

ლევ მსაქია

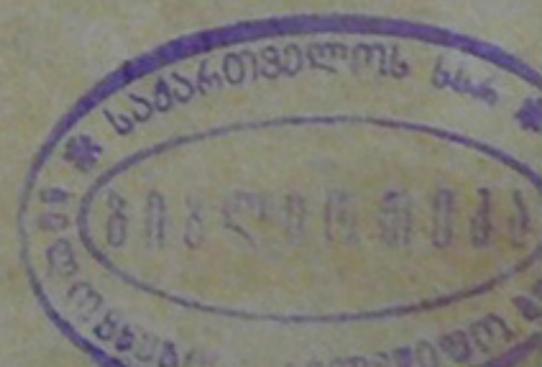
ბნბლი მბბტბრბბბ

და ნბბუ ჳბრბსბბბბბბბ

ბბბბ

სბბბბბბ

ბბბბბბ – 1927



ЛЕО ЭСАКИА

НОВАЯ ЖИВОПИСЬ

и Нико Пиросманишвили

ГОСИЗДАТ
ТИФЛИС—1927

საქართველოს

სამხატვრო

აკადემიის

მემატიცხენა

ახალგაზრდობას

„პროლეტარიატმა უნდა — შეინარჩუნოს, განამტკიცოს გაათავართოვოს, თავისი ხელმძღვანელობა და დაიკავოს სათანადო პოზიცია იდეოლოგიურ ფრონტის მთელ რიგ ახალ ნაწილებში და ც. დიალექტურ მატერიალიზმის შექრა სრულიად ახალ-ახალ დარგებში (ბიოლოგია, ფსიქოლოგია და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში საერთოდ) უკვე დაიწყო. პოზიციის დაპყრობა მხატვრულ ლიტერატურის დარგში, სწორედ ასევე ადრე თუ გვიან ფაქტად უნდა გახდეს.“ (კომუნისტური პარტიის რეზოლიუციის მე-6 მუხლი).

კრიტიკული ნაშრომით მეღავენდება აგრეთვე კრიტიკოსის საკუთარი კრედოც, მისი შეგნების სისტემის პრინციპიალი საძირკვლები — მისი კონცეპცია.

ხშირად კრიტიკული წერილი, ავტორის მიერ ყოველივე ამის უქონლობის დამამტკიცებელი საბუთია. მისი იდეოლოგიური ქაოტიურობის ილიუსტრაციაა.

ერთი სიტყვით, კრიტიკულ ნაშრომში ისე, როგორც ყოველგვარ ლიტერატურულ, თუ სხვა ფაქტში, ცოტათ თუ ბევრად ავტორის სახე სჩანს, თუნდაც რომ ის თეორეტიკოსობაზე სრულიად არ აცხადებდეს პრეტენზიებს.

უკანასკნელი ხანები, ყოველ დარგში, დადებით მეცნიერებებს კენ განსაკუთრებული სწრაფვით ხასიათდება. შეიძლება საკითხის მობრუნებულათაც დაყენება — მეცნიერება ცხოვრების ყოველ დარგში იჭრება თავის ძლევამოსილობით, და სწორედ ეს არის მიზეზი თანდროულ მიღწევების, აღმოჩენების და კაცობრიობის გიგანტიური ნაბიჯით წინსვლისა.

ეს იწვევს ცხოვრების გეომეტრიული პროგრესიით სრბოლას, უფრო და უფრო მიზანშეწონილ კონსტრუქტიულ ფორმებისაკენ. ამიტომაც საერთოდ ტენდენციაა — საკითხის მეცნიერული დასმა.

განსაკუთრებული სიბეჯითით მოითხოვს ამას თავის იდეოლოგიით (მარქსიზმი-ლენინიზმი), ცხოვრების არენაზე ახლად გამოსული, როგორც მისი მესვეური, ხოლო საერთოდ თავის ბუნებით ერთად-ერთი პროგრესიული კლასი საზოგადოებისა — პროლეტარიატი.

ასე უდგება ცხოვრების ყოველ დარგს თუ მხარეს, პროლეტარიატის ავანგარდი — კომუნისტური პარტიაც.

მაგალითისათვის: ამხ. სტალინი სვერდლოვის სახელობის უნივერსიტეტის სტუდენტების შეკითხვაზე — „მუშურ-გლეხური მთავრობა ფაქტიურად — თუ როგორც სააგიტაციო ლოზუნგი“, — უპასუხებს:

„გამოდის, რომ თითქოს პარტიას შეეძლოს ისეთი ლოზუნგების გადმოსროლა, რომლებსაც არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს მეცნიერული დასაბუთება. მართალია ეს? რა თქმა უნდა არა. ასეთი პარტია იმის ღირსი იქნებოდა, რომ ცოტა ხნის არსებობის შემდეგ გამჭრალიყო, როგორც საპნის ბუშტი. ჩვენი პარტია მაშინ პროლეტარიატის პარტია კი არ იქნებოდა, რომელიც მეცნიერულ პოლიტიკას აწარმოებს, არამედ ის ცარიელი, უბრალო ქაფი იქნებოდა პოლიტიკურ მოვლენათა ზედაპირზე“. (ხაზი ყველგან ჩემია—ლ. ე.)

ამრიგად, ცხადია რომ პროლეტარულ იდეოლოგიის მატარებელი თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი ხელოვნების ყოველ დარგის საკითხებსაც მეცნიერულად უნდა მიუდგეს. მკვლევარის, კრიტიკოსის მიდგომის ძირეული პრინციპები დიალექტიურ-მატერიალიზმში უნდა გადიოდეს. ყოველ შემთხვევაში, მისი შეხედულებათა კომპლექსი ყოველ სფეროში იმდენად იქნება თანდროული და მეცნიერული, რამდენადაც ის გამომდინარეობს მარქსისტულ-მატერიალისტური მსოფლგაგებიდან. ხოლო რამდენადაც ის მოწყვეტილია ასეთს, იმდენადვე დაშორებული იქნება ყოველგვარ დადებით მეცნიერებას საბოლოო ანგარიშით.

ყველაზე უფრო დაუმუშავებელ შიშველ ფრონტს ამ მხრივ ჩვენთვის წარმოადგენს ხელოვნება, კერძოდ მხატვრული ლიტერატურა.

თუმცა ძირეულ საკითხებში საკმაო მარქსისტული ფორმულებიც მოგვეპოება სახელმძღვანელოდ; საერთოდ საორიენტაციო ლატანები (вехи) არის.

სიძნელე კონკრეტ სინამდვილესთან შეფარდებაში მდგომარეობს. ამიტომ აქ არის მრავალი გაუგებრობანი.

მთავარი: ზოგიერთ „მარქსისტების“ მიერ ხელოვნების საკითხების იდეალისტური „ცოხნა“.

რომლებიც გარკვეულ მეთოდის (პრინციპების სისტემის) უქონლობის გამო, ერთნაირად ამართლებენ და უარყოფენ ყოველ ლიტერატურულ მიმართულებას, თუ ლიტფაქტს.

საგანთან მათ მიერ დადებითი თუ უარყოფითი მიდგომა ალბად პირად განწყობილებებზეა დამოკიდებული. ჩვენ კი გვჯერა, რომ საკითხის ყოველგვარი იდეალისტური მიდგომა თუ „გადაჭრა“, — მეცნიერული არ შეიძლება იყოს საბოლოო ანგარიშით. მხედველობაში ვიღებთ იდეალისტური აზროვნების „უკანასკნელ სიტყვასაც“ კი.

სწორედ აქ არის პარტიის რეზოლიუციის უაღრესი სისწორე, როდესაც ის აღნიშნავს და მიუთითებს პროლეტარული იდეოლოგიის მატარებელ ლიტერატურულ კრიტიკოსებს და თეორეტიკოსებს მხა-

ტვრულ ლიტერატურაში, დიალექტიურ-მატერიალისტური მეთოდით მისვლას და გარკვეულ მარქსისტულ-ლენინისტური პოზიციების შექმნას, რაც იქნება ამ სფეროში პროლეტარიატის ოქტომბრიული გამარჯვების უტყუარი საბუთი და წინამძღვარი.

მეორეს მხრივ, დიალექტიურ-მატერიალიზმის რომელიმე დარგში შექრა, თვით ამ დარგის ვიწრო, სპეციფიურ პროგრესის თვალსაზრისითაც, მისი სტატიკური მდგომარეობიდან წინდაძვრის და შეუწყვეტელი განვითარების მომასწავებელია.

აქ, დასამტკიცებლად მრავალი დამარწმუნებელი მაგალითების მოყვანა შეიძლებოდა. თუნდაც იმავე რეზოლიუციაში მოხსენებული დარგების (ბიოლოგია, ფსიქოლოგია და საერთოდ ბუნებისმეტყველების მეცნიერებანი, სოციოლოგიაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია) გრანდიოზული წინსვლა და დადებითი შედეგები (რეფლექსოლოგია) იმის შემდეგ, რაც დიალექტიურ-მატერიალისტური მეთოდი იქნა გამოყენებული ხსენებულ დარგების კვლევაში. მაშასადამე თვით ამ დარგების განვითარების ინტერესები მოითხოვს, საკითხის მარქსისტულ-ლენინისტური, ე. ი. მეცნიერული მსოფლ-გაგებით დასმას, რაც წარმოუდგენელია დიალექტიურ-მატერიალისტური მეთოდის გარეშე. ამიტომაც პროლეტარული ლიტერატურის თეორეტიკოსი და კრიტიკოსისათვის აუცილებელი პირობაა: თავის მთლიანი შეგნების, ლიტერატურულ კონცეპციის — ხსენებულ მეთოდის საფუძვლებზე აგება.

უამისოდ არც თეორია და არც კრიტიკა მეცნიერული და მაშასადამე პროლეტარიატისათვის მისაღები, არ იქნება.

უკეთეს შემთხვევაში ის მხოლოდ ეკლექტიური „პოხლიობა“ ან კიდევ რეაქციონური „ჩაბნელება“ იქნება, მიუხედავად ყოველგვარი ავტორიტეტიან მარქსისტთა ნაშრომიდან „დათრეულ“ ციტატებით „შემკობა — გამშვენირებისა“.

„ას შემთხვევაში ერთხელ“

ესა თუ ის საკითხი იმიტომ იწვევს გამძაფრებულ მსჯელობას, რომ ის მართლა ბნელია; ხოლო დანარჩენ 99 შემთხვევაში ის ბნელი ხდება იმიტომ, რომ მასზე გამძაფრებით მსჯელობენ“ (ე. პოე).

ძველი კრიტიკა ვერ აკმაყოფილებდა თანდროულ მოთხოვნილებებს. ძველი კრიტიკის მეთოდები ვერ უდგებოდა მთელ რიგ ახალ ლიტერატურულ შკოლებს და ფაქტებს (კუბიზმი, ფუტურიზმი, იმანიუნიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, კონსტრუქტივიზმი და სხვ.).

მთელი რიგი მხატვრული მიმართულებებისა გარეთ დარჩა, მიუ-
დგომელი შეიქმნა ძველი კრიტიკისათვის. ეს იმიტომ რომ ძველი
მეთოდოლოგიური ხერხები და კვლევის იარაღი ძლიერ ჩამორჩენი-
ლი აღმოჩნდა.

ამიტომაც მათთვის, ერთ-ერთი გამოსავალი შექმნილ მდგომა-
რეობიდან, ამ ახალ მიმართულებათა ხელაღებით უარყოფა შეიქმნა.
ძველი კრიტიკის „ხსნა“ მხოლოდ ამ ახალი ფაქტების „კანონს
გარეშე“ გამოცხადებაში იყო.

უკეთეს შემთხვევაში ძველი კრიტიკა მხატვრული ფრაზებით,
ათას გვარი ფრთოსან კალამბურებით და „ასტრალი სახეებით“ მახ-
ვილობდა ხელოვნური ნაწარმოების შესახებ („იმპრესიონისტული
კრიტიკა“). ის ფაქტთან ყოველგვარი აშკარა და პრინციპიალურ მე-
ცნიერული მისვლას მოკლებული, თითონ იყო მხატვრული ნაწარმოე-
ბი. მაშასადამე თითონ ითხოვდა კვლევას, კრიტიკას, ცხადია კრი-
ტიკის ასეთი „მეთოდები“ ვერ დააკმაყოფილებდა თავის დანიშნუ-
ლებას, თითონ ვერ იტანდა ვერავითარ კრიტიკას და განწირული
იყო სასიკვდილოდ.

ე. წ. რეალისტური კრიტიკა გადაქცეულ იყო „ლიტერატურულ
გენერლების“ ბიოგრაფიად. ავტორის ცხოვრების აღწერით ამოიწუ-
რებოდა; შემოქმედებითი ფაქტები და მათი განვითარების კანონების
შესწავლას კი ნაკლები ყურადღება ექცეოდა; მისი უპირველესი და-
ნიშნულება გვერდზე რჩებოდა, ან კიდევ მეორე ხარისხოვანი საკით-
ხი იყო.

ამ რიგად საჭირო შეიქმნა ხელოვნების კვლევის ახალი მეთოდი.
ამას ყველა მიმართულება გრძნობდა.

მარქსისტებს გარდა ხელოვნების, კერძოდ ლიტერატურულ კრი-
ტიკის პრინციპების გადაფასების და მისი მეცნიერულ გზაზე გამო-
ყვანისათვის გამოვიდნენ ე. წ. ფორმალისტები.

მეცნიერების და ხელოვნების დაახლოების აუცილებლობაზე
ჯერ კიდევ ჰეგელიანობის დროს მარქსი სწერდა თავის მამას:

„მე დავწერე დიალოგი 24 ფურცელზე... აქ მე რამოდენიმედ
ვაერთიანებდი ხელოვნებას და მეცნიერებას. რომლებიც სავსებით
დაშორებულია ერთი მეორესს“.

სამწუხაროდ, მარქს მარქსისტობის დროს ეს საკითხი დეტა-
ლურად არ დაუმუშავებია. მაგრამ მის ნაშრომებში საკმაოდ არის
საფუძვლები იმისა, რომ ხელოვნება და მეცნიერება დღეს-დღეობით
ერთი მეორისაგან დაშორებული, არა-ნორმალური მდგომარეობაა.

მარქსისტისათვის ხელოვნების დარგში უპირველესი აზრ-
ცანაა — ფაქტების და მათი განვითარების (ისტორიის) მეცნიერულად
ახსნა განმარტება და შესწავლა.

თავის თავად ცხადია, რომ მარქსის ზემოხსენებული „გაერთიანების“ დროს, დადებითი მეცნიერება კომპრომისებზე ვერ წაგიდოდა. შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების კაპიტულიაცია მეცნიერების წინაშე, მისი არა მეცნიერული მხარეების უარყოფით. ამით მე მინდა ვსთქვა, რომ **ზემეცნიერულზე** და **ქვემცნობიერ** მეტაესტეტიზმს და მხატვრულ ლიტერატურას პროლეტარული იდეოლოგია ვერ მო-
იტევს.

პროლეტარული „ესტეტიური კულტურა“ მეცნიერული დასა-
ბუთების გარეშე და დიალექტიურ-მატერიალისტური მხედველობის
იქეთ — გაუგებრობად უნდა ჩაითვალოს. დოგმატიურ ესტეტიზმს მარ-
ქსისტულ მსოფლგაგების მატარებელი კლასი ბურჟუაზიული მხრები-
დან, ძირეულად, გადაუფასებლად და რეაქციონურ ელემენტებისაგან
დაუსუფთავებლად ვერ მიიღებს.

ფორმალისტებმა ხელახლა დასვეს ხელოვნების რაობის საკითხი
და სწორეთ, ამის პასუხზე აეგო მთელი ფორმალური მეთოდის სის-
ტემა (თეორეტიული და ისტორიული პოეტიკა).

ეს სისტემა მით არის საინტერესო, რომ მას არცერთი ლიტე-
რატურული მოვლენა არ რჩება კრიტიკის და კვლევის გარეთ. განს-
ხეავებით ძველი კრიტიკისა, ფორმალისტებმა ყოველგვარი ლიტერატუ-
რული მიმართულებები, ხელოვნების განვითარების მთლიან ჯაჭვში
მოაქციეს. ხოლო ამ მიმართულებათა შემოქმედებითი ცალკე ფაქ-
ტებს თანდათანობითი ურთიერთ დამოკიდებულების, სპეციფიური
კანონები მოუჩაბეს. თუმცა ისინი კვლევის დროს შინაგან ლიტერა-
ტურულ არედან არ გამოდიან.

მათ მიერ გადაფასების და ხელახალი განხილვის შემდეგ ძვე-
ლმა ლიტერატურულმა ფაქტებმაც კი სრულიად ახალი და უფრო ნა-
თელი სახე მიიღო.

ლიტერატურულ ფაქტებს და მათ განვითარებას, ფორმალის-
ტები იკვლევენ მხოლოდ ლიტერატურულ იმანენტური, ვიწრო, სპეცი-
ფიურ კანონების მიხედვით, დამოუკიდებლად ყოველგვარი სოციალ-
ეკონომიური სარჩულისა; გამოკლებით: **ჟირმუნსკი**, **ტომაშევსკი** და
ო. ვალცევისა — ყოველგვარ იდეოლოგიურ, ფილოსოფიურ, რელი-
გიურ, უფლებრივ და სხვა გარემოების დამოკიდებულებათა გარეშე.
დასახელებული ავტორები კი ნაწილობრივ სცნობენ „სახოგადოებ-

რივი აზრის“ ზედგავლენას ლიტერატურაზე; რა თქმა უნდა ამ უკანასკნელის კონკრეტ საფუძვლებიდან მოწყვეტით.

ჩვენთვის, მარქსისტებისათვის, ასეთ ვიწრო ფარგლებში ახსნა ლიტერატურული ფაქტების და მისი განვითარების, მისაღები და დამაკმაყოფილებელი, რა თქმა უნდა არ არის.

ეს აღნიშნა ამხ. ბუხარინმა თავის საპასუხო სიტყვაში ბ. ეიხენ-ბაუმის *) მოხსენების გარშემო ისტორიულ (მორფოლოგია) პოეტის შესახებ. ამხ. ბუხარინმა ხაზი გაუსვა იმას, რომ თუმცა მარქსისტული შეგნება ვერ დაკმაყოფილდება ლიტერატურული კრიტიკის ასეთ ვიწრო დერეფანში (карридор—მისი თქმაა) მომწყვდევით, მაგრამ მას შეუძლია გამოიყენოს ფორმალისმის ანალიტიური ძიების ხერხები და პილწევები. რაც შეეხება მეთოდის სინთეტიურ მხარეს, აქ კი ჩვენ უფრო ფართო გაშუქებას მოვითხოვთ.

მარქსისტული მეთოდი ითხოვს ლიტერატურის ისტორიის და ცალკე ფაქტების ყოველ მხრივ შესწავლას დამოკიდებით გარესკნელის ყოველმხრივობასთან. ხშირად სოციალ-ეკონომიურ საფუძვლისა და მისი ზედნაშენის ურთიერთობის სქოლასტიურად გამგებნი, სრულიად არ იღებენ მხედველობაში ლიტერატურის განვითარების სპეციფიურ თვისებებს, ამა თუ იმ დარგის ერთი ისტორიული ფაქტის მეორესთან ურთიერთობას და აქედან გამომდინარე კანონებს. ისინი ყოველ ფაქტის, მხოლოდ ეკონომიურ საფუძვლის ძიებით კმაყოფილდებიან, ხოლო ამა თუ იმ ზედნაშენის დამოკიდებულება მისი წინა ფაქტთან ავიწყდებათ, ან კიდევ სრულიად უარყოფენ.

ასეთი შეხედულების საწინააღმდეგოთ: მაგალითად ავიღოთ თვით მარქსიზმი, ის სოციალ-ეკონომიური განვითარების გარკვეული სტადიის ზედნაშენია.

მაგრამ ამავე დროს: „მარქსიზმი არის გაგრძელება და გენიალური დასრულება მე-XIX საუკუნის სამი უმთავრესი იდეური მიმდინარეობისა, რომლებიც კაცობრიობის სამ უაღრესად მოწინავე ქვეყნებს ეკუთვნოდა: გერმანულ კლასიკური ფილოსოფიისა, ინგლისურ კლასიკური პოლიტიკურ ეკონომიისა და ფრანგული სოციალიზმის“ სწერს ლენინი (Ленин. „Карл Маркс“).

ამ რიგად იდეოლოგიურ ზედნაშენს თავისი სპეციფიური განვითარების კანონებიც აქვს.

*) უკიდურესი ფორმალისტი, მორფოლოგიის ავტორი, რომელიც უარყოფს ლიტერატურის განვითარების ყოველგვარ დამოკიდებულებას სხვა იდეოლოგიურ და მატერიალურ გარესკნელთან.

ფორმალისტები კი სწორედ წინააღმდეგ—ამ სპეციფიურ (მორფოლოგიურ) ურთიერთობით კმაყოფილდებიან და იღებენ ლიტერატურის და საერთოდ ხელოვნების განვითარებას მხოლოდ მის იმანენტურ კანონების მიხედვით.

რა თქმა უნდა, არც ერთი და არც მეორე მარქსისტულ-მატერიალისტური საზრისით აღნიშნული სახით მისაღები არ არის.

რატომ მოითხოვს მარქსისტული კრიტიკა ამა თუ იმ ფაქტის სოციალ-ეკონომიური საფუძვლების გამორკვევას?

ჩვენ ვიცით, რომ ეპოქის რომელიმე ლიტერატურული გაბატონებული მიმართულება ამოსწურავს რა თავის განვითარების შესაძლებლობებს (ფორმალიზმის ენით—ავტომატიზაციის გამო) მისი მასაზრდოებელი სოციალ-ეკონომიური წყაროების გამოფიტვით, მისი მოთხოვნილება და მომხმარებელზე ემოციონალური ზედმოქმედების ძალა იკარგება. ამ ნიადაგზე ჩნდებიან მრავალი ახალი ლიტერატურული მიმართულებები. ფორმალისტური საზრისით—გაუცხოვებული (отстраненные) ფაქტები.

მაგრამ საქმე სწორეთ იმაშია რომ სოციალ-ეკონომიური საფუძვლის თავისებურობის მიხედვით, ხდება მათი „ბუნებრივი შერჩევა“, და ყველა მათგანში ძლიერდება და ღებულობს სასიცოცხლო, არსებობის საშუალებას (აუდიტორიას), ურომლისოდაც მას არსებობა არ შეუძლია, — მხოლოდ ისეთები (გაუცხოვებული ფაქტები), რომლებიც აკმაყოფილებენ გარკვეულ სოციალ-ეკონომიური სტრუქტურის თავისებურობით შექმნილ აუდიტორიის ფსიქიურ განწყობილებებს. დანარჩენი მიმართულებების ემბრიონალური საწყისები დავიწყებას ეძლევიან.

აქედან:

დღევანდელ, არსებულ ლიტერატურულ მიმართულებათა შორის, როგორც მიმდინარე ეპოქის „სტილის“ გამომსახველი დარჩება ისეთი მიმართულება, რომელიც დააკმაყოფილებს თანამედროვე სოციალ-ეკონომიური გარესკნელის თავისებურობებს.

მაგრამ ამავე დროს ეპოქის მოთხოვნილებები განიცდებენ უმთავრესად ორ მოწინააღმდეგე ხასიათის მოთხოვნილებათ, ისევე როგორც ყოველი ხანა.

ერთი — ძველი, რეაქციონური.

მეორე — ახალი, რევოლუციონური-პროგრესიული.

მათი საფუძვლები: დღეს — ერთის მხრივ ეკონომიური მდგომარეობის ბურჟუაზიული ელემენტები: მეორეს მხრივ ეკონომიური მდგომარეობის სოციალისტური ელემენტები.

ვისაც არ სჯერა ჩვენი სოციალისტური მშენებლობა და მისი უტყუარი გამარჯვება — ის პირველის ორიენტატორია. ვინც ხვდება პროგრესის (მინიმუმ) რკინის კანონებს — მეორეს ემხრობა.

აი, რამდენად არის დამოკიდებული სოციალ-ეკონომიური გარემოებასთან ლიტერატურული მიმართულების არსებობა.

მაშასადამე, მორფოლოგიური კვლევის მიხედვით — იმანენტური კანონებით, ყოველგვარ სოციალ-ეკონომიური და იდეოლოგიურ საფუძვლის შესწავლის და მასთან კონკრეტულ ურთიერთობის გამორკვევის გარეშე, შეცდომა აუცილებელია. ან კიდევ კვლევის შედეგები დამოკიდებული იქნება ფაქტალურ არჩევანზე. იმის გამორკვევა, თუ რომელი სკოლა თანდროულ ლიტერატურულ მიმართულებათა შორის — გაძღვებს და შეიქმნება ეპოქის „სტილის“ გამომხატველი მთლიანად ე. ი. ლიტერატურული ჰეგემონი, — ფორმალური მეთოდის მიხედვით, რამდენადაც დამოკიდებულია „ფაქტობასთან“ — იმდენად ის არა მეცნიერულია.

ამიტომაც იმ სახით, როგორც ამას ფორმალისმის თეორეტიკოსები „ასაბუთებენ“ მიუღებელია ჩვენთვის.

აქ შეიძლება ფორმალისტებმა საკითხი ასეც კი დააყენონ, თითქოს ლიტერატურული ახალი (გაუცხოვებული) ფაქტი ქმნიდეს აუდიტორიას. „საზოგადოებრივი აზრის“ იმანენტური განვითარება ქმნიდეს ცხოვრების სტრუქტურას. ეს იგივე იქნება — შეგნება ქმნის მდგომარეობას და არა მდგომარეობა შეგნებას. ასეთი შეხედულების საწინააღმდეგო დასაბუთებაა მთელი მარქსიზმი-ლენინიზმი.

ყოველ შემთხვევაში ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ლიტერატურა არ ახდენდეს სრულიად ზედვაკლენას საზოგადოების ფსიქიურ განწყობილებაზე.

ფორმალურ მეთოდის მიღება ჩვენ შეგვიძლია მისი დაყირავებულ მდგომარეობიდან მარქსისტულ-მატერიალისტური იდეოლოგიის გარკინულ ბეტონის ფეხებზე დაყენებით.

ფორმალურ მეთოდებში მოცემულია ლიტერატურულ ფაქტების დროში დენის და ურთიერთ დამოკიდების კანონები; ლიტერატურის განვითარების თანდათანობითი ცვლილებათა პრინციპები. მაგრამ რომ ის გახდეს მეცნიერული (მაშასადამე ჩვენთვის მისაღები), ამომწურავი მეთოდი, ამისათვის საჭიროა მისი „სოციალურ ენაზე“ გადმოყვანა, მარქსისტულ-ლენინისტური იდეოლოგიურ მთლიანობაში მოქცევა.

მარქსისტული კრიტიკა ვერ აცდება და არც აცდება ფორმალისმის მიღწევებს და კვლევის ხერხებს, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ

მან გარდა ამისა ლიტერატურის განვითარების ჯაჭვის ყოველ რგოლს სოციალ-ეკონომიური აუცილებელი, მასაზრდოებელი საფუძველი უნდა მოუნახოს. აქედან კი, მისი კლასიური ექვივალენტი.

მხოლოდ ამის შემდეგ წარმოგვიდგენია ჩვენ მარქსისტებს ესა თუ ის ფაქტი ახსნილად და განმარტებულად.

„რა“ თუ „როგორ“

„ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი უდრის მისი სტილისტიურ ხერხების ჯამს“ (ვ. შკლოვსკი)

„ხელოვნებაში მთავარია არა „რა,“ არამედ — „როგორ“ (ვ. ჟირმუნსკი, ო. ვალცელი).

„ხელოვნება როგორც ხერხი“ (ვ. შკლოვსკი).

ფორმალისტებს აინტერესებს ლიტერატურული ნაწარმოები იმდენად, — რამდენადაც ის მხატვრული სტილისტიურ ხერხების ჯამს წარმოადგენს.

არც მეტი არც ნაკლები.

ლიტერატურული ნაწარმოები იმდენად არის მხატვრული, და მაშასადამე მხატვრული კრიტიკის (ფორმალური მეთოდის) კვლევის საგანი, რამდენადაც ის ხელოვნურად არის ასრულებული. ე. ი. რამდენადაც ის პოეტურია.

მაგალითისათვის:

„კაკო ყაჩალი“. ბატონი ცემით ჰკლავს ყმას. ყმის ვაჟი კაკო შურს იძიებს ბატონზე და ჰკლავს მას, ამიტომ ის იძულებულია გადავარდეს ყაჩალად.

ეს არის პოემის ფაბულა. მაგრამ ეს ფაბულა აღნიშნული სახით მხატვრული ნაწარმოები არ არის. ჯერ ის ჩვეულებრივ საგაზეთო ქრონიკას გავს.

ასეთი ამბები ხშირად ცხადდება გაზეთებში, მაგრამ მათი განხილვა მხატვრულ კრიტიკას არ ევალება.

როდესაც პოეტი იღებს ამ ფაბულას (როგორც მასალას) და მხატვრულად დაამუშავებს მას, განსაკუთრებულ ფორმებში მოაქცევს სიუჟეტად გაშლის, მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება ის მხატვრული ნაწარმოები — პოემა.

ამის შემდეგ იქცევა ის ფორმალური მეთოდის საკვლევ რაობად; და არა მარტო ფორმალური მეთოდის --საერთოდ მხატვრული კრიტიკის.

აქედან ხელოვნების თვალსაზრისით აქ მთავარია—თუ როგორ ფორმებშია ის მოქცეული.

თუ ჩვენ აღვნიშნავთ:

ხელოვნური ნაწარმოები მთლიანად — A

ფაბულა (და საერთოდ მასალები) — B

მაშინ, წმინდა ხელოვნება იქნება: $A - B = X$

ფორმალური მეთოდიც არ შორდება X-ს ფარგლებს.

ის ფორმა (კონსტრუქცია), რომლის საშუალებითაც ვითვისებთ მხატვრულ ფაქტს—არის ხელოვნება და არა რაიმე ამბავი (ფაბულა, თემა), თუნდაც ადამიანის ძლიერ შემადრწუნებელი თავის ტრაგიულობით.

ფაბულა (საერთოდ — „რა“) ერთ-ერთი მასალათაგანია ხელოვნური ნაწარმოების. **შინაარსი** კი ამ „სტილისტიურ ხერხების ჯამით“ — ხელოვნურ ნაწარმოებით აუდიტორიაში გამოწვეულ ემოციის მიზანმიმართებაა.

მაგრამ ფორმალური მეთოდი ხელოვნების გარეთ არ გამოდის და ამიტომ არ სთვლის თავის ამოცანად ამ შინაარსის განხილვა—კრიტიკას.

ფორმალური მეთოდისთვის ის არ არსებობს. ასეთი საზრისით ხელოვნების კლასიურობაზე ლაპარაკი ისე შეუძლებელია, როგორც მათემატიკაზე და სხვ. დადებით მეცნიერებაზე.

ჩვენ კი გვგონია, რომ კლასიური საზრისით ხელოვნებასთან მისასვლელ გზების მოხსნა საბოლოო ანგარიშით, მაინც არის ვიწრო კლასიური მისვლა საგანთან. მიუხედავად ავტორების ყოველგვარი კეთილი სურვილებისა ის მაინც ბურჟუაზიულ იდეოლოგიის კლასიური პირმშოა. ზემოთ მოყვანილ პირველ შემთხვევაში გვაქვს „კაკო ყაჩალი“ — ამბავი.

მეორე შემთხვევაში „კაკო ყაჩალი“ — პოემა.

პირველ შემთხვევაში „კაკო ყაჩალის“ ამბავს ხელოვნებასთან არაფერი საერთო არა აქვს. მეორე შემთხვევაში ის ხელოვნური ნაწარმოებია. მხატვრულ კრიტიკისათვის სწორეთ ის მომენტია (ის ხერხია) საინტერესო, რომელმაც ის მხატვრულ ნაწარმოებად აქცია.

აქედან ხელოვნება მხოლოდ ხერხია.

„ხელოვნება არის ნივთის (მხატვრული ნაწარმოების — ლ. ე.) კეთების განცდის საშუალება (მომხმარებლისათვის — ლ. ე.) ხოლო გაკეთებული ხელოვნებაში არაფერია (неважно)“ — სწერს ვ. შკლოვსკი.

ხერხების ანალიზმა შკლოვსკი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ხელოვნური ნაწარმოები არის მისი (ნაწარმოების) კეთების პროცესის განსაცდელი აპარატი მომხმარებლისათვის.

წიგნის კითხვის დაწყებით, თქვენ იწყებთ მის კეთების განცდას და ათავებთ კითხვის დასრულებით.

ხელოვანი კი აშენებს ამ „აპარატს“ (ამ შემთხვევაში წიგნს) ისე, რომ მკითხველმა რაც შეიძლება უცხო, ახალ ფორმებში და დიდხანს (არა მომაბეზრებლად) გაგრძელდეს მისი კეთების, განცდის პროცესი.

განცდის პროცესი „თვითმიზნობრივია“ — აშობს შეკლოვსკი. ასეთი ვიწრო ხელოვნების თვალსაზრისით, ესა თუ ის ემოცია, ამა თუ იმ განცდის გამოწვევა შეიძლება თვითმიზნობრივი იყოს, ვინაიდან ის (თვალსაზრისი) ცხოვრებიდან სრულ იზოლიაციაშია. ყოველ შემთხვევაში ფორმალისტები ცდილობენ, რომ ეს ასე იყოს.

მაგრამ, რამდენადაც მომხმარებელი (მკითხველი), რომლებზედაც ის ახდენს გავლენას და იწვევს გარკვეულ კატეგორიის ემოციას. მხოლოდ ხელოვნურ ნაწარმოების შეგრძობისათვის გაჩენილი არსება არ არის და სინამდვილის კონკრეტ თავისებურობებში მცხოვრები სოციალური არსებაა, ხოლო ამიტომ მას განაგებს ბრძოლა არსებობისათვის (კეთილდღეობისათვის), იმდენად თვით ხელოვნებაც ასრულებს გარკვეულ მიზანმიმართების ფუნქციებს. ეს სწორეთ ასე ხდებოდა და ხდება ამჟამადაც.

უპარტიო ემოცია არ არის.

ამ რიგად კრიტიკა დგება ხსენებულ ემოციათა, მიზანმიმართების მიხედვით კლასიფიკაციის წინ. არის ისეთი ემოციონალური განწყობილებების შემქნელი ხელოვნური ფაქტები, რომლებიც ადამიანს ხასიათს უფუჭებს, ალონებს, სასოწარკვეთილებაში აგდებს. საერთო მიზნებისაგან უკუ აქცევს. ეს მხოლოდ უკეთეს შემთხვევაში.

ერთი სიტყვით ხელს უწყობს მისი ფსიხიკის უარყოფითად ყალიბობას.

ერთის მხრივ: „სახალხო თეატრის (საერთო ხელოვნება — ლ. ე. პირველი თვისებაა: იგი უნდა იყოს დასვენების ადგილი. თეატრი დღიურ შრომით დაქანცულ მუშებისათვის ფიზიკური და მორალური დასვენების ადგილი უნდა იყოს. თეატრი უნდა იყო ენერჯის წყაროც. იგი უნდა ერიდებოდეს ყველაფერს, რაც სულს კუმშავს და ავიწროებს, თეატრი გონებრივ და ხულიერ განვითარებას უნდა ემსახურებოდეს“ (რომენ როლანი).

ყოველივე ამისათვის გარკვეული მიზანმიმართების ემოციაა საჭირო და არა ანარხო-თვითმიზნობრივი.

„პოეტის განვითარებაში დადგა ახალი ეტაპი. ავტორმა უნდა ისწავლოს თავისი ასოციაციების ანგარიშის გაწევა“ (ადალისი).

მეორეს მხრივ ჩვენ ვიცით, რომ რამდენადაც ხელოვნება, ძალით თუ ნებით, ბურჟუაზიულ კლასიურობისაგან ემანსიპაციას პოულობს, — იმდენად ის სოციალურ-უტილიტარული კათეგორია ხდება.

ხელოვანთა კადრები, ბურჟუაზიულ კლასიურ მოთხოვნილებათა სამსახურს შორდება და ჯერ (დან-მდე) პროლეტარულ კლასიური ორიენტაციით, საკაცობრიო მიზნის „ცხოვრების მშენებლობაში“ ებმება.

აქედან ხელოვნების კვლევის გარკვეული პრინციპიალი საფუძვლები იზადება. ეს პრინციპები უნდა ექსოვოდეს მთლიან იდეოლოგიას.

ამით მე მინდა ვსთქვა, რომ ვიწრო შინა-ხელოვნების თვალსაზრით მთავარია „როგორ“ (— თვით ხელოვნება— ფორმა) ხოლო მთლიან მსოფლმხედველობის საზრისით კი უპირველესია **შინაარსი**, ზემოაღნიშნული გაგებით **დანიშნულება**.

დანიშნულება განსაზღვრავს ფორმას „(როგორ“-ს), ხოლო **შინაარსი**, — ყოველი ფორმის ფუნქციაა.

ასეთი ფორმულით შეიძლება მისვლა როგორც ჰაეროპლანთან, ისე რომანთანაც.

აქ იწყება შიშველი სიტყვიდან კონკრეტ მასალებზე გადასვლა.

1. 7. 26

ტფილისი.

ჟურნალი: „პროლეტარული მწერლობა“ № 1.

ახალი მხატვრობა

და ნიკო ფიროსმანიშვილი.

სურათი ხშირათ იმაზე მეტს გამოხატავს,
რაც მის ავტორს უნდოდა გამოეხატა.

პაბლო პიკასო.

თ ა ვ ი I

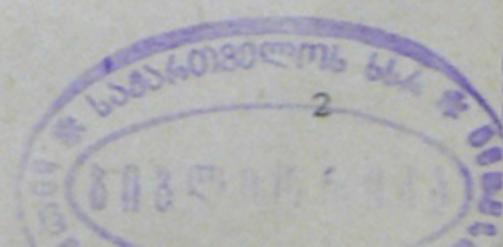
ამ უკანასკნელ 150 წლის გასაქანზე, მხატვრობის განვითარების კლასიკურ თანდათანობად საფრანგეთის ე. წ. ახალი მხატვრობა უნდა ჩაითვალოს. ეს იმიტომ, რომ საფრანგეთის „ახალი მხატვრობის“ სკოლათა შორის თანამიმდევრობითი ურთიერთობა და ქრონოლოგია ყველა ქვეყნებზე უფროა დაცული, ამ ხნის შემდგომ, მხატვრულ მიმართულებებს შორის მეთოლოგიურ ლოლიკის გამრღვევი, ღია და ამოუფესები „ხრამები და უუსკრულები“ არ არის.

სულ სხვაა ქართული მხატვრობის ისტორია სადაც ბნელ და ღარიბ საუკუნოებში აქა იქ გაფანტულია თითო-ოროლა ტილო თუ ფიციარი.

მათ ორგანიულ ურთიერთობაზე ლაპარაკი იმდენად ძნელია, რომ დღესაც არა გვაქვს არც ერთი ნაშრომი ქართულ მხატვრობის ისტორიის, ან კიდევ ეროვნულ გალერეაში გამოფენილ ექსპონატების შესახებ.

უახლოესი მხატვრობის განხილვის და შეფასებისათვის აუცილებელი პირობაა ზემოაღნიშნულ დროს განმავლობაში მომხდარ ცვლილებათა წმინდა პლასტიურ მიზეზების ცოდნაც. უამისოდ უახლოესი მხატვრობა, მნახველს უნიჭობად და ორგინალობის მანიათ შეიძლება მოეჩვენოს.

ქართული მხატვრობა, მიუხედავად მისი შედარებითი სიღარიბისა, უნდა ითქვას, რომ მაინც ბედნიერია ნიკო ფიროსმანიშვილის შემოქმედებით.



35642

ამიტომ მე შევეცდები მოვნახო ნიკო ფიროსმანიშვილის ადგილი მხატვრობაში და გამოვარკვიო ამასთან დაკავშირებული და გამომდინარე მხატვრულ ლიტერატურული საკითხებიც*).

სწორეთ ამ მიზნით, სანიმუშოდ მე ვიღებ საფრანგეთის „ახალი მხატვრობას“ **).

ფიროსმანიშვილი მე მიმაჩნია ისეთივე მოვლენად საქართველოში, როგორც იყო საფრანგეთში **პოლ სეზანი**.

ამიტომ პირველი საკითხია: როგორ მივიდა სეზანამდე საფრანგეთის „ახალი მხატვრობა“?

Жизнь есть содержащееся в самых вещах и явлениях, постоянно возникающее и разрешающееся противоречие“.

ფ. ენგელსი.

...6

საფრანგეთის ახალი მხატვრობა იწყება უკ ლუი დავიდი (კლასიკი).

მისი — „ნაპოლეონ ბონოპარტ“ ყველასათვის ცნობილი სურათია. ეს სურათი ამ სკოლის საკუთარ პირნციპების საილიუსტრაციო ნიმუშად მიმაჩნია. ამ სურათში აშკარად არის მოცემული — ფრანგული კლასიციზმის **ფიგურალური ქანდაკებრივობა, ძეგლური მყარობა (სტატიკა)**. აქ **ხაზი** მართლაც დაპყრობილია. „ხაზი - ეს სურათია, ყველაფერია“ — ამბობდენ კლასიკოსები (ენგრი). სკულპტურულ პლასტიკის მოცემისათვის ამ სკოლამ ხაზის შესაძლებლობა უმწვერვალესამდე აიყვანა.

აქ ფერადობა, უკვე დამზადებულის, მხოლოდ შესაღებავი საშუალება არის იმისათვის, რომ საგანს გარკვეული, აკადემიის მიერ „დაკანონებული“ ფერი მიეცეს.

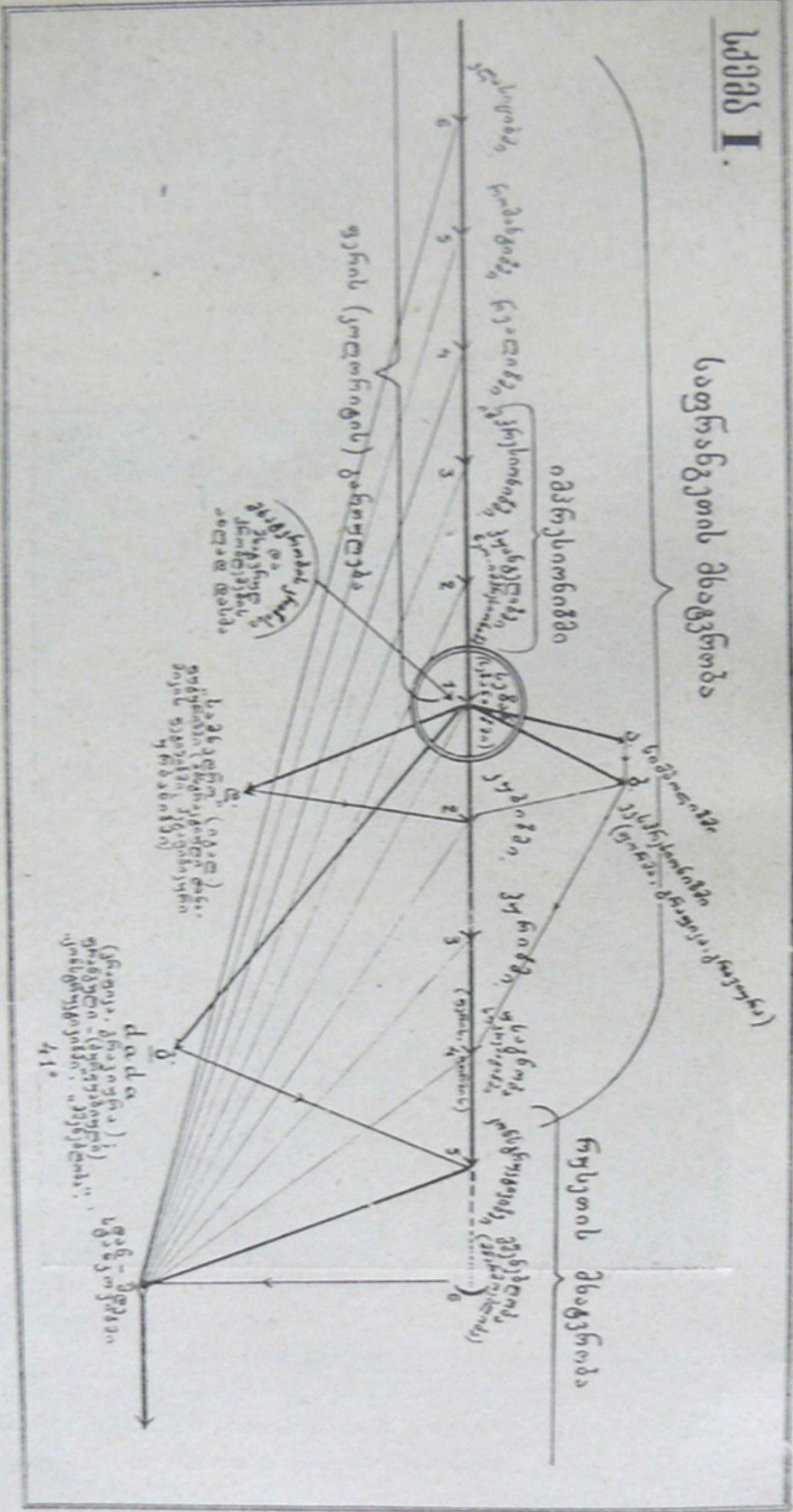
*) ამ წერილში უმთავრესად მე ვებები საკითხის, ე. წ. პლასტიურ მხარეს და მის ორგანიულ განვითარებას, მორფოლოგიას, ხოლო მისი სოციალ-ეკონომიური ბაზისის მიხედვით ახსნა შედის ჩემს მეორე წიგნში ზოგადათ ხელოვნების შესახებ — „ნივთიდან ნივთამდე“.

ამიტომ ეს წერილი წარმოადგენს აღძრულ საკითხის მხოლოდ პირველი (იმანენტური) ნახევარის გადაჭრის ცდას. ლ. ე.

***) იხ. სქემა I.

სქემა I.

საფრანგეთის მხატვრობა



ლოვ მხატვრის მხატვრობით

ასრულდებულთა: ა. მ - ის მიერ

ანრივად კლასიკოსებმა ხაზის გამოყენების, ქანდაკურ პლასტიკის მოცემის და სურათზე საგნის „რეალურ“ სისწორით (პროპორციულობა, ძეგლური კომპოზიცია) ასახვის მხრივ შესაძლებლობები ამოსწურეს. კლასიციზმის მხატვრულ-პრინციპიულ ლოლიკის მიხედვით, ფაქტის ასრულების მეთოდებს, მეტი განვითარება და წინსვლა არ შეეძლო.



დავიდი.

ნაპოლეონ ბონაპარტი. (ვერსალი).

შესაძლებელი იყო მხოლოდ ერთგვარად ასრულებულ სურათების რაოდენობითი სიმრავლე. ხარისხობრივობის ნაცვლად (და ხშირად მის ანგარიშში) რაოდენობითი ზრდა. ეს მხატვრობის ევოლუციის შეჩერებას ედრებოდა.

5

მაგრამ ამ დროს, გამოდიან ახალი მხატვრები—**ჟერიკო** და მისი გამგრძელებელი—**ეჟენ დელაკრუა**, რომელთა გარშემო შემდეგ ჩნდება მხატვრების მთელი პლეადა **რომანტიული** სკოლის სახელწოდებით.

რომანტიულმა სკოლამ (ჟერიკო—“დაჭრილი კირასირი“,—დელაკრუა—„არაბული ცხენოსნები“, „ამოხოცვა ჰიოსზე“). კლასიციზმის სტატაკას, მოძრაობა დაუპირდაპირა. რომანტიკოსებმა კლასიკოსების **იდეალურ ტიპებს**, და ბერძნულ, აბსტრაქტიულ განსაზოვადობას,—ინდივიდუალობისაკენ **ლტოლვა** და თავისებურობის ძიება, „ეპიზოდური მხატვრობა“, ხოლო ხაზის პრიმატობას და ასახულობიექტის სკულპტურულობას,—**კოლორიტის უპირატესობა** დაუპირდაპირდეს.



ჟერიკო.

ეპიზოდური მხატვრობის კამპანიიდან.

კოლორიტის აღორძინება დელაკრუათი იწყება და ამ მხრივ მას ახალ მხატვრობაში არავინ გასწრებია.

ეს ორი სკოლა ისეთივე სასტიკად ებრძოდა ერთი მეორეს, როგორც თანამედროვე სკოლები. „ასე იბრძოდნენ სკულპტურული და მხატვრული მსოფლმხედველობები,—ხაზის და ფერების პათოსი“.

მაგრამ კლასიციზმი და რომანტიზმი იძლეოდა ფანტასტიურ და თეატრალურ დეკორატიულ მხატვრობას. პირველის მასულდგმულბელი უძველესი ქვეყანა იყო, ხოლო მეორესი — აღმოსავლეთი, აკადემიური აბსტრაქტიულობით და საკუთარი გარემოს პირინციპიალურ უარყოფით. რეალისტებმა მათ საწინააღმდეგოთ რეალური პეიზაჟი წამოაყენეს. ისეთი პეიზაჟი, რომელიც სინამდვილეში იყო, მათ გარშემო, სახელდობრ საფრანგეთში. თუ რომ დელაკრუამ თავისი ანტიური ქვეყანა ახლო აღმოსავლეთში ნახა („ამოხოცვა ჰიოსზე“), ისევე როგორც დავიდმა — რომაულ პათოსში, ხოლო ენგრი



კორრო

„ქაობი სოფლად“

იტალიურ აღორძინებაში ხედავდა შემოქმედების წყაროს, — რეალისტები პირიქით უარყოფდნ შემოქმედების ასეთ საწყისებს და მათ გარშემო რეალურად არსებულ ბუნებიდან გამოდიოდნ. ამიტომ რეალისტების ამ ახალმა სკოლამ („ფონტებლოს“ სახელწოდებით — თეოდორე რუსო, მილლე, კურბიე, კორრო), დასტოვა ქალაქი (პარიზი) და სამუშაოდ მახლობელ სოფლებში გადასახლდა, სადაც მათი განწყობილების შესაფერ გარემოსთან (ბუნებასთან) უშუალოდ ექნებოდა საქმე.

ეს სკოლა, რომელსაც მხატვრობაში აგრეთვე „ბარბიზონელე-ბის“ სკოლას უწოდებენ, თავიანთ ტილოებზე იძლეოდა ბუნებასთან სიახლოვეს. ამრიგად შეიქმნა ე. წ. რეალური ქვეყნის მხატვრობა, კლასიკოსების და რომანტიკოსების ალევგორიულ-ისტორიული, დეკორატიული პეიზაჟების ნაცვლად.

მხატვრობამ ხსენებულ „ბარბიზონელეების“ მეოხებით სულ სხვა მიმართულებით იწყო განვითარება. ამათ წინააღმდეგ ძველი სკოლა (რომანტიკოსების) ისევე იბრძოდა, როგორც მათ წინააღმდეგ კლასიკოსები. რეალისტებს „ველურებს“ უწოდებდენ, კურბიეს ამ „ნახირის“ (სკოლის) მწყემსს ეძახდენ. ნართლაც, კურბიე ყველაზედ უფრო გამოჩენილი იყო მათ შორის.

რეალისტები მუშაობდენ ისეთ რეალურ საგნებზე, რომლებსაც ისინი უშუალოდ ხედავდენ. ამრიგად როცა საქმე ნამდვილ რეალობაზე მიდგა, სახელდობრ, როდასაც რეალისტებმა ადამიანის მხატვრული ყურადღება ნამდვილ, არსებულ ბუნებას მიუბრუნეს, აქ წამოიჭრა საკითხი, ამ ბუნების ფსიქოლოგიურ მიმღეობის შესახებ და ამ ნიადაგზე წარმოიშვა ახალი პრინციპიალური უთანხმოებანი მხატვრობაში.

3

ახალმა მხატვრობამ ედვარდ მანეს მეთაურობით რეალისტების („ბარბიზონელეების“) ბუნებრივ, პირველყოფილებას — ნატურალობას, ქალაქური კულტურულობა დაუბირდაპირეს.

ასეთი დაპირისპირება გამოიწვია სწორედ ამ მიმღეობის დასაბუთების სხვადა-სხვაობამ. ქალაქური კულტურული ხედვა, ათვისება არ ეთანხმებოდა, არ სთვლიდა საფუძვლიანად, რეალისტების ტილოების შავ ფერებს. ასეთის რეალურად არსებობა ამ ახალ სკოლას — იმპრესიონისტების სახლწოდებით, არ მიაჩნდა საფუძვლიანად. სიშავე, როგორც ფერი, ბუნებაში შეუძლებელია არსებობდეს — ამტკიცებდენ ისინი. შესაძლებელია მხოლოდ საგნის შედარებითი გაუნათებლობა. აქედან, ედვარდ მანეს ფორმულა — „სურათში მთავარი მომქმედი პირი არის სანათლე“. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ მანე, რეალისტებთან განსხვავებით, რომლებიც ბუნების წიაღში, გაშლილ მიდამოებში ხატავდენ, — მუშაობდა ქალაქში, მაინც თავის მხატვრობაში, მთავარ მიზნად ისახავდა „სინათლის დაპყრობას“. სურათის, როგორც შინაგან ისე გარეგან განათებას ამ დროიდან განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ეძლევა. შეიძლება ამ საკითხს წინა მხატვრები შეუგნებლად, თეორეტიულ, მეთოდოლოგიურ მოსაზრებე-

ბის გარეშე სწყვეტდენ, იმპრესიონისტებმა და განსაკუთრებით მანემ კი, ეს საკითხი მხატვრობაში წინასწარ გასარკვევ და დასაძლევ პრობლემათ დასახა.

გარდა ამისა მანემ, როგორც უდიდესმა ჟანრისტმა სურათის კომპოზიციაში, თავისუფლება შეიტანა. თუ რომ რეალისტები პეი- ზაჟს იძლეოდენ ნატურალურ რეალობით, ბუნებრივ სისწორით, ისე როგორც მას ისინი ხედავდენ, მანემ სურათის განათების და სინათ- ლის „დაუფლების“ ამოცანებიდან გამოსვლით, გაშლილ მდელოზე



ედ. მანე.

„სუფრა მდელოზე“

მოსაუზმე, სრულიად თანამედროვედ ჩაცმული პერსონაჟებში სრუ- ლიად შიშველი ქალი გაურია (იხ. „საუზმე მდელოზე“). ამ სურათმა მაშინდელ არამც თუ ფართე საზოგადოებაში, არამედ მხატვრებშიაც უდიდესი წყრომა გამოიწვია. ის უარყოფითად იქნა შეფასებული

იმპრესიონისტები რეალისტებთან განსხვავებით სრულიად არ ცდილობდენ ყოფაცხოვრების რეალური ილიუსტრაცია მოეცათ თავიანთ ტილოებით. ისინი განათების, ფერების და კომპოზიციის ფორ-

მალურ პრობლემებს ახლად აყენებდენ და სწყვეტდენ. იმპრესიონისტები ლამობდენ მეცნიერულ მეთოდებით და თანამედროვე ოპტიკით მუშაობას მხატვრობაში. „ისინი მოლბერტის წინ მთემატიკოსობდენ; მეთოდოლოგიურ ლოლიკას ეძებდენ და წმინდა პლასტიკის საკითხები აინტერესებდათ“.

მანეს მალე შემოუერთდა ახალი მხატვრები: **კლოდ მონე, დე-გა, რენუარი, ს-სლეი, პარარრო** და სხვები.

თავის განვითარებაში იმპრესიონისტები იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ საგნების ფერი, როგორც ასეთი თავისთავად არ არსებობს. ფერი იქმნება განათების სხვა და სხვა კომბინაციებით. ერთი და იმავე საგანი ოცვლის თავის ფერს, დღის სხვა და სხვა დროს, იმასთან დამოკიდებით, თუ როგორ მდგომარეობაში და ადგილზეა ის, სინათლის წყაროს მიმართ („ტემზის“ რამდენიმე ვარიანტი— მონე და სხვ). ფერი არ არის ჩვენი შეგრძნობის სტატიკური, უცვლელი რაობა— ამტკიცებდენ ისინი, ის არ არის ბუნების უძრავი ელემენტი. ფერი შეუწყვეტელ დენაშია, მოძრაობაშია, ის მუდამ შედარებითია და ამ თავის შედარებითობით, პირობითობით ქმნის თავის პირობითი შეგრძნობათ. აქედან იმპრესიონისტები მოითხოვდენ— „ხატვას როგორც სწერს მზის შუქი“.

ამრიგად განდევნილ იქნა ტილოდან მუქი ტონები, რომლებსაც ეყრდნობოდა წინა მხატვრები. ამასთანავე იმპრესიონისტებმა პირველად იწყეს ხატვა სხვა და სხვა წმინდა ფერების ყალბით ცალკე და მცირე ფენებად (мазок) დადებით.

ფერების რელიატივობას თან მოყვა აგრეთვე ხაზის (კონტურის) როგორც გარკვეული საზღვრის რელიატივობა, ასახულ ამა თუ იმ საგნის შორის. იმპრესიონისტებს ჩრდილი ესმოდათ, არა როგორც სრული უსინათლობა, არამედ ნათლის თავისებური ჩვენება, როგორც შეხამება და ბრძოლა სხვა და სხვა ძალის სინათლის შუქებისა („სიბნელის“ გაგება ნიუტონის მიერ).

„ამრიგად, მიღწეულ იქნა ბუნების კოლორიტული მთლიანობა“. იმპრესიონისტ მხატვრებმა განდევნეს თავის შემოქმედებიდან სიშავის გადმოცემის წინანდელი საშუალებები. ისინი გადავიდენ სხვა და სხვა ღია ფერების შუქის მეოხებით სიბნელის უფრო რთულად გადმოცემაზე. იმპრესიონისტი მხატვრები მუშაობდენ მხოლოდ სპექტრის ძირითად ფერების საშუალებით; ამ ძირითად ფერების შეხამებით ცდილობდენ მოეცათ ბუნების მრავალფერობა ისე როგორც მზე იძლევა თავისი შუქით მრავალფერობას (ოპტიკის მეცნიერული კანონები).

ეს დიდი პროგრესი იყო მხატვრობაში ხედვის ცოდნის მხრივ. ხელებაში იმპრესიონისტები გულსხმობდნენ არა მარტო ოპტიკურ შთაბეჭდილებას, არამედ ასახვით, გარემოს მხატვრულ ესტეტიურ გარდაქმნასაც.

იმპრესიონისტებმა ახლად დასვეს ჰაერის, პერსპექტივის პრობლემა და ეს საკითხიც ფერის ტონების შეხამებით გადაჭრეს. წინა მხატვრების მიერ პერსპექტივის სტატიკურ გაგებას, ასეთის დინამიური გაგება დაუპირდაპირეს.

ამასთანავე, იმპრესიონისტები შემოქმედებით უფრო დაუახლოვდნენ ქალაქს, ყოფას, თვით ადამიანს და მის ფიგურას, როგორც ბუნების „განსაკუთრებულ ფენომენს“. მაგრამ აქ მაინც წინა მხატვრებთან შედარებით ისევე როგორც ესპანელი მხატვრების—ვალასკეს, გოიას მხრივ ერთგვარი გულგრილობა იყო ბუნების მიმართ.

2

იმპრესიონიზმი მხატვრობაში სრულდება ე. წ. პუნტელიზმით (ნეოიმპრესიონიზმით).

იმპრესიონისტების მიერ შემოღებული ფერების ტონებზე დაშლა და საღებავების ტილოზე ცალკე სქელ ფენებად დადება პუნტელისტებმა უფრო განავითარეს და მიიყვანეს უკიდურესობამდე. დადებული ფერები, რომელიც იმპრესიონისტურ სურათებზე უსწორმასწორო ფენების (MAZOK) ხასიათს ატარებდა, — პუნტელისტებმა თავიანთ ტილოებზე თანასწორ მოზრდილ, ცალკე, უფრო სქელ ფენებად აქციეს. ამრიგად მხატვრობა წერტილებით წერად გადაიქცა.

ასეთ მხატვრობას, მისი მიმდევრები: ხეირა, კროხს, სინიაკი ოპტიკის მეცნიერულ კანონებთან შეფარდებულად სთვლიდნენ. მაგრამ მხატვრობის ასეთი თეორია და პრაქტიკა, მხოლოდ ზოგიერთ მხატვრულ თემებისათვის გამოდგა, როგორც არის ზაფხულის მზიანი პეიზაჟი და სხვ. აქ, მხატვრის მთავარი ყურადღება, ყალმის დასმით ცალკე სქელ და ღია ფენების ჰარმონიას, ხოლო ასახულ რაობების კონტური და ახატულ საგნებს შორის ზღვარი, ხსენებულ მიზანს ეწირებოდა.

ამრიგად პუნტელიზმს ყველაზე მეტი ტექნიკური შესაძლებლობა ჰქონდა წყლის მოძრაობის, ღრუბლის კანკალის და სხვა, ასეთი ფორმის მოძრაობების უაღრესი დაჯერებით გადმოცემისათვის მათ წინა მხატვრებთან შედარებით. ეს იყო იმპრესიონიზმის განვითარების უკანასკნელი ფაზა.

ამ გზით, იმპრესიონისტულ სახვის მეთოდმა ამოსწურა განვითარების საშუალებები და შესაძლებლობანი. ამ სკოლის ხედვის ტენზიკა დაყვანილ იქნა უკიდურესობამდე.

თვალი, ხელები და გონება შეიქმნა მხატვრობაში ამომწურავი არსებითი ორგანოები. „იმპრესიონისტები ხედვის ფანატიკოსები იყვნენ“. მხატვრობის ამ საფუძვლებით მეტი განვითარებისათვის გზა არ იყო.

1

მხატვრობის ასეთ მდგომარეობის დროს გამოდის სამხრეთ-საფრანგეთში პროვინციელი (პროვანსელი) მხატვარი პოლ სეზანი, რომელიც პირველად, დასაწყისში სრულიად შეუგნებლად, ხელახლა სვამს მხატვრულ პრობლემებს თავის შემოქმედებით და აქედან იწყება ჯერ ახალი დენა მხატვრობაში სეზანიზმი, ხოლო შემდეგ ახალი მიმართულება სიმბოლიზმი; მხატვრები—ვან-გოგ და გოგენის სახით და აგრეთვე მთელი რიგი ახალი სხვა და სხვა თეორიის და პრაქტიკის სკოლები მხატვრობაში.

იმპრესიონისტების მხატვრობაში სამყარო ძლიერ „მყისი“ (мгновенный), არამყარ „შთაბეჭდილებების“ („impression“) სამყარო იყო. ამიტომაც, ისეთი ქვეყნის მხატვრობაში, სადაც მხატვრობას კლასიკური წინამძღვრები ჰქონდა თავის ორგანიულ განვითარების საწყისებში, შეუძლებელია ამ უკანასკნელ სკოლას რეაქცია არ მოჰყოლოდა.

და სწორედ სეზანიც, იმპრესიონისტებთან განსხვავებით არ ცდილობდა სურათით გადმოეცა რეალური ქვეყნის მყისი შთაბეჭდილება. ის უფრო, რალაც გეომეტრიულ ფორმის უნივერსალური, მსოფლიო გაქანების საკითხის გადაჭრას ლამობდა ტილოზე. სეზანმა შემოქმედების ასეთი მანერა, როგორც ავლნიშნეთ ჯერ შეუგნებლად დაიწყო, ხოლო შემდეგ მისი თეორეტიულ გაპაგრებას შეუდგა. „ბუნებაში ყველაფერი იქმნება ბურთის, კონუსის და ცილინდრის ფორმით; უნდა ვისწავლოთ ხატვა ამ უბრალო ფორმებით, — ამბობდა იგი — და თუ ვისწავლით ამ უბრალო ფორმებით სარგებლობას მხატვრობაში, მაშინ ყველაფრის გაკეთებას შევძლებთ, რასაც კი მოვისურვებთ“.

ასეთი მოსაზრებებით პოლ სეზანი სრულიად ახლად შეუდგა ბუნების პირველდაწყებითი სქემის მონახვას და ლამობდა მისი უპირველეს ელემენტებში მოცემას ტილოზე. მას უნდოდა სამყაროს მოცემა მის ძირითად ჩონჩხში; მატერიის ძირეული სახეობის მართალი დამაჯერებელი, უბრალო (გაშიშვლებულ) ფორმით აღბეჭვდა.

ამიტომაც მას უფრო პორტრეტები — და ნატიურ-მორტები (nature-morte — „მკვდარი ნატურა“) აინტერესებდა, მისი „ცოცხალი კაცების ეტიუდები“ — „სიუჟეტისანი“ სურათებიც ასეთი მიდგომით სრულდებოდა. აქედან, „მას არ ქონდა სილამაზის გრძნობა“.

„მას მხოლოდ სიმართლის შეგნება ახასიათებდა“.



პოლ სეზანი.

„ყვავილები და ხილი“

ამიტომაც პოლ სეზანის შემოქმედება ცდების ხელოვნებად დარჩა.

უშთაფრესად სეზანის ნოვატორობა ფორმის და ფერის გაში-
შვლების ცდაში გამოიხატა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს იყო
მხატვრობის განვითარებისათვის ახალი და მართალი გზის ჩვენება.

სეზანი ცდილობდა მხატვრობაში სამყარო დაეყვანა, თავის შემადგენელ, მთავარ და უბრალო, გეომეტრიულ ფიგურებად. ერთის მხრივ ეს იყო აგრეთვე იმპრესიონისტულ მხატვრობის პირდაპირი წინააღმდეგობა, რომელიც სცდილობდა მხატვრობაში იაპონურად *) — დეტალის დეტალი აესახა ხედვის ფანატიკურ ნატურალიზმით.



პოლ სეზანი.

„მობანავე ქალები“

სეზანის შემოქმედება ხასიათდება სინამდვილესთან განახლებული მზერით მისვლით, ხედვის ტექნიკის განახლებით, მზერის მანერის სიახლით,

მისი შემოქმედება, რა თქმა უნდა მაშინდელ ოფიციალურ მხატვრობისათვის მიუღებელი იყო. მაგრამ ის მაინც რჩებოდა მნახველის მახსოვრობაში, სტოვებდა შთაბეჭდილებას დაუძლეველად. სეზა-

*) მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში საფრანგეთის მხატვრობა (იმპრესიონისტები) გატაცებული იყო „იაპონური ხედვით“, რომელიც სამყაროდან იღებდა, არა თუ დეტალს, არამედ ხშირად დეტალის დეტალს [მაგ: 100 ვარიანტი ერთი და იმავე მთისა (ფუზიამის) ხოკუსაიასი და 53 ვარიანტი მთა-ტოკოდასი ხიროშიგესი] და ბაძავდა იაპონურ „მყისი მხატვრობას“ დასრულებული ნიმუშებით.

ნი იძლეოდა, საგნების **მატერიალურობას**, მისი ნახატი იჭრებოდა გონებაში მეტის მეტი დაჯერებით, და მით უფრო, რაც მეტად დაინტერესდებოდა მაყურებელი ამ ნახატებით.

აქ, უდიდესი კონდესაციით იყო მოცემული მხატვრული სტიმულები შემოქმედების სიმართლით აღქმისათვის.

ძნელია გადმოცემა იმ უმწვერვალესი ადგილისა მხატვრობაში ამბობს პერცოვი, რომლის მიღწევასთან დაკავშირებულია სეზანის სახელი და რომლიდანაც თავის თავად გამოჩნდა მხატვრობის შემდეგი განვითარების გზები.

ა

სეზანის უპირველესი (ქრონოლოგიურად) გამგრძელებელი სკოლა იყო **სიმბოლიზმი** მხატვრობაში (**ვან-გოგ, გოგენი**).

ამ სკოლამ სეზანის „აღმოჩენები“ **სიმბოლიზმის** იდეოლოგიის ხაზით გააღრმავა, როგორც ფორმის ისე ფერის მხრივ.

სიმბოლისტებმა (გოგენი), მთავარი ყურადღება სეზანის მთლიან **კოლორიტს** მიაქციეს. ამათ სეზანის ტილოების მხოლოდ სურათული, სიბრტყითი სახელობა მიიჩნიეს მხატვრობის განვითარების შემდეგ გზათ. „პირველად გოგენმა უჩვენა მხატვრობას მეორე გამოსავალი ამბობს რადლოვი — ვინაიდან ბუნების მიერ, მხატვრობაზე შემორტყმულ ბჭეებიდან განთავისუფლება მხოლოდ სურათთან, სიბრტყესთან დაბრუნებით შეიძლება, რ დგან ასეთის მიმართ, მხატვარის ნება თავისუფალია“.

აქედან, ფერების ორგანიზაცია სიბრტყეზე, დეკორატიულობა, ამ ტერმინის ღრმა მნიშვნელობით. ამრიგად გოგენმა (სიმბოლისტებმა) მოცულობითი, გარტე (ინ“em) მხატვრობა დასტოვა და სურათის, ფერითი ჰარმონიის გზით გაგრძელება იწყო. აქედან მათი სურათის **“კოლორიტული მუსიკალობა“**.

აქ სურათის სიუჟეტურ მომენტს და საერთოდ ასახულ ფორმას მეორე ხარისხოვანი მნიშვნელობა ეძლევა. გოგენი ასე აფასებდა სურათს — „თქვენ იმყოფებით მისგან ისეთ მანძილზე, რომ ვერ არჩევთ თუ რას გამოხატავს იგი — მაგრამ თქვენ მაინც გიპყრობთ მისი მაგიურობა და აკორდი; სწორეთ ეს არის სურათის მუსიკა“.

ამრიგად გოგენის სურათებში მთავარია არა კონკრეტულად ასახული რაობები, არამედ სურათის საერთო ტანი მისი „ჰარმონია“.

სიმბოლისტების სურათები (ფერის მხრივ) უფრო **მოზაიკის ხერხებით** კეთდებოდა. სიმბოლიზმსა და პუანტელიზმს შორის მაინც

დიდი განსხვავებაა. სახელდობრ ის, რომ პუანტელისტები ცდილობდნენ ტილოზე რეალობის სიმართლით მოცემას, ცალკე ფერების დადებით და ურთიერთობის საშუალებით. სიმბოლისტები, და კერძოთ გოგენი კი, რეალობისაგან განყენებულ სიმბოლიურ ფერების მუსიკას იძლეოდა.

გოგენის ტილოების ფერების ჰარმონია, რეალობისაგან დამოუკიდებელი იყო. ის აბსტრაქციაში გადადიოდა, კოლორიტის ერთგვარ თვითმზნობრივ აკორდს იძლეოდა.

იმპრესიონისტებს გოგენი იმაში ამტყუნებდა, რომ მათთვის „ოცნების პეზაჟი“ არ არსებობსო. გოგენი ცდილობდა მხატვრობაში გაემართლებია, „უფლება სიცრუის“, „სახის-ცვლის“, „ვინაიდან არ არის ხელოვნება იქ, სადაც არ არის სახის ცვლა“ („преображение“). „Верный рисунок еще не есть художественный рисунок“ — ამბობდა იგი. ამრიგად, ტილოზე რეალობის მხატვრულად მოცემის ნაცვლად გოგენი გადავიდა წმინდა სიმბოლოებზე.

„Интерпретация природы не имеет других границ, кроме законов гармоний. В живописи надо искать не писание, а внушение, как в музыке“ — სწერს იგი „Noa-Noa“-ში.

ამიტომაც, ამ „შთამგონებლობის“ მოცემისთვის, ის არჩევდა ხატვას არა ნატურიდან უშუალოდ, არამედ თავის მოგონებების მიხედვით. გოგენი ფორმაშიც სეზანიდან გამოდიოდა.

სეზანის „არა ესტეტიური“ ფორმები მან სიმბოლისტურ მიმდროების გზით განავითარა. მისი სურათის ფორმული მომენტი მხოლოდ საშუალება იყო სურათის სიმბოლისტურ მეტყველების გაძლიერებისათვის. აქ რეალობა, სიმბოლისტურ მეტყველებას ეწირებოდა. სიმბოლისტებისათვის არ არსებობდა ფორმა, როგორც დამოუკიდებელი, ქეშმარიტი რაობა.

აქედან მათი ფიგურების დისპროპორციონალობა სურათის ამათუ იმ მომენტის მეტყველების გასაძლიერებლად. ეს გაძლიერება ხდებოდა მხატვარის სუბიექტიურ გემოვნების მიხედვით რეალობის დაჭლევების ანგარიშში. ეს იყო ტილოებით „სიმახინჯის ესტეტიკის“, დასაბუთება.

როგორც მუსიკა არ იძლევა კონკრეტ რეალობას და არ არის გარკვეულ ობიექტთან ლოკალობაში, ისე სიმბოლისტების ტილოებიც არ იძლეოდნენ არაფერს გარდა სიმბოლიურ აბსტრაქციაში გადასული, სახეცვლილ განწყობილებისა. მათი შემოქმედება ერთგვარი პარნასი იყო მხატვრობაში.

ხსენებულ წიგნში „ნოა-ნოა“-ში გოგენი სწერს: „თქვენი კულ-
ტურა თქვენი ტანჯვაა, ჩემი ბარბაროსობა — ჯანმოთელობაა ჩემი“.
„ჩემი სამყაროს შესახებ, რომელიც თქვენ შეუძლებლად მიგაჩნიათ,
მე ჯერ ოდნავ განიშნეთ. ნიშნებიდან განხორციელებამდე ჯერ კი-
დეც შორსაა. მაგრამ ამ ბედნიერების სუსტი ჩრდილიც კი ნირვანის



პ. გოგენი.

წინადხილვა (предвкушение). მხოლოდ იმ ევას, შეუძლია შიშვლად
იაროს თქვენს წინაშე, რომელსაც მე ვხატავ. თქვენი ევა კი, მისი
ბუნებრივი სახით უ-ირცხვილო იქნებოდა, და თუ რომ ის მშვენიე-
რია, მისი მშვენიერება ტანჯვისა და ბოროტების წყაროა“.
ამიტომაც სინამდვილედან ფორმალ დეზერტირობისათვის გო-
გენმა მიმართა ერთ-ერთ ხერხს მატერობაში, ეს იყო ეგზოტიკით გა-

ტაცება და კულტურის დეკადენტური უარყოფა სიმბოლიზმის იდეოლოგიით. მაგრამ, როგორც ვიცით ამ მიმართულებით მხატვრობა მალე მოემწყვდა გამოუვალ ჩიხში და გადაეცა ისტორიას.

ბ

მხატვრობის განვითარების ხსენებულ ხაზის მახლობელი მიმართულება ფერით, და ფორმით არის ე. წ. გერმანული ექსპრესიონიზმი ეს სკოლაც თავის მორფოლოგიის გადასაბმელ საწყისებს აგრეთვე სეზანის შემოქმედებაში ხედავს.

ექსპრესიონისტებმაც ისევე როგორც სიმბოლისტებმა, სეზანის მიერ მხატვრული ტექნიკის განმარტივება, სინამდვილის იმპრესიონისტურად ასახვის ხერხების გაშიშვლება და სხვა მხატვრული პრობლემების ხელახლად დასმა, ვაიგეს როგორც ხელოვნების ზედმეტი ტექნიკურ ბალასტით დამძიმებისაგან განთავისუფლება და შემოქმედებითი „სულის“ შეზღუდულ მდგომარეობიდან გამოყვანა.

ამიტომაც ხელახლა დასვეს საკითხი საერთოდ ხელოვნების და კერძოდ მხატვრობის რაობის შესახებ.

ექსპრესიონისტები წამოვიდნენ სეზანიდან სიმბოლისტების პარალელური გზით: და შეიძლება ითქვას, სიმბოლიზმის უახლოესი გავლით, მხატვრობის ერთერთ მთავარ პრობლემის თითქმის სიმბოლისტურად, გოგენის მიერ ნაჩვენები გზით გადაჭრით.

სახელდობ, სურათში არა სივცობრივ, ფორმების მოცემის, არამედ სიბრტყითი სახვის პრიმატობის მიმართებით.

ვილჰელმ ჰაუზენშტეინი ექსპრესიონიზმის წარმოშობის და განვითარების გზას საზღვრავს ასე: „ეს ევოლიუცია იპყრობს ყურადღებას სეზანის, ვან.გოგის, გოგენის... დროიდან“.

მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ექსპრესიონისტებს თავიანთი მხატვრული გარკვეული სისტემა არ მოუციათ. ისინი თავიანთ სკოლის მხატვრულ კონცეპციას ლიტერატურულად ჩამოსაყალიბებელ ფარგლებში ვერ ატევენ.

ამიტომაც მათ საკუთარი, გარკვეული ფორმალი თეორია არა აქვთ. თუმცა ამ თეორიის უქონლობას ისინი თავიანთ ფორმალ თეორიად სთვლიან.

„ამრიგად ფორმალური თეორიის უქონლობა ექსპრესიონიზმისათვის შემთხვევითი ნაკლი კი არ არის, არანედ ეს (უქონლობა—ლ. ე.) ექსპრესიონიზმის ფორმალური თეორიაა“—სამართლიანად აღნიშნავს ნ. როდლოვი.

თავიანთი მხატვრული კონცეპციის დასაბუთების დროს ექსპრესიონისტები მხატვრობის ისტორიას ორათ ჰყოფენ: ექსპრესიონიზმამდე და ექსპრესიონიზმის შემდეგი მხატვრობად. ამასთანავე მთლიანად კულტურის გაგება ექსპრესიონისტებმა თავისებურად შეასწორეს.

თუ რომ საერთოდ არსებობს კაცობრიობის კულტურის დაყოფა ციკლებათ, როგორც არის „პირველყოფილი მდგომარეობა“, „უძველესი აღმოსავლეთი“, „ანტიური კულტურა“ და ასე შემდეგ,*) და თუ რომ კულტურის ასეთი კლასიფიკაციის მიხედვით არსებობს დღეს ხალხთა ისეთი ტომები, რომლებიც პირველ ან მეორე საფეხურზე დგანან,—ექსპრესიონისტებმა ასეთი გაგება უარყვეს, იმ დასკვნით, რომ „ველური“ საერთოდ არ არსებობდა და არ არსებობს. „ველურების კულტურა“ მათი აზრით, იმდენივე ხნის არის, როგორც თუნდაც ევროპის კულტურა. განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ველურების ხედვა და სამყაროს მიმღეობა არ აყოლია იმ მიმართულებას, საითაც წამოსულა ევროპის კულტურა.

ამით ექსპრესიონისტები სავსებით გულუბრყვილოთ იმას „დასაბუთებენ“, რომ ევროპის კულტურამ კაცობრიობა დალუპვამდის მიიყვანა: ერთის მხრივ ომები, კატასტროფები, ფაუსტის სულიერი ტრადედია, „სულის“ ჩიხში მომწყვდევა, გამოფიტვა მატერიალობით, „სულიერი“ სიმშრალე, ხოლო მეორე მხრივ, პოზიტიური რაციონალიზმი და მშრალი სქემატიზმი.

ამავე დროს, ველური ერები სამყაროს თავიანთი საკრალური, რელიგიური მიმღეობით სულიერად ახალგაზრდები დარჩენილან, „მიწასთან ახლო არიან“. ეს იყო მსოფლიო ომით შექმნილი იდოლოგიური პანიკა.

ასეთი მიდგომა ექსპრესიონიზმისადმი იმიტომ დაგვჭირდა, რომ ის მხატვრობაში უმთავრესად სწორეთ მეტაფიზიკას და მისტიციზმს აყენებს. მათი სურათები იდეოლოგიური ძიების და სუბიექტიურ ფსიქოლოგიური ჭინვის ამსახველი რაობები უფროა, ვიდრე ფორმალური, მხატვრული ნივთი, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ.

ეს არის მათი აზრით თანამედროვე ტექნიკის და საერთოდ ცივილიზაციის შენარჩუნებით დაბრუნება პირველყოფილ „სულთან“;

*) აქ, მხედველობაში გვაქვს არა შენგლერიანური დამოუკიდებულება ერთი კულტურისა მეორისაგან, არამედ ის ავტონომიური თავისებურებები კულტურის განვითარების მთლიან ჯაჭვისა, რომელიც ახასიათებს მათ, როგორც საკუთარი სტილი და ხასიათი.

კაცობრიობის გამდიდრება „სულიერად“, საკრალური ხედვით, რელიგიოზური ექსტაზით.

მეორეს მხრივ ექსპრესიონიზმის მთავარი დამახასიათებელი მოხენტი მხატვრობაში ის არის, რომ მათ, მხატვრობის მიერ გადასაჭრელი პრობლემა, სახვითი სიბრტყის ხაზით, მხატვარის ფსიქიურ სფეროში შეატრიალეს.

ექსპრესიონიზმი, როგორც თვით ამ ტერმინიდან სჩანს იმპრესიონიზმის რეაქციაა. მაგრამ ამავე დროს, როგორც აღვნიშნეთ ამ უკანასკნელის ქვეშ ექსპრესიონისტები გულისხმობენ მთელ მხატვრობას ექსპრესიონიზმამდე. ასეთი გაგებით, „იმპრესიონიზმი“ (მთელი მანამდე მხატვრობა) იყო ბუნების წაბაძვა, მისი ასახვა ისე, როგორც მას ხედავდნენ. მეორეს მხრივ „იმპრესიონისტები“ სურათით იძლეოდნენ იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც მხატვარმა გარემოს ათვისებით მიიღო. ამისათვის საშუალებები იყო თვალი, ხელი და გონება. მხატვარი იძლეოდა გარემოს, საგნების ილიუზიას და მათ მიერ მხატვარზე მოხდენილ შთაბეჭდილებას. ამიტომაც მთელი ექსპრესიონიზმამდე მხატვრობა უშუალოდ დამოკიდებული იყო გარემოსაგან.

ექსპრესიონიზმამდე მხატვრობა სიმბოლისტების გამოკლებით ანვითარებდა, მთელი თავის ისტორიის გასაქანზე, გარემოს ხედვის ტექნიკას, სურათის გარემოსთან უშუალო დამოკიდების (local-ობის) გზით.

ეს იყო ასახვის მეთოდების ევოლიუცია.

ამიტომ ექსპრესიონისტებმა მათ „ხედვის ფანატიკოსები უწოდეს“.

ექსპრესიონიზმამდე მხატვრობა ამრავლებდა ობიექტს,—ამბობენ ექსპრესიონისტები—ე. ი. გარემოს, სურათების სახით (ტილოებით).

ექსპრესიონისტებისთვის კი, ასახული ობიექტები და მთლიანად სურათიც, მხატვარის პირადი განცდის სიმბოლოა. მხატვარის განცდის, შთაბეჭდილებების, ვნების, გონების, ტემპერამენტის და ენერჯიის სიმბოლოებით კომპლექსიური ჩვენებაა.

ექსპრესიონიზმმა ამრიგად, მოახდინა მხატვარის „სრული განთავისუფლება ობიექტისაგან“, გარემო არსისაგან. მხატვარი განთავისუფლდა აგრეთვე გარემოს ფორმისა და ფერის მოცემაშიც. ასეთები მას აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც ისინი იძლევიან მისი სულიერი კმედლობის სახეს გაძლიერებულ სიმბოლოებში.

ამრიგად, ექსპრესიონისტული სურათი იძლევა: მხატვარის მიერ მიღებულ შთაბეჭდილებათა კომპლექსს, გადამუშავებულს მის სუ-

ბიექტიურ რაობით, ტემპერამენტით, ემოციონალ შესაძლებლობებით, გონებით და ხასიათით. „Искусство покидает одностороннее к зрительному и выходит на путь чувственного синтеза“ - ამბობს გეორგ მარცინსკი. ერთი გრძნობითი აღქმა (ხედვითი) იწვევს მახლობელ გრძნობების გაღიზიანებასაც, (ირადიაციით) ამიტომაც მხატვარის მიერ თავის სულიერი განცდის ასახვა, არ შეიძლება იქნეს ცალ-მხრივი (ხედვითი), არამედ ის **კომპლექსიურია**.

ამიტომაც, ექსპრესიონისტი ტილოზი იძლევა **ასოციაციების სინთეტიურ ჯამს**.

„ეს ფსიქოლოგიური ფაქტი აიხსნება იმით, რომ ასოციაციური კავშირის გაბმა ხდება, არა მარტო ცალკე გრძნობათა სფეროში, არამედ ეხება და გადადის გრძნობითი ერთი სფეროდან მეორეში: ხედვითი შეგრძნობები შეიძლება შეეხამებოდეს **შეხებითი, ყნოსვითი, მოძრაობითი წარმოდგენებს**“ (გეორგ მარცინსკი). ამიტომაც მთელი ასოციაციური კომპლექსის მოცემისათვის ექსპრესიონიზმი სურათით **სარგებლობს მხოლოდ**.

ის სურათით აძლევს მაყურებელს, მხოლოდ **საშუალებებს** იმ ასოციაციურ კომპლექსის ათვისებისათვის, რომელსაც თვითონ განიცდიდა ხატვის დროს, მაყურებელში, ახალ საკუთარ ასოციაციურ კომპლექსის გამოსაწვევად.

ამრიგად, ექსპრესიონისტისათვის სურათი, მათი საკუთარი სულიერ მდგომარეობის მთლიანობის სადემონსტრაციო საშუალებაა.

გარემოს ასახვის რეალურობისაგან და გარემოსაგან მიღებულ შთაბეჭდილების ობიექტიურ სისწორით, ნატურალობით, ან სიმბოლიურად მაყურებელზე გადაცემისაგან ექსპრესიონისტი სავსებით თავისუფალია. ამიტომაც მათთვის მხატვრული მუშაობის ხერხები (მეთოდები) სულ ერთია. ექსპრესიონისტებიც თითქმის **ყველა მხატვრულ სკოლების მეთოდებით სარგებლობენ** თავიანთ მიზნებში.

ამიტომაც რომ ექსპრესიონისტებს წმინდა მხატვრული, პლასტიური ამოცანები, ამ სიტყვის საერთო მნიშვნელობით არ აინტერესებთ: ამ მხრივ მათ წინასწარ გადასაწყვეტი პრობლემა არა აქვთ.

მათთვის მთავარია მხატვარის „სულის მოცემა“ მაქსიმალური **ექსპრესიით**, ხოლო ამისათვის საშუალებათა არჩევანი დამოკიდებულია მხატვარის „სულიერ“ ამა თუ იმ მდგომარეობაზე.

თუ შივილებთ მხედველობაში მათ **იდეოლოგიურ მეტაფიზიკას**, ცხადი გახდება თუ საით უნდა იყოს გადახრილი მათი ხერხები შემოქმედებაში. სახელდობრ: თანამედროვე მეცნიერულ ოპტიკიდან, საერთოდ კულტურულიდან, — რეაქციისაკენ, „ველურობისა“, პირ-

ველყოფილ რელიგიურ მეტაფიზიკურობისა, და საგნების საკრალურ მომენტისაკენ.

ამიტომაც ექსპრესიონისტულ სურათში, მაყურებელს უპირველესად თვალში ხვდება ასახულ საგნების და ნივთების ნაძალადევი დამახინჯება, დისპროპორციულობა, ასიმეტრიულობა და სხვ. ეს კეთდება იმ მომენტის მეტყველების გასაინტენსიურებლად, რომელიც მხატვარს (სუბიექტიურად) საჭიროდ მიაჩნია სურათის თემასთან დამოკიდებით.



მარკ შაგალი.

„მე და სოფელი“.

საერთოდ ექსპრესიონიზმი ყველა სკოლებზე ნაკლებად იძლევა თავისი მხატვრიული კრედოს ჩამოყალიბების საშუალებას. ყველაზე ნაკლებად შეიძლება მისი დეკლარატიული განმარტება, ვინაიდან იგი უაღრესად მისტიურია და გაურკვეველი თავის პრინციპიულ სა-

ფუძვლებში. ტყუილად კი არ ეძახიან ისინი თავიანთ კონცეპციას —
მეტაფიზიკას.

მაგრამ აქ მთავარი ის არის, რომ მათთვის სურათი ასახვის ან
შთაბეჭდილების მომცემი მიზანი კი არ არის, როგორც საერთოდ
აქამდე მხატვრობაში, არამედ მხოლოდ საშუალებაა მხატვარის სუ-
ლიერ განცდათა, ექსპრესიურად გამომჟღავნებისათვის.

„ექსპრესიონისტული მეთოდი უნდა მდგომარეობდეს „სიმბო-
ლოების“ შექმნაში, ე. ი. როგორც ეს ჩვენ დავინახეთ, სინამდვილის
ნაწილის ისეთ ასახვაში, რომელიც შეიცავს მხოლოდ მცირედს —
მაგრამ ბუნებრივი სიმართლეს, ხოლო ამავე დროს სუბიექტიურობას
უდიდეს გასაქანს აძლევს“. (მარცინსკი).

ექსპრესიონისტები აგრეთვე მუშაობენ როგორც გრაფიკაში,
ისე გრაფიურაში, მაგრამ მათი მუშაობის „მეთოდი“ ყოველგან
ერთია.

8

სეზანის ასახვის მეთოდი — მხატვრობის იმპრესიონისტურ სახე-
თა ხერხების ნაღეკისაგან გაშიშვლების (განთავისუფლების) და ობიექ-
ტის მცირე საშუალებებით მოცემისა, — ხელოვნების ახალმა სკოლამ
დადაისტების სახელწოდებით, სულ სხვა გვარად გაიგო და გამოი-
ყენა.

დადაიზმის თეორეტიულ სისტემაზე ისევე ძნელია ლაპარაკი,
როგორც ექსპრესიონისტების.

აქ შეიძლება მხოლოდ მათი შემოქმედებითი ფაქტების განხილ-
ვა და აქედან დაახლოებითი დასკვნა.

დადაიზმი მხატვრობაში ისეთ ფართო დენას არ წარმოადგენს,
როგორც სხვა თანამედროვე სკოლები, მაგრამ ჩვენ ის გვაინტერე-
სებს იმდენად, რამდენადაც ისიც პოულობს თავის საწყისებს სეზან-
ის შემოქმედებაში.

არსებითად დადაიზმი უპრინციპობის პრინციპია, სრული ნიჰი-
ლიზმია. ერთის მხრივ ის უარყოფს ევროპის „მობერებულ კულტუ-
რულობას“. მეორეს მხრივ იგი ამავე დროს უარყოფს ამ უარყოფა-
საც.

გერმანული დადაიზმი გ. გროსის სახით, იღებს ევროპის კულ-
ტურის მობერებას, დრომოქმულობას და მის დადაისტურ უარყოფას
და ცდილობს ამ შეხედულების ქვეშ რევოლიუციონურ საფუძვლების
შეყენებას (ამაზე ქვემოთ).

დადაიზმი უფრო თანამედროვე საფრანგეთის ბურჟუაზიულ ახალგაზრდობის თავისებური „რევოლიუციონერობა“, ვინაიდან ახალგაზრდობა მუდამ უფრო განიცდის განახლების საჭიროებას. დადაიზმი ერთის მხრივ წარმოშობილია მხატვრულ ფორმალ განვითარების საჭიროებებით, მეორეს მხრივ (უმთავრესად) იდეოლოგიურად გამოფიტულ ახალგაზრდობის უმეთოდო ძიების ნაყოფია.

ახალგაზრდობა ცდილობდა მოენახა ცხოვრების გამმიზვნელი მყარი პრინციპები, მაგრამ მისი ძიება მიმართული იყო ცალმხრივ, ე. ი. არ გამოდიოდა ბურჟუაზიულ მთლიან შეგნების არედან. კაცობრიობის მთელი კულტურულ მარაგის ასეთ მიდგომით განხილვით, მათ ვერ მიიღეს ცხოვრების მიზანი, გარდა პირადი ცხოვრების ყოველდღიურ განცხრომით ჩატარებისა. ამისათვის კი საჭირო იყო ბევრი ფული და სახელი, ხოლ ოსულ ერთია თუ რა გზით იქნებოდა ეს.

სახელის მოხვეჭისათვის ორიგინალობა იყო საჭირო. მაგრამ, აქ მათ ვნიკელმანის კალამბურული „ფორმულა“ გადაეღობა: „Естественный путь для нас стать великими и, если это возможно, неподражаемыми, это подражать древним“.

მიუხედავად ამისა დადაისტებმა მაინც მოინდომეს რაიმე უჩვეულო ორიგინალობის თქმა ასეთის მტკიცებისათვის თავის შეუწუხებლად.

აქ მათ თანამედროვე ევროპის „ეგზოტიკით“ გატაცებამ უშველა.

სახელდობ: უძველესი ჩინური მწერლობა მათი შეხედულებების ჩამოყალიბების ერთ-ერთი სტიმული შეიქმნა.

„დადას“ „იღეა მათ ჩინულ უძველეს“ მწერალის ლაო-ფუ-ცზის (ლაო-ბრძენი მასწავლებელი) ფილოსოფიურ მოძღვრებიდან დაოსიზმიდან მიიღეს. ლაო-ცზის თხუხულებები (დაოსიზმი) მისი თანამედროვე ჩინურ იდეოგრაფიულ წერის გაურკვევლობის გამო, ისევე გაუგებარია და ყველაფრის დამტევი, როგორც დადაიზმი.

იქ არის თქმა დაოს შესახებ:

„ლაო-ეს რაღაცაა,

და არც ნათელია, და ბუნდოვანია

ცხადი არ არის, კი! ბუნდოვანია, კი!

— მასში არის სიმბოლო.

ბუნდოვანია, კი! ნათელი არ არის, კი!

მასში არის ქმნილება. (ლაო-ცზი-თავი 21)

თუმცა ეს ამოკითხვაც სადაოა და იწვევს, მრავალ სხვადასხვა
ერთი-მეორის სრულიად საწინააღმდეგო განმარტებებს (კიუნ-ფუ-ცზი
და ე. წ. დაოსელების შორის)

„დაო—(სვლა, გზა სახელმძღვანელო, მიმართება, წესი)“.
„წესი“, რომელაც არა აქვს და არც შეიძლება ექნეს სახელი“.
„დაო-წესი, არის აბსოლიუტური ჭეშმარიტება, ამავე დროს ის სიტ-
ყვაა, ყველაფერია და არაფერი არ არის“.



ჟან კოკტო

„ფილოსოფოსი“.

სწორეთ ასეთია დადაიზმის „თეორეტიული საფუძვლები“.
დადაც ყველაფერია და ამავე დროს არაფერი არ არის.

მაგრამ, დადაისტების შემოქმედებაში ერთი „პრინციპი“ მაინც
ცხადათ სჩანს, ეს არის ბავშურობა, ხოლო აქედან „კულტურის ტე-

რორი“. ბავშური*) ხედვის ტექნიკა, უფრო სწორად ასეთის (ტექნიკის) არ ქონება, ბავშური მიმღეობა. მხატვრობაში ამისათვის მათ უმთავრესად გამოიყენეს გრაფიკა.

აქ სურათს გამართლება იმდენათ აქვს, რამდენადაც ის ბავშურად არის „დახაზული“.

დადაისტებმა ხელოვნების თანამედროვე მიმართულება „მშენებლობაც“ თავისებურად (ბურჟუაზიულ-სტანკოვისტურად) გაიგეს და შექმნეს დადაისტური გრაფიკა, რომელიც „მშენებლობის“ ვულგარულ მიბაძვას უდრის.

ეს იყო, ამ უაღრესად რევოლუციონურ კონსტრუქტივიზმზე დაყრდნობილ მხატვრულ მიმართულების, ბურჟუაზიულ ქვეყანაში, თვითმიზნობრივი სტანკოვისტური გაგება, ხოლო ეს თავის თავად „მშენებლობის“ უარყოფას ნიშნავს.

დადაისტური გრაფიკაც ასეთივე „გაბავშურების“ პრინციპით კეთდება.

დადაისტური მხატვრობა ერთის შეხედვით კარიკატურას გავს, მაგრამ თავის საფუძვლებით კარიკატურისაგან სავსებით განირჩევა.

დადაიზმის სურვილია, კულტურის ყოველგვარ გავლენისაგან, განთავისუფლება ისევე როგორც ლაო-ცზი იყო თავისუფალი და „უმანკო“, პირველი ბავშური ტიტინი კაცობრიობისა, — მარადისობის, ცხოვრების მიზნის, ყოფნა არ ყოფნის, ჭეშმარიტების დასაერთოდ „წყეულ საკითხების“ შესახებ.

ეს კი თავისთავად უარყოფაა თანამედროვე ევროპის ბურჟუაზიულ კულტურის, ე. ი. ერთგვარი „ამბოხება მის წინააღმდეგ“.

გეორგ გროსი ცდილობს აქედან გამოსვლით, დადაიზმის ეს „ამბოხება“ „რევოლუციონერობა“ პროლეტარულ, კლასიურ რევოლუციონერობას დაუკავშიროს. ამ მიზნით ის თავის დადაისტურ გრაფიკას აძლევს კლასიურ რევოლუციონურ შინაარსს თემატიურად.

ამიტომაც მისი ნახატები ღებულობს სარკასტულ კომი-ტრალიკულ და კარიკატურულ კრთომას.

გეორგ გროსი ამ მიზნით, ნაწილობრივ იღებს აგრეთვე ასახვის ექსპრესიონისტულ კომპლექსიურობასაც და „სამგანზომილებიან ხედვას“. აქედან სურათის შენებაში ის მიდის თავისებურ „კონსტრუქ-

*) „DADA“ ფრანგულად ნიშნავს ცხენს ბავშურ ენაზე.

„DADAIS“-კი ნიშნავს ლიტონ-კაცს (простофиля), ბრიყვს უზრდელ კაცს, გაუთლელს (болван)

ამ სკოლის მეთაურის ჟან კოკტოს სახელიც ნიშნავს — მამლაცინწა ივანიკას.

ტივიზმისაკენ“ ე. ი. მიზანშეწოილ კეთებისაკენ მაგრამ მისი კონსტრუქტივიზმი მაინც არ შორდება სტანკოვისტურ — სურათულ სიბრტყეობას.

მეორეს მხრივ გროსის „კონსტრუქტივიზმი“, მხატვრობის ფორმალურ ევოლიუციის მიწურვის და შემდეგი განვითარების შეუძლებლობის გამო, დეკლარატიულად უარყოფს აგრეთვე საერთოდ „სტანკოვიზმს“.

მხატვრობის კლასიკოსების ასრულების მხრივ „მიუწდომლობის“ და აგრეთვე მათი განმეორების (რაოდენობითი მრავლების) უმიზნობის და გაუმართლებლობის ნიადაგზე, გამორდის თითქმის დადასტურ იდეოლოგიის საფუძვლებით ერთ-ერთი თაობა ხელოვნებაში 410-ს სახელწოდებით.

ეს მიმართულება ბურჟუაზიულ ახალგაზრდობის სტიქიური ზფეთქება იყო, კულტურის სიმძიმის თანამედროებაზე „დაწოლის წინააღმდეგ“, როგორც დადას „ნიჰილისტური რევოლუციონერობა“.

41⁰-სი არაფერს არ ამტკიცებს პრინციპიალურად და ამავე დროს ყველაფერს უარყოფს. მაგრამ მათი მოქმედება ობიექტიურად მაინც ლაპარაკობს თავის თავზე. 41⁰ ს შეხედულებით, მხატვრობის განვითარებას სხვა გზა არ დარჩენია დღეს გარდა საკუთარი თავის აფსურდამდე დაყვანისა.

ისტორიულად, მხატვრულ ამოცანების ცვლამ და განვითარებამ, ამოხწურა საერთოდ ამოცანების ქონების შესაძლებლობა მხატვრობაში. ამიტომ დღეს შემოქმედებაში დაგვრჩენია ამბობენ, ისინი — მხოლოდ ამ ამოცანების არ ქონების ამოცანა. ასეთი გზით ხელოვნებამ თვითონ უნდა გააუქმოს თავისი თავი, ყოველგვარი მნიშვნელობისა და ღირებულების დაკარგვით. მაშასადამე მხატვრის წინაშე დღეს სდგას „ამოცანა“ — ხელოვნური ფაქტით“ არაფრის არ მოცემა.

ამრიგად დადასტურების „შემოქმედებაში“ უკვე შეუძლებელია ლაპარაკი ყოველგვარ შინაარსზე, სიუჟეტზე, ფაბულაზე შთაბეჭდილებაზე, განცდაზე. მათი შემოქმედება არის, შეძლებისდაგვარად მოცემა ისეთი ფაქტის, რომლის აღქმა, ადამიანის გრძნობითი და გონებრივი შესაძლებლობებით ყოველად შეუძლებელი იყოს. როგორც ვხედავთ ეს ამოცანა არც ისე ადვილია, როგორც ერთის შეხედვით სჩანს.

41⁰-სის პოეტები ცდილობენ ნაბეჭდის, ნახაზის ასოების წყობის ისეთი არეული გროვის მოცემას, სადაც ბგერის ამოკითხვაც კი შეუძლებელი იყოს. ამავე დროს მათ წაშალეს საზღვრები ხელოვნე-

ბის ცალკე დარგებს შორის: პოეზია, მხატვრობა და სხ. აქ იყო ხელოვნებათა ერთგვარი სინტეზი. (იხ. ილიაზდ—1923 წ. პარიზში გამოცემული).



გეორგ გროსი.

(ზეთით)

41⁰-ის მხატვრები, ასეთი მიდგომით გაკეთებულ „სურათზე“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აწერდნ ისეთ სათაურს რომელიც შეძლების და გვარად უფრო არ შეეფერებოდა ასახულის უნებლიე მსგავსებას (იხ. ბენო გორდეზიანის—„ცოლიანი პოეტი“) მის აფსურდამდე დაყვანის მიზნით.

პოეტები ზოგჯერ თუ კი იძლეოდნ ამოსაკითხავად ვარგის ბგერებს და სიტყვებს, იმ შემთხვევაში ისე ალაგებენ მათ, რომ მოცემულ სიტყვიერ წყობას არავითარ შემთხვევაში არ მიეცა მკით-

ხველსათვის პოეტური მხატვრული სახე. ეს იმიტომ, რომ აკადემიური განსაზღვრით: პოეზია არის—აზროვნება სახეებით. ასეთი სტრიქონები განზომილი იყო, უნებლიედ მოცემულ აღსაქმელი სახის მაქსიმალურ დასარღვევად, გასააფსურდებლად.

აგრეთვე იცილებენ თავიდან სტრიქონის და საერთოდ მისი წყობის ბგერითი კეთილ-ხმოვანებას. პოეტურ შემოქმედების პროცესს „41⁰-ის დირექტორები“ უყურებდნენ, როგორც ბოდვითი მდგომარეობას, აწეულ სიცხის, 41⁰-ის დროს. აქედან მათი „დირექციის“ სახელწოდება—41⁰.

ამ სახელწოდებას მრავალი სხვადასხვა ახსნა აქვს მათი სიტყვით. მათ შორის, ერთ ერთი ახსნა არის აგრეთვე ამ მიმართულების უეროვნობა, და დედამიწის პარალელების მე-41⁰-ზე ლოკალიზაცია, რომელიც უვლის დედამიწის შუა გულს და გადასჭრის დაახლოებით შემდეგ „მსოფლიო ქალაქებს“: ტფილისი (?!—ლ. ე.) რომი, ჩიკაგო, სან-ფრანცისკო და სხვ., იმ კულტურულ ცენტრებს, სადაც ამ მიმართულებას ხელოვნებაში, მათი გაგებით, ნიადაგი აქვს.

დ

სეზანის შემოქმედების სიმბოლისტურ გაგების წინააღმდეგ გამოდის კიდევ ერთ-ერთი დიდი (შეიძლება ითქვას მსოფლიო მასშტაბის, ვინაიდან მან თითქმის ყველა ქვეყნებში იპოვა გამოცხილი, და თუმცა სხვადასხვა სახის, მაგრამ მაინც მიმდევრები) ნაკადი მხატვრობაში, ე. წ. „იტალიანური სამხედრო ფუტურიზმი“.

ფუტურისტები გამოდიოდნენ შემდეგი მდგომარეობიდან: ცხოვრება მთლიანად, გიგანტიური ნაბიჯებით შეუჩერებლად წინ მიდის. აქ ადგილი აქვს ხშირ და უდიდეს აღმოჩენებს და მიღწევებს. ამავდროს, მასზე დაყრდნობით, ადამიანის ფსიქიური რაობაც იცვლება ასეთივე სისწრაფით. ამიტომ შეუძლებელია — ამტკიცებდნენ ისინი, — რომ ახალი ქვეყნის, „მსოფლიო ქალაქების“ მკვხოვრებით, თანამედროვე ადამიანის მოთხოვნილება მხატვრობაში დაკმაყოფილდეს არსებულ კონსერვატორულ და რუტინულ მხატვრობით. ახალი ადამიანის ხედვა, შეუძლებელია მოცემულ იქნას, ობიექტის გარეგნობის ასახვით, თუნდაც რომ ის უდიდეს სისწორეს აღწევდეს.

“ჩვენი, თანდათან მოზარდი მოთხოვნილება ქეშმარიტებისა, შეუძლებელია დაკმაყოფილდეს ფორმის და ფერის, არსებული გაგებებით.

ის შესტი, რომელიც ჩვენ გვინდა ავსახოთ ტილოზე უკვე აღარ იქნება, მსოფლიო დინამიზმის ასახული მომენტი. ის იქნება უბრალოთ, თვით დინამიური შეგრძნობა.

მართლაც, ხომ ყველაფერი მოძრაობს, ყველაფერი გარბის, ყველაფერი სწრაფად იცვლება. პროფილი არასოდეს არ რჩება უცვლელად ჩვენ წინ, არამედ განუწყვეტლად ჩნდება და იკარგება. თუ ერთხელ მოცემულია რეტინაზე სახე, მოძრავი საგნები მრავლდებიან, თანდათან იცვლიან ფორმას, გრძელდებიან, როგორც სივრცის გახშირებული ვიბრაცია, რომელსაც ისინი გაივლიან. ამრიგად, გაჭენებულ ცხენს აქვს არა თუ ოთხი ფეხი, არამედ ოცი, და მათი მოძრაობა სამკუთხედიანია.

ხელოვნებაში ყოველივე პირობითია, არაფერი არ არის აბსოლუტური მხატვრობაში. ის რაც გუშინდელ მხატვრობისათვის ჭეშმარიტება იყო დღეს ტყუილი აღმოჩნდა.

ჩვენ ვაცხადებთ მაგალითად, რომ პორტრეტი არ უნდა გავდეს თავის ნატურას და რომ მხატვარი თავის თავში ატარებს იმ პეიზაჟებს, რომლის ასახვაც სურს ტილოზე.

ადამიანის ფიგურის დისახატავად საჭირო არ არის მისი დახატვა, არამედ უნდა მისცე მთელი მისი შექმნისარსი ატმოსფერო.

სივრცე არ არსებობს. მართლაც და წვიმით მოსველებული ქვაფენილი, ელნათურების შუქით განათებული იჭრება (ილანდება) თითქმის მიწის ცენტრამდე. ჩვენი მილიონი კილომეტრები გვაშორებს მზეს, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს იმას, რომ ჩვენ წინ მდგარი სახლი შეშენებულია მზის დისკოში.

ვის შეუძლია კიდევ დაიჯეროს სხეულების არაგამსჭვირვალეობა იმის შემდეგ, როცა ჩვენმა გამახვილებულმა და გადამრავლებულმა შეგრძნობამ უკვე გაიგო მედიუმის ბნელი მოვლინებანი (проявление)? რატომ უნდა დავივიწყოთ ჩვენს შემოქმედებაში ჩვენი, ხედვის გაორკეცებული მძლეობა, რომელსაც შეუძლია რენტგენის სხივების ანალოგიური შედეგების მოცემა?

საკმარისია მოვიყვანოთ აურაცხელიდან რამდენიმე მაგალითი, რომ აშკარა გახდეს იმისი ჭეშმარიტება, რასაც ჩვენ ვამბობთ.

16 პიროვნება, რომლებიც იმყოფებიან თქვენს გარშემო მიმავალ ავტობუსში, რიგრიგობით და ერთად ხდებიან ერთი, ათი, ოთხი, სამი; ისინი უძრავად არიან და ადგილს იცვლიან; ისინი მიდიან, მოდიან, ხტუნავენ ქუჩაზე, უცებ ინთქებიან მზეში, მერმედ ბრუნდებიან და სხდებიან თქვენ წინ, როგორც მსოფლიო ვიბრაციის დაცული სიმბოლოები.

რამდენჯერ, იმ ქალის ლოყაზე, რომელსაც ვემუსაიფებოდით გვინახავს შორს, ქუჩის ბოლოში გაჭენებული ცხენი.

ჩვენი ტანი ჩადის იმ სავარძელში რომელზედაც ჩვენ ვჯდებით, ხოლო სავარძელში ჩვენში ჩადის.

ავტობუსი მიძვრება იმ სახლებზე, რომლების მახლობლად ის მიჰქრის, ხოლო სახლები თავის მხრივ ეგებებიან ავტობუსს და თან ერთვიან,

სურათის აშენება აქამდე ჩლუნგი ტრადიციულობით ხდებოდა. მხატვრები ყოველთვის გვიჩვენებდნენ ჩვენ წინ მდგომ საგნებს და სახეებს.

დღეიდან მაყურებელს ჩვენ სურათის ცენტრში მოვათავსებთ. ბოლოს და ბოლოს მხატვრობა უნდა უპასუხებდეს იმ იმტელექტუალურ მოთხოვნილებებს, რომლებიც ჩვენ გვადელვებს.

ჩვენი განახლებული შემეცნება არ გვაძლევს საშუალებას ადამიანი ჩავთვალოთ მსოფლიო ცხოვრების ცენტრად. ადამიანის უბედურება იმდენადვე საინტერესოა ჩვენთვის როგორც ელნათურის უბედურება, რომელიც წვალობს სპაზმატიურ ფეთქვით და ყვირის, წუხილის აღმაშფოთებელ მეტყველებით. ხაზის ჰარმონია და თანამედროვე ტანსაცმელის ნაოჭები, ისევე ამადელვებელი და სიმბოლიურ გავლენას ახდენს ჩვენს გრძნობიერებაზე, როგორსაც სიშიშვლე ახდენდა ძველების გრძნობიერებაზე.

იმისათვის, რომ შევიგრძნოთ და გაიგოთ ფუტურისტული სურათების ახალი სიმშვენიერე საქიროა სულის გაწმენდა; თვალი უნდა განთავისუფლდეს ატავიზმის და კულტურის საფარისაგან“. (ფუტურისტ მხატვრების მანიფესტიდან).

ამრიგად ფუტურისტული მხატვრობის მთავარი ამოცანა შეიქმნა სურათით დინამიკის გრძნობის მოცემა. ამისათვის მასალად, ობიექტად გამოდგებოდა, მხოლოდ დიდი ქალაქი, თავის შეუჩერებელი მოძრაობით; უმთავრესად მაშინა, აქედან ახალი მაშინის ესტიტიკა. სწორი და გეომეტრიულ ფორმებით ორგანიზაცია დინამიურ განცდის. აქ იყო დაპირისპირება ქალაქურ (Urbs'ანიულ) ხელოვნურობის, სოფლურობასთან, ბუნებრივ ხელუხლებლობასთან. ამისათვის ფუტურისტები თავის სურათებში იძლეოდნენ ამ ახალ გრძნობას დინამიკისა, ნივთობრიობით და არა საგნების საშუალებით.

ნივთი დინამიურია, ის განუწყვეტელ ცვალებადობაშია, უტრადიციოა. მაშინ, როდესაც საგნები პირიქით იძლევა ხელუხლებლობას, სოფლურ რამანტიკას, საკრალობას. პასეისტები სურათის კეთების დროს უფრო ხმარობენ საგნებს, ფუტურისტები კი ნივთებს და მათს მოძრაობებს.

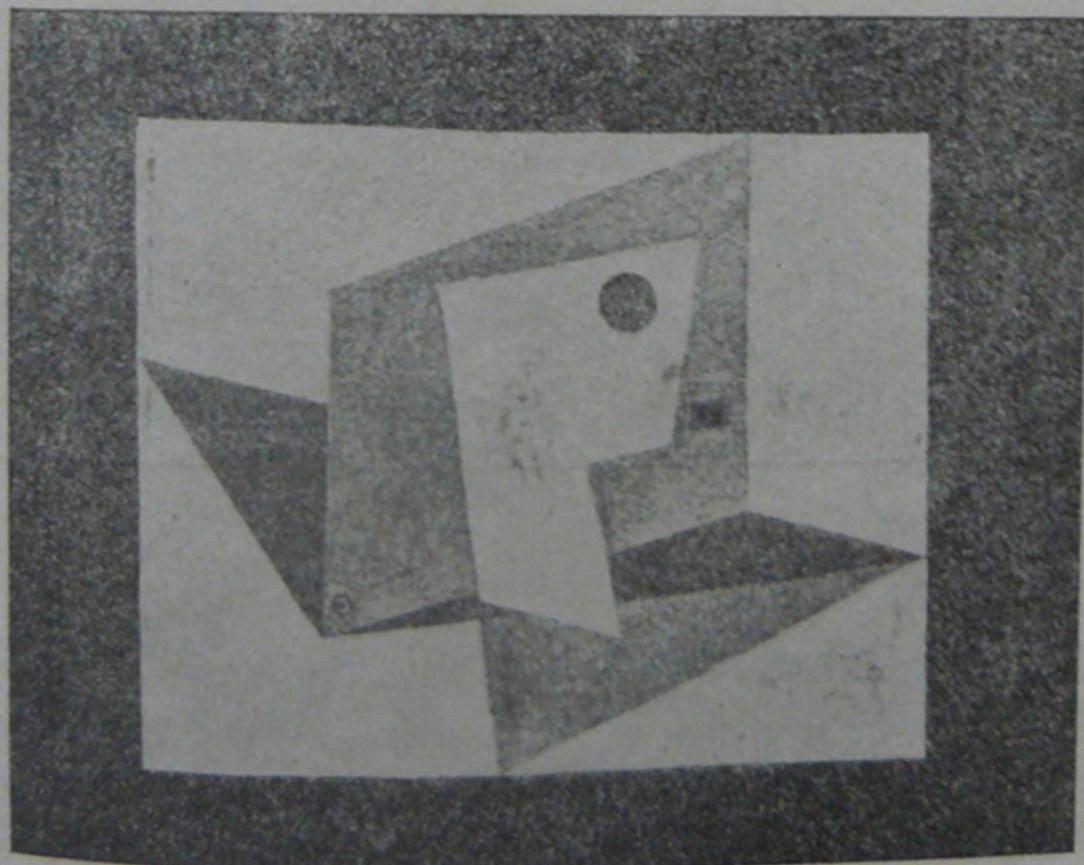
ამრიგად დინამიკის მომენტი, ფუტურისტულ სურათში თავის უკიდურესობით დავიდა აბსტრაქტიულობამდე, ერთის მხრივ, მაყურებლისაგან მოწყვეტით, ხოლო მეორეს მხრივ მხატვრებისათვის გადაიქცა ფეტიშად.

ურბანიზმი ლოდიკურად უნდა წასულიყო ტექნიკის, მეცნიერულობის, მიზანშეწონილობის აგიტაციის გზით, მაგრამ ფუტურისტებმა ეს ვერ შესძლეს და გადავარდნენ მეტაფიზიკაში.

ამის მიზეზი ბურჟუაზიული ქვეყნის სოციალ-ეკონომიური პირობები იყო, მაგრამ, ამას აქ არ შევეხებით. ამრიგად ფუტურიზმის უფრო ცოცხალი, პროგრესიული შტო გადაიხარა კუბიზმისაკენ და განაგრძო განვითარება მასთან ერთად.

2

მთავარი დენა, რომელიც მოდის მხატვრობაში, სეზანიდან არის ე. წ. ფრანგული კუბიზმი (პიკასო). სეზანის მიერ დასმული პრობლემა ფერისა და ფორმის, ყველაზე უფრო სწორი მიდგომით დაამუშავა კუბისტებმა. როგორც ამ შკოლის სახელიდან, სჩანს კუბისტებმა ყურადღება უმთავრესად ფორმას მიაქციეს, სეზანის ძიება საგანში, იმ მთავარ, მაგისტრალურ გეომეტრიული ფორმისა, რომელიც შეადგენს ყოველი საგანის საფუძველს, — უფრო მეცნიერული



პაბლო პიკასო

(1920.)

მიდგომით განაგრძო პიკასომ. პიკასო ცდილობდა ნხატვრობაში მოეცა საგნის ნხოლოდ პირველი, ძირითადი ფორმა. უმთავრესად პიკასოს აინტერესებდა ამ გეომეტრიული აკვებობის ესტეტიკა. ესტეტიკა სწორი, შიშველი ფორმების ამიტომაც მისი სურათები იძლეოდნენ სიბრტყეების და კუბიკურ (წესვრიცული) ფორმების ურთიერთობას. ეს ესტეტიკა ახალი მოქალაქის ახალ ურბანიულ განწყობილებებს შეეფარდებოდა. ამისათვის ნხატვრობაში მთავარი იყო, საგნების და მოვლენების გაშიშვლება და დაყვანა თავის გეომეტრიულ საფუძვლებამდე — გაუბრალოება. ხოლო ამ გეომეტრიულ საფუძვლებით აშენებულ ფორმებით მოცემა ნხატვრულ დამაჯერებლობის, ასეთის ხიმართლის. ნხატვრობის და საერთოდ ხელოვნების ისტორიის განხილვამ, პიკასო დაარწმუნა თავის ძიების სიმართლეში. ის დარწმუნდა რომ მთელი რიგ კულტურულ მდაბალ დონეზე მდგომ ტყვეყნების ხელოვნება (ნხატვრობა, ქანდაკება) შენდება ძირითად სწორედ ამ საფუძველზე.



ტ ა ტ ლ ი ნ

Wald Theaterdekoration.

აგრეთვე დარწმუნდა, რომ მისი ძიება სურათზე სამგანზომილების მოცემისა შესაძლოა ნხოლოდ ამ მხრივ. მისი ყურადღება უმთავრესად მიიქცია კონკოს ველურების ქანდაკებებზე, რომლებიც იყო აშენებული ასეთივე გეომეტრიულ სისწორის და კონსტრუქციულ სიშიშველის, მარტივობის საფუძველებზე. მეტის მეტი უბრალოებით ას-

რულებული კონგოელი კერპები, უდიდესი დაჯერებით და თითქმის ძლიერი რელიგურობით მეტყველებდენ.

პიკასოს ინტერესი ხსენებულ კერპებისადმი, ბევრს აკვირვებდა. **ტუგენხოლდის** შეკითხვაზე რა აინტერესებს პიკასოს აფრიკის ველურების (კონგოს) რელიგიურ ქანდაკებაში (კერპებში, რომელთა



არხიპენკო.

Aegyptisches Moliw (Fayance)
Figur (Bronze).

ნიმუშები მრავალი იყო პიკასოს ოთახში), და აგრეთვე აინტერესებს თუ არა მას გამოხატულებათა მისტიური მხარე, — მხატვარმა სრულიად გარკვეულად უპასუხა — „სრულიადაც არა, მე მაინტერესებს მათი გეომეტრიულ, კონსტრუქციული სიმარტივე“-ო.

პიკასოც, თავის მხატვრობაში სცდილობდა მოეცა რაც შეიძლება გეომეტრიულად მარტივი სურათი. მარტავ, გეომეტრიულად

სწორ, ძირითად ფორმებით, მეტყველ სურათის მოცემაში, კუბისტე-
ბი უდიდეს შედეგებს აღწევდნენ (კუბისტური სურათი ტატლინის:
Wald, Theaterdekoration-თემა. შიშკინის—ტყე). ამ მხრივ კლასიკოსე-
ბად უნდა ჩაითვალოს მოქანდაკეები: არხიპენკო Aegypticches Mo-
liw (Fayance), Figur (Bronze) და ლიპშიცი („Scwlpnre“), რომლე-

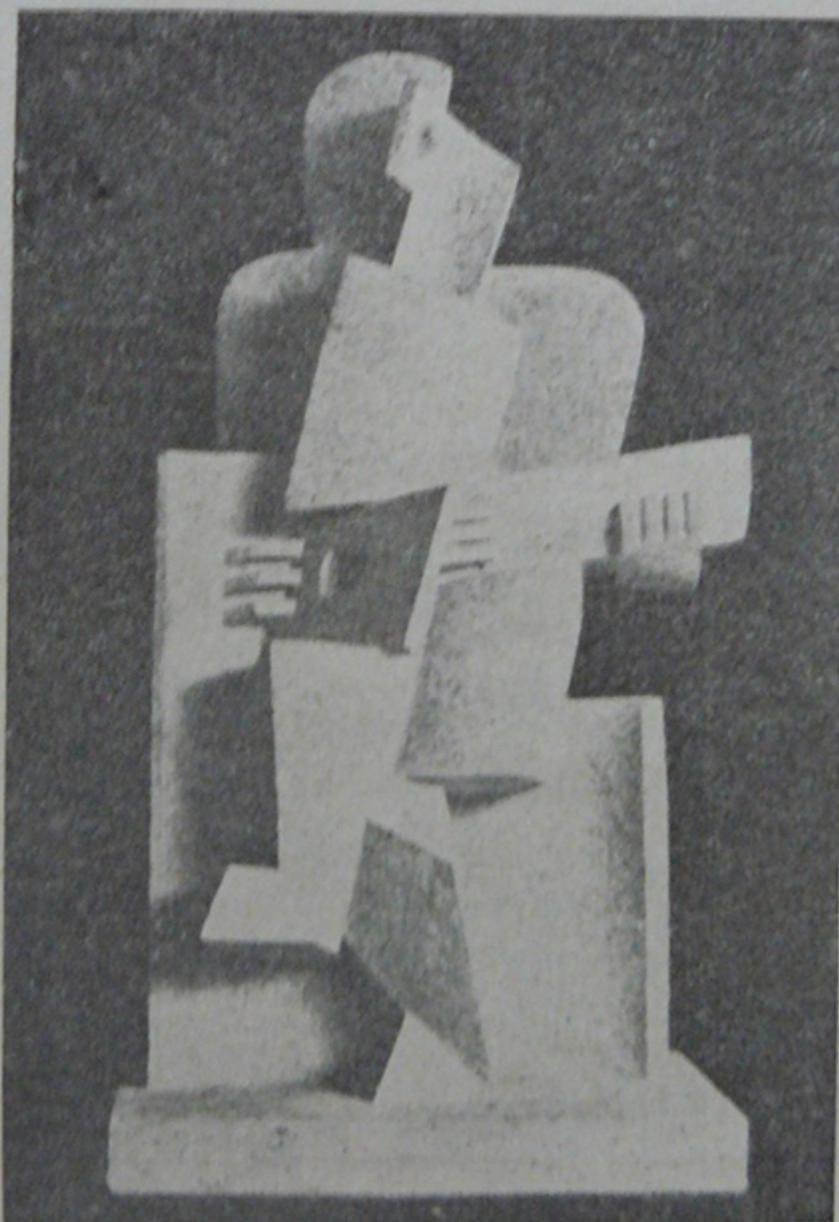


ა. არხიპენკო.

„მჯდომარე ქალი“.

ბიკ კუბისტურ მეთოდით იძლევიან ცოცხალ რაობებს. პიკასომ თა-
ვის შემოქმედებაში თითქმის ყველა ახალი მეთოდები სცადა, რო-
გორიც არის: ექსპერსიონისტული, დადაისტური, უსაგნობის, სუ-
პრემატივული და სხვა მაგრამ საბოლოოდ, ის მაინც კუბიზმის
მამამთავრად რჩება.

კუბიზმის უშუალო გამგრძელებლად გამოდიან მხატვრები: ოზან-ფან და ჟანერე. რონლებიც ასაბუთებენ ახალ მხატვრულ სკოლას — პურიზმს. კუბიზმი დასრულდა ამტკიცებენ ისინი, — და დღეს, ისეთს ხანაში, როცა მთავარი მოთხოვნები კანონზომიერება და სისწორება, შეუძლებელია დააკმაყოფილოს მყურებელი ისეთმა მხატვრო-



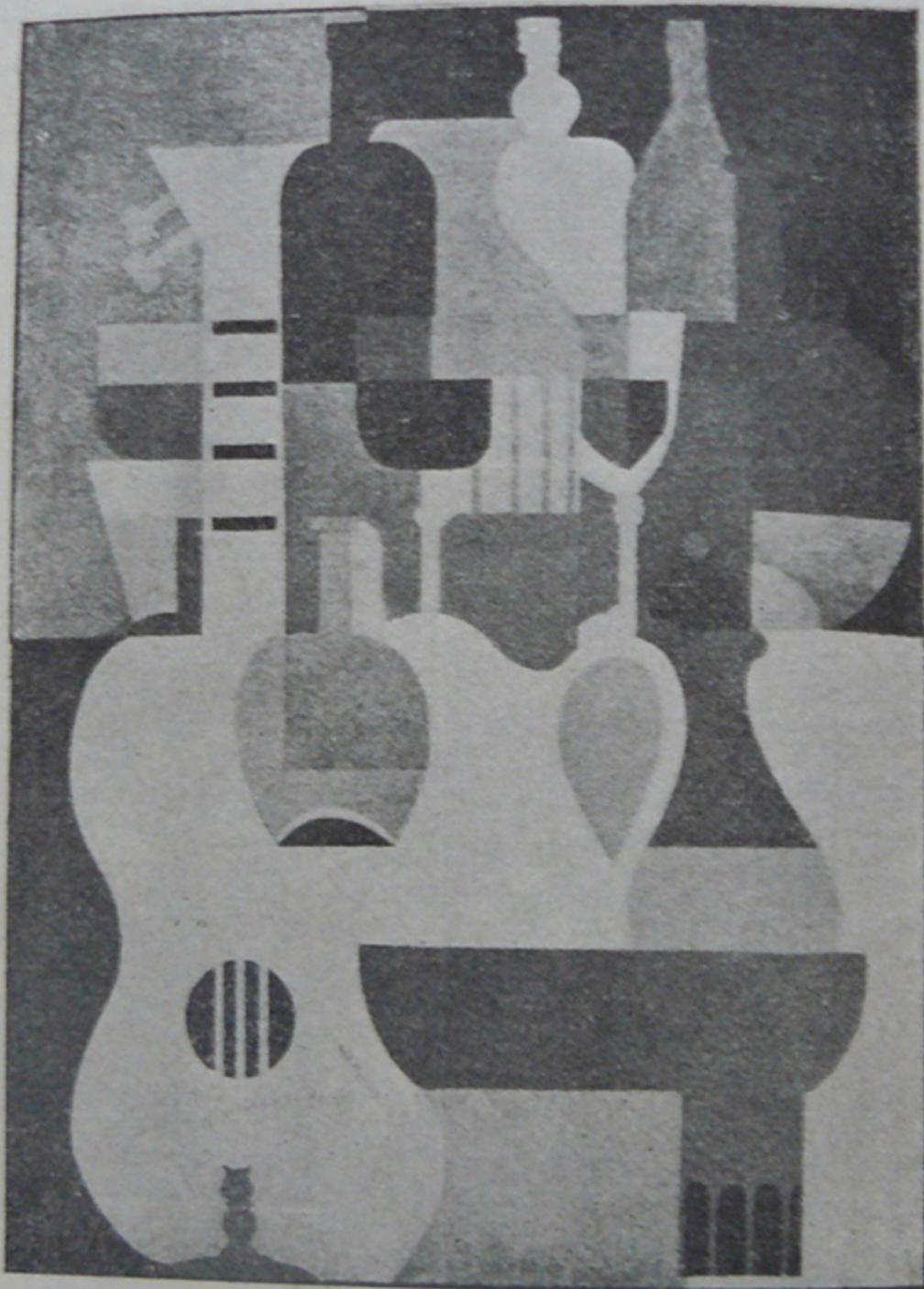
იაკობ ლიპშიცი.

„ჩანდაეა“

ბამ, როგორც არიან არსებული მხატვრული მიმართულებები, სადაც არ არის მოწესრიგებული სპეციალური კანონები თუნდაც ისე, როგორც მუსიკაში.

პურიზტებმა, თუმცა ახალი თვალით და განსხვავებულ მიდგომით, მაგრამ მაინც მიზნად დაისახეს სურათის ფორმის და ფერის

სფეროში, მუსიკის კანონების ანალოგიურ ობიექტიურ საზომის შემუშავება. პურისტულ სურათის კეთების ხერხები, თავის საფუძვლებში, თითქმის იგივეა, რაც კუბისტების. მხოლოდ კუბისტებთან განსხვავებით ისინი იძლეოდნენ მუსიკალურ-ბგერითი სახის სურათს.



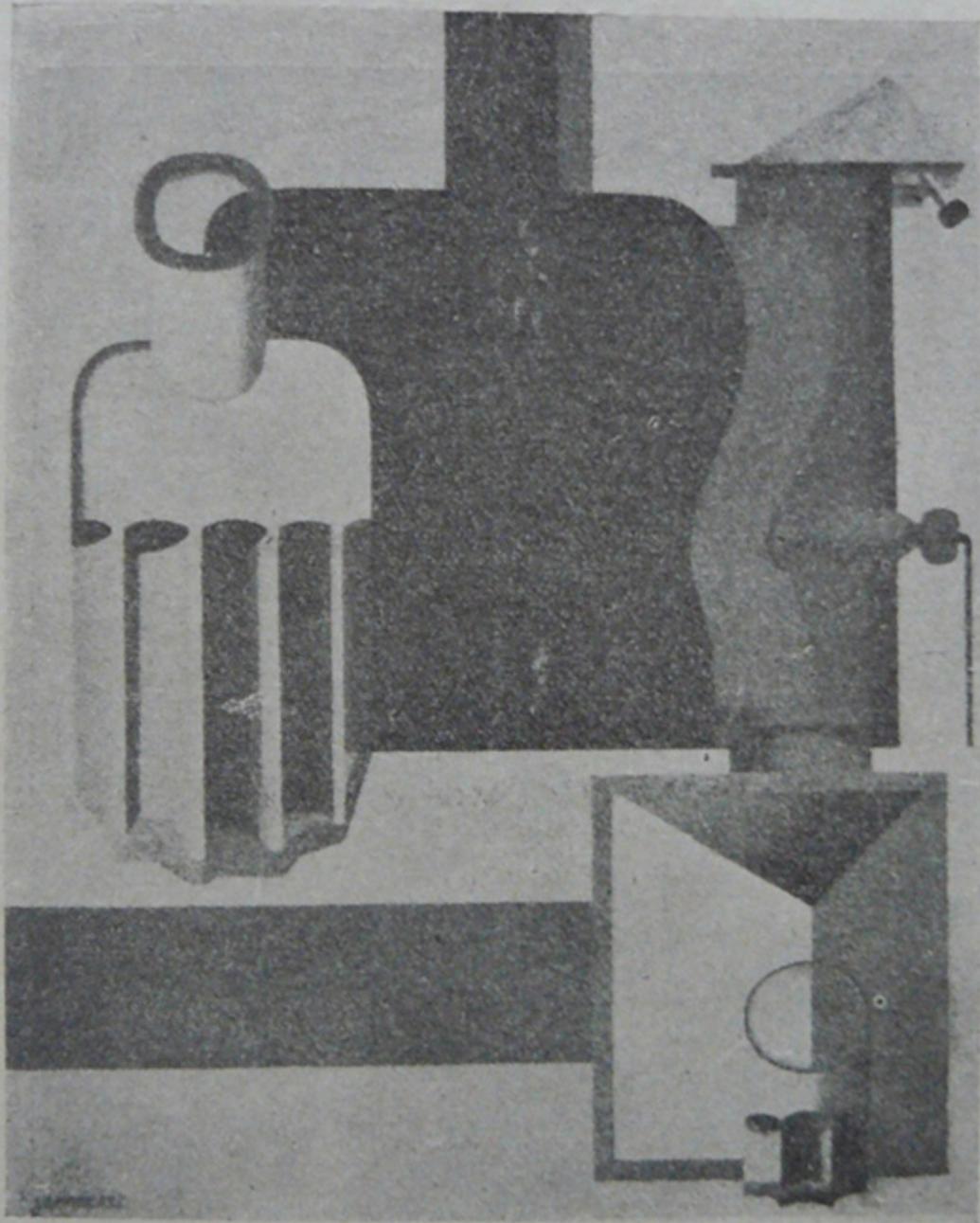
ოზანიანი.

აქ იყო ამოცანა, მხატვრული სახვითი საშუალებით მუსიკალური ბგერადობის მოცემისა.

აქვე უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ფერნანდ ლიეჟე, რომელმაც კუბისტურ სურათის, სახელდობ, გეომეტრიულ თვითმიზნობრივი ფორმების შენების წინააღმდეგ წამოაყენა „მექანიკური ელემენტის პრობლემა“. ეს იყო თანამედროვე ინდუსტრიალურ ნივთის თვითმიზნობრივი ესტეტიკა.

ლიეჟე თავის კონცეპციით მიმღობის და ხედვის ნბრევ რჩება კუბიზმის საფუძვლებზე, ამავე დროს ის ამტკიცებს:

„ცული მხატვარი აასლებს ნივთს და იმყოფება დამზგავსების მდგომარეობაში.



ჟანერე.

კარგი მხატვარი ასახავს ნივთს და იმყოფება ექვივალენტურობის მდგომარეობაში.

ვინც ასახავს-მართალია.

ვინც აასლებს სტყუის“.

ამრიგად, მხატვრებმა უნდა შეჰქმნას თავის სურათში ახალი ნივთის სახე, და არა ასახოს ნივთი.

ამიტომაც ლიეჟეს ნახატები არის არ არსებული ინდუსტრია-
ლურ ურბანისტული ობიექტის, ნივთების, მხატვრის მიერ შექმნილი
სახე.

მხატვრობის ამ მხრივ განვითარების შედეგ-თ მოდის, ალბერტ
გლეზის შემოქმედება, რომელიც იმდენად დაშორებულია (განყენე-



ფერნან ლიეჟე.

„მექანიკური ელემენტი“ (1919).

ბულია) არსებულ ნივთის სახეს, რომ იქიდან ნივთის წარმოდგენამ-
დე მისვლა შეუძლებელია.

ის იძლევა მხატვრობაში, უფრო სწორად ასახულ ობიექტის
ასტრალობას, კალამბურს, ნივთობრივ, გარეგნულ, გეომეტრიულ-
ინდუსტრიალურ სტილის სისწორის დაცვით.

ამრიგად, მხატვრობის ასეთი გზით განვითარება ლოლიკურად მივიდა უსაგნობამდე, სუპრემატიზმამდე (კანდინსკი უფრო ფერის და მალევიჩ—უფრო ფორმის) ეს იყო მხატვრობის სავსებით გამუსიკალება.

„Живопись догнала музыку, и оба искусства исполняются все растущей тенденцией создавать абсолютные произведения, т. е. неограниченно об'ективные, выростающие подобно произведениям природы „сами собой“.“ (ვ. კანდინსკი) მხატვრობის განვითარების ამ სტადიას ახასიათებს ტენდენცია ორგანიზაციულობისა, წესრიგიანობისა და კანონზომიერებისა, ნაცვლად მხატვრობის სტიქიურობისა, ზეშთაგონებითი ქმედებისა და პასიურ ასახვის.

აქ მხატვრობა იღებს მეცნიერულ-ტექნიკურ გადახრას. ამრიგად, მთლიანად კულტურასთან კავშირი არსდება ინტელექტის საშუალებებით. ინდუსტრიალური ეპოქის ადამიანის ინტელექტი კი, კონსტრუქტიულია, გეომეტრიულია და სქემატიური.

მხატვრობის ამ სტადიის სურათი უფრო გეგმაა, ნახაზია ვიდრე ნივთის მზერითი ილიუზია. მხატვრობა ამ მიმართულებით განვითარებაში თანდათან, სავსებით განთავისუფლდა ხედვითი ფორმებისაგან და გადავიდა აბსტრაქტიულ შემოქმედებაზე, გეომეტრიულ ფორმებით. მხატვრებმა იწყეს ხატვა ყოველგვარი საგნობრივობისგან დამოუკიდებლად.

სუპრემატიზმი ურთიერთ უუარდებს აბსტრაქტიულ-გეომეტრიულ ფორმებს. ცდილობს გადაჭრას გეომეტრულ ფორმათა შეხამების საკითხი, ასეთების ურთიერთ გადაჭრით და მათი მთლიანობისაკენ მისწრაფების შექმნით. მოძრაობის მიმართულების მაჩვენებელ ძირითად, ხაზობრივ ღერძზე, ლაგდება სხვა-და სხვა სახის სიბრტყითი ფიგურები, ერთგვარ დინამიურ სისტემის სახით. ამ სისტემის ძირითადი ელემენტები არის: სწორკუთხედი, ოთხკუთხედი და ასეთების სწორი სიბრტყით გადაჭრა. (მალევიჩი „სუპრემატიზმი“).

სუპრემატიზმი (კოკოშკა) უსაგნობისაგან (კანდინსკი) განსხვავდება უდიდეს აბსტრაქტიულობით და წმინდა ინდუსტრიალიზმით. აქ არის არა ფსიქიური განცდები, არამედ აბსტრაქტიულ აზრიანობის უდიდესი დაქინვა.

სიბრტყიდან (სურათიდან) სუპრემატიზმი ამავე სისტემით გადადის გარტეებზე. და აქ მათ სისტემას ემატება მესამე განზომილება. ის ღებულობს არქიტექტორულ ხასიათს, მაგრამ მაინც გარტე

ფორმების აბსტრაქციად. რჩება, ე. ი. კოორდინაციის პრობლემების გადაჭრად, დინამიურ სისტემაში (მალევიჩი „სუპრემატიული პლანიტი“).

სუპრემატიზმი ეს განყენებულ კონსტრუქციების განყენებული გეგმებია.

მექანიკურ მსოფლხედვასთან ერთად, რომელთანაც მიიყვანა ამ მხრივ განვითარებამ მხატვრობა, ე. ი. გარტესქემა-კონსტრუქციებთან ერთად, მხატვარის სახელოსნოში, აგრეთვე თავის თავად იჭრე-



მალევიჩი.

(სუპრემატიზმი).

ბა, ნივთებთან უფრო ტექნოლოგიური მიდგომა და ამრიგად სახელოსნო ლაბორატორია ხდება, სადაც მხატვრობის მასალებს ტექნოლოგიურად სწავლობენ და იკვლევენ.

აქ იყო ლოზუნგი: მასალასთან დაბრუნების და მისი ტექნოლოგიური შესწავლის.

„სურათ-სარკისაგან“ წასული მხატვრობა, ტილოს უყურებდა, როგორც თავის სამოქმედო სიბრტყეს, მხოლოდ, და აქ წარმოიშვა ერთგვარი ტექნოლოგიური ესტეტიზმი.

ამრიგად, უსაგნობა, სუპრემატიზმი ტილოზე საგნის (ობიექტის) მოცემას როდი ცდილობს, ის მხოლოდ მხატვრულ საშუალებე-

ბის განყენებულ ხერხების, მასალების და შენების მეთოდების დემონსტრაციაა ტილოებით და ქანდაკებებით.

მეორეს მხრივ ეს იყო „ფორმის ფეტიშიზმის“ წინააღმდეგ გალაშქრება და მის ნაცვლად ხერხების და მასალების დაუფლება. მხატვრობის ამ მიმართებით განვითარებას შეუძლებელია არ მოჰყოლოდა ხსენებულ ხერხების, მასალების და საერთოდ საშუალებების მიზნის ძიება.

5

და სწორედ მხატვრობის განვითარების შემდეგი საფეხური, უპირველეს და უმთავრეს მომენტად მხატვრობაში ამ მიზანს აცხადებს. ყოველგვარ მხატვრულ საშუალებების, მასალების და ხერხების მაქსიმალურ მიზანშეწონილებით გამოყენება, მთავარ მიზნის კონსტრუქტიულად ასრულებისათვის. ასეთი პრინციპით გამოდის მხატვრობაში ახალი მიმართულება კონსტრუქტივიზმის სახელწოდებით.

როგორც ყოველ, ცოტად თუ ბევრად სერიოზულ მიმართულებაში, განსხვავებები ამ სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებულ შემოქმედთა შორისაც მრავალნაირია, მაგრამ მათ შორის უმთავრესად უნდა ჩაითვალოს შემდეგი ორი სისტემა: დოგმატიური (წმინდა ესტეტიური) კონსტრუქტივიზმი და კონსტრუქტივიზმი როგორც მთლიანი იდეოლოგია.

A

დოგმატიურ კონსტრუქტივისტებს მე ვუწოდებ იმ მხატვრებს, რომლებმაც უსაგნობის მხატვრობის მიერ დამუშავებული, მხატვრული ხერხები და მასალების ტექნოლოგია გამოიყენეს წმინდა ესტეტიურ მოთხოვნის ნივთების საშენებლად. სტანკოვისტური სურათების სახატავად, ხსენებულ „მოთხოვნის“ ბიო-ფიზიოლოგიურობაში შეუეჭვებლად და დოგმატიურ მიღებით.

ამ ახალმა მიმართულებამ ძველი მხატვრების, ე. წ. ესტეტიურ კომპოზიციას დაუპირდაპირეს დალაგების კონსტრუქტიულობა; წინა სკოლის მიერ ფორმის განყენებულად მოცემის ნაცვლად წამოაყენეს ფორმის მთლიან სურათთან შეწონვა და მასზე სავსებით დაქვემდებარეობა; ფერის, უსაგნობის (სუპრემატისტ) მხატვრების მიერ, თვითმყოფადი ტექნიკური დამუშავება, აგრეთვე სურათის მთლიანობის მიზნებს შეუთანხმეს. აქ ფერადობის საკითხი უკვე ინდუსტრიალურ-ტექნიკურ ფუნქციონალობის პრინციპებით წყდება. მაგრამ მთავარი ის იყო რომ, მხატვრული ასრულების „საიდუმლოებების“ სა-

წინააღმდეგოთ კონსტრუქტივისტებმა ხერხების გაშიშვლება წამოა-
ყენეს და ამით დაანახვეს მაყურებელს, რომ შემოქმედება ოსტატობა-
შია და არა „მხატვარის მაგიაში“, „ზეშთაგონებაში“, „აღმოჩენებებ-
ში“ და სხვა.



ვლ. ლებედევი.

მუშათა კონტროლი (მუშა ასუფ-
თავენს რესპუბლიკას ბოროტმო-
ქმედ ელემენტებისაგან).

ამრიგად, მხატვარი აქ ერთგვარი ტექნიკოსი, მწარმოებელი გა-
ხდა. ერთად-ერთი, რაც მას ახასიათებდა — როგორც ინდივიდუალი-
სტს, ეს იყო მათი სურათის სტანკოვისტურობა.

ამ სკოლის დამსახურება მხატვრობაში ის არის, რომ უსაგნო-
ბის და სუპრემატიზმის სკოლის მიერ, მხატვრულ მასალების და ხერ-
ხების განყენებულად დაუფლებას, ასეთების წმინდა სახით შესწავ-
ლას, მან გარკვეული გამოსაყენებელი გზა, რეალიზაციის წერტი-
ლი უჩვენა. აქ უკვე მხატვარს შეეძლო დავალების (задание) ასრულება.

თანამედროვე მოთხოვნილებათა მიხედვით, ე. ი. არა შტამპით, არა „ფოტოგრაფიულად“ (იგულისხმება ნატურალობა), არამედ სურათის ხსენებულ ამოცანიდან გამოსვლით ექსპერიმენტალურ-ლაბორატორიული დახელოვნების (НАВЫК) წყალობით.

ამრიგად, მხატვრობა თანდათან მიდიოდა შემოქმედების თანამედროვე სოციალური, ტექნიკური და იდეოლოგიური მიზანშეწონილობის, უაღრესად ცხოველი და ევოლიუციონური გზით.

აქ იყო საჭირო ერთი ნაბიჯი ხელოვნების, კერძოდ მხატვრობის იდეოლოგიური გამიჯვნა. მაგრამ კონსტრუქტივისტული ნახატი მაინც სტანკოვისტურ „სურათის ფარგლებს ვერ შორდებოდა“.

„კონსტრუქტივისტი, სტანკოვიზმის ტრადიციებზე აღზრდილი, აშენებდა არა უტილიტარულ ფორმებს, — ყოველგვარ კომბინაციებს ქალაქისა, ნაქსოვისა, მინისა და სხვ. მასალებისაგან. ახალი მხატვარი გულწრფელად ფიქრობდა, რომ ასეთ, ყველასათვის უსარგებლო შემოქმედებას აქვს თავისი თვითმიზნობრივი მნიშვნელობა; ახალი მხატვარი ლაპარაკობდა შემეცნების რევოლიუციის შესახებ, გემოვნების რევოლიუციაზე და სხვ. მას ეგონა, რომ ჰქმნიდა დამოუკიდებელ ფორმების სამყაროებს, და მაშასადამე, იფლებოდა თვითმიზნობრივობის წუმბეში, ძველ დაზგაზე მაგრად მიბმული რჩებოდა. (ბ. არვატოვი).

Б

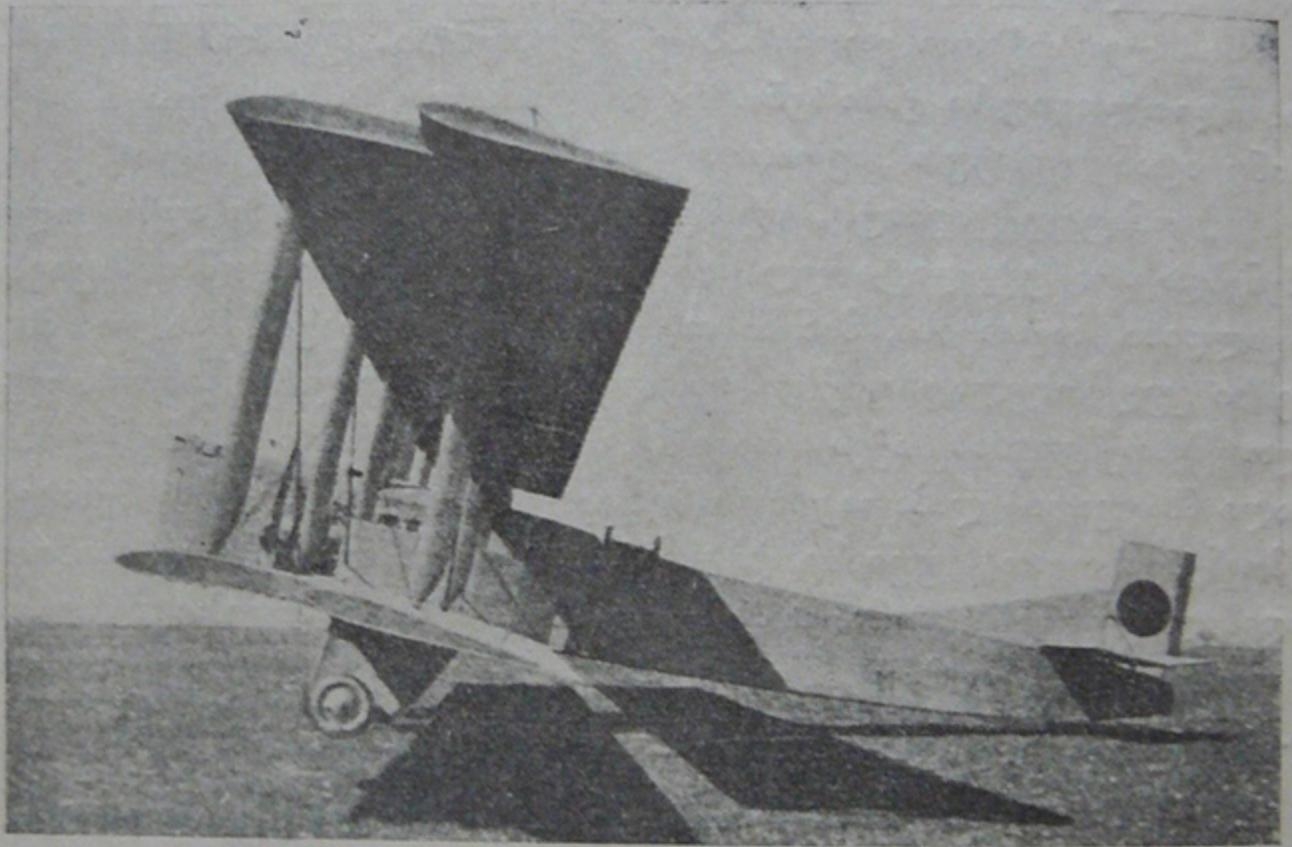
იდეოლოგიურ კონსტრუქტივიზმმა ხელახლა დასვა არა თუ სურათის ასრულების, ხერხების და მასალების საკითხი, არამედ თვით ამ ნახატების სოციალური ფუნქციის და ესტეტიურ გრძნობის რაობის საკითხიც.

აქ შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ ამ კონსტრუქტივიზმის ის მთავარი მომენტი, ის მთავარი წინამძღვრები, რაიც ამ მიმართულების ქვაკუთხედს შეადგენს. ეს არის მათი გამოსვლა სავსებით მარქსისტულ იდეოლოგიიდან, პროლეტარული მსოფლხედვიდან, კაცობრაობის მომავალ კომუნისტურ აუცილებელ პერსპექტივებიდან.

ამ მიმართულებამ, ხელოვნების (ესტეტიურ გრძნობის) ბიოფიზიოლოგიურ რაობის საკითხზე პასუხად მიიღო ფორმულა: ესტეტიურია ყოველივე ის, რაც კონსტრუქტიულია, მიზანშეწონილია, (არა აბსოლიუტურად, არამედ დიალექტიურად) როგორც ჰაეროპლანი.

აქედან მიზანშეწონილობის და კანონზომიერების პრაქტიკული ესთეტიკა.

ჰაერობლანის შენების დროს, მოცემულია გარკვეული ამოცანათრენა. ამისათვის ხდება მასალების შერჩევა, მაქსიმალურ მიზანშეწონილობით (არსებულ საშუალებების მიხედვით) და მათი დამუშავება აგრეთვე მაქსიმალურ მიზანშეწონით, როგორც კეთებისათვის დახარჯულ დროს ეკონომიის, ისე ასრულებული ნივთის მაქსიმალური სიათვის მხრივ.



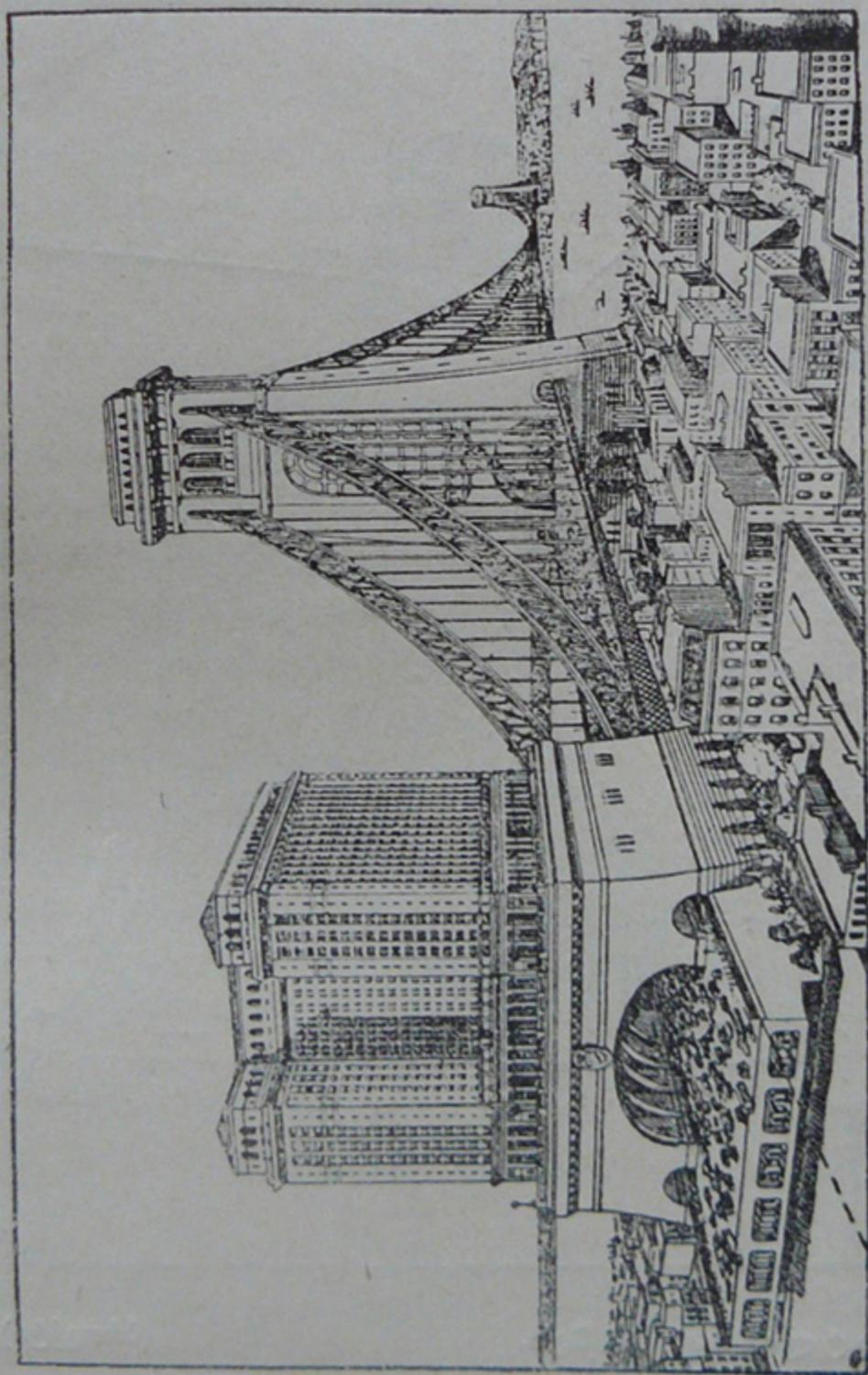
ფარმანი.

ჰაერობლანი „გოლიათი“.

სწორეთ ასეთივე პრინციპებით უნდა მუშაობდეს ხელოვანიც დღეს (საბჭოთა სინამდვილეში) — ამტკიცებენ ისინი. ამიტომ ამ მიმართულების მხატვრებმა საბოლოოდ უარყვეს პერსპექტიული ილიუზია, როგორც მასალის ნამდვილი თვისებების შეუფარდებელი რამ და გადავიდნენ ორგანოზომილებიან სიბრტყიდან, რეალურ, სამგანზომილებიან კონსტრუქციებზე.

ეს იყო მხატვრობის გარკვეულ ისტორიულ პირობებში, წმინდა ესტეტურ ფორმების განვითარების გზით სავსებით გადასვლა ინჟინერიზმში, ე. ი. მხატვრული (ხელოვნური) კულტურის ელემენტების გამომუშავების, — მატერიალურ კულტურის — გამომუშავებად გადაქცევა. ამრიგად ასრულებულ ფაქტის შეფასებას, შიეცა მისი სოციალურად უტილიტარულობის კრიტიერიუმზე დაყრდნობილი პრინციპები.

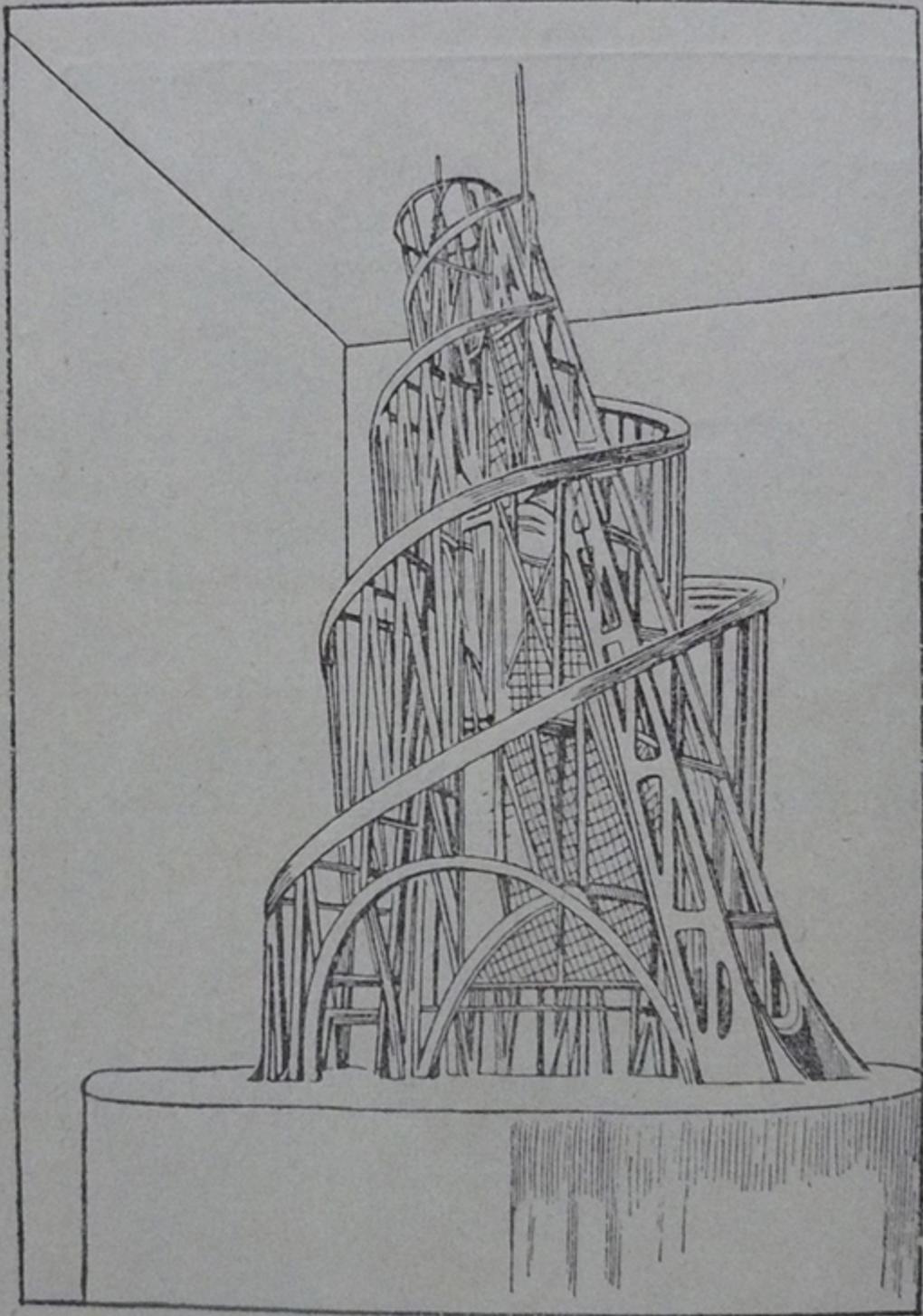
აქ სავსებით ლოლიკურად დადგა საკითხი—ხელოვნების, კერძოდ მხატვრობის, —წარმოებაში სავსებით გათქვეფისა, მხატვარის ინჟინერად გადაქცევის, ფაბრიკა-ქარხანაში გადასვლის და სოციალ-უტილიტარულ ნივთების, კონსტრუქტიულ (მიზანშეწონილ) მშენებლობის („ტატლინის კოშკის პროექტი“).



ახალი ხიდის პროექტი ნიუ-იორკში.

„წარმოებითი, მშენებლობის ხელოვნებისათვის მოძრაობა—სამი პროცესის შედეგი იყო, რომელთაგან თვითეული იყო რევოლიუციონური და რომლებიც ისტორიულად ერთი-მეორეზე მკიდროდ იყვნენ

გადაბმულნი. ეს იყო: პირველი — ზემოთ განხილული ტექნიკური რევო-
ლიუცია, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა მატერიალურ ყოფის
ფორმებში (თანამედროვე ინდუსტრიალიზმი ლ. ე.), ხოლო ამით შექ-
მნა ნიადაგი შემდეგი, უკვე გონიერ, გათვალისწინებულ და წინასწარ



ტატლინის კოშკი.

(პროექტი)

განზომილ, ახალ ორგანიულ სტილის მშენებლობისა; მეორე — რევო-
ლიუცია ხელოვნების შიგნით, რომელიც დამთავრდა მხატვრების
ასახვისაგან კონსტრუქციებზე გადასვლით და მაშასადამე მოგვცა
სტილის ორგანიზატორთა კადრები; ბოლოს, მესამე — სოციალური

რევოლუცია, რომელმაც საზოგადოების წინ დასვა პრობლემა ცხოვრების მთლიანობით ორგანიზაციისა, ხოლო რომლის დროს საქმიანობის ყოველი სფერო, ყოველი დარგი ცხადია მჭიდროთ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული (გადაბმული) მთლიანობასთან, კოლექტიურ შრომის, ე. ი. ინდუსტრიალურ პრაქტიკის საფუძვლებზე. **სოციალურ-ტექნიკური მიზანშეწონილობა** — აი ერთად ერთი კანონი, ერთად ერთი კრიტერიუმი მხატვრულ, ე. ი. ფორმის გამომგონებელ საქმიანობისა“ (ბ. არვატოვი).

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მიმართულების მიერ გაშვებული იქნა მხედველობიდან საბჭოეთის მიმდინარე სოციალისტური მშენებლობის პირობების ერთი გარემოება. ეს იყო თანამედროვე მდგომარეობის დიალექტიურობის ერთი მომენტის არ მიღება მხედველობაში და მით მოგლეჯა მათი თეორიის რეალური პრაქტიკიდან. სახელდობრ-სტანკოვისტური მხატვრობის, როგორც გვარის (рода) **ჯერ კიდევ** — დან-მდე დიდი მნიშვნელოვანობის მხედველობიდან გაშვება. ამიტომაც, აღნიშნულ იდეოლოგიურ კონსტრუქტივიზმს მოუხვდა თავის პირველ **სქემატიურ** შეხედულებაში ფრიად მნიშვნელოვანი კორექტივის შეტანა. ეს იყო სტანკოვიზმის „დან-მდე“ ე. ი. **ჯერ კიდევ**, უკლასო საზოგადოებრივობის განხორციელებამდე, — ახალ ცხოვრების, საკაცობრიო იდეებისათვის (კომუნიზმისათვის), ფართე აგიტაციის საშუალებებათ გამოყენება.

„პროლეტარულ სტანკოვიზმ“ — ში, ახალი ცხოვრების მშენებელ კლასის **ნების** გატარებით, **ემოციონალური ზემოქმედება** საზოგადოების დანარჩენ ფენებზე, ხოლო შიგნით (პროლეტარული კლასისა) საკუთარი მშრომელი მასების **ჯანსაღ მიმართულებით იდეოლოგიური ზრდა, და განვითარება.**

„სხვანაირად, — სწერს არვატოვი — სოციალიზმის განხორციელებამდე პროლეტარიატს მოუხდება სახვითი ხელოვნების გამოყენება, როგორც განსაკუთრებულ კლასიურ-მყალიბებელი (организирующее) პროფესიისა“.

ამრიგად, მხატვრობის განვითარების მთელ მანძილზე შეძენილ გამოცდილებების და მიღწევების ყოველმხრივ და მიზანშეწონილ გამოყენებით, ისევ განაგრძობს არსებობას **სიბრტყითი მხატვრობა-სურათი** (პროლეტარული სტანკოვიზმი). მაგრამ ეს სურათი უკვე ძირეულად განსხვავდება ყოფილ (ბურჟუაზიულ) სტანკოვიზმისაგან. სახელდობ ის არ კეთდება როგორც სამუზეუმო „მარადიული“ შემოქმედება, არამედ ემსახურება მიმდინარე სოციალისტური მშენებლო-

ბის ყოველდღიურ ამოცანებს. ერთის მხრივ, აქ არის ახალი, გარკვეული, სოციალ-უტილიტარული მიზანმიმართება, მეორეს მხრივ ამ მიზანმიმართების (შინაარსის) მაქსიმალური კონსტრუქტიულობით მოცემა. ეს უკანასკნელი ნიშნავს: რევოლუციის შეგნებას როგორც მხატვრობაში (პლასტიურად), ისე ყოველ მხრივ და ამ რიგად ფაქტის ასრულებას. აქედან, სურათის ყოველ მინიმალურ ერთეულის, მეტყველებით, ფუნქციონალობით **მაქსიმალურად დატვირთვა**. ასახული მოვლენა თუ ობიექტის ფუნქციის ეფექტიურად, ემოციონალ-ინტენსივობით **მოცემა**.

ახალი მხატვრობის მიღწევებით ცნობილია და ფაქტებით დამტკიცებული, რომ საგნის თუ მოვლენის მთელი რეალურ სისრულით მოცემისათვის საჭირო არ არის მისი ნატურალურად ასახვა.

ასეთი კონცეპციით მუშაობენ დღეს კონსტრუქტივისტი მხატვრები: ლავინსკები, როდჩენკო, ლებედიევი და სხვ. ეს მხატვრები თავიანთ შემოქმედებაში ვრცლად იყენებენ აგრეთვე **ფოტოგრაფიას**, მონტაჟურ (მხატვრულ-ფოტომონტაჟი) საშუალებით სურათის კეთებისათვის.

აქვე უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ე. წ. რევოლუციონურ რუსეთის მხატვართა ასოციაციის (АХРР-ის) პრაქტიკაც, რომელიც ზემოდჩამოთვლილ ახალი მხატვრულ მიმართულებათა ხერხების, ზოგჯერ ეკლექტიური, ხოლო ზოგჯერ ერთ რომელიმე გარკვეული სკოლის პრინციპებით, ასრულებს, ცოტად თუ ბევრად, თემატიურად რევოლუციონურ **შინაარსის სურათებს**, სამუზეუმოდ. ესენიც „ახალ სტანკოვისტურ“ მხატვრობას უნდა მიეკუთვნოს, თუმცა მხატვრობის ორგანიულ განვითარებისათვის ამათ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვთ.

ახალი სტანკოვისტური მხატვრები, მუშაობენ აგრეთვე ე. წ. „გამოყენებითი ხელოვნებაში“ (прикладное искусство).

აქ არის **ნივთების** (მანუფაქტურის, საქონლის და სხვ.) საშუალებით კომუნიზმის აგიტაცია ესტეტიურ გზით, გარკვეულად გამიზნულ სურათების ნივთებზე ასახვით, „გალამაზებით“.

თ ა ვ ი II

ეხლა გადავიდეთ ქართული მხატვრობის განვითარებაზე. უნდა ითქვას, რომ ქართულ მხატვრობას, სკოლების ორგანიულ, ურთიერთ კავშირით განვითარება, ახლო მახლო ხანებში, არ ეტყობა. ქართული მხატვრები მუშაობდნენ მათი თანამედროვე ეპოქის თანაბარ მხატვრულ ხერხებით, ზოგჯერ უნდა ითქვას დაგვიანებით. ქართულ მხატვრობას ზოგი ისეთი სკოლები აკლია სავსებით, რომლებიც აუცილებელ რგოლად უნდა ჩაღებოდა მის წინა და შემდეგ, არსებულ მხატვრულ ფაქტებს.

4

ჩვენი ძველი მხატვრობა მოდის „პორტრეტულ მხატვრობით“. *) აქ არის ჯერ კიდევ ბიზანტიის და იტალიანურ აღორძინების გავ-

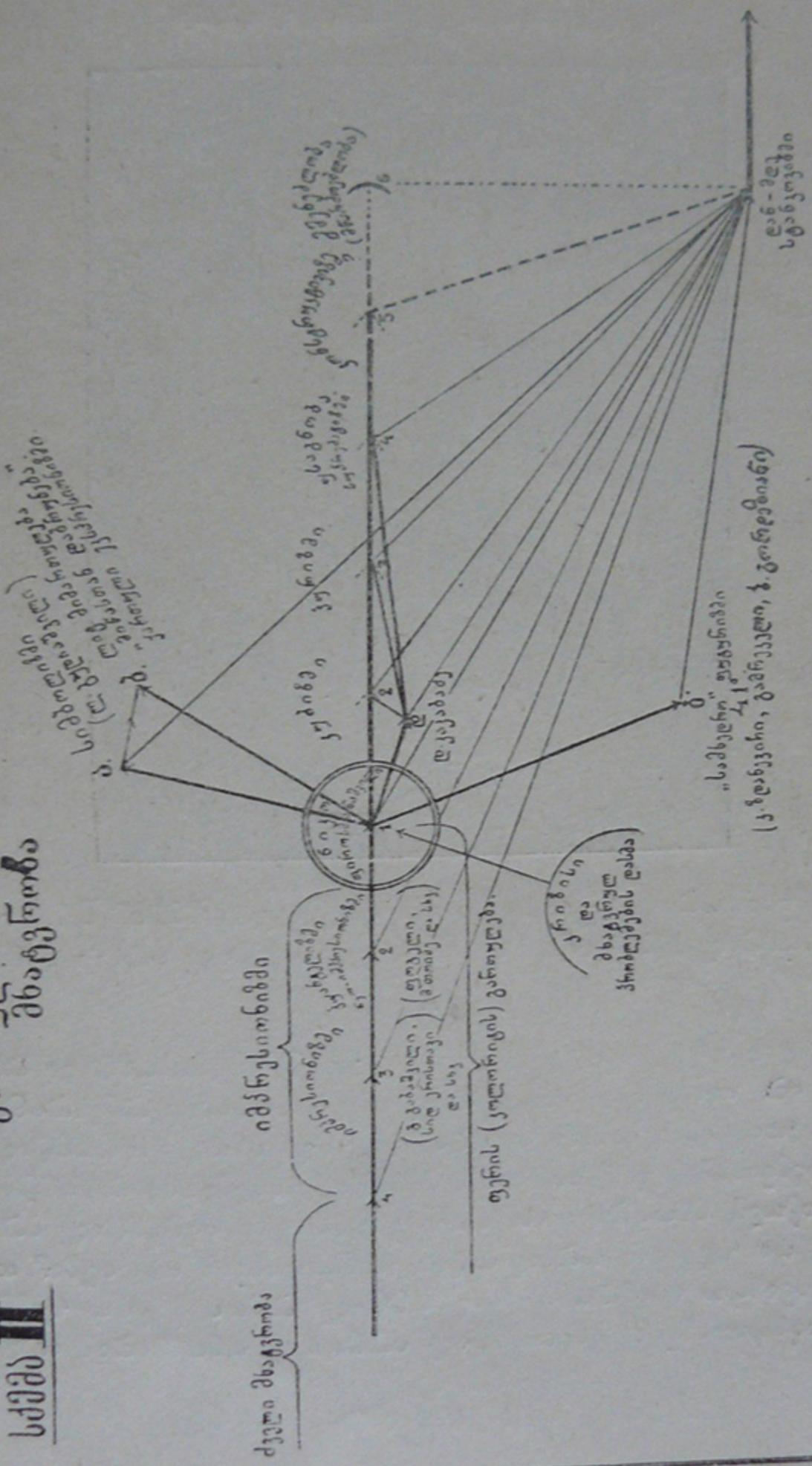


ძველი ქართული მხატვრობის ნიმუში.

*) იხ. სქემა II.

სქემა II

ქართული მხატვრობა



ლეთ ესაკრას ესკიზით.

ასრულებულია: ა. მ-ის მიერ.

ლენები, მაგრამ რაც მთავარია, ეროვნულ ქართული (ლოკალური) სახე მხატვრული მიმართულებისა მაინც სჩანს. ჩვენი ძველი მხატვრობის „პორტრეტული რეალიზმი“, ამ მხრივ საყურადღებო და ფრიად დიდი მნიშვნელობის ექსპონატებით არის წარმოდგენილი ჩვენს ეროვნულ გალერეიაში. მაგრამ ახალი მხატვრობის განხილვაში ეს არ შედის, ამიტომ, ის ამ წერილის ამოკანას არ შეადგენს.

3

ახალი მხატვრობა საქართველოში იმპრესიონიზმით იწყება. აქ არის ამ მიმართულების უდიდესი მხატვარი გიგო გაბაშვილი



გიგო გაბაშვილი,

„სამარკანდის ბაზარი“

(„სამარკანდის ბაზარი“ — ორი ვარიანტი, „ხევსური“ და სხვ.) მისი ტილოები, თავის სკოლურ პრინციპების მიხედვით უდიდესი სისწორით და მიღწევით არის ასრულებული. შემდეგ მოდის მოხე ილიძე, რომელიც ასრულებს როგორც იმპრესიონისტურ ისე

2

პუანტელისტურ (ნეოიმპრესიონისტური სურათებს („სასიძო“, „მთვარიანი ღამე“). ეს ტილოები საკმაოდ ძლიერებით იძლევიან ამ მიმართულების მხატვრულ კონცეპციით ასრულებულ მართალ სურათებს.

აგრეთვე საყურადღებოა, როგორც პუანტელისტურ მხატვრობის მეთოდების საუკეთესო ილიუსტრაცია მხატვარი ფოგელი („ნალიები“, „ბათუმი“, „ვენეცია“). ქართული მხატვრობის განვითარება ამით დაყვანილია იმპრესიონისტურ უკიდურეს სახემდე—პუანტე მამდე. ლიზ



მოსე თოიძე

„მცხეთობა“

აქ იწყება წარსული სკოლების განმეორება წაბაძვა. მსოფლიო მხატვრობის ჩიხში საქართველოც ექცევა, თუმცა დაგვიანებით. აქ მიდის ათასგვარი, ე. წ. „აკადემიური ზეპირობა“ (зуржика) ძველი მხატვრულ „აბსოლიუტურ“ ტექნიკის, შტამპების და მხატვრულ „ურყევ მარადიულ კანონების“. მხატვრობის „იაპონიზმით“ (ასრულების მხრივ) გატაცების ერთ-ერთ თავისებურ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს სიღამონ ერისთავის „თამარ მეფე“. ამ რიგად ჩვენი მხატვრობა ამ სტადიაში დამოუკიდებელ, არა-ქართულ-ეროვნული (არალოკალური) გზით მიდის. მას არ ახასიათებს ადგილობრივობის არაფითარი თვისება. ამიტომაც მასზე ლაპარაკი, როგორც ქართული მხატვრობაზე ძალიან ძნელია, რადგან მას ეროვნული ხასიათი სავსებით დაკარგული აქვს, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იშვიათ

შემთხვევებს, მისი უბრალო თემატიურ მომენტის ქართულობას, ადგილობრივობას.



მოსე თალიძე.

„მთვარიანი ღამე“

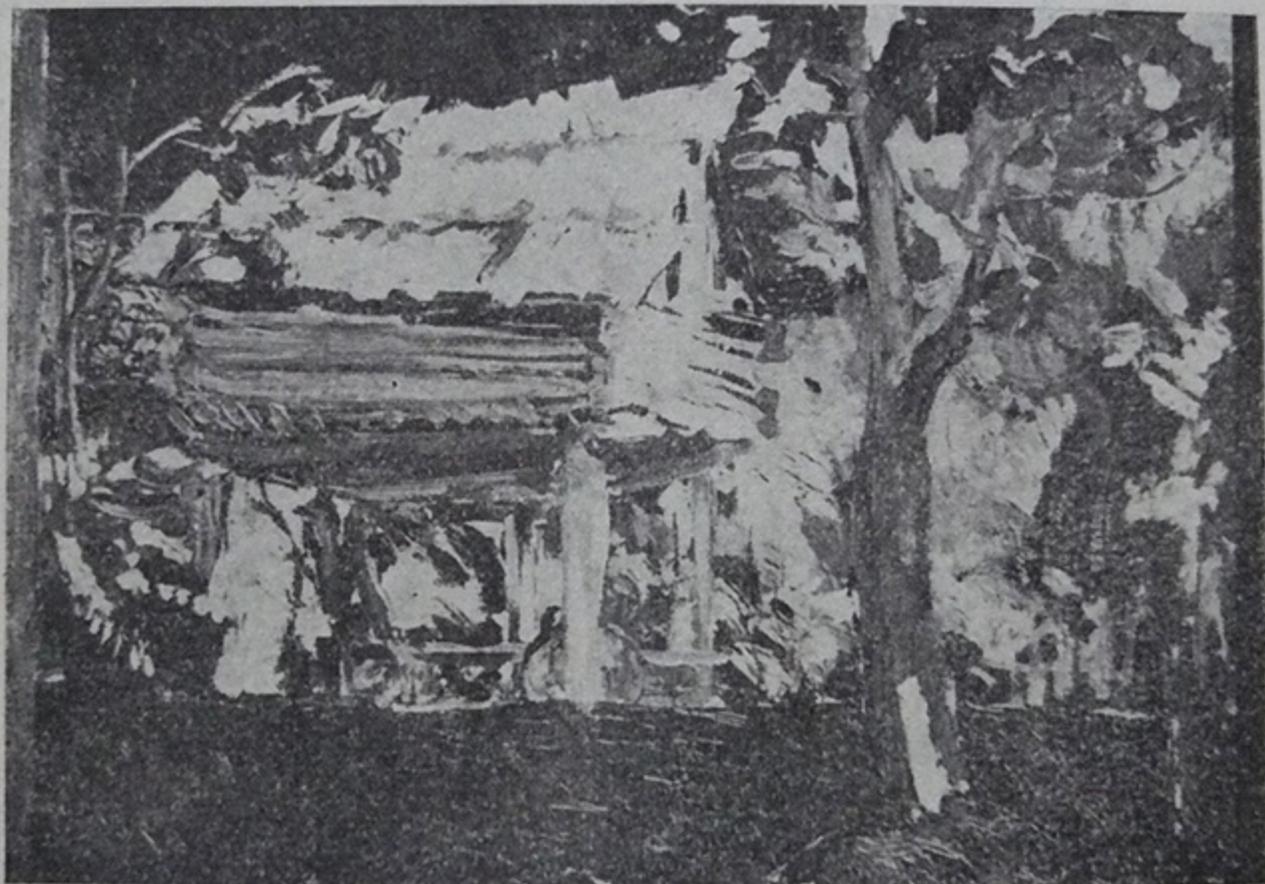
1

შემოაღნიშნულ, უცხოელ მხატვრობის ფორმალ რევოლიუციამ საქართველოში თეორეტიული, ზეპირი გამოძახილი ჰპოვა, თუქცა ზოგჯერ ამ რევოლიუციის მხატვრულ არსებითი რაობის გაგების გარეშე. მაგრამ ის მაინც შეიქნა მიზეზი საზოგადოების იმ ყურადღებისა, რომელმაც „აღმოაჩინა“ ნიკო ფიროსმანიშვილის შემოქმედება. ფიროსმანიშვილის სურათების დამაჯერებლობა და უტიფარი მეტყველება, როგორც ფორმის, ისე ფერის მხრივ, მე ვიტყვოდი სავსებით სტიქიურად, შეიქრა ქართული აუდიტორიის ყურადღებაში.

მეორეს მხრივ, უფრო უკეთეს შემთხვევაში, ნიკოს შემოქმედება შეიქმნა, სხვადასხვა მხატვრულ და ლიტერატურულ კონცეპციების საწყისი.

ერთის მხრივ ეს არის ნიკოს მსგავსება, როგორც მოვლენის, პოლ სეზანთან. რაც შეეხება წმინდა მხატვრულ მსგავსებას ამაზე ქვემოთ.

ნიკო მე-20 საუკუნის ქალაქის (ტფილისის) შვილია და ამავე დროს პროლეტარი. არ არის სავსებით სიმართლეს მოკლებული ის შეხედულება, რომ დიდ ქალაქის ქუჩაში ზოგჯერ უფრო მეტ ცოდნის მიღება შეიძლება, ვიდრე პროვინციულ გიმნაზიაში. ეს საკმარისია იმისთვის, რომ ნიკოს დიდი შემოქმედება შესძლებდა, მხატვრობაში, ახალის თქმის პრეტენზიები განეზრახა. მეორეს მხრივ, მაგალითად **სეზანმაც არ იცოდა** პირველად თავის შემოქმედების მთელი მნიშვნელობა.



ფოტელი.

„ნალიები.“

Невольный начинатель этой реакции (იმპრესიონისტების წინააღმდეგ-ლ. ე.) и той новизны, едва ли сознавалась (в начале, по крайней мере) все значение и все следствия своей инициативы. Поль Сезан“ — ამბობს პეტრე პერცოვი.

ანალოგიური მაგალითები ბევრია შემოქმედების ისტორიაში თუნდაც იმავე პიკასოს, შეეძლო წარმოედგინა ის უდიდიდესი შედეგები მხატვრობის განვითარებისა, რომელიც მის მხატვრულ ძიებებს მოყვა?

სწორედ წინააღმდეგში გვარწმუნებს მისი „წერილი“ ჟურნალ „Огонек“-ის № 20-ში 1926 წ. ამ წერილში ჩვენ ვხედავთ პიკასოს მიერ თავის შემოქმედების სწორეთ ვერ დაფასებას (недооценка).

როგორც აღვნიშნეთ ფიროსმანიშვილის სოციალური მდგომარეობა სავსებით საკმარისია იმისთვის, რომ მას შესძლებოდა მხატვრობაში ახალი სიტყვის თქმა. შეიძლება ეს პარადოქსალურად ისმოდეს, მაგრამ ამაში შემოქმედებითი ფაქტების დაკვირვება გვარწმუნებს.

ეს იმიტომ დაგვკვირდა, რომ ზოგი მისი შემფასებელი, გამოდიან რა ნიკო ფიროსმანიშვილის საერთო, „კულტურულ მდაბალ დონედან“, აპრიორულად ასკვნიან, რომ ნიკოს თანამედროვე დიდი შემოქმედება არ შეეძლო და მხატვრობის კლასიფიკაციის დროს მას აქცევენ სრულიად უსაფუძვლოდ, შემოქმედებითი ფაქტების მიუხედავად (ან კიდევ ასეთების ვერ გაგებით) „პრიმიტივისტთა“ კატეგორიაში.

ისინი ამ შემთხვევაში გამოდიან სავსებით უმნიშვნელო მომენტიდან. სახელდობრ სურათების თემატიკიდან, რომელიც „ხალხურია“. აქედან, ჰგონიათ რომ ხალხური აუცილებლად პრიმიტიული უნდა იყოს.

ანალოგიისათვის ავიღოთ თუნდაც: ხალხური თეატრი. განა ყველა ხალხური ხელოვნება პრიმიტიულია? სრულიადაც არა. გარდა იმისა, რომ ამას ქვემოდ ფაქტებიდან დავინახავთ მოგვყავს „ოპოიაზის“ შეხედულება ამ საკითხზე, რომელიც სავსებით მართალია: „ამ თეატრის (ხალხურის-ლ. ე.) გაცნობა ყველასათვის საჭიროა და აგრეთვე იმის შეგნებისათვის, რომ ხალხური ხელოვნება სრულე-ბითაც არ არის პრიმიტიული ხელოვნება“. *)

ფიროსმანიშვილის შემოქმედების პრიმიტიულად შემფასებელი აგრეთვე ალბათ ხელმძღვანელობენ იმ ფაქტით, რომ ფიროსმანიშვილს აკადემიური სწავლა—განათლება არ მიუღია. მე მგონია, რომ ასეთ შეფასებას, მხატვრულ ფორმალ კრიტიკასთან არაფერი საერთო არ აქვს. მკვლევართა ასეთი მიდგომით, ხსენებული მხატვრის, როგორც ქება—დიდებას, ისე გაკილვასაც არავითარი ობიექტიური ღირებულობა არ აქვს. ფიროსმანიშვილის შემოქმედების და ცხოვრების ასეთი მიდგომა შეიძლება უფრო რაიმე მხატვრულ ნაწარმოების, მაგალითად რომანის ფაბულათ**) გამოდგეს და სხვ. მაგრამ ნიკოს შემოქმედების გასაღებად ის ყოველშემთხვევაში არ გამოდგება.

*) სწერს სავსებით კომპენტენტიური ავტორი Петр Богатырев „Народный Театр“ სახელგამის ბერლინის განყოფილების გამოცემა, 1923 წ.

**) როგორც გავიგეთ უკვე იწერება კიდევ ფიროსმანიშვილზე გამოცემულ მონოგრაფიების მიხედვით კინო სცენარი—ლ. ე.

A—ფიროსმანიშვილის ხედვის ტექნიკა. ფიროსმანიშვილის მხატვრობის საერთო გადახედვა დაგვარწმუნებს, რომ მას გარემოს საკუთარი, გარკვეული და თანამედროვე მხატვრებთან განსხვავებულ ხედვა ჰქონდა. როგორც ზემოდ აღვნიშნეთ, ნიკო ფიროსმანიშვილის შემოქმედების ეპოქაში, მხატვრობა იმპრესიონისტურ და აკადემიურ გადამღერებით იყო გართული. ნიკოს როგორც ტფილისის მცხოვრებს არ შეეძლო არ ენახა სხვა მხატვრების შემოქმედება და მას როგორც მხატვარს არ დაინტერესებოდა ის. ბოლოს და ბოლოს ამისათვის არ იყო საჭირო მაინც და მაინც აკადემიების და მუზეუმების სიმდიდრე; როცა აბრები და პლაკატები მისცემდნენ მას იმის საშუალებას, რომ ნიკო ფიროსმანიშვილს დაეწყო მუშაობა ისე, როგორც საერთო ტენდენცია იყო.

მაგრამ ჩვენ მის შემოქმედებაში ვხედავთ იმ უტყებ უნიანობას ასრულების თავისებურობისა და შეიძლება „ფანატიკურ“ დაჯერებას საკუთარი ხერხებისა, რომელიც ყველა ახალის მთქმელს ახასიათებს საერთოდ.

ის შეურყეველად განაგრძობს მხატვრობაში საკუთარი გზით სვლას, მიუხედავად თავის სურათების გარეგნულ, ერთის შეხედვით „ულამაზობისა“.

ნიკოს ისევე, როგორც სეზანს, სილამაზის გრძნობა არ ახასიათებს სამაგიეროდ მას აქვს სიმართლის შეგნება.

სილამაზის ანგარისში ის იძლევა სიმართლეს. ნიკო ფიროსმანიშვილის სურათების სიმართლე არ განადის მაყურებლის გონებიდან, ისევე როგორც ერთ რუს მხატვარის (მგონა სეროვის) თქმით სეზანი ხატავს უბრალო „ბოლვანებს“, მაგრამ ეს „ბოლვანები“ ჩემ თავიდან არ გამოდისო!

როგორც ზემოთ დავინახეთ, საგნის მოვლენის მოცემისათვის ცოტა რამ არის საჭირო. მაგრამ აქ მთავარია ნივთის, დეტალური მთლიანობაში იმ მთავარის დანახვა და ამოღება, რომელიც ამოსწურავს საგანს, მოვლენას სავსებით.

აქ თავის თავად დასმულია საკითხი სურათის ფუნქციონალობის, როგორც სახვითი რაობის და მასზე პასუხია გაცემული ფაქტებით.

მეორე მხრივ ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას მთელი 100%-ით უდგება ამ წერილის ეპიგრაფად მოყვანილი პიკასოს ფორმულა: „Картина часто выражает больше того, что автор хотел изобразить“.

სახელდობრ, სურათით საგნის მოვლენის მართალი მოცემა ამისათვის საშუალებაა არა ფოტოგრაფია ფორმის და ფერის, არა-

მედ მართალი ხედვით ამოღება მთავარის და მისი **ხაზგასმით**, ეფექტიურად (მეტყველებით) მოცემა სიბრტყეზე. და აქ მართლაც ნიკოს ვირტუოზულობამდე დაყავს ხედვის საკუთარი, მაგრამ მართალის გზით **გამახვილება**.

ფიროსმანიშვილს ნივთები და მოვლენები გაშიშვლებულია, გამოქურჩულია (вышелушены), ყოველივე იმისგან, რაც მისი ამოცანისათვის მთავარს, აუცილებელს არ შეადგენს.

ამისათვის კი საჭიროა განსაკუთრებული მხატვრული ხედვის ტექნიკა, რათა დაისახო და აარჩიო სახატავ ობიექტის მთლიანობა მხოლოდ ის რაც მის მაგისტრალურ რაობას შეადგენს. ამით მქლავნდება უდიდესი შემოქმედება, ხოლო ეს ფიროსმანიშვილს უმთავრესად ახასიათებს.

Б—ფორმის პრობლემა. ფორმის საკითხი მხატვრობაში ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია. ახალი თვალით და ხედვის ახალი მანერით, ფიროსმანი, დეტალურად ასახულ ფორმის ნაცვლად იძლევა ობიექტებს ცოტად თუ ბევრად ძირითად, მაგისტრალურ ფორმებში; სადაც პირველი ადგილი ასეთების სიმართლეს ეთმობა, „სილამაზის“ ნაცვლად.

აკადემიურ პედანტურობით ასრულებულ რაობების წვრილმანების ნაცვლად, ის იძლევა ნივთებს, დაყვანილს, შეიძლება ითქვას თავიანთ მთავარ გეომეტრიულ საფუძვლებამდე (იხ. „შველი“).

თავისი ხედვის ოსტატურობით ის უდიდესი მიგნებით არჩევს ფორმაში დამახასიათებელ ხაზებს—**სტილს**. ამიტომაც ვერ ნახავთ ფიროსმანის ვერც ერთ ფიგურას, რომელიც არ იყოს უაღრესად დამაჯერებელი თავისი რეალური მეტყველებით. ფიროსმანის ფორმები გამოშიშვლებულია ზედმეტ წვრილმანებიდან, მაგრამ იგივე სურათები უაღრესად არწმუნებს მაყურებელს ამ მეთოდის სრულ სიმართლეში. როგორც დავინახეთ ფორმის პრობლების ამ მიმართულებით ძვრა, ახალი მხატვრობის გიგანტიურ განვითარების მთავარი ნაკადის საწყისი შეიქმნა.

მხატვრობაში საჭირო იყო ამ უღელტეხილის მწვერვალზე მოქცევა, პერცივის თქმით, რომ შემდეგ გამოჩენილიყო მხატვრობის განვითარების მრავალი გზა.

С—ფერის პრობლემა. ფიროსმანი, თავისი ხედვითი მიგნებით, ფერის პრობლემას აყენებს და სწყვეტს აგრეთვე სრულიად ახალი სახით.

იმპრესიონისტების მიერ დასმული ფერის რელიატივობის საკითხი, ფიროსმანმა დაიყვანა თავის ძირითად საფუძვლებამდე. ეს

იყო ფერის გაშიშვლება, გამოქურჩვლა საგნის მოცემისათვის უმნიშვნელო დეტალებიდან, ე. ი. ტონები და ნახევარ-ტონებისაგან.

თუ რომ იმპრესიონისტები, ერთ რომელიმე ფერის მოცემაც მრავალი შეხამებებით, ტონებისა და ნახევარ-ტონების უსრულო კრთომებით აღწევდენ, ფიროსმანიშვილი ორ, სამ ფერით სურათის კოლორიტს სრულად იძლევა.



ნიკო ფიროსმანიშვილი.

„შველი“

ის ობიექტის ფერითი ძირითად ელემენტს ეძებს. ამ მხრივ, ფიროსმანიშვილის ნამუშევრები თითქმის საოცარია.

ფერების მინიმალურ რაოდენობით, ფერადობის მხრივ ის მართალ სურათს იძლევა. ეს იყო ფერის საკითხის სრულიად ახლად, და იმპრესიონისტების სრულიად საწინააღმდეგოთ დაყენება და გადაჭრა.

როგორც აღვნიშნეთ, იმპრესიონისტები ერთ რომელმე ფერს, მრავალ ფერების შეხამებით და ურთიერთობით იძლეოდნენ. ეს იყო ხერხების და მასალების სიმრავლე. ფიროსმანიშვილი კი წინააღმდეგ, ცდილობდა მოეცა ფერი მინიმალურ ხერხებით და მასალებით.



„მეტლი დუქანთან“

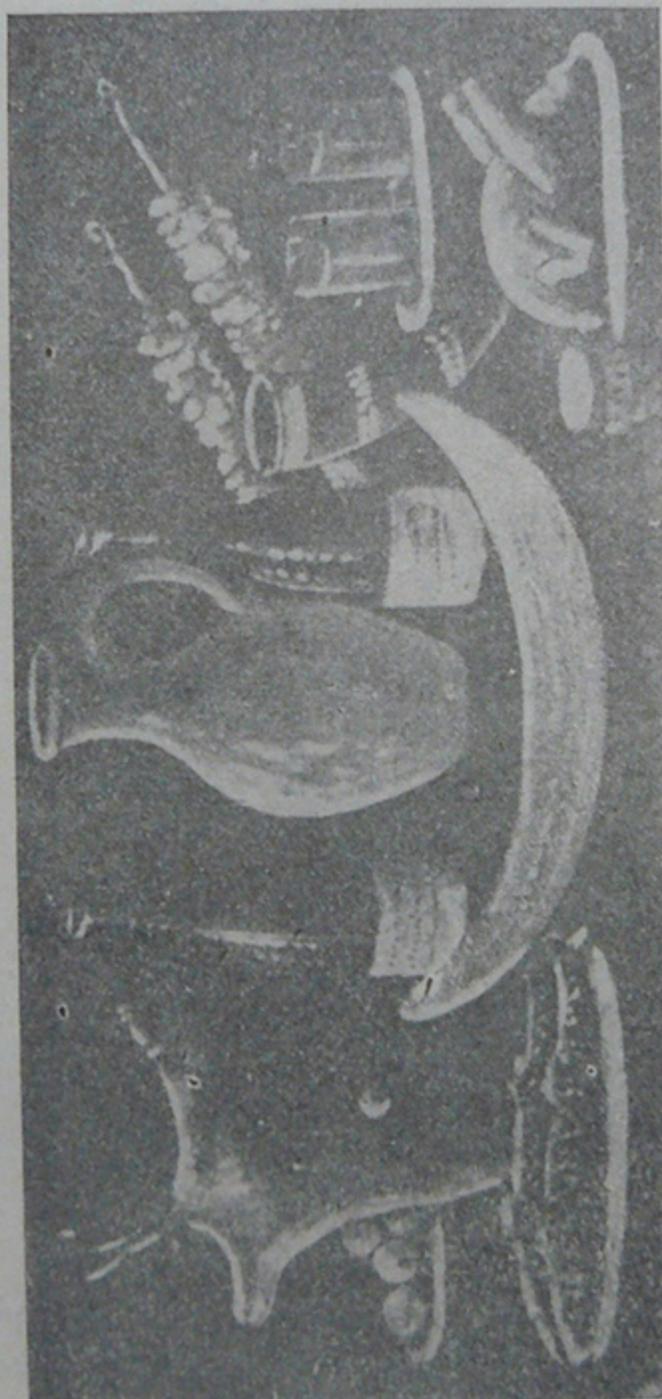
ნიკო. ფიროსმანიშვილი

D—კომპოზიცია. თუ რომ იმპრესიონისტები სურათის მოცემის დროს ცდილობდნენ ასახულ იბიექტების „სილამაზის“ ამოცანებიდან გამოსვლით დალაგებას, ფიროსმანიშვილი ცდილობს სურათზე მოგვცეს რაობები მისი სიმართლის ამოცანებიდან გამოსვლით.

მე არ ვიღებ მხედველობაში იმ მცირე და უმნიშვნელო გამოწვევებს, როცა მას უხდებოდა თავის სურვილის წინააღმდეგ, ზედ-

მეტი და უადგილო ობიექტების ასახვა ტილოზე, შემკვეთელის თხოვნით.

კომპოზიციასა და სურათის თემტიკას შორის უმკიდროვესი კავშირია. ამიტომაც, როგორც ნიკოს თემატიკა ისე კომპოზიცია უაღრესად ეროვნულ ხასიათის არის. ის ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ თავისებურობით განიჭევა.



„Wature Morte“

ნიკოს ფიროსმანიშვილი.

მაგრამ აქ მთავარია ნიკოს სურათების ტევალობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთ პატარა სურათზე (ფიროსმანიშვილის სურათები თითქმის არ აღემატება $1\text{ m} \times 50\text{c/m}$) ის იძლევა იმდენ ობიექტებს, რომ მათი დატევა ასეთ პატარა სიბრტყეზე და მით უმეტეს

ისე, რომ სურათს მთლიანობა შერჩეს, შესაძლებელია მხოლოდ უდიდესი მხატვრულ მიგნებისა და ოსტატობის საშუალებით.

აქედან, ერთი ნაბიჯია „დემატერიალიზაციის“ კონსტრუქტიულ პრინციპის აღიარებამდე. ფიროსმანიშვილი სურათების ნატურალურობის ანგარიშში იძლევა ხედვის რეალობას. ეს უმთავრესად მისი ფორმათა კომპოზიციაში სჩანს.



ნიკო ფიროსმანიშვილი. „Разбойник украл лошадь“

Е—სივრცობრივი პერსპექტივა (სიღრმე). იმპრესიონისტურ, ილიუზიურ პერსპექტივის „ურყევი კანონების“ ნაცვლად, ფიროსმანიშვილი იძლევა სურათებს, სადაც მათი თემატიურ ელემენტის ინტერესებში ხსენებული კანონები ირღვევა.

მეორე პლანის ობიექტები პირველში იჭრებიან. ან კიდევ პირველი პლანის ფორმები ნაკლები სიდიდისანი არიან, მეორე პლანის

იმავე ფორმებთან შედარებით. პერსპექტივის საკითხი აქ მართლაც ერთგვარ რეჟისორულ-კომპოზიციონურ მონტაჟს დამორჩილებულია. უნდა აღინიშნოს, რომ სავსებით უსაფუძვლოა შეხედულება, თითქოს ნიკოს ეს უვიცობით მოსდიოდა და არა საკუთარი გარკვეული მიმდევობით და მხატვრულ ამოცანის თავისებურად გადაწყვეტის შეგნებით. ასეთს სურათებში აშკარად სჩანს ის განზრახვითობა („напочитость“) ამ ხარისხისა, რომელიც გვარწმუნებს ასეთის ნიკოს მიერ განგებ ხმარებაში. ნიკოს შემოქმედების ეს მომენტი სამართლიანად არის მხატვარი კ. ზდანევიჩის, ი. ტერენტიევის და კოლაუ ჩერნიავსკის ყურადღების ცენტრი მათ „დილოგებში“ *).

ამრიგად, სივრცობრივ ილიუზიურ პერსპექტივიდან, ნიკოს მიერ გაკეთებულია ის ნახტომი სურათის „კომპოზიციურ“ (კონსტრუქტიულ) რეჟისურაში, რომელიც უდიდესად არის გამოყენებული და გამრავლებული შემდეგ მხატვობაში (განსაკუთრებით დავით კაკაბაძე).

F—კოლორიტი. იმპრესიონისტები ფერის საკითხში, მთლიან კოლორიტის საფუძვლებიდან გამოდიოდნენ. ისინი ხშირად ფერის სიმართლეს კოლორიტიულ მომენტს სწირავდნენ.

ფიროსმანი კი პირიქით, ფერის სიმართლეს ანაცვლებს კოლორიტის საკითხს. ნიკოს კოლორიტი ასახულ ობიექტების ფერების უბრალო შედეგია. აქედან ერთი ნაბიჯი რჩება ფერთან ტენოლოგიურ—ინდუსტრიულურ მისვლასთან.

ამრიგად, ვლენობით მისი სურათების კოლორიტის გაუბრალოებულ გამმას. ფერის ფუნქციონალ (კონსტრუქტიულ) ურთიერთობით მოცემულ კოლორიტს, იმპრესიონისტების კოლორიტურ თვითმიზნობრივი გამმის ნაცვლად.

აქ არის ფერების მატერიალური ურთიერთობა, მათი „ესტეტიურ“ შეხამების ნაცვლად.

ეს არის მთავარი სიახლე ნიკოს თანამედროვეობაში, კოლორიტის საკითხის დასმისა და გადაჭრაში.

მაგრამ აქვე ემატება კიდევ ერთი მხატვრულ-პლასტიური მომენტი. სახლდობ მთლიანი კოლორიტის, ეროვნულ-ქართული ხასიათი. აქ არის ნიკოს კოლორიტის კრთომის ნათესაობა ჩვენი ძველი მხატვრობასთან.

*) ეს „დილოგები“ („Пир“) კოლაუ ჩერნიავსკის მიერ საუბედუროთ ჯერ გამოქვეყნებული არ უნდა იყოს. მე კი ეს „სტენოგრამა“ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მასალად მიმაჩნია ნიკოს შემოქმედების ფორმალ განხილვისათვის.

შეიძლება ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზთაგანი კრიტიკოსების მიერ ნიკოს შემოქმედების „აღმოსავლეთურობის“ ერთხმად აღიარებისა. ყოველ შემთხვევაში ეს მომენტი ნიკოს შემოქმედებაში თითქმის ყველასათვის თვალსაჩინო მოვლენაა.

მაგრამ, აქ აღსანიშნავია ამ ეროვნულობის ის გამართლება, რომ ის არავითარ შემთხვევაში არ ებჯინება არქაიზმს. მე მგონია, რომ სწორედ აქ არის ნიკოს ფსიქიურობის ქართული თავისებურობის, პოეტურ ქვემცნობიერების (ამ თერმინის მეცნიერული გაგებით) და ტემპერამენტის გამოჩენა, შეიძლება მისდა უნებლიე.

G—**თემატიკა.** იმპრესიონისტულ, სპეციფიურად „სალონურ“ თემების ნაცვლად ნიკოს შემოქმედება იძლევა „ხალხურ თემებს“.

შეიძლება უმეტეს შემთხვევაში ამის მიზეზი შემკვეთელები იყვნენ, მაგრამ ობიექტიურად მაინც სიახლესთან გვაქვს საქმე. აქაც ბოლოს და ბოლოს, ნიკოს შემკვეთელთა მასსა თანამედროვე ქართულ „დემოსის“ წარმომადგენლები იყვნენ. ამიტომაც, აქ ვხედავთ მაშინდელ ლიბერალურ-რელიგიურ სულისკვეთების გამოხატულებას. შეიძლება ნიკოს შემოქმედების ამ საკითხში, დომინანტა შემკვეთელთა სოციალურობა იყოს. ყოველ შემთხვევაში მისი სურათები საკმაოდ იძლევა თავის დროის ხალხურ უქმს (საზეიზო განწყობილებებს).

სურათების უმრავლესობა ქეიფი და დროს ტარებას წარმოადგენს. ხელოვნება, მით უმეტეს მაშინ, „სადილის მესამე თავი“ იყო.

მატერიალურად უმწეო მდგომარეობაში მყოფ მხატვარს არ შეეძლო იდეოლოგიური ბრძოლა ეწარმოებია მაშინდელ საზოგადოებაში თავის შემოქმედებით და ამას ვერც ვერავინ მოითხოვს. მისგან ისიც საკმაოა და უდიდესი მიღწევა, რაც მან შესძლო, — **რევოლუციონერობა ხელოვნებაში (მის პლასტიურ სფეროში).**

როგორც დავინახეთ, ფიროსმანის შემოქმედება მხატვრობის იმ ჩიხიდან გამოყვანა იყო, რომელშიაც მოემწყვდა იგი თავის იმპრესიონისტურ-პუანტელისტურ მიმართებით განვითარებაში.

მხატვრობის ყოველ მომენტში ფიროსმანიშვილის მიერ, ახლად არის დასმული პრობლემა; მოცემულია ამ პრობლემების ორგანიული განვითარების გზით გადაჭრის ცდებიც. ეს იყო მიღუნებული ქართულ მხატვრების გაცხოველება.

როგორც დავინახეთ, ისევე როგორც სეზანის შემოქმედებაში, აქ არის მრავალი ახალ მხატვრულ მიმართულებათა საწყისები, მხატვრულ და ლიტერატურულ კონციების გამოსავალი, სტიმულები.

მართლაც, ფიროსმანიშვილმა საქართველოში მრავალი ხელოვანი დააფიქრა და მისცა საბაბი მხატვრულ სისტემის შექმნისათვის.

ა

პირველი ამათგანი არის მხატვარი **ლადო გუდიაშვილი**.

დაახლოებით იმ გზით და ისე, როგორც სეზანიდან სიმბოლისტები გამოვიდნენ, განაგრძობს გუდიაშვილი ფიროსმანიშვილის მიერ დასმულ ფორმის და ფერის პრობლემების გადაჭრას.

მხატვრობის ამ მხრივ მიმართებითი განვითარებაში, გუდიაშვილი მთავარ ყურადღებას სურათის **ეროვნულ-ქართულობის** მომენტს აქცევს.

ის ამ მომენტს სწირავს ფიროსმანიშვილის რეალობას და აგრძელებს მხატვრობას სიმბოლიზმით. ამიტომაც ჩვენი მხატვრობის განვითარების ეს გზა, **მისტიურ რომანტიკას** და **არქაიზმს** (ჩვენი ძველი მხატვრობა) მიებჯინა.

ფიროსმანიშვილის მიერ ობიექტის ფორმის გაშიშვლების, მისი მაგისტრალურ რაობის სიმართლით (არა „ესტეტიურად“, — „აკადემიურობის“ წინააღმდეგ) მოცემის საკითხს, — გუდიაშვილის სიმბოლისტურ, სკოლურ მიდგომით სწყვეტს. ტილოზე მოსაცემ ობიექტის ფორმაში, მას აინტერესებს **ეროვნული ხასიათის მომენტი** და ამ მომენტს ის **ხაზგასმით, სიმბოლიურ ეფექტით იძლევა**. **ფიროსმანის** — „სილამაზის ნაცვლად, რეალური სიმართლე“, — გუდიაშვილს აყავს, — „სილამაზის ნაცვლად, სიმახინჯის სიმბოლიურობაზე“.

აქედან, სურათში გადამწყვეტი, მხატვარის სუბიექტიური განწყობილება ხდება.

ეს მოვლენა მხატვრობაში საბოლოო ანგარიშით გარკვეულ კლასის ფსიქოლოგიურ რაობის მაჩვენებელია. მაგრამ, აქ ჩვენ მხატვრულ პლასტიურ სფეროდან გამოსვლას მიზნად არ ვისახავთ. ამიტომ, ისევ უბრუნდებით ფორმალ მხარეს.

ობიექტის ფერის ძირითადობამდე დაყვანა ფიროსმანიშვილის მიერ, გუდიაშვილმა ისევ სურათის კოლორიტს დაუმორჩილა, ხოლო ეს უკანასკნელი-საკუთარ განწყობილების სიმბოლიურად მოცემის ამოცანას.

ამისათვის საშუალება: ეროვნული მომენტის გაძლიერება, ჩვენი ძველი მხატვრობის ხერხებით.

აქ იყო **თანამედროვე** მხატვრულ ამოცანების დაშორება, პირით წარსულისაკენ შებრუნება.

ევროპიელ მაყურებლისათვის ეს „ქართული ეკზოტიკა“ არის ჩვენი სინამდვილისათვის კი, დაგვიანებული სიმბოლიზმი.

ფიროსმანიშვილის სივრცის პერსპექტივის და კომპოზიციის პრობლემას გუდიაშვილი, სიმბოლიზმის მთავარ იდეოლოგიურ ამოცანის მიზნებში სწევეტს.

გუდიაშვილის ხედვის ტექნიკა ქალაქურ წვრილ-ბურჟუაზიულ ინტელიგენტის ფსიქიურ თავისებურობით მიღებული მთლიანობაა, ხოლო პლიუს დაბრუნებული ეროვნულობა, ჯამში ქართულ სიმბოლიზმს იძლევა მხატვრობაში.



ლ. გუდიაშვილი

„თეთრ დუქანთან“ (1926).

ამიტომაც, მისი თემებია: ძველი ტფილისი, კინტოები, ორთაქალის როსკიპები, ძველი ბოგემური ფენის რომანტიკა, სიმბოლიური კრთომით.

მხატვრობის ამ მხრივ განვითარებას სალი მომავალი არა აქვს, არა თუ ჩვენი, ახალ კულტურულ მშენებლობის კომპლექსში, არამედ საერთოდ.

სიმბოლიზმი, როგორც ეროვნებისაც არ უნდა იყოს ის, დღეს უკვე წარსულს ეკუთვნის. ამაში, როგორც ევროპის მხატვრობის ისტორია, ისე თვით გუდიაშვილის შემოქმედების ვითარებაც (გამოფენები) გვარწმუნებს.

ამ მხრის ძიებით, მხატვრობის წინსასვლელი გზების მიგნება შეუძლებელია.

მაგრამ, აქ ერთი რამ მაინც უდაოა. სახელდობს ის, რომ ჩვენი მხატვრობის საღი მომავლის ინტერესებში გუდიაშვილის შემოქმედებას უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა სწორედ იმ მოსაზრებებით, რომ ფიროსმანთან გამოსული ერთი მიმართულება, — სიმბოლიზმი ამ მხატვართ სრულდება, იხურება.

ამიტომაც ეს სკოლა ერთ-ერთი აუცილებელი და საჭირო სისტემაა ჩვენს მხატვრობაში.

ბ

აქვე უნდა აღინიშნოს ქართული ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც ცნობილია „მიწასთან დაბრუნების“ თეორეტიულ სისტემით (გრიგოლ რობაქიძე) და რომელიც აგრეთვე, თავის საწყისებში ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას ებმება. ეს მიმართულება შეიძლება აგრეთვე მივაკუთვნოთ „ქართულ ექსპრესიონიზმს“.

ფიროსმანიშვილის მიერ ფერის, ფორმის მხატვრულ კულტურულ ნაღვეებისაგან გაშიშვლების, გამოქურჩვლის და ეროვნულ მომენტის მონახვის მეთოდში, ეს მიმართულება ისევე, როგორც ევროპის ექსპრესიონიზმი, ხედავს: თანამედროვე (ბურჟუაზიულ) ჩიხში მომწყვდეულ კულტურის „დაბრუნებას მიწასთან“.

კულტურის, არსებულ მიმართულებით განვითარებამ — ამბობენ ისინი — კაცობრიობა სულიერად დეკანდამსამდე მიიყვანა.

ტეხნიკის, ეკონომიკის გიგანტიურ განვითარებით კულტურამ საკუთარი „რასიული სული“, „რელიგიური პათოსი“ დაჰკარგა.

ქალაქურმა ცივილიზაციამ (ინდუსტრიალიზმმა) ადამიანი „განადგურა სულიერად“.

„ნივთებმა შეჭამა ადამიანი“.

აქედან, ფაუსტის სულიერი ტრაგედია — როგორც სიმბოლო ადამიანის შიშისგან (უშუალობიდან) დაშორებისა.

ამიტომ, დღევანდელი ხელოვნების ამოცანაა, ადამიანის „პირველყოფილი უმანკო, რელიგიურ სულის, ეროვნულ, რასიულ სახით აღდგენა, მოცემა და განცდა“, ე. ი. ადამიანის სულის „ყალბ კულტურულ ნაღვეისაგან გაშიშვლება“.

ამრიგად, „დაბრუნებით“ ევროპის კულტურის დაღუპვისაგან თავის დაღწევა, კერძოთ ხელოვნებაში.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს „დაბრუნება მიწასთან“ არ ნიშნავს უ. უ. რუსოს პრიმიტიულ ნატურალიზმს, როგორც ჩვენი ერთ-ერთი კრიტიკოსი (ამხ. შ. დუდუჩავა) აღნიშნავს.

ვინაიდან „მიწასთან დაბრუნების“ თეორია და ექსპრესიონიზმი ამავე დროს უარს არ ამბობს, არ გაუბრბის თანამედროვე მატერიალურ კულტურას, არამედ ამ უკანასკნელის შენარჩუნებით ცდილობს ადამიანი „სულიერათ“ (მიმღეობის და ხედვის მხრივ) დაუბრუნოს მის ველურ, პრიმიტიულ რაობას.

ეს არის ერთგვარი „სულიერი გათანასწოლება“—ადამიანის „მთლიანობის ბალანსის“ აღდგენა.

ეს კი, თავის მხრივ ძირეულად განსხვავდება რუსოს იდეოლოგიისაგან, რომელიც მატერიალურ კულტურას მიზეზად სთვლის ყოველივე ბოროტების და სავსებით უარს ამბობს მაზე, გაუბრბის მას, ტყეში გასვლით.

ობიექტიურად, რა თქმა უნდა, „მიწასთან დაბრუნების“ თეორია აბსტრაქტიულ-მისტიური სისტემაა, ისევე როგორც ექსპრესიონისტების თეორეტიული მეტაფიზიკა.

ეს იდეოლოგია, როგორც ფაქტებიდან და მისივე საფუძვლებიდან სჩანს—გამოუვალ ჩიხში ემწყვდევა და ვერ იტანს ვერავითარ მეცნიერულ და თანამედროვე კრიტიკას, მაგრამ ის თავის საფუძვლებით მაინც ლოღიკური გაგრძელებაა თავისებურად გაგებულ ფიროსმანიშვილის ერთი მომენტისა, ჩვენც სწორედ ამიტომ დაგვიჭირდა მისი მოყვანა აქ.

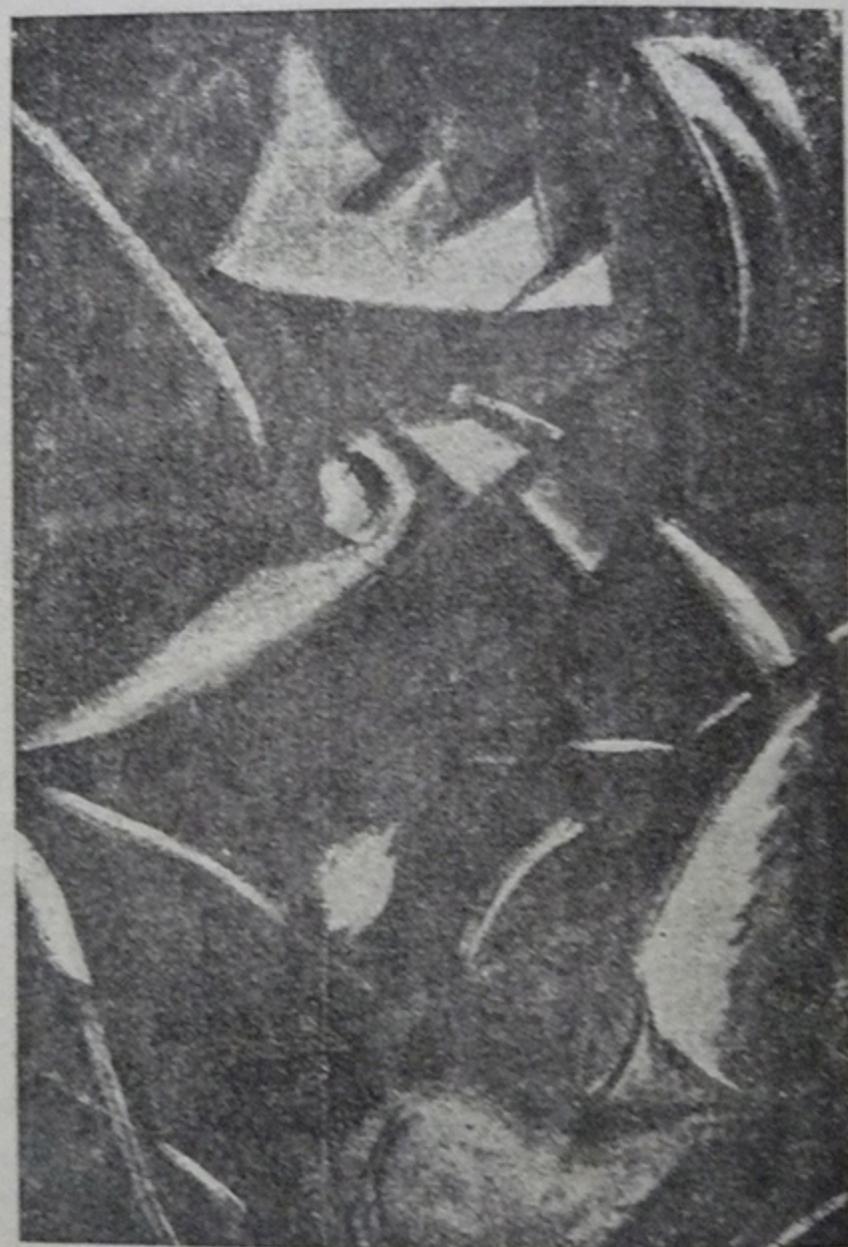
შეიძლება ეს თეორია ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას დამოუკიდებლად, თავის ჩამოყალიბების შემდეგ, პოსტ-ფაქტუმ გადაება მაგრამ ეს აქ საინტერესო არ არის.

8

ფიროსმანიშვილის შემოქმედებით დასმულ პრობლემებს: სურათის პერსპექტიულ, ილიუზიურ სივრცის კანონის დარღვევისა, რელიატივობისა, სურათის კომპოზიციურ, მოტეგობითი დატვირთვისა, ფერის ფუნქციონალური ურთი-ერთობას, ესტეტიურ შეხამების ნაცვლად და ფორმის გაშიშვლებას, ორგანიულ კავშირში მოექცა,—ქართულ მხატვრობის ახალი მიმართულება, რომელიც ფუტურიზმის სახელით მოდის: ირაკლი გამრეკელი, კირილე ზდანევიჩი, ბენო გორდეზიანი და სხვა.

ამ მიმართულებას საკუთარი კრედო დეკლარატიულად არ ჩამოუყალიბებია, მაგრამ როგორც მათი პრაქტიკიდან სჩანს, ეს არის ევროპიულ ფუტურიზმის საქართველოში გადმოტანა.

2 ამრიგად, მისთვის სურათის ეროვნული ხასიათი არ არსებობს. ფუტურიზმი ქრონოლოგიურად საქართველოში იწყება ზდანევიჩით 41⁰-ის „იდეოლოგიით“.

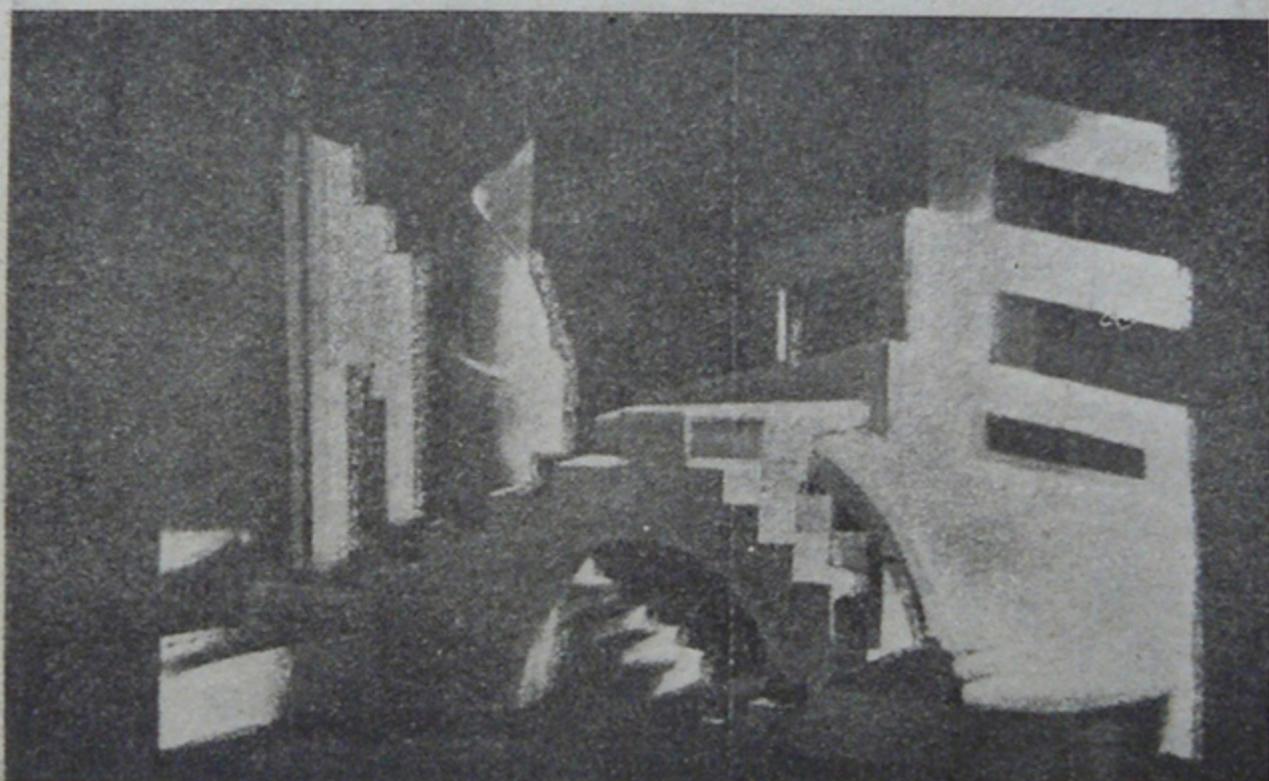


ბენო გორდეჯიანი

„კოლმანი პოეტი“ (1923).

ეს უფრო საერთო ხასიათის მოვლენა იყო ნხატრობაში, მაგრამ ჩვენ ის აქ იმდენად გვაინტერესებს, რამდენადაც „41⁰-ის დირექცია“ საქართველოში მუშაობდა და აგრეთვე ფიროსმანიშვილის შემოქმედებაში ხედავდა თავის შემოქმედების გამართლების ერთგვარ მორფოლოგიურ საწყისებს.

საქართველოში, 41⁰ იტევს როგორც დადაიზმს, ისე ფუტურ-
იზმს. აქ ფუტურიზმი ხელოვნებაში, დადაისტურ აქტიურ ნიჭი-
ლიზმით დაიწყო, ხოლო შემდეგ ფუტურიზმის გზით წავიდა. სწო-
რეთ ამის შემდეგ მოდის ირაკლი გამრეკელის მხატვრობა, დღეს
გამრეკელის შემოქმედება ქართულ მხატვრულ სინამდვილეს, ყველაზე
უფრო ატყვია და უფრო მეტ საიმედო პერსპექტივებს იძლევა მომა-
ვალის საღი გზით გამართვაში.



ირ. გამრეკელი

მაკეტი „ზაგმუკისათვის“.

ფუტურიზმი ჩვენში (გამრეკელი, ზდანევიჩი, გორდეზიანი და
სხვ.) აგრეთვე კუბისტურ მეთოდებსაც იტევს ისევე, როგორც დადაი-
სტურს*), მაგრამ წმინდა კუბიზმი როგორც გარკვეული მიმართულე-
ბა ჩვენში არ ყოფილა.

დ

შემდეგი მიმართულება, რომელიც აგრეთვე ფიროსმანიშვილი-
დან გამოდის არის დავით კაკაბაძის შემოქმედება. ფორმის სივრ-
ცის და კოლორიტის საკითხს, რომელიც ახლად იქნა დასმული ფი-
როსმანიშვილის შემოქმედებით, კაკაბაძე ამუშავებს სავსებით თავი-
სებურად, კლასიციზმის მახლობელ ხერხებით („ავტოპორტეტი“ —
ფონი, „მხატვარის დედა, „იმერეთის პეიზაჟი“, „მეწურბელე“).

*) განსაკუთრებით ბ. გორდეზიანი და ზდანევიჩი წინად.

ეს მხატვარი დღესაც ძიებით არის გართული და მისი შემოქმედების კლასიფიკაციისათვის მყარ მასალებს არ იძლევა. ის უფრო უახლესი მხატვრობის ლაბორატორიას წარმოადგენს.



დ. კაკაბაძე.

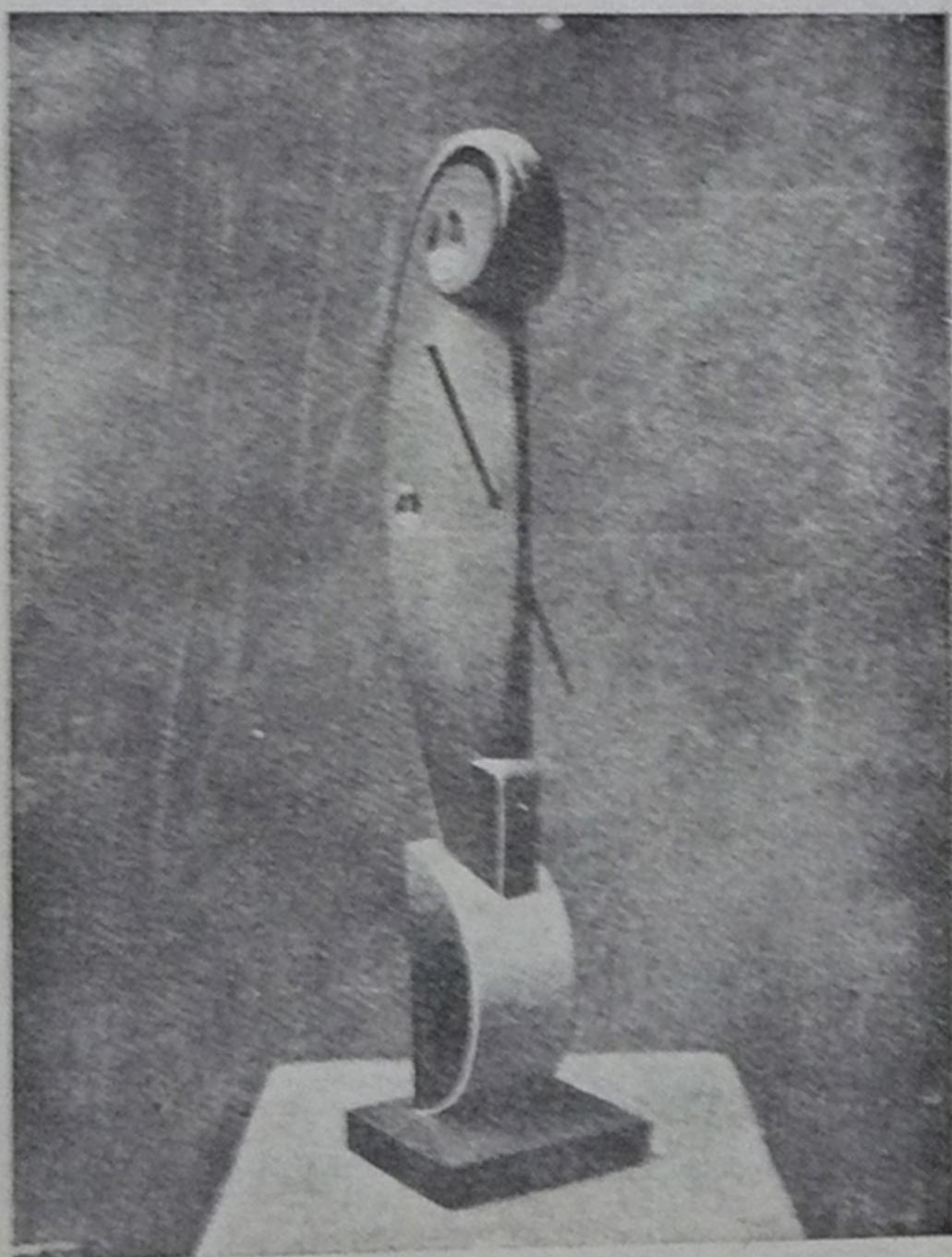
1920.

თუმცა მისი ორი წიგნი, პარიზში გამოცემული (თეორიითა და პრაქტიკით) გვიმტკიცებს, რომ ის მხატვრულ „წმინდა პლასტიურ“* (განყენებულ ფორმალური) მომენტით არის გატაცებული და ამ მხრივ მას მსოფლიო მნიშვნელობის მიღწევები აქვს. მის მეორე წიგნში („ხელოვნება და სივრცე“) წარმოდგენილია სუბრემატიულ (უსაგნო) სურათების რეპროდუქციები, ფორმის პრობლემის „უსწორო“ (გეომეტრიულად) ფიგურებში გადაჭრის ცდებით. მაშინ როდესაც ფორმის პრობლემის დამუშავება უსაგნობის მხატვრობაში სწორ გეომეტრიულ ფიგურებში ხდებოდა საერთოდ.

*) „ჩემი მხატვრობის ერთ მიზანთაგანს შეადგენს პლასტიურ ფორმის გასპექტაცება არსებულ ტექნიკურ საშუალებების განვითარებით და ახალ შესაძლებლობათა აღმოჩენით“ (დავით კაკაბაძე — 1920—23) პარიზში გამოცემული.

მაგრამ რაც მთავარია დაფიქსირებული კაკაბაძის მხატვრობაში, ეს არის ის რომ მისი ფაქტები, მიუხედავად უაღრესად მემარცხენე ასრულებებისა, მაინც ქართულ ეროვნულობას (ლოკალობას) მჭიდროდ არიან დაკავშირებული, ე. ი. მასთან ორგანიულ კავშირში იმყოფებიან.

ხსენებულ წიგნში აგრეთვე უდიდეს მხატვრულ მნიშვნელობის ფაქტებია მოცემული



დ. კაკაბაძე

(1926).

2

კუბიზმის,

3

პურიზმის და

სუპრემატის უსგანობის მეთოდებით ასრულებული-
რაც შეეხება მთავარ დენას ჩვენს მხატვრობისა, რომელიც უნ-
და წამოსულიყო ფიროსმანიშვილიდან ხსენებულ სკოლებით



დ. გაუგაშვილი

(1927)-

კონსტრუქტივიზმის და

მშენებლობის ხაზით, ჯერ-ჯერობით უცდის მოძიებულ მხატვრებს.

X.

აქვე აღსანიშნავია „უშკოლო მხატვრების“ სტანკოვისტური პრაქტიკა, (ი.რ. თოიძე, ახვლედიანი, წილოსანი, გველესიანი და სხვ.) რომელიც ასე თუ ისე ჩვენ ყოველდღიურ მხატვრულ მოთხოვნილებებს ემსახურება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ისინი უკეთეს შემთხვევაში, იმპრესიონიზმს არ გადმოშორებიან ხოლო უარეს შემთხვევაში პრიმიტიულ მეტოდებით მუშაობენ.

როგორც დავინახეთ ფიროსმანიშვილის შემოქმედება ის ულავი, დაუშრეტელი წყაროა, რომლიდანაც შეუძლია ქართულ მხატვრობას ორგანიულ განვითარებით გაუთანასწორდეს თანამედროვე, მსოფლიო მხატვრობას და განაგრძოს მასთან თანაბრად წინსვლა.

საუბედუროთ უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი უზარმაზარი მხატვარის შემოქმედება, როგორც არის ნიკო ფიროსმანიშვილი, დღესაც არ არის გამოფენილი ჩვენს ეროვნულ გალერიაში და სარდაფებში ინახება. მაშინ როდესაც იქ, მრავალი ისეთი ტილოებია გამოფენილი, რომლებსაც არავითარი ინტერესი და მნიშვნელობა არა აქვს ჩვენი მხატვრობასათვის. ნუ თუ ნიკო ფიროსმანიშვილის ექსპონატებისათვის ადგილი ვერ იშოვა ჩვენმა ეროვნულმა გალერეიამ.

აგრეთვე აღსანიშნავია ისიც, რომ **სახელგამის** მიერ გამოცემული ფიროსმანიშვილის შემოქმედების რეპროდუქციებში არ არის ზოგი ისეთი სურათები, რომლებიც ფრიად საყურადღებოა მხატვრობისათვის.

გარდა ამისა ფერებით მოცებულია ძლიერ ცოტა სურათები და ამასთანავე ასეთები ვერ არის შერჩეული ისე, რომ შეძლებისდაგვარად მიღწეული ყოფილიყო ფიროსმანიშვილის შემოქმედების მთავარი მომენტების მაქსიმალური ილიუსტრაცია.

15. 1. 27.

ტფილისი.

შემოქმედების რაობისათვის

„შემოქმედების დროს ხელოვანი განოდიოდა თავის თავიდან, მხოლოდ თავის თავიდან. ის ქმნიდა ნივთებს ისე, როგორც ეს მას უნდოდა, როგორც უკარნახებდა მას სუბიექტიური გემოვნება, „ინტუიცია“, „ზეშთაგონება“. ის ოსტატი იყო, მაგრამ თავის ოსტატობის სოციალური და ტექნიკური კანონების ბუნება, არ ესმოდა და არ იცოდა, ამიტომაც თავის შემოქმედებას უყურებდა, როგორ ზე, ან ქვე-მცნობიერ რაობას, როგორც წმინდა ემოციონალურ სტიქიურ რიგის მოვლენას“. (ბ. არვატოვი „ხელოვნება და წარმოება“).

შემოქმედების ასეთი გაგება ხელსაყრელი იყო ბურჟუაზიულ წყობილებისათვის, ვინაიდან საკითხის ასეთ ახსნაში შეეჭვება და მეცნიერულ საფუძვლების ძიება, მატერიალისტურ მხედველობის, რევოლიუციონურ მებრძოლ იდეოლოგიის კარებს უკაკუნებდა. ბურჟუაზიულ-კლასიურ მსოფლგაგების მოწინააღმდეგეთა ბანაკში გადასვლას უდრიდა.

ხელოვნება კი, მუდამ გაბატონებული ფენის კლასიური იარაღი იყო, ამ იარაღს ის მოხერხებულად ხმარობდა თავის კლასობრივი ინტერესების დასაცავათ. ამიტომ მას სათანადოთ უვლიდა კიდევ.

ყოველ ხელოვანს შეეძლო მტკიცება თავის შემოქმედების „ზებუნებრივობისა“.

მაშინდელი „საზოგადოებრივი აზრი“ ამ მხრივ ყოველგვარ სიყალბეს იტანდა და რაც უფრო მეტად და მოხერხებულად ჩააბნელებდნ თეორეტიკოსები ამ საკითხს, მით უფრო ჰქონდათ გასავალი. შემოქმედების ბუნების მეცნიერულად ახსნის ყოველი ცდა, გულუბრყვილობად და სქემატიზმის ფანატიკურ გატაცებად ინათლებოდა.

ამიტომ, ჯერაც ვერ დაუხწევიათ თავი ხელოვნებაში მეტაფიზიკისაგან. და რაც მთავარია, ხელოვანთა პირადი ინტერესები, არ ილახებოდა მათი „წმინდანებათ“ გამოცხადებით; პირიქით, ეს მათთვის მატერიალურად და მორალურად ხელსაყრელი იყო...

უმტკიცებდნ ხელოვანს ზეკაცურ ბუნებას. სტყუოდნ მის შესახებ.

იჯერებდა ის თავის ზეკაცობას. სტყუოდა თვითონაც.

ქმედითი განწყობილებაზე დადგომა „მუზის ზეშთაგონებად“ იწოდებოდა, ღვთის უშუალო კარნახი იყო.

მაგილითისათვის, თუნდაც:

„მაშინ ციდან ნაპერწკალი

თუ აღმიფეთქს გულში ცეცხლსა,

მაშინ ვიმღერ, მხოლოდ მაშინ

მოვწმენდ ერსაც ტანჯვის ცრემლსა!“

ღვთისაგან მოვლენილნი, თითქოს ღვთისავე ინსტრუქციებს ასრულებდენ ამ ქვეყნად:

„მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის

მიწიერი ზეციერსა;

ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ“ და სხვ.

ეს კერძო მაგალითი შეიძლება საბოლოოდ იყოს აქ მოსაყვანად, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ შემოქმედების ასეთი გაგება საერთო მოვლენა იყო ხელოვნებაში. თუმცა სხვადასხვა ენით—„ინტუიცია“, „ზეშთაგონება“, „მუზა“, „სტიქიური დენა“ (самотек), „ქვემცნობიერება“,—ლაპარაკობდენ სხვა და სხვა დროს, სხვა და სხვა ხელოვანნი, მაგრამ არსებითი შინაარსი შემოქმედებითი აქტის გაგებისა მაინც ერთს რასმე ებჯინებოდა, სახელდობრ გონებისათვის მიუწოდებელს—**ზე-ქვე-მცნობიერებას**.

და აქ იყო ნებითი და უნებლიე მისტიფიკაცია ხელოვანის ქმედობის საკითხისა. „Создание прекрасного в искусстве преимущественно бессознательно“ (ემ. კანტი).

ინჟენერი აშენებდა ნივთს მიზანშეწონილად, ყოვლის შემძლებელ გონების, გარკვეულ პრინციპიულ საფუძვლების და რაციონალურ კანონების მიხედვით. ყოველგვარ მასალებისა და ხერხების მაქსიმალურ გონიერებით გათვალისწინებით...

მეჩექმე კერავდა ფეხსაცმელებს ოსტატურად, მასალოებრივი სავალებათა და თავის შრომის პრაქტიკიდან მიღებულ გამოცდილებათა, ცოდნის გამოყენებით...

ამავე დროს: ხელოვანი „ჰქმნიდა“ „სტიქიურად“ „ზეგონებრივი არსებათა“ „ზეშთაგონებით“ „მარადიულ“ „აბსოლიტიურ“ ხელოვნებას.

რატომ არ სჭირდებოდა ხარაზს თავის მუშაობაში „ზეშთაგონება“?

მაშინ, როდესაც ყველანი, როგორც ინჟენერი ისე ხელოვანი, მეჩექმე და სხვა, ფაქტიურად ეყრდნობიან თავის საქმის ცოდნას, უნარიანობას, კვალიფიკაციას. ერთი სიტყვით—დახელოვნებას (ოსტატობას).

„თქვენ ვერ წარმოიდგენთ, — სწერს ფეტხ ლევ ტოლხოი — თუ რამდენათ ძნელია ჩემთვის წინასწარი დამუშავება იმ საყანო მინდვრისა, რომელზედაც მე შემდეგ თესვა მიხდება. შესაძლებელ შეხამებათა მილიონი ვარიანტები უნდა მოვიფიქრო იმისათვის, რომ მათში ავირჩიო ერთი, ეს საშინლად ძნელია... რომ შესაძლებელი იყოს იმის 1 | 100 ნაწილის ასრულება, რაც იცი; გამოგდის მხოლოდ 1 | 1.000.000 ნაწილი“.

ბალზაკი თავის თხზულებას თორმეტჯერ მაინც გადააკეთებდა. ფლობერი ამბობს, რომ მას 2¹/₂ გვერდის დაწერისათვის უხდებოდა 12 გვერდის დაჩხაბვა.

„ათასჯერ არ გამოდის, ათასპირველჯერ გამოვა“ — ამბობს მხატვარი ვრუბელი.

ეხლა ცოტა რამ „აღმოჩენაზე“.

ალბერტ აინშტაინი, რელატივიზმის იდეის შესახებ: „ეს ძირითადი პრინციპი, — ამბობს იგი — უცებ კი არ წამოჭრილა ჩემს შემეცნებაში, როგორც პირველდაწყებითი მოსაზრება. რომ ეს ასე ყოფილიყო, მაშინ ჩვენ მართლაც გვექნებოდა უფლება, რომ მისთვის „აღმოჩენა“ გვეწოდებია. მაგრამ ის უეცრობა, რომელიც თქვენ წარმოგიდგენიათ, სწორედ რომ არ ყოფილა. პირიქით, მე ჩემს იდეემდე მივედი თანდათანობით, ცალ-ცალკე კანონზომიერებათა საშუალებით, რომლებიც მე მქონდა მიღებული სხვადასხვა ცდებიდან“.

„აღმოჩენა“ არსებითად შემოქმედებითი აქტი არ არის“. ასკენის იგი.

კეპლერის აღმოჩენა, 17 წლის განმავლობაში თავგამოდებითი შრომისა და დაკვირვების ნაყოფი იყო, და ასე მრავალი სხვა.

ვხეველოდ მეერხოლდი თავის დადგმების თეორეტიულ პრინციპიალ მხარეებს, თანდათანობით, 20—25 წლის განმავლობაში ანუშავებდა, თეატრის ისტორიის, საბერძნეთიდან ვიდრე დღემდე შესწავლით.

მაშასადამე რათ სკირდებოდათ „ინტუიციის“, „ზეშთაგონების“ და „ზე და ქვე“ — მცნობიერების ნილაბები?

ჩვენ ვიცით, რომ კაცობრიობის ცოდნისა და გამოცდილების ნაყოფია მთელი თანამედროვე კულტურა თავის პარადოქსალური ნომავალის პერსპექტივებით.

და აქ შესაძლებელია, თუ არა ერთი მისი დარგი, როგორც არის ხელოვნება ზეგონებრივი და „ზეციური კარნახით“ შექმნილი რაობა იყოს?

საქმე იმაშია, რომ ის მთელი თავის უზარმაზარ ისტორიის მანძილზე, საზოგადოების გაბატონებული ფენის კლასიური იარაღი იყო. ამ იარაღის საშუალებით სულიერად იმონებდნენ ეკონომიურად დაბეჩავებულებს, და როგორც ასეთს მოვლა სჭიროდა, რათა ის მოწინააღმდეგეთა ხელში არ გადასულიყო. და სწორედ, ბურჟუაზიულ ხელოვნებას, დარაჯათ ყოველი ჯურის იდეალისტურ—მეტაფიზიკური იდეოლოგია ედგა.

„არსებული სამეურნეო ურთიერთობანი, ათასი წლობით ამტკიცებდნენ გაბატონებულ კლასების სასარგებლოდ ასეულ ათასს გაუგებრობებს, ფანტასმებს, რომლებისაკენაც მიჰყავდა გონება მოძღვრებას მცნებათა შესახებ“ (ი. პ. პავლოვი).

თუმცა იყო ისეთი ფაქტებიც, როდესაც სამტროდ გაღესილ ხანჯალზე თითონვე შეაჭრიდნენ ხელს, მაგრამ ეს მხოლოდ იშვიათ და გამონაკლის შემთხვევებში.

ხელოვნებაში მეცნიერულ მატერიალისტული გაქაქანება „საზოგადოებრივი აზრის“ ცეცხლითა და მახვილით იტუქსებოდა. ხელოვნების რაობის კვლევის ევოლიუცია, ერთი ნილაბის მეორეთი შეცვლით ამოიწურებოდა.

დღეს, როდესაც ოქტომბრის სოციალურმა რევოლიუციამ შეუბრალებლად ახადა ნილაბი ცხოვრების ყოველ დარგს, ისევ წამოიჭრა საკითხი შემოქმედების ბუნების რაობისა. და სწორედ პროლეტარიატის დიქტატურის მეათე წელს, ამ სფეროში საკმაოდ მოგვეპოება მეცნიერული გამოკვლევები, შემოქმედების რაციონალურად ახსნის ცდისათვის.

როგორც აღვნიშნეთ შემოქმედების მედალის ერთი მხარე ფსიქიური მომენტია. ფსიქოლოგიის მეცნიერულ გზაზე გამოყვანის საქმეში, რეფლექსელოგიას, რეაქტელოგიას საკმაო მიღწევები აქვს და კიდევ მეტი პერსპექტივები.

„მე მგონია, რომ კვლევათა ამ გზაზე (ადამიანის უმაღლესი ყოფა-ქცევის—ლ. ე.) კაცობრიობის გონებას განსაკუთრებული გამარჯვება მოელის. ვიმედოვნებ, რომ თითქმის მე, ჩემი ხნიერობის მიუხედავად, ჩემს სიცოცხლეშივე მოვესწრები რამდენიმედ, ხოლო დამსწრე ახალგაზრდობის უმეტესობა თვითონ გახდება მოწმე უდიდეს მიღწევებისა და გამარჯვებების“—სწერს აკად. ი. პ. პავლოვი.

პროლეტარულ იდეოლოგიას, რომლის მიზანიც სოციალისტური მშენებლობაა, ხოლო საშაულება—კონსტრუქტიული ხიცხადე ქვეყნის კულტურული აღორძინებისა,—არ შეუძლია მოიტეოს მეტაფიზიკური ხელოვნება. პროლეტარულ კულტურის მებრძოლ, შეგნე-

ბულ და გეგმაშეწონილ სისტემაში, ბურჟუაზიული ხელოვნების სტიქიურობა, აშკარად დაუშვებელია.

„სწორედ ისევე, როგორც მუშათა კლასი თავის პოლიტიკურ-ეკონომიურ მოქმედებებში და თავის საწარმოვო პროგრამაში, პრაქტიკას უქვემდებარებს სწორ მეცნიერულ შეგნებას (მარქსიზმი, შრომის მეცნიერული ორგანიზაცი (Hot და სხვ.). — სწორედ ისევე უნდა შენდებოდეს პროლეტარიატის მხატვრული პრაქტიკაც.

მხატვრული შემოქმედების პროცესების ნორმალიზაცია, მათი რაციონალიზაცია და შეგნებულად ათვისება, როგორც ამოცანების, ისე ხელოვნებათ-მშენებლობის მეთოდებისა, — ასეთია პროლეტარიატის მხატვრული პოლიტიკა“ (ბ. არუატოვი).

ამისათვის რა არის საჭირო?

„მეტაფიზიკიდან მეცნიერებისაკენ, „ზეშთაგონებისა“ და „ინტუიციისაგან“, მეცნიერულად დასაბუთებულ მიდგომისაკენ — აი ჩვენის აზრით, სწორი ლატანები (вехи) შემოქმედების გზებზე“ — ამბობს ვ. პლეტნევი.

აღნიშნულის თანახმად, როგორც მეჩქმის, ისე ხელოვანთა და მეცნიერთა შემოქმედების პროცესში „ზეშთაგონებისათვის“ არც ადგილი და არც საჭიროება არ რჩება.

როგორც დავინახეთ მაგალითებიდან მხატვრული ნივთის კეთების პროცესი სავსებით გონებრივი საქმიანობაა, რომელსაც, გრძნობიერებაში უდევს საწყისები.

„ხელოვნებისა და მეცნიერების, გრძნობებისა და გონების შორის არ არის პრინციპიალური სხვადასხვაობა, სახელდობრ — ზღვარი, რომელიც მკათიოდ ყოფდეს მათ ერთი მეორისაგან“ (ვ. პლეტნევი).

დღეს, ეს საკითხი — გრძნობათა, გონებრივ პროცესებად ქცევისა, — რაოდენობის რაობაზე გადასვლის — რეფლექსელოგიისა და რეაქტელოგიის ავტორების მიერ საკმაოდ დამუშავებულია. შემოქმედებითი სტიმულებს, ყოველგვარ „ზეშთაგონებითისა“ და „ზებუნებრივი“ კარნახის ნაცვლად, კონკრეტი რეალური ცხოვრება იძლევა.

შეიძლება ამ საკითხის ახსნისა და განმარტების პროცესი ჯერ კიდევ ჰიპოტეზიურ ხასიათით სწარმოებდეს, მაგრამ მთავარი აზრი — მიდგომა, საკითხის დაყენება უაღრესად სწორია და გამართლებული.

თავისდათავად შემოქმედებითი აქტი, თავის ძირითადში, დადის ხელოვანის გრძნობიერებისა და გონებრივ პროცესებზე. სახელდობრ: ა) პიროვნება, გამახვილებულ აღქმითი გრძნობიერებათა ორგანობით, და შექმნილ საერთო ცოდნით, ერუდიციით — თეზა, ბ) გარესკნელის აღქმის საშუალებით მიღებული გალიზიანებანი (სტიმუ-

ლი) — ანტიტეზა, და გ) გარესკნელის პიროვნების ფოკუსში გარდატეხით მიღებული მხატვრული ფაქტი — სინტეზი.

ა — უმომავალი პიროვნება

პიროვნება ბიო-ფიზიოლოგიურად მუშავდება ცხოვრების დიალექტიურ პროცესში. ნორმალური ცხოვრების პირობების შედეგი — ფიზიკურად ნორმალური აგებულების ადამიანია. ცხოვრების პირობების ესა თუ ის კონკრეტი თავისებურობები აძლევს მას საშუალებას ამა თუ იმ დარგის ცნობათა უფრო მიღებისა. სოციალ-ეკონომიური მდგომარეობის საჭიროებანი, მიზეზი ხდებიან პიროვნების მიერ, ამა თუ იმ სფეროში, გონებრივ და გრძნობითი საშუალებების დაქინვისა. დაქინული დიალექტიური ურთიერთობა ამა თუ იმ სფეროში (მაგალითად ხელოვნების რომელიმე დარგში) მიზეზია ამა თუ იმ ამისათვის საჭირო და მახლობელ გრძნობითი ორგანოების ფუნქციონალურ გამახვილებისა. ამ პროცესების დიალექტიური ურთიერთობა თავის მხრივ ისევ წყაროა ახალი პროცესების და პიროვნების გონებრივ, გრძნობითი პოტენციონალობის. აქ იწყება ქმედითი მისწრაფება — „მოწოდება“ პიროვნებისა ამა თუ იმ დარგში, რომელსაც თავის განვლილ ფსიქო-ფიზიოლოგიურ პირობების გამო, თავისთან მახლობლად და ნაცნობად გრძნობს. განვლილი ხსენებული პირობები და მათში მოქცეული პიროვნების გარკვეული თავისებურობანი ჰქმნიან მას — შედარებით პასიურ თუ აქტიურ წყობის სუბიექტად — მთლიანად.

გარესკნელის ისტორიული განვითარება იყოფა ცოტათ თუ ბევრად თავისებურ ეპოქებათ (სტილი). პიროვნებები დიალექტიურ ვითარებათა გამო, ხშირად გადაეზრდებიან თავის ეპოქას — კერძოთ ხელოვნების ამა თუ იმ მორფოლოგიურ არსებულ მდგომარეობას პლიუს სოციალ-ეკონომიური უშუალო ბაზა, და აქ იწყება აქტიურ პიროვნების დაუკმაყოფილებლობა. ეს კი მიზეზია ახალის ძიებისა — შემოქმედებითი პროცესის. ამისათვის საშუალებებია: გრძნობითი და გონებრივი დაგროვილ შესაძლებლობათა მაქსიმალური გამოყენებით „კატორღული მუშაობა“ და არა „ზეშთაგონება“, „მუზის ზეციური კარნახი“ ან კიდევ „ზეგონებრივი“ და „ქვემცნობიერი“ აღძვრილობა (откровение).

თუმცა, უფრო ხშირია შემთხვევები ალებულ დარგისადმი ხსენებულ მისწრაფების — „მოწოდების“ მოჩვენებითობაა. უმეტეს შემთხვევაში შეცდომაა ხელოვნებაში ალებულ დარგისადმი „მოწოდების“ გრძნობა.

აქ არის ხელოვანის ტრადედია — შემოქმედებითი იმპოტენციის ბანალობის და სხვა სახით. ამ ძირითად პროცესში გაურკვევლობის უნებლიე მიზეზით მოდის სიყალბე შემოქმედებაში, ხოლო ამ უკანასკნელის შედეგი სპეკულიაციაა სხვადასხვა სახით.

მაშასადამე, ცხოვრების პირობებით, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში წარმატებით სამუშაოთ დამზადებულ პიროვნების დამახასიათებელი თვისებებია არის: 1 — ბიო-ფიზიოლოგიური გარკვეული თავისებურობა (გრძნობითი ორგანოების ფუნქციონალ ქმედების საშუალოზე მეტი გამახვილება), 2 — ალებულ დარგში ისტორიულად დაგროვილ ტექნიკურ ხერხების, მასალების, ასრულებული ფაქტების და მათი მორფოლოგიის ცოდნა, 3 — თანამედროვე ეპოქის კულტურის მთლიან კომპლექსში ალებულ დარგის შექსოვის როლისა და მნიშვნელობის სწორი შეგნება (ეპოქის მოწინავე ინტელიგენტის კულტურული დონე), 4 — თავისი პირადი მისწრაფების (სპეციალობის) სწორედ შეგნება და ქმედითი აქტუალობა.

ბ — ალჰმითი გალიზიანებანი

ყოველგვარი გონებრივი ქმედობა იწყება ემოციონალ განცდით შინა ფიზიოლოგიური, სქესობრივი, მოთხოვნილებებით გამოწვეული და გარეთა წყობის ემოციონალი განცდები, ყოველთვის გარესკნელის მოვლენათა გალიზიანებათა შედეგია.

გარესკნელის მოვლენები ალიზიანებს აგებულების ნერვიულ ქსელს და იწვევს გარკვეულ ემოციონალურ განცდას, ხოლო განცდა თავის მხრივ გონებრივ ქმედობას.

მაგრამ აქ არის რაოდენობის რაობაზე (ხარისხობრივობაზე) გადასვლის საკითხი. სახელდობ: ა) გარესკნელის მოვლენის გარკვეული რაოდენობაა საჭირო იმისათვის, რომ მან ნერვიული ქსელი გაალიზიანოს, ბ) ხოლო აუცილებელია გალიზიანების გარკვეული რაოდენობა, რომ ის ემოციონალურ განცდის საკმაო მიზეზი შეიქმნეს და ბოლოს გ) გარკვეულ სიდიდის განცდა იწვევს გონებრივ პროცესს. ამ რიგად ხდება ერთგვარი ნახტომი (скачек) რაოდენობიდან რაობაში (ხარისხობრიობაში).

მაგალითისათვის, სახელდობრ ნახტომობრიობის საილიუსტრაციოდ მოვიყვან რეაქტეოლოგიის ავტორის პროფ. კ. ნ. კორნილოვის 1924 წლის იანვარში ფსიქოლოგთა ყრილობაზე (ლენინგრადში) წაკითხულ მოხსენებიდან („დიალექტიური მეთოდი ფსიქოლოგიაში“) ამონაწერს:

„რაც შეეხება ფსიქოლოგიას, ეს პრინციპი—პროცესების ნახტომობრივი განვითარებისა, ე. ი. რაოდენობიდან რაობაზე გადასვლისა პოულობს უალრესად აშკარა და უკიდურესად ნაყოფიერ მოხმარებას სახელდობრ ამ დარგში. ამასთანავე უმეტესად მის იმ ნაწილში, რომელიც ყველაზე უფროა დასაბუთებული. სახელდობრ—ექსპერიმენტალურ ფსიქოლოგიაში, რომელსაც სწორედ იმ რაოდენობითი განსაზღვრებთან აქვს საქმე, რომელზედაც მოგვითხრობს ეს პრინციპი“.

მართლაც, აღქმის (ощущение) მთელი განყოფილება, მთელ რიგ ექსპერიმენტალურად დასაბუთებული ფაქტებით გვიმტკიცებს ამას: ასეთია, მაგალითად ძირითადი ფერების ხარისხობრივი (რაობითი) განსხვავება. როგორც ვიცით ფიზიკიდან, ამ განსხვავების საფუძველი არის ეთერის ტალღების*) რხევის რაოდენობითი განსხვავება. ამ რიგად, 729 მილიონიან რხევის დროს ჩვენ აღვიქვამთ იის ფერს; ამ რხევის თანდათანობითი, მაგრამ რაოდენობით უმნიშვნელო დაკლების დროს, ჩვენ არ ვამჩნევთ ამ ფერის რაობითი (ხარისხობრივ) ცვლილებას, ხოლო ამ რხევათა რაოდენობითი 621 ბილიონამდე დაკლების დროს, ჩვენ ვამჩნევთ ხარისხობრივად სხვა ფერს—ლურჯს; შემდეგ 521 მილიონიან რხევის დროს—ყვითელს და ა. შ. ჩვენ ვხედავთ, რომ რხევის რაოდენობით დაკლება ან მატება, რომელიც ვაძლევს ჩვენი თვალის მიერ, ხარისხობრივად სხვადასხვანაირად აღქმულ ფერებს, სრულიად ექვემდებარება ამ ნახტომობრივი განვითარების პრინციპს. სრულიად ასეთსავე მოვლენას ვამჩნევთ ხმენით აღქმის, დარგში, სადაც ჰაერის ტალღების რხევის რაოდენობითი მატება, რომელიც იძლევა ჩვენი ყურისათვის ხარისხობრივად სხვადასხვანაირად აღსაქმელ ტონებს და ნახევარტონებს, მიდის იმავე ნახტომობრივი ტემპით: ამ რიგად, პირველი ოქტავის ფარგლებში 261 რხევის დროს ჩვენ ვღებულობთ do-ს, 293 რხევის დროს re-ს, 329 რხევის დროს mi-და ა. შ. ეს პრინციპი ნახტომობრივი განვითარებისა კიდევ უფრო მეტად შეიმჩნევა გალიზიანების, ე. წ. მინიმალურ და განსხვავებითი გოჩქოჩანების (попереки) დასაბუთების დროს. მართლაც ყოველგვარ გალიზიანებების აღქმას ჩვენ ხომ მხოლოდ მაშინ ვიწყებთ, როდესაც ეს გალიზიანებები მიაღწევენ გარკვეულ რაოდენობითი საზღვარს: ამ რიგად, კანზე მინიმალური

*) აინშტაინის გამოკვლევები ფიზიკაში, რომლის მიხედვითაც ელექტრობა და სინათლე მატერიული რაობის არიან და რომ მათ წონა აქვთ ეს არ ეწინააღმდეგება, იმ მოსაზრებას, რომლის დასამტკიცებლადაც მოგვყავს ჩვენ ეს ამონაწერი. ლ. ე.

დაწოლის ალქმისათვის საჭიროა, სიმძიმე არა ნაკლებ 1,002 გრამისა; მინიმალური სითბოს ალქმისათვის საჭიროა t° ავიდეს $c^{\circ}/8^{\circ}$; მინიმალური ბგერის ალქმისათვის საჭიროა პროპკის ბირთვი წონით 0,001 გრამი დავარდეს მინის ფირფიტაზე 0,001 მეტრის სიმაღლიდან, მსმენელის ყურის, ფირფიტიდან 0,091 მეტრის მანძილზე ყოფნის დროს და ა. შ. ამავე პრინციპს ექვემდებარება გალიზიანებათა განსხვავებითი გოჩქოჩანების ზრდაც. ამ რიგად, იმისათვის რომ თქვენ იგრძნოთ თქვენ ხელზე მდებარე სიმძიმის მომატება საჭიროა ამ სიმძიმეს მოემატოს თავის პირველყოფითი წონის არა ნაკლებ $1/17$ ნაწილია; იმისათვის რომ შენიშნოთ დარბაზი, სადაც ანთია 100° სანთელი, ცოტათი უფრო განათდა,—საჭიროა არა ერთი, ორი, სამი და ა. შ. სანთელი, არამედ სანთლების მთელი რაოდენობის არანაკლებ $1/100$ -დი ნაწილისა ე. ი. დაახლოვებით 10 სანთლისა. ხოლო იმისათვის, რომ ორკესტრმა რომელსაც უკრავს, ავილოთ 70 მუსიკოსი, იბგეროს ცოტათი უფრო მეტად, საჭიროა მოემატოს მუსიკოსების რაოდენობას არა ნაკლები $1/7$, ე. ი. 10 მუსიკოსი და ა. შ.

ამასვე გვასწავლის ჩვენ კონტრასტების თეორია: კონტრასტების რაობითი (ხარისხობრივი) სხვაობა შეინიშნება მხოლოდ კონტრასტის მქმნელ კომპონენტების რაოდენობითი ცვლილების გარკვეულ სტადიაში.

უეჭველია, რომ იმავე ნახტომობრივობის პრინციპს ექვემდებარება თავის განვითარებაში უფრო რთული ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესების ზრდაც, როგორც არის: მოქანცვა, ვარჯიშობა, მახსოვრება, დავიწყება და სხვ. ექსპერიმენტალური ცნობები ყოველ ნაბიჯზე ამტკიცებენ ამას. ამ რიგად, ნაცრისფერ ნაკვეთების (оттенков) დავიწყება ლემანის ცნობებით, ალქმის მომენტიდან გასულ დროსთან არა პროპორციულად, არამედ ნახტომობრივად იზრდება, და თუ რომ დამახსოვრებიდან 5 წამის შემდეგ ყველა აღბეჭდვანი სწორია, 30 წამის შემდეგ სწორად აღბეჭდილი იქნება მხოლოდ 83% , ხოლო 120 წუთის შემდეგ—მხოლოდ 50% . ასევე ხდება დამახსოვრების დროსაც: და აქ არ არის პირდაპირი პროპორციონალობა შესწავლილ მასალების რაოდენობისა და დამახსოვრების რაობითი (ხარისხობრივი) ეფექტთან; ამ რიგად, მაიჰმანის ცნობებით 8 შესასწავლ მარცვლებისაგან შემდგარ რიგს სჭირდება 5-ჯერ განმეორება, 24 მარცვლიან რიგის შესწავლას უნდა 30 ჯერ განმეორება. ამ რიგად დამახსოვრების ნახტომობრივობა აშკარაა აქაც.

სავსებით ასეთივე მოვლენას აქვს ადგილი დაქანცვის ვარჯიშობის და სხვ. ზრდის დროსაც.

შეძლება ვიფიქროთ, რომ ამავე ნახტომობრივობის პრინციპს უქვემდებარება თავის განვითარებაში ემოციონალური სფეროც, თუმცა რაობითი ცვლილებების, რაოდენობითი მატებაზე დამოკიდების გამოყენება აქ უფრო ძნელია. მაგრამ არა ნაკლებად შეგვიძლია შევნიშნოთ ის კვანძობრივი პუნქტები (ჰეგელის თქმით), რომლებიც შედეგია ნახტომობრივი განვითარებისა. საერთოდ ცნობილია, რომ ერთი რაობით—გარკვეული ემოცია მიაღწევს რა განვითარების განსაზღვრულ დონეს—გადადის რაობით მისგან სრულიად განსხვავებულ ემოციაზე. მართლაც მე არ ვამბობ კმაყოფილებისა და უკმაყოფილების იმ ელემენტარულ განცდებზე, რომლებიც გარკვეულ ხანგრძლივობის, და ინტენსივობის დროს გადადიან პირდაპირ მოწინააღმდეგე განცდებზე, მაგრამ თუ ჩვენ ავიღებთ უფრო რთული რიგის ემოციებს, შევამჩნევთ, რომ მაგალითად: ქების გრძნობა, მიაღწევს რა გარკვეულ კვანძურ პუნქტს, გადადის თვითდატკობაზე (самолюбование), საკუთარი ღირსების გრძნობა—სიამაყის გრძნობაზე, მომჭირნეობა—სიძუნწეში, გულადობა—უტიფრობაში (ნახალლობაში), და სხვ. ე. ი. თუმცა ერთნაირ, მაგრამ რაობით თავის საწყისაგან სრულიად განსხვავებულ განცდებში, მაგრამ, თუ რომ ამ კერძობითობიდან განყენებით ავიღებთ ადამიანის ყოფაქცევას თავის მთლიანობაში, აქ ბევრი რამ გახდება ჩვენთვის გასაგები, თუ კი ჩვენ შეუდგებით მის განხილვას დიალექტიურ თვალსაზრისით, სახელდობრ განვითარების ნახტომობრივობის პრინციპით.

მათლაც, რატომ არის, რომ ხშირად დიდი და მნიშვნელოვანი ფაქტები ჩვენთვის შედარებით შეუმჩნეველად გაივლიან ხოლმე, ხოლო რაიმე ხშირად შემთხვევითი საუბარი, ნაუცბათევი შეხვედრა, უყურადღებო შემჩნევა იწვევს შკაფიო რეაქციას, ძირეულად სცვლის ჩვენს ყოფაქცევას?

ეს აიხსნება ადამიანის მნიშვნელოვან სიახლოვით იმ გარკვეულ კვანძურ პუნქტთან, სადაც ხაკმარისია სრულიად მცირე დატვირთვა, რომ გამოიწვიოს გარესკნელის გამღიზიანებლისათვის ხავსებით შეუფერებელი ეფექტი, ადამიანის ქცევის რაობის (ხარისხობრიობის) ძირეულად შემცვლელი.

ამ რივად აშკარაა რომ დიალექტიურ მეთოდის ეს ნესამე პრინციპი—განვითარების ნახტომობრივობის პრინციპი—პოულობს თავის სრულ მოხმარებას ფსიქოლოგიაში*).

* „Проф. К. Н. Корнилов „Современная психология и Марксизм“ ГИЗ—1925 г.

მოყვანილი გამოკვლევები ცხადყოფენ, რომ გარესკნელის მოვლენები თუმცა ყოველთვის ვერ აღწევენ ადამიანის გონებრივ ცენტრებს, გალიზიანებიდან—ემოციის აღძვრის გზით, და ვერ ხვდებიან აზროვნებითი პროცესის სტიმული, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არც ერთი გრძნობიერების მოვლენათა შემთხვევა, თუნდაც ადამიანზე ოდნავი ზედმოქმედების ფარგლებში უკვალოდ არ იკარგებიან.

გარესკნელის მოვლენები ახდენენ ადამიანის ნერვიულ ქსელზე გავლენას—იწვევენ მის გალიზიანებას; უკანასკნელი თავის რაოდენობითი სიმცირის გამო ვერ იწვევენ ემოციონალურ განცდას—ე. ი. ვერ გადადიან ახალ რაობაში (ხარისხობრივობაში) და გუბდებიან (аккумулируются) ნერვიულ ქსელში.

„გალიზიანებათა მთელი რიგი, რომლებიც გარესკნელიდან აღიქმებიან ჩვენ ნერვიულ კიდეების მიერ, გალიზიანების სისუსტის გამო ვერ აღწევენ უმაღლეს ტვინის ცენტრებს და მაშასადამე არ აშკარავდებიან შემეცნებაში. მაგრამ გალიზიანებები გროვდებიან ნერვიულ კვანძებში და იქვე გუბდებიან და მხოლოდ შემდეგი განმეორებითი გალიზიანების შეძახვევებში ეს დაგუბებული ენერჯია აღწევს (შეიძლება მიაღწიოს და შეიძლება ხელახლად ვერ მიაღწიოს) ჩვენს უმაღლეს ნერვიულ ცენტრებს. ამასთანავე ჩვენ გვგონია, რომ განმეორებითი გალიზიანება შეიძლება მოხდეს როგორც უშუალო მოცემულობით, ისე აღებულ ნერვიულ კვანძებიდან მახლობელზე ირადიაციის მიზეზებითაც“.

მაშასადამე პროცესი მიმდინარეობს ასე: 1 — სუსტი გალიზიანება ვერ აღწევს უმაღლეს ნერვიულ ცენტრებს და გუბდება ნერვიულ კვანძებში 2 — ამ დაგუბებულ გალიზიანებას შეუძლიან მიაღწიოს უმაღლეს ნერვიულ ცენტრებს და გამოაშკარავდეს ჩვენს შემეცნებაში მხოლოდ განმეორებითი, უშუალო, ან ირადიაციული გალიზიანების შემთხვევაში. 3 — ამ განმეორებითი, უშუალო ან ირადიაციულ გალიზიანების გარეშე არავითარი შინა უჩინარი აღქმითი გალიზიანების გადამუშავება არ ხდება.

განმეორებითი გალიზიანება შეიძლება იქნეს, როგორც გარეგნული გავლენის, ისე ორგანიზმის შინაგან გავლენის შედეგის. აქედან, ირადიაციის გზით შესაძლოა გამოვიდეს შემეცნებაში, თავის რაობით, მიღებულ გალიზიანებისაგან სრულიად განსხვავებული რაობა.

ხსენებული პროცესის განვითარება შეიძლება წარმოვიღებინოთ ასე:

1

2

3

გავლენათა აღქმის განვითარება;

1—გალიზიანებათა რაოდენობა—ემოციაში (ახალ რაობაში) გადასვლის დონემდე=1—**პლანის მარაგი;**

2—ემოციის რაოდენობა—შემეცნებაში გადასვლის დონემდე=2 **პლანის მარაგი;**

3—შემეცნების რაოდენობა—მოქმედებაში (რეაქციაში) გადასვლის დონემდე=3—**პლანის მარაგი;**

ერთი ხარისხის მარაგის დატვირთვა ხდება, როგორც აღვნიშნეთ აგრეთვე ირადიაციის გზით. მოვახმაროთ ეს, მაგალითად, მწერლის შემოქმედებას. მწერალი აპყრობს თავის ყურადღებას, ხშირად დუინებით, ხშირად გაკვრით, მთელ რიგ მოვლენებს. ან ეს მოვლენები როგორც განურჩეველი გამლიზიანებლები ახდენენ თავის გავლენას მასზე. უფრო მძლავრი გალიზიანებები, ნერვიულ გზების საშუალებით მიმდინარეობენ შემეცნებაში; სუსტი გალიზიანებები კი გუბდებიან ნერვიულ კვანძებში. დაგუბებას კი ცხადია აქვს თავის რაოდენობითი საზღვრები.

მწერლის მიერ რაიმე თემის დამუშავება არის დაგროვილ (დაგუბებულ) მასალების შერჩევის პროცესი; მთელ რიგ კომბინაციების დამუშავება, დაკვირვებათა შეჯამება, მათი გარკვეულ ფორმებში მოქცევა ე. ი. სავსებით გონებრივი აზროვნებითი პროცესი. უკანასკნელი—დაწყებისას ძნელია, ხოლო თანდათან ინტენსიურდება და ბოლოს: ადის უდიდეს დაკინვის (напряжение) მომენტზე. „რაც მეტია დაგუბვა მით უფრო ძლიერია დაცლა“ (ვ. პლეტნევი).

ამ რიგად, გამოდის: გარესკნელის მოვლენათა აღქმის საშუალებით, გალიზიანებათა დაგუბვის პროცესი, რაც უდრის რაოდენობის დაგროვებას.

აქედან-რაოდენობითი დაგროვების ასვლა იმ დონემდე. საიდანაც ხდება რაოდენობის რაობაში ნახტომი, რაც უდრის უდიდეს დაკინვის შემოქმედებითი პროცესს ე. ი. შედეგათ გვეძლევა ფაქტი.

შემოქმედებითი ფაქტი არის გალიზიანებითი დაგუბების დაცლა.

აქედან იწყება ახალი დაგროვების პროცესი და ყოველივე ეს მეორდება ხელახლა და ა. შ.

ამ რიგად არ რჩება ადგილი „ზე-და-ქვე-მცნობიერების“ მცნებებისათვის. მათში არავითარი საჭიროება არ არის. „ასეთ ჩამორჩენილ მეცნიერებაში, როგორცაა მაგ., ფსიქოლოგია, დღესაც ვერ

განთავისუფლებულა სავსებით აღნიშნულ ნაკლულოვანებისაგან და ფსიქიურ მოვლენებს, მათ გარეშე არსებულ „ნიჭიერებათა“ მოქმედებით ხსნიან, თითქო „ნიჭიერება“ ფსიქიურ მოვლენათაგან დამოუკიდებლად არსებობდეს და უბრალო განსაზოგადოება არ იყოს ამ მოვლენებისა“ („II ფსიქოლოგიური წინამძღვრები ქსენოფანეს ფილოსოფიისა“¹⁾).

აგრეთვე ვერ პოულობენ ადგილს, მეცნიერულ მიდგომის დროს „ინტუიციის“, „ზეშთაგონების“, „ზეციურ კარნახის“ და სხვ. მეტაფიზიკური მცნებები.

თუ რომ „ქვემცნობიერების“ ტერმინს გავიგებთ, როგორც იმ გალიზიანებათა მარაგს, რომელსაც თავის რაოდენობითი სიმცირის გამო, ვერ მიულწევია შემეცნებამდე და ინახება დაგუბის სახით ნერვიულ კვანძებში, ე. ი. 1-ლ და 2-რე პლანის ემოციონალ მარაგის სახით, მაშინ მას ეკარგება ის მეტაფიზიკურ-ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა, როგორც აქამდე ჰქონდა

სახელდობრ ის მნიშვნელობა, რომ თითქოს ის წარმოადგენდეს ჩვენი გონების, შემეცნებისათვის მიუწდომელ შემოქმედებითი ძალას, როგორც ამას „ასაბუთებდენ“ ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები.²⁾ მით უმეტეს როდესაც: „არავინ ფსიქოლოგებში არ უარყოფს იმას, რომ ყოველივე რასაც კი მოიცავს „ქვემცნობიერება“ არის წინადალქმილი გალიზიანება, ან უფრო სწორად ასეთების ჯამი“. (ვ. პლეტნევი).

„ქვემცნობიერის“ ასეთი (მეცნიერული) მნიშვნელობა, გასაგები ხდება:

„ცნობილია, რომ ქვემცნობიერებაში ინახებიან ცოტათ თუ ბევრად წინანდელი „გრძნობითი“ გატაცებანი (стремления), ასე რომ პირველდაწყებითი მისწრაფებები (влечения) რამდენიმედ მაინც განაგრძობენ არსებობას“³⁾.

რას გვიმტკიცებს ყოველივე ეს?

უპირველესად ყოვლისა იმას, რომ აქამდე ბნელი და გაურკვეველი, ადამიანის ყოფა-ქცევა თანდათან ნათელი ხდება და მეტაფიზიკას ამ დარგში ეცლება უკანასკნელი საყრდნობი.

1) ს. დანელია „ქსენოფანე კოლოფონელი“ 1926 წ.

2) იხ. პუგო მიუნსტერგის მიერ განმარტებული და ჩამოთვლილი ქვემცნობიერების თეორიები.

აგრეთვე: მაიერს, დელბეფ, კანტი და სხვ.

3) პროფ. ზიგმუნდ ფრეიდ „Психология массе и анализ человеческого „Я“. „Теория полового влечения“.

3 — შვეიცარიის აქტი (სინტეზი)

„ადამიანის რაობა (сущность)—ეს ცალკე პიროვნებაზე მინიჭებული აბსტრაქტი რაობა. თავის სინამდვილეში ის ყოველგვარ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ჯამი (совокупность) არის“—კ. მარქსი.

ცხოვრების გარკვეული პირობები ჰქმნიან გარკვეულ აგებულების და შინაარსის ადამიანს.

ცხოვრების დიალექტიურ ვითარებაში მისი ორგანიზმი იყვლება გაღიზიანებებით, იტვირთება მასალებით.

ცხოვრების პირობებთან შეფარდებით ვითარდებიან გრძნობითი ორგანოები, და მახვილდება გონება აზროვნებითი ვარჯიშით.

იმავე პირობებთან შეფარდებით მასში მუშავდება გარკვეული ტემპერამენტი.

ცხოვრების მრავალ ფერობაში, ის პოულობს თავის პროფესიას ე. ი. კიდებს ხელს იმ საქმიანობას, რომელშიდაც მას მეტი ცოდნა აქვს დაგროვილი წარსულში. ხოლო ძირითად პროფესიის არჩევის შემდეგ უფრო ანვითარებს ამ სფეროს.

არის შემთხვევები როდესაც, ადამიანი გრძნობს, რომ ის სრულიად სხვა საქმისადმი არის მოწოდებული, მაგრამ ცხოვრების პირობების გამო ის ატარებს მთელ თავის სიცოცხლეს და კვდება „სხვა პროფკავშირის წევრად“.

არის ისეთი შემთხვევებიც როდესაც ცხოვრების არა ნორმალურ პირობებით შექმნილ შეგნებით „დარწმუნებული“ თავის საქმისადმი მოწოდებაში ფაქტიურად მოტყუებულია, შეცდომით დაშორებულია იმ საქმეს, სადაც მას ბევრის გაკეთება შეეძლო.

სწორედ ასევე, განვიხილო ცხოვრების პირობებით იქმნება ადამიანში ტემპერამენტი. თუ რომ, ყოველგვარი გრძნობიერება წარმოიშობა აგებულობის ორგანოთა გაღიზიანების ჯამისაგან, და თუ რომ, ის ლაბორატორია სადაც მზადდება გრძნობიერება ბიოლოგიური წიაღია, მაშინ აშკარაა, რომ რაც უფრო ინტენსიურად სწარმოებს გრძნობიერების სიღრმეში ეს მუშაობა, მით უფრო ადვილად ხდება ადამიანი გრძნობიერების დავლათ (дინამიქი). სხვა სიტყვებით, ყოველგვარი გაძლიერებული ბიოლოგიური ქმნადობა თითქოს ჰქმნის ადამიანში, ერთგვარ ემოციონალურ მიმყოლობას (податливость). ეს დასკვნა სავსებით შეფარდება უახლეს მეცნიერებას ტემპერამენტის შესახებ. ჩვენ ვიცით რომ გრძნობიერების მხრივ ყველა ადამიანები ერთნაირ აღქმის მიმღების (восприимчивость) არ არიან. ფიქრი ცოლის ლალატის შესახებ, რომელიც ოტელოს აბრუებს

ბოროტმოქმედებამდე, თითქმის არავითარ რეაქციას არ იწვევს კულიგინის ინდიფერენტულ სულში. და ამრიგად—არსებობენ ადამიანები ნელნი და ცხოველნი, ენერგიულები და ზანტები.

ისე როგორც, სინათლის სხივების სვლა და ფერითი კრთომები განისაზღვრება მისი გარდამტეხი რაობით, სწორედ ისევე „გონიერებაში გარდატეხის მაჩვენებელი“ არის ტემპერამენტი.

ტემპერამენტი -ა. ფულლეს თქმით—არის პიროვნების დინამიკის დამახასიათებელი რაობა. ფრანგ ფსიქოლოგების გამოკვლევით, ტემპერამენტის განვითარებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს ორგანიზმის კვების (ონმენ) პროცესები.

ორგანიზმში გაცვლა-გამოცვლის პროცესების სიმრავლე ხელს უწყობს გრძნობიერების აყვავებას *).

ამრიგად გამოდის რომ, ადამიანის ორგანიზმის კვებაზე დიდად არის დამოკიდებული მისი ტემპერამენტის ყალიბობა.

ადამიანის ტემპერამენტზე კი სავსებით დამოკიდებულია ცხოვრებაში მისი აქტიურობა.

ხელოვნების სფეროში, ადამიანის აქტიურობა, შინაგანი მიზეზია შემოქმედებისათვის.

მაგრამ ამავე დროს, შემოქმედებითი პროცესი აუცილებლად გარკვეულ გარეგან მიზეზების შედეგიც არის. ზოგჯერ შემოქმედებითი პროცესი უბრალო წაბაძულობით იწყება, ხოლო შემდეგ, უკეთეს შემთხვევაში, გადადის თავმოყვარეობაში და ის იწყებს ნივთის თავის „საკუთარი“ გემოვნებით კეთებას.

„საკუთარი გემოვნება“ ჩვენ ამ შემთხვევაში გვესმის, როგორც საკუთარი გაგებების თანახმად ფაქტის ასრულება.

კაცობრიობა ფსიქოლოგიურად განუწყვეტელი დინამიკაშია—დიალექტიური განვითარებაშია. ასრულებული ფაქტები კი თავისთავად სტატიკური მოვლენაა.

ფაქტს გასწრებული ხელოვანი, ლამობს შექმნას თავის ფსიქიური დონის შესაფერი ნივთი.

უფრო ხშირად კი წამბაძველობა რჩება ასეთად ბოლომდე, ან კიდევ გადადის პროფესიონალურ სბეკულიაციაში.

ყველაზე ჯანსაღი სტიმული შემოქმედებითი პროცესის არის ისეთი შემთხვევა, როცა ისტორიულად შექმნილ ხელოვნურ მარაგის, ჩამოყალიბებულ საკუთარ ახალი შეგნებით გადასინჯვის დროს მო-

*) Л. Войтовский „Очерки коллективной психологии“ ნაწილი I „Психология масс“.

მავალ ხელოვანს ვერ აკმაყოფილებს, ეს ასეც უნდა იყოს ვინაიდან ცხოვრება შეუჩერებელი წინსვლაა და თვითონ იწყებს ხელოვნურ ფაქტის კეთებას თავის საკუთარი ახალ გაგებებისა მიხედვით, და წარსულიდან მისაღებ ელემენტების გამოყენებით.

მაგრამ, აქ იჭრება კიდევ შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი მომენტი.

ეს არის ხელოვანის მიერ ეპოქის თავისებურობათა ფსიქოლოგიური გრძობა და ამ გრძნობის სიმართლე.

ჩვენ ვიცით (მარქსისტული გაგებით) რომ ფსიქიკა წარმოიშვა და განვითარდა გარესკნელის გავლენების საშუალებით, რომ ადამიანის ფსიქიური რაობა არის იმ საზოგადოებრივი ურთიერთობათა ჯამის ნაყოფი რომელშიაც ის სცხოვრობს.

ამ რიგად ადამიანის ყოფა-ქცევის მყალიბებელ ორ მთავარ ფაქტორებში, სახელდობრ—სოციალური და ბიოლოგიური; კვლევის დროს უპირატესობა ექლევა პირველს.

„მარქსისტული ფსიქოლოგია, იხილავს ცალკე ადამიანს როგორც, გარკვეულ კლასის ვარიაციას. ამიტომაც, ადამიანთა ყოფა-ქცევის შესწავლის დროს ჩვენ უნდა წავიდეთ არა ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიიდან სოციალურისაკენ; არამედ პირიქით, სოციალური კლასიურ ფსიქოლოგიიდან, პროფესიონალურისაკენ, ჯგუფობრივისაკენ და ბოლოს უკვე გადავიდეთ ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიაზე“.

კლასის სოციალ-ეკონომიური პირობები ჰქმნის მის ფსიქიურ თავისებურებას. ის კლასიურად გრძნობს და აზროვნებს. კლასის ეკონომიური პირობები აყალიბებს მის მიერ გარესკნელის მოვლენებზე თავისებურ (საკუთრად კლასიურ) შეხედულებას—მიმღეობას. ამა თუ იმ კლასის წარმომადგენლის მიერ მოვლენების შეფასება-განხილვა საფასებით შეეთანხმება, ლოლიკურად გამომდინარეობს მის სოციალ-ეკონომიურ ინტერესებიდან. კლასობრივი ინტერესები ამოძრავებს კლასს.

თავის ინტერესების უშუალო მოქმედებისათვის ის გამოყოფს უაქტიურეს ჯგუფს (პარტიას) ავანგარდათ. ავანგარდი (პარტია) თავის ხელმძღვანელებისათვის სწევს წინ კომიტეტებს—პიროვნებებს. ეს კომიტეტები (პიროვნებები) კლასის ნერვიული ცენტრებია, მასთან სოციალურ-ორგანიულ კავშირში მყოფი ტვინია. როგორც მთელი ორგანიზმი ისე მისი ცენტრი განუწყვეტელ წინსვლაშია-დინამიკაში. როცა ამ სტრუქტურის აგებულება, სრულიად შეეფარდება თავის დანიშნულებას—სიმართლეს, ის უცვლელად განაგრძობს დენას ისტორიის (დროს) კალაპოტში.

არის ისეთი მოვლენებიც, როდესაც ამ ორგანიზმის ესა თუ ის ნაწილი ან ჩამორჩება ან გაასწრებს მთელი აგებულების სრულად ზრდას—წინსვლას.

ასეთ შემთხვევებში ხდება ცვლილებები. იკვლება მეთაურები შესაფერ პიროვნებებით.

ამ რიგად უაღრესად სწორეა ის პოლიტიკური დებულება რომ —პარტია მუდამ მართალია პიროვნების მიმართ.

ეს იმიტომ დაგვჭირდა, რომ პოეტი და საერთოდ ხელოვანი— ეს იგივე მეთაურებია საზოგადოების ამა თუ იმ კლასისა.

არის აგრეთვე გაბატონებული კლასის თანამგზავრი ხელოვანები. მაგრამ ამით არ ირღვევა ის დებულება რომ ასეთი ხელოვანი მაინც თავის კლასის ერთი ნაწილის მეთაური რჩება.

შეიძლება საშუალო კლასის (წვრილბურჟუაზიულის) ესა თუ ის ნაწილი—ფენა ისტორიულ განვითარების გარკვეულ მანძილზე თანამგზავრი იყოს გაბატონებული კლასის, სხვა გზების უქონლობის გამო (იმდენად რამდენად), ეს იმას ნიშნავს, რომ ისტორიის ხსენებულ მანძილზე გაბატონებულ კლასის საქმიანობა მისთვის კლასიურად დან-მდე ხელსაყრელია.

არავითარ შემთხვევაში პირად იდეოლოგიურ მიღება არ მიღებით საკითხი არ სწყდება საბოლოო ანგარიშით.

„გმირი არის ბრბოს ყველა ჭეშმარიტ ზრახვების გამომეტყველება. ის ანთებულია ბრაზით როდესაც ბრბო დრტვინავს; ის ცრემლებს ღვრის როდესაც ბრბოს ტირილი უნდა. გმირი—ერთი ესპანელ დრამატურგის თქმით—ატილას ცხენია, მაგრამ ის ზედმიწევნით ემორჩილება თავის მხედარს და ეს მხედარი ბრბოა. გმირი მიდის იქეთ საითკენაც მიუშვებს მას უკანასკნელის ნება“ *).

თუ ჩვენ ამ ამონაწერში ჩავსვამთ „ბრბოს“ ნაცვლად კლასს ხოლო „გმირს“ გავიგებთ როგორც ხელოვანს მხატვრულ შემოქმედებაში, და პარტიულ ცენტრებს პოლიტიკაში, ჩვენ მივიღებთ იმ რეალურ სურათს რომელზედაც მარქსისტული ფსიქოლოგია ლაპარაკობს.

სახელდობრ: პიროვნებისა და კლასის ფსიქოლოგიურ ურთიერთობას.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ კლასი გრძობს, აზროვნობს, განიცდის.

ავიღოთ ხელოვნება—კლასის ემოციონალა სფერო.

ხელოვანი კლასის ემოციონალ განცდათა კონდენსაციაა.

*) Л. Вонтовский „Психология масс“.

ხელოვანის შემოქმედება იმდენად პოულობს გამართლებას (აუდიტორიას) რამდენადაც ის თავის კლასის გონებრივ, ემოციონალ და ნების, იმ მთავარს იძლევა, რომელიც მის მშობელ მასებში დადის. ის მკაფიოდ და გარკვეულად იძლევა იმ მთავარ ხაზებს კლასიურ ფსიხიკისა, რომელსაც ზოგადათ სტილი ეწოდება.

„ემოციის ძალით შეპყრობილი ბრბო, ითხოვს მკაფიო მოხაზვას, გადამწყვეტ დასკვნებს, აშკარა მოქმედებებს, და „გმირის“ როლი იმაში მდგომარეობს, რომ ის აყალიბებს (формирует) მის (ბრბოს) გრძნობებს. აძლევს კონკრეტულ მიმართულებას მის ნებას, ისვრის მოკლე მაგრამ მძლავრს ლოზუნგებს, რომლებიც მოუწოდებენ გარკვეულ მოქმედებისაკენ“ *).

აქაც აღნიშნულ შენაცვლებით ჩვენ ვღებულობთ ხელოვანის ქმედობის სურათს.

აღნიშნულ წონასწორობიდან ინდივიდუუმის ფსიქოლოგიის გაგება შეიძლება როგორც კლასიური ფსიქოლოგიის. ამ აზრით მართალი იქნება: „... ინდივიდუალური ფსიქოლოგია თავიდანვე არის ამავე დროს სოციალურ ფსიქოლოგიაც, ამ გავრცელებულ, მაგრამ სავსებით სწორ მნიშვნელობით“ **).

მაგრამ არის შემთხვევები როდესაც ხელოვანი წინ უსწრებს მასას (კლასს).

მე არ ვიღებ მხედველობაში, იმ გაუგებრობებს, როდესაც განზე გადაპრა, ან მასის უკან მოქცევა (სწორეთ გაუგებრობის გამო) ინათლება თვით ხელოვანის, ან კიდევ ჯგუფის მიერაც—„წინ გასწრებად“.

აღებულ პირველ შემთხვევაში მასა თავის ფსიქიურ ზრდის დროს მიდის იმავე გზით და იქითკენ საითაც ხელოვანი. მაგრამ ამ გასწრების სიმართლის გაგება ყოველთვის შესაძლებელია და არავითარ ფატალობას აქ არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეს.

ამრიგად, იმავე ვოიტლოვსკის თქმით: „ყოველი გმირი (ხელოვანი-ლ. ე.)—ეს ეტაპია მისი (მასის-ლ. ე.) განვითარებისა“. ხელოვანი თავის კლასის ფსიქიურ რაობის ამა თუ იმ ეტაპს იძლევა.

„იმ მისიას, რომელსაც რევოლიუციონურ მოძრაობების წლებში იღებს თავის თავზე „გმირი“ ან ბელადი, მწერლობაში ასრულებს პროეტები და პუბლიცისტები“ ***). ამ რიგად ხელოვანი უშუალო ფსიქიური კავშირშია თავის კლასთან.

*) Л. Вайтловский „Психология масс“.

**) Зигмунд Фрейд „Психология масс и анализ человеческого „я““.

***) Л. Н. Вайтловский „Очерки коллективной психологии“ част II „Психология обществ. движения“.

მისი გრძნობითი ნერვითი ქსელი ისევ იტვირთება გამლიზიანებლებით როგორც მთელი კლასის.

განსტყავება იმაშია მხოლოდ, რომ მისი ორგანიზმი თავის პროფესიონალ დატინვის გამო კლასის კვინტესენცია ხდება მხატვრული შემოქმედების სფეროში.

ხელოვანი მხატვრობის სფეროში ნოწინავეა მთლიანად კლასთან შედარებით. მას ხელოვნებაში საჭირო ორგანოები უფრო აქვს განვითარებული პროფესიონალიზმის გამო. კლასი თავისი მხატვრულ დონეს განვითარებაში (ზრდაში) თანდათან მიღის იქითკენ იქ სადაც ხელოვანია.

შეიძლება დღეს პროლეტარიატი მთლიანად, როგორც კლასი, ნაკლებ დონეზე იდგეს ხელოვნების სფეროში, მაგრამ სანისი ახსნა მის ისტორიულ ეკონომიურ პირობებში იწარჩება. კულტურულად ჩამორჩენილ კლასს (თავის მთლიანში) შეიძლება იმდენად არ აინტერესებდეს ხელოვნება, მაგრამ დაახლოებითი ორიენტაციას ის შეუძამ ახერხებს ხელოვნების ყოველ დარგში.

აქ არის ის კლასიური გავნების უნარი რომელიც ფსიქიურად ჯანმრთელ და პროგრესიულ კლასს ახასიათებს ყოველ ეპოქაში.

„არაფერი არ არის ისე უცხო გაუნათლებელ ხალხისათვის, როგორც ხელოვნების და მხატვრულ ნაწარმოების დაფასების უნარი“ *) აუენებს როგორც ზოგად დებულებას ფრეიდი, აქ ფრეიდს მხედველობაში აქვს მოსამსახურე ქალი. მაგრამ ის რომ თავის ფსიქო-ანალიზში მარქსისტულ ფსიქოლოგიისაკენ მიდიოდეს, აღნიშნული განზოგადობას ვერას გზით ვერ მიიღებდა. ვინაიდან აღმავალ ეკონომიურ განვითარებით ჩამოყალიბებული და თავის ბენებით პროგრესიული კლასი, რაც უნდა დაბალ საფეხურზე იდგეს თავის გონებრივ დონით, უმთავრეს, სფეროთო მომენტებში მაინც იძლევა ხელოვნური ფაქტის კლასიურ შეფასებას.

მხატვრულ ნაწარმოების მიღება ან არ მიღება, — ეს უკვე შეფასებას უდრის.

მიღება არ მიღება დამოკიდებულია ფაქტის განცდაზე, მისი გრძნობაზე.

კლასიური ფსიქოლოგია კი სწორედ იმას ამტკიცებს რომ სხვა და სხვა კლასი, ერთ და იმავე ნივთს, სხვადასხვა ნაირად ხედავს. ეს ხედავა დამოკიდებულია კლასის ფსიქიურ წყობის სპეციფიურობაზე.

*) Dr. Sigmund Freud „Psychopathologie der abgeduldeten Leben“.

ხელოვნური წაწარმოები, როგორც აღვნიშნეთ, მუდამ ეკუთვნოდა და ეკუთვნის ერთ რომელიმე კლასს, ე. ი. ის აშენებულია ერთი რომელიმე კლასის ფსიქიურ ემოციონალ თავისებურობის მიხედვით და მის მოთხოვნილებსამებრ ის მას განიცდის უფრო ვიდრე სხვა კლასი.

ბურჟუაზიული კლასის, გონებრივად, უკიდურესათ ჩამორჩენილი პიროვნებაც კი გრძნობს, ცოტად თუ ბევრად, ბურჟუაზიული შემოქმედებითი ფაქტს *).

სწორედ აქაც, იმ 1-ლ და 2 პლანის ემოციონალურ მარაგს აქვს მნიშვნელობა, რომელზედაც ხევით ვამბობდით. მისი ორგანაზმი დატვირთულია თავის კლასიურ გაღიზიანებებით და ცოტაოდნ საკუთარ თავისების გაღიზიანებათა დამატება, მხატვრული ფაქტის მიერ, მასში იწვევს უკვე განცდას—ემოციას.

მაგრამ სულ სხვაა მოწინააღმდეგე კლასის წარმომადგენელი, რომელსაც მისი სოციალ-ეკონომიური პირობების გამო, სულ სხვა სახის გაღიზიანებები აქვს დაგუბებული. მისთვის ბურჟუაზიული ხელოვნური ფაქტი ვერ ხდება იმ კვანძის შემსები გამღიზიანებელი, რომელიც ბურჟუაზიულ კლასის წარმომადგენლის ემოციის წყარო შეიქმნა და ამიტომ მას არ ეღვრება ემოციონალურ სფეროში განცდები ფაქტის აღქმის მიხედვით. მაგრამ, განა ეს იმას ნიშნავს, რომ მას მხატვრული ნივთის „დაფასების უნარი არა აქვს საერთოდ“, მისი კულტურული დონის სიმდაბლის გამო?

ჩვენ ავიღეთ ორივე კლასის ჩამორჩენილი ინდივიდუუმები, მაგრამ მივიღეთ რომ, ერთი განიცდას, ე. ი. აფასებს, გრძნობს მხატვრულ ნივთს, ხოლო მეორე არა, მიუხედავად ორივეს გონებრივი დონის სიმდაბლისა.

ხელოვნების ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები, პროლეტარულ იდეოლოგიის მატარებელთ, თუნდაც უაღრესად მოწინავეს, და უდიდესი ერუდიციის კრიტიკოსის შეხედულებებსაც, არ თვლიან ხელოვნების შეფასების უნარის მქონედ; მაგრამ აქ ფაქტიურად ხელოვნების ვერგაგება კი არ იმალება, არამედ სხვა უფრო რთული-კლასიური შეფასება შემფასებელის.

ამიტომაც უაღრესად მართალია ზემოაღნიშნული მარქსისტული წესი ინდივიდუუმის ფსიქიურ რაობის კვლევისა. სახელდობრ კლასიური ფსიქიკიდან—ინდივიდუალურისაკენ და არა წინააღმდეგ.

ეხლა დაუბრუნდეთ ისევ საკითხს.

*) მაგ. ოპერა და სხვა.

მაშასადამე ხელოვანი თავის კლასის ნებაა ხელოვნებაში.

ხელოვანის კლასი ლაპარაკობს, ემოციონალურ გაღიზიანებებით დატვირთული და როგორც აქტიური ის იწყებს შემოქმედებას.

შემოქმედების სტიმულები, როგორც შინა-ემოციონალი გადატვირთვა, ისე გარკვეული თეორეტიული მოსაზრებაც შეიძლება იყოს. დაწყებული შემოქმედებითი პროცესის დროს, ხდება ნებითი ამოძრავება მიღებულ გაღიზიანებათა დაგუბულ მარაგის.

ეს უკანასკნელი, ის მასალაა, რომლისაგანაც კეთდება მხატვრული ფაქტი.

კერძოთ პოეტი (მწერალი საერთოდ) სიტყვის საშუალებით იძლევა ისეთ კონსტრუქციებს თქმის მასალებისას, რომლის ძირები (საწყისები) ემოციონალ დატვირთულობის მარაგში გადის.

ამ კონსტრუქციების პირველი აღმქმელი თვითონ ხელოვანი არის, მაშასადამე მისი კონტროლიც. ის სინჯავს მათი სიმართლეს, კონსტრუქტიულობის მხრივ და თუ ის არ არის დამაკმაყოფილებელი, ე. ი. არ წვდება 1-ლ და მე-2 პლანის ფსიქიურ მარაგს, ასწორებს ხელახლა, ცვლის მრავალჯერ და მანამდე, სანამ არ შეიქმნება მეტყველი.

ასეთი მუშაობის წარმატებით ჩატარება სავსებით დამოკიდებულია მისი განწყობილებაზე.

თუ რომ ის განწყობილია სამუშაოდ (რაც მუდამ არ ხდება და დამოკიდებულია თავის მხრივ შემომქედის კონკრეტ ცხოვრების პირობებზე) ხსენებული საქმიანობის მსვლელობა თანდათან ინტენსიურდება და აღის უდიდეს დაქინვაზე. ასეთ დროს ორგანიზმის მთელი დატენილობა მოძრაობაშია მოყვანილი.

ამ პროცესის დროს მისი მასალობრივი არჩევანი თანდათან ფართოვდება დატენილობის რაოდენობითი სიმდიდრის ფარგლებში.

აქ სავსებით სამართლიანია ფორმულა: „ცუდი ნაწარმოები პირდაპირ პროპოციონალურია საგუბების (აკომოლიატორების) სუსტად დატენილობისა (Зарядка)“.

სიტყვიერ კონსტრუქციებს ხშირად პოეტები გზაში სიარულის დროსაც ამუშავენ და საერთოდ ყოველგან სადაც კი იშოვიან გონებრივი მუშაობის დროს. *) ამ „ათას“ და „მილიონ“ ურთიერთ შეფარდება-შეწონვაში და კონსტრუქტიულ საქმიანობაში იქმნება ხშირად უდიდესი შემოქმედებითი მიღწევები, როგორც სიტყვიერ მასალის ვირტიოზულ დალაგების, ისე მათ შერჩევა-მობრუნებაში. ასე-

*) იხ. ვ. მაიაკოვსკის წიგნი „как делать стихи“ გამოცემა: „Огоньек“.

თი დამზადებული ცალკე მასალებს, ზოგი იხაზავს მახსოვრობაში ზოგიც იწერს, საჭიროების დროს, ე. ი. შემოქმედებითი აქტის დროს გამოსაყენებლად.

როგორც ბილიარდის თამაშის დროს, თუ რომ მოთამაშე სათანადოთ განწყობილია ე. ი. „უდარზეა“ ბირთვების ჩაგდებაში ვირტუოზობამდე აღის და ხშირად თვითონაც განცვიფრებაში მოდის თავის დაჯერებით, ასევე ხელოვანი სათანადოთ განწყობილი და ტექნიკურათ მომზადებული იძლევა ვირტუოზულ შედეგებს და ამიტომაც თვითონაც არ უშვებს ხელსაყრელ შემთხვევას და ცდუნდება, რომ თავის შემოქმედებას, მეტაფიზიკური ზეციური მუზის წყალობა უწოდოს.

ბურჟუაზიული შემოქმედი მართლაც ხშირად „სტიქიურად“ „ქმნიდა“ ე. ი, წინასწარ გაურკვეველად. თავის შემოქმედებითი ფაქტის წინასწარ სოციალურად გამიზვნაზე ის არ ფიქრობდა. ამიტომაც მას „თავისუფალ“, „ზეკლასიურ“ შემოქმედათ სთვლიდენ. მაგრამ ის იმავე დროს თავის კლასისათვის მუდამ მისაღები იყო მიზანმიმართების (Целеустремленность) მხრივ. ე. ი. იდეოლოგიურად.

მაშასადამე, რათ ვლაპარაკობთ შემოქმედებითი ფაქტის წინასწარ იდეოლოგიურ გამიზვნაზე პროლეტარულ ხელოვნებაში?

რატომ არ შეუძლია, პროლეტარულ კლასის ხელოვანს ასეთივე „სტიქიური“ შემოქმედება?

და აგრეთვე რატომ არ უნდა იქმნეს ეს უკანასკნელი იდეოლოგიურად გამართლებული პროლეტარული კლასის იდეოლოგიასთან შეფარდებით, ისევე როგორც ბურჟუაზიული ხელოვნის „სტიქიური“ შემოქმედება თავის კლასიურ იდეოლოგიის მიმართ?

ერთი რომ, ბურჟუაზიული წარმოების სტრუქტურა თვითონ სტიქიურია. აგებულია ანარქიულ კონკურენციის „რკინის კანონზე“.

ეს ბურჟუაზიული ხელოვნის ფსიქიურ ყალიბობის ეკონომიური წინამძღვარია, უშუალო საფუძველია.

მეორე—ხელოვნება თავის დასაწყისიდან გაბატონებული კლასის, სახელდობ ექსპლოატატორების ფსიქიურ რაობას შეფარდებული კატეგორიაა. მის სპეციფიურ გემოვნებაზე აგებული რაობაა თავის მთლიანობაში და ძირითადში.

ბურჟუაზიულ ხელოვნის პროფესონალურ ჩამოყალიბებაში წარსულის ხელოვნებას უმთავრესი როლი უჭირავს, მასზე იზრდება როგორც შემოქმედი.

მესამე—წინააღმდეგის კეთების საშუალებას ბურჟუაზიული „საზოგადოებრივი აზრი“ ებრძვის და გაბატონებულ კლასი საწინა-

ღმდეგო ნივთის განვითარების საშუალებას არ იძლევა და ემბრიონალ საწყისებშივე ახრჩობს მას.

ამიტომაც ობიექტიური პირობები, ბურჟუაზიული წყობილებისა შეძლებისდაგვარად სპობს საწინააღმდეგო ფაქტებს და სტოვეებს მხოლოდ თავის შესაფერ მასალებს რომლებიც მხატვრობის ისტორიაში რჩებიან და აღწევენ ჩვენამდე.

ყოველივე ამის ჯამში, ყალიბდება ხელოვანი თავისი შინა-არსებით, ე. ი. მისი intérieur-თ.

ასეთი ყალბის ხელოვანი, მიუხედავად მისი გარეგნული და მოჩვენებითი „სტიქიურობისა“ და „თავისუფლებისა“ მაინც ალაგმულია ბურჟუაზიული შინა-არსების (intérieur) მაგარი სადავეებით. ასე რომ შეუძლებელია თავის თავის გაქცევა.

ამ რიგად, ის თავის გარეგნულ „რევოლიუციონერობით და ინდეტერმინისტულ“ ხელაღებით, მაინც თავისი კლასის ერთგული და მორჩილი შვილი რჩება.

ეხლა მეორე საკითხი.

პროლეტარული ხელოვნება არ შეიძლება იქნეს „სტიქიური“ წარმოშვების.

მისი იდეოლოგიის საყრდნობი (подоплека) არავითარ შემთხვევაში სტიქიური არ არის.

წარმოებათა ყოველი დარგი პირიქით, საერთო გეგმიანობა და შრომის მეცნიერული ორგანიზაცია (НОТ) მისი დამახასიათებელი მთავარი მომენტია (СССР-ში).

პროლეტარიატის იდეოლოგია და კლასიური ინტერესები, საბოლოო ანგარიშით მთელი კაცობრიობის იდეოლოგია და ინტერესებია, ის მიმართულია საკაცობრიო მიზნებისაკენ. აქ არის გეგმა-შეწონილი და მაქსიმალურად კონსტრუქტიული სვლა კომუნიზმისაკენ და არა ანარქიური სტიქიურობა.

მეორეს მხრივ, ის კულტურული წყაროები, რომელზედაც იზრდება და ყალიბდება პროლეტარული ხელოვანი, მცირედის გამოკლებით, უკანასკნელის წინააღმდეგ მიმართული რაობაა.

ამიტომ მას უხდება მაქსიმალური კრიტიკით მისვლა იმ მასალებთან, რომელსაც აწვდის მას ისტორია.

პროლეტარული კლასი, როგორც ასეთი არ გავს მანამდე არსებულ კლასებს (Отрицание отрицания — ენგელსი).

აქ იქმნება უდიდესი სიძნელე, — საკუთარ-კლასიურ ხერხემალის შეჩენის. მიღებულ ეროდიციის თავიდანვე მთავარ, მაგისტრალურ კონსტრუქციას, მეცნიერულ მატერიალისტურ საფუძვლებით გამაგრე-

ბა. კრიტიკულად გადაფასებულ ცნობების მარაგის ამ კონსტრუქცი-
მაზე აცემა.

და აქ საუბედუროდ ხშირია შემთხვევები, სადღეგროძელოთ
დაწვების და სულთათანით“ ვათავეებისა, ზოგოერთ პროლეტარულ
იდეოლოგიის მატარებელ პიროვნებების მხრით.

„Мертвые не умирают никогда“.

ჩვენ აქ გვაინტერესებს უკეთესი შემთხვევა.

პროლეტარულ ხელოვანისათვის პირველთა-საკაცობრიო მიზანი,
ხოლო ყოველივე დანარჩენი, მხოლოდ საშუალებაა ამ მიზანისაკენ,
ისტორიული სულის მიზანშეწონილობისათვის, ცხოვრებას მშენებლო-
ბისათვის, კონსტრუქტიულობისათვის.

ამ რიგად დგება საკითხი მისი შემოქმედების გარკვეულად გა-
მიხვნისა და საერთო მთლიანობასთან გადაბმისა.

ამ რიგად პროლეტარულ იდეოლოგიის მატარებელ შემოქმედის
საქმიანობას, ბურჟუაზიულ ხელოვანთან შედარებით ემატება კიდევ
ერთი და უღიღესი სიძნელე *).

მაგრამ მიუხედავად ამისა, აქ გამარჯვების სანდო საწინდარია,
ახალგაზრდა კლასის ფსიქიური ჯანსაღობა და ენერჯიაა.

ისევე დაუახლოვდეთ საკითხს.

პოეტი აკეთებს ისეთს სიტყვიერ კონსტრუქციებს რომლებმაც
უნდა აღძრას მკითხველში ემოციონალი განცდა. სიტყვიერ კონსტრუქ-
ციებმა მაყურებლის 1-ლი და 2 პლანის ემოციონალ ვალიზიანება-
თა მარაგი უნდა შეავსოს და ის ემოციის საშუალებით გადმოიღვაროს
შემეცნებაში. ამ რიგად შექმნას ამოძრავებელი გონებრივი პროცესი,
რომელიც გამოიწვევს ემოციის მიზანთან შეფარდებით იღებს ამა-
თუ იმ მიმართებას. ჯამში კი თვითონ, ადამიანის გარკვეულ მოქ-
მედების მიზეზი ხდება.

ამრიგად ნავარაუდევ მოქმედების წინასწარი გამიხვნა პრო-
ლეტარული ხელოვნის მიერ, — ეს ის ამოცანაა რომელსაც სწავებთ
პროლეტარული პოეტი შემოქმედების პროცესში.

მთელი ამ წერტილის სიგროძეზე ჩვენ ვცულისხმობთ ვგრედწოდე-
ბულ სტანკოვისტურ ხელოვნებას.

სტანკოვისტური ხელოვნება ყოველ დარგში განსახლვრულია
და ეყრდნობა მაყურებლის მხოლოდ ემოციონალურ ხფეროსს.

რაც შეეხება უტილიტალურ ნავთიერ ხელოვნებას — მწარმოე-
ბლობას (искусство ремесла), ის გარკვეულ სოციალურად უტი

*) იმ, რამის დეკლარაციის მუხლი 27 „ოცდაათნი საათის შესახებ“.

ლიტარულ პრინციპებზე შენდება. გარკვეულ წარმოებითი პრინციპებით კეთდება, როგორც ცხოვრების მოთხოვნების დამაკმაყოფილებელი ნივთი. ამ შემთხვევაში ემოციონალურ მხარეს მეორე ხარისხოვანი ადგილი უჭირავს. ის უფრო სწორედ ინჟინერიას უდრის.

საბოლოოდ ხელოვნება, სახელდობრ ინჟინერიაში, ცხოვრების კონსტრუქტიულ მშენებლობაში გადის, მაგრამ დან-მდე პროლეტარული „სტანკოვიზმი“, მატერიალისტურ პრინციპებით გამართლებული, გარკვეული სოციალ-უტილიტარული ფუნქციებს ასრულებს.

კერძოთ პოეზიას, ამ რიგად უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა.

როგორც აღვნიშნეთ, წინანდელ პოეზიისა და პროლეტარულ პოეზიას შორის უდიდესი განსხვავებაა, თავის სირთულის მხრივ ვინაიდან: „პოეტის განვითარებაში დადგა ახალი ეტაპი. ავტორმა უნდა ისწავლოს ანგარიშის გაწევა თავის ასოციაციებში“ ე. ი.—მათი დეტერმინიზაცია. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი სიტყვიერ კონსტრუქციების შენების დროს, წინასწარ კონტროლს უკეთებს იმ მოქმედებებს, რომლითაც სრულდება მკითხველში, ამ სიტყვიერ კონსტრუქციებით გამოწვეული ემოციონალური გზნებები.

„უნდა აღინიშნოს, — განაგრძობს ადალის, — რომ ქვემცნობიერის (მკითხველის 1-ლ და 2 ე პლანის ემოციონალ მარაგის-ლ ე) ცნობიერებაში გადმოყვანას შეუძლია კალოსალური როლი ითამაშოს მხატვრულ — სააგიტაციო ლიტერატურის შექმნაში*).

პოეტურ ნაწარმოებებს, მკითხველის 1-ლ და 2 ე პლანის ემოციონალ მარაგი გადაყავს ცნობიერებაში და რაც მთავარია წინასწარ მის მიერ განხომილ მიმართებას აძლევს, ამ რიგად მიღებულ შემეცნებას ე. ი. ამ უკანასკნელის შედეგს — მოქმედებას.

ამ რიგად ეს ეტაპი მწერლობის ორგანიულ განვითარების გზაზე, უდიდესი სირთულის ეტაპია, რომლის ასრულება მხოლოდ ახალი, ფსიქიურად ჯანმრთელ, ენერგიულ კლასის წარმომადგენელს შეუძლია თანამედროეობაში ე. ი. პროლეტარულ კლასის მწერალს და სხვას არავის. ისევე როგორც კომუნიზმი არის პროლეტარიატის საკუთარი იდეოლოგია. ამ დასკვნას მთელი 100 პროცენტით ადასტურებს სინამდვილე.

სიტყვიერ კონსტრუქციის შენების ტექნიკურ მიღწევათა სფეროში არსებობს მრავალი ხერხები.

ასეთის ყველა ფორმა, ცოტათ თუ ბევრად ეყრდნობა გონება-მახვილობაზე.

*) „Проблемы поэтики“ сборник статей под редакцией В. Брюсова.

მათი ხმარების დროს პროლეტარული მწერალი დგება მათი კლასიფიკაციის წინ. ვინაიდან მათი ფსიქიურ საყრდენის ბუნება, როგორც ემოციონალი მომენტი უეჭველად კლასიურია. კლასიფიკაცია იმდენად აუცილებელი ხდება, რამდენადაც მწერალი გარკვეულია იდეოლოგიურად. რამდენადაც მას ესმის, მისი შემოქმედების როლი მიმდინარე ცხოვრების მშენებლობის პროცესში; სოციალ-სტურ მშენებლობაში, სადაც მოქალაქეთა ყოველი მოქმედება გამოყენებული და აღრიცხული უნდა იყოს საერთო მშენებლობასთან შეფარდებით, კომუნისტური საზოგადოებისაკენ მაქსიმალური ტემპითი სვლისათვის. მეორე ნაირად—ქვეყნის კულტურულ აღორძინების საქმისათვის.

მწერალი აშენებს სიტყვიერ კონსტრუქციებს ისე, რომ ისინი მკითხველისათვის სასიამოვნო იყოს. იმე, რომ ნაწარმოები სასიამოვნო საკითხავი არ არის, ისე მას შეუძლებელია აუდიტორია ეყოლოს. ხოლო ძალით მკითხველის მონადირება შეუძლებელია.

რატომ იწვევს სიამოვნებას ესა თუ ის კონსტრუქცია თუ ის თქმა?

ავიღოთ კონსტრუქცია გონება-მახვილობის პრინციპზე აგებული. გონება-მახვილობა მდგომარეობს წარმოდგენათა ერთი სფეროდან (კომფლექსიდან), წარმოდგენათა მეორე სფეროში უახლოესი აზროვნებითი გზით გადასვლაში. ერთი სფეროდან მეორე ამ სფეროსათვის სრულიად უცხო, შორეულ კომპლექსთან აზროვნებითი კავშირის გაბმა კი, ხდება კონსტრუქციის სიტყვიერ მასალის სათანადო დალაგებით. გონება-მახვილობის ასეთ „მოკლეთ მოკეტვისაგან“ გამომდინარე სიამოვნება მით უფრო მეტი იქნება, რამდენადაც უფრო უცხო არიან ერთი მეორესაგან წარმოდგენის ორივე ის წრეები, რომლებიც მოყვანილია კავშირში ერთნაირ სიტყვებით, რამდენადაც უფრო შორს იმყოფებიან ისინი ერთი მეორისაგან, რამდენადაც უფრო მეტი, მაშასადამე აზროვნებითი გზის ეკონომიის მიღწევა ხდება, გონება-მახვილობის ტექნიკური ხერხების საშუალებით*) ამბობს ფრეიდი.

მაშასადამე რაც უფრო შორეული წარმოდგენათა კომპლექსში აბამს უახლოვეს გზას გონება-მახვილური სიტყვიერი კონსტრუქცია მით უფრო მეტი სიამოვნებას განიცდის მკითხველი მისი აღქმის დროს. და თვით ეს სიამოვნების გრძნობა შედეგია ამ კავშირის მიგნების —

*) Проф. Зигмунд Фрейд „Остроумие и его отношение к бессознательному“.

შეცნობის. მოკლე ფსიქიური გზით, დიდი ფსიქიური გზის ჯიქურ გადაჭრის.

საერთოდ გაგების აქტის პროცესი ფრიად სასიამოვნო მოვლენაა ადამიანისათვის და მით უმეტეს რთული მცნებათა მოხერხებულად შეღება. „და მართლაც არისტოტელე შემეცნებით მიღებულ სიამოვნებაში ხედავს მხატვრული სიამოვნების საფუძვლებს, უნდა დავეთანხმოთ და ვაღიაროთ, რომ მართლაც, არ შეიძლება ამ პრინციპის იგნორაცია“ *).

აგრეთვე სიამოვნება მდგომარეობს რითმების, ასონანსების, ალტერაციების და სხვა შერჩევის გონება-მახვილობაში. ასეთი სიამოვნება ნაწილობრივ მდგომარეობს ნაცნობის ხელახლა ნახვაში, რასაც ფრეიდი ამ მხრით აგრეთვე დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებს.

აქ ხდება ნაცნობის, მოულოდნელ უცხო ფორმებში ხელახლა ნახვა, ხელახლა გახსენება. საერთოდ გაგება და გახსენება მახლობელის თითქმის ერთნაირ წარმოშობისა არიან. ამიტომ ორივე ისინი გონება-მახვილობის მონათესავე მომენტებია.

„იმ უახლოეს ურთიერთობებით, როგორც არსებობს გამოცნობასა და მოგონებაში, ჩვენ შეგვიძლია ყოველგვარ რისკის გარეშე ვამტკიცოთ, — ამბობს ფრეიდი — რომ არსებობს აგრეთვე სიამოვნება მოგონებისაგან ე. ი. რომ მოგონების აქტს თან ხლავს თავის-თავად ამგვარივე წარმოშობის სიამოვნების გრძნობა“ **).

ამ რიგად გონება მახვილურ სიტყვიერ კონსტრუქციის საშუალებით მწერალი აწვდის მკითხველ აუდიტორიას სიამოვნების მასალას.

ამავე დროს ამ მასალების კომპლექსში არ შეიძლება არ იყოს, ესა თუ ის საკითხი, ან ასე ან ისე გადაჭრილი. პოეტი იმ რიგად იძლევა მოვლენების გარკვეულ შეფასებას.

ის აზროვნობს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ მისი აზროვნება მიმდინარეობს უმოკლეს გზით. მკითხველი მისდევს მას და რაც მეტი სააზროვნო მანძილი მოიჭრება უმცირესი გზით, მით უფრო ნასიამოვნები რჩება მკითხველიც.

ასეთ აზროვნებითი ფორმებში, ხშირად რაიმე აზრის დასაბუთება, დაყენება, გადაჭრა, კრიტიკა და სხვა, სავსებით რაციონალური კატეგორიაა საბოლოო ანგარიშით.

აქ მკითხველის 1-ლ და 2-ე პლანის მთელი ემოციონალი მარაგი მოძრაობაში მოდის. შექმნილ სიტყვიერ კონსტრუქციების პოტენ-

*) იქვე.

**) იქვე.

ციონალებას, პოეტი თავის თავზე სინჯავს შემოქმედების დროს და ტყობილობს მათი გამართლებას დანიშნულებისამებრ.

საერთოდ ადამიანის ერთერთი თვისებაა აზროვნებით პროცესებიდან სიამოვნების მიღება; ამას ადასტურებს ფრეიდი: „ადამიანთა მოთხოვნილება გონებრივი პროცესებისაგან სიამოვნების მიღებისა ქმნის შემდეგ უფრო ახალ-ახალ გონება-მახვილობებს“. *)

კაცობრიობის ამ მოთხოვნილებით, უმთავრესად პოეზია სარგებლობს. პოეტი აწვდის მკითხველს ასეთ მოთხოვნილებისათვის მასალებს მხატვრულ ნაწარმოების სახით.

მხატვრული ნაწარმოები ამავე დროს გამლიზიანებელია მკითხველისათვის იმდენად, რამდენადაც მოცემული კონსტრუქციები ეხება მის დაგებულ ემოციონალ მარაგს და ავსებს მას.

„მხატვრული ნაწარმოები არის გამლიზიანებელი, ან უფრო სწორედ ასეთების ჯამი, მოსამარაგებლად ასე თუ ისე ახლის“ **).

ამ რიგად მკითხველში დაგროვილი გალიზიანებათა მარაგი ივსება და გადმოდის გარკვეულ მიმართების ემოციაში.

მკითხველი 1-ლ და 2-ე პლანის, ემოციონალ მარაგის ცნობიერებაში, ე. ი. მე-3-ე პლანში გადმოყვანას და საღ მიმართულებით გამიზვნას უდიდესი კულტურული მნიშვნელობა ეძლევა მასიურ ფსიხიკის კომუნისტური მიმართებით ყალიბობის საქმეში, ვინაიდან მარქსიზმი არამც თუ ხსნის მოვლენებს არამედ სცვლის მას კიდევ.

ეს მომენტი უდიდესი ამოცანაა დღეს პროლეტარულ პოეტისათვის. სახელდობ ფორმულა: „მასიურ ფსიხიკის ორგანიზაცია რევოლუციონურ-კომუნისტურ მიმართულებით“ ***).

ყოველ—შემთხვევაში ძიება ამ მხრივ არის შესაძლებელი და მიზანშეწონილი.

20. 12. 26.

ტფილისი.

*) იქვე.

**) ვ. პლეტნიევი „К вопросу об анализе творчества“.

***) იხ. რამ-ის დეკლარაციის მე-18 და 19 მუხლი.