქედან.

რატომ ეზიზღებოდათ რომანტიკოსებს მათი დროის „ბურჟუები“? ჩვენ უკვე ვიცით, რატომ: იმიტომ, რომ „ბურჟუები“ ყველაზე უფრო მაღლა აყენებდნენ, ტეოდორ დე-ბანვილის სიტყვით, ხუთფრანკიან ფულის ნიშანს. რას იცავენ მერე თავის მხატვრულ ნაწერებში, მაგალითად, დე-კიურელი, ბურჟე და ჰამსუნე? იმ საზოგადოებრივ განწყობილებას, რომელიც აუარებელ ხუთფრანკიან ნიშნების წყაროა ბურჟუაზიისათვის. რა შორს არიან ეს მხატვრები ძველი დროის რომანტიზმისგან! რამ გააშორა ისინი მას?—საზოგადოებრივი განვითარების აუცილებელმა მსვლელობამ, სხვამ არაფერმა. რაც უფრო მწვავედებოდა კაპიტალისტური საწარმოო წესის შინაგანი წინააღმდეგობა, მით უფრო ძნელი იყო ბურჟუაზიულად მოაზრე მხატვრებისთვის, ეცნოთ ხელოვნება ხელოვნებისათვის, და ეცხოვრათ, ცნობილი ფრანგული თქმის არ იყოს, სპილოს ძვლისგან აშენებულ კარჩაკეტილ კოშკში.

თანამედროვე განათლებულ ქვეყნიერებაში მეონია არ არის ისეთი ქვეყანა, სადაც ბურჟუაზიული ახალგაზრდობა არ თანაუგრძობდეს ფრიდრიხ ნიცშეს აზრებს. ფრიდრიხ ნიცშეს ეზიზღებოდა „მძინარე“ („schlaftrigen“) თანამედროვეები, შეიძლება უფრო, ვიდრე ტოფ: გოტიეს თავისი დროის „ბურჟუები“. მერე რა დააშავეს ნიცშეს თვალში მისმა „მძინარე“ თანამედროვეებმა? რაშია მათი მთავარი ნაკლი—სათავე ყოველგვარი მათი ნაკლოვანების? იმაში, რომ მათ არ შეუძლიათ აზროვნობა, გრძნობა. და, რაც მთავარია, არ აქვთ უნარი მოქმედების ისე, როგორც ეს შეშვენის საზოგადოებაში გაბატონებულ პირებს. ახლანდელ ისტორიულ პირობებში ამას აქვს საყვედურის მნიშვნელობა. საყვედურია ეს იმისთვის, რომ ისინი ვერ იჩენენ შესაფერ ენერგიას და შეურყევლად ვერ იცავენ ბურჟუაზიულ წესწყობილებას პროლეტარიატის რევოლიუციონური მისწრაფებისგან. ტყვილად არ ლაპარაკობს ნიცშე ასე გულგაბოროტებულად სოციალისტების წინააღმდეგ. მაგრამ ვნახოთ ისევე, რა გამოდის აქედან.

თუ პუშკინი და მისი თანამედროვე რომანტიკოსები უსაყვედურებდნენ „ბრბოს“, რომ მისთვის მეტად ძვირფასია ლუმელში შესადგმელი ქოთანნი, დღეს ნეორომანტიკოსების სულის ჩამდგმელები უსაყვედურებენ იმავე „ბრბოს“, რომ ის ძალიან ზანტად იცავს ამ „ქოთანს“, რომ ეს ქოთანი ისე ძვირფასი აღარ არის იმისთვის. იმავე დროს ეს ნეორომანტიკოსებიც, ძველი დროის რომანტიკოსების მსგავსად, ხმამაღლა აღიარებენ ხელოვნების შეუზღუდველ ავტონომიას. მაგრამ განა შეიძლება ლაპარაკი იმ ხელოვნების ავტონომიაზე, რომელიც შეგნებულად იცავს არსებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობას? რასაკვირველია, არა. ასეთი ხელოვნება უთუოდ უტილიტარულია. და თუ მის წარმომადგენლებს ეზარებათ შემოქმედება, რომელიც უტილიტარული მოსაზრებით ხელმძღვანელობს, ეს უბრალო გაუგებრობაა. ნამდვილად კი,—ჩვენ აქ არ ვლაპარაკობთ კერძო სარგებლობაზე, რომელსაც არასოდეს არ ექნება უმთავრესი მნიშვნელობა ადამიანისთვის, თუ ერთგულად ემსახურება ის ხელოვნებას—ნამდვილად ისინი ვერ ურიგდებიან მხოლოდ იმ მოსაზრებას, რომელიც მიმართულია უმრავლესობის სასარგებლოდ, ხოლო უმცირესობის, ექსპლოატატორების სარგებლობა უზენაესი კანონია მათთვის. ამგვარად კნუტ ჰამსუნის და ფრანსუა დე-კიურელის დამოკიდებულება უტილიტარულ პრინციპთან ეწინააღმდეგება ტ. გოტიეს და ფლობერის დამოკიდებულებას იმავე პრინციპთან, თუმცა ეს უკანასკნელები,

როგორც ვიცით, კონსერვატორები იყვენ. მაგრამ ვოტიეს და ფლო-
ბერის დროიდან, რამდენადაც მწვავედებოდა საზოგადოებრივი წინა-
აღმდეგობა, იმდენად ფეხს იკიდებდა ბურჟუაზიულ მსოფლმხედვე-
ლობის მხატვრებში კონსერვატიული სულისკვეთება. ამიტომ ახლა
ისე ადვილად ვეღარ იცავენ ხელოვნებას ხელოვნებისათვის, უფრო
უჭირთ ახლა ეს დაცვა. რასაკვირველია, შემცთარი იქნება ის, ვინც
იუიქრებს, რომ აღარავე იზიარებს ბოლომდე ამ თეორიას. ასეთი
გაზიარება მათ მხოლოდ ძვირად უჯდებათ ახლანდელ დროში, რო-
გორც აქვე დავინახავთ.

ნეორომანტიკოსებს ნიციშეს გავლენითვე ძალიან ეხალისებათ
თავის თავის წარმოდგენა „ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარე-
ზე“. რას ნიშნავს მერე „ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარეზე“
დგომა? ეს ნიშნავს დიდს ისტორიულ საქმეს; ამ საქმეზე ჩვენ ვერ
ვიქონიებთ მსჯელობას იმის მიხედვით, თუ როგორ გვესმის სიკეთე
და ბოროტება ამ საზოგადოებრივი წესწყობილების ჩარჩოებში.
1789 წლის საფრანგეთის რევოლიუციონერები რეაქციასთან ბრძო-
ლაში, უთუოდ, იდგენ ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარეზე, ე. ი.
თავისი საქმიანობით უარყოფდენ იმ გაგებას ბოროტების და სიკე-
თისას, რომელსაც ნიადაგი ჰქონდა ძველ და დროწასულ წესწყობი-
ლებაში. ასეთ უარყოფაში ყოველთვის დიდი ტრაგიზმია, და მისი
გამართლება მხოლოდ იმით შეიძლება, რომ რევოლიუციონერები
დროებით დგებიან ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარეზე, სა-
ნამ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სიკეთე არ დაიჭერს ბოროტების
ადგილს. ბასტილიის ასაღებად, მაგალითად, საჭირო იყო მის დამ-
ცველებთან შეჯახება. და ვინც ამისთანა შეჯახებაზე მიდის, ის იძუ-
ლებულია დროებით გადაუდგეს მეორე მხარეზე ბოროტებას და სი-
კეთეს. ბასტილიის აღებამ ბოლო მოუღო იმ თვითნებობას, როცა
„პირადი სიამოვნებისთვის“ (Par ce que tel est notre bon plaisir, —
საფრანგეთის თვითმპყრობელ მეფეების ცნობილი თქმაა) ხალხი იგ-
ზანებოდა საპყრობილეში, და ამიტომ ბასტილიის აღებამ მოიტანა
ის შედეგი, რომ საფრანგეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ბოროტე-
ბამ ადგილი დაუთმო სიკეთეს. ამით გამართლდა ბოროტება — სიკე-
თის იქითა მხარეზე დგომა იმ ხალხის, რომელიც ებრძოდა თვითნე-
ბობას, მაგრამ ასე არ გამართლდება ყველა ის, ვინც ბოროტებისა
და სიკეთის იქითა მხარეზე დგება. აი, ვთქვათ, ივარ კარენო, ის
უთუოდ და შეუწყველად გადავიდოდა ბოროტებისა და სიკეთის იქი-
თა მხარეზე თავის „ფრინველივით თავისუფალი აზრების“ განსა-

ხორციელებლად. მაგრამ, როგორც ვიცით, მისი აზრების საერთო დასკვნაა:—შეურიგებელი ბრძოლა პროლეტარიატის განმათავისუფლებელი მოძრაობის წინააღმდეგ. ამიტომ, ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარეზე გადასვლა ნიშნავდა მისთვის, რომ ასეთ ბრძოლაში ანგარიში არ გაწეოდა იმ ცოტაოდენ უფლებებსაც, რომელიც მოიპოვა მუშათა კლასმა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ივარ კარენოს გამარჯვება ამ ბრძოლაში, ეს იქნებოდა ბოროტების გადიდება და არა შემცირება საზოგადოებრივ ასპარეზზე. მაშასადამე, მისი დროებით გადასვლა „ბოროტებისა და სიკეთის იქითა მხარეზე“ არაფრით არ გამართლდებოდა, როგორც საერთოდ არ შეიძლება გამართლება იმისი, რაც კეთდება რეაქციონური მიზნებით. შეიძლება ვინმე შემეღაოს, რომ ივარ კარენო არ გამართლდება პროლეტარიატის თვალსაზრისით, ხოლო გასამართლებელია ბურჟუაზიის თვალსაზრისით. სავსებით ვეთანხმები ამას, მაგრამ ბურჟუაზიული შეხედულება ამ შემთხვევაში არის შეხედულება უმცირესობის, რომელიც ცდილობს გაამუდმივოს თავისი უპირატესობის უფლებები. პროლეტარიატის შეხედულება კი არის შეხედულება უმრავლესობის, რომელიც მოითხოვს ყოველნაირი უპირატესობის გაუქმებას. ამიტომ იმის თქმა, რომ ამა და ამ კაცის მოქმედება მართლდება ბურჟუაზიის შეხედულებითო— ნიშნავს იმის თქმას, რომ ამ მოქმედებას აძაგებს ის ხალხი, რომელიც ექსპლოატატორების ინტერესებს არ იცავს. ეს კი სრულიად საკმარისია ჩემთვის, რადგან გადაუვალი ეკონომიური განვითარება ისეთია, რომ ამისთანა ხალხის რაოდენობა უფრო და უფრო იმატებს.

ნეორომანტიკოსებს ჭირივით სძულთ „მძინარეები“ და უნდათ მოძრაობა. მაგრამ მოძრაობა, რომლისკენაც ისინი მიისწრაფებიან, არის მფარველობითი მოძრაობა, ის ჩვენი დროის განმათავისუფლებელ მოძრაობის წინააღმდეგია. ამაშია მათი ფსიხოლოგიის მთელი საიდუმლოება. ამაშივეა იმის საიდუმლოებაც, რომ ძალიან დიდი ნიჭიერებიც ვერ ქმნიან დიდმნიშვნელოვან ნაწარმოებთ. უთუოდ კი შექმნიდნენ, რომ სხვა მიმართულება მიეღო მათ საზოგადოებრივ გრძნობებს და სხვანაირი წყობა ჰქონოდა მათ აზრებს. ჩვენ უკვე ვნახეთ, რამდენად შემცთარია ის იდეა, რომელიც დეკიურელმა საფუძვლად დაუდო თავის პიესას „Le repas du lion“. შემცთარმა იდეამ კი არ შეიძლება არ ავნოს მხატვრულ ნაწარმოებს, სადაც მას შეაქვს სიყალბე მოქმედ პირების ფსიხოლოგიაში. ძნელი არ იქნებოდა იმის ჩვენება, თუ რა დიდი სიყალბეა დასახელებული პიესის მთავარი გმირის, ჟან-დუ-სანსის ფსიხოლოგიაში. მაგრამ ეს მე უფრო

შორს გადამახვევინებდა, ვიდრე სასურველია ჩემი წერილის გეგმის მიხედვით. ავიღებ სხვა მაგალითს, რომელიც საშუალებას მომცემს უფრო მოკლედ გამოვთქვა ჩემი აზრი.

პიესის „La barricade“-ის დედააზრი ისაა, რომ თანამედროვე კლასთა ბრძოლაში ყველამ თავის კლასთან ერთად უნდა მიიღოს მონაწილეობა. მერე ვის სთვლის ბურჟე თავის პიესაში „ყველაზე უფრო სიმპატიურ ფიგურად?“ ძველ მუშას, გოშერონს, ¹⁾ რომელიც შორდება მუშებს და უერთდება დამჭირავებლებს. ამ მუშის ქცევა ძირიანად ეწინააღმდეგება პიესის უმთავრეს იდეას და მოეწონება მხოლოდ იმას, ვინც სულ ბრმად თანაუგრძნობს ბურჟუაზიას. ის გრძნობა, რომლითაც ხელმძღვანელობს გოშერონი, არის გრძნობა მონის, რომელიც დიდი მოწიწებით შეჰყურებს თავის ბორკილებს; ჩვენ ჯერ კიდევ აღ. ტოლსტოის დროიდან ვიცით, რომ მონის თავგანწირვა ვერ გამოიწვევს აღფრთოვანებას მათში, რომელიც მონურად არ არიან აღზრდილნი. მოიგონეთ ვასილი შიბანოვი, რომელმაც ასე საკვირველად და კარგად შეინარჩუნა ბოლომდე მონური ერთგულება. მიუხედავად საშინელი წამებისა ის მოკვდა გმირულად.

შისი სიტყვები, მეფევე, არის, ერთი და იგივე:

თავის მბრძანებელს ხოტბას ასხამს, აღიდებს იგი.

და ეს მონური გმირობა სრულიად არ ხვდება თანამედროვე მკითხველის გულს. ამ მკითხველისთვის გაუგებარიც იქნება, როგორ უნდა გამოიღოს თავი „მოლაპარაკე მანქანამ“, როგორ უნდა უჩვენოს თავგანწირვა თავის პატრონს. მოხუცი გოშერონი ბურჟეს პიესაში ხომ იგივე შიბანოვია, რომელიც ყმა იყო და ახლა პროლეტარად გადაქცეულა. დიდი დაბრმავებაა საჭირო, რომ ის გამოაცხადოს პიესაში „ყველაზე უფრო სიმპატიურ ფიგურად“. ყოველ შემთხვევაში, უდავოა ერთი: თუ გოშერონი მოსაწონია, ეს ამტკიცებს—ბურჟეს წინააღმდეგ,—რომ ყოველი ჩვენგანი თავის კლასთან ერთად კი არ უნდა მიდიოდეს, არამედ იმასთან, ვისი საქმეც იმას მიაჩნია სამართლიანად.

თავის ნაწარმოებით ბურჟე ეწინააღმდეგება თავის საკუთარ აზრს, და ეს იმავე მიზეზით, რომლითაც ბრძენი სულელდება სხვე-

¹⁾ ეს ბურჟეს საკუთარი სიტყვებია. იხ. „La Barricade“, Paris, 1910 წ. წინასიტყვაობა—გვ. XIX.

ბის შევიწროების დროს. როდესაც ნიჭიერი მხატვარი თავის შთაგონებას საფუძვლად უდებს შემცთარ იდეას, მაშინ ის აფუჭებს თავის ნაწარმოებს. თანამედროვე ხელოვანი კი ვერ შთაგონდება მართალი იდეით, თუ ის იცავს ბურჟუაზიას პროლეტარიატთან ბრძოლაში.

მე ვთქვი, რომ ბურჟუაზიული აზროვნების ხელოვანთ ახლავწინანდელზე გაცილებით უფრო გაუჭირდებათ დაიცვან ხელოვნება ხელოვნებისათვის. ამას, სხვათა შორის, ბურჟეც სცნობს. ის უფრო გადაჭრითაც ამბობს:— „გულგრილი მემპტიანის როლი შეუძლებელია მოაზროვნე გონებისთვის, მგრძობიარე გულისთვის, როცა საშინელი შინაური ომებია, როცა გგონია ხანდახან, რომ-სამშობლოსა და მთელი კულტურის მომავალია დამოკიდებული ამ ომებზეო¹⁾. აქ საჭიროა განმარტება. მოაზროვნე და მგრძობიარე ადამიანი მართლაც ვერ დარჩება თანამედროვე საზოგადოებაში სამოქალაქო ომის გულგრილ მაყურებლად. თუ მისი მხედველობა დაბანდულია ბურჟუაზიული ცრუმორწმუნეობით, ის მოექცევა ბარიკადის ერთი მხრით, თუ არა და—მეორე მხრით. ეს ასეა. მაგრამ ბურჟუაზიის ყველა შვილები როდი აზროვნობენ გონივრულად, არც რომელიმე სხვა კლასის, რასაკვირველია. და მათვე, ვინც აზროვნობს, ყოველთვის არა აქვსთ მგრძობიარე გული. ამისთანებს არც ახლა გაუჭირდებათ ბოლომდე დაიცვან ხელოვნება ხელოვნებისათვის. ამ ხელოვნების თეორია საუკეთესოდ ეთანხმება გულგრილობას საზოგადოებრივ და თუნდაც ვიწრო კლასობრივ ინტერესებისადმი. ბურჟუაზიული წესწყობილება კი, მე გგონია, ყველაზე უფრო განავითარებს ამგვარ გულგრილობას. სადაც მთელი თაობა იზრდება იმ პრინციპის მიხედვით, რომ ყველა თავისთვის, ღმერთი კი ყველასთვისო, იქ, ცხადია, გაჩნდებიან ეგოისტები; რომლებიც ფიქრობენ მხოლოდ თავის თავზე და დაინტერესებული არიან მხოლოდ თავის თავით. ჩვენ ვხედავთ კიდევ, რომ თანამედროვე ბურჟუაზიის წრეებში ამისთანა ეგოისტები თითქმის უფრო მეტია, ვიდრე ოდესმე ყოფილან. ამ მხრივ ჩვენ გვემოწმება ბურჟუაზიის ერთი ფრიად გამოჩენილი იდეოლოგი—მორის ბარესი:

„ჩვენი ზნეობა, ჩვენი სარწმუნოება, ჩვენი ეროვნული გრძობა ყოველივე ეს დაინგრა,—ამბობს ის. ჩვენ არ შეგვიძლია გამოვკრიბოთ იქიდან ცხოვრების წესები და სანამ ჩვენი მასწავლებლები დააწესებდნენ ჩვენთვის უნამდვილეს კეშმარტებას, ჩვენ უნდა ხელმაგრად მოვეკიდოთ ერთადერთ ჩვენ სინამდვილეს—ჩვენს მეს“-ო²⁾.

1) La Barricade. წინასიტყვაობა გვ. XXIV.

2) „Sous l'oeil des barbares“, 1901, გვ. 18.

როცა ადამიანს ყველაფერი „ენგრევა“, გარდა შისი საკუთარი „მე“-სი, მაშინ რა შეუშლის ხელს შეასრულოს მშვიდობიანი მემატრიანის დანიშნულება იმ დიდ ომში, რომელიც ხდება თანამედროვე საზოგადოების სიღრმეში! მაგრამ არა. მაშინაც არის რაღაც ხელის შემშლელი ამ დანიშნულების შესრულებისათვის. ეს რაღაცაა სწორედ ყოველგვარ საზოგადოებრივი ინტერესების უქონლობა, ე. ი. ის, რაც ასე მკაფიოდ არის ხაზგასმული ჩემ მიერ მოყვანილ ბარკესის სტრიქონებში. რათ უნდა გამოვიდეს საზოგადოებრივი ბრძოლის მემატრიანედ ის ადამიანი, რომელსაც არ აინტერესებს არც ბრძოლა და არც საზოგადოება? ყველაფერი, რაც შეეხება ამ ბრძოლას, საშინლად მოსაწყენი იქნება იმისთვის; და თუ ის ხელოვანია, გაკვრითაც არ შეეხება ამას თავის ნაწარმოებში. ის იქაც შეექცევა ერთ-ერთ სინამდვილეს, ე. ი. თავის „მე“-ს. მის „მე“-ს კი შეიძლება მოეწყინოს, თუ სხვა საზოგადოება არ ეყოლა, გარდა თავის თავისა. ის მაშინ გამოიგონებს ფანტასტიურ, „იქითა მხარის“ ქვეყანას, რომელიც მალლა იდგომება დედამიწაზე და ყველა მიწიერ საკითხებზე. ასე შვრებიან კიდევ ბევრი დღევანდელი ხელოვანნი. მე ცილს არ ვწაგებ მათ. ისინი თვითონ აღიარებენ ამას. აი რას სწერს, მაგალითად, ჩვენი თანამემამულე ზ. ჰიპიუსი:

„მე ადამიანის ბუნებრივ და აუცილებელ მოთხოვნილებად მიმაჩნია ლოცვა. თვითეული ადამიანი უთუოდ ლოცულობს ან მისი წრაფის ლოცვისაკენ; სულერთია შეგნებული აქვს ეს იმას თუ არა, სულერთია რა სახითაც გამოიხატება ეს ლოცვა და რომელ ღმერთისკენ არის მიმართული. ფორმა ლოცვისა დამოკიდებულია თვითონ მლოცველი ადამიანის ნიჭსა და მიდრეკილებაზე. პოეზია—საერთოდ, ლექსთაწყობა—კერძოდ, ეს სიტყვიერი მუსიკა, მხოლოდ ერთი ფორმათაგანია, რომელსაც ღებულობს ჩვენს გულში ლოცვა“¹⁾.

რასაკვირველია, სრულიად უსაფუძვლოა „სიტყვიერი მუსიკის“ ლოცვასთან გაერთიანება. პოეზიის ისტორიაში იყო ძალიან გრძელი ხანები, როცა პოეზიას არავითარი დამოკიდებულება არ ჰქონებია ლოცვასთან. მაგრამ არ არის საჭირო ამაზე დავა. აქ მე საჭიროდ მიმაჩნდა გამეცნო მკითხველისთვის ჰიპიუსის ტომინოლოგია, რადგან ამ ტომინოლოგიის გაუცნობლობა გამოიწვევდა, ზოგიერთ მკითხველებში გაუგებრობას ქვემოთ ამოწერილი ნაწყვეტების კითხვის დროს; ეს ნაწყვეტები კი მეტად მნიშვნელოვანია ჩვენთვის უკვე არსებითად.

¹⁾ იხ. ჰიპიუსის ლექსთა კრებული, წინასიტყვაობა, გვ. 11.

ჰიპოთეზის განაგრძობს: — „განა დამნაშავენი ვართ ჩვენ, რომ თვით-
თეული „მე“ განცალკევდნა, განმარტოვდა, მოსწყდა სხვა „მე“-ს და
ამიტომ გაუგებარი, გამოუსადეგარიც გახდა სხვისთვის? თვითეული
ჩვენგანისთვის მწვავედ საჭიროა, გასაგებია და ძვირფასია ლოცვა,
ყოველ ჩვენგანს სჭირდება ჩვენი ლექსთაწყობა, — ჩვენი სულის წუ-
თიერი სავსეობის გამოძახებელი. მაგრამ სხვისთვის, რომელსაც „და-
ვისი“ განსაკუთრებული „მე“ აქვს, გაუგებარია და უცხო ჩემი ლოც-
ვა. მარტოობის შეგნება კიდევ უფრო აზორებს ხალხს ერთი-მეო-
რეს, აცალკევებს და სულს აკეტვინებს სხვებისთვის. ჩვენ გვრცხვე-
ნია ჩვენი ლოცვის და როცა ვიცით, რომ სულერთია ლოცვით
ვერავის შევესისხლხორცებით, ვამბობთ ამ ლოცვას უკვე ნახევარი
ხმით, მარტო ისევ ჩვენ გასაგებად“¹⁾.

როცა ინდივიდუალიზმი აღწევს ასეთ უკიდურეს წერტილს,
მაშინ, მართლაც, იკარგება, როგორც სრულიად სამართლიანად ამბობს
ჰიპოთეზის, „ურთიერთობის შესაძლებლობა“ სწორედ ლოცვაში (ე. ი.
პოეზიაში. გ. პ.), იკარგება საშუალება საერთო აღგზნებისა ლოცვით
(ე. ი. პოეზიით. გ. პ.). ამითი კი არ შეიძლება არ დაიჩრდილოს პოე-
ზია და, საერთოდ, ხელოვნება, რომელიც ხალხის ურთიერთობის
ერთ-ერთი საშუალებათაგანია. ჯერ კიდევ ბიბლიურმა იელოვამაც
სრულიად სამართლიანად შენიშნა, რომ სასიკეთო არ არის ადამიან-
ისთვის მარტოობა. და ეს მშვენივრად მტკიცდება ჰიპოთეზის მაგალი-
თით. ერთ მის ლექსში ჩვენ ვკითხულობთ:

ულმობელია ჩემი გზა ავი,
ის მითხრის საფლავს, სიკვდილს მაძალებს,
მაგრამ ვით ღმერთი, მიყვარს მე თავი,
და ეს დაიხსნის ჩემს სულს ნაწვალებს.

ამაში, ნება მოგვეცეს, ეკვი შევიტანოთ. ვის უყვარს „თავის
თავი“, როგორც ღმერთი? უსაზღვრო ეგოისტს. უსაზღვრო ეგოიზმს
კი, საეჭვოა, რომ შეეძლოს ვისიმე სულის „დახსნა“.

მაგრამ საქმე სულაც არაა იმაში, გადარჩებიან თუ არა სული-
ერად ჰიპოთეზის და სხვა, ვისაც უყვართ „თავის თავი, როგორც ღმერთი“.
საქმე იმაშია, რომ პოეტებს, რომლებსაც „თავის თავი უყვართ,
როგორც ღმერთი“, ვერ დააინტერესებს ის, რაც ირგვლივ საზოგა-

1) იქვე, გვ. III.

დოებაში ხდება. მათი მისწრაფებები იქნებიან, რა თქმა უნდა, მეტის-
მეტად გამოურკვეველი ხასიათის. ლექსში— „Песня“ ჰიპოუსი „მღერის“:

ოხ, კაეშანში იწვის სული, ვკვდები, ვაიმე!
ვკვდები, ვაიმე!
საით მივდივარ— აღარ ვიცი არა-რაიმე,
არა-რაიმე!
არ ვიცი სიდან მოდის გრძნობის დღესასწაული,
დღესასწაული!
მაგრამ გულს უნდა და სწყურია სულს სასწაული,
სულს სასწაული!
ო, მოხდეს იგი, რაც არასდროს აღარა ხდება,
აღარა ხდება!
რაც ცამ აღმითქვა, ნუთუ იგი აღარ ახდება?
აღარ ახდება?!
ვტირი უცრემლოდ ყალბ აღთქმითა გულგანამწარი,
გულგანამწარი.
მე ის მწყურია და მინდა, რაც ქვეყნად არ არი,
ქვეყნად არ არი!..

ეს გვარიანადაა ნათქვამი. ადამიანს, რომელსაც უყვარს „თავის-
თავი, როგორც ღმერთი“, და რომელსაც დაუკარგავს უნარი ხალხ-
თან ურთიერთობის, დარჩენია მხოლოდ „ითხოვოს სასწაული“, ის
მაშინ მისწრაფება იმისკენ, „რაც ქვეყნად არ არი“: რაც არსებობს
ქვეყანაზე, მისთვის არ არის საინტერესო. სერგეევ-ცენსკის პორუჩიკი
ბაბაევი ამბობს: „ფერმიხდილმა უძღურებამ გამოიგონა ხელოვ-
ნებაო“¹⁾. ეს მარსის მოფილოსოფოსო შვილი ძალიან ცთება, როცა-
ფიქრობს, რომ **ყოველნაირი** ხელოვნება გამოგონილია ფერმიხდილი
უძღურების მიერ, მაგრამ სრულიად უდაოა ის, რომ ხელოვნება,
მიმართული იმისკენ, რაც „ქვეყნად არ-არა“, გამოგონილია ფერ-
მიხდილი უძღურებისგან. ეს ხელოვნება თავისთავად მაჩვენებელია
იმისი, რომ ეცემა საზოგადოებრივი ურთიერთობის მთელი სისტემა,
და ამიტომ ძალიან მოხდენილად ეწოდება მას დეკადენტური ხელოვ-
ნება.

მართალია, იმ საზოგადოებრივი ურთიერთობის სისტემა, ე. ი.,
კაპიტალისტური საწარმოო ურთიერთობის სისტემა, რომელსაც ახა-

¹⁾ იხ. მისი: Рассказы, ტომი II, გვ. 128.

სიათებს ეს ხელოვნება, ჩვენ სამშობლოში ჯერ კიდევ შორსაა დაცემისაგან; ჩვენში, რუსეთში, კაპიტალიზმმა ჯერ ვერ დასძლია სბოლოოდ ძველი წესწყობილება. მაგრამ რუსეთის მწერლობა პეტრედიდის დროიდან იმყოფება დასავლეთ ევროპის მწერლობის დიდ გავლენის ქვეშ. ამიტომ რუსეთის მწერლობაში ხშირად შედის ისეთი მიმდინარეობა, რომელიც საესებით შეიფერება დასავლეთ ევროპის საზოგადოებრივ ურთიერთობას და გაცილებით ნაკლებ—რუსეთის უფრო ჩამორჩენილ ურთიერთობას. იყო დრო, როცა ზოგიერთი ჩვენი არისტოკრატები გატაცებული იყვნენ ენციკლოპედისტების მოძღვრებით ¹⁾, რომელიც შეეფერებოდა საფრანგეთში მესამე წოდების ბრძოლას არისტოკრატიასთან. ამ ბრძოლის ერთ-ერთ უკანასკნელ საფეხურზე იყო ენციკლოპედისტების მოძღვრება აღმოცენებული. ახლა დადგა ისეთი დრო, როცა ჩვენს „ინტელიგენტებს“ იტაცებს ფილოსოფიური და ესთეტიური მოძღვრება, რომელიც შეეფერება დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზიის დაქვეითების ხანას. ეს გატაცება ისე წინ უსწრებს ჩვენი საკუთარი საზოგადოებრივი განვითარების სვლას, რამდენადაც წინ უსწრებდა მე-XVIII საუკუნეში გატაცება ენციკლოპედისტების თეორიით ²⁾, მაგრამ თუ რუსული დეკადენტობა საკმაოდ ვერ აიხსნება ჩვენი, ასე ვთქვათ, შინაური მიზეზებით, ეს სრულიად არ ცვლის მის ბუნებას. ის შემოტანილია ჩვენში დასავლეთიდან, მხოლოდ ფერს არ იცვლის და რჩება ისეთივე, როგორც იყო თავის სახლში: აქაც ის არის ნაყოფი „ფერმიხდილი უძლურებისა“, რომელიც თან ახლავს დღეს გამეფებული კლასის დაქვეითებას დასავლეთ ევროპაში.

¹⁾ ცნობილია, მაგალითად, რომ ჰელვეციის თხზულება „De l'homme“ გამოსცა 1772 წელს ჰააგაში ერთ-ერთმა თავადმა გოლიცინმა.

²⁾ რუს არისტოკრატების გატაცებას ამ შემთხვევაში არ მოჰყოლია დიდად საყურადღებო პრაქტიკული შედეგი. სასარგებლო იყო მაინც ეს გატაცება იმიტომ რომ ზოგიერთ არისტოკრატულ თავს ასუფთავებდა ზოგიერთ არისტოკრატულ ცრუმორწმუნეობისაგან. პირიქით, როცა ჩვენი ინტელიგენციის წრეები დღეს ეწაფებიან დაქვეითებული ბურჟუაზიის ფილოსოფიურ შეხედულებებს და ითვისებენ მის ესთეტიურ გემოვნებას, ეს მავნებელია იმიტომ, რომ ჩვენი „ინტელიგენტების“ თავში ნიადაგი ეძლევა ბურჟუაზიულ ცრუმორწმუნეობას, რომელიც თავისთავად ჯერ ფებს ვერ მოიკიდებდა რუსეთის საზოგადოებრივ პირობებში. რუსებს, გარედან შეეპრათ ეს ცრუმორწმუნეობა. გადაედო ეს მათაც, ვინც თანაუგრძობს პროლეტარიატის განმათავისუფლებელ მოძრაობას. მათ თავში ამიტომ ხდება საოცარი არე-დარევა სოციალიზმის და იმ მოდერნიზმის, რომელიც ბურჟუაზიის დაქვეითების ნიადაგზე წარმოშობილი. ამ არე-დარევას კი პრაქტიკულადაც მოაქვს დიდი ზიანი.

ჰიპოთეზა იქნება თქვას, რომ მე სრულიად უსაფუძვლოდ მივაწერე იმას სრული გულგრილობა საზოგადოებრივი კითხვებისადმი. მაგრამ, ჯერ ერთი, მე არაფერი მიმიწერია მისთვის; მოვიყვანე მხოლოდ მისივე ლირიკული გულისთქმა. მე მხოლოდ ვცდილობდი გამომერკვია მისი სიტყვების აზრი. მკითხველმა განსაჯოს, სწორედ მიუხვდი მე თუ არა ამ მწერლის გულისთქმას. მეორე ის, რომ მე ვიცი, ჰიპოთეზა უარს არ იტყვის ახლა იბაასოს ხოლმე ხანდახან სოციალური მოძრაობის შესახებ. აი, მაგალითად, წიგნი დ. მერყეკოვსკისთან და ფილოსოფოვთან ერთად დაწერილი და გამოცემული გერმანიაში 1908 წ. ეს წიგნი საუცხოოდ ამტკიცებს, რომ იმას დიდი ინტერესი აქვს რუსეთის საზოგადოებრივი მოძრაობის. საკმარისია ამ წიგნის წინასიტყვაობის წაკითხვა, რომ დავინახოთ, როგორ მიისწრაფიან ავტორები განსაკუთრებით იმისკენ, „რაც არ იციან“. წიგნში ლაპარაკია იმაზე, რომ ევროპამ იცის საქმე რუსეთის რევოლიუციის და არ იცნობს მის სულს. და ალბად იმისთვის, რომ გააცნონ ევროპას რუსეთის რევოლიუციის სული, ისინი მოუთხრობენ ევროპელებს შემდეგს: „ჩვენ გავართ თქვენ, როგორც მარცხენა ხელი მარჯვენას, მაგრამ ჩვენ გეთანასწორებით თქვენ მხოლოდ პირუტყლმა. კანტი იტყოდა, რომ ჩვენი სული ცხოვრობს ტრანსცედენტალურში, თქვენი—ფენომენალურში. ნიცშე იტყოდა, რომ თქვენში მეფობს აპოლონი, ჩვენში—დიონისო; თქვენი გენიალობა ზომიერებაშია, ჩვენი—გატაცებაში. თქვენ გეხერხებათ დროზე შეჩერება; თუ დაეჯახებით კედელს, თქვენ შეჩერდებით, ან შემოუვლით მას; ჩვენ კი გაქანებული ვეხეთქებით კედელს თავით. ჩვენი დანძრევა ძნელია და, თუ დავიძვრით, გვიჭირს გაჩერება—ჩვენ არ მივდივართ,—ჩვენ მივრბივართ. ჩვენ არ მივრბივართ—ჩვენ მივფრინავთ. ჩვენ არ მივფრინავთ—ჩვენ ვემზობით. თქვენ გიყვართ საშუალო გზა—ჩვენ გვიყვარს უკიდურესობა. თქვენ სამართლიანი ხართ, ჩვენთვის არ არსებობს არავითარი კანონი; თქვენ შეგიძლიათ დაიცვათ სულიერი წონასწორობა—ჩვენ კი მივისწრაფით იმისკენ, რომ დავკარგოთ ეს წონასწორობა; თქვენ ხელშია სუფევა აწყყოსი—ჩვენ ვეტანებით მომავლის სუფევას. ბოლოს და ბოლოს თქვენ მაინც უფრო მალა აყენებთ სახელმწიფოებრივ ძალაუფლებას, ვიდრე იმ თავისუფლებას, რომელიც შეგიძლიათ მოიპოვოთ. ჩვენ კი შეამზობენ და ანარქისტები ვართ მონურ ბორკილებშიაც. გონებას და გრძნობას მივყავართ უარყოფის უკიდურეს საზღვრამდე და, მიუხე-

დავად ამისა, ჩვენი არსების და ნების სიღრმეში ვრჩებით მისტიკოსებად ¹⁾“.

შემდეგ ვვროპიელები იგებენ, რომ რუსეთის რევოლუცია ისეთივე აბსოლიუტურია, როგორც თვითონ სახელმწიფოებრივი ფორმად რომლის წინააღმდეგაც ის არის მიმართული, და თუ შეგნებულ-ემპირიული მიზანი ამ რევოლუციის სოციალიზმია, მისი შეუგნებელი, მისტიური მიზანია ანარქია. ²⁾ დასასრულ ჩვენი ავტორები გვატყობინებენ, რომ ისინი მიმართავენ ევროპულ ბურჟუაზიას კი არა, არამედ... თქვენ, მკითხველო, გგონიათ პროლეტარიატს? ცთებით! ისინი მიმართავენ ზოგიერთ პირებს, უნივერსალური კულტურის მატარებელ გონებას, იმ პირებს, რომლებიც იზიარებენ ნიცშეს შეხედულებას: — სახელმწიფო არის ერთი უგულოზე უფრო უგულო ზღაპრული ნადირთაგანია ³⁾“.

ეს ამონაწერები მე სრულიადაც არ მომიყვანია პოლიტიკური მიზნებისათვის. მე აქ საერთოდ არ მივსდევ პოლიტიკას, ვცდილობ მხოლოდ ავხსნა და დავახსიათო ზოგიერთი საზოგადოებრივი წრეების ესა თუ ის სულიერი განწყობილება. მოყვანილი ამონაწერებიდან, მე მგონია, საკმარისად სჩანს, რომ საზოგადოებრივი კითხვებითაც დაინტერესებული ჰიპიუსი იგივეა ჩვენ თვალ-წინ, როგორც იყო ზემოთ ამონაწერ ლექსებში: ის არის უკიდურესი ინდივიდუალისტი დეკადენტური სახის, იმას სწყურია „სასწაული“ სწორედ იმიტომ, რომ არა აქვს რა საერთო ცოცხალ საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან. მკითხველს არ დავიწყებია, ალბად, ლეკონტ დე ლილის ის აზრი, რომ პოეზია აძლევს ახლა იდეალურ ცხოვრებას იმას, ვისაც აღარ აქვს რეალური ცხოვრებაო. ხოლო, როცა ადამიანს ეკარგება ყოველივე სულიერი ურთიერთობა გარეშემო მყოფ ხალხთან, მაშინ მისი იდეალური, ცხოვრება კარგავს ყოველგვარ კავშირს დედამიწასთან. და მაშინ მის ფანტაზიას ის აჰყავს ცაში, მაშინ ის ხდება მისტიკოსი, მისტიციზმით არის მაშინ გაჯლენთილი მისი ინტერესი საზოგადოებრივ საკითხებისადმი და უნაყოფოა სრულიად ⁴⁾. მაგრამ ტყუილად

¹⁾ Dim. Merechskowsky, Zinaida Hippus, Dm. Philosophoff. Der Zar und die Revolution. München, 1908 გვ. 1—2.

²⁾ იქვე გვ. 5.

³⁾ იქვე გვ. 6.

⁴⁾ მერეჩკოვსკი, ჰიპიუსი და ფილოსოფოვი სრულიადაც არ უარყოფენ სახელწოდებას „დეკადენტები“; ისინი მხოლოდ თავდაპირილად ატყობინებენ ვერაპას, რომ რუსეთის დეკადენტებმა „მიადწიეს მსოფლიო კულტურის უმაღლეს მწვერვალებს“.

ჟიქრობს ჰიპიუსი თავის თანამშრომლებთან ერთად, რომ მარტო რუს დეკადენტების თვისებაა „სასწაულის“ წყურვილი და „პოლიტიკის“ უარყოფა, „როგორც მეცნიერების“. 1) „ფხიზელმა“ დასავლეთმა „დამთვრალ“ რუსეთზე უფრო ადრე წარმოშვა ის პირები, რომლებმაც გაილაშქრეს გონების წინააღმდეგეუგ ნური მიზნებისთვის. პშიბიშევსკის ერიკ ფალკი აგინებს სოციალდემოკრატებს და „ჯონ გენრ. მაკეის-ნაირ სალონის ანარქისტებს“ იმისთვის, რომ ისინი მეტის-მეტად ენდობიან გონებას.

„ყველა ისინიო, აცხადებს ეს არა-რუსი დეკადენტი—ქადაგებენ მშვიდობიან რევოლუციას, ცდილობენ გატეხილი ბორბლის ახლით შეცვლას იმ დროს, როცა ურემი მოძრაობაშია. მთელი მათი დოგმატიური შენობა მტკნარი სისულელეა სწორედ იმიტომ, რომ ის ძალიან ლოგაურია, დამყარებულია გონების ყოვლად შემძლებლობაზე. მაგრამ აქამდე ყველაფერი ბდებოდა არა გონიერებისა, არამედ სისულელის მეოხებით და უაზრო შემთხვევითო“.

ფალკის მსჯელობა „სისულელეზე“ და „უაზრო შემთხვევაზე“ აგივეა თავის შინაარსით, რაც მისწრაფება „სასწაულისკენ“, ეს იგივეა, რითაც ჰიპიუსის, მერეჟკოვსკის და ფილოსოფოვის წიგნი არის გაჟღენთილი. ეს ერთი და იგივე აზრია სხვადასხვა სათაურებით. ამ აზრის წარმოშობა აიხსნება იმით, რომ დღევანდელი ბურჟუაზიული ინტელიგენციის უდიდესი ნაწილი მეტად სუბიექტივისტია. როცა ადამიანი „ერთადერთ სინამდვილედ“ თავის საკუთარ „მე“-ს სთვლის, მაშინ მას არ შეუძლია წარმოიდგინოს, რომ არსებობს ობიექტიურად „გონიერი“, ე. ი. კანონშეწონილი კავშირი.

1) მისი მისტიური ანარქიზმი, რასაკვირველია, სრულიად ვერავის ვერ შეაშინებს. ანარქიზმი თავისთავად წარმოადგენს მხოლოდ უკიდურეს დასკვნას ბურჟუაზიული იდეალიზმის ძირითადი დებულებებისას. ამიტომ დაქვეითების დროს ბურჟუაზიულ წრეებში ხშირად შეხედებით ხოლმე თანაგრძობას ანარქიზმისადმი. მორის ბარრესიკ თანაუგრძობდა ანარქიზმს თავის განვითარების იმ ხანაში, როცა არ სწამდა არავითარი სინამდვილე, გარდა თავის „მე“-სი. ახლა ის ალბად აღარ თანაუგრძობს ანარქიზმს ისე შეგნებულად, რადგან დიდი ხანია აღარა ისმის რა ბარრესის ინდივიდუალიზმის ვითომ აღმადრენებზე. ახლა უკვე აღდგენილია მისთვის ის „უტყუარი კემშარიტებები“, რომლებზედაც ერთხელ ამბობდა, —დანგრეულიაო. ბარრესმა მაშინ იცნო ეს „კემშარიტებები“, როცა გადავიდა უბრალო ნაციონალიზმის რეაქციონურ თვალსაზრისზე. ამ გადასვლაშიაც არაფერია გასაკვირველი. ბურჟუაზიის უკიდურეს იდეალიზმიდან ხელით მიწვდები ნამდვილ რეაქციონურ „კემშარიტებებს“. Avis ჰიპიუსისათვის და მერეჟკოვსკი-ფილოსოფოვისთვის.

ერთი მხრივ ამ „მე“-სა და მეორე მხრივ გარეშე მსოფლიოს შორის. ეს მსოფლიო ან სულ არ უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი სინამდვილედ, ან მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა მიაჩნდეს ის სინამდვილედ, ე. ო. იმდენად, რამდენადაც ამ მსოფლიოს არსებობა ეწყარება ერთადერთ უთუო სინამდვილეს, — ჩვენ „მე“-ს. თუ ასეთ ადამიანს უყვარს ფილოსოფიური ჰეგელისეული იდეალობა, ის იტყვის მაშინ, რომ ჩვენს „მე“-ს, როცა ის ქმნის გარეშე მსოფლიოს, შეაქვს მასში, რამოდენიმედ მაინც, თავისი გონიერება: ფილოსოფოსს არ შეუძლია სულ უარყოფის გონება, იმ შემთხვევებშიაც კი არ შეუძლია, როცა სხვადასხვა მოსაზრებით, ვთქვათ, სარწმუნოებრივ ინტერესების მიხედვით, ამცირებენ გონების უფლებას¹⁾ და თუ ადამიანი, რომელიც ერთადერთ სინამდვილედ სთვლის თავის საკუთარ „მე“-ს, ფილოსოფიურ აზროვნებას არაფრად ეტანება, მაშინ ის სულაც არ დაფიქრდება იმაზე, თუ როგორ ქმნის გარეშე მსოფლიოს მისი „მე“. მაშინ ის სულაც არ იფიქრებს, რომ გარეშე მსოფლიოში რამოდენიმედ მაინც არის გონიერება, ე. ო. მიზანშეწონილობა. პირიქით, ეს მსოფლიო მაშინ მის თვალში გადაიქცევა „უაზრო შემთხვევების“ სამეფოდ. და თუ ასეთ ადამიანს მოეხასიათება თანაგრძნობა გაუწიოს რომელიმე დიდ საზოგადოებრივ მოძრაობას, მაშინ ის პშიბიშეცხვის ფაქტით იტყვის, რომ ამ მოძრაობის გამარჯვება უზრუნველყოფილი იქნება არა კანონშეწონილი საზოგადოებრივი განვითარებით, არამედ მარტო ადამიანის სისულელით, ან, რაც ერთი და იგივეა, უაზრო ისტორიული „შემთხვევით“. მაგრამ, როგორც უკვე ვთქვე, ჰიპოთისის და ორივე მისი თანამოაზრის მისტიური შეხედულება რუსეთის განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე არსებითად არაფრით არ განსხვავდება ფალკის შეხედულებისაგან დიდი ისტორიული მოვლენების „უაზრო“ მიზეზებზე. წმინდა წყლის დეკადენტები არიან ჩემ მიერ დასახელებული გერმანული წიგნის ავტორები, როცა აკვირვებენ ევროპას, — უსაზღვროა რუსის მისწრაფება თავისუფლებისადმიო. ამ დეკადენტებს შეუძლიათ თანაუგრძნონ მხოლოდ იმას, რაც „არ ყოფილა და არასოდეს არ იქნება“, ე. ო., სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, ამათ არ შეუძლიათ თანაუგრძნონ არაფერს, რაც ხდება სინამდვილეში. მამსადაამე, მათი მისტიური ანარქიზმი სულაც არ უცვლის ფერს ჰიპოთისის ლირიკული გულახდილობით მიღწეულ დასკვნებს.

1) ასეთი მოაზრე იყო, მაგალითად, კანტი, რომელიც ზღუდავდა გონების უფლებებს „სარწმუნოებრივი ინტერესებისთვის“: მე უნდა გამეუქმებია ცოდნა, რომ ადგილი მისცემოდა სარწმუნოებასო! Kritik. der reinen Vernunft.

რაკი დავიწყე ამაზე ლაპარაკი, გამოვთქვამ ჩემ აზრს ბოლომდე. 1905—1906 წლის ამბებმა მოახდინეს რუს დეკადენტებზე ისეთივე შთაბეჭდილება, როგორც 1848—1849 წლის ამბებმა საფრანგეთის რომანტიკოსებზე: ამ ამბებმა გამოიწვიეს მათში ინტერესი საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი. მაგრამ ეს ინტერესი კიდევ უფრო ნაკლებ შეშვენოდა დეკადენტების სულიერ განწყობილებას, ვიდრე რომანტიკოსებისას, ამიტომ ის უფრო ნაკლებ ფეხმომავრებული გამოდგა, და არ არის არავითარი საფუძველი მივიღოთ ეს ინტერესი რაღაც სერიოზულ რამედ.

დავუბრუნდეთ თანამედროვე ხელოვნებას. როდესაც ადამიანი იმ გუნებაზეა, რომ თავისი „მე“ მიაჩნია ერთადერთ სინამდვილედ, მაშინ იმას ჰიპიუსსავით „უყვარს თავის თავი, როგორც ღმერთი“. ეს სავსებით გასაგებია და აუცილებელი ხოლო როცა ადამიანს „თავის თავი უყვარს, როგორც ღმერთი“, მაშინ ის თავის მხატვრულ ნაწარმოებში ყურადღებას აქცევს მხოლოდ თავის თავს, გარეშე სინამდვილე კი ამისთანა მხატვარს დააინტერესებს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის ეხება, ასე თუ ისე, იმავე „ერთადერთ სინამდვილეს“, იმავე ძვირფას „მე“-ს. ზუდერმანის მეტად საინტერესო პიესაში („Das Blumenboot“) ბარონესა ერფლინგენი ეუბნება თავის ქალიშვილს ჰეას მეორე მოქმედების პირველ გამოსვლაში: „ჩვენისთანა ხალხი არსებობს იმისთვის, რომ ამ ქვეყნის საგნებისგან შექმნას მხიარული პანორამა, რომელიც მიმდინარეობს ჩვენი თვალის წინ, ან გვეონია, რომ მიმდინარეობს. უფრო გვეონია, რადგან ნამდვილად მართო ჩვენ ვართ მოძრაობაში. ეს ექვს გარეშეა. და როცა ასეა, ჩვენ შეგვიძლია თავი აღარაფრით შევიწუხოთ“. ამ სიტყვებით საუცხოოდაა აღნიშნული მიზანი იმ ხალხის არსებობის, რომელიც ეკუთვნის ერფლინგენის მოდგმას. ამისთანა ხალხს სრული რწმენათ შეუძლია გაიმეოროს ბარონის სიტყვები: — „ერთადერთი სინამდვილე არის ჩვენი „მე“-ო. ხოლო ვისაც დასახული აქვს აშნაირი მიზანი ცხოვრების, ის ხელოვნებას შეხედავს, როგორც საშუალებას პანორამის ასე თუ ისე დასამშვენებლად, იმ პანორამის, რომელიც „ჰგონია“, მიმდინარეობს მისი თვალის წინ. ის, ამასთანავე, აქაც შეეცდება „თავი არ შეიწუხოს ზედმეტი ტვირთით“, ან სრულიად უარჰყოფს მხატვრულ ნაწარმოებში იდეურ შინაარსს, ან დაუმორჩილებს მას თავის უკიდურესი სუბიექტივიზმის ჟინიან და ცვალებად მოთხოვნებს.

გადავიდეთ მხატვრობაზე.

უკვე იმპრესიონისტებმა გამოიჩინეს სრული გულგრილობა თავიანთი ნაწარმოების იდეური შინაარსისადმი. ერთმა მათგანმა ქალიან მოხდენილად გამოთქვა ის რწმენა, რომელიც საერთოა ყველა მათთვის: სინათლეა მთავარი მოქმედი პირი სურათშიო. მაგრამ სინათლის შეგრძნება არის სწორედ მარტო შეგრძნება, ე. ი. ის ჯერ კიდევ არ არის გრძნობა, არ არის აზრი. მხატვარი, რომელიც შეგრძნების იქით არ მიდის, გრძნობას და აზრს არაფრად აგდებს. იმას შეუძლია დახატოს კარგი პეიზაჟი, და, მართლაც, იმპრესიონისტებმა ბევრი მშვენიერი პეიზაჟი დახატეს. მაგრამ პეიზაჟი არ არის კიდევ მთელი მხატვრობა¹⁾. მოვიგონოთ ლეონარდო და-ვინჩის „საიდუმლო სერობა“, და ვკითხოთ ჩვენ თავს, სინათლეა თუ არა ამ შესანიშნავ ნაწარმოებში მთავარი მოქმედი პირი. როგორც ვიცით, ამ სურათის საგანს წარმოადგენს ის საშინელი დრამატიული მომენტი იესო ქრისტეს მის მოწაფეთადმი დამოკიდებულების ისტორიიდან, როდესაც ის ეუბნება მათ:—„მე გამცემს ერთი თქვენგანით“. ლეონარდო და-ვინჩის ამოცანას შეადგენდა გადმოეცა თვით იესო ქრისტეს სულიერი მდგომარეობა, როცა ის ღრმად დამწუხრებული იყო თავისი საშინელი აღმოჩენით. უნდა გადმოეცა აგრეთვე სულიერი მდგომარეობა მოწაფეების, რომლებსაც არ შეეძლოთ დაეჯერებიათ, რომ მათ ოჯახში შეიპარა ღალატი. მხატვარს რომ სინათლე მიეჩნია სურათის მთავარ მოქმედ პირად, ის არც კი გაიფიქრებდა ამ დრამის გადმოცემას. და თუ ის მაინც დასწერდა თავის ფრესკას, მაშინ მისი მთავარი მხატვრული ინტერესი არ იქნებოდა ის, რაც იესო ქრისტეს და

¹⁾ პირველ იმპრესიონისტებში იყვენ ბევრი ფრიად ნიჭიერები. მაგრამ აქ აღსანიშნავია, რომ ამ ფრიად ნიჭიერებში არ ყოფილან სურათების პირველხარისხოვანი ხელოვნები. ეს გასაკვირია. პორტრეტების მხატვრობაში სინათლე არ შეიძლება იქნეს მთავარი მოქმედი პირი. ამას გარდა, იმპრესიონიზმის გამოჩენილი ოსტატების პეიზაჟებიც კარგი არიან მხოლოდ იმით, რომ კარგად გადმოვცემენ სხვადასხვა ფეროვან თამაშს სინათლისას, „სულიერი განწყობილება“ კი იქ ნაკლებადაა. ფეიერბახი მშვენიერად ამბობს, — „ფიქრი ნიშნავს გრძნობათა სახარების თავისუფლად კითხვასო“. ჩვენ არ ვივიწყებთ, რომ გრძნობად, მგრძნობელობად (чувственность) ფეიერბახს მიაჩნდა ყველაფერი ის, რაც შედის შეგრძნების (ощущение) ფარგლებში, და ჩვენ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იმპრესიონისტებს არც ეხერხებოდათ წაკითხვა, არც უნდოდათ ვკითხათ „გრძნობების სახარება“. ამაში იყო მთავარი ნაკლი მათი სკოლის. ამ ნაკლმა მალე დააყენა ისინო გადაშენების გზაზე. თუ კარგია იმპრესიონიზმის წინანდელ და უმთავრეს ოსტატების პეიზაჟები, სამაგიეროდ მათი რიცხვმრავალი მიმდევრების პეიზაჟები მოკვანდებენ კარიკატურას.

მისი მოწაფეების სულსა და გულში ხდებოდა. მაშინ მხატვარი მთავარ ყურადღებას მიაქცევდა ოთახის კედლებს, რომელშიაც ისინი იყვნენ შეგროვილი, სუფრას, რომლის გარშემოც ისინი ისხდენ, და მათ საკუთარ კანს, ე. ი. სურათის მთავარი ინტერესი იქნებოდა სინათლის სხვადასხვა ეფექტებში. მაშინ ჩვენს წინაშე იქნებოდა არა შემადრწუნებელი სულიერი დრამა, არამედ მხლლოდ რიგი კარგად დახატულ სინათლის წინწყლები: ერთი, ვთქვათ, ოთახის კედელზე, მეორე—სუფრაზე, მესამე—იუდას მოღუნულ ცხვირზე, მეოთხე—იესოს ლოყაზე და სხვ... მაგრამ ამითი სურათის შთაბეჭდილება გაცილებით უფრო მკრთალი იქნებოდა, ე. ი. ლეონარდო და-ვინჩის ნაწარმოების წონა უსახლვროდ დაეცენოდა. ზოგიერთი კრიტიკოსები საფრანგეთში იმპრესიონიზმს ადარებდენ მხატვრული მწერლობის რეალიზმს. ეს შედარება არ არის მოკლებული საფუძველს. მაგრამ თუ იმპრესიონისტიები იყვნენ რეალისტები, მათი რეალიზმი უნდა ჩაითვალოს სრულიად ზერელედ, რომელიც არ შორდება „მოვლენების ზედაპირს“. და როდესაც ამ რეალიზმმა დაიპყრო ფართო ადგილი თანამედროვე ხელოვნებაში,—უდაოა კი, რომ დაიპყრო,—მაშინ იმაზე აღზრდილ მხატვრებს უნდა ექნათ ორში ერთი: ან უნდა ჭკუისათვის ძალა დაეტანებინათ და „მოვლენათა ზედაპირისათვის“ გამოეკონათ ახალი, სულ უფრო და უფრო ხელოვნური ეფექტები სინათლის, ან უნდა ცდილიყვნენ „მოვლენათა ზედაპირს“ გასცილებოდენ, მიმხვდარიყვნენ იმპრესიონისტების მთავარ შეცთომას და შეეგნოთ, რომ მთავარი მოქმედი პირი სურათში სინათლე კი არა, ადამიანი თავისი მრავალგვარი განცდით. ჩვენ მართლაც ვხედავთ ერთსაც და მეორესაც თანამედროვე მხატვრობაში. „მოვლენების ზედაპირზე“ შეჩერება ქმნის რაღაც ახირებულ სურათებს, ძალიან რბილი კრიტიკოსებიც კი გაკვირვებული დგანან ხოლმე ამ სურათების წინ და ამბობენ,—თანამედროვე მხატვრობა განიცდის „უმგევანობის კრიზისსო“. 1) იმის შეგნება კი, რომ „მოვლენების ზედაპირზე“ შეჩერება არ შეიძლება, აძებნიან მათ იდეურ შინაარსს, ე. ი. აიძულებს თაყვანი სცენ იმას, რასაც სწვავენ ცოტა ხნის წინეთ. მაგრამ ნაწარმოებისთვის იდეური შინაარსის მიცემა არც ისე ადვილია, როგორც, შეიძლება, ზოგიერთს ჰგონია. იდეა არ არის ისეთი რამ, რაც სინამდვილისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ყოველი ადამიანის

1) იხ. კამილ მოკლერის წერილი: „La crise de la peinture en peinture“ მის საინტერესო კრებულში: „Trois crises de l'art actuel“. Paris, 1906.

იდეური საგზალი პატარაა ან დიდი, იმის მიხედვით, თუ რა ურთიერთობაშია ეს ადამიანი სინამდვილესთან. და ის, ვინც სინამდვილესთან ისეთ ურთიერთობაშია, რომ თავის „მე“-ს იქით ველარას ხედავს, ის აუცილებლად და სავსებით ლატაკდება იდეური მხრივ. იმას არამც თუ არა აქვს იდეა, არც კი შეუძლია მოიფიქროს რომელიმე იდეა; და როგორც პურის უქონლობის გამო ხალხი ხმარობს ნაცარქათამას, ისე სალი იდეების უქონლობის გამო ისინი სჯერდებიან რაღაც გაურკვეველ ბურუსს, იდეის სუროგატებს, რომელთაც ხაზს უსვამენ. მისტიციზმში, სიმბოლიზმში და სხვა ამგვარ „იზმებში“ ასეთი მოვლენა დამახასიათებელია ყოველ დაქვეითების ხანაში. ერთი სიტყვით, მხატვრობაში მეორდება ის, რაც ჩვენ უკვე ვნახეთ ბელეტრისტიკაში: რეალიზმი ეცემა თავის უშინაარსობის გამო, იმარჯვებს იდეალისტური რეაქცია. სუბიექტიური იდეალიზმი ყოველთვის იმ აზრზე იდგა, რომ არ არის სხვა არავითარი სინამდვილე, გარდა ჩვენი „მე“-სიო. მაგრამ საჭირო შეიქნა უსაზღვრო ინდივიდუალიზმი ბურჟუაზიის დაცემის ხანაში იმისათვის, რომ ამ აზრიდან გაკეთებულიყო არა მარტო ეგოისტური სახელმძღვანელო წესი, განმსაზღვრელი ურთიერთობისა ადამიანთა შორის, სადაც ყოველ მათგანს ისე უყვარს თავისი თავი, როგორც ღმერთი,—ბურჟუაზიას არასოდეს არ სჭირდა ზედმეტი კაცთმოყვარეობა;—ამ აზრისგან გამოვიდა აგრეთვე ახალი ესთეტიკის თეორეტიული საფუძველიც.

მკითხველს გაგონილი აქვს, რასაკვირველია, ე. წ. კუბისტები; იქნება ის შეხვედრია კიდევ მათ ნაწარმოებს და, მგონია, არ შეეცთები თუ ვიტყვი, რომ ალტაცებაში არ მოსულა ამ ნაწარმოებით. ყოველ შემთხვევაში, მათ ნაცოდვილარს ჩემში არ გამოუწვევია არავითარი ესთეტიური სიამოვნება. „სისულელე კუბში“, აი რა სიტყვები გვადგება ენაზე, როცა ვხედავთ ამ ვითომდა მხატვრულ ვარჯიშობას. მაგრამ კუბიზმსაც აქვს თავისი მიზეზი. მესამე ხარისხამდე აყვანილ სისულელედ რომ ჩავთვალოთ, ამითი მისი წარმოშობა არ იქნება ახსნილი. აქ, რასაკვირველია, ვერ გამოუდგებით ამის ახსნას. შეიძლება კი აქაც მივუთითოთ იმ მიმართულებაზე, რომლითაც ეს ახსნა უნდა მოიძებნოს. ჩემს წინ ძვეს ალბერტ გლეიზის და ჟან მეტზენჟეს საინტერესო წიგნი „Du Cubisme“. ორივე ავტორი მხატვარია და ორივე ეკუთვნის კუბისტების სკოლას. მივმართოთ მათ, როგორც მიღებულია—*Audiat et altera pars*—„მეორე მხარესაც მოვეუსმინოთ“. როგორ ამართლებენ ისინი თავის თავებრუდამხვევ შემოქმედების გზებს!

„არ არის არავითარი სინამდვილე ჩვენს გარეშე,—ამბობენ ისინი.—ჩვენ ეპვი არ შეგვდის, რომ არსებობენ საგნები, რომელნიც ჩვენს გარეგან გრძნობებზე მოქმედობენ, მაგრამ გონების დამაჯერებელი სინამდვილე მარტო ის სახეა, რომელსაც ეს საგნები იწვევენ ჩვენშიო“¹⁾.

აქედან ავტორები აკეთებენ იმ დასკვნას, რომ ჩვენ არ ვიცით, რა სახის არიან თავისთავად თვითონ საგნები. და რადგანაც ჩვენთვის გამოუცნობია ეს სახე, კუბისტები უფლებას აძლევენ თავის თავს, რომ თავის ნებაზე ხატონ ის. აქვე ისინი აკეთებენ საყურადღებო შენიშვნას, რომ მათთვის სასურველი არ არის შეჩერდნენ ხოლმე შეგრძნების ფარგლებში, როგორც ჩერდებიან იმპრესიონისტები. „ჩვენ ვეძებთ არსებითსო,—გვარწმუნებენ ისინი,—მაგრამ ჩვენ ამას ვეძებთ ჩვენს პიროვნებაში, და არა იმ მუდმივ რამეში, რასაც შრომის მოყვარეობით იგონებენ მათემატიკოსები და ფილოსოფოსები“²⁾.

ამ მსჯელობაში ჩვენ, როგორც მკითხველი ხედავს, ვხვდებით ჯერ იმ უკვე კარგად ნაცნობ აზრს, რომ ჩვენი „მე“ არის ერთადერთი სინამდვილე. მართალია, აქ ეს აზრი უფრო შერბილებულია. გლეიზი და მეტზენჟე აცხადებენ, რომ მათ სრულიად არ ეპარებათ ეპვი გარეშე საგნების არსებობაში. სწამთ გარეშე ქვეყნიერების არსებობა, მაგრამ ჩვენი ავტორები იქვე აცხადებენ,—მიუწოდომელია ის გონებისთვისო. ეს კი ნიშნავს, რომ მათთვისაც არ არსებობს არავითარი სინამდვილე, გარდა მათი „მე“-სი.

თუ საგნის სახე ჩნდება ჩვენში იმით, რომ ეს საგანი მოქმედობს ჩვენს გარეგან გრძნობებზე, მაშინ, ცხადია, აღარ შეიძლება ლაპარაკი გარეშე ქვეყნიერების მიუწოდომლობაზე: ჩვენ ვცნობთ ამ ქვეყნიერებას სწორედ იმით, რომ ის ჩვენზე მოქმედობს. გლეიზი და მეტზენჟე სცთებიან; მათი მსჯელობა, რომ ფორმები თავისთავად არსებობენო, აგრეთვე ძალიან მოიკოჭლებს. დიდ დანაშაულად არ უნდა ჩავუთვალოთ მათ ეს შეცთობა. ასე ცთებოდნენ ისინიც კი, რომელნიც გაცილებით მათზე უფრო ძლიერი იყვენ ფილოსოფიაში. მაგრამ არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ აი რას: გარეშე ქვეყნიერება მიუწოდომელია გონებისთვისო და აქედან ავტორების დასკვნაა,—არსებითი რამე უნდა ვეძებოთ ჩვენს პიროვნებაშიო. ეს დასკვნა შეიძლება გავიგოთ ორნაირად: „პიროვნებად“ ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ჯერ საერთოდ მთელი კაცობრიობა, და მერმე ყოველი, ესა თუ ის

¹⁾ იხ. ამ ავტორების ხსენებული წიგნი, გვ. 30.

²⁾ იქვე, გვ. 31.

ცალკე პირი. პირველ შემთხვევაში ჩვენ მივადგებით კანტის ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმს, მეორეში—მივალთ სოფისტებთან, რომლებიც ამტკიცებდნენ, —ადამიანია საზომი ყველა საგნებისო. ჩვენს ავტორებს სწორედ სოფისტურად ესმისთ თავისი დასკვნა.

და თუ მიიღებთ ამ სოფისტურ გაგებას,¹⁾ მაშინ თქვენ შეგიძლიათ მხატვრობაშიაც, როგორც ყველგან, აკეთოთ ის, რაც მოგივათ თავში. თუ მე „ლურჯი ქალი“-ს („La femme en bleu“) მაგივრად—ამ სახელით იყო გამოფენილი ჟუანასკნელ შემოდგომის სალონში ფ. ლევეს სურათი—გამოვიყვან რამდენიმე სტერეომეტრიულ ფიგურებს, ვის აქვს უფლება მითხრას, რომ მე დავსწერე უვარგისი სურათი? ქალები შეადგენენ ჩემ გარშემო არსებულ სინამდვილის ნაწილს, გარეშე სინამდვილე მიუწოდომელია გონებისთვის. ქალის დასახატავად მე უნდა მივმართო ისევე ჩემს პიროვნებას. ჩემი პიროვნება კი ხატავს ქალს უთავბოლოდ დაფანტული კუბიკების სახით, ან უფრო, პარალელებიპედების საშუალებით. ეს კუბიკები სიცილს იწვევენ „სალონის“ ყველა მნახველებში. მაგრამ ეს არაფერია. „ბრბო“ იცინის იმიტომ, რომ არ ესმის მხატვრის ენა. მხატვარმა არავეითარ შემთხვევაში არ უნდა დაუთმოს მას: „მხატვარი, რომელიც თავს იჭერს ყოველგვარ დათმობისაგან, არაფერს არავის უხსნის და არაფერს მოუთხრობს, აგროვებს ისეთს შინაგან ძალას, რომელიც ყველაფერს გააშუქებს მის გარშემო“²⁾. და სანამ ეს ძალა დაუგროვდება, ალბად, უნდა ხატოს სტერეომეტრიული ფიგურები.

ამგვარად გამოდის რაღაც სასაცილო პაროდია პუშკინის ლექსის—„პოეტს“:

კმაყოფილი ხარ შენ, პოეტო, მკაცრო მხატვარო?
მაშ ბრბომ დე ფურთხით შეგიგინოს საკურთხეველი,
სადაც ანთია შენი ცეცხლი გაუქრობელი,
და შეგიორყიოს ტახტი, დღემდე შეურყეველი.

კომიზმი ამ პაროდის იმაშია, რომ „მკაცრი მხატვარი“ აქ კმაყოფილდება აშკარა სისულელით. როცა ასეთი რან ფეხს იკიდებს, მაშინ, ცხადია, სხვათაშორის, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაგან დიალექტიკას ხელოვნება ხელოვნებისათვის მიჰყავს ნამდვილ სისულელემდე!

1) იხ. განსაკუთრებით გვ-43-44

2) ხსენებული თხზულება, გვ. 42.

სასიკეთო არაა ადამიანისთვის მარტოობა! დღევანდელი „განახლების“ მოციქულები ხელოვნებაში არ კმაყოფილდებიან იმით, რაც იყო შექმნილი მათი წინაპრების ხელით. ამაში, რა თქმა უნდა, არაფერია დასაძრახისი. პირიქით: მისწრაფება ახლისაკენ ძალიან ხშირად სათავეა წინმსვლელობის. მაგრამ ყველავერ პოულობს ნამდვილად ახალ რასმე, ვინც კი ეძებს. ახლის ძებნას უნდა უნარი; ვინც ბრმაა და ვერ ხედავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალ მიმდინარეობას, ვისთვისაც არ არსებობს სხვა სინამდვილე, გარდა მისი პირადი „მე“-სი, ის „ახლის“ ძებნაში ვერაფერს იპოვნის ახალი სისულელის მეტს. სასიკეთო არ არის ადამიანისთვის მარტოობა!

ეტყობა, დღევანდელ საზოგადოებრივ პირობებში ხელოვნება ხელოვნებისათვის ვერ ისხამს მაინც და მაინც გემრიელ ნაყოფს. უკიდურესი ინდივიდუალიზმი ბურჟუაზიის დაქვეითების ხანაში მხატვრებს უზშობს ნამდვილი შთაგონების ყოველ წყაროებს. ეს ინდივიდუალიზმი აბრმავებს მათ, ისინი ვერ ხედავენ, რა ხდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; ამიტომ უაზროდ ჩხირკედელაობენ სრულიად უშინაარსო კერძო განცდებში და რალაც ავადმყოფურ თანტასტიურ გამოგონებებში. ამ ჩხირკედელაობის საბოლოო შედეგია ის, რასაც არა აქვს რა საერთო არაერთარ სილამაზესთან და წარმოადგენს აშკარა სისულელეს, რომლის გამართლება შეიძლება მხოლოდ შემეცნების იდეალისტური თეორიის სოფისტური დამახინჯებით.

პუშკინის „გულცივი“ და „გულამაყი ხალხი“ უაზროდ უსმენს მომღერალ პოეტს. მე უკვე ვთქვი, რომ ამ დაპირდაპირებას პუშკინის კალმის ქვეშ ჰქონდა თავისი ისტორიული მნიშვნელობა. მის გასაგებად საჭიროა მხოლოდ მხედველობაში მივიღოთ ის, რომ სიტყვები „გულცივი და გულამაყი“ სრულიადაც არ ეხება რუსეთის მაშინდელ ყმა-მიწისმუშას. სამაგიეროდ, ძალიან კარგად ეხება ეს ყოველ წარმომადგენელს იმ მაღალი წოდების „ბრბოსას“, რომელმაც მერე თავის გონებრივი სიჩლუნგით დალუბა ჩვენი დიადი პოეტი. ვინც ამ „ბრბოს“ შეადგენდა, მათ შეეძლოთ ეთქვათ თავის თავზე ის, რასაც ამბობს პუშკინის ლექსში ეს ბრბო:

ვართ სულმოკლენი, ურცხვნი, მაცთურნი,
ავნი, ბოროტნი და უმადურნი;
გულით ვართ ცივნი, ვით საჭურისნი,
ვართ ბრიყვნი, მხდალნი და ცბიერები,
ვართ სავსე ყოველ ბიწიერებით...

პუშკინი ხედავდა, რომ სასაცილო იქნებოდა „გაბედულო“ ვაკეთილების მიცემა ამ უგულო მაღალ წოდების „ბრბოსათვის“. ის ვერაფერს ვერ გაიგებდა ამ ვაკეთილებში. პუშკინი მართალი იყო, როცა ამყად პირს იბრუნებდა იმისგან. მეტს ვიტყვი, ის არ იყო მართალი იმით, რომ რუსეთის მწერლობის საუბედუროდ, საკმაოდ არ იბრუნა იმისგან პირი. მაგრამ ახლა მოწინავე კაპიტალისტურ ქვეყნებში პოეტი და, საერთოდ, ხელოვანი, რომელსაც ვერ მოუშორებია თავიდან ძველი ბურჟუაზიული ქერქი, სულ სხვანაირ დამოკიდებულებაშია ხალხთან. პირდაპირ ეწინააღმდეგება ეს დამოკიდებულება იმას, რომელსაც ვხედავთ პუშკინში. ახლა „გონება ჩლუნგი“ აღარ ეთქმის ხალხს, იმ ნამდვილ ხალხს, რომელიც უფრო და უფრო შეგნებული ხდება. ეს საყვედური ეთქმის ახლა თვითონ ხელოვანთ. რომლებიც მართლა უაზროდ ისმენენ ხალხის კეთილშობილურ გამოძახილს. ამათ, უკეთეს შემთხვევაში, ის დააშავეს, რომ მათი საათი ჩამორჩენილია 80 წლით. არ იკარებენ საუკეთესო მისწრაფებებს თავის დროისას და გულუბრყვილოდ კი წარმოუდგენიათ, ვითომ ისინიც ებრძვიან მეშჩანობას, როგორც ებრძოდნენ. რომანტიკოსები. დასაყვლეთ ევროპისა და, მათი ფეხის ხმის აყოლით, ჩვენი რუსი ესთეტიკოსებიც სიამოვნებით ლაპარაკობენ დღევანდელი პროლეტარული მოძრაობის მეშჩანობაზე.

ეს სასაცილოა. რიხარდ ვაგნერმა დიდი ხანია დაგვანახვა, რამდენად უსაფუძვლოა ამ ვაჟბატონების ასეთი საყვედური მუშათა კლასის განმათავისუფლებელ მოძრაობისადმი. ვაგნერი მეტად სამართლიანად შენიშნავს,— „თუ ყურადღებით დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ მუშათა კლასის განმათავისუფლებელი მოძრაობა არის მისწრაფება არა მეშჩანობისადმი, არამედ მეშჩანობისგან თავისუფალი ცხოვრებისკენ, „მხატვრული ადამიანობისკენ“. ამ მოძრაობის მიზანია „ცხოვრება განადოს ღირსეული, სასიამოვნო, და ამისათვის ქონებრივი სახსრის საშოვნელად ადამიანს აღარ სჭირდებოდეს მთელი თავისი ძალ-ღონის დახარჯვა. სწორედ ქონებრივ საშუალებებზე მთელი სასიცოცხლო ძალების მიღება იწვევს ახალ „მეშჩანურ“ გრძნობებს. საცხოვრებელ სახსარზე ყოველდღიურმა ზრუნვამ ადამიანი დაასუსტა, შეაჩვია პირფერობას, დააჩლუნგა გონებრივად, დაასაწყლა, გადააქცია ისეთ არსებად, რომელსაც არ შეუძლია არც სიყვარული, არც სიძულვილი, გახადა ისეთ მოქალაქეთ, რომელიც ყოველ წუთს მზადაა შესწიროს უკანასკნელი თავისუფლება მხოლოდ იმისთვის, რომ გაიადვილოს ეს ზრუნვა“. პროლეტარიატის განმათა-

ვისუფლებელი მოძრაობა ცდილობს, რომ ადამიანმა თავი დაახწიოს ამ გამანადგურებელ და გამრყენელ ზრუნვას. ვაგნერის აზრით, მხოლოდ ასეთი ზრუნვის თავიდან მოშორება, მხოლოდ პროლეტარიატის განმათავისუფლებელი მისწრაფებების განხორციელება გადააქცევს სინამდვილედ ქრისტეს სიტყვებს: — „ნუ ზრუნავთ საზრდო-ზეო“ და სხვ. ¹⁾ ვაგნერს უფლება ჰქონდა მიემატებია, რომ, თუ ეს განხორციელდა, მაშინ აღარავის ექნება საფუძველი ერთმანეთს დაუპირდაპიროს ესთეტიკა და ზნეობრიობა; ამ დაპირდაპირებას ახდენენ ისინი, რომელნიც აღიარებენ ხელოვნებას ხელოვნებისათვის, მაგალითად, ფლობერი ²⁾. ფლობერი ამბობდა, — მოსაწყენი და ყალბია სიკეთის გზაზე დამყენებელი ყველა წიგნებო. ის მართალი იყო. მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ დღევანდელი საზოგადოების სიკეთე, ბურჟუაზიული სიკეთე მოსაწყენია და ყალბი. ანტიური-უძველესი დროის „სიკეთე“ არ ყოფილა მოსაწყენი და ყალბი არც თვითონ ფლობერის თვალში, თუმცა ის „სიკეთე“ ბურჟუაზიულისაგან გაირჩეოდა იმიტომ, რომ არ იკარებდა ბურჟუაზიულ ინდივიდუალიზმს. შირინსკი-შახმატოვი, სახალხო განათლების მინისტრი, ნიკოლოზ პირველის დროს ხელოვნების დანიშნულებას ხედავდა საზოგადოებრივსა და კერძო ცხოვრებისათვის მეტად საჭირო იმ რწმენის გამტკიცებაში, რომ ბოროტმოქმედება ღირსეულად ისჯება „დედამიწაზე“, ე. ი. იმ საზოგადოებაში, რომელზედაც ზრუნავდენ შირინსკი-შახმატოვები. ეს იყო, რასაკვირველია, უდიდესი სიყალბე და მოსაწყენი საქაგლობა. ხელოვანი ძალიან კარგად იქცევიან, როცა ზურგს აქცევენ ამისთანა სიყალბეს და სისაძაგლეს. და როცა ჩვენ ფლობერის ნაწერებში ვკითხულობთ, რომ **ზოგიერთ შემთხვევაში „ბიწიერებაზე უფრო პოეტური არაფერი არისო“**, ³⁾ ჩვენ გვესმის ნამდვილი აზრი ამ დაპირდაპირების. ეს არის დაპირდაპირება ბიწიერებისა და ყალბი, მოსაწყენი, დაობებული სიკეთის, რომელსაც ქადაგებენ ბურჟუაზიული მორალისტები და შირინსკი-შახმატოვები. მაგრამ, თუ მოვიშორებთ იმ საზოგადოებრივ წესწყობილებას, სადაც ხარობს ეს დაობებული, ყალბი და მოსაწყენი სიკეთე, მაშინ აღარ გვექნება **ზნეობრივი** მოთხოვნილება, რომ ბიწიერება მოგვწონდეს. ვიმეორებ, ანტიური-უძველესი დროის „სიკეთე“ არ მიაჩნდა ფლობერს დაობე-

¹⁾ „Die Kunst und die Revolution“. R. Wagner.

²⁾ Л. Берган, „Custave Flaubert“ გვ. 260.

³⁾ იქვე.

ბულ, მოსაწყენ და ყალბ „სიკეთედ“, თუმცა ის ნამეტნავად განუფი-
თარებელ სოციალურ-პოლიტიკურ შეგნების გამო აღტაცებაში მო-
დიოდა ნერონის ყოფაქცევით, რომელიც საშინელი უარყოფა იყო ამ
სიკეთის. სოციალისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება ხელოვნებისათ-
ვის ველარავის გაიტაცებს, ლოგიურად შეუძლებელი გახდება მაშინ
ეს გატაცება, რადგან აღარ ექნება ადგილი საზოგადოებრივი ზნეო-
ბის დახურდავებას, რომელსაც ნიადაგი აქვს მხოლოდ ახლა, როცა
გაბატონებული კლასი ცდილობს შეიჩინოს თავისი პრივილეგიები.
ფლობერი ამბობს: „L'art est la resherche de l'inutile“—ხელოვნება
ეძებს, რაც უსარგებლოა“. ამ სიტყვებში ადვილი გამოხატობია
ძირითადი აზრი პუშკინის ლექსისა. „Чернь“, მაგრამ გატაცება ამ
აზრით ნიშნავს მხოლოდ ხელოვანის გალაშქრებას დღეს გაბატონე-
ბული კლასის ან წოდების ვიწრო უტილიტარიზმის წინააღმდეგ...
კლასების მოსპობით მოისპობა ეს ვიწრო უტილიტარიზმიც, ეს ახლო
ნათესავი ანგარების. ანგარებას არაფერი აქვს საერთო ესთეტიკას-
თან: ვინც თავის აზრს გამოსთქვამს გემოვნების შესახებ, ის ვერ
იხელმძღვანელებს კერძო სარგებლობის მოსაზრებას. მაგრამ სხვა
კერძო სარგებლობა და სხვა არის საზოგადოებრივი სარგებლობა.
ანტიურ „სიკეთეს“ საფუძვლად ედო ის მისწრაფება, რომ საზოგა-
დოებისათვის მოეტანათ სარგებლობა. ეს მისწრაფება სათავეა თავ-
განწირულების, თავგანწირული მოქმედება კი ძალიან ადვილად შე-
იძლება გახდეს და კადეც გახდება, როგორც ხელოვნების ისტორია
გვიჩვენებს,—ესთეტიური გამოხატვის საგნად—საკმარისია მოვიგონოთ
პირველყოფილ ხალხის სიმღერები, ანდა, რომ არ წავიდეთ ასე
შორს, გარმოდის და არისტოტიონის ძეგლები ათინაში.

ჯერ კიდევ ანტიური ქვეყნის მოაზრებებს, მაგალითად, პლატონს
და არისტოტელს მშვენივრად ესმოდათ, როგორ აქვეითებს ადამიანს
მთელი სასიცოცხლო ძალის დახარჯვა ყოველდღიურ სარჩო-საბა-
დებელზე. ეს ესმისთ დღევანდელ ბურჟუაზიის იდეოლოგებსაც. ისინიც
საჭიროდ სთვლიან, რომ ადამიანმა თავიდან მოიშოროს თავისი და-
მამკირებელი, ყოველდღიური გაჭირვება. მაგრამ მათ მხედველობაში
ჰყავთ ადამიანი უმაღლესი საზოგადოებრივი კლასის, რომელიც ცხოვ-
რობს მშრომელთა ექსპლოატაციით. ისინი ხედავენ საკითხის გა-
დაჭრას იმაში, რაშიაც ხედავდენ ანტიური ქვეყნის მოაზრებები: მწარ-
მოებლები უნდა დაემონონ ერთ მუჭა რჩეულ ბედნიერებს, რომლებიც
ცოტად თუ ბევრად უახლოვდებიან „ხეკაცის“ იდეალს. მაგრამ, თუ
საკითხის ასე გადაჭრა კონსერვატიული იყო უკვე პლატონის და

არისტოტელის დროს, ახლანდელ დროში ის მეტიმეტად რეაქციონურია. და თუ არისტოტელის თანამედროვე კონსერვატიული მებატონე—ბერძენები ფიქრობდნენ თავის გაბატონებული მდგომარეობის შენარჩუნებას თავისი საკუთარი „გმირობით“, დღეს ბურჟუაზიული წრებიდან გამოსულ ექსპლოატატორების გმირობა არ სწამთ თვითონ მათ, ვინც ხალხის დამონაწევას ქადაგებს. ამიტომ ისინი დიდი სიამოვნებით ოცნებობენ, რომ სახელმწიფოს სათავეში გამოჩნდეს გენიოსი ზეკაცი და მძლავრო ხელით გაამაგროს კლასიური ბატონობის შერყეული შენობა. დეკადენტები, რომლებიც არ არიან ხოლმე პოლიტიკურ ინტერესებს მოკლებული, ძალიან ხშირად ნაპოლენონ I-ის წინ მოწიწებით იყრიან მუხლს.

რენანს ესაქიროებოდა ძლიერი მთავრობა, რომელიც მისი აზროვნების დროს, უწყინარ გლენკაცობას ამუშავებდა მის მაგიერ; ახლანდელ ესთეტიკოსებს სჭირდებათ ისეთი საზოგადოებრივი წესწყობილება, რომელიც პროლეტარიატს ამუშავებს იმ დროს, როცა თვითონ ეძლევიან უმაღლეს სიამოვნებას... მაგალითად, კუბიკების ხატვას სხვადასხვა ფერებით და სტერეომეტრიულ ფიგურების ხაზვას. ორგანიულად მოკლებული ყოველგვარ სერიოზული მუშაობის უნარს, ისინი გულწრფელად არიან აღშფოთებულნი იმ აზრით, რომ შესაძლოა დამყარდეს ოდესმე ისეთი საზოგადოებრივი წესწყობილება, სადაც ნიადაგი აღარ ექნებათ უსაქმურებს.

მგლებთან როცა სცხოვრობ, მგლურად უნდა ყმუოდეო. თანამედროვე ბურჟუაზიის ესთეტიკოსები ებრძვიან მგშჩანობას... სიტყვით, საქმით კი არა ნაკლებ მეშჩანურად სცემენ თავყანს ოქროს კერძს. „ჰკონიათო, — ამბობს მოკლერი, — რომ არის მოძრაობა ხელოვნებაში, ნამდვილად კი არის მოძრაობა სურათების ბირყაზე, სადაც სპეკულიაციას ეწევიან ჯერ დაუბეჭდავ გენიოსებითაცო“¹). გაკვრით დაფუმატებ: დაუბეჭდავ გენიოსებზე სპეკულიაციით აიხსნება, სხვათა შორის, გაცხობრებული მისწრაფება „ახლისაკენ“, რომელსაც ეძლევა დღევანდელი მხატვრობის უმრავლესობა. ახალს იმიტომ ეტანებიან, რომ ძველი აღარ აკმაყოფილებთ. მაგრამ საკითხავია, რატომ აღარ აკმაყოფილებსთ?! ბევრს, ძალიან ბევრს ხელოყანს ძველი აღარ აკმაყოფილებს მხოლოდ იმიტომ, რომ სანამ ამ ძველზე დგას საზოგადოება, მათი „გენიოსობა“ რჩება „დაუბეჭდავი“. ძველის წინააღმდეგ ილაშქრებენ იმიტომ კი არა, რომ ახალი აზრი უყვართ, არა, მათ უყვართ მხოლოდ იგივე

¹) ხსენებული თხზულება, გვ. 319, 320.

„ერთადერთი სინამდვილე“, იგივე „მე“ და ამიტომ სძულთ ძველი მაგრამ ასეთი სიყვარული ვერ შთაგონებს ხელოვანს, ეს მხოლოდ ხელს უწყობს ისეთ სულიერ განწყობილებას, როცა ხელოვანი სარგებლობის თვალთ უყურებს თვით „ბელვედერის კერპსაც“-კი. „ფულის საკითხი ისეა გადაჯაჭვული ხელოვნების საკითხთან—ამბობს შემდეგ მოკლერი,—რომ მხატვრული კრიტიკა შებოჭვილად გრძნობს თავის თავს. საუკეთესო კრიტიკოსები ვერ ამბობენ, რასაც ფიქრობენ, დანარჩენები ამბობენ იმას, რაც შესაფერისად მიაჩნიათ ამა თუ იმ შემთხვევაში: რა უნდა ქნან, ხომ უნდა იცხოვრონ თავის... ნაწერებით! მე არ ვამბობ, რომ ეს უნდა გვაშფოთებდეს, მაგრამ საჭიროა ანგარიში გაეწიოს კითხვის სირთულეს“¹⁾.

ჩვენ ვხედავთ, რომ **ხელოვნება ხელოვნებისათვის გადაიქცა ხელოვნებად ფულისათვის**. და მთელი კითხვა, რომელმაც დააინტერესა მოკლერი, იმაშია, თუ რა მიზეზით მოხდა ეს გადაქცევა. მიზეზის გაგება კი არ არის ძნელი. „იყო დრო, მაგალითად, საშუალო საუკუნეებში, როცა გასაცვლელად მიდიოდა ზედმეტი, ის, რაც წარმოებას რჩებოდა დანახარჯის შემდეგ“.

„იყო კიდევ სხვა დრო, როცა ზედმეტი კი არა, მთელი საქონელი, მრეწველობის მთელი ნაწარმოები გადადიოდა ვაჭრობაში, როცა წარმოება სავსებით დამოკიდებული გახდა გაცვლა-გამოცვლისგან“...

„ბოლოს დადგა დრო, როცა გაცვლა-გამოცვლის და ვაჭრობის საგანი გახდა ყველაფერი, რაც აქამდე ადამიანს ხელშეუხებელი, თავიდან მოუშორებელი ეგონა. გასაყიდი და გასაცვლელ-გამოსაცვლელი შეიქნა ამ დროს ის, რასაც მანამდე გადასცემდნენ ხოლმე ვისმე, მაგრამ არაფერში უცვლიდნენ, აჩუქებდნენ ხოლმე, მაგრამ არ „ჰყიდდნენ“; იძენდნენ, მაგრამ არ ყიდულობდნენ. კეთილმოქმედება, სიყვარული, რწმენა, ცოდნა, სინიღისი,—ყველაფერი გახდა ბოლოს გასაყიდი. ეს იყო დრო საყოველთაო დაცემის, საყოველთაო გარყვნილების, ან, პოლიტიკური ეკონომიის ენით რომ ვთქვათ, დრო, როდესაც ყოველი საგანი, მატერიალური თუ სწეობრივი, გადაიქცა გასაყიდ ღირებულებად, რომელიც გამოაქვთ ბაზარზე, რომ იქ დაფასდეს შესაფერისად“²⁾.

განა უნდა გვიკვირდეს, რომ საერთო გამყიდველობის დროს ხელოვნებაც გასაყიდი ხდება?

1) იქვე, გვ. 321.

2) К. Маркс. Нишета философии, 3—4

მოკლერი არ ამბობს, უნდა იწვევდეს თუ არა ეს ჩვენს გულისწყრომას. მეც არ მაქვს სურვილი ზნეობრივი თვალსაზრისით შევუდგე ამის დაფასებას, მე არც ვტირი და არც ვიციანი, როგორც იტყვიან, მე მინდა მხოლოდ გავიგო. მე არ ვამბობ, რომ თანამედროვე ხელოვანი „უნდა“ ეძებდენ შთაგონებას პროლეტარიატის განმათავისუფლებელ მისწრაფებებში. არა, თუ ვაშლის ხემ უნდა მოიხას ვაშლი და მსხალის ხემ—მსხალი, მაშინ ბურჟუაზიული თვალსაზრისის ხელოვანთ უნდა გაილაშქრონ ამისთანა მისწრაფებების წინააღმდეგ. დაქვეითების დროის ხელოვნება უნდა იყოს დაქვეითებითი (დეკადენტური). ეს აუცილებელია. ნუ „ავგაშფოთებს“ ეს. მაგრამ სამართლიანად ამბობს კომუნისტური მანიფესტი: „იმ ხანებში, როცა კლასთა ბრძოლა უახლოვდება თავის მიზნებს, თვითონ მმართველ წრეებში, ძველი საზოგადოების წიაღში ძლიერდება რღვევის პროცესი, ერთი ნაწილი შორდება ამ წრეებს და უერთდება რევოლუციონურ კლასს, მომავლის დროშის მატარებელს; როგორც თავდა-აზნაურობის ნაწილი ოდესღაც უერთდებოდა ბურჟუაზიას, ისე გადადის ახლა პროლეტარიატთან ბურჟუაზიის ნაწილი, გადადიან ბურჟუა იდეოლოგიები, რომლებმაც თეორეტიულად გაიგეს ისტორიული განვითარების მსვლელობა“.

ბურჟუა იდეოლოგიებში, რომლებიც პროლეტარიატის მხარეზე გადადიან, ჩვენ ვხედავთ ძალიან ცოტა ხელოვანთ. ეს აიხსნება, ალბად, იმით, რომ თეორეტიულად გაგება ისტორიული განვითარების შეუძლიათ მათ, რომელნიც აზროვნობენ. თანამედროვე ხელოვანი კი, მაგალითად, აღორძინების დროის დიად ოსტატებთან შედარებით, ძალიან ნაკლებად აზროვნობენ¹⁾. მაგრამ, რაც უნდა იყოს, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი ბევრად გაადიდებს თავის ძალას; თუ შეითვისებს ჩვენი დროის დიად განმათავისუფლებელ აზრებს. საჭიროა მხოლოდ, რომ

1) ჩვენ აქ ვლაპარაკობთ იმ უკულტურობაზე, რომელიც ახასიათებს ახალ მხატვართა უმრავლესობას. თუ მათ ხშირად ინახულებთ, თქვენ მალე დარწმუნდებით, რომ ისინი საერთოდ მეტად გაუნათლებელი არიან. მათ არ ძალუძთ გაიგონ სხვადასხვა იდეათა და დრამატიულ მდგომარეობათა წინააღმდეგობანი, ან გულგრილობას იჩენენ მათდამი. ისინი ქმნიან წვალბებით, მოშორებულნი თანამედროვეების სულიერ და სოციალურ მღელვარებათ, ყურადღებას აქცევენ მხოლოდ მხატვრობის გარეგან მხარეს, ვინაიდან უფრო მეტად დაფასებენ მის მოჩვენებით სარგებლიანობას, ვიდრე მის მნიშვნელობასა და გონებრივ გავლენას. (Holl „La jeune peinture contemporaine“ p. p. 14—15) Paris, 1912.

ეს აზრები იმას გაუჯდეს ძვალსა და რბილში, რომ მან გამოსთქვას სწორედ, როგორც ხელოვანმა ¹⁾. საჭიროა ისიც, რომ მან შეიძლოს შესაფერად დაფასება დღევანდელ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიების მხატვრული მოდერნიზმის. გაბატონებული კლასი ახლა ისეთ მდგომარეობაშია, რომ წინსვლა ნიშნავს იმისთვის დაქვეითებას. და ამ სამწუხარო ბედს იზიარებენ მასთან ყველა მისი იდეოლოგები, და ყველაზე უფრო მოწინავენი მათში არიან სწორედ ისინი, რომელნიც ყველა თავის წინაპრებზე უფრო დაქვეითდენ.

როცა მე გამოვთქვი ყველა აქ მოყვანილი აზრები, ლუნაჩარსკი შემეკამათა რამდენჯერმე. გავარჩევ აქ უმთავრესს მის შენიშვნებს.

ჯერ ერთი, ლუნაჩარსკიმ გაიკვირვა ის, რომ ვითომ მე მწამს გარდაუვალი, აბსოლიუტური საზომი სილამაზის. მაგრამ არ არის ამისთანა საზომიო. ყველაფერი მიმდინარეობს, იცვლება, იცვლება, სხვათა შორის, ხალხის წარმოდგენაც სილამაზის შესახებ. ამიტომ ჩვენ არა გვაქვს. საშუალება დავამტკიცოთ, რომ თანამედროვე ხელოვნება მართლაც განიცდის უმგვანობის კრიზისსო.

ამაზე მე ერთხელ ვუპასუხებ და ახლაც ვუპასუხებ, რომ სილამაზის გარდაუვალი საზომი, ჩემი აზრით, არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს ²⁾. ხალხს, რა თქმა უნდა, სხვადასხვანაირად

¹⁾ აქ მე სიამოვნებით დავიმოწმებ ფლობერს. ის სწერდა ყოჩა ზანდს:— „ფორმა და შინაარსი მე მიმაჩნია ორ არსებით მხარედ. უერთმანეთოდ შეუძლებელია მათი არსებობა“ (Correspondance, quatrième série გვ. 225.) ვისაც ფორმა მსხვერპლად მიაქვს „იდეისათვის“, ის აღარ არის უკვე ხელოვანი, კიდევ რომ ყოფილიყო იმად ოდესმე.

²⁾ „უინიანი გემოვნების უანგარიშო ნდობა კი არ გვაძებნინებს ჩვენ თავისთავად არსებულ ესთეტიურ ღირებულებებს, რომლებიც არ მისდევენ თავმომწონე მოდას და ბრბოსებურ მიმბაძველობას. არის შემოქმედებითი ოცნება ერთს მთლიან, უზრუნველ სილამაზეზე, რომლის ცხოველი სახე „იხსნის ქვეყნიერებას“, განათლებს და სულს ჩაუდგამს გზადაბნეულებს და დავრდომილებს. ეს ოცნება თანდაყოლილი მოთხოვნილებაა ადამიანის სულის, რომელიც ცდილობს ფარდა ახადოს გარდაუვალის საიდუმლოებას“. (В. Н. Сперанский. „Общественная роль философии“, შესავალი, გვ. XI, 1913 წ.) ვინც ასე აზროვნობს, ის ლოგიურად უნდა სცნობდეს სილამაზის გარდაუვალ საზომს. მაგრამ ამისთანა მრავალხერხევი წმინდა წყლის იდეალისტია, მე კი ჩემი თავი მიმაჩნია არა ნაკლებ წმინდა წყლის მატერიალისტად. მე არა თუ არა მწამს „ერთი მთლიანი უზრუნველი“ სილამაზის არსებობა, მე არც ვამეგება, რა აზრი უნდა იყოს ამ სიტყვებში:— „ერთი მთლიანი უზრუნველი სილამაზე“. დარწმუნებულიც ვარ, რომ თვითონ იდეალისტებსაც არ გაეგებათ ეს. ამისთანა სილამაზეზე მსჯელობა ცალიერი „სიტყვიერება“ მხოლოდ.

გრილად ვერ შეხედავს ვერც ერთი ადამიანი, ხელოვნების გულწრფელად მოყვარული, მე მიეუთითე იმ გარემოებაზე, რომ დღევანდელ ხელოვანთა უმრავლესობა ბურჟუაზიული თვალსაზრისისაა და სრულიად მიუწოდებელია მათთვის ჩვენი დროის დიადი განმათავისუფლებელი აზრები. მითხარით, რა გავლენა შეიძლება იქონიოს ამ მითითებამ მერყევ პირებზე? თუ ეს დამარწმუნებელია მათთვის, ისინი უნდა გადავიდნენ პროლეტარიატის თვალსაზრისზე. ამაზე მეტი კი არაფერი მოეთხოვება რეფერატს, რომელიც ეხება ხელოვნების საკითხს და არა სოციალიზმის პრინციპების განმარტებას და დაცვას.

Last not least. ლუნაჩარსკის შეუძლებლად მიაჩნია იმის დამტკიცება, რომ ბურჟუაზიული ხელოვნება ეცემა და ამბობს ჩემზე, — უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა ბურჟუაზიული იდეალებისთვის დაეპირდაპირებია მწყობრი სისტემა — ასე თქვა, როგორც მახსოვს — მოწინააღმდეგე ცნებებისო. და იქვე აცნობა აუდიტორიას, რომ ამისთანა სისტემა ახლო ხანში იქნება შემუშავებულიო. ეს შენიშვნა კი სრულიად აღემატება ჩემს გაგებას. თუ ამისთანა სისტემა მხოლოდ უნდა გამომუშავდეს, ცხადია, ის ჯერ კიდევ არ არსებობს და თუ ჯერ არ არსებობს, როგორ უნდა დაეუპირდაპირო ის ბურჟუაზიულ შეხედულებებს? რა ცნებების მწყობრ სისტემაზე აქვს ლაპარაკი ლუნაჩარსკის? თანამედროვე მეცნიერული სოციალიზმი უთუოდ წარმოადგენს მწყობრ თეორიას და მას აქვს ის უპირატესობა, რომ უკვე არსებობს. მაგრამ, როგორც ვთქვი, ძალიან ახირებული იქნებოდა, რომ რეფერატში „ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ“ მე გადმომეშალა თანაშედროვე მეცნიერული სოციალიზმის მოძღვრება. მაგალითად, ზედმეტი ღირებულების თეორია და სხვა. კარგია, მხოლოდ ის, რაც ხდება თავის დროზე და თავის ალაგზე.

იქნება მწყობრ სისტემად ლუნაჩარსკის მიაჩნია ის მოსაზრებები პროლეტარულ კულტურის შესახებ, რომლებითაც, დიდი ხანი არ არის, გამოვიდა პრესაში მისი ახლო თანამოაზრე, ბოგდანოვი-მაშინ მისი უკანასკნელი შენიშვნა ისე უნდა გავიგო, რომ მე უკეთ დახელოვნდებოდი, თუ ცოტა რამეს ვისწავლიდი ბოგდანოვისგან. მაღლობელი ვარ რჩევისთვის, მაგრამ მე არ ვფიქრობ ვისარგებლო ამ რჩევით. იმას, კი ვინც გამოუცდელია გამო დაინტერესდება ბოგდანოვის წიგნაკით პლოტერალულ ხელოვნებაზე, მე მოვავიწყებ, რომ ეს წიგნაკი გვარდებ მოხდენილად იყო სასაცილოდ აღებული ჟურნალ „Современный мир“-ში ლუნაჩარსკის მეორე ახლო თანამოაზრის ალექსისკის მიერ.

ყდა ვ. წილოსანის

ფასი 45 კპ. რ

18
3 446

ნებადარ. მთავლიტი № 972.

შეკვ. № 5246.

ტირაჟი 1500.