

ნიკოლოზ ჯაფარიძე

უსუბიძის

ხაოქოქო



7+8  
1+7+8  
ჯ 292

C გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973.

M — 605

8—1—1  
22—73 აღბ.



ესთეტიკის თანამედროვე მდგომარეობას, მის უზოგადეს კატეგორიებს, კანონებს, ხელნეების როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გვეცნობს ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორ ნ. ჭაშის წიგნი.

წინამდებარე წიგნი არსებითად წარმოადგენს ამ ხასიათის პირველ მონოგრაფიულ ნაშრომს ქართულ ენაზე. იგი გათვალისწინებულია როგორც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საფუძვლების შემსწავლელთათვის, აგრეთვე მკითხველთა ფართო წრისათვის.



**მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საბანი  
და ამოცანები**

**§ 1. ესთეტიკა როგორც მეცნიერება**

„ესთეტიკა“, როგორც ტერმინი, ხმარებაში პირველად გერმანელმა განმანათლებელმა და ფილოსოფოსმა ქრისტიან ვოლფის მოწაფემ, ა. ბაუმგარტენმა შემოიღო თავის ორტომიან თხზულებაში — „ესთეტიკა“ (1750—1758), თუმცა თვით ესთეტიკას როგორც „მოდღერებას მშვენიერებაზე“ ორი ათასზე მეტი წლის ისტორია აქვს.

საბჭოთა ესთეტიკოსები დიდი ხნის მანძილზე ესთეტიკას თვლიდნენ მოძღვრებად სილამაზეზე, მშვენიერებაზე და ესთეტიკურ გრძნობაზე.

ბევრი თეორეტიკოსის აზრით, ესთეტიკა წარმოადგენს მეცნიერებას ხელოვნების უზოგადესი კანონების შესახებ. ამ ბოლო დროს მას გამოუჩნდნენ კრიტიკოსები. ზოგიერთი მკვლევარი არ ცნობს ესთეტიკას, როგორც დამოუკიდებელ მეცნიერებას და მას მიიჩნევს ერთ-ერთ ზოგად, ფილოსოფიურ დისციპლინად, როპლის მთავარი ამოცანაა ესთეტიკურ მოძღვრებათა შესწავლა.

ადამიანები უხსოვარი დროიდან ისწრაფოდნენ მშვენიერებისაკენ, საუკუნეების მანძილზე ცდილობდნენ გაერკვიათ მშვენიერების არსი და მისი გამოხატვის კანონები ხელოვნებაში. ხელოვნების როგორც ქვეშაბრტად ესთეტიკური მოვლენის შესწავლა მუდამ იყო და არის ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა.

მაგრამ ხელოვნება არ არის ესთეტიკის ერთადერთი საგანი. თუ ყურადღებით ჩავუკვირდებით ჩვენ გარშემო მყოფ სამყაროს,

შევამჩნევთ, რომ ესთეტიკური შეიძლება შეგვხვდეს ადამიანის საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში, ყოფა-ცხოვრებაში, ადამიანთა ქცევასა და ზასიათში, ბუნებაში, ყველგან და ყველავერში.

ავილოთ, მაგალითად, შრომის პროცესი. ადამიანი აღნობს ფოლადს, იღებს მოსაეალს, აშენებს სახლს და საქმე მშვენიერად გამოუდის. მისი ზილვა სიამოვნებას განიჭებთ: იგი მთლიანად ჩაფლულია მოღვაწეობაში, აღმაფრენას განიცდის. ასეთი ადამიანისათვის შრომა მისი საუკეთესო თვისებების — გონების, მოხერხებულობის, ნიჭის გამოხატულების სფერო და საშუალებაა. ასეთ ადამიანისათვის შრომა შემოქმედებაა, სიხარულია, მოთხოვნილებაა.

მარქსიზმის კლასიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ ღროთა განმავლობაში წაყოფიერი შრომა მძიმე ზვედრიდან გადაიქცევა სიამოვნების წყაროდ, ხოლო მუშა სიამეს განიცდის შრომით, როგორც ფიზიკური და ინტელექტუალური ძალების მოძრაობით. საწარმოო ძალთა ზრდის კვალობაზე თვით შრომა ზდება მძმზიდველი, მასში მატულობენ შემოქმედების ელემენტები, ხოლო ესთეტიკური მომენტი აუცილებლობად იქცევა.

ადამიანის ცხოვრებაში ესთეტიკური ვლინდება არა მარტო შრომაში, არამედ მის ქცევასა და სხვა ადამიანებთან დამოკიდებულებაშიც.

სპორტის ბევრი სახეობაც წარმოუდგენელია ესთეტიკური საწყისის გარეშე. ზოგიერთი მათგანის ბუნებას სწორედ ესთეტიკური განსაზღვრავს, როგორიცაა: მხატვრული ტანვარჯიში, ციგურებით ფიგურული სრიალი, სპორტული ტანვარჯიში. ისინი ფასდება არა მარტო ილეთების სირთულითა და მათი შესრულების ტექნიკური უზადობით, არამედ საერთო ესთეტიკური შთაბეჭდილებითაც.

ესთეტიკური, უპირველეს ყოვლისა, განეკუთვნება ადამიანის შრომის შედეგებს, იმას, რაც ადამიანის მიერ არის გაკეთებული, რასაც „მეორე ბუნებას“ ვუწოდებთ. ადამიანის შრომის შედეგად დედამიწაზე შექმნილია იმდენი მშვენიერი, გასაოცარი, განუმეორებელი, რომ თავისი გრანდიოზულობით ეს ქმნილებანი სრული უფლებით შეიძლება მეტოქეობას უწევდნენ თვით ბუნებას.

ესთეტიკა კარგა ხანია ფასცდა წმინდა თეორიული კვლევის ფარგლებს და ღრმად შეიჭრა წარმოებასა და ყოფა-ცხოვრებაში, ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ახლა ხშირად გვესმის ისეთი ცნებები, როგორიც არის ტექნიკური ესთეტიკა, შრომის ესთეტიკა, ყოფაქცევის ესთეტიკა, ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა და ა. შ. ე. ი. ესთეტიკა თეორიული სფეროდან პრაქტიკულ სფეროშიც დამკვიდრდა. ეს გარემოება უფრო დიდ ამოცანებს უსახავს ესთეტიკას როგორც

მეცნიერებას სახელმძღვანელო პრინციპების გამომუშავების საქმეში.

რასაკვირველია, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება მკიდროვლად არის დაკავშირებული ფილოსოფიასთან. მას, უძველესად, აქვს ფილოსოფიური საფუძველი. ესთეტიკა ეყრდნობა ფილოსოფიას როგორც თავის თეორიულ საფუძველს, მისგან იღებს გამოსავალ მეტოდოლოგიურ დებულებებს, მაგრამ არ ინთქმება მასში, არ წარმოადგენს ფილოსოფიის ისეთ ნაწილს, როგორცაა შემეცნების თეორია, დიალექტიკა და ლოგიკა. ესთეტიკას აქვს თავისი სპეციფიკა, თავისი ამოცანები, თავისი საგანი. ესთეტიკა არის მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის სინამდვილეს „სილამაზის კანონების“ მიხედვით და ხელოვნებას, როგორც სამყაროს მხატვრული ათვისებისა და გარდაქმნის უმაღლეს ფორმას.

კაცობრიობის ისტორია თვალნათლივ ცხადყოფს, რომ ჯერ კიდევ უხსოვარ დროს ხალხის წიალიდან გამოსულ ხელოსნებს არაერთი შესანიშნავი მხატვრული ნიმუშები შეუქმნიათ. სავსებით მართალი იყო მაქსიმ გორკი, როდესაც ამბობდა, რომ ადამიანი თავისი ბუნებით მხატვარია, იგი ცდილობს ყველგან, სადაც კი ხელმიუწვდება, შეიტანოს თავის ცხოვრებაში სილამაზე, მან უკვე შექმნა თავის გარშემო მეორე ბუნება, ის, რასაც კულტურას ვუწოდებთ.

მშეენიერი, ლამაზი, „ესთეტიკური“ აკეთილშობილებს ადამიანებს, ზრდის მათში ამაღლებულ გრძნობებს, გემოვნებას, შეხედულებებს. ყოველთვის, როდესაც ლაპარაკია „ესთეტიკურზე“, იგულისხმება სინამდვილისადმი ადამიანის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რომელიც აღმოცენდა კაცობრიობის განვითარების პროცესში. სინამდვილის მოვლენებისა და საგნებისადმი განსაკუთრებული. ანუ ესთეტიკური დამოკიდებულება, უწინარეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი განიცდის სიხარულს, აღფრთოვანებას, ესთეტიკურ სიამოვნებას.

მეცნიერების მიერ დამტკიცებულია, რომ ადამიანის გრძნობათა ხუთი ორგანოდან (მხედველობა, სმენა, გემოვნება, ყნოსვა, შეხება), რომელთა წარმოშობა მთელი მსოფლიო ისტორიის შედეგია, ძირითადად მხოლოდ პირველი ორი წარმოადგენს ჩვენს, ასე ვთქვათ, ესთეტიკურ სარკმელებს, ესთეტიკური განცდის საფუძველს, თუმცა ზოგჯერ ესთეტიკურ აღქმაში მონაწილეობენ გრძნობათა სხვა ორგანოებიც. შემთხვევითი როდი იყო, რომ კ. მარქსი ფერის შეგრძნებას უწოდებდა საერთოდ ესთეტიკური გრძნობის უპოპულარეს ფორმას; ესთეტიკური აღქმა ყოველთვის გულისხმობს ურთიერთქმედებას სუბიექტსა (ამსახველსა) და ობიექტს (ასახავსა მოვლენას, საგანს) შორის.

როდესაც შევყურებთ ციხე კაბადონის სილაყვარდეს, მზის კაშკაშა სხივებით ალაპლაპებულ ზღვის ტალღებს, ცადაზილული კავკასიონის მკაცრ შეუვალობას, აყვავებული ველ-მინდვრებისა და ტყეების ფრთავაშლილობას, ჩვენ გვაოცებს შათში არა მარტო მასშტაბების გრანდიოზულობა, არამედ უსაზღვრო ძლიერება. ყოველივე ამ მოვლენის ხილვა ადამიანში აღძრავს ერთდროულად გაცოცხლებასა და აღფრთოვანებას. წიწვიანი ტყის სკისამოვნო სუნი, ყვავილების მომაჯადოებელი სურნელება, მსუბუქი, მოალერსე ნიავი აძლიერებენ, ამძაფრებენ ადამიანის მიერ ბუნების მშვენიერების აღქმას.

ჭეშმარიტი ხელოვნება სინამდვილის მხატვრული ათვისების უმაღლესი ფორმაა და მისი მიზანია დაამკვიდროს ცხოვრებაში მშვენიერი, შექმნას ისეთი სურათები, სახეები, გარემოებანი, რომლებიც სულსა და გულს ხვდებიან. აღძრავენ კეთილშობილურ გრძნობებს. ზრდიან ადამიანებს საზოგადოებრივი იდეალის შესაბამისად.

ხელოვნება სამყაროს, სინამდვილის ესთეტიკური ასახვის განსაკუთრებული და უმნიშვნელოვანესი ფორმაა. ხელოვნება წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების სახეობას, დედოფლოგიურ მოვლენას, შემოქმედებითს მოღვაწეობას, ცხოვრების ათვისებას, ახალი სინამდვილის შექმნას.

ხელოვნება აუცილებლად ემსახურება გარკვეულ კლასს, გარკვეულ საზოგადოებას და ამიტომ იდეური მიზანდასახულობა, მიმართულება ხელოვნების აუცილებელი და უმნიშვნელოვანესი ნიშანთვისებაა.

ხელოვნების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, უპირველეს ყოვლისა, განისაზღვრება იმით, რომ იგი აყალიბებს ადამიანის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, მის მოქალაქეობრივ და ადამიანურ თვისებებს. ა. მ. გორკი ლიტერატურას უწოდებდა ადამიანთმცოდნეობას. ცხადია, საერთოდ, მთელი ხელოვნებაც ადამიანთმცოდნეობაა თავისი საგნისა და საზოგადოებრივი როლის მიხედვით.

თავისი ჩასახვიდან ხელოვნება წარმოადგენს ესთეტიკურ-შემოქმედებითი და ესთეტიკურ-შემეცნებითი საწყისების ერთიანობას. მრავალი იდეალისტური თეორია ცდილობს ხელოვნების წარმოშობა მოსწყვიტოს სოციალურ ნიადაგს. ჯერ კიდევ გ. პლენხანოვმა თავის „უმისამართო წერილებში“ მარქსისტულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით და არქეოლოგების და ეთნოგრაფების მიერ შეგროვილი მრავალი ფაქტის გამოყენებით დაამტკიცა, რომ ადამიანთა მხატვრული შემოქმედება აღმოცენდა შრომითი მოღვაწეობიდან.

მხატვრული შემოქმედების ნამდვილ წყაროს მიუყვართ ადამიანის მისწრაფებისაკენ შეიცნოს გარემომცველი სამყარო, გარდა-

ქმნას იგი თავისი იდეალებისა და „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, გამოხატოს თავისი გრძნობები, გაიაზროს თავისი სოციალური მოღვაწეობა. როგორც ირკვევა, თავდაპირველად წარმოიშვა ხელოვნების ის დარგები, რომლებიც უშუალოდ დაკავშირებული იყო შრომასთან და ასახავდა მის პროცესებს (გამოყენებითი და საბიჯი ხელოვნება, მუსიკა, ცეკვა). ხელოვნება თავდაპირველად ატარებდა სინკრეტულ (მთლიან) ხასიათს და ადამიანთა საერთო შრომისაგან არ იყო გამოყოფილი. შემდგომში შრომის დანაწილების პროცესი ხელოვნებაშიც გამოვლინდა. კლასობრივი საზოგადოების წარმოშობასთან ერთად იგი იქცევა მოღვაწეობის განსაკუთრებულ დარგად, ხოლო ხელოვნების ცალკეული სახეები ერთადერთად მეტნაკლებად დამოუკიდებლად.

ამრიგად, ხელოვნება არის ადამიანების სულიერ-პრაქტიკული მოღვაწეობის ფორმა და სწორედ ამ ასპექტში შეისწავლის მას ესთეტიკა.

მაგრამ ხელოვნებას შეისწავლის არა მარტო ესთეტიკა, არამედ აგრეთვე ხელოვნების სხვადასხვა სახის თეორია და ისტორია, ლიტერატურული და მხატვრული კრიტიკა. უფრო მეტიც. უკანასკნელ წლებში ხელოვნება გახდა ისეთ ახალ მეცნიერებათა შესწავლის ობიექტი, როგორიც არის სემიოტიკა და კიბერნეტიკა. მათგან განსხვავებით ესთეტიკას აინტერესებს ის ზოგადი, საერთო, რაც დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა ნაწარმოებისათვის. იგი შეისწავლის ხელოვნების ისტორიული განვითარების საერთო კანონზომიერებებს, ნებისმიერი ხელოვნების შემოქმედების ზოგად ნიშანთვისებებს. მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესთეტიკა შეისწავლის ხელოვნების არსებას, მისი განვითარების კანონებს და მხატვრული შემოქმედების კანონებს. სხვანაირად: ესთეტიკა შეისწავლის ხელოვნებას როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმას, როგორც ადამიანების ესთეტიკური მოღვაწეობის უმაღლეს ფორმას.

ამრიგად, ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის შესახებ, სინამდვილის ესთეტიკური შემეცნებისა და ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის არსებისა და ზოგადი კანონების შესახებ. მაშასადამე, ესთეტიკის საგანია სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების კანონები, ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის თავისებურებანი.

თავის დასკვნებსა და განზოგადებაში ესთეტიკა ეყრდნობა ხელოვნების კერძო თეორიების მონაცემებს — ლიტერატურათმცოდნეობას, თეატრმცოდნეობას, მუსიკათმცოდნეობას, სახვით ხელოვნების თეორიას და ა. შ. ხელოვნების თითოეული კერძო თე-

ორია შეისწავლის ხელოვნების ცალკეული დარგის სპეციფიკურ თავისებურებებს. მაგრამ ისინი უნივერსალური ხასიათისა არ არიან და ამიტომ, მაგალითად, ლიტერატურათმცოდნეობის დასკვნები არ შეიძლება გავავრცელოთ მუსიკაზე, ხოლო მუსიკათმცოდნეობის დასკვნები თეატრზე და ა. შ.

ამ სპეციფიკური ნიშან-თვისებების გარდა ხელოვნების ცალკეულ სახეობებსა და ქანრებში არსებობს კიდევ ზოგადი თვისებები და კანონები, რომლებიც დამახასიათებელია ყველა მათგანისათვის. ეს თვისებები და კანონები ერთნაირად დამახასიათებელია ლიტერატურისა და თეატრისათვის, ფერწერისა და მუსიკისათვის, ყველა ხელოვნებისათვის. სწორედ მათ შეისწავლის ესთეტიკა.

ამრიგად, ესთეტიკა განაზოგადებს ხელოვნების კერძო თეორიების მონაცემებს, რადგან ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერებანი შეიძლება გამოყვანილ იქნას მხოლოდ ხელოვნების ცალკეულ სახეობათა ბუნების კვლევის შედეგად. ეს ზოგადი კანონზომიერებანი არ არსებობს „სუფთა სახით“, არამედ ვლინდება ხელოვნების ყოველი დარგის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებში. ესთეტიკა განაზოგადებს ხელოვნების დარგების თეორიათა მიღწევებს. ამდენად მას არ შეუძლია განვითარდეს აღნიშნულ თეორიებთან კავშირია გარეშე. ამავე დროს ესთეტიკა ხელოვნების კერძო თეორიებს აიარაღებს მეთოდოლოგიური პრინციპებით. ლიტერატურათმცოდნეობა, სახვითი ხელოვნების თეორია, თეატრმცოდნეობა, მუსიკათმცოდნეობა და ა. შ. ეყრდნობა მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკას როგორც თავის თეორიულ საფუძველს.

ხელოვნების ცალკეული დარგების განვითარებაში დიდია ესთეტიკის როლი, რაც მნიშვნელოვანწილად გაპირობებულია მისი გავლენით მხატვრულ კრიტიკაზე.

ბ. ბელინსკიმ თავის დროზე მხატვრულ კრიტიკას უწოდა „ესთეტიკა მოქმედებაში“. ეს დებულება მთლიანად ეხება ჩვენს მხატვრულ კრიტიკას. თანამედროვე მხატვრული შემოქმედების კონკრეტული მოვლენების შეფასებისა და ანალიზისას კრიტიკა ეყრდნობა არა პირად გემოვნებასა და სიმპათიას, არა სუბიექტურ მიდრეკილებასა და სურვილებს, არამედ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მყარ, მეცნიერულად დასაბუთებულ პრინციპებს. კრიტიკა, რომელიც მოწყვეტილია ამ საფუძველს, უპრინციპობასა და სუბიექტივიზმში ვარდება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ესთეტიკური მელანდება ადამიანის პოლდეწეობის ყველა დარგში, მაგრამ ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში იგი სხვადასხვა როლს ასრულებს. სინამდვილის ესთეტიკური ათვისება, ე. ი. ესთეტიკური შემეცნება და პრაქტიკული გა-



ზოყენება საშუალებას აძლევს ადამიანებს გადაჭრან სხვადასხვა ამოცანა. საზოგადოების განვითარებასთან ერთად ვითარდება აგრეთვე ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან. ამ ნიადაგზე შესაძლებლობა იქმნება გამოვყოთ ე. წ. პრაქტიკული ესთეტიკის რამდენიმე ძირითადი სახეობა.

შრომის ესთეტიკისა და ტექნიკური ესთეტიკის ზეგრო ფართოა — შრომის პირობებიდან (კედლების ფერი, დაზგების შეღებვა, განათების ხასიათი და ა. შ.) წარმოების პროცესში ადამიანის საგნობრივ გარემომდე, შრომის ყველა პროდუქტამდე და სხვ.

შრომის ესთეტიკისა და ტექნიკური ესთეტიკის საფუძვლები ჩვენში ჯერ კიდევ რევოლუციის გამარჯვების პირველ წლებში ჩანს. 1920 წლის 29 ნოემბერს ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა სახკომსაბჭოს დადგენილებას მოსკოვის უმაღლესი სახელმწიფო მხატვრულ-ტექნიკური სახელოსნოების (ვხუტემას) შექმნის შესახებ, რომლის ამოცანა იყო მოემზადებინა მრეწველობისათვის უმაღლესი კვალიფიკაციის მხატვარი - ოსტატები, აგრეთვე ინსტრუქტორები და ხელმძღვანელები პროფესიულ-ტექნიკური განათლებისათვის<sup>1</sup>.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ რევოლუციამ ხელ-ფეხი გაუბნა ყველა მანამდე შებორკილ ძალას და სიღრმიდან ცხოვრების ზედაპირზე მიერეკება. მას ნათლად ესმოდა, თუ რა გავლენას ახდენდა ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების განვითარებაზე შოდა და სამეფო კარის ყინიანობა, ისევე, როგორც ბატონ არისტოკრატებისა და ბურჟუაზიის გემოვნება და ახირებულობა. საზოგადოებაში, რომელიც კერძო საკუთრებაზეა დამყარებული, ხელოვანი აწარმოებს საქონელს ბაზრისათვის, მას მყიდველი ესაჭიროება. ოქტომბრის რევოლუციამ გაათავისუფლა ხელოვანი ამ მეტად პროზაული პირობების უღლისაგან. რევოლუციამ საბჭოთა სახელმწიფო ხელოვანთა მფარველი, შემკვეთი გახადა. ყველა ხელოვანს რევოლუციის შემდეგ უფლება ჰქონდა შეექმნა ნაწარმოებები თავისუფლად, თავისი იდეალის შიხედვით, სრულიად დამოუკიდებლად.

სილამაზისაკენ მშრომელი ადამიანის მისწრაფებას წარსულში აბრკოლებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების დამამახინჩებელი პირობები, შრომისა და შემოქმედების, ფიზიკური და ფონებრივი შრომის მკვეთრი დაპირისპირებულობა.

მოდერნისტული ესთეტიკის მიმდევრები, რომლებიც წინააღმდეგნი არიან კულტურის დემოკრატიზაციისა, ამტკიცებენ რომ

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Москва, 1967, 590.

ლიტერატურისა და ხელოვნების დაახლოება ხალხთან უცილობლად გამოიწვევს მისი მხატვრული დონის დაქვეითებას და რომ მასობრიობის პრინციპი შეუთავსებელია ესთეტიკური კრიტერიუმის მაღალ დონესთან. მსოფლიო დემოკრატიული ხელოვნების ისტორია აცამტკერებს ამ მტკიცებას. კლარა ცეტკინთან საუბარში ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება მშრომელთა ფართო მასების თვით შუაგულს უნდა აღწევდეს, იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის. იმავე საუბარში ლენინი ხაზს უსვამდა რომ იშუაშემმა და გლეხებმა „მოიპოვეს უფლება ნამდვილ დიად ხელოვნებაზე“. უფართოესი სახალხო განათლება და აღზრდა ამზადებს აზნათვის ნიადაგს. ამ ნიადაგზე უნდა „აღმოცენდეს ნამდვილად ახალი დიადი კომუნისტური ხელოვნება, რომელიც შექმნის თავისი შინაარსის შესატყვის ფორმას“<sup>1</sup>.

ბუნებაში ესთეტიკურის ობიექტურობის მტკიცება ნიშნავს იმას, რომ იგი არსებობდა ცივილიზაციამდე. ადამიანს შეუძლია შეიცნოს ესთეტიკური, გამოიყენოს ეს ცოდნა ბუნების დასამორჩილებლად და გარდასაქმნელად, მაგრამ არ შეუძლია შექმნას ესთეტიკური არაფრისაგან.

ესთეტიკური ცხოვრებასა და ხელოვნებაში ემსახურება კეთილშობილ და დიდ მიზნებს: დედამიწაზე ყველაზე სამართლიანი. ყველაზე მშვენიერი საზოგადოების შექმნას, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდას. სილამაზე ბუნებასა, საზოგადოებასა და ხელოვნებაში ხელს უნდა უწყობდეს ადამიანთა გრძნობების, აზრებისა და ნებისყოფის გაერთიანებას, აყალიბებდეს მათ ესთეტიკურ გემოვნებას.

შრომისადმი უდიდესი სტიმულია ჩაქსოვილი ადამიანის ესთეტიკურად გარდაქმნილ გარემოში. რევოლუციის პირველ წლებში შრომის ამ მხარეს დიდი ყურადღება მიექცა. ჩვენს ქვეყანაში შეიქმნა სპეციალური ორგანო — განსახკომის სახელით ხელოვნების განყოფილებასთან მხატვრულ-სამრეწველო ქვეგანყოფილების სახით. ამ ქვეგანყოფილებასთან არსებობდა მხატვრულ-სამრეწველო საბჭო. ყველა ამ ორგანომ უშუალოდ მოჰკიდა ხელი საწარმოო. ანუ სამრეწველო ხელოვნების საკითხების გადაწყვეტას. 20-იან წლებში შეიქმნა სპეციალური ინსტიტუტები (უმალღესი მხატვრულ-ტექნიკური სახელოსნოები, მხატვრული კულტურის ინსტიტუტი, შრომის ცენტრალური ინსტიტუტი), რომლებიც იკვლევდნენ შრომის მეცნიერული ორგანიზაციის პრობლემებს.

1. ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, 611.

ყველა ამ ინსტიტუტის მთავარი ამოცანა იყო ამოვესოთ ის უფსკრული, რომელიც არსებობდა შრომასა და სილაპაჷხეს შორის. ეს ამოცანა ლოგიკურად გამომდინარეობდა ცნობილი დებულებიდან „ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის“.

უკანასკნელ წლებში ჩვენს ქვეყანაში ბევრი კეთდება პარტიის ამ მითითებათა შესასრულებლად. უმაღლეს სასწავლებლებში თანდათანობით გარდაიქმნება მხატვრული განათლების სისტემა, შექმნილია მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ბიუროები მსხვილ სამრეწველო რაიონებში, დიდ ქარხნებსა და ფაბრიკებში. 1962 წელს ქ. მოსკოვში შეიქმნა ტექნიკური ესთეტიკის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, უფრო გვიან — მისი ფილიალები მოკავშირე რესპუბლიკებში.

დღემდე ტექნიკური ესთეტიკის დარგში მოღვაწეობას, ისევე როგორც შრომის ესთეტიკის დარგში, აღნიშნავენ „მხატვრული კონსტრუირების“ ცნებით, ხოლო უცხოეთში როგორც დიზაინს.

მარქსიზმის კლასიკოსები განსაზღვრავდნენ რა ტექნიკის განვითარების ტენდენციას, აღნიშნავდნენ, რომ აქ საფუძველია ფუნქციისა (დანიშნულება) და ფორმის (კონსტრუქცია) ურთიერთკავშირი. ფორმა არ წარმოადგენს რაიმე გარეშეს, მასზე მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია, თუ რამდენად სრულად იქნება განხორციელებული ტექნიკის დანიშნულება. მაგალითად, ავტომობილს პირველად კარეტის სახეს აძლევდნენ. მაგრამ ასეთი კონსტრუქცია თანდათან აღარ შეესაბამებოდა მის ფუნქციონალურ შესაძლებლობას. მაღალი სიჩქარე მოითხოვდა გარშემოღენილ ძარას, კონსტრუქციის სიმტკიცეს და ა. შ. ამიტომ სავსებით ბუნებრივია, რომ ავტომობილების წარმოების განვითარებამ წარმოშვა არა მარტო ახალი უფრო მძლავრი ძრავები, არამედ აგრეთვე ახალი კონსტრუქციები, ფორმები, რომლებიც ითვალისწინებს სიჩქარის მოთხოვნებს, აგრეთვე სხვადასხვა ტიპის მანქანების დანიშნულებას.

ტექნიკაში ესთეტიკური განისაზღვრება ფუნქციისა და ფორმის ჰარმონიის ხარისხით. ამ ჰარმონიის კანონებს შეიასწავლის ტექნიკური ესთეტიკა.

ტექნიკური ესთეტიკის როლი დღითი დღე სულ უფრო გაიზრდება მრეწველობის უკლებლივ ყველა დარგში. თანამედროვე ტექნიკური პროგრესის პირობებში სილაპაჷხე იქცევა ტექნიკური მიზანშეწონილობის გამოხატულებად. უკვე ახლა, ჩარხის კონსტრუირებისას ან სააქტროების დაპროექტებისას ინჟინერი მიმართავს მხატვარს. ესთეტიკური მომზადება თანდათან საინჟინრო მომზადების განუყოფელი ნაწილი ხდება, ხოლო ესთეტიკური მომენტი ტექნიკური პროექტის ორგანულ ნაწილად იქცევა.

რა მნიშვნელობა აქვს, მაგალითად, ჩარხის ზედაპირის ან საამქროს კედლების შეღებვას? თურმე ისეთი ფერები, როგორც არის მწვანე, ცისფერი, მომწვანო-ყვითელი კეთილნაყოფიერად მოქმედებს თვალებზე, ხოლო წითელი ფერი მალე ღლის მომუშავე ადამიანის მხედველობას. ხელის სახსრების სამოძრაო უნარი მალღდება მწვანე ფერის ზეგავლენით და კლებულობს წითელი ფერის ზეგავლენით.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენი ქვეყნის ბევრ საწარმოში საამქროთა კედლებს ღებავენ ღია ტონებში, ჩარხებს—მწვანე ფერში, საწარმოო და სატრანსპორტო მოწყობილობის მოძრავი და გამოსვერილი ნაწილების შეღებვა მონაცვლეობით წარმოებს შავი-ყვითელი ზოლებით (ასე უფრო შესამჩნევია და უსაფრთხოა).

მაგრამ საქმე მართო ის კი არაა, რომ ნათელ საამქროებში უფრო ადვილია სისუფთავის დაცვა, ანდა გარკვეული კონტრასტის პირობებში დასამუშავებელი დეტალის ფერსა და ჩარხის ზედაპირის ფერს შორის უფრო ადვილია შრომითი პროცესის კონტროლი. არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება იმათ, ვინც მუშაობს, მათ სასიხარულო, ოპტიმისტურ განწყობილებას, მათ სიყვარულს თავიანთი წარმოებისადმი. სამუშაო ადგილმა, სამუშაო გარემომ, სასიხარულო განწყობილება უნდა შექმნას და ეს თავის მხრივ ხელს უწყობს შრომის ნაყოფიერების ამაღლებას. შრომა სადღესასწაულო მოვლენად იქცევა. ეს, თუ შეიძლება ითქვას, კომუნისმის დანახული ყლორტებია ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა ადამიანის მიერ სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა. ტანსაცმელი, ავეჯი, საოჯახო ნივთები, თმის ვარცხნილობა და ა. შ. — აი, მისი სფერო. ზოგჯერ ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა ემიჯნება გამოყენებითსა და დეკორატიულ ხელოვნებას, მაგრამ იგი სინამდვილის ათვისების განსაკუთრებული ფორმაა, რომელსაც გააჩნია თავისი საგანი, რომელიც სპეციფიკური ფორმით ასახავს ადამიანთა სოციალურ დამოკიდებულებას.

ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკას დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა შორის ყოველდღიური ურთიერთობის ჩამოყალიბებაში, ხელს უწყობს ამ ურთიერთობის გაკეთილშობილებას, შეაქვს მასში სილამაზე.

ჭეშმარიტი ხელოვნება მთელი თავისი შინაარსითა და ფორმით უდიდეს ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის სულაერ სამყაროზე, აღამაღლებს მას, განამტკიცებს მის სულს, ადვიძებს გონებას, წარმოადგენს მძლავრ საშუალებას ადამიანებში ყოველივე ჭეშმარიტად ადამიანურის ჩამოყალიბებაში. შემთხვევითი როდია, რომ ცნობილი ესთეტიკოსები ხელოვნებაში ხელავენენ ზნე-

ობის გაკეთილშობილების საშუალებას. მათი აზრით, ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს ადამიანთა დაახლოებას, ერთმანეთის ჰირისა და ლზინის გაზიარებას, გულისთქმის გაფაქიზებასა და ნებისყოფის განმტკიცებას. „ხელოვნებამ, — წერდნენ მოწინავე ადამიანები, — უნდა ჩაჰკლას მხეცი კაცში და აამაღლოს იგი, განჰკაცებულ ადამიანი“. ჰეშმარიტი ხელოვნების დანიშნულებაა ადამიანებში კეთილი გრძნობების გაღვივება და განვითარება.

ესთეტიკურისა და ეთიკურის სრული დაპირისპირებაა დეკადენტური ხელოვნება, ყველა ჰურის ფორმალისტური ხელოვნება, რომლის მხატვრული იდეალი, ესთეტიკური მრწამსია ჰეყენისა და ხალხის ცხოვრებისაგან მოწყვეტა, ინდივიდუალისტურ, ეგოისტურ მღელვარებათა ვიწრო ჩარჩოებში ჩაქეტვა, პესიმიზმი, სიკვდილის, დაღუპვის, ჰნობის ესთეტიზაცია. ამიტომ შემთხვევითი არ არის რომ მოდერნისტული ესთეტიკა თავისი გამოგონილი მითებით, ფსევდოხელოვნებით ცდილობს ჩაჰკლას ადამიანში ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძოს და განუვითაროს მას ცხოველური ინსტინქტები, დაამკვიდროს ბურჟუაზიული მორალის პრინციპები: „ადამიანი ბუნებით თაღლითია“, „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“ და ა. შ.

კომუნისტური მორალი საზოგადოების ზნეობრივი პროგრესის უნაღღესი საფეხურია. იგი ყველაზე უფრო სრულად და ყოველმხრივ გამოხატავს კომუნისტის ეპოქის მორალის თავისებურებებს. კომუნისტის მშენებელი ადამიანის მორალური კოდექსი ხელმძღვანელობს პრინციპით „ადამიანი ადამიანისათვის — მეგობარი, ამხანაგი და ძმია“, „ერთი ყველასათვის, ყველა ერთისათვის“ და ა. შ.

ზნეობა დაკავშირებულია პოლიტიკასთან, ხელოვნებასთან, სამართალთან, მეცნიერებასთან, რელიგიასთან, რომლებზედაც იგი გარკვეულ გავლენას ახდენს. მორალის ცენტრში, ისევე როგორც ხელოვნების ცენტრში, ყოველთვის დგას საკითხი „პიროვნება და საზოგადოება“, ხოლო აქედან გამომდინარეობს ის თვალსაზრისი, რომ მორალის საკითხები ყოველთვის გადაჭდობილია ხელოვნებასთან. ხელოვნება ასახავს რა საზოგადოებრივ ურთიერთობებს თავისი სპეციფიკური საშუალებებით, წყვეტს მორალის საკითხებს მამინაც კი, როდესაც ამ პრობლემას მხატვარი უშუალოდ არ ეხება.

ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლისაგან განდგომა, ამ სიმართლის დამახინჩება იწვევს ამორალური საწყისების ჰადაგებას და ამდენად უკარგავს ხელოვნებას მორალურ მნიშვნელობას. ასეთია თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნება.

ესთეტიკური და ეთიკური თავიანთი აღმზარდლობითი ფუნქციებით ძალზე ახლო არიან ერთმანეთთან, რადგან დიდ როლს თამაშობენ ადამიანის სულიერი სახის ჩამოყალიბებაში, რითაც ემსახურებიან გარკვეულ საზოგადოების, კლასის ინტერესებს.

ესთეტიკური სულიერად ამდიდრებს ადამიანს, ხელს უწყობს მისი პიროვნების განმტკიცებასა და ჩამოყალიბებას და საბოლოო ჯამში: სტიმულს აძლევს მისი საზოგადოებრივი თვითშეგნების განვითარებას.

ადამიანს სურს იყოს ლამაზი, მაგრამ მისი წარმოდგენა სილამაზეზე არა მარტო ინდივიდუალურ-განუმეორებელია, არამედ იგი ჩამოყალიბებულია იმ საზოგადოების, კლასის ესთეტიკური შეხედულებებითა და გემოვნებით, რომლებსაც თვითონ ეკუთვნის.

რა განაპირობებს ადამიანის სილამაზეს? მისი გარეგანი სახე, ტანსაცმელი, ქცევა? ცხადია, ეს ფაქტორებიც. მაგრამ ჩვენ კარგად ვიცით, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის ჩვენს შეფასებაში მის ზნეობრივ თვისებებს, გონებას და უნარს. ამიტომ სწორი იქნება, თუ ვიტყვი: ადამიანში მნიშვნელოვანია როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი სილამაზე.

ცხადია, რომ ადამიანის გარეგან ნიშან-თვისებებს არ შეიძლება განვიხილავდეთ ისეთებად, რომლებიც სავსებით დამოუკიდებელია მისი შინაგანი არსისაგან. მართლაც, როგორ ამშვენებს ადამიანის სახეს გონება, ნებისყოფა, სიკეთე და რა უარყოფითად ვლინდება მის გარეგან სახეზე სისასტიკე, სიბრაზე, სიჩლუნგე, უნებისყოფობა. შემოქმედებითი შრომა, კეთილშობილური მიდრეკილებანი, მაღალი გრძნობები და აზრები ანიჭებენ ადამიანს ჭეშმარიტ სილამაზეს.

საბჭოთა ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკური კულტურისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების ზნეობრივი საფუძვლებისა და მისი განოხატვის გარეგანი ფორმების ერთიანობა. ტანსაცმლის, ავეჯის, ჭურჭლის სილამაზეს ორგანული კავშირი აქვს მორალის საკითხებთან. ადამიანის გარემომცველი საგნებისა და გარემოს სილამაზე უნვითარებს მას გემოვნებას, ამავე დროს, ზრდის პირად დისციპლინას. ჩვენთვის ყოფა-ცხოვრების სილამაზე ზრუნვაა ადამიანისათვის, მისი ცხოვრების უკეთესი პირობებისათვის, იმისათვის, რომ ბინა, ტანსაცმელი, ავეჯი და სხვა ახარებდნენ მას მოხერხებულობით, სილამაზით.

ყოფა-ცხოვრება და დასვენება — ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანის ცხოვრების ინტიმურ სფეროს იანეკუთვნება. აქ, როგორც არსად, ვლინდება ყოველი ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების თავისებურება და სწორედ ამ სფეროში ყველაზე მეტად შეიძლება შევხვდეთ ცუდი გემოვნების გამოვლინების შემთხვევებს.

სავსებით მცდარია შეხედულება, რომლის თანახმად ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა „სრულიად თავისუფალია“ და „დამოუკიდებელი“ მშვენიერების საზოგადოებრივ ნორმებისა და წარმოდგენებისაგან. ცალკეული ადამიანების მომიზეზება, რომ ყოფა-ცხოვრე-

ბა და დასვენება მათი საკუთარი, პირადი საქმეა, ვერ უარყოფს იმას, რომ გემოვნების სისტემა საბოლოო ანვარიშით გარკვეული შეხედულებების, იდეების გამოხატულებაა. ზოგიერთი ახალგაზრდას განსაკუთრებული სწრაფვა, მიღრეკილება უხამსი ცეკვებისადმი, მყვირალა ტანსაცმლისადმი, ყოფა-ცხოვრების პრეტენციოზული და უგემოვნო მოდისადმი სრულიად უცხოა ჩვენთვის. რა უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რომ კარგი ჭაბუკები და ქალიშვილები, მოწინავე მუშები და კოლმეურნეები, რომლებსაც ზოგჯერ ჩამორჩენილი გემოვნება აქვთ, ესთეტიკურად აღზარდოთ? ამისათვის საჭიროა განვავითაროთ მათი გემოვნება, მაგრამ არა მარტო ლექციებითა და საუბრებით, არამედ ცხოვრებაში დაუნერგოთ ყოველივე ჭეშმარიტად ახალი, თანამედროვე და ლამაზი, ტანსაცმლით და ბინის მორთულობით დაწყებული, ახალი ცეკვებით, სიმღერებითა და ახალგაზრდული კაფეებით დამთავრებული.

ესთეტიკური გემოვნების აღზრდა გულისხმობს აგრეთვე ბრძოლას წაბლონთან, კონსერვატიზმთან, გაუბრალოებასთან, უხამსობასთან. ზოგჯერ გვხვდებიან ადამიანები, რომლებსაც უსაფუძვლოდ აღაშფოთებს ყოველივე ახალი, გაფორმების ახალი სახე, ჩვენი ახალგაზრდობის ჩაცმა-დახურვა, მათი დროს ტარება, ჩვენი ჭაბუკებისა და ქალიშვილების სწრაფვა ყოველივე კარგისა და ახლისაკენ. ამაში კი არაფერია დასაძრახისი და გასაკვირი.

ცხადია, მოდის უტრირება ტანსაცმელსა და თმისვარცხნილობაში როდია კარგი. საჭიროა ზომიერების გრძნობა, ჯანსაღი გემოვნება, ესთეტიკური განვითარება, რათა განვასუბავოთ ჭეშმარიტად ახალი, ნამდვილად ლამაზი მანქვა-გარეხისაგან და „ერზაცისაგან“ ამინათვის აუცალებელია აქტიური მიზანსწრაფული ესთეტიკური აღზრდა.

ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ყოფაქცევს ესთეტიკასთან, რადგან ორივე მათგანი ეხება ადამიანთა ცხოვრების ყოველდღიურ პირობებს. ყოფაქცევს ესთეტიკა ახასიათებს თვით ყოფაქცევს პრინციპებს და იმას, თუ როგორ ხორციელდებიან ისინი პრაქტიკულად.

კომუნისტური საზოგადოება, რომელიც ამკვიდრებს სილამაზეს ადამიანთა მოღვაწეობისა და ცხოვრების ყველა დარგში, სისხლხორცეულად დაინტერესებულია ყოფაქცევს ესთეტიკის განვითარებითა და გამდიდრებით.

კომუნისტური მორალის ნორმები და პრინციპები, რომლებიც ჩამოყალიბებულია სკკპ პროგრამაში, საფუძვლად უდევს საბჭოთა ადამიანის ყოფაქცევს ესთეტიკას. ყველაფერი, რაც ეწინააღმდეგება ამ პრინციპებს, სუცხოა ჩვენი ყოფაქცევს ესთეტიკური

კულტურისათვის. სწორედ აქ არის წყალგამყოფი ყოფაქცევის სოციალისტურ და ბურჟუაზიულ წეს-ჩვევებს შორის.

ჩვენთვის უცხოა ყოფაქცევაში ყოველივე ის, რაც კეთდება მხოლოდ დასანახავად, ჩვენთვის უცხოა ყოველი გამოვლინება ეგოიზმისა, ინდივიდუალიზმისა, პატივმოყვარეობისა, ამხანაგებისადმი უპატივცემლობისა. ჩვენთვის შეუწყნარებელია მცირეოდენი გამოხატულება უთანასწორობისა ადამიანთა შორის დამოკიდებულებაში. ყოფაქცევაში. წარსულის გადმონაშთების გამოვლინება ჩვენს საზოგადოებაში განიხილება არა მარტო როგორც აპორალური მოვლენა, არამედ როგორც ანტიესთეტიკურიც და ჩვენ მათთან შეურიგებელ ბრძოლას ვაწარმოებთ.

საბჭოთა ადამიანის ყოფაქცევის ესთეტიკური პრინციპები მკვიდრდება, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების საუკეთესო წარმომადგენლების, მშობლების, მასწავლებლების, ამხანაგების პირადი მაგალითით.

ამჟამად პარტია უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მშრომელთა ესთეტიკურ აღზრდას, რომელიც მიაჩნია მასების კომუნისტური აღზრდის განუყოფელ, შემადგენელ ნაწილად.

ესთეტიკური აღზრდა ხორციელდება ხალხის იდეურ, შრომითს, ზნეობრივ და ფიზიკურ აღზრდასთან მჭიდრო კავშირში, ერთიანობაში. ამიტომ იგი განიხილება არა როგორც აღზრდის მთელი პროცესის რაიმე დანაშატი, არამედ წარმოადგენს მის განუყოფელ ნაწილს. ესთეტიკური აღზრდა არ შეიძლება წარმოებდეს იზოლირებულად, მხოლოდ მშვენიერის გაგების მიზნით. იგი უცილობლად ისახავს საერთო მიზანს — ახალი ადამიანის იდეური, ზნეობრივი და ფიზიკური თვისებების ჩამოყალიბებას. მაგრამ ესთეტიკური აღზრდა ხორციელდება თავისი სპეციფიკური საშუალებებით.

ეს სპეციფიკა განპირობებულია იმით, რომ ესთეტიკურისადმი სწრაფვა, მისი საერთო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მიუხედავად, ღრმად ინდივიდუალურია და დაკავშირებულია ადამიანის ემოციური ცხოვრების სფეროსთან. ამიტომ ესთეტიკური აღზრდის ფორმები და მეთოდები აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდეს ამ სპეციფიკას.

ჩვენ უნდა მივალწიოთ იმას, რომ ადამიანის გარემო იყოს მშვენიერი, უპასუხებდეს ჭანსად ესთეტიკურ გემოვნებას და ავითარებდეს მას. ამაში მნიშვნელოვანი როლი აკისრია ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურას, ფერწერას, ქანდაკებას, კინოსა და თეატრს, გამოყენებით ხელოვნებას, ხუროთმოძღვრებას, საერთოდ, ხელოვნების ყველა სახეობას.

კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე პარტიის მიერ დასახული ძირითადი ამოცანების გადასაწყვეტად დიდია სო-



ციალისტური რეალიზმის ხელოვნების მნიშვნელობა. მართლაც, კომუნისტური ურთიერთობის დამკვიდრებაში, ახალი ადამიანის აღზრდაში განუზომელია, ფასდაუდებელია კულტურული მშენებლობის, ლიტერატურისა და ხელოვნების აღმზრდელითი, საზოგადოებრივ-გარდამქმნელი როლი.

სწორედ ამიტომ ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, მოწოდებულია ხელი შეუწყოს პარტიის პროგრამის იმ დებულების განხორციელებას, რომლის თანახმად კომუნიზმის დროს „მხატვრული საწყისი კიდევ უფრო შთამაგონებელი იქნება შრომისა. გაამშვენიერებს ყოფა-ცხოვრებას და გააქეთილშობილებს ადამიანს“.

## § 2. ორი მიმართულება ესთეტიკაში. მისი კლასობრივი, პარტიული ხასიათი

თუ გულდასმით ჩაუვკვირდებით სხვადასხვა ესთეტიკოსის გამოკვლევებს, შევამჩნევთ, რომ ისინი ერთნაირად როდი წყვეტდნენ მშვენიერების ბუნებისა და ხელოვნებაში მისი ასახვის საკითხს, კერძოდ, თუ რა გადააქცევს ხელოვნებას მშვენიერად. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა მარტო და არა იმდენად მეცნიერების განვითარებასთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს მკვლევარის მსოფლმხედველობა, მისი საზოგადოებრივი პოზიცია. მართლაც, საზოგადოებას არ შეუძლია გულცივი იყოს ხელოვნების ზემოქმედების ხასიათისადმი, თუ რას აღიქვამს ადამიანი როგორც მშვენიერს. ხოლო საზოგადოებაში არსებობს სხვადასხვა კლასი და სოციალური ჯგუფი, რომელთა ინტერესები ხშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგოა და რომლებიც სხვადასხვანაირად ცდილობენ განსაზღვრონ ხელოვნების განვითარების მიმართულება და, საერთოდ, სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება.

გავიხსენოთ თუნდაც ლეო ქიაჩელის რომანი „მთის კაცი“. მასში აღწერილია სამამულო ომის პერიოდში კავკასიის გმირული დაცვის ერთ-ერთი უპიზოდი, აფხაზეთის პატარა სოფელ სოუში, აჭაგვარის უღელტეხილის მიდამოებში, ფაშისტ დამპყრობლებთან ბრძოლა. ავტორი გვიჩვენებს საქართველოს მთის სოფლის მცხოვრებთა თავდადებულ შემართებას ფაშისტი მტარვლების წინააღმდეგ, წათ პატრიოტულ სულისკვეთებას დედასამშობლოს განსაცდელის ქაშს. მკითხველი პირველი სტრიქონებიდანვე მთელი რომანის მანძილზე გრძნობს, რომ მწერლის სიმპათიები ჯოტოს, მისი მამის, კირილე გორაკოვის და სოფელ სოუს მცხოვრებთა, ყველა იმათ მხარეზეა, ვინც მიუხედავად მძიმე პირობებისა, ყველაფერს

აკეთებს იმისათვის, რომ ფაშისტები მოსპოს, განდევნოს სოფლიდან. მტერი კავკასიონს მოადგა, ურჯუმის მთაგრეხილი დაიკავა. სანჭაროს უღელტეხილით ბზიფის ხეობაში გაჩნდა და სოფელი სოუ აიღო. მთისკაცს დაეკისრა მეგზურობა გაეწია ჩვენი ჯარების ერთ-ერთი შენაერთისათვის, რომელიც მთიანი ბილიკებით მოულოდნელად თავს უნდა დასხმოდა ფაშისტებს. მან ბრწყინვალედ შეასრულა სარდლობის დავალება. როცა გაჩაღდა სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა, იგი სასიკვდილოდ დაიჭრა. მთისკაცი — ბათუ ქარდუა — ჯოტოს მამა იღუპება, მაგრამ მისი და სამშობლოს თავისუფლების სამსხვერპლოზე შეწირულ ადამიანთა უკვდავი საქმე მშვენიერია, ამაღლებულია.

მაგრამ ახლა დავსვათ კითხვა: ორ ძებრძოლ ბანაკს შორის განა ყველაა დაინტერესებული ადამიანის საქმეთა ასეთი სილამაზით? საბჭოთა ხალხი და კეთილი ნების ყველა სხვა ადამიანი, რასაკვირველია, დაინტერესებულია. გერმანელი ფაშისტები, ბონელი რევანშისტები, ცხადია, არა. მათ ასეთი წარმოდგენა მშვენიერებაზე დალუპვას უქადის. მათი ინტერესია, რომ ხელოვნება ამკვიდრებდეს მშვენივრად სულ სხვა რამეს, საზიზღარს.

სინამდვილის მოვლენათა ესთეტიკური ნიშან-თვისებანი არსებობენ ობიექტურად, მაგრამ მათი შეცნობა და შეფასება დამოკიდებულია მსოფლმხედველობაზე, ადამიანის საზოგადოებრივ პოზიციებზე და ამიტომ კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებაში მტრულ კლასებსა და სოციალურ ჯგუფებს საწინააღმდეგო ესთეტიკური შეხედულებანი გააჩნიათ.

მატერიალიზმი და იდეალიზმი — ორი მიმართულება ფილოსოფიაში — ესთეტიკაშიც ორი მიმართულებაა, რომელთა შორის ბრძოლა წარმოადგენს ესთეტიკური აზროვნების ისტორიის შინაარსს. დიდი ხნის მანძილზე ამ ბრძოლის ცენტრში იდგა სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხი. ეს საკითხი განიხილება ორ ასპექტში: ა) როგორ აისახება ხელოვნებაში სინამდვილე, ბ) როგორ ზეგავლენას ახდენს ხელოვნება ცხოვრებაზე, როგორია მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა?

ესთეტიკის კლასობრივობა ვლინდება, კერძოდ, იმაში, თუ როგორ უყურებს იგი ხელოვნებას — როგორც ცხოვრების შეცნობის, აახვის საშუალებას, თუ, პირიქით, ხელოვნებას უპირისპირებს სინამდვილეს. ესთეტიკის სხვა პრობლემების უმრავლესობა, მათ შორის ხელოვნების მშვენიერების ბუნების საკითხი, წყდება ხელოვნების ცხოვრებასთან დამოკიდებულების შესახებ კითხვაზე პასუხის მიხედვით. ამიტომ ესთეტიკური თეორიების ყურადღების ცენტრში ყოველთვის იდგა ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების საკითხი. ესთეტიკური თეორიების ნაწილი ამტკიცებს,

რომ მშვენიერი ხელოვნებაში დაკავშირებულია ცხოვრების ასახვასთან, სხვები მშვენიერს აიგივებენ ზეციურთან, ანდა ეძებენ მათ აღამიანის განცდათა თანდაყოლილ თვისებებში.

მაშასადამე, ესთეტიკა კლასობრივი მეცნიერებაა. მაშასადამე, იგი პარტიულია, რადგან ყოველთვის გამოხატავს გარკვეული სოციალური წგუფის, კლასის შეხედულებებს, მათ ინტერესებს.

ყოველ კლასს სურს დაინახოს ცხოვრება ისე, როგორც ეს მის ინტერესებს შეესაბამება. ეს ინტერესები საზოგადოების მოწინავე კლასისათვის ამა თუ იმ სახით ემთხვევა საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტურ მსვლელობას, მაშინ, როდესაც მომავალადი კლასების სწრაფვა და სურვილები ეწინააღმდეგებიან ისტორიის მსვლელობას. ამრიგად, გამოდის, რომ საზოგადოების მოწინავე ნაწილის შეხედულებანი მშვენიერებაზე ობიექტურ საფუძველს ეყრდნობა, ისინი სწორი არიან და ასახვენ მშვენიერების ნამდვილ ნიშან-თვისებებს. ამავე დროს, საზოგადოების იმ ფენებისა თუ კლასების ესთეტიკური იდეალები, რომლებიც განწირულნი არიან დაღუპვისათვის, სუბიექტური, დამახინჯებული და ანტიკომუნისტური.

ესთეტიკური თეორიების პარტიულობა განისაზღვრება მათი კუთვნილებით მატერიალისტური, ან იდეალისტური ესთეტიკისადმი. მესამე გზა აქ არ არსებობს. ისტორია ცხადყოფს, რომ მისწრაფება, შეიქმნას მესამე ხაზი თუ მიმართულება ესთეტიკაში ყოველთვის წარმოადგენდა ცდას შეეპარებინათ იდეალიზმი შენიღბული სახით.

ესთეტიკის პარტიულობა გამოხატულებას პოულობს მისი პროლეტარმატებისადმი პროგრესული თუ რეაქციული კლასებისა და სოციალური წგუფების დამოკიდებულებაში.

თანამედროვე ეპოქაში ბრძოლამ ბურჟუაზიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის უაღრესად მწვავე ხასიათი მიიღო. იმპერიალიზმის იდეოლოგიები დარწმუნდნენ, რომ ახლა, როცა სოციალიზმი გასცდა ერთი ქვეყნის ფარგლებს და გადაიქცა მსოფლიო სისტემად, შეუძლებელია ლაპარაკი პირდაპირი შეიარაღებული ძალით მის დათრგუნვაზე. ამიტომ, ძველი სამყაროს აპოლოგეტები გადავიდნენ იდეოლოგიურ დივერსიაზე, რაც იმპერიალიზმმა სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში აიყვანა. იდეოლოგიურ ბრძოლაში იმპერიალიზმი გამოდის ანტიკომუნისტური შავი დროშით, რომლით გარშემო გაერთიანდა პროგრესის ყველა მტერი.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილისა და იულისის (1968) პლენუმების დადგენილებებში. კომუნისტური და მუშათა პარტიების მოსკოვის საერთაშორისო თათბირის დოკუმენტებსა (1969 წლის ივნისი) და სკკპ XXIV ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებებ-

ში, ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის მოხსენებაში „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის ორმოცდაათი წლისთავი“ მოცემულია თანამედროვე ეტაპზე იდეოლოგიური ბრძოლის თავისებურებათა ღრმა, მარქსისტული ანალიზი.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიური ზემოქმედების უზარმაზარი მანქანა — პრესა, რადიო, ტელევიზია, კინოფილმები, ე. წ. „კომიქსები“ — გიგანტური წნეხის მსგავსად დაწოლას ახდენს ადამიანების გონებაზე, გრძნობებზე, ცდილობს თავისი მოწამლული მარწუხებით იდეოლოგიურ ტყვეობაში მოაქციოს მერყევი ელემენტება. იმპერიალიზმის აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში ფართოდ იყენებენ ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ისინი ჩაბმულნი არიან იდეოლოგიური ბრძოლის ორომტრიალში, იმყოფებიან „ფსიქოლოგიური ომის ბარეკალებზე“. იდეოლოგიურ ბრძოლაში ხელოვნების როლის აქტივობის, სოციალური პრობლემების გადაწყვეტაში მისი მნიშვნელობის ამაღლების დამახასიათებელია ის, რომ ესთეტიკოსთა VI საერთაშორისო კონგრესი, რომელიც 1968 წელს ქ. უპსალაში (შვეცია) გაიმართა, მიმდინარეობდა დღეივით „ხელოვნება და საზოგადოება“. ჩვენი იდეური ნეტრები ახლა განსაკუთრებით ფართოდ იყენებენ ისეთ მიმდინარეობებს, როგორიცაა ფორმალიზმი და მისი უქიდურესი გამოვლინება — აბსტრაქციონიზმი, დეკადენტობა, მოდერნიზმი.

იდეოლოგიური დივერსიის დროს იმპერიალიზმის პროპაგანდა, უპირველეს ყოვლისა, მიმართავს ხელოვნების დარგებს, რადგან იცის, რომ ხელოვნება, მისი მხატვრული სახეები ყველაზე ხელმისაწვდომია ხალხისათვის, რომ იდეოლოგიური ზემოქმედება ახალიდან ძნელია კაპიტალიზმის მარადიულობის ქადაგებით, ადვილი და ხელსაყრელია ხელოვნების საშუალებებით, მის ემოციურ თავისებურებათა გამო.

ისევე როგორც სხვა დარგებში, ესთეტიკაშიც უქიდურესი რეაქციული იდეები კონცენტრირებულ გამოხატულებას ამერიკის შერთებულ შტატებში პოულობენ. აქ, ყოველწლიურად გამოდის ახალი-ახალი ლიტერატურა ხელოვნებისა და ესთეტიკის საკითხებზე. რამდენიმე წლის წინათ ამერიკელმა პროფესორმა მელვინ რეიდერმა სპეციალური ანთოლოგია გამოსცა სათაურით „თანამედროვე წიგნი ესთეტიკაში“. შემთხვევითი როდია, რომ ცნობილმა ბურჟუაზიულმა მკვლევარებმა კეტრინ გილბერტმა და ჰელმუტ კუნმა წიგნში „ესთეტიკის ისტორია“, რომლის მეორე გამოცემა 1956 წელს გამოვიდა, მ. რეიდერის ანთოლოგია თანამედროვე ესთეტიკაში ყველაზე საყურადღებო ნაშრომთა რიცხვს მიაკუთვნეს.

როგორია მელვინ რეიდერის მიერ შედგენილი ანთოლოგიის, და აქედნად, თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის დედაარსი? რა

ძირითად თეორიებთან და კონცეფციებთან გვაქვს საქმე თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში? წიგნში მოცემულია ძირითადად XX საუკუნის ხელოვნების ბურჟუაზიული თეორეტიკოსებისა და მათი სულიერი მამამთავრების — ანრი ბერგსონის, ზიგმუნდ ფროიდის, ბენედეტო კროჩეს, ჯონ დიუისი, ჯორჯ სანტაიანას და სხვათა ესთეტიკური შეხედულებანი, რომლებიც იმპერიალიზმის არსენალში მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღს წარმოადგენენ.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ე. წ. ნეოთომისტური, ინტუიტივისტური, ფროიდისტული, პრაგმატისტული, იზოლაციონისტური და სხვა ესთეტიკური თეორიები, რომლებიც ასე თუ ისე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ძირითადში სუბიექტური თუ ობიექტური იდეალიზმის მქადაგებელნი არიან. ნეოთომისტური ესთეტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენლად გვევლინება ფრანგი ესთეტიკოსი ჟაკ მარიტენი. ნეოთომისტურმა ესთეტიკამ თავისებურად აითვისა და გადაამუშავა ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის არისტოტელესეული თეორია შუა საუკუნეების სქოლასტიკოსებისა და, პირველ რიგში, თომა აკვინელის (1225—1274) ფილოსოფიის სულისკვეთებით. ეს თეორია ნეოთომისტებმა „გადაამუშავეს“ დაცემულობის ხანის ბურჟუაზიული ხელოვნების თანამედროვე მოთხოვნათა გათვალისწინებით. ჟაკ მარიტენის აზრით, ბუნებაში ბევრ სხვა განპირობებულ მოვლენებთან ერთად ვხვდებით არაპატერიალურ, მიღმურ არსებებს, რომელთა შორის მხატვრის ნებისყოფაცაა. ხელოვნებაში, ნეოთომისტების შეხედულებით, ადამიანი — შემოქმედი აბსოლუტურად, სავსებით თავისუფალია ობიექტური კანონებისაგან, შინაგანი აუცილებლობისაგან და შეუძლია აკეთოს ყველაფერი, რაც მას მოეპრიანება. სრული თვითნებობა, სუბიექტივიზმი, მისტიციზმი მხატვრულ შემოქმედებაში — აი, ნეოთომისტების ესთეტიკური კრედო.

ნეოთომიზმი — ობიექტური იდეალიზმის თეოლოგიური კონცეფცია — სხვა იდეალისტურ სკოლებისაგან განსხვავებით ასე თუ ისე აღიარებს გარე სამყაროს ესთეტიკურ თვისებათა რეალურ ხასიათს და სინამდვილის შეცნობის შესაძლებლობას, გადაჭრით ილაშქრებს ინტუიტივისტური აგნოსტიციზმის წინააღმდეგ. სწორედ ამით იძენს იგი მომხრეებს ბურჟუაზიული ინტელიგენციის რიგებში.

ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე პერბერტ რიდი ნაშრომში „აღზრდა ხელოვნების მეშვეობით“ (1943) ამტკიცებს, რომ „მხატვარი უფრო ესწრაფვის გამოხატოს თავისი გრძნობები, ვიდრე თავისი დაკვირვებები“. შრომებში „თანამედროვე ხელოვნების ფილოსოფია“ (1951) და განსაკუთრებით ესთეტიკოსთა IV საერთაშო-

რისო კონგრესზე ქ. ათენში 1960 წელს გაკეთებულ მოხსენებაში „გაუფორმებელი სახეები თანამედროვე ხელოვნებაში“, ჰ. რილმა აღნიშნა, რომ მხატვრული სახეები გამოხატავენ არა რეალობას. არამედ მხატვრის განცდებს, რომ ხელოვნების ქვეშეობითი ნაწარმოებებია ისინი, რომლებშიც მხატვარი გამოსახავს თავის განცდებს აბსტრაქტული სიმბოლოების მეშვეობით. ეს სიმბოლოები კი მხატვრის ქვეცნობიერ მიწერაფებათა და მისტიკურ ღელვათა „გაუფორმებელ სახეებს“ წარმოადგენენ. აი, აბსტრაქციონიზმის ესთეტიკური მრწამსი.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობაში დიდი ადგილი უკავია იტალიელი ფილოსოფოსის ბენედეტო კროჩეს (1866—1952) ესთეტიკურ სისტემას. მისი ფუნდამენტური ნაშრომი „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება გამოხატვის შესახებ და როგორც ზოგადი ლინგვისტიკა“, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოვიდა, ბევრჯერ გამოიცა და ითარგმნა თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე. ფართოდაა ცნობილი კროჩეს ისეთი შრომები, როგორცაა „ესთეტიკის პრობლემები“, „სამაგიდო წიგნი ესთეტიკაში“. „პოეზია“ და სხვ. კროჩემ თეორიულად დაასაბუთა პოეზიის მოწყვეტა ისტორიისაგან, ხელოვნების მუდმივი და ზეისტორიული ხასიათი და ამით საგრძნობი წვლილი შეიტანა რეაქციული ბურჟუაზიული ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში. თავის „ესთეტიკაში“ კროჩე უარყოფს ი. კანტსაც, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი „თავისთავად საგნის“ დაშვების გამო, და ჰეგელსაც, რომელიც ბუნებას აღიარებდა აბსოლუტური გონის სახეცვლილებად. იგი კანტსაც და ჰეგელსაც აკრიტიკებს მარჯვნიდან. გულდასმით წმენდს სულს მატერიის „მცირეოდენი შენარჩევისაგან“ და აცხადებს, რომ არავითარი სხვა რეალობა არ არსებობს, გარდა აბსოლუტური გონისა. მისი აზრით, ტილოებო, ქანდაკებები, შენობები და ა. შ. არ წარმოადგენენ მხატვრულ ნაწარმოებებს. ისინი მხატვრულ-სახეობრივი შემოქმედების სიმბოლოები, ნიშნებია და სხვა არაფერი. ხელოვნების ნაწარმოებები არსებობენ მხოლოდ გონებაში, რომელიც ქმნის, ანდა წარმოქმნის მათ. კროჩეს ხელოვნება დაკავება „წმინდა ინტუიციამდე“.

რეპერიალიზმის იდეოლოგიები, ცდილობენ რა ხალხის ფართო მასებსა და მხატვრულ ინტელიგენციას ჩაუნერგონ ეგოიზმისა და ინდივიდუალიზმის იდეები, თავგამოდებით ნერგავენ ხელოვნებაში სუბიექტივიზმსა და ვოლუნტარიზმს. ბევრი თანამედროვე რეაქციონერი ესთეტიკოსი აშკარად ქადაგებს იმას, რომ კაცობრიობის სულიერი კულტურის მატარებლები და შემქმნელები არიან ცალკეული რჩეული ადამიანები, რომ მხატვრის გენიალობა უნდა ვეჭოთ არა ქონებახეობაში, არამედ სასახლეებში. მარქსიზმმა დიდი

ხანია გააცამტვერა ეს იდეალისტური, რეაქციული თეორია, ბოლო დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ. სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ცხოვრებამ პრაქტიკულად დაამტკიცა ამ „თეორიის“ სრული უსუსურობა. სწორედ ამ კონცეფციას იცავდა ცნობილი ესპანელი ფილოსოფოსი ხოზე მარია ორტეგა-ი-გასეტე (1885—1955) თავის ნაშრომში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“.

თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა უარყოფს მშვენიერების ობიექტურად არსებობას სინამდვილესა და ხელოვნებაში. იგი ცდილობს მოწყვიტოს ადამიანთა აზროვნება კაპიტალისტურ სინამდვილეში არსებულ კონფლიქტებსა და წინააღმდეგობებს, წარმართოს იგი „არაამქვეყნიური სილამაზისაკენ“, ანდა ქვეცნობიერ გატაცებათა სამეფოში. მათი აზრით, მხატვრული შემოქმედება დამოუკიდებელია ცხოვრებისაგან. ამ შეხედულებათა თანახმად, ხელოვანი ქმნის ისე, როგორც მას მოესურვება. მის ნაწარმოებებს გაიგებს მხოლოდ შთამომავლობა. თანამედროვე ადამიანი უძლურია ამაღლდეს „ნოვატორულ“ ნაწარმოებთა მშვენიერების გავრცელებამდე. ეს გახლავთ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორიის სახეშეცვლილი იდეები, რომელთაც მოდერნისტები ქადაგებენ. ეს თეორიები უარყოფენ ხელოვნებაში ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპის გატარებას მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ თეორიის ერთ-ერთი მკადაგებელია ნეოთომისტური რეაქციული ესთეტიკა, რომელიც მშვენიერების წყაროს იმქვეყნიურ სამყაროში ეძებს. ამასვე ერთგვარი სახეცვლილებით ქადაგებდა ამერიკელი ესთეტიკოსი ჯორჯ სანტაიანა (1863—1952), რომელსაც ბურჟუაზიული ფილოსოფოსები უდიდეს ავტორიტეტად სთვლიან. მისი აზრით, სილამაზე ტყობაა, რომელიც უნდა განვიხილოთ როგორც საგნის თვისება. სილამაზე — ობიექტივირებული ტყობაა. სანტაიანას აზრით, ყველაფერი დამოკიდებულია სუბიექტისაგან. ჩვენს სულიერ მდგომარეობას ჩვენ გადავცემთ საგანს, აღვჭურვავთ მას ესთეტიკური სახით (სიძობლონი) და ეს სახე შეადგენს სილამაზეს, „ობიექტივირებულ ტყობას“. სანტაიანას ესთეტიკური კონცეფცია განხორციელდა დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის თანამედროვე რეაქციულ ხელოვანთა — სიურრეალისტთა შემოქმედებითს პრაქტიკაში. სიურრეალიზმი ქადაგებს „ზერეალურის გრძნობას“, უარყოფს სინამდვილის რაიმე შეცნობას.

ამერიკელი ესთეტიკოსი უილიამ ჰეპერელ მონტეგიუ (1873—1953) ფაქტიურად სოლიდარობას უცხადებდა სანტაიანას მშვენიერების კონცეფციას იმ განსხვავებით, რომ წინადადებდა აყენებდა მას დამატებოდა ესთეტიკურის სფეროში „ობიექტივირებული ეპოცია“. მონტეგიუ, რომელმაც თავის თეორიას „ესთეტიკური

პლიურალიზმი“ უწოდა, რჩევას აძლევდა მხატვრებს გაბედულად შეიჭრან ცხოვრებაში, ოღონდ არ მივიდნენ რეალიზმამდე, რადგან ეს უკანასკნელი მეტიმეტად ეწინააღმდეგება იდეალიზმს.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის წარმომადგენლებს „წმინდა ხელოვნების“ ლოზუნგი ყოველთვის როდი აწყობთ, ხოლო რეალიზმი მათთვის საკმაოდ საშიშია. სწორედ ამიტომ ისინი აყენებენ საკითხს ახალი ხელოვნების — „ესთეტიკური პლიურალიზმის“ ხელოვნების აუცილებლობის შესახებ, რომელიც მოწოდებულია პრაქტიკულად განახორციელოს სანტაიანას ანტირეალისტური ესთეტიკური სისტემა, ყოველგვარი „ობტიმისტური სენტიმენტალიზმის“ გარეშე. მათი აზრით, ცხოვრებიდან ბოროტების აღმოფხვრა შეუძლებელია, იგი ყოველთვის იყო და იქნება.

ძონტეგიუს ესთეტიკური კონცეფციის იდეოლოგიური დედაარსი იმაში მდგომარეობს, რომ კაპიტალიზმის მანკიერებანი დასახოს საზოგადოების ბუნებრივ და მუდმივ მდგომარეობად. აქედან გამომდინარეობს სანტაიანას ესთეტიკური კონცეფციისა და მისი ერთგვარი სახესხვაობის „ესთეტიკური პლიურალიზმის“ დასკვნა: სინამდვილეში ობიექტურად მშვენიერის, ლამაზის, ესთეტიკური იდეალის უარყოფის შესახებ.

ინგლისელმა ხელოვნების თეორეტიკოსმა როჯერ ფრაიმ თავის თანამოაზრეებზე უფრო აშკარად აღნიშნა, რომ ადამიანს გააჩნია შესაძლებლობა ორნაირი ცხოვრებისა — ნამდვილი და წარმოდგენითი. ამ უკანასკნელში იგი გულისხმობს „წარმოდგენათა სფეროს“, რომელიც გარესამყაროსაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ასე უარყოფენ თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკოსები მშვენიერების ობიექტურ ხასიათს, წარმოსახავენ მას როგორც ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი წარმოდგენის პროდუქტს, როგორც შთაბეჭდილებათა და წარმოდგენათა ერთობლიობას, რომელთაც ადამიანი აყალიბებს თავის შეხედულებათა მიხედვით.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიები ესთეტიკაში დიდ იმედებს ამყარებენ ხელოვნების ფროიდისტულ თეორიაზე, რომლის ფუძემდებელია ავსტრიელი ფსიქიატრი, ე. წ. ფსიქოანალიზის მამამთავარი ზიგმუნდ ფროიდი (1856—1939). ფროიდის აზრით, ადამიანის მოქმედებაზე მთავარ გავლენას ახდენს შეუგნებელი სწრაფვა, რომელსაც გონება არ აკონტროლებს. ფროიდიზმი ყოველნაირად ამართლებს კაპიტალიზმის უკუბრუნებელ მანკიერებებსა და წყლულებს და მათ არსებობაში ბრალსა სდებს ადამიანის „ცუდად მოწყობილ“ ფსიქიკას. თავის ესთეტიკურ კონცეფციას ფროიდმა საფუძვლად დაუდო ე. წ. ინსტინქტების თეორია. ინსტინქტები განსაზღვრავენ, მისი აზრით, ადამიანის ყველა მოქმედებას, მთელ მის სულიერ ცხოვრებას, მის ბუნებას. ფროიდისტებისა და ნეოფროიდისტების



აზრით, შემოქმედებითი პროცესი იწყება მაშინ, როდესაც შეგნება მიძინებას იწყებს, ამიტომ მხატვრული შემოქმედება არაფრით არ განსხვავდება ძილისაგან, ჰიპნოზისაგან, მხატვარი ფსიქიურად დაავადებული ადამიანია, „ფსიქოტეკია“ და ასეთი ავადმყოფობა პირობაა იმისა, რომ მან თქვას სიმართლე.

მისტიციზმი, ავადმყოფური ზოლოგიზმი, ამორალიზმი — აი, ფროიდისტების ესთეტიკური მრწამსი. სწორედ იგი წარმოადგენს ხელოვნებაში დეკადანსის ფილოსოფიურ საფუძველს, დეკადანსისა, რომელიც განადიდებს არაქანსად ეროტიკულ მგრძობელობას, ქადაგებს სიძულვილს გონებრივი და მორალური პრინციპებისადმი, უარყოფს რწმენას ადამიანისადმი, მისი მაღალი სულიერი მისწრაფებისადმი.

ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში საკმაოდ აქვს ფეხი მოკიდებულა ე. წ. იზოლაციონიზმის თეორიას. მისი მომხრეები ხელოვნებას განიხილავენ როგორც ისეთ მოვლენას, რომელიც იმყოფება „ამქვეყნიურის“ მიღმა. მათი მოსაზრებით, ხელოვნება იწყება იქ, სადაც თავდება ცხოვრება. იზოლაციონისტების ესთეტიკური შეხედულებანი ერთგვარი გადამღერებაა თეორიისა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ისინი გუნდრუქს უკმევენ სიმბოლიზმის, სიურრეალიზმის, კუბიზმის და სხვა იზმების ხელოვნებას. იზოლაციონისტების აპოლოგეტები ხელოვნებას ცხოვრებისაგან ფაქტიურად იზოლირებულს ხდიან.

იზოლაციონიზმის ესთეტიკის მთავარი პრინციპია: ყოველი სასარგებლო არაესთეტიკურია, ხოლო ყოველი ესთეტიკური — უსარგებლო და, მაშასადამე, ხელოვნებას არავეითარი პრაქტიკული ღირებულება არ გააჩნია. ასეთ შეხედულებებს ქადაგებდნენ თავიანთ შრომებში ფრანგი ფილოსოფოსი ანრი ბერგსონი (1859—1941), გერმანელი ფსიქოლოგი ჰუგო მიუნსტერბერგი (1863—1916). ინგლისელი თეორეტიკოსი კლაივ ბელი და სხვები.

ბერგსონის აზრით, მეცნიერება უძლურია, რადგან იგი აზროვნებს, ხელოვნება ყოვლად ძლიერია, რადგან იგი ინტუიციით წვდება. აქედან გამომდინარე, იგი ილაშქრებს ხელოვნებაში იდეურობის, ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვის წინააღმდეგ. ბერგსონის ინტუიტივიზმი, სიურრეალიზმის ფილოსოფიური საფუძველია.

ბურჟუაზიული ესთეტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი გრძნობს რომ „ხელოვნება-ხელოვნებისათვის“ თეორიამ საკმაოდ გაიტეხა სახელი და დღეს ძნელია მისი აშკარა დაცვა. ისინი ცდილობენ მის ახალ სახესხვაობათა შემოტანას, ქადაგებენ ფსევდო-რეალიზმს მხატვრულ შემოქმედებაში. ასე იქცევა ინგლისელი ფსიქოლოგი ედუარდ ბალოუ, რომელმაც იზოლაციონიზმის თეო-

რის ნაცვლად წამოაყენა ე. წ. „ფსიქიკური (ესთეტიკური) დისტანციის“ კონცეფცია. ამ კონცეფციის თანახმად, ხელოვნება წარმოადგენს სინამდვილის არა მართალ ასახვას, არამედ მის გარეშე მყოფი მოვლენების მართებულ გამოხატვას. მის მომხრეებს ესმით, რომ ცხოვრებისაგან ხელოვნების მთლიანი იზოლაცია შეუძლებელია და ცდილობენ „რეალიზმი“ გარკვეულად შეზღუდონ.

თანამედროვე რეაქციულ ესთეტიკაში დიდი გავლენა აქვს პრაგმატისტების თეორიას, რომლის მამამთავარია ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯონ დიუი (1859—1952). თავიანთ ფილოსოფიას პრაგმატისტები უწოდებენ „მოქმედების ფილოსოფიას“. დიუი კატეგორიულად უარყოფს ცხოვრებისა და ხელოვნების, საზოგადოებრივ პრაქტიკისა და მხატვრული შემოქმედების კანტიანურ დაპირისპირებას.

პრაგმატისტების ძირითადი ესთეტიკური პრინციპია: ყოველივე ესთეტიკური სასარგებლოა, ხოლო ყოველი სასარგებლო ესთეტიკურია. სასარგებლოში პრაგმატისტები გულისხმობენ სარფიანობას, რასაც აიგივებენ ქეშმარიტებასთან. პრაგმატისტები მხატვრულ გამოცდილებას აკუთვნებენ ყველაფერს, რასაც შეუძლია ადამიანისათვის სასიამოვნო შთაბეჭდილებათა წყარო იყოს. მათი აზრით, კარგად შესრულებული, ღრმამინაარსიანი ტილო და გულდასმით გაკეთებული მანქანა ტოლფასია ესთეტიკური თვალთახედვით. ხელოვნება არის ცხოვრება (და არა ცხოვრების ასახვა). ამრიგად, ხელოვნების სპეციფიკას ისინი უგულებელყოფენ.

არაერთი თეორია და სკოლა, მიმდინარეობა და კონცეფცია შეუქმნიათ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩვენს საუკუნეში, განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ყველა მათგანს, მიუხედავად ერთგვარი სახესხვაობისა, ელფერისა, ნიუანსისა, ერთი რამ აკავშირებს. ეს გახლავთ მტრული, შეურიგებელი დამოკიდებულება მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმისაკენ მშრომელთა მასების მზარდი და რეალური მისწრაფებისადმი. არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ყველა ბურჟუაზიული ფილოსოფოსის, ესთეტიკოსის, ხელოვნებათმცოდნის, ლიტერატურათმცოდნის, კრიტიკოსის გამოწვევები სრული უაზრობა იყოს და ამდენად, არც ღირდეს მათზე შეჩერება. ბევრი მათგანი გრძნობს ბურჟუაზიული კულტურის დეგრადაციას და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ თეორიულად დაასაბუთოს კაპიტალის სამყაროში არსებული გადაუღებელი წინააღმდეგობანი და ისინი მუდმივ კატეგორიებად დასახოს. ეს გასაკვირია. ისინი ხომ გაბატონებული კლასების ლაქიები არიან და ყოველნაირად ცდილობენ გაამართლონ თავიანთი მოწოდება. საქმე უკვე ენება არა იმას, სწორია თუ არა ესა თუ ის თეორია, არამედ იმას, სასარგებლოა თუ არა იგი მონოპოლისტური კაპიტალისათ-

ვის, შეესაბამება თუ არა ესა თუ ის კონცეფცია პოლიციურ მოსახრებებს. იდეოლოგიის სფეროში ბურჟუაზიულ მეცნიერთა უანგარო კვლევა-ძიების ადგილს იკავებს დაქირავებულ მკვლავნელთა მყვიარალა პოლემიკა, მიუკერძოებელი მეცნიერული გამოკვლევები: იცვლება არაკეთილსინდისიერი მლიქვნელური აპოლოგეტიკით.

იდეალისტური ესთეტიკისათვის საერთოდ დამახასიათებელია საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი არაისტორიული მიდგომა. განსაკუთრებული სიმძაფრით კი ხელოვნებაში ისტორიზმის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ ე. წ. „შთაგრძნობის“ თეორიის წარმომადგენლები ვერნონ ლი (1856—1935) და თეოდორ ლიპსი (1851—1914). მათი აზრით, გარესამყარო ადამიანისათვის შეუცნობელია და, ამდენად, არ შეიძლება აისახოს ხელოვნებაში. ადამიანი ხელოვნებაში გამოხატავს თავის თავს, თავის გრძნობებსა და იდეებს ათავსებს საგანში და წარმოსახვაში აიგივებს თავის თავს საგანთან. მხატვრული შემოქმედების არსს ისინი ხედავენ „შთაგრძნობაში“, „განსულიერებაში“, ეს კი თავის მხრივ, ობიექტში გადატანილი სუბიექტის შთაბეჭდილებები და გრძნობებია, იდეები და ემოციებია, რომლებსაც ადამიანები საგნებს აკუთვნებენ. ობიექტურად მშენიერი არ არსებობს. ადამიანის გრძნობები, წარმოდგენები ქმნიან სილამაზეს ბუნებაში და არა პირიქით.

აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ვილჰელმ ვორინგერი, მართალია, ერთი შეხედვით ეკამათება „შთაგრძნობის“ თეორიის აპოლოგეტებს და გამომდინარეობს ადამიანის მისწრაფებიდან აბსტრაქციისადმი, მაგრამ ფაქტიურად ისიც სცილდება ცხოვრებას, ყოფიერებას და სოლიფსიზმს ქადაგებს. ვორინგერია აზრით, სიმბოლიზმი, აბსტრაქტული ხელოვნება მუდმივია, გარდუვალია; სინამდვილის ასახვა აუხეშებს, ამცირებს მხატვრულ შემოქმედებას.

ლოგიკური აზროვნებისადმი შეურიგებლობამ, ირრაციონალიზმმა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში ღრმა ფესვები გაიღვა. ასე იქცევიან, უპირველეს ყოვლისა, ეგზისტენციალისტები, რომლებმაც განსაკუთრებული აქტივობა გამოიჩინეს ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში. მათი აზრით, მთელი სამყარო წარმოდგენს საიდუმლოებით მოცული შეუცნობელი ძალების გროვას. იგი ქაოსის, აბსურდის სამეფოა. ამ თეორიას ქადაგებდა თავის ღროზე თანამედროვე ეგზისტენციალიზმის სულიერი მამამთავარი დანიელი მისტიკოსი სიორენ კირკეგორი (1813—1855). ეგზისტენციალისტები სრულიად თიშავენ ხელოვნებას ცხოვრებისაგან და მხოლოდ ტკობისა და საერთო განცდების მომწესრიგებლის როლს აკუთვნებენ. ამ თეორიის თანახმად, ადამიანი, იმყოფება რა შემოქმედებითს „თრობაში“, მხატვრულ ექსტაზში, კარგავს ყოველ-

გვარ კავშირს ამქვეყნიურთან და ამით პოულობს კეშმარიტ თავისუფლებას. ეგზისტენციალიზმი უკიდურესი ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის აშკარა ქადაგებაა.

ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობის პრობლემა ყოველთვის იზიდავდა არაერთი მკვლევარის ყურადღებას. ამ პრობლემას თავისებურად განიხილავს თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკა.

ამ საკითხისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ ინგლისელი ესთეტიკოსები ენდრიუ სესილ ბრედლი, კლაივ ბელი, ამერიკელი ფილოსოფოსები დე ვიტ პარკერი, დილმან უოლტერ გოტშალკი. მხატვრული ფორმის იდეალისტური გაგების უკიდურეს გამოხატულებას წარმოადგენს კლაივ ბელის კონცეფცია ე. წ. „ნიშნადი ფორმის“ შესახებ. „ნიშნადი ფორმაში“ იგი გულისხმობს ხაზებსა და ფერებს, რომლებიც კომბინირებულნი არიან განსაკუთრებული სახით, გარკვეული წესით.

ხელოვნების ნაწარმოების კომპოზიცია ზემოდანსახელებულ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩველებრივად დაჰყავთ ფორმალური ელემენტების მდგომარეობამდე, შეხამებამდე და კავშირურთიერთობამდე, ერთი სიტყვით, ნაწარმოების წმინდა ტექნიკურ მხარემდე, მის „არქიტექტონიკამდე“. ისინი ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ორგანულ ერთიანობას განსაზღვრავენ აბსტრაქტულად, ცხოვრებისეული სიმართლისაგან დამოუკიდებლად. შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობის პრობლემის განხილვისას თანამედროვე იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლები ფაქტიურად ილაშქრებენ ხელოვნებაში რეალიზმის წინააღმდეგ, ქადაგებენ აბსტრაქციონიზმს, სიმბოლიზმს და სხვა ფორმალისტურ „იზმებს“, რომლებიც დამახასიათებელია იმპერიალიზმის ეპოქის ხელოვნებისათვის.

ერთი შეხედვით, გარკვეულ განსხვავებათა მიუხედავად, თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის სხვადასხვა თეორიას საერთო იდეურ-გნოსეოლოგიური საფუძველი აქვთ. ესაა სუბიექტივიზმი, ვოლუნტარიზმი. ერთი მხრივ, ესაა „ჩრეულთა“ კულტის აღიარება, ხალხის მასების უგულვებლყოფა, მხატვრული შემოქმედების ცხოვრებისაგან აბსოლუტური დამოუკიდებლობის ქადაგება. მეორე მხრივ, ეს ხალხის მასების იდეური მოშხამვაა, იდეური დატყვევება, უკიდურესი ინდივიდუალიზმის დანერგვაა ფართო მასებში, სრულიად გარკვეული მიზნით: დაქსაქსონ მშრომელთა ძალები, მიაძინონ მათი შეგნება, ჩაკლან ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძონ მას მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშორონ ისინი თავიანთი უფლებებისა-

თვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

ძველი სამყაროს აპოლოგეტები ქადაგებენ „თეორიას“, რომლის თანახმად თანამედროვე კაპიტალიზმი „გარდაიქმნა“. რომ ახლა მისთვის უცნობია სოციალური კონფლიქტები. „ძველი“ ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებანი, კლასებს შორის მოიშალა ზღვარი. ახალმა კაპიტალიზმმა, ე. წ. „სახალხო კაპიტალიზმმა“, „ეკონომიურმა ჰუმანიზმმა“ მოიპოვა ახალი სუნთქვა და განაზრციელა საყოველთაო კეთილდღეობის, პიროვნების თანასწორუფლებიანობისა და თავისუფლების იდეალები კერძო მეწარმეობის პირობებში. აქედან გამომდინარე, კულტურისა და ხელოვნების სფეროში თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის დამცველები ქადაგებენ რალაც ყოვლისმომცველ, კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას, „ერთიანი ნაკადის“ თეორიას კულტურაში, „ერთიან თანამედროვე სტილს“ ხელოვნებაში.

თანამედროვე „სოვეტოლოგების“ აზრით, სოციალიზმი და კაპიტალიზმი, მიუხედავად მათი ძირეული განსხვავებისა, ვითარდებიან ერთიდაიმავე მიმართულებით: „საყოველთაო ინდუსტრიული განვითარების ძალდატანებითს ეკონომიურ იმპერატევებს“, აგრეთვე სოციალიზმის შინაგან ცვლილებებსა და კაპიტალიზმის ერთგვარ მოდერნიზაციას ორი სისტემის „ჰიბრიდიზაციამდე“, მათ „სინთეზამდე“, ერთიანი „შერეული“ საზოგადოების წარმოქმნამდე მივყევართ. აქედან გამომდინარე, ისინი ქადაგებენ ე. წ. „კონვერგენტობის“ კონცეფციას კულტურის, ხელოვნების განვითარებაში, რომლის თანახმად ხდება მათი ურთიერთგაახსნა, ასიმილაცია „ერთიანი თანამედროვე საზოგადოების“, ინტეგრირებული ხელოვნების სახით. ორი საზოგადოების უნიფიკაციის, ანუ „კონვერგენტობის“ კონცეფციის თავგამოდებული თეორეტიკოსები არიან: უ. როსტოუ, პიტირიმ სოროკინი (1889—1968), ზ. ბეჟინსკი, რ. არონი და სხვები.

თანამედროვე რეაქციული ხელოვნების დეჰუმანიზაციის პროცესი, რომელიც თეორიულად თავის დროზე გააანალიზა ესპანელმა ფილოსოფოსმა ხოზე მარია ორტეგა-ი-გასეტმა წიგნში — „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925), ორი გზით მიმდინარეობს: ერთი გზაა ისეთი „მასობრივი კულტურის“ წარმოება, რომელიც გათვალისწინებულია არამომთხვენი მკითხველისა და მაყურებლისათვის. პოლიციური რომანები, ფილმები, კომიქსები, მოდურა უხამსი სიმღერები („შლიაგერები“) და ცეკვები თანამედროვე ტექნიკის წყალობით მყისვე ხდებიან უზარმაზარი აუდიტორიის კუთვნილება. ყველა ისინი განადიდებენ სისასტიკეს, ძალადობას, სისხლის სამართლის დანაშაულს, სექსს, მეშჩანურ ეროტიკას. ბაზა-

რი გავსებულა თოჯინა-საფრთხობელებით, მფრინავი სისხლის-მწოველებით, რეზინის გიგანტური მაჩრჩობელებით, მორიელეებით, საჩუქრების კოლოფებით—პლასტმასის გვამებით და ა. შ. „შიშის ინდუსტრიალიზაცია“ დიდძალ მოგებას აძლევს ბიზნესმენებს. უზრნალ „ლუკის“ ცნობით, ბიზნესმენებმა მარტო ერთ წელს 20 მილიონი დოლარი მოგება მიიღეს. საშინელებათა ფაბრიკაციას იდეოლოგიური ასპექტი აქვს. „მასობრივი კულტურის“ სახეები მოწოდებულნი არიან ბავშვობიდანვე ჩაუნერგონ ადამიანებს სისასტიკე, შიში, არსებული წესწყობილების შეუცვლელობის რწმენა. „მასობრივი ხელოვნება“ თანამედროვე დეკადანსის ერთ-ერთი ფორმაა.

მეორე გზაა რჩეულთათვის, „ელიტისათვის“ ხელოვნების შექმნა. დეკადანსის ეს ნაირსახეობა გამოდის ავანგარდიზმის, მოდერნიზმის ფორმით. ეს უკანასკნელი სოციალურ-პოლიტიკურად და ესთეტიკურად ერთგვაროვანი არ არის და მეტად წინააღმდეგობრივია. მათში ვხვდებით პირწავარდნილ შარლატანებსა და პათიოსან ნიჭიერ ადამიანებს. მოდერნისტულ ხელოვნებას განეკუთვნება ე. წ. „ახალი რომანი“, „აბსურდის თეატრი“. პირველის მაგალითია თანამედროვე ფრანგი მწერლის ალენ რობ-გრიიეს რომანი „ლაბირინთი“, მეორისა — სამუელ ბეკეტის პიესები „თამაშის დასასრული“, „მაგნიტოფონის უკანასკნელი ფირი“. სამყარო საშინელი ქაოსია — აი, რობ-გრიიესა და ბეკეტის ნაწარმოებთა იდეური პათოსი. მოდერნიზმი სახვით ხელოვნებაში გვევლინება აბსტრაქციონიზმის, მის ნაირსახეობათა „ოპ-არტისა“ (ოპტიკური ხელოვნება), „პოპ-არტის“ (პოპულარული ხელოვნება), „ლენდ-არტის“ (ბუნების ხელოვნება) „ერ-არტისა“ (ეროტიული ხელოვნება) და სხვათა სახით.

არაერთი თეორია და სკოლა, მიმდინარეობა და კონცეფცია შეუქმნიათ ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს ჩვენს დროში, კერძოდ, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ყველა მათგანს, მიუხედავად ერთგვარი სახესხვაობისა, ელფერისა, ნიუანსისა, ერთი რამ აკავშირებს. ეს არის მტრული, შეურთიგებელი დამოკიდებულება მშვიდობის, დემოკრატიის, სოციალიზმის ძალებისადმი. ვ. ი. ლენინი, ახასიათებდა რა სუბიექტური იდეალიზმის სხვადასხვა კონცეფციას, აღნიშნავდა, რომ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ისე, როგორც ლურჯი ეშმაკი ყვითელი ეშმაკისაგან. ასევეა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში, სადაც ამყამად განსაკუთრებული პოპულარობითა და გავლენით სარგებლობენ ნეოთომიზმი, ფროიდიზმი და ეგზისტენციალიზმი.

იმპერიალიზმის სულიერი აპოლოგეტები და მათი დამქაშებ ყველა ჯურის რევიზიონისტები ერთიანი ფრონტით უტყევენ საბ-

კოთა ხელოვნების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს, მის ფუძემდებლურ ლენინურ პრინციპებს—პარტიულობას, იდეურობას, ხალხურობას, ყოველნაირად ასხამენ ხოტბას „შემოქმედების თავისუფლების“ დიდი ხნის წინათ ყბადაღებულ ბურჟუაზიულ-ანარქისტულ ლოზუნგს, ილაშქრებენ ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ. მარქსისტული ესთეტიკის ამოცანაა ამხილოს რეაქციული ბურჟუაზიული ესთეტიკის მანკიერი არსი, აღზარდოს მშრომელებში კვლამარტი მშვენიერების აღქმის უნარი.

## § II. ანთიპიური აზროვნების ისტორიიდან

ახლა, როდესაც გამწვავდა იდეოლოგიური ბრძოლა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ესთეტიკური აზროვნების ისტორიის შესწავლას. საბჭოთა მეცნიერებმა დიდი მუშაობა გასწიეს წარსულის ესთეტიკური მეკვიდრობის შესასწავლად. ამჟამად ყველა პირობაა შექმნილი მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების მარქსისტული ისტორიის მონუმენტური გამოკვლევების შესაქმნელად.

ესთეტიკური აზროვნების ისტორიის დაწერა არაერთმა ბურჟუაზიულმა მეცნიერმა სცადა. 1858 წელს გერმანელმა მკვლევარმა რობერტ ციმერმანმა ვენაში გამოცა „ესთეტიკის ისტორია როგორც ფილოსოფიური მეცნიერება“, რომელშიაც მიმოიხილავს ბერძნულ-რომაულ და გერმანულ ესთეტიკას XIX საუკუნის პირველ ნახევარამდე ჰერბარტის ფილოსოფიის შუქზე. ათი წლის შემდეგ გამოვიდა გერმან ლოტცეს წიგნი „გერმანული ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიც ავტორი განიხილავს გერმანულ ესთეტიკას 1868 წლამდე. 1872 წელს მაქს შასლერმა ბერლინში გამოცა წიგნი „ესთეტიკის კრიტიკული ისტორია“, რომელშიც დაწვრილებით არის აღწერილი ესთეტიკის ისტორია ჰეგელისეული თვალთახედვით დასაბამიდან XIX საუკუნის 70-იან წლებამდე. ოცი წლის შემდეგ ინგლისელმა ესთეტიკოსმა ბერნარდ ბოზანკეტმა ლონდონში გამოცა „ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიაც ავტორი ფართოდ მოიხილავს ესთეტიკის ისტორიას მისი ჩასახვიდან XIX საუკუნემდე. ამ წიგნის პოპულარობაზე მეტყველებდა ის ფაქტიც, რომ 1922 წელს მისი მეხუთე გამოცემა დაისტამბა. უცხოელი ავტორებიდან აღსანიშნავია ვ. კნიჰტის (1895), ფ. ჰამბერსის (1932), კ. გილბერტისა და ჰ. კუნის (1939) და სხვათა შრომები ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიაზე.

რუსი ავტორებიდან ესთეტიკის ისტორიის საკითხებზე მუშაობდნენ დ. ანიჩკოვი, ი. ამფითეატროვი, ა. მირონოვი, ი. სამსონოვი და ა. შ.

მათ შრომებში შეიძლება შევხვდეთ საინტერესო ფაქტობრივ მასალას, მაგრამ მეთოდოლოგიურად ისინი მიუღებელია, რადგან იდეალისტურად არკვევენ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვნების ადგილისა და როლის საკითხებს. ეს გარემოება კი იმას იწვევს, რომ ესთეტიკური აზროვნება მათ მიერ განიხილება წმინდა იმანენტურად, ადამიანის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ყველა მხარისაგან იზოლირებულად.

საბჭოთა ესთეტიკოსების მიერ ბოლო წლებში გადადგმულია სერიოზული ნაბიჯები ესთეტიკის ჭეშმარიტად მეცნიერული ისტორიის შესაქმნელად. ამ მხრივ საინტერესო მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ მ. ოსიანნიკოვისა და ზ. სმირნოვას წიგნი „ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიის ნარკვევები“, რომელიც 1963 წელს გამოიცა. 1962—1970 წლებში გამოვიდა მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების ძეგლების ხუთი ტომი „ესთეტიკის ისტორია“, რომელშიაც წარმოდგენილია დიდძალი ფაქტობრივი მასალა და მისი ანალიზი. საყურადღებოა აგრეთვე ცალკეული გამოკვლევები, რომლებიც ესთეტიკის ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთს ეხებიან, მათ შორის ვ. ასმუსის „XVIII საუკუნის გერმანული ესთეტიკა“ (1963 წ.), ა. ლოსევის „ანტიკური ესთეტიკის ისტორია“ (1963 წ.), კრებული „საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“ (1967 წ.), მონოგრაფია „ქართული საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“ (1969 წ.) და ა. შ. ჩვენ საჭიროდ არ ჩავთვალეთ თუნდაც ზოგად ხაზებში წარმოგვედგინა ესთეტიკის ისტორია. წინამდებარე ნაშრომში ამა თუ იმ პრობლემის განხილვა ზოგჯერ აუცილებელს გახდის ისტორიულ ექსკურსსაც მივმართოთ და ჩვენც მხოლოდ ამას დავჯერდებით. აქ შევხვებით მხოლოდ რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატებისა და ქართველი სამოციანელების ესთეტიკურ შეხედულებებს, რომლებიც, არსებითად, რუსეთსა და საქართველოში კრიტიკული რეალიზმის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენენ.

#### ა) მატერიალისტური ტრადიციები

#### რუსულ ესთეტიკასა და მხატვრულ კრიტიკაში

რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების: ა. ი. გერცენის, ნ. კ. ოგარინოვის, ბ. გ. ბელინსკის, ნ. გ. ჩერნიშევსკის, ნ. ა. დობროლინოვის, დ. ი. პისარევის, მ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის ესთეტიკური თეორიები ყველაზე დემოკრატიულია მარქსამდელ ესთეტიკაში და ამან საშუალება მისცა მათ ყველაზე ახლო მისულიყვნენ ხელოვნ-



ნების კლასობრივი ხასიათის გაგებადღე, მოეცათ ხელოვნების სა-  
ზოგადობრივი ფუნქციის საკითხის თანმიმდევრული გადაწყვეტა.  
ისინი მივიღწენ იმის გაგებადღე, რომ კაპიტალიზმი, ექსპლუატა-  
ტორული წყობილება ეწინააღმდეგება ხელოვნების განვითარებას.  
კაცობრიობის მხატვრული კულტურის პროგრესს ისინი უკავში-  
რებდნენ კერძო საკუთრებისა და სოციალური უთანასწორობის სამ-  
ყაროს განადგურებას, თუმცა რჩებოდნენ უტოპიურ სოციალისტე-  
ბად, რადგან ვერ შეძლეს დაენახათ ხელოვნების განვითარების რე-  
ალური ისტორიული პერსპექტივები, ვერ შეძლეს დაეკავშირებინ-  
ათ ეს განვითარება პროლეტარიატის კლასობრივ ბრძოლასთან.

მიუხედავად რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ისტორიუ-  
ლი შეზღუდულობისა, მათი ესთეტიკის მეცნიერული დონე მნიშ-  
ნელოვნად აღემატება XIX საუკუნის დასავლეთევროპული ბურ-  
ჟუაზიული ესთეტიკის დონეს. საყურადღებოა, რომ 1884 წლის 26  
ივნისს რუსი რევოლუციონერ-ნაროდნიკის ა. ლინევის მეუღლის  
ე. პაპრიცისადმი მიწერილ წერილში ფ. ენგელსი აღნიშნავდა, რომ  
რუსულ ლიტერატურაში ისტორიული და კრიტიკული სკოლა „გაცი-  
ლებით მაღლა დგას ყოველივე იმაზე, რაც შექმნილია ამ მიწართე-  
ბით გერმანიასა და საფრანგეთში ოფიციალური ისტორიული მეც-  
ნიერების მიერ“. კ. მარქსი და ფ. ენგელსი განსაკუთრებული გუ-  
ლისყურით სწავლობდნენ ნ. ჩერნიშევსკის თხზულებებს. მის ეკო-  
ნომიურ შრომებს, უწოდებდნენ მას „დიდ რუს მეცნიერსა და კრი-  
ტიკოსს, დიდ მოაზროვნეს“. ჩერნიშევსკის გარდა კ. მარქსი და  
ფ. ენგელსი იცნობდნენ ა. გერცენის, ნ. დობროლიუბოვის, ბ. შჩე-  
დრინის და სხვათა ნაწერებს. კ. მარქსი რუს რევოლუციონერებს  
დაეხმარა ნ. ჩერნიშევსკის რომან „პროლოგის“ პირველი უცხოური  
გამოცემისას (1877). მარქსიზმის კლასიკოსები დიდად აფასებდნენ  
აგრეთვე ნ. დობროლიუბოვს. მათი აზრით, ქვეყანა, რომელმაც  
წარმოშვა ორი ბუმბერაზი, კრიტიკოსი დობროლიუბოვი და ჩერნი-  
შევსკი, „ორი სოციალისტური ლესინგი“, არ დაიღუპება. ნ. დობ-  
როლიუბოვს კ. მარქსი აყენებდა ლესინგისა და დიდროს გვერდით.  
კ. მარქსს განზრახული ჰქონდა დაეწერა სპეციალური ნარკვევი  
ნ. ჩერნიშევსკის შესახებ, რათა გაეცნო იგი ევროპისათვის და ამი-  
სათვის სთხოვდა ნ. დანიელსონს მიეწოდებინა მასალები რუს რე-  
ვოლუციონერ-დემოკრატზე. სამწუხაროდ, ეს განზრახვა განუხორ-  
ციელებელი დარჩა. ვ. ი. ლენინი კარგად იცნობდა და დიდად აფა-  
სებდა ა. გერცენის, ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის ნაწარმოებებს.  
იგი მათ რუსეთის სოციალ-დემოკრატიის წინამორბედებად თვლიდა<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 36, 147.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 5, 462.

რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია მებრძოლი დემოკრატიზმი, შეურიგებლობა ექსპლუატატორული კლასების იდეებისა და თეორიებისადმი. ბატონყმობის სისტემის კრიზისმა და 30—50-იანი წლების განმათავისუფლებელი მოძრაობის განვითარებამ რუსულ ლიტერატურაში წარმოშვა მიმართულება, რომელსაც „კრიტიკულს“ უწოდებდნენ. იგი იქმნებოდა და გზას იკვლევდა ლიტერატურასა და ესთეტიკაში კონსერვატიულ და რეაქციულ ტენდენციებთან მწვავე ბრძოლაში. საკირო იყო ამ მიმართულების თეორიული დასაბუთება, მისი ესთეტიკური პრინციპების განსაზღვრა. დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა ბესარიონ ბელიმსკიმ (1811—1848) პირველმა შეიგნო ამ ამოცანის მნიშვნელობა და ხელი მოჰკიდა მის გადაჭრას. ხელოვნების თეორიის სფეროში მან შექმნა მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, შეიმუშავა ლიტერატურული კრიტიკის ახალი, რევოლუციურ-დემოკრატიული პრინციპები. თუ 30-იან წლებში ბელიმსკი იდეალისტურად წყვეტს ესთეტიკის საკითხებს, 40-იან წლებში იგი მხატვრულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას განიხილავს მატერიალისტურად. იგი გახდა ფილოსოფიურ მატერიალიზმზე დამყარებული XIX საუკუნის რუსული კლასიკური ესთეტიკის ფუძემდებელი.

ლიტერატურა და ხელოვნება ბელიმსკისათვის წარმოადგენენ სინამდვილის ასახვას მხატვრულ სახეებში. „ხელოვნება, — ამბობდა ბ. ბელიმსკი. — არის სინამდვილის ასახვა, განწმორებული, თითქოს ხელახლა შექმნილი სამყარო“. ლიტერატურა და ხელოვნება ისევე როგორც მეცნიერება, სინამდვილის შეცნობის უძლიერესი საშუალებებია. ხელოვნება, ბელიმსკის აზრით, პასიურად, სააკის მაგვარად, კი არ უნდა ასახავდეს ცხოვრებას, ბუნებას, არამედ მას თავის სურათებში უნდა შეჰქონდეს ცოცხალი პირადი აზრი, რომელიც მას მიანიჭებს მიზანს და მნიშვნელობას. „ხელოვნებისათვის საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი სამსახურის უფლების წართმევა, — წერდა „შმაგი ბესარიონი“, — ნიშნავს არა მის ამალღებას, არამედ მის დამცირებას, იმიტომ რომ ეს ნიშნავს წაართვა მას ყველაზე ცხოველი ძალა, ე. ი. აზრი, აქციო ის რაღაც სიბარიტულ-ლიაოვნების სავნად, უსაქმო მცონართა სათამაშოდ“<sup>1</sup>.

ხელოვნება, ბელიმსკის აზრით, არის ჭეშმარიტების უშუალო ჭერება. ანუ სახეობრივი აზროვნება.

ამუშავებდა რა რუსული მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძვლებს, ბელიმსკიმ მკაცრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა ჰეგე-

<sup>1</sup> ბ. გ. ბელიმსკი, რჩეული ფილოსოფიურა თხზულებანი, სახელგამი, 1948, 692.

ლის ესთეტიკური შეხედულებანი, სასტიკად დაგმო „წმინდა ხელოვნების“, „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორია.

40-იან წლებში ბელინსკი ისტორიზმის პრინციპს ამკვიდრებს ლიტერატურულ კრიტიკაში. ამ პრინციპის დაკვიდრება ესთეტიკაში და ლიტერატურულ კრიტიკაში ბელინსკის ერთ-ერთი დიდი დამსახურებაა. თავის წერილში „1847 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“ ბელინსკიმ მოგვცა ხელოვნებისა და მეცნიერების განსახვევებელი ნიშნების კლასიკური დასასიათება.

ბელინსკისათვის რეალიზმი გულისხმობს ხელოვნების მაღალ იდეურობას. ბელინსკი იყო ლიტერატურისა და ხელოვნების ხალხურობის კვემარტი მქადაგებელი. მისი აზრით, მწერალი ხალხის ფიქრების, მისწრაფებებისა და გრძნობების გამომხატველია. იბრძოდა რა ლიტერატურისა და ხელოვნების ხალხურობისათვის, ბელინსკი განასხვავებდა ხალხურობასა და მდაბიურობას. იგი აღნიშნავდა, რომ „ეროვნულის“ მოწყვეტა „ზოგადუცობრიულისაგან“ ანტიდემოკრატიულია. თუ ცხოვრება მხატვრულ ნაწარმოებში სწოვად არის ასახული, მაშასადამე, იგი ხალხურია. ბელინსკის აზრით, რუსული ლიტერატურის უპირველესი ამოცანაა აღუძრას ხალხს ადამიანური ღირსების გრძნობა, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე ტალახში იყო ამოსვრილი. იგი თვლიდა, რომ კვემარტი რუსულ ხალხურ ხელოვნებას წარმოადგენენ არა მარტო ხალხური შემოქმედების ნიმუშები, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მისი თანამედროვე რუსული ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლების (პუშკინი, გოგოლი, ლერმონტოვი, გონჩაროვი და ა. შ.) საუკეთესო ნაწარმოებები, რომლებშიც თავისი გამოხატულება ჰპოვა რუსეთის მრავალტანჯული ხალხისა და მათ შორის „ვანათლებული საზოგადოებას“ ცხოვრებამ.

ალექსანდრე გერცენი (1812—1870) მშვენიერების, სილამაზის პრობლემის გადაწყვეტას ცდილობს ჰარმონიულობის, თანაფარდობის ხაზგასმით. გერცენი მაღალ შეფასებას აძლევს რუსულ ლიტერატურას და აღნიშნავს მის თვითპყოფადობას, ღრმა თავისებურებას, სასტიკად აკრიტიკებს იმათ, ვინც დიდ რუს მწერლებს დასავლეთის ლიტერატორების მიმბაძველებად სახავს. რუსული ლიტერატურის განვითარებაში იგი ხედავს ხალხის სულიერი ძალების უდიდეს შესაძლებლობას, ცდილობს დაასაბუთოს ლიტერატურის კავშირი ხალხის განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან, ბატონყმობისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლასთან.

ნიკოლოზ ოგარიოვის (1813—1877) შეხედულებები ესთეტიკის საკითხებზე ჩამოყალიბებულია რიგ წერილებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გაზეთ „პოლიარნია ზევზდაში“ 1859 წელს დასტამბული მისი სტატია „მხატვრის ხსოვნას“, რომელიც

დიდი რუსი მხატვრის ა. ივანოვის გარდაცვალებას ეძღვნება. ოგარიოვის აზრით, აზრისა და გრძნობების გარეშე, რომელსაც მხატვარი თავის ნაწარმოებში აქსოვს, მისი ქმნილება იქნება არა მხატვრული ნაწარმოები, არამედ სინამდვილის მკვდარი ასლი. მხატვარს არ შეუძლია განუდგეს საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ხელოვნება განუყრელია მისი საზოგადოებრივი შინაარსისაგან — ასეთია ოგარიოვის ესთეტიკის ცენტრალური თეზისი. გადაკრით გმობს რა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორიას, ოგარიოვი გვიჩვენებს, რომ ხელოვნება ყოველთვის გამოხატავდა თავისი დროის აზრებს, განწყობილებებს, რწმენას და იცვლებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების შეცვლასთან ერთად. ოგარიოვი მკაცრად აკრიტიკებს აგრეთვე „წმინდა ხელოვნების“ მომხრეთა ცდას, მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას პირველ პლანზე წამოეყენებინათ მხატვრის „გულწრფელობა“.

განსაკუთრებული ადგილი მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის ისტორიაში ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის (1828—1889) უკავია. მან შეძლო „ესთეტიკურ შეტაკებებში“ დაენახა კლასობრივი ანტიგონიზმის გამოხატულება. ჩერნიშევსკიმდე რუსულ ლიტერატურაში ე. წ. „ესთეტიკური კრიტიკა“ (ვ. ბოტკინის, ა. დრუჟინინის, პ. ანენკოვისა და სხვათა სახით) მხატვრულ შემოქმედებას თვლიდა არაცნობიერ პროცესად. გარდა ამისა, იგი უარყოფითად ეკიდებოდა რუსულ ლიტერატურასა და კრიტიკაში რევოლუციურ-დემოკრატიულ მიმართულებას. სწორედ ამ პერიოდში (1855) გამოვიდა ნ. ჩერნიშევსკის მთავარი ესთეტიკური თხზულება „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“ (სამაგისტრო დისერტაცია), რომლის ძირითადი იდეები ეწინააღმდეგებოდა სწორედ „ესთეტიკური კრიტიკის“ ჯგუფის გამოსვლებს. „რუსული ლიტერატურის გოგოლის პერიოდის ნარკვევებში“ (1856) ნ. ჩერნიშევსკიმ გაილაშქრა ა. დრუჟინინის წინააღმდეგ და ბრწყინვალედ დაიცვა ბელინსკი თავდასხმებისაგან, აჩვენა ბელინსკის ესთეტიკის ცხოველყოფილობა და მნიშვნელობა.

თავის სამაგისტრო დისერტაციაში ჩერნიშევსკიმ ცხადყო, რომ იდეალისტური ესთეტიკა მოწყვეტილია ცხოვრებას და სასტიკად ცდება, როდესაც ცდილობს სინამდვილის მშვენიერება წარმოადგინოს არასრულყოფილ ფენომენად, ხელოვნების მშვენიერება დააყენოს ბუნების მშვენიერებაზე მაღლა. დისერტაციაშიც და ავტორეცენზიაშიც ჩერნიშევსკიმ გააკრიტიკა მშვენიერების იდეალისტური გაგება. მისი აზრით, მშვენიერი არის სიცოცხლე, უფრო ზუსტად: მშვენიერია ისეთი სიცოცხლე, როგორც იგი უნდა იყოს ჩვენი გაგებით. მის მიერ წამოყენებული დებულება მშვენიერებაზე ესთეტიკური აზროვნების უდიდესი მონაპოვარია.

ჩერნიშევსკის მტკიცებაში, ეჩვენებინა ხელოვნების ნაწარმოებთა არასრულყოფილება სინამდვილესთან შედარებით, შეიძინევა კიდევ ერთი ასპექტი: მისი აზრით, რა დიდიც არ უნდა იყოს ხელოვნების როლი ახალი ადამიანის — რევოლუციონერის აღზრდაში, ამ ადამიანის მთავარ მასწავლებელს ცხოვრება უნდა წარმოადგენდეს.

ჩერნიშევსკი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იდეის როლს მხატვრულ ნაწარმოებებში, იზიარებს ბელინსკის აზრს ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის შესახებ. მხატვრის შემოქმედებაში, მისი აზრით, უნდა მონაწილეობდეს გონება, ჭანსალი აზრი და ფაქიზი გემოვნება. მისი შეხედულებით, მსოფლმხედველობა როგორც რწმენათა სისტემა (და ამასთან. სწორი, პროგრესული რწმენისა) ეხმარება ხელოვანს გაარკვიოს ცალკეული ფაქტების კავშირი. ჩერნიშევსკის რევოლუციურ-დემოკრატიული რწმენა საფუძვლად უდევს მის შეხედულებას ლიტერატურის ხალხურობაზე.

ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორიამისი ფილოსოფიის განუყრელი, შემადგენელი ნაწილია. შემეცნების მატერიალისტურ თეორიას ეყრდნობა ჩერნიშევსკის ყველა დებულება სულიერი ღირებულების, კულტურის შესახებ, მთელი მისი რეალისტური ესთეტიკა.

ჩერნიშევსკის ფილოსოფიის, ესთეტიკური თეორიის გენიალური შეფასება მოგვცა ვ. ი. ლენინმა: „ჩერნიშევსკი... ერთადერთი დიდი რუსი მწერალია, რომელმაც შეძლო 50-იანი წლებიდან 1888 წლამდე მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სრულდღეზე დარჩენილიყო... მაგრამ ჩერნიშევსკიმ ვერ შეძლო. უკეთ რომ ვთქვათ, მას რუსეთის ცხოვრების ჩამორჩენილობის გამო, არ შეეძლო მარქსისა და ენგელსის დიალექტიკური მატერიალიზმის სიმართლედ აღსულიყო“<sup>1</sup> (ხაზი ჩეხია — ნ. ჯ.). ეს დახასიათება შესაძლებლობას გვაძლევს სწორად, მეცნიერულად შევამოთ ნ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია.

ნიკოლოზ დობროლიუბოვის (1836—1861) ერთ-ერთი დიდი დამსახურება ის არის, რომ მან ბრწყინვალედ დაიკვა ლიტერატურული კრიტიკის ცხოვრებისეული ორიენტაცია, კრიტიკისა. რომელიც დაკავშირებული იქნებოდა ხელოვნებაში მხატვრული სიმართლისათვის ბრძოლასთან. სიმართლე დობროლიუბოვისათვის მხატვრული ნაწარმოების აუცილებელი პირობაა, მაგრამ მისი ღირსების კრიტერიუმი ჯერ კიდევ არ არის. ამ კრიტერიუმის გამოყენების

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 14, 451.

უბადლო ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს ა. ოსტროვსკის შენობებდებს დობროლიუბოვისეული ანალიზი, რომელშიც კრიტიკოსი გადაკრით ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რომ მწერალი ზაფთვალათ რუსული ვაჭრების ყოფა-ცხოვრების აღმწერად. კრიტიკოსის აზრით, მხატვარი ფოტოგრაფიული ფორა არ არის; ამიტომ წარმოსახავს რა სინამდვილეს, იგი შემოქმედებითად გარდაქმნის, სახეს უცვლის მას. „ბნელი სამეფოს“ ცხოვრების ნათელი, ცოცხალი გამოხატვა. დობროლიუბოვის თქმით, მკითხველში აღშფოთებას იწვევს თვითნებობის წინააღმდეგ, და, ამავე დროს, მას უღვივებს აზრს, რომ საჭიროა დაიმსხვრეს ცრურწმენა, რომელიც ახშობს ჩაგრულთა გონებას და მჩაგვრელთა წინააღმდეგ მათ აქტიურ ბრძოლას ხელს უშლის. დობროლიუბოვთან განსაკუთრებული ადგილი უკავია ლიტერატურაში დადებითი გმირის შექმნის პრობლემას. ოლეა ილინსკაია (ა. გონჩაროვის „ობლომოვი“) ელენე სტასოვა (ი. ტურგენიის „წინაღმდეგ“) ქალების დადებითი სახეებია რუსულ ლიტერატურაში, ხოლო კატერინას (ა. ოსტროვსკის „ქვეა-ქუხილი“) ხასიათი წინააღმდეგული ნაბიჯია მთელ რუსულ ლიტერატურაში.

დიმიტრი პისარევი (1840—1868) და მიხეილ სალტიკოვ-შჩედრინი (1826—1889) რეფორმის შემდეგ პირველ ათწლეულში რუსული რევოლუციური ესთეტიკის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლებად გვევლინებიან. პისარევის აზრით, ნამდვილმა მხატვარმა უნდა იცოდეს და ესმოდეს ყველაფერი, რაც აღელვებს მის თანამედროვეებს, მას არ შეუძლია გულგრილი იყოს „საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემისაგან“. ბრძოლა რუსული ლიტერატურისა და კრიტიკის დემოკრატიული იდეურობისათვის პისარევის უდიდესი დამსახურებაა. როგორც ესთეტიკოსს, პისარეუს შეცდომებიც ჰქონდა. პისარევი აღნიშნავდა, რომ ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, შეუძლებელია, რადგან მშენიერება არის მთლიანად სუბიექტური კატეგორია, მეცნიერება კი შესაძლებელია მაშინ. როდესაც მისი საგანი ობიექტური მნიშვნელობისაა. პისარევის აზრით, სწორედ ამ თვალთახედვით არის დაწერილი ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაცია, თითქოსდა ჩერნიშევსკის აზრად ჰქონდა არა ახალი ესთეტიკური თეორიის შექმნა, არამედ ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, დამსხვრევა, რის შესახებაც ფილისტერულ მოაზროვნებთან შეგუების გამო, არ თქვა პირდაპირ და აშკარად. პისარევის ეს შეხედულება მცდარია.

ახალი რუსული ლიტერატურა ვერ იარსებებს, აღნიშნავდა მ. შჩედრინი, თუ არ გამოავლინა დადებითი ტიპები. რომელთაც უდიდესი აღმზარდლობითი მნიშვნელობა აქვთ. იგი მოითხოვს სოციალურ რომანს, სოციალურ სატირას, ილაშქრებს ნატურალიზმის წინააღმდეგ, რომელსაც „ფსევდორეალიზმს“ უწოდებს. სალტი-

კოვ-შჩედრინის ესთეტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სატი-  
რის პრობლემებს. სატირის საქმე მანკიერებათა დიდაქტიკურა  
გახსნა. კი არ არის, არამედ თვით ცხოვრების ფაქტებში მანკიერება-  
თა გახსნაა. შჩედრინის აზრით, მსოფლშხედველობის ბუნდოვანება  
იმდენად მნიშვნელოვანი ნაკლია, რომ მას შეუძლია გააბიაბრუო  
მხატვრის მთელი შემოქმედება.

ბ) ჭარბველ სამოციანელთა  
(„თერგდალეულთა“) ესთეტიკა

ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში განსაკუთრე-  
ბული მნიშვნელობა ჰქონდა სამოციანელთა („თერგდალეულების“)  
მოღვაწეობას, რომელიც ძირითადად განპირობებული იყო „ეროვნუ-  
ლი ლიტერატურის ტრადიციებით, რუსი რევოლუციონერ-დემოკ-  
რატების იდეური გავლენითა და იმდროინდელი საქართველოს  
სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებით. იმყოფებოდნენ რა პეტერ-  
ბურგში, ი. ჭავჭავაძემ, ა. წერეთელმა, გ. წერეთელმა, ნ. ნიკოლა-  
ძემ და სხვებმა შემოქმედებითად აითვისეს რუს რევოლუციონერ-  
დემოკრატთა იდეები. ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკისა და ნ. დობ-  
როლინოვის ზეგავლენით ქართულ კრიტიკულ და მხატვრულ ლი-  
ტერატურაში დამკვიდრდა ახალი, რეალისტური ესთეტიკის პრინ-  
ციპები.

საქართველოში დაბრუნებისთანავე „თერგდალეულებს“ შეჯა-  
ხება მოუხდათ ძველი თაობის წარმომადგენლებთან, რომლებიც  
ეურნალ „ცისკრის“ გარშემო იყვნენ დაჯგუფებულნი. 1861 წელს  
ეურნალ „ცისკარში“ ი. ჭავჭავაძემ გამოაქვეყნა წერილი „ორიო-  
დე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კოზლოვის  
„შეშლილის“ თარგმანზედა“, რომელშიც ქართველ სამოციანელთა  
წინამძღოლმა საქართველოს კულტურული განვითარების უმნიშ-  
ვნელოვანესი საკითხები და, უპირველეს ყოვლისა, ქართული ენის  
სიწმინდის საკითხი განიხილა. ი. ჭავჭავაძის სტატიამ დიდი გამოხ-  
მაურება ჰპოვა. მის წინააღმდეგ დაირაზმა მთელი ძველი კონსერვა-  
ტიულ-რეაქციული თაობა. ბრძოლამ მწვავე ხასიათი მიიღო და გა-  
მოაუვიდა მანამდე მთვლემარე ქართული საზოგადოებრივი აზროვ-  
ნება. ი. ჭავჭავაძის მეორე წერილმა „პასუხი“ უფრო მეტად ააფო-  
რიაქა ძველი თაობის წარმომადგენლები. წერილმა დასაწყისში  
ი. ჭავჭავაძის ეპიგრაფად მოჰყავს ბ. ბელინსკის ცნობილი სიტყვე-  
ბი „ჩვენი ლიტერატურა სურათ აქციონ სამეჯლისო დარბაზად და  
უკვე იხმობენ მანდილოსნებს, ჩვენი ლიტერატორები სურათ მოდურ.

ფრაკებში და თეთრ ხელთათმანებში გამოწყობილ მაღალი წრის ადამიანებად აქციონ, ენერგია სურთ შეცვალონ თავაზიანობად, გრძნობები — ზრდილობად, აზრი — მოღურ ფრაზად, სინატიფე — ეპაწიანობად, კრიტიკა — კომპლიმენტებად<sup>1</sup>. ასეთი ეპიგრაფი, დროული იყო და სავსებით პასუხობდა იმდროინდელ საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ ატმოსფეროს. ეურნალ „ცისკრის“ („მამების“ ორგანო) 1874 წლის ივლის-აგვისტოს მეშვიდე-მერვე ნომერში „ძველი სემინარისტის ხელმოწერით“ დაიბეჭდა გრ. ორბელიანის ლექსი „პასუხი უღირსთა შვილთა“, რომელშიც „მამათა“ მეთაური თავს ესხმოდა „შვილებს“, მათ „განუსჯელთ, უმადლოთ, ცუდ დროს შობილთ“ უწოდებდა. ილია ჭავჭავაძემ, როგორც ცნობილია, ამ ლექსის საპასუხოდ დაწერა „პასუხის პასუხი“, რომელშიც „მამები“ ამხილა როგორც ქართველი ხალხის არაკეთილმოსურნენი, „ჩინებზე და ჯვრებზე“ მშობლიური ქვეყნის გამყიდველნი.

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ „მამებსა“ და „შვილებს“ შორის წარმოებულ ამ პოლემიკაში მხოლოდ ქართული ენის სიწმინდეზეა ლაპარაკი. არსებითად ენის სიწმინდისათვის ბრძოლაში გამოვლინდა ორი იდეოლოგია, ორი მიმართულება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ორი ესთეტიკური თეორია. „მამების“ იდეოლოგია, ლიტერატურა და ხელოვნება, ესთეტიკა ცხოვრებას ჩამოშორდა და ქართულ სინამდვილეში ცრუ-კლასიკური და სენტიმენტალური მწერლობის გზას ქადაგებდა. „თერგდალეულთა“ („შვილების“) ესთეტიკური თეორია, რომელსაც სათავეში ი. ჭავჭავაძე ედგა, მოითხოვდა რომ ლიტერატურასა და ხელოვნებას მუდამ მხედველობაში ჰქონებოდა ცხოვრების მაჯისცემა და ხალხის ინტერესებთანათვის სამსახური თავის კეთილშობილურ ამოცანად დაესახა. სწორედ ამაზე მეტყველებენ ი. ჭავჭავაძის სიტყვები: „თუ კაცს რუსულიდგან თარგმნა უნდა რისაჲე, პუშკინი, ლერმონტოვი, გოგოლი როგორ უნდა დაავიწყდეს და მივარდეს... კაზლოვსა, მერუნეტაჲ იმის ცუდ პოემებში უცუდესი მაინც არ ამოერჩივა“...<sup>2</sup> ეს დებულება არსებითად რუსული კლასიკური ლიტერატურის კორიფეთა და კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური თეორიის თავგამოდებული დაცვაა.

მოითხოვს რა ქართულ მწერლობაში კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრების აუცილებლობას, ი. ჭავჭავაძე ქადაგებს პოეზიის მუსიკალობას, მაღალ მოქალაქეობრივობას და გმობს რითმების უთავბოლო რახარუხს და ბ. ბელინსკის მაგალითისამებრ დასძენს

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თბ., ტ. III, 28.

<sup>2</sup> იქვე, 12.



„პოეზია განსახოვნებაა ქეშმარიტებისა, ცხოვრებისა და არა ჯაჭვი უთავბოლოდ გადაბმულ რიამებისა“<sup>1</sup>. ილია აღნიშნავს, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება უნდა ასახავდეს თანამედროვე საჭირო-რობო საკითხებს და ხელს უწყობდეს ცხოვრების გარდაქმნას. მისი აზრით, ლიტერატურა ხალხის კვუა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი, ჩვეულება და განათლების ხარისხია, პოეტსა ხალხი და-ბადავს და ხალხის ცხოვრება ძუძუს აწოვებს, პოეზია ხალხის ცხოვ-რების გამომთქმელია<sup>2</sup>.

თავისი ესთეტიკური შეხედულებებით ი. ჭავჭავაძე ამტკიცებს და თავის შემოქმედებაში ხორცს ასხამს აზრს, რომლის თანახმად ხელოვნება სინამდვილის, ცხოვრების ამსახველი უნდა იყოს, იკე-ბებოდეს მისი ფესვებით, ხალხს აძლევდეს სულიერ საზრდოს და აღამაღლებდეს.

„ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნა-ყოფსა და როცა სათესლედ მოჰსწევენ, ისეე მიწას გადმოსცემენ, რომ ახალი ძირი გაიკეთონ და ამ ძირმა სხვა ახალი შტოები ამო-ხეთქოს, აგრეთვე ცხოვრებაზედ ამოსულნი შტოები — მეცნიერება და ხელოვნება — ისხამენ ზედ ცხოვრების ნაყოფსა და როცა მოს-წევენ სათესლოდ, ისეე ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვ-რების გამოსაცვანძვად. ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცნობი-ერებას ცხოვრებაზედ და ცხოვრებასა თავის რიგზედ — ცნობ-ერებაზედ“<sup>3</sup>. ამ დებულებაში შესანიშნავადაა ჩამოყალიბებული ყო-ფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთდამოკიდებულების მატერია-ლისტური თეზისი, ხელოვნების როგორც ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმის ცხოვრებაზე უკუმოქმედების დიალექტიკა.

ი. ჭავჭავაძე ქართული ენის სიწმინდის დაცვას მჭიდროდ უკავ-შირებს ხალხის ინტერესებს და მოითხოვს, რომ ლიტერატურის ენა დაახლოვებოდა ხალხს, გასაგები და მისაწვდომი ყოფილიყო მისთვის, რათა ხელოვნების მარგალიტები ხალხში და, მამასადა-მე, ცხოვრებაში შექრილიყო, რადგან მხოლოდ ის საქმეა მკვიდრა და მტკიცე, რომლის ფესვიც შიც ცხოვრებაშია გამოკვანძილი<sup>4</sup>.

ქართულ ლიტერატურაში კრიტიკული რეალიზმის მამამთავარი ი. ჭავჭავაძე ხელოვნებას უყურებს როგორც ცხოვრების „გასამჭო-ბინებელ ღონისძიებას“. ისეთ ფენომენს, რომელმაც სარკესავით უნდა ასახოს ცხოვრება, თავი უნდა დაანებოს „ღრუბლების ცურ-

1 ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ., III, 22.

2 იქვე, 45.

3 იქვე, 62-63

4 იქვე, 65.

ეას... „ვარსკვლავების ცაში ბოლთას ცემასა“, „მთვარის ხეყნასა“, „უგემურ ღმეჭასა და თვალების სრესასა“, დროა ჩასწვდეს ცხოვრების მდინარების ძირს და იქ მონახოს აზრი თავისი ცხოველი სურათებისათვის“<sup>1</sup>. მისი აზრით, იქ. ცხოვრების ძირში ხელოვნება იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა და არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს მას და არც მეორისა. და თუ მარგალიტების ამოკრეფაში ხელოვნებას „ლაფი და ლექი თან ამოკყვება, რა უყოთ? ლაფი ჩამოვირეცხოთ, ჭუჭყი მოვიშოროთ. რომ მხოლოდ მარგალიტები დაგვრჩეს ჩვენი ცხოვრების სასახელოდ“<sup>2</sup>. ი. ჭავჭავაძეს არა ერთხელ აღუნიშნავს რომ ხელოვნება არსებობს არა ხელოვნებისათვის, არამედ ცხოვრებისათვის, რომ იგი წინ მიდის ცხოვრების ვითარების გამო და მერე თვითონვე წინ მიჰყავს ცხოვრება, გადადის ხალხში და სცელის ხალხის მდგომარეობასა და ცხოვრებას. ხელოვნება ყოველთვის უნდა აგნებდეს და ატყობდეს ცხოვრების მაჯისცემას, შენიშნავდეს ამ მაჯის მცირეოდენ ცვლილებასაც კი.

ი. ჭავჭავაძემ პირველად ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში, ჩამოაყალიბა თვალაზრისი ხელოვნების არსებასა და მისი სახეების განსხვავებაზე. „ხელოვნება. — წერდა ი. ჭავჭავაძე; — არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა. მუსიკა, მხატვრობა, პოეზია — ესენი სულ სახეში გამოსთქვამენ იდეიას, მხოლოდ იმით განიყოფებიან რომ თავის იდეის გამოსათქმელად სხვადასხვა მასალასა ხმარობენ, მუსიკა — ხმასა, მხატვრობა — ხაზსა, პოეზია — სიტყვასა“<sup>3</sup>.

„თერგდალეულთა“ ბელადმა შესანიშნავად განსაზღვრა განსხვავება ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, დაახასიათა მათი მნიშვნელობა სინამდვილის, ცხოვრების გარდაქმნის საქმეში: „აღამიანი, ბუნება, ცა, ქვეყანა, მსოფლიო — ერთი დიდებული წიგნია. უცნაურს ენაზედ დაწერილი. მეცნიერება ამას სთარგმნის უხატებო, უსურათო სიტყვითა, პოეზია კი ხატებითა და სურათითა“<sup>4</sup>. ილიას აზრით, მეცნიერებაც და ხელოვნებაც ორივე ერთსა და იგივეს მსახურობენ, ერთსა და იგივეს გამოთქვამენ: ხალხის აზრა და თუ რაიმეთი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან მხოლოდ იმით, რომ სხვადასხვა გზით და სხვადასხვანაირად მოქმედებენ და გამოთქვამენ<sup>5</sup>. ეს დებულება, მოტანილია ჟურნალ „საქართველოს მო-

1 ი. ჭავჭავაძე. თხზ. ტ., III, 62-69.

2 იქვე, 70.

3 იქვე, 30.

4 იქვე, 92.

5 იქვე, 63.

ამბის“ № 1-ში (1863 წლის იანვარი) დასტამბული სახელმძღვანელო საპროგრამო წერილიდან, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ილიას ესთეტიკურ ნააზრევში, რადგან მასში პირველად აიხსნა მთლიანი სახით დასაბუთებული კრიტიკული რეალიზმის მეთოდი, რომელიც ქართულ მწერლობაში ილია ჭავჭავაძემ საბოლოოდ დაამკვიდრა. ეს წერილი („საქართველოს მოამბეხედ“), რომელშიც ჩამოყალიბებულია ილიას ესთეტიკური ნაფიქრ-ნააზრევი, ბ. ბელინსკის მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების ბრწყინვალე დაცვა და შექმნაში განვითარებაა. ილია ჭავჭავაძე, ბელინსკის მაგალითისამებრ, ამტკიცებს, რომ მეცნიერება უფრო ძნელი მისაწვდომია ხალხისათვის, რომ მეცნიერებასა და ხალხის ცხოვრებას შორის შუამავლად ხელოვნება გვევლინება.

ესება რა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა და ესთეტიკური გრძნობის პრობლემებს, ი. ჭავჭავაძე ამ საკითხებსაც მატერიალისტური ესთეტიკის თვალთახედვით განიხილავს და მეტად საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთქვამს: „...ესთეტიკური გრძნობა... უზენაესს სიტკბობებს ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება, თუ ტირილი, ბოროტი იქნება თუ კეთილი, ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა. როგორც გულწამტაყი კეთილი... სისხლისმსმელი, კაცისმკვლელი მაკბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალთ და ესთეტიკური გრძნობის შეხედულებით, როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმოქმედი კორდელია“<sup>1</sup>.

ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავს, რომ ლიტერატურას, ხელოვნებას ასაზრდოებს საზოგადოება, ხალხი, ხოლო ხალხი იმდროინდელ საქართველოში, ძირითადად, უწიგნური იყო. ილია ჭავჭავაძე კარგად გრძნობდა იმ კედელს, რომელიც აღმართული იყო ხელოვნებასა და ხალხის უმრავლესობას შორის და მოითხოვდა, რომ ერთი (ხალხი) მომზადდეს, გონების გახსნის გზაზე იმოღეწოდეს წარმართოს. რომ „როგორც პურის საკიროებას ჰგრძნობს ხორცისათვის, ისეც ლიტერატურა ვიჩინოს სულისა და გულისათვის...“<sup>2</sup> ხოლო ეს მოხდება მაშინ, როდესაც ლიტერატურა, ხელოვნება ხალხური იქნება, ეს კი შესაძლებელია იმ პირობებში, როდესაც მის ნაწარმოებებში ღრმად და მართლად აისახება ხალხის წარსული და აწმყო. კემპარიტი მხატვრული ქმნილება, ილია ჭავჭავაძის აზრით, არა მარტო ხალხურია, არამედ ეროვნულიცაა.

ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში ტიპიურობასთან დაკავშირებით მოსაზრება პირველად ი. ჭავჭავაძემ გამოთქვა. ამ საკითხში,

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ., III, 118—119.

<sup>2</sup> იქვე, 84—85.

რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კრიტიკულ-რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის, ი. ჭავჭავაძე ეყრდნობა ბ. ბელინსკის ცნობილ დებულებას, რომ „ყოველი ტიპი მკითხველისათვის ნაცნობი უცნობია“. თავის დაუმთავრებელ წერილში „ხელოვნება და მეცნიერება“ (1862—1863) ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავს, რომ ზოგადი (საზოგადო) ნიშნები ქმნიან ტიპსო, „იმიტომაც ისინი<sup>1</sup> ჰგვანან კიდევ და არცა ჰგვანან. ამ საზოგადო ნიშნების ერთად, წყობილად შეკრეფითა იზომება სიბრძნე და გონიერება ხელოვნებისა“<sup>2</sup>... მაგრამ ტიპიური სახის, ლიტერატურული ტიპის ბრწყინვალე დახასიათება ი. ჭავჭავაძემ მოგვცა „კაცია-ადამიანის?“ წინასიტყვაობის მეოთხე ვარიანტში (1863 წ.), რომელიც მოთხრობაში აღარ შეიტანა. მწერალი გეამცნობს, რომ იგი მგზავრობისას წააწყდა ერთ კარგ მოზრდილ, ხავსმოკიდებულ გუბეს. რომლიდანაც ცუდი ოხშივარი ამოდოდა და რომელშიც მრავალი ცხოველი, და მათ შორის ორფეხა ცხოველებიც იყვნენ. მწერალს არ სურდა ხელცარიელი დაბრუნება, სურდა ორიოდ ქვემძრომი მაინც დაეჭირა და დაიჭირა კიდევ ლუარსაბ თათქარიძე.

„ვინც ლუარსაბის სახეში, — წერს ილია, — თავის თავს იცნობს, იმან ოღონდ კი გამოაჩინოს, რომ მე მგავსო, და დაე, თუნუ საფლავის კარამდინ ასორსლოს გუნდებად ლაფი და „გიჟია“ უძახოს ამ მოთხრობის დამწერსა“<sup>3</sup>.

ი. ჭავჭავაძე თავის თეორიულ-კრიტიკულ წერილებსა და მხატვრულ შემოქმედებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერლის ჯანსაღ ფანტაზიას, განზოგადებისა და ინდივიდუალიზაციის, შორსმჭვრეტელობის უნარს და ამტიციებს, რომ მხატვარმა უნდა შექლოს „მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანოს, რომ ამ ქვეშარიტ სულისაგან თვით არაქვეშარიტი ამბავი მართალი გვეგონოს“. და ეს საოცარი გარდაქმნა, მისი აზრით, ქმნა არყოფილისა ყოფილად მართო შემოქმედს შეუძლია და ამიტომაც ამ ძალ-ღონეს ქმნისას შემოქმედებას უწოდებენო<sup>4</sup>.

დიდია ილია ჭავჭავაძის დამსახურება ლიტერატურისა და ხელოვნების რეალისტური პრინციპების დაცვაში, მათი ხალხურობისა და ეროვნულობის დამკვიდრებაში, ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში. იგი „თერგდალეულთა“ აღიარებული ბელადი და მედროსე იყო. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ ნიკო

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე აქ აღარებს ერთმანეთს ქანდაკებას, რომელშიც ხორც-შესხმულია ვაკეაქობის, თავგამოდების, დიდებულის ტიპიური სახე და სხვადასხვა ცოცხალ ადამიანს, რომლებიც იმავე თვისებებით ხასიათდებიან.

<sup>2</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ., III, 473.

<sup>3</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზ., ტ., II, 573.

<sup>4</sup> იქვე, ტ. III, 409.

ნიკოლაძე წერილში „ჩვენი მწერლობა“, კრიტიკულად მიმოიხილავდა რა ეურნალ „მნათობის“ მხატვრულ პროდუქციას, სამართლიანად აღნიშნავდა: „რაც კი რამე იყო ჩვენში ახალგაზრდა, მხნე, ახალი წესის და ცხოვრების მოყვარე, ყველამ იცნო ის პატიოსანი მომავლის დროშა, რომელიც მხნეთ ეკავა ილ. ჭავჭავაძეს“<sup>1</sup>.

აკაკი წერეთლის (1840—1915) ესთეტიკურ შეხედულებებში დიდი ადგილი უჭირავს მსჯელობას მწერლისა და მხატვრული ლიტერატურის ადგილისა და მნიშვნელობის შესახებ. აკაკი პირველი ქართველი კრიტიკოსი იყო, რომელმაც ილიას შემდეგ საქვეყნოდ განაცხადა „ცისკრის“ ფურცლებზე: რომ ნამდვილი მწერალი, პოეტი, ხალხის გულის მესაიდუმლე ის არის, ვინც ცხოვრებას, სინამდვილეს კი არ გაუბრუნებს, არამედ მასში ტრიალებს და ხალხს თანადროულ საჭიროებოთო საკითხებზე ელაპარაკება. „მწერლობა. — წერდა ა. წერეთელი, — ზნეობითი და გონებითი მესარკეობაა. ნაწერში, როგორც სარკეში, ნათლად უნდა ისახებოდეს მწერლის თანადროება მისი სისწორ-სიმრუდით, რომ საისტორიო სურათებით გადაეცეს მომავალ დროებს და როგორც სარკეში ის იხატება, რაც მხოლოდ მის გარშემოა და რაც მის გულში ჩაჰყურებს, ისე პოეტის ნაწერშიაც იმას უნდა ვხედავდეთ, რაც მის გულს, როგორც ხალხის თანაზიარს, მოხვედრია“<sup>2</sup>.

ა. წერეთლის აზრით, მწერლობა იგივე მხატვრობაა, მხოლოდ სიტყვითი. მეტად საყურადღებოა ა. წერეთლის აზრები ტიპური სახეების შექმნაზე: მწერალი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს, რომელსაც ხელოვნების ტაძრად თვლიდა და არა უბრალო გასართობ, საფუნდრუკო რამედ; სასტიკად გამოხდა ნატურალიზმს და იცავდა რეალიზმს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. იგი მაღალ შეფასებას აძლევდა ხალხურ პოეზიას, შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, დ. გურამიშვილს, გ. ერისთავს თვლიდა რეალიზმის დამწყებად და ფუძემდებლად ქართულ ლიტერატურაში. ახალი თაობის („თერგდალეულთა“) წინამორბედად, ილია ჭავჭავაძეს კი პირველხარისხოვან პოეტად მიიჩნევდა. თავის წერილში „რამოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის შესახებ“ („ცისკარი“, 1865, № 9) ა. წერეთელი მიმოიხილავს ქართულ მწერლობას და ძველი მწერლებია ლექსებში ხედავს მხოლოდ ბუნების სიყვარულს, ღვინის, ვარდია, ბულბულის აღწერას. მისი აზრით, ნ. ბარათაშვილის შემდეგ, რომელსაც პოეტმა „ახალი ცხოვრების განთიადის წინამორბედი“ უწო-

<sup>1</sup> ეურნალი „კრებული“, 1873 წელი. მეათე, მეთერთმეტე და მეორმეტე წიგნი, 152.

<sup>2</sup> აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, თხუთმეტ ტომად, ტ. XII, 1960, 234.

და“, დიდმა ხანმა გაიარა და მის კვალზე არავინ გამოჩენილა, თუმცა ნიჭიერი მწერლები გამოჩნდნენ საქართველოში და ხელოვნებაც კარგად გაიგესო (გრ. ორბელიანი, აღ. ჭავჭავაძე, რ. ერისთავი და სხვები), მაგრამ მათ ხალხის დარდი არა ჰქონდათ, ქეიფს უნდებოდნენო. და აი, ამ სოკოტრის დროს, — წერდა ა. წერეთელი, — გამოჩნდა ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც ხალხს გააგებინა თუ რისი თქმა ვერ დასცალდა ნ. ბარათაშვილსა. აკაკი აღნიშნავდა, რომ

ჭავჭავაძის ყოველ ლექსში ჩანს „ქართველებს ტანჯვა და გოდება“. შემდეგ კი დასძენდა, რომ „ჩვენ ვეძებთ ჭკვიან აზრებს და ამას კიდევ ვპოულობთ ი. ჭავჭავაძის ლექსებში. აი, რას ამბობს ჭავჭავაძე: „...ხალხის წყლული მაჩნდეს წყლულად, მეწოდეს მას ტანჯვით სული, მის ბედით და უბედობით, დამედგოს მტკიცე გული“.

აკაკის თქმით, ილ. ჭავჭავაძის გარდა ეს აზრი მანამდე არავის ეთქვა. აი, რას ნიშნავს კაცობა და არა ბულბულობაო, ასე ამთავრებს თავის სტატიას ა. წერეთელი<sup>1</sup>.

თავისი ესთეტიკური შეხედულებებით აკაკი წერეთელი ქართულ ლიტერატურაში რეალიზმის პრინციპების დამკვიდრებლსა და განვითარების თავგამოდებული მებრძოლი იყო.

გიორგი წერეთელს (1842—1900) თვალსაჩინო როლი მიუძღვის ქართულ ლიტერატურაში მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების დამკვიდრებაში. იგი ლიტერატურულ სარბიელზე ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს გამოვიდა და აქტიურად ჩაება იმ იდეურ ბრძოლაში, რომელიც 60-იან წლებში ძველი და ახალი თაობის წარპოზადგენლებს შორის გაჩაღდა. ერთ-ერთ თავის წერილში, რომელიც „თერგდალეულის“ ფსევდონიმით ეჭურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდა, გ. წერეთელმა გაილაშქრა საკუთარი მამის, ძველი თაობის პოზიციების დამცველის ექვთიმე წერეთლის წინააღმდეგ.

გ. წერეთელმა თავის კრიტიკულ სტატიებში „ცისკარს“ რა აკაკანებდა?“ („საქართველოს მოამბე“, 1863 წ. № 5), „კითხა აბაშიძე და „ჩვენი ახალგაზრდობა“ („კვალი“, 1897, № 46) მეტად საინტერესო შეხედულებები ჩამოაყალიბა ლიტერატურისა და ხელოვნების დანიშნულებისა და ხელოვნების მოვალეობის შესახებ. პირველ სტატიაში მწერალი აღნიშნავდა: „მავნებელია ლიტერატურა და პოეზია, როდესაც არ მსახურობს ხალხის ცხოვრებას, ატარებს დროებას ფუჭ დეკლამაციაში“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, თხუთმეტ ტომად, ტ. XI, 29—32.

<sup>2</sup> გ. წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, „ქართული წიგნი“, ტ. I, 1931, 14.

გ. წერეთელი აღიარებს, რომ მისი მოღვაწეობის კრედო განსაზღვრება არა მარტო რუსი ლიტერატურული კორიფეების (ბელინსკი, დობროლიუბოვი და სხვ.) იდეური გავლენითა და ნათესაობით, არამედ ესთეტიკის, პოეზიისა და ლიტერატურის სფეროში ლესინგის „ლაოკოონში“ და ჰეგელის „ესთეტიკაში“ დადგენილი თვალსაზრისით. მწერალი, აღნიშნავდა გ. წერეთელი, არის თავისი საზოგადოების ერთ-ერთი წევრთაგანი, ერთი იმ პირთაგანი, რომელთა კრებაც შეადგენს საზოგადოებას, ის არის საზოგადოების ტანჯვისა და შვების თანამგრძობელი<sup>1</sup>. მისი აზრით, ლესინგმა პირველმა სწორად გადაჭრა მშვენიერების რაობის საკითხი და სწორედ ამიტომ იმოწმებს მის სიტყვებს: „...საგანი ხელოვნებისა... მშვენიერების აღმოხატვაა. ამის გამო ხელოვნება იმდენად მაღლა დგას, რაჟღენდაც იგი დაახლოებულია ცხოვრების მშვენიერებასთან“<sup>2</sup>. თავის კრიტიკულ წერილებში გ. წერეთელი ვრცლად ეხება ტიპურობის საკითხს ხელოვნებაში და მეტად მნიშვნელოვან მოსაზრებებს გამოთქვამს. იგი მოითხოვს მოვლენისა და სახის ტიპურ სიმაღლემდე აყვანას, „ცოცხალ ტიპებს“, უარყოფითად ეკიდებოდა კლასიციზმის ტურ ლიტერატურას, რომელიც ყალბი პათეტიკური ტონით ამეტყველებდა თავის გმირებს — მეფეებსა და ძველ რაინდებს. კლასიციზმისა და მისი მამამთავრის ნ. ბუალოს ესთეტიკას გ. წერეთელი „მეტაფიზიკურ „აქია-ბაქიას“ უწოდებს<sup>3</sup>. მწერალს მიაჩნია რომ სცენას დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხის აღზრდაში<sup>4</sup>.

ნიკო ნიკოლაძემ (1843—1928) დიდი როლი შეასრულა ქართულ საზოგადოებრივ აზროვნებაში მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპების დამკვიდრებაში, ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებაში. მან პირველმა ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში წამოაყენა „შეუფერავი“ და „შეფერილი“ რეალიზმის პრინციპი სტატიის „ჩვენი მწერლობა“ (ეურნალი „კრებული“, 1873, №5-6), რომელიც მიქმდნენა ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ გარჩევას. ნ. ნიკოლაძემ განავითარა თავისი მასწავლებლის ნ. ჩერნიშევსკის შეხედულებები სინამდვილის „შეფერილი“ და „შეუფერავი“ ასახვის შესახებ და თვით ტერმინებიც („შეფერილი“ და „შეუფერავი“) მისგან ისესხა. „შეუფერავი რეალიზმის“ პრინციპი, რომელიც ქართულ კრიტიკულ ლიტერატურაში პირველად ნ. ნიკოლაძემ გამოიყენა, წარმოადგენდა კრიტიკული რეალიზმის განვითარების

<sup>1</sup> გ. წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, „ქართული წიგნი“, ტ. 1, 1931, 18.

<sup>2</sup> „გიორგი წერეთელი თეატრის შესახებ“, „ხელოვნება“, 1955, 127.

<sup>3</sup> გაზეთი „კვალი“, 1894, № 11, 8.

<sup>4</sup> „გიორგი წერეთელი თეატრის შესახებ“, „ხელოვნება“, 1955, 72.

გარკვეულ ეტაპს<sup>1</sup>. თავის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობაში ნ. ნიკოლაძე მუდამ ხელმძღვანელობდა 60-იანი წლების დიდ რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა მატერიალისტური ესთეტიკის პრინციპებით.

ნ. ნიკოლაძე ლიტერატურისაგან მოითხოვდა ხალხის, საზოგადოებრივი ცხოვრების შეუფერავ ასახვას და იმ მიზეზების ჩვენებას, რომლებიც ამ ცხოვრების ხასიათს განაპირობებენ.

ნ. ნიკოლაძის აზრით, ლიტერატორი თავისი ხალხის, ქვეყნის შვილია. თავისი საზოგადოების წევრია, მშობელი ხალხის წინამძღოლია, რომელიც იბრძვის სამშობლოს პროგრესისათვის, ხალხის მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის. ნ. ნიკოლაძემ ერთ-ერთმა პირველმა ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში წამოაყენა ცნება ნათელი იდეალისა, რომელმაც უნდა შეაძლებინოს მწერალს სინაპდვილის შეუფერავი სურათების ოსტატური დახატვა.

ნ. ნიკოლაძის კრიტიკულ წერილებში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ხელოვნების როგორც სახეობრივი აზროვნების ბუნების გარკვევას, მოძღვრებას ხელოვნებაში ტიპურობის როლისა და ადგილის შესახებ, დებულებებს ლიტერატურის ხალხურობისა და ეროვნულობის საკითხებზე, მსჯელობას კრიტიკისა და კრიტიკოსის დანიშნულებაზე. მან ერთ-ერთმა პირველმა ქართულ კრიტიკაში დამსახურებულად შეაფასა დ. გურამიშვილის, ნ. ბარათაშვილის, გრ. ორბელიანის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, გ. წერეთლის შემოქმედება, დიდი რუსი კლასიკოსების ა. პუშკინის, ნ. გოგოლის, ნ. ნეკრასოვის მხატვრული გენია. ნ. ნიკოლაძე როგორც 60-იანი წლების დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების უშუალო მოწაფე, განსაკუთრებულად აფასებდა ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის, ნ. დობროლიუბოვის, მ. სალტიკოვ-შჩედრინის მატერიალისტურ ესთეტიკის პრინციპებს.

ი. ჭავჭავაძემ და მისმა თანამებრძოლებმა დიდი ამაგი დასდეს ქართული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას და იგი ქვეყნის, ხალხის სამსახურში ჩააყენეს. ეს სამსახური კი იყო წინსვლა ქართული ლიტერატურისა, რომელიც კემშარიტად გახდა ეროვნული თავისუფლებისათვის, სოციალური უკუღმართობისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლის ქმედითი, ბასრი იარაღი.

<sup>1</sup> დ. გამეზარდაშვილი, ქართული კრიტიკული რეალიზმი, თბილისი, 1967, 599.



## თ ა ვ ი II

### მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის წარმოშობა და განვითარება

#### § 1. თვისობრივად ახალი ეტაპი ესთეტიკაში

მარქსიზმის წარმოშობა უდიდესი რევოლუცია იყო მეცნიერებაში. მარქსიზმის თეორიული საფუძვლის — დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის — წარმოშობასთან ერთად ადამიანის ცოდნის განვითარებაში ბუნების, საზოგადოებისა და ადამიანის აზროვნების კანონების ქვშმარიტად მეცნიერული გაგების ახალი ეპოქა იწყება.

მარქსიზმის ფუძემდებლებს სიდიადე ის არის, რომ მათ პირველად ადამიანის აზროვნების ისტორიაში დიალექტიკურ-მატერიალისტური პოზიციებიდან ახსნეს საზოგადოების განვითარების პროცესი.

მარქსიზმის კლასიკოსების თვალსაზრისით, ხელოვნების არსი, წარმოშობა, განვითარება და საზოგადოებრივი როლი შეიძლება გაგებულ იქნეს მხოლოდ ანალიზით სხვადასხვა საზოგადოებრივი სისტემისა, რომელთა შიგნით ეკონომიურ ფაქტორს — საწარმოო ძალთა განვითარებას საწარმოო ურთიერთობებთან რთულ კავშირში — განმსაზღვრელი როლი ენიჭება. მარქსიზმმა აღმოაჩინა დიდი ხნის მანძილზე იდეოლოგიური დანაშრეგების ქვეშ დაფარული ის უბრალო ფაქტი, რომ ადამიანებმა, სანამ ხელს მოჰკიდებენ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, რელიგიასა და ა. შ. უნდა აწარმოონ მატერიალური დოვლათი, რაც საჭიროა არსებობისათვის (საკვები, ტანსაცმელი, ბინა), რადგან მისი წარმოებისა და მუდმივი კვლავწარმოების გარეშე საზოგადოებას არ შეუძლია იარსებობის მცირე დროითაც კი.

„პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ „წინასიტყვაობაში“ (1859) კ. მარქსი წერდა:

„თავიანთი ცხოვრების საზოგადოებრივი წარმოებისას ადამიანები შედიან განსაზღვრულ აუცილებელ, მათი ნებისყოფისაგან დამოუკიდებელ ურთიერთობაში, — წარმოებით ურთიერთობაში, რომელიც მათ მატერიალურ საწარმოო ძალთა განვითარების განსაზღვრულ საფეხურს შეესაბამება. ამ წარმოებით ურთიერთობათა ერთობლიობა შეადგენს საზოგადოების ეკონომიურ სტრუქტურას, რეალურ საფუძველს, რომელზედაც იურიდიული და პოლიტიკური შედნაშენი აღიმართება და რომელსაც საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება. მატერიალური ცხოვრების წარმოების წესი განსაზღვრავს სოციალური, პოლიტიკური და გონებრივი ცხოვრების პროცესს საზოგადოდ. ადამიანთა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათ ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას. საზოგადოების მატერიალური საწარმოო ძალები მათი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ვარდება წინააღმდეგობაში არსებულ წარმოებით ურთიერთობასთან ანუ, რაც მის მხოლოდ იურიდიულ გამოსახულებას წარმოადგენს, საკუთრების ურთიერთობასთან, რომლის შიგნითაც ისინი აქამდე ვითარდებოდნენ. საწარმოო ძალთა განვითარების ფორმიდან ეს ურთიერთობა მათ ბოროტად იქცევა. მაშინ დგება სოციალური რევოლუციის ეპოქა. ეკონომიური საფუძვლის ცვლილებასთან ერთად მთელი უზარმაზარი შედნაშენიც მეტნაკლები სისწრაფით გადატრიალდება. ამგვარ გადატრიალებათა განხილვისას ეკონომიურა საწარმოო პირობების მატერიალური გადატრიალება, რომლის განსაზღვრა ბუნებისმეტყველური ზედმიწევნით არის შესაძლებელი, აუცილებლად უნდა გავარჩიოთ იმ იურიდიული, პოლიტიკური, რელიგიური, ხელოვნებითი ან ფილოსოფიური, მოკლედ, — იდეოლოგიური ფორმებისაგან, რომელთა სახით ადამიანები აკონფლიქტს შეიცნობენ და მათთან ბრძოლას აწარმოებენ“ (ხაზო ჩემია. იგულისხმება კონფლიქტი საწარმოო ძალთა და წარმოებით ურთიერთობათა შორის — ნ. რ.)<sup>1</sup>. ასეთია მარქსიზმის გენია-

<sup>1</sup> კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები. ტ. I, თბილისი, სახელგამი, 1950, 407—408.

ლური ფორმულა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითადი დებულებბა, რომელიც წარმოადგენს გასაღებს ყველა საზოგადოებრივი მოვლენის — სახელმწიფოს, სამართლის, მორალის, რელიგიის, მეცნიერების, ხელოვნების — გაგებისათვის. მარქსიზმის დამახასიათებელი ისიცაა, რომ თავისი მოძღვრებით ბაზისისა და ზედნაშენის შესახებ მან ყველა საზოგადოებრივი მოვლენის, მათ შორის ხელოვნების გაგების მატერიალისტური მონიშმის პრინციპი ჩამოაყალიბა. ამ დროიდან ესთეტიკა იქცა კეშმარიტ მეცნიერებად.

განიხილავენ რა ეკონომიურ ბაზისს როგორც იდეოლოგიური ფორმების განმსაზღვრელს, მარქსიზმის ფუძემდებლები როდეს უარყოფენ ზედნაშენის, მათ შორის ხელოვნების შედარებით დამოუკიდებლობას. ზედნაშენის ფორმები აქტიურ უკუშემოქმედებას ახდენენ ეკონომიურ ბაზისზე, ხელს უწყობენ მის ბატონობას ებრძვიან და ძირს უთხრიან მას. სწორედ აქაა გულისხმობს კ. მარქსი, როცა წერს: „...მატერიალური ძალა წაქცეულ უნდა იქნას მატერიალურივე ძალით, მაგრამ თეორიაც გადააქცევა მატერიალურ ძალად, როგორც კი იგი მასებზე დაეუფლებას“ (ხაზი ჩემია — ნ. ჯ.)<sup>1</sup>.

ზოგადი სახით ეს აზრი მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ფ. ენგელსმა: 1894 წლის 25 იანვარს წერილში ვ. ბორგიუსისადმი: „პოლიტიკური, იურიდიული, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, მხატვრული და სხვ. განვითარება ეკონომიურ განვითარებას ემყარება, მაგრამ ყველა ესენი გავლენას ახდენენ აგრეთვე ერთი მეორეზე და აგრეთვე ეკონომიურ საფუძველზეც. საქმე ისე კი არ არის, რომ ეკონომიური მდგომარეობა არის ერთადერთი აქტიური მიზეზი, ხოლო სხვა ყველა დანარჩენი მხოლოდ პასიური შედეგი. არამედ ეს არის ურთიერთშემოქმედება იმ ეკონომიური აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც საბოლოო ანგარიშით მუდამ ხორციელდება“<sup>2</sup>.

მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლები არ უარყოფენ სუბიექტური ფაქტორის აქტიურ როლს ისტორიულ პროცესში, იდეოლოგიის განვითარების შედარებით დამოუკიდებლობას, მაგრამ ისინი გადაჭრით ილაშქრებენ იდეოლოგიური განვითარების დამოუკიდებლობის გააბსოლუტურების წინააღმდეგ. ეს იმაზე მიუთითებს, რომ ბაზისისა და ზედნაშენის ფორმების ურთიერთშემოქმედება რთულია, ხშირად გაშუალებულია. იდეოლოგიურ მოვლენათა

<sup>1</sup> K. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 1, 422.

<sup>2</sup> კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, თბილისი. სახელკამი, 1949, 518. ამ წერილის ადრესატად კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის თხოულებათა, პირველ რუსულ გამოცემაში შეედომით იყო დასახელებული გ. შტარკენბურგი.

შედარებითი დამოუკიდებლობისა და ბაზისზე იდეოლოგიის აქტიურ ზემოქმედებასთან დაკავშირებულ დებულებას, უდიდესი მეტოლოლოგიური მნიშვნელობა აქვს თანამედროვეობისათვისაც. იგი გვიაზრადებს როგორც ბაზისის და ზედნაშენის მარქსისტული მოძღვრების გაყალბების, ისე თანამედროვე იდეალისტური, რევოიონისტული თეორიების წინააღმდეგ ბრძოლაში, „თეორიებისა“, რომლებიც ქადაგებენ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების, მ: შორის ლიტერატურისა და ხელოვნების „სრულ ავტონომიას“ და სულიერი წარმოების ამ დარგებს არა მარტო ეკონომიურ ბაზისს. არამედ სხვა ზედნაშენურ მოვლენებსაც (პოლიტიკური იდეოლოგია) წყვეტენ.

„ცნობილია, რომ — ამბობს კ. მარქსი, — ხელოვნების აყვავების გარკვეული პერიოდები სულაც არ იმყოფება საზოგადოებას საერთო განვითარებასთან შესაბამისობაში, და, მაშასადამე, ამ უკანასკნელის მატერიალურ საფუძველთან, რომელიც მისი ორგანიზაციის ჩონჩხს წარმოადგენს. მაგალითად, ბერძნები თანამედროვე ხალხებთან შედარებით ანდა აგრეთვე შექსპირი“<sup>1</sup>. ამავე დროს, კ. მარქსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ზოგიერთი ფორმები თავის კლასიკურ განსახიერებაში შესაძლებელია მხოლოდ საზოგადოების განვითარების დაბალ საფეხურებზე, მაგალითად, ეპოსი.

განმარტავს რა თავის ამ აზრს, კ. მარქსი მიუთითებს ძველ ბერძნულ ხელოვნებაზე. ცნობილია, რომ ბერძნული მითოლოგია შეადგენდა არა მარტო ბერძნული ხელოვნების არსენალს, არამედ მის ნიადაგსაც. განა ის შეხედულება ბუნებასა და საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე, რომელიც საფუძვლად ედო ბერძნულ ფანტაზიას და ამიტომ ბერძნულ ხელოვნებასაც, კითხულობდა მარქსი, შესაძლებელია სელფაქტორების, რკინიგზების, ლოკომოტივებისა და ელექტრული ტელეგრაფის დროს? „ამის გაუთვალისწინებლობამ, — განაგრძობს მარქსი, — შეიძლება მივიყვანონ XVIII საუკუნის ფრანგების ილუზიამდე, რომელთაც ასე კარგად დასცინა ლესინგმა. ვინაიდან მექანიკაში და ა. შ. ჩვენ უფრო შორს წავედით ძველებზე, მაშ, რატომ არ შეიძლება შევქმნათ თავისი ეპოსი? და აი. „ილიადას“ ნაცვლად ჩნდება „პენრიდა“<sup>2</sup>. კ. მარქსის აზრით, ეკონომიურ აღმავლობას არ არის აუცილებელი შეესაბამებოდეს ისეთივე აღმავლობა ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში.

მარქსიზმის ფუძემდებლები არ უარყოფენ, რომ გარკვეულ პირობებში კაპიტალიზმი, განსაკუთრებით მისი ჩასახვისა და აყვა-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 12, 736.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 26, часть 1, 280.

ვების ეპოქაში, ხელს უწყობდა ხელოვნების განვითარებას. მაგრამ მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა მას შემდეგ, როგორც კი ბურჟუაზია გაბატონებულ, რეაქციულ ძალად გადაიქცა.

კაპიტალისტური წყობილების ღრმა შესწავლისა და ანალიზის შედეგად კ. მარქსი მივიდა დასკვნამდე, რომ „კაპიტალისტური წარმოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების გარკვეულ დარგებს, მაგალითად, ხელოვნებას და პოეზიას“<sup>1</sup>.

ის, რომ ბურჟუაზიული წყობილება ეწინააღმდეგება ხელოვნებასა და სილამაზეს ჯერ კიდევ კარგად იცოდნენ შილერმა, გოეთემ, ჰეგელმა, რომანტიკოსებმა, რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა. მათგან განსხვავებით, კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ბურჟუაზიული საზოგადოების მტრულ დამოკიდებულებას მხატვრული შემოქმედებისადმი არკვევენ კაპიტალიზმის პოლიტიკური ეკონომიკის კატეგორიების ანალიზის საფუძველზე.

ისინი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილავენ ბურჟუაზიული წყობილების სისტემის პირობებში საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ხასიათს. ეკონომიურ კატეგორიებს (საქონელი, ფული, ღირებულება) მიღმა მარქსი და ენგელსი ადამიანთა შორის ურთიერთობებს ხედავენ და ასკვნაიან, რომ ხელოვნებისადმი ყველა მტრულ ტენდენციას საფუძვლად უდევს ექსპლუატაციის კაპიტალისტური ფორმა, რომელიც ამსხვრევს, ამახინჩევს და აკნინებს ადამიანს. ამიტომ სულიერი წარმოებისადმი კაპიტალიზმის მტრული დამოკიდებულება ფაქტიურად ნიშნავს მშრომელი ადამიანისადმი მტრულ დამოკიდებულებას.

კაპიტალიზმის ეკონომიური კატეგორიების ანალიზის შედეგად მარქსი და ენგელსი გვიჩვენებენ, რომ წარმოების ბურჟუაზიული წესი ადამიანს რაღაც მთლიანის ფრაგმენტად აქცევს. აქედან მარქსი და ენგელსი როდი ასკვნიან, თითქოს აუცილებელია დავუბრუნდეთ საზოგადოებრიობის პრიმიტიულ ფორმებს, რასაც ქადაგებდნენ კაპიტალიზმის რომანტიკული კრიტიკოსები. მარქსიზმის ფუძემდებლებისათვის ნათელია, რომ ადამიანის განთავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ წარმოების მაღალი განვითარების საფუძველზე. მარქსი და ენგელსი, დადებითად აფასებენ იმ ფაქტს, რომ კაპიტალიზმმა მოახდინა გადატრიალებანი წარმოებისა და გაცვლის წესში, განავითარა ტექნიკა და მეცნიერება. ამავე დროს, ისინი ამხილებენ წარმოების ბურჟუაზიული წესისა, საერთოდ, და, კერძოდ, შრომის კაპიტალისტური დაყოფის, არაადამიანურ ხასიათს.

ეკონომიური აღმავლობის დონესთან სულიერი წარმოების განვითარების დონის შეუსაბამობის შესახებ საინტერესოა ფ. ენგელ-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, издание второе, т. 26, часть I, 280.

სის მოსაზრება. კონრად შმიდტისადმი წერილში 1890 წლის 27 ოქტომბერს ფ. ენგელსი ამბობს: „.....ეკონომიურად ჩამორჩენილ ქვეყნებს შეუძლიათ ფილოსოფიაში წამყვანი როლი ითანაშონ: XVIII საუკუნის საფრანგეთი შედარებით ინგლისთან, რომლის ფილოსოფიას ეყრდნობოდნენ ფრანგები, ხოლო შემდეგ გერმანია პირველ ორთან შედარებით“<sup>1</sup>.

მარქსიზმის დებულება, რომ შესაძლებელია შეუსაბამობა არსებული საზოგადოების სულიერი კულტურის მდგომარეობასა და მის ეკონომიურ განვითარებას შორის, განმარტავს იმ ფაქტს, რომ კლასობრივ-ანტაგონისტური ფორმაციების პირობებში ამ კულტურის განვითარებას ახასიათებს აშკარად გამოხატული წინააღმდეგობრიობა.

მარქსიზმი მხატვრულ კულტურასა და საერთოდ საზოგადოების ისტორიულ განვითარებას შორის დისპროპორციას განიხილავს როგორც გამოხატულებას უფრო ღრმა და უფრო ზოგადი წინააღმდეგობისა წარმოების საზოგადოებრივ ხასიათსა და მითვისების კერძო ფორმას შორის. კ. მარქსის აზრით, ეს წინააღმდეგობა შეადგენს ბურჟუაზიული საზოგადოების ყველა სხვა წინააღმდეგობათა საფუძველს, მას გააჩნია ანტაგონისტური ხასიათი და შეიძლება გადაჭრილ იქნას მხოლოდ სოციალური რევოლუციის გზით. ამ თვალსაზრისით, მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსის გენიალური ნაშრომი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. შესავალი“ (1857). ამ ნაშრომს, რომელიც დაუმთავრებელი დარჩა, შეიძლება ვუწოდოთ მარქსისტული ესთეტიკის პირველი მონაბაზი, ხელოვნების მარქსისტული თეორიის პირველი კონტური, თუმცა მარქსს „შესავალში“ არც უფიქრია გადმოეცა თავისი ესთეტიკური შეხედულებანი. აქ აღნიშნულია, რომ ანტიკური ხელოვნება განვითარდა საწარმოო ძალთა განვითარების დაბალი დონის პირობებში, რომ ანტიკური სამყარო გვადლევს კაცობრიობის ნორმალური ბავშვობის სურათს, რომ არადა არ შეიძლება დავუბრუნდეთ იმ ხანას, რადგან მოზრდილი ადამიანი ვერ გადაიქცევა ბავშვად, თუ თავისი თავი არ ჩააყენა სასაცილო მდგომარეობაში.

საკითხი, რომელიც აქ დასმულია მარქსის მიერ, ფაქტიურად, ესაა ხელოვნების ბედის საკითხი კლასობრივ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში და, სახელდობრ, იგი ეხება ხელოვნების ბედსა და ხასიათს კაპიტალიზმის დროს. „შესავალის“ მთელი დედააზრა უკავშირდება მარქსის მიერ იმ არახელსაყრელი პირობების ანალიზს, რომელშიც ხელოვნება იმყოფება კაპიტალიზმის ეპოქაში.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, второе издание, т. 37, 419—420.

ხაზგასმით აღნიშნავს რა, რომ ხელოვნება საწარმოო ძალთა განვითარების დონესთან პირდაპირ შესაბამისობაში არ იმყოფება, კ. მარქსი დაუნდობლად აკრიტიკებს, უპირველეს ყოვლისა, ლიბერალური ბურჟუაზიის აპოლოგეტიკას. რომელიც სწორედ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იყო გავრცელებული.

კაპიტალიზმის იმდროინდელი აპოლოგეტები გაკვირდნენ. რომ ვინაიდან მოპოვებულია დიდი მიღწევები ინდუსტრიის, ტექნიკის, ზუსტ მეცნიერებათა დარგში, ხელოვნების დარგშიც უკვე გადალახულია უფრო ადრეული „ბარბაროსული“ ხანაო. ამ ბურჟუაზიული აპოლოგეტიკის საპირისპიროდ მარქსი გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების განვითარების წყარო საწარმოო ძალთა განვითარების დონეში კი არაა, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ პირობებში, რომელშიც განვითარება უხდება ხელოვნებას. გვაძლევს რა ანტიკური ხელოვნების წარმოშობის ბრწყინვალე ანალიზს, მარქსი აღნიშნავს, რომ მითოლოგია ანტიკური ხელოვნებისათვის არსენალიც იყო და ნიადაგიც, რომ მხატვრის ფანტაზია ანტიკურ სამყაროში მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მითოლოგიასთან და წარმოადგენდა მითოლოგიურ ფანტაზიას, ვინაიდან ბუნების მოვლენები აქ გაფორმებულნი იყვნენ ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელი სამყაროს მითოლოგიური გაგებით. აღნიშნულ დებულებაში საგულისხმოა კიდევ ერთი გარემოება: ანტიკური აზროვნების თვით მითოლოგიურობა ადამიანის გარემომცველი ბუნების რეალური ათვისების დაბალი დონის შედეგია.

უპირისპირებს რა ანტიკურ ღმერთებს თანამედროვე ტექნიკას, კ. მარქსი თავისი მსჯელობით გარკვევით გამოთქვამს აზრს, რომ ადამიანის მიერ ბუნების ძალებზე რეალური ბატონობის პირობებში მითოლოგია ქრება. იგი აღარ ესაუკირობა კაცობრიობას. ბარდება წარსულს, ბუნების ძალებზე ადამიანის რეალური ბატონობის განვითარებასთან ერთად იქმნება „მითოლოგიისაგან დამოუკიდებელი ფანტაზიის“ განვითარების შესაძლებლობა.

ამრიგად, კ. მარქსის „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ დაწერილი შესავალი იძლევა არა მარტო ხელოვნების განვითარებისათვის არახელსაყრელი პირობების შეფასებას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, არა მარტო ანტიკური ხელოვნების შეფასებას. არამედ წარმოადგენს ნაშრომს, რომელშიც სავსებით მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული საერთო-თეორიული დებულება საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების, ბაზისთან ხელოვნების კავშირის, საზოგადოებაში ხელოვნების როლის შესახებ.

კ. მარქსი აღნიშნავს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრებას შედარებით დაბალ საფეხურზე წარმოიშვა ბერძნული ხელოვნება, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის

საბჭოს, დღესაც განგვაკლებინებს ესთეტიკურ სიამოვნებას, მიუხედავად იმისა, რომ მისი წარმომშობი ნიადაგი (მითოლოგია) დიდ ხანია ისტორიულ ჩაბარდა.

კ. მარქსი „კაპიტალის“ პირველ ტომში, უპირისპირებს რა წარმოების ანტიკურ წესს კაპიტალისტურს, აღნიშნავს, რომ პირველი წესის პირობებში როგორც თეორეტიკოსის (არისტოტელეს); ისე პრაქტიკოსის ინტერესები, ესაა ადამიანთა რეალური ინტერესები, უპირველეს ყოვლისა, ინტერესები საგანთა სახმარი ღირებულებისადმი.

საგნები კეთდება იმისათვის, რისთვისაც განკუთვნილნი არიან ისინი. ქსოვილი მზადდება იმისათვის, რომ მოხვან ტანსაცმელი შეიკროს, ავეჯი — რათა გამოვიყენოთ დანიშნულებისამებრ, კვების საგნები — რათა ისინი მოვიხმაროთ, ხელოვნების საგნები კეთდება იმისათვის, რომ დავტკბეთ მათი ყურებით. სწორედ ეს გარემოება ქმნის ხელსაყრელ პირობებს ხელოვნების განვითარებისათვის ანტიკურ ხანაში.

კაპიტალისტური წარმოების განვითარებასთან ერთად ადამიანთა შორის ურთიერთობანი, მარქსის სიტყვებით, თავდაყირა დგანან. სასაქონლო ფეტიშიზმის დამკვიდრების შემდეგ ადამიანებს შორის ურთიერთობანი იცვლება საგანთა შორის ურთიერთობით.

კაპიტალიზმის დროს ადამიანის მიერ შექმნილი საგანი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანისაგან არის გაუცხოებული. კაპიტალისტურ წესს წარმოება მიჰყავს ისეთ მდგომარეობამდე, რომ საგნები კეთდება არა იმისათვის, რომ დაკმაყოფილდეს ადამიანის გარკვეული სასიცოცხლო, რეალური, პრაქტიკული მოთხოვნილებანი, არამედ — ზედმეტი ღირებულების მისაღებად. სწორედ ამიტომ ლაპარაკობს მარქსი „ზედმეტი ღირებულების თეორიებში“, რომ ბურჟუაზია ავალსაზრისით, კეშმარტად მწარმოებლური მოღვაწეობა არაა მწარმოებლური მოღვაწეობა. ხოლო მწარმოებლურია ისეთი მოღვაწეობა, რომელიც ბურჟუაზიას აძლევს ზედმეტ ღირებულებას.

ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და მისი იდეოლოგიის დრამა მეცნიერული კრიტიკის შედეგად მარქსიზმის ფუძემდებლებმა გამოაშკარავეს ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის მოჩვენებითი ხასიათი, მისი შეზღუდულობა და პირპოთნეობა, ჰუმანიზმისა, რომელიც ქადაგებდა რა ცალკეული პიროვნების უფლებას თავისუფლებასა და ბედნიერებაზე, დუმილით გვერდს უვლიდა იმ ფაქტს, რომ წარმოების საშუალებების კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზოგადოებაში მისი ძირითადი მასა — მშრომელები — არსებული ეკონომიურ და პოლიტიკურ ურთიერთობათა გამო მოკლებულია კეშმარტად ადამიანური არსებობის აუცილებელ პირობებს. მარქსიზმის



ფუძემდებლებმა ბურჟუაზიულ ჰუმანიზმს, რომელიც ცარიელ ფრაზად იქცა, დაუპირისპირეს პროლეტარული, სოციალისტური ჰუმანიზმი. სოციალისტური ჰუმანიზმის გამოსავალ პუნქტად მათ მიაჩნდათ რომ პროლეტარიატს — კაპიტალიზმის მესაფლავეა, ყველა ჩაგრული და ექსპლუატირებული მასების ბელადს, უკლასო კომუნისტური საზოგადოების მშენებლის ისტორიული მისია აკისრია. მუშათა კლასი მოწოდებულია იმისათვის, რომ მოსპოს ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, შექმნას ისეთი საზოგადოება, სადაც თითოეული ინდივიდუუმის თავისუფლება საზოგადოების ყველა წევრის თავისუფლების აუცილებელი პირობა იქნება.

მარქსმა და ენგელსმა დაასაბუთეს, რომ წარმოების კაპიტალისტური წესი მშრომელ ადამიანს ართმევს ყველაფერს, რაც კი საჭიროა პიროვნების ნორმალური განვითარებისათვის, რომ სრული თავისუფლების მოპოვება შესაძლებელია მხოლოდ კაპიტალისტური წყობილების, კაპიტალისტური მონობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლის შედეგად, რომ ყველა ბურჟუაზიული ე. წ. „თავისუფლება“ წარმოადგენს სიყალბეს, თვალთმაქცობას, მშრომელთა მოტყუებას.

მხოლოდ მსხვილი მრეწველობის მიერ შექმნილ პროლეტარიატს, განთავისუფლებულს მემკვიდრეობით გადმოცემული ყველა ბორკილებისაგან, შეუძლია მოახდინოს დიადი სოციალური გადატრიალება, რომელიც ბოლოს მოუღებს ყოველგვარ კლასობრავ ექსპლუატაციას და ყოველგვარ კლასობრივ ბატონობას.

ხელოვნებისადმი კაპიტალიზმის მტრული დამოკიდებულების დაძლევა თვით ხელოვნების ნიადაგზე არ შეიძლება, აქ მხოლოდ ერთი გზაა — კაპიტალიზმის განადგურება და საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი ფორმის — სოციალისტური წყობილების დამკვიდრება. ისტორიამ დაადასტურა კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის წინასწარმეტყველებათა სრული სისწორე.

კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს კარგად ესმოდათ, რომ ხელოვნების ვაგებისათვის საკმარისი არაა მხოლოდ იმ საზოგადოებრივი პირობების ანალიზი, რომლებშიც ვითარდება ხელოვნება. „...სიძნელეს. — ამბობს კ. მარქსი, — იმის გაგება კი არ წარმოადგენს, რომ ზერძონული ხელოვნება და ეპოსი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ფორმებთანაა დაკავშირებული. სიძნელე იმის გაგებაშია, რომ ისინი ჩვენ ახლაც კიდევ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვაგრძნობავენ და გარკვეული აზრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, თბილისი, 1953, 293

ძველი ბერძნული ხელოვნება ინარჩუნებს თავის მომხიბვლელობას სწორედ იმიტომ, რომ იგი წარმოსახავს ისტორიის გარკვეულ საფეხურს, „კაცობრიობის საზოგადოების ბავშვობას“. „განა ბავშვურ ბუნებაში, — კითხულობს მარქსი, — ყოველ ეპოქაში არ ცოცხლდება მისი საკუთარი ხასიათი მისი ქვეშარტი ბუნებრივი სახით? კაცობრიობის საზოგადოების ბავშვობას იქ, სადაც უმშვენიერესად გაიშალა, რატომ არ უნდა ჰქონდეს ჩვენთვის მარადიულად მიმზიდველობა, როგორც განუმეორებელ საფეხურს?“<sup>1</sup> როგორც ცნობილია, მამაკაცი არ შეიძლება კვლავ გადაიქცეს ბავშვად, მაგრამ განა მას არ ახარებს ბავშვის გულუბრყვილობა და განა თვითონ იგი არ უნდა ესწრაფოდეს იმისკენ, რომ უფრო მაღალ საფეხურზე განსასიხიროს თავისი ქვეშარტი არსება? არიან აღუზრდელი ბავშვები და ბებრულად ჰკვიანი ბავშვები, უძველეს ხალხთაგან ბევრი ამ კატეგორიას განეკუთვნება, ნორმალური ბავშვები იყვნენ ბერძნები.

კ. მარქსის ამ გამოთქმას უდალესი მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს. აქედან გამომდინარეობს, რომ ხელოვნების ყოველგვარი ანალიზი უნდა იწყებოდეს იმ საკითხის გამორკვევიდან, თუ რას წარმოადგენს მასში ასახული სამყარო კაცობრიობის განვითარების თვალთახედვით. ამასთან ერთად, კ. მარქსის მიხედვით, არანაკლები მნიშვნელობა აქვს იმის გარკვევას, თუ როგორ წარმოსახა საზოგადოების ესა თუ ის საფეხური მხატვარმა. საქმე ეხება, მამასადავ, სინამდვილის წარმოსახვის წესს, მეთოდს.

მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსის გენიალური დებულება კულტურის სხვადასხვა ფორმის არათანაბარი განვითარების შესახებ, რომ „საერთოდ პროგრესის ცნება არ უნდა ავიღოთ ჩვეულებრივ აბსტრაქციაში“<sup>2</sup>. კ. მარქსი განმარტავს, რომ პროგრესის ცნება არ უნდა იქნეს აღებული როგორც აბსოლუტურად სწორხაზობრივი. ცნობილია, რომ განვითარების საერთო წინსვლითი ხასიათის მიუხედავად მხატვრულ პროგრესს გააჩნდა თავისი „დანაკარგები“.

კ. მარქსი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ყოველად დაუშვებელია გაიგივება ტექნიკური პროგრესისა მხატვრულ პროგრესთან. მიღწევები ტექნიკის დარგში, როგორც წესი, თითქმის უსარგებლოს ხდიან წინა ეპოქების ტექნიკური პროგრესის შედეგებს. ხელოვნებაში კი პროგრესი არ უარყოფს და არ უქუაგდებს კლასიკური მემკვიდრეობის ესთეტიკურ ღირებულებას. ცხადია, მემკვი-

<sup>1</sup> კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, თბილისი, 1953, 297.

<sup>2</sup> იქვე, 295.

დროიდან ბევრი რამ ძველდება, მაგრამ ქეშმარიტი კლასიკა ინარჩუნებს თავის განუმეორებელ მნიშვნელობას ღრმა ხალხური საწყობების, მოწინავე იდეურობის, ჰუმანურობის, მხატვრული ფორმის სრულყოფის მეშვეობით, იმის შედეგად, რომ ასახიერებს მაღალ საზოგადოებრივ და ესთეტიკურ იდეალებს.

მარქსიზმის ფუძემდებლების უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ მათ არამარტო ახსნეს პოლიტიკური, ფილოსოფიური, მორალური, მხატვრული იდეების წარმოშობა, არამედ პირველად აზროვნების განვითარების ისტორიაში განსაზღვრეს მათი ქეშმარიტი როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

## § 2. უდიდესი წვლილი მარქსისტულ ესთეტიკაში

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია გახდა ახალი ეპოქის, ქეშმარიტად ხალხური კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების აყვავების დასაწყისი. რევოლუციის შემდეგ ჩვენს ქვეყანაში, პირველად კაცობრიობის ისტორიაში, შეიქმნა ყველაზე ხელსაყრელი პირობები ახალი კულტურის, ქეშმარიტად რეალისტურა ლიტერატურისა და ხელოვნების არნახული ზრდა-განვითარებისათვის.

ლენინის მოძღვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება ხელოვნებისა და კულტურის საკითხებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების, ესთეტიკის ყველა თეორიული პრობლემა ვ. ი. ლენინის შრომებში, მითითებებში, რჩევა-დარიგებებში, ზეპირსა და წერილობით გამოხვედებში, განუყრელად დაკავშირებულია პროლეტარული რევოლუციისა და სოციალიზმის მშენებლობის საერთო საკითხებთან. საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების პირველი დღიდანვე ჩვენი პარტიის პოლიტიკას ხელოვნების დარგში საფუძვლად დაედო ვ. ი. ლენინის რევოლუციამდელი და ოქტომბრის შემდგომი პერიოდის თეორიული ნაშრომები. ამ პოლიტიკის გამოშვებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ი. ლენინის პრაქტიკულ ხელმძღვანელობას ახალი კულტურის მშენებლობის ამა თუ იმ უბანზე.

ვ. ი. ლენინის უდიდესი დამსახურება მარქსისტული ესთეტიკის განვითარებაში იმაში მდგომარეობს, რომ კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს იგი მუდამ განიხილავდა პროლეტარიატის პოლიტიკური ბრძოლის საერთო საკითხებთან უშუალო კავშირში. მან სასტიკად გააკრიტიკა ბურჟუაზიული, იდეალისტური შეხედულებანი ერთიანი, ზეკლასობრივი ნაციონალური კულტურის შესახებ და შეიმუშავა დებულებანი კულტურისა და კულტურული მემ-

კვიდრეობის, კულტურისა და ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის, ხალხისათვის კულტურისა და ხელოვნების უდიდესი აღმზრდელობითი, აქტიურ-გარდამქმნელი როლის შესახებ.

ვ. ი. ლენინის ბრძოლა ქეშმარიტად სახალხო, პროლეტარული კულტურის განვითარებისათვის მკვიდროდ არის დაკავშირებული მის ბრძოლასთან ბურჟუაზიული კულტურისა და მისი აპოლოგეტების წინააღმდეგ, რეაქციული კულტურის გამბრუნელი გაელენის წინააღმდეგ.

პროლეტკულტელთა „თეორეტიკოსი“, იდეალიზმის ცნობილი აპოლოგეტი ა. ბოგდანოვი ქადაგებდა პროლეტარული ხელოვნების მოწყვეტას ცხოვრებისაგან, პროლეტარიატის ხელოვანთა მომზადებას ვიწრო წრეებში, რომლებიც დაკავშირებული არ იქნებოდნენ მშრომელთა ნამდვილ ბრძოლასთან.

„მატერიალიზმისა და ემპირიოკრიტიციზმის“ მეორე გამოცემის „წინასიტყვაობაში“ (1920) ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა რომ „პროლეტარული კულტურის“ სახით ა. ა. ბოგდანოვი თავს გვახვევს ბურჟუაზიულ და რეაქციულ შეხედულებებს.

ცნობილ პროექტში რეზოლუციისა „პროლეტარული კულტურის შესახებ“ (1920) ვ. ი. ლენინმა მთელი სისრულით ჩამოაყალიბა მოძღვრება კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ და პარტიული პოლიტიკის არსი ხელოვნების საკითხებში. მთელ რიგ ნაშრომებში ვლადიმერ ილიას ძე გადაჭრით ხაზს უსვამდა იმას, რომ ახალი ლიტერატურა, ახალი ხელოვნება, ახალი კულტურა შეიძლება შეიქმნას და განვითარდეს მხოლოდ მრავალსაუკუნოვანი სამამულო და მსოფლიო მემკვიდრეობის შენახვისა და განვითარების შედეგად. პროლეტკულტელთა მცდარ დებულებებს გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც კომკავშირის III ყრილობაზე აღნიშნავდა: „პროლეტარული კულტურა არ არის საიდანაც გამომხტარი რამ, იგი არ არის იმ ადამიანთა გამონაგონი, რომელნიც თავისთავს პროლეტარული კულტურის სპეციალისტებს უწოდებენ. ეს თავიდან ბოლომდე ჩმახია, პროლეტარული კულტურა უნდა იყოს ცოდნის იმ მარაგის კანონზომიერი განვითარება, რომელიც კაცობრიობამ შეიმუშავა კაპიტალისტური საზოგადოების, მემამულური საზოგადოების, მოხელური საზოგადოების უღელქვეშ, ყველა ამ გზასა და ბილიკს მიეყვდით, მიეყვართ და კვლავაც მიეყვანს პროლეტარულ კულტურასთან...“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ., 31, 343—344.

კომუნისტური პარტია, მისი ბელადი ვ. ი. ლენინი სათუთად, დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდა კულტურული მემკვიდრეობის სა-  
კითხს, ახალი ინტელიგენციის აღზრდის საკითხს. ვ. ი. ლენინმა,  
მოგვცა რა კულტურის, ხელოვნების დარგში პარტიული პოლიტი-  
კის გატარების ძირითადი პრინციპები, გამოააშკარავა მთავარი  
მანკიერება როგორც პროლეტკულტელობის. ისე ყველა სხვა  
წვრილბურჟუაზიული ფორმალისტური მიმდინარეობისა ხელოვნე-  
ბაში რევოლუციის პირველ წლებში. მან გვიჩვენა, რომ ხელოვნე-  
ბის ნაშედეგად შესატყვისობას სოციალისტური რევოლუციის ამო-  
ცანებთან არაფერი აქვს საერთო მონაგონ ე. წ. „რევოლუციურ“  
ფორმებთან, ანდა განყენებულ, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ იდე-  
ებთან და სახეებთან.

საბჭოთა ხელოვნების, ესთეტიკური აზროვნების ისტორიამ  
დაამტკიცა ვ. ი. ლენინის, პარტიის მიერ ფორმალიზმის კრიტიკის  
უდიდესი სამართლიანობა.

ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა ღრმა რეალისტური ხელოვნებისათ-  
ვის, გადაჭრით გამოხდა ექსპრესიონიზმის, ფუტურნიზმის, კუბიზმისა  
და სხვა „იშემების“, ე. ი. ფორმალისტური ხელოვნების ყოველ  
ნაწარმოებს. ჭერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებ-  
ში ვლადიმერ ილიას ძე უდიდესი მზრუნველობით ადევნებდა თვალ-  
ყურს საბჭოთა ხელოვნების პირველ ნაბიჯებს, მხატვრული ინტე-  
ლიგენციის აღზრდას პროლეტარული იდეოლოგიის სულისკვეთე-  
ბით. მან პირველმა შეამჩნია და შეაფასა დემიან ბედნის მხატვრუ-  
ლ ტალანტი, მხარი დაუჭირა საბჭოთა ეპოქის გამოჩენილი პოე-  
ტის ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოეზიის აქტუალობას.

მოძღვრება მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების პარ-  
ტიულობის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია ვ. ი. ლენინის  
კლასიკურ ნაშრომში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლი-  
ტერატურა“ (1905), უდიდესი წვლილია მარქსისტულ ესთეტიკაში.

ხელოვნების პარტიულობა ნიშნავს მის პირდაპირ, აშკარა კავ-  
შირს გარკვეული კლასის ინტერესებთან, გამოხატავს მხატვრის  
შეგნებულ სამსახურს ამ კლასისადმი, ხალხისადმი. პარტიულობა  
„...მოვლენათა ყოველი შეფასების დროს საეალღებულოს ხდის  
პირდაპირ და აშკარად დადგომას განსაზღვრული საზოგადოებრივი  
ჯგუფის თვალსაზრისზე“<sup>1</sup>. ლენინი გვასწავლიდა რომ ბურჟუაზი-  
ულ საზოგადოებაში უპარტიობა მხოლოდ ფარისევლური, დაფა-  
რული, პასიური გამოხატულებაა კუთვნილებისა მაძღარათა პარტი-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 1, 481.

ისადმი, ექსპლუატატორთა პარტიისადმი, რომ უპარტიოება ბურჟუაზიული იდეაა, ხოლო პარტიულობა სოციალისტური იდეაა<sup>1</sup>, რადგან მტკიცე პარტიულობა დიდად განვითარებული კლასობრივი ბრძოლის თანამგზავრი და შედეგია<sup>2</sup>.

ვ. ი. ლენინმა, პირველმა მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში, ჩამოაყალიბა სოციალისტური მხატვრული ლიტერატურის (ხელოვნების) შექმნისა და განვითარების ძირითადი პრინციპი — კომუნისტური პარტიულობის პრინციპი, რომლის დედაარსი მდგომარეობს იმაში, რომ მხატვრული ლიტერატურა (ხელოვნება) უანგაროდ უნდა ემსახურობოდეს მუშათა კლასის, მთელი ხალხის საქმეს.

ვ. ი. ლენინი წერდა: „ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო ჩარჩული ბეჭდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კაჩიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონჯაყური ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სასილი“<sup>3</sup>.

თავის სტატიაში კომუნისტური პარტიისა და ხალხის ბელადმა მოგვცა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნების მდგომარეობის უშესანიშნავესი ანალიზი. განავითარა რა კ. მარქსის დებულება იმის შესახებ, რომ კაპიტალისტური წარმოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების ზოგიერთ დარგს, როგორც არა ხელოვნება და პოეზია, ვ. ი. ლენინმა მოგვცა ბურჟუაზიული საზოგადოების ხელოვნების ამომწურავი კრიტიკა. ამ სტატიაში გამოთქმული აზრები საფუძვლად უდევს სოციალისტურ ესთეტიკას, რადგან მასში მოცემულია არა მარტო ბურჟუაზიული საზოგადოების ხელოვნების კრიტიკა, არამედ მთელი რიგი მნიშვნელოვანი დებულებები, უპირველეს ყოვლისა, სოციალისტური საზოგადოების ხელოვნების ხასიათის, არსისა და განვითარების გზების შესახებ.

სტატიაში ახსნილია მიზეზი იმისა, თუ რატომ მოქმედებს ხელოვნებაზე ბურჟუაზიული საზოგადოება დამლუპველად, ნაჩვენებია, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში არ არის და არც შეიძლება იყოს მებრძოლ კლასებზე მაღლა მყოფი, ზეკლასობრივი ხელოვნ-

1 ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, 78.

2 იქვე, 72.

3 ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, 35—36.

ებმა, არაპარტიული ხელოვნება, რომ ბოლშევიკები უნდა აწველ-  
დნენ ბურჟუაზიული ხელოვნების პირმოთნეობას და ჩამოგლეჯდ-  
ნენ ყალბ საფარს ე. წ. „თავისუფალ“ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას.  
რათა პირმოთნე-თავისუფალს, ხოლო არაეებითად ბურჟუაზიასთან  
დაკავშირებულ ხელოვნებას დაუპირისპირონ ქვეშაირიტად თავისუ-  
ფალი, პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ხელოვნება.

რაში მდგომარეობს ლიტერატურის კომუნისტური პარტიულო-  
ბის პრინციპი, მისი დედაარსი? ვ. ი. ლენინი განმარტავს, რომ პარ-  
ტიულობის პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ პრო-  
ლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება პირთა  
ან ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისა-  
ვან დამოუკიდებელი ინდივიდუალური საქმე იყოს. „ლიტერატურ-  
რული საქმე უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნა-  
წილი“<sup>1</sup>.

აღნიშნავს რა, რომ ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს „პატა-  
რა ბორბალი და ხრახნი“ ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრა-  
ტიული მექანიზმისა, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს მუშათა კლასის  
მთელ შეგნებულ ავანგარდს, ვ. ი. ლენინი, ამავე დროს, ამ-  
ბობს, რომ პროლეტარიატის პარტიული საქმის ლიტერატურული  
ნაწილი არ შეიძლება შაბლონურად გაფიქვებულ იქნეს პროლეტა-  
რიატის პარტიული საქმის სხვა ნაწილებთან.

ლენინის სტატიის დედააზრი, უპირველეს ყოვლისა, ის არის,  
რომ მასში, ერთის მხრივ, მხილებულია რეაქციონერების მიერ  
ხობტაშენსმული ფარისევლური ლოზუნგი მხატვრის „თავისუფლე-  
ბისა“ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, მეორე მხრივ, ჩამოყალიბე-  
ბულია სოციალისტური, ქვეშაირიტად თავისუფალი, პროლეტარია-  
ტის პარტიასთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურის ძირითა-  
დი პრინციპები.

ვ. ი. ლენინის სტატიის დედაარსი ის არის, რომ ხელოვნება  
მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული საზოგადოების პრაქტიკულ  
მოთხოვნებებთან, საერთო-სახალხო ინტერესებთან, რათა იგი  
მჭიდროდ დაუკავშირდეს ცხოვრებას, მუშათა კლასის, პროლეტა-  
რიატის, მთელი ხალხის ბრძოლას, მის მისწრაფებებს. ამრიგად,  
ხალხის ინტერესების შეგნებული გამოხატვა, ხალხისადმი სამსახურ-  
რი საბჭოთა ხელოვნების მთავარი მოწოდებაა.

ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის საკითხთან მჭიდ-  
როდ არის დაკავშირებული ხელოვნების, ლიტერატურის ხალხუ-  
რობის პრობლემა. ვ. ი. ლენინმა ახალი, სოციალისტური ლიტერა-  
ტურისა და ხელოვნების შექმნას საფუძვლად დაუდო მოთხოვნა.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, 36.

რომლის თანახმად ხელოვანი უნდა ემსახურებოდეს ხალხს, იბრძოდეს ხალხის ინტერესებისათვის, მკიდროდ იყოს დაკავშირებული პროლეტარიატთან, მუშათა კლასთან, რევოლუციურ მოძრაობასთან.

ახასიათებს რა ახალ, სოციალისტურ ლიტერატურას, ვ. ი. ლენინი წერს: „ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ, რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებისადმი თანაგრძნობა მიიზიდავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყვრებულ „გმირ ქალს“, არა მოწყენილ და სიძსუქნის ქონით შეწუხებულ „ზედა ფენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონობით და ათეულ მილიონობით მშრომელებს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, ნაჲ ძალას. მის მომავალს შეადგენენ“. ესაა ლენინის პროგრამული მითითებანი მოწინავე, თავისუფალი ლიტერატურის განვითარების გზების შესახებ.

„...მნიშვნელოვანია არა ჩვენი შეხედულებანი ხელოვნებაზე, მნიშვნელოვანია აგრეთვე არა ის, თუ რას აძლევს ხელოვნება რამდენიმე ასეულს, თუნდაც რამდენიმე ათასეულს მოსახლეობის ზაერთო რიცხვიდან, რაც მილიონებს შეადგენს. ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელთა ფართო მასების თვით შუაგულს უნდა აღწევდეს. იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის. იგი უნდა აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღაფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“ (ხაზი ჩემია — ნ. ჯ.)<sup>2</sup>.

ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებსაც ჩვენ ვუწოდებთ ხალხურს, განსაკუთრებული ძალით გამოხატავენ მოცემულ ეპოქაში მიღწეულ საზოგადოებრივი ცნობიერების უმაღლეს საფეხურს. მაგრამ ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია მოცემული ეპოქის საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან, არ წარმოადგენს კეშმარჩიად ხალხურს. მასობრივობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ხალხურობას.

მარქსიზმ-ლენინიზმი გვასწავლის. რომ კეშმარჩიად ხალხურ ნაწარმოებს უნარი აქვს გაუწიროს თავის დროს, ვინაიდან შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რომლებიც თუმცა შექმნილია მოცემული ეპო-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, 40.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლენინი, კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, 609.



ქით, მაგრამ წარმოადგენენ ისეთ რამეს, რასაც მომავალში განვითარების ტენდენციები გააჩნია.

სოციალისტური ესთეტიკისათვის უდიდესი მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს მარქსისტულ შექმენების თეორიას, რომელიც ჩამოყალიბებულია ვ. ი. ლენინის გენიალურ ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ (1909) და რომელსაც ასახვის ლენინური თეორიას უწოდებენ.

ასახვის ლენინური თეორია წარმოადგენს ფილოსოფიურ ს ფუძემდებელს კულტურის ყველა დარგის, მათ შორის ხელოვნებისა და მხატვრული ლიტერატურის, გაგებისა და შესწავლისათვის. მასში მოცემულია მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის იმ უმნიშვნელოვანესი დებულების დასაბუთება, რომლის თანახმად ხელოვნების წყაროს სინამდვილე წარმოადგენს, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ცხოვრების მოვლენების ასახვაა. ასახვის მატერიალისტური თეორია წარმოადგენს ურყევ საძირკველს, რომელზედაც დამყარებულია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ყველა უმნიშვნელოვანესი პრინციპი.

ასახვის ლენინური თეორია გვასწავლის, რომ შექმენება პასიური აქტი როდია, ასახვა მექანიკური, მკვდარი ასახვა როდია. „მისვლა (ადამიანის) გონებისა ცალკეულ ნივთთან, მოხსნა ამ ნივთისგან ტვიფარისა (ცნებისა) არ არის მარტივი, უშუალო. სარკისებრ მკვდარი აქტი. არანედ იგი რთულია, გაორებული, სიგზავისებრი, რომელიც შეიცავს ცხოვრებისაგან ფანტაზიის მოწყდომის შესაძლებლობას, კიდევ მეტიც: შეიცავს აბსტრაქტულ ცნების, იდეის ფანტაზიად (in leizler Instanz — ლეიზერად) გადაქცევის (თანაც ადამიანისაგან შეუმჩნეველი, შეუცნობელი გადაქცევის) შესაძლებლობას“<sup>1</sup>.

თავის წიგნში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ ვ. ლენინი გვიჩვენებს, რომ ადამიანის მიერ ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა უსასრულო მრავალგვარობის შემეცნება ყველა თავის ფორმაში ემორჩილება შემეცნების ერთიან კანონებს. ასახვის ლენინური თეორიიდან გამომდინარეობენ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მთელი რიგი ფუძემდებლური დებულებები.

ვ. ი. ლენინის ცნობილი სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, მათში გარჩეული პრობლემებისა და დაწერის დროის მიხედვით, უშუალოდ უკავშირდებიან გენიალურ ნაშრომს „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმს“. დიდი რუსი მწერლის შემოქმედების კონკრეტულ მაგალითებზე ამ სტატიებში მოცემულია ხელოვნება-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 38. 384—385.

ში ასახვის მატერიალისტური თეორიის გამოყენების უბადლო ნიმუშები.

ვ. ი. ლენინი გვაძლევს ტოლსტოის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის გენიალურ შეფასებას სტატიებში: „ლეე ტოლსტოი როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“ (1908), „ლ. ნ. ტოლსტოი,“, „ლ. ნ. ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“, „ტოლსტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ (1910), „ლ. ნ. ტოლსტოი და შიში ეპოქა“ (1911), „განმარტების „გმირები“ (1910), „დემონსტრაციების დასაწყისი“ (1910), „მობრუნების დასაწყისი ხომ არ არის?“ (1910). სწორედ ასახვის მატერიალისტური თეორიის შუქზე ყველაზე უფრო სრულად ვლინდება ტოლსტოის შემოქმედების როგორც „რუსეთის რევოლუციის სარკის“ ლენინისეული დახასიათების დედაარსი.

დიდი მწერლის სახელის დაკავშირება რევოლუციასთან, რომელიც მან ვერ გაიგო და რომელსაც იგი განუდგა, პირველი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს უცნაურად და ხელოვნურად. ვინაიდან ლ. ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რევოლუცია და ამკარად განუდგა მას, ცხადია იგი უთუოდ ვერ შეძლებდა სწორად, როგორც სარკეს, რევოლუციური რუსეთის ცხოვრება აესახა. აღნიშნავს რა ამას, ვ. ი. ლენინი შემდეგ მიუთითებს, რომ რუსეთის რევოლუცია მეტიმეტად რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენაა. და ამ წინააღმდეგობებმა თავისი გამოხატულება ჰპოვეს ტოლსტოის ნაწარმოებებში, შესედულებებში, მოძღვრებაში, რომლებშიც ხორცმესხმულ იქნა, ერთი მხრივ, ყველაზე ფხიზელი რეალიზმი, ყველა და ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯა, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე საზიზღარი რამის ქადაგება, რაც კი არის ქვეყნად, სახელდობრ, რელიგიისა, მისწრაფება, სახაზინო ბუცობის ადგილას ზნეობრივი რწმენის ხუცები დადგენენ, ე. ი. უაღრესად გაქნილი და განსაკუთრებით საძაგელი ხუცობის დანერგვა.

ვ. ი. ლენინის განმარტებით, წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში განპირობებული არიან XIX საუკუნის უკანასკნელი მესამედის რუსეთის ცხოვრების წინააღმდეგობებით.

რატომ არის ლ. ტოლსტოი რუსეთის რევოლუციის სარკე?

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავს, რომ დიდი რუსი მწერალი იმიტომ არის რუსეთის რევოლუციის სარკე, რომ: ა) წინააღმდეგობანი მის შეხედულებებში სარკეა იმ წინააღმდეგობრივი პირობებისა, რომელშიც ჩაყენებული იყო გლეხობის ისტორიული მოღვაწეობა რევოლუციაში, ბ) ტოლსტოის იდეები გლეხური აჯანყების სისუსტის ნაკლოვანებების სარკეა.

„...თუ ჩვენ წინაშე მართლაც დიდი მხატვარია, — წერს

ვ. ი. ლენინი, — მას თავის ნაწარმოებებში უნდა აეპაზა რევოლუციის თუნდაც ზოგიერთი არსებითი მხარე<sup>1</sup>. ეს გენიალური ლენინისეული დებულება გვეხმარება გავარკვიოთ რეალისტური ხელოვნების არსი. ცხოვრების მართალი, ეპოქის, ისტორიული სინამდვილის არსებითი მხარეების ასახვა-ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოებების ლენინისეული შეფასების მთავარი კრიტერიუმია.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ლ. ტოლსტოის შესახებ, რომლებშიც მოცემულია მწერლის შემოქმედებისა და შეხედულებების შესანიშნავი ანალიზი, ზიმარათული იყო როგორც ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კრიტიკის, ისე ვულგაროზატორების წინააღმდეგ. ცნობილია, რომ ბურჟუაზიულ-ლიბერალური კრიტიკა საერთოდ უარყოფდა იდეოლოგიის პარტიულობას, მის კლასობრივ ხასიათს, ხოლო ვულგარული სოციოლოგების აზრით, ხელოვანის მთელი მოღვაწეობა განპირობებულია მისი კლასობრივი წარმოშობით.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავს, რომ წინააღმდეგობანი ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებში, შეხედულებებში, მოძღვრებაში, სკოლაში — ქეშმარიტად მყვირალაა. ერთი მხრივ, ჩვენ წინაშეა გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხიანი ნაწარმოებები, მეორე მხრივ — მემამულე, სასაცილო წინასწარმეტყველი, რომელიც ახალ რევოლუციებს გვთავაზობს კაცობრიობის გადასარჩენად.

მიუხედავად იმისა, რომ ლ. ტოლსტოიმ ვერ გაიგო რუსეთის რევოლუცია, ამჟამად განუდგა მას, ვ. ი. ლენინი მას „რუსეთის რევოლუციის სარკეს“ უწოდებს, ვინაიდან, ჯერ ერთი, ლ. ტოლსტოიმ, როგორც დიდმა რეალისტმა თავის ნაწარმოებებში დიდი სიმართლით ასახა რევოლუციის ზოგიერთი არსებითი მხარეები, ხოლო მეორეც, მწერლის შემოქმედებას კვებაუდნენ რუსეთის მილიონიანი გლეხთა მასების იდეები და განწყობილებანი. წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებში ნამდვილად წარმოადგენენ სარკეს იმ წინააღმდეგობრივი პირობებისა, რომლებშიაც ჩაყენებული იყო გლეხობის ისტორიული მოღვაწეობა რუსეთის რევოლუციაში. ტოლსტოის იდეები — ესაა რუსეთის გლეხური აჯანყების სისუსტის, ნაკლოვანებების სარკე.

ვ. ი. ლენინის უდიდესი დამსახურება მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების წინაშე ის არის, რომ თავის სტატიებში ტოლსტოის შესახებ იგი მწერლის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის, როგორც რთული მოვლენის, შეფასებას მიუდგა დიალექტიკურად.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავს, რომ დიდმა რუსმა მწერალმა, წარმო-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი. თხზ. ტ. 15. 236.

შობითა და აღზრდით რუსეთის მემაძეულეთა უმაღლესი დიდკაცობის ტიპურმა წარმომადგენელმა, გაწყვიტა კავშირი ამ წრის ყველა ჩვეულ შეხედულებასთან, და თავის უკანასკნელ ნაწარმოებებში, მძაფრი კრიტიკით იგი თავს დაესხა ყველა თანამედროვე წესჩვევებს: ლ. ტოლსტოიმ. დადგა რა პატრიარქალური გლეხობის თვალსაზრისზე, გადაიტანა მისი ფსიქოლოგია თავის კრიტიკაში, თავის მოძღვრებაში და გრძნობის არაჩვეულებრივი ძალით, მგზნებარებით, დამაჭერებლობით, სიძალით, გულწრფელობით, შეუპოვარი მისწრაფებით — „ფესვამდე ჩაწვდეს“ — გამოხატა მილიონობით გლეხობის განწყობილება. ვ. ი. ლენინი მ. გორკისთან საუბარშიც აღნიშნავდა: „ამ გრაფამდე ლიტერატურაში ნამდვილი გლეხი არა ყოფილა“<sup>1</sup>.

სოციალისტური ესთეტიკის სათავეებთან იდგა ვ. ი. ლენინი. სამოქალაქო ომისა და სამხედრო ინტერვენციის მძიმე წლებშიაც, როდესაც რუსეთის კონტრრევოლუცია და საერთაშორისო ბურჟუაზია ცდილობდნენ სისხლში ჩაეხრჩოთ ახალგაზრდა საბჭოთა რუსეთი. როდესაც მშრომელები მანამდე არნახულ გმირობას სჩადიოდნენ, ებრძოდნენ ნგრევას, შიმშილს, პარტია, დიდი ლენინი აიღვიწყებდნენ კულტურის, ხელოვნების საკითხებს, მათს უდიდეს საზოგადოებრივ-გარდაამქნელ. აქტიურ-აღმზრდელობითს როლს. ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნება სამოქალაქო ომის პერიოდში სააგიტაციო პლაკატით ააშკარავებდა რევოლუციის მტრების ხრიკებს, მამობილიზებელ როლს ასრულებდა მშრომელი მასების კომუნისტური პარტიის გარშემო დასაარაზმავად. ამ მხრივ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სააგიტაციო-მასობრივი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას (პოლიტიკური და სამხედრო პლაკატი, აგიტატორებლებისა და აგიტატემების, რევოლუციური დღესასწაულების გაფორმება და ა. შ.). სახვითი ხელოვნება იმ დროს მკვიდროდ იყო დაკავშირებული პოლიტიკურ აგიტაციასთან. მაგრამ ხელოვნების მნიშვნელობა პოლიტიკური აგიტაციით როდი განისაზღვრებოდა. საბჭოთა ხელოვნების შემდგომი ზრდა-განვითარებასათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინურ გეგმას, რომელიც დიდმა ბელადმა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების მეორე დღესვე წამოაყენა.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმა წარმოდგენდა ხელოვნებაზე ვ. ი. ლენინის შეხედულებათა პრაქტიკულ განხორციელებას, იგი სოციალისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების გამოხატულება იყო.

<sup>1</sup> ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ. თბილისი. სახელგამი, 1957, 605.

1918 წლის 14 აპრილს „იზვესტიაში“ გამოქვეყნდა მსოფლიოში პირველი მუშათა და გლეხთა მთავრობის — სახალხო კომისართა საბჭოს დეკრეტი „მეფეებისა და მათ მსახურთა პატრიარქატივად დაღმულ ძეგლთა აღების და რუსეთის სოციალისტური რევოლუციის ძეგლების პროექტების შემუშავების შესახებ“. აღნიშნულმა დეკრეტმა დასაბამი მისცა მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის განხორციელების დაწყებას. ერთი თვეც კი არ იყო გასული საბჭოთა მთავრობის მოსკოვში გადასვლის დღიდან, ბრესტის საზავო ხელშეკრულების ხელმოწერიდან და უკვე სახკომსაბჭოს სხდომის დღის წესრიგში ვ. ი. ლენინის წინადადებით შეტანილ იქნა დეკრეტის პროექტი, რომელიც დამტკიცდა 1918 წლის 12 აპრილს.

ლენინური დეკრეტით სპეციალურ კომისიას დაევალა მხატვრული ძალების მობილიზაცია და ფართო კონკურსის მოწყობა. იმ ძეგლთა პროექტების შესამუშავებლად, რომელთაც სათანადოდ უნდა აესახათ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დღეების სიდიადე, დეკრეტი ითვალისწინებდა 1918 წლის 1 მაისისათვის ზოგიერთი ძველი ძეგლის აღებას და ახალ ძეგლთა მოდელების დადგმას. ხალხის სამსჯავროზე, აგრეთვე ქალაქ მოსკოვის სადღესასწაულოდ გაფორმებას, ძველი წარწერების, ემბლემების, ქუჩების სახელწოდების, გერბებისა და სხვათა ახლით შეცვლას, რომლებიც „რევოლუციური მშრომელი რუსეთის იდეებსა და გრძნობებს გამოხატავენ“<sup>1</sup>.

1918 წლის 30 ივლისს სახალხო კომისართა საბჭო ვ. ი. ლენინის წინადადებით იღებს დადგენილებას მოსკოვში რევოლუციური საზოგადო მოღვაწეების, ფილოსოფიის, ლიტერატურის, ინჟინერებისა და ხელოვნების დარგში დიდ ადამიანთა ძეგლებს დადგმის შესახებ. დეკრეტი, დადგენილება, აგრეთვე საბჭოთა მთავრობის შემდგომი გადაწყვეტილებანი ძეგლებთან დაკავშირებით ისტორიაში მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის სახელწოდებით არის ცნობილი.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინურმა გეგმამ პირველად ისტორიაში განსაზღვრა ხელოვნების ახალი. ქეშპარიტად სახალხო ამოცანები, მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა საბჭოთა ხელოვნების შენდგომ განვითარებას სოციალისტური რეალიზმის გზით. იმ დროს სხვადასხვა თაობის მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლებს მიუთითა შემოქმედებითი გარდაქმნის კონკრეტული საშუალებები. ამაშია „მონუმენტური პროპაგანდის“ ლენინური გეგმის დებულებათა საპროგრამო მნიშვნელობა.

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Москва, 1967, 571.

ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვნების რეალისტური პრინციპების გარკვევისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ი. ლენინის დებულებას, რომლის თანახმად მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარია ინდივიდუალური გარემოება, მოცემული ტიპების, ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი. ვ. ი. ლენინი, იბრძოდა რა ღრმა რეალისტური ხელოვნებისათვის, გადაჭრით გამოხატა ექსპრესიონიზმის, ფუტურიზმის, კუბიზმის და ფორმალიზმის სხვა გამოვლინებებს, ებრძოდა უიდეობას, დაცემულობას, წუწუნს ლიტერატურთა რიგებში, რჩევას აძლევდა მწერლებს ახლოს მისულიყვნენ ცხოვრებასთან. შეესწავლათ ახალი სოციალისტური სინამდვილე, ეწარმოებინათ დაკვირვება იქ, სადაც შეიძლებოდა ცხოვრების ახალი წყობის შესაქმნელად მუშაობის დანახვა, უშუალოდ იმ ახალი რამის შემჩნევა, რაც მუშებისა და გლეხების, ე. ი. რუსეთის მოსახლეობის ცხრა მეათედის ცხოვრებაში ხდებოდა. ვ. ი. ლენინის ესთეტიკურმა შეხედულებებმა თავიანთი გამოხატულება და შემდგომი განვითარება პპოვეს ჰაკვ ცნობილ დადგენილებებში, მთელ რიგ პარტიულ დოკუმენტებში იდეოლოგიურ საკითხებზე.

ვ. ი. ლენინმა დაუსახა საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებას განვითარების ძირითადი გეზი — მკიდრო კავშირი მუშათა კლასთან, მშრომელებთან, ხალხთან, ნათ ცხოვრებასთან და ბრძოლასთან. ჩვენი დიადი სინამდვილის ჭეშმარიტი შუაგულის ღრმა შესწავლა, ცხოვრების მნიშვნელოვანი მხარეების მართალი ასახვა. ვ. ი. ლენინის მიერ ჩამოყალიბებული ფუძემდებლური ესთეტიკური პრინციპების — პარტიულობის, ხალხურობის, იდეურობისა და მხატვრულობის საფუძველზე ვითარდება და იფურჩქნება მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც უდიდესი იდეოლოგიური იარაღია ჩვენს ქვეყანაში კომუნისტურ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დამკვიდრებაში, ახალი ადამიანის სულიერ აღზრდაში.

#### **§ 8. კულტურული რევოლუციის ლენინური პროგრამა და საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარება**

კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით ჩვენში იქმნებოდა შინაარსით სოციალისტური, ფორმით ეროვნული კულტურა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე დღეებიდან ვ. ი. ლენინი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ყველა იმ ღონისძიების გატარებას, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ სულიერი ცხოვრების, კულტურის ყველა დარგის გამოყენებას მუშათა კლასის, მშრომელთა ინტერესებისათვის.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ საბჭოთა ქვეყნის წინაშე პრო-  
ლეტარიატის მიერ ძალაუფლების ხელში აღების შემდეგ უმაღლე  
ისახებოდა ამოცანა. რაც თავისი მნიშვნელობით ეპოქას შეადგენს.  
ეს იყო კულტურული რევოლუცია. ეს ამოცანა მით უფრო მნიშ-  
ვნელოვანი იყო, რომ ქვეყნის მოსახლეობის უდიდესი მასა — გლე-  
ხობა წერა-კითხვის უცოდინარი იყო<sup>1</sup>.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინი საბჭოთა ხელისუფლების  
პირველსავე წლებში კულტურისა და ხელოვნების წინაშე აყენებ-  
დნენ უდიდესი მნიშვნელობის ამოცანებს ხალხის მასების კომუ-  
ნისტური სულიკეთებით აღზრდის საქმეში. ხალხის სწავლა-გა-  
ნათლება, კომუნისტური აღზრდა, მისი დარაზმვა პარტიის გარშე-  
მო, საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო, მოწინავე ნიშნების ასახვა და  
ჩვენება, აი, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა, რომელიც სრულიად ახა-  
ლი, საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების წინაშე იდგა. ამ კულტუ-  
რისა და ხელოვნების შემქმნელები და გმირები იყვნენ მუშები და  
გლეხები, ახალი ცხოვრების შემოქმედნი.

კომუნისტურმა პარტიამ მთელი სიგრძე-სიგანით დააყენა სა-  
კითხი, რომ ხელოვნება ყველა თვისი საშუალებით უნდა ჩადგეს  
კომუნისმის საქმის სამსახურში. უპირველეს ყოვლისა, პარტიამ  
წარმართა ღონისძიებანი კულტურისა და ხელოვნების სრული დე-  
მოკრატიზაციის უზრუნველსაყოფად.

„...აუცილებელია, — ნათქვამი იყო რკპ (ბ) VIII ყრილო-  
ბის მიერ მიღებულ პარტიის პროგრამაში, — გაიხსნას და მშრო-  
მელთათვის ხელმისაწვდომი გახდეს ხელოვნების ყველა საუნიჭე,  
რომელიც შექმნილია მათი შრომის ექსპლუატაციის საფუძველზე  
და რომელიც აქამდე ექსპლუატატორთა განსაკუთრებულ განკარ-  
გულებაში იმყოფებოდა“<sup>2</sup>. პარტია მიუთითებდა, რომ მშრომელ-  
თა ფართო თვითგანათლების, მათ შორის მხატვრული განათლე-  
ბის ყველა ფორმა მკიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული კომუ-  
ნისტური იდეების პროპაგანდასთან. რომ არ არსებობს მეცნიერები-  
სა და ხელოვნების ისეთი ფორმა, რომლებიც დაკავშირებული არ  
არიან კომუნისმის დიად იდეებთან და კომუნისტური მეურნეობის  
შესაქმნელად უსასრულოდ მრავალმხრივ მუშაობასთან.

ახალი სოციალისტური კულტურის შექმნის პირველი ნაბიჯებო  
დიდი სიძნეელებითა და დაბრკოლებებით იყო აღსავსე. პარტიისა  
და მთავრობის ღონისძიებებს გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწყე-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 33, 560—561.

<sup>2</sup> „სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლე-  
ნუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი I,  
სახელგამი. 1954, 535.

დნენ კონტრრევოლუციური ელემენტები. მათი ძირგამომხრელი მუშაობა გამოიხატებოდა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ არა მარტო შეიარაღებულ გამოსვლებში, არამედ კონტრრევოლუციურ აგიტაციაშიც. და თუცა ბურჟუაზიის აშკარა საბოტაჟი მალე ლიკვიდირებულ იქნა საბჭოთა ხელისუფლების მიერ, მაინც ბურჟუაზიული ინტელიგენციის რიგებიდან რეაქციული ელემენტების გავლენა მოსახლეობის მერყევ ნაწილზე ჯერ კიდევ საგრძნობი იყო. საჭირო გახდა საკმაოდ ხანგრძლივი, დაძაბული აღმზრდელი მუშაობა ამ გავლენის დასაძლევად, საბჭოთა ხელისუფლებამ მზარეზე ახალ-ახალ ადამიანთა გადასაბირებლად.

სოციალისტური კულტურის მშენებლობას დიდ ზიანს აყენებდა პენშევიკებისა და ესერების კონტრრევოლუციური, რევიზიონისტური მოღვაწეობა. ისინი ეძებდნენ და ზოგჯერ პოულობდნენ დასაყრდენს იმ წვრილბურჟუაზიულ სტიქიაში, რომელიც რევოლუციის პირველ წლებში ლაშობდა თავისი გავლენის ქვეშ მოქცეულ მუშათა კლასის ცალკეული ჯგუფები.

წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგია დიდ ზიანს აყენებდა ახალი კულტურის მშენებლობას. ამ იდეოლოგიის გავლენა განიცადა ზოგიერთი დაწესებულების, ცალკეული მხატვრებისა და მწერლების პრაქტიკამ.

კულტურული რევოლუციის განხორციელების ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას შეადგენდა ახალი საბჭოთა ინტელიგენციის შექმნა. ამიტომ კომუნისტურმა პარტიამ დღის წესრიგში დააყენა ძველი ინტელიგენციის გარდაქმნის, აღზრდის, ახალი ინტელიგენციის შექმნის ამოცანა.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდნენ რომ სოციალიზმის აშენება შეუძლებელი იქნება, თუ არ გამოვიყენებთ ძველი სპეციალისტები, კულტურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები, რომლებიც კაპიტალიზმმა დაგვიტოვა. მართალია, ამ საქმეში ბევრი სიძნელე, დაბრკოლება გაჩნდება, რომ სპეციალისტების გარკვეული ნაწილი საბჭოთა ხელისუფლებას წინააღმდეგობას, საბოტაჟს გაუწევს, მაგრამ ყოველგვარი წინააღმდეგობა, დაბრკოლება დაძლეულ უნდა იქნეს რევოლუციის საქმის საკეთილდღეოდ. პარტიის სწორი, ლენინური კურსი ძველი ინტელიგენციის გარდაქმნისა და აღზრდის საქმეში ახალ-ახალ გამარჯვებას აღწევდა, და ყველა პირობა შეიქმნა იმისათვის, რომ საბჭოთა ხელისუფლების ბევრი „თანამგზავრი“ მისი მეგობარი გამხდარიყო, პროლეტარიატის პლატფორმაზე დაედასრულებოდა.

სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ლენინურ გეგმას წინ აღუდგნენ სხვადასხვა ანტი-მარქსისტული, ანტიხალხური ხასიათის მიმდინარეობანი. კულტურული რევოლუციის ლენინური გეგ-



მის განხორციელებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სკოლისგარეშე განათლების ფართოდ გაშლას. მაგრამ ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ბევრი წარმომადგენელი ახლებურად შექმნილ, მუშებისა და გლეხების საგანმანათლებლო დაწესებულებებს უყურებდა როგორც მეტად ხელსაყრელ ასპარეზს ფილოსოფიის ან კულტურის დარგში თავისი პირადი ნათხზავის გასაუკრელებლად. ეს იწვევდა იმას, რომ ძალიან ხშირად უაზრო მანქიობა ამ ინტელიგენციის მხრივ საღდებოდა რაღაც ახალ რამედ და წმინდა პროლეტარული ხელოვნებისა და პროლეტარული კულტურის სახით მუშებსა და გლეხებს სთავაზობდნენ რაღაც უაზროს.

პროლეტკულტელები „პროლეტარული კულტურის“ სახით მუშებს სთავაზობდნენ ბურჟუაზიულ შეხედულებებს ფილოსოფიაში (მახიზმს), ხოლო ხელოვნების დარგში მუშებს უნერგავდნენ დამახინჯებულ გემოვნებას (ფუტურისმს). პროლეტკულტელები, გამოდიოდნენ რა კულტურისა და ხელოვნების დარგში კლასიკური მემკვიდრეობის „დამხობის“ დროშით, სოციალისტური კულტურის განვითარებაში მემკვიდრეობითობის როლის უარყოფით. აშკარად აცხადებდნენ თავს „სილამაზის ჯალათებად“ და „დამამხობლებად“.

იბრძოდა რა პროლეტკულტელთა მიერ ძველი კულტურისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულების წინააღმდეგ, პარტია ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ სოციალიზმის კულტურისა და ხელოვნების შექმნის საქმეში შემდგომი მუშაობა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც შეთვისებული და გადაშუშავებული იქნება ყოველივე. რაც არის ძვირფასი ადამიანის აზროვნებისა და კულტურის ორათასწლიან განვითარებაში.

კომუნისტურმა პარტიამ მოგვცა ფორმალიზმის გამანადგურებელი კრიტიკა და გამოააშკარადა სოციალისტური რევოლუციის ამოცანებისა და პრაქტიკისადმი მისი რეაქციული ხასიათი და გვიჩვენა, რომ ყველა „პირადი გამონაგონი“ ხელოვნების დარგში, რომელთაც კვებავდა წვრილბურჟუაზიული ფსევდორევოლუციურობა, სრულიად ეწინააღმდეგება ხალხის ინტერესებს და უკუგდებულ უნდა იქნეს.

კომუნისტური პარტია მუდამ გადანწყვეტ ბრძოლას აწარმოებდა ხელოვნებაში ბურჟუაზიული რევოლუციის, უიდეობის, აპოლიტიკურობის, ფორმალიზმის ყოველგვარი ნასახისა და გამოვლინების წინააღმდეგ. პარტია წარმოადგენდა და წარმოადგენს საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების განვითარების წარმმართველ ძალას.

პროლეტარიატმა ძალაუფლების ხელში აღებისთანავე დაანგრია ბურჟუაზიული სახელმწიფო მანქანა და დაიწყო ახალი ეკო-

ნომიკის, ეკონომიური ბაზისის შექმნა. მაგრამ, როგორც რევოლუციამდე კულტურულად დაჩაგრულ კლასს, მას არ შეეძლო ძალაუფლების აღებისთანავე შეექმნა თავისი მხატვრული ლიტერატურა, ხელოვნება, გამოემუშავებინა თავისი მხატვრული და ესთეტიკური შეხედულებანი. მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში პროლეტარიატის მიერ ხელმძღვანელი პოზიციების დაპყრობა გაცილებით რთული ამოცანა იყო და უფრო ხანგრძლივ დროს მოითხოვდა. ეს ამოცანა ქვეყნად წარმოებული დიდი კულტურული რევოლუციის შემადგენელი ნაწილი იყო.

მრავალრიცხოვან მხატვრულ გაერთიანებათა წარმოშობა 20-იან წლებში წარმოდგენდა სავსებით კანონზომიერ მოვლენას. ეს პერიოდი დაძაბულ შემოქმედებით ძიებათა, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მომწიფების, მუშაკების პერიოდი იყო. ბევრი ხელოვანისათვის ეს გზა გაურკვეველი იყო. რასაც ხელს უწყობდა აგრეთვე ფართოდ გავრცელებული იდეალისტური თეორიები ესთეტიკაში, თუმცა ჯერ კიდევ მაშინ პარტია თავისი გადაწყვეტილებებითა და მითითებებით ვზას უნათებდა მხატვრებს ქვეშაობითად დიდი ხელოვნებისაკენ.

პარტიის გენერალურმა ხაზმა კულტურის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე ნების პირველ პერიოდში თავისი გამოხატულება პპოვა რიგ ფუძემდებლურ პარტიულ დოკუმენტებში: პარტიის XI, XII და XIII ყრილობების გადაწყვეტილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე, განსაკუთრებით რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის ცნობილ რეზოლუციაში „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“.

რკპ (ბ) XI ყრილობამ (1922) თავის რეზოლუციაში აღნიშნა, რომ უადრესად აუცილებელია შეიქმნას მუშურ-გლეხური ახალგაზრდობისათვის ისეთი ლიტერატურა, რომელიც დაუპირისპირდებოდა ახლად გაჩენილი ქუჩური ლიტერატურის გავლენას ახალგაზრდობაზე და ხელს შეუწყობდა ახალგაზრდობის მასების კომუნისტურ აღზრდას<sup>1</sup>.

1923 წლის აპრილში რკპ (ბ) მეთორმეტე ყრილობა უკვე პრაქტიკულად აყენებს მხატვრული ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელობის საკითხს. ყრილობის რეზოლუციაში „პროპაგანდის, ბეჭდვითი სიტყვისა და ავტიატის საკითხებზე“ ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურა გაიზარდა ღიდ საზოგადოებრივ ძალად, რომე-

<sup>1</sup> კრებული „სკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი I, სახელგამი, 1954, 832.

ლიც თავის გავლენას აერცვლებს უწინარეს ყოვლისა მეშა და გლე-  
ხი ახალგაზრდობის მასებზე.<sup>1</sup>

პარტიის მეცამეტე ყრილობამ (1924 წლის მაისი) რეზოლუცია-  
ში „პრესის შესახებ“ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მეშე-  
ლისა და გლებთა წრიდან ლიტერატურული კადრების ზრდის სა-  
კითხს, პროლეტარული და გლეხური მწერლების დაწინაურებას, მა-  
ტერიალური დახმარების გაწევს ყოველნაირად გაძლიერებას,  
ახალგაზრდობის ფართო წრეში მომუშავე კომკავშირელთა რიგე-  
ნიდან მწერლებისა და პოეტების ზრდას. ამის ერთ-ერთ ძირითად  
პირობად პარტია თვლიდა სერიოზულ მხატვრულ და პოლიტიკუ-  
თვითგანათლებას, ვიწრო წრეობანობის გავლენისაგან განთავისუფ-  
ლებას პარტიული ლიტერატურული კრიტიკის ყოველმხრივი  
დახმარებით.

ჯერ კიდევ 1924 წელს პარტიას საეცროდ მიაჩნდა, რომ ე. წ.  
„თანამგზავრთა“ რიგებიდან ყველაზე უფრო ნიჭიერ ხელოვანთათ-  
ვის სისტემატური დახმარება კვლავ გაეწიათ. მათ აღზრდიდა სკო-  
ლა, კომუნისტებთან ერთად ახანაგური მუშაობა.

ყრილობამ ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „...არც ერთ ლიტერატუ-  
რულ მიმართულებას, სკოლას ან ჯგუფს არ შეუძლია და არც უნდა  
გამოვიდეს პარტიის სახელით“... და აუცილებლად მიიჩნია მტკიცე  
პარტიული ლიტერატურული კრიტიკის მოგვარება და მისი დონის  
ამაღლება, საბჭოთა პარტიული პრესის ფურცლებზე რაც შეიძლება  
უფრო სრულად გაშუქებულისო მხატვრული ლიტერატურის ნი-  
მუშები, შექმნილისო მასობრივი მხატვრული ლიტერატურა მუშე-  
ბის, გლეხებისა და წითელარმიელებისათვის. პარტიამ ლიტერატუ-  
რულ კრიტიკას ამოცანად დაუსახა გამოერჩია და მხარი დაეჭირა  
ნიჭიერი საბჭოთა მწერლებისათვის, ამავე დროს აღენიშნა მათი  
შეცდომები, რომელთა მიზეზი იყო ის, რომ მათ საეცროდ არ ესმო-  
დათ საბჭოთა წყობილების ხასიათი, დახმარებოდა მწერლებს ბურ-  
ჟუაზიული კრურწმენის დაძლევაში.<sup>2</sup>

კომუნისტური პარტია ყოველთვის ყურადღებით ადევნებდა  
თვალყურს და დრჰა ანალიზს უკეთებდა კლასობრივი ბრძოლის  
ფორმებს ლიტერატურულ-მხატვრო ფრონტზე. ჩვენი ლიტერა-  
ტურისა და ხელოვნების განვითარების მწვავე კრიტიკულ მომენ-  
ტებში პარტია გამოდიოდა თავისი ავტორიტეტული სიტყვით და

<sup>1</sup> კრებული „სკკ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომი-  
ტეტის პლენუმების, რეზოლუციებისა და გადაწყვეტილებების“, მეშვიდე გამოცე-  
მა, ნაწილი I, სახელგამი, 1954, 950.

<sup>2</sup> კრებული „სკკ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომი-  
ტეტის პლენუმების რეზოლუციებისა და გადაწყვეტილებების“, მეშვიდე გამოცე-  
მა, ნაწილი II, სახელგამი, 1955, 80—81.

სწორი გეზით წარმართავდა მას. პარტია, საჭიროების შემთხვევაში, როგორც ბრძენი მრჩეველი, ერთდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ფრონტის მძაფრ ბრძოლებში, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ჯურის მონაწილეს ბურჟუა ესთეტიები, რომლებიც არსებითად ქადაგებდნენ პოლიტიკისაგან ხელოვნების სრულ დამოუკიდებლობას, ავტონომიურობას, ამის გამო პროტესტსა და აღშფოთებას გამოთქვამდნენ. პარტია გადაჭრით ებრძოდა წვრილბურჟუაზიულ ტროცკისტულ-ბუხარინულ თეორიებს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, ყველა ჯურის ვულგარისატორების თეორიებს. რომლებიც უარყოფდნენ ყოველგვარ თანამშრომლობას ძველ მოღვაწეებთან, უარყოფდნენ წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობას.

ამ ვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ძველი მხატვრული ინტელიგენციის კადრებისადმი დამოკიდებულების საკითხს. პარტია გადაჭრით დაადგა მუშურ-გლეხური ლიტერატურის ყოველმხრივი მხარდაჭერის, ძველ ინტელიგენციასთან ე. წ. „თანამგზავრებთან“ აქტიური თანამშრომლობის გზას.

საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარების გზების გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა 1923—1925 წლებში მხატვრული შემოქმედების მთელ რიგ პრობლემათა გარშემო გამართულ დისკუსიებს. მათ მსვლელობაში წამოყენებულ პრობლემათა გადაწყვეტაში დიდი როლი ითამაშა რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პრესის განყოფილებაში 1924 წლის მაისში ჩატარებულმა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა და პარტიული მუშაკების თათბირმა. ამ თათბირის შედეგებმა ასახვა პოვეს რკპ (ბ) XIII ყრილობის რეზოლუციაში „პრესის შესახებ“<sup>1</sup>. მაგრამ შემდგომში მაინც საჭირო შეიქნა პარტიის მხატვრული პოლიტიკის ღრმა და ვრცელი განმარტება.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ლიტერატურის საკითხებზე შექმნა სპეციალური კომისია, რომელსაც დაეწავლა მოეშაადენინა მასალები ვრცელი რეზოლუციის მიღებისათვის. კომისიამ რამდენიმე თათბირი ჩაატარა. 1925 წლის 3 მარტს პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ლიტერატურული კომისიის სხდომაზე გამოვიდა მიხეილ ვასილის ძე ფრუნზე, რომლის სიტყვის<sup>2</sup> ძირითადი დებულებები საფუძვლად დაედო რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციას „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“.

<sup>1</sup> კრებულის „სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში“, მეშვიდე გამოცემა, ნაწილი II, სახელგამი, 1955, 80—81;

<sup>2</sup> М. В. Фрунзе. Избранные произведения, том третий, Госиздат. Москва—Ленинград, 1927, 150—155.

ამ მნიშვნელოვან პარტიულ დოკუმენტში, რომელშიც დიდი ყურადღება ჰქონდა დათმობილი ლიტერატორთა კადრების პრობლემას, მოცემული იყო ხელოვნების დარგში ქვეყნად არსებული მდგომარეობის შესანიშნავი ანალიზი და დასახული იყო მისი შემდგომი მიმართული განვითარების გზები. პარტიის ცენტრალური კომიტეტი თავის დადგენილებაში, უპირველეს ყოვლითაა, აღნიშნავდა მანების მატერიალური კეთილდღეობის აღმავლობას, რევოლუციის შედეგად მასების აზროვნებაში მომხდარ გადატრიალებას, კულტურულ საპირიყებათა და მოთხოვნილებათა უდიდეს ზრდას და მიუთითებდა, რომ: „...ჩვენ შევედით კულტურული რევოლუციის პერიოდში, რომელიც კომუნისტური საზოგადოებისათვის შემდგომი მსვლელობის წინამძღვარია“<sup>1</sup>.

პარტიამ კვლავ დააყენა სოციალიზმის ხელოვნების შექმნის საქმეში მხატვრული შემკვიდრების დიდი მნიშვნელობის საკითხი და მოითხოვა სასტიკი ბრძოლა გაჩაღებულიყო ძველი კულტურული შემკვიდრებისადმი, აგრეთვე მხატვრული სიტყვის სპეციალიზტებისადმი ზერელე და უკუღმართულყოფილი დამოკიდებულების წინააღმდეგ. პარტიის მოწოდება, რომ არ შეწყვეტილიყო ბრძოლა როგორც კომუნისტურ ყოყონობასთან, ისე, შემკვიდრებისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებასთან, მიმართული იყო მარქსიზმის იმ ვულგარიზატორების წინააღმდეგ, რომლებიც არსებითად განადრძობდნენ იდეურად განადგურებული „პროლეტკულტის“ პრაქტიკას. პარტიამ დაგმო აგრეთვე პოზიცია, რომელიც სათანადოდ არ აფასებდა პროლეტარული ნჭურლების იდეური ჰეგემონიისათვის ბრძოლის უდიდეს მნიშვნელობას და აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში მთავარი ღონისძიება უნდა იყოს ბრძოლა, ერთი მხრივ, კაპიტულანტობის წინააღმდეგ, ხოლო მეორე მხრივ, კომუნისტური ყოყონობის წინააღმდეგ.

პარტიამ მკაფიოდ განსაზღვრა მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის ამოცანები, კრიტიკისა, რომელიც პარტიის ხელში ერთ-ერთ მთავარ აღმზრდელობით იარაღს წარმოადგენდა. რეზოლუცია ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ „კომუნისტური კრიტიკა ერთი წუთითაც არ უნდა სთმობდეს კომუნისტური პოზიციება, ოდნავადაც უკან არ უნდა იხევდეს პროლეტარული იდეოლოგიიდან, უნდა ააშკარავებდეს სხვადასხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ობიექტურ კლასობრივ აზრს და, ამავე დროს, დაუნდობლად უნდა იბრ-

<sup>1</sup> დოკუმენტების კრებული „პარტიული და საბჭოთა ბეკდგენის სიტყვის შესახებ“, სახელგამი, 1956, 458.

აქედან კონტრევოლუციურ გამოვლინებათა წინააღმდეგ ლიტერატურაში, ააშკარავებდეს სმენოვეხურ ლიბერალიზმს და სხვა“<sup>1</sup>.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის, მხატვრული შემოქმედების სტილისა და ფორმების მიმართ პარტიის პოზიციას დიდი პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ცენტრალური კომიტეტი აღნიშნავდა, რომ პარტია მთლიანად ხელმძღვანელობს ლიტერატურას და რომ, მას არ შეუძლია მხარი დაუჭიროს ლიტერატურის ერთ რომელიმე ფრაქციას, რომ მან უნდა მოახდინოს ამ ფრაქციების კლასიფიკაცია ფორმასა და სტილზე მათი შეხედულებების სხვადასხვაობის მიხედვით.

„ყველაფერი გვაუჩქრებინებს, — ნათქვამი იყო ცენტრალური კომიტეტის რეზოლუციაში, — რომ ეპოქის შესაფერი სტილი გამოუმუშავდება, მაგრამ გამომუშავდება სხვა მეთოდებით და ამ საკითხის გადაწყვეტა ჯერ კიდევ არ დასასრულა. ყოველგვარი ცდები შებორკონ პარტია ამ მიმართულებით ჩვენი ქვეყნის კულტურული განვითარების ახლანდელ ფაზაში — უკუგდებულ უნდა იქნეს“<sup>2</sup>.

ისევე როგორც მხატვრული პოლიტიკის სხვა საკითხებში, აქაც ურთილესი პრაქტიკული და თეორიული ესთეტიკური საკითხების გადაწყვეტისას პარტიამ გამოამუშავა შესანიშნავი ისტორიზმი, როდესაც განაცხადა, რომ ეპოქის შესაფერი სტილი (მეთოდ) გამომუშავდება და ახლო მომავალში დაისახება მისი გადაწყვეტის პრინციპმა.

პარტია ყოველშედეგ ემხარებოდა მოწინავე ხელოვანთ, რომლებიც საბჭოურ, რევოლუციურ პოზიციებზე იდგნენ, ხელს უწყობდა მათ იდეურ და შემოქმედებით ზრდას. ეს სამხატვრო პოლიტიკა შეესაბამებოდა ნეპის პერიოდში პარტიის მიერ წარმოებულ საერთო პოლიტიკას, რომელიც მიმართული იყო სოციალიზმის ძალების განმტკიცებისაკენ, ორი სისტემის შეჯიბრების საფუძველზე ეკონომიკის სფეროდან ბურჟუაზიული სექტორის თანდათანობით განდევნისაკენ. პარტიის ცენტრალური კომიტეტი გამომდინარეობდა საბჭოთა კულტურის განვითარების ინტერესებიდან, ახალი ეპოქის დიდი ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ამოცანებიდან. სწორედ ამიტომ ცენტრალური კომიტეტი კვლავ აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურის დარგში პარტიას არ შეუძლია მონაპოვია მიანიჭოს ერთ რომელიმე ჯგუფს, თავისი იდეური შინაარსით თუნდაც ყველაზე პროლეტარულსაც კი. ეს იქნებოდა,

<sup>1</sup> დოკუმენტების კრებული „პარტიული და საბჭოთა ბეჭდვითი სიტყვის შესახებ“, სახელგამი, 1956, 461.

<sup>2</sup> იქვე, 462.

უწინარეს ყოვლისა, პროლეტარული ლიტერატურის დაღუპვა. ამ დებულებაშიც გამოამყდნენ პარტიის დიალექტიკური მიდგომა ისტორიული ნოვლებებისადმი, გამოვლინდა პარტიის დიდი სიბრძნე იქნა, რომ მან, გამოუცხადა რა სასტიკი ბრძოლა კონტრარეკულური გამოვლინებებს, მხარი დაუჭირა ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში სხვადასხვა დაჯგუფებათა და მიმდინარეობათა თავისუფალ შემოქმედებითს შეჭიბრებას.

ამ პრინციპული პარტიული მითითებებიდან გამომდინარეობდა რიგი ორგანიზაციული ღონისძიებებისა, რომლებიც გულისხმობდნენ ლიტერატურულ საქმეებში თვითნებური და არაკომპეტენტური აღმინისტრაციული ჩარევის ცდების აღმოფხვრას, საბჭოთა ლიტერატურის სწორი, სასარგებლო და ტაქტიკური ხელმძღვანელობის უზრუნველყოფას, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალგაზრდობის რიგებიდან ახალი, ნიჭიერი ძალების დაწინაურებას და ა. შ.

პარტია მოუწოდებდა მწერლებს, ხელოვნების მუშაკებს უფრო სრულად და ღრმად გამოეყენებინათ თანამედროვეობის უდიდესი მასალა, ე. ი. განსაკუთრებული ყურადღება მიექციათ თანამედროვე ცხოვრებისათვის, საბჭოთა კავშირის ნაციონალური ლიტერატურის განვითარებისათვის, შეექმნათ ისეთი მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც გათვალისწინებული იქნებოდა ნამდვილად მასობრივი, მუშა და გლეხი მკითხველებისათვის. ამრიგად, პარტია კვლავ ახორციელებდა ლენინურ ლოზუნგს ისეთი ლიტერატურის ხელოვნების შექმნის აუცილებლობაზე, რომელიც გასაკვები და ანალოგული იქნებოდა მილიონობით მშრომელისათვის.

საბჭოთა მხატვრებისაგან პარტია მოითხოვდა უფრო გაბედულად და გადაჭრით გაეწყვიტათ კავშირი ლიტერატურაში დიდუცობის ცრურწმუნებთან და ძველი ოსტატების მთელი ტექნიკური მღწვევების გამოყენებით გამოემუშავებინათ მილიონებისათვის გასაკვები, შესაფერი ფორმები. პარტია აქაც გამოდიოდა ნაწარმოებთა ხარისხის ამაღლების, ხელოვანთა პროფესიული დაოსტატების ამაღლებას მოთხოვნით.

მხარს უჭერდა რა თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მოწინავე რეალისტურ მიმართულებას, პარტია იმთავითვე ამჩნევდა მის ნაკლოვანებებსაც და მოუწოდებდა ხელოვანთ უფრო ფართოდ აესახათ თავიანთ ნაწარმოებებში ცხოვრებისეული მოვლენები მთელი მათი სისრულით, არ ჩაკეტილიყვნენ ერთი ქარხნის ჩარჩოებში, შეექმნათ ლიტერატურა და ხელოვნება „დიადი მებრძოლი კლასისა, რომელიც მიუძღვის გლეხთა მილიონებს...“

პარტიის შორისმკერეტელობა და სიბრძნე იმაშიც გამოვლინდა, რომ იგი ლიტერატურულ დაჯგუფებათა და მიმდინარეობათა ბრძო-

ლაში, ხშირად მათ დაბნეულ, მყვირალა დეკლარაციებსა და მანიფესტებში ხედავდა მხატვრების, მწერლების შინაგანი გარდაქმნის. იდეური ზრდის ღრმა პროცესებს. ამაშია სწორედ ერთ-ერთი დაზა-ბასიათებელი ნიშანი 20-იანი წლების პარტიის სახელოვნო პოლიტიკისა.

მხარს უჭერდა რა ამა თუ იმ მხატვარს და პრინციპულად, გადაჭრით აკრიტიკებდა რა სხვებს, პარტია მიზნად ისახავდა შეენარჩუნებინა ყოველივე ძვირფასი, რაც ხელს შეუწყობდა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებას. ამით აიხსნება პარტიის მზრუნველი დამოკიდებულება ხელოვნების ოსტატებისადმი. ამით აიხსნება ისიც, რომ საშხატვრო პოლიტიკის ქვაკუთხედად პარტიას მიაჩნდა მოთვინებითი აღმზრდელილობითი მუშაობა, ლიტერატურული ბრძანების კილოს გადაჭრითი დაგმობა, მცდარ იდეურ მხატვრულ პოზიციებზე მდგომი მხატვრების გაბიაბრუების შეუწყნარებლობა, მხატვრებისა, რომელთა გზა სოციალისტური რეალ-ზმისაკენ ხშირად ძალზე რთული და მძიმე იყო.

მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ჩასახვასა და პირველ ნაბაჯებს თუ გონების თვალთ გადავხედავთ (ცალკეულ დაჯგუფებათა, შიშდინარეობათა, მხატვართა დეკლარაციების, მანიფესტების, განცხადებების მიხედვით). უნდა გალიაროთ. რომ იგი არცთუ ისე ადვილი იყო, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მოუწოდებდა რა შეექმნათ დიდი საზოგადოებრივი ჟღერადობის ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც დაეხმარებოდა საბჭოთა ხალხს სოციალიზმის მშენებლობაში. პარტია იბრძოდა არა ცალკეული დაჯგუფებისათვის და სკოლისათვის, არამედ ხელოვნების ოსტატებისათვის, რომლებიც უცილობლად უნდა გამხდარიყვნენ და გახდნენ კიდევ ქვეშაშრიტად საბჭოთა ხელოვნების, მილიონობით მშრომელთა გრძნობებისა და ფიქრების გამომხატველნი.

პარტიის ბრძნულმა სახელოვნო პოლიტიკამ უზრუნველყო მოკლე დროში ისეთ ხელოვნათა გადასვლა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე, რომლებიც დიდი ხნის მანძილზე უცხო და მავნე ბურჟუაზიული თეორიების გავლენას განიცდიდნენ. ეს იყო პარტიის დიდი გამარჯვება, რამაც უზრუნველყო უკვე 20-იან წლებში საბჭოთა საქართველოში შექმნილიყო ისეთი ნაწარმოებები რომლებიც სამართლიანად შევიდნენ საბჭოთა მხატვრული კულტურის საგანძურში.

ნების პირველ პერიოდში სამეურნეო პროცესის სირთულემ, შინა-აღმდეგობრივი და ერთმანეთისადმი მტრული სამეურნეო ფორმების ერთდროულმა ზრდამ, ამ განვითარებით გამოწვეულმა ახალი ბურჟუაზიის (ნეპმანების) ჩასახვისა და განმტკიცების პროცესმა,



ნეკპანებისაკენ ძველი და ახალი ინტელიგენციის ნაწილის გარდუ-  
ვალმა, თუმცა პირველ ხანებში ხშირად შეუგნებელმა ლტოლვამ,  
კლასთა ბრძოლით გამოწვეულმა იდეოლოგიურმა შეზღა-შემოხლამ  
თავი იჩინა საზოგადოებრივი ცხოვრების ლიტერატურულ სარბი-  
ელზეც.

პარტია გვასწავლიდა, რომ პროლეტარიატმა, ძალაუფლების  
ხელში აღების შემდეგ, პირველ რიგში, უნდა დააყენოს „მშვიდო-  
ბიანი ორგანიზატორული მუშაობა“. უნდა შეინარჩუნოს, განამტკი-  
ოს და სულ უფრო და უფრო გააფართოს თავის ხელმძღვა-  
ნელობა და დაიკავოს სათანადო პოზიცია იდეოლოგიური ფრონ-  
ტის მთელ რიგ უბნებზეც.

რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რე-  
ზოლუცია, — „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერა-  
ტურის დარგში“, — აჯამებდა ბოლშევიკების ბრძოლას კაპიტუ-  
ლანტებისა და პროლეტარული ხელოვნების დამამხობელთა წინა-  
აღმდეგ და სახედა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების გან-  
ვითარების მაგისტრალურ გზას. რეზოლუციამ მძლავრი ბიძგი მის-  
ცა მწერალთა ძალების სოციალისტური მშენებლობის ამოცანების  
გარშეშო დარაზმვის პროცესს, დაეხმარა ბევრ მხატვარს სწორად  
განესაზღვრა თავისი შემოქმედებითი გზა.

პარტიის ცენტრალური კომიტეტის რეზოლუცია ხაზგასმით  
აღნიშნავდა, რომ აუცილებელია გაძლიერებული ყურადღება მიე-  
ქცეს ნაციონალური ლიტერატურების განვითარებას სსრ კავშირის  
მრავალრიცხოვან რესპუბლიკებსა და ოლქებში. ამასთან დაკავში-  
რებით, დღის წესრიგში იდგა, პრაქტიკულ საკითხს წარმოადგენდა  
შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული საბჭოთა კულ-  
ტურის შექმნის პრობლემა. ცნობილია, რომ რაპელები და მათი  
მიმდევრები ყველა რესპუბლიკაში ამპინჯებდნენ პარტიის სახე-  
ლოვნო პოლიტიკას, გამოდიოდნენ ეროვნული კულტურის შესახებ  
მარქსისტული დებულების წინააღმდეგ. სწორედ რკპ (ბ) ცენტრა-  
ლური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციის მიღებამ-  
დე ერთი თვით ადრე, 1925 წლის 18 მაისს ი. ბ. სტალინს, რომე-  
ლიც გამოვიდა აღმოსავლეთის მშრომელთა კომუნისტური უნივერ-  
სიტეტის სტუდენტთა კრებაზე, მოუხდა ტროცკისტების წინააღმ-  
დეგ ბრძოლის მსგელელობაში მკაფიოდ ჩამოეყალიბებინა პარტიის  
პოლიტიკა ეროვნული კულტურის დარგში და აღნიშნა: „ჩვენ  
პროლეტარულ კულტურას ვაშენებთ. ეს სავესებით სწორია. მაგრამ  
ისიც სწორია, რომ პროლეტარული კულტურა, თავისი შინაარსით  
სოციალისტური, გამოხატულების სხვადასხვა ფორმებსა და საშუა-  
ლებებს იღებს სოციალისტურ მშენებლობაში ჩაბმულ სხვადასხვა  
ხალხებში ენის, ყოფაცხოვრების და სხვ. განსხვავების მიხედვით.

თავისი შინაარსით პროლეტარული, ფორმით ნაციონალური — ასეთია ის საერთო-საკაცობრიო კულტურა, რომლისკენაც მიდის სოციალიზმი. პროლეტარული კულტურა კი არ უარყოფს ნაციონალურ კულტურას, არამედ შინაარსს აძლევს მას. და, პირიქით, ნაციონალური კულტურა კი არ უარყოფს პროლეტარულ კულტურას, არამედ ფორმას აძლევს მას<sup>1</sup>.

ეროვნული კულტურის ლოზუნგი ბურჟუაზიული იყო მანამ, სანამ ძალაუფლება ბურჟუაზიის ხელში იყო, ხოლო ეროვნებათა კონსოლიდაცია ბურჟუაზიული წესწყობილების ეგიდის ქვეშ წარმოებდა. ეროვნული კულტურის ლოზუნგი პროლეტარული გახდა, როდესაც ძალაუფლება ხელთ იგდო პროლეტარიატმა, ხოლო ეროვნებათა კონსოლიდაცია მიმდინარეობდა საბჭოთა ხელისუფლების ეგიდის ქვეშ. პროლეტკულტელები, რაპკელები და მათი იდეოლოგები (ტროცკისტები) დოგმატურად უდგებოდნენ ეროვნული კულტურის საკითხს, ვერ არჩევდნენ ორი სხვადასხვა ვითარების პრინციპულ განსხვავებას და ამტკიცებდნენ რომ ეროვნული კულტურის ლოზუნგი რეაქციულია, ბურჟუაზიულია, რომ პროლეტარიატი ქმნის არაეროვნულ კულტურას და რომ ნაციონალური კულტურის ლოზუნგი ეწინააღმდეგება ლენინიზმს.

პარტიის ლოზუნგს საბჭოთა კულტურის, როგორც შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული კულტურის, შესახებ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სსრ კავშირის ხალხთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების საქმეში.

ოციანი წლების ბოლოსათვის განსაკუთრებით გაძლიერდა ხელოვნათა ძალების სწრაფვა გაერთიანებისაკენ, კარჩაყეტილ ჯგუფობრიობისაგან განდგომა. ამის ნათელი დადასტურება იყო პროლეტარულ მწერალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციის გაერთიანება მწერალთა სრულიად რუსეთის კავშირთან, გლეხ მწერალთა სრულიად რუსეთის საზოგადოებასთან, „ლეფთან“, „პერეველთან“. კონსტრუქტივისტების ლიტერატურულ ცენტრთან და მათი შეერთებით საბჭოთა მწერლების გაერთიანებული ფედერაციის შექმნა. ასეთი სწრაფვა იგრძნობოდა მოკავშირე რესპუბლიკებშიც, კერძოდ, საქართველოში. უფრო მკიდრო გახდა რუსეთის ფედერაციის მწერალთა კავშირის კონტაქტები მოკავშირე რესპუბლიკების სალიტერატურო ორგანიზაციებთან, ამიერკავკასიის რესპუბლიკების ხელოვნათა შემოქმედებითი კონტაქტები ერთმანეთთან. მიმდინარეობდა ლიტერატურული ორგანიზაციების შემდგომი კონსოლიდაცია. პროლეტარულ მწერალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციის შექმნის შემდეგ ჩამოყალიბდა და ორგანიზაციულად განმტკიცდა

<sup>1</sup> ი. ბ. სტალინი. თხზ. ტ. 7, 152.

პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციები ბევრ ქალაქში, მრავალ რესპუბლიკაში, მათ შორის საქართველოში, მის დედაქალაქ თბილისში.

საქ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის ისტორიულმა დადგენილებამ „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“ დიდი როლი ითამაშა მთელი საბჭოთა ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაში, საბჭოთა მწერლების. მათ შორის ქართველი მწერლების, ხელოვნების სხვა დარგის მუშაკთა შემოქმედების მხატვრულ-იდეური დონის ამაღლებაში, საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების შემდგომი განვითარების საქმეში.

ჩვენი ქვეყნის ხელოვანთა პროფესიული ოსტატობის ზრდას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი საბჭოთა მწერლების პირველმა სრულიად საკავშირო ყრილობამ, რომელიც 1934 წლის აგვისტოში გაიმართა ქ. მოსკოვში. ყრილობამ მოუწოდა მხატვრული სიტყვით ოსტატებს თავიანთი წიგნების გმირებად გაეხადათ მშრომელი ადამიანი, რომელიც ახალ ცხოვრებას. ახალ ყოფას აშენებს და ქმნის, დიდი ადგილი დაუთმო ლიტერატურული კრტიკის საკითხებს.

პარტიამ საბჭოთა მწერლებს „ადამიანის სულს ინეინრებ“ უწოდა. ეს მაღალი ტიტული ასევე განეკუთვნებოდა კრიტიკოსებს, თუ ისინი დროის ინტერესებით ცხოვრობენ და მოღვაწეობენ. ეს უთუოდ საგულისხმო შენიშვნა იყო. თუ საბჭოთა ლიტერატურა ჩამორჩებოდა სინამდვილეს, კრიტიკა, ესთეტიკური თეორია ჩამორჩებოდა მწერლობას და არაიშვიათად ლიტერატურის, ხელოვნების მოვლენებს განიხილავდა ნაჩქარევად დაუსაბუთებლად.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მთავარ მხატვრულ მეთოდად გადაიქცა სოციალისტური რეალიზმი, რომლის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს სინამდვილის მართალი, ისტორიულად კონკრეტული წარმოსახვა მის რევოლუციურ განვითარებაში.

საბჭოთა მწერლების პირველ სრულიად საკავშირო ყრილობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების, მათ შორის ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. მან გააერთიანა ჩვენი ქვეყნის მრავალეროვანი ხალხების ლიტერატორთა ძალები ერთიან მწერალთა კავშირში, დასაბა ხალხთან. ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ერთადერთი სწორი გზა, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გზა, რომელიც ქვეყნის მთელ მწერლებს ატმოსფეროს ქმნიდა მათი ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის.

ლიტერატურული, მხატვრული კრიტიკა, ესთეტიკური თეორია იმ პერიოდში საგრძნობლად ჩამორჩებოდნენ თანადროულობას და ვერ უსწორებდნენ მხარს საბჭოთა მწერლობისა და ხელოვნების განვითარებას. ეს გამოწვეული იყო, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება ჯერ კიდევ ძიების პროცესში იყო, მათი შემოქმედებითი მეთოდი ის-ის იყო მკვიდრდებოდა. ამის გარდა კრიტიკოსების დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ ვერ განთავისუფლებულიყო რაპული ვულგარიზმის გავლენისაგან. იმ ყალბი მკვლრათმობილი ლოზუნგებისაგან. რომლებსაც თავის დროზე ქადაგებდნენ რაპველები, ლიტფრონტელები, პერევერ-ზევი: ვორონსკი და სხვა მათი მიმდევრები („დავეწიოთ და გავუსწროთ ბურჟუაზიული ლიტერატურის კლასიკას!“, „ხელოვნებაში ცოცხალი ადამიანისათვის!“ „ყველა და ყოველგვარი ზილის ჩამოგლეჯისათვის!“ „პლენანოვის ორტოდოქსიისათვის!“ და ა. შ.). საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებას აბრკოლებდა აგრეთვე მ. ნ. პოკროვსკის, ე. წ. „ისტორიული სკოლა“, ვულგარული სოციოლოგიზმი.

მარქსიზმის ვულგარიზატორებმა, ვულგარულმა სოციოლოგებმა, ძირითადად რაპველებისა და პერევერზეველების ჯგუფებიდან კულტურასა და ხელოვნებაში „ერთიანი ნაკადის“, „საერთო ნიადაგის“ თეორიის წინააღმდეგ ბრძოლის ნიშნით ლაშქრობა წამოიწყეს კლასიკოსების, კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების წინააღმდეგ. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის იყო, რომ მათ მარქსიზმი მექანისტურად ესმოდათ, ვერ გაეგოთ ასახვის ლენინური თეორიის არსი და ლიტერატურათმცოდნეობის მთავარ ამოცანად კლასიკოსი მწერლების მხოლოდ კლასობრივი წარმომობის, სოციალური მდგომარეობის შესწავლა მიაჩნდათ. თუ იდეალისტური ესთეტიკის მიმდევრები თიშავდნენ მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვნანის მსოფლმხედველობისაგან, ვულგარიზატორები ფაქტურად გვერდს უვლიდნენ მწერლის ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრულ ანალიზს და მთავარ ყურადღებას ხელოვნანის მსოფლმხედველობას აქცევდნენ. უგუნველებლყოფდნენ რა შემეცნების მატერიალისტურ მოძღვრებას, ასახვის ლენინურ თეორიას, ისინი მეტაფიზიკურად უდგებოდნენ მოვლენებს და იშინ ნაცვლად რომ გაერკვიათ თუ რამდენად სიმართლით და მხატვრულად ასახა ამა თუ იმ მწერალმა ცხოვრება, ცდილობდნენ მწერლის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი მის მეზუარულ მასალებში (წერილებში, მოგონებებში, ცალკეულ გამონათქვამებში) მოენახათ და დაემტკიცებინათ თუ რომელი კლასის შეხედულებებს იზიარებდა და ამდენად რომელ კლასს ეკუთვნოდა იგი. უპრავლეს შემთხვევაში, ასეთი „ექსპერიმენტების“ წყალობით, მწერლები მიეკუთვნებოდნენ გაბატონებული კლასის წარმო-

მადგენლებს, ამ კლასებს კი, ცხადია, არ ესმოდათ ხალხის ინტერესები და ამოცანები. ერთი სიტყვით, წარმოებდა კლასიკოსების გაკლვა, გაბიაბრუება, „დამუშავება“. ეულგარული სოციოლოგიზმის ამ „ლიტერატურულმა ვარჯიშმა“ ოცდაათიანი წლების დასაწყისში საგრძნობი ზიანი მიაყენა საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას.

ეულგარული სოციოლოგების მიერ კლასიკოსი მწერლები არასწორი, მცდარი შეფასება სამართლიან გულსწყრომას იწვევდა სალად მოაზროვნე მოწინავე საბჭოთა ინტელექტუალის ფართო წრეებში. ამას ნათლად გრძნობდა ჩვენი პარტია, მისი ცენტრალური კომიტეტი და ამზადებდა საფუძველს მარქსიზმის ეულგარეზოტორების წინააღმდეგ ფართო ბრძოლისათვის.

ერთ-ერთ საუბარში ი. ბ. სტალინი შეებო დიდი რუსი მწერლის ლ. ტოლსტოისა და დიდი ქართველი მწერლის ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებას. მან აღნიშნა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ლევ ტოლსტოი წარმოშობით გრაფი იყო, ამ მწერლამდე ვ. ი. ლენინს შესანიშნავი გამოთქმით, ვერაინ ვერ ასახა ასე მართლად და დამაჯერებლად ლიტერატურაში გლუბკაცი. ილია ჭავჭავაძეც წარმოშობით თავადი იყო, მაგრამ მან სინართლით წარმოასაა ურთიერთდამოკიდებულება მემამულეება და გლუხებს შორის.

1936 წლის ბოლოს, დიდი რუსი პოეტის, რუსული ლიტერატურული ენის შექმნელისა და ახალი რუსული ლიტერატურის ფუძემდებლის ალექსანდრე სერგის ძე პუშკინის გარდაცვალებიდან ასი წლისთავის იუბილეს აღნიშვნასთან დაკავშირებით, სსრ კავშირის ცაკ-ის გადაწყვეტილებით შეიქმნა სრულიად საკავშირო პუშკინის კომიტეტი 51 კაცის შემადგენლობით, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა დიდი პროლეტარული მწერალი მაქსიმ გორკი. პუშკინის კომიტეტში შევიდნენ პარტიისა და მთავრობის თვალაჩინო წარმომადგენლები, მეცნიერებისა და პოეზიის, თეატრის მოღვაწენი, ლიტერატორები და ლიტერატურათმცოდნეები.

პუშკინის საიუბილეო კომიტეტის შექმნასთან დაკავშირებით გაზეთი „პრავდა“ 1935 წლის 17 დეკემბერს სტატიაში „დიდი რუსი პოეტი“ წერდა: „დიდი პროლეტარული რევოლუცია პირველად ქვეშარტად უქმნის პუშკინს ეროვნული რუსი პოეტის, საბჭოთა ქვეყნის ხალხების დიდი პოეტის დიდებას. სსრ კავშირის ცაკ-ის დადგენილებას პუშკინის კომიტეტის შექმნის შესახებ. რომელიც დღეს ქვეყნდება „პრავდაში“, უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობა აქვს“.

პუშკინის კომიტეტის შექმნით კომუნისტური პარტია, საბჭოთა მთავრობა ერთხელ კიდევ ამახვილებდნენ ყურადღებას სოციალისტური კულტურის მშენებლობის საქმეში ნებატრული ლიტერატურა:

რის, კლასიკოსების მემკვიდრეობის მნიშვნელობაზე. ეს მით უფრო საგულისხმო იყო, რომ საბჭოთა სკოლის კედლებში მოსწავლეთა მიერ მშობლიური ლიტერატურის, კლასიკოსთა მხატვრული მემკვიდრეობისა და სახელდობრ, პუშკინის შემოქმედების შესწავლა ხაზიანად სერიოზული ნაკლოვანებებით.

პუშკინის კომიტეტმა დიდი მუშაობა გასწია დიდი რუსი პოეტის სახელის უკუდავყოფისათვის სსრ კავშირის ხალხთა შორის, მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი პუშკინის შემოქმედების პოპულარიზაციას მშრომელთა უფართოეს ფენებში, საფუძველი გამოაცალა კლასიკოსთა შეფასებაში ვულგარული სოციოლოგიზმის მიმდევართა შეხედულებებს.

პარტიამ დროზე ამხილა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში „ვაითორეტიკოსები“, ვულგარული სოციოლოგიები და ხალხის სამსახურში ჩააყენა ჩვენი სასიქადულო კლასიკური მწერლობა. ეყრდნობოდნენ რა ასახვის ლენინურ თეორიას, მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსების შრომებს ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, მოწინავე, საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეებმა და ლიტერატურათმცოდნეებმა ნათლად დაასაბუთეს, რომ ვულგარული სოციოლოგიები (რაპპულები, პერვერზეველები, ფრიჩენაელები და სხვ.) უხეშად ამახინჯებდნენ კლასობრივი ბრძოლის მარქსისტულ-ლენინურ თეორიას, პრიმიტიულად, მექანიკურად წყვეტდნენ წარსულის მწერლების კლასობრივი სახის საკითხს, ვერ ერკვეოდნენ სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკაში, ცდილობდნენ აუცილებლად „ემხილებინათ“ ესა თუ ის ხელოვანი, დაემცირებინათ და გაეზიარებინათ კლასიკური მემკვიდრეობა, წაერთმიათ ხალხისათვის უმდიდრესი მხატვრული საუნჯე.

პარტიის სახელმძღვანელო მითითებებმა, რომ მწერლებზე გვემსახვლა არა მათი წარმოშობის მიხედვით, არამედ იმით, თუ რას და როგორ გამოხატავდნენ ისინი თავიანთ მხატვრულ ნაწარმოებებში, ა. პუშკინისა და კულტურის სხვა გენიალურ მოღვაწეთა იუბილეების ფართოდ აღნიშვნამ, გაზეთ „პრავდის“ სარედაქციო სტიქიებმა საბოლოო ლაზვარი ჩასცეს მარქსიზმის ვულგარიზატორთა მანე და სამიშ შეხედულებებს, ფართო გზა გაუხსნეს მკვლევარებს კლასიკოსი მწერლების შემოქმედების, მსოფლმხედველობის სწორი, მეცნიერული გაგებისათვის.

საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის ძღვეამოსილად დამთავრების შემდეგ საქ. კპ (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა იდეოლოგიური მუშაობის აქტუალური ამოცანების სწორად განსაზღვრისათვის მიიღო მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი დადგენილებანი: „ქურნალების“ „ზევზისა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ“ (1946, წლის 14 აგვისტო), „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და

მისი გაუმჯობესების დონისძიებათა შესახებ“ (1946 წლის 26 აგვისტო), „კინოფილმ „დიდი ცხოვრების“ შესახებ“ (1946 წლის 4 სექტემბერი), „ეჟურნალ „ზნამიას“ შესახებ“ (1948 წლის 11 იანვარი), „ე. მურადელის ოპერის „დიადი მეგობრობის“ შესახებ“ (1948 წლის 10 თებერვალი) და ა. შ.

პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში იდეოლოგიური მუშაობის საკითხებზე, პარტიული პრესის გამოსვლებში აღნიშნული იყო საბჭოთა კულტურის მიღწევები, ამავე დროს მხილებული იყო სერიოზული ნაკლოვანებები ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში.

საკავშირო კომპარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებში იდეოლოგიურ საკითხებზე შემდგომი თანმიმდევრული განვითარება პპოვეს საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისეთმა ფუძემდებელმა ლენინურმა პრინციპებმა, როგორც არაბალხისადმი უნაგარო სმსახური, სულიერი კულტურის მაღალი საზოგადოებრივი როლის აღიარება, მისი მკიდრო კავშირი თანამედროვეობის პოლიტიკურ ამოცანებთან, ხალხს, ქვეყნის ცხოვრებასთან, მაღალი იდეურობა, ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობისა და ხალხურობის ლენინური პრინციპების მნიშვნელობა მხატვრული შემოქმედებისათვის, მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის როლი სოციალისტური სინამდვილის სიმართლით ასახვაში.

პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებმა იდეოლოგიურ საკითხებზე გაანადგურებელი დარტყმა მიაყენეს უიდეობას, ობიექტივიზმს, კოსმოპოლიტიზმსა და ბურჟუაზიული იდეოლოგიის სხვა გამოვლინებებს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამაშია იდეოლოგიურ საკითხებზე პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებათა ძირითადი პათოსი.

საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ცენტრალური კომიტეტის ინიციატივით გამართულ დისკუსიას ფილოსოფიის საკითხებზე (1947 წლის ივნისი). გ. ალექსანდროვის წიგნის „დასავლეთ ევროპის ფილოსოფიის ისტორიის“ გამო გამართულ დისკუსიაზე გამოქვლინდა, რომ მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიის პრობლემების დამუშავებისას დაშვებული იყო სერიოზული შეცდომები. ფილოსოფიურმა დისკუსიამ ცხადყო, რომ დადგა დრო უფრო გაბედულად წაწეულიყო წინ სხვა მეცნიერებებთან ერთად ეთიკა და ესთეტიკაც.

იმ პერიოდში მდგომარეობა ესთეტიკური თეორიის შესწავლის მხრივ გაცილებით უფრო არასახარბილო იყო, ვიდრე ფილოსოფიის ისტორიაში. მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა მემკვიდრეობა ესთეტიკური თეორიის განვითარებისათვის გამოიყენებოდა ძალ-

ზე სუსტად, განმაზოგადებელი შრომები ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიაზე არ იყო. უმაღლეს სასწავლებლებში ესთეტიკის შესწავლას არ ექცეოდა სათანადო ყურადღება, ხოლო რაიმე სახელმწიფო დონეზე ამ საგანში ლაპარაკი ზედმეტი იყო, რადგან სასწავლო პროგრამაც კი არ იყო დაპტიკებული.

ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, პრობლემათა სუსტი დამუშავება ერთ-ერთი მიზეზი იყო ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის ჩამორჩენისა. ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში ვულგარულ-სოციალოგიური, იდეალისტური, ფორმალისტური დამახინჯებების ერთ-ერთი წყარო უნდა ვეძიოთ ესთეტიკური თეორიის შესწავლის შეუფასებლობაში. სავსებით ბუნებრივია, რომ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის შესწავლიათვის დიდი, გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების აყვავებას, მისი მეთოდის ჩამოყალიბებას.

საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარებას თავის დროზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საგრძნობ დაბრკოლებას უქმნიდნენ სხვადასხვა იდეალისტური ესთეტიკური მიმდინარეობანი, ვულგარულ-სოციალოგიური შეხედულებანი.

ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის, ხელოვნებათმცოდნეობის არადამაკმაყოფილებელი მდგომარეობა უარყოფითს გავლენას ახდენდა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაზე. საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების სასიცოცხლო ინტერესები მოითხოვდნენ კრიტიკის ჩამორჩენის მიზეზების აღმოფხვრისათვის საჭირო ღონისძიებათა გამონახვასა და განხორციელებას.

უფრო არასახარბილო მდგომარეობას ჰქონდა ადგილი ესთეტიკური თეორიის განვითარების საქმეში. მთელ რიგ შრომებში ხელოვნების სპეციფიკის საკითხების დამუშავება ძალზე სუსტად, შემთხვევიდან შემთხვევამდე, უსისტემოდ წარმოებდა. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეები, ლიტერატურათმცოდნეები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები ერთობლივად არ ეხილავდნენ სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს. ესთეტიკური თეორიის საკითხების შესწავლა-დამუშავება საგრძნობლად ჩამორჩებოდა სპეციალური ჟურნალების ფურცლებზე, ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტებში.

ესთეტიკური თეორიის საკითხების სუსტ დამუშავებას ცხადყოფდა ისიც, რომ ზოგიერთი მკვლევარი ეჭვს ქვეშ აყენებდა ხელოვნების ზედნაშენურ ბუნებას და მას ენის მაგვარ მოვლენად მიიჩნევდა. ხელოვნების თეორიის მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი, ისეთი როგორცაა მშვენიერების, დადებითი გმირის პრობლე-



მა, ტიპიზაციის პრინციპი და ა. შ. ღრმად და საფუძვლიანად არ იყო დამუშავებული, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მეთოდისა და სტილის საკითხი მთელი თეორიული სისავსით არ იყო დასმული. ზოგიერთი მკვლევარი პრიმიტიულად განიხილავდა ხელოვნებას სპეციფიკის საკითხს და დაჰყავდა იგი აბსტრაქტულ დებულებათა ილუსტრატორის როლად, მხატვრულ სახეს წარმოადგენდა შინა-არსის მხოლოდ გარეგან გარსად, ისეთ მოვლენად, რომელიც ქეშ-მარიტებას უბრალო სახეობრივ სამოსელში ახვევდა. ეს შეხედულება აკნინებდა, ამცირებდა ხელოვნებას, გვერდს უვლიდა ისეთ ესთეტიკურ კატეგორიას, როგორცაა მშვენიერება.

საბჭოთა მწერლების მეორე სრულიად საკავშირო ყრილობაზე პირველად იქნა განხილული კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის საკითხი. ეს მეტყველებდა იმაზე, თუ რაოდენ დაღ მნიშვნელობას ანიჭებდა ჩვენი პარტია, ხალხი, მწერლობა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას, ესთეტიკური თეორიის, ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ჩამორჩენის დაძლევას, მათი როლის შეზღვევას ამაღლებას ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ-მხატვრული ზრდის, მკითხველთა, მსმენელთა, მსახველთა, საერთოდ, ხალხის სწორი ესთეტიკური გეშოვნების აღზრდა-განვითარებაში.

საბჭოთა ესთეტიკურ თეორიაში ბევრი პრობლემა საკამათო, დაუმუშავებელი, შეუსწავლელი იყო და ეს გარემოება, მით უმეტეს, მოითხოვდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მკვლევართა და ფილოსოფოსების ერთობლივ ნაყოფიერ მუშაობას. დოგმატიზმის, მედავითნეობის და სქოლასტიკის ელემენტებს, რომლებიც თავს იჩენდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების უაღრესად აქტუალურ საკითხების დამუშავებისას, თანდათან ძლევდნენ ჩვენი მკვლევარები, მეტი მეცნიერული გამბედაობა და დამოუკიდებლობა იგრძნობოდა ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში, რამაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა ესთეტიკის ამა თუ იმ პრობლემაზე ცალკეულ წიგნებისა და ბროშურების გამოცემაში. გაჩნდა მთელი რიგი სტატიები და წერილები ეურნალ-გაზეთებში. შრომები, რომლებიც განიხილავდნენ ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიის, ხელოვნებათმცოდნეობისა და ლიტერატურათმცოდნეობის, ესთეტიკის აქტუალურ საკითხებს. ამ ნაშრომებში იგრძნობოდა რთული საკითხების ახლებურად დასმა და გადაწყვეტა, რაც თავის მხრივ მოწმობდა საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის დარგში დიდი ხნის მანძილზე არსებული გაუმართლებელი დუმილის დარღვევას, „მკვდარი წერილიდან“ დაძვრას. მეტად სასიხარულო იყო ის გარემოება, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიის ცალკეულ პრობლემაზე წიგნებსა და ბროშურებთან ერთად გამოიცა მონოგრაფიები.

რომელთა მიზანი იყო შემოქმედებითად განეზოგადებინათ საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების კოლექტიური გამოცდილება, დაესვათ და შეემუშავებინათ თანამედროვე მხატვრული ცხოვრებით ნაკარხანევი ახალი თეორიული დებულებები.

სკკპ XX ყრილობაზე მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული იდეოლოგიური მუშაობის სერიოზული ნაკლოვანებანი, მისი მოწყვეტა კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკული ამოცანებისაგან, დოგმატიზმი და მედავითენობა თეორიულ საკითხებში. ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგიერთი საბჭოთა მოღვაწე, რომელმაც ვერ გაიგო XX ყრილობაზე პიროვნების კულტის პარტიული კრიტიკის არსი, შეუდგა სოციალიზმის მშენებლობაში მარტო შეცდომებისა და ჩრდილოვანი მხარეების ძებნას, უარყოფდა პარტიის ხელმძღვანელი როლის აუცილებლობას, გამოვიდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პარტიულობისა და იდეურობის წინააღმდეგ, საექვეოდ გახდა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი. სუბიექტივიზმმა და ვოლუნტარიზმმა იდეოლოგიაში კიდევ უფრო გაართულა საქმე.

იმპერიალიზმის სულთერმა აპოლოგეტებმა და მათმა დამქაშებმა (ყველა ჯურის რევიზიონისტებმა) იმ დროს „ერთიანი ფრონტით“ სასტიკი შემოტევა წამოიწყეს საბჭოთა ხელოვნების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის, მისი ფუძემდებლური პრინციპების წინააღმდეგ. ყოველმხრივ ხობა შეასხეს „შემოქმედების თავისუფლების“ ყბადაღებულ ბურჟუაზიულ-ანარქისტულ ლოზუნგს, გაილაშქრეს ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იდეური ბრძოლის სირთულე და თავისებურება იმაშიც მდგომარეობდა, რომ ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის რიგებში აღმოჩნდნენ ცალკეული ადამიანები, რომლებიც ბურჟუაზიული კრიტიკის ანკესს წამოეგნენ.

რას ისახავდნენ მიზნად ანარქისტული „შემოქმედების თავისუფლების“ ბურჟუაზიულ-ინდივიდუალისტური ლოზუნგის დამცველები, როდესაც ამანხიჯებდნენ და აკნინებდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის თეზისს? ისინი ესწრაფოდნენ მიედწიათ უფლებებისათვის თავისუფლად გაეკრიტიკებინათ ჩვენი ცხოვრების ნაკლოვანებანი არა მათი დაძლევისათვის, არამედ ნაკლოვანებათა გამუქებისათვის, ჩვენი სოციალისტური ყოფაცხოვრების გაბიაბრუებისათვის.

ფორმალიზმის რეციდივებს ჩვენს ხელოვნებაში 60-იანი წლების დაჰდეგს თეორიული „საფუძვლებიც“ გააჩნდა. მთელ რიგ ეურნალებსა და გაზეთებში გამოქვეყნდა ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნისა და კრიტიკოსის სტატიები, რომლებშიც ავტორები მოითხოვდნენ რაღაც „ერთიან თანამედროვე მხატვრულ სტილს“. ამ

ცნებით ისინი ქადგებდნენ დასავლეთის ბურჟუაზიული მოდერნი-  
ტული ხელოვნების ცნობილ დებულებებს, რომლებიც სოციალი-  
ტური რეალიზმის ხელოვნების ფუნქციონირების პრინციპების გადა-  
სინჯვას, რევიზიას გულისხმობდნენ, ნებისთ თუ უნებლიეთ ფორ-  
მალისმიერ და მისი უკიდურესი მიმართულებების — აბსტრაქციო-  
ნიზმის — პროპაგანდას ეწეოდნენ. ეს „თეორეტიკოსები“ ხელოვ-  
ნებაში მრავალფეროვნების საფარქვეშ ცდილობდნენ დაემკვიდრე-  
ბინათ ფორმალისტური ერთფეროვნება. ასეთ შეხედულებებს იცა-  
და წერილობით გაშვებულ შოკიერათი ხელოვნებათმცოდნე.  
მსაბუღარი, მწერალი. ამ შეხედულებათა კვინტესენცია გამოთქმული  
იყო ვ. ტურბინის წიგნაკში „ამხანაგი დრო და ამხანაგი ხელოვნება“,  
რომელიც 1961 წელს გამოიცა. მისი აზრით, ხელოვნება აშკარა,  
გამომწვევებულ პირობითობას მოითხოვს, ფსიქოლოგიზმმა უნდა  
დასტოვოს ხელოვნების სფერო, რადგან პიროვნების სულიერ სამ-  
ყაროში შეჭრამ მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით უ-  
კვე დრო მოჭამა.

ეს თეორეტიკოსები ქებას ასხამდნენ ისეთი მხატვრების ტი-  
ლოებს, რომლებშიც ადამიანები დახატული იყვნენ განკუთვ-  
ნილებულად, ცხოვრებისეული მოვლენები შავბნელი საღებავე-  
ბით იყო დახატული. ეს ტილოები ადამიანებს უქმნიდნენ გულგა-  
ტეხილობის, დარდისა და სევდიან განწყობილებას, გამო-  
ხატებდნენ სინამდვილეს წინასწარ აკვიატებული, დამახინჯებული  
სუბიექტივისტური შეხედულებით, გამონაგონი, გამოფიტული სქე-  
მებით.

ეს ნაწარმოებები, ისე როგორც მათი იდეოლოგიური „შეაბ-  
ჯრების“ შეხედულებები, ხალხმა, პარტიამ სამართლიანად დაგმეს.

„სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, — ნათქვამია სკკპ  
პროგრამაში, — რომელსაც საფუძვლად უდევს ხალხურობისა და  
პარტიულობის პრინციპები, გახედული ნოვატორობა  
ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში შეხამებულია მსოფლიო კულტუ-  
რის მთელი პროგრესული ტრადიციების გამოყე-  
ნებასა და განვითარებასთან“.

## თავი III

### სინამდვილის ესთეტიკური შეხედულება და ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობა

#### § 1. ესთეტიკურის ბუნება

როგორც აღინიშნა, ესთეტიკა არის მეცნიერება ესთეტიკურის არსის შესახებ, სამყაროს და ადამიანის ესთეტიკური შეხედულების ზოგადი კანონების შესახებ. მაშასადამე, ესთეტიკის საგანია სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების კანონები, ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობის თავისებურებანი.

რა არის „ესთეტიკური“? რა იგულისხმება ამ ცნების ქვეშ? ამ საკითხზე პასუხის გაცემა არცთუ ისე ადვილია, რადგან „ესთეტიკური“ შეტად ზოგადი ცნებაა, უნივერსალური კატეგორიაა. ესთეტიკური მხარეებით ანუ თვისებებით ხასიათდებიან სრულიად სხვადასხვა ნივთი, საგანი, ცოცხალი არსება და ა. შ. რომლებიც ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენენ ადამიანზე. ესთეტიკურში ჩვენ ვგულისხმობთ მშვენიერსაც და აშაღლებულსაც, ტრაგიკულსაც და კომიკურსაც, საზიზღარსაც და მდაბალსაც და ა. შ.

რა აერთიანებს მათ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ კონკრეტული საგნები და მოვლენები (და არა აბსტრაქტული ცნებები, კატეგორიები) აღიქმებიან და ფასდებიან გრძნობებით. რაც გრძნობით არ აღიქმება, იგი მიუწვდომელია ესთეტიკური შეფასებისათვის. განცდები, რომლებიც წარმოიშვებიან ადამიანში სინამდვილის ესთეტიკური მხარეების აღქმისას, უბრალო, ელემენტარული ფიზიოლოგიური განცდები კი არ არის (შიმშილის ან წყურვილის, სითბოს ან სიცივის

შეგნება და ა. შ.), არამედ სულიერი განცდებია, რომლებიც დაკავშირებულია ცხოვრების აზრისა და მნიშვნელობის გააზრებასთან. ერთი სატყუილ, ესთეტიკური განცდა დაკავშირებულია ჩვენ გარშემო მყოფი კონკრეტულ-გრძნობითი საწყაროს ემოციურ აღქმასთან და ემოციურ შეფასებასთან.

ყოფაცხოვრებაში ჩვენ არაერთხელ გვსმენია გამოთქმა „ა ადამიანი მშვენიერია“, „რა ლამაზია ეს ქალიშვილი!“ ნამდვილად მშვენიერია ადამიანი, ნამდვილად ლამაზია ქალიშვილი? თუ მათი მშვენიერება და სილამაზე ჩვენში აღმოცენდება სუბიექტურად? უშუალო დაკვირვება თითქოსდა ადასტურებს, რომ ადამიანი, ქალიშვილი მშვენიერი, ლამაზია თავისთავად. მაგრამ დაკვირვება ჯერ კიდევ არ არის დასაბუთება. ისტორია, პრაქტიკა ცხადყოფს, რომ ასეთ დაკვირვებებში ცოტა ილუზია როდია ჩაქსოვილი. საკმარისია ითქვას, რომ წარმოდგენა, თუნდაც ქალის სილამაზეზე კაცობრიობის განვითარების კვალობაზე განიცდიდა ცვლილებას, რომ სხვადასხვა ხალხი და რასა ახლაც სხვადასხვანაირად წარმოიდგენენ სილამაზეს.

რას ნიშნავს „ესთეტიკური არსებობს ობიექტურად?“ ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არსებობს ადამიანისაგან დამოუკიდებლად. მისი შემეცნებისაგან, მისი სინამდვილისადმი მიპართებისაგან დამოუკიდებლად. ობიექტი, ობიექტური — ეს ის არის, რაც არსებობს შეგნებისაგან დამოუკიდებლად და განსაზღვრავს მას. მაშინაც კი, როდესაც ცნებას „ობიექტური“ ვიყენებთ ადამიანის ცოდნის შეფასებისას („ობიექტური ქვეშაირიტება“), ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ცოდნის ისეთი შინაარსი, რომელიც დამოკიდებული არ არის არც ცალკეული ადამიანისაგან და არც მთელი კაცობრიობისაგან.

ბევრი ბურჟუაზიული ესთეტიკოსი ცნებაში „ობიექტური“ ისეთ შინაარსს ათავსებს, რომ იგი ეწინააღმდეგება მის არსს. ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში რუსი ფილოსოფოსი-იდეალისტი ა. ბოგდანოვი ამტკიცებდა, რომ ობიექტური — ეს არის ის, რაც ადამიანთა კოლექტიური გამოცდილების სფეროში ძველს: სხვა სიტყვებით, ის, რასაც აღიარებენ ყველანი ანდა, უკიდურეს შემთხვევაში, ადამიანების უმრავლესობა, წარმოადგენს საყოველთაოდ მნიშვნელოვანს. ბოგდანოვის თვალსაზრისით, ვინაიდან XIX საუკუნეში ადამიანების უმრავლესობა რელიგიური იყო, რელიგია წარმოადგენდა მამინ ობიექტურ ქვეშაირიტებას. არსებითად, არაერთი ობიექტურ ქვეშაირიტებას, ადამიანთა შეგნებისაგან დამოუკიდებელს, ბოგდანოვი არ სცნობდა. ეს დებულება ხელოვნების სფეროსაც ეხებოდა. ნაწარმოებებში, რომლებიც შექმნილი იყო წარსულში, ბოგდანოვი ხედავდა მხოლოდ მშვენიერებას, რომელიც

ეარგისი იყო თავისი დროისათვის და სრულიად უეარგისი ახალი ეპოქებისათვის. ამიტომ იყო, რომ პროლეტკულტი, რომელსაც სა- თავეში ედგა ბოგდანოვი რევოლუციის პირველ წლებში, ნიპილის- ტურად ვეიდებოდა წარსული ეპოქის კულტურას. პროლეტკულტე- ლი პოეტი ვ. კირილოვი ლექსში „ჩვენ“ 1918 წელს წერდა, რომ „ჩვენ (ე. ი. პროლეტკულტელები, — ნ. ჯ.) მემამოხე ვნებათა თრობაში ვართ, დაე ჩვენ „სილამაზის ჯალათები“ გვიწოდონ. მაგ- რამ ხვალინდელი დღის საკეთილდღეოდ უნდა დაეწვათ რაფაელის სურათები, დავანგრიოთ მუზეუმები, გავთელოთ ხელოვნების ყვა- ვილები“. კირილოვის მოწოდება არსებითად უარყოფდა ობიექტუ- რად არსებულ მშვენიერს, რომელიც დამოუკიდებელია ადამიანის შეგნებისაგან.

ვ. ი. ლენინმა გამანადგურებელი კრიტიკის ქარცეცხლში გა- ატარა ა. ბოგდანოვისა და პროლეტკულტელების პოზიცია. იგი აღ- ნიშნავდა, რომ ობიექტური — ეს ის კი არ არის, რაც არსებობს ვინმესთვის (თუნდაც ყველასთვის), არამედ ის არის, რაც არსე- ბობს ვისზედაც არ უნდა იყოს დამოუკიდებლად, ყველასგან დამო- უკიდებლად.

რასაკვირველია, როდესაც ლაპარაკია საზოგადოებრივ ცხოვ- რებაში ესთეტიკურზე, არ შეიძლება აღვნიშნოთ მისი დამოუკიდე- ბლობა საზოგადოების განვითარებისაგან. მაგრამ აქაც, ცხოვრე- ბის მიერ წარმოშობილი, ადამიანის მოღვაწეობის შედეგებში ანდა თვით ამ მოღვაწეობაში განხორციელებული ესთეტიკური არსე- ბობს იმისდა მიუხედავად, იმისგან დამოუკიდებლად, ცნობენ მას თუ არა ცალკეული ადამიანები. ასე მაგალითად, ხელოვნების ნა- წარმოებთა ესთეტიკური ღირსება (ისინი კი ადამიანთა მოღვაწეო- ბის შედეგია) დამოკიდებული არ არის ზოგიერთი ადამიანის მიერ მათი შეფასებისაგან. ისტორია იმის დამამტკიცებელ არაერთ სა- ბუთს იძლევა, როცა დიად, გენიალურ მხატვრულ ნაწარმოებს თა- ნამედროვენი გულგრილად შეხედნენ ანდა სრულიად უარყვეა იგი (რად ღირს მაგალითად, შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ეკლესიის მსახურთა მიერ შეფასება, ა. პუშკინის „ბორის გოდუ- ნოვის“, ჯ. ვერდის „აიდას“, მ. გლინკას „ივან სუსანინის“, ნ. გო- გოლის „რევიზორის“, ი. ჰავჭავაძის „კაცია ადამიანის?!“. სხვა ნა- წარმოებთა ოფიციალური არისტოკრატიული წრეებს მიერ შეფა- სება) და რამდენმა ანოტაჟის გამომწვევემა ე. წ. „შედეგმა“ ვერ ფაუძლო დროის გამოცდას.

ამრიგად, ესთეტიკურის ობიექტურობა ნიშნავს, რომ იგი დამა- ხასიათებელია თვით სინამდვილისათვის, არსებობს მისდამი ჩვენი დამოკიდებულების მიუხედავად, რომ საგნები, მოვლენები მშვენიე- რია, ანდა მახინჯია თავისთავად.

ისტორია ცხადყოფს, რომ ბუნების ამა თუ იმ მოვლენის აღ-  
მიანი მხერ შეფასება როგორც ლამაზისა, ანდა ულამაზოსი ყო-  
ველთვის დამოკიდებულია, უპირველეს ყოვლისა, თვით მოვლენის  
ხასიათისაგან: მზის ჩასვლა, მაგალითად, ადამიანებს მიაჩნიათ ლა-  
მაზად არა იმიტომ, რომ იგი მათ უბრალოდ მოსწონთ, პირიქით, ბუ-  
ნების ეს მოვლენა ადამიანებს მუდამ მოსწონთ იმიტომ, რომ იგი  
ლამაზია თავისთავად.

ავითარებდნენ რა თავიანთ შრომით მოღვაწეობას, ადამიანები  
გამოყოფდნენ როგორც ლამაზს ისეთ მასალებს, რომლებიც და-  
მუშავებისას იძლეოდნენ ყველაზე მკვეთრ ბზინვას, ღებულობდნენ  
სხვადასხვა ფორმას. პირველყოფილი ოსტატები დადებითად აფა-  
სებდნენ იმ ნივთებს, რომლებიც ყველაზე უკეთ პასუხობდნენ თავი-  
ანთ დანიშნულებას, კარგად ასრულებდნენ იმ საქმეს, რისთვისაც  
ისინი იყვნენ შექმნილნი. საგნებისა და მოვლენების ადამიანური  
შეფასებანი შეესაბამებოდნენ მათ რეალურ თვისებებს. კ. მარქსი  
მიუთითებდა, რომ ადამიანის ისტორიული განვითარების პროცეს-  
ში წარმოიშობა „სუბიექტური ადამიანური მგრძობელობის სიმ-  
დიდრე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის შემგრძობი თვა-  
ლი“, აღნიშნავდა, რომ ოქროსა და ვერცხლის ესთეტიკურმა თვი-  
სებებმა გახადეს ისინი ფუფუნების, მორთულობის, პეწის, სადღესას-  
წაულო ხმაკების ბუნებრივ მასალად, რომ აუცილებელია უნარი  
გქონდეს ხედავდე მინერალების სილამაზესა და თავისებურ ბუნე-  
ბას. ფ. ენგელსმა გვიჩვენა თუ ადამიანის ხელის განვითარების კვა-  
ლობაზე, რა სრულყოფილი ხდებოდა მასალების დამუშავება და  
ჩნდებოდა უფრო მეტი მხატვრული პროდუქცია.

„უმისამართო წერილებში“ გ. პლენანოვმა საინტერესოდ და  
საფუძვლიანად განიხილა ხელოვნების წარმოშობის პრობლემა და  
გვიჩვენა როგორ აღიქვამდნენ და შეიცნობდნენ ადამიანები სილა-  
მაზეს, რომელსაც ბუნება მათ მზამზარეული სახით უბოძებდა.

ამრიგად, მშვენიერი, ლამაზი ნივთები და მოვლენები არსებო-  
ბენ თვით სინამდვილეში და ისინი შეფასებას ღებულობენ ადამია-  
ნების მიერ მათი რეალური თვისებების მიხედვით.

არის გარკვეული მოვლენები, მაგალითად, ბუნების სილამაზე.  
ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების შინაარსისა და ფორმის ჰარმო-  
ნია, რომლებიც თითქმის ერთნაირად ფასდებიან სხვადასხვა ეპოქი-  
სა და კლასის ადამიანების მიერ. საქართველოს ხელოვნებისა და ის-  
ტორიის მუზეუმებში არაერთი ნიმუშია ავეჯის, ქსოვილის, ჭურჭლე-  
ულის, სხვა ნივთებისა, რომლებიც გაკეთებულია უბრალო ადამია-  
ნების, ხელოსნების მიერ. ბატონები მათ ნამუშევრებს მაღალ შე-  
ფასებას აძლევდნენ. ასეთივე შეფასებას იმსახურებენ ისინი ჩვენა  
დროშიაც.

1958 წელს მსოფლიოში სენსაციური ცნობა გავრცელდა რომის მახლობლად არქეოლოგებმა ნახეს კარგად შენახული გოგონას ბალზამირებული სახე, რომელიც დასაფლავებული იყო 1800 წლის წინათ. მისი ნაკეთების სილამაზე, მისი სახის მიმზიდველობა გასაგები გახდა ჩვენი ეპოქის ადამიანებისათვის. ამერიკელმა კოსმონავტებმა დაადასტურეს კოსმოსური პეიზაჟების ის აღფრთოვანებული შეფასება, რომელიც მათ მისცეს სამყაროს პირველმა დაპყრობლებმა — საბჭოთა კოსმონავტებმა.

მაგრამ ყოველივე ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ ბუნების, ადამიანის სახის, შრომის ნაყოფის სილამაზის დანახვა, სოციალურ ცხოვრებაში კომიკურისა და ტრაგიკულის გაგება აბსოლუტურადად ერთხანია ყველა ადამიანისათვის და ყველა დროში.

წარმოდგენები ესთეტიკურ ღირებულებაზე საუკუნიდან საუკუნეში იცვლება, მდიდრდება, ვითარდება. ყველაფერი ის, რაც წინათ ითვლებოდა ლამაზად, არ შეიძლება ჩაითვალოს ლამაზად დღესაც. თვალსაჩინოდ რომ წარმოვიდგინოთ, რამდენად კოლოსალურია კაცობრიობის ესთეტიკური პროგრესი, საკმარისია მოვიგონოთ ის ახალი ფორმები, ფერები, ბგერები, რომლებიც თან მოიტანა მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებმა. გავიხსენოთ თუნდაც ავტომობილები, თვითმფრინავები, რომლებიც შექმნილ იქნენ რაღაც ნახევარ-საუკუნის წინათ. გემოვნება იცვლება, ყოველ საუკუნეს აქვს თავისი სილამაზე.

ესთეტიკურად ღირებულზე წარმოდგენები ყოველთვის ვითარდება და მდიდრდება, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ კაცობრიობის მიერ ადრე მოპოვებული მთლიანად უქმდება. ესთეტიკური წარმოდგენები და შეხედულებები ყოველი ეპოქისათვის თავისებურია და დამოკიდებულია კონკრეტულ ისტორიულ პირობებზე.

მაგრამ ამა თუ იმ ეპოქაში ცალკეული მოვლენის ზოგიერთ აგეგობრივ შეფასებათა არსებობა სრულიადაც არ უარყოფს იმას, რომ საერთოდ საწინააღმდეგო კლასების ესთეტიკური შეხედულებები და გემოვნება სხვადასხვაა.

ეს განსხვავება განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება საზოგადოებრივ ურთიერთობაზე ადამიანების ესთეტიკური მსჯელობის დროს. თავის თქმულებებში, ლეგენდებში, სიმღერებში ხალხი განადიდებდა შრომასა და თვით მშრომელებს, ხოლო ხელოვნება, რომელიც ექსპლუატატორული კლასების ინტერესებს გამოხატავდა, საუკუნეების მანძილზე ხაზს უსვამდა შრომის ანტიესთეტიკურობაზე და უგულვებელყოფდა მშრომელ ადამიანს. რევოლუციონერები განადიდებდნენ ბრძოლას ხალხის ინტერესებისათვის, სთვლიდნენ მას მშვენიერის, ამალღებულის განსახიერებად, ხოლო იდეალისტური და რელიგიური ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემე-



ბი დაუისებით უკავშირებდნენ მშვენიერებას ცნებას ჰაილერ ნეკრეტელობას, მონურ მორჩილებას „ზევიდან მოცემულ წესები-სადმი“. ჩვენთვის კოლექტივიზმი, ადამიანის ცხოვრება საზოგადო-ებობათვის, გმირობა სამშობლოს სასახელოდ — მშვენიერი, ამაღ-ლებული და გმირულია. ბურჟუაზიული ესთეტიკა კი დაბეჭდვითი ქადაგებს ეგოიზმის, ეგოცენტრიზმის, ინდივიდუალიზმის „მინიზი-ველობას“, ცინიკურად ლაპარაკობს ამაღლებულ მისწრაფებათა უ-ზრობაზე.

არ შეიძლება, რასაკვირველია, სხვადასხვა ესთეტიკური წარ-მოდგენა ტოლფასი იყოს. გასაგებია, რომ ერთი — სწორია, მეო-რე — არასწორია, ერთი — პროგრესულია, მეორე — რეაქციუ-ლია, ერთი — ჰუმანურია, მეორე — ანტიჰუმანურია. ამა თუ იმ კლასის ესთეტიკური იდეებისა და შეფასებების ხასიათი დამოკიდე-ბულია მის ადგილზე საზოგადოებაში, ხოლო ეს ადგილი განისაზღვ-რება კლასის ისტორიული როლით. ასე რომ, სხვადასხვა ესთეტიკუ-რი შეფასების არსებობა არ იძლევა საფუძველს ესთეტიკურის ობი-ექტურობის უარყოფისათვის.

ესთეტიკური ამავე დროს კონკრეტულია. სინანდელია რო-მელი კონკრეტული მოვლენაც არ უნდა ავიღოთ, იგი ყოველთვის ხასიათდება ერთდროულად ინდივიდუალური ნიშნებითაც (რომე-ლიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი, ე. ი. წარმოადგენს რა-ღაც ერთეულ მოვლენას) და იმ ნიშნებითაც, რომლებიც საერთოა სხვა მოვლენებისთვისაც. არ არსებობს დედამიწაზე ორი აბსოლუ-ტურად ერთნაირი ადამიანი: თვალების ფერი, ცხვირის ფორმა, სქე-სი, წლოვანება, ეროვნება, ხასიათი და განა ცოტა თავისებურება განასხვავებს ადამიანებს? მაგრამ ყველა — ადამიანია, და ეს კი ნიშნავს, რომ მას აქვს საერთო სხვა ადამიანებთან.

მეცნიერება გამოყოფს ამ ზოგადს, საერთოს, აბსტრაგირებას (განყენებას) უკეთებს მას ერთეულისაგან და გამოხატავს ცნებებში. ფორმულებში, კანონებში. ძნელია გადააფასო მნიშვნელობა მეცნი-ერული შედეგებისა, რომელიც იძლევა შეუდარებლად მეტს, ვიდ-რე ცალკეული მოვლენის ყველაზე დაწვრილებითი აღწერა, მაგრამ როგორც ე. ი. ლენინი აღნიშნავდა, მეცნიერებაში ცხოვრება მის მთლიან სისრულეში აუცილებლად „მარტივდება“, „უხეშდება“. ზოგადის, მნიშვნელოვანის, აუცილებელის გამოყოფას მივყავართ იქითკენ, რომ „ქრება“ ერთეული, შემთხვევითი, იკარგება მოვლე-ნის კონკრეტულობის შეგრძნება.

ადამიანს, როდესაც მას ურთიერთობა აქვს ბუნებასთან, ადა-მიანებთან, როდესაც ქმნის „მეორე ბუნებას“, საქმე აქვს კონკრე-ტულ მოვლენასთან. იგი ბანაობს არა უბრალოდ მდინარეში, არა-მედ მტკვარში ან იორში, იგი სტუმრად მიდის არა უბრალოდ სხვა

„ღამიანთან, არამედ ივანიშვილთან, ანდა სიმონიშვილთან; იგი მგზავრობს არა უბრალოდ ავტომანქანით, არამედ „ვოლგით“, ანდა „უიგულით“... მაშასადამე, დიდია სინამდვილის მოვლენების მათს კონკრეტულობაში შეცნობის როლი.

კონკრეტული მოვლენა წარმოადგენს ძალზე რთულს, ისეთს, რომელშიც მთლიანად არასოდეს არ მეორდებიან სინამდვილის სხვადასხვა მხარის თანაფარდობანი. მასში შეიძლება გამოიყოს არსება და მოვლენა, ერთეული და ზოგადი, შინაგანი და გარეგანი, შინაარსი და ფორმა, აუცილებელი და შემთხვევითი, თვისობრივი და რაოდენობრივი მხარეები. ესთეტიკური სწორედ ახასიათებს კონკრეტული მოვლენის მთელი მრავალფეროვნების თანაფარდობას, იგი მთლიანი მოვლენის ნიშანია.

ცხადია, როდესაც მეცნიერება აბსტრაგირებას უკეთებს ზოგადს, მნიშვნელოვანს, აუცილებელს, როდესაც იგი გამოყოფს მოვლენის შინაარსს, ისე რომ განერიდება ფორმას, ესთეტიკური ქრება.

პოეტი, — წერდა ბ. ბელინსკი, — ვერ ითმენს განყენებულ წარმოდგენებს. როდესაც ქმნის, იგი აზროვნებს სახეებით და ყოველი სახე მხოლოდ მაშინ არის მშვენიერი, როდესაც გარკვეული და მისაწვდომია<sup>1</sup>.

ესთეტიკური, მაშასადამე, ყოველთვის ინდივიდუალურია, რა შედეგად იგი უშუალოდ აღიქმება. საფსებით მართალი იყო ნ. ჩერნიშევსკი როდესაც წერდა: „...არ არსებობს მშვენიერის სფეროში განყენებული აზრები, არამედ არსებობენ მხოლოდ ინდივიდუალური არსებანი...“<sup>2</sup>

მაგრამ ესთეტიკური არ არის იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ჩვენ განვიხილავთ ფორმას შინაარსის გარეშე, მოვლენას არსის გარეშე და ა. შ. ფილოსოფია განსაზღვრავს — რა არის ფორმა, რა არის მოვლენა, მაგრამ ამ განსაზღვრებებს თავისთავად უნარი არ შესწევთ გამოიწვიონ რაიმე ესთეტიკური ემოცია. მაგალითად, ისეთი ჭეშმარიტების მოსმენისას როგორცაა: „ფორმა საგნის მთლიანი სტრუქტურაა“, „მოვლენა არსის გარე გამოვლენის ერთ-ერთი მხარეა“, ჩვენ განვიცდით გონების დაძაბვას, ვცდილობთ გავერკვეთ ამ განსაზღვრებებში, ჩვენი გრძნობები კი უმოქმედოდაა. გეომეტრიული მრუდი, პარაბოლა, მაგალითად, რომელსაც განვიხილავთ როგორც კონკრეტული მოვლენებისაგან განყენებულ ფორმას, ჩვენ გეტო-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, Москва, 1948, 160.

<sup>2</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, თბილისი, 1946, 316.

ვებს ესთეტიკურად გულგრილებს, მაგრამ ესთეტიკური განცდა წარმოიშვება იმ შემთხვევაში, თუ პარაბოლის მოხაზულობა შევადარებთ ამ მრუდის გეომეტრიულ შინაარსს. მოხაზულობის შესატყვისობა შინაარსთან გამოიწვევს ესთეტიკური სიამოვნების განცდას, ხოლო შეუსაბამობა, თუ იგი მნიშვნელოვანია — საწინააღმდეგო განცდას.

სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება შეიძლება წარმოიშვას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც გრძნობად აღქმაში ჩვენ ავსახავთ კონკრეტულ საგანს მთელ სირთულეში, მისთვის დამახასიათებელ ურთიერთობაში.

ესთეტიკურზე მსჯელობისას ჩვენ ესარგებლობთ ცნებებით „მშვენიერი“, „ლამაზი“, „მახინჯი“ და ა. შ. რეალურად არსებობს არა ესთეტიკური ზოგადად, არამედ კონკრეტული ესთეტიკური მოვლენა, რომელიც შეიძლება იყოს მშვენიერი ან მახინჯი, ამაღლებული ან მდაბალი, ტრაგიკული ან კომიკური. განვსაზღვრავთ რა ესთეტიკურს, ჩვენ უნდა მოვნახოთ კრიტერიუმიც იმის განსასხვავებლად, თუ რას შეიძლება ვუწოდოთ დადებითი ესთეტიკური (მაგათად, მშვენიერი) და უარყოფითი ესთეტიკური (მაგალითად, მახინჯი). სწორია, თუ არა დებულება, რომლის თანახმად პარპონია მშვენიერია, ხოლო დისპარპონია — მახინჯი? კოლონიური პოლიტიკა მთლიან პარპონიაშია იმპერიალიზმის ბუნებასთან. იგი რომ მახინჯია, საზიზღარია, — ამას ამტკიცებს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, რის შედეგადაც კოლონიურმა სისტემამ კრახი განიცადა. თავისებურად „პარპონიულია“, და ამავე დროს შესაზარია ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძე. იგი თავისი „ბოზბაშითა და ჩიხირთით“ წარმოშვა ბატონყმურმა წყობილებამ და მთელი „კაცია ადამიანი?!“ სავსებით შეესაბამება ამ საზოგადოებას. თათქარიძის „პარპონიულობა“ უფრო მკვეთრად იპიტომ ვლინდება, რომ მისი „ბოზბაში თუ ჩიხირთმა“ განსაზღვრავს მის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან.

ნ. გ. ჩერნიშევსკი სავსებით სწორი იყო, როდესაც აღნიშნავდა: „რამდენადაც უფრო კარგია ქაობი თავის გვარში, იმდენად უფრო ცუდია იგი ესთეტიკურად. არა ყველა აღმატებული, ჩინებული თავის გვარში არის მშვენიერი, იმიტომ რომ საგანთა ყველა გვარი არ არის მშვენიერი“<sup>1</sup>.

თუმცა სილამაზე პარპონიულია, მაგრამ მართო პარპონია, როგორც ვნახეთ, ჯერ კიდევ არ ახასიათებს ქვეშარტ სილამაზეს. ავიტომ ესთეტიკაში ფართოდ გავრცელებული განსაზღვრა მშვენიე-

<sup>1</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელკამი, თბილისი 1946. 307.

რისა, როგორც მხოლოდ შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიისა, საკმა-  
რისი არ არის.

სინამდვილის გამოუყლებლივ ყველა მოვლენა განვითარების  
პროცესში იმყოფება. მათი ბუნება აპიტომ შეიძლება გაგებულ იქ-  
ნას მხოლოდ იმ პირობით, თუ გავარკვევთ განვითარების საერთო  
პროცესში მათ ადგილს. ეს მატერიალისტური დიალექტიკის, მარქ-  
სისტული ფილოსოფიის აუცილებელი მოთხოვნაა.

განვითარება საერთოდ წინსვლითი, პროგრესული პროცესია.  
ერთი რიგის მოვლენები ხელს უწყობენ განვითარებას. მეორენი,  
პირიქით — აბრკოლებენ მას. მუშათა კლასის რევოლუციური  
ბრძოლა, ხალხთა განმათავისუფლებელი მოძრაობა, რომელიც მი-  
მართულია იმპერიალიზმის წინააღმდეგ, სოციალიზმისა და კომუნი-  
ზმის მშენებლობა თანამედროვე ეპოქაში განააზღვრებენ ისტორი-  
ულ პროგრესს. პირიქით, იმპერიალისტური სახელმწიფოების პო-  
ლიტიკა, მათ მიერ გაჩაღებული ომები, მათი ცდები დათრგუნონ  
ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა აბრკოლებს კაცობრიო-  
ბის წინსვლათ განვითარებას.

ესთეტიკურის არაი შეიძლება განსაზღვრულ იქნას მხოლოდ  
იმის გათვალისწინებით, ხელს უწყობს თუ აბრკოლებს რომელიმე  
მოვლენა საზოგადოების წინსვლითი განვითარების პროცესს. ესთე-  
ტიკურობის საზომი — პროგრესულად განვითარებადი მოვლენის  
ჰარმონიაშია.

აქედან გამომდინარეობს, რომ დადებით ესთეტიკურ მოვლე-  
ნებად ობიექტურად იქცევა ის მოვლენები, რომლებიც ხელს უწყო-  
ბენ პროგრესს. ამავე დროს, ისინი მით უფრო მშვენიერია, რაც უფ-  
რო ჰარმონიულია, რადგან ამ პირობებში უფრო უწყობენ ხელს  
წინსვლით განვითარებას, უფრო მეტად შეესაბამებიან პროგრესს.

მოვლენები კი, რომლებიც ხელს უშლიან პროგრესულ განვი-  
თარებას, ყოველთვის ესთეტიკურად უარყოფითია. და ისევე, რაც  
უფრო მეტად აბრკოლებენ ისინი პროგრესს და რაც უფრო მაღა-  
ლია პროგრესული განვითარების საფეხური, რომელსაც ისინი აბრ-  
კოლებენ, მით უფრო მახინჯი, საზიზღარია ეს მოვლენები.

კ. მარქსი წერდა, რომ ადამიანი, გარდაქმნის რა სინამდვილეს,  
ბუნებას, საზოგადოებრივ ცხოვრებას, სარგებლობს სილამაზის კა-  
ნონებითაც, რადგან მას შეუძლია მოუყენოს საგანს სათანადო საზო-  
მი. მშვენიერების კრიტერიუმში, ამ თვალსაზრისით, განვითარებადი,  
პროგრესულია ცხოვრების ყველა დარგში.

ყოველი მოვლენის ესთეტიკური ბუნება მისი განვითარების  
პროცესითაა გაპირობებული. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს  
დასკვნა: ობიექტური ესთეტიკურის შეფარდებითობა. ამჟამად არა-  
ფერია უფრო მშვენიერი, ვიდრე კომუნიზმისათვის ბრძოლა. მაგრამ

ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ მაგალითად, სპარტაკის ბრძოლა თავისუფლებისათვის, დეკაბრისტების, გიორგი სააკაძის მოღვაწეობა არ არის მშვენიერი.

ყველა მოვლენის ობიექტური ბუნება განისაზღვრება მისი ადგილით სინამდვილის მოვლენების ურთულეს ურთიერთმოქმედებაში. ბუნებრივია, რომ მოვლენის ესთეტიკური ბუნება აგრეთვე დამოკიდებულია ამ ურთიერთმოქმედებაზე.

ჩამოშვებარ ნაძვის ხეს, მაგალითად, ბორჯომის ხეობაში შეუძლია გამოიწვიოს მხოლოდ სიბრალული. აქ არ შეიძლება ლაპარაკი მის სილამაზეზე, როდესაც მის გვერდით აღმართულია არაერთი ტანწერწერტა მშვენიერი ნაძვის ხე. მაგრამ ასეთივე ნაძვის ხე, მაგალითად, სადმე უკაცრიელ ადგილზე, იწვევს სულ სხვა განცდებს: უმკაცრესია კლიმატური პირობები — სიცივე ან აუტანელი სიცხე — ხოლო სიცოცხლე იმარჯვებს. და ამის შემდეგ ძნელია თქვა, რა უფრო მშვენიერია: ბორჯომის ხეობის მჩქეფარე ცხოვრება თუ, სიცოცხლის ყოვლისშაღწეობა, რომელიც ასე მკაფიოდ ვლინდება უკაცრიელ ადგილზე!

საზოგადოებაშიც ასეა. მშვენიერნი არიან აღაპიანები, რომლებიც პიტლერულ ჯარისკაცებს სასიკედილო მახეს უგებდნენ, მაგრამ ასევე მშვენიერნი არიან გპირებიც, რომლებიც უარს აცხადებდნენ მეგზურებად გაყოლოდნენ მტრებს და სიკვდილს მამაცურად ეგებებოდნენ. ეს სიბრალული და მრავალფეროვნება განსაზღვრავს იმას, რომ ხშირად ბუნებრივი მოვლენებისა და ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების ესთეტიკური შეფასებანი წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგამომრიცხველია.

მშვენიერი, მაგალითად, ბზარი მაგიდაზე? თავისთავად იგი თითქოს არ უნდა იყოს მშვენიერი. მაგრამ, როცა ვ. მაიაკოვსკიმ 1925 წელს იხანულა ვერსალი, მისი სასახლე, ყველაზე უფრო მოეწონა ბზარი დედოფალ ანტუანეტას მაგიდაზე. საქმე ისაა, რომ ეს ბზარი ვერსალის სასახლეში მარია ანტუანეტას მაგიდაზე გაჩნდა რევოლუციის დროს, რომელმაც დაამხო ბურბონების დინასტია. და სწორედ ამიტომ იგი პროლეტარულმა პოეტმა ყველაზე უფრო ლამაზ სასახაობად ჩათვალა.

მეგობრობა მშვენიერია. მშვენიერია მისი გამოვლინებანი — ეს საყოველთაოდ ცნობილია. მაგრამ, როგორ შეეფასაოთ ქცევა მეგობრობის სახელით, რომელიც მიზნად იხანავს დამსახურებულ სასჯელისაგან იხანას ადამიანი, რომელმაც ფლიდობა, ღალატი გამოიჩინა? ასეთი „მეგობრობა“ გამოიწვევს სიბუღვილს იმათ მიმართაც, ვინც ასე იქცევა, იმათ მიმართაც, ვინც მხარს უჭერს ამ ქცევას. მაშასადამე, ესთეტიკურის ხასიათი დამოკიდებულია გარკვეულ კონკრეტულ ვითარებაზე, დროსა და ადგილზე.

ესთეტიკური განისაზღვრება კონკრეტულის სხვადასხვა მხარის თანაფარდობით: არსისა და მოვლენის, ფორმისა და შინაარსის, ზოგადისა და ერთეულის და ა. შ. აგრეთვე მოვლენის ადგილთა და როლით განვითარების წინსვლით პროცესში, სხვა მოვლენებთან მისი კავშირურობით, ურთიერთმოქმედებით.

ადამიანი შეიმეცნებს სამყაროს პრაქტიკის საფუძველზე. პრაქტიკა, საბოლოო ჯამში, ჩვენი ცოდნის ქეშპარიტების კრიტერიუმი. ესთეტიკური შემეცნებაც ზორციელდება პრაქტიკის მეშვეობით და მთლიანად დამოკიდებულია მასზე.

ასე, მაგალითად, რომელიმე ხალხის საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკა განსაზღვრავს მის წარმოდგენას მშვენიერზე. მშვენიერი შეიძლება იყოს ტუნდრაც და უდაბნოც. მაგრამ ტუნდრის მცხოვრებმა შეიძლება უცებ და ყოველთვის ვერ გაიგოს უდაბნოს სილამაზე, ხოლო უდაბნოს მცხოვრებმა — ტუნდრის მკაცრი სილამაზე. მაგრამ, მშვენიერების ობიექტურობისა და ხალხთა შორის ურთიერთობის გაფართოების შედეგად ჩვენს დროში პრაქტიკა მნიშვნელოვნად გამდიდრდა. ამასთან ერთად, მდიდრდება ჩვენი წარმოდგენები მშვენიერებაზე. ამიტომ საკსებით ბუნებრივია, რომ საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარებასთან ერთად ადამიანები უფრო ღრმად, სრულად, ყოველმხრივ შეიმეცნებენ სინამდვილესა ესთეტიკურს.

პრაქტიკა რთული მოვლენაა. კლასობრივ საზოგადოებაში იგი განსაზღვრავს კლასის მოღვაწეობის თავისებურებას, ხოლო ეს თავისებურებანი კი ვლინდებიან სინამდვილის ესთეტიკურ თავისებავშიც. სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში ყოველთვის ვლინდებიან სოციალური ცხოვრების პირობები. მაშასადამე. სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება განისაზღვრება ისტორიული პრაქტიკით.

ესთეტიკური შემეცნება საერთოდ შემეცნების შემადგენელი ნაწილია და ამდენად ასახვის ლენინური თეორია ესთეტიკური შემეცნების კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველიცაა.

## § 2. სინამდვილის სინამდვილე

სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ ჩვენ რაღაცას აღვიქვამთ როგორც მშვენიერს ანდა მახინჯს, ამალღებულს ან მდაბალს, ტრაგიკულს ან კომიკურს, თანაც აღვიქვამთ უშუალოდ. ესთეტიკური განცდა დაკავშირებულია, ერთი მხრივ, ამ მოვლენისათვის დამახა-

სიათებელ ესთეტიკურ კავშირურთიერთობასთან, ხოლო მეორე მხრივ, მხოლოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელ უნართან — რეაგირება მოახდინოს მოვლენაზე. რომელიც ობიექტურად შუიციავს ესთეტიკურს. ამ უნარს ეწოდება ესთეტიკური გრძნობა.

ესთეტიკურ გრძნობას კ. მარქსმა აულიერი გრძნობა უწოდა. იგი ყოველთვის დაკავშირებულია განუღებთან, ემოციებთან (სიხარულთან, წაღველთან, აღფრთოვანებასთან, გაკვირვებასთან, შიშთან და ა. შ.). მაშასადამე, ნასში თავის გამოხატულებას პოელობა ადამიანის სუბიექტური დამოკიდებულება სამყაროსთან.

ესთეტიკური გრძნობები ადამიანის თანდაყოლილი ბიოლოგიური თვისებები როდია. მათი ფორმირება ისტორიულად დაკავშირებულია შრომასთან, პიროვნების სოციალურ განვითარებასთან. ადამიანი საერთოდ არ იბადება მზამზარეულ გრძნობებით. მას გააჩნია მხოლოდ მათი განვითარების შესაძლებლობა. ფსიქოლოგიამ დაადასტურა, ხოლო საბჭოთა პედაგოგიკამ პრაქტიკულად დაადასტურა ადამიანებში ესთეტიკური გრძნობების განვითარების შესაძლებლობა.

საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე ყალიბდება და ვითარდება, უპირველეს ყოვლისა, ელემენტარული ესთეტიკური გრძნობები: ფერის გრძნობა (მას კ. მარქსი უწოდებდა საერთოდ ესთეტიკური გრძნობის უბოშულარეს ფორმას), გარკვეული ბგერათშეხამების, ტონალობის და ა. შ. ეს გრძნობები, ასახავენ რა ესთეტიკურის გარეგნულ გამოვლინებას, ფორმის სილამაზეს, მრავალმხრივ განსაზღვრავენ სინამდვილისადმი ყოველდღიურ დამოკიდებულებას, ადამიანთა ყოფაქცევის ესთეტიკურ მხარეს. ვარჩევთ რა ტანსაცმლის ფორმასა და ფერს, აღფრთოვანებული ვართ რა კეთილშობილი ლითონის ბზინვარებით, ჩვენ, როგორც წესი, ვხელმძღვანელობთ ელემენტარული ესთეტიკური გრძნობებით. მაგრამ ისინი იმიტომ არიან ელემენტარული, რომ გვეტოვებენ მოვლენათა ესთეტიკური ბუნების გარეგანი წარმოდგენის ჩარჩოებში. ელემენტარული ესთეტიკური გრძნობები — ეს მხოლოდ ბაზაა, რომლის საფუძველზე ვითარდება ადამიანის ესთეტიკურ განცდათა მთელი მრავალფეროვნება.

ესთეტიკური გრძნობები მდიდრდებიან და ვითარდებიან იმის კვალობაზე, თუ შრომის პროცესში, მთელი პრაქტიკული მოღვაწეობის პროცესში ადამიანები როგორ ამდიდრებენ სინამდვილისადმი თავიანთ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას. გადამწყვეტი როლი აქ ხელოვნებას ეკუთვნის. მარქსი აღნიშნავდა, რომ „მხოლოდ მუსიკა აღძრავს ადამიანის ნუსიკალურ გრძნობებს“, რომ „ხელოვნების საგანი... ქმნის ხალხს, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დატკბეს სილამაზით“. მაგრამ ვინაიდან ესთეტიკური გრძნობები ვი-

თარდება ადამიანთა პრაქტიკასთან კავშირში, ვინაიდან ხელოვნება გადამწყვეტ ზემოქმედებას ახდენს მათ განვითარებაზე, ისინი გულგრილნი არ არიან ადამიანთა ცხოვრების ეროვნული, კლასობრივი და ეპოქალური თავისებურებებისადმი.

ადამიანის ესთეტიკური განცდები, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია მხედველობასთან და სმენასთან, რომელთაც ცნობილი ხუთი გრძნობიდან უპირატესი მნიშვნელობა აქვთ სინამდვილას ასახვაში. გარესამყაროდან შთაბეჭდილებათა უდიდეს უმრავლესობას ადამიანი ღებულობს სწორედ ისეთი „სარკმელების“ მეშვეობით, როგორცაა თვალი და ყური. მხედველობა და სმენა საშუალებას გვაძლევს სხვა გრძნობებთან შედარებით უფრო სრულად და ყოველმხრივ ავსახოთ სამყარო, აღვიქვათ საგნები. სწორედ ამიტომ განსაკუთრებულია მათი როლი ადამიანთა სულიერ ცხოვრებაში.

თუ, ამავე დროს, იმასაც გავითვალისწინებთ. რომ მხედველობასა და სმენას (შეხების, ყნოსვისა და გემოსაგან განსხვავებით) გააჩნიათ დისტანციური ხასიათი, არ მოითხოვენ საგნებთან უშუალო შეხებას, გასაგები გახდება თუ რატომ არის, რომ ყოველგვარი ესთეტიკური ფენომენი დაკავშირებულია მხედველობასა და სმენასთან.

სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება იწყება ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობიდან. ამასთანავე, თვით ესთეტიკური გრძნობები იცვლებიან სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების განვითარებასთან და, რაც მთავარია, მისი ესთეტიკური გემოვნების განვითარებასთან ერთად.

არსებობს ხალხური გამოთქმა: „გემოვნებაზე არ დავობენ“. ამას მიუხედავად გემოვნებაზე მუდამ უნდა კამათობდნენ. ამ გამოთქმას იხსენებენ მაშინ, როდესაც დავაში არ შეუძლიათ დაასაბუთონ რომელიმე ესთეტიკური მოვლენის თავიანთი შეფასება.

ესთეტიკური გემოვნება — ეს არის სინამდვილას მოვლენებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა კონკრეტულ-ემოციური შეფასების უნარი, რომელიც ადამიანს უყალიბდება მშვენიერა და მახინჯზე, სილამაზესა და მხატვრულობაზე მის წარმოდგენათა საფუძველზე. მამასადავამე, ესთეტიკურ გემოვნებას უშუალო ემოციური ხასიათი აქვს და ვლინდება მხოლოდ ისეთ საგანთან შეხებისას, რომელიც თავისთავთან ესთეტიკურ დამოკიდებულებას იწვევს. არ შეიძლება დავტყბუთ მუსიკით, კინოთი მათზე მონათხრობ-მონაყოლით, ბალეტით — მისი ლიბრეტოთი, სიუჟეტით. გემოვნება ვლინდება ისეთ შეფასებითს მსჯელობებში, რომელთაც გრძნობებთან უშუალო კავშირი აქვთ, ხოლო სადაც შეფასებაა, იქ დამოკიდებულებაა, მამასადავამე, ქცევაცაა. კონკრეტული მოვლენების შეფასებაში გემოვნება გამოხატავს ესთეტიკურ დამოკიდებულებას



ცხოვრებისადმი, საერთოდ ხელოვნებისადმი. გემოვნება საშუალებას იძლევა ვიმსჯელოთ მანამდე უცნობ საგნებზე, სინამდვილის მოვლენებზე, ხელოვნების ნაწარმოებებზე, ვენდოთ ჩვენს შთაბეჭდილებებს მათ შესახებ. მაგრამ არსებობს არა მარტო კარგი, არამედ ცუდი გემოვნებაც, რომელიც იმავე ძალით ვლინდება ცხოვრებისადმი, ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში, გავლენას ახდენს გარემომყოფებზე. ამიტომ გემოვნება უკვე აღარ არის ადამიანის პირადი საქმე. სწორედ ამიტომ აუცილებელია ვიკამათოთ გემოვნებაზე.

ესთეტიკური გემოვნება დაკავშირებულია საზოგადოებაში არსებულ წარმოდგენებთან (უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკურ იდეალთან) და შეხედულებებთან. მაგრამ უნაადრევე ესთეტიკური იდეალები და შეხედულებები განპირობებულია კლასობრივი ურთიერთობით, ამიტომ ამა თუ იმ გემოვნების უკან ყოველთვის დგანან საზოგადოებრივი კლასები. აქაც შეუძლებელია არ ვიკამათოთ გემოვნებაზე.

არის კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც გვაიძულებს ვიკამათოთ გემოვნებაზე. იგი დაკავშირებულია გემოვნების განვითარების დონესთან, განვითარებული და განუვითარებელი გემოვნების განსხვავებასთან. გვხვდებიან ადამიანები, რომლებიც ვერ ხედავენ ყოველდღიური ცხოვრების სილამაზეს, ანდა ხელოვნების ნაწარმოებში გატაცებული არიან უჩვეულო სიუჟეტით და გულგრილობას იჩენენ ნაწარმოების ღრმა აზრისადმი, ინდიფერენტულნი არიან ხასიათების გამონახვისადმი, ადამიანის ფსიქოლოგიის გადმოცემისა და მხატვრის ოსტატობისადმი. ასეთი ადამიანების გემოვნება უნდა განვაყვანოთ, ვიბრძოლოთ მისი სრულყოფიანათვის.

გემოვნებაზე არ უნდა ვიკამათოთ მაშინ, როდესაც გემოვნების სხვადასხვაობის მიღმა დაფარულია ეროვნული, ფსიქოლოგიური, ასაკობრივი და მათი მსგავსი თავისებურებანი, სრულიად ბუნებრივია, თუ ერთი გატაცებულია მაიაკოვსკით, მეორე — გალაკტიონით. ასევე ბუნებრივია, რომ სხვადასხვა ასაკის ადამიანებს მოსწონთ სხვადასხვა ფერი, ტანსაცმელი და ბინის მორთულობა სხვადასხვა საგანი, ცხოვრობენ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ გარემოში. აქ არ შეიძლება იყოს გემოვნებათა იგივეობა. სავსებით კანონზომიერია ახალგაზრდობის მისწრაფება უფრო მეტი მკაფიობისა და კონტრასტულობისაკენ ფერებში, ფორმის, გარემო პირობების მეტი ემოციური გამომსახველობისაკენ. მართალი არ არის ის, ვინც ახალგაზრდებს თავს აწვევს უფროსი ასაკის ადამიანების გემოვნებას. მაგრამ არც ის ახალგაზრდები არიან მართლნი, რომლებიც კატეგორიულად უარყოფენ ყველაფერს. რაც მათ არ მოსწონთ. ცოტა როდი არიან მშობლები, რომლებიც თავიანთ შვილებს

უკერავენ ტანსაცმელს ღია და ქრელი ქსოვილისაგან, თავისთვის კი — უფრო სადა ტონის ნაქრისაგან. ამაში არაფერია საძრახხიანი. მაღალი ესთეტიკური გემოვნება ყოველთვის მრავალფეროვანია და ასეთი მრავალფეროვნებისაკენ უნდა ვისწრაფოდეთ, ანით კი გაცივითარებთ ჩვენს გემოვნებას. უფროსი თაობის ზოგიერთ წარმომადგენელს ვერ ვუსაყვედურებთ რომ ცუდი გემოვნება აქვს იმიტომ, რომ მუსიკის შეფასების კრიტერიუმად იგი თვლის კლასიკოსთა შემოქმედებას და არ სცნობს მსუბუქ მუსიკას. დროთა განმავლობაში ყველანი მიხვდებიან თავიანთ შეცდომას და ეთანხმებიან შეფასებებში, როდესაც საკითხი ეხება სხვადასხვა, მაგრამ კარგ მხატვრულ ნაწარმოებს, სხვადასხვა, მაგრამ სინამდვილის ქვეშაირიტალ ლამაზ მოვლენას.

მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ აგრეთვე ესთეტიკური გემოვნების დამოკიდებულება საზოგადოების განვითარების დონესთან. საზოგადოებრივი პრაქტიკის ახალმა მოთხოვნებმა შეიძლება წინა პლანზე წამოსწიონ სინამდვილის ისეთი მხარეები, რომლებიც წინა პერიოდში არ თამაშობდნენ დიდ როლს ადამიანთა ცხოვრებაში. ესთეტიკური გემოვნების შეცვლა ამ შემთხვევაში დაკავშირებული იქნება არა იმასთან, რომ ძველი წარმოდგენები მცდარი იყო, არამედ პრაქტიკის სფეროში ისეთ ახალ ურთიერთობათა წარმოშობასთან, რომლებიც ადრე არ იყვნენ ჩართულნი ესთეტიკური გემოვნების სფეროში და მეორეხარისხოვან როლს თამაშობდნენ ესთეტიკურ პრაქტიკაში. სწორედ ამით აიხსნება, ჩვენი აზრით. ის, რომ მუსიკალურ გემოვნებაში სულ უფრო მეტ როლს თამაშობს რიტმი, განსაკუთრებით მსუბუქ და საცეკვაო მუსიკაში. რასაკვირველია, მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა, მოწოდებულია გამოხატოს ადამიანთა განცდების სიღრმე. ამიტომ მუსიკისა და მუსიკალური გემოვნების საფუძველს შეადგენდა და მუდამ შეადგენს მელოდია. იმათი ესთეტიკური გემოვნება, ვინც გატაცებულია მხოლოდ ჯაზური მუსიკით, არ შეიძლება იყოს მიბაძვის საგანი. მაგრამ, რიტმული საწყისით მუსიკალური გემოვნების გამდიდრება კანონზომიერ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება განსაზღვრავს ესთეტიკური გემოვნების განვითარებასაც, რომელსაც თავისთავად ახასიათებს ერთგვარი კონსერვატიულობა. ამას თავისი დადებითი მხარე აქვს: არავითარ მოდურ ქროლვას არ ძალუძა უკუაგდოს კარგი გემოვნება. მაგრამ ძველი ჩვევები ზოგჯერ დაბრკოლებად იქცევიან ახალ მოვლენათა სწორი ესთეტიკური შეფასებისათვის. თუმცა, როგორც წესი, მაღალგანვითარებული ესთეტიკური გემოვნებისათვის დამახასიათებელია აზლის გრძნობა, მუდმივი გამდიდრების უნარი.

ესთეტიკური გემოვნების მნიშვნელოვან მხარეს და მის გამოხატულებას წარმოადგენს მხატვრული გემოვნება. მასთან დაკავშირებულია მხატვრული ნაწარმოების შეფასება. იგი წარმოადგენს აგრეთვე მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ პირობას. მხატვრული გემოვნება და მისი მეშვეობით ესთეტიკური გემოვნება, საერთოდ, ვითარდება, უპირველეს ყოვლისა, თვით ხელოვნებით. რასაკვირველია, არავითან მუსიკალურ გემოვნებაზე არ შეიძლება ლაპარაკი, თუ ადამიანი არ უსმენს მუსიკას. მხატვრული გემოვნება ყალიბდება, ვითარდება, იცვლება ხელოვნებასთან ურთიერთკავშირში.

\* = \*

ქართულ კინოფილმზე ერთ-ერთ რეცენზიაში კრიტიკოსი აღნიშნავდა, რომ მსახიობის მიერ გმირის როლის შესრულება არაკინემატოგრაფიულია და დასძენდა, რომ ეს, როგორც ამბობენ გემოვნების საქმეაო. ზოგიერთებს იგი შეიძლება მოსწონდეთ, სხვებს კი არაო. ასეთი განცხადება — „მომწონს“, „არ მომწონს“ — უსათუძვლოა და მხოლოდ სუბიექტურობაზეა დამყარებული. ბ. ბელინსკი, ეხებოდა რა მხატვრულ-ლიტერატურული კრიტიკის საკითხებს აღნიშნავდა: „გამოთქმას: „მომწონს, არ მომწონს“ თავისი წონა შეიძლება ჰქონდეს მაშინ, როდესაც საქმე ეხება საქმელებს, ღვინოებს, დოლის ცხენებს, მწვეარ ძაღლებს და ა. შ. აქ შეიძლება ავტორიტეტებიც კი იყვნენ. მაგრამ, როდესაც საქმე გვაქვს ხელოვნების მოვლენასთან, იქ ყოველგვარი „მე“, რომელიც თვითნებურად და დაუსაბუთებლად მსჯელობს და ეყრდნობა მხოლოდ თავის გრძნობებსა და აზრებს, მიუტყევებელია. უნდა შეგვქლოს დაამტკიცოთ თუ რატომ არის ესა თუ ის მოვლენა სუსტი ან მიუღებელი ესთეტიკურად<sup>1</sup>.

ადამიანის ესთეტიკური კულტურა განისაზღვრება არა მარტო ესთეტიკური გრძნობებისა და გემოვნების განვითარების ხარისხითა და ხასიათით, არამედ აგრეთვე მისი ესთეტიკური და, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული განვითარების დონით. ყველაფერი აქ განუყრელ კავშირშია. გემოვნება ამდიდრებს გრძნობებს და ვლინდება მათში, ხოლო გრძნობები და გემოვნება, რომლებიც პირდაპირ დაკავშირებულნი არიან პიროვნების ესთეტიკური კულტურის დონესთან, თავის მხრივ ხელს უწყობენ მისი ესთეტიკური კულტურის განვითარებას. ამასთანავე პიროვნების ესთეტიკური კულტურა უშუალოდ განისაზღვრება იმით, თუ რა ადგილი უკავია მის ცხოვრებაში ხელოვნებას.

<sup>1</sup> В. Г. Беллинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, Москва, 1948, 347.

პიროვნების ესთეტიკური კულტურა განისაზღვრება მხატვრული ინტერესების სიფართოვით. ადამიანი, რომელიც გატაცებულია ხელოვნების ყველა სახეებითა და ჟანრებით, ესთეტიკურად უფრო მეტად კულტურულია იმ ადამიანზე, რომლის გონების არე განსაზღვრულია მხოლოდ ლიტერატურით, ანდა მუსიკით, ანდა კინოთი, ანდა ტელეხედვით. ამ შემთხვევაში ხელოვნების სახეები და ჟანრები კი არ ცვლიან ერთმანეთს, არამედ ავსებენ ერთმანეთს. ამიტომ იმ ადამიანის ესთეტიკური გრძნობები და გემოვნება, რომლის მხატვრული ინტერესები შემოფარგლულია ხელოვნების ცალკეული დარგით, ვერ ღებულობენ ყოველმხრივ განვითარებას და აძლენად, მისი სულიერი ცხოვრება შედარებით უფრო ღარიბია.

ჩვენს დროში ადამიანს გააჩნია რეალური შესაძლებლობანი ფართოდ გაეცნოს ხელოვნებას, თითოეულ ადამიანს შეიძლება განსაკუთრებულად უყვარდეს ხელოვნების რომელიმე ჟანრი, მაგრამ მხატვრული კულტურის სიფართოვ ამდიდრებს მის აღქმას. კინო ბევრს უყვარს, მაგრამ როგორც სოციოლოგიური გამოკვლევები ცხადყოფენ, მასურებელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ყურადღებას არ აქცევს ფილმის მუსიკის ხარისხს, სურათის გამომსახველობითს და ოპერატორული გადაწყვეტის თავისებურებებს. ის მასურებელი კი, რომელიც ყველაფერში კარგად ერკვევა, არამარტო უფრო ფაქიზია და ღრმად აღიქვამს ფილმს, არამედ ღებულობს უფრო ძლიერ ესთეტიკურ ტკბობასაც.

პიროვნების ესთეტიკური კულტურა განისაზღვრება აგრეთვე ხელოვნების გაგების სიღრმითაც. ხელოვნება ყველასათვის მისაწვდომია, — ამაშია მისი უდიდესი ძალა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების აღქმა არ მოითხოვს მომზადებას. წიგნის კითხვა უნდა ვისწავლოთ, უნდა ვისწავლოთ სურათის, კინოს ნახვა, მუსიკის მოსმენა.

კინოსა და თეატრში რეჟისორის როლის გაგებაზე, ფერწერაში კოლორიტის მნიშვნელობის, გრაფიურაში ჩრდილ-ნათელის, ზოეზი-აში ლექსთწყობის სისტემის ცოდნაზე, არქიტექტურის სახეობრივობის თავისებურების გაგებაზე, ხელოვნების ნებისმიერი სახის გაგების სიღრმეზე დამოკიდებულია მისი ესთეტიკური აღქმის სრულყოფილება. ხელოვნების ყოველ სახეს, ჟანრს თავისი სახეობრივია აქვს. ხელოვნების ქმედითობა მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია მის აღქმელთა მომზადების ხარისხზე. „თუ შენ გინდა დატყბე ხელოვნებით, მაშინ შენ უნდა იყო მხატვრულად განათლებული ადამიანი“, — წერდა კ. მარქსი.

პიროვნების ესთეტიკური კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია მოცემულ ეპოქაში ხელოვნების განვითარების დონეზე და იმაზე, თუ რამდენად მიუწვდება ხელა ხალხს კემპარატი

ხელოვნებაზე. რა აზრი აქვს ხალხისათვის ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებს, თუ ეს ხალხი უწიგნურია. კინოხელოვნების შესანიშნავი ნაწარმოები ადამიანზე არავითარ ზემოქმედებას არ მოახდენს, თუ კინოთეატრების ეკრანები მისთვის მიუწვდომელია. ფრიად კარგი არქიტექტურული პროექტი მისაწვდომი გახდება მხოლოდ სპეციალისტების ვიწრო წრისათვის, თუ იგი არ განხორციელდება. ყოველივე ეს კი დამოკიდებულია საზოგადოებაზე, მის წყობილებაზე, მის ესთეტიკურ კულტურაზე.

კაპიტალიზმის ესთეტიკური კულტურისათვის დამახასიათებელია ქეშმარიტი სილამაზის უგულვებელყოფა, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. კინოსა და ტელევიზორების ეკრანებზე გამულძმებით აჩვენებენ მკვლელებს, განგსტერებს, შანტაჟისტებს, მოძალადეებს და მათ მსგავს „გმირებს“, გამოფენები სავსეა აბსტრაქციონისტებისა და პოპ-არტის მიმდევართა ნაწარმოებებით, ხოლო წიგნის მაღაზიებისა და კიოსკების დახლები — პორნოგრაფიით, კომიკსებით, რომელთა გმირები იგივე განგსტერები და მკვლელებია.

სოციალისტური საზოგადოება მხატვრული გენიის უდიდეს ნაწარმოებებისაკენ ფართოდ უღებს კარს შმროშელთა მასებს. ჩვენს ქვეყანაში და სხვა სოციალისტურ ქვეყნებში დიდადაა განვითარებული მხატვრული თვითმოქმედება. მილიონობით ბავშვი და მოზრდილები სწავლობენ მუსიკალურ სკოლებში და მხატვრულ სტუდიებში, მხატვრულ სასწავლებლებში. შექმნილია ბიბლიოთეკებისა და სამკითხველოების უფართოესი ქსელი. მილიონობით ტირაჟით გამოდის მხატვრული ლიტერატურა. თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, მუზეუმები ხალხის კუთვნილებაა.

მაგრამ არამარტო ხელოვნების მისაწვდომობა ახასიათებს საქმეთა ვითარებას სოციალიზმის დროს. ყალიბდება საზოგადოების მაღალი ესთეტიკური კულტურა, რომელიც მოიცავს ადამიანთა ესთეტიკური მოღვაწეობის ყველა დარგს. ამის საფუძველზე ვითარდება პიროვნების ესთეტიკური კულტურა, რომელიც გამოირჩევა გრძნობათა სიმდიდრით, მაღალი გემოვნებით, ესთეტიკური ინტერესების სიფართოვით, ხელოვნების ღრმა გაგებით.

საზოგადოების ესთეტიკური კულტურა ხასიათდება აგრეთვე მასში გავრცელებული ესთეტიკური წარმოდგენებით, შეხედულებებით, თეორიებით. ადამიანთა ესთეტიკური წარმოდგენები კონცენტრირებას ღებულობენ ესთეტიკური იდეალის გააშვებო. იდეალის პოზიციებიდან ადამიანები აღიქვამენ და ესთეტიკურად აფასებენ სინამდვილესა და ხელოვნებას.

ესთეტიკური იდეალი არსებობს წარმოდგენის სახით. ხოლო წარმოდგენა — ეს ყოველთვის კონკრეტულ-გრძნობადი სახეა. მაშასადამე, ესთეტიკური იდეალი გამოხატავს თვით სამყაროსადმი

ანდა ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას. იდეობის იდეალი, მაგალითად, წარმოგვიდგება ან საკუთარი ღედის სახით, ანდა ნაცნობი ქალის სახით, ან ასოციაციას ღებულობს ხელოვნების ამა თუ იმ სახეში. საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს: ყოველთვის სახეში და არა ცნებაში.

ესთეტიკური იდეალი არის წარმოდგენა მშვენიერების უმაღლეს გამოხატულებაზე, იგი არის სრულყოფილი სილამაზის მთლიანი სახე (წარმოდგენა საზოგადოების სრულყოფაზე, ადამიანთა ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეებზე, წარმოდგენა სიყვარულის, მეგობრობის, თვით ადამიანის სრულყოფაზე და ა. შ.).

ცნება „იდეალი“ ნიშნავს სრულყოფას როგორც მიზანს, რომლის მიღწევისათვის ესწრაფვის საზოგადოება, კლასი ან ცალკე ადამიანი. იდეალი — ეს ოცნებაა, რომელიც ალაფრთოვანებს მოღვაწეობისათვის, გამოხატავს განვითარებადი ცხოვრების რეალურ შესაძლებლობებს. როდესაც ვლაპარაკობთ, მაგალითად, კომუნისტურ იდეალებზე, ჩვენ წარმოგვიდგება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ორგანიზაციის სრულყოფილი ფორმა, რომელიც უზრუნველყოფს ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა მაქსიმალურ დაკმაყოფილებას, მათ თანასწორობას და თავისუფლებას, თითოეული ადამიანის ყოველმხრივ და ჰარმონიულ განვითარებას, უსაზღვრო შესაძლებლობას შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის. ამავე დროს, იდეალი — თვით ცხოვრებაა. მისი ტენდენციაა. სწორედ ანუ იდეალს გულისხმობს ადამიანში აქტიური, რევოლუციური საწყისი, რომელიც ალაფრთოვანებს მას იდეალის ცხოვრებაში განხორციელებისათვის საბრძოლველად.

მაგრამ არსებობს იდეალი, მათ შორის ესთეტიკურიც, რომელიც არათუ არ გამოხატავს ცხოვრების განვითარების ტენდენციებს, არამედ. პირიქით, ეწინააღმდეგება მას. ბურჟუაზიული იდეალები, მაგალითად, დაკავშირებულია სიმდიდრესთან. განაღობენ ძალადობას. სისასტიკეს და ა. შ.

იდეალის ხასიათი განპირობებულია საზოგადოების განვითარების ტენდენციით. იდეალი განუყრელია ცხოვრების საზოგადოებრივ პირობებთან. ამის გამო, იგი მუდამ ატარებს ისტორიულ-კლასობრივ ხასიათს. ჭერ კიდევ ჩერნიშევსკიმ დამაჯერებლად გვიჩვენა რომ წარმოდგენა ქალის იდეალურ სილამაზეზე სხვადასხვაანირად ესახება მდიდართა კლასის წარმომადგენელსა და გლეხკაცს.

თუ რეაქციული კლასების იდეალები მოწყვეტილია წარმოდგენისაგან სრულყოფილებაზე როგორც წინასვლით მოძრაობაზე, როგორც სრულყოფას ამკვიდრებენ არსებულ წესებს, ანდა უკუხვლას. პროგრესული კლასების იდეალები განხორციელებენ ცხოვრების პროგრესული განვითარების ობიექტურ მოთხოვნებს. მათი

ესთეტიკური იდეალი მუდამ ადამიანის თავისუფლების ჰიმნია, ადამიანისა, რომელიც სძლევს ცხოვრების, საზოგადოების განვითარების დამაბრკოლებელ პირობებს. ასეთი იდეალი — ეპოქის ჰუმანიტურ მოთხოვნათა, ანდა შესაძლებლობათა ხორცშესხმაა.

კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალი ეყრდნობა მარქსისტულ-ლენინურ მსოფლმხედველობას. იგი ამკვიდრებს რევოლუციურ ბრძოლას, შთაგონებულ შრომას ხალხის საეკთილდღეოდ. აგრეთვე ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ სილამაზეს. კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალს საწყისთა საწყისია — ბრძოლა ხალხის განთავისუფლებისათვის, გმირული შრომა კომუნიზმის ასაშენებლად. სწორედ ეს იდეალი („ყველაზე ადამიანური ადამიანი“, რომლის ცხოვრების აზრი ხალხის რევოლუციურ განთავისუფლებაშია) ხორცშესხნილია ვ. მაიაკოვსკის პოემაში „ლენინი“, საბჭოთა მხატვრების, მოქანდაკეების „ლენინიანაში“. მას ამკვიდრებენ ჩვენი კომპოზიტორები, მხატვრები, მწერლები, მხატვრული ინტელიგენციის ყველა წარმომადგენელი. კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალი შეიცავს აგრეთვე წინა ეპოქების მოწინავე ესთეტიკურ იდეალებს. მაგრამ მასში დაძლეულია მათი სოციალურ-ისტორიული შეზღუდულობა.

კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში იდეალი გამობატული იყო ნაწარმოებში არა უშუალო წარმოსახვით, არამედ წარმოსახულისადმი ავტორის კრიტიკული დამოკიდებულებით. გოგოლის „რევიზორი“ ანდა ფედოტოვის „უთანასწორო ქორწინება“ — ეს არამარტო უბრალოდ პროტესტია, არამედ ოცნებაცაა საზოგადოებაზე, სადაც შეუძლებელია მექრთანეობა და ჩინოვნიკებისა და მემამულეების კორუპცია, სადაც ქორწინება მხოლოდ სიყვარულით იქნება მოტივირებული. ამასთანავე, რეალისტური ხელოვნება ყოველთვის ესწრაფოდა შეექმნა დადებითი სახეები, რომლებიც განასახიერებდნენ ესთეტიკურ იდეალს. მაგრამ წარსულში ხელოვანი ბევრ სიძავეს აწყდებოდა. კრიტიკული რეალიზმის არაერთი წარმომადგენელი სინანულით აღნიშნავდა, რომ იდეალისაკენ ბუნებრივ სწრაფვას აბრკოლებს იმ საღებავთა სიმკრთაღე, რომელთაც მხატვრები ფლობენ ან იდეალს შესაყნობად. სოციალისტურმა ხელოვნებამ წარმოშვა დადებითი გმირების შესანიშნავი გალერეა, რომელშიც ხორცს ისხამს კომუნიზმის ესთეტიკური იდეალი.

საზოგადოებრივი გარემო უნერგავს ადამიანებს რაღაც ესთეტიკურ იდეალებს, რომელიც შეესაბამება მათ ინტერესებს. სოციალისტურ საზოგადოებაში ესთეტიკური იდეალის ფორმირება დაკავშირებულია დიდი სოციალური პრობლემების ხელოვნებასთან, რომელიც განორჩევა მაღალი მხატვრული სრულყოფით.

ესთეტიკური წარმოდგენები, ესთეტიკური იდეალის ჩათვლით, ინარჩუნებენ სახეობრივ ფორმას და ამიტომ ხელოვნებას შეუძლია

ისინი უშუალოდ განახორციელოს. ესთეტიკური შეხედულებანი გამოხატავენ სამყაროსადმი ადამიანთა ესთეტიკური დამოკიდებულების შეცნობას. მაშასადამე, ისინი შეიცავენ იმას, თუ როგორ ესმით ადამიანებს მშვენიერება, რა მოთხოვნებს უყენებენ ისინი ხელოვნებას, რა როლს აკეთებენ ხელოვნებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ესთეტიკური შეხედულებანი დამოკიდებულია სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების ხარისხზე, ხელოვნების მდგომარეობასა და ხასიათზე, ისინი დამოკიდებულნი არიან აგრეთვე საზოგადოებაში გაბატონებულ კლასობრივ ურთიერთობაზე და კლასობრივი ბრძოლის მდგომარეობაზე. საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებანი თავის დასაბუთებას ღებულობენ ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ თეორიებში, რომლებიც დიდ გავლენას ახდენენ ესთეტიკური შეხედულებების განვითარებაზე. საბჭოთა ადამიანების ესთეტიკური შეხედულებანი ყალიბდება მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის ზემოქმედებით.

ესთეტიკური შეხედულებები და თეორიები დიდ გავლენას ახდენენ ადამიანის ესთეტიკურ დამოკიდებულებაზე სამყაროსადმი და, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების განვითარებაზე. ამიტომ ისინი საზოგადოების ესთეტიკური კულტურის მნიშვნელოვან მხარეს შეადგენენ.

კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ესთეტიკური შეხედულებები, თეორიები, გაშუალებულად გამოხატავენ მოწინააღმდეგე კლასებისა თუ სოციალური ჯგუფების ინტერესებს. მათი განვითარების ისტორია თავისი ხასიათით არის საწინააღმდეგო შეხედულებებისა და თეორიების ბრძოლის ისტორია. ბრძოლა მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის შეადგენს ესთეტიკურ მოძღვრებათა მთელი ისტორიის შინაარსს თითქმის მათი ჩასახვის მომენტიდან დღემდე.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ ესთეტიკას ახასიათებს, უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკურის დაპირისპირება პრაქტიკულთან. ესთეტიკურში ისინი ხედავენ ცხოვრებისაგან გაქცევის ფორმას. იგი გამოცხადებულია ალოგიკურად, ამორალურად. ხელოვნებას მიიჩნევენ იდეოლოგიური შინაარსისაგან დაცლილ წმინდა ესთეტიკურ ფორმად.

სინამდვილეში კი ეს დაპირისპირება ესთეტიკურისა პრაქტიკულთან მოჩვენებითია. ხელოვნების „დეიდეოლოგიზაციას“ მიღმა იანს ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების მასში გამოხატვის უარყოფა, გარკვევით მოჩანს ზიზღი ადამიანისადმი, რომელიც, მათი აზრით, არავითარ პატივისცემას არ იმსახურებს.

დასავლეთგერმანელი ესთეტიკოსი ვერნერი, ხელოვნებაში სილამაზის ერთ-ერთი უარყოფელი, „მახინჯი ხელოვნების“ მნიშვნე-



ლობას ხელავს იმაში, რომ იგი აბრმავებს აღამიანს. აბრმავებს რა აღამიანს, ხელოვნება მას ართმევს გონებას— ასეთია ვერნერისა და რეაქციული ესთეტიკის სხვა წარმომადგენელთა აზრით ხელოვნების ამოცანა.

ესთეტიკურისა და პრაქტიკულის დაპირისპირებიდან გამომდინარეობს ხელოვნების როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმის უარყოფა, მისი ხალხურობის, პარტიულობის უარყოფა, ამკარა მისწრაფება დაუპირისპირონ ხელოვნება ხალხს.

ხელოვნება, რომელიც ჩაყენებულია სამრეწველო და საფინანსო საქმოსანთა „რჩეულთა“ წრის სამსახურში, მოკლებულია ჰუმანიზმს, განადიდებს სექსს, ძალადობას, ყოველგვარ ეროტიკას. ასეთთა რიცხვს განეკუთვნებიან თუნდაც შემდეგი კინოფილმები: „დუელი კოლორადოში“, „სექსუალური რევოლუცია“, „ფსიქოზი“, „რევანში ფრანკსტაინისათვის“. გამოჩენილი ფრანგი რეჟისორი რენე კლემანი, ისეთი კინოსურათების შექმნელი, როგორცაა „ბრძოლა ლიანდაგებზე“, „მალაპაგის კედლებთან“ და სხვა, უკანასკნელ ხანებში იშვიათად იღებს ფილმებს. ბოლოდროინდელ სურათში „წვიმიდან მოსული მგზავრი“ იგი იძულებული იყო ეჩვენებინა ფირზე დანაშაულობებისა და მათი დაფარვის ცდების შექანკა. ფილმთან დაკავშირებით, რომელშიც რეჟისორმა ბევრი ენერჯია და ნიჭი ჩააქსოვა, გაზეთი „იუმანიტე დიმანში“ წერდა: „ის გარემოება, რომ კლემანის მსგავსი კინემატოგრაფისტები იძულებული არიან არსობის პურის გულისათვის მიმართონ ბანალურ სიუჟეტებს, რომლებიც პასუხობენ სამარცხვინო (კომერციულ) მოთხოვნებს. ბევრს ლაპარაკობს ჩვენი კინოს დღევანდელ მდგომარეობაზე“. ჟან გაბენმა განაცხადა, რომ იგი დაანებებდა თავს კინოში გადაღებას, საჭირო რომ არ იყოს ბავშვების შენახვა და გადასახადების დაფარვა. კინოსმსახიობ ჟან-პოლ ბელმონდოს სიტყვებით, იგი გადაიქცა „კინოფირის ნამდვილ კატორღელად“. დღევანდელი დასავლეთის კინოს კრიზისზე მეტყველებს ისიც, რომ არაერთი ანამედროვე თვალსაჩინო კინოსმსახიობი იძულებულია მონაწილეობა მიიღოს განგსტერულ სურათებში.

ხელოვნების პარტიულობის პრინციპი აშინებს ბურჟუაზიას. მისი იდეოლოგიები ოფიციალურად თავს ესხმიან რა ამ პრინციპს. დიდი ხანია საქმით იცავენ პარტიულ ხელოვნებას. ოლონდ მათი პარტიულობა — ეს რეაქციული კლასების პარტიულობაა, რომელიც ანგრევს კეშმარტ ხელოვნებას. დიდი ხანია, რაც ბურჟუაზიული ესთეტიკა ცდილობს დაამხოს მაქსისიზმის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები. მაგრამ აჰაოდ. მაქსისიზმის მოძღვრება რომ ურყევი და კეშმარტია ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ბურჟუაზიულ

იდეოლოგიებს უხდებათ გამოიგონონ სულ ახალ-ახალი არგუმენტები, შექმნან ახალ-ახალი სკოლები.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გაბედულად წარმართავს თანამედროვეობის მოწინავე ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის, ხელოვნების განვითარებას, რომელიც კომუნისტური ჰუმანიზმის მაღალ იდეალებს ამკვიდრებს.

### § 3. ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები

მეცნიერების ყველა დარგი სინამდვილის მიერ შესწავლილი მხარეების დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს განაზოგადებს კატეგორიებში. კატეგორია უზოგადესი ცნებაა, რომელიც ასახავს მატერიალური სამყაროს მოვლენათა საერთო თვისებებსა და ურთიერთკავშირს.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „ადამიანის წინაშე არის ბუნების მოვლენათა ქსელი. ინსტიქტური ადამიანი, ველური, არ გამოყოფს თავის თავს ბუნებისაგან. შეგნებული ადამიანი გამოყოფს, კატეგორიები საფეხურებია გამოყოფისა, ე. ი. სამყაროს შემეცნებისა, საკვანძო პუნქტებია ქსელში, რომლებიც გვეხმარებიან ამ ქსელის შემეცნებასა და მის დაუფლებაში<sup>1</sup>.

კატეგორიები აქვს ესთეტიკასაც. ეს ისეთი უზოგადესი ცნებებია, რომლებიც შეადგენენ ესთეტიკის როგორც მეცნიერების შინაარსს. არსებობენ ესთეტიკური კატეგორიები, რომლებიც ახასიათებენ ესთეტიკურ სუბიექტს. ესენია ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური გემოვნება, ესთეტიკური განცდა, ესთეტიკური იდეალი, ესთეტიკური შეხედულებანი. ვხვდებით ესთეტიკური კატეგორიების ჯგუფს, რომელიც განაზოგადებს მხატვრული შემოქმედების კანონზომიერებას და ამდენად განეკუთვნება მხოლოდ ხელოვნებას. ასეთებია: მხატვრული სახე, ტიპური, მხატვრული მეთოდი, სტილი და ა. შ. გარდა ამისა, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება იყენებს დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის მნიშვნელობითა და შინაარსით ისეთ ზოგად კატეგორიებს, როგორცაა, მაგალითად, შინაარსი და ფორმა, იდეურობა და პარტიკულობა, კლასობრიობა და ხალხურობა, აგრეთვე მრავალრიცხოვან ცნებასა და ტერმინს, რომლებიც შემუშავებულია სპეციალური მეცნიერებების მიერ ცნობიერების, ხელოვნებისა და სხვათა შესახებ.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, ტ. 38, 83—84.

ესთეტიკის ძირითად კატეგორიებს ნიაკუთვნებენ მშვენიერებას, ამაღლებულს, ტრაგიკულს და კომიკურს. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

### ა) მშვენიერება

მშვენიერების პრობლემა მუდამ იყო და ახლაც არის ესაეტკაში დიდი და სერიოზული პაექრობის საგანი. და ეს შემთხვევითი როდია, რადგან მშვენიერება ესთეტიკის ალფა და ომეგაა. მას შემდეგ რაც გაჩნდა ტერმინი „ესთეტიკა“, დიდი ხნის მანძილზე (თვით ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებამდე) ესთეტიკას თვლიდნენ მოძღვრებად სილამაზეზე, მშვენიერებაზე.

მშვენიერება ისეთი ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიაა, რომლითაც ფასდება როგორც სინამდვილის მოვლენები (ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში), აგრეთვე საწყაროს ესთეტიკური ათვისების ყველა ფორმა. ჩვენ ვამბობთ „მშვენიერი ქცევა“, „მშვენიერი მანქანა“, „მშვენიერი მელოდია“, „მშვენიერი ჩარხი“, „მშვენიერი ტყე“, მაგრამ არ ვიტყვით „ამაღლებული მანქანა“, „ტრაგიკული ჩარხი“, „კომიკური ტყე“ და ა. შ.

„მშვენიერს“, „ლამაზს“, „პარანონიულს“ ჩვენ ვხვდებით ჯერ კიდევ ადრეულ ბერძნულ ლიტერატურაში — ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპოსში. ჰომეროსთან საზოგადოებრივ-პირადი ცხოვრების „სილამაზე“ მატერიალურია, მგრძნობიარეა მხედველობისა და სმენისათვის და ამავე დროს სავსებით პრაქტიკულია. მიზანშეწონილია. უტილიტარულია. ეს ანტინომია და სინთეზი ანტიკური ესთეტიკის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა. პერაკლიტე ეთესელი თვლიდა რომ „უმშვენიერესი მიმფუნი საზიზარია ადამიანთან შედარებით“. დემოკრიტეს (460—370 წ.წ. ჩვენს ერამდე) სილამაზის აუცილებელ პირობად მიაჩნდა ნაწილების წესრიგი, სიმეტრია, ჰარმონია, სწორი მათემატიკური ურთიერთობა. სოკრატე (470—399 წ.წ. ჩვენს ერამდე) მშვენიერს აიგივებს მიზანშეწონილთან, უტილიტარულთან, კარგსა და კეთილთან. ეს დებულება შემდგომში არაერთხელ იქნა გამეორებული სხვა ესთეტიკოსების მიერ. პლატონი (427—347 წ.წ. ჩვენს ერამდე) დიალოგში „დიდი პიკია“ არჩევს ორ საკითხს: „როგორია მშვენიერება?“, „რა არის მშვენიერება?“ იგი განასხვავებს მშვენიერს. სასიამოვნოს. სასარგებლოს. მისი აზრით, მშვენიერება სუბორდინირებულია კემპარტიტებსა და სიკეთისგან. იგი ასახელებს მშვენიერების სხვადასხვა ელემენტსა და ფორმას: ფიგურებს, საღებავებს, ბგერებსა და სურნელებსაც კი. ყველაზე სრულყოფილ ფაგურად პლატონს მიაჩნია ბირთვი.

მისი აზრით, მშვენიერება მგრძნობელობით კი არა, არამედ ინტელექტუალური ინტუიციით მიიწვდომება. არისტოტელეს (384 — 322 წ. წ. ჩვენს ერამდე) აზრით, მშვენიერება თავის ხორცშესახებას პოულობს რაოდენობასა და სივრცეში (თანაზომიერება, სიმეტრია, წესრიგი, საგნის ზომის შესატყვისობა მის არსთან). ადამიანი, არისტოტელეს აზრით, მშვენიერების უმაღლესი გამოხატულება და ხელოვნების მთავარი საგანია. სწორედ ამიტომ იგი ცდილობდა მასთან შეეხამებინა ზნეობრივი იდეალი (მამაცობა და სამართლიანობა).

შუა საუკუნეების მოაზროვნეებთან (თეოლოგებთან) მშვენიერება ზეციური სილამაზის სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა. ავგუსტინეს (354—430 წ. წ.) აზრით, სილამაზე არის ნაწილების პროპორციულობა შეხამებული სასიამოვნო ფერებთან. თომა აკვინელის (1225—1274) შეხედულებით, მთლიანობა, პროპორცია ანუ შეხამება, აღქმის სიცხადე სილამაზის აუცილებელი ნიშან-თვისებებია. საერთოდ, შუა საუკუნეების ესთეტიკოსთა შეხედულებანი მშვენიერებაზე, სილამაზეზე წასესხებია პლატონისაგან, არისტოტელესაგან, ანდა ნეოპლატონიკოსებისაგან, მაგრამ შეგუებულია ქრისტიანულ მონოთეიზმთან. მათი აზრით, ღმერთი არის თავის გვარში ერთადერთი და შეუბღალავი სილამაზე.

ფიზიკური და სულიერი სილამაზის დუალიზმის გადალახვას პანთეიზმის საფუძველზე ცდილობდნენ აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტები. მშვენიერების პრობლემა მათი ყურადღების ცენტრშია. სილამაზე, ჰარმონია, პროპორციულობა, მოხდენილობა, აი, მათი კვლევის საგანი. ადამიანში, მათი აზრით, ჩაქსოვილია სილამაზის ხილვის დაუოკებელი სწრაფვა. სილამაზის გრძნობა ადამიანის თავისებური ბუნებრივი ნიშან-თვისებაა. სილამაზე, მათი აზრით, თვით საგნების ბუნებაში ძევს. ამიტომ, მხატვრის ამოცანაა მიბადოს ბუნებას — „ფორმების უბადლო ოსტატს“. სილამაზე დაღვრილია ცალკეულ საგნებში და მხატვარმა უნდა შეკრიბოს იგი ერთ მთლიანობად, მხოლოდ ისე, რომ არ დაუკარგოს ბუნებრივობა. ტომაზო კამპანელას შემოაქვს „ნიშნის“, „სიმბოლოს“ ცნებები. მისი აზრით, მშვენიერი კეთილის სიმბოლოა, მახინჯი ბოროტების სიმბოლოა. ლეონ ბატისტა ალბერტის (1404—1472 წ. წ.) აზრით, მხოლოდ ნაწილების ჰარმონია, ერთიანობა მრავალსახეობაში ქმნის სილამაზეს. ლეონარდო და ვინჩისათვის, ალბრეხტ დიურერისათვის და რენესანსის ეპოქის სხვა მხატვრებისათვის ჰარმონიულად და მრავალმხრივად განვითარებული ადამიანი — მშვენიერების უმაღლესი გამოხატულებაა.

კლასიციზმის ესთეტიკა მშვენიერებას განსაზღვრავს როგორც გონების რაღაც თვისებას. ნიკოლა ბუალო (1636—1711 წ. წ.) რო-

დი უარყოფს ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს, მაგრამ ბუნება, მისი აზრით, უნდა გაიწმინდოს, გათავისუფლდეს პირველყოფილი უხეშობისაგან, გაფორმდეს გონების მოაწესრიგებელი მოღვაწეობით. ეს იქნება ე. წ. „კაზმული“ ბუნება. სილამაზის კრიტერიუმია სიცხადე. ყველაფერი რაც გაურკვეველია, გამოუცნობია, გაუგებარია — მშვენიერების მიღმა. ემოციებისათვის ადგილი არ არის, იქ, სადაც ლაპარაკია სილამაზეზე. ემოცია ინდივიდუალურია, ხოლო სილამაზე საყოველთაო.

ესთეტიკა როგორც მოძღვრება მშვენიერებაზე ჩამოყალიბდა განმანათლებლობის ეპოქაში (ა. ბალმგარტენი). ესთეტიკის მიზანია სრულყოფის მიღწევა გრძობადი შემეცნების მეშვეობით. ასეთი გზით მიღწეული სრულყოფა მშვენიერებაა. თუ ლოგიკური მსჯელობის ობიექტია ქვეშარჩება, ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტი მშვენიერებაა. მშვენიერების ობიექტური საფუძველია სრულყოფა, ე. ი. საგნების შესატყვისობა მათ ცნებასთან. სრულყოფა არის როგორც წმინდა შემეცნებაში (გონება) და გაურკვეველ წარმოდგენებში (გრძობადი აღქმა), ისე სურვილის უნარში (ნებელობა). ამ სამი უნარის მიხედვით სრულყოფა ვლინდება სამ ასპექტში. როგორც ქვეშარჩება, სილამაზე, სიკეთე. იოჰან იოჰან ვინკელმანმა (1717—1768 წ.წ.) გამოთქვა მოსაზრება „კმაყოფილების დაუინტერესებლობის შესახებ“, რომელიც შემდგომში ა. კანტმა განავითარა. სილამაზე, ვინკელმანის აზრით, აღიქმება მხედველობით, ხოლო შეიმეცნება გონებით. განმანათლებლები განიხილავდნენ მშვენიერებას როგორც დააქავშირებელ რგოლს გონებასა და გრძობას შორის, განყენებულ მოვალეობასა და ბუნებრივ მისწრაფებას შორის, როგორც ხელოვნებაში სიმართლისა და იდეალის ერთიანობას (დ. ლიდრო, გ. ე. ლესინგი). როგორც ვხედავთ, ისინი ერთიმეორეს არ უპირისპირებდნენ მშვენიერებასა და სიკეთეს.

გ. ე. ლესინგს (1729—1781 წ. წ.) მიაჩნდა (ისევე, როგორც შემდგომ ფ. შილერს), რომ ყველაზე საზიზღარი ბუნებასა და ცხოვრებაში ხელოვნებაში გადაიქცევა კაზმულად. მოსე მენდელსონის (1729—1786 წ. წ.) აზრით, მშვენიერების არსი მღვთვარეობს მრავალსახეობის ერთიანობაში.

დენი ლიდრო (1713—1784 წ. წ.) განასხვავებდა სილამაზის ორ სახეს: ა) რეალურ ანუ ობიექტურ სილამაზეს, ბ) შეფარდებით სილამაზეს. პირველი სახის სილამაზე შეიძლება არსებობდეს სამყაროში ადამიანის გაჩენამდე და მისი გაქრობის შემდეგ. მისი აზრით, სილამაზეს ხელოვნებაში ისეთივე საფუძველი აქვს, როგორც ქვეშარჩებას ფილოსოფიაში.

ინგლისელმა განმანათლებლებმა — სენსუალისტებმა (ა. შეფტსბერი, ფ. ჰატჩესონი, ჰ. ჰოუმ ლორდ კეიმსი, ე. ბიორჯი) თავიანთი ყურადღება გამაზვილეს მშვენიერების აღქმის ფსიქოლოგიაზე (სიმპათიის, უანგარო სიყვარულის, ანდა, კმაყოფილების გრძნობა), მშვენიერება აღქმაში სუბიექტური ემოციების როლზე. დ. იუმთან ერთად მათ მნიშვნელოვანწილად მოაზნადეს ი. კანტის ესთეტიკა.

ანტონი ეშლი კუპერ შეფტსბერიმ (1671—1713 წ. წ.) მშვენიერება უშუალოდ სიკეთეს დაუკავშირა. მისი აზრით, არ არსებობს სილამაზით ქეშმარიტი ტკბობა სიკეთის გრძნობის გარეშე. იგი ისწრაფოდა ეჩვენებინა შინაგანი კავშირი არა მარტო სილამაზესა და სიკეთეს შორის, არამედ აგრეთვე სილამაზესა და სიძარტლეს შორისაც. რაც ჰარმონიულია და პროპორციულია, ის ქეშმარიტია, ხოლო რაც მშვენიერი და ქეშმარიტია, ის კეთილია.

მშვენიერების მნიშვნელოვან პირობად ჰატჩესონს (1694—1747 წწ.) მიაჩნია მრავალსახეობის ერთიანობა. მისმა დებულებებმა, როგორცაა მშვენიერების დამოუკიდებლობა ცოდნისაგან და მშვენიერების გრძნობის დაუინტერესებლობა, გამოხატულება ჰპოვეს კანტის მიერ გაგებულ მშვენიერების პირველ ორ მომენტში. მასი აზრით, იდეების ასოციაცია ყველა ადამიანში ერთნაირად მიმდინარეობს, მაგრამ იგი არის, ამავე დროს, გემოვნების სხვადასხვაობის ძირითადი მიზეზი. რომელიმე მშვენიერმა ადგილმდებარეობამ შეიძლება ადამიანში აღძრას ზიზღი, თუ იქ მას უბედურება შეემთხვა.

ჰენრიხ ჰოუმ ლორდ კეიმსის (1696—1782 წ. წ.) აზრით, არსებობს მშვენიერების ორი სახე. საკუთრივ მშვენიერი — საგნების თვისება და მშვენიერება ურთიერთობაში. პირველი აღიქმება მხოლოდ გრძნობით, მეორე მოითხოვს განსჯას. როდესაც სარგებლიანობა და მიზანშეწონილობა ემთხვევიან, მაშინ მიიღება მშვენიერების უმაღლესი გვარი.

ინგლისური ემპირისტული ესთეტიკის ფუძემდებლის ედმუნდ ბიორჯის (1729—1797 წ. წ.) აზრით, დაკვირვება ცხადყოფს, რომ სინამდვილეში არსებული საზიზღარი მოვლენები ხელოვნებაში შეიძლება სასიამოვნო გახდნენ. სილამაზეში იგი გულისხმობს საგნების ისეთ თვისებას, რომელსაც უნარი აქვს აღძრას სიყვარული. მისი აზრით, სილამაზე, უმეტესწილად, საგნების განსაკუთრებული თვისებაა, რომელიც მექანიკური გზით, გრძნობების საშუალებით მოქმედებს სულზე. ადამიანის სილამაზის შეფასებისას განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს სახისა და, განსაკუთრებით, თვალების გამოეტყველებას.

პირველი საფუძვლიანი ცდა განუცალკევებინა ესთეტიკური — მათ შორის მშვენიერება — როგორც ლოგიკური შემეცნებისაგან და ზნეობრივი გრძნობისაგან, ასევე პრაქტიკულ-სასარგებლოსაგან (უტალიტარულისაგან) კანტის სახელთანაა დაკავშირებული.

ესთეტიკურის სპეციფიკა კანტის აზრით, მდგომარეობს დაუნტერესებლობაში. იგი აცხადებს, რომ სილამაზეზე ის მსჯელობა, რომელსაც მცირეოდენი ინტერესი სდევს თან, ძალზე პარტიულია და სრულებითაც არ არის წმინდა მსჯელობა გემოვნებისა. ამიტომ საჭიროა არ ვიყოთ დაინტერესებულნი საგნის არსებობაში და ამ მხრივ გამოვიჩინოთ სრული გულგრილობა, რათა ვიყოთ მსაჯულნი გემოვნების საქმეში. ესთეტიკური გრძნობა უნაგაროა და დაიყვანება საგნის წმინდა ჭერეტიოს ტკობამდე. ჭერეტიოთი ტკობის საგანი კი სხვა არაფერია გარდა ფორმისა.

ჰეგელის აზრით, რომელიც გამომდინარეობდა სუბიექტისა და ობიექტის დიალექტიკური იგივეობიდან, იდეალურისა და რეალურის ერთიანობიდან, მშვენიერია „...გრძნობითი მოვლენა, იდეის გრძნობითი ხედვა“. აქედან გამომდინარეობს მასთან სილამაზისა და ჰემშარიტების ერთიანობა. ჰემშარიტად მშვენიერი, ჰეგელის აზრით, მხოლოდ ხელოვნებაშია. მისი შეხედულებით, თვით ლანდ-შაფტიც კი ფერწერაში უკეთესია ვიდრე ნატურაში. იგი უარყოფს მშვენიერებას ბუნებაში. „მშვენიერი ბუნებაში, — წერს ჰეგელი, — ვლინდება მხოლოდ როგორც სულში მშვენიერის გამოხატულება“. ჰეგელი თვლის, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში ადამიანი თითქოსდა კვლავ ცნობილობს თავის „მეს“, აორკეცებს თავის თავს და ახორციელებს გარე საგნებში. მისი აზრით, ჰემშარიტად მშვენიერია მხოლოდ ის, რაც შექმნილია ადამიანის მიერ.

უმალეს ეტაპს მშვენიერებაზე მატერიალისტური შეხედულების განვითარებაში მარქსამდელ ესთეტიკაში წარმოადგენს რუსული რევოლუციური-დემოკრატიული ესთეტიკის კლასიკოსის ნ. გ. ჩერნიშევსკის (1828—1889) შეხედულებანი. მშვენიერებია პრობლემას ჩერნიშევსკიმ მიუძღვნა თავისი დისერტაციის — „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილესთან“ — მთელი პირველი ნაწილი და ეს შემთხვევითი არ იყო. კრიტიკული რეალიზმის თეორია საჭიროებდა ესთეტიკურ დასაბუთებას, იმის დამტკიცებას, რომ ე. წ. „ნატურალური სკოლის“ მწერლებს შემოქმედება კი არ ეწინააღმდეგება სილამაზის პრინციპს, არამედ, თავის დასაყრდენს პოულობს მშვენიერების სწორ, მეცნიერულ განმარტებაში. გარდა ამისა, იმდროინდელი ვითარება მოითხოვდა იდეალისტური ესთეტიკის მთელი შენობის დანგრევას თავისი საფუძვლით, ხოლო მის საფუძველს წარმოადგენდა მოძღვრება მშვენიერების შესახებ.

ჩერნიშევსკი აკრიტიკებს ჰეგელის ესთეტიკურ თეორიას, ხოლო ვინაიდან ჰეგელის ხსენება შეუძლებელი იყო საცენზურო პირობების გამო, იგი მკაცრად აკრიტიკებს ჰეგელის მოწაფეს ფრიდრიხ თეოდორ ფიშერს, რომელმაც იმ დროს გერმანიაში გამოსცა ოთხტომიანი ნაშრომი „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება მშვენიერებაზე“.

დისერტაციაში ჩერნიშევსკი წერს, რომ „მშვენიერება არის სიცოცხლე“, მაგრამ, ამავ დროს, იგი აღნიშნავს, რომ ამით მხოლოდ იწყება მშვენიერების განსაზღვრა. მშვენიერების ქვემარტივი და მთლიანი განსაზღვრა მოცემულია შემდეგ ერთობლივ დებულებებში: „მშვენიერი არის სიცოცხლე“;

„მშვენიერი არის ის არსება, რომელშიაც ჩვენ სიცოცხლე ვხედავთ ისეთს, როგორიც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით: მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავისთავში გამოავლენს სიცოცხლეს ან მოგვავიწყობს სიცოცხლეს“.

აკეთებს რა დასკვნას თავისი დისერტაციის ბოლოს, ჩერნიშევსკი კვლავ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მშვენიერებას ქვემარტივი განსაზღვრა მოცემულია იმ ფორმულაში, რომელიც არსებითად სამი ურთიერთდამაკავშირებელი ნაწილისაგან შედგება.

მშვენიერების ეს ფორმულირება საშუალებას აძლევდა ჩერნიშევსკის გაეკეთებინა დასკვნა, რომლის თანახმად ხელოვნების მშვენიერება არ შეიძლება მალა იღვეს სინამდვილის მშვენიერებაზე, რომ ხელოვნების მშვენიერება წარმოადგენს ცხოვრების მშვენიერების ასახვას, წარმოსახვას, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში პრიორიტეტი ეკუთვნის არა ხელოვნებას, როგორც ამას იდეალისტები ამტკიცებდნენ, არამედ ცხოვრებას.

5. ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციას (მის ესთეტიკურ ტრაქტატს) უდიდესი რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა, რამდენადაც მან მშვენიერება გაათავისუფლა იმ მისტიკური გარსისაგან, რომელშიც გახვია იგი იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. ჩერნიშევსკიმ გაბედულად დაიცვა მატერიალიზმი ესთეტიკაში და უღრმესი ჰუმანიზმით, ადამიანისა და ცხოვრებისადმი უღრმესი სიყვარულით მშვენიერება დააბრუნა თავის ქვემარტივ სამშობლოში. ჩერნიშევსკიმ მშვენიერების გაგება ორგანულად დაუკავშირა ბუნებას, ცხოვრებას, როგორც მის ღებდას და ჰეგელის დებულებას — ხელოვნების მშვენიერება გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე ბუნების მშვენიერება — დაუპირისპირა მატერიალისტური თეზისი: ბუ-



ნებაში არსებული მშვენიერება გაცალებით მაღალია, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება<sup>1</sup>.

ნ. ჩერნიშევსკიმ დაამტკიცა, რომ მშვენიერი ობიექტურად არსებობს რეალურ სინამდვილეში, რომ იგი არ არის აბსოლუტური იდეა, ღვთაების ან ადამიანის ფანტაზიის მიერ შეტანილი ბუნებაში. ამავე დროს, მან დაამტკიცა, რომ სუბიექტური მომენტი მშვენიერებაში ცხოვრებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების შედეგია. პირველად ესთეტიკის ისტორიაში ნ. ჩერნიშევსკიმ გახსნა ობიექტურისა და სუბიექტურის დაალექტია მშვენიერში, გვიჩვენა, რომ მშვენიერი არ არსებობს ადამიანური, საზოგადოებრივი წარმოდგენების, შეხედულებების, ცხოვრებასთან დამოკიდებულების გარეშე. მან მკაცრად და სამართლიანად გააკრიტიკა იდეალისტური ესთეტიკის შეხედულებანი სილამაზის მუდმივი და უცვლელი იდეალის შესახებ, აჩვენა მშვენიერების ისტორიული და კლასობრივი ხასიათი. თავის ძირითად პრინციპებში ჩერნიშევსკის მოძღვრება მშვენიერებაზე წარმოადგენდა მარქსამდელი მატერიალისტური ესთეტიკის მიღწევას და ყველაზე ახლო მივიდა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მიერ მშვენიერების გაგებასთან.

ჩერნიშევსკის დებულების — სინამდვილის მშვენიერება უფრო მაღლა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე — გასარკვევად აუცილებელია გავითვალისწინოთ, თუ იდეურ-ესთეტიკური ბრძოლის რაკონკრეტულ ვითარებაში იქნა იგი წამოყენებული.

საქმე ის არის, რომ ტერმინები „მაღლა“ და „დაბლა“ შემოიღო იდეალისტურმა ესთეტიკამ, რომელიც იყენებდა მათ ცხოვრების მიმართ ხელოვნების უპირატესობის დასამტკიცებლად. პოლემიკის სიმძაფრემ აიძულა ნ. ჩერნიშევსკის ეს გამოთქმები მოებრუნებინა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ და დამტკიცებინა რომ სინამდვილის მშვენიერება „უფრო მაღალია“ ხელოვნების მშვენიერებაზე. დიდი რუსი რევოლუციონერი დემოკრატის ეს ფორმულა, მიუხედავად მისი ცალმხრივობისა და შეზღუდულობისა, შეიცავს კუთვნილებების სამ მნიშვნელოვან მომენტს:

1. იგი ამტკიცებს, რომ სინამდვილის მშვენიერება წარმოადგენს ხელოვნების მშვენიერების წყაროს, 2. იგი ართმევს ხელოვნებას უფლებას მოახდინოს ცხოვრების იდეალიზაცია, შელამაზება, 3. მიუთითებს იმაზე, რომ ბრძოლა მშვენიერებისათვის უნდა წარმოებდეს, პირველ რიგში. თვით ცხოვრებაში და არა მხოლოდ ხელოვნებაში.

<sup>1</sup> გ. ჯიბლაძე, პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა, თბ., „ფედერაცია“, 1940, 40.

6. ჩერნიშევსკის აზრით, ცხოვრება არ უნდა შეიცვალოს ხელოვნებით. ცხოვრებას გაექცე და თავი ხელოვნებას შეაფარო, რასაც თეორიულად ააბჯთებდა იდეალისტური ესთეტიკა, სიძულადლეა. ხელოვნების როლი დიდია, მაგრამ ახალი ადამიანის აღზრდაში მთავარი მასწავლებელი არის და უნდა იყოს ცხოვრება.

მსჯელობა იმის თაობაზე, თუ რომელი მშვენიერება „უფრო მაღალი“ და რომელი „უფრო დაბალი“, ანუ ხელოვნებისა და სინამდვილის დაპირისპირებაზე, მშვენიერების პრობლემას ვერ გადაწყვეტს და, ჩვენი აზრით, საკითხის ასე დასმა არც არის გამართლებული. ელემენტარული ბუნალტერია „მაღლა“ და „დაბლა“—ს შესახებ ვერაფერს მოგვცემს სინამდვილისადმი ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების არსის გარკვევისათვის. ამ უკანასკნელი პრობლემის მეცნიერული გახსნისათვის მუდამ უნდა გვახსოვდეს ადამიანის შემეცნებისა, და მათ შორის მხატვრული შექმნების კრიტერიუმის — საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკის — მნიშვნელობა.

მარქსიზმის კლასიკოსები მშვენიერების პრობლემას განიხილავდნენ შრომის მეორე თავისებურებასთან კავშირში, როგორც უნივერსალურ თავისუფალ შემოქმედებას, რომელიც აკლენს ადამიანის უნარის ყველა სიმდიდრეს. ასეთია თავისუფალი შრომა. ადამიანს შეუძლია აწარმოოს (შექმნას) „ნებისმიერი სახეობის საზომის მიხედვით“, „სილამაზის კანონების მიხედვით“

მშვენიერი, ლამაზი ბუნებაში არსებობს ობიექტურად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, თუმცა ყოველთვის მასთან მიმართებაში, ვ. ი. ლენინმა ეს ქვეშეპირტება შესანიშნავად მონიშნა ლ. ფოიერბახის წიგნის „ლექციები რელიგიის არსების შესახებ“ კონსპექტირების დროს. იგი წერდა: სიბრძნე, სიკეთე, სილამაზე... არსებობენ მხოლოდ როგორც ადამიანთა თვისებანი<sup>1</sup>.

იმის მიუხედავად, რომ ესთეტიკური აღქმა ემოციურია, იგი არ შეიძლება გონებას დავაშოროთ. მხედველობითი და სმენითი შთაბეჭდილებები ყოველთვის მოქმედებენ ჩვენს გონებაზე, ფანტაზიაზე, იწვევენ გარკვეულ ასოციაციებს. ბუნებაში ყოველი საგანი ან მოვლენა ზასიათდება ისეთი გარეგანი თვისებებით, რომლებიც გარკვეულ პირობებში ესთეტიკურ ემოციებს იწვევენ. ეს არის ფერების, ბგერების, ხაზების ჰარმონია, თანზომიერება, მიზანშეწონილობა, კონტრასტულობა, სიმეტრიულობა თუ ასიმეტრიულობა და ა. შ. ესთეტიკურ გრძნობებს, ამავე დროს აქვთ აგრეთვე საგანთა შინაგანი არსის შეფასების უნარი. ადამიანი წარმოგვიდგება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც შემოქმედი და შემქმნელი.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, მეოთხე გამოცემა. ტ. 38, 62.

რითაც იგი ღირებულებას ანიჭებს ბუნების ძალებს. ეს განსაზღვრავს ბუნების მოვლენებისა და საგნების ესთეტიკურ შეფასებასაც. მაგალითად, მშვენიერია კოცონი, რომელიც ღამის წყვლიადს ანათებს, მაგრამ საშიშია კოცონი, რომელიც ხანძარს იწვევს და ყველაფერს სპობს. აქ ესთეტიკურ შეფასებაში ელინდება სუბიექტური მომენტი, მშვენიერით ალტაცებაში ადამიანის პრაქტიკული დაინტერესება.

როგორც სინამდვილის მოვლენების და საგნების მთელი რიგია ნიშან-თვისებანი, ისე ესთეტიკური ნიშან-თვისებანი გარკვეულად კონკრეტულია, ისინი უშუალოდ აღიქმებიან ადამიანების მიერ.

მშვენიერის პირველი, თვალშისაცემი ნიშანი ახასიათებს მოვლენის გარეგან თავისებურებებს, გარეგან ფორმას: ფერსა და ფერთა შეხამებას, ბგერას, საგნის მოხაზულობას, ადამიანის სახის ნაკვთებს და ა. შ. ხშირად მათ სილამაზის ფორმალურ ნიშნებადაც უწოდებენ.

მაგრამ სილამაზის ფორმალური ნიშნები ყოველთვის დაკავშირებულია გარკვეულ შინაარსთან. თუ ადამიანთა შეგნებაში რომელიღაც ფორმალური ნიშნები ფასდებიან როგორც ლამაზი, ეს აიხსნება იმით, რომ ისინი, როგორც წესი, ნამდვილად გამოხატავენ მოცემული მოვლენის ცხოვრებისეული შინაარსის სისავსეს, შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას მოცემულ კონკრეტულ პირობებში.

ფორმის შესატყვისობა შინაარსთან, მოვლენისა არსთან, მოვლენის ყველა მხარის პარმონიული თანაფარდობა კონკრეტულ პირობებში (ცერძოდ, სხვა მოვლენებთან მისი კავშირურთიერთობისა და ურთიერთმოქმედების პირობებში) — ასეთია, ერთი შეხედვით, მშვენიერების არსებითი მხარე. ფორმის სილამაზე — ეს უბრალოდ მისი შემადგენელი ელემენტების პარმონია კი არ არის, არამედ იგი ჯანუყრელია მასში ჩაქსოვილი შინაარსისაგან. ამას ხაზგასმით იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ სილამაზის ფორმისეული მხარის აბსოლუტიზაცია ხშირად იწვევს ორ, თუმცა სხვადასხვაგვარ, მაგრამ ერთნაირად არასასურველ შედეგს.

პირველი მდგომარეობს შინაარსის უგულვებელყოფაში. რამდენად უსუსური და უმწეოა ადამიანი, რომელიც ესწრაფვის მხოლოდ გარეგნული ბრწყინვალეებისაკენ, გარეგნული სილამაზისაკენ და არ უფიქრდება თავის შინაგან თვისებათა სრულყოფას. გარეგნული სილამაზის მიღმა არაიშვიათად იმალება აზრის სიცარიელე. იდეალების შეზღუდულობა.

მშვენიერების ფორმისეული მხარის აბსოლუტიზაციის მეორე უარყოფითი შედეგი ის არის, რომ სილამაზეს იყენებენ საზიზღარო შინაარსის, ფლიდობისა და სიბილწის შენიღბვისათვის.

„სილამაზის ქვეშ, — წერდა მ. გორკი, — ჩვენ გვესმის სხვადასხვა მასალის, აგრეთვე ბგერების, ფერების, სიტყვების ისეთი შეხამება, რომელიც ანიჭებს ოსტატი ადამიანის მიერ შექმნილს — გამომუშავებულს — ფორმას, რაც მოქმედებს გრძნობასა და გონებაზე, როგორც ძალა, ადამიანებში რომ აღძრავს გაცოცხლებას, სიამაყეს და სიხარულს შემოქმედებისადმი მათი უნარის გამო“<sup>1</sup>.

რამდენი დაუფიქსარი სახეა შექმნილი პროგრესული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ და მათში მთავარია არა გარეგნული სილამაზე, არამედ საქმეთა სილამაზე, გმირობა ხალხის სასახლოდ და ა. შ. შინაარსს შეუძლია გახადოს მოვლენა მშვენიერი პარმონის ნაკლებობის დროსაც. მაგრამ იგივე შინაარსის დროს მისი ყველა შემადგენელი ელემენტების პარმონია მოვლენას უფრო მშვენიერს გახდის. მაშასადამე, იმშვენიერის ბუნების განსაზღვრაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს შინაარსის ხასიათს. მშვენიერია ის მოვლენები, რომელთა შინაარსში ჩაქსოვილია განვითარების, წინსვლითი მოძრაობის შესაძლებლობა.

მშვენიერება — ეს არის ძირითადი ესთეტიკური კატეგორია, რომელშიც გამოხატულია სინამდვილის პროგრესული განვითარება და რომელიც ხასიათდება მოვლენის ყველა მხარის (უპირველეს ყოვლისა, შინაარსისა და ფორმის) პარმონიული ერთიანობით გარკვეულ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში.

თითოეული ჩვენგანი უთუოდ ჩაფიქრებულა იმაზე, თუ რატომ ახარებს ადამიანს გაზაფხულზე ბუნების გამოღვიძება, რატომ აღიქმება იგი ჩვენ მიერ როგორც მშვენიერება? ანდა რატომ იყო, რომ რუსთაველმა ასე სახიერად დაგვიხატა ბუნება.

მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,  
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,  
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჭდომა სარატანისა.  
სულთქნა, რა ნახა ყვაილი მან, უნახავმან ხანისა.  
არ გვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვარითა.  
ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დარითა.

საქმე ის არის, რომ ამ სურათებში ყველაზე მეტი სისრულით ვლინდება ბუნებრივი მოვლენებისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი, აგრეთვე მათი შინაგანი მიზანშეწონილობა. სწორედ ამიტომ არის ისინი იმშვენიერნი.

მაგრამ, ჩვენ ვიცით, რომ „საგანთა ყველა გვარი არ არის მშვენიერი“<sup>2</sup>. ბუნებრივი მოვლენების სილამაზეს, საბოლოო ჯამში,

<sup>1</sup> М. Горький, Сочинения в 30 томах, т. 27, 5.

<sup>2</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, თბილისი 1946, 307.

განსაზღვრავს ის, თუ მოცემული მოვლენა გარკვეულ კონკრეტულ პირობებში რამდენად გამოხატავს ბუნების ძალას, მის შინაგან შესაძლებლობათა სიმდიდრეს, საერთოდ მისი განვითარების უწყვეტობას.

გავიხსენოთ რაიმე ამბავი ჩვენი საზოგადოლო ან საშემოდგომო შთაბეჭდილებებიდან, ანდა წარმოვიდგინოთ გ. გაბაშვილის ტილოები „საძოვრებზე“, „ტივებზე“, ა. ციმაკურიძის „ბორჯომის ხეობა“ და ჩვენ აუცილებლად ვიგრძნობთ ძალასაც, სიმდიდრესაც. ბუნების მუდმივ განვითარება-განახლებას და, ცხადია, მის სილამაზეს.

მშვენიერება არ წარმოადგენს გონების პროდუქტს, როგორც ამას მიიჩნევენ იდეალისტები, მაგრამ იგი არ დაიყვანება აგრეთვე საგნების ბუნებრივ თვისებებამდე, როგორც ეს მიაჩნიათ მატერიალისტ-შეტაფიზიკოსებს. ადამიანის ქმნილებებში — მისი შრომის პროდუქტებში, მის მიერ გარდაქმნილ და ათვისებულ ბუნებაში, ხელოვნებაში — მშვენიერება არსებობს ობიექტურად როგორც საზოგადოებრივი თვისება.

მშვენიერება წარმოადგენს თავისი არსით საზოგადოებრივ-ისტორიულ მოვლენას, რომელიც არსებობს ისევე ობიექტურად, როგორც სხვა დანარჩენი საზოგადოებრივი მოვლენები.

მშვენიერება ბუნებაში ყოველთვის ვლინდება როგორც ლამაზი (ბუნების მიმართ ეს ტერმინები ტოლფასია). ბუნებას არ შეიძლება ვუწოდოთ კეთილი ან ქეშმარიტი ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით. მაგრამ ლამაზი იგი ყოველთვისაა. ბუნების სილამაზე (მშვენიერება) ფასდება თავისი შინაარსით ადამიანის იდეალების პრიზმაში. ლამაზი შეიძლება იყოს ბუნების მოვლენების ელემენტარული თვისებები: გეომეტრიული ფორმები, ფერები, ბგერები და ა. შ. ეს სილამაზე არის არაორგანული ბუნების მოვლენებშიც (კრისტალები, თოვლის ფიფქები და ა. შ.), მცენარეთა სამეფოში (ყვავილები, ფოთლები და ა. შ.), მწერების სამყაროში (პეპელა), ცხოველთა, ფრინველების სამყაროში და ა. შ. ალეგორიულად ზოგჯერ ამბობენ, რომ თოლია მშვენიერია, არწივი ამაღლებულია, სვავი მახინჯია, ხოლო პინგვინი კომიკურია.

ბუნებაში არსებულ ჰარმონიულ ბგერებს ყრუ ადამიანი ვერ აღიქვამს, ხოლო ბუნების მშვენიერებას ბრმა ადამიანი ვერ იხილავს, მაგრამ ჯანა ობიექტურად ისინი არ არსებობენ?

ბუნებაში არსებული მშვენიერების ობიექტურობის გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთ ნიშნებს, მხარეებს ან ელემენტებს, როგორიც არის ბუნების მოვლენების და საგნების მიზანშეწონილობა, სიპეტრიულობა, ჰარმონიულობა, პროპორციულობა და ა. შ. ბუნებაში მოქმედი მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური, ბი-

ოლოგიური, ფიზიოლოგიური და ა. შ. პროცესები ქმნიან ისეთ მოვლენებსა და საგნებს, რომლებსაც, გარდა მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური და სხვა თვისებებისა, ერთიანობაში აქვთ ესთეტიკური თვისებებაც.

კარგა ხანია ცნობილია, რომ არსებობს სილამაზის, მშვენიერების ორი ფორმა — ერთი მზამზარეული სახით ეძლევა ადამიანს ბუნებაში, ხოლო მეორეს თვით ადამიანი ქმნის. ძირითადი განსხვავება მშვენიერების ორ ფორმას (ბუნებრივსა და ადამიანის მიერ შექმნილს) შორის ის არის, რომ უკანასკნელი საკვებით გაიზნულია. ადამიანის მიერ ბუნებაზე მოქმედების შედეგია, ადამიანის შეგნების შედეგია, რომელიც არა მარტო ასახავს სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას, ხოლო პირველი — ბუნების სტიქიური მოვლენების მოქმედების შედეგია.

მაშასადამე, მშვენიერება არსებობს როგორც ბუნებაში ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, ისე რეალურ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამის შესახებ კარგად აქვს აღნიშნული გამოჩენილ ბულგარელ მეცნიერს, აკადემიკოს ტოდორ პავლოვს (დოსეეს) <sup>1</sup>.

ხელოვნებაში სილამაზის ე. წ. ფორმალური პრინციპების წყაროს წარმოადგენს რეალური სინამდვილე, ადამიანისგან დამოუკიდებელი, მისი ცხოვრების გარეშე მყოფი ბუნება. ეს პრინციპება ანუ ნიშან-თვისებები (სიმეტრია, პროპორცია, ჰარმონია და ა. შ.), მათი მრავალფეროვნება, ერთობლიობა გვევლინება სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების, მათ შორის ადამიანის მატერიალური და სულიერი წარმოების პროდუქტების, მათ შორის ხელოვნების ნაწარმოებთა სილამაზედ.

აღორძინების ხანაში იტალიელმა მათემატიკოსმა ლუკა პაჩოლიმ (1445—1509) თავისი მეგობრის ლონარდო და ვინჩის გავლენით დაწერა ტრაქტატი „ღვთაებრივი პროპორცია“, რომელშიაც გააანალიზა ე. წ. „ოქროს კვეთის“ პრინციპი. მისი რიცხობრივი შეფარდება, წილადით 1.6180 გამოიხატება, რაც დაახლოებით უდრის  $5/3$ ,  $8/5$ ,  $13/8$  და ა. შ. ამ „ოქროს პროპორციის“ არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ გარკვეული მონაკვეთი გაყოფილი იყო ორ ისეთ ნაწილად, სადაც მისი დიდი ნაწილი ისე შეეფარდება მცირეს. როგორც მთელი მონაკვეთი დიდ ნაწილს. გამოკვლილება გვიჩვენებს, რომ თუ ოთხკუთხედის დიდი და მცირე მხარეები ამ რიცხვების პროპორციაა, მაშინ ასეთი ოთხკუთხედი უფრო მეტად მოსწონს თვალს, ვიდრე სხვები, რომლებიც ფართობით მისი ტოლნი არიან, მაგრამ გვერდები სხვა შეფარდებისა აქვთ. გერმანელ ესთეტიკოსს

<sup>1</sup> Тодор Павлов, Избранные философские сочинения, в 4-х томах, т. 4, Москва, 1963, 307—372.

ციზინგსაც მიაჩნდა, რომ „ოქროს კვითი“ მშენებელია. „ოქროს კვითის“ პრინციპი ფართოდ იყო გამოყენებული ხუროთმოძღვრებაში, განსაკუთრებით ანტიკური ხანისა და რენესანსის ეპოქის არქიტექტურაში. ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნე ჯ. ხემბიჯი თავის წიგნში „დინამიური სიმეტრია არქიტექტურაში“<sup>1</sup> ფართოდ ნიშნავს ძველი საბერძნეთის ტაძრებს (პართენონი და ა. შ.) „ოქროს კვითის“ პრინციპით. საბჭოთა ხუროთმოძღვრებიდან „ოქროს კვითით“ ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი საბჭოთა არქიტექტორი ი. ვ. ჟოლტოვსკი, რომლის პროექტით ქ. მოსკოვში აშენებული სახლები ძირითადად „ოქროს კვითს“ და მის ვარიაციებს ეყრდნობა. საგულისხმოა, რომ „ოქროს კვითის“ ერთ-ერთ შეფარდებას „ჟოლტოვსკის ფუნქცია“<sup>2</sup> კი ეწოდება.

გერმანელ განჰანათლებელი ი. ვინკელმანს ელიპსი მიაჩნდა სილამაზის ხაზად. ინგლისელი მხატვარი და ესთეტიკოსი უილიამ პოგარტი მშენებლების მავალითად თვლიდა ტალღოვან ხაზს. იოჰან ჰერდერი „სილამაზის ხაზად“ აღიარებდა ასეთი ხაზების გარკვეულ რაოდენობას, რომლებიც მოთავსებულნი არიან სწორ ხაზსა და წრეწირს შორის. მხატვარი ა. მენგსი ამტკიცებდა, რომ ვინაიდან უძველეს მოაზროვნეთა უმეტესობა მათემატიკურ მოსაზრებათა გამო თვლიდა, რომ „მრგვალი ფორმა ყველაზე სრულყოფილია“: ამიტომ ეს უნდა მივიჩნიოთ ქემპარტებად.

სილამაზის ცნება, უმთავრესად, შეეხება გარეგან ფორმას, მოვლენის, საგნის გარეგან სახეს, ხოლო მშენებლების ცნება — ძირითადად მთლიანად მოვლენას და, უპირველეს ყოვლისა, მის ცხოვრებისეულ არსს, რომელიც შეესაბამება ჩვენს ესთეტიკურ იდეალებს.

ბუნება ადამიანის მიერ ესთეტიკურად აღიქმება არა მარტო მისი საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეალების პრიზმაში, არამედ პირად გრძნობათა პრიზმაშიც. ამიტომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის რაც ლამაზია ბუნებაში მშრომელი მასებისათვის, ულამაზოა ექსპლუატატორებისათვის და პირიქით.

განსხვავებით ამისაგან, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშენებელიც სხვა საზომით ფასდება.

ადამიანის გარეგანი სილამაზე მნიშვნელოვანწილად თანდაყოლილია, მაგრამ ცხოველის სილამაზისაგან განსხვავებით იგი არ დაიყვანება მის ბიოლოგიურ გვარში ინდივიდუალის სრულყოფილებაზე. ადამიანის ქემპარტი სილამაზე (გარეგნულ სილამაზეს) ქმნიან არამარტო სახისა და ფიგურის სწორი პროპორციები, სი-

<sup>1</sup> Д. Хэмбидж, Динамическая симметрия в архитектуре, Москва, 1936.

ჯანსაღე, მოხდენილობა და ა. შ., არამედ მდიდარი სულიერი სამყარო, „ადამიანში ყველაფერი ლამაზი უნდა იყოს: სახეც, ჩაცმულობაც, სულიც და აზრებიც“ — წერდა ა. ჩეხოვი.

სიტყვა „მშვენიერი“ ადამიანის მიმართ ხმარებისას ნიშნავს მოცემული ეპოქისათვის ინდივიდის განვითარების მაღალ დონეს. სწორედ როგორც თავისი კლასისა და დროის ადამიანისა, ე. ი. მისი არამარტო ფიზიკური, არამედ სულიერი კულტურის მაღალ დონესაც. ო. უაილდის მოთხრობაში „დორიან გრეის პორტრეტი“ ახალგაზრდა, ლამაზი კაცი უშინაარსო და საზიზღარი ცხოვრების შედეგად გადაიქცევა მახინჯ ადამიანად. და პირიქით, მაღალი ზემოთაგონება, ადამიანურობა, ქემპარიტი კეთილშობილება ალამაზებენ გარეგნულად მახინჯ სახესაც. ასეთია, მაგალითად, კვაზიმოდოს სახე ვ. ჰიუგოს რომანიდან „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოვლენის მშვენიერებას განსაზღვრავენ მისი ის მხარეები და ურთიერთობანი, რომლებშიც გამოხატულებას პოულობს ყოველივე აღმოცენებადი, პროგრესული, რევოლუციური, ყველაფერი ის, რაც ხელს უწყობს საზოგადოების წინსვლით მოძრაობას. სწორედ ეს იგულისხმება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ობიექტურად არსებულ მშვენიერებაში.

რადგან საზოგადოებრივი იდეალები ისტორიულად ცვალებადია და პრინციპულად საწინააღმდეგოა ანტაგონისტური კლასებისათვის, აქედნად წარმოდგენა მშვენიერებაზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სხვადასხვა ეპოქის, სხვადასხვა კლასის ადამიანებს მკვეთრად განსხვავებული და ურთიერთსაწინააღმდეგო აქვთ.

წარმოების კაპიტალისტური წესი მშრომელ ადამიანს ართმევს ყველაფერს, რაც კი საჭიროა პიროვნების ნორმალური განვითარებისათვის. პიროვნების სრული თავისუფლების მოპოვება შესაძლებელია მხოლოდ კაპიტალისტური წყობილების, კაპიტალისტური მონობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლის შედეგად, ხოლო ეს ბრძოლა კი მშვენიერებაა. ისტორიას ქმნიან ადამიანები და ამიტომ მშვენიერება საზოგადოებაში დაკავშირებულია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანთა მოქმედებასთან, ზნეობრივ მისწრაფებებთან, რომლებიც ამ მოქმედებაში ვლინდებიან. მშვენიერია ადამიანის გამარჯვება ბუნების ძალებზე, მშვენიერია მისი ბრძოლა თავისუფლებისათვის, ახალი საზოგადოებისათვის, სადაც არ არის ექსპლუატაცია და უთანასწორობა.

ჩვენ აღფრთოვანებით ვლაპარაკობთ შოთა გამცემლიძის, ზოია რუხაძის, ალექსანდრე წურჩუმიას, ნოე ადამიას და სამამულო ომის მრავალი სხვა გმირის უკედავ შემართებაზე, სილაჰაზეზე. აქ უკვე ესთეტიკური საწყისი ჩაწნულია ზნეობრივ საწყისთან. ამრიგად, მშვენიერი ადამიანში ყოველთვის სოციალურია და დაკავშირებულია



ლია საერთო საზოგადოებრივ იდეალთან, რომელიც მორალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური და სხვა იდეალების ორგანულ ერთიანობას წარმოადგენს.

სოციალიზმი ქმნის საზოგადოებაში მშვენიერის განვითარების უფართოეს შესაძლებლობებს, ხოლო კომუნიზმი — მშვენიერების უმაღლესი განსახიერებაა, ყველაზე სრულყოფილი სილამაზეა ყველაფერში.

კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში მშვენიერება — ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ თავისუფლებაშია, კომუნიზმის სასახელოდ შემოქმედებითს შრომაშია, ახალი ადამიანის, კომუნისტური მორალის ადამიანის ფორმირებაშია, ქეშმარიტად თავისუფალი, ჰარმონიული ადამიანის განვითარებაშია.

ქეშმარიტი ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების უმაღლესი ფორმაა და მისი მიზანია დაამკვიდროს ცხოვრებაში მშვენიერი, შექმნას ისეთი სურათები, სახეები, გარემოებანი, რომლებიც სულსა და გულს ხვდებიან, ბადებენ კეთალშობილურ გრძნობებს, ზრდიან ადამიანებს საზოგადოების იდეალს შესაბამისად.

მშვენიერების ყველა ძირითადი ნიშან-თვისება ყველაზე უფრო სრულად ვლინდება ხელოვნების მშვენიერების განხილვისას. რეალისტური ხელოვნება მუდამ მშვენიერია და ადამიანებს ანიჭებს ქეშმარიტ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ამ ხელოვნების საგანია ობიექტური სინამდვილე მის ესთეტიკურ გაოვლინებებში. ასახავს რა სინამდვილეს, ხელოვნება გაგვიხსნის მისი მოვლენებისათვის ობიექტურად დამახასიათებელ მშვენიერებისა თუ საზიზღარის, ამღლებულისა თუ მდაბლის, ტრაგიკულის, კომიკურის და ა. შ. ესთეტიკურ ნიშან-თვისებებს. მაშასადამე, ხელოვნება ცხოვრებისეული მოვლენების ესთეტიკურ შეფასებას ახდენს. ხელოვნება მშვენიერია იმიტომაც, რომ მის შინაარსში აისახება სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური ნიშან-თვისებები, ხორციელდება მხატვრის საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეალები და იმიტომაც, რომ მისი ფორმა იქმნება „სილამაზის კანონების“ მიხედვით.

როდესაც ლაპარაკია ხელოვნების მშვენიერებაზე, მხედველობაში მიიღება არა იმდენად ის, თუ როგორ აისახება ხელოვნებაში მშვენიერი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თუ რა აქცევს ხელოვნების ნაწარმოებებს მშვენიერებად.

მხატვრული ფორმის სრულყოფა ხელოვნებაში მშვენიერებაა აუცილებელი ნიშანია. მხატვრული ფორმის სრულყოფაში ჩვენ გვესმის არა მარტო მისი მთლიანობა, არამედ შინაარსთან მისი სრული შესატყვისობა, მისი შერწყმა შინაარსთან ერთიან მხატვრულ სახედ.

ლევრში ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთი დარბაზის შუა-გულში განმარტოებით დგას მსოფლიო ხელოვნების უნიკალური შედეგები — აფროდიტა (ვენერა) მილოსელი. ეს ქანდაკება კემმარიტი ხელოვნების სიმბოლოდ არის აღიარებული. არ შეიძლება ადამიანმა ერთხელ მაინც იხილოს ეს ქანდაკება და მუხლი არ მოიდრიკოს ადამიანის გონებისა და გრძნობების უდიდესი სიმდიდრის წინაშე, იმის წინაშე, თუ ნამდვილ ხელოვნებას რა განსაცვიფრებელი ნაწარმოების შექმნა ძალუძს.

ანდა ავიდოთ მსოფლიო ხელოვნების უბრწყინვალესი შედეგები, სახელგანთქმული ფერწერული პორტრეტი „ჯოკონდა“ („მონა ლიზა“). იგი ლეონარდო და ვინჩიმი შექმნა 1502—1506 წლებში. დგახართ ზომით არცთუ ისე დიდ ფერწერულ ტილოსთან და გატყვევებთ საიდუმლოებით მოცული მისი გამოხედვა, მომაჯადოებელი ღიმილი. დასავლეთევროპული ხელოვნების ისტორიაში იგი პირველ ფსიქოლოგიურ პორტრეტად ითვლება. ფლორენციელი მოქალაქის მეუღლის მონა ლიზა ჯოკონდას (სახელდობრ, „მადონა“, ე. ი. ქალბატონი ლიზა დელ-ჯოკონდო) გამოსახულება მეტად უბრალო და ლაკონური. მხატვარმა სრული გარეგნული სტატიკურობით შეძლო, რაც შეიძლება ღრმად გადმოეცა მისი სულის მოძრაობა. პორტრეტი არ იქცევს ყურადღებას სილამაზით, მაგრამ იგი, როგორც სარკე, ისე ასახავს მისი სულიერი სამყაროს იღუმანებას. სწორედ ეს არის ლეონარდოს შედეგის მიზნადღველი ძალა. ამ ტილომდე მხატვრები უფრო ხშირად პორტრეტებს მკერდამდე წერდნენ. ლეონარდო და ვინჩიმი შექმნა წელამდე პორტრეტი და ქალის ხელები გამოიყენა როგორც მხატვრული სახის დახასიათების მნიშვნელოვანი საშუალება. ზოგიერთი ხელოვნებათმცოდნე ცდილობდა „ჯოკონდაში“ მოეძებნა მისტიკური და რომანტიკული ხასიათი, სფინქსის გამოხედვა, ზიზღისმომგვრელი ირონია და ბევრი სხვა რამ, რაზედაც მხატვარს ალბათ არც კი უფიქრია. „ჯოკონდას“ ღიმილზე, როგორც ამბობენ, მრავალი ტომია დაწერილი. მაგრამ ამბობენ იმასაც, რომ მთელი საავადმყოფო შეიძლება ავსებულიყო იმ მეტისმეტად მგრძნობიარე თავყანისმცემლებით, რომელთაც კინალამ ქკუა დააკარგვინა მისმა მომჯადოებლობამ. 1804 წლიდან, მას შემდეგ, რაც „ჯოკონდამ“ ლევრის მუზეუმში პოვა საპატიო ადგილი, იგი სამჯერ გაიტაცეს პარიზიდან. პირველად 1911 წელს, როდესაც ლევრში მომუშავე იტალიელმა მღვებავმა ვინჩენცო პერუჯამ იგი მოიპარა, შემდეგ პიტლერული ოკუპაციის დროს. როდესაც ფრანგი პატრიოტები ცდილობდნენ მის დამალვას და ბოლოს ამ ათიოდე წლის წინათ, როდესაც მან მუდმივი ტელედაკვირვებით იმოგზაურა ოკეანის გაღმა და გამოფენილი იყო რამდენიმე ამერიკულ მუზეუმში.

შოთა რუსთაველია გენიამ ფეოდალური ხანისა და პატრონ-  
მობის შუა საუკუნეთა სიღრმიდან „გაღმობიება“ და ისეთი სიტყ-  
ვები წარმოთქვა მეგობრობასა და კაცთმოყვარეობაზე, რაინდობა-  
ზე, ჰუმანურობაზე, რომ ისინი დღესაც დიდ ფილოსოფიურ მსა-  
ტვრულ ჰუმანიტეტებად ჟღერს. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“  
იმდენი აურაცხელი სილამაზეა, იმდენი თვალსმომკრელი ბრწყინ-  
ვალეა, რომ იგი ყოველთვის იყო და დარჩება თაობებისათვის  
უახლოეს თანამედროვედ, როგორც პომეროსი და შექსპირი, დან-  
ტე და სხვა გენიალური მხატვრები<sup>1</sup>. მის გენიალურ პოემაში იმდენი  
მშვენიერებაა, იმდენი მხატვრული თქმა და უბრწყინვალესი  
აფორიზმია, რომ ისინი ქართული ლექსის, პოეტიკის მიუწვდომე-  
ლი მწვერვალია. რად ღირს თუნდაც შ. რუსთაველის ერთი სტრო-  
ფი, რომელიც დღევანდელ მხატვრულ საგანძურში თვალპარვალ-  
ტად გვევლინება.

ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი,  
მისგან გასწორდეს ყოველი, სუსტი და ძალ-გულოვანი,  
ბოლოდ შეაარნეს მიწამან ერთგან მოყმე და მსტოვანი.  
სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი!

აქ ჩვენ შეგვიძლია ერთგვარი სახეცვლილებით გამოვიყენოთ  
კ. მარქსის ცნობილი დებულება, რომლის თანახმად საქართველო-  
ში ფეოდალური ფორმაციის შედარებით დაბალ საფეხურზე აღ-  
მოცენდა ისეთი ხელოვნება, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს ნორ-  
მისა და მიუწვდომლობის ნიშნის სახეს, დღესაც ვანჯაცდევია-  
ნებს ესთეტიკურ სიამოვნებას, იმის მიუხედავად, რომ მისი წარმო-  
შობის ნიადაგი (იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრება) დიდი  
ხანია იატორიას ჩაბარდა.

ფორმის მთლიანობა, მისი ელემენტების ჰარმონია, რომელიც  
ემორჩილება გარკვეული შინაარსის გამოხატვას — ამის გარეშე  
ხელოვნებაში მშვენიერი არ არსებობს.

სიმაართლე ცხოვრების წარმოსაჩვენაში ხელოვნებაში მშვენიე-  
რების ხორცმკესხმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა  
ჟერ კიდევ არისტოტელე სიმაართლეს უკავშირებდა ხელოვნების  
ესთეტიკურ ძალას, ხოლო შექსპირი წერდა, რომ მშვენიერება  
მშვენიერია ასევე თუ იგი დაგვირგვინებულია უძვირფასესი სი-  
მართლითო. სიმაართლე, მხატვრული ფორმის სრულყოფა — ხე-  
ლოვნებაში მშვენიერების გამოხატვის აუცილებელი ნიშნებია. მაგ-  
რამ ეს ჟერ კიდევ საკმარისი არ არის. სილამაზე ხელოვნებაში  
წარმოუდგენელია მისი იდეური შინაარსის გარეშე.

<sup>1</sup> გიორგი ჭიბლაძე, რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, გამომცემ-  
ლობა „კანათლება“, თბილისი, 1966, 163.

ხელოვნების ნაწარმოებები ზრდიან ადამიანებს, აყალიბებენ მათ ხასიათებს, მათ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი, გავლენას ახდენენ მათ ქცევაზე. ხელოვნების მიერ დამკვიდრებულ იდეებს შეუძლიათ ხელი შეუწყონ, ანდა დააბრკოლონ ისტორიული პროგრესი, მაგრამ თუ მშვენიერებისათვის როგორც ესთეტიკური კატეგორიისათვის დამახასიათებელია პროგრესულის გამოხატვა, მაშინ ხელოვნების ნაწარმოებიც მშვენიერია, რადგან იგი ხელს უწყობს პროგრესს. მაშასადამე, იდეა ხელოვნების ესთეტიკურ შეფასებაში განმსაზღვრელია. მხატვრული ნაწარმოები მით უფრო მშვენიერია, რაც უფრო პროგრესულია მისი მიერ მოღალადე იდეება, ცხადია, მხატვრული ფორმის სრულყოფისა და მაღალი სიმართლის პირობებში.

ხელოვნების მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ ჭეშმარიტად მხატვრულ მწვერვალებს აღწევდნენ მხოლოდ ხელოვანნი, რომელთა შემოქმედება გაციხკრვენებული იყო ჰუმანისტური იდეებით. ხელოვნებაში მშვენიერის ასახვა ყოველთვის დაკავშირებულია ჰუმანიზმის იდეასთან.

მაგრამ ჰუმანიზმი ისტორიულად კონკრეტული და განპირობებულია. ჩვენმა დრომ დაამკვიდრა სოციალისტური ჰუმანიზმი, რომელიც ნიშნავს ბრძოლას კომუნისმისათვის, როგორც წინაპირობას ყოველი ადამიანის ჭეშმარიტი თავისუფლებას, ყოველმხრივი და ჰარმონიული განვითარებისათვის. ხელოვნებაში ახალი მწვერვალების დაპყრობა დღეს შეიძლება მხოლოდ სოციალისტური ჰუმანიზმის იდეების ხორცშესხმით, მხოლოდ კომუნისტური იდეალები-სადმი უანგარო სამსახურით.

ხელოვნება გამოავლენს მშვენიერს ცხოვრებაში. უფრო მეტიც, სინამდვილის ნებისმიერ მოვლენებს, ისეთებსაც კი, რომლებიც შორს არიან მშვენიერებისაგან, იგი გამოხატავს მშვენიერად. ე. ი. მხატვრულად. ხელოვნება არა მარტო ასახავს, არამედ ქმნის კიდევაც სილამაზეს.

ხელოვანის ესთეტიკური იდეალი. მისი შეხედულება მშვენიერზე ცხოვრებაში, შეიძლება ხორცშესხმულ იქნეს ხელოვნებაში არაპირდაპირაც, ე. ი. არა უშუალოდ, არამედ გაშუალებულად, საზიზღარი მოვლენების ასახვითა და მშვენიერების პოზიციებიდან მათი დაგმობით.

ხელოვნებაში ფორმის ჭეშმარიტი სილამაზე წარმოუდგენელია მართალი ცხოვრებისეული შინაარსის გარეშე. ამბობენ სილამაზე გემოვნების საქმეა, ჩემთვის იგი მთლიანად სიმართლესივითა, — წერდა ი. რუპინი.

ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის მშვენიერი, როდესაც მართალი, მოწინავე იდეური შინაარსი გამოხატულია მის

შესაბამის მხატვრულ ფორმაში, როდესაც ეს ნაწარმოები შინაარსისა და ფორმის ესთეტიკური ერთიანობით ხასიათდება.

გამოჩენილმა მატერიალისტმა ესთეტიკოსებმა (ლესინგი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, პლენანოვი) გვიჩვენეს, რომ სილამაზე ხელოვნებაში პირდაპირ კავშირში როდია იმასთან, თუ სახელდობრ, რას წარმოსახავს ხელოვნება. ერთია გამოხატო მშვენიერი მოვლენა და მეორეა მშვენიერად გამოხატო მოვლენა. „მშვენიერად დახატო წვეროსანი მოხუცი როდი ნიშნავს დახატო მშვენიერი ანუ ლამაზი მოხუცი. ხელოვნების სფერო გაცილებით ფართოა „მშვენიერების“ სფეროზე“<sup>1</sup>. გამოხატო მშვენიერი სახე — ნიშნავს წარმოსახო თვით სინამდვილის მშვენიერი მოვლენა, ხოლო მშვენიერად გამოხატო სახე — ნიშნავს შექმნა ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოები. მშვენიერად შეიძლება გამოხატო ნებისმიერი მოვლენა — მშვენიერიცა და მახინჯიც. და პირიქით, მშვენიერი მოვლენა შეიძლება დაამახინჯო, გააგონჯო ნაწარმოებში. ამას ნათლად ცხადყოფენ თანამედროვე ბურჟუაზიული სახეითი ხელოვნების, მათ შორის აბსტრაქციონიზმის ნაწარმოებები.

ბუნება სილამაზის დედაა, შრომა კი სილამაზის მამაა, ამიტომ მშვენიერის როგორც ესთეტიკური კატეგორიის ჩამოყალიბებაში ფასდაუდებელია შრომის როლი.

ხელოვნებაში მხოლოდ შინაარსობრივი ფორმაა მშვენიერი. აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი ესთეტიკოსი ხელოვნებას მშვენიერებას განსაზღვრავდა როგორც შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას. მაგალითად, გ. პლენანოვის აზრით, სილამაზე არის ფორმის შესატყვისობა იდეასთან<sup>2</sup>. ეს ფორმულა არაზუსტი და არასრულია.

ხელოვნების სილამაზე მდგომარეობს არა შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში (შესატყვისობაში). არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების შინაარსში, რომელიც მშვენიერების პოზიციებიდან სიმართლით ასახავს სინამდვილეს და ახორციელებს მას სრულყოფილ მხატვრულ ფორმებში.

მამასადამე, სილამაზე ხელოვნებაში ჩაქსოვილია არა თავისთავად შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსში, რომელიც სიმართლით ასახავს სინამდვილეს. განსაზღვრებს ესთეტიკურ იდეალს, რომელიც მიმართულია სინამდვილეში მშვენიერების დამკვიდრებასაკენ. ხელოვნების სილამაზე, შემდეგ, მდგომარეობს მის ფორმაში, რომელიც შექმნილია „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, რაც დამახასიათებელია მოცემული ხელოვნების, „ენისათვის“, და კი არ არღვევს, არამედ ახორ-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, Москва, 1958, т. I, 193.

<sup>2</sup> იქვე.

ციელებს ამ კანონებს. დაბოლოს, სილამაზე მდგომარეობს შინაარსისა და ფორმის შესატყვისობაში, იმაში, რომ ფორმის სილამაზე ემსახურება მშვენიერი შინაარსის გახსნასა და აღაშიანებამდე მის მაქსიმალურად ნათელ დაყვანას.

მხოლოდ მშვენიერი შინაარსისა და მისი შესაბამისი მშვენიერი ფორმის ერთიანობა ქმნის მხატვრული ნაწარმოების ჭეშმარიტ სილამაზეს. ხელოვნების ჭეშმარიტი სილამაზე მხატვრული სიმართლისა და სრულყოფილი ფორმის პარაფონიაა.

მხატვრული ნაწარმოებები მრავალი მიზეზითაა მშვენიერი, მაგრამ გადამწყვეტ როლს აქ თამაშობს ხელოვნის ესთეტიკური იდეალი. საბჭოთა ხელოვნანი ესთეტიკურ იდეალს ამკვიდრებენ, უპირველეს ყოვლისა, დადებითი გმირების სახეებით, ქმნიან ისეთ ხელოვნებას, რომელიც აღაფრთოვანებს აღაშიანებს თვით ცხოვრების სილამაზით.

საბჭოთა საზოგადოებრიობის უარყოფითი დამოკიდებულება ხელოვნების ზოგადი ნაწარმოებისადმი გამოწვეული იყო არა იმით, რომ მათში ასახული იყო ცხოვრების ზოგადი ჩრდილოვანი მხარე, არამედ ჩვენი ნაკლოვანებების წარმოსახვის თვით ხასიათით, ცხოვრებაში მათი ადგილის ყალბი შეფასებით, განზოგადებისას ცხოვრებისეული სიმართლისაგან განდგომით.

რეალისტური ხელოვნება სინამდვილის მახინჯი მოვლენების წარმოსახვაში, ესთეტიკური იდეალის გამოხატვასა და დამკვიდრებაში პრინციპულად განსხვავდება მოდერნიზმისაგან. თანამედროვე მოდერნიზმის ბევრ მიმართულებაში დაკარგულია ესთეტიკური იდეალი, მახინჯისა და საზინდარის ასახვა არსებითად ღებულობს თვითკმარ ხასიათს და მის ესთეტიზაციად იქცევა.

## ბ) ა მ ა ლ ე ბ უ ლ ი

ამაღლებულის კატეგორიას დიდი ხნის მანძილზე ამუშავებდა იდეალისტური ესთეტიკა, რომელიც მას უკავშირებდა ორ მომენტს: საშინელების განცდას, როგორც აღაშიანის მიერ თავისი არარაობის შეგრძნობას (აღაშიანი ქვიშის მარცვალა მისდამი დაპირისპირებულ სამყაროში) და ამ განცდის დაძლევას ღმერთისადმი მიმართვით. ამაღლებულს მიაკუთვნებდნენ უშუალოდ ღმერთს, როგორც სამყაროს შემოქმედებელს საწყისს. ჰეგელი, მაგალითად, პირდაპირ წერდა, რომ ღმერთი, როგორც სამყაროს შემოქმედა, არის „ამაღლებულის ყველაზე უფრო მომწიფებული გამოხატულება“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Г. Гегель, Эстетика, в четырех томах, т. 2, Москва, 1969, 84.

ამაღლებულის გაიგივებამ ღმერთთან გამოიწვია ის, რომ ზოგერთმა ესთეტიკოსმა XIX საუკუნეში უარი თქვა ჩაეთვალა ამაღლებული ესთეტიკურ კატეგორიად და იგი რელიგიის კატეგორიად გამოაცხადა. ამ შეხედულების რეციდივები გამოვლინდა აგრეთვე საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების განვითარების პირველ ეტაპზეც.

ესთეტიკის ისტორიაში ამაღლებულის ცნება პირველად შემოიტანა ძველმა სიცილიელმა რიტორმა ცეცილიუსმა (I საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე). იგი განთქმული იყო რომში იულიუს კეისრისა და ოქტავიანის დროს, მეგობრობდა დიონისე პალიკარსაველს. ამაღლებულის შესახებ ცეცილიუსის ნაწერებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. მის სახელს პირველად ვხვდებით ფსევდო-ლონგინის ტრაქტატში.

პირველ ტრაქტატს ამაღლებულის შესახებ, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, მიაკუთვნებენ ფსევდო-დიონისე ლონგინეს. ტრაქტატში „ამაღლებულის შესახებ“ (ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნე) ყურადღება გამახვილებულია ლიტერატურის შინაგან არსებაზე, მაღალი სტილის ნაწარმოებთა რიგ ნიშანთვისებაზე. ამავე დროს ესთეტიკის მეცნიერებისათვის უაღრესად საყურადღებოა, რომ მისი ავტორი სცილდება მხატვრული ლიტერატურისა და რიტორიკის საკითხებს და ამტკიცებს, რომ „ამაღლებული ადამიანის სულის სიღიადის გამოძახილია“. ტრაქტატის ავტორს მიაჩნია, რომ ადამიანებისათვის ბუნებრივად დამახასიათებელია მისწრაფება ამაღლებულისაკენ, ხოლო ეს მისწრაფება ადამიანს განასხვავებს ცხოველისაგან.

რენესანსის ეპოქამდე „ამაღლებულს“ ხმარობდნენ ორატორული სიტყვისა და ლიტერატურული სტილის აღსანიშნავად. ამ შემთხვევაში ამაღლებული უარყოფდა მაღალფარდოვნებას, ცრუ აფექტაციას. კლასიციზმის თეორიაში თავისი გამოხატულება ჰპოვა მოძღვრებამ ხელოვნების „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილის შესახებ (ნ. ბუალო, მ. ლომონოსოვი).

წმინდა ესთეტიკური კატეგორიის თვალაზრისით ამაღლებული პირველად განიხილა ინგლისელმა ესთეტიკოსმა ედმუნდ ბიორკმა. თავის ნაშრომში „ფილოსოფიური გამოკვლევანი ამაღლებულსა და მშვენიერზე ჩვენი იდეების წარმოშობის შესახებ“ (1756 წ.) იგი წერს, რომ გაკვირვება არაა გრძნობა, რომელიც წარმოიშობა ამაღლებულის ჰერეტიით. მას თან ერთვის შიში. „შიში ამაღლებულის გაბატონებული პრინციპია“. სიბნელე და უცნობობა ხელს უწყობენ ამაღლებულის შექმნას. მარადიულობა და უსასრულობა სწორედ იმიტომ აძრწუნებენ ადამიანის სულს, რომ მათ შესახებ არაფერია ცნობილი. ღმერთის იდეა უცილობლად და-

კავშირებულია შიშთან. იგი თანაგრძნობითაც კი ეპყრობა ლუკრაციუსის ცნობილ გამოთქმას, რომ „აღამიანთა შიში ბადებს ღმერთებს“, მაგრამ ცდილობს შეასუსტოს, უარყოს ამ ათეისტური მსჯელობის სისწორე. აქვე აკეთებს მეტად საგულისხმო დასკვნას: საგანი, რომელიც ჩვენ გვემორჩილება, არ შეიძლება იყოს ამაღლებული. მისი აზრით, ამაღლებული განცდის წარმოშობას, გარდა სიბნელისა და უცნობობისა, ხელს უწყობენ სიცარიელე, მარტობა და სიჩუმე. უეცარი გადასვლა სიბნელიდან სინათლეზე და პარაქით — ამაღლებულია. მისი აზრით, მოღრუბლული ცა მოწმენდილზე, ხოლო ღამე დღეზე უფრო ამაღლებულია. ჩანჩქერის ხმაური, ქარიშხლის ზუზუნი, ელვის გუგუნი აღძრავენ ძლიერ განცდებს, რომლებიც შიშთანაა შერეული. ანალოგიურ ზემოქმედებას ახდენს ხალხის დიდი ჯგუფის ყვირილი.

ი. კანტის თვალსაზრისით, ამაღლებულის საფუძველი უნდა ვეძებოთ ჩვენს თავში. „ამაღლებული იმყოფება არა რაიმე ბუნებრივ საგანში, არამედ, მხოლოდ ჩვენს სულში“. კანტი განასხვავებს ამაღლებულის ორ სახეს: მათემატიკურსა და დინამიკურს. პირველი — დიდია, მეორე — მძლავრია. პირველი განისაზღვრება სივრცითა და დროით, მეორე — ძალით. ამაღლებული მშვენიერისაგან განსხვავდება სიდიდით. ამაღლებულის მაგალითებია: წმინდა პეტრეს ტაძარი რომში, ეფგობტის პირამიდები, ალპები და, ყველაზე მეტად, სუფთა ლავეარდოვანი ცა.

ი. კანტის აზრით, მსჯელობა ამაღლებულის შესახებ დაუინტერესებელია, საყოველთაო და აუცილებელია. ისევე როგორც მსჯელობა მშვენიერებაზე, მაგრამ თითოეული მათგანის კვრეტისას სულიერი მდგომარეობა სხვადასხვაა: მშვენიერების კვრეტისას სუბიექტი განიცდის სიმშვიდეს, დაოჯებას. ამაღლებულის კვრეტა არღვევს სულიერ წონასწორობას. იწყევს ბრძოლის განცდას. მშვენიერების განცდისაგან განსხვავებით, ამაღლებულის განცდაში ინტელექტუალური საწყისი სძლევს მგრძნობელობითს საწყისს.

ამაღლებულის კატეგორიას კანტის შემდეგ შეეხო ფ. შილერი. მისი აზრით, ამაღლებულის განცდა რთულია მშვენიერის განცდაზე. იგი წარმოადგენს ნაერთს სიბარულისა და მძიმე განცდისა, რომელიც ახლოსაა სამინელების განცდასთან. ამაღლებული ადამიანში გამოავლენს მის გაორებულ ბუნებას, მიუთითებს იმაზე, რომ მასში, გარდა მგრძნობელობისა, არის კიდევ განსაკუთრებული საწყისი, რომელიც დამოუკიდებელია ყოველგვარი მგრძნობელობითი გავლენისაგან. ამაღლებულის ხილვა იწყევს მგრძნობელობითი სამყაროს დანაწევრებასა და ფაციფუსს, საკუთარი თავის არარაობად ჩათვლას ბუნების ძალებთან დაპირისპირებაში. ბუნების გარდა, ფ. შილერისათვის, მსოფლიო ისტორიაც წარმოადგენს ამაღლე-



ბულ ობიექტს. ადამიანი ეუფლება ბუნების ძალებს, გამარჯვებულად გამოდის მათთან ბრძოლაში, მაგრამ ყოველთვის არა, სიკვდილთან იგი უძლეურია. და აქ მთავრდება ძალადობის გადაღახვის რეალისტური გზა. მაშინ ადამიანი ესწრაფვის მოსპოს ძალადობა იდეაში, ცნებაში. ამ გზას იდეალისტურს უწოდებენ. შილერის მიხედვით, ძალადობის დათრგუნვა იდეაში ნიშნავს დაემორჩილო მას, აღარ ჩათვალო იგი ძალადობად.

ობიექტური იდეალისტები ესთეტიკაში ამტკიცებდნენ, რომ ამაღლებული მატერიალური სამყაროს რეალური მოვლენები კი არ არის, არამედ, იდეებია (მაგალითად, ლეთაებრივი უსასრულობის, მარადისობის და ა. შ. იდეები). შელინგისათვის ამაღლებული საგანი ლეთაებრივი უსასრულობის სიმბოლოა. დაახლოებით ასე მსჯელობს ჰეგელიც.

პირველი მატერიალისტი, რომელმაც განიხილა ამაღლებულია ესთეტიკური კატეგორია, იყო ნ. ჩერნიშევსკი. „ამაღლებული, — ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, — არის ის, რაც ბევრად უფრო მეტია, დიდია ყოველივე იმაზე, რასაც კი მას ვადარებთ“<sup>1</sup>. ასე მაგალითად, მყინვარი დიდებული მთაა, იმიტომ რომ ბევრად უფრო მაღალია იმ ბორცვ-გორაკებზე, რომელთა ცქერას ჩვენ მივეჩვიეთ; ვოლგა დიდებული მდინარეა, იმიტომ რომ ბევრად უფრო განიერია პატარა მდინარეებზე; სიყვარული ამაღლებული ვნებაა, იმიტომ რომ ის ბევრად ძლიერია ყოველდღიურ წვრილმან ანგარიშებსა და ინტრიგებზე; იულიუს კეისარი, ოტელო, დეზდემონა — ამაღლებული პიროვნებებია, იმიტომ რომ იულიუს კეისარი ბევრად უფრო გენიალურია ჩვეულებრივ ადამიანებზე, ოტელოს უყვარს და ექვიანობს, დეზდემონას უყვარს ბევრად უფრო ძლიერ, ვიდრე ჩვეულებრივ ადამიანებს.

ნ. ჩერნიშევსკი, აკრიტიკებდა რა იდეალიზმს ესთეტიკაში, თვლიდა, რომ მშვენიერი და ამაღლებული „სრულიად სხვადასხვა ცნებაა, რომელთაც არ გააჩნიათ არაერთიანი შინაგანი კავშირი“<sup>2</sup>. ასეთ დახასიათებას საფუძვლად უდევს შეხედულება ამაღლებულზე, როგორც ცნებაზე, რომელიც ძირითადად რაოდენობრივი მხრით გამოირჩევა. ჩამოგლიჯა რა ამაღლებულს „ღვთიური საფარი“, ჩერნიშევსკიმ სამართლიანად უარი თქვა დაეკავშირებინა ამაღლებული შიშის განცდასთან, რითაც დასძლია იდეალიზმი, მაგრამ მან შეცდომა დაუშვა, კერძოდ, ამაღლებული სრულიად მოწყვეტა მშვენიერს. დაუპირისპირა რა ერთმანეთს ამაღლებული და

<sup>1</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბილისი, სახელგამი. 1945, 458.

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский, Статьи по эстетике. Москва, 1938, 200.

მშვენიერი, ჩერნიშევსკიმ ისიც დაუშვა, რომ ამაღლებული შეიქ-  
ლება იყოს საზიზღაროც. როდესაც იგი საზარელიაო.<sup>1</sup>

ნ. ჩერნიშევსკის შეცდომა იმაში კი არ არის, რომ მან ამაღლე-  
ბული დაუქავეშირა მოვლენისა და საგნის რაოდენობრივ მხარეს.  
არამედ ის, რომ მისი დახასიათება ამით ამოწურა. ამაღლებულში  
რაოდენობრივი ცვლილებანი გადადიან ახალ თვისობრიობაში,  
მშვენიერის უფრო მნიშვნელოვან შინაარსში, რომელიც გამოხა-  
ტავს ქცევის სხვა ზომას, ცხოვრების სხვა ზომას და ა. შ.

თეორია ყოველთვის ეყრდნობა პრაქტიკას, ხოლო ამ შემთხ-  
ვევაში პრაქტიკა ხელოვნებაა. დიდი ხელოვნება ყოველთვის ამაღ-  
ლებულის წყაროს ხალხის, მაღალი იდეალებს სამსაზურში, კაცო-  
ბრიობის განთავისუფლებაში ხედავდა. ძველმა ეგვიპტელებმა გა-  
ნადიდეს ოსირისი — სიკეთის ღმერთი, რომელმაც ხალხს ასწავლა  
შიწათმოქმედება ბოროტების ღმერთთან, სეტთან სამკედრო-სასი-  
ცოცხლო ბრძოლაში. ოსირისი ამაღლებული გახდა არა იმიტომ,  
რომ იგი არ შეუშინდა სიკვდილს, არამედ იმიტომ, რომ ხალხის  
საკეთილდღეოდ თავი გაწირა. დიდი ტანჯვები კი არ ხდინან პრომე-  
თეოსს ამაღლებულად, არამედ ის, რომ იგი ეწამა ადამიანების ბედ-  
ნიერებისათვის.

ამრიგად, ამაღლებული არის ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც  
გამოხატავს ბუნებისა და საზოგადოების მოვლენათა ისეთ ობიექ-  
ტურ თვისებებს, რომლებიც გადაგვიშლიან სამყაროს, ხალხის მუ-  
სებისა და ცალკეული პიროვნებების შემოქმედებითსა და ზნეობრივ  
სიდიადეს. ამაღლებული აღიქმება როგორც უთანაზომო მოვლენა.  
რომელიც ზომებით, ძალითა და მნიშვნელობით ნებისმიერ გრძნო-  
ბად-კონკრეტულ წარმოდგენას აღემატება. ამაღლებულის განცდას  
ბუნების მოვლენებიდან წარმოშობენ, მაგალითად, გრანდიოზულ-  
ჩანჩქერი, მაღალი მთები, ქექა-ქუხილი, აბოპქრებული ზღვა, ვარ-  
სკვლავებიანი ცა და ა. შ. საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენე-  
ბიდან ამაღლებულის განცდას იწვევენ ისეთი მოვლენები და პრო-  
ცესები, რომლებიც საზოგადოების პოლიტიკური ანდა კულტუ-  
რული განვითარების მსვლელობაში მობრუნების პუნქტებად იქცე-  
ვიან, თამაშობენ ისტორიულ როლს, გავლენას ახდენენ რიგი თაო-  
ბების ცხოვრებაზე, განსაზღვრავენ მთელი ხალხებისა და კაცობ-  
რიობის შემდგომ ცხოვრებას. სულიერი ცხოვრების სფეროში ამაღ-  
ლებულ მოვლენებად მიიჩნევენ მაღალზნეობრივს, გამირულს და  
ა. შ.

<sup>1</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიურა თხზულებანი, თბილისი,  
სახელგამი, 1945, 317.

მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ამაღლებული მოვლენების წინაშე ადამიანის დამცირებულობის, შიშის, თავზარდაცემულობის განცდებთან კავშირში განხილვა, როგორც წესი, უარყოფილია.

ადამიანი ამაღლებულის წინაშე ინარჩუნებს ესთეტიკურ კვრეტის უნარს და ამიტომ იგი სძლევს თავის სისუსტეს, მაუღლებს სიამაყის, ძალის, ღირსების შეგნებად, ავლენს რა თავისთავში შემოქმედს და შემქმნელს. ამაღლებულის განცდა წარმოიშობა მაშინ, როდესაც ადამიანი, ხვდება რა ბუნებისა და საზოგადოებრივ ცხოვრების გრანდიოზულ ძალებს, არ გრძნობს თავის თავს დათრგუნულად, პირიქით, იგი განიცდის ალტაცებას, ესთეტიკურ მღელვარებას, რაც მას ფილოსოფიური მსჯელობისაკენ, პოეტური შემოქმედებისაკენ მოუწოდებს. ამავე დროს, ამაღლებულის შეფასება სოციალურ-ისტორიულად განპირობებულია. ამაღლებულისადმი დამოკიდებულება იცვლება სხვადასხვა ეპოქაში და მანში ჩართულია ყველა ახალი მოვლენა სამყაროზე ადამიანის ახალ შეხედულებათა მთელ სისტემასთან კავშირში.

ამაღლებულის მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა არ უპირისპირებს მშვენიერს, რომელსაც ამაღლებული ხშირად ერთვას. ამაღლებული არაიშვიათად გვხვდება, აგრეთვე, როგორც ტრაგიკული გამოვლინებაც. ყველა მშვენიერი არ არის ამაღლებული, მაგრამ ყოველი ამაღლებული მშვენიერია.

ამაღლებული ჩვენს ცხოვრებაში ნიშნავს საზოგადოებრივი ინტერესების პირობიტეტს პირადულ ინტერესებზე. 1971 წლის ზაფხულში საბჭოთა ხალხმა დიდი მღელვარებით შეიტყო უკრაინის რესპუბლიკის ხერსონის ოლქის კოლმეურნეობის თავმჯდომარის ლეონიდე ანატოლის ძე ოსნოვიკოვის გმირობა. მამაცმა საბჭოთა პატრიოტმა თავი გასწირა, რომ საზოგადოებრივი სიმდიდრე, მხვნილ-შთესველთა შრომის ნაყოფი ხანძრისაგან გადაერჩინა. ასეთივე გმირობა ჩაიღინა 1972 წლის 3 ივლისს 18 წლის რიაზანელმა ტრანტორისტმა. ამ კავშირებში ანატოლ ალექსის ძე მერზლოვმა. მათ თავდადებულ მოქმედებაში გამოვლინდა საბჭოთა ადამიანის სულის უძლეველი ძალა, ხასიათის კეთილშობილება. ეს არის ქვემარტად ამაღლებული ქცევა.

ისტორიამ იცის არაერთი შემთხვევა, როდესაც ადამიანი თავის თავს წვადა კოცონზე რელიგიური ფანატიზმის შედეგად. ამის მიუხედავად, აქ არაფერია ამაღლებული. მაგრამ ჯორდანო ბრუნო, რომელმაც აშკარა ბრძოლა გამოუცხადა სქოლასტიკურ ფილოსოფიას და რომაულ-კათოლიკურ ეკლესიას, ქვემარტად ამაღლებული პიროვნებაა. ციხეში რვა წლის ყოფნის მიუხედავად, ბნელეთის მოციქულებმა ის ვერ აიძულეს უარეყო მეცნიერული ქვემარტება და ამიტომაც ინკვიზიტორებმა იგი კოცონზე დასწვეს.

მოვიგონოთ მიქელანჯელო ბუონაროტის ამალღებული ქანდაკება „დავითი“. ქაბუკი გაბედულად შეებრძოლა გოლიათს, რაც მას თითქმის სიკვდილს უქადდა და სძლია თავისი ხალხის მტერს. ანდა ავიღოთ რაფაელის ტილო „სიქსტეს მადონა“. ერთი შეხედვით „სიქსტეს მადონაში“ არაფერია უჩვეულო. მისი სიუჟეტი მარტივია. აპის მიუხედავად, რენესანსის ფერწერაში იგი დედობას ყველაზე ღრმა და ყველაზე მშვენიერი ხორცშუახმაა. ეს გენიალური ტილო ავლენს ერთ ახალ ნიშანთვსებას — ამაღლებულის სულიერ კონტაქტს მაყურებელთან. მადონას ფიგურა თითქოს ღრუბლებში დაფრინავს და, ამავე ღრობს, იგი ძალზე მიწიერია. მადონას ხელის მოძრაობაში გამოსკვივის ინსტინქტური აღფრთოვანება დედისა, რომელსაც პირაშო (ქრისტე) მკერდზე მიუკრავს, ის გრძნობს, რომ მისი ვაჟი მარტო მას არ ეკუთვნის, უბიძგებს შესწიროს შვილი ხალხის ბედნიერებას. ყოველივე ეს ტილოს არაჩვეულებრივად ამალღებულს ხდის. ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის მეზნეობარე მოწოდება ბრძოლისაკენ, თავგანწირვისაკენ, ქვეშაობრტად ამალღებულა.

მშვენიერი ქცევა ამალღებულია მაშინ, როდესაც მასში ქცევის ზომა ახალ ხარისხში, მშვენიერების უფრო მნიშვნელოვან შინაარსში გადადის. ზნეობრიობის თვალსაზრისით იგი გვირულია. ამრიგად, ამალღებულის ცნება ემთხვევა გმირულის ცნებას, როგორც ცხოვრებაში ამალღებულის ყველაზე უფრო მკაფიო გამოხატულება (აღამიანური მამაცობის, შემოქმედებითი შრომის სიღამაზის კონცენტრირებული გამოვლინება). მამასადამე, ამალღებული გმირულის ესთეტიკური გამოხატულებაა.

საბჭოთა ხელოვნებისათვის ამალღებული ხალხისადმი უნგარო საქსახურს ნიშნავს. ავიღოთ თუნდაც ვ. მუხინას ცნობილი ქანდაკება „მუშა და კოლმეურნე ქალი“. მასში მკაფიოდ, დამაჯერებლად, ლაკონიურადაა გადმოცემული მუშებისა და გლეხების მკიდრო ივეშირი სამშობლოს სადიდებლად, ხალხის საკეთილდღეოდ. რომენ როლანმა 1937 წელს პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე საბჭოთა პავილიონის ნახვისას ასეთი ჩანაწერი გააკეთა შთაბეჭდილებათა წიგნში ამ ქანდაკებაზე: „საერთაშორისო გამოფენაზე სენის ნაპირებზე ორი ახალგაზრდა საბჭოთა გიგანტი დაუოკებელ სწრაფვაში აღმართავს ნამგალსა და ჩაქუჩს. და ჩვენ გვესმის, თუ როგორ იღვრება მათი გულებიდან გმირული ჰიმნი, რომელიც მოუწოდებს ხალხებს თავისუფლებისაკენ, ერთიანობისაკენ და რომელიც მიიყვანს მათ გამარჯვებამდე“. პიროვნების თავისუფლების წინაპირობაა საზოგადოების თავისუფლება. ბრძოლა კომუნისშინათვის, მისი ზნეობრივი პრინციპებისათვის — ეს განსაზღვრავს დღეს საბჭოთა აღამიანის ქცევის ამალღებულობას. ამ თვალსაზრისით, თანამედ-

როვე ცხოვრება ახალ შინაარსს ანიჭებს ამალღებულს: ამალღებუ-  
ლი ხდება რევოლუციური ბრძოლა კაცობრიობის განთავისუფლე-  
ბისათვის, შემოქმედება კომუნიზმის სასახელოდ.

რასაკვირველია, ადამიანის სიცოცხლის გადასარჩენად, მეგობ-  
რობის, სიყვარულისათვის თავგანწირვა ამაღლებულია, რადგან  
აქაც პრიორიტეტი საზოგადოებრივ საწყისს ეკუთვნის. მაგრამ ამაღ-  
ლებული ყველაზე მკაფიოდ რეალიზდება საქმეებში, რომელთა მი-  
ზანია საზოგადოების, ხალხის მიერ თავისუფლებას მოპოვება. აი,  
ამიტომ არის, რომ მუშათა კლასის რევოლუციურმა ბრძოლამ, კო-  
მუნიზმის მშენებლობამ წარმოშვა ქვეშაირიტად ამალღებული პი-  
როვნებები.

მშვენიერი ქცევა ხდება ამალღებული მაშინ, როდესაც მასში  
ქვეშაირიტად დიდი ძალით გამოიხატება ცხოვრების საზოგადოებრი-  
ვი საწყისის პრიორიტეტი, როდესაც ქცევის ზომა ახალ ხარისხში  
გადადის, გადაიქცევა მშვენიერის უფრო მნიშვნელოვან შინაარსად.

გმირული შრომა კომუნიზმის სასახელოდ ამალღებულია. მას-  
ში ამაღლებული გამოიხატება როგორც ცხოვრების სანამუშო  
ნორმა.

ბუნებიდან ხელოვნებაში გადმოტანილი ამალღებულის ანალი-  
ზი მნიშვნელოვანწილად რთულდება იმით, რომ ხელოვნებაში იგი  
აითვისება არა იმდენად საკუთრივ მატერიალური მხარით, რამდე-  
ნადაც ადამიანის ცხოვრების ბუნებასთან კავშირით. ბუნებაში ამაღ-  
ლებულია ის მოვლენები და ურთიერთობანი, რომლებშიც გამოხა-  
ტულია სამყაროს უსასრულობა, უსაზღვრობა, ბუნების ძლიერება.  
აი, რატომ არის, რომ სტეპიც, ზღვაც, მთებიც და ბევრი მხატვრი-  
სა და მწერლის მიერ ამღერებული ღამე ამაღლებულია.

ღაღმა რუსმა და ქართველმა მწერლებმა, მხატვრებმა, კომპო-  
ზიტორებმა თავიანთ ნაწარმოებებში ბუნების არაერთი მშვენიერა  
სურათი დაგვიხატეს, რომლებიც სინამდვილეში არსებული ამალღე-  
ბულის გამოხატულებაა. ასეთია მაგალითად, უკრაინის ღამის აღ-  
წერა ა. პუშკინის პოემა „პოლტავაში“, ნ. გოგოლის „მაისის ღამე-  
ში“, დილა მთებში მ. ლერნონტოვის „ჭაჭი-აბრეკში“, ზღვის აბო-  
ბოქრება ა. აივაზოვის ფერწერულ ტილოში „მეცხრე ტალღა“  
და ა. შ.

რა დიდებულად ეღერს ილია ჭავჭავაძის პოემა „აჩრდილში“  
ბუნების აღწერა:

აღმობრწყინდა მზე დიდებულად  
და განაათლა ქვეყანა ბნელი,  
კაეასის მთების წვერთა ზალალა  
ზედ გადაჰფინა ოქროს ნათელი,  
აღმოჩნდა მთების ზემოთ მყინვარი,

ცისა და ქვეყნის შუა დაკიდულ,  
იგივე ზვიადი, იგივე მძვინვარე,  
იგივე დიდებულ და დაღუპებულ.  
ქვესკნელთ შალთაგან იგი მთა მდგრად  
ცის გასარღვევად აღმოზიდულა,  
მაგრამ მის სრბოლა ცაში უეცრად  
თითქო განგებით შეყენებულა.  
მისი ყინულით ნაკვეთი თავი  
მოირთო მზისა ოქროს სხივებით,  
ქვეყანას მშინშარს მის ფრთეთა ზვავე  
დასცქერის რისხვით და მუქარებით,  
თითქო ელისო განკითხვის დღესა  
რომ იგრილოს, წამოიქუბოს,  
ხმელეთს დაეცეს, მერმეთ ქვესკნელსა,  
თვითღ დაიღუპოს, ისიც დაღუპოს.

მოთხრობაში „ბაში-აჩუკი“ აკაკი წერეთელი ასე აღწერს შემო-  
ღამებას ალაზნის ველზე: „ბნელი თახდათან იქვრდა არემარეს...  
თვალი სინათლესა კარგავდა, მაგრამ სამაგიეროდ ყური ძალას  
იჩენდა... ალაზნის მზუცილი, ნიავისაგან მოტანილი, თითქოს შეს-  
ჩივის და შეჭხენების მის გარეშემოს!.. ცაზე ვარსკვლავები აჯიფ-  
დნენ... მთვარე ჭერ კიდევ ისევ მთას ეფარება... მაგრამ ცოტაოდნად  
კი შემოსცინა ცის კიდეს. ეტყობოდა, რომ შორს ადარც ის იყო.  
აქვე ახლოს გაისმა შოლტის ტკაცუნის და ზედ ოროველას ლიღინი  
მოჰყვა... ამ დროს თავი ამოჰყო გადაღმიდან მთვარემ!.. ნელ-ნელა  
გაღწოწვა მთის წვერზე, სამკურნალოდ მიჰფინ-მოჰფინა სხივება  
ცას და ქვეყანას, გამოაღვიძა სიბნელეში სულგანაბული არემარე,  
დაჰქროლა ნიაგმა. აბიბინდა მდელი, ამრიალდნენ ფოთლები, შეირ-  
ხნენ ბუჩქები და ერთხმად შეუტყობიკიეს ბუღბუღებმა!.. ბნელით  
გაჰოსულმა ქვეყანამ სული მოიბრუნა...“

მაგრამ მაინც პირველხარისხოვანი ადგილი უკავია ხელოვნე-  
ბის ნაწარმოებებში ადამიანის, როგორც ამალღებული მოვლენის,  
ასახვას.

„საკუთრივ ადამიანის არსი, — წერდა ფ. ენგელსი, — ბევრად  
ღიალი და ამალღებულია, ვიდრე ყველა იმ შესაძლო „ღმერთების“  
წარმოსახული არსება, რომლებიც ხომ მხოლოდ თვით ადამიანის  
მეტად თუ ნაკლებად ბუნდოვან და დამახინჯებულ გამოსახულებას  
წარმოადგენენ“<sup>1</sup>.

უკვდავია პრომეთეოსის ღიალი სახე, რომელიც შექმნა ესქილემ  
ტრაგედიაში „მიჯაქვეული პრომეთეოსი“. პრომეთეოსის მითს მიმარ-  
თავდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების მთელი შემღვდომი ის-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. I, 593—594.

ტორის მანძილზე: ასეთებია ახლგაზრდა გოეთეს მეაჰობზე პრომეთეოსი, რევოლუციური ოპტიმიზმით გამსჭვალული სახეები პრომეთეოსისა ბაირონისა და შელის პოემებში, კავკასიონის ქედზე მიჯავული ამირანი — „მზის შვილი“ ქართულ ხალხურ ეპოსში. გამოჩენილ უკრაინელ პოეტს ტ. შევჩენკოს პოემაში „კავკასია“ დაბატული ჰყავს თავისუფლებისმოყვარე პრომეთეოსი, საბჭოთა პოეტმა ა. მალიშკომ პოემაში „პრომეთეოსი“ საბჭოთა მეომარი, რომელიც გერმანულ ფაშისტთა ჯურღმულებში დაიტანჯა, მითოლოგიურ გმირს შეადარა.

მიქელანჯელომ თავის ნაწარმოებებში შექმნა ტიტანური, ამაღლებული სახეები ადამიანისა, რომელიც იბრძვის შუააუყუენების ბნელეთისმოციქულობის წინააღმდეგ, გონებისა და განათლების თავისუფლებისათვის. ასეთებია მისი „ბრუტოსი“, ანდა „ბორკილებიანი მონა“. უკანასკნელი ქანდაკება გამოხატავს მონას იმ მომენტში, როდესაც იგი მთელი დაძაბულობით ცდილობს დაამსხვრიოს ხუნდები და თავისუფლება მოიპოვოს.

ყველა თავის სიმფონიაში ბეთოვენი გვიხატავს თავისი დროის მოწინავე ადამიანის ამაღლებულ სახეს, რომელიც ბნელი ძალების წინააღმდეგ იბრძვის.

ამაღლებულია მ. გლინკას ოპერა „ივანე სუსანინი“, ნ. ჩერნიშევსკის რომანი „რა ვაკეთოთ?“, ლ. ტოლსტოის რომანი-ეპოპეა „ომი და მშვიდობა“, ვ. სურიკოვის ფერწერული ტილო „სტრელების დასჯის დილა“, მ. გორკის რომანი „დღეა“, ვ. მაიაკოვსკის პოემა „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“ და ა. შ.

გ. დიმიტროვი აღნიშნავდა, რომ ნ. ჩერნიშევსკის რომანმა „რა ვაკეთოთ?“ დიდი გავლენა მოახდინა მრავალი ქვეყნის რევოლუციონერთა არაერთ თაობაზე.

ზოგჯერ ჩვეულებრივი „პატარა ადამიანი“ შეიძლება იქცეს ამაღლებულ პიროვნებად. ა. ჩეხოვის მოთხრობაში „ხტუნია“ აღწერილია ექიმ დიმოვისა, „პატარა“ ადამიანის სახე, რომელიც თავისი ცოლის საპირისპიროდ გამოირჩევა არაჩვეულებრივი თავმდაბლობით, თავაზიანობითა და უბრალოებით, ამავე დროს, მიზნის მისაღწევად მამაცობას და გამბედაობას, დიდ ნებისყოფასა და ენერგიულობას ავლენს.

როდესაც დიმოვი დასნეულდა ხუნაგით იმიტომ, რომ იგი ავადმყოფ ბიჭუნას ყელიდან დიფტერიის ჩხირებს უღებდა, მისი კოლეგა და მეგობარი ექიმი კოროსტილიოვი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს მის ცოლს ოლდა ივანოვნას: „თქვენი მეუღლე კვდება იმიტომ, რომ თავი გასწირა... ყველა ჩვენგანთან შედარებით იგი დიდი, არაჩვეულებრივი ადამიანი იყო“.

ყველაფერი ქვეშარიტად მაღალი ადამიანში და ადამიანებთან ურთიერთობაში ყოველთვის ამაღლებულია, აგრეთვე, ესთეტიკური თვალთახედვითაც. ქვეშარიტად ამაღლებული კი, რომელიც განხილულია ესთეტიკური კუთხით, ყოველთვის მორალურია (ამიტომ, არაფერი აქვს საერთო ქვეშარიტებასთან ი. კანტის მტკიცებას, რომ „ზოგიერთი მანკიერება ამაღლებულია“).

ხელოვნების მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ არსებობს ამაღლებულსადმი ხელოვანის სამგვარი დამოკიდებულება: ზოგიერთ ხელოვანს მიაჩნია, რომ ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს მხოლოდ ამაღლებული. თუ იგი არ არის ცხოვრებაში, საჭიროა მისი გამოგონება. ეს პოზიცია ხელოვნებაში წარმოადგენს ე. წ. ყალბი პათოსის თეორიას, რომელიც სრულად უგულებელყოფს ცხოვრებისეულ სიმართლეს, მის წინააღმდეგობებს. საბჭოთა ხელოვნებაში მან განსაკუთრებული გავრცელება მოიპოვა „უკონფლიქტობის“ თეორიით.

მეორე პოზიცია უარყოფს ყოველგვარ ამაღლებულს, როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში. ჩვეულებრივად, ასეთ დროს, ხელოვანები ისწრაფვიან აჩვენონ ამაღლებულის ნებისმიერი გამოვლინების სიყალბე, როგორც სიტყვებში, ისე საქმეებში. გავიხსენოთ, მაგალითად, ზოგიერთი დასავლეთელი მწერლის (რემარკი, ჰემინგუეი) რეაქცია ბურჟუაზიული ხელოვნების ყალბ პათოსზე, რომელიც განადიდებდა პირველ მსოფლიო ომს, კაცთმოძულე ბრძოლას, როგორც რაღაც „ამაღლებულს“. ეს რეაქცია მდგომარეობდა იმის მტკიცებაში, რომ ამაღლებული, საერთოდ, არ არსებობს, იგი სრული მოტყუებაა.

რეალისტ ხელოვანთათვის, მით უმეტეს. სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე. მდგომარეობის, ორივე ეს უკიდურესობა ამაღლებულის გამოხატვაში, მიუღებელია. მათი ამოცანაა ნიღაბი ახადონ ფსევდო-ამაღლებულს, ამავე დროს, არ დაიმურონ ძალ-ღონე, ოსტატობა იმისათვის, რათა ხელოვნების ნაწარმოებებში აჩვენონ ქვეშარიტად ამაღლებული მოვლენები, გმირები. მათი ქცევა და მოქმედება.

თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ხელოვნებამ გამოიმუშავა სპეციფიკური ქანრები და მხატვრული ხერხები, რომლებიც საშუალებას იძლევიან მეტი სისავსითა და გამომსახველობით გამოიხატოს ამაღლებული.

ამაღლებულის გამოხატვის ქანრები და ხერხებია: გმირული დრამა, ტრაგედია — დრამატურგიაში; სასახლეები. ტაძრები, საზოგადოებრივი შენობები — ხუროთმოძღვრებაში; კედლის მხატვრობა და მონუმენტური ქანდაკება — სახვით ხელოვნებაში: ოპერა, სიმფონია. ორატორია — მუსიკაში; ოდა. ჰიმნები — პოეზიაში და



ა. შ. ამალღებული შეიძლება გამოიხატოს, აგრეთვე, ხელოვნების სხვა სახეებსა და ქანრებში, შათთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების ამალღებული მოვლენები. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, საბჭოთა ადამიანების თავგანწირვა სამოქალაქო და დიდი სამამულო ომის წლებში დედა-სამშობლოს საკეთილდღეოდ, გმირული შემართება შემოქმედებითს შრომაში — სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ამალღებულის გამოხატვის უშრეტ წყაროს წარმოადგენენ. საბჭოთა ხელოვნება გამჭრიახად არჩევს ახალს, პროგრესულს ჩვენს ცხოვრებაში, ნიჭიერად და მკაფიოდ ასახავს იმ სამყაროს სილამაზეს, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, ახალი საზოგადოების ადამიანის მიზნებისა და იდეალების სიდიადეს.

სკკპ XXIV ყრილობის რეზოლუციაში აღნიშნულია, რომ „საბჭოთა ხალხი დაინტერესებულია ისეთი ნაწარმოებების შექმნით. რომლებშიც სიმართლით იქნება ასახული სინამდვილე, დიდი მხატვრული ძალით დამკვიდრდება კომუნიზმის იდეები“.

ამ სიტყვებში შესანიშნავად ჩანს ჩვენს ცხოვრებაში ამალღებულის შინაარსი, რომელიც გამოიხატება სოციალისტური ხელოვნების ნაწარმოებებში.

### ბ) ტრაგიკული

ტრაგიკული არის ესთეტიკური კატეგორია, რომლის სახელწოდება ძველი საბერძნეთის ხელოვნებაში იღებს დასაბამს. უძველესი საკულტო წესჩვეულების თანახმად, რომელიც მიიღვნილი იყო ნაყოფიერების ღმერთის დიონისეს (ვაკხის, ბახუსის) პატივსაცემად, გრანდიოზულ სახალხო დღესასწაულზე ღმერთს სწორავდნენ თხას, ხოლო თხის ტყავში გამოწყობილნი ასრულებდნენ სიმღერებსა (დითირამბებს) და ცეკვებს. „ტრაგოს“ — ბერძნულია და ნიშნავს თხას, „ოდე“ — სიმღერას. დიონისეს თანამგზავრები ე. წ. სატირები (პანები, ფანები) ანტიკურ ხელოვნებაში გამოიხატებოდნენ ნახევრად ადამიანებად და ნახევრად თხებად. დიონისე, როგორც მკენარეულობის ღმერთი, ბერძნული მოთალოგის თანახმად, იყო, აგრეთვე, მომავკვდავი და ალორძინებული ბუნების ღმერთიც. აქედან წარმოსდგება ტრაგედიის სახელწოდების წარმოშობის მეორენაირი ახსნაც. საკულტო წესჩვეულებათა მიხედვით, ამ ღმერთის პატივსაცემად იმართებოდა დღესასწაული, რომლის დროსაც მწუხარება, მისი სიკვდილის გამო, იცვლებოდა სი-

ხარულითა და მხიარულებით, მისი აღდგომის გამო. ამ ლეგენდას საფუძვლად უდევს უბრალო დაკვირვება პურის მარცვალზე, რომელიც „კვდება“, როდესაც მას მიწაში ფლობენ და კვლაც „ცოცხლდება“ მცენარის ღეროს სახით.

ტრაგიკულის ცნებას ყოველთვის უკავშირებდნენ წარმოღვენას ღიდ უბედურებაზე, ძალზე საშიშვლ ამბავზე, რომელსაც უნარი შესწევს თავზარი დასცეს ადამიანს მძიმე ტანჯვის, ანდა სიკვდილის საზარელი საწახლობით.

ტრაგედიის თეორია ჩაისახა ძველ საბერძნეთში. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედია არის ისეთი მნიშვნელოვანი და დამთავრებული მოქმედების გამოხატვა, რომელიც წარმოშობს შიშსა და სიბრალულს. ტრაგედია არის გადასვლა ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ. ყველაზე მთავარი ტრაგედიაში არის მოქმედება და არა ხასიათები. მეტად მნიშვნელოვანია „კათარზისის“ (განწმენდა) არისტოტელესეული თეორია. ამ თეორიის თანახმად, სიბრალული და შიში, რომლებსაც იწვევს ტრაგედია, ათავისუფლებენ, განწმენდენ მსაყურებელს მსგავსი აფექტებისაგან. არისტოტელე არ იზიარებს პლატონის აზრს, რომლის თანახმად ტრაგედია გამოსადევია ბრბოსათვის და ქაბუკებისათვის, ხოლო ეპოსი — კეთილშობილი, მოწიფული მოქალაქეებისათვის.

კლასიციზმის თეორეტიკოსი ბუალო აღნიშნავდა, რომ ტრაგედიის გმირები ძლიერი, წარჩინებული პერსონებია. XVII—XVIII საუკუნეებში როგორც კლასიციზმის, ისე განმანათლებლობის ეპოქებში ტრაგიკული ცალმხრივად, განყენებული ეთიკის თვალსაზრისით განიხილებოდა. ტრაგიკული გმირის საქციელი და დაღუპვა აიხსნებოდა მისი ზნეობრივი „შეცდომით“ ანდა „ბრალით“. ე. წ. „ტრაგიკული ბრალის“ (ბედისწერის) თეორიის ანტიმეცნიერული არსი ის არის, რომ ამ თეორიის თანახმად ყოველი ტრაგიკული პიროვნება თავის დაღუპვაში თავად არის დამნაშავე. განმანათლებლობის ფილოსოფიის თვალთახედვით ტრაგიკულის არსი ღრმად გააშუქეს დ. დიდრომ და გ. ე. ლესინგმა. მათი აზრით, ტრაგიკულია საშინელი მოვლენები, ადამიანების უბედურება და ტანჯვა. დიდროს აზრით, ღრამაში კანონიერი ადგილი უნდა დაიკავოს ახალმა გმირმა, მესამე წოდების ადამიანმა.

XVIII საუკუნის დამლევისათვის წარმოიშვა ტრაგიკულის ობიექტურ-ისტორიული შინაარსის პრობლემა. ეს ახალი თვალთახედვა გამოვლინდა გერმანულ ესთეტიკურ აზროვნებაში ჰერდერთან და ი. გოეთესთან, რომლებმაც ერთ-ერთმა პირველებმა აღნიშნეს უ. შექსპირის ტრაგედიების ისტორიზმი და მიუახლოვდნენ ისტორიული აუცილებლობის, როგორც ტრაგიკული გმირის მოქმედების საფუძვლის გაგებას.

თავის ფილოსოფიურ დრამაში „ფაუსტი“ გოეთემ პოეტურად ახსნა ბურჟუაზიული პროგრესის წინააღმდეგობანი, რომლებიც დამღუპველია უბრალო ადამიანების ბედსათვის, რომელთაც ტრაგიკული დისონანსი შეაქვთ ქვეშარბიტების ისეთი მძაბვლების ცხოვრებაში, როგორც ფაუსტია. გოეთე ამ წინააღმდეგობებში თავისი დროის ხელოვნების ტრაგიკული შინაარსის ძალიან წყაროს ხედავდა.

ტრაგიკულის ობიექტურ-ისტორიული შინაარსის პრობლემას განიხილავდა ჰეგელი. მან ტრაგედია განსაზღვრა როგორც მდგომარეობა, რომლის დროსაც უცილობელია ადამიანის სიკვდილი. იგი უარყოფდა „ტრაგიკული ბრალის“ მეტაფიზიკურ თეორიას, მაგრამ მისი დიალექტიკის იდეალისტური ხასიათი ამ თეორიის დაძლევას შეუძლებლად ხდიდა. თუმცა ტრაგიკული ხასიათების ბრძოლა, ჰეგელის აზრით, გამართლებულია განვითარების ობიექტური მსვლელობით, ისინი მაინც საბოლოო ჯამში ხდებიან „დაძნაშაფენი“ როგორც კი შეეცდებიან თავს დაესხნენ არსებულ საზოგადოებრივ წესწყობილებას. ჰეგელი დიდად აფასებდა ანტიკურ ტრაგედიებს. რჩევას აძლევდა ყველას გასცნობოდნენ მათ. ჰეგელის აზრით, თანამედროვე ტრაგედიის საფუძველია ხასიათის ინდივიდუალურ ვნებათა სიდიადე. ხასიათის ასეთი ტრაგედია შექმნეს შექსპირმა და გოეთემ.

ტრაგიკულის თეორიაში დიდი წვლილი შეიტანეს რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა ბ. ბელინსკიმ, ნ. ჩერნიშევსკიმ და ნ. დობროლინებოვმა. ტრაგიკულის ცნებას ჩერნიშევსკი და დობროლინებოვი ბატონყმობისა და ცარაზნიის „ბნელ საქმფოსადმი“ სახალხო პროტესტის ზრდას უკავშირებდნენ. ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, ტრაგიკული ამბავების უმადლესი უღრმესი გვარეობაა: „ტრაგიკული, — მისი აზრით. — არის ადამიანის ტანჯვა ან დაღუპვა“<sup>1</sup>. „ტრაგიკულია ის, რაც საშინელია ადამიანის ცხოვრებაში“<sup>2</sup>. ჩერნიშევსკის აზრით, ტრაგიკულის განვითარების პროცესი შესანიშნავად აქვს მოცემული უ. შექსპირს დრამაში „იულიუს კეისარი“. რომი მისწრაფებს მმართველობის მონარქიული ფორმისაკენ. ამ მისწრაფების წარმომადგენელია იულიუსი. ეს მიმართულება უფრო სამართლიანია და ამიტომ უფრო ძლიერია საპირისპირო მიმართულებაზე, რომელიც ესწრაფვის რომის ძველთაგანვე დამყარებული წყობილების დაცვას. იულიუს კეისარი ამარცხებს პომპეუსს. მაგრამ ძველთაგანვე არსებულსაც აქვს უფლება იარსე-

<sup>1</sup> ნ. ჩ. ჩერნიშევსკი, რჩელი ფილოსოფიური თხზულებანი, თბილისი, საბუღაბი, 1945, 337.

<sup>2</sup> იქვე, 338.

ბოს, იგი ირღვევა იულოუს კეისრის მიერ, და მის მიერ შებღალუ-  
ლი კანონიერება აღსდგება მის წინააღმდეგ ბრუტოსის სახით. კეი-  
სარი ილუპება, მაგრამ შეთქმულნი თვითონვე იტანჯებიან იმის  
შეგნებით, რომ მათ მიერ დაღუპული კეისარი მათზე მაღლა დგას<sup>1</sup>.

განიხილავს რა უ. შექსპირის ტრაგედიას, ნ. ჩერნიშევსკი აღ-  
ნიშნავს, რომ ტრაგიკულის ცნება გერმანულ ესთეტიკაში დაკავ-  
შირებულია ბედისწერის ცნებასთან, ისე რომ ტრაგიკული ხვედრა  
ადამიანისა ჩვეულებრივად წარმოიდგინება როგორც ადამიანის  
შეჯახება „ბედისწერასთან“. იდეალისტური ესთეტიკის მოსაზრე-  
ბას, — ყოველ ტრაგიკულ გმირში დავინახოთ „დამნაშავე“, —  
ნ. ჩერნიშევსკი თვლის ნაძალადევად და უსაფუძვლოდ. „ის აზ-  
რი, რომ ყოველ დაღუპულში დავინახოთ დამნაშავე — ნაძალადე-  
ვი და მკაცრი აზრია იმდენად, რომ აღაშფოთებს ადამიანურ  
გრძნობებს“<sup>2</sup>, ამ აზრს კავშირი აქვს ძველი ბერძნული ბედისწერის  
იდეასთან. აკრიტიკებს რა ამას, დიდი „სარატოველი სემინარიელი“  
განაგრძობს მსჯელობას და აღნიშნავს, თუ ჩვენ მოვიზღოძებთ ყო-  
ველ დაღუპულში ვეძებთ დამნაშავეც, მაშინ შეგვიძლია ყველას  
დაედოთ ბრალიო. დეზდემონა დამნაშავეა იმით, რომ სულით უმ-  
წიკელო იყო და, მაშასადამე, არ შეეძლო წინასწარ განეჭვრიტა ია-  
გოს ცილისწამება, რომეო და ჯულიეტა დამნაშავენი არიან იმაში,  
რომ ერთმანეთი შეუყვარდათ, დონ კარლოსი და მარკიზი პოზა  
დამნაშავენი არიან იმიტომ, რომ კეთილშობილი ადამიანები იყვნენ.

ნ. ჩერნიშევსკი ილაშქრებდა ტრაგიკულის იდეალისტური, პე-  
გელისეული გაგების წინააღმდეგ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, გა-  
მოდიოდა იმ დებულებიდან, რომ ტრაგიკული არის ადამიანის  
ტანჯვა ან დაღუპვა.

ტრაგიკული კონფლიქტების ობიექტური კანონზომიერება ან-  
ტაგონისტურ კლასობრივ საზოგადოებაში მეცნიერული სისრულით  
გახსნეს მხოლოდ კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა. მარქსიზმის ფუძემ-  
დებლებმა ტრაგიკულის პრობლემა პირდაპირ დაუყავშირეს კლას-  
თა ბრძოლას, ისტორიული განვითარების რევოლუციურ ხასიათს.

ამ თვალსაზრისით, მეტად მნიშვნელოვანია კ. მარქსისა და  
ფ. ენგელსის მიმოწერა ფ. ლასალთან. როგორც ცნობილია, ამ უკა-  
ნასკენელმა 1858—1859 წლებში დაწერა ტრაგედია ლექსად „ფრანც  
ფონ ზიკინგენი“, რომელიც წარმოადგენდა შვაბი და რაინელი რაინ-  
დების 1522—1523 წლების აჯანყების ისტორიული მასალების დრა-  
მატულ დამუშავებას. ამ აჯანყებას ხელმძღვანელობდნენ ფრანც

<sup>1</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, თბილი-  
სი, სახელგამი, 1945, 328.

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский, Статьи по эстетике, Москва, 1938, 206.

ფონ ზიკინგენი და ულრიხ ფონ ჰეტენი, კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა ტრაგედიის შესახებ თავიანთი მოსაზრებანი ფ. ლასალს აცნობეს წერილობით. 1859 წლის 27 მაისს ფ. ლასალმა მარქსიზმის ფუძემდებლებს უპასუხა წერილით, რომელშიც იცავდა თავის თვალსაზრისს და ყოველმხრივ ცდილობდა გაეშართლებინა ისტორიული ტრაგედიის თემად ფრანც ფონ ზიკინგენის თავგადასავლის არჩევა.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირდაპირ და გადაქრით მიუთითეს ლასალის ტრაგედიის მანკიერებაზე, გვიჩვენეს, რომ მისი კონცეფცია ყალბია, რომ მან ვერ ააჩნია გმირი, რომელიც მასების კიშმარჩი ინტერესებს გამოხატავდა. მარქსიზმის ფუძემდებლებმა აღნიშნავენ, რომ გერმანიაში გლეხთა მოძრაობის ნამდვილი გმირი იყო არა ფრანც ფონ ზიკინგენი, არამედ თომას მიუნცერი და სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა გამზადდარიყო ისტორიული ტრაგედიის გმირი. თომას მიუნცერის დაღუპვა განპირობებული იყო საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მოუშწიფებლობით, რანაც შეუძლებელი გახდა მისი კოჰენსტური იდეალების განხორციელება. ტრაგიკული კოლიზია აღნიშნავდა ფ. ენგელსი. წარმოიშობა: „ის-ისტორიულად აუცილებელ მოთხოვნილებასა და მოკეპულ დროში მისი პრაქტიკული განხორციელების შეუძლებლობას შორის“<sup>1</sup>.

ტრაგიკულის სპეციფიკას გარკვევითათვის საკმარისი როლია დავკმაყოფილდეთ მითითებით, რომ იგი წარმოადგენს დიდ უბედურებას, ადამიანის ტანჯვას ან დაღუპვას. ყოველგვარი ტანჯვა, თუნდაც ყველაზე დიდი და წვალებებით აღსავსე, და ადამიანის ყოველგვარი სიკვდილი ჩვენ მიერ როდი აღქმება როგორც ტრაგიკული.

ტრაგიკულია ისეთი ადამიანის მდგომარეობა, რომელიც ღირსია თანაგრძნობისა და შებრალებისა. ამ თანაგრძნობის ზომა დამოკიდებულია იმაზე, რამდენად მშვენიერი ან ამალლებელია მოვლენა, რომელიც ილუბება. ბნელი ძალების დაღუპვაში არაფერია ტრაგიკული. საშხედრო დაშინაშეცეების დასაჯამ ნიურნბერგში გამოიწვია დედამიწაზე ყველა კეთილი ნების ადამიანში მოწონება და კმაყოფილება იმიტომ, რომ სამართლიანობამ საბოლოოდ გაიმარჯვა. იგი არ იყო და არც შეიძლება ყოფილიყო აღქმული როგორც ტრაგიკული მოვლენა. კუკრინიკსების ცნობილ ტილოში „აღსასრული“ ასახულია ჰიტლერის უკანასკნელი დღეები: ფიურერის უაზრო თვალები, მოღრეცილი სახე, მისი გენერლების სახეები სასოწარკვეთილებას გამოხატავენ, ჰიტლერი ნაჩვენებია სიბნელიდან გამოსული, და აქ ყურადსაღები სიმბოლიკაა. მხატვრები თითქოსდა გვე-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 29, 495.

უბნებიან: სიბნელიდან გამოვიდა და საბოლოოდ სიბნელეში ჩა-  
კარგება. ეს ტილო მკაცრი გაფრთხილებაა იმათთვის, ვინც თავი-  
სუფლებას ანშობს, აგრესიულ ომს აწარმოებს ამა თუ იმ კონტი-  
ნენტზე, რომ მათაც ისევე, როგორც პიტლერს და პიტლერელებს, და-  
ლუპვა მოელოთ და რომ ეს დალუპვა იოტისოდენა თანაგრძნობასაც  
კი არ გამოიწვევს.

ესთეტიკური თვალთახედვით, ტრაგიკულად ჩაითვლება დაღუ-  
პვა ან ტანჯვა, რომლებსაც საზოგადოებრივი ხასიათი აქვთ და  
რომლებიც გარკვეულ ისტორიულ კანონზომიერებას გამოხატავენ.  
ტრაგიკულის მეშვეობით, მკვიდრდება მშვენიერების იდეალა. ტრა-  
გედიას ადგილი აქვს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ძველი აღმოჩნდება  
ახალზე ძლიერი, ხოლო ის, რაც ასახიერებს ცხოვრების წინსვლით  
მოძრაობას, მარცხდება ძველთან ბრძოლაში.

ცხოვრებაში ტრაგიკულის გამოვლინების მრავალი სახეობა  
გვხვდება, რომელიც სრულიად შემთხვევით მოვლენათა შედეგი  
ხდება. ადამიანის სიკვდილი საგზაო კატასტროფაში, ნადირობისას,  
ბავძის სიკვდილი. ენერგიით აღსავსე ადამიანის დალუპვა, ადამიანის  
მარცხი ბუნების ძალებთან ქიდილში, რევოლუციისა, ანდა ეროვნულ-  
განმათავისუფლებელი მოძრაობის დამარცხება და ა. შ. ე.ი.  
ცალკეული ადამიანის ტრაგედიიდან მთელი ხალხის ტრაგედიამდე.  
ანტიავონისტურ საზოგადოებაში ტრაგიკულის მთავარი წყაროა არ-  
სებულის სოციალური წინააღმდეგობანი, უსამართლობა.

ისტორიული პროგრესის მატარებელი ხალხია. მისი ძალღო-  
ნით გარდაიქმნება ბუნება და იცვლება ცხოვრების პირობები. აი,  
რატომ არის რომ ყველაზე მეტად ტრაგიკული კონფლიქტები ეხე-  
ბა ხალხთა ცხოვრებასა და ბრძოლას. ამიტომ, შემთხვევითი არ უნ-  
და იყოს, რომ კ. მარქსი, აკონაპექტებდა რა ფ. ფიშერის „ესთე-  
ტიკას“, შენიშნავდა, რომ „ტრაგედიის ნაშედეგი თემა რევოლუ-  
ციაა“.

ცხოვრებაში ტრაგიკული შემთხვევა ქეშმარიტ ხელოვანს აინ-  
ტერესებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მასში ელინდება ადამიანთა  
ცხოვრების ტიპური კონფლიქტები.

მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთ უდიდეს და უძლიერეს  
ტრაგიკულ ნაწარმოებად ითვლება უ. შექსპირის „ჰამლეტი“. ამ ნა-  
წარმოებაში ტრაგიკული კონფლიქტები კოლოსალურია თავისი მას-  
შტაბებით და ყოველსმომცველია იმ ღრმა გადატრიალების გავო-  
სახვით, რომელიც კაცობრიობამ გადაიტანა აღორძინების ხანაში,  
როდესაც ინგერეოდნენ შუა საუკუნეების ფეოდალური საზოგა-  
დოების ბურჟუები და ცხოვრებაში მკვიდრდებოდა ახალი, ბურჟუ-  
აზოული წყობილება. ისტორიის ამ მღელვარე და წინააღმდეგობე-  
ბით აღსავსე პერიოდს შექსპირი განსაზღვრავს ჰამლეტის სიტყვე-

ბით „დროთა კავშირი დაირღვა“. აი, უკვე რამდენიმე საუკუნეა შექსპირის „ჰამლეტი“ იზიდავს მთელი მსოფლიოს თეატრებს, მას იღებენ კინოში, ღვამენ ბალეტს, ოპერას და ა. შ. ჰამლეტის ტრაგედია — ეს უბრალოდ შებღალული ადამიანური ღირსების ტრაგედია როდია, ჰამლეტის შურისგება მამის სიკვდილისათვის უბრალო შურისგება როდია. კლავს რა კლავდიუსს — თავისი მამის ბეკელეს, ჰამლეტი იცავს ადამიანურ ღირსებებს, იცავს მაღალ ჰუმანისტურ იდეალებს. ჰამლეტის ტრაგედია არის ჰუმანიზმის ტრაგედია ანტიჰუმანისტურ სამყაროში. სწორედ ამიტომაც პასუხი მის განთქმულ კითხვაზე „ყოფნა-არყოფნა?“ არის „ყოფნა“; ხოლო აქ „ყოფნა“ ეღერს მხურვალე მოწოდებად ყოველგვარი საზიზღარისა და ფლიდობის, ანტიჰუმანურის წინააღმდეგ, ადამიანის ბედნიერებისათვის, თანასწორობისა და ღირსებისათვის საბრძოლველად. „ჰამლეტიში“ შექსპირმა ფილოსოფიურად გაიაზრა ჰუმანიზმის ტრაგედია გვიანდელი აღორძინების პერიოდში.

თავისი ტრაგედიების „ჰამლეტი“, „მაკბეტი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „მეფე ლირი“, „ოტელო“ და სხვათა სახით შექსპირმა შექმნა ახალი ტრაგედიის შესანიშნავი ნიმუშები, რომლებშიც აისახა მაშინდელი ეპოქის შინაგანი წინააღმდეგობანი.

რუსულ ხელოვნებაში შექსპირის ტრადიციები განაგრძო ა. პუშკინმა ტრაგედიაში „ბორის გოდუნოვი“. მის პათოსს განსაზღვრავს არა ბორისის პირადი ტრაგედია. გოდუნოვი, რასაკვირველია, ტრაგიკული ფიგურაა. მისი ტრაგედია გამოიხატება მის მიერ ჩინებულად გაგებულ რეფორმების ისტორიულ აუცილებლობასა და მათი განხორციელების პრაქტიკულ შეუძლებლობას შორის წინააღმდეგობაში. დავუშვათ, რომ ეს რეფორმები განხორციელებულიყო, ხალხის მდგომარეობა მაინც არ შეიცვლებოდა. მმართველი კლასები წინათ იცვლებოდა, მაგრამ ხალხის მდგომარეობა არ იცვლებოდა, აი, რაშია ქვეშაირი ტრაგედია, აი რატომ არის „ხალხი მღუპარე“ ყველა ცვლილებების დროს. „ბორის გოდუნოვიში“ ერთმანეთს ერკინება ორი ძირითადი ძალა: ერთი მხრივ არიან მეფის ტახტის პრეტენდენტები (მეფე ბორისი და მისი შთამომავლობა. თავადები, ცრუდიმიტრი და პოლონეთის შლიახტა), მეორე მხრივ — რუსი ხალხი. ეს ნაწარმოები ხალხის ბედზეა დაწერილი, ხალხის ტრაგედიაა.

ხალხის ბედთან დაკავშირებული ტრაგიკული სიტუაციები და კონფლიქტები ყოველთვის გამოხატავენ ახლეს, პროგრესულს, მშვენიერის ტრაგედიას. და, ვინაიდან, ტრაგიკული გმირი, როგორც წესი, ამბღლებულია, მის მხარეზეა ხალხის უდიდესი თანაგრძნობა, სიბრალული.

ქართველმა ხალხმა თავისი ისტორიული ბედუკუღმართობას გამოტრაგიკულის განცდა უშუალოდ დაუკავშირა პატრიოტულ გრძნობას, სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლას. ი. ჭავჭავაძის პოემა „დინიტრი თავდადებულს“, ა. წერეთლის პოემა „თორნიკე ერისთავს“, დ. ერისთავის „სამშობლოს“, ი. სუწიაშვილი-აფხაზის „ლალატს“ და ა. შ. ეს მოტივი უდევთ საფუძვლად. როგორც აღვნიშნეთ, ესთეტიკურ მოძღვრებათა ისტორიაში არსებობდა თეორია, რომლის თანახმად ხელოვნებაში ტრაგიკულის ობიექტად შეიძლება იყოს მხოლოდ დიდი პიროვნება, რადგან უბრალო ადამიანის გაკირვება ძალზე უმნიშვნელოა და ღირსი არ არის ტრაგედია. ამის საწინააღმდეგოდ, დემოკრატიული შეხედულება ტრაგიკულ გმირზე გამოვიჩინდა XIX საუკუნის რუსული და ქართული რეალისტური მწერლობის ნიმუშებში, რომლებშიც ნაჩვენებია „პატარა ადამიანი“, დამცირებულისა და შეურაცხყოფილის ტრაგედია. ასეთია ნ. გოგოლის „შინელის“ მთავარი გმირი აკაკი აკაკიევიჩის სახე, რომელშიაც ასახულია ადამიანში ადამიანურის ტრაგედია. საზოგადოებამ ჩაკლა მასში ადამიანი — აი, გოგოლის მოთხრობის ქვეტექსტი, რომელიც ამ გმირს ტრაგიკულ პიროვნებად გადააქცევს. „პატარა ადამიანების“, დაჩაგრული და დაბეჩავებული გლეხკაცობის ნამდვილი ტრაგიკული ბედი დაგვიხატა თავის ნაწარმოებებში დიდმა ქართველმა მწერალმა ეგნატე ნინოშვილმა. იგი თავის მოთხრობებში გვიხატავს გურული გლეხკაცობის ბედუკუღმართი ცხოვრების მძაფრ, მართალ სურათებს. გლეხკაცის ცხოვრებაში იგი მხოლოდ ტრაგედიას ხედავს, რის გამოც, მწერლის ყველა მოთხრობა უბედურებით მთავრდება. ე. ნინოშვილი ორ ძირითად კლასს, მჩაგვრელთა და ჩაგრულთა კლასს გვიხატავს. ერთ მხარესაა დროიდები, მკლავაძეები, უქმადეები, გულფუჭადეები, ანუ ცხოვრების პარაზიტები, ხოლო, მეორე მხარესაა ჩაგრულნი და დამცირებულნი: მუნჯადეები, უიშვილები, ძალადეები, უნათლოშვილები, ჩამწარადეები. ე. ნინოშვილის ნაწარმოებები თავისუფლად შეგვიძლია ტრაგიკულ ნაწარმოებთა ჯგუფს მივაკუთვნოთ. გურული გლეხკაცობის სოციალური ტიპების მდიდარ გალერეაში ეს ჩაგრულნი და დამცირებულნი ტრაგიკულნი არიან სოციალური და ეროვნული უთანასწორობის შედეგად. ისინი ნამდვილი ადამიანები უნდა გახდარიყვნენ, მაგრამ ცხოვრების უკუღმართობამ ჩაკლა მათში ყოველივე ადამიანური. მშვენიერმა დამარცხება იგემა. აი, ამ მოთხრობების ქვეტექსტი, რომელიც ამ ადამიანებს ტრაგიკულად ხდის.

ცალკეულ შემთხვევებში შესაძლოა აკაკი გახდეს ტრაგიკული გმირი. მაკბეტი აკაკია, მაგრამ იგი ტრაგიკული პიროვნებაა: მანამ აკაკი გახდებოდა, იგი მამაცი მეომარი იყო, ხოლო



როდესაც მან ჩაიდინა მკვლელობა, მძიმედ ინანიებს მას. ზნეობრივი დაცემის შემდეგ მონანიება რამდენადმე ამართლებს მაკბეტს და აღამიანში სიბრაღულს იწვევს.

თუ ჩვენს წინაშე ავკაცია ყოველგვარი მონანიების გარეშე, თუ არავითარი გამართლება არა აქვს მის დანაშაულობებს, თუ ამავე დროს, იგი მშინშარაცაა როგორც, ვთქვათ, ფრანც მოორი შილერის „ყაჩაღებში“, ანდა კლავდიუსის მაგვარი ზნეობრივი კრეტინია „ჰამლეტიდან“, ანდა ზნეობრივი არამზადაა, როგორც იაგო „ოტელოდან“, მაშინ ასეთი აღამიანი თავისი დაღუპვით შეიძლება იყოს საზარელი, საზიზღრად მხდალი, მაგრამ არა ტრაგიკული.

ტრაგედიის გმირად, როგორც წესი, გვევლინება პიროვნება, რომელიც ამა თუ იმ ზომით დადებითი საზოგადოებრივი იდეალების მატარებელია. ტრაგიკული, როგორც წესი, მოწინააღმდეგე ძალებთან აქტიურ ბრძოლაში მშვენიერის დამარცხება ან დაღუპვაა.

ამიტომ მ. ცემთხვევითი არ არის, რომ რევოლუციური მოძრაობა, საზოგადოების მოწინავე ძალების ბრძოლა სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ აურაცხელ მასალას აძლევდა ტრაგედიის ხელოვნებას. სპარტაკის აჯანყება ძველ რომში, უოტ ტაილერის აჯანყება ინგლისში, ჟაკერია საფრანგეთში, გლუხთა ომები გერმანიაში, გლუხთა მოძრაობა პუგაჩოვის, რაზინის, არსენა მარაბდელისა და სხვათა წინამძღოლობით, გიორგი სააკაძის ბრძოლა ფეოდალთა აღიარებასწინააღმდეგ და ა. შ. მუდამ მთავრდებოდა აჯანყებულთა დამარცხებით, ამდენად ისინი შესანიშნავ მასალას წარმოადგენენ ტრაგედიისათვის. ამ ტრაგედიებმა სათანადო ადგილი დაიმკვიდრეს საოპერო და საბალეტო ხელოვნებაშიც. ასე მაგალითად: ა. კასიანოვის ოპერა „სტეფანე რაზინი“, ტ. სტეპანოვი „ივანე ბოლოტნიკოვი“, მ. კოვალის „ემელიანე პუგაჩოვი“, ი. შაპორინის „დეკაბრისტები“, ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „სპარტაკი“, ა. მაკავარიანის ბალეტი „ოტელო“, რ. გაბიჩაძის ბალეტი „ჰამლეტი“ და ა. შ.

ახალი, პროგრესული განიცდის ტრაგედიას არა მარტო მაშინ, როდესაც იგი დროებით მარცხდება, არამედ მაშინაც, როდესაც მთლიანად მოძრაობა იმარჯვებს, მაგრამ მისი ცალკეული მონაწილენი იღუპებიან. ასეთ ნაწარმოებებს განეკუთვნებიან ტრაგედიები, რომლებიც საბჭოთა ხალხის გმირობას ასახავენ სამოქალაქო და სამაჭულო ომის წლებში. ასეთია ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გეარდია“ რომანში, კინოში, პიესაში; ასეთია მ. კალატოზოვის მხატვრული ფილმი „მიფრინავენ წეროები“ და ა. შ.

ტრაგიკულად მარცხდებიან არამარტო ახალი საზოგადოებრივი ძალების. არამედ ზოგჯერ წარმავალი კლასების წარმომადგენლებიც. კ. მარქსი აღნიშნავდა ცალკეულ შემთხვევებს წარმავალი

კლასების ტრაგედიაზე. ტრაგიკული იყო გერმანული რაინდობის როლი რეფორმაციის პერიოდში, როდესაც იგი ობიექტურად ხელს უწყობდა გერმანიის გაერთიანებას, თუმცა მისი იდეალი იყო შუა საუკუნეების იმპერია. რაინდობა ებრძოდა თავადებს და დაიღუპა ამ ბრძოლაში. სერვანტესმა დონ კიხოტის, როგორც რაინდის, საცოდავ სახეში, გამოხატა რა მოგზაური იდალგოს კომიკური ტიპი, მოგვცა ოდესღაც სახელოვანი და ბრწყინვალე რაინდობის პაროდია. მაგრამ რაინდობის დაღუპვა გერმანიაში იყო ტრაგიკული, რადგან მასთან ერთად დიდი ხნით იმარხებოდა ქვეყნის ეროვნული გაერთიანების იდეა. აი, რატომ იყო, რომ კ. მარქსმა, ლასალი-სადში წერილში რაინდობის ერთ-ერთ წინამძღოლს გიოც ფონ ბერლინხინგენს „საცოდავი სუბიექტი“ შეარქვა<sup>1</sup>. ამასთანავე მან აღნიშნა, რომ გოეთე მართალი იყო, როდესაც იგი თავის დრამაში ტრაგიკულ პიროვნებად გამოხატა, ხოლო ფ. ენგელსმა ამ ნაწარმოებს „აჯანყებულის ხსოვნის დრამატული პატივისცემის ფორმა“ უწოდა<sup>2</sup>.

ტრაგიკული გმირი უდანაშაულოდ დამნაშავეა. ტრაგიკული სიკვდილი ამაღლებულია. ყველა ქეშმარიტი ტრაგედის დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა სიცოცხლის დამაპყვიდრებელი ხასიათი. ტრაგიკული გმირი ყოველთვის აქტიურია, მისი სტიქია ბრძოლაა.

თავისუფლების და სიცოცხლის  
ღირსი ის არის.

ვინაც ყოველდღე, განუწყვეტლივ  
ამისთვის იბრძვის.

ასეთია საბოლოო დასკვნა, რომელიც გამომდინარეობს გოეთეს ოპტიმისტური ტრაგედიიდან.

ზოგჯერ ტრაგიკულია ისეთი ადამიანების ანდა სოციალურაჯგუფების ბედი, რომლებიც არ იმყოფებიან პროგრესის მხარეზე, ხოლო ხანდახან ეწინააღმდეგებიან კიდევ მას. რატომ არის ტრაგიკული კონტრარეოლუციის რიგებში მეტბრძოლი გრიგორი მეღვინევი მ. შოლოხოვის „წყნარი დონიდან“. ანდა ვაჰარი ეგორ ბულიჩოვი მ. გორკის „ეგორ ბულიჩოვი და სხვებიდან“? მართალია, ისინი ძველი წესწყობილების წარმომადგენლები არიან, მაგრამ ტრაგედიას განიცდიან და ჩვენ მათ თანაუგრძნობთ, რადგან ისინი ძლიერი პიროვნებები არიან, რომლებმაც გაიგეს ძველი სამყაროს უსუსურობა, მაგრამ გზაჯვარედინზე შეჩერდნენ, ძალა არ ყოფნით ძველს გაემიჯნონ. ტრაგედიის მიზეზი აქ „საბედისწერო შეცდომა“

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 29, 483.

<sup>2</sup> იქვე, ტ. 2, 562.

კი არ არის, არამედ ის არის. რომ სოციალურმა წყობილებამ და-  
ანაწინჯა ადამიანი.

ეროვნობის მელეხვის. ძლიერი, ვაჟაკი, ლამაზი, კვიანი  
ადამიანის ტრაგედია — ეს დონის კაზაკობის ტრაგედიაა, რომე-  
ლიც ვერ გაერკვა ისტორიულ მსვლელობაში და რევოლუციის შე-  
დეგად ორ ბანაკად გაიყო. ესაა ტრაგედია ადამიანისა, რომელიც  
გულწრფელად იბრძოდა მოჩვენებითი თავისუფლებისათვის ნაწდ-  
ვილი თავისუფლების საწინააღმდეგოდ. ეგორ ბულიჩოვის ბედა  
ტრაგიკულია არა მომაკვდინებელი სენით, არამედ იმით, გრძობ-  
და რა თავისი კლასის განწირულობას, ძალა არ შესწევდა კავშირი  
გაეწყვიტა მასთან. ზოგჯერ ტრაგიკული არსებობს მანაქთან და  
სასაცილოსთან ერთად. ასეთია დონ კიხოტი.

ქეშმარიტ ტრაგიკულ ხელოვნებაში დაღუპვით მკვიდრდება  
უკვდავება, გმირის სიკვდილით იხსნება ცხოვრების აზრი, მეტრო-  
ლის დამარცხებით იმარჯვებს საზოგადოებრივი იდეალი. შემთხვე-  
ვითი არ იყო, რომ ბ. ბელინსკი ტრაგედიას დრამატული პოეზიის  
უმადლეს საფეხურსა და გვირგვინს უწოდებდა<sup>1</sup>. ყველა ქეშმარიტი  
ტრაგედიის დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა მისი სიცოცხლის და-  
მამკვიდრებელი ხასიათი. ტრაგედიას შეუძლია გამოხატოს ცხოვ-  
რების არაადამიანური პირობები, მაგრამ იგი ყოველთვის უმღერის  
სიცოცხლეს.

სოციალიზმი, რომელმაც მოსპო კლასობრივი ანტაგონიზმები,  
სპობს ტრაგიკული კონფლიქტების სოციალურ ფესვებს. მაგრამ  
ტრაგიკული საბჭოთა სინამდვილეში არ ქრება. ბუნების საიდუმ-  
ლოებათა ამოხსნისათვის ბრძოლა, მსხვერპლი ამ ბრძოლაში, წინა-  
აღმდეგობა სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის, ადამიანთა ურთი-  
ერთობების სირთულე, კაპიტალისტური სამყაროს არსებობა, მაშა-  
სადამე, თუნდაც ადგილობრივი ხასიათის შეტაკების ან ლოკალურ-  
რი ომის შესაძლებლობანი და ა. შ. — ყოველივე ეს ტოვებს ნია-  
დაგს ჩვენს ცხოვრებაში ტრაგიკულის არსებობისათვის. ტრაგიკუ-  
ლია ის, რაც ჩვენმა ხალხმა გადაიტანა სამოქალაქო და დიდ სამა-  
მულო ომებში, ტრაგიკულია აკადემიკოს დრონოვის (ფილმი „ყვე-  
ლაფერი რჩება ადამიანებს“), ფიზიკოს გუსევის (კინოფილმი „ერ-  
თი წლის ცხრა დღე“) ბედი. „ოპტიმისტური ტრაგედია“ უწოდა  
თავის შესანიშნავ პიესას გამოჩენილმა საბჭოთა მწერალმა ვ. ვიშ-  
ნევსკიმ. ტრაგიკულია ე. კარვლოვის კინოფილმი „მესამე ტაიმი“,  
რომელშიც აღწერილია კიევის „დინამოს“ ფეხბურთელთა ბედა  
ფაშისტურ ფეხბურთელებთან თამაშის დროს. საბჭოთა ტრაგედი-  
ებს განეკუთვნებიან: ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, მ. ალი-

<sup>1</sup> В. Г. Беллинский, Сочинения в трех томах, М., 1948, т. II, 56.

გერის „ზოია“, ო. ბერგოლცის „ლენინგრადში დაბადებულნი“, ს. ეიზენშტეინის „ჯავშნოსახი პოტიომკინი“, დ. თორაძის ბალეტი „მშვიდობისათვის“ და ა. შ.

საზოგადოების მიერ მშვენიერისა და ამალღებულის მხარდაჭერა განსაზღვრავს თვისობრივად იმ ახალს, რაც განაპირობებს სოციალისტურ საზოგადოებაში ტრაგიკულის ოპტიმისტურ ხასიათს.

თანამედროვე ცხოვრებამ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში და მისმა ხელოვნებამ ჩაკლეს ტრაგედიის ჟანრი. ტრაგედია იღუპება იქ, სადაც წარმოიშობა უხანსობა. ბურჟუაზიული ესთეტიკოსები აღადგენენ ე. წ. „ტრაგიკული ბედისწერის“ თეორიას და ამართლებენ პიროვნების ტრაგედიას მისტიკურ ბედისწერაში. პერსონალისტები, ეგზისტენციალისტები სიცოცხლეს უწოდებენ ტრაგიკულ მანძილს ყოფნიდან არყოფნამდე. ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ დასავლეთში ჩნდება ე. წ. „ატომური“ და „წყალბადის“ ტრაგედიები, რომლებშიც განადიდებენ პათოლოგიურ გრძნობებს, საღიზმს, ცხოველურ ინსტინქტებს. ამის მიუხედავად, ბურჟუაზიულ სამყაროში პროგრესული მხატვრები მაინც ქმნიან ცხოვრებისეულ ტრაგედიებს, რომელთაც საფუძვლად უდევს სოციალური უთანასწორობა. ასეთებია იტალიური ნეორეალიზმის კინოფილმები „ველოსიპედების გამტაცებლები“, „რომი 11 საათზე“, ინდური კინოსურათი „ორი ბიჯი მიწა“ და ა. შ.

ტრაგიკულის ასახვა ტრაგედიის ჟანრის განსაკუთრებული პრივილეგია როდია. მას აღგილი აქვს ხელოვნების სხვა სახეებსა და ჟანრებში. ტრაგედია ხელოვნებაში ძლიერი იარაღია. ტრაგიკულ ცხოვრებაში შეუძლია გასტეხოს ადამიანი, ანდა აამალოს იგი, აქციოს იგი ადამიანთა ბედნიერებისათვის კეშმარიტ მებრძოლად.

დიდია ტრაგედიის გავლენა ადამიანებზე. ამიტომ მნიშვნელოვანია თუ რისკენ მოუწოდებს იგი, რა მისწრაფებებსა და განწყობილებას ბადებს მათში. ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნეში, კლასიციზმის ტრაგედიის კრიტიკის დროს, ცნობილი ვერმანელი განმანათლებელი და ესთეტიკოსი გ. ე. ლესინგი გამოთქვამდა აზრს, რომ ტრაგედია აღფრთოვანებას კი არ უნდა იწვევდეს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თანაგრძნობასა და სიბრალულს უნდა აღძრავდეს. ტრაგედიის ამოცანაა — ხელი შეუწყოს ადამიანთა ზნეობრივ განწმენდას, აღაგზნოს ისინი საგმირო საქმეებისა და მშვენიერებისათვის საბრძოლველად.

საბჭოთა ხელოვნებაში ტრაგედიის დამახასიათებელი თავისებურება ის არის, რომ იგი არ იფარგლება იდეალის (რომლისთვისაც დაიღუპა გმირი) მიღწევისათვის რწმენის განმტკიცებით, არამედ, აჩვენებს რეალურ გზებს ამ იდეალის განხორციელებისათვის, გვარ-

წმუნებს იმაში, რომ კომუნიზმის დიადი საქმის საქახვერპლოზე მითანილი სიცოცხლე შესანიშნავ ნაყოფს იძლევა. გვირის უკვდავე-ბა იმ საქმის უკვდავებაა, რომელსაც იგი ემსახურებოდა.

საბჭოთა ხელოვნებაში ტრადეცია, განადიდებს რა იმ ადამიან-თა გვირობას, ვინც საკუთარი სიცოცხლე შესწირა კაცობრიობის თავისუფლებასა და ბედნიერებას, გვარწმუნებს, რომ ბრძოლის გა-რეშე არ არსებობს მშვენიერება, არ არსებობს სიცოცხლე.

## ღ კ ო მ ი ა უ რ ი

„კომედია“ ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს მხიარულ წარმოდ-გენას, სიმღერებს. როგორც უნარი კომედია აღმოცენდა და ჩამო-ყალიბდა ძველ საბერძნეთში ხალხური მხიარული დღესასწაულ-წარმოდგენისაგან, კარნავალისაგან, რომელსაც აწყობდნენ ღვინისა და მხიარულების ღმერთის დიონისეს (ბახუსის) პატივსაცემად. ამ დღესასწაულს თან ახლდა სიმღერები და ცეკვები, „კომოსი“ ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში ლხინის, ნადიმის ღმერთია „ოდე“ — სიმღერას ნიშნავს. შოქეიფენი, შეზარხოშებული ადამიანები ხმაუ-რითა და აურზაურით ავსებდნენ მიდაპოს. ამავე დროს, მღეროდნენ და იკლებდნენ იქაურობას. კომიკური ხელოვნებაში გაჩნდა ჭერ კიდევ ცივილიზაციის განთიადზე. უძველეს ნაწარმოებებში, მაგალი-თად, ინდუსების ვედებში, შემოგვრჩნენ კომიკური სცენები, რომ-ლებსაც ასრულებდნენ სახალხო მსახიობები.

ბევრი ბურჟუაზიული მკვლევარი, ანალიზს უკეთებს რა კომი-კურს, ხშირად აიგივებს კომიკურსა და სასაცილოს, ხოლო სიცილ-ში, თავის მხრივ, წინა პლანზე წამოსწევს ფიზიოლოგიურ მხარეს, დაჰყავს კომიკური წმინდა ბიოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ მომენ-ტამდე, როგორც წესი, უარს ამბობს კომიკურში დაინახოს რაიმე სოციალური ღირებულება. ასე იქცევა, მაგალითად, გ. სპენსერი თავის ნაშრომში „ცრემლები, სიცილი და გრაციოზულობა“.

ამის საპირისპიროდ, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გამოავ-ლენს კომიკურის სოციალურ არსსა და მნიშვნელობას.

კლასობრივ საზოგადოებაში ადამიანები იყენებდნენ სიცილის იარაღს მწვევე სოციალური ბრძოლების დროს. მაგალითად, არის-ტოფანეს კომედიები (IV საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ემსა-ხურება პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანებს. ჩვენამდე შოალწია მი-მა თერთმეტმა კომედიამ, რომლებშიც მწარედაა გაჰათრახებული ათენის დემოკრატია...

არისტოტელე მიუთითებდა კომედიის დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე. კომედიაში იგი გულისხმობდა უწყინარი სიმახინ-

ჯისა და მანკიერების გამოაშკარავებას. კომედიაში, მისი აზრით, არავინ არავის არა კლავს; რაც შეეხება სასაცილოს, იგი ზრულადაც არ არის კომედიის აუცილებელი ელემენტი. ირონია, დაცინვა და ხუმრობა წარმოადგენენ საშუალებებს, რომლებსაც იყენებს კომედია მსმენელებზე ზეგავლენისათვის მათი „განწმენდისა“ და სწავლებისათვის.

აღორძინების ხანაში იტალიის სხვადასხვა ადგილას ჩნდებიან ცნობილი ნიღბები: პანტალონე, პულჩინელო, არლეკინო და ა. შ. ბევრი მათგანი უფრო ადრეული წარმოშობისაა და შესაძლებელია, ისინი დაკავშირებულნი არიან ძველი რომის ფარსულ ნიღბებთან.

იტალიური აღორძინების ეპოქაში ბოკაჩიომ „დეკამერონში“ მწვევე სატირული ფორმით ამხილა მღვდელმსახურთა და ბერების ცხოვრება, საფუძველი ჩაუყარა რეალისტური ლიტერატურის ახალ სახეობას — ნოველას.

კლასიციზმის ესთეტიკის თანახმად (ბუალო, დიუბო), კომედიაში უნდა აისახოს მდბალი და მანკიერი, ეს კი მხოლოდ ხალხშია. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ნ. ბუალო საყვედურობდა მოლიერს კომედიაში მაღალი წრის წარმომადგენელთა ჩვენებისათვის. აბატ დიუბოს აზრით, კომედიის ავტორმა პარტერი (ე. ი. მესამე წოდება) შეიძლება აიყვანოს სცენაზე.

ინგლისელი განმანათლებელი ჰენრიხ ჰუმე ლორდ კეიმსი საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს კომიკურისა და იუმორის შესახებ. (ამ მოსაზრებებმა ერთგვარი გავლენა მოახდინეს კანტის მსჯელობაზე სიცილსა და კომიკურზე). კომიკური, კეიმსის აზრით, ისევე ფასდება გემოვნებით, როგორც მშვენიერი. კეიმსი უყრდნობა რა ინგლისელ პოეტსა და ჟურნალისტს ადისონს (1672—1719). სიცილს განმარტავს როგორც მოძრაობას, რომელსაც ჩვენ ვლებულობთ ისეთი წარმოდგენების შეერთებით, რომლებიც აღძრავენ გაკვირვებას თავიანთი მოულოდნელობით. კეიმსის აზრით, სიცილს მეტად დიდი გამახალისებელი მნიშვნელობა აქვს, რაც უადვილებს აღამიანს ცხოვრებას.

გერმანელი განმანათლებელი და ესთეტიკოსი გ. ე. ლესინგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კომედიას. ყოველგვარი შეუსაბამობა, ყოველგვარი წინააღმდეგობა სინამდვილესთან ცთომილებაში სასაცილოა. კომედიის ჭეშმარიტი სარგებლობა სიცილშია. თუ კომედიას არ შეუძლია უმკურნალოს განუყურნებელ ავადმყოფებს, მისგან საკმარისია ისიც, რომ იგი განამტკიცებს ჯანმრთელობის ძალებს. გამაფრთხილებელი საშუალებაც შესანიშნავი წამალია, და მთელ შორალში არ არის უფრო ძლიერი და ნამდვილი საშუალება, როგორც სიცილია.

ფ. შილერის აზრით, უხამსობა და სიმდაბლე, თუ მათ უნარა აქვთ აღგვიძრან სიცილი, შეიძლება გახდნენ მხატვრული გამოსახვის საგანი. კომიკურმა, ისევე როგორც ტრაგიკულმა, მისი აზრით, უნდა შექმნას ესთეტიკური შთაბეჭდილება. დაცინვა და ზიზღი უფრო მეტად მოქმედებენ თავმოყვარეობაზე, ვიდრე აღშფოთება; მათ შეუძლიათ აღმოფხვრან ადამიანის, ანდა მთელი საზოგადოების უმნიშვნელო ნაკლოვანებები.

მეტად საინტერესოა ჰეგელის შეხედულებანი კომიკურზე, რომელსაც იგი მკვეთრად განასხვავებს სასაცილოსაგან. მისი აზრით, სასაცილო შეიძლება იყოს ყოველგვარი კონტრასტი შინაარსსა და ფორმას შორის, მიზანსა და საშუალებას შორის. სიცილის მიზეზები ძალზე მრავალფეროვანია, მაგრამ ისინი არ ემთხვევიან კომიკურის პირობებს. მაგალითად, ადამიანის მანკიერებებში არაფერი არ არის კომიკური. სატირა, რომელიც მკაფიო ფერებით ხატავს ნამდვილი სამყაროს სურათს, ამის ნათელი დადასტურებაა. სიბრძნევე, ქედმაღლობა, უაზრობა, თავისთავად აღებული, არ შეიძლება იყოს კომიკური, თუმცა ზოგჯერ გვაიძულებენ გავიცინოთ. არის დაცინვის, ზიზღის, სასოწარკვეთის სიცილი და მისი სხვა სახეები.

ჰეგელის აზრით, კომიკურის პირველი წყაროა წვრილმანი, უბადრუკი მიზნების დადევნება დიდი სერიოზულობით, დიდი სამზადისით და პიროვნება, რომელიც მიზანს ვერ აღწევს, მისი წვრილმანობის გამო, არ იღუპება. კომიკურის მეორე წყაროა მაღალი და მნიშვნელოვანი მიზნებისაყენ ღტოლვა მისდამი საწინააღმდეგო საშუალებებით. კომიკურის მესამე, წყაროა სხვადასხვა შემთხვევის უჩვეულო გადახლართვა, რომლებიც ისეთ მდგომარეობას ქმნიან, სადაც მიზნები და მათი შესრულება, პიროვნებათა ზნეობრივი ხასიათი და მდგომარეობა იმყოფებიან კონტრასტში და მათ მიეყვართ მზიარულ დასასრულამდე. კომიკურში, ჰეგელის აზრით, ყოველთვისაა მზიარულების მომენტი.

ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში კომიკური ხასიათდებოდა როგორც კონტრასტის, წინააღმდეგობის შედეგი მახინჯისა მშვენიერებისადმი (არისტოტელე), არარაობისა ამაღლებულისადმი (კანტი, ლიბსი), სახისა იდეისადმი (ჰეგელი), უაზროსი აზრიანისადმი (ჟან პოლ რიხტერი, შოპენჰაუერი), ავტომატურისა ცოცხალისადმი (ბერგსონი), ღირებულებას მოკლებულისა ისეთისადმი, რომელიც ღირებულებას ჩემულობს (ფოლკელტი). ყველა ეს განსაზღვრება ცალმხრივი და შეზღუდულია, მაგრამ მთავარი მათში ის არის, რომ კომიკურს უკავშირებენ წინააღმდეგობას.

კომიკური სასაცილოა, მაგრამ ყოველგვარი სასაცილო როდია კომიკური. ნ. ჩერნიშევსკი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ კომიკური და სასაცილო სინონიმები არ არიან. თავის ნაშრომში „ამაღ-

ლებული და კომიკური“, ნ. გ. ჩერნიშევსკი, ახასიათებს რა კომიკურს, აღნიშნავს, რომ ბუნებაში არ შეიძლება იყოს კომიკური. პეიზაჟი შეიძლება იყოს ძალზე ულამაზო, მახინჯიც, მაგრამ სასაცილო იგი არასოდეს არ იქნება. ცნება „სასაცილო“ შეიძლება ადამიანმა მიუყენოს ცხოველებს მაშინ, როდესაც მათ ადარებს ადამიანებს. მაგალითად, იხვის სიარული ძალზე სასაცილოა, რადგან გვაგონებს სქელ ადამიანს, რომელიც თავისი მოკლე ფეხებით ძლივს აბიჯებს. კომიკურის გამოვლენის სფეროა ადამიანი, კერძოდ, მისი უაზრო მოქმედებანი. უაზრო მოქმედების მთავარი წყაროა სისულელე, გონებაჩლუნგობა. ამიტომ სისულელე დაცინვის მთავარი საგანია.

კომიკური, ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, არის შინაგანი სიცარიელე და არარაობა, დაფარული გარეგნობით, რომელსაც შინაარსისა და რეალური მნიშვნელობის პრეტენზია აქვს<sup>1</sup>.

ბევრ მკვლევარს მიაჩნია, რომ კომიკური აუცილებლად სასაცილოა, მაგრამ ეს არ არის სწორი. კომიკური ყოველთვის არ არის სასაცილო. მართალია, იგი ხშირად იწვევს სიცილს, მაგრამ სიცილი ხომ ადამიანის სუბიექტური რეაქციაა ობიექტურად არსებულ კომიკურზე. სასაცილოსაგან განსხვავებით, კომიკური იწვევს სოციალურად შეფერილ, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან სიცილს.

რომანების სერიას, რომელშიც მოცემულია გასული საუკუნის პირველი მესამედის საფრანგეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველმხრივი სურათი, ო. ბალზაკმა უწოდა „ადამიანური კომედია“, თუმცა ამ რომანების კითხვისას იშვიათია სიცილი. ა. ჩეხოვმა „ალუბლის ბაღს“ უწოდა კომედია. მაგრამ, სიცილს კი არა, არამედ სევდას, ზოგჯერ აღშფოთებას იწვევს მკითხველში მოთხრობაში აღწერილი რანევსკების მემამულეთა ოჯახის გაპარტახების ისტორია.

როგორც ტრაგიკულს, კომიკურსაც განაპირობებს წინააღმდეგობანი ძველსა და ახალს შორის. მაგრამ კომიკური, როგორც წესი, დაკავშირებულია ძველის სისუსტესთან, განვითარებული ცხოვრებისადმი ძველის შეუსაბამობასთან, მის განწირულ ცდასთან — ებრძოლოს მშვენიერს, ანდა შეეგუოს მას, მისი ფორმით მოგვევლინოს. საბოლოო ჯამში, კომიკურის კონკრეტულ გამოვლინებათა ყველა მრავალსახეობას საფუძვლად უდევს წინააღმდეგობანი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმავალსა და განვითარებადს შორის. კომიკური ისაა, რამაც დრო მოჰამა, მაგრამ ცდილობს არსებობის შენარჩუნებას. სიცილს იგი იწვევს იმიტომ, რომ მისი ბრძოლა ახ-

<sup>1</sup> ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხულებანი, თბილისი, სახელგამი, 1945, 340.



ლის წინააღმდეგ ფუჭია, რომ მისი დამარცხება არათუ უცილობელია, არმედ პასუხობს კიდევაც საზოგადოებრივი პროგრესის ინტერესებს.

როცა ფეოდალიზმმა თავისი დრო მოჰკმა, მას საფლავისაკენ მიაცილებდნენ არა მარტო „მარსელიოზას“ ჰანგები, არაშენდ ვოლტერის მრისხანე საჩუქარული სიცილი, ჰინეს მწვავე რონია, სვიფტის მწარე სატირა.

ასევე, კაპიტალისტური საზოგადოების ცხოვრების ნორმები და წესები, რომლებიც მარადიულობაზე აცხადებდნენ პრეტენზიას, კომიკურნი გახდნენ. სწორედ ამან მისცა საფუძველი ბალზაკს არისტოკრატის განრწინსა და ბურჟუაზიის გამარჯვების ისტორიის მთელი პერიოდისათვის „ადამიანური კომედია“ ეწოდებინა.

კომიკურის გამოვლინების სფერო ფართოა, მრავალია მის მიმართ ემოციური რეაქციის ფორმა. მაგრამ ეს რეაქცია ყოველთვის როდი იწვევს სიცილს.

არსებობს სულელური, უაზრო სიცილი. იტალიელებს აქვთ გამოთქმა: „არაფერი არ არის უფრო სულელური, ვიდრე სულელური სიცილი“; ფრანგებს — „იგი თავის თავს უღიჭინებს, რათა გაიცინოს“, რუსებს — „სულელს დარდიც სიცილად ექცევა“, „უმიზეზო სიცილი სისულელის ნიშანია“. ეს უაზრო სიცილი ისევე დაშორებულია კომიკურისაგან, როგორც ლიტინი სიცილისაგან.

ხელოვნებაში სიცილის არსი შესანიშნავად განმარტა ილია ჭავჭავაძემ. იგი წერდა: „განა ყველა სიცილი საგანია ხელოვნებისა! სიცილიც არის და სიცილიცა. უაზრო, უმიზეზო სიცილი ლაზღანდარობაა...“

მარილიანს, ჯანიანს და მარგებელს სიცილს აზრი უნდა, მომავლინებლად საბუთი უნდა“<sup>1</sup>.

მაგრამ სიცილიც სხვადასხვაგვარია: ღიმილიდან მკაცრ და ცინიკამდე. ყველაფერი დამოკიდებულია კომიკურის შინაარსზე. ხუმრობა — ადამიანის სისუსტეთა, ანდა ცხოვრების უწინმწინელო ნაკლოვანებათა დაცინვაა. ირონია — უსაფუძვლო პრეტენზიების შინაგანი გაკილვა, საჩუქარში — დამოკიდებულება მდაბალისადმი. მანკიერისადმი. ხუმრობა ხშირად გადადის ირონიაში, ირონია — საჩუქარში.

კომიკურის ძირითადი სახეებია: სატირა და იუმორი. სატირული გამოხატავს ანტაგონისტურ ურთიერთობებს და მოითხოვს ძველის ლიკვიდაციას.

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, 1953, 120.

XIX საუკუნეში რუსეთში წარმოიშვა სამოქალაქო კომედიო-გრაფია, რომელიც იბრძოდა ცხოვრებაში მაღალი ჰუმანისტური და დემოკრატიული, ხოლო მოგვიანებით, რევოლუციურ-დემოკრატიული იდეალების განხორციელებისათვის. ა. პუშკინი დიდად აფასებდა იუმორსა და სატირას, რომლებმაც შემდგომში ნ. გოგოლისა და მ. სალტიკოვ-შჩედრინის შემოქმედებაში თავისი განვითარება პოვეს. ქართული კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებლის გ. ერისთავის ერთ-ერთი დამსახურებაა სატირის დამკვიდრება ჩვენს მწერლობაში. ქართული რევოლუციამდელი კომედიოგრაფიის განვითარებაში გარკვეული როლი ითამაშეს ზ. ანტონოვის და ლ. არდაზიანის ნაწარმოებებმა. ქართული იუმორის კლასიკური ნიმუშები შექმნა დავით კლდიაშვილმა.

თავის შესანიშნავ მოთხრობაში „კაცია ადამიანი?!“ ილია ჭავჭავაძემ ქართველი თავადაზნაურობის წარმომადგენლის მწვავე სატირული სახე დაგვიხატა. მოთხრობა იწყება ლუარსაბ თათქარიძის სახლ-კარის აღწერით: „კარგი რამ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი. წარმოიდგინეთ შუა კახეთის პატარა სოფელში ერთი ტრიალი, დაცემული ადგილი და იმ ადგილის შუაგულსა — ორსართულიანი სახლი ქვითიკრისა. აი, ის სართულები რა ფერისა იყო: ქვეშ იყო მარანი, წალმით დახურული, და იმ მარნის უკან კედელზედ ამოყვანილი გახლდათ ერთი პატარა ოთახი მოაჯირითურთ. მოაჯირს ეყრა ზედ მერცხლის ბუდესავით ერთი მცირედი ფიცრული, რომელიც საქვეშაგებოდა ჰთამაშობდა. კარგა მანძილზედ კიდევ ფიცრულის სათორნეც იდგა. იმას აქედამ ხულა, რომელსაც ზედ ჰქონდა მოდგმული ცალთვალა სასიმიინდე, ერთი უბადრუკი რამ და მგლოვიარე. ბაღჩაც იყო, ღობით გავლილი. ღობესთან, ერთის ფურცლის ხის სიახლოვეს, მოჩანდა ძველი ჩალური, დროთა ბრუნვისაგან ისე გვერდზედ წამოდებული და წამოხრილი, თითქო გრილოში წამოწოლას აპირებსო, მაგრამ ბებერსავით ნეკრესის ქარის ტკივილებს უეცრად ისე წამოხრილი და დაღრეჯილი შეუკავებიათო. ეზო ამ ციხე-დარბაზისა, სიგრძეზედ თუ სივანეზედ, კარგა ფართოდ იყო გაზიდული. იმას ერთყა გარშემო ძველი ტყრუშული ღობე, რომელიც ზოგიერთგან გადაქცეული იყო და ეზლანდელს პატრონს არც კი მოსვლია ფიქრად, რომ გაეკეთებინა. ეტყობა, რომ ქართველია!..<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე თათქარიძის სახლ-კარის აღწერით მიანიშნებს მკითხველს, რომ ამ კარმიდამოს პატრონიც ისეთივეა, როგორც მისი ავლა-დიდება.

<sup>1</sup> ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა ზრული კრებული ათ ტომად, ტ. II, 1950, 125.

რასაკვირველია, წარმავალი, ძველი, დრომოქმული თავის ყველა გამოვლინებაში როდია კომიკური. იგი შეიძლება იყოს საზარელი, საშინელი, მდაბალი და ა. შ. მაგრამ დრომოქმულის ყველა ეს გამოვლინება არ უგულვებელყოფს მის კომიკურობას. აუტანელი, მდაბალია იუდეუშკა გოლოვლევი, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ იგი, ამავე დროს, კომიკურიცაა, მ. სალტიკოვ-შჩედრინის ნაწარმოებში წარმოგვიდგება როგორც ნათლად გამოკვეთილი სატირული სახე. ასეთივეა ლუარსაბ თათქარიძეც. მასში ილია ქავჭავაძემ მკვეთრი სატირული სახე დაგვიხატა. იგივე შეიძლება ითქვას კუკრინიკსების, პროროკოვის, ს. ნადარეიშვილის, გ. ლომიძის და სხვათა კარიკატურებზე, სადაც ომის გამწაღებლები არიან წარმოსახულნი. ნ. ვ. გოგოლი თავის კომედიებში დასცინის უსინდისობას, მექრთამეობას, გაუთლელობას, გონებაჩლუნგობას. ჩიჩიკოვის სახით მან საქმოსან-ავანტიურისტს დასცინა, „ჩევიზოროში“ დახატულია მდაბალი, მანკიერი. ქალაქ გლუპოვის უთავო გუბერნატორი ჰყავს გამოყვანილი შჩედრინს და ა. შ.

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები მიიჩნევდნენ, რომ მშვენიერს არ შეუძლია გაიმარჯვოს თუ არ შეიცვლება გაიძვერა ხლესტაკოვების, საკოლდავ ბელიკოვების, ხეპრე უნტერ პრიშიბეევებისა და მათ მსგავსთა წარმომშობი სოციალური პირობები.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ვ. ი. ლენინი სოციალიზმის მტრებთან პოლემიკაში ასე ხშირად იყენებდა დიდი რუსი მწერლების — სატირიკოსების მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებს.

კ. მარქსი წერდა, რომ „მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა კომედი აა“... რატომ არის ისტორიის ეს მსვლელობა? იმისათვის. რომ კაცობრიობა თავის წარსულს ნათელი მხიარულებით განშორდეს“<sup>1</sup>. სიცილი აცილებს წარსულში, ჩრდილების სამეფოში ყოველივე ყალბსა და ბოროტს, ყოველივე იმას, რამაც დრო მოქამა და საზიზღარი გახდა და ამყვიდრება ახალს, მოწინავეს, მშვენიერს.

იუმორისტული ისეთი კომიკურია, რომელიც ადამიანში, ცხოვრების მოვლენაში გამოავლენს რაიმე მხარეების შეუსაბამობას. ამ შეუსაბამობათა აღმოფხვრა არ წარმოადგენს სიძნელეს, არ მოითხოვს ცხოვრების აუცილებელ გარდაქმნას. იუმორისტულის მაგალითებია, ადამიანის ტრაბახი, კარგი ადამიანის გულუბრყვილობა და ა. შ.

ჩვენს სინამდვილეში წარსულის გადმონამოების არსებობა კომიკურ-იუმორისტულის გამოვლინების ფართო ასპარეზს იძლევა.

<sup>1</sup> კ. მარქსი, ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის, თბილისი, სახელგამი, 1946, 10—11.

ჩვენში კომიკურის დამახასიათებელი თავისებურება ის არის, რომ სოციალიზმი არ ტოვებს არავითარ პერსპექტივას ძველის, მახინჯის, მდბალის შესანარჩუნებლად. ეს განსაზღვრავს განსაკუთრებულ კომიკურობას ძველისა, წარმავლისა, რომელიც ცდილობს შეინარჩუნოს არსებობა, შეეფუოს ცხოვრების ახალ პირობებს, შემოსოს მშვენიერის სამოსელში. ძველის გადმონაშთები კი ჩვენს ცხოვრებაში საკმარისია. ძველი სიცოცხლისუნარიანია, ბრძოლის გარეშე იგი არა კვდება. გარდა ამისა, საზოგადოების განვითარების პროცესში მუდმივად წარმოიშვება რაღაც ახალი, ხოლო ის, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინათ წარმოადგენდა ახალს, ძველდება და შესაძლოა კომიკური გახდეს.

„როდესაც ახალი ეს-ესაა დაიბადა, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — ძველი ყოველთვის რჩება და ერთხანს მასზე ძლიერია, ეს ყოველთვის ასე ხდება ბუნებაშიც და საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც“<sup>1</sup>.

სიცილი მ. ე. სალტიკოვ-შჩედრინის სიტყვებით, „ძალზე ძლიერი იარაღია, რადგან არაფერი ისე არ მოქმედებს მანკიერებაზე, როგორც შეგნება, რომ იგი მხილებულია და უკვე სიცილის საგანი გახდა“<sup>2</sup>. სიცილი, რომელიც აღძრა კომიკურმა, ავლენს ცხოვრების წინაღმდეგობებს, ხოლო ხელოვნება, რომელიც სიცილს იწვევს, განსაზღვრავს ჩვენს დამოკიდებულებას ამ წინააღმდეგობისადმი, ეხმარება ადაშიანებს განთავისუფლდნენ ნაკლოვანებებისაგან. განამტკიცებს მათში საკუთარი ღირსების გრძნობას, აღამაღლებს მათ.

სიცილი, მაშასადამე, არა მარტო უარყოფს, არამედ ამკვიდრებს კიდევაც, განამტკიცებს მშვენიერს. ამიტომ, აზხელს რა ძველს, კომიკური ხელოვნებაში ხელს უწყობს ახლის გამარჯვებას. გარდა ამისა, იგი ავითარებს იუმორის გრძნობას — ცხოვრებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების უძლიერეს იარაღს. ადამიანი, რომელიც მოკლებულია იუმორის გრძნობას, ვერ შეიგრძნობს ცხოვრების მთელ სისავსეს, იგი მისთვის უბრალოდ მოსაწყენი ხდება.

უნარს, შენიშნო სასაცილო, სატირულად ამხილო მანკიერებანი, დასცინო ამა თუ იმ ნაკლოვანებას ყოველთვის სოციალური საფუძველი აქვს. ამიტომ, როცა საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების პირველ წლებში ზოგიერთი ჩვენი ესთეტიკოსი (ი. ნუსინოვი) აღნიშნავდა, რომ პროლეტარიატისათვის უცხოა იუმორისა

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, 497.

<sup>2</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XIII,

გრძნობა, ამით უდიდეს შეცდომას სჩადიოდა. ჯანსაღი იუმორი, მისწრაფება სატირულად ამხილო ის, რასაც უკვე აღარ აქვს უფლება არსებობაზე, დამახასიათებელია ჩვეულებრივად საზოგადოების მოწინავე წარმომადგენლებისათვის, რომელთა წინაშე მომავლის გზა ხსნილია. კომიკურის ესთეტიკური მნიშვნელობა დაკავშირებულია იმასთან, რომ ქვეშარითი იუმორი გულისხმობს მაღალ გემოვნებას, ზომიერების გრძნობას, გონებამახვილობას, დაკვირვებულობას, დაბოლოს, ნამდვილ ჰუმანიზმს. ამიტომ, ქვეშარითი იუმორი, ქვეშარითი სატირა ყოველთვის ღრმად ადამიანურია.

მაგრამ, სიცილი, რომ იტყვიან, ორლესული მახვილია. შეიძლება შენიშნო ახლის ნაკლოვანებები და ისე გამოხატო, რომ მიანდამი უარყოფითი დამოკიდებულება გამოიწვიო. სწორედ ამას გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი, როდესაც წერდა: „სასაცილოდ აგდება ახლის ყლორტების სისუსტისა, იაფფასიანი ინტელიგენტური სკეპტიციზმი და სხვა ასეთი რამ,—ყოველივე ეს, არაებითად, პროლეტარიატის წინააღმდეგ ბურჟუაზიის კლასობრივი ბრძოლის ხერხებია, კაპიტალიზმის დაცვაა სოციალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენ გულდასპით უნდა შევისწავლოთ ახლის ყლორტები, უდიდესი ყურადღებით მოვეპყრათ მათ, ყოველნაირად დავეხმაროთ მათ ზრდას და „მოვუაროთ“ ამ სუსტ ყლორტებს“<sup>1</sup>.

ფიზიკური სიმახინჯე დაცინვის ყველაზე უფრო პრიმიტიული საგანია. დაინახო კომიკური ფიზიკურად მახინჯში ნიშნავს, მახინჯი შეხედულება გქონდეს კომიკურზე. ამის მიუხედავად, ასეთი შეხედულება კომიკურზე დიდხანს იყო გავრცელებული ფეოდალური საზოგადოების მაღალ წრეებში, რამაც განაპირობა მასხარების, „სასაცილო“ კუზიანებისა და გონჯების გაჩენა. ვ. პიუგომ რომანში „კაცი, რომელიც იცინის“ დაბატა რა XVII-XVIII საუკუნეების ინგლისის ცხოვრება, ამხილა არისტოკრატთა დაუნდობლობა, რომლებსაც ბარბაროსული შუა საუკუნეების ფეოდალური ტრადიციები ჰქონდათ შენარჩუნებული. რომანის მთავარი გმირი გუიმპლენი ჯერ დაამცირეს, ხოლო შემდეგ დაამახინჯეს. ადამიანის უუფლებო მდგომარეობა დასახიჩრებით დაგვირგვინდა. ამიტომ სავსებით სწორი იყო დიდი რუსი მწერალი ნ. ვ. გოგოლი, როდესაც აღნიშნავდა, რომ საჭიროა ვიცინოდეთ არა მრუდე ცხვირზე, არამედ მრუდე სულზეო<sup>2</sup>.

მაშასადამე, სიცილი არა მართო უარყოფს, არამედ ამკვიდრებს კიდევაც, განამტკიცებს მშვენიერს. კომიკური ავითარება

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 29, 497.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь о литературе, Москва, 1952, 270.

იუმორის გრძობას. „სიცილი,—ჩ. ჩაპლინის აზრით,—სერიოზული საქმეა“. მსოფლიო კინოხელოვნების დიდი მოღვაწე ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი მთელ რიგ თავის ფილმებში გვიხატავს ზოგიერთი „მაძიებლის“ უმედვეგო ბრძოლას, მისი იმედების გაცრუებას. ისეთ ფილმებში, როგორცაა „დიდი ქალაქის წირაღდნები“ (1931). „ახალი დროება“ (1935) ჩაპლინმა გვიჩვენა, რომ ე. წ. „პატარა ადამიანის“ ოცნება ბედნიერებაზე უმუშევრობის, აუტანელი ექსპლუატაციის პირობებში სულ ფუჭია. თავის ბრწყინვალე კინოსურათში „დიდი დიქტატორი“ (1941) ჩაპლინმა სასტიკად ამხილა გერმანული ფაშიზმი და „პატარა ადამიანი“ ტრიბუნად, ისეთ პიროვნებად აქცია, რომელიც კაცობრიობას ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ. მშვიდობისაკენ მოუწოდებს. სწორედ ამიტომ იყო რომ დიდი მსახიობი, რეჟისორი, ჰუმანიისტი 1954 წელს დაჯილდოვდა მშვიდობის საერთაშორისო პრემიით.

ფ. ენგელსს მიაჩნდა, რომ ძალზე მნიშვნელოვანია არამატრომტრის ანტიხალხურობისა და ბოროტების ჩვენება, არამედ საჭიროა მტერზე ზიზლით, დაცინვით წერა<sup>1</sup>. მავენზე წერა „მრისხანების“ გარეშე. — ვ. ი. ლენინის აზრით, — მოსაწყენად წერას ნიშნავს“<sup>2</sup>.

როგორია კომიკურის საფუძვლები?

სიცილი მაშინ ღებულობს ესთეტიკური მოვლენის მნიშვნელობას, როდესაც იგი სოციალურად დატვირთულია. კომიკური ყოველთვის სასაცილოა, მაგრამ სასაცილო კომიკურია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მასში, ისევე როგორც ყოველ ესთეტიკურ მოვლენაში, გარეგანი ფორმით გამოიხატება ამა თუ იმ მოვლენის შინაგანი ბუნება, რომელიც ფასდება გარკვეული ესთეტიკური იდეალის პოზიციებიდან.

როდესაც ნაწარმოებში აღრეულია კომიკური და სასაცილო, იგი ანტიმხატვრულ ნიშნებს იძენს. სამწუხაროდ, არაერთი კომედიური ნაწარმოები არსებობს, რომელთა ავტორებს მიაჩნიათ, რომ კომედიაში რაც უფრო მეტი ტრიუკი, ოინბაზური ხერხია, მეტია თვითმიზნური კომედიურობა, მით უფრო უკეთესია ნაწარმოებისათვის. ეს სწორი არ არის. რასაკვირველია, კომედია სასაცილო უნდა იყოს, სიცილშია მისი ძალა, სიცილია მისი იარაღი. მაგრამ, როცა სიცილი არ ემსახურება ნაწარმოების იდეას, სიუჟეტის გაშლას, თვითმიზნად არის გადაქცეული, მაშინ გარეგნული თავშესაქცევობა, არსებითად, ნიშნავს კომიკურის შეცვლას სასაცილოთი. ასეთია კინოფილმი „ფრთხილად, ბებიაე!“, რომელშიც მთავარ

1 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 35, 140.

2 ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 35, 31.

როლს ასახეირებს სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ფ. რანევსკაია; კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სურათები „უდილობო სასიძო“ (რეჟისორი ლ. ხოტივარი), „მოიტაცეს თამარ ქალი“ (რეჟისორი ლ. გორდელაძე) და სხვები.

მ. გორკისთან საუბარში ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „იუმორი—მშვენიერი, ჭანსალი თვისებაა“<sup>1</sup>. სწორედ ჭანსალი თვისებით უნდა გამოირჩეოდეს ყოველი ქეშმარიტად კომედიური საწყისი ხელოვნებაში.

კომიკურის, იუმორის მეშვეობით, წერდა ბ. ბელინსკი, პოეტი ემსახურება ყოველივე ამალღებულსა და მშვენიერს, მაშინაც, როდესაც იგი სწორად ასახავს თავისი არსით ამალღებულისა და მშვენიერის საწინააღმდეგო ცხოვრებისეულ მოვლენებს. უარყოფის მეშვეობით პოეტი აღწევს იგივე მიზანს, ზოგჯერ უფრო კარგად, ვიდრე მაშინ, როდესაც იგი თავისი შემოქმედების საგნად ირჩევს მხოლოდ და მხოლოდ ცხოვრების იდეალურ მხარეს<sup>2</sup>. ყოველი კარგი კომედია ატარებს გარკვეულ დადებითს საწყისს, იმის მიუხედავად, არიან თუ არა მასში დადებითი პერსონაჟები. იდეალის არაპირდაპირი გამოხატვა და დამკვიდრება კომიკურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებებურებაა. „ყოველგვარი უარყოფა,—აღნიშნავდა ბ. ბელინსკი,— იმისათვის რომ იგი ცხოველი და პოეტური იყოს, იდეალის გულისათვის უნდა ხდებოდეს“<sup>3</sup>.

მწარე დაცინვა მოითხოვს გადაჭარბებას, გამახვილებას, ცალკეული უარყოფითი ნიშნების გამკვეთრებას. ამიტომ, კომედიაში, განსაკუთრებით სატირაში, ზშირად იყენებენ გროტესკს—მკვეთრ გამახვილებას, მკვეთრ გადაჭარბებას. იუმორი კომიკურის ყველაზე უნივერსალური გამოვლინებაა. არავითარი კომედია, სატირა, პაროდია, ირონია, ფარსი, კარიკატურა, შარჟი არ შეიძლება იუმორის გარეშე. სატირა კომიკურის უმაღლესი, ყველაზე მძაფრი ფორმაა (ასეთებია ვ. მაიაკოვსკის პიესები „ბალინჯო“, „აბანო“). ზოგიერთის აზრით, სატირა „სოციალური თერაპიაა“. სასარგებლოა ის სატირა, რომელიც მძაფრად ამატრახებს რა შეუწყნარებელ ნაკლოვანებებს, განამტკიცებს ჩვენს ცხოვრებას.

ისეთი ესთეტიკური კატეგორიები, როგორცაა კომიკური და ტრაგიკული, არათუ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არამედ ერთმანეთს ავსებენ კიდევც. ეს კატეგორიები სხვადასხვა მხრიდან ასახა-

<sup>1</sup> В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы, Москва, 1958, 231.

<sup>2</sup> В. Г. Беннинский, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1948, т. III, 65.

<sup>3</sup> ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, 1948, 665.

ვენ სოციალურ წინააღმდეგობათა არსს. კომიკურია გოგოლის სატირული კომედიის „რევიზორის“ პერსონაჟები: ქალაქის თავი სკვოზნიც-დმუხანოვსკი, ლიპკინ-ტიპკინი, ზემლიანიკა და სხვ. მაგრამ ტრაგიკულია იმ ადამიანების ცხოვრება, რომლებზედაც ბატონობენ „ქალაქის მამები“. ამასთან დაკავშირებით ბ. ბელინსკი წერდა: „...არის წერტილები, სადაც კომიკური ერთვის ტრაგიკულს და იწვევს უკვე არა მსუბუქ და მხიარულ, არამედ ავადმყოფურ და მწარე სიცილს“<sup>1</sup>.

შევადაროთ ე. მოლიერის „ძუნწი“ და ო. ბალზაკის „გობსეკი“. მოლიერის გმირი, ა. პუშკინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ძუნწია და მეტი არაფერი. გობსეკიც ძუნწია, არანაკლებ ვიდრე მოლიერის პარპაგონი, მაგრამ მისი ფიგურა რთულია, მრავალმხრივია: იგი არა მარტო სასაცილოა, არამედ საზიზღარაც არის, არა მარტო მხდალია, არამედ ტრაგიკულიცაა. კლასიციზმის პირობებისათვის მოლიერის „ძუნწი“ გენიალური ნაწარმოებია. მაგრამ ამ მიმართულების (კლასიციზმის) ჩარჩოები ზღუდავდნენ აწერლის შესაძლებლობას და სადღაც ცხოვრების დამახინჯებისაკენ მოუწოდებდნენ მას.

კომიკურის ფორმები ხელოვნებაში მრავალგვარია (იუმორი, ირონია, სატირა, სარკაზმი, ხუმრობა, დაცივნა). ასევე მრავალგვარია კომედიური ჟანრებიც (ვოდევილი, იგავი, პამფლეტი, ეპიგრამა, სატირული კომედია, ლირიკული კომედია, სატირული დრამა, ტრაგიკომედია და ა. შ.). სახვით ხელოვნებაში ვხვდებით კომიკურის შემდეგ სახეობებს: კარიკატურას, შარყს. მრავალფეროვანია კომიკურის გამოხატვის საშუალებები ხელოვნების სხვა სახეებში (ფარსი, ბურლესკა, იუმორესკა და ა. შ.).

ქვეშარტ სატირაში ყოველთვის ნათელია რომელი ძალებია გაკრიტიკებული და ვის სასარგებლოდ. საბჭოთა სატირა გმობს ბიუროკრატებს, დოჟლაპიებს, მოლაყბეებს. სატირული სახეებია: ვ. მაიაკოვსკის „აბანოში“ — პოზედონოსიკოვი, ა. კორნეიჩუკის „ფრონტში“ — გორლოვი.

საზოგადოებრივი მანკიერებების მხილების ყველაზე მკვეთრა ფორმაა გროტესკი. მისი ამოცანაა შექმნას სოციალური ბოროტების კრებითი, ხშირად უტრირებული სახე, მანკიერის ყველა გამოვლინების შეგნებული გამოკვეთა, მისი კარიკატურულ სახემდე აყვანა. ვინაიდან სატირასა და გროტესკში დაცივნის ობიექტი ხდება სოციალურად საშიში მანკიერებანი, კომიკური აქ არაიშვიათად გადადის ტრაგიკულში (სატირული დრამა, ტრაგიკომედია).

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1948, т. II, 615.



კომიკურის ერთ-ერთი ფორმაა ფარსი, რომელიც ვლინდება ტაკიმასხარას გამოხდომებში, უხემ ხუმრობაში. ხელოვნებაში ფარსი თეატრალური წარმოდგენაა, რომელიც ფართოდ იყენებს ბუფონადის, გროტესკის ხერხებს, უხემ იუმორს. ფარსის პერსონაჟისათვის დამახასიათებელია ერთი ნიშანი (გაუმადლობა, ლოთობა, სიჩლუნგე, ეშმაკობა, სინარბე და ა. შ.), რომელიც ჰიპერბოლამდებულად აყვანილი. მუსიკაში ფარსის ელემენტები გააჩნია კომიკურ ოპერას, ოპერეტას, ბურლესკს, სკერცოს. ქართულ დრამატურგიაში ფარსის ნიმუშია ა. ცაგარლის „ბაიყუში“. ამჟამად ფარსი ძირითადად გვხვდება ცირკის არენაზე და ესტრადაზე.

ბუფონადა კომიკურის გამოვლენის თავისებური საშუალებაა, რომელიც თავის გამოხატულებას პოულობს ოინბაზურ ქცევაში, ტაკიმასხარობაში. ბუფონადას საფუძვლად უდევს გარეგანს ხაზგასმული კომიკური გავზიადება (არაჩვეულებრივად დიდი ზომის მუცელი, მეტისმეტად წვრილი ფეხები, უზარმაზარი ცხვირი, წრიპინა ხმა და ა. შ.). იგი გვხვდება ანტიკურ კომედიებში, ნიღბების იტალიურ თეატრში. ბუფონადას იყენებდნენ შექსპირი, მოლიერი. შემდეგ ვ. მაიაკოვსკი და სხვები. ბუფონადა თეატრში გავრცელებას ფორმალისმამდე მივყავართ, მაგრამ ჰემამარტი ბუფონადა წარმოადგენს სცენურ გროტესკს. ასე მაგალათად, ბუფონადურია ფალსტაფი შექსპირთან („ვინძორის ცელქი ქალები“), „წმინდანები“ ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფში“. დღეისათვის ბუფონადას ძირითადად ცირკში ვხვდებით.

კომიკურის გამოვლენის ერთ-ერთი სახეა ბურლესკი. ბურლესკული პოეზია თავის დროზე წარმოადგენდა კომიკური, პაროდული პოეზიის ყანრს. კომიკურ ეფექტს ბურლესკში აღწევენ კონტრასტით თემასა და მისი ვადმოცემის ხასიათს შორის: ან ამაღლებული თემა ვადმოცემა ხაზგასმული მდებრო ენით (მაგალიათად, „ენეიდა“ — უკრაინულ ენაზე შექმნილი ი. კოტლიარევსკის მიერ), ანდა ტრივიალური თემა ხორციელდება ამაღლებული სტილის შემეგობით. ასეთია ანტიკური „ბატრახომიომახია“ — პაროდია ჰომეროსზე, რომელიც რუსეთში ცნობილია ვ. ეუკოვსკის პოემის („ომი თავგებსა და ბაყაყებს შორის“) წყალობით.

ბურლესკი ჩაისახა ანტიკურ ხანაში, განვითარდა აღორძინების ეპოქაში და განსაკუთრებით ვავრცელდა XVII—XVIII საუკუნეებში აბსოლუტიზმთან ბრძოლის პირობებში. ბურლესკის მკაფიო ნიმუშებს წარმოადგენენ ფრანგი პოეტის პ. სკარონის პოემები „ტიფონი ანუ გიგანტომანია“ და „გადაცმული ვირგილიუსი“. სკარონი უარყოფითად იყო განწყობილი კლასიციზმის მწერლების მიმართ და თავის პოემებში ანტიკურ პერსონაჟებს (ღმერთებს,

ტიტანებს, გმირებს) ალაპარაკებდა ვულგარული ენით და დასცინო-  
და მათ.

იუმორესკა მცირე ზომის იუმორისტული ნაწარმოებია, რომე-  
ლიც დაწერილია პროზად ან ლექსად. თავდაპირველად იუმორესკას  
უწოდებდნენ უცნაური, ჩვეულებრივად სახუმარო, იუმორისტული  
ხასიათის პატარა ზომის მუსიკალურ პიესას. იუმორესკებს წერდნენ  
რ. შუშანი, ე. გრივი, პ. ჩაიკოვსკი, ს. რახმანინოვი, ა. დვორჟაკი და  
სხვები.

კომიკური ზოგჯერ ვლინდება შარჟში. შარჟი ისეთი მხატვრუ-  
ლი სახეა, რომელშიც ხაზგასმით გამოკვეთილად და კარიკატურუ-  
ლად შეცვლილი პიროვნების ან მოვლენის ცალკეული ნიშანთვისე-  
ბები. ძირითადად გავრცელებულია მხატვრობაში. მხატვრულ ლიტე-  
რატურაში. შარჟს ფართოდ იყენებენ ეპიგრამაში, პამფლეტსა და  
ფელეტონში.

ეპიგრამა სატირული ხასიათის მოკლე, ლირიკული ლექსია,  
რომელშიც ესა თუ ის პიროვნება გამასხრებული. თავდაპირველად  
ძველ საბერძნეთში ეპიგრამა ნიშნავდა შექებული ხასიათის წარწე-  
რას საფლავის ქვაზე, საოჯახო ნივთზე, შენობის კედელზე და ა. შ.  
ძველ რომში კი ეპიგრამას უწოდებდნენ მცირე, მოცულობის დამ-  
ცინავ ლექსს. ცნობილია ა. პუშკინის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის  
და სხვათა ეპიგრამები.

პამფლეტი მამხილებელი, გაშვიცხველი ლიტერატურული ნა-  
წარმოებია, რომელიც ხშირად სატირული ფორმითაა დაწერილი.  
პამფლეტი უმთავრესად მიმართულია რომელიმე პიროვნების ან  
პოლიტიკური მოვლენის წინააღმდეგ. იგი არის მხატვრულიც და  
პუბლიცისტურიც. პამფლეტის ნიმუშებია ი. ჭავჭავაძის „პასუხის  
პასუხი“, ირ. ევდოშვილის ალეგორიული ხასიათის ლექსი „ვაი,  
ჩვენს თავს“, მ. გორკის სატირული ნარკვევები „ამერიკაში“ და ა. შ.

შარჟს, რომელიც შერბილებულად, იუმორით, ხუმრობით გად-  
მოგვცემს ადამიანის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, ეწოდება  
მეგობრული (ბ. ეფიმოვის, თ. რეშეტნიკოვის, გ. ფირცხალავას და  
სხვ.). არსებობს, აგრეთვე, სატირული შარჟიც, რომელიც ადამიანს  
გამოხატავს ცხოველის ან რაიმე საგნის სახით. სატირული შარჟით  
გამოირჩევიან მხატვრები კუკრინიკსები, ხ. ბიდსტრუმი (დანია),  
ე. ეფელი (საფრანგეთი), დ. დონი, ო. შმერლინგი და ა. შ. ლიტე-  
რატურაში სატირული შარჟის ნიმუშია შჩედრინის „ზღაპრები“.  
თეატრსა და ესტრადაზე, სატირული შარჟებით გამოდიან ა. რაიკი-  
ნი, მ. მირონოვა და სხვები.

კარიკატურა, რომელიც იყენებს გადაჭარბებას, გაზვიადებას,  
ძირითადად გამოიყენება მხატვრობაში. კარიკატურა ნიშნავს დამა-  
ხასიათებელი უარყოფითი ნიშნების გაზვიადებას. დაცინვის ხარისხის

მიხედვით ანსხვავებენ სატირულ კარიკატურას და იუმორისტულ კარიკატურას.

პაროდია სატირული ან იუმორისტული ნაწარმოების ისეთი სახეობაა, რომელსაც საფუძვლად უდევს რომელიმე ცალკეული ნაწარმოებისადმი, რომელიმე დიდი ხელოვანის მხატვრული მანერისადმი, ანდა ხელოვნებაში მთელი სკოლის თავისებურებებისადმი მიბაძვა. სტილიზაციისაგან განსხვავებით, პაროდია კომიკურად აზვიადებს სხვის სტილს, დაჰყავს იგი კარიკატურულ გადაჭარბებამდე. სერვანტესის „დონ-კიხოტი“ შესანიშნავი ლიტერატურული პაროდიაა რაინდულ რომანებზე. ხშირად პაროდია ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოცემულია სრულიად სხვა შინაარსი. მაგალითად, ვ. მიაკოვსკის პოემაში „კარგია“ კუსკოვასა და მილიუკოვის დიალოგში წარმოდგენილია პუშკინის „ევგენი ონეგინიდან“ ტატიანასა და მისი ჯადიას სცენის პაროდია. დღეისათვის ნიჭიერი პაროდისტის ნიმუშებია ს. ობრაზცოვის თოჯინების თეატრის სპექტაკლები.

გროტესკი სინამდვილის კომიკური წარმოსახვის უცდურესი სახეობაა. გროტესკი სატირული პლანის მხატვრული ხერხია და გამოირჩევა ისეთი მკვეთრი სახეობრივი ფაზვიადებით. რომლიც დროსაც რეალური მოვლენები ან საგნები დებულობენ ძალზე უცნაურ, ფანტასტიკურ (ზოგჯერ საზარელ) ფორმებს. გროტესკი მწვავე სატირული შარჟია, კარიკატურულ-სატირული მხატვრული სახის განსაკუთრებული სახეა. გროტესკული სახეების მთელ გალერეას ვხვდებით მ. სალტიკოვ-შჩედრინთან, ფ. რაბლეთან სატირულ რომანში „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, ვ. მიაკოვსკის პიესებში „ბალინჯო“, „აბანო“, საფრანგეთის რევოლუციის მხატვრის ო. დომიეს დრამაში, ფ. გოიას ოფორტებში, კუკრინიკების. ვ. დენის, დ. მოორისა და სხვა მხატვრების გრაფიკულ ნაწარმოებებში. გროტესკული სახეები აქვს წარმოსახული გ. წერეთელს მოთხრობაში „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კულაბზიკა“.

ვოდვეილი დრამატული ნაწარმოების ერთ-ერთი სახეობა, მსუბუქი კომედიაა, რომელშიც დიალოგი და დრამატული მოქმედება აგებულია გასართობ ინტრიგაზე, ანეკდოტურ სიუჟეტზე და მასში გამოყენებულია სასიძლერო ყუბლეტები და ცეცხვები. 1792 წელს ქ. პარიზში გაიხსნა თეატრი „ვოდვეილი“. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ვოდვეილი განდევნა ოპერეტამ. ქართულ ლიტერატურაში პირველი ვოდვეილები შექმნა რ. ერისთავმა („ბიძიასთან გამოხუმრება“, „მასწავლებელი სოფლის სკოლისა“, „იკვიანი“ და სხვ.).

სარკაზმი სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური შეფასების განსაკუთრებული სახეა და გამოიხატება მწარე, გესლიან, ღვარძ-

ლიან დაცინვაში, გამკილავ ირონიაში, გამორიცხავს ორაზროვან გაგებას. ლიტერატურაში სარკაზმის სახეა ეპიგრამა (მაგალითად, გრაფ ვორონცოვზე ა. პუშკინის ეპიგრამა). ძალზე ხშირად სარკაზმში სატირაში გამოიყენება.

სატირა კომიკური შეფასების განსაკუთრებული სახეა, რომელიც იუმორისაგან განსხვავებით გვაძლევს მოვლენის, ან პიროვნების ცალკეულ ნაკლოვანებათა მწვერველ კრიტიკას იმით, რომ ამხელს მავნე, საზოგადოებრივად საშიშ მანკიერებას. მისთვის დამახასიათებელია ჰიპერბოლა, კარიკატურულობა, გროტესკულობა. იგი ხშირად იგამოიყენება იგავ-არაკებში, ზღაპრებში, სატირულ კომედიებში, ეპიგრამებში.

\* \* \*

ცხოვრებაში კომიკური, ტრაგიკული, ამაღლებული, მშვენიერი განუყრელად არიან დაკავშირებულნი. ტრაგიკული გმირები შესაძლოა ზოგჯერ სასაცილო სიტუაციაში აღმოჩნდნენ და პირიქით. თავის მწვერვალებს ხელოვნება აღწევს მაშინ, როდესაც იგი გამოხატავს ცხოვრების სხვადასხვა ესთეტიკური მხარის ერთიანობას. ყველაზე უფრო სისხლსავსედ ცხოვრებას ასახავენ ისეთი მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებშიც ესთეტიკური კატეგორიები წარმოდგენილია მათ სიმდიდრესა, მრავალფეროვნებასა და კავშირურთიერთობაში.

**ხელოვნების აღზილი და როლი  
საზოგადოებრივ ცხოვრებაში**

**§ 1. ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და  
ანთეპიკური მოღვაწეობა**

ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა, სულიერი წარმოების ერთ-ერთი სახეა, მხატვრული იდეოლოგიაა, აზროვნების განსაკუთრებული, სპეციფიკური, ესთეტიკურად გამოხატული ტიპია.

საზოგადოებრივი ცნობიერების სფერო მეტად ფართო და მრავალმხრივია. იგი მოიცავს საზოგადოების სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა გამოვლინებას — პოლიტიკას, უფრო ზუსტად, პოლიტიკურ იდეებს, ადამიანთა სამართლებრივ შეხედულებებს, მორალს, მეცნიერებას, ხელოვნებას, ფილოსოფიას, რელიგიას. საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებს გააჩნიათ ააერთო ნიშნები, რომელთა გათვალისწინება ყოველთვის საჭიროა, როცა ვიკვლევთ თითოეული მათგანის სპეციფიკას.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმა წარმოადგენს საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვას, მაშინაც კი, როდესაც სინამდვილე მათში გამოხატულია არა ჭეშმარიტად, არა სიმართლით, არამედ ყალბად, დამახინჯებულად, ილუზორულად (ვაც რელიგია).

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმის დამახასიათებელი ნიშანია მათი შედარებითი დამოუკიდებლობა. საზოგადოებრივი ყოფიერება მხოლოდ საბოლოო ჯამში განსაზღვრავს საზოგადოებრივ ცნობიერებას. ამასთან, საზოგადოებრივი ცნობიერების

სხვადასხვა ფორმა ეკონომიურ ბაზისთან შეიძლება იმყოფებოდეს, როგორც წესი, მეტ ნაკლებად ახლოს. მაგალითად, პოლიტიკური იდეოლოგია უფრო უშუალოდ ასახავს ეკონომიურ ურთიერთობათა ბუნებას, ვიდრე ზნეობა და, მით უფრო, ხელოვნება.

კლასობრივ საზოგადოებაში საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმა გამოხატავს ამა თუ იმ კლასის, ამა თუ იმ ურთიერთმებრძოლი საზოგადოებრივი ძალების ინტერესებს. ყოველი იდეოლოგია მეტნაკლებად ყოველთვის მონაწილეობს თავისი დროის კლასობრივ ბრძოლაში.

ეკონომიურ ურთიერთობებსა და ამა თუ იმ იდეოლოგიას შორის ყოველთვის დგას პოლიტიკა, რომელიც გადამწყვეტ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცნობიერების მთელ სფეროზე.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმა ურთიერთკავშირში იმყოფება, გავლენას ახდენს ერთმანეთზე. საკმარისია აღინიშნოს, თუ რა გავლენა აქვს დღეს სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს მხატვრულ კულტურაზე, რა გავლენა ჰქონდა ხელოვნებაზე ანტიკურ სამყაროში — მითოლოგიას, შუა საუკუნეებში — რელიგიას.

ავლენს რა საზოგადოებრივი ცნობიერების ისტორიულ და კლასობრივ განპირობებულობას, მარქსიზმ-ლენინიზმი, ამავე დროს, ასახულებს მათში ზოგადკაცობრიული (წარუვალი) ზოგიერთი ღირებულების არსებობას. რასაც ვირველია, ამ ზოგადკაცობრიული ელემენტების ზომა და ჩასიათი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმაში — ფილოსოფიაში, მორალში, ხელოვნებაში და ა. შ. — ერთნაირი არ არის. ხელოვნებაში მათ მეტი აღვილი უჭირავთ და მნიშვნელობა აქვთ. საზოგადოებრივი ცნობიერება — ეს მარტო იდეები კი არ არის, რომლებიც გარკვეულ ეპოქას, გარკვეულ საზოგადოებრივ ფორმაციას ეკუთვნის, არამედ „მოდმივი“ საწყისებოცაა, რომლებიც განპირობებენ კაცობრიობის სულიერ განვითარებაში მემკვიდრეობითობასაც.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმის მნიშვნელოვანი საერთო ნიშანია მათი აქტივობა, მათი უნარი — უკუზემოქმედება მოახდინონ საზოგადოებრივ ყოფიერებაზე. ისტორიული განვითარების პროცესში საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმა ეშახურება აღმიანთა სხვადასხვა სულიერ მოთხოვნილებას, აკმაყოფილებს საზოგადოების ამა თუ იმ საჭიროებას, ხელს უწყობს თვით საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარებას. ამიტომ, ისინი არა მარტო ასახავენ, არამედ გარდაქმნიან კიდევ ცხოვრებას.

ხელოვნება საზოგადოებრივი მოვლენაა, საზოგადოების საერთო კულტურის ნაწილია. ხელოვნების მთავარი საგანია ადამიანი,

როგორც გარკვეული პიროვნება, გარკვეული ჩასიათი. ხელოვნება, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანის სულის ცხოვრებაა. როცა ხელოვნებაში ასახულია ბუნება, იგი „ადამიანის სულის სარკეა“.

ხელოვნებაში ადამიანები შეიცნობენ თავიანთ საკუთარ ცხოვრებას, თავიანთ დამოკიდებულებას იარაღობაზე, საწყობთან, სოციალურ ურთიერთობებს, და ეს შეცნობა ეხმარება მათ იპოვონ საზოგადოების პროგრესული განვითარებისათვის, ჰუმანიზმისა და სოციალური სამართლიანობის იდეების გამარჯვებისათვის.

იდეალისტური ესთეტიკა თითქმის ხელოვნებას სინამდვილისაგან. მხატვრულ შემოქმედებას იდეალისტები განიხილავენ არა როგორც ცხოვრების წარმოსახვას, არამედ როგორც მხატვრის „თვითასახვას“, როგორც ადამიანის ფსიქიკის ქვეცნობიერ სიღრმეში შექრას, ანდა როგორც ღვთიური საწყისის განხორციელება. ამ თეორიების პრაქტიკული განხორციელება, აშკარა დეკადენტური მიმართულებანი ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში, ცხოვრებისაგან ხელოვნების იქცევას, საბოლოო ჯამში, აქცევენ რეაქციული იდეების გამოხატვის საშუალებად.

აწარმოებს რა გადაწყვეტ ბრძოლას იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ცხოვრებისაგან ხელოვნების მოწყვეტის გამო, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა ებრძვის აგრეთვე ხელოვნებისა და სინამდვილის იგივეობის ვულგარულ-მატერიალისტურ გაგებასაც. ამ მხრივ იგი ეყრდნობა ვ. ი. ლენინის მეტად მნიშვნელოვან დებულებას, რომლის თანახმად: ხელოვნებისაგან არ მოითხოვენ, რომ მის ნაწარმოებებს ასაღებდნენ სინამდვილედ. ხელოვნების ვულგარულ-მატერიალისტური თეორიები ნატურალიზმის თეორიული საფუძველია. ამ თეორიებში ხელოვნება განიხილება არა როგორც სინამდვილის შემოქმედებითი წარმოსახვა, არამედ, როგორც რეალური სასიცოცხლო მოვლენების მექანიკური გამეორება. ასეთი თეორიების გამო გოეთემ ძალზე გონებამახვილურად შენიშნა, რომ თუ მხატვარი აბსოლუტური სიზუსტით წარმოსახვას დრუნიძას, შეიძლება გავიხაროთ ახალი ძაღლის ფაჩნით, მაგრამ არა ხელოვნების ახალი ნაწარმოების შექმნით. როდესაც ხელოვნება განიხილება როგორც რეალური მოვლენების, უბრალო გაგეორება, ამით თავისთავად იხსნება საკითხი მისი იდეური შინაარსის შესახებ, რითაც იგი კარგავს თავის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას.

ხელოვნება არის სინამდვილის შემოქმედებითი წარმოსახვა — ამასი მდგომარეობს ხელოვნების მატერიალისტური გაგების ალფა და ომეგა, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის გამოსავალი დებულება. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებიც შემოქმედებითად წარმოსახვენ სინამდვილეს,

ყოფიერებას. მაშასადამე, უნდა გავარკვიოთ ხელოვნებაში სინამდვილის შემოქმედებითად ასახვის სპეციფიკა.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყოველ ფორმას აქვს სინამდვილის ასახვის მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური ხერხი. ამავე დროს, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სხვადასხვაობის მიზეზი უნდა ვეძებოთ თვით რეალური ცხოვრების მრავალფეროვნებაში.

ცხადია, რომ რეალური სინამდვილე წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმის ერთიან წყაროს, მაგრამ თითოეულ მათგანს ასახვის სპეციფიკური საგანი აქვს.

მაგალითად, პოლიტიკური იდეოლოგიის საგანია კლასობრივი ბრძოლა. სამართლებრივი იდეოლოგიის საგანია საკუთრებისადმი დამოკიდებულება, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ეკონომიურ ურთიერთობათა იურიდიულ გამოხატულებას. მორალის საგანია პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, რომელიც გამოხატულია ადამიანთა ქცევის ნორმებში. რელიგიის, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმის, საგანია ბუნებისა და საზოგადოების რეალურად არსებული ძალები, რომლებიც ადამიანზე ბატონობენ. მეცნიერების საგანი ბუნებისა და საზოგადოების სხვადასხვა სფეროს ობიექტური კანონებია. მაგალითად, მექანიკა შეისწავლის მასების მოძრაობის კანონებს, ფიზიკა — მოლეკულური მოძრაობის სხვადასხვა ფორმის კანონებს, ბიოლოგია — ორგანული სამყაროს კანონებს, საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფერო შეისწავლება საზოგადოებრივ მეცნიერებათა მიერ, მაგალითად, პოლიტიკური ეკონომია შეისწავლის ეკონომიური ცხოვრების კანონებს, ესთეტიკა — სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების კანონებს, მხატვრული შემოქმედებისა და ხელოვნების განვითარების კანონებს და ა. შ.

მრავალფეროვან სინამდვილეში ხელოვნებას ყველაზე მეტად აინტერესებს ადამიანთა ბედი. ხასიათები და ურთიერთობანი. სწორედ ისინი ქმნიან ხელოვნების მთავარ საგანს, თუმცა ხელოვნების საგანი აპირად არ შემოიხასიათება. ფართო გაგებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნების მიერ წარმოსახული ობიექტური სინამდვილე წარმოადგენს მის საგანს.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება არ სვამს სპეციალურ ამოცანას შეიცნოს ცხოვრება, მას შეუძლია შეატყობინოს მკითხველს ან მკითხველს ზოგიერთი ცნობა ცხოვრების შესახებ, შეუქმნას სწორი შეხედულება თვით ბუნებაზეც. კალკულ შეშთხვევებში ხელოვნებას შეუძლია მოგვცეს ცნობები წარმოების ტექნოლოგიაზე, ანდა მანქანების დეტალებზე. ამაშია მისი შემეცნებითი ღირებულება. მაგრამ ყოველივე ამას ხელოვნებაში აქვს



მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა. ხელოვნების სპეციფიკური ინტერესების სფეროა საზოგადოებრივი ცხოვრება და, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანი: ხელოვნებაში ყოველი მოვლენა ადამიანთან ურთიერთკავშირში აისახება.

ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ადამიანთა ცხოვრების წარმოსახვის მთლიანობა. სინამდვილის მოვლენებს ხელოვნება ასახავს მათ ესთეტიკურ თავისებურებებში. ხელოვნება ასახულ მოვლენებს ყოველთვის აძლევს იდეურ-ესთეტიკურ შეფასებას.

როგორც შემეცნების ფორმას, ხელოვნებას უნარი აქვს მოგვცეს ადამიანის, საზოგადოებრივი ცხოვრების, ისტორიული ეპოქის ქვეშარტად ესთეტიკური, ხოლო მისი მეშვეობით პოლიტიკური, რელიგიური, ზნეობრივი სახე. კ. მარქსი შექსპირის შესახებ წერდა, რომ იგი „შესანიშნავად ასახავს ფულის დედაარსს“. ასევე ქვეშარტი შეიძლება იყოს სახეები ხელოვნებაში, რომლებიც ასახავენ ბუნებრივი მოვლენების ობიექტურ ნიშნებს.

ხელოვნებაში სიმართლე (ქვეშარტება) სხვა ფორმებში ვლინდება, ვიდრე მეცნიერებაში. მეცნიერებაში ქვეშარტება მდგომარეობს საერთო დასკვნების, შეფასების, განზოგადებისა და თეორიის სისწორეში. იკვლევს რა მოვლენათა მრავალფეროვნებას, მეცნიერება იღებს მხოლოდ საერთო, მნიშვნელოვან კავშირებსა და დამოკიდებულებებს. ხელოვნებაში კი მხატვრული სიმართლე მიიღწევა მოვლენათა კონკრეტულ მხარეებზე ყურადღების გამახვილებით, ადამიანთა ხასიათების დამაჩერებელი წარმოსახვით. ფაქტების შიშველი სიმართლე — ეს ჯერ კიდევ არ არის მხატვრული სიმართლე. უფრო მეტიც, როდესაც ადამიანის ხასიათის, ანდა სოციალური მოვლენის მნიშვნელოვანი და ტიპური ნიშნები ინთქმებიდან სინამდვილიდან ზუსტად აღებულ ნატურალისტურ ფაქტებში, ეს იწვევს დამახინჯებულ ასახვას, სინამდვილის ფალსიფიკაციას. ამხე მკაფიოდ შეტყფელებს ნატურალიზმი ხელოვნებაში, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების ზუსტ, სტრუქტურულ-გამოხატვას ჩემულობს, მაინც ვერ იძლევა მხატვრულ სიმართლეს.

გვიჩვენებს რა ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ხელოვნება მხატვრულ სახეებში განაზოგადებს რეალურ ცხოვრებისეულ მოვლენებს. სამდვილი ხელოვანი სინამდვილის მოვლენების ზუსტ ასლებს კი არ იღებს, არამედ, ესთეტიკური იდეალია და თავისი ნიჭის ხასიათის შესაბამისად, ამ სინამდვილიდან არჩევს გარკვეულ მხარეებს, რომლებზეც ამახვილებს თავის ყურადღებას, საკუთარი ფანტაზიის პრიზმაში იდეურად გაიხზრებს მათ და წარმოსახავს გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში.

განსხვავებით ადამიანის მოღვაწეობის ყველა იმ დარგისა-  
გან, რომლებშიც „სილამაზის კანონების“ თანახმად შემოქმედება  
სასურველია, მაგრამ არ არის სავალდებულო, ხელოვნება აუცილებ-  
ლად ქმნის მშვენიერებას, სილამაზეს. ამიტომ ხელოვნებაში ყო-  
ველთვის დიალექტიკურად თანაარსებობენ რეალური და იდეალუ-  
რი, არსებული და სასურველი, სინამდვილე და ოცნება.

მხატვრული შემოქმედება არის სინამდვილის შემოქმედებითი  
ასახვა და, ამავე დროს, მისი გარდაქმნა. იგი განასახიერებს სინამ-  
დვილის შეცნობის შედეგებს და იძლევა მის შეფასებას. ხელოვ-  
ნება ლაპარაკობს იმაზეც, თუ როგორია ცხოვრებისეული რეა-  
ლობა, და იმაზეც თუ, როგორი უნდა იყოს და როგორი არ უნდა  
იყოს ადამიანის ცხოვრება. ამდენად მასში თავს იყრიან როგორც  
ესთეტიკური, ისე ეთიკური და პოლიტიკური, ფილოსოფიური და  
ა. შ. საწყისები და ყველა ამ მრავალმხრიობის მიუხედავად, მხატვ-  
რული შემოქმედება ჩვენ წინაშე ვლინდება როგორც მთლიანი,  
ორგანული ნამოღვაწარი.

წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, რომელიც, როგორც  
წესი, თიშავს ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა  
ფორმებისაგან, განსაკუთრებით პოლიტიკური იდეოლოგიისაგან  
და მეცნიერებისაგან, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, მთლია-  
ნად ითვალისწინებს რა ხელოვნების სპეციფიკას, ამავე დროს,  
აახლოებს ხელოვნებას და პოლიტიკას, ხელოვნებასა და ფილოსო-  
ფიას, ხელოვნებასა და მორალს და ა. შ. საზოგადოებრივი ცნო-  
ბიერების სხვა ფორმებთან კავშირის იგარეშე ხელოვნებას არ შეუ-  
ძლია შეასრულოს თავისი საზოგადოებრივი ფუნქცია.

ყველა განსხვავების მიუხედავად, ხელოვნება და მეცნიერე-  
ბა ძალზე ახლოს დგანან ერთმანეთთან: ხელოვნება, ისევე როგორც  
მეცნიერება, აფართოებს ადამიანის პოზიციონტს, იძლევა ცოდნას  
სხვადასხვა ეპოქაში და სხვადასხვა ქვეყანაში ადამიანთა ცხოვ-  
რების ხასიათის შესახებ, ივინისის სასიცოცხლო მოვლენების დე-  
დაარსს, აღმოაჩენს მათში ისეთ მხარეებს, რომლებიც ჩვეულებ-  
რივ ცხოვრებისეული გამოცდილებით ყველა ადამიანისათვის არ  
არის ხელმისაწვდომი. ნამდვილი მხატვარი პირველად მოძიენია, უც-  
ნობი მხარეების მკვლევარია.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები დიდად აფასებდნენ და  
არაერთხელ აღნიშნავდნენ ხელოვნების უსაზღვრო შემეცნებითს  
შესაძლებლობებს, მის როლს ცოდნის გამდიდრებაში. კ. მარქსმა  
ამ აზრით უწოდა ო. ბალზაკს სოციალურ მეცნიერებათა დოქტო-  
რი. ამ თვალსაზრისით უნდა გვესმოდეს ფართოდ ცნობილი ფ. ენ-  
გელსის შენიშვნა „ადამიანური ყოყმედის“ შემეცნებითი ღირებუ-  
ლების შესახებ.

იდეალისტური ესთეტიკა უარყოფს ხელოვნების შემეცნებითს ფუნქციას, უპირისპირებს ერთმანეთს ხელოვნებასა და მეცნიერებას. ხელოვნების შემეცნებითი მნიშვნელობის უარყოფას ობიექტურად მიეყავართ მისი მეორე ფუნქციის — იდეურ-აღმზრდელობითი ფუნქციის უარყოფამდე. ამავე დროს, ფაქტია, რომ ხელოვნება უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანთა ცხოვრებაზე, მათ შსოფლმხედველობაზე, მათ ზნესა და გრძნობებზე.

იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს ხელოვნების პოლიტიკისაგან „დამოუკიდებლობას“. ხელოვნება, მ. გორკის აზრით, ყოველთვის იყო ბრძოლა „მისთვის“ ანდა „წინააღმდეგ“:

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პოლიტიკა ჩვენი ხალხის საზოგადოებრივი ინტერესების კონცენტრირებული გამოხატულებაა. უპოლიტიკოდ არ არის ცხოვრებისეული სიმართლე ხელოვნებაში. უპოლიტიკოდ ხელოვნება უსისხლო ხდება, ცხოვრებისეულ სიმახვილეს მოკლებული, ყოველგვარი მიზანდასახულების გარეშე რჩება.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა იცავს რა ხელოვნების პოლიტიკისაგან დამოკიდებულების თეზისს, იბრძვის ამ დამოკიდებულების ყოველგვარი გაუბრალოების წინააღმდეგ. გაუბრალოება კი ის არის, რომ ხელოვნება ზოგჯერ მიაჩნდათ პოლიტიკური იდეების თავისებურ პროპაგანდად (ვეულგარული სოციოლოგები, რაბულეზი, პროლეტკულტელები).

ხელოვნება მოუწყვეტელია მორალისაგან, ისევე როგორც პოლიტიკისაგან. მორალის ცენტრში, ისევე როგორც ხელოვნების ცენტრში, ყოველთვის დგას საკითხი „პიროვნება და საზოგადოება“, ხოლო აქედან გამომდინარეობს, რომ მორალის საკითხები ხშირად წყდება ხელოვნების საშუალებით. ხელოვნებაში ესთეტიკური მოიცავს ეთიკურს. ხელოვნება, ასახავს რა საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, თავისი სპეციფიკური საშუალებებით პრაქტიკულად იგვთავაზობს მორალურ ნორმებს, მაშინაც კი, როდესაც ხელოვანი ამ პრობლემებს უშუალოდ არ ეხება.

ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლისაგან განდგომა, ცხოვრებისეული სიმართლის დამახინჯება აუცილებლად მოასწავებს ამორალური საწყისების ქადაგებას და, ამდენად, უკარგავს ხელოვნებას მორალურ მნიშვნელობას. ასეთია თანამედროვე დეკადენტური ხელოვნება.

ხელოვნების ნაწარმოებებში ფილოსოფიური იდეები შეიძლება გამოიხატოს პირდაპირ და არაპირდაპირ. ფილოსოფიური შეხედულებების პირდაპირი გამოხატულება შეიძლება ვნახოთ ი. ვ. გოეთეს „ფაუსტში“, ლ. ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“, მ. გორკის „ქალიშვილსა და სიკვდილში“ და ა. შ. შინაგანად ხელოვნება

ყოველთვის დაკავშირებულია ფილოსოფიასთან, შეიცავს თავის თავში გარკვეულ ფილოსოფიურ აზრს, გამოხატავს გარკვეულ საზოგადოებრივ იდეალს.

ყოველ ქვეშაობს მხატვრულ ნაწარმოებში არსებობს ქვეტექსტი — მხატვარი ცდილობს გვიჩვენოს ცხოვრება არა მარტო ისეთი, როგორც არის იგი, არამედ მიუთითოს, როგორი უნდა იყოს იგი. ეს ქვეტექსტი წარმოადგენს საზოგადოებრივი იდეალის გამოხატულებას, რომელიც, როგორც არ უნდა იყოს წარმოსახვის საგანი, ყოველთვის ვლინდება ხელოვნებაში. მაშასადამე, ხელოვნება მუდამ საუბრობს ადამიანთან ცხოვრების აზრზე, ეხმარება მას ჩასწვდეს ყოფიერების იდუმალებას, ზეგავლენას ახდენს მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე.

ნაწარმოების ფილოსოფიური სიღრმე განპირობებულია მისი ავტორის მსოფლომხედველობით. აყალიბებს რა გარკვეული მსოფლმხედველობის მიხედვით ადამიანების იდეალებს, ხელოვნება ებოქის თავისებური „მხატვრული ფილოსოფია“. მეცნიერებასთან და ფილოსოფიასთან გენეტიკური კავშირი განსაზღვრავს ხელოვნების შემეცნებითს ფუნქციას, პოლიტიკასთან და მორალთან კავშირი — მის იდეურ-ალმზრდელობითს ფუნქციას.

ხელოვნება და რელიგია საზოგადოებრივი ცნობიერების ისეთი ფორმებია, რომლებიც თავიანთა ხასიათით ეწინააღმდეგებიან, მტრობენ ერთმანეთს. მათ შორის ისეთივე წინააღმდეგობაა, როგორც რელიგიასა და მეცნიერებას შორის.

დებულება ხელოვნებისა და რელიგიის მტრული დამოკიდებულების შესახებ შეიძლება წინააღმდეგობრივი გვიჩვენოს იმის გამო, რომ XVII საუკუნემდე მთელი მსოფლიოს ხელოვნება ვითარდებოდა რელიგიის სხვადასხვა ფორმასთან უშუალო კავშირში და მათ დიდ გავლენას განიცდიდა. მაგალითად, მთელი ანტიკური ხელოვნება ეყრდნობოდა მითოლოგიას (მითოლოგია წარმართული რელიგიის საფუძველი იყო). თითქმის მთელი შუა საუკუნეების ხელოვნება ემორჩილებოდა ეკლესიას, თვით აღორძინების ხანის გენიალური ქმნილებანი უმეტესწილად დაკავშირებულნი იყვნენ რელიგიურ სიუჟეტებთან.

რა არის ამის მიზეზი?

ქრისტიანობამდე მთელი რელიგია მითოლოგიაში ვლინდებოდა. მაგრამ მითოლოგია იყო არა მარტო რელიგია, არამედ ხალხთა მხატვრული შემოქმედების გამოხატულებაც. ამიტომ ანტიკურ ხელოვნებას თავისი სახეები და სიუჟეტები შეეძლო აეღო მითოლოგიიდან. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ე. მაჩქსმა მითოლოგიას ანტიკური ხელოვნების ნიადავი და არსენალი უწოდა. მაშასადამე, ხელოვნება ეყრდნობოდა მითოლოგიას არა იმიტომ, რომ მას

კვებავდა რელიგია, არამედ იმიტომ, რომ მასში რელიგიურ წარმოდგენებთან იანუყრელ კავშირში მოცემულ იყო ქვეშარტად მხატვრული ღირებულებანი.

გარკვეული დროის განმავლობაში ანალოგიურ როლს ასრულებდა ხელოვნების განვითარებაში ქრისტიანული მითოლოგიაც. ხელოვნების განვითარება რელიგიის ჩარჩოებში ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდის განმავლობაში აიხსნება ეკლესიის პოლიტიკური ბატონობით. საზოგადოების მთელ ცხოვრებაზე გავლენა იქონია რელიგიურმა იდეოლოგიამ, რომლის წინააღმდეგ იბრძოდნენ არა მარტო მოწინავე მეცნიერები და მოაზროვნეები, არამედ ხელოვნებაც. მაგრამ ეკლესიური კონტროლის პირობებში ხელოვნებას განვითარების მეტად შეზღუდული შესაძლებლობანი ჰქონდა. ამიტომ, როცა აღორძინების ხანაში, ხელოვნებაში თავი იჩინა ჰუმანისტურმა, ანტიკლერიკალურმა, ანტირელიგიურმა საწყისებმა, ეს ახალი იდეები და სამყაროზე ახალი შეხედულებები განვითარებას მაინც რელიგიურ სიუჟეტებში აგრძელებდნენ. იმ დიდი ხელოვნების ძალა, რომელიც რელიგიასთან კავშირში ვითარდებოდა, მისი წარუვალი მნიშვნელობა, მისი გენიალობა განისაზღვრება არა მისთვის დამახასიათებელი რელიგიური შეფერილობით, არამედ მასში არსებული ცხოვრებისეული სიპართლით. ლ. ფონ-ერბახის მახვილგონიერი შენიშვნა, რომ ტაძარი რელიგიის პატივსაცემად სინამდვილეში არის ტაძარი არქიტექტურის პატივსაცემად<sup>1</sup>. შეიძლება სრული საფუძველით მივაკუთვნოთ მთელ ხელოვნებას. სავსებით გასაგებია, რომ მრავალრიცხოვანი „წმინდა ოჯახები“, „ღამის სერობანი“, „ჯვრიდან მოხსნა“ და სხვა ევანგელიური სიუჟეტები აღორძინების ეპოქის ხელოვნებაში არსებითად წარმოდგენდნენ წმინდა გარეგნულ გარსს, გამოხატავდნენ ადამიანთა სიხარულსა და ბედნიერებას, ტკივილებსა და ტანჯვას. რათაელის „სიქსტეს მადონა“ ისეთივე ცოცხალი და მიწიერი ქალია, როგორც ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდა“. რენესანსის ეპოქაში აპოლონსა და ვენერას პატივს სცემდნენ არა მარტო როგორც ღმერთებს, არამედ იმიტომაც, რომ ისინი სიმბოლურად გამოხატავდნენ ადამიანის სილამაზესა და ჯანმრთელობას.

ახალგაზრდა, რევოლუციური ბურჟუაზიის ბრძოლამ რელიგიისა და ეკლესიის წინააღმდეგ დადებითად იმოქმედა ხელოვნების განვითარებაზეც, რომელიც XVII საუკუნისათვის თითქმის მთლიანად თავისუფლდება თავისი რელიგიურ-მითოლოგიური გარსისაგან და იწყებს სინამდვილის წარმოსახვას ისე, რომ არ მიმართავს

<sup>1</sup> ლუდვიგ ფონ-ერბახი, ქრისტიანობის არსება, სახელგამი. 1956. 53.

მითოლოგიურ ალეგორიებს. ამან არაჩვეულებრივად გაათართოვა ცხოვრების მოვლენების ასახვის ჩარჩოები ხელოვნებაში.

ამრიგად, ხელოვნება ვითარდებოდა საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებთან უშუალო, მჭიდრო კავშირში და თვითონაც უკუზემოქმედებდას ახდენდა მათზე. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ადამიანის შეგნება არა მარტო ასახავს სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას. ასევე, ხელოვნება არა მარტო წარმოსახავს სინამდვილეს, არამედ ზემოქმედებას ახდენს ცხოვრებაზე.

ხელოვნების შემეცნებითი და იდეურ-აღმზრდელობითი ფუნქციები ორგანულ კავშირშია მის ესთეტიკურ ფუნქციასთან. ესთეტიკური ფუნქცია ხელოვნებისათვის წარმოადგენს სპეციფიკურს შემდეგი მნიშვნელობით: საზოგადოებრივი ცნობიერების არც ერთ ფორმას არ ძალუძს ისეთი ესთეტიკური ზემოქმედება მოახდინოს ადამიანებზე, როგორც ხელოვნებას. ხელოვნება, გადამწყვეტ გავლენას ახდენს ესთეტიკური გრძობების ფორმირებაზე, ასწავლის ადამიანებს შეიცნონ ცხოვრების მოვლენებში არსებული სილამაზე, დატყბენ ამ სილამაზით, შეიტანონ სილამაზე ცხოვრებაში, იმოქმედონ სილამაზის კანონების მიხედვით. ხელოვნების ესთეტიკური ფუნქცია ის არის, რომ იგი ეხმარება ადამიანებს საზოგადოებრივი-ესთეტიკური იდეალის ჩამოყალიბებასა და მხატვრულ შესაძლებლობათა გამოვლინებაში.

ხელოვნების ფუნქციების მექანიკური დამორება არ შეიძლება. ჩვენთვის უცხოა წარმოდგენები ე. წ. „წმინდა სილამაზეა“ და წმინდა ესთეტიკურ ტკობაზე, რომლებიც თითქოს თავისუფალი არიან პოლიტიკურ მიზნებსა და მორალურ პრინციპებთან კავშირისაგან. ესთეტიკური ტკობა განუყრელია პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ზნეობრივი იდეებისაგან.

მილიონთა შემოქმედება, მხატვრული საწყისი სიხარულისა და აღფრთოვანების ისეთი წყაროა, რომელიც ცხოვრების ყველა სფეროში იჭრება და აკეთილშობილებს ადამიანს.

შრომამ, რომელმაც ჩამოუყალიბა ადამიანს ესთეტიკური მოთხოვნილებანი, მისცა მას გამოხატულების პირველი ფორმები. დიდი ხნის მანძილზე ხელოვნება არსებობდა არა ცალკე, არა შრომისაგან განყენებულად, არამედ მასთან შეერწყმულად. მხოლოდ თანდათან გადაიქცა იგი მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ დარგად.

მხატვრული შემოქმედების უნარის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა შრომის იარაღების დამზადების უნარი. ადამიანის ხელი და ტვინი უნდა განვითარებულიყო მხატვრული შემოქმედებისათვის, ეს კი მიმდინარეობდა ათასეული წლების განმავლობაში. გარემომცველი სამყაროს შრომითი ათვისების პროცესში.

პირველყოფილი ადამიანების მხატვრული შემოქმედების ნიმუშები განეკუთვნება ზემო (გვიანდელი) პალეოლითის ხანას, დაახლოებით 40-20 ათასწლეულებს ჩვენს ერამდე. ეს იყო ხანა შედარებით მომწიფებული პირველყოფილი თემური წყობილებით. თავისი ფიზიკური კონსტიტუციით ამ ეპოქის ადამიანი თითქმის არ განსხვავდებოდა თანამედროვე ადამიანებისაგან. მას უკვე შეეძლო დაეწინაღებინა საკმაოდ რთული იარაღები ქვისაგან, ძვლისა და რქებისაგან. ამ ეპოქაში ყალიბდებოდა მატრიარქატი, არსებობდა შრომის თავდაპირველი დანაწილება მამაკაცსა და ქალს შორის. სწორედ ამ ეპოქიდან შემოგვრჩა „წარწერები“ გამოქვაბულებში, ირმის რქის ნაკრებსა და ქვის ფილებზე გამოჭრილი გამოსახულებანი, ძვლის ქანდაკებები. გამოსახულებათა უმრავლესობა გამოხატავს ცხოველებს, თუმცა გვხვდება ქალების გამოსახულებებიც.

ზემო პალეოლითის ეპოქაში, მართალია, იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, ირმების, ცხენების ჯოგების პრიმიტიული ნახატები, სადაც მოჩანს პერსპექტიულად შემცირებული რქებისა, ანდა თავების მწკრივი, ხოლო მათიანად დახატულია ცხოველთა მხოლოდ ზოგიერთი ფიგურა. რომლებიც წინა პლანზე, ან ჯოგის გვერდით არიან გამოსახულნი. ასეთია ირმების ჯოგის გამოსახულება ძვალზე ამოკვეთილი ე. წ. მერიის მღვიმედან (საფრანგეთი). დამახასიათებელია ისეთი კომპოზიციები, როგორცაა ირმების გადასვლა მდინარეზე (ძვალზე კვეთილობა, ლორტეს გამოქვაბულიდან), ანდა ირმების ჯოგის გამოსახულება ქვანზე ლიშილიდან (საფრანგეთი). ამ უკანასკნელში ირმების ფიგურები სივრცობრივად გაერთიანებულია და, ამავდროულად, თითოეულ ფიგურას გააჩნია თავისებურებანი. ზემოაღნიშნული კომპოზიციები ცხადყოფენ, რომ პირველყოფილი მხატვარი გამოიჩინებდა განმარტებულ აზროვნების საკმაოდ მაღალ დონით, რომელიც ვითარდებოდა შრომის პროცესში და სახვითი შემოქმედების მეშვეობით: ადამიანი უკვე ერკვევა ერთეულისა და სიმრავლის თვისობრივ განსხვავებაში, ამავდროულად მრავლობითში იგი ხედავს არა მარტო ერთეულების ჯამს, არამედ ახალ თვისობრიობასაც, რომელიც თვით ხასიათდება გარკვეული ერთიანობით. ზემო პალეოლითის მხატვარი ლაკონური, გაბედული შტრიხებით, წითელი, ყვითელი და შავი საღებავების დიდი ლაქებით გვიხატავს ბიზონის მონოლითურ, მძლავრ ფიგურას. ცხოველის ფიგურა მოკლე, დაკუნთული ფეხებით, წინ წამოწეული, ოდნავ დახრილი თავით, დიდი რქებითა და გასისხლიანებული თავლებით, ძალზე დინამურია. ალტემირის (ესპანეთი) გამოქვაბულის

კერზე მხატვარმა მეტად დამაჯერებლად ასახა ბიზონზე ნადირობა.

ბურჯუაზიულ მეცნიერებაში არსებობდა ორი თეორია ხელოვნების წარმოშობაზე, ე. წ. „თამაშის თეორია“, (რომელიც ფ. შილერიდან მოდის) და ე. წ. „მაგიური თეორია“ (რომელიც წამოაყენა ს. რუინაკმა). პირველი მათგანის თანახმად, ადამიანის თავდაპირველ შემოქმედებით სტიმულად იქცა მისწრაფება „თავისუფალი თამაშისაკენ“, „ხილვადობისაკენ“. პრაქტიკული მიზნისაგან თავისუფალი თამაში, „მაგიური თეორიის“ თანახმად, პირველყოფილი ადამიანის ყველა შემოქმედებითი ძალების გამოვლინება იყო პირველყოფილი რელიგიის (მაგიის) პირდაპირი გამოხატულება. ცხოველების გამოსახულებანი იქმნებოდნენ როგორც მაგიური წესჩვეულებებისა და კულტის ობიექტები.

ორივე თეორიაში მოიპოვება რაციონალური მარკვლები. თამაშის ელემენტები უთუოდ არის ხელოვნებაში. ხელოვნება არ წარმოგვიდგენს თავის ნაწარმოებებს სინამდვილედ: ხელოვანი გამონახტავს არსებულის მსგავს, გამოგონილ გმირებს, მაგრამ ამასთანავე, აღნიშნულ თეორიაში თამაში გაგებულია აუცილებლობის, „კანონების სამეფოს“ ობიექტური ჩარჩოებიდან გამოსვლის მისწრაფებად, თავის დაღწევად რეალობის ხუნდებისაგან, მისწრაფებად — შექმნას ნამდვილი სამყაროს შიგნით თავისთვის თავშესაფარი, ილუზიების განცალკევებული სამეფო, რომლითაც ადამიანი ტყდება იმიტომ, რომ ეს ილუზიებია, რომ აქ იგი არაფრით არ არის განსაზღვრული, თუმცა არაფერი არ შეუძლია და არაფერსა არ პრაქტიკულ მიზნებს არ ისახავს.

უფრო სალი „მაგიური თეორია“ ამტკიცებს, რომ ადამიანები აწერდნენ გამოსახულებებს სასწაულომოქმედ ძალას და ამიტომ ხარჯავდნენ ენერჯიას მათ დამზადებაზე. მონადირეები ესროდნენ ისარს დათვის გამოსახულებას და სჯეროდათ, რომ ეს წარმატებას მოუტანდათ მის „ორეულზე“, ცოცხალ დათვზე ნადირობისას. მაგრამ ეს თეორიაც ვერ ხსნის ხელოვნების წარმოშობის ნამდვილ მიზეზებს.

დაამარცხოს მხეცი, წინაღუდგეს ბუნების სასტიკ და საიდუმლო ძალებს (ზოგჯერ მამაცობით, ზოგჯერ კოლექტიური ძალებით, ზოგჯერ მოხერხებითა და ემშაქობით) — ასეთია პრიმიტიული გვაროვნული საზოგადოების ცხოვრების ძირითადი პათოსი და იგი შეადგენს მისი ხელოვნების შინაარსს. ადამიანთა შორის ურთიერთობანი ჯერ კიდევ არ დგანან მისი ყურადღების ცენტრში. გამოსახულებათა ძირითადი ობიექტებია მხეცები, მათ შორის, ძირითადად ისეთები, რომლებიც ნადირობის საგანს წარმოადგენენ. ისინი ადამიანის ღირსეული მოწინააღმდეგენი და, ამავე დროს,



მისი აღფრთოვანების საგნებიცაა. ჩვესც ვგრძნობთ აღფრთოვანების იმ ძალას, რომელსაც „ზატყარი“ ალტემირის ბიზონის მძლავრი ფიგურის გამოსახვისას, ანდა ლამეილის ნაზი ირმის ფიგურის დაზატყვისას განიცდიდა.

ხელოვნება წარმოიშვა არა როგორც სულიერი ფუფუნება ძალუბის სიჭარბისაგან, არამედ როგორც აუცილებელი მოთხოვნა-ლება შემეცნებისა, განზოგადებისა, რომელიც ნაკარნახევი იყო შრომითი მოღვაწეობით. მხოლოდ ასე შეიძლება აიხსნას ხელოვნების წარმოშობა უალრესად დაბალი, პრიმიტიული ეკონომიური განვითარების პირობებში.

თავის დასაბამში ხელოვნება იყო, უპირველეს ყოვლისა, შემეცნების უნივერსალური ფორმა. მაგრამ ესთეტიკური განზოგადებანი ჭერ კიდევ არ იყო ნამდვილად ესთეტიკური. რადგან პირველყოფილი ადამიანის გრძნობათა პორიზონტები შეზღუდული იყო საზოგადოებრივი წყობის პრიმიტიულობით, საწყაროსთან კავშირურთიერთობის კალმხრივობით.

მონათმფლობელობის ეპოქაში ადამიანი არამარტო დიდ წარმატებებს აღწევს ბუნების კანონების თავისი ინტერესებისა და საჭიროებისათვის გამოყენების საქმეში, არამედ „მეორე ბუნების“ შექმნაშიც. ეს აწეებს მას საკუთარი ძალეებისადმი სიამაყით და რწმენით. ხელოვნების სახეებში ეს საზოგადოება აღბეჭდავს უკვე თავის იდეალებს, ე. ი. თავის წარზოდგენებს მშვენიერ ადამიანებზე, ჰარმონიულ ცხოვრებაზე.

გამოჩენილმა რუსმა მარქსისტმა გ. პლეხანოვმა დამაჯერებლად უკუაგდო ბურჟუაზიულ მეცნიერთა მტკიცებანი იმის შესახებ. რომ ხელოვნება შრომაზე აღრე წარმოიშვა. ამასთან იგი ფართოდ იყენებს მდიდარ მასალებს, მათ შორის იმას, რაც გვხვდება კ. ბიუხერის ნაშრომში „შრომა და რიტმი“.

პრობლემა, რომელიც მან დასვა „უმისამართო წერილებში“, დიდ ინტერესს უფრო იმიტომ იწვევდა, რომ XIX საუკუნის დამლევისათვის ბურჟუაზიულმა მეცნიერებმა შექმნეს მთელი რიგი კაპიტალური გამოკვლევებისა, რომლებიც ეძღვნებოდა პირველყოფილი ხალხების ისტორიას, კერძოდ, ხელოვნების წარმოშობის საკითხებს.

ბურჟუაზიულ მეცნიერებს სურდათ პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნებისათვის მიესადაგებინათ საწყაროსადმი ესთეტიკური დაშოკიდებულების „უმინზობის“, „დაუინტერესებლობის“ ა. კანტის თეზისი. პირველყოფილი ხელოვნების ბურჟუაზიული მკვლევარები ბიუხერი, გროსი, გროსე, ლიუჟე, ბრიოიელი, ჰაუზენშტაინი და სხვები ფაქტიურად ამტკიცებდნენ. რომ პირველყოფილი ადამიანები გატაცებულნი იყვნენ „წმინდა ხელოვნე-

ბით“, რომ მხატვრული შემოქმედების ისტორიულად პირველი და განმსაზღვრელი სტიმული იყო ადამიანისათვის თანდაყოლილი მისწრაფება თამაშისადმი.

მეცნიერების მიერ შეყრებილმა ფაქტობრივმა მასალამ აიძულა ბურჟუაზიული მეცნიერები გადაესინჯათ „თამაშის თეორია“ და წამოეყენებინათ ე. წ. „მაგიური თეორია“. ამასთან თამაშის თეორია არ იქნა უყუღდებული. ბურჟუაზიული მეცნიერების უმრავლესობა განაგრძობდა მტკიცებას, რომ თუშცა ხელოვნების ნაწარმოებები გამოიყენებოდნენ როგორც მაგიური მოქმედების ობიექტები, მათი შექმნის იმპულსს საფუძვლად ედო თამაშისადმი, მიბაძვისადმი, მორთულობისადმი თანდაყოლილი მისწრაფება.

ამ თეორიის კიდევ ერთი სახესხვაობაა ის, რომელიც ამტკიცებს რომ მშვენიერების გრძნობა თანდაყოლილი აქვს როგორც ადამიანს, ასევე ცხოველებსაც. თუ შილერის იდეალიზმი „თავისუფალ თამაშს“ მიიჩნევდა როგორც ადამიანის სულის — სწორედ ადამიანურის — ღვთაებრივ თვისებად, მეცნიერები, რომლებიც ვულგარული მატერიალიზმის პოზიციებზე იდგნენ, ესთეტიკურ გრძნობებს ხედავდნენ ცხოველთა სამყაროში და, შესაბამისად, ხელოვნების წარმოშობას უკავშირებდნენ თვითმორთვის ბიოლოგიურ ინსტინქტს. ამის საბაზად იქცა დარვინის მსჯელობები ცხოველებში სქესობრივი შერჩევის მოვლენების შესახებ (რომ ზოგიერთი ფრინველის გვარებობაში მამლები იზიდავენ დედლებს ფრთების სიმკვეთრით და ა. შ. და ამის გამო ცხოველებისათვის უცხო არ არის ესთეტიკური ემოციები).

ხელოვნება, და სახელდობრ, სახვითი ხელოვნება თავის ჩასახვისას იყო შრომის ერთ-ერთი მხარე. პირველყოფილი სახვითი ხელოვნება, ამავე დროს, მეცნიერების საწყისებსაც მოიცავს, ვინაიდან იგი პირველყოფილი ცოდნაა.

ხატავდა რა ცხოველის ფიგურას, ადამიანი, გარკვეული აზრით, ნამდვილად „ეუფლებოდა“ ცხოველს, რამდენადაც შეიცნობდა მას, ხოლო შემეცნება ბუნებაზე ბატონობის წყაროა. სახეობრივი შემეცნების ცხოვრებისეული აუცილებლობა განდა ხელოვნების წარმოშობის მიზეზი.

ხელოვნების პირველი ნიმუშები გაჩნდა გაცილებით ადრე, ვიდრე ადამიანი ჩაწვდებოდა ხელოვნების ნამდვილ მნიშვნელობას.

კულტის გართულებისათან ერთად ცალკე გამოიყოფა ქურუმთა ჯგუფი, რომელიც იყენებს ხელოვნებას. მათ ხელში ეს ხელოვნება უკვე კარგავს თავდაპირველ რეალისტურ ხასიათს, რამდენადაც გამოსახულება განიზილდება არა როგორც „ორეული“ რეალური არსებობა, არამედ — კერპი, ფეტვი, გამოუცნობი ბნელი ძა-

ლების განსახიერება. ხელოვნება თანდათან გადაიქცევა იმის ფან-ტასტიკურ სახედ, რაც სინამდვილეში არსებობს.

უცვვე ნეოლოთის პერიოდში საბოლოოდ ყალიბდება წარმოდ-გენები რიტმსა და კომპოზიციასზე. ხელოსნობის განვითარება იწ-ვევს გამოყენებითი ხელოვნების წარმოშობას.

ხელოვნებას, ისევე როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმებს, აქვს თავისი საკუთარი ისტორია და განვითარების თავისი შინაგანი კანონები. მაგრამ განვითარების ეს შინაგანი კანონები განპირობებულია საზოგადოებრივი ყოფიერების განვითარე-ბის უფრო ზოგადი კანონებით. ხელოვნება დამოუკიდებლად ვი-თარდება, მაგრამ მისი დამოუკიდებლობა შეფარდებითია, და არა აბსოლუტური. მხატვრული განვითარების „მრუდი“ ზიგზაგისე-ბურია. უაზრობა იქნებოდა ყოველი მისი მონაკვეთისათვის გვედებ-ნა ეკონომიური მიზეზები. აქ მოქმედებენ შინაგანი, სპეციფიკური კანონზომიერებანი. მაგრამ ამ მრუდის ღერძი, როგორც ენგელსი აღნიშნავდა (გულისხმობდა რა ყოველგვარ სულიერ მოღვაწეო-ბას), უახლოვდება ეკონომიური განვითარების ღერძს, მიდის, ასე ვთქვათ, მის პარალელურად, თუმცა კი არ იმეორებს მას, არამედ ინარჩუნებს რთულ, საკუთარ კონფიგურაციას. საბოლოო ჯამში ხელოვნების განვითარება განპირობებულია საზოგადოების მატე-რიალური საფუძვლების განვითარებით, სოციალური წყობილე-ბით, კლასების ურთიერთდამოკიდებულებით, საზოგადოებრივი ბრძოლის ხასიათითა და შინაარსით.

უკლასო საზოგადოებაში, შრომის გონებრივი და ფიზიკური დანაწილების არარსებობისას. და მით უმეტეს, სულიერი მოღვაწეო-ბის ფარგლებში შრომის დანაწილების არარსებობისას, ხელოვნება არ არსებობს როგორც სულიერი მოღვაწეობის განსაკუთრებული ფორმა. უფრო ზუსტად, ადამიანის მიერ იგი არ არის გავებული როგორც შემეცნების სპეციფიკური და თავისებური ფორმა. პირ-ველყოფილ უკლასო საზოგადოებაში ადამიანისათვის ხელოვნება წარმოადგენდა მისი მატერიალური, შრომითი მოღვაწეობის კერ-ძო მომენტს.

კლასობრივ-ექსპლოატატორული საზოგადოების მხატვრული ცნობიერებისათვის დამახასიათებელია სულ სხვა რამ. ამ დროს უცვვე ყალიბდება და ვითარდება ხელოვნება (ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით) როგორც ზედამენის გარკვეული, თავისი განსა-კუთრებული ამოცანების შემსრულებელი ფორმა. ამასთანავე ხლე-ბა დიდერენციაცია თვით ხელოვნების შიგნით, იქმნებიან მისი სა-ხეები (არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, მუსიკა, ლიტერატურა და ა. შ.). თვით ხელოვნების სახეების შიგნით მიმდინარეობს გვა-რებისა და ქანრების ჩამოყალიბება.

ანტაგონისტურ კლასობრივ ფორმაციებში ხელოვნების პროგრესი ხორციელდება არათანაბარ, წინააღმდეგობრივ ფორმებში, ისევე როგორც მთლიანად საზოგადოებისა და კულტურის მთელი განვითარება.

ვინაიდან საწარმოო ძალთა პროგრესი ანტაგონისტურ კლასობრივ ფორმაციებში ნიშნავს აგრეთვე ექსპლუატაციის ფორმების პროგრესს, ამდენად საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმებში შემეცნებითი მომენტის ზრდას თან სდევდა იმ ძალების ზრდაც, რომლებიც ამახინჯებდნენ, ზღუდავდნენ ამ შემეცნებითს მომენტს. თითოეული ფორმაცია ქმნიდა მისთვის დამახასიათებელ, ხალხის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ინტერესების დამამახინჯებელ, მტრულ პირობებს. ექსპლუატატორული ურთიერთობანი ზღუდავდნენ ხელოვნების მიერ ცხოვრების მართალი წარმოსახვის, ესთეტიკურ ღირებულებათა მთლიანად გახსნის შესაძლებლობებს.

მაგალითად, თუმცა ფეოდალიზმი უფრო მაღალ საფეხურს წარმოადგენს საზოგადოების განვითარებაში, ვიდრე მონათმფლობელური წყობილება, ამის მიუხედავად, დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნება არ წარმოადგენდა წინ გადადგმულ ნაბიჯს ბერძნულ კლასიკურ ხელოვნებასთან შედარებით. ანტიკური ეპოქის ხელოვნებამ შექმნა იდეალურად მშვენიერი ადამიანის, მოქალაქის რეალისტური სახე. ასეთი სახე ფეოდალური შუა საუკუნეების ხელოვნებას არც შეუქმნია და არც შეეძლო შეექმნა. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნების განვითარება როგორც ანტიკურ ეპოქაში, ისე ფეოდალურ საზოგადოებაში განპირობებული იყო არა მარტო ეკონომიური ცხოვრების ხასიათით, არამედ პოლიტიკური ცხოვრების, ადამიანთა მსოფლმხედველობის თავისებურებითაც. ძველ საბერძნეთში, კლასობრივი საზოგადოების განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი წყობილების ისეთი ფორმა, როგორიც იყო ქალაქი-სახელმწიფო. ანტიკური ხანის თავისუფალი და დამოუკიდებელი ქალაქი-სახელმწიფოებისაგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების ქალაქების ცხოვრებას ფეოდალური კარჩაკეტილობის დაღი ესვა. გარდა ამისა, ქრისტიანული რელიგია, რომელიც წარმართობასთან შედარებით უფრო პროგრესული იყო, ქადაგებდა ასკეტიზმსა და მიწიერისადმი ზიზღს, რითაც ხელოვნებაში ცხოვრების სრულყოფილი რეალისტური წარმოსახვის შესაძლებლობებს ახშობდა.

ამავე დროს, სწორი არ იქნება უგულვებელვყოთ ის ახალი, რაც მხატვრულ კულტურაში შეიტანა შუა საუკუნეების ხელოვნებამ: მან უფრო რთულად და მდიდრულად გადაწყვიტა ფერწერის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის სინთეზი. ამ დროს ლიტერა-

ტურაში, მუსიკასა და სახვით ხელოვნებაში ჩანასახის ფორმაში არსებობს მთლიანად ახალი, თავისი ხასიათით რეალისტური მეთოდი (რომელიც ჰემმარიტ განვითარებას აღწევს მხოლოდ ბურჟუაზიული საზოგადოების გარიჟრაჟზე, ალორძინების ეპოქაში).

კლასობრივ საზოგადოებაში ყოველი კლასი დაინტერესებულია მისი თანამედროვე ხელოვნების ხასიათით. საზოგადოებისაგან ხელოვნების ე. წ. დამოუკიდებლობა, რა ფორმებშიც არ უნდა ვლინდებოდეს იგი, ყოველთვის ფიქტიური ხდება, რადგან „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან დამოუკიდებელი იყო“. ხელოვნება ყოველთვის კლასობრივია. იდეალისტები ამას უარყოფენ, ვულგარიზატორები — ამახინჯებენ. შეხედულება ხელოვნების კლასობრივ ხასიათზე ჩამოყალიბებულია ცნობილ დებულებაში, რომლის თანახმად „კლასობრივ საზოგადოებაში არ არის და არც შეიძლება იყოს ნეიტრალური ხელოვნება, თუმცა ხელოვნების კლასობრივი ბუნება... გამოხატულია ისეთ ფორმებში, რომლებიც უსასრულოდ უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე, მაგალითად, პოლიტიკაში“.

## § 2. მახტვრული შექმნების საპირობო თავისებურებანი

განიხილავდა რა შემეცნებას, როგორც ადამიანის მიერ ბუნების ასახვას, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა: „აქ ნ ა მ დ ვ ი ლ ა დ , ობიექტურად ს ა მ ი წევრია: 1. ბუნება, 2. ადამიანის შემეცნება, ადამიანის ტ ვ ი ნ ი (როგორც უმაღლესი ნაყოფი იმავე ბუნებისა) და 3. ფორმა ბუნების ასახვისა ადამიანის შემეცნებაში; ეს ფორმა არის სწორედ ცნებები, კანონები, კატეგორიები“<sup>1</sup>.

ლენინის ეს დებულება შეიძლება გავავრცელოთ მხატვრულ ასახვაზეც. ხელოვნებაში ცხოვრების შემეცნება მნიშვნელოვნად განსხვავდება მეცნიერების მიერ მისი შემეცნებისაგან. ხელოვნება ცხოვრებას ასახავს მის სისრულეში, მის კონკრეტულობაში, სინამდვილის ყველა მხარის მისთვის დამახასიათებელ ერთიანობაში. მაგრამ ხელოვნება სინამდვილის კოპირებას არ ახდენს. არ შეიძლება ავურიოთ ერთმანეთში ასახვის საგნის ობიექტური ხასიათი და ამ ასახვის ფორმის სუბიექტური ხასიათი. შემეცნების პროცესი, ლენინის ფორმულის თანახმად, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენთვის მისაწვდომი შემეცნების ფორმების დახმარებით ჩავწვდეთ ასახული მოვლენების ობიექტურ არსს.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზულებანი, ტ. 38, 179.

ხელოვნების რეალისტურობა განისაზღვრება, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრის მიერ წარმოსახული (ასახული) სამყაროს დედა-არსში ჩაწვდომის სიღრმით. მაგრამ თვით სამყაროში ობიექტურად არსებობენ მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი, არსებითი და არაარსებითი მხარეები, განვითარების ძირითადი და არაძირითადი ტენდენციები, მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოვლენები, ფაქტები, ამბები. ამიტომ რეალიზმისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რამდენად არსებითია ის ცხოვრებისეული მასალა, რომელიც წარმოადგენს მხატვრული ასახვის უპირატეს საგანს. უკვე თვით რეალურ სინამდვილეში, რომელსაც მიმართავს ხელოვანი, თვით თემებში, რომლებსაც ის წყვეტს, არის მოცემული პერიოდისათვის ისეთი მთავარი და დამახასიათებელი მხარეები, რომელთა შეცნობისა და წარმოსახვის გარეშე ხელოვნებას არ შეიძლება ეწოდოს რეალისტური ამ სიტყვის ყველაზე ფართო მნიშვნელობით.

შემთხვევითი როდია, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების რეაქციული ხელოვნება გაუზრბის თანამედროვეობის დიდ სოციალურ ამბებს, უარყოფს ფართო ტილოებს, რომლებიც ჩვენი ეპოქის დიდ ძვრებს წარმოსახავენ. ამისაგან განსხვავებით, ხელოვანი, რომელიც დგას სოციალიზმის იდეურ პოზიციებზე, ისწრაფვის თავის შემოქმედებაში ასახოს თანამედროვე სამყაროში მომხდარი მნიშვნელოვანი პროცესები.

რეალისტურ ხელოვნებაში ცხოვრების არსებითი მხარეების ასახვა — ეს პასიური პროცესი როდია, ეს მოვლენების, ამბების უბრალო ჩამოთვლა, ანდა აღწერა კი არ არის, არამედ სინამდვილის ღრმა შემეცნებაა. ხელოვნების რეალისტურობა მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ მიმართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის არსებითსა და პირველხარისხოვან ცხოვრებისეულ მასალას, არამედ ამ მასალის შეცნობის სიღრმესა და განზოგადების ხარისხში.

ცხადია, არ შეიძლება, მხედველობაში არ ვიქონიოთ, აგრეთვე, ხელოვანის ოსტატობა, რომელიც მას საშუალებას აძლევს მკაფიოდ, თვალსაჩინოდ და სიმართლით ასახოს სინამდვილის ფაქტები, ცხოვრებისეული მოვლენები.

სინამდვილის შეცნობის პროცესში ხელოვნება განზოგადების სპეციფიკურ საშუალებებს, მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების თავისებურ ფორმებს, გამომსახველობის განსაკუთრებულ ხერხებს იყენებს.

განზოგადების გზა, რომლითაც მიდის ხელოვნება, რომლითაც სწვდება ცხოვრების მოვლენების არსს — ეს არის ტიპიზაცია. ტიპური ხელოვნებაში — ეს არის სინამდვილის არსებითი მხარეების გამოვლინება, და, ამავე დროს, გამოვლინება ამ მხარე-

ების გარკვეული დამოკიდებულებისა მოცემული მოვლენის მთელ მრავალფეროვნებასთან. „შემოქმედებითი ორიგინალობის, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, თვით შემოქმედების ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია, — წერდა ბ. ბელინსკი, — ტიპიზმი... რომელიც ავტორის საგერბო ბეჭედი. ქეშმარიტი ტალანტისათვის ყოველი სახე — ტიპია, და ყოველი ტიპი მკითხველისათვის არის ნაცნობი უცნობი“<sup>1</sup>. ტიპური მოვლენა ხელოვნებაში წარმოგვიდგება (უფრო ზუსტად, შეიძლება წარმოგვიდგეს) მთელ თავის სისრულეში და ამავე დროს გარდაქმნილი. მაშასადამე, ტიპი, ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს „ნაცნობი უცნობია“. ნაცნობია, რადგან მასში ხორცმესხმულია ათობით ნიშანი, რომელთა დანახვა ყველას შეუძლია უშუალოდ ცხოვრებაში. უცნობია, რადგან იგი ყოველთვის ახალია, განუმეორებელია, ორიგინალურია. თათქარიძის ნიშნები დამახასიათებელი იყო თემის ბობოლასთვისაც და საქართველოს დიდი თავადისთვისაც. მაგრამ ეს რომ მონახულიყო, საჭირო გახდა ი. ქავკავაძეს დაეწერა „კაცია-ადამიანი?“ ხელოვნება „იმეორებს“ კიდევაც სამყაროს და თითქოსდა კვლავ ქმნის მას<sup>2</sup>.

ტიპიზაცია ხელოვნების კანონია. იგი არსებითის, კანონზომიერის გამოვლინების საშუალებაა, ამავე დროს, იგი შესაძლებლობას აძლევს ხელოვანს წარმოსახოს მოვლენების მთელი სიმდიდრე. ტიპიზაცია დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა დარგისათვის, მათ შორის ისეთებისათვისაც, რომლებიც უშუალოდ სინამდვილეს არ წარმოსახავენ. ცხოვრებას, მაგალითად, ყველა მის გამოვლინებაში ახასიათებს რიტმები. წელიწადის დროთა ცვლიდან დაწყებული და ადამიანის სიცოცხლით გათავებული (შრომა, დასვენება, ძილი) — ყველგან ცხოვრებაში არსებობს სივრცის, დროის გარკვეული რიტმული ორგანიზებულობა. მუსიკაში, არქიტექტურაში, ქორეოგრაფიაში, გამოყენებითი ხელოვნების ორნამენტში სინამდვილის რიტმული კანონზომიერებანი ვლინდებიან და ხორციელდებიან კონკრეტულ სახეში. ამრიგად, ტიპიზაცია ხელოვნებაში სინამდვილის შეცნობის სპეციფიკური ნიშანია.

თუ მეცნიერება შემეცნების შედეგებს გამოხატავს ფორმულებში, კანონებში, ცნებებში, რომელთაც ერთმნიშვნელოვან აზრი აქვთ, ხელოვნებაში „ქეშმარიტება“ ხორცს ისხამს ტიპების უსასრულო რაოდენობაში. ეს განპირობებს იმას, რომ ხელოვნებაში არსებობს ე. წ. მუდმივი თემები, მაგალითად, დედობის თემა. საქმე აქ სულ არ არის საზოგადოების განვითარებასთან ერთად თემის რეალური შინაარსის უბრალოდ შეცვლაში. ერთსა და იმა-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, Москва, 1948, т. I, 136.

<sup>2</sup> იქვე, ტ. III, 791.

ვე ეპოქაში, ერთსა და იმავე საზოგადოებაში თავიანთი შეხედულებებითა და შემოქმედების მანერით ახლო მდგომი ხელოვანებიც კი ქმნიან სხვადასხვა ტიპებს. მაგრამ ყველანი განასახიერებენ დედობის თემას.

მხატვრული ნაწარმოები ატარებს შემოქმედის პიროვნების, მისი სუბიექტური, ინდივიდუალური თვისებების ანაბეჭდს, მის დამოკიდებულებას ცხოვრების მოვლენებისადმი. თუ წარმოვიდგინოთ ორ ერთნაირად ნიჭიერ ხელოვანს, რომლებიც ერთნაირად არიან დაოსტატებულნი, ერთი და იმავე თემის გამოხატვისას შედეგი მაინც აუცილებლად სხვადასხვა იქნება. ეს დამოკიდებულია, უპირველეს ყოვლისა, იმაზე, რომ „ქემმარიტება“ ხელოვნებაში განუყრელია შეფასებასთან, ასახულისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებასთან.

ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის ჩვენ მიერ აღნიშნული თვისებებურებანი, ერთად აღებულნი, განსაზღვრავენ მხატვრული სიმართლის სპეციფიკას. მხატვრული სიმართლის გამომხატვის საშუალებას წარმოადგენს მხატვრული სახე.

მხატვრული სახე ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის ფორმაა. ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება წარმოადგენდეს ერთ მხატვრულ სახეს (მაგალითად, ლირიკულ ნაწარმოებში ანდა ფერწერულ პორტრეტში), შეიძლება იგი იყოს, აგრეთვე, სახეების სისტემაც. ი. ჰავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივში“ გვაქვს ქვრივის, გიორგის, თავად არჩილის, კესოსა და სხვა პერსონაჟთა სახეები, აგრეთვე, ბუნების, მაღალი საზოგადოების ცხოვრებისა და ა. შ. სახეები. ამასთან ერთად, მთლიანად ეს ნაწარმოები არის მხატვრული სახე.

მხატვრული სახე არ უნდა გავაიგივოთ არც უფრო ფართოდ გამოყენებულ გამოთქმასთან „სახე“ (რომელსაც ლაპარაკში ხმარობენ) და არც ხელოვნების სახეცით სისტემის ცალკეულ დეტალთან და საშუალებებთან. მის სახეობრივ და გამომსახველობითს საშუალებებთან. ხელოვნების მრავალრიცხოვან საშუალებებს შორის სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია მეტაფორას, რომელსაც ხშირად, აგრეთვე, უწოდებენ სახეს. ამის მიუხედავად, მეტაფორა და მხატვრული სახე ტოლფასანი არ არიან. მეტაფორა — ეს უფრო სახის დეტალია, ანდა სახის ძერწვის ხერხია, ანდა, ზოგიერო შემთხვევაში, სახის თვისებური ფორმაა, მაგრამ არა თვით სახე.

ძალზე ხშირად ადამიანები სახის ცნებას ხმარობენ ვიწრო გაგებითაც. სახის ცნებაში არაიშვიათად გულისხმობენ ფიგურალურ გამოთქმას, რომელიც გადატანითი მნიშვნელობით არის ნახმარი. მაგალითად, ისეთ გამოთქმებში, როგორცაა „ვაზი ობოლი“,



„დღემ დაიხურა პირბადე“, უთუოდ ჩაქსოვილია სახეობრივი ელემენტი, ხოლო პოეტის სიტყვებში „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“ — საქმე გვაქვს დამთავრებულ სახესთან, წარმოდგენასთან. და ამის მიუხედავად, გამომსახველი ენის ეს მაგალითები გაცილებით ვიწროა მხატვრულ სახეზე. მხატვრული სახე ესთეტიკური კატეგორიაა.

გ. ი. ლენინის ფორმულა შემეცნების დიალექტიკური გზის შესახებ, რომ ობიექტური სამყაროს შემეცნება ადამიანის მიერ მიღის ცოცხალი ჰერეტიდან აბსტრაქტულ აზროვნებამდე და აქედან პრაქტიკისაკენ, ძალაში რჩება ხელოვნების მიმართაც.

აბსტრაქტული აზროვნების კატეგორიებისაგან — ცნებებისა, მსჯელობებისა და დასკვნებისაგან და ა. შ. — მხატვრული სახე გამოირჩევა ცოცხალი უშუალობით. იგი გრძნობად-კონკრეტულია, უშუალოდ მისაწვდომია ჩვენი აღქმისათვის, ვინაიდან პირდაპირ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის გრძნობათა ორგანოებზე. მის მხედველობაზე, სმენაზე. ამასთანავე, მხატვრული სახე არსებითად განსხვავდება ცოცხალი ჰერეტის კატეგორიებისაგანაც — შეგრძნებისაგან, აღქმისაგან, წარმოდგენისაგან — იმით, რომ იგი არამარტო უშუალოდ ასახავს ცხოვრების ფაქტებს, არამედ განაზოგადებს კიდევ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, სწვდება მათ დედაარსს.

ამრიგად, მხატვრულ სახეში შეხამებულია როგორც ცოცხალი ჰერეტის, ისე აბსტრაქტული აზროვნების ნიშნები, და ამდენად. მისი დედაარსი არ ემთხვევა შემეცნების არც ერთ ამ საფეხურს. მხატვრული სახე — ეს არის ხელოვანის მიერ წარმოსახული ცხოვრებისეული მოვლენის მთლიანი და დასრულებული დახასიათება, რომელიც მოცემულია გრძნობად-კონკრეტულ ესთეტიკურად მნიშვნელოვან ფორმაში.

ხელოვნება ყოველთვის წარმოსახავს სინამდვილეს სახეებში და მხოლოდ სახეებში. მხატვრული სახე — ხელოვნების უნივერსალური კატეგორიაა, რომელიც დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა გვარისათვის.

მხატვრული სახე ხელოვნებაში არის ინდივიდუალურის, განსაკუთრებულის და ზოგადის, ობიექტურისა და სუბიექტურის, ემოციურისა და რაციონალურის, შინაარსისა და ფორმის ორგანული ერთიანობა.

მხატვრული სახე — ეს სახე-ტიპია. მასში განუყრელად შერწყმულია, შედუღაბებულია, ერთის მხრივ, ზოგადი, არსებითი, აუცილებელი და, მეორეს მხრივ, ერთეული, შემთხვევითი. ხელოვნებაში „ყოველი სახე — ტიპია, ამავე დროს, სავსებით გარკვეული პიროვნებაა“, ხოლო კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნების

ძალა ის არის, რომ, გარდა დეტალების სიმართლისა, ტიპური ხასიათები წარმოსახულია ტიპურ გარემოში.

ტიპიზაციის უგულვებელყოფა იწვევს ან სქემატიზმს, ანდა საგნისადმი „მონურ მორჩილებას“. თავის უკიდურეს გამოვლინებაში ერთიც და მეორეც ანგრევს მხატვრულ სახეს, სპობს ხელოვნებას როგორც ასეთს.

მაგრამ ზოგადის, არსებითის და ერთეულის, წარმოდგენილის მთლიანობაში მხატვრული სახის შემადგენელი ელემენტების მნიშვნელობა ერთნაირი არ არის. პრიორიტეტი აქ ეკუთვნის ზოგადს. სახის ინდივიდუალური ნიშნები ხელს უნდა უწყობდნენ ამ დედაარსის გამოვლინებას, რეალური მოვლენების შინაგანი, უხილავი კავშირის გადაქცევას, თუ შეიძლება ითქვას, გაშიშვლებულ, ნათლად დანახულ, უშუალოდ აღქმულ კავშირად. ამასთან ერთად, ინდივიდუალური მოწოდებულია გადმოგვეცეს სიმდიდრე კონკრეტული მოვლენისა, რომლის გარეშე საერთოდ არ იქნებოდა მხატვრული სახე. მხატვრულ სახეში წარმოდგენილი ინდივიდუალური შეიცავს სინამდვილის მოვლენების, ფაქტების გარკვეულ განზოგადებას.

არის შემთხვევები, როდესაც ხელოვანი თვით ცხოვრებაში ნახულობს მოვლენას, რომელშიც დედაარსი იხსნება ყოველსხრივ. მაგრამ ასე ხდება ძალზე იშვიათად. როგორც წესი, ხელოვანი სახის ელემენტებს აგროვებს მარცვალ-მარცვალ, აკვირდება ბევრ მოვლენას, ბევრ ადამიანს, ხოლო შემდეგ, აერთებს მოვლენების, ხასიათების იმ ნიშნებს, რომლებშიც ვლინდება ეს დედაარსი.

მხატვრული შემოქმედების პროცესი შეიძლება ასე დაეახასიათოთ: აბსტრაგირების გზით გამოიყოფიან მრავალი გმირის დამახასიათებელი ნიშნები, შემდეგ ისინი „კონკრეტდებათ“, განზოგადდებიან ერთი გმირის, ვთქვათ — ჰერკულესის, ანდა რიაზანელი გლეხი კაცის, ილია მურომეცის სახეში, გამოიყოფიან ყველაზე უფრო ბუნებრივი ნიშნები ყოველ ვაჟარში, მემამულეში, მუჟიკში და განზოგადდებიან ერთი ვაჟრის, მემამულის, მუჟიკის სახეში. ამრიგად ვღებულობთ „ლიტერატურულ ტიპს“<sup>1</sup>.

ლაპარაკობდა რა „აბსტრაგირებისა“ და „კონკრეტიზაციის“ შესახებ, მ. გორკის მხედველობაში ჰქონდა, რომ შემოქმედების პროცესში ისინი, როგორც წესი, არ არიან ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოყოფილნი. აბსტრაგირება ჩართულია მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების ერთიან აქტში, მხატვრული შემოქმედების ერთიან პროცესში. მხატვრული სახის შექმნის საერთო კანონია ზოგადისა და ინდივიდუალურის ერთიანობა. მხატვრული სახის

<sup>1</sup> М. Горький о литературе, литературно-критические статьи, Москва, 1955, 312.

მნიშვნელოვანი თავისებურებაა მისი ინდივიდუალური გარკვეულობა.

ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ გარკვეული მნიშვნელობით მოვლენა კანონზე უფრო მდიდარია<sup>1</sup>. მოვლენა კანონზე მდიდარია იმ აზრით, რომ იგი კონკრეტულ-ინდივიდუალურია, რომ იგი ფლობს მარტო მისთვის დამახასიათებელი ერთეული და განსაკუთრებული ნიშნების სიმრავლეს, იმ დროს, როდესაც კანონში ასახულია მოცემული მოვლენების მთელი ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ახლოდ ზოგადი და არსებითი მხარეები.

სახის ინდივიდუალურ გარკვეულობაში მოცემულია თვით ცხოვრების კონკრეტულ მოვლენებთან ერთგვარი მსგავსება. ინდივიდუალური ხელოვნებაში და ერთეული ცხოვრებაში—ერთი რიგის ცნებებია, მაგრამ არ არის ტოლფასი. ცხოვრების ფაქტებსა და ხელოვნების ფაქტებს შორის არსებობს ღრმა თვისობრივი განსხვავება. მარქსიზმ-ლენინიზმი აღნიშნავს, რომ შექმენების სიძნელე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მოვლენის არსი არ ძეგს მის ზედაპირზე<sup>2</sup>.

ამიტომ, ხელოვნანის პირველი ამოცანაა შერჩევა. ხელოვნებაში ნებისმიერ დეტალს უნდა ჰქონდეს თავისი გამართლება, იგი უნდა იყოს ხელოვნანის მიერ წარმოსასახავი ცხოვრების აუცილებელი მხარეებისა და ნიშნების შერჩევის შედეგი.

შერჩევიდან არსებითად იწყება რეალისტურ ხელოვნებაში სახის ძერწვა. მაგრამ შერჩევის შემდეგ ამ მასალას უნდა მიენიჭოს მხატვრული დამაჯერებლობა, უტყუარობა. სახე დამაჯერებელია, როდესაც მასში გამოხატულია ახალი სურათები, ცოცხალი ადამიანები, მკაფიო ხასიათები. ინდივიდუალიზაცია ხელოვნებაში სქემატიზმის, რიტორიკისა და ილუსტრაციულობის დაძლევის მნიშვნელოვანი საშუალებაა.

ნიჭიერი მხატვარი-რეალისტი თავის ქმნილებებში ყოველთვის ახდენს გამოხატულის ინდივიდუალიზაციას, და რაც უფრო ნიჭიერია იგი, მით უფრო ინდივიდუალურია მისი სახეები. ლ. ტოლსტოის რომანში „ომი და მშვიდობა“ 550-მდე პერსონაჟია და ყოველი მათგანი განუმეორებელი ადამიანური პიროვნებაა. ხელოვნებაში ერთი და იგივე ტიპი, ერთი და იგივე საზოგადოებრივი მოვლენა შეიძლება გამოიხატოს სხვადასხვა ხასიათით.

მიხეილ ჯავახიშვილს წერილში „როგორ ვმუშაობ“ მეტად საინტერესო მოსაზრებანი მოჰყავს მხატვრული სახის შექმნის თაობაზე. მისი აზრით, ხელოვნანისათვის მნიშვნელოვანია ავტობიოგრა-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, 146.

<sup>2</sup> იქვე, 122.

ფიაც, დაკვირვებაც, წიგნიც და ჩანაწერებიც. დაკვირვება პროზაიკოსისათვის ფრთებს უდრის, უმიმსოდ ვერ გაფრინდება, ვერ შექმნის ცოცხალ ტიპს, ვერ დახატავს პეიზაჟს<sup>1</sup>.

მწერალმა, მხატვარმა ბევრი უნდა იმოგზაუროს, რათა ყველაფერი ნახოს, განიცადოს, გაიგოს, მოისმინოს, რადგან ვისაც ბევრი არ მიუღია, ის ბევრს ვერც მოგვეცემსო<sup>2</sup>.

ნებისმიერ მხატვრულ სახეში — ზოგადისა და განსაკუთრებულის (არსებითის) კონცენტრაციაა კერძოში და ერთეულში. ეს კონცენტრაცია ქმნის ტიპს. ტიპური ხელოვნებაში სწორედ განზოგადებისა და ინდივიდუალიზაციის ერთიანობაა.

მაგრამ არის ხელოვნების დარგები, რომლებიც თავიანთ ბუნებით დოკუმენტურია და, მაშასადამე, მათში არა მარტო დასაშვებია, არამედ იგულისხმება ცხოვრების წარმოსახვა მის უშუალო რეალურ გამოვლინებაში. ასეთებია დოკუმენტური კინემატოგრაფია (რომელსაც „სახეობრივ პუბლიცისტიკას“ უწოდებენ), მხატვრული ფოტოგრაფია, ნარკვევი ლიტერატურაში. ისინი დაფუძნებულია ცხოვრების რეალური ფაქტების პირდაპირ წარმოსახვაზე, მაგრამ, ამავე დროს, ხელოვნების ეს დარგები მათთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული საშუალებებით იძლევიან სერიოზულ, ღრმა განზოგადებას, გამოხატავენ ცხოვრების ტიპურ სურათებს, გამოირჩევიან ზემოქმედების დიდი ძალით.

გ. ასათიანის დოკუმენტურმა ფილმმა „ეკვატორის მიღმა ოკეანეთა შორის“ წარმატება მოიპოვა არამარტო იმიტომ, რომ ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის მოგზაურობა ასახა სამხრეთ ამერიკაში, არამედ იმიტომ, რომ ამხილა თანამედროვე კაპიტალისტური სამყაროს სოციალურა მანკიერებანიც. არსებული ფაქტების პირდაპირი წარმოსახვა, როგორც წესი, დამახასიათებელია ხელოვნების დოკუმენტური ეანრებისათვის.

ხშირად ხელოვანი მიმართავს ცხოვრებისეულ პროტოტიპებს, მაგრამ ტიპი ხელოვნებაში იგივე არ არის, რაც პროტოტიპი ცხოვრებაში. პროტოტიპი წარმოსახვის წყაროა, ტიპი სახეა. ი. ჭავჭავაძის პოემის „კაკო ყაჩაღის“ გმირის ბლაჟიაშვილის პროტოტიპი, დიდი ილიას დისწულის, კობტა აბხაზის თქმით, იყო ერთი კარდანახელი გლეხი, ვინმე გაუხარაშვილი. სიმონ ხუნდაძის აზრით, ეგნატე ნინოშვილის „სიმონას“ მთავარი გმირის პროტოტიპია ყაჩაღი სისონა დარჩია. მიხეილ ჯავახიშვილს მიაჩნდა, რომ

<sup>1</sup> ეურნალი „მნათობი“, № 10, 1932, 190.

<sup>2</sup> იქვე, 191.

მხატვრული ნაწარმოები სრულყოფილი მხოლოდ მაშინ იქნება, როდესაც იგი შექმნილია რეალურად არსებულ პროტოტიპზე დაყრდნობით.

მეტად მახვილგონიერია ი. ჭავჭავაძის მოსაზრებანი ტიპის, მხატვრული სახის შესახებ. ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ როდესაც სცენაზე და, მაშასადამე, ხელოვნებაშიც „სახეს კაცისას იცნობ კიდევ და არც იცნობ, ეს უტყუარი ნიშანია, რომ იგი სახე „ტიპია“, ზოგადი სახეა ერთგვარის კაცებისა, რომელთაგანაც თვითოეულად ცალკე თვალსაჩინო ნიშნებია მოგროვილი და ერთად შექსოვილი, ერთ ადამიანად ქცეული. ამიტომაც „ტიპი“ ყველასაც ჰგავს ზოგადად და არც ერთსაცა ცალკე, ამიტომაც „ტიპად“ გარდაქმნილი სახე გეცნობათ კიდევ და არც გეცნობათ ერთსა და იმავე დროს“<sup>1</sup>. „კაცია-ადამიანის?“ წინასიტყვაობის მეოთხე ვარიანტში ავტორსა და თათქარიძეს შორის ასეთი დიალოგია:

— თუ ადამიანი ხარ, მაგ დამპალ გუბეში ბაყაყებთან და ჯიანყელებთან რა გინდა?

— ბიჭოს!.. მაშ, სად უნდა ვიყო?

— კაცებთან, თუ კაცი ხარ.

— კაცები არ არიან, რომ იქ არიან? ათასია ჩემისთანა და ათასზედ მეტიც. ბრმა ყოფილხარ.

— ეგ ჯერ ვინ იციხს მე ვარ ბრმა, თუ შენა. შენ ერთი მითხარ, მაგ გუბეში არიან ისინიცა?

— გუბე რას ჰქვიან, გიყი ხომ არა ხარ? ჩვენი ცხოვრებაა ეგა.

— ზედაც გეტყობა.

— როგორც სხვას ეტყობა ზედა, ისეც მე.

— მართლა?

— თავი არ მომიკვდება.

— მაშ კაი ნიმუში ხარ შენ. ჩემო ლუარსაბ, თუ ეგრეა<sup>2</sup>. სწორედ ეს „კაი ნიმუში“ გამოაქვს ი. ჭავჭავაძეს მზის სინათლეზე, ისეთი ნიმუში, რომელიც ათასსა ჰგავს და ათასი მასა ჰგავს, რადგან ნიმუში მით უფრო უკეთესია, რაც უფრო ბევრსა ჰგავს და, ამდენად, იგი მოთხრობის ძვირფას მარგალიტად, ლიტერატურულ ტიპად იქცევა.

„პროტოტიპი, — წერდა მ. ჯავახიშვილი, — ძლიერ ეხმარება მწერალს. თუ მას თვალწინ ცოცხალი ნაცნობი უდგია, მისი ტიპიც ცოცხალი გამოვა. მაგრამ პროტოტიპის დახატვა არ კმარა.

<sup>1</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. III, სახელგამი, 1953, 106.

<sup>2</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 573.

მწერალი მას თავისებურად გარდაქმნის, ზოგ რამეს მიუმატებს, ზოგსაც დააკლებს და ისეთ ვინმეს გამოიყვანს, რომელიც კიდევცა ჰგავს დედანს და არცა ჰგავს. ასე იქმნის სინტეტური ტიპი<sup>1</sup>.

არსენას ტიპის ასახვისას მ. ჭავჭავაძემ მისი ბიძაშვილი ბაკრატ ბურნაძე ედგა თვალწინ, ღვთისავარი მწერლის პაპა ანდრო ბურნაძე იყო<sup>2</sup>.

მწერალი სიტყვას, სახეს, თქმას, ამბავს, წერილმანსა და მსხვილმანს, ზოგს უურმოკრულს, ზოგს თვალმოკრულს, ზოგს მოგონილს საკუთარ შემოქმედებითს ლაბორატორიაში გადაამუშავებს და ბოლოს ისეთი რამ გამოუდის, რასაც ხანდახან თვით ავტორიც ძლივს ცნობს ხოლმე. „მოგონილი ტიპი მწერალი გამოდის, პროტოტიპიდან გადმოღებულს კი მეტი სიცოცხლე ეტყობა“<sup>3</sup>.

ნ. ჩერნიშევსკის რომანის „რა ვაკეთოთ?“ გმირების ლოპუხოვის, ვერა პავლოვნას და კირსანოვის პროტოტიპებად გახდნენ ექიმი პ. ი. ბოკოვი, მისი ცოლი მ. ა. ბოკოვა და მათი მეგობარი ცნობილი მეცნიერი ფიზიოლოგი ი. მ. სეჩენოვი. ლევ ტოლსტოი აღნიშნავდა, რომ ნატაშა როსტოვას („ომი და მშვიდობა“) პროტოტიპებად იყვნენ მისი მეუღლე ს. ა. ტოლსტაია და ცოლისდა ტ. ა. კუზმინსკაია<sup>4</sup>. გ. უსპენსკის ცნობილი მოთხრობის „გამართა“-ს გმირის ტიააუშკინის პროტოტიპი იყო ვერა ფიგნერი, ე. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ კომისრისა — ლარისა რეისნერი, ი. რეპინის სურათ „ივანე მრისხანეში“ მეფის შვილის პროტოტიპია მწერალი ა. გარშინი, ხოლო მეორე სურათის „მთავარდიაკვის“ პროტოტიპია ჩუგუვევის დიაკვანი ივანე უგლანოვი და ა. შ. მაგრამ ვერც ერთ ზემოდასახელებულ ნაწარმოებში ვერ ვხვდებით პირველსახეებს ნატურალურად და ეს სავსებით კანონზომიერია: პროტოტიპი წარმოადგენს, ასე ვთქვათ, მხატვრული სახის შექმნის პირველ წყაროს. მხატვარი, მწერალი, მიმართავს რა რეალურ ადამიანებს, გამოყოფს მათს ყველაზე დამახასიათებელ, ცხოვრებისეულად მართალ თვისებებს. განაზოგადებს მათ, უმატებს, „რადაცას“, ამდიდრებს და აღრმავებს თავისი ნაწარმოების გმირებისა და პერსონაჟების ხასიათებს. პროტოტიპიდან ტიპამდე რთული, შემოქმედებითი ტანჯვით აღსავსე გზაა.

ცნობილია, რომ ო. ბალზაკისადმი მიწერილ წერილებში ყოველი ახალგაზრდა მკითხველი ქალი „ოცდაათი წლის ქალში“ ხედავდა თავის თავს და სურდა დაეჭვებინა მწერალი, რომ მის ნაწარმოებში სწორედ მისი პორტრეტია წარმოდგენილი. და ეს სავ-

<sup>1</sup> ჟურნალი „მნათობი“, № 10, 1933, 191.

<sup>2</sup> იქვე, 192.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> «Литературная газета», № 1 (4287), 1971, 5.

სებით გასაგებია. XIX საუკუნის ფრანგი ახალგაზრდა ქალის განზოგადებული სახე ხასიათდებოდა სხვადასხვა ადამიანის ინდივიდუალური ნიშანთვისებებით. სწორედ ამის გამო ამბობდა ბ. ბელინსკი მხატვრულ სახეზე, ტიპზე, როგორც „ნაცნობ უცნობზე“.

მ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ „ჩანჩუკა“ მას ცოცხალა უნახავს, ნახა მეჩემე გამოც, კურკაც, ლამბალოც, ყაშაც, აბდულაც, კვაკი („კვაკი კვაკანტირაძე“), მისი თქმით, ნარევი ტიპია. იგი მრავალჯერ შეხვედრია. მისთვისაც გაუკრავს კლანქი<sup>1</sup>.

ჯაყო ჯივაშვილის სახე („ჯაყოს ხიზნები“), მწერლის თქმით, სულ სხვანაირად შეიქმნა. მრავალი წლის წინათ, სანამ ნაწარმოები დაიწერებოდა, მ. ჯავახიშვილი ჯავის ხეობაში შეხვდა ბრგე, ბანჯგელიან, ცბიერ, ხარბ, მარდსა და მოხერხებულ კაცს. მისი სახელი მწერალს არ დაამახსოვრდა. სამაგიეროდ ათი წლის შემდეგ ერთმა ინჟინერმა მას მოუთხრო ამბავი ვინმე ჯაყოზე. ამ ამბავში ჯაველი ოსი ჩაეხლართა, სახემ მწერლის მეხსიერების ერთ-ერთ კუნჭულში დაიბუდა. გავიდა კიდევ რამდენიმე წელი და ჯაყოს სახე მოულოდნელად გაცოცხლდა, გაშიშვლდა და მწერალს თვალწინ დაეხატა. „აი ზოგჯერ რა უცნაურად იბადება ტიპი“<sup>2</sup>, — დაასკვნის მ. ჯავახიშვილი.

ხელოვანის განცდები უმიზნო არ არის. ისინი ამა თუ იმ მოვლენასთან ხელოვანის პირადი დამოკიდებულების შედეგად წარმოიშობიან. ლირიკულ ნაწარმოებში, ლექსში (მაგალითად, გალაქტიონის „მე და ლამეში“) აუცილებლად შეიქრება ცხოვრება. ცხოვრება როგორც იგი არის, მისი მოვლენები, ამბები, პროცესები, ერთი სიტყვით, თვით ობიექტური სინამდვილე, რომელიც ხელოვანისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, რომელიც მის ქმნილებაში წარმოისახება, შეადგენს მხატვრული სახის საფუძველს. ხელოვნება შეიცნობს ცხოვრებას, წარმოსახავს ობიექტურ რეალობას.

ამასთანავე, ხილულად ანდა უხილავად, ხელოვანი ყოველთვის არის თავის ნაწარმოებში. სუბიექტური მომენტები ხელოვნებაში ვლინდება მრავალნაირად. ხელოვანის ინდივიდუალობა ვლინდება სახისა და ენარის შერჩევაში, შემოქმედებითს მანერაში და ბევრ რამეში, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ მთავარი არაა. სუბიექტური მხატვრულ სახეში — ეს, უპირველეს ყოვლისა, ასახისადმი ხელოვანის დამოკიდებულებაა, მისი შეფასებაა, ეს ისაა, რასაც იგი ამკვიდრებს, როგორც მშვენიერს, ანდა ებრძვის, როგორც მახინჯს, რასაც იგი ამკვიდრებს, როგორც ამაღლებულს, ანდა ებრძვის, რო-

<sup>1</sup> ეურნალი „მნათობი“, № 10, 1933, 191.

<sup>2</sup> იქვე.

გორც მდაბალს, რომლის გამოც იგი იტანჯება ან ტყდება. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ხელოვნების ნაწარმოების მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ არა მარტო იმაზე, თუ რა არის წარმოსახული, არამედ იმაზეც, ვინ წარმოსახა.

ა. ხორავა რა სახესაც არ უნდა წარმოსახავდეს, ყოველთვის ხორავაა, ს. ზაქარიაძეც, თამაშობს რა იგი ჭარისკაცის მამას, შადიმან ბარათაშვილს, კაცია მუნჯაძეს, ოდიშოს მეფეს, მარშალ ბლიუზერს თუ ვინმე სხვას, სავსებით საწინააღმდეგო სახეებს, მუდამ ზაქარიაძეა. იგივე შეიძლება ითქვას ყველა დიდ ხელოვანზე.

ხელოვანის პიროვნების „დასწრება“ მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში ამდიდრებს მათ. რასაკვირველია, აქ ყველაფერი დამოკიდებულია სუბიექტურობის ხასიათზე. ჩვენ ასეთი სუბიექტურობის მომხრენი კი არ ვართ, რომელიც თავისი შეზღუდულობით ან ცალმხრივობით ამახინჯებს ასახული საგნების, მოვლენების, პროცესების ნამდვილ ბუნებას, არამედ ისეთი ღრმა, ყოვლისმომცველი და ჰუმანური სუბიექტურობისა, რომელიც არ აძლევს მწერალს უფლებას იყოს წარმოსახულისადმი გულგრილი.

სუბიექტურობას შეუძლია მოსპოს მხატვრული სიმართლე, თუ მას მივყავართ სინამდვილის დამახინჯებისაკენ, მაგრამ თუ იგი გვეხმარება შევიცნოთ ცხოვრების არსი, მაშინ მის გარეშე არ არსებობს მხატვრული სიმართლე.

ხელოვანის სუბიექტურობა განისაზღვრება, უპირველეს ყოვლისა, მისი ინდივიდუალური პრაქტიკით. ხელოვანის პრაქტიკული კავშირი ცხოვრებასთან, მისი აქტიური მონაწილეობა ცხოვრებაში ამდიდრებს მის პიროვნებას, მის სუბიექტურ სამყაროს, მის შემოქმედებას. შემთხვევითი არ არის, რომ ბევრი საბჭოთა ხელოვანი თავის შემოქმედებას პირდაპირ უკავშირებს საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. ხელოვანის პიროვნება მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება მისი კულტურის სიფართოვით, კაცობრიობის მიერ შექმნილი სულიერ ღირებულებათა ცოდნითა და უნარით, გამოიყენოს ისინი თავის შემოქმედებაში. საქმე აქ ეხება არა მარტო მხატვრულ, არამედ ფილოსოფიურ კულტურასაც, გონებრივი პორიზონტის სიფართოვსაც, მწერლის, კომპოზიტორის, ფერმწერის ხედვის პოლიტიკურ სიმახვილესაც. სწორედ ამიტომ ის ავტორტრეტი, რომელსაც ქმნის ხელოვანი ყოველ თავის ნაწარმოებში, იქცევა მისი დროის, მისი ეპოქის პორტრეტად.

ამრიგად, მხატვრული სახე წარმოადგენს ობიექტურისა და სუბიექტურის ორგანულ ერთიანობას. ობიექტურში იგულისხმება ყველაფერი ის, რაც მომდინარეობს უშუალოდ სინამდვილიდან,



სუბიექტურში — ყოველივე ის, რაც სახეში შეაქვს ხელოვანის შემოქმედებით აზროვნებას.

რეალიზმისაგან განდგომა შეიძლება გამოიხატოს როგორც ობიექტურის უგულვებელყოფით, ისე სახეში სუბიექტურის დაყენებით. ობიექტურის დამახინჯებას, ცხოვრებისეული მასალის ლოგიკის გათვალისწინების სურვილის ან უნარის უქონლობას მივყავართ ფორმალიზმის სხვადასხვა გამოვლინებისაკენ, რაც განსაკუთრებული ძალით ჩანს თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტირეალიზმში. სუსტი სუბიექტურობა, მით უმეტეს, სუბიექტურობის უქონლობა ნიშნავს ნატურალისტურ ფაქტოგრაფიას.

ხელოვანის სუბიექტურობა, მისი იდეურ-ესთეტიკური პოზიცია, მისი შემოქმედებითი აქტივობა განისაზღვრება, უმთავრესად, მისი მსოფლმხედველობით. საბოლოო ჯამში, ხელოვანის სუბიექტურობა წარმოადგენს ეპოქის პროდუქტს, საზოგადოების სოციალური სტრუქტურის პროდუქტს, გარკვეული ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის პროდუქტს. სუბიექტურობაში ხელოვანის მსოფლმხედველობა პოულობს თავის ესთეტიკურ გარდატეხას. ხელოვანის სუბიექტურობა თავის გამოხატულებას პოულობს მის ინდივიდუალურ შემოქმედებით მანერაში.

მხატვრის სუბიექტურობა ძირეულად განსხვავდება სუბიექტივიზმისაგან. ეს ცნებები ერთმანეთს გამორიცხავენ. სუბიექტივიზმი — ეს ხელოვანის შემოქმედებითი თვითნებობაა, მის მიერ ცხოვრებისეული სიმართლის დამახინჯებაა, სინამდვილის ობიექტური კანონების, ცხოვრებისეული მასალის შინაგანი ლოგიკის გათვალისწინების სურვილის ან უნარის უქონლობაა. სუბიექტივიზმს მივყევართ ყალბი განზოგადებისაკენ. იგი ცდილობს ცხოვრება მოამწყვდილოს მოცემული სქემის პროკრუსტეს სარეცელზე. სუბიექტივიზმი ანგარიშს არ უწევს არც პერსონაჟების ხასიათებს, არც ცხოვრებისეული გარემოს ვითარებას. სუბიექტივიზმი ყალბი იდეების შედეგია, რომელიც ამსხვრევს ხელოვნებას.

ფაქტებს ხელოვნებაში, ისევე როგორც საერთოდ საზოგადოებრივი მოვლენების სფეროში, სათანადო შერჩევა უნდა, რადგან მთელი საქმე ცალკეულ შემთხვევაში, კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებაშია. წვრილმანი ფაქტები, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი, თუ ისინი აღებულია მთლიანის, კავშირის გარეშე, მთავარი ტენდენციის გარეშე, თუ ისინი ნაწყვეტ-ნაწყვეტია, მხოლოდ სათამაშოს, ანდა უარეს რამეს წარმოადგენს.

სუბიექტურობაში ვლინდება მხატვრის შემოქმედებითი აქტივობა, მისი ესთეტიკური თავისებურება, მისი საზოგადოებრივი ელფერი, სუბიექტურობა ორგანულად შედის სახის ობიექტურ

შინაარსში. მხატვრული სახის ბუნებაში ჩაწნულია ესთეტიკურ-ემოციური გარკვეულობა. ემოციური და რაციონალური, გრძნობადი და გონებითი სახეში დაურღვეველია, ურთიერთგამსჭვალულია, აზრი გამოიხატება ემოციის მეშვეობით, ემოცია — აზრის მატარებელია.

არ შეიძლება ლოგიკური აზროვნება აბსოლუტური მნიშვნელობით დავუპირისპიროთ მხატვრულ აზროვნებას, არ შეიძლება ცნება მოვწყვიტოთ სახეს. მოვლენათა არსში ჩაწვდომა დაკავშირებულია აბსტრაქტულ აზროვნებასთან. იგი შედის სინამდვილის მხატვრულ ათვისებაშიც. მაგრამ სინამდვილის სახეობრივ წარმოსახვაში აზროვნება ემოციების შემდეგ კი არ იწყება, არამედ ხორციელდება მასთან ორგანულ ერთიანობაში. ემოციური და რაციონალური ერთმანეთს თან სდევნენ არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებში, მაგრამ ემოციურობა ხელოვნებაში განსაკუთრებული ნიშნებით ხასიათდება.

ვ. ი. ლენინი წერდა, რომ „ადამიანურ ემოციათა“ გარეშე არ ყოფილა, არ არის და არც შეიძლება იყოს ქეშმარიტების ადამიანური ძიება“<sup>1</sup>. სწორედ ძიება! მეცნიერებაში ემოცია ქეშმარიტების ძიების მამოძრავებელი ძალაა, მაგრამ იგი არ შედის შექმნილ ელემენტად თვით ქეშმარიტებაში, მეცნიერულ ცნებაში. ხელოვნებაში ემოცია მეორეხარისხოვანი ელემენტი ან თანმსლები ფაქტორი კი არ არის, არამედ მისი შინაარსის აუცილებელი ნაწილია, რომლითაც შეფერილი და გამოსხატულია მასში მოცემული აზრი.

მხატვრული სახეები თავიანთი ბუნებით ემოციურად შეფერილია, მათში აზრი კონცენტრირებულია განცდების მეშვეობით, ისინი უშუალოდ მიმართულია ადამიანის გრძნობებისადმი და ამიტომ ყოველთვის იწვევენ ემოციურ რეაქციას — სიყვარულს ან ზიზღს, სიმპათიას ან ანტიპათიას, სიხარულს ან ნაღველს, სიცილს ან ცრემლს. ემოციურობით გამოირჩევიან ხელოვნების ყველა სახეები.

„ლიტერატორის შრომა, — წერდა მ. გორკი, — ალბათ, უფრო რთულია, ვიდრე მეცნიერი სპეციალისტის, მაგალითად, ზოოლოგის შრომა. მეცნიერი მუშაკი, შეისწავლის რა ცხვარს, არ საჭიროებს იმას რომ წარმოიდგინოს თავისი თავი ცხვრად, მაგრამ ლიტერატორი, არის რა გულუხვი, მოვალეა წარმოიდგინოს თავისი თავი ძუნწად, არის რა უანგარო, იგრძნოს თავისი თავი ანკარე-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 20. 310.

ბიან მომხვეჭელად, არის რა სუსტი ნებისყოფის — დამაჯერებლად გამოხატოს ძლიერი ნებისყოფის აღამიანი“<sup>1</sup>.

ვანიკებთ რა დიდ როლს ხელოვნებაში ემოციურობას, ჩვენ როდი ვამბობთ, რომ მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ხელოვნებაში რეალიზმის კრიტერიუმია არა გრძნობათა გულწრფელობა თავისთავად აღებული, არამედ სიმართლე; რეალისტური სახის შემქმნელი შეიძლება იყოს გულწრფელი თავის შეცდომაშიც.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა ცხოვრების სახეობრივი წარმოსახვის საფუძვლად აყენებს მის სიმართლეს, მის იდეურობას, მაგრამ იდეა სახეში უნდა გამოიხატოს ემოციურად.

ხელოვნებაში იდეა — ეს ყოველთვის მხატვრული იდეაა, „იდეა, რომელიც პერსონაჟად იქცევა“. იგი თავდაპირველად ჩვენში იწვევს გარკვეულ განცდებს და უკვე მის საფუძველზე აღძრავს აზრებს. ხელოვნების ზემოქმედების თავისებურება აიხსნება იმით, რომ მხატვრულ სახეში რაციონალური ყოველთვის განუყრელადაა დაკავშირებული ემოციურთან, ფასდება ემოციურად.

ავიღოთ, მაგალითად, მხატვრული ლიტერატურა. ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში არის გარკვეული აზრები, რომლებითაც ერთმანეთს მიმართავენ გმირები, ავტორის აზრები გმირების, ამბების შესახებ და ა. შ. ეს აზრები ვლინდებიან ენაში, ენა არის მათი უშუალო სინამდვილე. მაგრამ სასაუბრო სიტყვისა და მეცნიერული ენისაგან განსხვავებით, ლიტერატურული სიტყვა ყოველთვის შეფერილია ემოციურად. ამას იგი აღწევს ტროპების (შედარებები, მეტაფორა, ჰიპერბოლა და ა. შ.), ენის ფონეტიკურ და ინტონაციურ თავისებურებათა გამოყენებით და ა. შ. ამის შედეგად სიტყვა გადმოგვცემს აზრებსაც და ემოციებსაც, უფრო ზუსტად, აზრებს, რომლებიც იწვევენ სრულიად გარკვეულ სულიერ ემოციებს.

მაგრამ აზრი ვლინდება არა მარტო სიტყვებში. იგი თავის თავს ამჟღავნებს მიმიკაში, სხეულის მოძრაობაში, ქესტებში, იმ სიტყვებში, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ ამა თუ იმ განცდებს. ხელოვნების სხვა დარგებში იყენებენ სწორედ ამ შესაძლებლობებს, ამუშავებენ რა მათ საფუძველზე თავის საკუთარ ენას.

სანამ აზრი მხატვრული ნაწარმოების იდეად იქცევა, იგი გაივლის მხატვრის „გულში“. იგი განუყრელია მის მიერ სამყაროს ემოციური აღქმისაგან. აი, რატომ ვუწოდებთ ჩვენ ხელოვნებას

<sup>1</sup> М. Горький о литературе, литературно-критические статьи, Москва, 1955, 571.

სახეობრივ აზროვნებას. რაციონალური მხატვრულ სახეში ვლინდება მხოლოდ ემოციურის მეშვეობით.

მხატვრული სახის — როგორც ემოციურისა და რაციონალურის ერთიანობის — შექმნის შესაძლებლობა განისაზღვრება იმით, რომ სამყაროს პრაქტიკული გარდაქმნის პროცესში ადამიანის გრძნობები არა მარტო განვითარდნენ, არამედ, გახდნენ გრძნობებად-თეორეტიკოსებად<sup>1</sup>. სამყაროს გრძნობადი აღქმის ამ თავისებურებასთან, რომელიც მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, დაკავშირებულია თვით შესაძლებლობა მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებისა, რის შედეგად იღეა ხელოვანის მიერ შეიმეცნება უშუალოდ მის სახეობრივ სამოსელში. მხოლოდ ამის გამო ხელოვნების ნაწარმოები, აღძრავს რა ემოციურ დამოკიდებულებას მასში არსებული იდეალისადმი, აღაგზნებს ჩვენს აზროვნებასაც.

თანამედროვე იდეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, თითქოს მხატვრული სიმართლე პრინციპულად განსხვავდება ცხოვრებისეული სიმართლისაგან და ქადაგებს ძველი (სქოლასტიკური) მოძღვრების თავისებურ ესთეტიკურ ვარიანტს ორგვარი ჭეშმარიტების შესახებ. არსებობს ორი ჭეშმარიტება, ამბობს იგი, ერთი — ცხოვრების, მეორე — ხელოვნების; ხელოვნება ცხოვრებისეულ სიმართლეს არ მისდევს, ხელოვანი დამოუკიდებელია სინამდვილისაგან.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გადაჭრით გმობს რაიმე დაპირისპირებას ცხოვრებისეულ სიმართლესა და მხატვრულ სიმართლეს შორის. არავითარი ორი სიმართლე არ არსებობს. სიმართლე ყოველთვის ერთია. მხატვრული სიმართლე — ეს თვით ცხოვრებისეული სიმართლეა, რომელიც გამოხატულია ხელოვნების საშუალებებით.

ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისათვის საკმარისი არ არის ცხოვრებისეული მასალა, მას ეხმარება წარმოდგენა, ოცნება, ინტუიცია, ფანტაზია. ხაზს უსვამდა რა პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ფანტაზიის, ოცნების დიდ მნიშვნელობას, ვ. ი. ლენინი წერდა: „ადამიანი რომ სავსებით მოკლებული იყოს... ოცნების უნარს, მას რომ არ შეეძლოს ხანდახან წინ გაუსწროს და გონებით წარმოიდგინოს მთლიან და დასრულებულ სურათში სწორედ ის ქმნილება, რომელიც ეს-ეს არის ისახება მის ხელში, მაშინ... რა აღმძვრელი მიზეზი აიძულებდა ადამიანს დაეწყო და დაესრულებინა უდიდესი

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Москва, 1956, 592.

და დამქანცველი სამუშაოები ხელოვნების, მეცნიერების და პრაქტიკული ცხოვრების სფეროში“<sup>1</sup>.

„გამონაგონი“ ხელოვნებაში ათასჯერ უფრო ღრმა სიმართლით ვლინდება, ვიდრე ყველაზე ზუსტი ფაქტოგრაფიული გამოხატულება. ხელოვნებაში ხასიათები გაცილებით მნიშვნელოვანია ფაქტებზე. ცხოვრებისეული სიმართლე გამოიხატება იმაში, რომ ხელოვანის მიერ შექმნილი ხასიათები ვლინდებიან ნაწარმოებში ისე, როგორც ისინი ვლინდებიან გარკვეულ პირობებში, თვით ცხოვრებაში.

ცხოვრებისეული სიმართლე რეალისტური სახის საფუძველია. მაგრამ სახეს გააჩნია ერთგვარი შეფარდებითი დამოუკიდებლობაც, მას აქვს თავისი საკუთარი კანონზომიერებანი, მას აქვს რაღაც, თითქოსდა საკუთარი ორგანული ცხოვრება. მხატვრულობა „გამონაგონის“ გარეშე შეუძლებელია, არ არსებობს.

ხელოვნებაში სიმართლე სხვადასხვა გზით მიიღწევა. პირობითობა და რეალიზმი ერთმანეთს არ გამოირიცხავენ. პირობითობა მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა. ფართო აზრით, პირობითობა ძვეს ყოველი ხელოვნების ბუნებაში.

პირობითობას ხელოვნებაში გააჩნია თავისი საზღვრები და მისი გამოყენების სფერო უსასრულო არ არის. სამწუხაროდ, პირობითობა ზოგჯერ საშუალებიდან გადაიქცევა თვითმიზნად. ზოგჯერ ამ პირობითობას ბოროტად იყენებენ და ფიქრობენ, რომ რაც უფრო მეტი პირობითი ელემენტია სპექტაკლში, სურათში და ა. შ. რაც უფრო ნაკლებად მისდევს ხელოვანი ცხოვრების სურათების ჩვენებას, მით უფრო მეტია ნოვატორობა. ეს მცდარი მოსაზრებაა.

რეალისტური ხელოვნება, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს რა ხელოვნებაში პირობითობას, ამავე დროს, თელის, რომ „წმინდა“, „თვითმიზნური“ პირობითობა ანტირეალისტური ხელოვნების ფორმაა. ჩვენ მხარს ვუჭერთ ისეთ პირობითობას, რომელიც ხელს უწყობს შინაარსის გახსნას, მაგრამ უკუვაგდებთ მას, როდესაც იგი სიმართლის ნაცვლად სიყალბეს ქადაგებს, როდესაც იგი მხატვრული სახის ნაცვლად გაურკვეველი მინიშნებით, სიმბოლოებით, განყენებული სქემებით სარგებლობს.

რეალისტურ ხელოვნებაში პირობითობა დაკავშირებულია მის აუცილებელ გამართლებასთან. პირობითი ამ შემთხვევაში უპირობო, ნამდვილ, უცილობელ ელემენტად იქცევა, რომლის გარეშე ძნელი დასაჯერებელია სახის სიმართლე.

წარმოადგენს რა ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის

<sup>1</sup> ვ. ბ. ლ ე ნ ი ნ ი, თხზ. ტ. 5, 650.

ფორმას, მხატვრული სახე თვით არის შინაარსისა და ფორმის დაურღვეველი ერთიანობა. ხელოვნების ნაწარმოებში შინაარსი და ფორმა ისე მჭიდროდაა შერწყმული, რომ გამოყოფა ფორმა შინაარსისაგან — ნიშნავს მოსპო შინაარსი, გამოყოფა შინაარსი ფორმისაგან — ნიშნავს მოსპო ფორმა. მაგრამ ამ დებულების მთელი უღა-ვობის მიუხედავად, შინაარსი და ფორმა მხატვრული სახის სხვა-დასხვა მხარეა, მათი როლი ერთნაირი არ არის, მათ შორის დამო-კიდებულება რთული და წინააღმდეგობრივია.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები ობიექტური სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეების ასახვაა. მხატვარს, რომელიც კმნის ნაწარ-მოებს, ფლობს გარკვეულ მსოფლმხედველობას, იზიარებს ესთე-ტიკური შეხედულებების გარკვეულ სისტემას, გააჩნია თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი. შინაარსი მოიცავს ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოსახულ სინამდვილესაც (ცხოვრებისეული შინა-არსი, ნაწარმოების თემა) და მისდამი მხატვრის დამოკიდებულე-ბასაც, ასახული მოვლენების მისეულ შეფასებას, მის განცდებს, რომლებიც გამოხატულია ნაწარმოებში (იდეურ-ემოციური შინა-არსი, ნაწარმოების იდეა).

იდეა ხელოვნებაში ვლინდება არა მარტო როგორც წარმოსა-ხული ცხოვრების გააზრება და რაციონალური შეფასება, არამედ, როგორც ემოციური შეფასებაც. ხელოვანის გრძნობები და განც-დები, რომლებიც აღბეჭდილია ნაწარმოებში, არ იმყოფებიან მისი იდეური შინაარსის გარეთ, არამედ შედიან ამ შინაარსში, როგორც მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი. ნაწარმოე-ბის იდეურ შინაარსში რაციონალურისა და ემოციურის ერთიანო-ბა ანიჭებს სწორედ ამ ნაწარმოებს ესთეტიკურ ხასიათს, საშუა-ლებას აძლევს მას ცხოვრების წარმოსახულ მოვლენებს ესთეტი-კური შეფასება მისცეს.

შინაარსი უბრალოდ თემისა და მხატვრული იდეის მექანიკუ-რი შეხამება კი არ არის, არამედ მათი ორგანული და მოცემულ ნაწარმოებში ურღვევი ერთიანობაა. მართლაც, ხელოვნების კეშ-მარიტ ნაწარმოებში თემას თვითნებურად კი არ იღებენ. თემის შერჩევაში ასახვას პოულობენ მხატვრის იდეური ძიებანი, მისი ფიქრები ცხოვრებაზე, ადამიანთა ბედზე, ისტორიის მსვლელობა-ზე. მაშასადამე, თემა იდეურად განპირობებულია. მეორე მხრივ, იდეური შინაარსი მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება იმით, თუ, სახელდობრ, რა არის ასახული ნაწარმოებში.

რა კონკრეტულ ცხოვრებისეულ მასალასთანაც არ უნდა ჰქონ-დეს საქმე ხელოვანს, მის ნაწარმოებს შეუძლია ფართო უღერა-დობა მიიღოს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მის მიერ აღძრული საკითხები წარმოადგენენ საყოველთაო ინტერესის საგანს, მაგ-

რამ საინტერესო თემის შერჩევა თავისთავად ჯერ კიდევ არ. ნიშნავს შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტას. მეტად მნიშვნელოვანია, როგორ არის გადაწყვეტილი თემა, რას გვეუბნება იგი, რას გვასწავლის და ა. შ. ამრიგად, ხელოვნების ნაწარმოებში განმსაზღვრელია ხელოვანის მიერ შეფასება წარმოსახული ცხოვრებისეული მხარეებისა, ნაწარმოების იდეა.

თუ შინაარსის გარკვევისას ჩვენ კიდევ რალაცნაირად შევიქვლით ფორმისაგან განყენება, ფორმის განსაზღვრება შინაარსისაგან დამოუკიდებლად საერთოდ არ შეიძლება და ეს გასაგებიცაა: ყოველთვის და ყველგან ფორმა მოწოდებულია ემსახუროს შინაარსის გამოხატვას. იგი არის მისი მთლიანი სტრუქტურა. გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობის, ხელოვნების ყოველი დარგისათვის დამახასიათებელი ენის დახმარებით ფორმა განსახიერებს შინაარსს მხატვრულ სახეში.

ხელოვნებაში ფორმის საერთო ელემენტებია სიუჟეტი და კომპოზიცია. სიუჟეტში იხსნება ნაწარმოების გმირების ხასიათებისა და გრძნობების მოძრაობა, კონკრეტული მოქმედება და ურთიერთკავშირი (დამოკიდებულება). სიუჟეტის ძირითადი ამოცანაა ემსახუროს თემის გახსნას.

შინაარსის იდეურ-ემოციური მხარის გამოხატვა დაკავშირებულია, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიციასთან. კომპოზიცია შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ნაწარმოების ნაწილების შეფარდება და ორგანიზაცია, ნაწილების დაქვემდებარება მთელთან და მთელის გამოხატვა ნაწილების მეშვეობით. კომპოზიცია მოწოდებულია ერთიანობაში მოიყვანოს მხატვრული ნაწარმოების ყველა კომპონენტი.

რასაკვირველია, სიუჟეტი და კომპოზიცია ურთიერთდაკავშირებულნი არიან, ისევე როგორც ურთიერთდაკავშირებულნი არიან თემა და იდეურ-ემოციური შინაარსი. კომპოზიცია დამოკიდებულია სიუჟეტზე, სიუჟეტი გულგრილი როდია კომპოზიციისადმი. ამის მიუხედავად, მხატვრული ნაწარმოების ერთიან ფორმაში ისინი სხვადასხვა დატვირთვას ასრულებენ.

შინაარსი მატერიალიზაციას ღებულობს ფორმაში, ხდება მისაწვდომი აღქმისათვის. ამიტომ ცხადია, რომ მასალა, რომლითაც სარგებლობს ხელოვანი, განურჩეველი როდია შინაარსისადმი. მასალის თავისებურება განსაზღვრავს ფორმათა შექმნის შესაძლებლობასაც. ფორმა ამიტომ ბევრად არის დამოკიდებული მასალაზე, ვინაიდან მასში ხორციელდება ნაწარმოების შინაარსისა და მასალის ერთიანობა, მასალისა, რომელიც გამოყენებულია მის შესაქმნელად.

მაგრამ ფორმის სხვადასხვა მხარის მნიშვნელობა შინაარსი-

სათვის ერთნაირი არ არის. მიღებულია განვასხვავოთ ნაწარმოების „შინაგანი“ და „გარეგანი“ ფორმა. „შინაგანი“ ფორმაში გულისხმობენ შინაარსის ფორმა-სტრუქტურას, მხატვრულ სახეთა სისტემაში ხელოვანის იდეურ-ემოციური ჩანაფიქრის მატერიალიზაციას. „გარეგანი“ ფორმა დაკავშირებულია უმთავრესად მასალის თავისებურებასთან, მოიცავს სახვით-გამომხატველ საშუალებათა ერთობლიობას, რომლებიც დამოკიდებულია ამ თავისებურებებზე.

მაგალითად, მუსიკალური ნაწარმოების მელოდიური და რიტმული მხარეების შეცვლა ძირეულად გარდაქმნის მის შინაარსს. და ამიტომ მათ აკუთვნებენ „შინაგან ფორმას“. ხოლო ინსტრუმენტირების, ანდა დინამიური თავისებურებების შეცვლა (შესრულების ტემპი, სიძლიერე) თუმცა გამოვლინდება შინაარსში საერთოდ, შესაძლებლობას მოგვცემს დავინახოთ მისი ძირითადი აზრი. ეს „გარეგანი ფორმა“.

ამრიგად, „შინაგან ფორმას“ ეკუთვნიან: სიუჟეტი, კომპოზიცია — ხელოვნების ყველა სახეში, პერსონაჟების მუსიკალურ-მელოდიური დახასიათება — ოპერაში, კოლორიტი — ფერწერაში, მონტაჟი — კინოში. „გარეგან ფორმას“ შეიძლება მივაკუთვნოთ ქანდაკებაში მასალის დამუშავების ხასიათი, ინსტრუმენტირება — მუსიკაში, ჟესტი, მიმიკა, ინტონაცია — თეატრში, გადაღების რაკურსი — კინოში და ა. შ. რასაკვირველია, მხატვრული ფორმის ამ ორი მხარის განსხვავება შეფარდებითია. ხელოვნების ნაწარმოებში ისინი ყოველთვის ურთიერთგადაკდობილია, ურთიერთგადასვლაში არიან. მაგრამ ასეთი განსხვავების აუცილებლობა დაკავშირებულია მხატვრულ ნაწარმოებში მათი ფუნქციების თავისებურებით. „შინაგანი ფორმა“ განსაკუთრებით მჭიდროდ არის დაკავშირებული შინაარსთან, გამოხატავს მას. „გარეგანი ფორმა“ ემსახურება მასალაში შინაარსისა და „შინაგანი ფორმის“ განმტკიცებას. მეტად მნიშვნელოვანია, თუ რამდენად სრულყოფილად ფლობს მხატვარი თავისი ხელოვნების „ტექნიკურ“ ხერხებს. ცხადია, თუ არ არის სახეობრივი აზროვნების სათანადო ოსტატობა, თუ ღარბია შინაარსი, არავითარი, თვით ბრწყინვალე ტექნიკაც კი ვერ შექმნის ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებს. მაგრამ ყველაზე მკაფიო მხატვრული ნიჭიც კი ვერ გამოვლინდება სრულად ანდა სავსებით დაიკარგება, თუ ხელოვანს არა აქვს უნარი დაუღალავად იშრომოს ნაწარმოების გამშვენიერებისათვის, გამომსახველ საშუალებათა სრულყოფისათვის, „გარეგანი ფორმისათვის“.

ხელოვნებაში შინაარსისა და ფორმის ურთიერთობა ხასიათდება შემდეგი მომენტებით:

შინაარსს წამყვანი, გადაწყვეტი როლი განეკუთვნება. ფორმა იზრდება შინაარსისაგან, ემსახურება მის გამოხატვას. არავითარი



ფორმალურ ხრიკებს არ ძალუძთ შეცვალონ აზრის უქონლობა, შინაარსის არარაობა. დიდი შეცდომაა იფიქრო, თითქოს მშვენიერ ხელოვნებაში შეიძლება იყოს უაზრო.

ხელოვნება არ იარსებებს, თუ შინაარსმა ხორცი არ შეისხა გარკვეულ ფორმაში. მხოლოდ მხატვრული ფორმის წყალობით მოცემული შინაარსი ხდება ხელოვნების ნაწარმოების ნაწილი. ფორმა უნდა შეესაბამებოდეს შინაარსს — ეს მხატვრული სახის შექმნის აუცილებელი პირობა, მხატვრულობის პირობაა.

ცხადია. საქმე ეხება ჭეშმარიტი მხატვრული ფორმის შესაბამისობას ნამდვილ მხატვრულ შინაარსთან. თუ ერთიც და მეორეც უბადრუკია, მაშინ არავითარი მხატვრული სახე არ შეიქმნება.

ხელოვნების ისტორია ცხადყოფს, რომ განვითარების პროცესში ფორმა, როგორც წესი, ჩამორჩება შინაარსს. ახალი შინაარსი განიცდის ძველი ფორმის, ანდა მისი ელემენტების ზეგავლენას. ეს არაიშვიათად ზღუდავს შინაარსის გამოვლენის შესაძლებლობას.

არა მარტო ხელოვნების ისტორიაში, არამედ ცალკეული ნაწარმოების შექმნის პროცესში ხელოვანი ფორმის შემუშავებას უმორჩილებს მოცემული კონკრეტული შინაარსის ყველაზე სრული და ზუსტი გამოხატვის ამოცანებს. ახალი ფორმების ძიება რეალისტურ ხელოვნებაში თვითმიზნად არ უნდა იქცეს, იგი განუყრელად უნდა იყოს დაკავშირებული მისწრაფებასთან გამოხატოს გარკვეული შინაარსი. ფორმის აქტიური ხასიათი სწორედ ის არის, რომ იგი ან ხელს უშლის, ანდა ხელს უწყობს შინაარსის გამოვლენას.

სინამდვილის მხატვრულ წარმოსახვასა და შეცნობაში დასაშვებები ანდა „დაუშვებელი“ ფორმებისა და საშუალებების საკითხი არ წყდება აბსტრაქტულ-თეორიული, ანდა ადმინისტრაციული წყაით. ხელოვანი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გამომდინარეობს ასასახავი საგნისაგან, ნაწარმოების იდეურ-აღმზრდელითა მიზნისაგან, რაც ორგანულად დაკავშირებულია სინამდვილის ასახვის ამოცანებთან, ხელოვნების სახესთან ან უნართან. ხელოვნებია ნაწარმოების რეალისტურობის ხარისხი ფასდება სწორედ იმის გათვალისწინებით, თუ ხელოვანის მიერ მოძებნილი, გახსნილი და გამოყენებული ფორმა რამდენად უწყობს ხელს სინამდვილის დედაარსის შეცნობას.

ყოველთვის, როდესაც ვხვდებით ნოვატორობას ფორმის დარგში, საჭიროა საკითხი დაისვას ასე: ცხოვრების რა ახალმა მოვლენებმა გამოიწვია ამ ფორმების გაჩენის აუცილებლობა? სინამდვილის რომელი ახალი მოვლენები გვეხმარება ამ ფორმების შეც-

ნობაში? ფორმა ხელოვნებაში არ შეიძლება არ შეიცვალოს ჩვენი სინამდვილის სოციალური, ფსიქოლოგიური და ტექნიკური ფაქტორების სიახლესთან დაკავშირებით. ადამიანის გასვლა დედამიწის ფარგლებს გარეთ, კოსმოსურ სივრცეში, მისი დაჯდომა მთვარეზე წარმოშობს სამყაროს ხედვის რაღაც ახალ ფორმებს. ამ დროს ადამიანის მიერ გაცდილი საჭიროებს მხატვრული გამოხატვის რაღაც ახალ საშუალებებს და ხელოვნებამ უნდა ეძებოს ეს საშუალებანი.

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ყოველთვის შეიცავს „რალაცას“ წარმოსახვის ობიექტიდან და „რალაცას“ ხელოვანისაგან: წარმოსახვის ობიექტისაგან — ცხოვრებისეულ მასალას, მხატვრისაგან — სინამდვილის იდეურ-ემოციურ გააზრებას.

ხელოვნების, როგორც შემეცნების ერთ-ერთი ფორმის, მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი მხარეა მისი ესთეტიკური ხასიათი, რომელიც მეცნიერებას არსებითად არ გააჩნია. ხელოვანის ტალანტის ერთ-ერთ თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ უნარი „მიაგნოს მოცემულ საგანს მთელი მისი ქეშმარიტი სახით, ასე ვთქვათ, ცხოველი სული შთაბეროს მას“. მაგრამ ხელოვანი, ამავე დროს, მოაზროვნეც არის, რადგან ქეშმარიტად რეალისტური ნაწარმოები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყოველთვის შეიცავს განზოგადებას, აბსტრაგირებას, რომელიც გრძნობად-კონკრეტული სახით წარმოგვიდგება.

ზოგადი, აბსტრაგირებული მხატვრულ ნაწარმოებში მუდამ ვლინდება ინდივიდუალურში და კონკრეტულში. ასეთია მხატვრული ტიპიზაციის კანონი. წარმოსახოს მოვლენები ცოცხალ ინდივიდუალურ სახეებში — ეს არის ხელოვნების თავისებურება, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს. ამრიგად, ხელოვნების არსება შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად: იგი არის თავისებური შემეცნება, გრძნობად-კონკრეტული სახით სინამდვილის მოვლენების წარმოსახვა. ცოცხალი სინამდვილე, ანუ სინამდვილე ცოცხალი სახით წარმოსახული, ხელოვნების სპეციფიკური საგანია. ეს არის მისი შინაარსის სპეციფიკაც.

ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოები ზემოქმედებას ახდენს არა მარტო გრძნობებზე, არამედ გონებაზეც, მაგრამ ეს ზემოქმედება უფრო ძლიერია გრძნობებზე და მათი მეშვეობით გადადის გონებაზეც. მაშასადამე, ხელოვნების ესთეტიკური ზემოქმედების არსი ის არის, რომ ამ დროს უფრო მეტ დატვირთვას განიცდიან ადამიანის გრძნობები.

ხელოვნების ხალხურობის, კლასობრიობის და პარტიულობის პრობლემაში გადაჭდობილია ხელოვნების მხატვრული ღირსების, იდეური შინაარსისა და სოციალური ფუნქციის საკითხები.

ხალხურობის ნიშანი აქვს როგორც კოლექტიური შემოქმედების ნაწარმოებებს, ასევე ცალკეულ პიროვნებათა ქმნილებებს.

ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებსაც ხალხურს ვუწოდებთ, განსაკუთრებული ძალით გამოხატავენ მოცემულ ეპოქაში მიღწეულ საზოგადოებრივი ცნობიერების უმაღლეს საფეხურს. მაგრამ ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია მოცემულ საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან, არ წარმოადგენს ჭეშმარიტად ხალხურს. მასობრივობა ჭერ კიდევ არ ნიშნავს ხალხურობას.

ჭეშმარიტად ხალხურ ნაწარმოებს უნარი აქვს გაუსწროს თავის დროს, რადგან შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რომლებსაც მომავალში განვითარების ტენდენციები აქვს.

ყოველი დიდი ხელოვნება ყოველთვის ხალხურია, მაგრამ ეს ხალხურობა ვლინდება სხვადასხვაგვარად, სხვადასხვა ფორმით. ხალხურია — პირველყოფილი პოეტური ფოლკლორი, ესქილეს ტრაგედიები, გოტიკური ხელოვნება, რუსთაველის. გოეთეს, ჰუმბოლდტის, ი. კავკავაძის, რემბრანდტისა და რუბინის, მიაკოვსკი<sup>1</sup> და შოლოხოვის, მ. ჯავახიშვილისა და გ. ტაბიძის ნაწარმოებები.

ხელოვნების ხალხურობა ვლინდება უშუალოდ ხალხის შემოქმედებაში (ზღაპრებში, სიმღერებში, ცეკვებში გამოყენებით ხელოვნებაში და ა. შ.), იმ პროფესიონალ ხელოვნათა შემოქმედებაში, რომლებიც მიმართავენ ხალხურ საუნჯეს.

„მუსიკას ქმნის ხალხი. — წერდა მ. გლინკა, — ხოლო ჩვენ, კომპოზიტორები, მას არაჩეირებას ვუყეით“.

ხელოვნების ხალხურობა ძალზე ხშირად წინააღმდეგობრივად ვლინდება. განსაკუთრებით ეს ეხება კლასობრივი საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებას.

„თუ. — როგორც კ. მარქსი ამბობს. — შუა საუკუნეების ხელოვნებთან ჭერ კიდევ ვხვდებით გარკვეულ ინტერესს თავიანთი სპეციალური შრომისადმი და მის მარჯვე შესრულებისადმი, ინტერესს, რომელსაც შეეძლო ამაღლებულიყო პრიმიტიული მხატვრული გემოვნების ხარისხამდე“<sup>1</sup>, კაპიტალიზმის დროს, მატერიალური კულტურისა და ტექნიკის საერთო პროგრესის პრობლემაში, მა-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 3, 52.

ტერიალური წარმოების სულიერი და, მაშასადამე, ესთეტიკური ელემენტები სულ უფრო კარგავენ მნიშვნელობას.

ამდენად, განვითარებულ კლასობრივ ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება შორდება ხალხს, ხოლო ხალხი — ხელოვნებას. ეს წინააღმდეგობა შეიძლება დაძლეულ იქნეს მხოლოდ სოციალური რევოლუციის შედეგად.

ჯერ კიდევ წარსულის პროგრესული მოაზროვნენი ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვნებას აზრი აქვს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მის მიერ შექმნილი იდეური და ესთეტიკური ღირებულებანი მისაწვდომია ხალხისათვის. ამ თვალსაზრისს თავგამოდებით იცავდა დიდი ფრანგი განმანათლებელი მწერალი ჟან-ჟაკ რუსო (1712—1778). იგი თვლიდა ნორმალურად მხოლოდ ისეთ საზოგადოებრივ წყობილებას, რომლის დროსაც საყოველთაო თანასწორობის პირობებში მხატვრული მოღვაწეობა განუყრელად არის დაკავშირებული მასების ცხოვრებასა და ყოფასთან. საკითხის დასმა რუსოს მიერ საერთოდ სწორი იყო, მაგრამ დასკვნები მცდარი გამოუვიდა. იგი, ფაქტიურად, უარყოფდა იმ ხელოვნების ღირებულებას, რომელიც მისაწვდომია მაღალი ფენებისათვის, უარყოფდა ხელოვნების ისეთ ფორმებს, რომლებიც განვითარდნენ არახალხურ გარემოში.

რუსოს იდეებმა გავლენა მოახდინეს შილერსა და ჰეგელზე. შილერმა, გოეთესთან ერთად, პირველმა მიუთითა იმაზე, რომ კაპიტალისტური წარმოება მტრულ დამოკიდებულებაშია ხელოვნებისა და პოეზიისადმი. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“ ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება არსებობს საერთოდ მთელი ხალხისათვის, ხალხურობა მხატვრული ნაწარმოების ღირებულების მნიშვნელოვანი კრიტერიუმია. ამასთან დაკავშირებით ჰეგელის ნააზრევის ძირითადი ნაკლი ისაა, რომ, მისი აზრით, მხატვრულმა შემეცნებამ ადგილი უნდა დაუთმოს ფილოსოფიურ შემეცნებას.

რუსოს იდეები შეითვისეს რომანტიკული ხელოვნების თეორეტიკოსებმაც. რეაქციული რომანტიკოსების იდეალს წარმოადგენდა ფეოდალური შუა საუკუნეები. ისინი ბურჟუაზიულ წყობილებას აკრიტიკებდნენ არა მოწინავე დემოკრატიის პოზიციებიდან, არამედ მომავლადი კლასების პოზიციებიდან, თავყანსა სცემდნენ კათოლიკური ეკლესიის კულტის ესთეტიკურ ელემენტს (ფ. შატობრიანი), აიდეალებდნენ რაინდობის ზნეობრივ სახეს (ა. და ფ. შლეგელები). რომანტიკოსები უარყოფდნენ ანტიკური კლასიკური ხელოვნების მნიშვნელობას, ლანძღავდნენ ინგლისურ და ფრანგულ განმანათლებლობას, გამოდიოდნენ გერმანული კლასიკური კულტურის საუკეთესო ტრადიციების წინააღმდეგ.

აქტიური ანუ პროგრესული რომანტიკოსები, ისევე როგორც განმანათლებლები, იდეალად თვლიდნენ ანტიკური სამყაროს რესპუბლიკას. ამ თეორიის ერთ-ერთი პირველი მქადაგებელი გახლდათ ინგლისელი პოეტი-რომანტიკოსი პ. შელი, რომელიც იზიარებდა უტოპიური სოციალიზმის იდეებს („პოეზიის დასაცავად“).

„...პოეზია, — წერდა პ. შელი, — ყველაზე საიმედო წინასწარმეტყველია ყოველი დიდი ხალხის გამოღვიძებისა, რომელიც მიმართულია კეთილგონიერ ცვლილებებთან, აზროვნების სახესთან ანდა საზოგადოებრივ წყობასთან, იგი თან სდევს ამ გამოღვიძებას და აჯამებს მის შედეგებს“<sup>1</sup>.

როგორ ვლინდება ხალხურობა „სწავლული“ ხელოვნებისა და ხალხური ხელოვნების ნაწარმოებებში? ეს საკითხი დიდი ხანია დაისვა და მასზე, თუ შეიძლება ითქვას, ორი ძირითადი შეხედულება არსებობს. პირველი შეხედულების ავტორია, როგორც ზემოთ იყო თქმული, რუსო, მეორისა — გერმანული განმანათლებლობის დიდი წარმომადგენელი ესთეტიკოსი, ლიტერატურული კრიტიკოსი და ლიტერატურის თეორიის ფუძემდებელი გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (1729—1781). იგი იყო პირველი გერმანელი მკვლევარი, რომელმაც დასვა ხელოვნების ხალხურობის საკითხი. რუსო აყენებდა პირველყოფილი მხატვრული ფორმებისაკენ დაბრუნების იდეას (იმ ფორმებისაკენ, რომლებიც შერჩენილია პატრიარქალურ მასაში). ლესინგი კი ამტკიცებდა: ხელოვნება უნდა საზრდოობდეს ხალხური ფესვებით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს მხატვრული შემოქმედების პრიმიტიული ფორმებისაკენ დაბრუნებასო.

რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატებმა (და, უპირველეს ყოვლისა, ბ. ბელინსკიმ) დასძლიეს რომანტიკოსების ცალმხრივობა და დიალექტიკურად დასვეს ხელოვნების ხალხურობის საკითხი.

ხალხურობის უმაღლეს გამოვლინებად ბელინსკი მიიჩნევდა ისეთ ხელოვნებას, რომელიც ასახავს მშრომელი მასების ძირეულ ინტერესებს, არის მშრომელთა განთავისუფლებისათვის ბრძოლის იარაღი, ავითარებს მოწინავე იდეებს. ხალხურია ისეთი ხელოვნება, რომელიც ხელს უწყობს საზოგადოების პროგრესს მისი სრული განთავისუფლების გზაზე.

დიდმა რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატმა ნ. დობროლუბოვმა თავის სტატიაში „რუსული ლიტერატურის განვითარებაში ხალხურობის მონაწილეობის ხარისხის შესახებ“ დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ ჭეშმარიტი ხალხური მხატვრული ღირებულებანი, რომლებიც შექმნილია რუსული ლიტერატურის გენიოსების მი-

<sup>1</sup> История эстетики, в пяти томах, т. III, Москва, 1967, 790.

ერ, არსებითად მიუწვდომელია ხალხისათვის. ნ. ნეკრასოვი ოცნებობდა იმ დროზე, როდესაც ხალხი ბაზრიდან ბელინსკისა და გოგოლის წიგნებს წაიღებს. პოემაში „ვინ ცხოვრობს რუსეთში კარგად“ პოეტი წერდა: „...მოვა კი დრო, როდესაც ხალხი არა ბლიუხერისა და სულელი მილორდის წიგნებს, არამედ ბელინსკისა და გოგოლის წიგნებს წაიღებს ბაზრიდან?“

ასეთი დრო შექმნა სოციალისტურმა რევოლუციამ.

ვ. ი. ლენინმა გენიალურად განსაზღვრა ხელოვნების ხალხურობაში ცენტრალური საკითხი: „...მნიშვნელოვანია არა ჩვენი შეხედულებანი ხელოვნებაზე. მნიშვნელოვანია აგრეთვე არა ის, თუ რას აძლევს ხელოვნება რამდენიმე ასეულს, თუნდაც რამდენიმე ათასეულს მოსახლეობის საერთო რიცხვიდან, რაც მილიონებს შეადგენს. ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელთა ფართო მასების თვით შუაგულს უნდა აღწევდეს. იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის. იგი უნდა აერთიანებდეს ამ მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“<sup>1</sup>.

ამრიგად, ხელოვნების ხალხურობა განისაზღვრება, უპირველეს ყოვლისა, მისი მნიშვნელობით საზოგადოების წინსვლითი განვითარებისათვის.

კლასობრივ-ანტაგონისტურ საზოგადოებაში ხელოვნება ვითარდება ორი მიმართულებით: ა) როგორც ხალხური შემოქმედება და ბ) როგორც პროფესიული ხელოვნება (რომელიც, როგორც წესი, მისაწვდომია მხოლოდ მდიდრებისათვის). ამის მიუხედავად, არ შეიძლება უარყოთ პროფესიული ხელოვნების ხალხურობა.

XIX საუკუნის რუსული და ქართული დემოკრატიული ხელოვნება, რომელსაც განასახიერებდნენ ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. ნეკრასოვი, ი. რეპინი, ვ. სურიკოვი, თერგდალეულები და სხვები, ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობოდა და უაღრესად ხალხური იყო.

რაში მდგომარეობს ვ. წ. „სწავლული“ ანუ პროფესიული ხელოვნების ხალხურობა? ხალხურია თუ არა ანტიკური საბერძნეთის წარმართული ტაძრები, შუა საუკუნეების ევროპის კათოლიკური ტაძრები? ხალხურია თუ არა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც გმირებად გვევლინებიან ექსპლუატატორული კლასების წარმომადგენლები? ოიდიპოსი, ჰამლეტი, პიერ ბეზუხოვი, ეგორ ბულიჩევი, არჩილი და კესო („ოთარაანთ ქვრივიდან“), დიმიტრი თავდადებული და ა. შ.?

<sup>1</sup> „ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ“, სახელგამი, თბილისი, 1957, 609.

კლასობრივ საზოგადოებაში გაბატონებული კლასების აზრები ყოველ ეპოქაში წარმოადგენენ გაბატონებულ აზრებს. თვით ხალხის წრიდან გამოსული ადამიანების შეხედულებანი და ცნებებიც კი ცოტად თუ ბევრად ატარებენ გაბატონებული იდეოლოგიის გავლენის ანაბეჭდს.

მაგრამ გაბატონებული კლასების აზრები ყოველთვის როდი წარმოადგენს გადამწყვეტ იდეოლოგიურ ფაქტორს, რომელიც გავლენას ახდენს ხელოვნების განვითარებაზე. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გაბატონებულ კლასებთან ერთად არსებობენ რევოლუციური ძალებიც, რომლებსაც თავიანთი იდეოლოგია აქვთ.

განვითარების განსაზღვრულ საფეხურებზე ახალი, მზარდი, ჰეგემონიისათვის მებრძოლი კლასი, რომელიც ახორციელებს სოციალური რევოლუციის პროგრესულ ტენდენციებს, გამოდის როგორც საზოგადოების უდიდესი ნაწილის, მათ შორის ჩაგრული მასების ინტერესთა გამომხატველი.

ხელოვნების ხალხურობისა და კლასობრიობის პრობლემის განხილვისას მეტად მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ ვ. ი. ლენინის დებულება ყოველ ბურჟუაზიულ ერში ორი კულტურის არსებობის შესახებ.

ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთი ფორმა. ისევე როგორც ყოველი ასახვა, ხელოვნებაც ეყრდნობა პრაქტიკას, ხოლო ასეთ პრაქტიკას ხელოვანისათვის წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრება. რაც არ უნდა აირჩიოს ხელოვანმა ასახვის ობიექტად და რა პირადული ინტერესებიც არ უნდა ამოძრავებდეს მას, მის მიერ შექმნილში (ე. ი ნაწარმოებში) აუცილებლად იქნება წარმოდგენილი საზოგადოების ცხოვრება და, მაშასადამე, ის კლასობრივი ურთიერთობანი, რომელიც მის დროს არსებობს. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნება ყოველთვის წარმოსახავს სინამდვილეს გარკვეულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა პრიზმაში, ხოლო კლასობრივ საზოგადოებაში — კლასობრივ ურთიერთობათა პრიზმაში.

„ლიტერატორი, — წერდა მ. გორკი, — თვალი, ყური და ხმა კლასისა. მას შეიძლება არ ესმოდეს ეს, უარყოფდეს ამას, მაგრამ იგი ყოველთვის და უცილობლად კლასის ორგანოა, მისი გრძნობაა“<sup>1</sup>.

რაში მკვლევანდება და ვლინდება ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი? მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა, მეცნიერულად უპასუხებს რა ამ კითხვას, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს არა მარტო კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის

<sup>1</sup> М. Горький о литературе литературно-критические статьи, 1955, Москва, 367.

იდეალისტურ უარყოფას, არამედ ხელოვნების კლასობრიობის სა-  
კითხისადმი დოგმატურ, ვულგარულად გაუბრალოებულ მიდგომა-  
საც.

ყოველი კლასი თავისი ესთეტიკური შეხედულებებისა და  
იდეალის საფუძველზე ქმნის ხელოვნებათა სისტემას, რომელსაც  
აქვს გარკვეული მეთოდი, გარკვეული სტილური თავისებურებანი,  
ადამიანებზე ზემოქმედების განსხვავებული საშუალებანი. ხელოვ-  
ნების კლასობრივი ხასიათი ვლინდება არა მარტო ხელოვანის მი-  
ერ დასმულ პრობლემატიკაში, არამედ იმ ესთეტიკურ პრინციპებ-  
შიც, რომლებსაც იგი ახორციელებს თავის ნაწარმოებებში ხელო-  
ვნების სახისა და ქანრის თავისებურებათა მიხედვით, ავტორის ჩა-  
ნაფიქრისა და სურვილის მიხედვით, აგრეთვე მისი პიროვნების ინ-  
დივიდუალური ნიშნების მიხედვით. პოლიტიკური, ზნეობრივი, ეს-  
თეტიკური და სხვა იდეები შეიძლება გამოიხატოს მხატვრულ შე-  
მოქმედებაში აშკარად ანდა შენიღბულად, უშუალოდ ანდა გაშუ-  
ალებულად, ამბების დახატვის, დახასიათების, გახსნის მიხედვით,  
ანდა ნაწარმოების ემოციური ტონალობის მიხედვით. ყოველ ამ  
შემთხვევაში მხატვრული შემოქმედების კლასობრივი ხასიათი სა-  
ხეზეა, განსხვავებულია მხოლოდ მისი გამოვლინების ფორმები.

ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი სრულიადაც არ ნიშნავს  
იმას, რომ მასში არ არის ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი. ამის უარ-  
ყოფა შეუძლიათ მხოლოდ მარქსიზმის ვულგარიზატორებს, ყველა  
ჯურის დოგმატიკოსებს. ხელოვნებას, რომელიც გამოხატავს რეაქ-  
ციული კლასების ინტერესებს, ნამდვილად ახასიათებს ვიწრო კლას-  
ობრივი შინაარსი, რომელიც დაკავშირებულია სინამდვილის და-  
მახინჯებასთან და მის სუბიექტივისტურ გაგებასთან. ხელოვნება,  
რომელსაც პროგრესული კლასები ქმნიან, ძლიერია სწორედ თავისი  
ზოგადსაკაცობრიო, ჰუმანისტური საწყისით. რაც უფრო მე-  
ტად პროგრესულია მოცემული კლასი, ეს საწყისი მით უფრო მნიშ-  
ვნელოვანია. სოციალისტური ხელოვნების ნაწარმოებებში ზო-  
გადსაკაცობრიო შინაარსი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რად-  
გან სოციალისტური იდეალები მთელი პროგრესული კაცობრიო-  
ბის იდეალებია. რევოლუციური, კომუნისტური ჰუმანიზმი ცხოვ-  
რებაში ახორციელებს კაცობრიობის საუკეთესო წარმომადგენელთა  
ოცნებას, სძლევს წინა ეპოქების ჰუმანიზმის შეზღუდულობასა და  
არათანმიმდევრულობას.

ამრიგად, კლასობრიობა შედის მხატვრული ნაწარმოების ეს-  
თეტიკურ ქსოვილში. ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი ამჟღავ-  
ნებს თავის თავს იმ ესთეტიკურ პრინციპებშიც, რომლებითაც ხე-  
ლოვანი ხელმძღვანელობს თავის შემოქმედებაში, და რომლებსაც  
იგი ხორცს ასხამს თავის ნაწარმოებებში.



ხელოვნების პარტიულობა არის მისი პირდაპირი, აშკარა კავშირი გარკვეული კლასის ინტერესებთან და გამოხატავს ხელოვანის შეგნებულ სამსახურს ამ კლასისადმი. პარტიულობა მოითხოვს „ამბის ყოველი შეფასებისას აშკარად და ღიად დადგომას გარკვეული საზოგადოებრივ ჯგუფის თვალსაზრისზე“.

ხალხური შემოქმედებისადმი ხელოვანის მიმართვა ხელოვნების ხალხურობის ერთ-ერთი პირობაა. პროგრესული ხელოვანები სწავლობდნენ ხალხისაგან, ითვისებდნენ მის მხატვრულ ენას მის შემოქმედებითს პრინციპებს. სწორედ ამიტომ დიდი რეალისტების გოეთესა და შექსპირის, ლეონარდოსა და რემბრანდტის, დანტესა და რუსთაველის, ბახისა და ბეთჰოვენის, პუშკინისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ტოლსტოისა და ილია ჭავჭავაძის, გორკისა და ვაჟა-ფშაველას, შევჩენკოსა და აკაკი წერეთლის, გლინკასა და ჩაიკოვსკის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ხალხურობის ნიშნები. განსაკუთრებითაა დამახასიათებელი ეს ნიშნები კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებისათვის, რომელიც მკვიდროდ იყო დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან და გამოხატავდა მათ ფიქრებს, მისწრაფებებსა და იმედებს. რეაქციული ხელოვნება კი მუდამ ემსახურებოდა ყველაზე ჩამორჩენილი, წარმავალი ძალების ინტერესებს.

დიდი ხელოვანები ყოველთვის ხალხთან არიან. ვაიმარელი საიდუმლო მრჩეველი გოეთე უდიდეს პოეტად იქცა მხოლოდ იმიტომ, რომ უმღერა თავისუფლებას, გამოვიდა მისთვის ჩვეული ცხოვრების წინააღმდეგ. ხოლო ბალზაკი, კონტრარეალოუციური არისტოკრატიის (ლეგიტიმიზმის) მომხრე, ამაღლდა შემოქმედებითს მწვერვალებამდე, როდესაც უმღერა რესპუბლიკელებს: „რომლებიც იმ დროს (1830—1838) ნამდვილად იყვნენ ხალხის წარმომადგენლები“.

XVIII საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორი ჰენდელი იყო ჭეშმარიტად სახალხო კომპოზიტორი. თანაც, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მან ფართოდ გამოიყენა სოფლისა და ქალაქის მღაბითა მოტივები და რიტმები, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ორატორიებში გამოხატა ხალხის უფართოესი ფენების განწყობილებანი და გრძნობები.

ბ. ბელისსკი წერდა პუშკინზე: იგი სახალხო, ეროვნული პოეტია, რადგან მისი პოეზია აღმოცენდა ხალხურ ნიადაგზე, მან შემოქმედებაში გამოხატა ის, რაც ხალხში შეუგნებლად ცოცხლობსო. დიდი კრიტიკოსი თვლიდა „ბორის გოდუნოვს“ ხალხურ დრამად, „აღს“ — საუკეთესო დრამატულ ნაწარმოებად ხალხური სულისკვეთებით, ხოლო „ევგენი ონეგინს“ უწოდებდა უაღრესად ხალხურ ნაწარმოებს, „რუსული ცხოვრების ენციკლოპედიას“.

ლ. ტოლსტოის შემოქმედება იქცა კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში წინგადადგმულ ნაბიჯად იმიტომ, რომ მწერალმა პირველმა რუსულ ლიტერატურაში, გამოიყვანა გლეხი და. რაც მთავარია, გამოხატა პატრიარქალური გლეხობის პოზიციები ბურჟუაზიულ რევოლუციაში.

ხალხის ცხოვრებასთან ხელოვანის მჭიდრო კავშირი განსაზღვრავს იმას, რომ წინათ ხელოვნება ეკონომიურად და პოლიტიკურად ჩამორჩენილ ქვეყნებშიაც კი ვითარდებოდა. ასე იყო XVIII საუკუნის გერმანიაში, XIX საუკუნის რუსეთში. რაც უფრო მწვავეა საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობანი, რაც უფრო მძაფრია სოციალური შეტაკებანი, მით უფრო მნიშვნელოვანია ხელოვნების როლი, მით უფრო მეტი ღირებულების შექმნის უნარი აქვს მას, თუმცა მეტისმეტად არახელსაყრელია პირობები შემოქმედებისათვის. რევოლუციური ეპოქები ამიშვლებენ სოციალურ კონფლიქტებს და არსებითად საჭიროებენ მოწინავე იდეებს (მათ შორის მხატვრულსაც), რომლებიც რევოლუციური გარდაქმნისათვის საბრძოლო მოწოდებად იქცევიან. კეშმარტი ხელოვნება ხალხური ცხოვრების სარკეა, მას არ შეუძლია არ გამოეხმაუროს დროის მოთხოვნებს.

XVIII საუკუნეში ფეოდალიზმი გერმანიაში სულს დაფავდა, დაღუპვისაკენ მიექანებოდა. ხელოვნებამ გამოხატა ეს აუცილებლობა. ლესინგმა და შილერმა დაინახეს ადამიანის სიდიადე და სილამაზე მის მოქალაქეობრიობაში. ბახის შემოქმედება გახდა ჰუმანიზმის ჰიმნი, ყოველივე იმისადმი პროტესტი, რაც ამახინჯებს, ასახინჩრებს, რყენის ადამიანურ გრძნობებს. ხოლო XIX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც სოციალური გარდაქმნის მოთხოვნებს დაემატა ეროვნული თავისუფლებისადმი მისწრაფება, გაჩნდა ბეთჰოვენი თავისი რევოლუციური მოწოდებით.

XIX საუკუნის დიდი ქმნილებანი, რომლებმაც ამხილეს საზოგადოების მანკიერებანი, ექსპლუატაციისა და ჩაგვრის ანტიხალხურობა, თავის საფუძველში ღრმად ხალხურია.

მაგრამ ხალხი შედგება სხვადასხვა კლასისაგან, ხოლო კლასების სოციალური ნიადაგი. მათი როლი და ადგილი საზოგადოებრივი განვითარების პროცესში იცვლება. ხელოვნების კლასობრიობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ ხალხის რომელი ნაწილის ინტერესებს გამოხატავს იგი. ტოლსტოის სიდიადეა მჭიდრო კავშირი ხალხთან. რომელიც რევოლუციისათვის ემზადებოდა. ტოლსტოის სისუსტე განისაზღვრება იმით, რომ მან გამოხატა რევოლუციისადმი წინააღმდეგობრივად განწყობილი პატრიარქალური გლეხობის ინტერესები.

ხელოვნების ხალხურობა ყოველთვის როდი გამოიხატებოდა იმით, რომ თვით ხალხის ცხოვრება ხდებოდა მხატვრული „ანალიზის“ ობიექტი.

სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში ხელოვნების ხალხურობა ერთნაირი არ იყო. თუ მის საფუძველს ყოველთვის შეადგენდა ხელოვნებაში ხალხის სულის გამოხატვა, სხვადასხვა დროს ხელოვნების ხალხურობა სხვადასხვაგვარად ვლინდებოდა. საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ წარსულში ხალხს ძნელად მიუწვდებოდა ხელი ხელოვნებაზე, რასაც ხელს უწყობდა ხალხის კულტურის დაბალი დონეც და მმართველი კლასების პოლიტიკაც. წარსულის ყველაზე მოწინავე ხელოვნებსაც კი არ შეეძლოთ მთლიანად დაენგრიათ კედელი, რომელიც მმართველი კლასების მიერ აღმართული იყო ხალხსა და ხელოვნებას შორის.

ხელოვნების ტაძრის კარები ხალხისათვის ფართოდ გახსნა რევოლუციამ, ახალმა სოციალისტურმა წყობილებამ. ხალხი ხდება ხელოვნების წაყვან გმირად, მის „მოქმედ პირად“, ხოლო ხალხის ცხოვრების მხატვრული „გამოკვლევა“ შეადგენს მის ძირითად შინაარსს.

თანამედროვე ხელოვნება კლასობრივია არა მარტო კაპიტალისტურ ქვეყნებში, არამედ სოციალისტურ ქვეყნებშიც. იქ, სადაც არსებობენ ანტაგონისტური კლასები, ეს დავას არ იწვევს.

სსრ კავშირში არ არსებობენ ანტაგონისტური კლასები, მაშასადამე, ჩვენში არ შეიძლება ხელოვნებაში სხვადასხვა კლასობრივი ტენდენცია არსებობდეს.

მაგრამ ჩვენს ხელოვნებას მაინც აქვს კლასობრივი ხასიათი, რასაც განაპირობებს ორი სოციალური სისტემის არსებობა. ჩვენს ხელოვნება კლასობრივია იმ თვალსაზრისით, რომ გამოხატავს მთელი საბჭოთა ხალხის იდეოლოგიურ პოზიციებს, წინაღუდგება მსოფლიო ასპარეზზე იმპერიალისტური ბურჟუაზიის კლასობრივ იდეოლოგიასა და კლასობრივ ხელოვნებას. ეს კლასობრიობა სხვაგვარია, ვიდრე ანტაგონისტურ საზოგადოებაში.

საბჭოთა ხელოვნებაში კლასობრიობა და ხალხურობა ერწყმიან ერთმანეთს და ეს ერთიანობა გამოიხატება მის პარტიულობაში.

სოციალიზმის ქვეყნებში, პირველად მრავალი საუკუნის შემდეგ, თვით ხალხი გახდა ხელოვნების შემოქმედი და ეს ვლინდება არა მარტო ხალხური შემოქმედების არნახულ აყვავებაში, არამედ იმაშიც, რომ ძირფესვიანად შეიცვალა პროფესიონალი ხელოვანის სახე. იგი ახლა თავისი წარმოშობითაც, თავისი რწმენითაც

ხალხის სისხლი და ხორცია და თავის შემოქმედებას შეგნებულად აყენებს ხალხის სამსახურში.

სოციალისტურ საზოგადოებაში უფართოესი მასების მხატვრული შემოქმედება კი არ უპირისპირდება პროფესიულ ხელოვნებას, არამედ სულ უფრო მჭიდროდ უახლოვდება მას. სწორედ ამიტომ კომუნისტური საზოგადოების მხატვრული საგანძურის განვითარება და გამდიდრება ხდება „მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედებისა და პროფესიული ხელოვნების შეხამების საფუძველზე“.

ხელოვნების კავშირი საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან რთული და წინააღმდეგობრივია. პროლეტკულტელებს, რაპელებს არ ესმოდათ ყოველ ბურჟუაზიულ-ნაციონალურ კულტურაში ორი კულტურა! არსებობის ლენინური მოძღვრება. მათ არ ესმოდათ, რომ ბურჟუაზიულ ეპოქაშიც არის ხალხურობის სულისკვეთებით განსჭვალული ხელოვნება.

ვ. ი. ლენინის ბრძოლას პროლეტკულტელებთან უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ხალხურობის პრობლემის სწორი გაგებისათვის.

ჯერ კიდევ ფ. ენგელსი ებრძოდა მარქსიზმის ეულგარიზაციონებს. იგი წერდა, რომ ზოგიერთის ცდა, ისე წარმოადგინოს საქმე, თითქოს მარქსიზმს მიაჩნია ეკონომიური მომენტი ერთადერთ გადამწყვეტ ფაქტორად, არის ისტორიული მატერიალიზმის დამახინჯება.

ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვნება ობიექტურად ასახავს თავისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრების თუნდაც ზოგიერთ არსებით მხარეს. ამიტომ, სინამდვილის მართალი ასახვა ხელოვნებაში ყოველთვის ხელს უწყობს პროგრესს. რეალიზმმა, რაც წარმოადგენდა ბალზაკის მხატვრული მსოფლმხედველობის საფუძველს, მიიყვანა იგი იქამდე, რომ მიუხედავად თავისი კლასობრივი სიმპათიებისა და პოლიტიკური ცრურწმენისა, მართლად ასახა ცხოვრება.

ტოლსტოის შესახებ ვ. ი. ლენინის სტატიების მნიშვნელობა ის არის, რომ მათში ახსნილია გენიალური რუსი მწერლის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში არსებულ წინააღმდეგობათა არსი. ზოგჯერ არის გამოჩენილი ვ. გ. ფლობერი მთელი თავისი ცხოვრების ღანძილზე ამხელდა ბურჟუაზიას, მაგრამ პარიზის კომუნას მტრულად შეხვდა. ანდა თ. დოსტოევსკი. თავდაპირველად მას პროგრესული საზოგადოებრივი შეხედულებები ჰქონდა და, როგორც თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის მტერი, იგი კატორღაშიც გადაასახლეს. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ იგი რეაქციის მხარეზე გადავიდა. მაგრამ, ამის მიუხედავად, დოსტოევსკის შემოქმედებას არ დაუკარგავს ხალხურობა.

არ შეიძლება ნაკითხის დოგმატურად დასმა: იყო თუ არა ესა თუ ის შემოქმედი სახალხო მწერალი? საჭიროა საკითხს მკვეთრად დიალექტიკურად: მისი შემოქმედების რომელ მხარეებს აქვს ჭეშმარიტი ხალხურობის ნიშნები და რომელი მხარეები ცხადყოფენ მის დათმობას რეაქციისადმი, როგორ გამოხატა მან ცხოვრებისეული სიმართლე?

კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნება არ შეიძლება არ იყოს კლასობრივი. ყველაზე დიდი ხელოვნების შემოქმედებაც კი გამოცხადავს გარკვეული საზოგადოებრივი კლასის ინტერესებს, შეხედულებებს, ცხოვრებისეულ ჩვევებს და ფსიქოლოგიას, მაგრამ იგი იძენს ზოგადსაქაოებრივ მნიშვნელობას თუნდაც იმიტომ, რომ წაშოკრის ხოლმე განვითარების პროცესით მომწიფებულ მნიშვნელოვან პრობლემებს, თვალებს უხელს ადამიანებს მათ წინაშე მდგარი ამოცანებზე.

გამოჩენილი ხელოვნების ხალხურობა დამოკიდებულია საზოგადოების სოციალური ძალების კონკრეტულ თანაფარობაზე მისი განვითარების მოცემულ სტადიაში. ამ აზრით დიდი მნიშვნელობა აქვს ვ. ი. ლენინის დებულებას რუსეთში რევოლუციურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სამი ეტაპის შესახებ.

მაგრამ არა მარტო იმ მწერლების შემოქმედება ხასიათდებოდა ხალხურობით, რომლებიც ეყრდნობოდნენ ანდა თანაუგრძობდნენ რევოლუციურ მოძრაობას მოცემულ ეტაპზე. მაგალითად, გოგოლი არ იყო დაკავშირებული რომელიმე პროგრესულ საზოგადოებრივ პოლიტიკურ მიმდინარეობასთან, იგივე შეიძლება ითქვას ტურგენევიზე, გონჩაროვიზე, ა. ოსტროვსკიზე, მაგრამ მათი შემოქმედება იყო ხალხური, რადგან იძლეოდა ცხოვრების მართალ სურათებს, ეხმარებოდა ხალხს დაენახა საკუთარი ძალა.

წინათ ისტორიულად ყალიბდებოდა ხელოვნების ხალხურობის სხვადასხვა ფორმა. ერთი ფორმაა ხალხური შემოქმედება, ე. ი. ხელოვნება, რომელსაც უშუალოდ მასები ქმნიდნენ და მათ შორის ვრცელდებოდა. მეორე ფორმაა პროფესიული, სწავლული ხელოვნება, რომელიც ხალხური კია, მაგრამ, ფაქტიურად, მისაწვდომია მხოლოდ საზოგადოების უმცირესობისათვის.

მხოლოდ სოციალისტურ საზოგადოებაში ხდება შესაძლებელი ხელოვნების ხალხურობის ამ ფორმების შერწყმა ურღვევ ერთიანობაში.

ფ. ენგელსი აღორძინების ეპოქის მოღვაწეების დახასიათებისას წერდა: „მაგრამ განსაკუთრებით დამახასიათებელი მათთვის მაინც ის არის, რომ ისინი თითქმის ყველანი, იმდროინდელი მოძრაობის შუაგულში ტრიალებდნენ... ამა თუ იმ პარტიის მხარეზე დგანან და მასთან ერთად იბრძვიან, ვინ სიტყვითა და კალმით, ვინ

ხმლით, და ვის კიდევ ორივეთი ერთად. აქედან წარმოდგება ხასიათის ის სისრულე და ძალა, რომელიც მათ მთლიან ადამიანებად ხდის<sup>1</sup>.

XVII საუკუნეში ჯ. მილტონი ინგლისის ბურჟუაზიული რევოლუციის პოეტად გვევლინება, ხოლო XVIII საუკუნის საფრანგეთში, ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეოლოგიური მომზადების პერიოდში, ამ მოძრაობის მოღვაწეები გაერთიანებული იყვნენ დიდროსა და დალამბერის „ენციკლოპედიის“ გარშემო. ე. ლ. დავიდი იყო იაკობინელი და საფრანგეთის რევოლუციის მხატვარი. ე. დელაკრუამ ტილოთი „თავისუფლება ბარიკადებზე“ სამუდამოდ დაუკაწწირა თავისი თავი 1830 წლის რევოლუციას, გ. კურბემ სამართლიანად დაიმსახურა პარიზის კომუნის მხატვრის სახელი.

ფ. ენგელსმა მხატვრების შემოქმედების საზოგადოებრივ მიზანსწრაფულობას უწოდა ტენდენციურობა. იგი მით უფრო მკაფიოა, რაც უფრო ძლიერია კლასობრივი ანტაგონიზმი, კლასობრივი ბრძოლა.

მაგრამ, წარსულში ყველაზე მოწინავე ადამიანებისათვისაც კი მათი ინტერესებისა და იდეალების კლასობრიობა არ იყო ბოლომდე ნათელი. აი, რატომ არის, რომ ჩვენ განვასხვავებთ ხელოვნების ტენდენციურობას, როგორც ამა თუ იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პოზიციების დაცვას და ხელოვნების პარტიულობას, როგორც შემოქმედების სოციალური როლის ბოლომდე შეგნებულ გააზრებას.

ორივე ეს ცნება მკვიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ხშირად ძნელია მათი გამიჯვნა, ზოგჯერ ისინი ერთმანეთშიც გადაიზრდებიან, მაგრამ ისინი ერთი და იგივე ცნებები არ არიან.

აზრა იმის შესახებ, რომ რევოლუციურ პროლეტარიატს უნდა ჰქონდეს თავისი მხატვრული ლიტერატურა, დაისვა და დამუშავდა ჯერ კიდევ ე. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიერ XIX საუკუნის პირობების გათვალისწინებით. მაგრამ ამ დებულების შემდგომი ვანვითარების ახალი ეტაპია ვ. ი. ლენინის მოძღვრება ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“

ჩვენი პარტია, რომელიც იცავდა ხელოვნების პარტიულობის ლენინურ პრინციპს, ყოველივეს საფუძვლად მიიჩნევდა ხელოვნების მოღვაწეთა იდეოლოგიურ პოზიციას, მათ პრაქტიკულ მონაწილეობას ხალხის ცხოვრებასა და ბრძოლაში.

<sup>1</sup> ე. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები ორ ტომად, ტომი II, ობილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1964, 67.

ჩვენს პირობებში ხალხურობა და პარტიულობა ურღვევ ერთიანობაშია, რის გამოც საბჭოთა ხელოვნებამ ხალხის საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ხალხურობა ჩვენთან სწორედ ხელოვნების პარტიულობას ერწყმის.

რას ნიშნავს დებულება, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება პარტიული უნდა იყოს?

გ. ი. ლენინი განმარტავდა, რომ პარტიულობის პრინციპი მდგომარეობს არა მარტო იმაში, რომ პროლეტარიატისათვის ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება პირთა ან ჯგუფთა მოგების იარაღი იყოს, საერთო პროლეტარული საქმისაგან დამოუკიდებელი ინდივიდუალური საქმე იყოს, „ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი“.

გ. ი. ლენინის სტატიის დედაარსი ის არის, რომ ხელოვნება მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული საზოგადოების პრაქტიკულ მოთხოვნილებებთან, საერთო-სახალხო ინტერესებთან, რათა იგი მჭიდროდ დაუკავშირდეს ცხოვრებას, მუშათა კლასის, პროლეტარიატის, მთელი ხალხის ბრძოლას, მის ნისწრაფებებს. ამრიგად, ხალხის ინტერესების შეგნებული გამოხატვა, ხალხისადმი სამსახური საბჭოთა ხელოვნების მთავარი მოწოდებაა.

საბჭოთა ხელოვნების კომუნისტური პარტიულობა ამ მნიშვნელობით, და არა როგორც ხელოვნების ორგანიზაციული კავშირი პარტიასთან, განსაზღვრავს სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ მიზანსწრაფულობას. შეიძლება ხელოვანი არ იყოს პარტიის წევრი და ხელოვნებაში ღრმად პარტიული იყოს (მ. გორკი, ვ. მაიაკოვსკი, ნ. ტიხონოვი, კ. ფედინი, კ. ლორთქიფანიძე, ბ. ჟღენტი და სხვ.). პარტიულობის პრინციპი ხელოვნებაში — ეს უბრალოდ ხელოვნების იდეური მიმართულების საერთო პოლიტიკური გამოხატულება კი არ არის, არამედ ესთეტიკური პრინციპია, რომელიც გულისხმობს როგორც მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას, ისე ყოველი ხელოვნის ინდივიდუალურ თავისებურებას.

ხელოვნების პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინური გაგება ემყარება მხატვრული შემოქმედების თავისუფლების ფაქტს.

ბურჟუაზიული დემოკრატია, რომელიც ყოყოჩობს თავისუფლებით, ნებას აძლევს მოდერნისტებს, ყველა ჯურის დეკადენტებს ოქროში იცურაონ. მაგრამ იგი სპობდა სიკეიროსის ფრესკებს, თავისუფლებას უსპობდა თანამედროვეობის გამოჩენილ მხატვარს, არა მარტო შემოქმედების თავისუფლებას, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც. ცნობილია, რომ სიკეიროსი დიდხანს იტანჯებოდა ციხეში.

პარტიულობაში თავის სრულ გამოხატულებას პოულობს ჩვენი ხელოვნების იდეური არსი, საბჭოთა ხელოვანის ერთგულება ხალხისადმი, კომუნისტური იდეალებისადმი. კომუნისტური პარტიულობა თავისუფლების უმაღლესი გამოხატულებაა. ამ აზრით უწოდებდა ვ. მაიაკოვსკი თავის ნაწარმოებებს „პარტიულ წიგნაკებს“. ხელოვნების პარტიულობა მკიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვანის მსოფლმხედველობა არის მისი შეგნებული პარტიულობა. მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობა აიარალებს ხელოვანს მოწინავე საზოგადოებრივი იდეალებით, ისტორიული განვითარების პერსპექტივების გაგებით. იგი განაპირობებს მისი იდეური პოზიციების სიცხადეს.

ფაქტები ადასტურებენ, რომ მხატვრის დაუდევრობას და გულგრილობას მსოფლმხედველობის საკითხებისადმი, იდეური პოზიციების ბუნდოვანებას მოჰყვება შემოქმედების ზიანი, მიეყვარათ სიმართლის დამახინჯებისაკენ, მხატვრული ნიჭის დაკნინებისაკენ.

შემოქმედება და მსოფლმხედველობა განუყოფელია. ცხოვრების მოვლენების შერჩევაში, მათი განზოგადების ხასიათში, მათს შეფასებაში და ა. შ. ყოველთვის ვლინდება არა მარტო შემოქმედების მეთოდი, არამედ ხელოვანის მსოფლმხედველობაც.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი და ხელოვნების პარტიულობის ლენინური პრინციპი არაერთხელ ქცეულა ჩვენი იდეოლოგიური მტრების თავდასხმის ობიექტად. არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ზოგიერთი რევოზიონისტი პირდაპირ გამოდიოდა ვ. ი. ლენინის სტატიის წინააღმდეგ და ამტკიცებდა, რომ ნაშრომი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ძირითადად მიმართულია პარტიული პუბლიცისტებისადმი და მას არავითარი კავშირი არა აქვს მხატვრული შემოქმედების პრობლემებთან. ამასვე იმეორებდა, აესტრეიელი რევოზიონისტი ერნსტ ფიშერი წიგნში „ხელოვნება და თანაარსებობა“, სადაც იგი ცილსა სწამებს ჩვენს წყობილებას, ქადაგებს თანაარსებობას იდეოლოგიაში, კლასობრივ ზავს ბურჟუაზიასა და მუშათა კლასს შორის.

საფუძველი ჩაუყარა რა ხელოვნების, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს, ვ. ი. ლენინი, ამავე დროს, ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა ნაკლებად ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, რომ ხელოვნებაში, ლიტერატურაში, საჭიროა მეტი გასაქანი მიეცეს პირად ინიციატივას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.



„მაგრამ ცხადია, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — ჩვენ კომუნისტები ვართ. ჩვენ არ შეგვიძლია ვიდგეთ გულხელდაკრეფილი და საშუალება მივცეთ ქაოსს განვითარდეს საითაც სურს. ჩვენ სავსებით გეგმაზომიერად უნდა ვხელმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალიბებდეთ მის შედეგებს“<sup>1</sup>.

ექსპლუატატორული კლასების აპოლოგეტები გამოდიან ე. წ. უპარტიობის ნიღბით, მაგრამ არსებითად ესეც პარტიულობაა. რასაკვირველია, ძნელია გამოდიოდე ხალხის წინაშე ექსპლუატატორთა ინტერესების დაცვით და მასების მხარდაჭერის იმედი გქონდეს. ბურჟუაზიული პარტიულობის ესთეტიკური იდეალი არსებითად ანტიხალხური და ანტიესთეტიკურია, რადგან იგი მიმართულია ცხოვრებისეული სიმართლის წინააღმდეგ. ამიტომ იგი ცდილობს რაც შეიძლება მოხერხებულად შეინიღბოს და ამ მიზნით კაპიტალიზმის აპოლოგეტები ქადაგებენ ბურჟუაზიული ხელოვანის შემოქმედების „აბსოლუტურ თავისუფლებას“.

მარქსიზმ-ლენინიზმი გვასწავლის, რომ თავისუფლების მიღწევა შეიძლება აუცილებლობის შეცნობით. ჩვენ უკუვაგდებთ ბრმა ქედმოხრას ფატალური აუცილებლობის წინაშე. მაგრამ ჩვენთვის ასევე უცხოა ვოლუნტარისტული, ანარქისტული თვითნებობა. დასცინოდა რა ასეთ შეხედულებებს, ანრი ბარბიუსი ირონიულად შენიშნავდა, რომ თუ თავისუფლებაში ვიგულისხმებთ უფლებას — ვაკეთოთ ყველაფერი. რაც გვსურს, მაშინ ცნება „თავისუფლება“ ისეთსავე აზრს უნდა შეიცავდეს, როგორც სიტყვა „უგუნურება“.

მწერლებსა და მხატვრებს სამართლიანად უწოდებენ „ადამიანის სულის ინჟინრებს“. საზოგადოებაში, რომლის მიზანია „ყველაფერი ადამიანისათვის, ადამიანის კეთილდღეობისათვის“, ხელოვნების მუშაებს შემოქმედების ფართო ასპარეზი აქვთ. მათ მიერ შექმნილი სახეები და იდეები უნდა სწვდებოდნენ თითოეულ ადამიანს, ეხმარებოდნენ მას აშენოს ახალი საზოგადოება და ღირსეულად იცხოვროს ამ საზოგადოებაში.

ჩვენი იდეური მტრები საქვეყნოდ გაპყვირიან, რომ პარტიულ ხელმძღვანელობას მივყავართ მხატვრული შემოქმედების ნიველირებადმდე. თითქოს იგი სპობდეს შემოქმედების თავისუფლებას. შემოქმედების თავისუფლებაში კი ისინი გულისხმობენ საზოგადოებისაგან თავისუფლებას, რაც ბუნებაში არასოდეს არსად არ ყოფილა.

<sup>1</sup> „ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ“, სახელგამი. თბილისი, 1957, 609.

თავისუფლება არის შეცნობილი აუცილებლობის შესაბამისი კოქმედება. შემოქმედების თავისუფლება გულისხმობს ხელოვანის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას იმოქმედოს ხელოვნების ბუნების, მისი არსის შესაბამისად, ხოლო ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის, იგი მოწოდებულია აღზარდოს ადამიანი პოლიტიკურად, ზნეობრივად, ესთეტიკურად. ეს მისი კეთილშობილური და საპატიო მისიაა.

„შემოქმედების თავისუფლება, — წერდა ბ. ბელინსკი, — ადვილად შეესატყვისება თანამედროვეობისადმი სამსახურს: ამისათვის საჭირო არ არის აიძულო შენი თავი წერო თემებზე. ძალმომრეობა გამოიჩინო ფანტაზიისადმი. ამისათვის საჭიროა მხოლოდ იყო მოქალაქე, შენი საზოგადოებისა და შენი ეპოქის შვილი, შეითვისო მისი ინტერესები, შეუხამო შენი მისწრაფებები მის მისწრაფებებს, ამისათვის საჭიროა სიმპათია, სიყვარული, ჭეშმარიტების ჯანსაღი პრაქტიკული გრძნობა, რომელიც არ აშორებს რწმენას საქმეს. თხზულებას ცხოვრებას“<sup>1</sup>.

კომუნისტურმა პარტიამ მოუწოდა ხელოვანთ ნათლად წარმოედგინონ ხელოვნების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა იდეების იმ ბრძოლაში, იმ კლასობრივ ბრძოლაში, რომელიც ჩვენს პლანეტაზე წარმოებს.

საბჭოთა ხელოვნება თავისი არსით ოპტიმისტური და ნოეატორულია, ამიტომ ჩვენს დღევანდელ ხელოვნებაში უნდა იყოს მხოლოდ დიდი ცხოვრებისეული სიმართლე, მხოლოდ ნათელი და გაბედული ოცნება, რომელიც გამომდინარეობს სინამდვილის ლოგიკიდან, გზა უნდა დაუხშოთ იაფფასიან ისტერიას, ყოველგვარი ჭუჭყის, სენტიმენტალობის ესთეტიზაციას, უსუსური და მანიჭი ფაქტებისა და მოვლენების კულტს.

ხელოვნებას ხალხის მოაზროვნე სულს უწოდებენ, მაგრამ იგი ასეთად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხელოვანის რწმენა ერწყმის ხალხის რწმენას, როდესაც ხელოვანს უნარი აქვს გამოხატოს დროის, ეპოქის პათოსი. ამაშია საბჭოთა ხელოვნების ჭეშმარიტი პარტიულობისა და საბჭოთა ხელოვანის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი თავისუფლების არსი.

#### § 4. ხელოვნების სახეობა

ხელოვნება იყოფა სახეებად. სახე — ეს ხელოვნების არსებობის ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ფორმაა. ხელოვნების სხვადასხვა სახის არსებობის პირველი წყაროა თვით სინამდვი-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, Москва, 1948, 363

ლის მკაცრად ფეროვნება. ხელოვნების თითოეული სახე დანარჩენებზე უფრო უკეთ ასახავს ცხოვრების გარკვეულ მხარეებს.

როგორია ხელოვნების სახეთა ისტორიული განვითარების ტენდენციის წინააღმდეგობრივობა? ერთი მხრივ, მიმდინარეობდა მხატვრული შემოქმედების, ხელოვნების დამოუკიდებელ საქებად დაყოფის პროცესი. თავდაპირველად ლიტერატურა და მუსიკა შერწყმულნი იყვნენ. პირველყოფილი ადამიანების ცეკვებში ორგანულ ერთიანობაში იმყოფებოდნენ თვით ცეკვა, პანტომიმა, მუსიკა, ფერწერისა და თეატრის ელემენტები. საზოგადოების განვითარებასთან ერთად ცხოვრების ცალკეული მხარეების სრულყოფილად წარმოსახვის საჭიროებამ გამოიწვია მათი გამოყოფა ხელოვნების განსაკუთრებულ დარგებად.

ამავე დროს, წარმოიშვა ცხოვრების სხვადასხვა მხარეების ურთიერთმოქმედების ყოველმხრივ გახსნის აუცილებლობის საჭიროება. ამან, უპირველეს ყოვლისა, მოითხოვა ხელოვნების სახეთა შეხამება, ისეთი ვითარების შექმნა, როდესაც რამდენიმე სახე ავსებს იმას, რაც ერთ-ერთ მათგანს თითქოსდა ევალება, მაგრამ არ შეუძლია. მაგალითად, არქიტექტურული ანსამბლების შექმნისას ქანდაკება და ფერწერა, ინარჩუნებდნენ რა დამოუკიდებელ მხატვრულ მნიშვნელობას, ავსებდნენ ხუროთმოძღვრებას. ამავე მოთხოვნით აიხსნება ხელოვნების სინთეტიკურ სახეთა (თეატრი, კინო, ოპერა და ა. შ.) წარმოშობა.

არამარტო ობიექტური სინამდვილე, არამედ საზოგადოებრივი პრაქტიკის მოთხოვნილებანიც, მათ შორის მისი ეროვნულ-ისტორიული თავისებურებანი, წარმოშობენ ხელოვნების ახალ სახეებს, განსაზღვრავენ ამა თუ იმ სახეებისა და ჟანრების განვითარებისათვის ხელსაყრელ ანდა არახელსაყრელ პირობებს.

წარსულში, სხვადასხვა ეპოქაში, არაიშვიათად პირველ პლანზე აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე ხელოვნების ცალკეული სახეები, ხოლო დანარჩენი სახეები სერიოზულად ჩამორჩებოდნენ განვითარებაში. მაგალითად, ფეოდალიზმის დროს, რელიგიის განუყოფელი ბატონობის პირობებში, როდესაც ქეშმარიტ სილამაზედ მიჩნეული იყო მხოლოდ ღმერთი, პირველი ადგილი ხელოვნებაში დაიკავეს არქიტექტურამ და მუსიკამ, იმის გამო, რომ მათი მეშვეობით შეიძლებოდა განსაკუთრებული სიძლიერით გამოხატულიყო ადამიანის სულის რელიგიური ექსტაზი. იმ დროის ფერწერა სერიოზულ სიძნელებებს განიცდიდა, ვინაიდან მისი გამოქმედებით საშუალებანი არ შეესაბამებოდა „არამიწიერ ღვთიურ არსებას“ და პირიქით, აღორძინების ეპოქაში, რომელმაც განადიდა ადამიანის, ცხოვრების სილამაზე, ფერწერა და ქანდაკება პირველ როლს თამაშობდნენ.

საზოგადოების განვითარებასთან ერთად იზენენ სელოვნების ახალი სახეები. ეს აიხსნება იმიტაც, რომ სინამდვილის სულ ახალი და ახალი მხარეები ერთვოდნენ ადამიანთა საზოგადოებრივი პრაქტიკის ორბიტაში, და იმიტაც, რომ ეს პრაქტიკა ახალ-ახალ მოთხოვნებს უყენებდა ხელოვნებას. ასე მაგალითად, 1895 წელს ძმებმა ლუმბიერებმა პირველად დაიწყეს პარიზში „მოძრავი სურათების“ დემონსტრირება, ხოლო ათიოდე წლის შემდეგ კინო ხელოვნების ყველაზე პოპულარულ სახედ იქცა.

ცხადია, არც კინოს წარმოშობა, არც მისი შემდგომი განვითარება (ხმოვანი, ფერადი, ფართოეკრანიანი, სტერეოფონური, ფართოფორმატიანი, პანორამული კინო) შესაძლებელი არ იქნებოდა, რომ არ განვითარებულიყო მეცნიერება და ტექნიკა. მაგრამ ტექნიკურმა პროგრესმა კინემატოგრაფს გაუხსნა მხოლოდ განვითარების შესაძლებლობა. ამ შესაძლებლობის სინამდვილედ გადაქცევას, ახალი ხელოვნების განვითარებას ხელი შეუწყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალმა მოთხოვნილებებმა. კინოს ხელოვნებამ არსებითად განახორციელა საზოგადოების მოთხოვნილება ყოველმხრივ, დინამიკურად წარმოესახა ცხოვრება მის მრავალფეროვნებაში.

ბურჟუაზიის ხელში კინო იქცა იდეოლოგიურ იარაღად, რომელიც მოწოდებული იყო ჩამოეშორებინა მასები რევოლუციონისაგან.

სოციალისტური და კომუნისტური საზოგადოება გულისხმობს ადამიანის ყოველმხრივ და ჰარმონიულ განვითარებას, მატერიალურ და სულიერ სიკეთეთა სიუხვის შექმნას. იგი, პირველად ისტორიაში, ქმნის ხელსაყრელ პირობებს ხელოვნების ყველა დარგის განვითარებისათვის. ეჭვს გარეშეა, რომ განვითარებული სოციალისტური და კომუნისტური საზოგადოებრივი პრაქტიკა გამოიწვევს (და უკვე იწვევს) ხელოვნების ახალი სახეების შექმნას.

ამრიგად, სინამდვილის მრავალფეროვნება და საზოგადოებრივი პრაქტიკა, სინამდვილის მხატვრული ასახვის ხერხებისა და საშუალებების განსხვავება — აი, ხელოვნების განსხვავებულ სახეთა წარმოშობისა და განვითარების საფუძველი.

ზოგჯერ ცხოვრების ერთიდაიგივე მოვლენა აისახება ხელოვნების სხვადასხვა სახეში. ასე მაგალითად, უ. შექსპირის ტრაგედია „ჰამლეტი“ რეჟისორ გ. კოზინცევის მიერ გადაღებულია კინოში. კომპოზიტორ რ. გაბრიეაძის მუსიკაზე დაიდგა ბალეტი „ჰამლეტი“. მ. ლერმონტოვის პოემა „დემონის“ მიხედვით კომპოზიტორმა ა. რუბინშტეინმა შექმნა ოპერა და ა. შ.

ხელოვნების კლასიფიკაციის ყველაზე გავრცელებული ხერ-

ხია მისი სახეების დაყოფა სამ ჯგუფად: სივრცითი ანუ სტატიკური, დროითი ანუ დინამიკური და სივრცით-დროითი.

პირველი ჯგუფი ანუ სივრცითი (სტატიკური) მოიცავს სახეით ხელოვნებას და არქიტექტურას, მეორე (დროითი ანუ დინამიკური) — ლიტერატურასა და მუსიკას, მესამე (სივრცით-დროითი) ბალეტს, თეატრს, კინოს. ხელოვნების პირველი ჯგუფი აღიქმება მხედველობით, მეორე — სმენით, მესამე — მხედველობით და სმენით.

ამ დაყოფას საფუძვლად უდევს ის ფაქტი, რომ ხელოვნება აღიქმება მხოლოდ მხედველობით და სმენით, რომელთაც სამართლიანად უწოდებენ „ინტელექტუალურ“ გრძნობებს. სინამდვილის ასახვაში მონაწილეობს ყოველი გრძნობა, მაგრამ სინამდვილის მხატვრული ათვისება დაკავშირებული არ არის არც შეხებასთან, არც ყნოსვასთან, არც გემოსთან — გრძნობებთან, რომლებსაც უშუალო, „უტილიტარული“ ხასიათი აქვთ.

ასეთი კლასიფიკაცია გამოწვეულია კიდევ იმით, რომ ხელოვნების ზოგიერთ სახეში მათ მიერ წარმოსახული მოვლენები ვითარდებიან დროში, ზოგიერთში კი გვევლინებიან თითქოსდა სტატიკურად. საქმე ის არის, ე. წ. სტატიკურ ხელოვნებებშიც ცხოვრება შეიძლება გამოიხატოს და ნამდვილად გამოიხატება აგრეთვე დინამიურად. ხელოვნების ყოველი დარგი არსებობს როგორც სივრცეში, ისე დროში, მაგრამ თითოეული მათგანის მხატვრული თავისებურება დამოკიდებულია ამბების აღქმაზე, ამბებისა. რომლებიც განლაგებულია სივრცეში ანდა ვითარდებიან დროში. ანდა. როგორც ეს ხდება სივრცით-დროით ხელოვნებაში, ერთშიც და მეორეშიც.

არსებობენ ხელოვნების სახეები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით აუცილებლად მოვლენებს უშუალოდ გამოხატავენ, როგორცაა მაგალითად, ფერწერა და ქანდაკება, მაგრამ არსებობენ ხელოვნების ისეთი სახეებიც, რომლებშიც არ ხდება ასახული მოვლენების მატერიალური სახის უშუალო წარმოსახვა, როგორცაა მუსიკა და არქიტექტურა. ამ თვალსაზრისით ხელოვნება იყოფა „სახეით“ და „არასახეით“ ხელოვნებებად. ეს დაყოფაც პირობითია.

ხელოვნების კლასიფიკაცია შეიძლება მოხდეს სხვა ნიშნებითაც. მაგალითად, ხელოვნების დაყოფა შეიძლება სანახაობით და არასანახაობით. ჩვეულებრივ და სინთეზურ, უტილიტარულ და არაუტილიტარულ და ა. შ. სახეებად. ყოველი ასეთი კლასიფიკაცია შეზღუდულია. ამის მიუხედავად, ხელოვნების კლასიფიკაცია სასარგებლო და საჭიროა, რადგან იგი გვეხმარება გამოვავლინოთ ხელოვნების თითოეული სახის სპეციფიკა. ამასთან ერთად, კლა-

სიფიკაციის სისტემები პრაქტიკულადაც ხელს უწყობენ ხელოვნების სხვადასხვა სახის დაახლოებას, ავლენენ მხატვრული კულტურის განვითარებაში სინთეზის შესაძლო გზებს.

სინთეზურ ხელოვნებებს განეკუთვნებიან: თეატრი, ოპერა, ბალეტი, კინო, სიმღერა (მუსიკისა და პოეზიის სინთეზი), ქორეოგრაფია (მუსიკისა და ცეკვის სინთეზი) და ა. შ.

ხელოვნების ყოველ სახეს თავისი, განსაკუთრებული, მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. სამშენებლო მასალა, „ენა“ გააჩნია, რომლის მეშვეობით იქმნება მხატვრული სახე. მუსიკაში ეს ბევრია. ფერწერაში -- ფერი და ხაზი, ლიტერატურაში -- სიტყვა და ა. შ.

მხატვრულ ლიტერატურას ადამიანთმცოდნეობას უწოდებენ. ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში მთავარია ადამიანი, თვით იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ნაწარმოების გმირი ცხოველია (მაგალითად, ა. ჩეხოვის „კაშტანკა“, ვაჟა ფშაველას „შვლის ნუკრის ნაამბობი“).

მხატვრულ ლიტერატურას ხელოვნებათა ოჯახში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. იგი ყოველთვის აქტიურ როლს თამაშობდა კლასობრივ ბრძოლაში, დიდ გავლენას ახდენდა და ახდენს ხელოვნების სხვა სახეთა განვითარებაზე. ლიტერატურა ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავს ეპოქის მაჯისცემას, ყველაზე უფრო უშუალოდ ეხმაურება დროის სულისკვეთებას. საყოველთაოდ ცნობილია, მაგალითად, XIX საუკუნის ლიტერატურის გავლენა ფერწერაზე, მუსიკაზე, თეატრზე.

ხელოვნების ბევრი სახე ლიტერატურულ საფუძველზე ყალიბდება (თეატრი, კინო, ტელევიზია, ესტრადა და ა. შ.). იგი მეტად უშუალოდ „უქარანახებს“ ხელოვნების სხვა სახეებს თემებსა და სიუჟეტებს. ხელოვნების მრავალი სახის შინაარსი იქმნება ლიტერატურის მასალის თავისებური ინტერპრეტაციით (მუსიკა, ქორეოგრაფია, ფერწერა, თეატრი).

ლიტერატურის განსაკუთრებული ადგილი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში გაპირობებულია იმიტაც, რომ მისი მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა სიტყვა. სიტყვას მწერალი იყენებს როგორც აზრის გამომხატველს და როგორც ემოციურ ელემენტს. მ. გორკი აღნიშნავდა, რომ ლიტერატორი არამარტო წერს კალმით, არამედ ხატავს სიტყვებით, მაგრამ ხატავს არა როგორც ფერწერის ოსტატი, რომელიც ადამიანს ასახავს უძრავობაში, არამედ ცდილობს გამოხატოს ადამიანები უწყვეტ მოძრაობაში, მოქმედებაში<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький о литературе. литературно-критические статьи, Москва, 1955, 610.

მხატვრულ ლიტერატურაში მთავარია ლიტერატურული სახე, როგორც ტიპი. როცა ტიპურ სახეებში ასახვას პოულობენ ზოგად-ადამიანური ნიშნები, მაშინ ეს სახეები საზოგადო სახეებად იქცევიან თითქმის ყველა ეპოქისათვის. მაგალითად, დონ კისოტი გულუბრყვილო, პატროსანი, პამაცი, მაგრამ, ამავე დროს, ისეთი ადამიანია, რომელსაც არ შეუძლია ფიზიკალურ შეათასოს ცხოვრება, ოტელო — მხურვალედ მოსიყვარულე, მაგრამ ექვებით შეპყრობილი პიროვნებაა; დონ ჟუანი — ლამაზი არშიყია, ოთარაანთ ქვრივი — ყველასათვის მზრუნველი, მაგრამ თვით გაქირვებამოცდილი დედაკაცია, კვაკვი კვაკვანტირაძე — მლიქვნელი, მოხერხებულის, ავანტიურისტი პიროვნებაა, ტარიელ მკლავაძე — მოქიფე. უსაქმური კაცია.

მსოფლიო ლიტერატურის ყველა ძეგლი (შეილოკი — უ. შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრიდან“, გობსეკი — ო. ბალზაკის ამავე სახელწოდების მოთხრობიდან, რაინდი — ა. პუშკინის დრამიდან, პლიუსენი — ნ. გოგოლის „მკვდარი სულებიდან“ და ა. შ.) სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რადგან, გარდა სიძნუნისა, მათ გააჩნიათ მათთვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებანი.

მხატვრული ლიტერატურის „საშენი მასალა“ სიტყვა, ხოლო გამოსახვის ძირითადი ხერხი არის ტროპი. ტროპის მარტივი სახეებია შედარება და ეპითეტი, ხოლო რთული — მეტაფორა, მეტონიმია, სინეკდოტე, ალეგორია, ირონია, ჰიპერბოლა, ლიტოტესი, პერიფრაზი, სიმბოლო.

ლიტერატურა იყოფა ეპოსად, ლირიკად და დრამად.

ეპოსში სინამდვილე წარმოისახება ყველაზე უფრო გაშლილად, ფართოდ და ყოვლისმომცველად. ეპიკური ლიტერატურა პრავალქანარულია, რომელთა შორის დიდი ადგილი უკავია რომანს, როგორც ყველაზე უფრო მასშტაბურ ეპიკურ ფორმას. რომანი შეიძლება იყოს ისტორიული, ოჯახურ-ყოფითი, სოციალური, სათავგადასავლო, რომანი-ეპოპეა („ომი და მშვიდობა“, „არტამონოვების საქმე“, „რუსული ტყე“ და ა. შ.).

ლირიკაში ადამიანის ხასიათი იხსნება განცდების, შინაგანი მდგომარეობის, გრძნობათა ცხოვრების მეშვეობით. ეპოსთან შედარებით ლირიკა უფრო სუბიექტურია იმ აზრით, რომ აქ ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის ფსიქიკის გამოხატვაზე. ლირიკა შეიძლება იყოს სამოქალაქო, პეიზაჟური, სატრფიალო, ფილოსოფიური.

ბევრ ნაწარმოებში ეპოსისა და ლირიკის ნიშნები ერწყმიან და წარმოიშვება ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის ნაწარმოები. ამას ადგილი აქვს ზოგიერთ პოემასა და ბალადაში.

დრამა წარმოადგენს ლიტერატურის განსაკუთრებულ გვარს,

რომლის დანიშნულებაა თეატრის სცენაზე წარმოდგენა. ძირითადი დრამატული ჟანრებია: ტრაგედია, კომედია და დრამა ვიწრო მნიშვნელობით (მას ზოგჯერ უწოდებენ ყოფით დრამას, ანდა უბრალოდ პიესას).

სახვითი ხელოვნებანი აერთიანებენ ქანდაკებას. ფერწერას, გრაფიკასა და მხატვრულ ფოტოგრაფიას.

სახვით ხელოვნებას უნარი აქვს აღბეჭდოს ცხოვრება განსაკუთრებულად თვალსაჩინო ფორმაში. მას შეუძლია ერთი ამბის ან მომენტის წარმოსახვით გადმოგვეცეს ცხოვრების მრავალფეროვნება და სირთულე. სახვით ხელოვნებას სივრცობრივს იმიტომ კი არ უწოდებენ, რომ მას თითქოს არ შეუძლია გადმოგვეცეს დროის, კერძოდ, წარსულისა და მომავლის შეგრძნება, თითქოს საქმე აქვს მხოლოდ ერთ გაქვევებულ „სინამდვილესთან“. რეპინის „ბურლაკებმა“, მაგალითად, თითქოს „გააჩერეს“ ცხოვრება ერთი წამით, მაგრამ ამ წამში გამოხატულია რუსეთის ცხოვრების წარსულიც. აწმყოც და მომავალიც.

ქანდაკება წარმოსახავს ცხოვრების მოვლენებს მოცულობითს ფორმებში (ქვა, ბრინჯაო, მარმარილო, თაბაშირი, ხის სპეციალური ჯიშები). ქანდაკების ძირითადი გამომსახველი საშუალებანია: მოცულობა, სილუეტი, პლასტიკა, რიტმი.

ქანდაკების ნაწარმოებები შეიძლება იყოს: პორტრეტი ანდა ბიუსტი (მკერდამდე გამოხატულება), ნახევრად ფიგურა და ფიგურა (მთელი ტანით გამოხატულება). ყველაზე ფართოდ გავრცელებულია მრგვალი ქანდაკება, რომელსაც სამი განზომილება აქვს, შედარებით ნაკლებად—რელიეფი (ჩვეულებრივი მოცულობა), ბარელიეფი (ნახევარი მოცულობა), გორელიეფი (ნახევარზე მეტი მოცულობა). ქანდაკება, არსებითად, უყარო ხელოვნება.

ფერწერის გამომსახველი საშუალებანი გამოხატავენ საგნის ფორმას, მის ფერს, სინათლეს, მასალის ფაქტურას და სივრცეს. ფერწერა სარგებლობს ისეთი კონკრეტული გამომსახველობითი საშუალებებით როგორცაა: ხაზი, ფერი, ჩრდილ-ნათელი, სივრცითი და ხაზობრივი პერსპექტივა და ა. შ.

ფერწერა იყოფა მონუმენტურ და დაზგურ ფერწერად. მონუმენტური ფერწერა დაკავშირებულია არქიტექტურასთან. ფერწერის ძირითადი ჟანრებია: თემატიკური ტილო (ისტორიული, ბატალური, ყოფაცხოვრებითი, ანდა, სხვაგვარად, ჟანრული), პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატიურმორტი და ა. შ. აქედან თემატიკურ ანუ სიუჟეტურ ტილოს ყოველთვის წამყვანი ადგილი უკავია ფერწერაში.

გრაფიკა ნახატის ხელოვნებაა. მისი გამომსახველი საშუალე-



ბებია: ხაზი, შტრიხი, ლაქა. განსხვავებით ფერწერისაგან, გრაფიკაში ფერს არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნია.

გრაფიკა მოიცავს: გრავეურას (ნახატის ანაბეჭდი საგრავეორო დაფიდან), ლითოგრაფიას (ანაბეჭდი ქვიდან ანდა მისი შემცვლელი ლითონის ფირფიტიდან). ესტამპის (ანაბეჭდი) სახეები: გრავეურა — ქსილოგრაფია (ხეზე), ლინოგრავეურა (ლინოლეუმზე), ოფორტი (ლითონზე). გრაფიკის ჟანრებია: წიგნის ილუსტრაცია, პლაკატი, კარიკატურა, სამრეწველო გრაფიკა და ა. შ. შესრულების ტექნიკით გრაფიკული ნაწარმოებებია: ფანქრით, პასტელით (ფერადი ცარციტ), სანგინით (სპეციალური ფერადი ფანქრებით). სველ ტექნიკას გრაფიკაში წარმოადგენენ: აკვარელი, გუაში, ტუში.

ფოტოგრაფიის ხელოვნება „უმცროსი და“ სახით ხელოვნებაში. მასში მნიშვნელოვანია დოკუმენტურობა. დოკუმენტურობა ფოტოგრაფიაში ცხოვრების წარმოსახვის ერთ-ერთი შესაძლებელი და აუცილებელი ფორმაა. სამყაროს პოეტური ხედვა, და არა ფოტოაპარატის სრულყოფილი ფლობა, აქცევს ფოტოგრაფს მხატვრად.

არქიტექტურა ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი სახეა. მისი, როგორც ხელოვნების, დამახასიათებელი თავისებურება ის არის, რომ მას გააჩნია როგორც უტილიტარული, ისე ესთეტიკური მხარეები. ნებისმიერი შენობა არა მარტო ემსახურება პრაქტიკულ მიზნებს, არამედ მხატვრული ღირსებითაც გამოირჩევა.

არქიტექტურას მუსიკასთან ყველაზე მონათესავე დარგად თვლიან. შემთხვევითი როდია, რომ არქიტექტურას არაიშვიათად „გაყინულ მუსიკას“, „ქვის მატრიანეს“, „ყველა ხელოვნების დედას“ უწოდებენ.

არქიტექტურა წარმოადგენს მატერიალური კულტურისა და ხელოვნების ორგანულ ერთიანობას, ე. ი. ერთი მხრივ იგი მატერიალური წარმოების დარგია, ხოლო მეორე მხრივ — საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმა. ერთი სიტყვით, იგი კიდევ ქმნის სინამდვილეს და კიდევ ასახავს მას. სწორედ ამაშია არქიტექტურის, როგორც სპეციფიკური მოვლენის თეორიული კვლევის სირთულე.

ყოველი არქიტექტურული ნაგებობა ქმნის სივრცობრივ გარემოს, რომელიც აკმაყოფილებს საზოგადოების მატერიალურ მოთხოვნილებებს. მაგრამ იგი, ამავე დროს, აკმაყოფილებს ესთეტიკურ მოთხოვნილებებსაც. მართალია, არქიტექტურა წარმოადგენს ისეთ ხელოვნებას, რომლის გამომსახველობითი საშუალებებს აქვთ არასახვითი ხასიათი, მაგრამ თვით სივრცე და მისი მატერია-

ლური ხორცშესხმა, კ. მარქსის გამოთქმით, არის ისეთი ფენომენი, რომლის საშუალებითაც ადამიანისათვის პირველად ხდება ხილული სამყაროს სიდიადე და მშვენიერება<sup>1</sup>. ნებისმიერი არქიტექტურული ნაგებობა ასახავს სინამდვილეს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც მატერიალური გარემო. არქიტექტურა აკმაყოფილებს საზოგადოების სავსებით გარკვეულ პრაქტიკულ და ესთეტიკურ მოთხოვნებს. ე. ი. მასში უტილიტარული და ესთეტიკური დიალექტიკურ ერთიანობაშია. იმაში, თუ რა მოთხოვნილებებს და, სახელდობრ, როგორ აკმაყოფილებს არქიტექტურა, თავის გამოხატულებას პოულობს ობიექტური სინამდვილის გარკვეული ნიშნები, ანუ იქმნება და აისახება სინამდვილე.

არქიტექტურა წარმოიშვა ადამიანთა საზოგადოების გარიჟრაჟზე. პირველყოფილი ადამიანი ბუნებასთან უმძიმესი ბრძოლის პირობებში ქმნიდა თავის პირველ პრიმიტიულ ნაგებობებს. მათში ცხადია, ჭარბობდა წმინდა უტილიტარული მხარე. მაგრამ უკვე პირველყოფილი საზოგადოების გვიანდელ პერიოდში, წარმოიშენნენ, როგორც აღნიშნავდა ფ. ენგელსი, „არქიტექტურის როგორც ხელოვნების ჩანასახები“<sup>2</sup>. მშენებლობაში თანდათანობით ვლინდებიან არა მარტო პრაქტიკული მიზანშეწონილობის კანონები, არამედ სილამაზის კანონებიც.

არქიტექტურაში თავისი ხორცშესხმა პოვეს, გარდა საზოგადოების მატერიალური მოთხოვნილებებისა, აგრეთვე სხვადასხვა კლასების იდეებმა, მსოფლმხედველობამ. მაგალითად, ფარაონთა ძალაუფლების გაღმერთებას მიზნად ისახავს ძველი ეგვიპტის არქიტექტურა. ძველი საბერძნეთის შესანიშნავმა არქიტექტურამ თავისი უბრალო და ჰარმონიული პროპორციებით თავისებურად გამოხატა მონათმფლობელური დემოკრატიის იდეალები.

ძალზე რთულია საკითხი არქიტექტურული სტილის შესახებ. სტილი არქიტექტურაში როგორც ისტორიული, ისე სოციალური კატეგორიაა. ეს არის გარკვეული ეპოქის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი პრინციპებისა და ძირითადი ნიშნების ერთობლიობა. სტილს ყოველი ეპოქისას საბოლოო ჯამში გამოხატავს მისი სოციალური მოთხოვნილებანი. სტილი არქიტექტურაში ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახეობრივი სისტემის, გარკვეული მხატვრული ხერხებისა და გამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობაა, რომელიც დამახასიათებელია მთელი ისტორიული ეპოქის ხელოვნებისათვის. არქიტექტურაში განასხვავებენ შემდეგ ძირითად სტილებს: ანტიკური, რომანული, გო-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. I, 32.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 21, 33.

ტიკური, რენესანსი, ბაროკო, კლასიციზმი, ამპირი, კონსტრუქტივიზმი და ა. შ.

საბჭოთა არქიტექტორები დიდ შემოქმედებითს ძიებას აწარმოებენ ახალი სტილის შექმნისათვის, სტილისა, რამელიც უნდა შეესაბამებოდეს სოციალისტური საზოგადოების მოთხოვნებს, ეყრდნობოდეს თანამედროვე მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებს და აკმაყოფილებდეს ახალ ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. არქიტექტურაში მთავარია სარგებლიანობის, სიმტკიცისა და სილამაზის ერთიანობა.

დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება ყოფაცხოვრების საგნების დამზადების ხელოვნებაა, საგნებისა, რომელთაც აქვთ არამართო უტილიტარული დანიშნულება, არამედ გარკვეული მხატვრული თვისებებითაც ხასიათდებიან. ზოგიერთ შემთხვევაში ისინი შეიძლება განვიხილოთ არქიტექტურის ანალოგიით.

დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას ყოფენ გარკვეულ სახეებად მასალისდა მიხედვით, რისგანაც ამზადებენ ნაკეთობებს (ძვალი, მინა, თიხა, ხე და ა. შ.), ანდა მასალის დამუშავების ტექნოლოგიის მიხედვით (კერამიკა, მხატვრული მოჩუქურთმება, დაჩითული და დეკორატიული ქსოვილები, მხატვრული ქარგვა და ა. შ.), ანდა ფუნქციონალური დანიშნულების მიხედვით (ტანსაცმელი, ავეჯი, ჭურჭელი, საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი).

გამოყენებით ხელოვნებაში ფორმის ზოგიერთ მხარეს შეიძლება არ ჰქონდეს ფუნქციონალური ხასიათი და წარმოგვიდგეს როგორც საგნის ესთეტიკური ზემოქმედების გამაძლიერებელი ელემენტი.

მუსიკას იდეალისტური ესთეტიკა ყოველთვის თვლიდა თავის საიმედო ნავსაყუდელად. მისი აზრით, მუსიკაში, რომელიც „წმინდა ბგერების“ სამეფოა, არ შეიძლება მოვნახოთ ხელოვნების რაიმე კავშირი ცხოვრებასთან.

მუსიკალური სახეების შინაარსის საფუძველია ადამიანის გრძნობები, ემოციები, განცდები.

მაძინი სწერდა ვერდის, რომ მის მოღვაწეობას მუსიკის სფეროში თანამედროვე იტალიისათვის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორიც გარიბალდის მოღვაწეობას პოლიტიკაში. საბჭოთა მუსიკათმცოდნეობაში დასაბუთებულია, რომ ხმოვანი მუსიკალური ენის გამომხატველობას გააჩნია ინტონაციური ბუნება. მუსიკის ინტონაციური გამომხატველობა ვლინდება, უპირველეს ყოვლისა, მელოდიაში, რომელიც მუსიკალური ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი მხარეა. მელოდიას „მუსიკის სულს“ უწოდებენ. თუ მელოდია „მუსიკის სულია“, რიტმი მუსიკალური ნაწარმოების „მა-

ჯისცემაა“. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რიტმი საცეკვაო მუსიკაში, მარშებში, მუსიკაში, რომელიც მოძრაობასთან არის დაკავშირებული. მელოდია, რ. შუმანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს მეფეა, რომლის გამო თამაში მიმდინარეობს, ხოლო ჰარმონია დედოფალია, ყველაზე ძლიერი ფიგურაა.

მუსიკის გამომსახველობითი საშუალებებია, „მუსიკის ენა“: მელოდია, ჰარმონია, რიტმი, წყობა (კილო), ტემპრი. ტემპრი ნიშნავს ბგერების განსხვავებას შეფერილობის მიხედვით. ასე მაგალითად, ვიოლინოს ტემპრი — თბილია, ნააუელია, მღერადია, ფლეიტის — გამჭვირვალეა, ოდნავ ცივია; საყვირის — მკაფიოა. ფორტეპიანოსი — მკლერი და ა. შ. მუსიკაში განასხვავებენ ჟანრებს: საოპეროს, სიმფონიურს, კამერულს, საგუნდოს და ა. შ. უ. შექსპირის ტრაგედიის „რომეო და ჯულიეტას“ სიუჟეტზე კომპოზიტორმა შ. გუნომ დაწერა ოპერა, ს. პროკოფიევმა — ბალეტი. გ. ბერლიოზმა — დრამატული უვერტიურა გუნდით. პ. ჩაიკოვსკიმ — სიმფონიური უვერტიურა-ფანტაზია.

მუსიკალური ნაწარმოებების აღქმაში დიდ როლს თამაშობს ასოციაციური წარმოდგენები, რომლებიც წარმოიშვებიან როგორც მუსიკის მიერ წარმოსახული ემოციების საფუძველზე, აგრეთვე ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენისადმი მუსიკალური ენის ელემენტების მსგავსებაზე.

ინსტრუმენტული მუსიკა, როგორც დამოუკიდებელი სახე, იშვა აღორძინების ეპოქაში. ამავე პერიოდში გაჩნდნენ საცეკვაო სიუიტები (ფრანგულად: რიგი ცეკვებისა), სიმღერა უსიტყვოდ „ბარკაროლა“ (სიტყვასიტყვით: „მენავის სიმღერა“), ნოკტიურნი („ღამის მუსიკა“). დიდი მუსიკალური ფორმებია: უვერტიურა, სონატა, სიმფონია, სიმფონიური პოემა. სიმფონია (ბერძნ. „შესმატება“) შეესაბამება ლიტერატურაში რომანს. პირველ საოპერო ნაწარმოებს მიაკუთვნებენ მე-16 საუკუნის იტალიის ერთ-ერთი მუსიკალური წრის მონაწილეს ვინჩენცო გალილეის (გალილეო გალილეის მამას). მან შეთხზა დეკლამაციური ხასიათის მუსიკა დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ერთ-ერთი ნაწილის ტექსტზე. ოპერის გაჩენასთან ერთად იშვა ბალეტი.

მუსიკა ადამიანზე უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს. საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში, როგორც ფაქტები ცხადყოფენ, „მარსელიოზას“ დიდი შთამაგონებელი ძალა ჰქონდა. „მე მოვიგებ ბრძოლა, „მარსელიოზა“ მბრძანებლობდა ჩემთან ერთად“, „გამომიგზავნეთ ათასი მაშველი ჯარისკაცი, ანდა ათასი ეგზემპლარა „მარსელიოზა“ — ასე წერდნენ თავიანთ პატაკებში აჯანყებულთა მეთაურები. შემთხვევითი როდია, რომ რ. შუმანი შოპენის ნაწარ-

მოებს უწოდებდა ქვემეხებს, რომლებიც ყვავილებით არიან და-  
ფარულნი.

მუსიკის ისტორიაში ცნობილია ფაქტი, როდესად საოპერო  
წარმოდგენა რევოლუციის სიგნალად იქცა. 1830 წლის 15 აგვის-  
ტოს, ბელგიის დედაქალაქ ბრიუსელში (ამ დროს ბელგიაში პო-  
ლანდიის მეფე ბატონობდა), წარმოდგენდნენ ფრანგი კომპოზი-  
ტორის დანიელ ობერის (1782—1871) ოპერა „ფენელას“ („მუნჯი  
ქალი პორტიჩიდან“). ოპერის სიუჟეტი (მე-17 საუკუნეში ნეაპო-  
ლელ მეთევზეთა აჯანყება ესპანეთის ბატონობის წისაღმდეგ) და  
მგზნებარე, მონზიბლავი მუსიკა 1830 წლის რევოლუციის დასაწყის-  
ის საზოგადოებრივ განწყობილებას ეხმიანებოდა. ოპერის ცენტ-  
რალური სცენა ასახავს სახალხო აჯანყებას. აქ მქეპარედ ჟღერს  
საგუნდო სიმღერა, რომელიც აღსავსეა აღტყინებითა და გმირული  
აღფრთოვანებით. დამთავრდა თუ არა წარმოდგენა, მაყურებელი  
მოედნისაკენ გაემართა და ხალხის ამბოხს ბიძგი მისცა. აჯანყება  
ბელგიის განთავისუფლებით დამთავრდა.

სავსებით მართალი იყო უ. შექსპირი, როდესაც წერდა, რომ  
დედამიწაზე არ არსებობს ცოცხალი არსება, რაც არ უნდა მკაც-  
რი და ბოროტი იყოს იგი, რომ მუსიკამ ერთი საათით მაინც არ  
მოახდინოს მასზე დადებითი ზემოქმედება.

ქორეოგრაფია ენათესავება მუსიკას. „ცეკვა მუსიკის  
პირმშობა“, — წერდა დიდი რუსი კომპოზიტორი პ. ჩაიკოვსკი. ქო-  
რეოგრაფიის ენა განპირობებულია ადამიანის მოძრაობის გამომსახ-  
ველი შესაძლებლობებით. ამ აზრით მას შეიძლება ვუწოდოთ ინ-  
ტონირებული მოძრაობა, როგორც განსაკუთრებული წყობა რიტ-  
მულად ორგანიზებული მოძრაობებისა და ექსტეზებისა. ცეკვის ხე-  
ლოვნებაში მოტივთან, ინტონაციასთან, რიტმთან ერთად დიდი  
მნიშვნელობა აქვს პლასტიკურ საწყისს და ამ თვალსაზრისით  
ცეკვას „გაცოცხლებულ ქანდაკებას“ უწოდებენ. ქორეოგრაფიაში  
ძირითადი გამომხატველი საშუალებაა პანტომიმა.

განასხვავებენ კლასიკურ, ხალხურ, საყოფაცხოვრებო, ესტ-  
რადულ, სამეჭლისო, აკრობატულ, რიტმულ-პლასტიკურ ცეკვას,  
ბალეტს და ა. შ. ბალეტში ცეკვა ერწყმის მუსიკალურ თეატრს,  
უკავშირდება სიუჟეტურ დრამატურგიას. ბალეტი ცეკვის ხელოვნ-  
ების უმაღლესი ფორმაა.

სინთეზური ხელოვნების სფერო ფართოვდება.  
ეს თავის გამოხატულებას პოულობს იმაშიც. რომ სინთეზური  
ელემენტი სულ უფრო იჭრება ხელოვნების სხვადასხვა სახეში.  
იმიტომ, რომ იქმნება ახალი სინთეზური ხელოვნებანი. საზოგადო-  
ების მხატვრული პრაქტიკისა და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა  
განვითარებას მივყავართ ხელოვნების იმ დარგების სინთეზისაკენ,

რომლებიც თავისთავად აღებულნი არ ატარებენ სინთეზურ ხასიათს. ასეთია, მაგალითად, არქიტექტურისა და ფერწერის სინთეზი. მაგრამ ასეთ ხელოვნებათა გვერდით არიან მხატვრული შემოქმედების გარკვეული სახეები, რომელთა ბუნებას საფუძვლად უდევს სინთეზის აუცილებლობა. ასეთ ხელოვნებას ეკუთვნია თეატრი, ცირკი და ესტრადა, კინემატოგრაფი, ტელეხედვა. სინთეზურობა ყოველი მათგანის საერთო ნიშანია, მაგრამ სინთეზის ხასიათი თეატრში სხვაა, ვიდრე კინოში, ხოლო კინოს ხელოვნებაში იგი განსხვავდება ტელევიზიისაგან. ყოველ სინთეზურ ხელოვნებას აქვს თავისი საკუთარი სპეციფიკური სახეობრივი (ხედვითი) თავისებურებანი.

თეატრი სივრცობრივ-დროითი სახეა ხელოვნებისა. სივრცობრივ ხელოვნებებთან — ფერწერასთან, ქანდაკებასთან, არქიტექტურასთან — თეატრს აახლოებს მისი ისეთი ელემენტები, როგორცაა დეკორაცია, დროით ხელოვნებებთან — ლიტერატურასთან, მუსიკასთან — მოქმედების გაშლა.

თეატრის ყველაზე უფრო არსებითი თავისებურებებია: თეატრის ხელოვნება მეორადია, მისი იდეურ-თემატური საფუძვლია დრამატურგია, რომელიც განსაზღვრავს თეატრალური ხელოვნების განვითარების მიმართულებას, მნიშვნელოვანწილად — მის შინაარსს, მის ენარებს, მის გამომსახველობითს საშუალებებს.

თეატრალური ხელოვნება დრამატული ლიტერატურის სცენური ინტერპრეტაციის ხელოვნებაა. თეატრის ხელოვნება საშემსრულებლოა, იგი არის მოქმედების ხელოვნება. თეატრს არ შეუძლია იარსებოს მსახიობის გარეშე. აქტიორი, მსახიობი სცენური ხელოვნების სპეციფიკის მთავარი გამომხატველია. აქტიორი თავისი შემოქმედებით ლიტერატურულ პერსონაჟებს აქცევს „მოქმედ პირებად“.

თეატრის ხელოვნება თავისი ბუნებით კოლექტიური ხელოვნებაა. სპექტაკლი აღმოცენდება როგორც მრავალი ხელოვანის შემოქმედების შედეგი. ახლა უკვე წარმოუდგენელია ნამდვილი თეატრის არსებობა რეჟისორის, როგორც მისი მხატვრული ხელმძღვანელის, გარეშე.

თანამედროვე თეატრი დაკავშირებულია სცენური მოედნის სრულყოფასთან, რთული თეატრალური ტექნიკის გაჩენასთან და განვითარებასთან. განსაკუთრებულ როლს იქონებს სინათლის ტექნიკა, რომელიც შეიძლება აყვანილ იქნას ქეშმარიტი ხელოვნების დონემდე (ამ მხრივ მეტად სინტერესოა საქართველოს ფილარმონიის ახალი შენობის განათების ტექნიკა).

თეატრის განუმეორებელი მიმზიდველობის წყაროა ის, რომ მაყურებელს საქმე აქვს შემოქმედებითს აქტთანაც და შედეგებთან-

ნაც. მაყურებელი ჰდება სპექტაკლის მონაწილეთა „თანაშემოქმედ-  
დალ“.

ღროთა ვითარებაში შეიქმნა დრამატული თეატრის ისეთი  
სახე, როგორც არის მუსიკალური თეატრი (ოპერა, ბალეტი). მუ-  
სიკალურ თეატრში კომპოზიტორი ასრულებს ისეთსავე როლს,  
როგორც დრამატულ თეატრში — დრამატურგი.

თეატრალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია  
პანტომიმას. იგი თეატრალური წარმოდგენის ერთ-ერთი პირველ-  
დი სახეა. მასში მხატვრული სახე იხსნება სიტყვების გარეშე,  
პლასტიკური მოძრაობის, ყესტისა და მიმიკის საშუალებებით.

კიხო ახალგაზრდა ხელოვნებაა. იგი ხელოვნების ერთ-ერთი  
ყველაზე მასობრივი სახეა. მისი თავისებურება ის არის, რომ  
იგი მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია ტექნიკასა და მრეწვე-  
ლობაზე, ტექნიკური პროგრესის ხასიათზე. კინოს ხელოვნება  
ყველაზე სინთეზურია, უფრო მეტად, ვიდრე თეატრი. კინემატოგ-  
რაფია ეყრდნობა ხელოვნების ყველა სახეს და სარგებლობს ყვე-  
ლა მათგანის გამომსახველობითი საშუალებებით.

თეატრის ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, აქტიორის ხე-  
ლოვნებაა. კინოზე ამის თქმა არ შეიძლება. დოკუმენტურ კინემა-  
ტოგრაფიაში მსახიობი არ მონაწილეობს. მხატვრულ ფილმშიც  
აქტიორი ისეთ როლს არ ასრულებს როგორც თეატრში. თეატრი-  
საგან განსხვავებით, ფილმში ყოველთვის და ყველაფერი არ იხს-  
ნება აქტიორის თამაშით.

მხატვრული, ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-  
პოპულარული კინემატოგრაფია წარმოადგენენ კინოხელოვნების  
სამ ყველაზე მნიშვნელოვან ჟანრებს. კინოს ძირითადი მხატვრული  
საშუალებებია: მონტაჟი, მოძრავი გადაღები კამერა, სინათლე.  
მონტაჟი და აქტიორის მუშაობა ფილმის შემქმნელი კომპონენ-  
ტებია.

კინოკამერის დაუფლებას კინოში არანაკლები მნიშვნელობა  
აქვს, ვიდრე მსახიობთან მუშაობას. თეატრისაგან განსხვავებით,  
ხმოვან კინოშიც კი სიტყვას დამოუკიდებელი როლი აქვს. ფერიც  
მნიშვნელოვანი გამომსახველი საშუალებაა კინოში, თუმცა მისი  
შესაძლებლობანი შეზღუდულია.

შემოქმედების კოლექტიური ხასიათი კინოში უფრო მეტად  
ვლინდება, ვიდრე თეატრში. ფილმს ქმნიან სცენარისტები, რეჟი-  
სორები, ოპერატორები, აქტიორები, მუსიკოსები, მხატვრები, გამ-  
ნათებლები, მემონტაჟეები და ა. შ.

დინამიკურობა — კინოს ძალაა, მაგრამ მისი სისუსტეცაა. კი-  
ნოხელოვნების დინამიკურობა არ იძლევა საშუალებას წამით მა-

ინც შევაჩეროთ მოქმედება ეკრანზე მისი დეტალური განხილვისათვის.

კ. მარქსის დებულება სულიერი წარმოების ზოგიერთი დარგისადმი კაპიტალიზმის მტრული დამოკიდებულების შესახებ განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება კაპიტალისტურ ქვეყნებში კინემატოგრაფიის მდგომარეობით.

ესტრადა თეატრალური სანახაობის მონათესავეა. მისი ბუნება სინთეზურია. იგი აერთიანებს ხელოვნების სხვადასხვა სახეს: მუსიკას, თეატრს, ქორეოგრაფიას, ცირკს. ესტრადა, ეკრძოდ, აერთიანებს და იყენებს ზემოდანსახელებულ ხელოვნებათა „მცირე“ ფორმებს. ესტრადას გააჩნია თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ჟანრები: იმიტაცია, მხატვრული სტვენა, მიმების ხელოვნება, კონფერანსი, ნაწილობრივ მხატვრული კითხვა და ა. შ.

ესტრადის ხელოვნებაში წამყვანი ადგილი უკავია გართობის საწყისს. ესტრადა ე. წ. მსუბუქი ჟანრის სფეროა, რომელიც ამავე დროს შეიძლება იყოს პოლიტიკურად უპარესად აქტუალური და პუბლიცისტურად მძაფრი. ესტრადის გამართობი, მხიარული ხასიათი კი არ სპობს მის შინაარსიანობას და იდეურ-აღმზრდელობით მნიშვნელობას, არამედ განსაზღვრავს მხოლოდ ამ ხელოვნების შემოქმედების სპეციფიკურ გზებს.

ცირკი არის სანახაობითი წარმოდგენის განსაკუთრებული სახე, რომელშიც ზოგიერთი ჟანრები (კლოუნადა, მუსიკალური ექსცენტრიადა), შეხამებულია ჟანრებთან, რომლებშიც არის მხოლოდ მხატვრული ელემენტები (აკრობატიკა, ეკვილიბრისტიკა, ჟონგლირება) და ჟანრებთან, რომლებსაც დამოკიდებულება არა აქვთ ხელოვნებასთან როგორც მხატვრულ შემოქმედებასთან (მაგალითად, ჭიდაობა). სალაპარაკო ჟანრებს ცირკში ჩვეულებრივად სატირული ხასიათი აქვთ. საცირკო ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კომედიურ ელემენტებს, გაბედულების, რისკის რომანტიკას, ძალისა და ხერხის სილამაზეს. საცირკო პროგრამის საფუძველია ნომერი. საცირკო ხელოვნების სპეციფიკურ გამომსახველ საშუალებას წარმოადგენს ექსცენტრიზმი, ტრიუჟი, ადამიანის შესაძლებლობათა გამახვილებული გამოხატვა, ნომრის უჩვეულო გახსნა, „ნორმალური“ ხედვის დამსხვრევა.

ახასიათებდა რა ექსცენტრიზმს, როგორც თეატრალური ხელოვნების განსაკუთრებულ ფორმას, მ. გორკისთან საუბარში ვ. ი. ლენინი ამბობდა: „აქ არის რაღაც სატირული თუ სკეპტიკური დამოკიდებულება საყოველთაოდ მიღებულისადმი, არის მიდრეკილება გადმოაბრუნოს ის უკულმა, ცოტათი დაამახინჯოს, და-



გვანახოს ჩვეულებრივის ულოგიკობა. ძნელმისახვედრია, მაგრამ საინტერესო კია!“<sup>1</sup>

ესტრადა და ცირკი ხელოვნების მეტად დემოკრატიული სახეებია. ისინი ხალხში ფართო პოპულარობით სარგებლობენ.

ტელევიზია, ტელეხედვა მტკიცედ შეიჭრა მილიონობით ადამიანთა ყოფა-ცხოვრებაში და უდიდეს გავლენას ახდენს მათ სულიერ ცხოვრებაზე, აფართოებს ინფორმაციას ობიექტური სამყაროს სხვადასხვა სფეროზე, არსებით გავლენას ახდენს ცხოვრების რიტმზე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მასების მხატვრულ განვითარებაში.

ტელეხედვა, როგორც ხელოვნების სახე, არ შეიძლება მოწვევით მის საინფორმაციო-დოკუმენტურ დანიშნულებას. ტელეხედვის სპეციფიკა უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებისა, ქმნის დოკუმენტურობისა და მხატვრული აზროვნების ორგანულ მთლიანობას. ტელევიზიას შეუძლია ისარგებლოს სხვა ხელოვნებათა საშუალებებითა და ხერხებით.

ტელევიზია ყველაზე მასობრივია ხელოვნებათაგან. კინო მას ამ მხრივ უთმობს. რასაკვირველია, ტელევიზიას არ შეუძლია შეცვალოს კინო, თეატრი, მაგრამ ხელოვნების სხვა სახეებთან ერთად იგი თანამედროვე საზოგადოების მხატვრული კულტურის ორგანულ ნაწილად იქცა.

---

<sup>1</sup> ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, თბლისი, სახელგამი, 1957, 605.

**სოციალისტური ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი**

**§ 1. მხატვრული მეთოდი და სტილი. რეალიზმი ხელოვნებაში**

მხატვრული მეთოდი ესთეტიკის სპეციფიკური კატეგორიაა. ხელოვნება გამოირჩევა არა მარტო იმით, რომ მას გააჩნია ასახვის საკუთარი საგანი, არამედ გამოირჩევა სინამდვილის მოვლენების წარმოსახვის ხასიათითაც. მაგრამ, მხატვრული ანუ შემოქმედებითი მეთოდის არსი უბრალოდ იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მეცნიერული შემეცნებისაგან განსხვავებით ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს ესთეტიკურ თავისებურებათა გახსნით, მხატვრულს სახეების მეშვეობით. სახეობრივობა — ეს მხატვრული შემოქმედების მეთოდი კი არ არის, არამედ ხელოვნებაში სინამდვილის წარმოსახვის სპეციფიკური ფორმაა. და ეს ფორმა უნივერსალურია: იგი ახასიათებს ყველა დროისა და ხალხის ხელოვნებას, იგი დამახასიათებელია ხელოვნებაში სხვადასხვა მიმართულებისათვის.

მხატვრული მეთოდი კონკრეტულ-ისტორიული კატეგორიაა. ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა პერიოდში და ერთსა და იმავე ეპოქაშიც სხვადასხვა მიმართულება შემოქმედებითი მეთოდით განსხვავდება. რასაკვირველია, ნებისმიერ შემოქმედებითს მეთოდში გამოხატულებას პოულობენ ხელოვნების განვითარების საერთო კანონზომიერებანი, მაგრამ თითოეული მათგანი მნიშვნელოვანია იმით, რომ გამოხატავს თავის განსაკუთრებულ, შემოქმედებითს მიდგომას, ცხოვრებისეული საკითხების სხვა მეთოდებისაგან განსხვავებულ გახსნას. მხატვრული მეთოდი წარმოადგენს შემოქმედებითი პრინციპების ერთობლიობას, რომელსაც ეყრდნო-

ბა ხელოვანი მხატვრულ სახეებში ცხოვრებისეული მოვლენებისა და ფაქტების შერჩევის, განზოგადებისა და ხორცშესხმის პროცესში.

ფართო გაგებით რეალისტური მეთოდის საფუძველია წარმოსახულის სიმართლე ანუ ცხოვრებისადმი ხელოვნების შესაბამისობის მოთხოვნა. მაგრამ ასეთ განსაზღვრებას ძალზე ზოგადი ხასიათი აქვს. საქმე ისაა, რომ ცხოვრების მართალ ასახვას მოითხოვდა არა მარტო რეალისტური მეთოდი, არამედ სხვა შემოქმედებითი მეთოდები და მიმართულებანი, მაგალითად, კლასიციზმი ანდა რომანტიზმი, ხოლო უფრო გვიან — ნატურალიზმი. მაგრამ, ცნება „მხატვრული სიმართლე“ სხვადასხვა მიმართულების ხელოვანთ ერთმანეთისაგან განსხვავებულად (ხშირად ურთიერთისაწინააღმდეგოდაც კი) ესმოდათ.

სიმართლის რეალისტური გახსნა უპირისპირდება აბსტრაქტულ სქემატიზმს, ფორმალიზმის სხვადასხვა გამოვლინებას და ცხოვრების ფაქტების თვით ნატურალისტურ ასლგადაღებასაც. ნატურალიზმი — ეს გაუარესებული რეალიზმი კი არ არის, არამედ გადაბრუნებული ფორმალიზმია.

რეალისტურ ხელოვნებაში სიმართლე გარეგანის გამოსახვის სიზუსტეს კი არ გულისხმობს, არამედ წარმოსახული მოვლენის შინაგანი არსისადმი მხატვრული სახის შესაბამისობას. რეალური სინამდვილე, რომელიც ხელოვანის მიერ დანახულია მის დამახასიათებელ გამოვლინებებში და იდეურ-ესთეტიკურადაა გააზრებული ხალხის ცხოვრების კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობის პრიზმაში — ასეთია სიმართლის რეალისტური გაგების არსი.

ხელოვნებაში რეალისტური მეთოდის კლასიკური განმარტება მოცემულია ფ. ენგელსის საყოველთაოდ ცნობილ დებულებაში, რომლის თანახმად „რეალიზმი გულისხმობს, გარდა დეტალების სიმართლისა, ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში მართალ წარმოსახვას“. რეალისტურ მეთოდს უნარი შესწევს ყველაზე უფრო ღრმად შეიჭრას სინამდვილის მოვლენების არსში. იგი გულისხმობს ცხოვრების მოვლენების ასახვის „სისრულეს“, „ტიპური ხასიათების ტიპურ გარემოში მართალ წარმოსახვას“. რეალისტური ხელოვნება ცხოვრების მხატვრული ანალოგიაა. სწორედ იმიტომ, რომ რეალისტური მეთოდი ხელოვანისაგან მოითხოვს სინამდვილეზე ორიენტაციას, იგი ეხმარება მას სიმართლით წარმოსახოს ცხოვრება, ზოგჯერ თავისი სუბიექტური სიმპათიებისა და ანტიპათიების საპირისპიროდ. ხელოვნების ისტორიაში რეალისტური მეთოდის ძალა ხშირად ვლინდებოდა იმაში, რომ იგი

მნიშვნელოვანწილად ეხმარებოდა ხელოვანს დაეძლია კლასობრივი შეზღუდულობა და თავისი კლასობრივი რწმენის საწინააღმდეგოდ შეექმნა ცხოვრების ღრმა, ცოცხალი, მართალი სურათები (გავიხსენოთ რას ამბობს ენგელსი ბალზაკის შესახებ, ლენინი — ტოლსტოის შესახებ).

საჭიროა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ რეალიზმი, როგორც ხელოვნებაში გარკვეული კონკრეტულ-ისტორიული მიმართულება და რეალიზმი, რომელიც ყოველი ჰუმანიტური ხელოვნებისათვის ცხოვრების მართალი წარმოსახვის დამახასიათებელი თვისებაა. ამდენად, რეალიზმი ძვეს მხატვრული შემოქმედების თვით ბუნებაში.

რეალიზმის პრობლემა ესთეტიკისა და ხელოვნების თეორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა. ამჟამად იგი მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლის ობიექტია. რეაქციულ ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში რეალიზმი შეუნელებელ თავდასხმებს განიცდის. რეაქციული ესთეტიკის სხვადასხვა წარმომადგენელი უარყოფს რეალიზმს ხელოვნებაში, ქადაგებს სინამდვილისაგან ხელოვნების მოწყვეტას, მხატვრული შემოქმედების „თავისუფლებას“, რომელიც მათ ესმით როგორც განდგომა ცხოვრების სიმართლით წარმოსახვისაგან. რეალიზმის საპირისპიროდ ისინი განადიდებენ ანტირეალიზმს.

ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტირეალიზმი ზოგჯერ ფარულ ფორმებში ვლინდება: ხელოვანი წარმოსახავს ცხოვრებისეულ სურათებს, მაგრამ მისი ამოცანაა არა მოვლენების სწორად წარმოსახვა, არამედ ასასახ მოვლენებში თავისი სუბიექტური შეხედულებების დამკვიდრება. ასე მაგალითად, ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე ბაურა ამტკიცებს, რომ ხელოვნება კი არ უნდა „აანალიზებდეს და განმარტავდეს“, არამედ წარმოსახავდეს სამყაროს იმგვარად, როგორადაც ხედავს მას ხელოვანი, იმის მიუხედავად შეესაბამება თუ არა ეს ხედვა ცხოვრებისეულ სიმართლეს.

ჰუმანიტური ხელოვნება ყოველთვის რეალისტურია, მაგრამ რეალიზმი ერთმნიშვნელოვანი ცნება როდია. რეალიზმის ჰუმანიტური ვგულისხმობთ არამარტო სინამდვილის მართალ წარმოსახვას, რაც დამახასიათებელია ყოველი ნამდვილი ხელოვნებისათვის, რეალიზმს ჩვენ ვუწოდებთ აგრეთვე გარკვეულ კონკრეტულ-ისტორიულ მიმართულებას თავისი შემოქმედებითი მეთოდით. ამ აზრით, რეალიზმი ყოველთვის კი არ არსებობდა, არამედ წარმოიშვა ხელოვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე.

არსებობს სხვადასხვა შეხედულება, თუ რომელ ეპოქაში წარმოიშვა რეალიზმი. გულისხმობენ რა მხატვრულ ლიტერატურას, ერთნი რეალიზმის წარმოშობას მიაკუთვნებენ აღორძინების

ხანას, მეორენი — განმანათლებლობის ეპოქას, მესამენი — XIX საუკუნეს. რაც შეეხება ხელოვნების სხვა სახეებს, მათში რეალიზმის ჩამოყალიბება ნამდვილად სხვადასხვა ეპოქას განეკუთვნება.

ხელოვნება ყოველთვის ასახავს ცხოვრების არსებობის მხარეებს, მაგრამ ყოველი ეპოქა წინ წაიხსნევის თავის მნიშვნელოვან მხარეებს.

მეთოდი სტილისა და ინდივიდუალური მანერის გარეშე არ არსებობს, მაგრამ არც მანერა, ანდა სტილი მეთოდის გარეშე არ არსებობენ. მეთოდი ისე შეეფარდება სტილს, ხოლო სტილი — მანერას, როგორც ზოგადი — განსაკუთრებულს და განსაკუთრებული — ერთეულს. მეთოდი უფრო ფართო ცნებაა ვიდრე სტილი, და მით უმეტეს, ხელოვანის ინდივიდუალური მანერა, მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი ხელწერა.

მაგრამ რა განსხვავებაც არ უნდა იყოს ბალზაყის, გოგოლის, ტოლსტოის, ჭავჭავაძის, წერეთლის, ჩაიკოვსკის, ფალიაშვილის და სხვათა შემოქმედებაში სტილისა და ინდივიდუალური მანერის მიხედვით ყველა ეს ხელოვანი ქმნიდა რეალისტური მეთოდის საფუძველზე.

რეალისტური მეთოდი ორგანულადაა დაკავშირებული ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან. მსოფლქერეთის გაურკვევლობა იმდენად მნიშვნელოვანი ნაკლია, რომ ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა შეიძლება დაიყვანოს ნულამდე.

მხატვრული მეთოდის ხელოვნების სახეებში სინამდვილის ასახვის, შემოქმედებითი გადამუშავებისა და მხატვრული ხორცშესხმის პრინციპია.

სტილი არის იდეურ-თემატური შინაარსისა და მისი შესატყვისი სახვით-გამომხატველობითი წესებისა და საშუალებების ხატოვანი სისტემის ისტორიულად ჩამოყალიბებული მყარი ერთობა.

იდეალისტურ ესთეტიკაში და ფორმალისტების მხატვრულ პრაქტიკაში სტილის ცნებაში ხშირად გულისხმობენ ცალკეულ ტექნიკური ხერხების ერთობას, რომელიც დაკავშირებული არ არის ნაწარმოების შინაარსთან. ასე მაგალითად, გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე გ. ვიოლფლინი სახვითი ხელოვნების მთელ ისტორიას ყოფდა ორ სტილად: ხაზობრივად და ფერწერულად. ე. კონ-ვინერი გამოყენებით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში გამოყოფდა სამ ციკლურად განმეორებად სტილს: კონსტრუქციულს, დეკორაციულსა და ორნამენტულს.

სტილის ამგვარი ფორმალისტური გაგება იწვევს არქიტექტურული და დეკორაციულ-გამოყენებითი სტილების (რომანული, გოტიკური, ამპირი და ა. შ.) საერთო ნიშნების მექანიკურ გადატანას სხვა დანარჩენ ხელოვნებებზე, რომლებიც გამოირჩევიან უფ-

რო რთული და მრავალმხრივი შინაარსით, მაშასადამე, სტილობრივ მიმართულებათა უფრო მეტი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით. გარდა ამისა, სტილის ცნების ფორმალისტური განმარტება იწვევს კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების კლასობრივი ხასიათის უარყოფას, ეპოქის ერთიანი სტილის, მანკიერი სტილის დამკვიდრებას.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მიხედვით, სტილი — სახვით-გამომხატველობით საშუალებათა და ტექნიკური ხერხების ფორმალური ერთიანობა კი არ არის, არამედ მათი შედარებით მყარი ერთობაა, რომელიც განისაზღვრება იდეური შინაარსით.

მხატვრული სტილი მკვიდრო კავშირშია მხატვრულ მეთოდთან. ხელოვანთ, რომლებიც სხვადასხვა მხატვრულ მეთოდს ემხრობიან, არ შეიძლება ჰქონდეთ ერთი სტილი, მიუხედავად ცალკეული ტექნიკური ხერხების გარეგნული მსგავსებისა. ამავე დროს, ერთიდაიგივე მხატვრული მეთოდის ფარგლებში ჩვეულებრივად არსებობს სტილთა მრავალფეროვნება. ხელოვნების განვითარებაში მხოლოდ ზოგიერთი მეთოდი და ზოგიერთი ეპოქა მკაცრ მოთხოვნებს აყენებდნენ გამომუშავებული სტილობრივი კანონების დაცვისადმი (მაგალითად, კლასიციზმი და ა. შ.). გარდა ამისა, ხელოვნების ისეთ სახეებში, როგორცაა არქიტექტურა და დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნება, ახალი მასალების არსებობა, აგრეთვე უტილიტარული ხასიათი და შინაარსის შედარებითი სივიწროვე შეიძლება გახდნენ საფუძველი ერთი, წამყვანი სტილის უპირატესობისა გარკვეული მეთოდის ფარგლებში.

„წერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, თეატრისა და კინოს მოღვაწეების წინაშე, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — ისახება ფართო ასპარეზი პირადი შემოქმედებითი ინიციატივის, მაღალი ოსტატობის გამოვლინებისათვის, შემოქმედებითი ფორმების, სტილისა და ჟანრის მრავალფეროვნებისათვის“.

ზოგჯერ სტილს უწოდებენ გარკვეული მხატვრის ინდივიდუალურ ხელწერას, მის მანერას. შემოქმედებითს მანერას ორნაირი განმარტება აქვს: ჯერ ერთი, მანერა გულისხმობს ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის საერთო ნიშნებს, რომლებიც ახასიათებენ მხატვრის შემოქმედებითს სახეს, მისი ოსტატობის თავისებურებას. მანერა ვლინდება საზოგადოებრივი ესთეტიკური იდეალის ხორცშესხმის განუმეორებელ ელფერში, რომელიმე მხატვრული მეთოდის ზოგადი პრინციპების განსაკუთრებულ გამოვლინებაში, ხელოვანის მიდრეკილებაში გარკვეული თემებისა და სახეებისადმი, სტილობრივი ხერხების ამა თუ იმ ჯამის თავისებურ ინტეპრეტაციაში.

ზოგჯერ ტერმინი „მანერა“ იხმარება იმ საერთო თავისებურების დასახასიათებლად, რომელიც გააჩნია ამა თუ იმ მიმართულების ანდა მხატვრული სკოლის (მაგალითად „იმპრესიონისტების შემოქმედებითი მანერა“) მხატვრების ნაწარმოებებს.

თვით ცნებამ „სოციალისტური რეალიზმი“ მოქალაქეობრივ უფლება მოიპოვა ჩვენი საუკუნის 30-იანი წლების დამდეგს.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ რკპ (ზ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციამ „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“ მწერლებს დაუსახა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა: სხვადასხვა დაჯგუფებისა და მიმდინარეობის თავისუფალი შეჯიბრების საფუძველზე გამომუშავებულიყო ეპოქის შესაფერი სტილი (მეთოდი). მაშინ საბჭოთა ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ბოლომდე ჩამოყალიბებული არ იყო ერთიანი მეთოდი, თუმცა მისი საერთო ნიშნები (ახალი შინაარსი, ახალი გმირი, ახალი საზოგადოებრივი იდეალი და სინამდვილისადმი ახალი დამოკიდებულება) უკვე თვალნათლივ ჩანდა. ყველა მწერალი უყოყმანოდ აცხადებდა, საბჭოთა ლიტერატურა აგრძელებს წარსული ხელოვნების მოწინავე რეალისტურ ტრადიციებს. მაგრამ საბჭოთა ლიტერატურის რეალიზმი წარმოადგენდა ახალ საფეხურს მთელი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში. მასში ასახვას პოულობდა ყოველივე ახალი, რაც შეიტანა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში სოციალისტურმა სინამდვილემ. ეს რეალიზმი განაყოფიერებული იყო კომუნისტური პარტიულობით.

ოციან წლებში საბჭოთა ესთეტიკაში წარმოებდა ძიება ცნებისა, რომლითაც შეიძლებოდა განსაზღვრულიყო ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნები. ამ ძიებებს ხშირად მძაფრი დისკუსიები ახლდა, რაც არსებითად კლასთა ბრძოლის იდეოლოგიურ ანარეკლს წარმოადგენდა. ასე მაგალითად, 1928 წლის აპრილ-მაისში გაიმართა პროლეტარულ მწერალთა სრულიად საკავშირო პირველი ყრილობა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო 12 რესპუბლიკურმა, მრავალმა საოლქო სალიტერატურო ორგანიზაციამ. ყრილობამ შექმნა პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციების სრულიად საკავშირო გაერთიანება (ВОАПП). ყრილობაზე დიდი ადგილი დაეთმო სინამდვილესთან ლიტერატურის კავშირის პრობლემას, სოციალისტური მშენებლობის აქტუალურ ამოცანებთან მწერალთა შემოქმედების დაახლოების საკითხებს.

გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებულ სტატიებში, პარტიის ხელმძღვანელთა გამოსვლებში მუდამ ხაზგასმით იყო აღნიშნული, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც უძლიერესი ბერკეტი პარტიის ხელში ხალხის შეგნების გარდაქმნის საქმეში, ახალი ცხოვრების მშენებელი ადამიანის აღმზრდელი, არ შეიძლება გულ-

გრილი იყოს ქვეყნად მომხდარ კოლოსალურ გარდაქმნათა მიმართ, აქტიურად არ მონაწილეობდეს სოციალისტური მშენებლობის ფერხულში.

სწორედ ასეთ პოზიციას იცავდნენ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მრავალეროვანი საბჭოთა მწერლობის მოწინავე წარმომადგენლები. პროლეტარული მწერლობის ძირითადი ბირთვის, ..თანამგზავრები“.

იმის მიუხედავად, რომ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი ფორმალურად გაერთიანებული იყო პროლეტარულ მწერალთა სრულიად რუსეთის ასოციაციაში, ფაქტიურად დაჯგუფებები მაინც არსებობდა.

პირველ ხანებში რაპკი, პარტიის უშუალო ხელმძღვანელობით, იცავდა მხატვრულ შემოქმედებაში კომუნისტური პარტიულობის პრინციპს. მან აგრეთვე დიდი როლი შეასრულა ტროცკ-ვორონსკის კაპიტულანტური თეორიის წინააღმდეგ ლიტერატურასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, პერევერზევის მენშევიკური კონცეფციის, ლიტფრონტის ლიკვიდატორულ დებულებათა წინააღმდეგ ბრძოლაში.

კრიტიკოსი ა. ვორონსკი ხელოვნებაში თავდაპირველად მარქსისტულ შეხედულებებს ქადაგებდა, მაგრამ შემდეგ იგი მთლიანად მიემხრო ტროცკის და მასთან ერთად უარყოფდა ჩვენს ქვეყანაში პროლეტარული კულტურის შესაძლებლობას, კულტურის დაყოფას ბურჟუაზიულად და პროლეტარულად, გამოდიოდა ხელოვნების დარგში პროლეტარიატის იდეური ჰეგემონიის წინააღმდეგ. ვორონსკი, ფაქტიურად, იცავდა იდეალიზმს, ბერგსონიანიზმს, მხატვრულ შემოქმედებაში აკინებდა მსოფლმხედველობის როლს და მას უპირისპირებდა „არაცნობიერს“, ინტუიციას, „უშუალო შთაბეჭდილებას“. მისმა შეცდომებმა ესთეტიკაში, პროლეტარული კულტურისა და ხელოვნების უარყოფამ მავნე გავლენა მოახდინეს საბჭოთა ლიტერატურაზე, სახელდობრ „პერევალის“ ჯგუფის ზოგიერთ მწერალსა და კრიტიკოსზე. ვორონსკის შეხედულებებმა ოციან წლებში იმდენად დიდი დისკუსია გამოიწვიეს, რომ მის მომხრეებსა და თეორეტიკოსებს „ვორონშინის“ სახელიც კი ჰქონდათ შერქმეული.

კრიტიკოს ვ. პერევერზევის სკოლამ (გ. პოსპელოვი, ი. ბესპელოვი და სხვ.) 1928 წელს გამოსცა კრებული „ლიტერატურათმცოდნეობა“, რომელშიც მთელი რიგი პრინციპული ხასიათის მეთოდოლოგიური შეცდომები იყო.

ვ. პერევერზევის შეხედულებათა სისტემა ფაქტიურად წარმოადგენდა ხელოვნებათმცოდნეობაში მარქსისტულ-ლენინური თეორიის რევიზიას. პერევერზევის აზრით, ხელოვნებაში სუბიექ-



ტურ მხარეს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ფაქტიურად, ხელოვნებაში სუბიექტური მოამენტი, სინამდვილის აქტიური გადამუშავება გამოირიცხულია და რჩება მექანიკური ასასვა ობიექტისა. პერვეერზევის აზრით, შემოქმედებითს პროცესში თვით ხელოვანი არ თამაშობს აქტიურ როლს, იგი მხოლოდ სარკვეა გარემოსა, რომელიც მისი მეშვეობით აისახება ხელოვნებაში.

ლიტერატურული შემოქმედება, პერვეერზევის აზრით, უშუალოდ დამოკიდებულია საწარმოო პროცესზე, და იდეოლოგიის ისეთ ფორმას, როგორიც პოლიტიკაა, არავითარი გავლენა არა აქვთ მასზე. კლასობრივი ბრძოლა სხვა არა არის რა, გარდა გართულებული საწარმოო პროცესისა. უარყოფდნენ რა ხელოვნებაში რაციონალურ მომენტს, პერვეერზეველები აღნიშნავდნენ, რომ: „პარტიის მიერ შეგნებულად გატარებული იდეოლოგია“, „აკვირებული ტენდენცია“ მავნეა ხელოვნებისათვის, რომელიც განსაზღვრულია ქვეცნობიერით.

ლიტერონტელების ჯგუფი ორგანიზაციულად 1930 წელს გაფორმდა. მასში შევიდნენ იდეურად განადგურებული პერვეერზევის სკოლის წევრები (ი. ბესპალოვი, ა. ზონინი და სხვ.) და რაპკელების „მემარცხენე“ ოპოზიციის წარმომადგენლები (გ. ვორბაჩოვი, ა. ბეზიმენსკი, ს. როდოვი და სხვ.).

პროლეტარული ლიტერატურის შემოქმედებითი მეთოდის თაობაზე გაჩაღებულ მძაფრ დისკუსიაში ლიტერონტელები ჩაეჭიდნენ რაპკის ხელმძღვანელთა შეცდომებს (ე. წ. „უშუალო შთაბეჭდილებათა“ თეორია) და თვითონვე განიცადეს სერიოზული მეთოდოლოგიური მარცხი (ხელოვნების სპეციფიკის უარყოფა, მისი შეცვლა მეცნიერებითა და პუბლიცისტიკით, ნარკვევით, ე. წ. წმინდა საგაზეთო უნარით). ლიტერონტის შემოქმედებითს დებულებებში თავისი გამოხატულება ჰპოვეს „ლეფის“ ტენდენციებმა ხელოვნებაში (შემეცნებისა და სინამდვილის, ობიექტურისა და სუბიექტურის დაპირისპირება, ურთიერთმოხსნა).

როგორც ცნობილია, რუსეთის პროლეტარულ მწერალთა ჯგუფი 1923—1925 წლებში სცემდა ეურნალს „ნა პოსტუ“, რომელმაც გამოიმუშავა გარკვეული თვალსაზრისი ლიტერატურისა და კულტურის საკითხებზე. ეურნალის ირგვლივ შეკრებილ მწერალთა მოძრაობას ამავე ეურნალის სახელწოდებით „ნაპოსტოველობა“ დაერქვა. იბრძოდნენ რა პროლეტარული ლიტერატურის შექმნისათვის და ეურნალ „კრასნაია ნოვის“ ყოფილი რედაქტორის კრიტიკოს ა. ვორონსკის ლიკვიდატორული თეორიის წინააღმდეგ. ნაპოსტოველებმა თვით დაუშვეს სერიოზული შეცდომები, რაკ გამოიხატებოდა „თანამგზავრთა“ შემოქმედების შეუფასებლობა-

ში, ბურჟუაზიულ მწერლებთან მათ გაიგივებაში, ლიტერატურის ხელმძღვანელობაში შიშველ ადმინისტრირებაში და ა. შ.

ნაპოსტოველთა შორის განხეთქილებამ თავი იჩინა რკპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციის შემდეგ. პროლეტარულ მწერალთა საგანგებო კონფერენციის ჩატარების შემდეგ. 1926 წლიდან ნაპოსტოველთა ხელმძღვანელობიდან გადაყენებულ იქნენ გ. ლელევიჩი და ს. როდოვი. 1926 წლის აპრილიდან „ნა პოსტუ“-ს ნაცვლად გამოდის ჟურნალი „ნა ლიტერატურნომ პოსტუ“.

პროლეტარულ მწერლებს შორის გამართულმა დისკუსიამ მძაფრი ხასიათი მიიღო. დისკუსია წარმოებდა შემდეგ საკითხებთან დაკავშირებით: ა) შესაძლებელია თუ არა პროლეტარული ლიტერატურა, ბ) როგორია პარტიული პოლიტიკა ლიტერატურაში, გ) დამოკიდებულება ბურჟუაზიულ და წვრილბურჟუაზიულ მწერლებთან.

ნაპოსტოველები უთუოდ მართალნი იყვნენ, როდესაც კატეგორიულად აცხადებდნენ, რომ პროლეტარული ლიტერატურა ფაქტია, იგი იზრდება და მას ეკუთვნის მომავალი.

ნაპოსტოველთა მოწინააღმდეგენი, რომელთაც მათი ხელმძღვანელის სახელის მიხედვით ვორონშიჩინა ეწოდა, აღნიშნავდნენ, რომ პროლეტარული ხელოვნება არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს პროლეტარიატის დიქტატურის გარდამავალ პერიოდში. მათი აზრით, კულტურის სფეროში ამოცანა ისაა, რომ პროლეტარიატმა, პირველ რიგში, შეძლოს გარდასულ საუკუნეთა ტექნიკის, მეცნიერებისა და ხელოვნების დაუფლება. ამდენად, დღის წესრიგში დგება არა პროლეტარული ხელოვნების შექმნის საკითხი, არამედ გარდამავალი პერიოდის რევოლუციური ხელოვნების შექმნის ამოცანა, რომელიც ყველა მიღწევათა კრიტიკული ათვისების საშუალებით დაეხმარება პროლეტარიატს ბურჟუაზიაზე გამარჯვების საქმეში. იგულისხმებოდა ბურჟუაზიული კულტურისა და ხელოვნების დაქვემდებარება პროლეტარიატის ინტერესებისადმი<sup>1</sup>.

თუ ნაპოსტოველები მოითხოვდნენ პარტიულ ხაზსა და პარტიულ ხელმძღვანელობას ლიტერატურაში, ვორონსკის მიმდევრებს მიაჩნდათ, რომ „ხელოვნება არ არის ის სფერო, სადაც პარტია უნდა მბრძანებლობდეს“.

პროლეტარული ლიტერატურის შესაძლებლობისა თუ შეუძლებლობის საკითხი დაუკავშირდა პროლეტარული კულტურის კლასობრიობის საკითხს, კულტურული რევოლუციის გაგებას,

<sup>1</sup> ჟურნალი „პროლეტარული მწერლობა“ № 2-3, 1928 წ. ლ. ავერბახის სტატია „რას ნიშნავს ნაპოსტოველობა“, 47.

პროლეტარული ლიტერატურის ჰეგემონიის საკითხს. ა. ვორონსკი იცავდა თეზისს, რომლის თანახმად ხელოვნება იძლევა ობიექტურ: ჰემზარიტებას ისევე როგორც მეცნიერება<sup>1</sup>.

დისკუსიის დროს ბრძოლა წარმოებდა აგრეთვე ა. ბოგდანოვის მექანიკური თეორიისა და კარჩაკეტილი ლიტერატურული მოძრაობის წინააღმდეგ. ეს ბრძოლა რამდენიმე წელიწადს გაგრძელდა და დასრულდა იმით, რომ პარტიამ 1925 წლის ცნობილ რეზოლუციაში სასტიკად დაჰკმო ვორონსკინა, ამავე დროს გააკრიტიკა ნაოსტოველთა შეცდომები. ნაოსტოველთა უმცირესობამ, ე. წ. „მემარცხენეთა“ სახით, არ აღიარა თავისი შეცდომები და გადაწყვიტა ძველი გზით სიარული.

საქართველოში, თავდაპირველად, ნაოსტოველთა გავლენა იგრძნობოდა პროლეტმაფელებზე, რომლებიც ებრძოდნენ პროლეტარულ მწერლობაში „კუზნიცის“ ტენდენციებს. მთელი რიგი კრიტიკოსები ოცდაათიან წლებში ქართულ ნაოსტოველურ ხაზს ატარებდნენ და თავიანთ წერილებში არაერთი შეცდომა დაუშვეს. ქართული ნაოსტოველური კრიტიკის მთავარ ორგანოს წარმოადგენდა ჟურნალი „პროლეტარული მწერლობა“, რომელიც 1927—1932 წლებში გამოდიოდა.

საქართველოს პროლეტარული მწერლობის ასოციაცია ოცდაათი წლების ბოლოს და ოცდაათიანი წლების დასაწყისში წარმოდგენდა რუსეთის რაპპის ფილიალს და, ისევე როგორც ავერბახელები, ამახინჯებდა პარტიის სახელოვნო პოლიტიკას. ქართველი რაპპელები განსაკუთრებით თავს ესხმოდნენ ძველი თაობის წარმომადგენლებს, ნიპილისტურ დამოკიდებულებას იჩენდნენ ქართული კლასიკური მწერლობისადმი.

ნაოსტოველების, რაპპელების წყალობით ბევრ მოწინავე საბჭოთა მწერალს მიეკრებულნი ჰქონდა „რეაქციონერის“, „მემარჯვენესა“ თუ „მემარცხენეს“ იარლიყი, ხოლო საკმარისი იყო რომელიმე კრიტიკოსს ეთქვა უფროსი თაობის მწერალზე, რომ მას კარგი სტილი აქვსო, რომ მას მყისვე თავზე რაპპელების დამოკლეს მახვილი ხედებოდა.

1930 წელს პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „ნაოსტოველების“ ჯგუფის შეცდომების შესახებ, რომელთა ვულგარიზატორობა იქამდეც კი მივიდა, რომ პროლეტარულ მწერლობას აიგივებდნენ პარტიის წევრობასთან და აბიბრუებდნენ უპარტიო, არაკომუნისტ მწერლებს.

სწორედ რაპპელების ვულგარიზატორულ შეხედულებებს გულისხმობდა ი. ბ. სტალინი, როდესაც 1929 წელს ბილ-ბელოცერ-

<sup>1</sup> ჟურნალი „პროლეტარული მწერლობა“ № 2-3, 1928 წ. ლ. ავერბახის სტატია „რას ნიშნავს ნაოსტოველობა“, 59.

კოესკისადმი პასუხში არასწორად მიიჩნია თვით საკითხის დაყენება მხატვრულ ლიტერატურაში „მეძარჯვენეთა“ და „მემარცხენეთა“ არსებობაზე. სტალინს ამ ცნებების მიყენება ისეთი დარგისადმი, როგორცაა მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი და სხვა, უცნაურად მიაჩნდა. ყველაზე სწორი იყო მხატვრულ ლიტერატურაში კლასობრივი ხასიათის ცნებების გამოყენება, თუნდაც ისეთი ცნებებისა, როგორცაა „საბჭოთა“, „ანტისაბჭოთა“, „რევოლუციური“, „ანტირევოლუციური“ და ა. შ. პარტია ახორციელებდა რა სწორ სახელოვნო პოლიტიკას, წინააღმდეგი იყო ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შიშველი ადმინისტრირებისა. მბრძანებლური კილოსი, კომუნისტური ყოყოჩობისა, მოითხოვდა თავისუფალ. შემოქმედებითს შევიბრებას.

„რა თქმა უნდა, — ამბობდა ი. ბ. სტალინი, — ძალიან იოლი საქმეა „გააკრიტიკო“ არაპროლეტარული ლიტერატურა და მოითხოვო მისი აკრძალვა. მაგრამ ყველაზე იოლი არ შეიძლება ყველაზე უკეთესად ჩაითვალოს. საქმე აკრძალვა კი არ არის, არამედ ის, რომ თანდათანობით გავაძევოთ სცენიდან ძველი და ახალი არაპროლეტარული მაკულატურა შევიბრების გზით, იმ გზით, რომ შევქმნათ საბჭოთა ხასიათის ნამდვილი, საინტერესო, მხატვრული პიესები, რომელთაც შეეძლებათ ამ მაკულატურის შეცვლა. შევიბრება კი დიდი და სერიოზული საქმეა, ვინაიდან მხოლოდ შევიბრების ვითარებაში იქნება შესაძლებელი მივალწიოთ ჩვენი პროლეტარული მხატვრული ლიტერატურის ჩამოყალიბებასა და კრისტალიზაციას“<sup>1</sup>.

შემოქმედებითი საკითხების განხილვის, მწერალთა მხატვრული ოსტატობის ამაღლებისათვის ზრუნვის, თეორიული პრობლემების დამუშავების ნაცვლად რაპპის ხელმძღვანელობა უფრო მეტად გართული იყო ადმინისტრირებით და ისეთი ლოზუნგებით, რომლებსაც ზიანის მეტი არაფერი მოჰქონდათ: „დავეწიოთ და გავუსწროთ ბურჟუაზიული ლიტერატურის კლასიკას“, „ხელოვნებაში ცოცხალი ადამიანისათვის“, „ლიტერატურაში დიალექტიკურ-მატერიალისტური მეთოდისათვის“, „ყველა და ყოველნაირი ნიღაბის ჩამოგლეჯისათვის“ და ა. შ.

ოცდაათიან წლების დასაწყისში რაპპული ვულგარიზმი იმდენად გავრცელებული იყო, რომ საკმარისი იყო მწერალს ან კრიტიკოსს დადებითად მოეხსენებინა ესთეტიკაში ამაღლებულის. ტრაგიკულია და მშვენიერის კატეგორიები, რომ მას მყისვე თავს ესხმოდნენ. აი, რა პრიმიტივიზმამდე მიდიოდა ზოგჯერ რაპპელების მსჯელობა. ერთ-ერთი ავტორი წერდა: „ამაღლებულ და ტრა-

<sup>1</sup> ი. ბ. სტალინი, თხზ. ტ. 11, 364.

გიკულ მშვენიერებათა კატეგორიებით... (ავტორი) სავსებით უგულებელყოფს მატერიალისტური დიალექტიკის თვალსაზრისს ხელოვნების შესახებ, დგება რეაქციონურ-იდეალისტური ესთეტიკის პოზიციასზე. მას არ ესმის ის გარემოება, რომ „ამაღლებული“ როგორც ესთეტიკური კატეგორია ნიშნავს ამაღლებას „ზეცისა და ბნელის ძალების სიმალლეზე“. მაშასადამე, „ამაღლებული“ როგორც ესთეტიკური კატეგორია რელიგიური ბუნებისაა... (ავტორს) იგი ყოველგვარი კომენტარების გარეშე გადმოაქვს პროლეტარულ მწერლობაში და ცდილობს მის დაკანონებას<sup>1</sup>.

რაპის ხელმძღვანელობის (ლ. ავერბახი და სხვები) დემაგოგიამ განსაკუთრებით მაშინ მიაღწია კულმინაციას, როდესაც მან დაიწყო „თანამგზავრი“ მწერლების მიმართ პარტიის პოლიტიკის დამახინჩება. უგულებელყო რა პარტიის უმნიშვნელოვანესი მოთხოვნა ე. წ. „თანამგზავრებისადმი“ მზრუნველი, ტაქტიანი, ფრთხილი მოპყრობის შესახებ, რაპის ხელმძღვანელობამ ხელი მიჰყო ადმინისტრირებას, ბრძანების კილოს, დაამახინჩა პარტიის პოლიტიკა და თავისებური ინტერპრეტაციით წამოაყენა ლოზუნგი: „თანამგზავრი კი არა, არამედ მოკავშირე ან მტერი“.

ეს ნიჰილისტური კამპანია, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა პარტიის პოლიტიკას მხატვრული ლიტერატურის დარგში, ავერბახელებმა გააჩაღეს თავიანთ ეურნალ „ნა ლიტერატურნომ პოსტუ-ს“ ფურცლებზე. ამიტომ მათ, ეურნალის სახელწოდების მიხედვით, „ნალიტპოსტოველებს“ („ნაპოსტოველებს“) უწოდებდნენ.

გაზეთმა „პრავდამ“ 1932 წლის 9 მაისის სარედაქციო სტატიაში „ახალი ამოცანების დონეზე“ ნაპოსტოველების ლოზუნგს „მოკავშირე ან მტერი“ უხეში პოლიტიკური შეცდომა, იმის ცდა უწოდა, რომ შიშველი ადმინისტრირების მეთოდით შეეცვალათ „თანამგზავრთა“ გარდაქმნის ამოცანა<sup>2</sup>.

ნაპოსტოველების რაპული ვულგარიზმი განხეთქილებას იწვევდა არამარტო ლიტერატურულ ჯგუფებს შორის, არამედ მოქიშპე ჯგუფების კომუნისტებს შორისაც. ამრიგად, შეიქმნა ისეთი სიტუაცია, რომ კომუნისტები, რომლებიც სათავეში ედგნენ ლიტერატურულ-მხატვრულ ჯგუფებსა და ორგანიზაციებს, უფრო ახლოს იყვნენ თავიანთ ჯგუფებთან, ვიდრე ერთმანეთთან. ამან შექმნა არასასურველი ფრაქციონერობა. რაპელები ცდილობდნენ ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპი თანდათანობით შეეცვალათ ფრაქციულობის პრინციპით, რაც ვ. ი. ლენინის გენიალურ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ჩამოყალიბებულ ლიტერატურის პარტიულ-

<sup>1</sup> „სალიტერატურო გაზეთი“, 1931 წლის 11 დეკემბერი.

<sup>2</sup> Газета «Правда» от 9 мая 1932 года, № 127 (5292).

ბისა და პარტიული ხელმძღვანელობის პრინციპების გაუხამსებას მოასწავებდა.

საკირო შეიქმნა ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების საქმიანობაში პარტიის ცენტრალური კომიტეტის უშუალო ჩარევა. ამის შედეგი იყო საკ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილება „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის დადგენილებაში აღნიშნა სოციალისტური მშენებლობის საგრძნობ წარმატებათა საფუძველზე უკანასკნელ წლებში ლიტერატურისა და ხელოვნების როგორც რაოდენობრივი, ისე ხარისხობრივი ზრდა.

ნების პირველ წლებში, როდესაც ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ადგილი ჰქონდა უცხო ელემენტების საგრძნობ გავლენას, ხოლო პროლეტარული ლიტერატურის კადრები ჯერ კიდევ სუსტი იყო, პარტია ყოველი ღონისძიებით უწყობდა ხელს განსაკუთრებული პროლეტარული ორგანიზაციების შექმნასა და განმტკიცებას ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში მათი პოზიციების განმტკიცების მიზნით.

1932 წლისათვის, როდესაც უკვე აღიზარდნენ პროლეტარული ლიტერატურისა და ხელოვნების კადრები, დაწინაურდნენ ახალი მწერლები და მხატვრები ფაბრიკა-ქარხნებიდან, კოლმეურნეობებიდან, არსებული პროლეტარული სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა ჩარჩოები უკვე ვიწრო გახდა და აფერხებდა მხატვრული შემოქმედების სერიოზულ გაშლას.

იქმნებოდა იმის საშიშროება, რომ სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციები საბჭოთა მწერლებისა და მხატვრების შემდგომი კონსოლიდაციის ორგანოებიდან გადაიქცეოდნენ ჯგუფური კარჩაკეტილობის დანერგვის, უპარტიო მწერლების საგრძნობი ნაწილის თანადროულობის პოლიტიკურ ამოცანებისაგან მოწყვეტის საშუალებად.

ამის გამო საკ. კპ (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა ლიკვიდირებულად გამოაცხადა პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია და ანალოგიური ცვლილებები გაატარა ხელოვნების სხვა სახეთა ხაზით. ცენტრალურმა კომიტეტმა მიზანშეწონილად ჩათვალა მხატვრული ინტელიგენციის გაერთიანება ერთიან შემოქმედებითს კავშირებში.

საკ. კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების განსახორციელებლად ლიკვიდირებული ლიტერატურული ორგანიზაციების ნაცვლად მისიში შეიქმნა საბჭოთა მწერლების კავშირის საორგანიზაციო კომიტეტი მაქსიმ გორკის თავმჯდომარეობით.

1932 წლის 27 ივნისს გაიმართა საქართველოს საბჭოთა მწეო-  
ლების საგანგებო ყრილობა, რომელმაც განიხილა საკითხი „საქ.  
კ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენი-  
ლება „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის  
შესახებ“ და საქართველოს საბჭოთა მწერლების ამოცანები“. ყრილობამ მთლიანად და სავსებით მოიწონა პარტიის ცენტრალუ-  
რი კომიტეტის დადგენილება და აღნიშნა, რომ ის დიდი ნაკლოვა-  
ნებები, რომლებიც ახასიათებდა რუსეთის პროლეტარულ მწერალ-  
თა ასოციაციას, მთელი სისრულით გამომკვლავნდა საქართველოს  
პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის მუშაობაშიც.

ყრილობაზე სავსებით გარკვევით ითქვა, რომ ლიტერატურულ  
კრიტიკაში იგრძნობოდა მყვირალა სათაურები, ერთ წერილში  
განიხილებოდა მრავალი ავტორის შემოქმედება, რაც უძნელებდა  
მწერლებს რაიმე დასკვნა გამოეტანათ თავიანთი შეცდომების  
გამო.

ყველაზე საშიში გაყალბება, რომელზედაც ყრილობამ განსა-  
კუთრებით მიუთითა, ეს იყო „მემარცხენე“ ვულგარიზატორული  
მიდგომა კლასიკოსი მწერლებისადმი, რაც უთუოდ მიუღებელია  
იყო. ამაზე უფრო იმიტომ იყო ხაზგასმით მითითებული, რომ  
ზევრს ეგონა, თითქოს იგი შეესაბამებოდა პარტიის ხაზს, მის პო-  
ლიტიკას კლასიკოსი მწერლების საკითხში. საქ. კ (ბ) ცენტრალუ-  
რი კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილება უმთავრესად  
მიმართული იყო „მემარცხენე“ ვულგარიზატორების (რაპპელე-  
ნი) წინააღმდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების პლატფორმაზე მდგომ  
„თანამგზავრ“ მწერლებთან დამოკიდებულების საკითხში გაუბ-  
რალეობის, კომყოყობის წინააღმდეგ.

საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის  
დადგენილებამ „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა  
გარდაქმნის შესახებ“ დიდი როლი ითამაშა საბჭოთა ლიტერატური-  
სა და ხელოვნების შემდგომი განვითარების, ხელოვნების მუშა-  
თა ძალების შემდგომი კონსოლიდაციის საქმეში. დაიწყო მზადება  
მწერალთა სრულიად საკავშირო პირველი ყრილობისათვის.

საორგანიზაციო კომიტეტის უშუალო და აქტიური მონაწი-  
ლეობით ტარდებოდა შემოქმედებითი დისკუსიები ლიტერატური-  
სა და ხელოვნების აქტუალურ თეორიულ საკითხებზე, შეხვედრე-  
ბი მწერლებს შორის. ასეთი შეხვედრები პარტიის ხელმძღვანელ  
მოღვაწეთა მონაწილეობით მოეწყო აგრეთვე ა. გორკის ბინაზეც.  
მწერალთა ერთ-ერთ შეხვედრა-საუბარს გორკის ბინაზე 1932  
წლის 26 ოქტომბერს დაესწრო ი. ბ. სტალინი, რომელმაც რიგი  
შენიშვნები გააკეთა მხატვრული ლიტერატურის საკითხებზე. მან

ხაზგასმით აღნიშნა, რომ მწერალთა ძალების კონსოლიდაციის უმნიშვნელოვანეს პირობას შეადგენს, უპირველეს ყოვლისა, კომუნისტებისა და უპარტიოთა ნორმალური ურთიერთდამოკიდებულება, რომ რაპპი ლიკვიდირებულ იქნა იმიტომ, რომ იგი არსებობის უკანასკნელ წლებში მოსწყდა უპარტიო მწერლებს, უგულვებელყოფდა მათ და შორდებოდა, იმ დროს როდესაც უპარტიო ლიტერატორები, ისევე როგორც კომუნისტები, აკეთებდნენ ერთ დიდ საქმეს, ემსახურებოდნენ პარტიისა და ხალხის ინტერესებს. ილაპარაკა რა საბჭოთა საზოგადოებაში მწერლის ადგილისა და მისი შრომის მნიშვნელობის შესახებ, ი. ბ. სტალინმა მწერლებს „ადამიანის სულის ინჟინრები“ უწოდა.

## § 2. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის არსი

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი თავდაპირველად ჩამოყალიბდა მხატვრულ ლიტერატურაში. ხელოვნების სხვა სახეებში ამ მეთოდის ფორმირება დაიწყო მხოლოდ საბჭოთა პერიოდში. მაგრამ მისი ჩამოყალიბების წინამძღვრები შეიქმნა ჯერ კიდევ რევოლუციამდე. მის ასეთ მხატვრულ წინაპირობად ჩაითვლება, მაგალითად, მუსიკაში — რევოლუციური სიმღერები, ფერწერაში — პერსექუციების შემოქმედება.

საბჭოთა პერიოდში სოციალისტური რეალიზმი ფართოდ ვითარდება და მკვიდრდება ხელოვნებასა და ლიტერატურაში უკვე 20-იან წლებში, მრავალრიცხოვან მხატვრულ მიმდინარეობათა და დაჯგუფებათა ბრძოლის მსვლელობაში. ახალი, სოციალისტური რეალიზმი ნაყოფიერდება ხელოვნებაში პარტიულობისა და ხალხურობის იდეებით.

რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციის შემდეგ მწერალთა საუბრებში, დისკუსიებზე შეიდა წლის მანძილზე იხილებოდა საკითხი საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ: მწერლები, კრიტიკოსები, ლიტერატურათმცოდნეები, ესთეტიკოსები აყენებდნენ კონკრეტულ წინადადებებს თუ რა სახელი უნდა დაქმეოდა ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მეთოდს. ასე მაგალითად, ვ. მაიაკოვსკის მიაჩნდა, რომ პროლეტარული ლიტერატურის ძირითადი მეთოდი უნდა იყოს „ტენდენციური რეალიზმი“, თ. გლადკოვი და ი. ლიბედინსკი აღნიშნავდნენ, რომ საბჭოთა ლიტერატურის ძირითადი მეთოდი უნდა იყოს „პროლეტარული რეალიზმი“, ა. ტოლსტოი აყენებდა წინადადებას, რომ ჩვენი ლიტერატურის მეთოდს დაქმეოდა „მონუმენტური“ ანუ „გმირული რეალიზმი“, კრიტიკოსი



ი. გრონსკი ამბობდა, რომ საბჭოთა ლიტერატურის ძირითადი მეთოდი უნდა იყოს „კომუნისტური რეალიზმი“, პოეტი ი. სელვინსკი მოითხოვდა, საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითს მეთოდად არქმეოდა „კონსტრუქციული რეალიზმი“ ან „სოციალისტური სიმბოლიზმი“, ზოგი „დიალექტიკური რეალიზმის“, „რევილუციური სოციალისტური რეალიზმისა“ და სხვა სახელწოდებებს თავაზობდა. ცხადია, ამ წინადადებათა მიღება არ შეიძლებოდა. „პროლეტარული რეალიზმი“ გზას უხშობდა საბჭოთა ლიტერატურის პლატფორმაზე „თანამგზავრების“ გადმოსვლას, „მონ-უმესტური რეალიზმი“, „გმირული რეალიზმი“ — ზღუდავდნენ ჩვენი მწერლობის ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას, აღარიბებდნენ მას, „კონსტრუქციული რეალიზმი“ და „სოციალისტური სიმბოლიზმი“ ამახინჯებდნენ ჩვენი მეთოდის არსს და ა. შ.

მ. გორკის ბინაზე მწერალთა შეხვედრა-საუბრის დასასრულს ი. ბ. სტალინი, უპასუხებდა რა ლიტერატორთა შეკითხვებს მსატერულ შემოქმედებაში მსოფლმხედველობის როლის შესახებ, შეჩერდა საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითს მეთოდზე.

ერთ-ერთი რაპკელის შეკითხვაზე: რა მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებაში მსოფლმხედველობას; სტალინმა უპასუხა, რომ მწერლები ძალზე ხშირად ასხენებენ დიალექტიკურ-მატერიალისტურ მეთოდს და, სამწუხაროდ, არ ესმით რასაც ამბობენ. რასაკვირველია, ძალიან კარგია, როდესაც ხელოვანი დიალექტიკოსი-მატერიალისტია, მაგრამ საჭირო არ არის მას თავს ვახვევდეთ განყენებულ თეზისებს. მან უნდა იცოდეს მარქსისა და ლენინის თეორია, მაგრამ უნდა იცნობდეს ცხოვრებასაც. ხელოვანმა, პირველ რიგში, უნდა მართლად გვიჩვენოს ცხოვრება და თუ იგი მართლად ასახავს ჩვენს სინამდვილეს, არ შეიძლება მასში არ შეამჩნიოს, არ აჩვენოს ის, რასაც სოციალიზმისაკენ მივყევართო. აი. ეს იქნება სოციალისტური ხელოვნება, სწორედ ეს იქნება სოციალისტური რეალიზმი.

საბჭოთა მწერლები, რომლებიც დიდხანს ელოდნენ ამ განსაზღვრებას, აღფრთოვანებით შეხვდნენ ი. ბ. სტალინის საუბრის დასკვნით ნაწილს.

ოთხი დღის შემდეგ, 1932 წლის 29 ოქტომბერს საბჭოთა მწერლების კავშირის საორგანიზაციო კომიტეტის გაფართოებულ პლენუმზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის, ბევრი მხარისა და ოლქის წარმომადგენლები, სპეციალურად განიხილავდნენ საკითხს საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებითი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის შესახებ.

კომუნისტური პარტიულობა სოციალისტური ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპია. ეს პრინციპი პირველად წამოაყენა

ვ. ი. ლენინმა სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“. ეს პრინციპი, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ხელოვანის აშკარა კავშირს პროლეტარიატთან და მის პარტიასთან. ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ ლიტერატურა უნდა გახდეს საერთო პროლეტარული საქმის ნაწილი. იგი გამომდინარეობდა იქიდან, რომ სოციალისტური ხელოვნება განუყოფელია მუშათა კლასისაგან და თვლიდა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პარტიული ხელმძღვანელობა წარმოადგენს პარტიული მუშაობის ორგანულ მხარეს.

ცხადია, რომ ჩვენს საბჭოთა საზოგადოებაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობა, ხელოვნების პარტიულობამ მოიპოვა ახალი თვისება — ხელოვნება საერთო-სახალხო საქმის ნაწილი გახდა. სწორედ ამიტომ კავშირი ხალხის ცხოვრებასთან წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნების განვითარების მთავარ ხაზს და მასში იხსნება სოციალისტური საზოგადოების პირობებში ხელოვნების მოქალაქეობრივი სამსახურის კონკრეტული აზრი, საბჭოთა ხელოვნები მოწოდებულნი არიან მონაწილეობა მიიღონ მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში, ხელოვნების საშუალებებით აშკვიდრებდნენ კომუნისტური მორალის კეთილშობილურ პრინციპებს, იყვნენ ჩვენი მრავალეროვანი სოციალისტური კულტურის განვითარების მამოძრავებელი, ზრდიდნენ მასების კარგ, მაღალ ესთეტიკურ გემოვნებას.

პარტიულობის პრინციპი ხელოვნებაში — ეს მართა ხელოვნების იდეური მიმართულების საერთო პოლიტიკური გამოხატულება როდია. ხელოვნების პარტიულობა, ამავე დროს, ესთეტიკური პრინციპია, რომელიც გულისხმობს როგორც მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას, ასევე ყოველი ხელოვანის ინდივიდუალურ თავისებურებებს.

ხელოვნების პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინური ვაგება მოიცავს მხატვრული შემოქმედების თავისუფლებასაც. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში პარტიულობა და შემოქმედების თავისუფლება გამოდიან ორგანულ ურთიერთკავშირში. ამის მიუხედავად, ჩვენი მოწინააღმდეგენი აცხადებდნენ და ახლაც ამტკიცებენ, რომ პარტიულობა შეუთავსებადია შემოქმედებითს თავისუფლებასთან, რადგან ხელოვნებისადმი პარტიული ხელმძღვანელობა ბოჭავს ხელოვანს, თავს ახვევს მას უცხო იდეებს, შეხედულებებსა და მისწრაფებებს, ზღუდავს მხატვრულ ინდივიდუალობას.

არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და თავისუფალი იყო საზოგადოებისაგან. ბურჟუაზიულ-ანარქისტული წარმოდგენები ცხოვრების პირობებისაგან ხელოვანის დამოუკიდებლობისა და

მისი შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების შესახებ ფარისევლობაა. არავითარი აბსოლუტური თავისუფლება კაპიტალიზმის დროს არ არსებობს. საზოგადოება, რომელიც დაფუძნებულია ფულის ბატონობაზე, იმონებს მხატვარს, მავნე შემოქმედებას ახდენს მის შემოქმედებაზე. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობის თავისუფლება ეს არის შენიღბული ანდა ფარისევლურად ნილაბაფარებული დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, შინაარსისაგან.

მარქსიზმ-ლენინიზმი ამხილებს ბურჟუაზიის ამ ფარისევლობას. ჭეშმარიტი თავისუფლება შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ახალ, სოციალისტურ საზოგადოებაში.

კომუნიზმის იდეალებისათვის, ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლა საბჭოთა ხელოვანის კეთილშობილური მიზანია. სწორედ ამიტომ ხალხისადმი სამსახური საკუთარი რწმენით, სულისა და გულის კარნახით საბჭოთა ხელოვანის მოწოდებაა. ძალზე კარგად თქვა ამის შესახებ მიხეილ შოლოხოვმა: „ჩვენზე, საბჭოთა მწერლებზე ავგული მტრები საზღვარგარეთ ამბობენ, რომ თითქოსდა ვწერთ ჩვენი პარტიის კარნახით. საქმე ცოტა სხვაგვარად არის. თითოეული ჩვენგანი წერს თავისი გულის კარნახით, ხოლო ჩვენი გული ეკუთვნის პარტიასა და მშობლიურ ხალხს, რომელთაც ჩვენი ხელოვნებით ვემსახურებით“<sup>1</sup>.

ასე ესმით საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეთ პარტიულობა, რომელიც წარმოადგენს თავისუფლების უმაღლეს გამოხატულებას. ხელოვნების პარტიულობის საკითხი მკიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვანის მსოფლმხედველობა არის მისი შეგნებული პარტიულობა. ნიჟის არსებობისას ხელოვანის მსოფლმხედველობით განისაზღვრება მისი შემოქმედების ხასიათი და მიმართულება.

ერთხანს ჩვენს ესთეტიკურ ლიტერატურაში გარკვეული გავრცელება ჰპოვა მოსაზრებამ, რომლის თანახმად წარსულის დიდი ხელოვანები თავის ღრმა რეალისტურ ნაწარმოებებს ჰქმნიდნენ თავისი მსოფლმხედველობის მიუხედავად. მაგრამ ამას ვერ დავეთანხმებით. მხატვრული შემოქმედება, ძირითადად, შეგნებული, ცნობიერი პროცესია.

ჩვენს ხელოვნებაში მსოფლმხედველობა და შემოქმედებითი მეთოდი ერთი და იგივე როდია, თუმცა 30-იან წლებში ზოგიერთები მათ აიგივებდნენ. საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებითს მეთოდს წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც რაღაც განსაკუთრებული მსოფლმხედველობა. მაგრამ მარქსიზმ-ლენინიზმი—პარტიული მსოფლმ-

<sup>1</sup> М и х а и л Ш о л о х о в, По велению души, статьи, очерки, выступления, документы. Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия», 1970, 265—266.

ხედველობა, რომელიც ჩვენი საზოგადოების მამოძრავებელი ძალაა — საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველთა საფუძველია.

საბჭოთა ხელოვნებაში შემოქმედის მსოფლმხედველობა ასრულებს თვისობრივად სხვა როლს, ვიდრე ძველ ხელოვნებაში. საბჭოთა ხელოვნანის დიდი ბედნიერებაა, რომ იგი ეყრდნობა მარქსიზმ-ლენინიზმს, მსოფლმხედველობას, რომელიც იძლევა სამყაროს ობიექტურად მართალ სურათს. ძველ ხელოვნათაგან განსხვავებით, რომელთა შემოქმედებაში რეალისტური მეთოდი ხშირად წინააღმდეგობაში ვარდებოდა ყალბ იდეებთან, საბჭოთა მხატვრები ფლობენ მსოფლმხედველობას, რომლის თვით ხასიათს მივყავართ ცხოვრების მართალი, ღრმად რეალისტური წარმოსახვისაკენ.

უცხოა რა მისთვის ყოველგვარი სუბიექტივიზმი, სოციალისტური იდეოლოგია არავითარ ძალადობას არ ახდენს შემოქმედებაზე. პირიქით, მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობა აიარაღებს ხელოვნანს მოწინავე საზოგადოებრივი იდეალებით, ისტორიული განვითარების პერსპექტივების გაგებით. იგი განაპირობებს მისი იდეური პოზიციების სიცხადეს.

შემოქმედება და მსოფლმხედველობა განუყოფელია: ცხოვრების მოვლენების შერჩევაში, მათი განზოგადების ხასიათში, მათს შეფასებაში და ა. შ. ყოველთვის ვლინდება არა მარტო ხელოვნანის შემოქმედებითი მეთოდი, არამედ მისი მსოფლმხედველობაც.

ყოველი რეალისტური ხელოვნება თავისი ბუნებით ხალხურია. მაგრამ ხალხურობა არ არის რეალისტური შემოქმედების საკმაო საფუძველი. XIX საუკუნის რეალისტი ხელოვნები ხალხურობიდან კი არ მიდიოდნენ რეალიზმისაკენ, არამედ პირიქით, მათმა შემოქმედებამ მოიპოვა ხალხური ხასიათი იმიტომ, რომ ცხოვრებას სიმართლით წარმოსახავდა. სწორედ ამიტომ ენგელსს რეალიზმის ერთ-ერთ დიდ გამარჯვებად ის ფაქტი მიაჩნდა, რომ ბალზაკმა, წინააღმდეგ თავისი პოლიტიკური სიმპათიებისა, შეძლო თავისი ნაწარმოებების დადებითი გმირები მოენახა ხალხის წიაღში. სწორედ ამიტომ უწოდა ვ. ი. ლენინმა ლ. ტოლსტოის რუსეთის რევოლუციის სარკე. ხალხურობის იდეასთან სინამდვილის მართალი წარმოსახვის მეშვეობით ახლაც მოდიან თანამედროვე კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები.

სხვაგვარად არის საქმე სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში. მისი მეთოდი ხასიათდება შეგნებული საწყისის ყოველმხრივი გაძლიერებით, შემოქმედებაში მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის როლით. ჩვენს ხელოვნებაში ხალხურობა და პარტიულობა — რეალიზმის უბრალო შედეგი როდია. პირი-

ქით, სწორედ ხალხურობისა და პარტიულობის პრინციპითაა განპირობებული ხელოვანის ღრმად წედომა ხალხის ცხოვრებაში. საბჭოთა ხელოვნების გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ხალხის ცხოვრება მის მრავალფეროვნებაში, მისი განვითარების კანონზომიერი ტენდენციების გათვალისწინებით, ყველაზე ღრმად და სრულად წარმოისახება იმ ხელოვანთა მიერ, რომელთა შემოქმედებაში სიმართლის კრიტერიუმად გამოდის პარტიულობა.

ბურჟუაზიული ესთეტიკა ხშირად ხელოვნების ხალხურობასა და პარტიულობას უპირისპირებს კაცთმოყვარეობას, ჰუმანიზმს. მაგრამ ჰუმანიზმი კი არ უპირისპირდება ხალხურობასა და პარტიულობას, არამედ გულისხმობს მათ. ჩვენს ხელოვნებაში ეს ცნებები ერთმანეთს ემთხვევიან.

საბჭოთა ხელოვნების ჰუმანიზმში გამოხატულებას პოულობს მისი პარტიულობა. ჩვენს ხელოვნებაში სოციალისტური და ზოგადკაცობრიული სხვადასხვა პოლუსი კი არ არის, არამედ სინონიმებია. ეს დებულება გადაწყვეტი და მნიშვნელოვანია, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლებელია ჩვენი ხელოვნების ჰუმანისტური არსის გაგების დაწვრილმანება მოხდეს.

ხელოვნებაში ზოგადკაცობრიულია ის, რაც პროგრესულად პარტიულია. ამიტომ ჩვენს ხელოვნებაში ჰუმანისტური და კომუნისტური ემთხვევიან ერთმანეთს. კომუნისტური პარტიულობა ჰუმანიზმის გამოვლინების ძირითადი სფეროა.

საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანი, რომელიც განასხვავებს მას თანამედროვე ფორმალისტური ხელოვნებისაგან, მის მასობრიობაში მდგომარეობს. ამიტომ, საბჭოთა ხელოვნება დემოკრატიულია არა მარტო სულისკვეთებით, იდეური მიმართულებით, არამედ იმითაც, რომ იგი ხალხთა უფართოეს მასებს ემსახურება.

ხელოვნების ხალხურობა და მისაწვდომობა ტოლფასი ცნებები არ არის. ხალხურობის ცნება უფრო ფართოა. ამის გარდა ყველაფერი, რაც მისაწვდომია, როდია ხალხური: შესაძლებელია ანტიხალხური ნაწარმოებებიც, რომლებიც გამოირჩევიან აღქმის სიმსუბუქით. ასე მაგალითად, მისაწვდომ ფორმაში შეიძლება გამოვლინდეს უხაშობა, შეიძლება მოხდეს დათმობა მეშინური გემოვნების მიმართ.

მაგრამ თუ მისაწვდომობა ყოველთვის არ ცხადყოფს ხალხურობას, ხელოვნებაში ჰუმანისტური ხალხური გამოირჩევა შინაარსის სიცხადით და ფორმის ბრწყინვალეობით.

საბჭოთა ხელოვნება თავისი არსით ნოვატორულია. საბჭოთა ხელოვნების ნოვატორული ხასიათი მდგომარეობს ჩვენი საუკუნისა და დროის სულისკვეთების ყველაზე პროგრესული იდეების

სრულყოფილ მხატვრულ ხორცშესხმაში, რევოლუციურ ჰუმანიზმსა და მაღალ მოქალაქეობრივობაში, ახალი ადამიანის ზნეობრივი სილამაზის ჩვენებაში, ადამიანში უკეთესი მომავლისადმი ღრმა რწმენის ჩანერგვაში.

მაგრამ ნოვატორობა განუყრელია ტრადიციისაგან. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ტრადიციისა და ნოვატორობის განუყრელობა გახსნილია თვით მის სახელწოდებაში. რეალიზმი — ცოცხალი ტრადიციაა, რომელიც საბჭოთა ხელოვნების მეთოდს აკავშირებს კაცობრიობის მხატვრული კულტურის განვითარებაში. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან მიღწევებთან. სოციალისტური რეალისტური მეთოდი გამდიდრებულია სოციალისტური იდეოლოგიით, მისი ახალი ნიშნებით, რომელიც ახალმა საზოგადოებამ წარმოშვა.

ტრადიციისა და ნოვატორობის ერთიანობა სპეციფიკურია არამარტო სოციალისტური რეალიზმისათვის. ტრადიციისა და ნოვატორობის ერთიანობაში ვლინდება უფრო ზოგადი კანონზომიერებანი. იგი დამახასიათებელია ხელოვნების ყოველი დიდი მოვლენისათვის.

ტრადიციებისადმი ერთგულებას ჰემარიტ შემოქმედებაში ყოველთვის თან სდევს ნოვატორობა. და როდესაც იქმნება განხეთქილება ტრადიციასა და ნოვატორობას შორის, ხელოვნებაში აღვილს იკავებს ეპიკონობა, მიმბაძველობა, ხელოსნობა. მაშინ შეიძლება შეიქმნას ნაწარმოები, რომელშიც გულდასმით და დაკვირვებით იქნება გამოყენებული კლასიკური ხელოვნების ზერზები, მაგრამ სუსტად გამოვლინდება თანამედროვეობის მაჯისცემა. ლენინი წერდა, რომ არ შეიძლება მემკვიდრეობას ვინახავდეთ, ისე, როგორც არქივარიუსი ინახავს ძველ ქაღალდს. ეს ეხება ხელოვნებასაც. ტრადიციების კანონზიზრება არ შეიძლება, ისინი უნდა მდიდრდებოდნენ და ვითარდებოდნენ ხელოვნების ახალი გამოცდილებით. მაგრამ თუ ტრადიციის მოწყვეტა არ შეიძლება ნოვატორობისაგან, მით უმეტეს არ შეიძლება მათი დაპირისპირება.

ტრადიციებისაგან რეალიზმის მოწყვეტა იწვევს ნოვატორობის გადაქცევას ფორმალურ ძიებად. ყალბი ნოვატორობა არანაკლებ მავნებელია ხელოვნებისათვის, ვიდრე მკვდარი ტრადიციონალიზმი.

სწორედ ნოვატორობის ყალბმა გაგებამ და ტრადიციისაგან მისმა მოწყვეტამ გამოიწვია ე. წ. „ერთიანი თანამედროვე სტილის“ თეორიის გავრცელება. ამ თეორიის თანახმად, XX საუკუნის მთელი ხელოვნება ხასიათდება ერთიანი სტილური ნიშნებით, მიუხედავად იმისა, როგორია ხელოვნების იდეური მიმართულება, რა საზოგადოებრივ ამოცანებს ისახავს იგი, მსოფლმხედველობისა და

შემოქმედებითი მეთოდისაგან დამოუკიდებლად. ე. წ. „ერთიანი თანამედროვე სტილის“ დამახასიათებელ ნიშნებად თვლიან: ექსპრესიას, ლაკონიზმს, პირობითობას. რასაკვირველია, ეს ნიშნები თავისთავად არ არის უკუსაგდები. მაგრამ ეს ნიშნები „თეორეტიკოსებს“ ხელოვნების ახალი საზოგადოებრივი ამოცანებიდან კი არ გამოჰყავთ, არამედ ყალბი თეზისიდან, რომლის თანახმად, თანამედროვე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია გადამწყვეტ გავლენას ახდენს მხატვრულ აზროვნებაზე.

ამ თეორიის წარმომადგენლები ხელოვნებას აცლიან სოციალურ ბუნებას, მის პოლიტიკურ მიმართულებას, მის იდეურ შინაარსს. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია, რასაკვირველია, დიდ გავლენას ახდენს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების მთელ წყობაზე, მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ტექნიკა იდეოლოგიურ პლანში ნეიტრალურია. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ბუნებით კი არა, არამედ ეპოქის სოციალური შინაარსით. პროგრესული საზოგადოებრივი იდეოლოგიით წარმოიშობა კემპარიტი მხატვრული ნოვატორობა.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება — ეს ჩვენი ქვეყნის მრავალ ეროვნებათა ხელოვნებაა. მასში შეხამებულია იდეური ერთიანობა, ზომელიც დამახასიათებელია მთელი სოციალისტური კულტურისათვის და ეროვნული თავისებურებანი, რომლებიც სპეციფიკურია თითოეული ერისათვის. სტალინისეულ ფორმულაში შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული საბჭოთა კულტურის შესახებ გახსნილია ჩვენი ხელოვნების არსებითი ნიშნები. საბჭოთა კულტურის სოციალისტური შინაარსი განისაზღვრება ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხისათვის საბჭოთა საზოგადოების ერთიანი ეკონომიური, პოლიტიკური, იდეოლოგიური საფუძვლებით. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებში გამოხატულია ჩვენი ქვეყნის მთელი მხატვრული კულტურის იდეურ-შემოქმედებითი ერთობა. მაგრამ თავისი იდეური შინაარსით ერთიანი საბჭოთა ხელოვნება, ისევე როგორც კულტურა, მთლიანად ვლინდება კონკრეტულ ეროვნულ ფორმებში, რომლებიც შეესაბამებიან ყოველი სოციალისტური ეროვნების ენას, ყოფაცხოვრებას, ფსიქიკურ წყობას, მხატვრულ ტრადიციებს და ა. შ.

ჩვენი ქვეყნის ხალხთა მრავალრიცხოვან ეროვნულ მხატვრულ კულტურათა აყვავებაში ხორცს ისხამს სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების გამარჯვება და მათი განვითარება ყოველი ხალხის ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებათა გათვალისწინებით. სხვადასხვა ეროვნული მხატვრული კულტურიდან იქმნება სოციალისტური საზოგადოების ერთიანი ინტერნაციონალური ხელოვნება. ეს ინტერნაციონალიზმი მიმართულია როგორც ეროვნული ტრა-

დიციების კოსმოპოლიტური უგულვებელყოფის, ისე წარმავალ ტრადიციებისა და არქაული მოვლენების ნაციონალისტური იდეალიზაციის წინააღმდეგ. სოციალისტურ ეროვნებათა ცხოვრებაში იქმნება ახალი ტრადიციები და ამათგან უმნიშვნელოვანესია ხალხთა მეგობრობა, კულტურათა ურთიერთგამდიდრება, ეროვნული განკერძოებულობის უარყოფა.

„სსრ კავშირის არსებობის ნახევარი საუკუნის მანძილზე, — აღნიშნავდა ამხანაგი ლ. ი. ბრეჟნევი, — ჩვენში შეიქმნა და აყვავდა სულისკვეთებითა და პრინციპული შინაარსით ერთიანი საბჭოთა სოციალისტური კულტურა. ეს კულტურა შეიცავს ჩვენი სამშობლოს თითოეული ხალხის კულტურისა და ყოფის ყველაზე ძვირფას თვისებებსა და ტრადიციებს. ამავე დროს ყოველ საბჭოთა ეროვნულ კულტურას ასაზრდოებს არა მარტო საკუთარი წყაროები, არამედ სხვა მომხმ ხალხების სულიერი სიმდიდრე და თავის მხრივ იგი კეთილნაყოფიერ გავლენას ახდენს მათზე, ამდიდრებს მათ.

საბჭოთა სოციალისტური კულტურის ეროვნული ფორმების მრავალფეროვნებაში სულ უფრო შესამჩნევი ხდება საერთო. ინტერნაციონალისტური თვისებები. ეროვნული სულ უფრო მეტად მდიდრდება სხვა მომხმ ხალხების მიღწევებით. ეს პროგრესული პროცესია. იგი შეესაბამება სოციალიზმის სულისკვეთებას, ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხის ინტერესებს. სწორედ ასე ეყრება საფუძველი ახალ, კომუნისტურ კულტურას, რომლისთვისაც უცხოა ეროვნული ბარიერები და თანაბრად ემსახურება ყველა მშრომელ ადამიანს.

დღეს სრული უფლება გვაქვს ვთქვათ: ჩვენი კულტურა სოციალისტურია შინაარსით, თავისი განვითარების მთავარი მიმართულებით, მრავალფეროვანია თავისი ეროვნული ფორმებით და ინტერნაციონალისტურია თავისი სულისკვეთებითა და ხასიათით. ამრიგად, იგი წარმოადგენს ყველა ხალხის მიერ შექმნილ სულიერ ღირებულებათა ორგანულ შენაღობს“<sup>1</sup>.

სკკპ XXIV ყრილობამ ისტორიული მნიშვნელობის ამოცანები დაუსახა საბჭოთა ხალხს, რომელიც კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით აშენებს ყველაზე სამართლიან საზოგადოებას მთელს მსოფლიოში. კომუნისმის სრული გამარჯვებისათვის, როგორც ცნობილია, საჭიროა კომუნისმის მატერიალურ-ტექნიკური

<sup>1</sup> ლ. ი. ბრეჟნევი, საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის ორმოცდათი წლისთავი, თბილისი, საქართველოს კკ ცკ-ის გამომცემლობა, 1972, 27.



ბაზის შექმნა, კომუნისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობის დამკვიდრება, ახალი აღმიანის აღზრდა.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში მთავარი ხაზია კავშირის განმტკიცება ხალხის ცხოვრებასთან, სოციალისტური სინამდვილის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების მართალი და მაღალმხატვრული ასახვა, ახლის, ნამდვილად კომუნისტურის შთაგონებული და მკაფიო წარმოსახვა და ყოველივე იმის მხილება, რაც ეწინააღმდეგება საზოგადოების წინსვლას.

ხელოვნება დიდ როლს თამაშობს ხალხის აღზრდაში, წარმოდგენს ხალხის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, კომუნისტური სულისკვეთებით მისი აღზრდის მძლავრ საშუალებას.

„ყრილობა აღნიშნავს, — ნათქვამია პარტიის XXIV ყრილობის რეზოლუციაში სკკპ ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენების გამო, — ლიტერატურისა და ხელოვნების მზარდ როლს სოციალისტური საზოგადოების სულიერი სიმდიდრის შექმნაში. საბჭოთა ხალხი დაინტერესებულია ისეთი ნაწარმოებების შექმნით, რომლებშიც სიმართლით იქნება ასახული სინამდვილე, დიდი მხატვრული ძალით დამკვიდრდება კომუნისმის იდეები.

პარტიის პოლიტიკას ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში საფუძვლად უდევს პარტიულობისა და ხალხურობის ლენინური პრინციპები. პარტია მხარს უჭერს სოციალისტური რეალისმის საფუძვლზე გამომუშავებული ფორმებისა და სტილის მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს. იგი დიდად აფასებს ხელოვანის ნიჭს, მისი შემოქმედების იდეურ კომუნისტურ მიმართულებას, შეურიგებლობას ყოველივე იმისადმი, რაც ხელს გვიშლია წინსვლაში“<sup>1</sup>.

პარტია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თანამედროვე ცხოვრების საჭირობოტო საკითხების რეალისტურ ასახვას, ისეთი ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც სიმართლით, პარტიული პოზიციებიდან, შეულამაზებლად, მაგრამ ნაკლოვანებათა გაუზვიადებლად აშუქებენ ჩვენი ხალხის წარსულსა და აწმყოს, კომუნისტური აღზრდისა და მშენებლობის ჭეშმარიტად დიდმნიშვნელოვან პრობლემებს. ეს ნაწარმოებები კიდევ ერთხელ ადასტურებენ, რომ რაც უფრო მკვიდროა ხელოვანის კავშირი საბჭოთა ხალხის მთელ მრავალფეროვან ცხოვრებასთან, მით უფრო უტყუარია მისი შემოქმედებითი მიღწევებისა და წარმატებების გზა.

<sup>1</sup> სკკპ XXIV ყრილობის მასალები, თბილისი, 1971, 258.

თანამედროვეობა საბჭოთა ხელოვნების მთავარი თემაა. რუსული, ქართული და უცხოეთის კლასიკური, აგრეთვე მრავალეროვანი საბჭოთა ხელოვნების უმდიდრესი გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებები იქმნებიან მხოლოდ თავისი დროის ცოცხალ ნიადაგზე, იკვებებიან თავისი ეპოქის იდეებით.

ხელოვნებაში თანამედროვეობის გაგება არ შეიძლება გავაიგივოთ სინამდვილის დროებითი და წარმავალი მოვლენების ზერელე კონიუქტურულ აღწერასთან. ისეთი ნაწარმოებების შემქმნელ ხელოვანს, რომლებიც არ შეიცავენ ღრმა განზოგადებას, არ შეიძლება წარმატების იმედი ჰქონდეს.

თანამედროვეობა ხელოვნებაში — ეს არა მარტო თანამედროვე თემაა, არამედ მისი თანამედროვე ინტერპრეტაცია. ყოველ ჭეშმარიტ ხელოვანს მაშინაც კი, როდესაც იგი წარსულს მიმართავს, შეუძლია შთამაგონებლად გამოავლინოს თავისი დროის სულისკვეთება.

იდეალისტები ესთეტიკაში, თანამედროვეებისათვის ბრძოლის ნიშნით, ცდილობენ ხელოვნებაში დანერგონ მოდერნიზმი, რომელსაც მიეყავართ ფორმისა და შინაარსის სრული განადგურებისაკენ.

საბჭოთა ხელოვანისათვის მიუღებელია მოდერნიზმიც და მასი საპირისპირო ე. წ. „დისტანციის პათოსის“ თეორია, რომლის თანახმად ცხოვრების მართალი ასახვა ხელოვანს შეუძლია მხოლოდ მომხდარი ამბის დამთავრებიდან ხანგრძლივი პერიოდის გავლის შემდეგ. თანამედროვეობაზე წერა საბჭოთა ხელოვანისათვის ნიშნავს ყოველთვის იყოს ხალხთან, იცნობდეს და წარმოსახავდეს ხალხის ცხოვრებას, ოცნებებსა და მისწრაფებებს, მასთან ერთად უხაროდეს და აღფრთოვანებას განიცდიდეს, უყვარდეს და სძულდეს, იბრძოდეს და იმარჯვებდეს.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა აღიარება და ფართო გავრცელება ჰპოვა სხვა სოციალისტური ქვეყნებისა და ბურჟუაზიული ქვეყნების პროგრესულ ხელოვანთა შემოქმედებაში (მ. ანდერსენ-ნექსე, ლ. არაგონი, ე. ამადუ და ა. შ.). სოციალისტური რეალიზმის განვითარების თანამედროვე პერიოდი ხასიათდება სხვადასხვა ქვეყნისა და ეროვნების იმ ხელოვანთა შემოქმედების ინტენსიური ურთიერთგამდიდრებით, რომლებიც ერთიან იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციებზე დგანან, შემოქმედების საშუალებებისა და ხერხების, სტილთა მრავალფეროვნებისა და ინდივიდუალურ მანერათა ურთიერთგამდიდრებით.

როდესაც ვლაპარაკობთ ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და ესთეტიკის კრიზისზე, არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ კაპიტალისტური

საზოგადოების პირობებში არსებობენ და ვითარდებიან ანტიკაპიტალისტური ძალები. მათი წარმომადგენლები არიან მშრომელი მასები და მათთან პირდაპირ ან არაპირდაპირ დაკავშირებული შემოქმედებითი ინტელიგენცია. ამ ძალების ორგანიზატორად და სულისჩამდგმელად ამჟამად გამოდინ კომუნისტური და მუშათა პარტიები. კაპიტალის ქვეყნებში არსებობს დიდი რაზმი დემოკრატიულად, ჰუმანისტურად განწყობილი ინტელიგენციისა.

იმპერიალისტურ პოლიტიკასთან და იდეოლოგიასთან პრძოლის მძლავრ რეზერვად გამოდის აზიის, აფრიკის, ლათინური ამერიკის ხალხთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ერთი სიტყვით, რეალურად სახეზეა ანტიიმპერიალისტური ფრონტი. ასევე რეალურად არსებობს ბრძოლა იმპერიალისტური იდეოლოგიის, რეაქციული ხელოვნებისა და ესთეტიკის წინააღმდეგ.

საბჭოთა მკითხველები კარგად იცნობენ „ხალხთა შორის მშვიდობის განმტკიცებისათვის“ საერთაშორისო ლენინური პრემიის ლაურეატის ჯიმს ოლდრიჯის ოსტატურად დაწერილ სოციალურ რომანებს. ცნობილია აგრეთვე ჯეკ ლინდსეის შესანიშნავი ნაწარმოებები ინგლისისა და საფრანგეთის მუშათა მოძრაობის შესახებ, რომლებიც გამსჭვალულია პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით. ბრიტანეთის კუნძულების უდიდეს პროგრესულ მწერლებს განეკუთვნება შონ ო'კეისი (გარდაიცვალა 1964 წ.), რომლის შემოქმედებაში გამოხატულეს კპოვა ირლანდიაში პროლეტარულმა მოძრაობამ. იგი, ამავე დროს, იყო მოდერნიზმის ბრწყინვალე კრიტიკოსი. აღშფოთებრთა და სარკასმით აკრიტიკებდა მწერალი ბურჟუაზიული დეკადანსის სხვადასხვა ფორმას: „აბსურდის თეატრს“, ფროიდისტულ ესთეტიკას.

„მე არ მჯერა, — წერდა შონ ო'კეისი სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე, — რომ მოძვეალი უაზრობის, აბსურდის, ძალადობის, მკვლელობის, სიკვდილის, დანაშაულობათა თეატრს ეკუთვნის, სექსუალური რყვნის თეატრს ეკუთვნის... წყველიმც იყვნენ ყველა ეს სიმახინჯენი და ავხორცობანი“<sup>1</sup>.

პროგრესულმა ესთეტიკურმა იდეებმა თავისი თანმიმდევარი დამცველი მონახეს რაღფ ფოკსის სახით, რომელიც ავტორია შესანიშნავი წიგნისა „რომანი და ხალხი“. ამ წიგნში მოცემულია ბურჟუაზიული რეაქციული ლიტერატურის გამანადგურებელი კრიტიკა და დასკვნა, რომლის თანახმად ხელოვნების გაჯანსაღების ერთადერთი გზაა ხალხთან კავშირი, თანამედროვე პროგრესულ მოძრაობასთან კავშირი.

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1966, № 1, 274.

ბურჟუაზიული კულტურის კრიტიკას დიდ ადგილს უთმობდა თეორიულ და კრიტიკულ სტატიებში კრისტოფ კოდუელი, რომელიც გმირულად დაიღუპა ესპანეთში. მწერალი იბრძოდა ესთეტიკაში ნარკისისტული ფილოსოფიური პრინციპების დამკვიდრებისათვის.

რეალისტურმა, ჰუმანისტურმა ლიტერატურამ მნიშვნელოვანი განვითარება ჰპოვა თანამედროვე საფრანგეთში, განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ყორე მანიანის, პიერ გასკარის, რობერ მერლის, ლეონ მუსინაკის, ყორე კონიოს, პიერ დექსის, ეან ლაფიტის, ლუი არაგონის ნაწარმოებებმა წარმოსახეს წინააღმდეგობის პერიოდში საფრანგეთის საუკეთესო ადამიანთა გმირული საქმეები, კომუნისტ-იატაკქვეშელთა მამაცობა. ანდრე სტილი თავის შემოქმედებას უძღვნის მშვიდობისათვის, დემოკრატიისა და ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის თემას. უბრალო მშრომელთა ცხოვრებას დიდ ადგილს უთმობს თავის შემოქმედებაში როყე ვაიანი. საფრანგეთში არაერთი შრომა გამოვიდა, რომლებშიც გაკრიტიკებულია რეაქციული ბურჟუაზიული ესთეტიკა და მოცემულია სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების დაცვა. ამ ნაშრომთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ ლუი არაგონის, ე. ფრევილის, ელზა ტრიოლეს და სხვათა წერილები, წიგნები, ეტიუდები. იმპერიალიზმის კულტურის დაუნდობელ კრიტიკას შეიცავენ ამერიკის შეერთებული შტატების კომუნისტური პარტიის აწ განსვენებული თავმჯდომარის უ. ფოსტერის წიგნები („მსოფლიო კაპიტალიზმის მზის ჩასვენება“, „ამერიკის პოლიტიკური ისტორიის ნარკვევები“). რეაქციულ ბურჟუაზიულ ხელოვნებასთან ბრძოლაში დიდ როლს თამაშობს ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნისა და ესთეტიკოსის სიდნი ფინკელსტაინის მოღვაწეობა. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მისი წიგნი „რეალიზმი ხელოვნებაში“, რომელიც რუსულ ენაზე 1956 წელს გამოიცა.

პროგრესულ ესთეტიკას დიდი გავლენა აქვს იტალიაში. საყოველთაოდ ცნობილია პალმირო ტოლიატის გამოსვლები, რომლებშიც იგი ბურჟუაზიული ხელოვნების წინააღმდეგ ილაშქრებს, იტალიის თანამედროვე პროგრესულმა კრიტიკოსებმა — ა. ბანფიმ, გ. დელა ვოლპემ, კ. სალინარიმ და სხვებმა ბევრი გააკეთეს თანამედროვე ფორმალისტური ხელოვნებისა და მოდერნიზტული ესთეტიკის მხილებისათვის. სოციალისტური ქვეყნების მეცნიერ-მარქსისტების: ტოდორ პავლოვის (ბულგარეთი) ი. სეგეტის (უნგრეთი), ნ. მორარუს (რუმინეთი), და სხვათა დიდი დამსახურებაა ბურჟუაზიული დეკადანსის კრიტიკა და სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების დაცვა.

XIX საუკუნის 40-იან — 50-იან წლებში პროლეტარიატის დამოუკიდებელი პოლიტიკური ბრძოლის დაწყებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა კლასთა ძალების განლაგება კაპიტალისტურ საზოგადოებაში, სულიერ ცხოვრებაში, კულტურაში ახალი მოვლენები და აზრთა მიმართულება წარმოშვა. ხელოვნების განვითარებაზე იგი ორმხრივად გამოვლინდა.

ჯერ ერთი, ჩაგრული კლასების ცხოვრება, მასი წარმომადგენლების ხასიათები და ტიპები გახდნენ მხატვრული ანალიზის საგნად ჰაინეს, ზოლას, რუსეთში მამინ-სიბირიაკის, კუპრინის, საქართველოში — დანიელ ჭონქაძის, ეგნატე ნინოშვილისა და სხვათა შემოქმედებაში. ბევრი მხატვრის ტილოებში უდიდესი ძალით აისახა სასტიკი ექსპლუატაციის პირობებში მშრომელთა აუტანელი მდგომარეობა. მაგრამ კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნების გარიყრაჟზე ჩაგრულნი წარმოსახული იყვნენ, უმთავრესად, როგორც დატანჯული მასა.

მეორე მხრივ, იშვა პროლეტარული ხელოვნება. ჩარტისტების რევოლუციურ პოეზიაში, გერმანელი მწერლების ფრეილიგრატის, გერვეგის, ვეერთის ნაწარმოებებში, რიგი სხვა მხატვრების შემოქმედებაში პროლეტარიტი პირველად გამოჩნდა როგორც კაპიტალის წინააღმდეგ მიმართული მრისხანე ძალა. ვ. ი. ლენინი დიდად აფასებდა ე. პოტიუს, პაჩინის კომუნის მონაწილეს. „ნტერნაციონალის“ ავტორს.

ჯერ კიდევ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ყურადღებით ადევნებდნენ თვალყურს პროლეტარულ ხელოვნებას, ცდილობდნენ მოეხდინათ გავლენა ზოგიერთ მწერალზე, დაეასლოვებინათ მათი შემოქმედება მუშათა კლასის რევოლუციურ ბრძოლასთან. მარქსი თვლიდა, რომ ახალი ხელოვნება მოწოდებულია მისცეს ესთეტიკური შეფასება კაპიტალისტურ წყობილებას იმ მომავლის პოზიციებიდან, რომელიც გამოხატავს ისტორიული პროგრესის კანონზომიერებას, ე. ი. სოციალისტური რევოლუციის პოზიციებიდან. იგი მოწოდებულია ამხილოს კაპიტალიზმის ანტიხალხური ხასიათი, მკაცრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაათაროს არაადამიანური ექსპლუატაცია, იღწოდეს მუშათა კლასის განთავისუფლებისათვის საბრძოლველად. ამ ბრძოლის განვითარებასთან ერთად პროლეტარულმა ხელოვნებამ უნდა აჩვენოს მუშათა კლასის რევოლუციური მოქმედება, განადიდოს მისი გმირობა.

ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ფუძემდებლის მ. გორკის შემოქმედება გამსჭვალული იყო პარტიულობის ლენინური პრინციპებით.

მაქსიმ გორკის შემოქმედებამ უდიდესი გავლენა იქონია მთელი მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაზე. მაქსიმ გორკი, გამოჩენილი ინდოელი ლიტერატორის ა. აბასის ხატოვანი თქმით, მწერალაა მწერალია, მის მხატვრულ ნაწარმოებებზე სწავლობას ყველა ქვეყნისა და ხალხის პროგრესული ავტორების მთელი თაობები.

მ. გორკის შემოქმედების სიდიადე და მსოფლიო პიროვნება ისაა, რომ გამოვიდა რა სამწერლო ასპარეზზე კაპიტალიზმის მსხვერპლის ეპოქაში, მან თავის ნაწარმოებებში გამოხატა რუსეთის რევოლუციური პროლეტარიატის იდეები, გრძობები და მისწრაფებები, გამოხატა მისი საზოგადოებრივი პრაქტიკა, მთელი თავისი ძალები მიუძღვნა მსოფლიოში პირველი სოციალისტური რევოლუციის მომზადებას, ხოლო მისი გამარჯვების შემდეგ — სოციალისტური საზოგადოების დაპყვიდრებასა და ახალი საბჭოთა კულტურის შექმნას.

დიდი ფრანგი რეალისტი რ. როლანი აღნიშნავდა, ვერავინ ვერ შეძლო ისე შესანიშნავად დაეკავშირებინა წარსულის მსოფლიო კულტურა რევოლუციასთან, როგორც ეს გორკიმ გააკეთაო. დიდი ინგლისელი მწერალი ბ. შოუ წერდა, რომ გორკის გმირები რევოლუციური სულით აღანთებდნენ ხალხებს.

და მართლაც, მ. გორკის რეალისტური შემოქმედება დაკავშირებული იყო რუსი ხალხის განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან, უპასუხებდა ქვეყანაში მომზადარ ძვრებს. მწერალმა, ვ. ი. ლენინის განსაზღვრით, „თავისი დიადი მხატვრული ნაწარმოებებით მტკიცედ დაუკავშირა თავისი თავი რუსეთისა და მთელი მსოფლიოს მუშათა მოძრაობას“<sup>1</sup>.

პიესაში „ფსკერზე“ (1902) მ. გორკიმ გვიჩვენა ადამიანები, რომლებიც ცხოვრების „ფსკერზე“ იმყოფებიან და კაპიტალისტური საზოგადოებრივი წყობილების ამორალური და ანტიპუმანისტური ხასიათი, საზოგადოებისა, რომელიც ყოველდღიურად დანაშაულს წარმოშობს. პიესის გმირის სატინის მეშვეობით მ. გორკი განადიდებდა ადამიანის ღირსებებს, ამკვიდრებდა რწმენას მისი გონივრული და შემოქმედებითი ძალებისადმი. პროლეტარული მწერლის შესანიშნავი დევიზი „ადამიანი — ეს შეტად ამაყად უღერს“ საბჭოთა ლიტერატურის, მთელი მსოფლიოს პროგრესული ლიტერატურის სახელმძღვანელო დევიზად გადაიქცა.

მ. გორკიმ მსოფლიო ლიტერატურაში პირველმა ასახა ბურჟუაზიული წყობილების წინააღმდეგ რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლა სოციალიზმისათვის, პავლე ვლასოვის („დედა“) პი-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16. 123.

როვნებაში გამოძერწა პროფესიული რევოლუციონერის, მუშათა კლასის საქმისათვის შეგნებული მებრძოლის დაუვიწყარი სახე, რითაც ხორცი შეასხა მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლების დებულებას, რომ მუშათა კლასის ბრძოლა მჩაგვრელთა წინააღმდეგ, მისი შეგნებული თუ შეუგნებელი ცაა მოიპოვოს ადამიანური უფლებები, ისტორიაში შევიდა და პროლეტარიატი ღირსია იმისა, რომ რეალისტურმა ხელოვნებამ ასახოს მისი ცხოვრება, მისი მისწრაფებები.

მაქსიმ გორკის ერთ-ერთი დიდი დამსახურება ის არის, რომ იგი ლიტერატურისა და ხელოვნების, ესთეტიკის საკითხებს უშუალოდ უკავშირებდა პროლეტარული ჰუმანიზმის საკითხებს. განუხრელად ხელმძღვანელობდა რა მარქსიზმ-ლენინიზმით. მ. გორკი თავის მხატვრულ ნაწარმოებებსა და პუბლიცისტურ გამოცდებში მუდამ აღნიშნავდა, რომ მუშათა კლასი მოწოდებულია იმისათვის, რათა მოსპოს ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, შექმნას ისეთი საზოგადოება, სადაც თითოეული ინდივიდუუმის თავისუფლება საზოგადოების ყველა წევრის თავისუფლების აუცილებელი პირობა იქნება. რუსული ლიტერატურის ძალა და თავისებურება, მ. გორკის აზრით, მის ხალხურობაშია. გორკი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა საბჭოთა ხელოვნების ქმედითს ხასიათს, მისთვის დამახასიათებელ აქტიურ ჰუმანიზმს, ცხოვრების გარდაქმნის პათოსს. ვენსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა გორკი ჩაგვრისაგან განთავისუფლებული შრომის თემას, შრომისა, რომელიც სოციალისტურ საზოგადოებაში შემოქმედებითს ხასიათს იძენს და კულტურის აყვავებას უწყობს ხელს. დიდი პროლეტარული მწერლის ეს დებულებანი შემდგომში სოციალისტური ესთეტიკის ძიებათა საერთო ნაკადში აღმოჩნდნენ და სოციალისტური რეალიზმის თეორიის შექმნით დაგვირგვინდა. განსაზღვრავდა რა თვისობრივად ამ ახალი, საბჭოთა ხელოვნების მხატვრულ მეთოდს, როგორც „სამყაროს გარდამქმნელ ადამიანთა რეალიზმს“. გორკის ამ მეთოდის მთავარ ნიშანთვისებად მიაჩნდა მისი უნარი აესახა სინამდვილე რევოლუციურ პერსპექტივაში. მაქსიმ გორკი მოუწოდებდა მხატვრული სიტყვის ოსტატებს თავიანთი წიგნების გმირებად გაეხადათ მშრომელი ადამიანი, რომელიც ახალ ცხოვრებას აშენებს.

„სოციალისტური რეალიზმი, — ამბობდა მ. გორკი, — ამჟვეიდრებს ყოფას, როგორც მოღვაწეობას, როგორც შემოქმედებას, რომლის მიზანია — ადამიანის უძვირფასესი ინდივიდუალური მისწრაფებების განუწყვეტელი განვითარება“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький о литературе, литературно-критические статьи, Москва, 1955, 753.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს ვერ გავიგებთ, აღნიშნავდა მ. გორკი, თუ არ შევიცანით არა მარტო ორი სინამდვილე — წარსული და თანამედროვე, რომელშიც ვმონაწილეობთ და რომელსაც ვქმნით, საჭიროა ვიცნობდეთ მესამე სინამდვილესაც — მომავლის სინამდვილეს, გარდა ამისა, საჭიროა ანგარიში გაეწიოს ხელოვნების უფლებას მოვლენებისა და სახეების გაზვიადებისა. ხელოვნება თავის მიზნად ისახავს გააზვიადოს კარგი, რათა იგი უკეთესი გახდეს, გააზვიადოს ცუდი — ადამიანისადმი მტრული, მისი დამმახინჯებელი, რათა მან აღძრას სიძულვილი, აღანთონებისყოფა, მოსპოს ცხოვრების სამარცხვინო მოვლენები, რომლებიც შექმნილია წყეული წარსულის მიერ. თავისი საფუძვლებით ხელოვნება ბრძოლაა ამა თუ იმ ამბის, მოვლენის, ტიპის სასარგებლოდ ან საწინააღმდეგოდ, გულგრილი ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს, რადგან ადამიანი ფოტოგრაფიული აპარატი როდია, იგი სინამდვილის ფიქსირებას კი არ ახდენს, არამედ ამკვიდრებს, ანდა ცვლის მას!

საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც დროის ინტერესებს გამოხატავს, მუდამ ხელმძღვანელობს დიდი ჰუმანისტისა და მწერლის სიტყვებით. მაქსიმ გორკის შემოქმედებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, იგი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში ახალი ეტაპის დასაწყისია.

მ. გორკის ბრძოლა ლიტერატურაში რეაქციულ მიმდინარეობათა წინააღმდეგ თავიდანვე განასახიერებდა ქვეყნად რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობას და სულ მალე პარტიასთან მწერლის დაახლოება და პარტიულ მუშაობაში მისი აქტიური მონაწილეობა გახდა გორკის მოღვაწეობის მთავარი შემადგენელი ნაწილი.

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი ასაზრდოებდა მ. გორკის შემოქმედებას, ამდიდრებდა მას. მ. გორკი მთელ თავის მოღვაწეობაში ებრძოდა დაცემის გზაზე მდგარი ბურჟუაზიული ხელოვნების უიდეობასა და აპოლიტიკურობას, იცავდა და აგრძელებდა მოწინავე რუსული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს. ბოლშევიკური გაზეთი „პრავდა“ მხარს უჭერდა მ. გორკის ბრძოლას დეკადენტური და მეშჩანურ-ნატურალისტური ლიტერატურის წინააღმდეგ. დიდი პროლეტარული მწერლის დაუღალავი ბრძოლა დეკადენტობის წინააღმდეგ, მებრძოლი რეალისტური ხელოვნებისათვის ვ. ი. ლენინის მუდმივ მოწონებაა და ყოველმხრივ მხარდაჭერას პოულობდა.

მ. გორკი, მიუხედავად ღვთისმამიებლობის ხასიათის ზოგიერთი შეცდომისა, დარჩა მუშათა კლასის ინტერესების ერთგული

<sup>1</sup> М. Горький о литературе. Литературно-критические статьи, Москва, 1955, 812, 824.



დამცველი და გამომხატველი. ვ. ი. ლენინი გულდასმით ადევნებდა თვალყურს გორკის შემოქმედებით მოღვაწეობას. ენმარებოდა მას დაეძლია ზოგიერთი იდეოლოგიური სიძნელე.

ვ. ი. ლენინის იდეური გავლენით გორკი თავისუფლდებოდა შეცდომებისაგან, სძლევდა დაბნეულობასა და ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპებით იმსკვალებოდა როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ისე პუბლიცისტურ წერილებში.

მარქსიზმის ფუძემდებლები წინასწარმეტყველებდნენ, რომ ახალი, სოციალისტური ხელოვნება მომავალში ორგანულად შეითვისებს საზოგადოებრივი განვითარების შეცნობილ ისტორიულ აზრს. ისინი თვლიდნენ, რომ ახალი ხელოვნება იქნება ღრმად იდეური, უაღრესად მართალი, რომელსაც ექნება დიდი მხატვრული ღირებულება.

ასეთ მოთხოვნებს XIX საუკუნის დასავლეთის პროლეტარული ხელოვნება ვერ უპასუხებდა. ენგელსს შეეძლო მხოლოდ ეწინასწარმეტყველა ახალი დანტეს გამოჩენა, რომელიც მხატვრულ ფორმაში გამოაცხადებდა პროლეტარული ერის დაბადებას<sup>1</sup>.

ასეთად გახდა მაქსიმ გორკი. დიდი პროლეტარული მწერლის შემოქმედებაში მუშათა კლასმა პირველად შეიცნო თავისი თავი მხატვრულად, როგორც მან შეიცნო ფილოსოფიურად და პოლიტიკურად კ. მარქსის, ფ. ენგელსის, ვ. ი. ლენინის შრომებში. სწორედ მ. გორკის ისეთი ნაწარმოებები, როგორიც იყო „მდაბიონი“ (1901 წ.) „მტრები“ (1907 წ.) და „დედა“ (1906 წ.). ღამაბანიათებელია ახალი მეთოდისათვის — სოციალისტური რეალიზმისათვის. 1907 წლის მაისში ვ. ი. ლენინმა, წაიკითხა რა „დედა“ ჯერ კიდევ ხელნაწერში, აღნიშნა, რომ იგი ძალზე „დროული წიგნია“. ბელადის აზრით, ეს წიგნი დიდ სარგებლობას მოუტანს პროლეტარიატს, რომელიც ზოგჯერ რევოლუციურ მოძრაობაში მონაწილეობდა შეუგნებლად, სტიქიურად<sup>2</sup>.

ლენინის მიერ ამ მოთხოვნის მაღალი შეფასება, ნაწარმოების დიდი პოპულარობა მუშებს შორის შემთხვევითი როდი იყო. გორკის წიგნში, პირველად ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში, წარმოგვიდგა სრულიად ახალი სამყარო და ახალი გმირი რომელშიც მწერალმა შეძლო მკაფიოდ წარმოესახა ახალი, რევოლუციური სინამდვილე. „დედის“ შემდეგ შეიქმნა მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოები სოციალისტური ხელოვნებისა, მაგრამ სწო-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 22, 382.

<sup>2</sup> В. И. Ленин и А. М. Горький, Письма, воспоминания, документы. Москва, 1958, 220

რედ ეს მოთხრობა გახდა ახალი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის—მხატვრული აღმოჩენა.

რატომ მოხდა რომ ახალი ხელოვნება განვითარდა მხოლოდ XX საუკუნეში? რატომ გახდა მისი სამშობლო რუსეთი? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ძნელი არ იქნება, თუ გავიხსენებთ მხატვრული მეთოდის ისტორიული წარმოშობის კანონზომიერებებს.

XX საუკუნის დასაწყისში კაპიტალიზმში იმპერიალიზმში გადაიზარდა. იმპერიალიზმის ეპოქა გამსჭვალულია რევოლუციური ატმოსფეროთი, რევოლუცია თავის ბეჭედს ასვამს მთელი საზოგადოების ცხოვრებას.

XX საუკუნის დასაწყისში მუშათა კლასი ხდება ხალხის წამყვან ძალად. კლასობრივი ბრძოლის მის მიერ შექმნილი გამოცდილება, მისი საზოგადოებრივი პრაქტიკა ეწვეს აღარ ბადებდა კაპიტალიზმის სოციალიზმად რევოლუციური გარდაქმნის პერსპექტივის რეალობაში. ისტორიული განვითარების ობიექტური ტენდენციების შესატყვისი პროლეტარიატის კლასობრივი ინტერესებზე ახალ მოთხოვნებს უყენებენ ხელოვნებას: მართლად წარმოესახა ცხოვრება. ეს სიმართლე პროლეტარიატისათვის საჭირო იყო იმისათვის რომ შეეცნო ცხოვრების განვითარების კანონები, დაენახა თავისი რევოლუციური ბრძოლის პერსპექტივები. „ყველაზე უფრო ფხიზელი რეალიზმი“, — აი თვისება, რომელიც ლენინს მიაჩნდა აუცილებლად სოციალისტური ხელოვნებისათვის. რეალიზმისაგან ყოველი განდგომა წინააღმდეგობაშია მუშათა კლასის ინტერესებთან, რომლის ბრძოლა მთლიანად შეესაბამება ცხოვრების მოთხოვნებს, მის ობიექტურ კანონებს. რეალიზმისაგან განდგომა შეიძლება აინტერესებდეს მხოლოდ ბურჟუაზიას.

ნებისმიერი მხატვრული მეთოდის საწყისი ცხოვრების შინაარსშია, რომელსაც ხელოვნება წარმოსახავს. ახალ შინაარსს, რომელიც XX საუკუნის ხელოვნებაში დამკვიდრდა, აუცილებლად უნდა წარმოეშვა ახალი მხატვრული მეთოდიც. ასეთ მეთოდად იქცა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი.

ამრიგად, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის წარმოშობა XX საუკუნეში კანონზომიერი მოვლენაა. რუსეთი გახდა ახალი ხელოვნების სამშობლო იმავე მიზეზით, რა მიზეზითაც იგი გახდა ლენინიზმის სამშობლო. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მ. გორკის ნაწარმოები „დედა“, რომელშიც განხორციელდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები, დაიწერა 1905 წლის რევოლუციის შემდეგ.

ახალი შემოქმედებითი მეთოდის წარმოშობის არანაკლებ მნიშვნელოვანი პირობა იყო აგრეთვე რუსეთში სამამულო ხელოვნების ღრმად დემოკრატიული ტრადიციების — კრიტიკული რეა-

ლიზმის ტრადიციების არსებობა. კრიტიკული რეალიზმის სკოლა გაიარა მრავალმა ხელოვანმა, რომლებიც ახალი მხატვრული მე-  
თოდის აკვანთან იდგნენ.

გორკის შემოქმედებაში პროლეტარულმა ხელოვნებმა ოქტომ-  
ბრამდელ პერიოდში ყველაზე სრული გამოხატულება პოვა. მაგ-  
რამ გორკი მარტო არ იყო. მის გვერდით იდგა პროლეტარული  
პოეტების მთელი პლეადა. ახალმა მეთოდმა თავი იჩინა მუსიკა-  
შიც (რევოლუციური სიმღერა), ფერწერაშიც.

აზრი, დაეწერა წიგნი მუშებზე, მ. გორკის დაებადა ჯერ კიდევ  
რუსეთის პირველ რევოლუციამდე. მწერალი უმუშალო მოწმე იყო  
რომანში ასახული ბევრი ამბისა, კარგად იცნობდა მუშათა დაბის  
ცხოვრებას, რევოლუციური მოძრაობის მონაწილეებს: მუშას პეტ-  
რე ანდრიას ძე ზალომოვს, რომელიც პავლე ვლასოვის პროტო-  
ტიპი გახდა, მის დედას ანა კირილეს ასულ ზალომოვას, პელაგია  
ნილოვნას პროტოტიპს, პარტიის ბევრ პროპაგანდისტს. მ. გორკი  
ხედავდა, რომ რუსულ სინამდვილეში სერიოზული ცვლადებები  
ხდებოდა. სორმოველ მუშათა მაგალითზე იგი დარწმუნდა, რომ  
რევოლუციურმა ბრძოლამ მოძრაობაში მოიყვანა მშრომელთა მი-  
ლიონიანი მასები, რომლებსაც აღარ სურდათ და არ შეეძლოთ შე-  
რიგებოდნენ ექსპლუატაციას, სიღატაკს. ხალხის სათავეში ჩად-  
გა ყველაზე მოწინავე ძალა — მუშათა კლასი, რომელმაც გაიგო,  
რომ არავინ, გარდა საკუთარი თავისა არ მისცემს მას ვანთაერსეფ-  
ლებას „არც ღმერთი, არც მეფე და არცა გმირი.

მ. გორკიმ, პირველმა მწერალთაგან, გვიჩვენა მუშათა კლასის  
სოციალისტური შეგნების ზრდის პროცესი, მუშაში დაინახა არა  
მარტო სოციალური უსამართლობის, უუფლებობისა და ჩაგვრის  
მსხვერპლი, არა მარტო დამცირებული და შეურაცხყოფილი ადამი-  
ანი, არამედ პირველ რიგში მებრძოლი, რომელიც ათავისუფ-  
ლებს მშრომელებს ყველა და ყოველგვარი ექსპლუატაციისაგან.  
ასეთ მებრძოლად მოთხრობაში გვევლინება პავლე ვლასოვი და  
მისი მეგობრები — ანდრეი ნახოდკა, პავლე რიბინი, ნიკოლოზ  
ვესოვშიკოვი და სხვები, ახალი ფორმაციის ადამიანები, სულიე-  
რად გულუხვი, უშიშარი და ზნეობრივად წმინდა ადამიანები.

დიდი მწერალი გორკი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ  
როგორ იბადებიან ახალი გმირები, გვიჩვენებს პიროვნების გამართ-  
ვის პროცესს გარემომცველი ცხოვრებისა და ბრძოლის ზეგავლენ-  
ით. სასამართლოს ცნობილ სცენაში, სადაც პავლე ვლასოვი წარ-  
მოთქვამს აღმთოთებით აღსავსე მამხილებელ სიტყვას, ჩვენ ვნე-  
დავთ უკვე არა „პატარა ადამიანს“, რომელსაც უნარი აქვს მხო-  
ლოდ სტიქიურად იმოქმედოს, არამედ ისეთს, რომელსაც ნათ-

ლად აქვს შეგნებული ცხოვრების მიზანი და აზრი, პოლიტიკურ მებრძოლს, ახალი ტიპის ხელმძღვანელს.

ეპოქის ჭეშმარიტი სიმართლის შესაცნობად გზას მ. გორკი ხედავს რევოლუციის, სოციალისტური იდეალის დამკვიდრებაში. მოწინავე მუშათა კლასს, მანამდე არსებული სხვა დამონებული კლასებისაგან (მონები, გლეხები) განსხვავებით, როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, აქვს არა მარტო ნგრევის პროგრამა, არამედ შემოქმედების პროგრამაც, ნათლად გამოხატული დადებითი იდეალი — კომუნიზმი. აჯანყებისაკენ მოწოდება უკვე ისმის სატინის (პიესა „ფსკერზე“) სიტყვებში: „ყველაფერი ადამიანშია, ყველაფერი ადამიანისათვისა! არსებობს მხოლოდ ადამიანი, სხვა დანარჩენი კი — მისი ხელებისა და მისი გონების საქმეა!.. ადამიანი! ეს შესანიშნავია! ეს ამაყადა ჟღერს!“ სატინის მოწოდებას მოქმედების მკაფიო პოლიტიკურ პროგრამად აქცევენ სხვა გმირები: პავლე ვლასოვი („დედა“), აკიმოვი და ლევინი („მტრები“). „რევოლუციის ოსტატი და მხატვარი“ კუტუზოვი („კლიმ სამგიონის ცხოვრება“).

თვით ცხოვრებაში გაჩნდა ახალი გმირი — პარტიის ადამიანი, რევოლუციური პროლეტარი. ლიტერატურაში ასეთი გმირების შეყვანა იყო ჭეშმარიტი ნოვატორობა. ისინი მკითხველებს გადაუშლადნენ აზრების, გრძნობების, მოქმედების სრულიად სხვა სამყაროს. აგრძელებდნენ რა თავის ლიტერატურულ წინამორბედთა საქმეს. ისინი განასახიერებდნენ რუსეთში განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალ, პროლეტარულ ეტაპს.

რუსეთმა მსოფლიოს აჩუქა მაქსიმ გორკი, რომლის შემოქმედებაში მუშათა კლასმა, ყველა მშრომელმა მიიღო თავისი კლასობრივი ინტერესების, თავისი ესთეტიკური იდეალის მხატვრულ-სახეობრივი გამოხატულება.

მ. გორკის გმირები მასშტაბურად აზროვნებენ, შორს იყურებიან, აღსავსენი არიან მომავლისადმი რწმენით. ნილოვნას სახეში განსაკუთრებული სიძლიერით და თვალსაჩინოებით გამოვლინდა გორკის უნარი ეჩვენებინა ცხოვრების სიმართლე მის რევოლუციურ განვითარებაში, პერსპექტივაში. ჩვენი მომავალი — ეს მესამე სინამდვილეა, — ამბობდა მწერალი, — რომელიც ისევე რეალურია, როგორც ჩვენი აწმყოც. ასახავს რა დღევანდელს, ხელოვანი უნდა ხედავდეს ზვალინდელ დღესაც, უყურებდეს სინამდვილეს „ოპტიმისტური ჰიპოთეზით“.

ეს უნარი, შეამჩნიო უბრალოსა და ჩვეულებრივში ახლის ჩანასახები, მომავლის ნიშნები — სოციალისტური რეალიზმის მთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებაა.

მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის განვითარების კვალობაზე სოციალისტური რეალიზმი ჩნდება სხვა კაპიტალისტური ქვეყნების ხელოვნებაშიც. ამაში, ისევე როგორც რევოლუციურ და განმათავისუფლებელი ბრძოლის აღმავლობაში, გამოვლინდა ოქტომბრის რევოლუციის დიდი გავლენა, სსრ კავშირში სოციალიზმის მშენებლობის წარმატებათა გავლენა, რომლებმაც პრაქტიკულად აჩვენეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირეული გარდაქმნის გზა. ამჟამად სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ფართოდ გავრცელდა კაპიტალისტურ სამყაროში. მის რიგებში იყვნენ და არიან დიდი მხატვრები: ანრი ბარბიუსი, მარტინ ანდერსენ-ნეჟსენაზიმ ჰიქმეთი, ლუი არაგონი, პაბლო ნერუდა და ბევრი სხვა. ყოველწლიურად ახალი ხელოვნება იპყრობს სულ უფრო მტკიცე პოზიციებს.

მაგრამ, ცხადია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება იფურჩქნება პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვებით და სოციალიზმის აშენებით. და საქმე აქ მარტო ის კი არ არის, რომ ხელოვნებისათვის უზრუნველყოფილია ხალხის, პარტიის, სახელმწიფოს მხარდაჭერა. საქმე ის არის, რომ სოციალიზმს ცხოვრებაში შეაქვს ახალი, გამარევოლუციურებელი მომენტი, რომელიც ამდიდრებს ხელოვნების შინაარსს და ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის განვითარებაზე. ამ მომენტს წარმოადგენს თავისუფალი შრომა, ადგილი, რომელიც მას უკავია ახალი საზოგადოების მშენებლობაში.

ყოველი მხატვრული მეთოდი განისაზღვრება იდეურ-ესთეტიკური შინაარსის თავისებურებებით და მხატვრული სახის შექმნის, ტიპიზაციის საკუთარი კანონებით.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის იდეურ-ესთეტიკური შინაარსი ხასიათდება კომუნისტური პარტიულობით, რომელიც ურღვევად შერწყმულია ხალხურობასთან და კომუნისტურ ჰუმანიზმთან. ადაფრთოვანოს მასები რევოლუციისათვის. სოციალიზმისა და კომუნისმის მშენებლობისათვის — ასეთია სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ძირითადი საზოგადოებრივი დანიშნულება. კომუნისტური იდეურობა შეადგენს ამ ხელოვნების არსს.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების კომუნისტური პარტიულობა განუყრელად დაკავშირებულია მის გენერალურ თემებთან — საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის თემასთან და ცხოვრების შრომითი გარდაქმნის თემასთან. ნართლად არსაბებიან რა ხელოვნებაში, ეს თემები ხორციელდებიან სოციალისტური პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის, მაღალი ჰუმანიზმის იდეებში, ახალი საზოგადოების გამარჯვებისათვის და ბოროტებისა და ძალადობის წარმავალ სამყაროსთან შეუირიგებელი ბრძოლის

იდეებში. თავის მხრივ, კომუნისტური პარტიულობა მოითხოვს, რომ ხელოვნების ყურადღება მიჰყრობილი იყოს თანამედროვე ცხოვრების, თანამედროვე საზოგადოებრივი განვითარების ძირეული საკითხებისადმი. ამიტომ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ისეთი ხელოვნებაა, რომელშიც თავის მხატვრულ ხორცშესხმას იღებს მშრომელი მასების რევოლუციური ბრძოლა. ახალი საზოგადოების მშენებელი ხალხის შემოქმედებითი შრომა.

ეს, რასაკვირველია, როდი ნიშნავს, რომ ახალი ხელოვნების შინაარსი განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ რევოლუციისა და შრომის ჩვენებით. რევოლუცია გარდაქმნის მთელ ცხოვრებას, იგი იჭრება ადამიანთა ყველაზე ინტიმურ ურთიერთობაში. მ. ჯავახიშვილის რომანში „ქალის ტვირთი“ კონფლიქტი ახალსა და ძველ სამყაროს შორის იხსნება, აგრეთვე, როგორც ახატელების ოჯახის კონფლიქტი ცხოვრებაში. არ არის ისეთი მხარე, ისეთი პრობლემა, რომელიც ღირსი არ იყოს ხელოვნებაში ასახვისა. კომუნისტური პარტიულობა მოითხოვს, რომ ეს ასახვა ხორციელდებოდეს კომუნისტური იდეალის პოზიციებიდან.

კომუნისტური პარტიულობა ამდიდრებს ხელოვნებას ისეთი საწყისით, რომელიც მას ეხმარება წარმოსახოს ცხოვრება ახალი მხატვრული საშუალებებით. ეს საწყისია კომუნისტური ჰუმანიზმი. მშვენიერება ხელოვნებაში — ეს, აგრეთვე, არის მაღალი ჰუმანისტური იდეების გამოხატულება.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში ტიპიზაციის არსი მდგომარეობს სინამდვილის მართალ ისტორიულ-კონკრეტულ წარმოსახვაში, მის რევოლუციურ განვითარებაში.

აქ პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს სოციალისტური რეალიზმის კავშირი წარსულის დიდი ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციებთან. მართლაც, მხატვრული სიმართლე დამახასიათებელია თვით ხელოვნების არსისათვის. ცხოვრების ისტორიულ-კონკრეტული წარმოსახვის მოთხოვნა შეადგენს კრიტიკული რეალიზმის მეთოდის მნიშვნელოვან ნიშანს (ტიპურ გარემოში ტიპური ხასიათების წარმოაბავა). ამრიგად, კლასიკური ხელოვნების, როგორც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ისტორიული საფუძვლის, მნიშვნელობა ცხადია. მეორე მხრივ, ამდიდრებს რა კლასიკური ხელოვნების ტრადიციებს, წარმოადგენს რა მათ პირდაპირ მემკვიდრეს თანამედროვე ეპოქაში, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება წარმოადგენს მის ღირსეულ განვითარებას, რომელსაც ხელოვნებაში მოაქვს ნოვატორული საწყისი. ეს უკანასკნელი ავსებს ახალი შინაარსით სიმართლესაც და ისტორიულ კონკრეტულობასაც. ზემოთ მოყვანილ ფორმულაში ნოვატორობა უშუალოდ გამოიხატება სიტყვებში: „მის რევოლუციურ განვითარებაში“. და

ეს ნიშნავს, უპირველეს ყოვლისა, რომ რევოლუციური რომანტიკა ხდება სოციალისტური რეალიზმის მნიშვნელოვანი მომენტი.

ცხოვრება უწყვეტივ ვითარდება. ცხოვრებაში ამიტომ ყოველთვის არის, თუნდაც ყველაზე სუსტი, ახლის ყლორტები. იმპერიალისტური და სამოქალაქო ომებით გამოწვეული ნგრევის წლებში გაჩნდა კომუნისტური შაბათობები, რომელსაც ლენინმა კომუნიზმის გამარჯვება უწოდა. ისინი გამოხატავენ ახალ დამოკიდებულებას შრომისადმი, არსებითად წარმოადგენდნენ კომუნისტური შრომის პირველ გამოვლინებას.

ხელოვნების ნაწარმოებში ასეთი შაბათობის გამოხატვა, მართლად აჩვენო რევოლუციური ენთუზიაზმი ადამიანებისა, რომლებიც მონაწილეობდნენ სოციალისტური სამშობლოს საკეთილდღეოდ უანგარო შრომაში, ნიშნავს თქვა არა მარტო ის, რაც იყო. არამედ ისიც, რაც იქნება, ნიშნავს მხატვრულ სახეებში გაჩნდა საზოგადოების განვითარების პერსპექტივა, აჩვენო სოციალისტური ყოფის რომანტიკა.

რევოლუციურ რომანტიზმთან ორგანულად დაკავშირებულია რევოლუციურ განვითარებაში სინამდვილის წარმოსახვის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპი. საქმე ეხება ესთეტიკური იდეალის, დადებითი გმირის საკითხს.

სოციალისტური რეალიზმი მოითხოვს ესთეტიკური იდეალის ხორცშესხმას, რადგან არ შეიძლება მოძრაობა ცხოვრებაში ახლისაკენ ამ ახლის მატარებელ ადამიანთა გარეშე. ახალი უბრძოლველად არ იმარჯვებს. ამით განისაზღვრება სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში დადებითი გმირის, ესთეტიკური იდეალის პრინციპულად ახალი ადგილი.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებამ შექმნა დადებითი გმირების ვრცელი გაღერა, რომლებიც ხორცს ასხამენ თანამედროვეობის ესთეტიკურ იდეალს. ხელოვნების ნაწარმოებების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს გამოვარკვიოთ ჩვენი დროის დადებითი გმირის ზოგიერთი საერთო ნიშნები. დადებითი გმირი — ეს ის გმირია. რომელიც განუყრელად დაკავშირებულია ხალხთან, „ადამიანთა მასიდან“, როგორც ამბობდა მ. გორკი. ეს ნიშნავს, რომ ხალხი ბადებს გმირებს, რომ ისინი განუყოფელია ხალხისაგან. აი, რატომ არის, რომ გმირის ერთიანობა ხალხთან სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში დადებითი გმირის აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ნიშანია.

პარტიულობა, რწმენა, მიზანსწრაფულობა, თავისი ცხოვრების შეგნებული დაქვემდებარება ახლის გამარჯვების ინტერესებისადმი — დადებითი გმირის აუცილებელი ნიშანთვისებებია. ეს გმირი ყოველთვის გმირი მებრძოლია, გმირია, რომელიც თავდაცვაზე კი არ

ფიქრობს, არამედ უტევს, ამკვიდრებს ახალ ცხოვრებას. მას ახასიათებს დამკვიდრების ის პათოსი, რომელიც დამახასიათებელია სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისათვის. ხელოვნების ისტორია ცხადყოფს, რომ დადებით გმირებს, როგორც არიან კრაზანა, კორჩაგინი, მერესიევი, ტარასი ხაზარაძე, ახასიათებთ ესთეტიკური ზემოქმედების უდიდესი ძალა.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში დადებითი გმირი — ეს ის ნიმუშია, რომლისგანაც თითოეულს შეუძლია „გადმოიღოს თავისი ცხოვრება“, მასში ხელოვნების უდიდესი აღმზრდელობითა ძალაა.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის კიდევ ერთი განუყოფელი ნიშანია მწვავე კრიტიკული დამოკიდებულება ყოველივე იმისადმი, რაც ხელს უშლის ახლის გამარჯვებას. ახალი ხომ იმარჯვებს ბრძოლაში. ამით აიხსნება კონფლიქტის დიდი მნიშვნელობა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში, აგრეთვე დიდი როლი კომიკურისა მის ყველა გამოვლინებაში. პარტიამ თავის დროზე კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა ე. წ. „უკონფლიქტობის თეორია“. რომლის განხორციელებას ხელოვნებაში მიეყავდით დამახინჯებამდე, ცხოვრების გაყალბებამდე.

„სოციალისტური ხელოვნება, — ითქვა სკკ XXIII ყრილობაზე, — უადრესად ოპტიმისტური და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ხელოვნებაა. ეს რასაკვირველია, არ ნიშნავს, რომ მხოლოდ კარგზე უნდა ვწეროთ. ჩვენ, როგორც ცნობილია, ცოტა ნაკლები როდი გვაქვს და მათი კრიტიკა ხელოვნების ნაწარმოებში სასარგებლო და საჭიროა, იგი ეხმარება საბჭოთა ადამიანებს დაძლიონ ეს ნაკლოვანებანი“<sup>1</sup>.

თუ კრიტიკული რეალიზმის ხელოვნებაში კრიტიკა არსებითად ნიშნავს კაპიტალისტური საზოგადოებრივი წყობილების განადგურების მოთხოვნას, ე. ი. ემორჩილება უარყოფის პათოსს, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში კონფლიქტების გადაწყვეტა ნიშნავს ახლის განვითარებასა და განმტკიცებას, სოციალისტური ცხოვრების გამარჯვებას და, მაშასადამე, კრიტიკული მხატვრული ანალიზი ემორჩილება დამკვიდრების პათოსს.

აი, რატომ არის, რომ სინამდვილის წარმოსახვა მის რევოლუციურ განვითარებაში მოითხოვს ისტორიულ ოპტიმიზმს ხელოვნებაში. ახალი უძლეველია. მან თუნდაც დღეს რომ განიცადოს დამარცხება, მისი გამარჯვება ხვალ, ზეგ გარდუვალია. სოციალის-

<sup>1</sup> სკკ XXIII ყრილობის მასალები, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1906, 82-83.



ტური ხელოვნების ამ ოპტიმისტურ საწყისში ყველაზე უფრო სრულად ხორციელდება დამკვიდრების პათოსი.

ენაიდან მხატვრული მეთოდი შეიცავს ხელოვნებაში ცხოვრების წარმოსახვის პრინციპებსაც, სოციალისტური რეალიზმის ტიპიზაციის კანონები არ ზღუდავენ ხელოვნანის შემოქმედებითს ინდივიდუალობას, ცხოვრების წარმოსახვის ახალი ფორმების ძიებას. ისინი შესაძლებლობას იძლევიან და მოითხოვენ კიდევ სტილთა მრავალფეროვნებას, სიმდიდრეს. ერთი სიტყვით, ყველა სტილს, თუ იგი გამოდის როგორც ტიპიზაციის ხერხი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მოთხოვნების შესაბამისად. ფართოა გზა აქვს ხსნილი ახალ ხელოვნებაში.

სოციალისტური ხელოვნება მრავალეროვანია. შინაარსით სოციალისტური, იგი გამოდის ეროვნული ფორმით. ტრადიციები, ხასიათის წყობა, ამა თუ იმ ხალხის განვითარების ისტორიული თავისებურებანი აუცილებლად განსაზღვრავენ ხელოვნების ეროვნულ სპეციფიკას. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ჩარჩოებში ეს ეროვნული თავისებურება გარდაიქმნება ხელოვნებათა მრავალფეროვნებად, რომლებიც ერთიმეორეს აესებენ და ამდიდრებენ.

„კომუნისტური მშენებლობის ფართო გაქანება და კომუნისმის იდეოლოგიის ახალი გამარჯვებანი, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — ამდიდრებენ სსრ კავშირის ხალხთა შინაარსით სოციალისტურ, ფორმით ეროვნულ კულტურას. ძლიერდება ერთა და ეროვნებათა იდეური ერთიანობა, მათი კულტურების დაახლოება. სოციალისტური ერების განვითარების ისტორიული გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ეროვნული ფორმები კი არ ქვაკვებიან. არანედ სახეს იცვლიან, სრულყოფილი ხდებიან და ერთმანეთს უახლოვდებიან, თავისუფლდებიან ყოველივე მოძველებულისაგან, რომელიც ეწინააღმდეგება ცხოვრების ახალ პირობებს. ვითარდება ყველა საბჭოთა ერისათვის საერთო ინტერნაციონალური კულტურა. თითოეული ერის კულტურული საგანძური სულ უფრო მეტად მდიდრდება ქმნილებებით, რომლებიც ინტერნაციონალურ ხასიათს იძენენ.

გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს რა სსრ კავშირის ხალხთა კულტურების სოციალისტური შინაარსის განვითარებას, პარტია ხელს შეუწყობს მათ შემდგომ ურთიერთგამდიდრებასა და დაახლოებას, მათი ინტერნაციონალური საფუძვლის განმტკიცებას და ამით კომუნისტური საზოგადოების მომავალი ერთიანი ზოგადსაკაცობრიო კულტურის ჩამოყალიბებას“.

ვ. ი. ლენინი ლევ ტოლსტოის შემოქმედებაში ყველაზე უფრო მეტად აფასებდა სიმართლეს, „ფხიზელ რეალიზმს, ყველა და ყოველგვარი ნიღბის ჩამოგლეჯას, „ფესვამდე ჩაწვდომას“.

ცნობილია, რომ „აღდგომის“ პირველ ვარიანტიში კატიუშა მასლოვა თხოვდება ნეხლიუდოვზე. ისინი სტოვებენ სამშობლოს და სახლდებიან ინგლისში. მაგრამ, იგრძნო რა, რომ მოვლენათა ამგვარი განვიაარება არ შეესაბამება სიმართლეს, რომანის პათოსს, ასახული ხასიათების ლოგიკას, ლ. ტოლსტოიმ უარი თქვა ასეთი ფინალისაგან. „ხელოვანი, — წერდა ლ. ტოლსტოი, — იმიტომ არის ხელოვანი, რომ იგი ხედავს საგნებს არა ისე, როგორც სურს ხედავდეს, არამედ ისე, როგორც ისინი არიან“<sup>1</sup>.

სწორედ სინამდვილის „დანახვის“ ეს ძალა, ცხოვრებისეული სიმართლის მხატვრული გამოსახვის ძალა, რომელიც ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდა ტოლსტოის ამა თუ იმ ყალბ იდეას, განაპირობებს მისი მხატვრული ნაწარმოებების სიდიადეს, მათ იდეურ-ესთეტიკურ ღირებულებას. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ მ. ვორკი მაღალ შეფასებას აძლევდა ლ. ტოლსტოის შემოქმედებას, როცა წერდა: „...ამ ადამიანმა გააკეთა ჰემშარიტად უდიდესი საქმე: მოგვცა შედეგი განცილისა საუკუნის მანძილზე და მოგვცა იგი არაჩვეულებრივი სიმართლით, ძალითა და სილამაზით.“<sup>2</sup>.

თავის დროზე, როგორც ცნობილია, მხატვრული მეთოდისა და მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივობის თეორიის მომხრენი, აუბრალოებდნენ რა ფ. ენგელსის შეხედულებას ბალზაკზე და ვ. ი. ლენინის მოსაზრებებს ტოლსტოიზე, ამტკიცებდნენ, რომ წარსული ეპოქების დიდი მხატვრები (ბალზაკი, გოგოლი, ტოლსტოი და ა. შ.). რომელთა მსოფლმხედველობა, მათი აზრით, იყო რეაქციული, ქმნიდნენ გენიალურ ნაწარმოებებს თავიანთ ზეხედულებათა საწინააღმდეგოდ („ვობრეკი“). ასე წარმოიშვა ე. წ. „ვობრეკისტების“ თეორია. უფრო მეტიც, ზოგიერთმა მკვლევარმა (გ: ლუკაჩი, მ. ლიფშიცი და სხვ.) წამოაყენა დებულება, რომლის თანახმად მწერლების რეაქციული მსოფლმხედველობა არაიშვიათად ხელს უწყობდა მხატვრული შედეგების შექმნას, ანუ ხელოვნების ჰემშარიტი ნაწარმოებები იქმნებოდნენ რეაქციული მსოფლმხედველობის წყალობით („ბლაგოდარია“). ასე იშვა ე. წ. „ბლაგოდარისტების“ თეორია. საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ დაამტკიცა, რომ როგორც „ვობრეკისტების“, ისე „ბლაგო-

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. Москва, 1955, 287.

<sup>2</sup> М. Горький. История русской литературы, Москва, 1939, 296.

დარისტების“ თეორიები ენათესავებიან ვულგარული სოციოლოგებისა და მათი წინამორბედების აზრებს, ამახინჯებენ კლასიკური მემკვიდრეობის არსს, ხელოვანის მსოფლმხედველობას აიგივებენ მის პოლიტიკურ შეხედულებებთან.

მხატვრული მეთოდი მკიდროდ არის დაკავშირებული ხელოვანის მსოფლმხედველობასთან, განისაზღვრება უკანასკნელით და თავის მხრივ აქტიურ უკუქმედებას ახდენს მის ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ შეხედულებებზე. მსოფლმხედველობა უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს შემოქმედებაში. რადგან სინამდვილის მხატვრულ-სახეობრივი ასახვა ხელოვნებაში წარმოადგენს არა მარტო და არა იმდენად ხელოვანის უშუალო დაკვირვების შედეგს, არამედ აგრეთვე მის იდეურ გააზრებას, ანალიზსა და განზოგადებას გარკვეული კლასობრივი პოზიციებიდან.

ამის მიუხედავად, მსოფლმხედველობა და შემოქმედების მეთოდი თავის გამოვლინებას პოულობს მრავალმხრივ, ზოგჯერ უაღრესად რთულ კონკრეტულ ფორმებში. ამაშია მსოფლმხედველობისა და მეთოდის დიალექტიკური მიმართება. სხვადასხვა დროისა და კლასის ხელოვანთა მსოფლმხედველობის საკითხი მეტისმეტად რთულია. ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორია ადასტურებს, რომ ხელოვანთა მსოფლმხედველობა ანტაგონისტურ ფორმაციაში დიდ წინააღმდეგობათა შემცველია და იგი უთუოდ ასე თუ ისე იჩენს თავს მათ შემოქმედებაში. ანალიზი, რომელიც ფ. ენგელსმა ო. ბალზაკის, ხოლო ვ. ი. ლენინმა ლ. ტოლსტოის შემოქმედებას გაუკეთეს, თვალსაჩინოდ ადასტურებს ამ დებულებას. წარსულის არაერთი ხელოვანის (ო. ბალზაკი, ნ. გოგოლი, ა. ოსტროვსკი, ლ. ტოლსტოი, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი და ა. შ.) შემოქმედების პროგრესული, ხალხური ხასიათი, რომლებიც დაბადებითა და აღზრდით გაბატონებულ ექსპლუატატორულ კლასებს ეკუთვნოდნენ, განპირობებული იყო იმით, რომ მათ უნარი ჰქონდათ ამაღლებულიყვნენ თავიანთი კლასის ინტერესებზე მაღლა და სინამდვილის ობიექტურად, მართლად ჩვენებით ხელი შეეწყოთ განმათვისფლებელი ტენდენციების განვითარებისათვის.

ხელოვანის მსოფლმხედველობა და შემოქმედება განუყრელია. ამავე დროს, არ შეიძლება მსოფლმხედველობა ფართო გაგებით გაეიგივოთ შეცდომებთან, ცრურწმენასთან და რეაქციულ დამახინჯებებთან, რომელიც ზოგჯერ თავს იჩენდა წარსულის ხელოვანებთან (ასეთია, მაგალითად, ლ. ტოლსტოის ცრურწმენა თავისი თეორიით. „არ გაეწიოს წინააღმდეგობა ბოროტებას ძალადობით“ და ა. შ.).

ესთეტიკაში თანამედროვე რევიზიონისტები ილაშქრებენ საბ-  
ჭოთა ხელოვნების ფილოსოფიური საფუძვლის, ასახვის ლენინუ-  
რი თეორიის წინააღმდეგ და ამ ლაშქრობას ზოგჯერ ნილბავენი  
და აცხადებენ, რომ ხელოვნებისათვის არაა საჭირო რაიმე თეო-  
რია, იგი უნდა შეიცვალოს მოვლენებისა და ფაქტების უბრალო  
აღწერით, ემპირიზმით. რევიზიონისტების ასეთი ცდები ჩვენთ-  
ვის ნათელი და გასაგებია. საქმე იმაშია, რომ ასახვის ლენინური  
თეორია ფილოსოფიურად აფუძნებს რეალიზმს ხელოვნებაში,  
საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა მართალ ასახვას,  
საზოგადოების აუცილებელ გარდაქმნას სოციალიზმის გზით. ასახ-  
ვის ლენინურ თეორიაზე რევიზიონისტების თავდასხმაში არ შეიძ-  
ლება არ დავინახოთ მათი მისწრაფება გაამართლონ ბურჟუაზიუ-  
ლი, ფორმალისტური, აბსტრაქტული ხელოვნება, დასახონ იგი თა-  
ნამედროვე ხელოვნების განვითარების მთავარ გეზად, ააცდინონ  
მხატვრები სადღესო პრობლემებს, ხალხისადმი სამსახურს.

თანამედროვე მოდერნისტულ ხელოვნებას, წინამორბედები  
ჰყავდა სიმბოლისტების, იმპრესიონისტების, დეკადენტების, ყველა  
ჯურის ფორმალისტების სახით. სიმბოლიზმის, დეკადენტობის ფი-  
ლოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს დასავლეთის სხვადასხვა  
რეაქციული ფილოსოფიური სისტემა — ემპირიოკრიტიციზმი,  
ბერკლიანობა, ემპირიოსიმბოლიზმი და ა. შ.

ამ რეაქციული „ფილოსოფიური ვარჯიშობის“ განადგურებას,  
„ისი საბოლოო დასამარების კეთილშობილური ამოცანის გადაწყვე-  
ტას ხელი მოჰკიდა ვ. ი. ლენინმა 1909 წელს თავის კლასიკურ  
ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“. ამ ნაშრომს,  
მათში გარჩეული პრობლემებისა და დაწერის დროის მიხედვით,  
უშუალოდ უკავშირდება ვ. ი. ლენინის ცნობილი სტატიები  
ლ. ტოლსტოის შესახებ. დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებისა და  
მსოფლმხედველობის კონკრეტულ მაგალითებზე ვ. ი. ლენინმა მოგ-  
ვცა ხელოვნების კვლევისას ასახვის მატერიალისტური თეორიის  
გამოყენების უბადლო ნიმუშები. ილიჩმა ლ. ტოლსტოის „რუსე-  
თის რევოლუციის სარკე უწოდა“, მიუხედავად იმისა, რომ მწე-  
რალმა ვერ გაიგო იგი, განუდგა მას. სტატიაში „ლ. ნ. ტოლსტოი  
და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“ (1910) ვ. ი. ლენინი აღნიშ-  
ნავდა, რომ დიდმა მწერალმა, წარმოშობითა და აღზრდით რუსეთის  
მემამულეთა უმაღლესი დიდკაცობის ტიპურმა წარმომადგენელმა.  
გაწყვიტა კავშირი ამ წრის ყველა ჩვეულ შეხედულებასთან, დადგა  
პატრიარქალური გლეხობის პოზიციებზე და სწორედ ამიტომ შეს-  
ძლო ესოდენი ძალით, ესოდენი მგზნებარებით, დამაჯერებლობით,  
სიახლით, გულწრფელობით, სიღრმით აესახა ამ კლასის სულიერი  
განწყობილებანი.

სტატიაში „ლ. ნ. ტოლსტოი და მისი ეპოქა“ (1911) ვ. ი. ლენინი იძლევა ტოლსტოელობის, როგორც რეაქციული იდეოლოგიის ზუსტ დახასიათებას. სტატიაში „ტოლსტოი და პროლეტარული ბრძოლა“ (1910) ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ პროლეტარიატს, რომლის ისტორიული როლი ვერ დაინახა მწერალმა, შეუძლია დაანგრის ტოლსტოისათვის საძულველი ძველი სამყარო, რომ ლევ ტოლსტოის მხატვრულ ნაწარმოებთა შესწავლით რუსეთის მუშათა კლასი უკეთესად გაიცნობს თავის მტრებს, ხოლო ტოლსტოის მოძღვრების გარკვევით მთელმა რუსმა ხალხმა უნდა გაიგოს რაში მდგომარეობდა ტოლსტოელობის ანტირევოლუციური ხასიათი, რამაც მას საშუალება არ მისცა პოლომდე მიეყვანა თავისი განთავისუფლების საქმე.

„რუსი ხალხი მხოლოდ მაშინ მიიღწევს განთავისუფლებას, — ამბობდა ვ. ი. ლენინი, — როცა შეიგნებს, რომ ტოლსტოისაგან კი არ უნდა სწავლობდეს ის უკეთესი ცხოვრების მოპოვებას, არამედ იმ კლასისაგან... რომელსაც ერთადერთს შეუძლია დაანგრის... ძველი სამყარო, უნდა სწავლობდეს პროლეტარიატისაგან“<sup>1</sup>.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ტოლსტოის შესახებ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსეთის პირველი რევოლუციის გაკვეთილების შესწავლასთან, უშუალოდ იყო დაკავშირებული იმ პოლიტიკურ ბრძოლასთან, რომელსაც იგი ეწეოდა კადეტებთან, ლიბერალებთან, მენშევიკ-ლიკვიდატორებთან. ეს უკანასკნელნი ცდილობდნენ თავიანთი იდეოლოგიური ბრძოლის არსენალში ჩაეყენებინათ ტოლსტოის მოძღვრების სუსტი მხარეები, მიტმანებოდნენ დიად სახელს და ამით პოლიტიკური კაპიტალი მოეგროვებინათ.

ვ. ი. ლენინის სტატიებში ტოლსტოის მოძღვრების სუსტი მხარეების, მისი ცრურწმენის დაუნდობელ კრიტიკასთან ერთად, წითელ ზოლად გასდევს აზრი, რომ ყოველნაირად დაიცვას ტოლსტოის შემოქმედება ლიბერალურ-ბურჟუაზიული და მენშევიკურ კრიტიკის დამახინჯებებისაგან.

ლ. ტოლსტოის ძალა და სიდიადე კარგად ესმოდათ რეაქციული წრეების წარმომადგენლებს. იმ დროის ოფიციალურ პრესაში ქვეყნდებოდა წერილები, რომლებშიაც პირდაპირ იყო ნათქვამი, რომ რუსეთს ორი მეფე ჰყავს: ნიკოლოზ მეორე და ლევ ტოლსტოი, და ამ ორ მეფეს შორის უფრო ძლიერია ტოლსტოი, რადგან ნიკოლოზს არ ძალუძს შეარყიოს მწერლის ტახტი.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16. 441.

ხოლო ტოლსტოი არყევს ნიკოლოზისა და მისი დინასტიის ტახტსო<sup>1</sup>.

ლ. ტოლსტოის, როგორც გენიალური ხელოვანის, თვითმპყრობელობის დიდი კრიტიკოსის, მიწაზე კერძო საკუთრების გაუქმების პროპაგანდისტის პოპულარობა, მიუხედავად რეაქციის პარპაშისა, დღითი დღე მატულობდა.

პეტერბურგის ბალტიის გემთმშენებელი ქარხნის მუშების ლ. ტოლსტოისადმი მიწერილი წერილი ნათლად გამოხატავს იმ განწყობილებას, რომელიც რუსეთში სუფევდა მწერლის 80 წლის იუბილეს დღეებში 1908 წლის სექტემბერში. ისინი მადლობას უხდიდნენ მწერალს როგორც დიდ ხელოვანს, არსებული წესების მამხილებელსა და კრიტიკოსს, ნატრულობდნენ იმას, რომ მუშათა კლასისათვისაც ბუნებას მიეცა თავისი ლევ ტოლსტოი<sup>2</sup>.

იუბილემდე რამდენიმე თვით ადრე პრესაში გაჩნდა ლ. ტოლსტოის წერილი „არ შემიძლია გავჩუმდე“ (1908), რომელშიც მწერალი გაბედულად გამოვიდა რევოლუციონერთა მასობრივი დასჯის წინააღმდეგ, მგზნებარედ და აშკარად დაგმო მეფის ჯალათები. ამავე დროს, ამ წერილში მწერალი მოუწოდებდა ახალგაზრდობას, რევოლუციონერებს აქტიურად არ ებრძოლათ საზოგადოების გარდაქმნისათვის, არ გაეწიათ წინააღმდეგობა ძალადობისათვის.

წერილები ლ. ტოლსტოიზე, როგორც დიდ რუს მწერალზე, ხშირად იბეჭდებოდა რევოლუციამდელ ლეგალურ და არალეგალურ პრესაში. ჯერ კიდევ პირველ რევოლუციამდე, რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული არალეგალური პრესა მაღალ შეფასებას აძლევდა ტოლსტოის, როგორც ხელოვანს, თვითმპყრობელური და პოლიციური სახელმწიფოს მხილებისათვის და, ამავე დროს, მიუთითებდა „ტოლსტოველობის“ მყვირალა წინააღმდეგობებზე. 1901 წელს, სტატიაში „ავარარული საკითხი და „მარქსის კრიტიკოსები“, ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ტოლსტოი, მიუხედავად თავისი თეორიის რეაქციული გულუბრყვილობისა, „ბურჟუაზიული წყობილების ღრმა დამკვირვებელი და კრიტიკოსია“<sup>3</sup>.

ლ. ტოლსტოი, როგორც ცნობილია, ეკლესიისაგან განიდევენა 1901 წლის 24 თებერვალს (9 მარტს), მთავრობის საწინააღმდეგო და ანტიკლერიკალური შეხედულებებისათვის. უკანასკნელ საბაზად განდევნისათვის იქცა მისი რომანი „აღდგომა“, რომელშიაც მწერალმა ამხილა კაზიონური ეკლესიის პირმოთნეობა, ხო-

<sup>1</sup> О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом, Кишинев, изд-во «Карта Молдовеняска», 1968, 135.

<sup>2</sup> В. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. «СП», 1958, 454.

<sup>3</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 5, 185.

ლო ერთ-ერთი მოქმედი პირის ტოპოროვის მწვავე სატირულ სახეში „უწმინდესი“ სინოდის ობერ-პროკურორი კ. პობედონოსცევი განასახიერა. საგულისხმოა, რომ ტოლსტოის სიკვდილის წინ ეკლესიის მსახურებმა სცადეს შეერიგებინათ მწერალი ოფიციალურ ეკლესიასთან. ამ მიზნით მწერალს ეახლნენ ერთი ილუმენი და ორი ეპისკოპოსი. მიტროპოლიტმა პირადადაც გაუგზავნა დეპეშა მწერალს და ევედრებოდა ეკლესიასთან შერიგებას. მაგრამ სინოდმა ვერ შეძლო თავისი გეგმის განხორციელება. მწერალი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ოფიციალური ეკლესიის დარწმუნებულ მოწინააღმდეგედ დარჩა.

სოციალ-დემოკრატია გამოვიდა მწერლის დასაცავად და მან ტოლსტოის განდევნა ეკლესიისაგან მეფის თვითმპყრობელობისა და პოლიციურ-კაზიონური ეკლესიის მხილებისათვის გამოიყენა.

1910 წელს რსდმპ ცენტრალურ ორგანოში, გაზეთ „სოციალ-დემოკრატში“ გამოქვეყნდა ვ. ი. ლენინის სტატია „ლ. ნ. ტოლსტოი“ (მისი თავდაპირველი სახელწოდება იყო „ლ. ნ. ტოლსტოის მნიშვნელობა რუსეთის რევოლუციისა და რუსეთის სოციალიზმის ისტორიაში“), რომელშიც ბოლშევიკური პარტიის ბელადი მკაცრად ამხელდა ოფიციალური პრესისა და ლიბერალური გაზეთების პირობოვნობას მწერლის მიმართ.

ვ. ი. ლენინი, ახასიათებდა რა ლიბერალების წერილებს, აღნიშნავდა, რომ მათ „კაზიონურ-ლიბერალური“ ფრაზებით არ შეუძლიათ „პირდაპირ და ნათლად გამოთქვან თავიანთი შეფასება ტოლსტოის შეხედულებებისა სახელმწიფოზე, ეკლესიაზე, მიწის კერძო საკუთრებაზე, კაპიტალიზმზე, არა იმიტომ, რომ ცენზურა ხელს უშლის, პირიქით, ცენზურა მათ ეხმარება უხერხულ მდგომარეობას თავი დააღწიონ! — არამედ იმიტომ, რომ ტოლსტოის კრიტიკაში თითოეული დებულება ბურჟუაზიული ლიბერალიზმისათვის სილის გაწვანაა...“<sup>1</sup>

მენშევიკ-ლიკვიდატორების ეჟურნალ „ნაშა ზარის“ 1910 წლის № 10-ში გამოქვეყნდა მ. ნევედომსკისა (პ. მიკლაშევესკის) და ვ. ა. ბაზაროვის (ვ. რუდნევის) სტატიები: „ლეგ ტოლსტოის სიკვდილი“ და „ლ. ნ. ტოლსტოი და რუსული ინტელიგენცია“ (ამ ორ ავტორს ვ. ი. ლენინი უწოდებდა „ყოფილ სოციალ-დემოკრატებს“). ტოლსტოის შეფასებაში ისინი უახლოვდებოდნენ ლიბერალურ პრესას. ნევედომსკიმ ტოლსტოიში დაინახა „საერთო-საკაცობრიო იდეოლოგიური საწყისის — სინდისის საწყისის“ უწმინდესი განსახიერება. ბაზაროვი მოუწოდებდა ყველას ესწავლათ

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, 405.

ლ. ტოლსტოისაგან. ნევედომსკისა და ბაზაროვის სტატიების არსის შესანიშნავი დახასიათება მოცემულია ვ. ი. ლენინის წერილში „განმარტების“ გმირები“, რომელიც დაიბეჭდა ბოლშევიკურ ლეგალურ ჟურნალ „მისლის“ 1910 წლის № 1-ში. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ მთელი ოფიციალური პრესა აღსავსეა კაზიონური და ლიბერალური პირმოთნეობით, ეტმასნება პოპულარულ სახელს, ცდილობს გაადიდოს თავისი პოლიტიკური კაპიტალი, რათა გაითამაშოს საერთო-ნაციონალური ოპოზიციის ბელადის როლი. ორი წლის შემდეგ, როდესაც ლ. ტოლსტოი გარდაიცვალა (1910). ლეგალური პრესის პირმოთნეობამ საზღვარს გადააჭარბა. მთავრობის გაზეთები, რომლებიც მანამდე აქეზებდნენ მწერალს, ნიანგის ცრემლებს ღვრიდნენ, ირწმუნებოდნენ, რომ პატივსა სცემენ „დიდ მწერალს“, ამავე დროს კი იცავდნენ „უწმინდეს“ სინოდს, რომელმაც ტოლსტოი ეკლესიისაგან განდევნა. არანაკლებ ორკოფულ ტაქტიკას ადგნენ ლიბერალური გაზეთები. ისინი ექომაგებოდნენ ტოლსტოის, თითქოსდა ილაშქრებდნენ სინოდის წინააღმდეგ და ამასთანავე იცავდნენ „ვეხელებს“, ე. ი. ოფიციალურ მმართველ წრეებს. ლიბერალები ტოლსტოის „უდიდეს სინდისს“ უწოდებდნენ, რაც ვ. ი. ლენინის აზრით, ლიტონი ფრაზაა, რადგან იგი ნიშნავს დემოკრატიისა და სოციალიზმის იმ კონკრეტული საკითხების გვერდის ავლას, რომლებიც ტოლსტოიმ დასვა. საკითხის ასეთი დაყენება ტოლსტოის ცრურწმენას, იმას გამოხატავს, რაც მასში მიეკუთვნება წარსულს და არა მომავალს, მიეკუთვნება მის მიერ პოლიტიკის უარყოფას და ზნეობრივი თვითსრულყოფის ქადაგებას და არა ტოლსტოის მძაფრ პროტესტს ყოველგვარი კლასობრივი ბატონობის წინააღმდეგ.

ვ. ი. ლენინის სტატიები ტოლსტოიზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიმართული იყო აგრეთვე ვულგარიზატორების, ვულგარული სოციოლოგებისა და რაკპელების წინააღმდეგ. ხელოვნებაში ვულგარული სოციოლოგიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ვ. ფრიჩე თავის სტატიების კრებულში „ლ. ნ. ტოლსტოი“, რომელიც გამოიცა 1929 წელს, ბოლომდე დარჩა საკუთარი „თეორიის“ ერთგული. ვ. ფრიჩემ თავისი რვა სტატია ლ. ტოლსტოიზე გამოაქვეყნა სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთში მწერლის დაზღების ასი წლისთავის გამო. რით ხასიათდებიან ისინი? ჰიუზუნდავად იმისა, რომ ვ. ფრიჩე იცნობდა ლენინის სტატიებს ტოლსტოის შესახებ, იგი მეტაფიზიკურად, მექანიკურად უდგება მწერლის შემოქმედების შეფასებას.

საგულისხმოა, რომ ვ. ფრიჩეს კრებული „ლ. ნ. ტოლსტოი“ იხსნება წერილით „ვ. ი. ლენინი ლ. ნ. ტოლსტოის კლასობრივი სახის შესახებ“, სადაც ავტორი მეტისმეტად ცალმხრივად, მეტა-



ფიზიკურად იყენებს ილიჩის ციტატებს და არსად არ ამბობს იმას, რომ ვ. ი. ლენინმა, პირველმა მარქსისტულ ესთეტიკაში, აღნიშნა ის გარემოება, რომ დიდმა რუსმა მწერალმა, ალზრდითა და განათლებით მჩაგვრელი კლასის წარმომადგენელმა, მემამულემ, გრაფმა ყველაზე უკეთ დაგვიხატა რუსი გლეხის სახე. ეს მია უფრო იწვევს გაკვირვებას, რომ ვ. ფრიჩეს ამ წერაში შემოკლებით მოჰყავს მ. გორკის მოგონება ილიჩზე, ხოლო იმ ადგილს მოგონებისა, სადაც პირველად არის მოცემული ვ. ი. ლენინის აღნიშნული მოსაზრება ტოლსტოიზე, ვ. ფრიჩე არ აქვეყნებს.

ენება რა ვ. ი. ლენინის პირველ სტატიას მწერალზე „ლევ ტოლსტოი, როგორც რუსეთის რევოლუციის სარკე“. ვ. ფრიჩე დაწერილებით აღწერს სტატიის დაწერის საბაბს და არ აღნიშნავს იმას, თუ რატომ უწოდა ვ. ი. ლენინმა მწერალს „რუსეთის რევოლუციის სარკე“.

მედარ და ყალბ ნიადაგზეა დაფუძნებული ვ. ფრიჩეს შემდეგი განცხადება: „თავის წერილებში ტოლსტოის შესახებ ვ. ი. ლენინს ამოცანად არ დაუსახავს მოეცა მთელი ტოლსტოის ანალიზი. მოეცა ტოლსტოველობის მთელი შინაარსი. იგი მას იღებდა მხოლოდ იმ მომენტში ანუ მხოლოდ იმ მომენტიდან, როდესაც ტოლსტოი თავის დეკლასაციაში და თავისი გაუბრალოებით მივიდა — უცილობლად შინაგანი ლოგიკის ძალით — გლეხობასთან კავშირამდე“<sup>1</sup>.

ვ. ი. ლენინის უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ სტატიებში მწერლის შესახებ იგი დიალექტიკურ ერთიანობაში განიხილავს ტოლსტოი-მხატვარსა და ტოლსტოი-მოაზროვნეს. როგორც ერთიან, თუმცაღა მეტისმეტად წინააღმდეგობრივ მოვლენას, რაც გაპირობებული იყო მისი ეპოქის წინააღმდეგობრივი ხასიათით და გამოხატავდა ამ წინააღმდეგობის ყველაზე დამახასიათებელ ნიშნებს.

ამიტომ, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ ვ. ფრიჩე, ფაქტიურად, მიჰყვება რა ტოლსტოის პლენხანოვისეულ შეფასებას, დაასკვნის: „როგორც აზროვნება, ისევე შემოქმედება ტოლსტოისა განპირობებული იყო, უპირველეს ყოვლისა, მისი კლასობრივი „უთენილებით, ხოლო მეორეს მხრივ, იმ კრიზისით, რომელსაც განიცდიდა XIX ს. მეორე ნახევარში მისი სოციალური ჯგუფი“, რომ ლ. ტოლსტოი იყო „...უკანასკნელი რუსი მებატონე — ძველი რუსეთის იდეოლოგი“<sup>2</sup>.

ვ. ი. ლენინის გენიალური სტატიები ლ. ტოლსტოის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის შესახებ დიდხანს იყო არაერთი

<sup>1</sup> В. Фриче, Л. Н. Толстой, сборник статей, Москва, 1929, 12.

<sup>2</sup> იქვე, 39.

პაექრობის საგანი. ისინი დღესაც განიცდიან ესთეტიკაში რევინიონისტების თავდასხმას.

თანამედროვე რევინიონისტები ესთეტიკაში (გ. ლუკაჩი, რ. ზიმანდი, ი. ვიდმარი და სხვ.) დამახინჯებულად განმარტავენ ტოლსტოის შესახებ ვ. ი. ლენინის სტატიების მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას, უარყოფენ ხელოვანის შემოქმედებაში მსოფლმხედველობის როლს, იცავენ ე. წ. „სინამდვილის დიქტატის“ თეორიას, ილაშქრებენ სოციალისტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპების წინააღმდეგ.

მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს გადაწყვეტილებით ჩვენი პლანეტის საზოგადოებრიობამ 1960 წელს ფართოდ აღნიშნა ლ. ტოლსტოის გარდაცვალების 50 წელი. ეს თარიღი თავისებურად აღნიშნა ამერიკულმა ჟურნალმა „რაშენ რევიუმ“, რომელიც გამოსცეს რუსმა ემიგრანტებმა.

მწერლის შემოქმედების ლენინისეული შეფასების წინააღმდეგ ამ ჟურნალში გამოდის საკმაოდ ცნობილი რუსი კადეტის პეტრე სტრუვეს შვილი, პროფესორი გლებ სტრუვე, წერილით „ტოლსტოი საბჭოთა კრიტიკაში“. გ. სტრუვე, ისევე როგორც ამ ჟურნალის სხვა ავტორები, პირდაპირ ვერ ბედავს შეეკამათოს ვ. ი. ლენინს, არ გვთავაზობს რაიმე საკუთარ კონცეფციას, არგუმენტაციას. მაგრამ იგი ვ. ი. ლენინის სტატიებს ტოლსტოიზე შეგნებულად უხეშად და ზერელედ განმარტავს, მათი აზრი დაჰყავს რამდენიმე პუბლიცისტურ თეზისამდე და ფარისევლურად გაკვირვებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეები ამ სტატიებს სერიოზულ მნიშვნელობას ანიჭებენო. გ. სტრუვე ცდილობს გააბიაბრუოს ტოლსტოის შემოქმედების მეცნიერული კონცეფცია, თავისებურად განმარტავს ვ. ი. ლენინის აზრს მწერალზე „როგორც რუსული გლეხური რევოლუციის სარკეზე“ და იქვე აიგივებს ვ. ი. ლენინის შეხედულებას გ. პლეხანოვის შეხედულებასთან, რომლის თანახმად „ტოლსტოი იყო არისტოკრატიის იდეოლოგი“.

თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა, მაღალ შეფასებას აძლევს რა ვ. ი. ლენინის სტატიებს ლ. ტოლსტოიზე, აღნიშნავს ლენინის მიერ ასახვის მატერიალისტური თეორიის დებულებათა უბადლო გამოყენებას ისეთი რთული მოვლენისადმი, როგორც ხელოვნებაა, მიაჩნია, რომ დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ლენინისეულ კონცეფციას უდიდესი მეთოდოლოგიური მნიშვნელობა აქვს რუსული რეალიზმისა და, სახელდობრ, ტოლსტოის რეალიზმის ძირითადი პრობლემების დამუშავებისათვის, ტოლსტოის შემოქმედების ხალხურობის მთელი რიგი საკითხების მეცნიერული კვლევისათვის.

ვ. ი. ლენინის სტატიებიდან ლ. ტოლსტოიზე, რომლებიც ასახვის მატერიალისტურ თეორიას ეყრდნობა, გამომდინარეობს მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნა, რომლის თანახმად ხელოვნების რეალისტურობა მდგომარეობს ხელოვანის მიერ ასახული ცხოვრების არსის ღრმა წედომაში. სინამდვილის მნიშვნელოვანი მხარეების, განვითარების ძირითადი ტენდენციების, ცხოვრებისეული მასალის არსის აღება, თანამედროვეობის დიდი სოციალური მოვლენებას გამოხატვა — აი, რეალისტური ხელოვნების ძირითადი ამოცანა.

არტუ ისე დიდი ხნის წინათ ზოგიერთმა საბჭოთა ლიტერატორმა წამოაყენა ე. წ. „ფაქტის სიმართლის“ კონცეფცია, რომელიც თეორიულად თითქოსდა ეყრდნობოდა ხელოვანის ობიექტური პოზიციის მოთხოვნას. არსებითად, ეს მოასწავებდა არა მართო დაბრუნებას ნატურალიზმისაკენ, არამედ მთელი საბჭოთა ლიტერატურის გამირული პათოსის უარყოფას, დიდი მხატვრული სიმართლის უგულვებელყოფას.

ე. წ. „ფაქტის სიმართლის“ კონცეფცია თავისი კონკრეტული იდეური არსით ნიშნავდა ნაწარმოებთა მხატვრულობის კრიტერიუმის უარყოფას, რადგან ამ „თეორიაში“ უგულვებელყოფილია როგორც რევოლუციური რომანტიკა, ასევე ჭეშმარიტი სოციალისტური ტენდენციურობაც, მხატვრული განზოგადების სპეციფიკაც, ხელოვნებაში ფაქტების შერჩევის პრინციპიც. შემთხვევითი არ იყო, რომ ამ ანტიმხატვრული კონცეფციის ავტორები და მიმდევრები მივიდნენ დიდ სამამულო ომში ახალგაზრდა გვარდიელების, პანფილოველების, ზოია კოსმოდემიანსკაიასა და სხვა საბჭოთა ადამიანების უკვდავი შემართების უარყოფამდე. „ფაქტის სიმართლის“ თეორია ახალი არ არის. იგი სახეშეცვლილად იმეორებს ლეფელეების მიერ თავის ღროზე წამოყენებულ „ფაქტის ლიტერატურის“ ყბადაღებულ თეორიას, რომელიც ფაქტის ფიქსაციის გამო აუშხედრდა მხატვრულ გამონაგონს (ო. ბრიკი, პ. ნეზნამოვა, ს. ტრეტიაკოვი და სხვ.).

მხატვრული გამონაგონი, ფანტაზია მკიდროდ უკავშირდება ხელოვნებისა და ლიტერატურის სპეციფიკას. გამონაგონი აუცილებელი კატეგორიაა სახოვანი, მხატვრული აზროვნებისათვის. ხელოვნებაში განზოგადების მიღწევა მხატვრული გამონაგონის მეშვეობით შემოქმედებითი ძიების მეტად რთული პროცესია. ჭეშმარიტი გამონაგონისათვის ცრემლად დავიღვრებო, წერდა ა. პუშკინი. მაგრამ ჭეშმარიტი წარმოდგენა, გამონაგონი, ფანტაზია ღრმა ცოდნას და დიდ ოსტატობას მოითხოვს. მხატვრული ფანტაზია, მხატვრული გამონაგონი ემსახურება ხელოვნების ძირითად დანიშნულებას — ცხოვრების მოვლენების სახიერ წარმოსახვას და მისი დამაჯერებლობის ძალა, სინამდვილის ცოდნასთან ერთად, და-

მოკიდებულია მხატვრის ტალანტზე, მის წარმოსახვის უნარზე, მის მსოფლმხედველობაზე.

ზოგიერთი მკვლევარი, მათ შორის ქართველი საბჭოთა ესთეტიკოსი, ეხება რა ხელოვნებაში გამონაგონს, ნათხზავს, იმის ნაცვლად, რომ ილაპარაკოს ფანტაზიის, დანამატის, მხატვრული სიმართლის შესახებ, რატომღაც იყენებს „მხატვრული ტყუილის“ ცნებას, რომელიც „მშვენიერი ტყუილის“ თავისებური გადამღერებაა. „მშვენიერი ტყუილის“ თეზისი თავის დროზე ჩამოაყალიბა გამოჩენილმა ინგლისელმა მწერალმა-დეკადენტმა ოსკარ უაილდმა თავის კრიტიკულ ნარკვევებში „ჩანაფიქრი“ (1891). მისი აზრით, ყოველი ხელოვნება ამორალურია; როდესაც ხელოვნებისა და მორალის სფეროები ემთხვევიან ერთმანეთს, იწყება ქაოსი; ემოცია ემოციისათვის ხელოვნების მიზანია და ა. შ.<sup>1</sup> ამ მხრივ დამახასიათებელია მისი რომანი „დორიან გრეის პორტრეტი“. ზოგიერთი ქართველი ესთეტიკოსი გამოთქმებს „მშვენიერი ტყუილი“, „დამაჯერებელი ტყუილი“ მარქსიზმის ფუძემდებლებსაც კი მიაწერდა, რაც, ცხადია, უსაფუძვლო იყო.

ახასიათებდა რა ლუნაჩარსკის „ღვთისმშენებლობის დროინდელ“ ესთეტიკურ შეხედულებებს, ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა ემპირიოკრიტიციზმის ფილოსოფიასთან მათ იდეურ ნათესაობაზე: „ბრმა უნდა იყო რომ იდეური ნათესაობა ვერ დაინახო ლუნაჩარსკისეულ „ადამიანის უმაღლესი პოტენციალების გაღმერთებასა და ბოგდანოვისეულ მთელი ფიზიკური ბუნების ნაცვლად ფსიქიკურის „საყოველთაო ჩასმას“ შორის. ეს ერთი და იგივე აზრია. ერთ შემთხვევაში უფრო ესთეტიკური თვალსაზრისით გამოხატული, ხოლო მეორეში — გნოსეოლოგიურით“<sup>2</sup>.

ვ. ი. ლენინს „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ მოჰყავს მაგალითები, რომლებიც ამტკიცებენ ასახვის თეორიის მნიშვნელობას ხელოვნებაში რეალიზმის ფილოსოფიური დასაბუთებისათვის. ამ მხრივ საყურადღებოა ლენინის ნაშრომის ის ადგილები, სადაც მოცემულია ცნობილი მახისტის იოსებ პეტკოლდის შეხედულებათა კრიტიკა. ეს ცნობილი გერმანელი ემპირიოკრიტიკოსი დეკადენტური ესთეტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო თეორეტიკოსი იყო. იგი, ისე როგორც მისი თანამედროვე რეაქციული ესთეტიკის აპოლოგეტები, აგრეთვე ჩვენი დროის მოდერნისტული ხელოვნების დამცველები, უარყოფდა ხელოვნების კავშირს ცხოვრებასთან, მის შემეცნებითსა და აღმზრდელობითს ფუნქციებს, იცავდა პოეტური ფანტაზიის სრულ თვითნებობას, ამტკიცებდა ხე-

<sup>1</sup> О. Уайльд. Замысли. Москва. 1906, 1, 12, 20, 27.

<sup>2</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, 441.

ლოვენებაში სიმახინჯის იდეალიზაციის შესაძლებლობას და, ამდენად, აკნინებდა მშვენიერებას, ყოველგვარ ზღვარს შლიდა კეთილსა და ბოროტს, მოწინავესა და ჩამორჩენილს, ქეშმარიტსა და არაქეშმარიტს შორის.

ხელოვნების შემეცნებითი და აღმზრდელობითი როლის უარყოფის კონცეფციაში პეტროლდი და სხვა ემპირიოკრიტიკოსები იმეორებდნენ თავიანთი წინამორბედების, იდეალისტური ფილოსოფიის კერპების — იოჰან გოტლიბ ფიხტეს, არტურ შოპენჰაუერი-სა და ფრიდრიხ ნიცშეს შეხედულებებს.

ვ. ი. ლენინმა გამოააშკარავა ი. პეტროლდის სუბიექტივისტურ-იდეალისტური თეორია, რომელიც ავითარებდა ი. კანტის თეზისს ხელოვნების, როგორც ყოველგვარ პრაქტიკულ მოტივს მოწყვეტილი მოვლენის შესახებ, უარყოფდა ყოველგვარ კანონზომიერებას, მიზეზობრიობას, აუცილებლობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ხელოვნებაში.

ცნობილია, რომ ხელოვნებაში რეალიზმისათვის დამახასიათებელია მისწრაფება მონახოს სხვადასხვა ფაქტის კავშირთიერთობა და განსაზღვროს მათი ადგილი მოვლენათა შორის, განაცალკევოს მნიშვნელოვანი შემთხვევითისაგან, ახალი ძეგლისაგან. იდეალისტური ესთეტიკის დამკველების აზრით, სამყარო წარმოადგენს ქაოსს და, ამდენად, მოკლებულია კანონზომიერებას, ხოლო ხელოვნების საშუალებით ადამიანს წესრიგი შეაქვს რეალურ სინამდვილეში.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული თეზისია ემპირიოკრიტიციზმის მიერ თავის დროზე „ჩამოყალიბებული“ დებულება, რომლის თანახმად შეუძლებელია ხელოვნებაში მოინახოს რაიმე განსაზღვრული ობიექტური გამართლება გმირთა ხასიათებისა და მოქმედების განვითარებაში. ი. პეტროლდის აზრით, შეუძლებელია „ფსიქიკურ მოვლენათა ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრულობა“, რადგან შემოქმედებითი ფანტაზია მუდამ ინდივიდუალურია, ყოველთვის გამონაკლისებს ქმნის.

ვ. ი. ლენინი აცამტვერებს ი. პეტროლდის დებულებას მხატვრულ შემოქმედებაში შემთხვევითობისა და აუცილებლობის შესახებ და მას უკიდურესად რეაქციულს უწოდებს. ამ შეხედულების დედაარსი ბუნების ობიექტური კანონზომიერების უარყოფაში მდგომარეობს.

„მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმში“ ვ. ი. ლენინმა გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა ე. წ. სიმბოლოების, იეროგლიფების თეორიას. როგორც ცნობილია, ამ თეორიის თანახმად, ადამიანის შეგარძნებანი და წარმოდგენანი ნამდვილი საგნებისა და ბუნე-

ბის პროცესების ასლები, გამოსახულებანი კი არ არის, არამედ პირობითი ნიშნები, სიმბოლოები, იეროგლიფებია. ამ თეორიის ერთ-ერთი წარმომადგენელი გახლდათ ფრანგი ბუნებისმეტყველო ჰელმჰოლცი.

ვ. ი. ლენინმა თავის წიგნში ასახვის მატერიალისტური თეორიის დასაბუთებისას ნათლად და დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ გამოხატულება ვერ შეედრება სავსებით მოდელს, რომ გამოხატულება აუცილებლად და გარდუვალად გულისხმობს „გამოსატვის“ ობიექტურ რეალობას. სიმბოლო, იეროგლიფი, „პირობითი ნიშანი“ ისეთი ცნებებია, რომელთაც შემეცნების თეორიაში აგნოსტიციზმის ელემენტი შემოაქვთ. თუ შეგრძნებანი საგანთა გამოხატულებები კი არ არის, არამედ მხოლოდ მათი ნიშნები ან სიმბოლოებია, რომელთაც „არავითარი მსგავსება“ არა აქვთ მათთან, მაშინ გარეგანი საგნების არსებობა საეჭვო ხდება, ვინაიდან ნიშნები ანუ სიმბოლოები შეიძლება მოჩვენებითს საგნებსაც ეხებოდეს. იეროგლიფების თეორიის ლენინისეულ კრიტიკას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თანამედროვე იეროგლიფიზმის, ისეთი თეორიის წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომელსაც თავგამოდებით ქადაგებს სემანტიკური და სხვა რეაქციული ფილოსოფია და ესთეტიკა.

ვ. ი. ლენინმა თავისი ნაშრომით „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა სიმბოლიზმისა და დეკადენტობის ფილოსოფიურ საძირკველს.

ვ. ი. ლენინმა განავითარა და დაიცვა მარქსისტული დებულება ფილოსოფიის, ხელოვნების, ლიტერატურის, იდეოლოგიის პარტიულობის შესახებ. ასახვის ლენინური თეორია გვასწავლის დავინახოთ ხელოვნებაში ცხოვრების სწორი, მისი განვითარების მნიშვნელოვანი მხარეების, საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის, ადამიანთა ხასიათების მრავალფეროვნების შეცნობის მძლავრი საშუალება.

## თ ა ვ ი

### ესთეტიკური აღზრდის საკითხები

#### § 1. ესთეტიკური აღზრდის არსი და ამოცანები

რამდენიმე საუკუნის წინათ კაცობრიობის მოწინავე ადამიანებმა შექმნეს ოცნების კუნძულის ფანტასტიკური სახე — მომავალი კომუნისტური საზოგადოების პირველსახე. ეს წარმოდგენები კომუნიზმის შესახებ იყო გულუბრყვილო, უტოპიური. მაგრამ სწორი იყო ძირითადი აზრი: ადამიანთა ჭეშმარიტი თავისუფლება, სილამაზე და ბედნიერება შესაძლებელია საზოგადოებაში, სადაც მოსპობილია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია.

უტოპიური სოციალიზმის წარმომადგენლები, იძლეოდნენ რა ექსპლუატატორული წყობილებისა და მის მანკიერებათა მწვავე კრიტიკას, ძირითადად ფანტასტიკურად სახავდნენ მომავალი საზოგადოების იდეალს, განსაკუთრებით ამ საზოგადოების აშენების საშუალებებს. ამის მიუხედავად, ფანტასტიკურ საბურველქვეშ დიდი სოციალისტ-უტოპისტების ტომაზო კამპანელას, თომას მორის, ანრი სენ-სიმონის, შარლ ფურიეს, რობერტ ოუენის, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების ალექსანდრე გერცენის, ბესარიონ ბელინსკის, ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის, ნიკოლოზ დობროლიუბოვის ნააზრევსა და შეხედულებებში მომავალი საზოგადოებრივი წყობილების შესახებ ეხვდებით გენიალური იდეების ჩანასახს.

კ. მარქსმა, ფ. ენგელსმა და ვ. ლენინმა კომუნიზმი უტოპიიდან მეცნიერებად აქციეს, გვიჩვენეს ახალი საზოგადოების დამკვიდრების რეალური გზები, ის რეალური ძალები, რომლებიც მოწოდებულნი იყვნენ დაენგრიათ ძველი სამყარო, აეშენებინათ სოციალიზმი და კომუნიზმი.

ჭერ კიდევ 1905 წელს ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ პარტიამ უფრო ფართოდ და უფრო გაბედულად უნდა წამოაყენოს თავისი ამოცანები, რათა მისი ლოზუნგები მასების რევოლუციურ თვითმოქმედებას ყოველთვის წინ მიუძღოდეს, შუქურა იყოს მისთვის და „მთელი სიდიადით, მთელი სიმშვენიერით უჩვენებდეს მას ჩვენს დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეალს, უჩვენებდეს უაღრესად მოკლე, უაღრესად პირდაპირ გზას სრული, უექველი და გადამწყვეტი გამარჯვებისაკენ“<sup>1</sup>.

სწორედ სოციალიზმი და კომუნიზმი წარმოადგენენ პროგრესული კაცობრიობის საზოგადოებრივ იდეალს, ისეთ წყობილებას, რომელშიც სამუდამოდ მოსპობილია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია, შექმნილია ყველა პირობა ცალკეული პიროვნებისა და, მაშასადამე, მთელი საზოგადოების ჰარმონიული განვითარებისათვის.

მარქსმა, ენგელსმა, ლენინმა მეცნიერულად დაასაბუთეს და განსაზღვრეს კომუნიზმი როგორც საზოგადოება, სადაც არ არის ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაცია და მოქმედებს დიადი პრინციპი: „თითოეულისაგან — უნარის მიხედვით, თითოეულს — მოთხოვნილების მიხედვით“. დღეს ეს ოცნება კი არ არის, არამედ თანამედროვეობის უდიდესი ძალაა, რეალური საზოგადოებაა, რომლის მშენებლობაში მონაწილეობს ასეულ მილიონობით ადამიანი. აგებენ რა კომუნიზმის შენობას, საბჭოთა ადამიანები ახორციელებენ კაცობრიობის სანუკვარ ოცნებას არა მარტო ეკონომიურად და პოლიტიკურად ყველაზე სამართლიანი წყობილების შესახებ, არამედ ყველაზე მშვენიერი საზოგადოების შესახებ. მთელი კაცობრიობის ისტორიაში არ ყოფილა და არ არის უფრო ამაღლებული და კეთილშობილური მიზანი.

ქმნის რა კომუნიზმის მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას, შეიმუშავებს რა სახალხო მეურნეობის განვითარების გეგმებს, პარტია ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ეს არ არის თვითმიზანი, რომ საქმე ეხება ისეთი საზოგადოებრივი პირობების შექმნას, რომლის დროსაც შესაძლებელი იქნებოდა პიროვნების ყოველმხრივი, ჰარმონიული განვითარება. „მე მტკიცედ მჭერა... რომ კომუნიზმი მოწოდებულია მოსპოს ტყვილები, მანკიერება, სიყალბე, ყველაფერი უღამაზო, უფორმო, მდბაღლი... და, მაშასადამე, კომუნიზმი გარდა ყოველივე სხვა ამბისა, არის სრულყოფილი სილამაზე ყველაფერში<sup>2</sup>, — ასე მიმართავს ლ. ლეონოვის რომანის „რუსული ტყის“ გმირი პოლია ვიხროვა თავის მეგობარს.

1 ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 9, 127.

2 Л. Леонов, «Русский лес», Ноеиздат, Москва, 1969, 29.



პარტიის XXIV ყრილობისადმი სკკპ ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებაში აღნიშნულია: „ცენტრალურ კომიტეტს რომელმაც მეცხრე ხუთწლედის მთავარ ამოცანად მშრომელთა კეთილდღეობის არსებითი გაუმჯობესება დასახა, მხედველობაში აქვს, რომ ეს კურსი განსაზღვრავს ჩვენს საქმიანობას არა მარტო მომავალ ხუთ წელიწადში, არამედ ხანგრძლივი დროისათვის ჩვენს ქვეყნის სამეურნეო განვითარების ზოგად ორიენტაციასაც. როცა ასეთ კურსს სახავს, პარტია, უწინარეს ყოვლისა, იმით ხელმძღვანელობს, რომ ხალხის მატერიალურ და კულტურულ მოთხოვნილებათა რაც შეიძლება სრულად დაკმაყოფილება სოციალიზმის დროს საზოგადოებრივი წარმოების უმაღლესი მიზანია“. მომავლის ადამიანის აღზრდა, ყოფა-ცხოვრების ახალი ნორმებისა და პრინციპების ცხოვრებაში დამკვიდრება თანამედროვე ეტაპზე განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების, კომუნისტური მშენებლობის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა.

ახალი პიროვნების ჩამოყალიბება. ადამიანის ფსიქოლოგიის გარდაქმნა წარმოებს კოლექტიურ შრომაში, კომუნისმისათვის ბრძოლის პროცესში, და საზოგადოების საწარმოო ძალთა განვითარება პირდაპირ დამოკიდებულია მშრომელთა შემოქმედებითი ნიჭის, კულტურის განვითარებისაგან.

ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ კომუნისტურ წყობილებას უნარი შესწევს შექმნას სილამაზე, რომელიც უსასრულოდ სწავლობს ყველაფერს, რაზედაც შეეძლოთ ეოცნებათ წარსულში<sup>1</sup>. სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამდე ადამიანის მისწრაფებას სილამაზისაკენ აბრკოლებდა საზოგადოების ცხოვრების დამძახინებელი პირობები, რომლებიც დაფუძნებული იყო შრომისა და შემოქმედების, ფიზიკური და გონებრივი შრომის მკვეთრ დაპირისპირებაზე. მოსპო რა ექსპლუატაციის ყველა სახეობა, გაათავისუფლა რა ადამიანები უმუშევრობისა და სიღატაკისაგან, სოციალიზმმა შექმნა რეალური პირობები პიროვნების ყოველმხრივი განვითარებისათვის. პარმონიული განვითარება გახდა ყველა მშრომელის ხვედრი.

კომუნისმი და სილამაზე განუყოფელია. ცნებები „მშენებრივი“, „ლამაზი“ განუყრელია საბჭოთა სინამდვილისაგან. შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენში ასეთი პოპულარობით სარგებლობს სიტყვა „ესთეტიკა“. ჩვენ წარმოვთქვამთ ამ სიტყვას, როდესაც ვლაპარაკობთ მხატვრული თვითშემოქმედებისა და პროფესიული ხელოვნების განვითარებაზე, მხატვრული საწყისის დამკვიდრებაზე შრომასა და წარმოებაში, ისულიერი კულტურისაკენ მშრომელთა უდი-

<sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, Москва, 1967, 685.

დეს ლტოლვაზე. ესთეტიკა აინტერესებს ყველა პროფესიისა და ასაკის ადამიანს. ყოველ ნაბიჯზე პოლიტიკური, მორალური, ფილოსოფიური შეფასების გვერდით ჩვენ ვსარგებლობთ გარშემომყოფი საგნებისა და მოვლენების ესთეტიკური შეფასებებით: „მშვენიერი“, „ლამაზი“, „მახინჯი“ და ა. შ. მათში და მათი მეშვეობით ადამიანი, საზოგადოება გამოხატავს სამყაროსადმი ესთეტიკურ დამოკიდებულებას.

ესთეტიკური აღზრდა წარმოადგენს ადამიანის სულიერი სამყაროს, პოლიტიკური რწმენის, ზნეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას, განსაკუთრებით მისი ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს საშუალებას. სწორედ ამიტომ უწოდებდა მ. გორკი ესთეტიკას მომავლის ეთიკას.

1912 წელს კუნძულ კაპრიდან მაქსიმ გორკი მეცნიერს, მწერალს, საზოგადო მოღვაწეს, ციმბირის მკვლევარს ვ. ი. ანუჩინს წერდა: „ახალი სოციალისტური ეთიკა იქნება — ამას მე დიდიხანია ვგრძნობ. ამ ეთიკიდან წარმოიშვება ესთეტიკა — თავისთავად ცხადია“<sup>1</sup>.

ჩამოაყალიბა რა კომუნისტური მშენებლობის ძირითადი ამოცანები, ჩვენი პარტიის პროგრამა სპეციალურად მიუთითებს „დაუცხრომელ ზრუნვაზე... ყველა მშრომელის ესთეტიკური აღზრდისათვის“, „ჯანსაღი მოზარდი თაობის ზნეობრივ, ესთეტიკურ და ფიზიკურ აღზრდაზე“.

ჩვენში ზოგჯერ „ესთეტიკური აღზრდის“ შინაარსს განმარტავენ ვიწროდ და ცალმხრივად, თვლიან რომ ადამიანის მხატვრული გემოვნების აღზრდა, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე ლექციების კითხვა, მუზეუმებსა და კონცერტებზე დასწრება, მხატვრული თვითმოქმედების წრეებსა და სტუდიებში მცადინეობა და ა. შ. — ეს არის ესთეტიკური აღზრდის ძირითადი მიმართულება. ამის შესაბამისად, სკოლაში ესთეტიკურ აღზრდას განსაზღვრავენ მოსწავლეებში ხელოვნების გაგებისა და სიყვარულის უნარის განვითარებით, რისთვისაც სპეციალურად არის მიძღვნილი ლიტერატურის, ხატვის და სიმღერის გაკვეთილები. ესთეტიკურ აღზრდაზე ასეთი წარმოდგენა არასრულყოფილია.

აღუძრა ადამიანს ხელოვნებისადმი სიყვარული და განუვითარო უნარი გაიგოს, გაერკვეს ხელოვნებაში — ესთეტიკური აღზრდის აუცილებელი და მეტად მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ ამით მისი მდიდარი და მრავალმხრივი შინაარსი არ ამოიწურება.

<sup>1</sup> М. Горький, Сочинения в 30-ти томах, Москва, т. 29, 280.

ესთეტიკური აღზრდის მნიშვნელოვანი მხარე ისიცაა, რომ აღზარდო ადამიანი ხელოვნების საშუალებებით, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებებში ხორცშესხმულია სამყაროსადმი ხელოვანის ესთეტიკური დამოკიდებულება. ეს უკანასკნელი კი სხვა ადამიანებს შთააგონებს ასეთ დამოკიდებულებას. მაგრამ ესთეტიკური აღზრდის არსი ამითაც არ ამოიწურება, რადგან ესთეტიკური ღირებულება და ესთეტიკური ზეგავლენის ძალა გააჩნიათ არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებებს, არამედ რეალური ცხოვრების მოვლენებს. მაშასადამე, ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა ნიშნავს მასში მთელი სამყაროსადმი და არა მარტო ხელოვნებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულების ჩამოყალიბებას, და ეს დამოკიდებულება აღიზრდება არა მარტო ხელოვნებით, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის ყველა ფორმით.

შრომის პროცესში ბუნების გარდაქმნა, რევოლუციური ბრძოლა, ადამიანთა მამაცობა, მათი პოლიტიკური მოღვაწეობა და კერძო ცხოვრება, ყოფა-ცხოვრება და სპორტი და ა. შ. — ყველა ამას შეუძლია განავითაროს, გააღრმავოს და განამტკიცოს ადამიანის ესთეტიკური ამთვისებლობა, დახვეწოს და სრულყოს მისი ესთეტიკური გრძნობა. ვისაც თვალყური უდევნებია ბავშვის სულღერა, განვითარებისათვის, კარგად იცის, თუ რა მრავალნაირი ფაქტორები მონაწილეობენ და ურთიერთმოქმედებენ მის ესთეტიკურ აღზრდაში — თამაშობანი და სათამაშოები, ოჯახური ცხოვრების მთელი წყობა, უფროსების ქცევა და თანატოლთა გავლენა, პირველი შრომითი ჩვევები, სპორტით მეცადინეობა, თვით ბუნების ზემოქმედება და, ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოებები. მოკლედ რომ ვთქვათ, თვით ბავშვის მთელი ცხოვრების გარემო და ზემოქმედების ყველა ფორმა წარმოადგენს მისი ესთეტიკური აღზრდის ინსტრუმენტს.

იგივე შეიძლება ითქვას მთელი კაცობრიობის ესთეტიკურ განვითარებაზე. კულტურის ისტორიის უძველესი ეტაპის შესწავლა ცხადყოფს, რომ პირველ ძალას, რომელმაც პირველყოფილ ადამიანს აღუძრა სამყაროსადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება, წარმოადგენდა კოლექტიური შრომა. იგი უვითარებდა ადამიანებს რიტმის, ფერის, პროპორციის, პარამონიული ზომიერების, უსასრულო გრანდიოზულობის აღქმის გრძნობებს, ხოლო შემდეგ ამ პროცესში ჩაერთო საკულტო წესები და ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა მთელი სიმდიდრე.

ცალკეული ადამიანის და მთელი ხალხის ესთეტიკური აღზრდა არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც აღზრდის რაღაც განსაკუთრებული, დამოუკიდებელი და თვითკმარი საშუალება. ცხოვრებისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების ჩამოყალიბება არ შეიძლება მოვწყვიტოთ შრომისადმი მის დამოკიდებულებას, მის

პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ათეისტურ აღზრდას, მის ფიზიკურ აღზრდას, დაბოლოს, მხატვრულ აღზრდას. ამდენად ესთეტიკური აღზრდის ამღზრდელობითი მოღვაწეობის მხოლოდ გარკვეული მხარე.

მართლაცდა როგორ უნდა განვუვითაროთ ადამიანს კომუნისტური დამოკიდებულება შრომისადმი? იგი, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს მაღალი შეგნების განვითარებას — კომუნიზმის წარმატებითი მშენებლობისათვის შრომის საზოგადოებრივი სარგებლობისა და საზოგადოებრივი აუცილებლობის ღრმა გაგებას, კოლექტიურ შრომითს პროცესში პიროვნების მონაწილეობის პასუხისმგებლობის ღრმა გრძნობას. ამავე დროს, შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულება ადამიანისაგან მოითხოვს თავისუფალი შრომის სილამაზის, პოეზიის, სიდიადის შეგრძნობას. იგი დაფუძნებულია იმაზე, რამ შრომა მოვალეობიდან გადაიქცევა ადამიანის შინაგან მოთხოვნილებად და სიამოვნების წყაროდ, გადაიქცევა საზოგადოების ყველა წევრის ჩვევად, პირველ სასიცოცხლო მოთხოვნილებად, პიროვნების „ფიზიკური და ინტელექტუალური ძალების“ თამაშად (მარქსი). მაგრამ ეს უკვე შრომისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულებაა!

ცხადია, რომ ასეთი დამოკიდებულების აღზრდა შეიძლება მხოლოდ შრომითს პროცესში ადამიანთა რეალური მონაწილეობით. ეს კარგად გვიჩვენა ჩვენი დროის გამოჩენილმა პედაგოგმა ა. მაკარენკომ „პედაგოგიურ პოემაში“. მან შეძლო ისე მოეწყო ნორჩ კოლონისტთა შრომითი ცხოვრება, რომ ომით დემორალიზებულ, უდედამოდ დარჩენილ ყმაწვილებს, რომლებსაც სძულდათ შრომა და ეშინოდათ მისი, გაეღვიძათ და ჩაენერგათ შრომისადმი ისეთი დამოკიდებულება როგორც რაღაც მშვენიერისადმი და დიდებულისადმი და წათ სულში იშვა ის „უანგარო სიყვარული“ შრომისადმი, რომელიც წარმოადგენს მისდამი ესთეტიკურ დამოკიდებულებას.

ვზრდით რა ადამიანთა დამოკიდებულებას ბუნებისადმი, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიხელმძღვანელოთ მხოლოდ ადამიანისათვის მისი აუცილებლობისა და სარგებლობის შეგნებით, მარტო გონებრივ უტილიტარული მოტივებით. ჩვენ უნდა ვესწრაფოდეთ აღვუძრათ და განვუმტკიცოთ ადამიანებს ბუნების სილამაზისა და სიდიადის გრძნობა. ფიზიკური კულტურისა და სპორტის ღირებულება არა მარტო ის არის, რომ ისინი აკაეებენ ადამიანის ჯანმრთელობას და ავითარებენ მის ძალებსა და ენერჯიას, არამედ ისიც, რომ ისინი ესთეტიკურად სრულყოფენ ადამიანის სხეულს, ხოლო ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების ჰარმონიული განვითარებისათვის. სწორედ ამიტომ არის ჩაწერილი ჩვენი პარტიის პროგრამაში დე-

ბულება, რომლის თანახმად კომუნისტურ საზოგადოებაში ჯარმონიულად იქნება შეხამებული „სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა“.

ასეა ჩაწნული ესთეტიკური მომენტი აღმზრდებლობითი მოღვაწეობის ყველა ფორმაში. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ყველა ეს ფორმა ითვალისწინებს და მოხერხებულად იყენებს ესთეტიკურ საშუალებებს, ადამიანებს უვითარდებათ უნარი სწორად, ღრმად და ესთეტიკურად ფაქიზად შეაფასონ ყველაფერი, რაც მათ ცხოვრებაში ხვდებათ, უვითარდებათ სიყვარული, მისწრაფება სილამაზისაკენ, მოთხოვნილება — შექმნან „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, სურვილი — კემმარიტად მშვენიერი გახადონ ადამიანის მთელი ცხოვრება.

სამყაროსადმი ამ ყოვლისმომცველი ესთეტიკური დამოკიდებულების აღზრდა კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში იძენს ისეთ გრანდიოზულ მნიშვნელობას, რომელიც კაცობრიობის განვითარების მთელ პერიოდში მას არ ჰქონდა და არც შეიძლება ჰქონოდა.

ისეთი საზოგადოებრივი წყობილების პირობებში, როდესაც ერთი კლასი ჩაგრავს მეორეს, როდესაც მშრომელები გაქარცველნი არიან ეკონომიურად და სულიერად, საზოგადოების ყველა წევრის ესთეტიკური აღზრდა უბრალოდ წარმოუდგენელია, რადგან ექსპლუატატორული კლასებისათვის ხელსაყრელია მასების გაჭირვება და უმეცრება. მხოლოდ საზოგადოების მცირე ნაწილისათვის, რომელიც უზრუნველყოფილია მატერიალურად და ფლობს ყველა კულტურულ ფასეულობას, შესაძლებელია ესთეტიკური აღზრდა, თუმცა ისიც იძენს ცალმხრივ და დამახინჯებულ ხასიათს. ცალმხრივად იგი იქცევა იმიტომ, რომ მხატვრული შედეგების სილამაზით რაფინირებული და გაფაქიზებული ტკობა თანამედროვე ბურჟუაზიული ელიტისათვის შეხამებულია რეალურ ცხოვრებაში არსებულ სიმახინჯეთა მიმართ სრულ გულგრილობასთან. აღამაღლებს რა ხელოვნების სილამაზეს, ბურჟუაზია რეალურ ცხოვრებაში ამახინჯებს და ანადგურებს ადამიანებს საბოლოო ჯამში ეს იწვევს იმას, რომ ხელოვნების სილამაზესაც იგი განმარტავს დამახინჯებულად, ხწრნის მის შინაარსს, ამსხვრევს მის ფორმას და უწოდებს მხატვრულს, მშვენიერს ყოველივე ავადმყოფურსა და მახინჯს (სიურრეალიზმი და ფორმალიზმის სხვა სახესხვაობანი ამისი ნათელი დადასტურებაა).

მხოლოდ კაპიტალიზმის ლიკვიდაცია ქმნის რეალურ პირობებს მასების ესთეტიკური აღზრდისათვის, ხოლო სოციალიზმისა და კომუნიზმის მშენებლობა მთელი ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას აქცევს ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სოციალურ-ისტორიულ მოთხოვნილებად. კომუნიზმის მიზანია არა მარტო ადამიანთა მატე-

რიალურ მოთხოვნილებათა მაქსიმალური დაკმაყოფილება, არამედ მათი სულიერი განვითარება. მატერიალური დოვლათის სიუხვის შექმნას თავისთავად არ ძალუძს გახადოს ადამიანი ბედნიერი და მისი ცხოვრება მშვენიერი. მხოლოდ ცხოვრების მატერიალურ და სულიერ მხარეთა ჰარმონიული განვითარება, პიროვნების უტილიტარულ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა ჰარმონიული განვითარება, სამყაროსადმი ადამიანის მეცნიერული და ესთეტიკური დამოკიდებულების ჰარმონიული განვითარება — მხოლოდ ასეთი ჰარმონია წარმოადგენს ადამიანური არსებობისა და სოციალური განვითარების უმაღლეს მიზანს. სწორედ ამიტომ, ჩვენი პარტიის პროგრამა ხალხის ესთეტიკურ აღზრდას განიხილავს, როგორც ყოველმხრივ, ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბების რთული პროცესის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს. ამრიგად, ესთეტიკური აღზრდა ხდება საერთო-სახელმწიფოებრივ, საერთო-კულტურულ, საყოველთაო-სახალხო საქმედ, ჩვენი ღრობის დიად პოლიტიკურ ამოცანად. ამ საქმეში მონაწილეობას ღებულობს ხელოვნებაც.

ხელოვნების აღმზრდელიობით ფუნქციასზე დიდი ხნის წინათ ამახვილებდნენ ყურადღებას ცნობილი ზოღვაწეები და ესთეტიკოსები. პითაგორა, სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე ანტიკურ სამყაროში, რენესანსის ეპოქის დიდი მხატვრები, განმანათლებლობის ეპოქის მოაზროვნენი, განსაკუთრებით შეფტსბერი და ჰატჩესონი. ლესინგი და დიდრო, ფრიდრიხ შილერი, დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები, ქართველი სამოციანელები და სხვები უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ხელოვნებას, როგორც აღზრდის ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებას.

დიდმა რუსმა რევოლუციონერმა-დემოკრატმა ნ. ჩერნიშევსკიმ მკაფიოდ და ნათლად განსაზღვრა ხელოვნების აქტიურ-გარდამქმნელი როლი. იგი წერდა: „პოეტები ადამიანთა წინამძღოლები არიან ცხოვრების კეთილშობილ გაგებაში და გრძნობების კეთილშობილ წყობაში: ვკითხულობთ რა მათ ნაწარმოებებს, ჩვენ ვეჩვევით ყოველივე უხამსისა და ცუდისაგან განრიდებას, ვგებულობთ ყოველივე კეთილისა და მშვენიერის მომხიბვლელობას, ყოველივე კეთილშობილურის სიყვარულს, ვკითხულობთ რა მათ, ჩვენ თვითონ ვსდებთ უკეთესნი, უფრო კეთილნი და კეთილშობილნი“<sup>1</sup>.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებმა ღრმად, საფუძვლიანად განსაზღვრეს ხელოვნების იდეურ-აღმზრდელიობითი როლი, მოგვცეს მისი ჭეშმარიტი მეცნიერული განსაზღვრა.

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Москва, 1947, 313.

ხელოვნება, აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინი კ. ცეტკინთან საუბარში, უნდა აერთიანებდეს მასების გრძობას, აზრსა და ნებისყოფას, აღაფრთოვანებდეს მათ<sup>1</sup>. ამ აზრს მთლიანად და საესებით ეხმარებოდა მწერლისა და ხელოვანის, როგორც „ადამიანის სულის ინჟინრის“, საყოველთაოდ ცნობილი დებულება. ერთ-ერთ საუბარში ი. ბ. სტალინი აღნიშნავდა, რომ ხელოვნებამ უნდა ჩაჰკლას მხეცი კაცში და აამაღლოს განკაცებული იგი ადამიანი.

„ადამიანურის ადამიანიში“ სრული გაშლა, ადამიანური არსების გამდიდრება, ესთეტიკური აღზრდა ისე, როგორც არასოდეს, ამჟამად უაღრესად აქტუალურია. იგი პირდაპირ და უშუალოდ ემსახურება კომუნისტური ზნეობის გამომუშავებას. ვ. ი. ლენინი, კომუნისტური პარტია მუდამ დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ხელოვნების საზოგადოებრივ-გარდამქნელ. აქტიურ-აღმზრდელობითს როლს.

ხელოვნება მთელი თავისი შინაარსით და ფორმით უდიდეს ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის სულიერ სამყაროზე, აღამაღლებს მას, განამტკიცებს მის სულს, აღვიძებს გონებას, წარმოადგენს მძლავრ საშუალებას ადამიანებში ყოველივე ჭეშმარიტად ადამიანურის ჩამოყალიბებაში.

ხელოვნების ნაწარმოებში, რომელიც განასახიერებს ხელოვანის მიერ პოეტურად აღქმულ სამყაროს, ერთდროულად და მთლიანად მოქმედებს ჩვენს გონებასა და გრძობებზე. ხელოვნების აღმზრდელობითი ძალა სწორედ იმაშია, რომ აიძულებს ადამიანს განიცადოს აღქმული, ნაწახი, მოსწვნილი, წაითხული. ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, ხელოვნების ნაწარმოების მიერ ადამიანის აღზრდა იმას როდი ნიშნავს, რომ მას წარმოუდგინო რაღაც მორალური ან პოლიტიკური სენტენციები, „წაუკითხო მორალი“, განმარტო ის, თუ რა არის კარგი და რა — ცუდი, რა უნდა გააკეთო და რა — არა. ხელოვნება ადამიანებს ზრდის, როდესაც იგი აფართოებს რეალურ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, საშუალებას აძლევს მათ გამოცადონ და განიცადონ ის, რის გამოცდა და განცდა მათ არ შეეძლოთ რეალურ ცხოვრებაში.

ხელოვნება ზემოქმედებას ახდენს ადამიანზე თავისი ფუნქციების — კომუნიკაციური, ესთეტიკური, შემეცნებითი. აღმზრდელობითი ფუნქციების მეშვეობით. ამაშია ხელოვნების სოციალური მნიშვნელობა.

მშვენიერისადმი ლტოლვა, მისი სიყვარული ადამიანის უკეთილშობილესი გრძობაა. საკირთა მისი მხარდაჭერა, მისი სრულ-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, სახელგამი, თბილისი, 1957, 609.

ყოფა. ადამიანს სურს არა მარტო შეიცნოს მშვენიერი, არამედ ისწავლოს კიდევ მისი გაგება.

საბჭოთა ხალხს უნარი შესწევს კემმარიტად ღრმად, გულწრფელად შეიყვაროს მშვენიერი სინამდვილესა და ხელოვნებაში. იგი შეურიგებელია ყოველივე იმისადმი, რაც რყენის ამ მშვენიერს, ე. ი. შეურიგებელია ცხოვრებასა და ხელოვნებაში ყოველივე მახინჯი მოვლენისადმი. საბჭოთა ადამიანი მოწინავე იდეების, მაღალი იდეალების, მისწრაფებების მატარებელია. მისი ესთეტიკური შეხედულებები ხელს უწყობენ მისი მსოფლმხედველობის ფორმირებას, აყალიბებენ აზრებს, გრძნობებს, ამხანაგებისადმი დამოკიდებულებას, განსაზღვრავენ მის ქცევას, ავითარებენ მოთხოვნილებას ცოდნისადმი. ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების რთულ პროცესში ესთეტიკური აღზრდა თამაშობს უდიდეს როლს, რადგან ადამიანის ესთეტიკური წარმოდგენები ვითარდებიან არა მისი ყოველდღიური ცხოვრებისაგან მოწყვეტით, არამედ მთელი მისი შრომითი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის პროცესში.

ესთეტიკურისა და ეთიკურის სრულ დაპირისპირებას წარმოადგენს დეკადენტური ხელოვნება, რომლის მხატვრული იდეალი, ესთეტიკური მრწამსია ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრებისაგან მოწყვეტა, ინდივიდუალისტურ მღელვარებათა ვიწრო, ეგოისტურ ჩარჩოებში ჩაკეტვა, პესიმიზმი, სიკვდილის, დაღუპვის, კენობის ესთეტიზაცია.

ხელოვნებაში ამორალიზმის შექადაგებელი ფ. ნიცშე (1884—1900) თავის ნარკვევში „ტრაგედიის დაბადება“ მხატვრული შემოქმედების პირვანდელ სტადიას განსაზღვრავდა როგორც თრობას. რალაც წმინდა შეზარხოშებას. მისი აზრით, შემოქმედებითი ენერჯიის მძლავრი დარტყმით აღფრთოვანებული და გაბრუებული ხელოვანი შეპყრობილია დიონისეს უგუნურებით, მას ეუფლება „მუღმივი სწრაფვა შექმნისაკენ“, ყოფიერების ჩვეულებრივი საზღვრები ისპობა. ხოლო შეგნება, რომელიც ერთდროულად შეპყრობილია საშინელებითა და ალტაცებით, ეშვება მოვლენათა მუღმივ ნაკადში, რომლის ჭავლებს თან ახლავს შექმნა და ნგრევა. შემდეგ, მეორე სტადიაში, წარმოიშვება სიზმრის მაგვარი ცხოვრების აპოლონისებური ხედვა. იგი თავისუფლდება ავხორცული აღგზნების ხუნდებისაგან და დიონისურ ალტაცებას ისე შეეფარდება, როგორც ყოფიერება — შექმნას, ანდა სინათლე — სიბნელეს. სინათლით გასხივოსნებულ მომაჯადოებელ სიმბოლურ სურათში ნელდება დიონისეს ექსტაზის პირველადი ტკივილი, ხოლო მოვლენები სრულ წესრიგში ეწყობიან მუღმივი კანონიერების თანახმად<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики, Издательство иностранной литературы, Москва, 1960, 545.



ფ. ნიცშეს „ზეადამიანის“ კულტში ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმი უკიდურესობამდე მიჰყავდა, „რჩეულთა“ კასტისათვის, გაბატონებული კლასებისათვის დასაშვებად მიაჩნდა ზნეობრიობის ყოველგვარი დარღვევა. რეაქციული ესთეტიკის ეს თავგამოდებული იდეოლოგი ბრალს სდებდა ხელოვანთ იმაში, რომ ისინი „ყოველთვის ემსახურებოდნენ მორალს, ფილოსოფიას, რელიგიას“<sup>1</sup>.

რეაქციული ესთეტიკის თეორეტიკოსები ცდილობენ უკიდურესი ამორალიზმი გახადონ ესთეტიკურად მიმსიღველა. ხელოვნების მსგავსი მოვლენით მოახდინონ მასების დემორალიზაცია.

მატერიალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს, რომ ხელოვნების ყველა სახეობა აკეთილშობილებს ადამიანის ესთეტიკურ გემოვნებას. ამოღებებს მას და ააღწენად მონაწილეობს ადამიანის პიროვნების უარმირების საქმეში.

ის, რაც ხასიათდება როგორც კარგი, კეთილი, სამართლიანი, ზნეობრივი და ა. შ. ესთეტიკურადაც წარმოადგენს მშვენიერს. ამაღლებულს, ტრაგიკულს, იუმორისტულ-კომიკურს. და პირიქით, ცუდი, უზნეო, უსამართლო, ესთეტიკური თვალსაზრისით წარმოადგენს საწინააღმდეგარს, მდაბალს, მახინჯს, სატირიკულ-კომიკურს.

ესთეტიკურისა და ეთიკურის დადებითი თუ უარყოფითი კრიტერიუმი ერთია. ამიტომ ეთიკური, რომელიც თავის გამოხატულებას პოულობს გრძნობად-კონკრეტულ, ინდივიდუალურ ფორმაში, იძენს ესთეტიკურ მნიშვნელობას, რომელიც შეესაბამება ეთიკურს.

ცხოვრებისადმი ადამიანის ეთიკურ დამოკიდებულებას ყოველთვის შეფასებითი ხასიათი აქვს. ეთიკურში, ისევე როგორც ესთეტიკურში ადამიანის მხრივ მონაწილეობს მისი აზროვნება, გრძნობა, ნებისყოფა. მაგ. ღირსების, სინდისის, მოვალეობისა და სხვა გრძნობები დაკავშირებულია სინამდვილისადმი ადამიანის ეთიკურ დამოკიდებულებასთან. მაგრამ ეს ეთიკური ანუ მორალური გრძნობები, ჩართულნი კონკრეტულ ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში, იძენს ესთეტიკურ ხასიათს. ასეთივე მდგომარეობას აქვს ადგილი, როდესაც ეს გრძნობები ასახულია მხატვრულ ნაწარმოებებში.

მორალური გრძნობები ესთეტიკურ ხასიათს იძენენ ადამიანის სუბიექტურ განცდაში, თუ ეს განცდა ამა თუ იმ ეთიკურ მოვლენასთან ესთეტიკურ დამოკიდებულებაშია:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждаю...

წერდა დიდი რუსი პოეტი ა. პუშკინი.

<sup>1</sup> К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, Издательство иностранной литературы, Москва, 1960, 546.

სინამდვილისადმი და ხელოვნების ნაწარმოებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება აღძრავს „კეთილ გრძნობებს“, რომლებიც, ამავე დროს, ესთეტიკურია.

თვით ესთეტიკურ დამოკიდებულებას გააჩნია გარკვეული ეთიკური მნიშვნელობა, რადგან მასში ყოველთვის აქვს ადგილი პირადულისა და საზოგადოებრივის ერთიანობას. ესთეტიკურისა და ეთიკურის ერთიანობა შესაძლებლობას იძლევა შევეუხამოთ ეთიკური აღზრდა ესთეტიკურს, რასაც ახორციელებს ხელოვნება.

ხელოვნებას ზოგჯერ ზნეობის სარკეს უწოდებენ. ხელოვნებაში ზნეობრივი სრულყოფის (სილამაზის) სახეების განსახიერება მხატვრული შინაარსისა და მორალის სფეროს კავშირურთიერთობის მხოლოდ ერთ-ერთი მხარეა. ხელოვნება მოგვითხრობს არა მარტო „კეთილი ადამიანების“ შესახებ, არამედ ჩვეულებრივ ადამიანებზეც, რომლებსაც თავიანთი სისუსტე და ნაკლოვანებები აქვთ. უფრო მეტიც, იგი მოგვითხრობს ზნეობრივად ამორალურისა და საზიზღრის შესახებ, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის შესახებ.

ზნეობრივად საზიზღარი მხატვრული სახის ესთეტიკური მნიშვნელობა განისაზღვრება, სახელდობრ, იმითაც, რომ სინამდვილეში იგი იწვევს ესთეტიკურ (უარყოფით) ემოციებს: აღშფოთებას, სიძულვილს, შეშფოთებას და ა. შ.

ეთიკური მნიშვნელობა ყოველი მშვენიერი სახის მხატვრულობის მნიშვნელოვანი პირობაა. მაგრამ ეთიკური მნიშვნელობა უნდა გავიგოთ არა მარტო როგორც დადებითი, არამედ უარყოფითი ოვალსაზრისითაც.

არ შეიძლება იყოს ქემპარიტი ხელოვანი, რომელიც თავის შემოქმედებაში არ ისწრაფოდეს იმისკენ, რომ მოგვეცეს გარკვეული მორალურ-აღმზრდელითი მიზნები, არ ისწრაფოდეს იქითკენ რომ დაეხმაროს ადამიანებს გაერკვნენ ცხოვრებაში, ასწავლოს მათ კეთილი, არ ცდილობდეს გახადოს ისინი უკეთესნი, უფრო წმინდა, უფრო ამაღლებულნი. მორალური შეფასების გარეშე ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია, ისევე როგორც წარმოუდგენელია ხელოვანი, რომელიც გულგრილი იქნება ადამიანის ცხოვრებაში ლამაზისა და მახინჯისადმი.

ეთიკურის შემოქმედება ხელოვნების საშუალებით ზღბა იმგვარად, რომ ადამიანი ამ ეთიკურს ესთეტიკურად განიცდის. მაგრამ ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობა არ ნიშნავს მათ თანადათხვევას, ტოლფასობას. ხელოვნება არ უნდა გადაიქცეს მორალური პრინციპებისა და ნორმების უბრალო ილუსტრაციად, მქადაგებლად და რუპორად. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეთიკური აღზრდა გადაიქცევა დიდაქტიკად და შიშველ მორალიზებად და მიზანს ვერ მიაღწევს. ბუნებრივია რომ არც შიშველ დიდაქტიკას და არც თვი-

თმიზნურ გართობას არ ძალუძს აღძრას ჭეშმარიტი ესთეტიკური განცდა.

მორალური შეფასების გარეშე ნამდვილი ხელოვნება წარმოუდგენელია. სინამდვილისადმი ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება წარმოადგენს მისი ქცევის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტიმულს. რომელიც მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება იმით, თუ რას თვლის ადამიანი მშვენიერად ანდა მახინჯად, რაზე იცინის და რას თანაუგრძნობს. ქედან გამომდინარეობს სწორედ ხელოვნების აღმზრდელობითი როლის ქმედითობაც.

ესთეტიკური ჩვენს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში ემსახურება კეთილშობილურ და დიად მიზნებს: დედამიწაზე ყველაზე სამართლიანი, ყველაზე მშვენიერი საზოგადოების შექმნას, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანის აღზრდას. ხელოვნება უნდა „აერთიანებდეს... მასების გრძნობას, აზრსა და ნებისყოფას, ალაფრთოვანებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვადებდეს და ავითარებდეს“. ლენინის ეს აზრი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ჭეშმარიტებას, რომ სილამაზე ბუნებაში, საზოგადოებასა და ხელოვნებაში ხელს უწყობს ადამიანთა გრძნობების, აზრებისა და ნებისყოფის გაერთიანებას, აყალიბებს მათ ესთეტიკურ გემოვნებას.

სულიერად ამდიდრებს რა ადამიანს, ესთეტიკური აღვივებს მასში ამაღლებულ გრძნობებს, ხელს უწყობს მისი მხატვრული ნიჭის გამოვლენასა და განვითარებას. მშვენიერი აზრებს ადამიანს, უნერგავს რწმენას, ალაფრთოვანებს მას დედამიწაზე ადამიანთა ჭეშმარიტი ბედნიერებისათვის საბრძოლველად.

ბრძოლა ადამიანთა საზოგადოებრივი ურთიერთობებისა და ქცევის სილამაზისათვის, ყოფაცხოვრების სილამაზისათვის, ადამიანის ყოველმხრივი და ჰარმონიული განვითარებისათვის — კომუნისტური ჰუმანიზმის გამოხატულებაა.

## § 2. ხელოვნება და ესთეტიკური აღზრდა

რუსი მწერლის გლებ უსპენსკის ნარკვევში „გამართა“ მოთხრობილია იმის შესახებ თუ როგორ „გადაარჩინა“ სოფლის მასწავლებელი ტიაპუშკინი ვენერა მილოსელმა — სიყვარულის ქალღმერთის ძველ-ბერძნულმა ქანდაკებამ.

უღიმღამო იყო ტიაპუშკინის ცხოვრება. მხოლოდ იმის შეგნება, რომ მისი სამასწავლებლო საქმიანობა აუცილებელია ხალხისათვის, ავსებდა მის მთელ არსებას, ცხოვრების სტიმულს აძლევდა. მაგრამ, უსამართლობამ სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა ტიაპუშ-

კინი და მან თვითმკვლელობაც კი განიზრახა. უეცრივ მას „სასწაული“ დაემართა.

მას მოაგონდა, რომ მრავალი წლის წინათ ლუერში ნახა ვენერა მილოსელის სახელგანთქმული ქანდაკება. ქანდაკებამ მოხიბლა მარმარილოს სილამაზით, სულისა და სხეულის სრულყოფილებით, რასაც თითქოს ფიგურა გადმოსცემდა. უცნობი შემოქმედის ქვის გამოცანამ აიძულა იგი განეცადა დიდი სიხარული, ყოფილიყო ჩარიცხული ადამიანთა გვარში, რომლისთვისაც ყველაფერი დასაძლევია. ტიაპუშკინმა ვენერაში დაინახა არა მარტო უბრალოდ მშვენიერი ქალი, არამედ იდეალური ადამიანის სახე, რომელზედაც ოცნება ფრთებს ასხამდა. სილამაზის ძალა იმდენად ძლიერი იყო, რომ სოფლის მასწავლებელმა თავი იგრძნო გაპართულ, ზნეობრივად აღორძინებულ ადამიანად.

ასეთია სილამაზის სასწაულმოქმედი ძალა. სულში ჩაბეჭდილი მშვენიერი სახე აიძულებს ადამიანს გაიაზროს ცხოვრება, აღუძრავს მოქმედებისა და ბრძოლის წყურვილს. სილამაზე გარდაქმნის და ახალისებს ადამიანს, ხდის მას უფრო წმინდას, უფრო ბრძენს, ნათელს, მამაცურს, როგორც ეს ტიაპუშკინს დაემართა.

როდესაც ვუყურებთ კინოფილმ „შესხედრას წარსულთან“, კონფლიქტს კომუნისტებსა და კულაკებს შორის აღვიქვამთ არამარტო პოლიტიკურ და ზნეობრივ ასპექტში, არამედ ესთეტიკურ ასპექტშიც. ბრძოლა კომუნისტურ და ბურჟუაზიულ იდეებს შორის ჩვენ წარმოგვიდგება როგორც ამაღლებულისა და მდაბალის ბრძოლა, ხოლო კომუნისტის სიკვდილი, როგორც მშვენიერი ადამიანის ტრაგიკული დაღუპვა. ასე აღწევს ხელოვნება ადამიანზე მთლიან პოლიტიკურ, ზნეობრივ და ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ეს მაგალითი იმაზე მეტყველებს, რომ თუ აღზრდის ყველა სხვა ფორმებისათვის ესთეტიკური საწყისის არსებობა სასურველია, ხელოვნებაში ესთეტიკური მომენტი აუცილებელია — რადგან თუ ხელოვნება ადამიანებზე არ მოქმედებს ესთეტიკურად, მაშინ იგი კარგავს თავის ძალას. აი, რატომ არის ხელოვნება ესთეტიკური აღზრდის უძლიერესი და შეუცვლელი საშუალება.

ხელოვნების სხვადასხვა სახე სხვადასხვაგვარად მონაწილეობს ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდაში. არის ხელოვნების დარგები, რომელთა აღქმა მოითხოვს სპეციალურად დროის გამონახვას, სურვილს, განწყობილებას, ყურადღების ფსიქოლოგიურ „განწყობას“. ასეთებია მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი, კინოხელოვნება, ფერწერის და ქანდაკების დაზგური ქანრები, მუსიკა. სწორედ იმიტომ, რომ ხელოვნების ამ დარგების ნაწარმოებთა აღქმა ადამიანს მთლიანად იტაცებს, მოითხოვს მის აბსოლუტურ ყურადღებას, ისინი ახდენენ მოკლე დროის, მაგრამ ძალზე ძლიერ იდეურ-ემო-

ციურ ზემოქმედებას. რომანს, დრამას, სიმფონიას, სურათს უნარი აქვთ შეაშფოთონ ადამიანის სული და ცხოვრებაზე დააფიქრონ. იდეურ-ემოციური ზემოქმედების ამ ძალითა და სიღრმით განისაზღვრება ხელოვნების ამ სახეთა როლი ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაში.

სულ სხვაგვარად იჭრებიან ადამიანის ცხოვრებაში არქიტექტურა. გამოყენებითი ხელოვნება, ფერწერისა და ქანდაკების მონუმენტური ქანრები.

უთუოდ მართალი იყო დიდი პედაგოგი ა. მაკარენკო, როდესაც წერდა: „კოსტიუმის, ოთახის, კიბის, ჩარხის ესთეტიკას არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ყოფაქცევის ესთეტიკას“. ამაში შეიძლება დავრწმუნდეთ თუნდაც საბჭოთა არქიტექტურის უკანასკნელი წლების მიღწევებით. ჩვენში ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ არქიტექტურამ და გამოყენებითმა ხელოვნებამ დააკმაყოფილოს ყოველი საბჭოთა ადამიანი არამარტო მოხერსებული, მტკიცე და იაფი, არამედ ლამაზი და მხატვრულად მიმზიდველი ნაგებობებითა და საგნებით.

არქიტექტურის ნაწარმოებთა იდეურ-ემოციური ზემოქმედების შესაძლებლობანი მნიშვნელოვნად იზრდება, როდესაც მის დასახმარებლად მოდიან მონუმენტური და მონუმენტურ-დეკორატიული ფერწერა, გრაფიკა. ქანდაკება, დანზგური, სამუზეუმო ნაწარმოებების ნიმუშებისაგან განსხვავებით, კედლის რელიეფები და ნახატები „თან სდევნენ“ ადამიანს, სადაც არ უნდა იყოს იგი ქუჩებსა და მოედნებზე, საზოგადოებრივ შენობებსა და მეტროპოლიტენის ბაჟნებზე, პარკებსა და სტადიონებზე, თეატრის ფოიესა და სადგურის ვესტიბიულებში. ეს ნაწარმოებები, თუ შეიძლება ითქვას, ჩაკირულია ჩვენს გარშემო მყოფ ყოველდღიურ არქიტექტურულ გარემოში და ზემოქმედებას ახდენენ პილიონობით ადამიანზე ისე, რომ არავითარ ნებართვას არ ითხოვენ. ხოლო მათი ზემოქმედების ხასიათი განისაზღვრება იმით, რომ მონუმენტური ხელოვნება — ეს დიდი იდეების, ამაღლებული აზრებისა და გრძნობების ხელოვნებაა. ბუნებრივია, რომ იგი შეიძლება წარმატებით განვითარებულიყო მხოლოდ კაცობრიობის ისტორიის იმ პერიოდებში, როდესაც საზოგადოება მას აწვდიდა ჭეშმარიტად დიად შინაარსს. კულტურის განვითარების პირველ ეტაპებზე ასეთი შინაარსით ხელოვნებას კვებავდა რელიგია და სწორედ ამიტომ პირველყოფილ-თემურ. მონათმფლობელურ თუ ფეოდალურ საზოგადოებაში ფერწერა და ქანდაკება ვითარდებოდნენ, უპირველეს ყოვლისა, მონუმენტალიზმის

1 А. С. Макаренко, О коммунистическом воспитании, издательство педагогических произведений, Москва, 1956, 326—327.

გზით. ცნობილია მონუმენტური ხელოვნების აყვავება ძველ ეგვიპტესა და ძველ მექსიკაში, ანტიკურ საბერძნეთსა და შუა საუკუნეების იტალიაში, ძველი ქართული ტაძრების (სვეტიცხოველი, წრომი, ალავერდი და ა. შ.) მოხატულობის განსაცვიფრებელი მხატვრული ძალა. კაპიტალიზმის ეპოქაში მონუმენტური ფერწერა და ქანდაკება სულს ლაფავს.

„სადაც კი ბურჟუაზიამ გაბატონებას მიიღწია, — წერდნენ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“, — ყველგან დაანგრია ყველა ფეოდალური, პატრიარქალური, იდილიური ურთიერთობანი... და არ დატოვა არავითარი სხვა კავშირი ადამიანსა და ადამიანს შორის, გარდა გაშიშვლებული ინტერესისა, გარდა უსულგულო „ნაღდად გადახდისა“. ეგოისტური ანგარიშის ყინულოვან წყალში ჩაახრჩო მან საღმრთო ერთიანტელი რელიგიური აღტყინებისა, რაინდული აღფრთოვანებისა, მეშინაური გრძობიერებისა“<sup>1</sup>. ბურჟუაზიამ წმინდანობის შარავანდედი ახალა ყველა იმ მოქმედებას, რომელსაც საპატიოდ თვლიდნენ და მოწიწების გრძობით უცქეროდნენ.

ამ თვალაზრისით სავსებით გასაგები ხდება ის, თუ რატომ იყო, რომ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებისთანავე, ჩვენი ქვეყნისათვის სამოქალაქო ომისა და ნგრევის უშიშრეს წლებში ვ. ი. ლენინმა შეძლო შეემუშავებინა და განეხორციელებინა მონუმენტური ხელოვნების განვითარების გრანდიოზული გეგმა, რომელსაც მან „მონუმენტური პროპაგანდის“ გეგმა უწოდა.

ვ. ი. ლენინის წინადადებით 1918 წლის 12 აპრილს მიღებულმა დეკრეტმა „მეფეებისა და მათ მსახურთა პატივსაცემად დადგმულ ძეგლთა აღებისა და რუსეთის სოციალისტური რევოლუციის ძეგლების პროექტების შემუშავების შესახებ“ დიდი როლი შეასრულა საბჭოთა ხელოვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

ვ. ი. ლენინის, ა. ვ. ლუნახარსკის და ი. ბ. სტალინის მიერ ხელმოწერილი ამ დეკრეტით სპეციალურ კომისიას დაევალა მობილიზაცია გაუკეთებინა მხატვრული ძალებისათვის და მოეწყო ფართო კონკურსი იმ ძეგლთა პროექტების შესამუშავებლად, რომელთაც სათანადოდ უნდა აესახათ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დღეების სიდიადე. დეკრეტი ითვალისწინებდა 1918 წლის მაისისათვის ზოგიერთი ძველი ძეგლის აღებას და ახალ ძეგლთა მოდელების დადგმას ხალხის სამსჯავროზე, აგრეთვე ქალაქ მოსკოვის სადღესასწაულო გაფორმებას, ძველი წარწერების, ემბლემების, ქუჩების სახელწოდების, გერბების და სხვათა შეცვლას ახლებით, რომ-

<sup>1</sup> კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტომი 1, თბილისი, 1950, 14.

ლებიც „რევოლუციური მშრომელი რუსეთის იდეებსა და გრძნობებს გამოხატავდნენ“<sup>1</sup>.

წლების მანძილზე „მონუმენტური პროპაგანდის“ ლენინური გეგმა უფრო მეტ ხორცმესხმას ღებულობდა და ნახევარი საუკუნის მანძილზე ჩვენი ქვეყნის ქალაქებსა და სოფლებში, დაბებსა და სხვა დასახლებულ ადგილებში არაერთი ძეგლი დაიდგა.

მონუმენტური პროპაგანდის ლენინურმა გეგმამ არა მარტო პირველად ისტორიაში განსაზღვრა ხელოვნების ახალი, კვშმართად სახალხო ამოცანები, არამედ იმ დროს სხვადასხვა თაობის მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლებს ნიუთითა შემოაქმედებითი გარდაქმნის კონკრეტული გზები.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში მონუმენტური ქანდაკება თითქმის არ არსებობდა. მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის განხორციელების ერთ-ერთი აქტი იყო 1922 სექტემბერში ქალაქ თბილისში ვ. ი. ლენინის პირველი ბიუსტის დადგმა. 1925-1926 წლებში ი. ივანოვ-შადრმა შექმნა ვ. ი. ლენინის ბრინჯაოს შესანიშნავი ქანდაკება ზაპვისისათვის. ვ. ი. ლენინის ქანდაკება ზაპვისის კაშხალთან (კვარცხლბეკის ავტორი — ს. ე. ჩერნიშევი) ავტორმა განასახიერა რეალისტურად, დინამიკურად, რევოლუციური რომანტიკით. საბჭოთა ხელოვნებისათვის ეს ძეგლი წარმოადგენდა ქანდაკებაში ლენინური თემის ერთ-ერთ პირველ და მარჯვე ხორცმესხმას, სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზის სერიოზულ ცდას, მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის პრაქტიკული განხორციელების მნიშვნელოვან აქტს. მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური იდეის განხორციელების საქმეში დიდია გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის ი. ნიკოლაძის როლი. 1922 წელს მან შექმნა ა. წერეთლის ბიუსტი. რომელიც დაიდგა ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბაღში, ხოლო მომდევნო წელს კომუნარების ბაღში დაიდგა ი. ნიკოლაძის მიერ შესრულებული ე. ნინოშვილის ბიუსტი.

საბჭოთა მონუმენტურ ქანდაკებაში ერთ-ერთ მთავარ თემას წარმოადგენდა და წარმოადგენს რევოლუციის ბელადის—ვ. ი. ლენინის სახის შექმნა. ბელადის სახის შესანიშნავ ნაწარმოებთა რიცხვს ქანდაკებაში მიეკუთვნება ძეგლი ფინეთის სადგურთან. ქ. ლენინგრადში (დაიდგა 1925 წელს; მოქანდაკე ს. ევსეევი, არქიტექტორები ვ. შჩუკო და ვ. გელფრეიხი), გრანიტის გიგანტური ძეგლი მოსკოვის სახელობის არხის ავანპორტში (1937 წ.), ვ. ი. ლენინის მოედნის თვალწარმტაცი ანსამბლი ქ. ერევანში (1940 წ.) ორივე ეს ნაწარმოები შექმნილია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის

<sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, Москва, 1967, 571.

ს მერკუროვის მიერ. ომამდელი დროის ვ. ი. ლენინის მონუმენტურ ქანდაკებათა საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე ბელადის ძეგლი ქ. ულიანოვსკში (1940 წ. მოქანდაკე მ. მანოზერი).

მონუმენტური ქანდაკება არქიტექტურასთან ორგანულ სინთეზში დიდ ემოციურ ელერადობას იძენს და განასახიერებს გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყნის შესანიშნავ წარმატებებს. ამ მხრივ პირველ რიგში აღსანიშნავია გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ვ. მუხინას ცნობილი ჭგუფური კომპოზიცია „მუშა და კოლმეურნე ქალი“, რომელიც პირველად ექსპონირებული იყო პარიზის მსოფლიო გამოფენის საბჭოთა კავშირის პავილიონის შენობაში (1937 წ.). ეს ქანდაკება შემდგომში კომუნიზმისაკენ მიმავალი საბჭოების ქვეყნის შესანიშნავ სიმბოლოდ იქცა. ამჟამად ქანდაკების ეს ჭგუფური კომპოზიცია ამშვენებს ქ. მოსკოვში სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის წინა მოედანს.

ომის წლებში პორტრეტულმა ქანდაკებამ თავის მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა სსრ კავშირის მამაცი გმირების სახეთა ალბეჟდვაში. ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ ადამიანთა პორტრეტულ ქანდაკებათა შექმნის იდეა ჯერ კიდევ პირველი ხუთწლედის პერიოდში ჩაისახა. ამ დროის მოსკოვის კულტურისა და დასვენების ცენტრალურ პარკში შეიქმნა შრომის დამკვრელთა ხეივანი. საბჭოთა კავშირის გმირებისა და სოციალისტური შრომის გმირების ბიუსტების განხორციელებით ამ წამოწყებამ გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკეების ვ. ვუჩეტიჩის, ნ. აზგურის, ნ. ტომსკის, ლ. კერბელის, ი. ნიკოლაძის, კ. მერაბიშვილის, ს. კაკაბაძის, ნ. კანდელაკის და მრავალ სხვათა შემოქმედებაში თავისი ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რევოლუციამდე ქართული მონუმენტური ქანდაკება თითქმის არ არსებობდა. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ჩვენს რესპუბლიკაში აღიზარდნენ ხელოვნების ამ დარგის შესანიშნავი ოსტატები: თ. აბაკელია, რ. თავაძე, შ. მიქატაძე, ჭ. სიხარულიძე, ე. მაჩაბელი, ი. ოქროპირიძე, თ. ღვინიაშვილი, ბ. ავალიშვილი, ლ. ცომაია და სხვები.

პარტიის სწორმა, ბრძნულმა პოლიტიკამ ხელოვნების დარგში უზრუნველყო მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური გეგმის წარმატებით შესრულება და მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა საბჭოთა ქანდაკების ხელოვნების შემდგომ განვითარებას სოციალისტური რეალიზმის გზით.

ახლა ძნელია წარმოვიდგინოთ მოსკოვის არქიტექტურული „პეიზაჟი“ კრემლის სილუეტის, მარქსის, გორკისა და მიაკოვსკის ძეგლების გარეშე, მუხინას სკულპტურული ჭგუფის გარეშე, მოსკოვის მეტროპოლიტენის სადგურების ვესტიბიულების მონუმენ-



ტური მოხატვის გარეშე. ლენინგრადის კლასიკურ სახეში სამუდამოდ აღიბეჭდება ლენინის ძეგლი ფინეთის საღვურთან, პუშკინის ძეგლი ხელოვნების მოედანზე და ა. შ. ძნელია ახლა წარმოვიდგინოთ თბილისის დღევანდელი სახე ლენინის ძეგლის გარეშე ქალაქის საბჭოს წინ, „ქართლის დედის“, ვახტანგ გორგასლის, შოთა რუსთაველის ძეგლებისა და სხვა ქანდაკებათა გარეშე.

მომავლის ქალაქი გახდება „ღია მუზეუმი“. იგი ქუჩებსა და მოედნებზე გამოფენს ფერწერისა და ქანდაკების დიდებულ სახეებს, რომლებიც არქიტექტურასთან შერწყმულნი შექმნიან მიმზიდველ ანსამბლებს და ხელოვნებათა ეს მძლავრი სინთეზი მუდამ და უწყვეტად მძლავრ იდეურ-ესთეტიკურ ზემოქმედებას მოასწავს ქალაქის ყველა მცხოვრებზე, ადაფრთოვანებს და აღზრდის, სიხარულს მიანიჭებს და ასწავლის, მოუწოდებს და გაანათლებს მათ.

სულ უფრო გაბედულად იჭრება ჩვენს ყოფაცხოვრებაში მუსიკაც, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა შესაძლებლობა მისცა ყოველ ადამიანს პირადი ბიბლიოთეკის გვერდით შექმნას პირადი ფონოტეკაც.

როდესაც კინოხელოვნება ფეხს იდგამდა, ლენინმა დაინახა მისი განვითარების უდიდესი პერსპექტივები. სწორედ ამიტომ აღნიშნავდა იგი, რომ „ყველა ხელოვნებიდან ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია კინო“. ეს შეფასება აიხსნებოდა იმით, რომ კინოს შექმნაში გამოხდარიყო და იგი მართლაც გახდა ჩვენი დროის ყველაზე მასობრივი ხელოვნება.

„იმისათვის, რომ ხელოვნება დაუახლოვდეს ხალხს და ხალხი ხელოვნებას, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — ჯერ უნდა ავამაღლოთ საერთო განათლებისა და კულტურის დონე“<sup>2</sup>.

კულტურული განვითარება კომუნისტური საზოგადოების გაშლილი მშენებლობის პერიოდში დიდი კულტურული რევოლუციის დამამთავრებელი ეტაპი იქნება. ამ ეტაპზე კომუნიზმის გამარჯვებისათვის უზრუნველყოფილია ყველა საჭირო იდეოლოგიური და კულტურული პირობის შექმნა.

მოსახლეობის კულტურულ ზრდაზე დიდად არის დამოკიდებული საწარმოო ძალების აღმავლობა, ტექნიკის პროგრესი და წარმოების ორგანიზაცია, მშრომელთა საზოგადოებრივი აქტივობის ამაღლება, თვითმმართველობის დემოკრატიული საფუძვლების განვითარება, ყოფაცხოვრების კომუნისტური გარდაქმნა.

იმისათვის, რომ ხელოვნებამ სრული შესაძლებლობით მიიღოს

<sup>1</sup> ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ. თბილისი, სახელგამი, 1957, 618.

<sup>2</sup> ი. ქ. ე, 609.

მონაწილეობა ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში, იგი უნდა იყოს ვ. ი. ლენინის თქმით, ხალხისათვის გასაგები და საყვარელი. მაგრამ გესმოდეს და გიყვარდეს ხელოვნება — ეს ნიშნავს გქონდეს მაღალგანვითარებული მხატვრული გემოვნება, რადგან სახელდობრ გემოვნება წარმოადგენს იმ სულიერ „ინსტრუმენტს“, რომლის მეშვეობით ჩვენ ვაფასებთ ხელოვნებას.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ადამიანის გემოვნება არ არის თანდაყოლილი უნარი. მშვენიერების გაგებას — ცხოვრებაშიც, ხელოვნებაშიც — ადამიანები სწავლობენ მთელი თავიანთი ცხოვრების მანძილზე. ამასთან დაკავშირებით კ. მარქსი წერდა: „ხელოვნების საგანი, ასეთივე ამბავი ემართება აგრეთვე ყოველ სხვა პროდუქტს, — ქმნის ხალხს, რომელსაც ესმის ხელოვნება და უნარი აქვს დატკბეს სილამაზით. წარმოება ამიტომ აწარმოებს არა მარტო საგანს სუბიექტისათვის, არამედ სუბიექტსაც საგნისათვის“<sup>1</sup>. ამიტომ, აღნიშნავდა იგი, „თუ შენ გსურს დატკბე ხელოვნებით, მაშინ შენ უნდა იყო მხატვრულად განათლებული ადამიანი“<sup>2</sup>.

იმისათვის, რომ გახდე მხატვრულად განათლებული ადამიანი, არ არის სავალდებულო მიიღო სპეციალური მხატვრული განათლება. ამისათვის საკმარისია გქონდეს მხატვრული თვითგანათლება, რომლის მიღება შეიძლება მუზეუმებსა და გამოფენებზე სისტემატური სიარულით, თეატრებსა და კონცერტებზე დასწრებით, საჭიროა ყურადღებით უყვირდებოდე და უსმენდე ყოველ ნაწარმოებს, მუღმივად იძენდე უშუალო მხატვრული აღქმის გამოცდილებას და, ამრიგად ავითარებდე და სრულყოფდე საკუთარ ესთეტიკურ ამთვისებლობასა და შორსმჭვრეტელობას.

მაგრამ ეს ცოტაა. იმისათვის, რომ გაეხდეთ მხატვრულად განათლებული ადამიანი, ე. ი. კვალიფიციური მსმენელი და მაყურებელი, აუცილებელია ბევრი ვიცოდეთ ხელოვნებაზე, იმისდაგვარად როგორც ჩვენ ვიცნობთ ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საფუძვლებს სკოლაში მრავალი წლის მეცადინეობის შედეგად. სკოლაში პირველად გვიხსნიან მეტაფორის, ჰიპერბოლის და სხვა პოეტურ სახეთა არსს, ლექსში რიტმისა და რითმის გამომსახველ მნიშვნელობას, რომანისა და პოემის სიუჟეტური და კომპოზიციური აგების პრინციპებს და ა. შ. ამის გამოა, რომ ჩვენ სრულებითაც არ გვიკვირს, როდესაც ვკითხულობთ ფანტასტიკურ შემთხვევებს ნ. გოგოლის მოთხრობაში „ცხვირი“, როდესაც ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ დასაწყისში ვხვდებით ამბების აღწერას, რომლებიც მოთხრობაში მოყოლილის შემდეგ მოხდა, როდე-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 12, 718.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Москва, 1956, 620.

საც მ. გორკისთან ვკითხულობთ „ზღვა იცინოდა“, ანდა ვაჟა ფშაველასთან — „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“. პირობითობას, რომელიც ყოველ ქეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებშია, ჩვენ აღვიქვამთ ბუნებრივად, რადგან ჩვენ ვისწავლეთ გავიგოთ ლიტერატურის სახეობრივი „ენა“.

სამწუხაროდ, სკოლა ჯერ კიდევ არ ასწავლის სელოვნების სხვა სახეთა — ფერწერის, მუსიკის, არქიტექტურის და კინოხელოვნების „ენის“ გაგებას.

ბევრს ჰგონია, რომ ფერწერის აღქმისათვის არაფერია საჭირო, გარდა ნორმალური მხედველობისა. რასაკვირველია იმისათვის, რომ გავიგოთ ტილოზე გამოხატული საგნები, საკმარისია ისინი დავინახოთ. მაგრამ იმისათვის რომ ჩაეწვდეთ მის მხატვრულ არსს, საჭიროა გრძნობითა და აზრით ჩაეწვდეთ მისი პოეტური შინაარსის სიღრმეს, რაც დაფარულია მის სახეობრივ ფორმაში. ასე მაგალითად, ადამიანმა, რომელსაც სურს განავითაროს თავისი გემოვნება ფერწერის დარგში, უნდა იცოდეს რა თავისებური გამომსახველი საშუალებანი აქვს სახვით ხელოვნებას. მხოლოდ მაშინ გაიგებს იგი, თუ რატომ აირჩია აღნიშნული ნაწარმოებისათვის მხატვარმა ზეთის ფერები, სხვისათვის — ტემპერა, მესამესათვის — აკვარელი, მეოთხისათვის — მოზაიკური ტექნიკა; კვალიფიციურმა მაცურებელმა უნდა იცოდეს, რომ ტილოს შინაარსი იხსნება არა მარტო მის სიუჟეტში, არამედ ყველა გამომსახველ საშუალებაში — კომპოზიციაში, რიტმში, პლასტიკასა და კოლორიტში და, ამიტომ, წაიკითხო სიუჟეტი — ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს გაიგო ტილო. სიუჟეტი შესაძლოა კარგია, ხოლო ტილო უშინაარსოა და ცუდი. მან უნდა იცოდეს, რა შინაარსობრივი, სახეობრივ-გამომსახველი მნიშვნელობა აქვს ფერწერაში ფორმის გამოხატვის ყველა ხერხს, მაგალითად, დაბალი ან მაღალი პორიზონტის გამოყენებას, საგნების მოცულობით-ილუზორულ ანდა სიბრტეობრივ-პირობით გამოხატვას, თბილი ანდა ცივი ფერადი გამის გამოყენებას, გაბნეულ თუ წერტილოვან განათებას, კონტრასტული სახეების დაპირისპირების, პლასტიკური მოტივების, ფერადი ლაქებით ოპერირების, დაბოლოს ტილოს ზომისა და ფორმატის არჩევას და ა. შ. მან უნდა იცოდეს, რა არის ალეგორია და სიმბოლო, როგორ და რატომ გამოიყენებენ მათ ფერწერაში. იმისათვის, რომ იქცეს ესთეტიკურად განვითარებულ მაცურებლად, იგი ვალდებულია, კარგად იცოდეს თუ როგორ ვითარდებოდა ისტორიულად ფერწერა, როგორ იცვლებოდა მისი მხატვრული საშუალებანი.

არასწორი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ხალხის ფართო მასებში განვითარებული მხატვრული გემოვნების აღზრდა გამოიწვევს გემოვნებათა უნიფიცირებას, მათი ინდივიდუალური თავისებურებე-

ბის მოშლას. ცხოვრებისა და ხელოვნების ესთეტიკურ აღქმას თავისი ბუნებით ახასიათებს ინდივიდუალური თავისებურება და იგი არასოდეს არ მოიშლება. პირიქით, რაც უფრო მდიდარია სულიერად ადამიანი, რაც უფრო მრავალმხრივად არის განვითარებული პიროვნება, მით უფრო პარმონიულად ვითარდება ადამიანური ინდივიდუალობა და, ამასთან ერთად, მისი გემოვნების განუმეორებელი თავისებურება. ეს უკანასკნელი განპირობებულია მრავალი ფაქტორის ჯვარედინი მოქმედებით — ყოველი პიროვნებისათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტისა და სულიერი წყობის თავისებურებებით, მისი ცხოვრებისეული და მხატვრული გამოცდილებით, კულტურის დონით, ბუნებრივი ნიჭის ზომით.

მაგრამ გემოვნების ინდივიდუალური სხვადასხვაობის კანონზომიერების აღიარებამ არ უნდა წაშალოს პრინციპული განსხვავება კარგსა და ცუდ გემოვნებას შორის, განვითარებულ და განუვითარებულ, ფაქიზ და ვულგარულ, ჯანსაღ და დამახინჯებულ გემოვნებას შორის. და თუ ასეთი განსხვავებანი არსებობენ, მაშასადამე, ყოველი მოცემული პიროვნების გემოვნების შეფასების კრიტერიუმში იმყოფება არა თვით მასში, არამედ საზოგადოების კულტურაში, სოციალურ-ისტორიული პრაქტიკით გამოქმუშავებულ ესთეტიკურ ნორმებში. სწორედ ამიტომ ჩვენ უფლება გვაქვს ადამიანსე, რომელიც უარყოფს შოთა რუსთაველის, შექსპირის, რემბრანდტის ანდა ბეთჰოვენის სიდიადეს, ვთქვათ: მას განუვითარებელი, პრიმიტიული, შესაძლოა ცუდი ანდა დამახინჯებული გემოვნება აქვს. ამავე დროს, ადამიანსე, რომელსაც უფრო მეტად უყვარს გალაკტიონის პოეზია პაოლო იაშვილის პოეზიაზე, ანდა პაოლო იაშვილის პოეზია უფრო მეტად, ვიდრე გრიშაშვილის პოეზია, ჩვენ ვიტყვით, რომ მას აქვს კარგი და ინდივიდუალურად თავისებური გემოვნება.

ხალხის ესთეტიკური აღზრდის ამოცანა სოციალისტურ საზოგადოებაში ის არის, რომ ჩამოუყალიბოს ყველა ადამიანს ჯანსაღი, კარგი, ფაქიზი გემოვნება. გემოვნების სფეროში ზოგადსაკაცობრიოსა და ინდივიდუალურის ამ დიალექტიკურ ერთიანობაში თავის გამოხატულებას პოულობს მთელი სოციალისტური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი საზოგადოებრივისა და პირადულის დიალექტიკა. ეს ის დიალექტიკაა, რომელიც გამოდის მხატვრული შემოქმედების დარგში როგორც სოციალისტური ხელოვნების სხვადასხვა სტილთა სიმდიდრის ერთიანი მეთოდის გამოხატულება.

გემოვნების აღზრდას ჩვენს ეპოქაში დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო ყოველი ადამიანის სულიერი განვითარებისათვის, არამედ საერთოდ მხატვრული კულტურის განვითარებისათვისაც. კაცობრიობის ისტორიაში პირველად ხელოვნების უმაღლეს მსაჯუ-

ლად და შემფასებლად სოციალისტურ საზოგადოებაში ხდება ხალხი. რაც უფრო მეტად მომთხოვნი იქნება მკითხველი, მაყურებელი და მსმენელი, მით უფრო ადვილად და უცილობლად გამოეყოფა ხელოვნების განვითარების ცოცხალ პროცესში ჭეშმარიტად მხატვრული, მაღალმხატვრული, ჭეშმარიტად ნოვატორული სათუო მხატვრულ „ნიმუშებს“ და ხელოსნურ ნახელავს.

## § 5. პროპაგანდისა და პროფ-სხომკანის ესთეტიკა

ადამიანის ესთეტიკური გემოვნება ყოველდღიურად ვლინდება აგრეთვე მისი ქცევის ჩვევებში, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში, მის მანერებში. ყოველივე ეს წარმოადგენს ქცევის ესთეტიკას, რომლის პრინციპები გამოიხატებიან ეტიკეტში.

ეტიკეტში უნდა განვასხვავოთ ორი მხარე: მორალურ-ეთიკური (ქცევის ნორმები) და ესთეტიკური, ე. ი. ამ ნორმების გამოვლინების გარეგანი ფორმები, მანერების კაზმულობა და სილამაზე. ამ ორ მხარეს გააჩნია შეფარდებითი დამოუკიდებლობა. შეიძლება ადამიანი იყოს კარგი, კეთილი, მაგრამ თავის სულეერ ნიშანთვისებებს ავლენდეს უღამაზოდ, უშნოდ, უხეშად. და პირიქით, არის შემთხვევები, როცა ბოროტი ადამიანი მოძრაობს, მოქმედებს, იქცევა გარეგნულად ლამაზად, მოხდენილად.

ამავე დროს, ადამიანის ქცევის ეთიკური და ესთეტიკური შეფასებანი მჭიდროდ არიან ურთიერთდაკავშირებულნი, გარკვეულ ერთიანობას ქმნიან. ჭერ კიდევ ძველ ბერძნებს საზოგადოებრივ იდეალად მიაჩნდათ ლამაზისა და ზნეობრივის ჰარმონია, ადამიანის შინაგან ნიშანთვისებათა და მათი გარეგანი გამოვლინების ჰარმონია.

მაღალი მორალური ღირსებების (კეთილშობილება, სიკეთე, პატიოსნება პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში) და ამ თვისებების გარეგანი გამოვლინების (მანერის მოხდენილობა, მოძრაობის სიმსუბუქე და ა. შ.) ჰარმონიული ერთიანობის მიღწევა ესთეტიკური აღზრდის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა.

ამრიგად, ეტიკეტში ეთიკა შეხამებულია ესთეტიკასთან. შეიძლება ითქვას, რომ ეტიკეტი ეს ლამაზი, „ესთეტიკური“ ეთიკაა. მანერები წარმოადგენენ ეტიკეტის ცალკეულ ელემენტებს, ეტიკეტისა, რომელიც ვლინდება ადამიანური ურთიერთობისა და ქცევის ცალკეულ სახეებში. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ქცევის ორივე მხარე — ეთიკური და ესთეტიკური — განუყრელია, ერთიანია, ისევე როგორც ერთიანია თვით. ადამიანის პიროვნება.

მაგრამ აღზრდის პროცესის უკეთ შესწავლისათვის მეცნიერება მის ცალკეულ მხარეებს ანაწევრებს, გამოყოფს გონებრივ, ფი-

ზიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ აღზრდას და ა. შ. და ითვალისწინებს ყოველი მათგანის სპეციფიკას, თავისებურებებს.

სწორედ აქედან გამომდინარეობს აუცილებლობა სპეციალურად განვიხილოთ ადამიანის ქცევის ესთეტიკური მხარე, რაც ელინდება სხვებთან ურთიერთობაში, განვიხილოთ მისი მანერებისა და ჩვევების სილამაზე.

ლამაზი მანერების გამომუშავება ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში იყო საზოგადოების საზრუნავი. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მანერებს ძველ ეგვიპტეში, სპარსეთში, ასურეთსა და ბაბილონში და ა. შ.

რიგი მანერებისა და ცერემონიალებისა აღწერილია ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეაში“. ანტიკური ბერძნები მანერებს ასწავლიდნენ სპეციალურ სასწავლებლებში — გიმნაზიებში. შუა საუკუნეებში ლამაზ მანერებს უნერგავდნენ რაინდულ სკოლებში, მონასტრებთან, ქალაქის მმართველობასთან არსებულ სკოლებში და ა. შ. უნივერსიტეტების წარმოშობასთან ერთად მანერებს შეისწავლიდა სპეციალური დისციპლინა. ადამიანის ქცევის ნორმები ჩამოყალიბებულია არჩილ მეფის (1647—1713) თხზულებაში „საქართველოს ზნეობანი“ და იოანე ბატონიშვილის (1772—1839) თხზულებაში „კალმასობა“<sup>1</sup>. კაპიტალიზმის პერიოდში სხვადასხვა სასწავლებლები ბურჟუაზიული საზოგადოების ეტიკეტის, მანერების პროპაგანდისტებად იქცევიან. ამჟამად დასავლეთის ქვეყნებში უამრავი ლიტერატურა გამოდის ეტიკეტის შესახებ.

რუსეთში წიგნები ეტიკეტზე და მანერების სილამაზეზე კარგა ხნის წინათ გაჩნდნენ. ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში გამოიცა ცნობილი დარიგება ქცევის ნორმებზე. XIX საუკუნეში ხშირად გამოდიოდა წიგნები მანერების მოხდენილობაზე და ა. შ.

რევოლუციამდე არავინ არ უწყევდა პროპაგანდას ხალხში მოქმედ დემოკრატიულ ეტიკეტს. მანერების სილამაზე წარმოდგენილი იყო როგორც გაბატონებული კლასების (არისტოკრატიის, მემამულეების, ბურჟუაზიის ზედაფენის) განსაკუთრებული კუთვნილება. ე. წ. „რჩეული საზოგადოების“ ეს მანერები ხშირად იქცეოდნენ კულტად, რომლებიც აღსაყვამ იყო დახვეწილი პირობითობითა და მოდური ახირებულობით.

ამავე დროს, ხალხში ყოველნაირად ინერგებოდა მლიქვნელობისა და ქვემძრომობის მანერები „ქვეყნის უძლიერესთა“ წინაშე, მდიდრებისა და ბიუროკრატების მიმართ, იღვენებოდა საკუთარი ღირსების გრძნობა. ასეთ თავისებურ „ეტიკეტს“ თავს ახვევდნენ

<sup>1</sup> გ ი ო რ გ ი ქ ი ბ ლ ა ძ ე. ესთეტიკური აღზრდის პრინციპი, თბილისი, 1968, 296-302.

სკოლებსა და ეკლესიებში, არმიაში, სამიკიტნოებში, საწარმოებში: „თვალებით დაეწაფე უფროსებს“, „გაირინდე შტერივით“, „იყუჩე, ადექი და ისმინე“, „აამე ყველას“. — აი რას ენერგავდნენ შრომის ადამიანებს ბავშვობიდანვე.

ბუნებრივია, დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ, თავდაპირველად, როდესაც ქვეყანა განიცდიდა პირველი მოთხოვნილების საგნების მწვავე ნაკლებობას, ეტიკეტის საკითხებს, ცხადია, არ ექცეოდა სათანადო ყურადღება. მაინც ამ დროისათვის ბურჟუაზიულ-მემამულური კლასობრივი ეტიკეტი უკვე გამანადგურებელი კრიტიკის ობიექტი გახდა. მაგრამ ეტიკეტი როგორც ასეთი, გაწმენდილი დანაშრევებისაგან და ზედმეტობისაგან, არ იყო უარყოფილი. პირიქით დაისახა ამოცანა გაღაგვექცია იგი „რჩეულთა“ პრივილეგიიდან ხალხთა მასების კუთვნილებად და გაგვემდიდრებინა ახალი ნიშანთვისებებით.

მაგრამ ქვეყნის ესთეტიკის საკითხების თეორიული დამუშავება საგრძნობლად ჩამორჩებოდა ცხოვრების მოთხოვნილებებს. ამას ხელს უწყობდა ისიც, რომ ესთეტიკას აიგივებდნენ ხელოვნების თეორიასთან, რის გამოც ესთეტიკის მეცნიერების მიღმა დარჩენილი აღმოჩნდნენ ქვეყნის ესთეტიკისა და სხვა პრობლემები. ამავე დროს, სხვადასხვა ხასიათის რევოლუციამდელი წიგნები ეტიკეტის შესახებ სავსე იყო არისტოკრატიული „კარგი ტონის წესების“ და მალალი წრის ადამიანთა ქვეყნის პირობითობათა აღწერით. ისინი ბევრ რამეში სცილდებოდნენ ჩვენი ცხოვრების პრინციპებს და არ შეიძლებოდა გამხდარიყვნენ მშრომელი ადამიანების ეტიკეტის საფუძვლად. ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ წლების მანძილზე არსებობდა შეხედულება, რომლის თანახმად ეტიკეტი წარმოადგენდა მემამულურ-ბურჟუაზიულ გამოხაგონს, რომელიც ჩვენ არ ვვსაჭიროება. ეს ცხადია, არასწორი იყო.

იგონებდა რა მარქსის ოჯახში ყოფნას, ცნობილი რუსი მეცნიერი მ. მ. კოვალევსკი აღნიშნავდა, რომ მისი ცოლი ქენი მარქსი ღლობდა იშვიათ ნიქს შეენახა „თავის უბრალოებაში ქვეყნის ხერხები და გარეგანი გამოვლინება იმისა, რასაც ფრანგები უწოდებდნენ „უნე გრანდე დამე“,<sup>1</sup> რაც წარჩინებულ ბანოვანს ნიშნავს.

ფ. ენგელსი მიუთითებდა, რომ საჭიროა მემკვიდრეობით მივიღოთ ყოველივე ძვირფასი „ყოფა-ცხოვრების ფორმებიდან“. ახასიათებდა რა სოციალიზმს, ენგელსი წერდა, რომ სწორედ ეს საზოგადოება ყველას აძლევს საშუალებას „ისტორიულად მემკვიდრეობით მიღებული კულტურიდან — მეცნიერებიდან, ხელოვნები-

<sup>1</sup> Воспоминания о Марксе и Энгельсе, Москва, Госполитиздат, 1956, 313.

დან, საერთო ყოფა-ცხოვრების ფორმებიდან და ა. შ. ავითვისოთ ყოველივე ის, რასაც ნამდვილად აქვს ღირებულება, და არა მარტო ავითვისოთ, არამედ გადავაქციოთ იგი გაბატონებული კლასების მონოპოლიიდან მთელი საზოგადოების საერთო კუთვნილებად და ხელი შევეწყუთ მის შემდგომ განვითარებას“<sup>1</sup>.

მემკვიდრეობით მიღებული ყოფა-ცხოვრების ფორმებში უნდა ვიგულისხმოთ ლამაზი მანერებიც: ჭანსალი და დახვეწილი ეტიკეტი, ადამიანური ქცევის გარეგანი სილამაზე, რომელიც უნდა ემსახურებოდეს ახალი საზოგადოების ადამიანებს, მოჰქონდეს მათთვის ურთიერთდამოკიდებულების სიხარული. შემთხვევითი არ არის, რომ ფ. ენგელსი ლასალისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ „ჩემი აზრით... პიროვნება ხასიათდება არა მარტო იმით, თუ რას აკეთებს იგი, არამედ იმითაც, თუ როგორ აკეთებს იგი ამას“<sup>2</sup>.

ბ. ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ „...გარეგანი სიწმინდე და მოსდენილობა შინაგანი სიწმინდისა და სილამაზის გამოხატულება უნდა იყოს...“<sup>3</sup>

ა. ს. მაკარენკო წერდა: „რა არის ქცევის ესთეტიკა? ეს სწორედ გაფორმებული ქცევაა, რომელმაც მიიღო რაღაც ფორმა. ფორმა თვითონ წარმოადგენს უფრო მაღალი კულტურის ნიშანთვისებას“<sup>4</sup>. ფორმა ეს თვით სიტურფეა<sup>5</sup>.

ეტიკეტის საკითხების ფართოდ განხილვა ჩვენში დაიწყო ომისშემდგომ პერიოდში ჩვენი ქვეყნის საერთაშორისო ურთიერთობათა გაფართოებასთან დაკავშირებით.

ეტიკეტი, მანერები საჭიროა იმისათვის, რომ ადამიანთა შორის ურთიერთობა გავხადოთ სასიამოვნო, ლამაზი, გამაკეთილშობილებელი. ადამიანური ღირსება, ჰუმანიზმი, ზრუნვა ადამიანებზე, რომელიც გამოიხატება ზრუნვაშიც მანერების სილამაზეზე — ასეთია ესთეტიკური ქცევის კრიტერიუმი.

სიარულის, ჩაცმის, ქამისა და ა. შ. საყოველთაო მანერები თავისთავად როდი იშვნენ, არამედ საუკუნეების განმავლობაში იხვეწებოდნენ და სრულყოფილი ხდებოდნენ და იქცეოდნენ ადამიანური კულტურის მნიშვნელოვან ელემენტებად. ხელის ჩამორთმევის მანერის წარმოშობა შუა საუკუნეებს განეკუთვნება. ახლაც, როდესაც პიროვნებათა შორის კონფლიქტი ზავით სრულდება, ხელს

<sup>1</sup> კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, სახელგამი, 654.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание второе, т. 29, 492.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Избранные педагогические сочинения, Москва—Ленинград, 1948, 59.

<sup>4</sup> А. С. Макаренко, О коммунистическом воспитании, Москва, 1956, 327.

<sup>5</sup> В. Г. Белинский, Избранные педагогические сочинения, Москва—Ленинград, 1948, 31.



ართმევენ. დამშვიდობებისას ადამიანები კვლავ ხელს ართმევენ ერთმანეთს. შუა საუკუნეების რაინდი ხელზე კოცნიდა თავის სატრფოს. უფრო გვიან რაინდები ხელს უკოცნიდნენ ყველა ბანოვანთ მათდამი მოკრძალების აღსანიშნავად.

პირველი მოტივი, რომელიც საფუძვლად უდევს ურთიერთობის მანერებს, არის კეთილმოსურნეობის, განზრახვის სიწმინდის, გულითადობის, გარემყოფთა ღირსების პატივისცემის გამოხატულება. მეორე მოტივია: სიფაქიზის და სანიტარულ-ჰიგიენური და ა. შ. მოთხოვნები.

ჩვეულებრივად არჩევენ მანერების რამდენიმე ჯგუფს: მანერები, რომლებიც ცხოვრების ყველა დარგში გამოხატავენ ადამიანის გარეგანი ქცევის ძირითად პრინციპებს. ამ ჯგუფს მიაკუთვნებენ ისეთ მანერებს, როგორიც არის პირადი ჰიგიენის მოთხოვნათა დაცვა, გარეგანი სიფაქიზე და წესიერება, სწორი წარმოსადგობა, უნარი ღამაზად იარო, იჭდე და ა. შ. ეს არის „მოძრაობის ესთეტიკა“ (გრაცია), და „ტანსაცმლის ესთეტიკა“, რომლის შერჩევისას უნდა ვესწრაფოდეთ მოკრძალებულობისაკენ, უბრალოებისა და მოხერხებულობისაკენ (უნარს ჰარმონიულად შევარჩიოთ ტანსაცმლის ყველა ელემენტი, უწოდებენ ელეგანტურობას. სიკოსტავეს). ამ ჯგუფს მიეკუთვნება თავაზიანობა, მოკრძალებულობა, ზრდილობიანობა, ღამაზი სიტყვა-პასუხი, შნოიანი, ღასთიანი ჟესტები და ა. შ.

როდესაც საქმე ეხება გარეგნობას, პირად სიღამაზესა და ადამიანის მომხიბვლელობას, უნდა გვახსოვდეს, რომ აქ ქცევის ესთეტიკა ძალზე მკიდროდ არის დაკავშირებული ეთიკასთან. მართლაც სიღამაზე, გონება და მოკრძალება, ღასთიანობა და ზრდილობა, გრაციოზულობა და დელიკატურობა ელინდებიან ჰარმონიულ ურთიერთობაში. თუ ეს ჰარმონია არ არის, მაშინ სიღამაზეც იქცევა ფუჰ ღამაზმანობად, რომელიც ზიზღს იწვევს.

მანერების შემდეგ ჯგუფს მიეკუთვნება ყოფა-ცხოვრებაში ღამაზი ქცევის მანერები. აქაც არის რიგი მანერებისა, რომლებიც გამოწვეულია ბინაში, სახლში და ქუჩაში ჰიგიენის, სანიტარიისა და მყუდროების მოთხოვნით (არ დაანაგვიანო, არ მოსწიო თუთუნი ნებადაურთველად და ა. შ.). არსებობს, აგრეთვე, რიგი ღამაზი მანერებისა: მაგიდასთან ქცევის, ბინაზე და სტუმრად ყოფნის. ეს მანერები ძალზე მრავალფეროვანია და ითვალისწინებენ ყველაფერს დეტალბამდე (როგორ დავაწყოთ ჩანგლები და დანები, რა რიჟ დავკრათ და ა. შ.). „ჰამის ესთეტიკა“ მკიდროდ არის დაკავშირებული მაგიდის, სუფრის გაშლასთან და კულინარიის ოსტატობის სიღამაზესთან. ჰამა უნდა იყოს ღამაზი წვრილმანებამდე. „ჰამის კულტურა, — წერდა ა. ს. მაკარენკო, — ეს ადამიანის კულტურ-

რის მეტად მნიშვნელოვანი დარგია, მას უნდა შეუპოვრად ვზრდი-  
დეთ<sup>1</sup>.

ამავე ჯგუფს განეკუთვნება ქცევის მანერები ქუჩაში, დასვენე-  
ბისა და გართობის ადგილებში, ტრანსპორტზე და ა. შ. ყოველ ამ  
შემთხვევაში მთავარია გარემოს გათვალისწინება.

მანერების შემდეგ ჯგუფს განეკუთვნებიან ქცევისა და ურთი-  
ერთობის მანერები საწარმოო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. აქ  
შედიან: მოსწავლეთა, სტუდენტების, პედაგოგების, საშუალო და  
უმაღლესი სკოლების მასწავლებლების ეტიკეტი, სხვადასხვა დაწე-  
სებულებაში, საწარმოში, ლაბორატორიაში, ბიბლიოთეკაში და ა. შ.  
ურთიერთობის ნორმები. აგრეთვე ზრდილობის ფორმები უფროსებ-  
სა და ქვეშევრდომთა დამოკიდებულებაში, ამხანაგებს შორის, ქცე-  
ვისა და ურთიერთობის წესები სამუშაოზე, პარტიულ, პროფკავ-  
შირულ, კომკავშირულ და სხვა საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში.

ურთიერთობის განსაკუთრებული ფორმებია მიღებული სახელ-  
მწიფო, ადმინისტრაციულ, სასამართლო ორგანოებში, სამედუცინო  
დაწესებულებებში და ა. შ.

მანერების ერთი ჯგუფი მოიცავს სპეციალური ეტიკეტის სხვა-  
დასხვა სახეებს. აქ იგულისხმება განსაკუთრებული მანერები ოჯახუ-  
რი ზემისა და საერთო დღესასწაულების ჩატარებისას, თამაშობა-  
სა და გართობაში, აგრეთვე საზღვარგარეთულ მოგზაურობაში. ამ  
ჯგუფსვე ეკუთვნის სხვადასხვა ზემის, მიტინგის, ცერემონიალე-  
ბის და ა. შ. ეტიკეტი, რომელთაც განეკუთვნება აგრეთვე დიპლო-  
მატიური ეტიკეტის ზოგიერთი მანერები.

გარდა ამისა, ამ ჯგუფს მიაკუთვნებენ აგრეთვე სხვადასხვა  
მილოცვის, საჩუქრების, მიმოწერისა და ა. შ. გადაცემის მანე-  
რებს.

საჭიროა დავახასიათოთ ქცევის ის მხარეები, რომლებიც შეად-  
გენენ პიროვნების ესთეტიკური სტილის საფუძველს. ამაში შედის  
ადამიანის მიმიკა, ქესტი, ტაქტი, სიტყვა და ტონი.

ადამიანებთან დამოკიდებულებაში ბევრს ნიშნავს სახის გა-  
მომეტყველება, მისი მიმიკა. უნდა ვფლობდეთ საკუთარ მიმიკას,  
რავეე როგორც ქცევებს და სიტყვებს. ხშირად ამბობენ „მის სახე-  
ზე ყველაფერია დაწერილი“. მანამდე სანამ რეაგირებას გაუკეთებ,  
ანდა უარყოფ, საჭიროა მოუსმინო მოსაუბრეს ბოლომდე. განსაკუ-  
თრებით მნიშვნელოვანია სიცილის „რეგულირება“. საუბრისას სა-  
ხის გამომეტყველება არ უნდა იყოს მოწყენილი, საზოგადოებაში  
მთქნარება ულამაზოა. საჭიროა ვიცოდეთ ხველებისა და ცხვირის

<sup>1</sup> А. С. Макаренко, О коммунистическом воспитании, Избранные педагогические произведения, издание второе, Москва, 1956, 167.

დაცემინების შეკავება; არასასურველია ცხვირის ხმამალა მობოცვა.

ზრდილობიანი ადამიანები საზოგადოებაში იშვიათად ამოძრავებენ ხელებს. კარგად თქვა ამაზე შექსპირის პამლეტმა „ნუ აქნევ ხელებს უაზროდ, და ეცადე რომ შენი ჟესტები იყვნენ კეთილშობილნი“. ზრდილობა კრძალავს თითოთ ჩვენებას იმ ადამიანზე, ვისზეც ლაპარაკია. ფეხის ფეხზე შემოდგმა, ფეხის რხევა ჯდომისას უზრდელობაა. უფროსთან საუბრის დამთავრებისას და წასვლისას მყისვე ნუ შეაქცევთ ზურგს. ერთი ანდა ნახევარი ნაბიჯი გადადგით გვერდზე და შემდეგ შემობრუნდით.

ურთიერთობაში ზომიერების გრძნობა, გულისხმიერება გარკვეებისადმი არის ტაქტი. კარგი აღზრდა მართო იმაში კი არ არის, რომ შენ არ დაღვრი საცივს საფარზე, არამედ იმაშიცაა, რომ „ვერ შეამჩნევ“. თუ ამას ვინმე სხვა გააკეთებს. უტაქტოა ხმამალა შენიშვნა მისცე ვინმეს ტანსაცმელზე, თმის ვარცხნილობაზე და ა. შ. მოურიდებლობა ურთიერთმიმართვაში, როდესაც უფროსი უმცროსს „შენობით“ მიმართავს არასწორია, მით უმეტეს მიუღებელია უმცროსის უფროსისადმი ასეთი მიმართვა.

ტაქტი არის მოძრაობის, ჟესტის, პოზის, გრძნობათა შეკავების კულტურის ერთიანობა. იგი უნდა იყოს თითოეული ჩვენგანის შინაგანი მოთხოვნილება. ამასთან დაკავშირებით დიდი მნიშვნელობა აქვს ლაპარაკის ხასიათს. მთავარია სწორი გამოთქმა, ინტონაცია, აზრობრივი შინაარსის სიზუსტე. კარგი მეტყველების გამოუმუშავებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ლიტერატურის კითხვას. არის სიტყვები, რომლებსაც ჩვენ „ჯადოსნურს“ ვუწოდებთ. ეს ძალზე უბრალო და ყველასათვის ნაცნობი სიტყვებია: „ინებეთ“, „გთხოვთ, გეთაყვა“, „ბოდიშს ვიხდი“, „ნება მიბოძეთ გკითხოთ“, „გმადლობთ“, „გვაკეთებ დიდი სიამოვნებით“ და ა. შ.

ადამიანისადმი მიმართვისას უნდა ვერიდოთ კატეგორიულობას, მოთხოვნის ანდა ბრძანების კილოს. უკეთესია ვთხოვით: „თუ შეიძლება გვაჩვენოთ“, „გადაეცი, თუ შეიძლება“, ანდა „გამიწიეთ სამსახური, მომაწოდეთ“, და ა. შ. მაშასადამე, ყველგან და ყოველთვის საჭიროა ვაჩვენოთ კარგი ტონი. განსაკუთრებულ ყურადღებას უნდა ვაქცევდეთ ქალებსა და ბავშვებს.

სოციალიზმის წარმატებით აშენებისათვის საჭირო იყო კულტურული რევოლუციის განხორციელება. პარტია ხელმძღვანელობდა ლენინური მითითებებით. რომ სოციალისტური კულტურის შესაქმნელად საჭირო იყო წარსულის სულიერი მემკვიდრეობის, მსოფლიო კულტურის მთელ ფასეულობათა ათვისება და კრიტიკული გადამუშავება, ექსპლუატატორული კლასების რეაქციული იდეოლოგიის, წარსულის გადმონაშთებისა და ცრურწმენის გადაპრო

დაძლევა, მეცნიერული კომუნიზმის იდეების ღრმად დანერგვა მშრომელთა შეგნებაში.

შრომისადმი, როგორც უმაღლესი ღირებულებისადმი, კომუნისტური დამოკიდებულების აღზრდა მოითხოვს იმ გარემოს ესთეტიკურ სრულყოფას, რომელშიც წარმოებს შრომითი პროცესი. იგი ადამიანებს უნდა ანიჭებდეს სიამოვნებას, ტკობას, უნდა იზიდავდეს მათ. განამტკიცებდეს მათ სურვილს იყვნენ მულამ ამ გარემოში.

წარმოების ესთეტიკა მოწოდებულია: შეისწავლოს ურთიერთ-მოქმედება შრომისა და სილამაზეს შორის და ხელი შეუწყოს მშენიერების გრძნობის განვითარებას შრომაში. მან უნდა მოგვეცეს რეკომენდაციები შრომის ოპტიმალური პირობების შესაქმნელად. იგი მეცნიერულად განიხილავს სამრეწველო წარმოების ნაკეთობათა ესთეტიკურ ფორმებს და ისწრაფვის გამოშვებულ იქნას ესთეტიკურად სრულყოფილი საგნები.

პარტიის პროგრამაში ჩამოყალიბებული თეზისი იმის შესახებ, რომ „მხატვრული საწყისი შთამაგონებელი იქნება შრომისა, გაამშვენიერებს ყოფა-ცხოვრებას და გააკეთილშობილებს ადამიანს“ ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკური, მხატვრული საწყისები ინერგება ადამიანთა შრომაში. ყოფა-ცხოვრებაში, საზოგადოებრივ ურთიერთობაში.

ისევე როგორც მეცნიერება საერთოდ, სამრეწველო ესთეტიკაც ხდება უშუალო საწარმოო ძალად, რომელიც ხელს უწყობს ეკონომიური და სოციალური პრობლემების გადაწყვეტას.

სპეციალისტების მიერ დამტკიცებულია, რომ სამუშაო ადგილის რაციონალური განათება, საწარმოო ხმაურის ლიკვიდაცია, ანდა საგრძნობი შემცირება, კარგი ვენტილაცია, ჰაერის ნორმალური სინოტივე, კედლებისა და ხელსაწყობების მოფიქრებული შეღებვა მნიშვნელოვნად ამაღლებს შრომის ნაყოფიერებას.

ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა დღითი დღე იჭრება ცხოვრებაში. ბინებს ამჟამად აწყობენ მსუბუქი, მოხდენილი და მოხერხებული ავეჯით. ახლა ჩვენ ულამაზოდ გვეჩვენება მძიმე მაგიდის სუფრები, მდიდრული აბრეშუმის შუქფარები. ცხოვრება მოითხოვს მიზანშეწონილობას, უბრალოებას, მოხერხებულობას, ზრუნვას ადამიანზე. არქიტექტურის, ავეჯის, და ა. შ. ახალი ფორმების შექმნა გამოწვეულია აგრეთვე სამრეწველო ტექნიკისა და ინდუსტრიული წარმოების ფართო განვითარებით. ამ საქმეში დიდი როლი ეკუთვნის პლასტმასების შემოჭრას წარმოებაში.

ბინის მორთულობა მიგვანიშნებს აგრეთვე მის მფლობელთა ხასიათსა და მიდრეკილებებზე, მათს ჩვევებზე, ცხოვრების წესზე. ხელოვნური ყვავილები არ ამკობენ ბინას. მიზანშეწონილია ბინებ-

ში ვიქონიოთ დიდი მხატვრების ნაწარმოებთა კარგი რეპროდუქციები, მულამ უნდა ვითვალისწინებდეთ საგნების შესაფერისობასა და მიზანშეწონილობას. კედლების შეფერილობა მოითხოვს რბილ ტონებს. მთლიანი ნახატით, ტრაფარეტით დაფარული კედლები უღამაზოა. დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰარმონიას ადამიანსა და გარემოს შორის. საგნები და ნივთები ოთახში უნდა ჰქმნიდნენ ერთიან ანსამბლს. თუ იგი არ არის. მაშასადამე, სილამაზეც არ არის. კერამიკა, მინა, ფაიფური შეიძლება ალამაზებდეს ბინას, მაგრამ შეიძლება აუშნობდეს კიდეც. ავეჯი ინტერიერის აუცილებელი ელემენტია და იგი უნდა იყოს მოხერხებულად, მიზანშეწონილი და უბრალო.

ტანსაცმელშიც ვლინდება ადამიანის კულტურის დონე, მისი სულიერი სამყარო, მისი გემოვნება. ბავშვთა ტანსაცმელი ხდება მნიშვნელოვანი ფაქტორი მათში ესთეტიკური გემოვნების აღსაზრდელად. უკანასკნელ ხანებში ჩვენში დიდი ყურადღება ენიჭება „ტანსაცმლის ესთეტიკას“. დიდი მნიშვნელობა აქვს ხაზების, სილუეტის, ფორმის უბრალოებასა და სილამაზეს. სპორტული ფორმა თეატრში, ღამის კაბა ქუჩაში, პიჟამა სასადილოში ან რესტორანში — დაუშვებელია. ანსამბლის გრძნობა ტანსაცმელშიც უნდა ვლინდებოდეს.

ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაში მნიშვნელოვანია მასების მხატვრული თვითმოქმედების როლი. ცხადია, რომ ოსტატობის დონითა და ნიჭის ძალით თვითმოქმედი მუზიკოსები, მსახიობები. ფერმწერები ვერ შეედრებიან პროფესიონალ ხელოვანთ. ამის მიუხედავად, მხატვრულ თვითმოქმედებას დიდი მნიშვნელობა აქვს და მასზე ბევრად არის დამოკიდებული მომავლის ხელოვნების ბედი. როდესაც ადამიანი ეზიარება მხატვრულ შემოქმედებას, მისთვის იხსნება ხელოვნების ბევრი „საიდუმლოება“, და ეს ეხმარება მას, — როგორც კარგად შენიშნა არისტოტელემ, — უფრო ღრმად, ფაქიზად. სრულყოფილად გაიგოს ხელოვნება, ავითარებს მის სიუკარულს ხელოვნებისადმი, ხეწწავს მის გემოვნებას. ამრიგად, თვითმოქმედი ხელოვნება პიროვნების ესთეტიკური თვითაღზრდის აქტიური საშუალება ხდება. მხატვრული შემოქმედება საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ და განვავითაროთ ადამიანში ჩამალული ნიჭი, რათა მივალწიოთ იმას, რომ არცერთი ჰუმარაიტი ტალანტი არ დაეკარგოს საზოგადოებას. ბევრი ცნობილი საბჭოთა მსახიობი, რეჟისორი, კომპოზიტორი, დრამატურგი (ე. სტანისლავსკი, ნ. ოხლოპკოვი, დ. შოსტაკოვიჩი, ს. ლემეშევი, გ. ოლეინიჩენკო, ი. არხიპოვა, მ. ყვარელაშვილი და სხვ.) თავიანთ მოღვაწეობას იწყებდნენ მხატვრულ თვითმოქმედებაში. სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ე. მიროშნიჩენკო ქ. ხარკოვის № 5 სახელოსნო სასწავლებლის აღზრ-

დილია, რსფსრ დამსახურებული არტისტი ნ. ჩუბენკო თავდაპირველად სოფლის სკოლის მომღერალთა გუნდის სოლისტი იყო. რსფსრ დამსახურებული არტისტი ვ. კლეპაცკაია სვერდლოვსკის ოლქის № 32 სახელოსნო სასწავლებლის აღზრდილია და ა. შ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ ბავშვთა თვითმოქმედების შესაძლებლობანი.

აი. რატომ არის ნათქვამი პარტიის პროგრამაში, რომ „ყველა სკოლაში და სკოლისგარეშე დაწესებულებაში... შეიქმნება პირობები ბავშვთა მხატვრული შემოქმედებისათვის, მუსიკაში, ფერწერასა და ქანდაკებაში მეცადინეობისათვის“.

მასების მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის აღმავლობა ხელს შეუწყობს ახალი ნიჭიერი მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, მსახიობების დაწინაურებას. „საზოგადოების მხატვრული საგანძურის განვითარება და გამდიდრება, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — ხდება მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედებისა და პროფესიული ხელოვნების შეხამების საფუძველზე“.

მხატვრული თვითმოქმედების მნიშვნელობის კიდევ ერთი ასპექტი მდგომარეობს იმაში, რომ ავითარებს რა ადამიანში მხატვრულ ნიჭს, იგი ზემოქმედებას ახდენს მის საერთო შემოქმედებითს პოტენციალზე, რადგან მხატვრული მოღვაწეობა აქტიურებს პიროვნებას, სრულყოფს ადამიანის ფსიქიკას, უფრო მოქნილსა და უფრო პროდუქტიულს ხდის მას. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენი ეპოქისათვის, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ყველა შრომითი პროცესის უკიდურესი სპეციალიზაცია, რამაც შეიძლება გამოიწვიოს პიროვნების ვიწრო, ცალმხრივი განვითარება. კომუნისტური საზოგადოება სპობს ამ საფრთხეს. ჩვენ გვესაჭიროება არა ცალმხრივი სპეციალისტები, არამედ ყოველმხრივად, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანები და ამდენად ყოველი ადამიანის მონაწილეობა მხატვრული თვითმოქმედების ამა თუ იმ დარგში სასიცოცხლოდ აუცილებელი გახდება.

ამას წინასწარმეტყველებდნენ ჯერ კიდევ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. ისინი წერდნენ, რომ „ცალკეულ ინდივიდებში მხატვრული ტალანტის ვანსაკუთრებული კონცენტრაცია და ამასთან დაკავშირებული ფართო მასებში მისი დათრგუნვა“,<sup>1</sup> რაც ბუნებრივი და აუცილებელი იყო წარსული ეპოქებისათვის, აღარ იქნება კანონი კომუნისტურ საზოგადოებაში, რომელიც ყოველი ადამიანისაგან მოითხოვს მონაწილეობა მიიღოს როგორც მატერიალურ წარმოებაში, ისე მხატვრულ წარმოებაში.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, сочинения, издание второе, т. 3, 393.

„კომუნისმზე გადასვლის პირობებში, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში, — შემოქმედებითი საქმიანობა კულტურის ყველა დარგში განსაკუთრებით ნაყოფიერი და ხელმისაწვდომი იქნება საზოგადოების ყველა წევრისათვის... ფართოდ გავრცელდება სახალხო იუბილტრები, მასობრივი თვითმოქმედება, ტექნიკური გამომგონებლობა და ხალხური შემოქმედების სხვა ფორმები“.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება მილიონობით ადამიანის ბედნიერებისა და აღმაფრენის წყაროა, მათი იდეური და ზნეობრივი აღზრდის საშუალებაა. პარტიის სახელმძღვანელო მითითებებში ხაზგასმით არის აღნიშნული სკოლის როლზე მოზარდი თაობის ესთეტიკურ და ფიზიკურ აღზრდაში.

ხალხის ესთეტიკური აღზრდა, წარმოადგენს რა კომუნისტური აღზრდის შემადგენელ ნაწილს, მნიშვნელოვნად ხელს უწყობს ახალი ადამიანის, კომუნისმის მშენებლის ჩამოყალიბებას. ესთეტიკური აღზრდის ძირითადი ამოცანაა ესთეტიკური გრძნობების, გემოვნების, ესთეტიკური იდეალისა და რწმენის საფუძველზე ჩამოყალიბოს კომუნისმის მშენებლის მაღალი მოქალაქეობრივი თვისებები. ამავე დროს, იგი არანაკლებ მნიშვნელოვანია სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის განხორციელებისათვის, იმ ამოცანის გადაწყვეტისათვის, რომ შრომა გადაიქცეს პირველ სასიცოცხლო მოთხოვნისებად. ესთეტიკური ადამიანის ნორმალურ მოთხოვნისებათა თავისებურ კრიტერიუმად იქცევა.

ჩვენი საზოგადოების სილამაზე ახალი ადამიანია, მისი შემოქმედებაა შრომაში, მისი ზნეობრივი სიწმინდე, მოქალაქეობრიობაა, ადამიანთა შორის ურთიერთობაში მაღალი ჰუმანიზმია. ასეთ პირობებში ესთეტიკური გემოვნების, ესთეტიკური კულტურის განვითარება იწვევს ადამიანთა შემოქმედებითი აქტივობის ამაღლებას, მათ დაინტერესებას საზოგადოების ყველა საქმეებით, მათ შეურაცხებლობას ყოველივე ივისადმი, რაც ხელს გვიშლის ჩვენს წინსვლაში.

ესთეტიკური აღზრდის საფუძველთა საფუძველი ხელოვნებაა. ქუშმარტი ხელოვნების მომხიბვლელობა ის არის, რომ იგი ვასკვალულია ადამიანისადმი უდიდესი სიყვარულით, უმაღლესი ჰუმანიზმით, რომ იგი ამკვიდრებს ადამიანის სილამაზეს, როგორც მის საქმეთა, მისი ბრძოლის, მისი მამაცობის სილამაზეს, რომ იგი განმტკიცებს თვით ცხოვრების სილამაზის რწმენას.

თანამედროვე ეპოქა აღსავსეა რთული, მღელვარე და წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენებით. შეუწელებლად ვითარდება მსოფლიო რევოლუციური პროცესი, რომლის ცენტრშია ორი საზოგადოებრივი სისტემის — სოციალიზმისა და კაპიტალიზმის — ბრძოლა. დღეს სოციალისტური ბანაკის ძლიერება ისეთია, რომ იმპერიალისტები ვეღარ ბედავენ სოციალიზმის ძალებთან პირდაპირ შეტაკებას. ახლა იმპერიალიზმის ბანაკი, სხვადასხვა კაპიტალისტური ქვეყნის მონოპოლისტები სულ უფრო ხშირად იყენებენ ვერაგულ ტაქტიკას, ეძებენ სუსტ რგოლებს სოციალიზმის ფრონტში, ახორციელებენ სოციალიზმის ქვეყნებში ძირგამომთხრელი იდეოლოგიური საქმიანობის კურსს, ცდილობენ ზემოქმედება მოახდინონ ამ ქვეყნების ეკონომიურ განვითარებაზე, შუღლი და განხეთქილება შეიტანონ მათ შორის, წააქეზონ და გააღვიძონ ნაციონალისტური გრძნობები და ტენდენციები, ესწრაფვიან სოციალისტური ქვეყნების იზოლიაციას, რითაც ფიქრობენ ძირი გამოუთხარონ სოციალიზმის მსოფლიო სისტემის სიმტკიცეს.

იდეოლოგიურმა ბრძოლამ საერთაშორისო სარბიელზე კლასობრივი ბრძოლის უმწვავესი სახე მიიღო. ძველი სამყაროს აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში იყენებენ ყველა საშუალებას. ე. წ. „ფსიქოლოგიური ომი“ იმპერიალიზმს სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში აპყავს. იდეოლოგიურ ბრძოლაში იმპერიალიზმი გამოდის ანტიკომუნისმის შავი ღროშით, რომლის გარშემო გაერთიანდა პროგრესის ყველა მტერი. იმპერიალიზმის იდეოლოგები კარგა ხანია შეურიგდნენ სხვადასხვა სოციალური წყობილების ქვეყნების მშვიდობიანი თანაარსებობის პრინციპს და მასაც იყენებენ თავიანთი პოზიციების გასამაგრებლად. ეს სავსებით სწორი პრინციპი ეკონომიური შეჯიბრების სფეროდან იდეოლოგიურ სფეროზე გადააქვთ.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1968 წლის აპრილისა და ივლისის, 1973 წლის აპრილის პლენუმების დადგენილებებში, კომუნისტური და მუშათა პარტიების 1969 წლის ივნისის მოსკოვის საერთაშორისო თათბირის, XXIV ყრილობის ისტორიულ დოკუმენტებში მოცემულია თანამედროვე ეტაპზე იდეოლოგიური ბრძოლის თავისებურებათა ღრმა, მარქსისტული ანალიზი.

იმპერიალიზმის აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში ფართოდ იყენებენ ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ადამიანის მოღვაწეობის ეს სფეროები ჩაბმულია რღვეური ბრძოლების ორომტრიალში, იმყოფებიან „ფსიქოლოგიური ომის ბარიკადებზე“.



იდეოლოგიური დივერსიის დროს იმპერიალიზმის პროპაგანდა, უპირველეს ყოვლისა, მიმართავს მხატვრულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რადგან იცის, რომ ხელოვნება, მისი მხატვრული სახეები ყველაზე ხელმისაწვდომია ხალხისათვის, რომ იდეოლოგიური ზემოქმედება ახლა შეუძლებელია კაპიტალიზმის მარადიულობის ქადაგებით, ადვილი და ხელსაყრელია ხელოვნების, მხატვრული ლიტერატურის საშუალებებით, მათ ემოციურ თავისებურებათა გამო.

„იმპერიალიზმს არ შეიძლება წარმატების იმედი ჰქონდეს, — ამბობდა ლ. ი. ბრეჟნევი კომუნისტური და მუშათა პარტიების მოსკოვის საერთაშორისო თათბირზე 1969 წლის 7 ივნისს, — თუ აშკარად გამოაცხადებს თავის ნამდვილ მიზნებს. იგი იძულებულია შექმნას მთელი სისტემა იდეოლოგიური მითებისა, რომლებიც ბუნდოვანს ხდიან მისი ზრახვების ნამდვილ აზრს, აღუწებენ ხალხთა სიფხიზლეს... იმპერიალისტთა დაქირავებულმა იდეოლოგებმა შექმნეს სპეციალური ფსევდოკულტურა მასების მოსატყუებლად, მათი საზოგადოებრივი შეგნების მოსაღუენებლად“<sup>1</sup>.

საბჭოთა შემოქმედებით ინტელიგენციას კარგად ესმის ამოცანები, რომლებიც მის წინაშეა დასახული. საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნებამ ჭეშმარიტად მოიპოვეს მსოფლიო აღიარება. მაღალი რევოლუციური პათოსი, ჭეშმარიტი ჰუმანიზმი განსაზღვრავდნენ და მომავალშიც განსაზღვრავენ ჩვენი ხელოვნების უდიდეს რეზონანსს საზღვარგარეთ. საზღვარგარეთის ქვეყნების პროგრესული ინტელიგენციის წარმომადგენლები აღნიშნავენ, რომ სსრ კავშირში ყალიბდება მომავალი კომუნისტური საზოგადოების კულტურის საფუძვლები.

იმპერიალიზმის იდეოლოგები, საერთაშორისო ასპარეზზე სოციალიზმის სასარგებლოდ ძალთა შეფარდების შეცვლასთან დაკავშირებით, ე. წ. „დეიდეოლოგიზაციის“ ნიღბით ცდილობენ მიჩქმალონ თანამედროვე სამყაროს ძირითადი წინააღმდეგობანი და წინა პლანზე წამოსწიონ ცალკეული ქვეყნების ტექნიკურ-ეკონომიური. ეროვნული, რასობრივი, რელიგიური, გეოგრაფიული და სხვა თავისებურებანი. ამ ტაქტიკის მიზანია შეასუსტოს მშრომელთა ანტი-იმპერიალისტური ბრძოლა, დანერგოს ეჭვი და გაამწვავოს წინააღმდეგობანი ანტიიმპერიალისტურ ძალებს შორის და, უპირველეს ყოვლისა, სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში. ე. წ. „დეიდეოლოგიზაციას“ თან ახლავს სხვადასხვა რეაქციული დოქტრინისა და „თეორიის“ შემუშავება და გავრცელება. ბურჟუაზიის იდეოლოგები გაკ-

<sup>1</sup> ლ. ი. ბრეჟნევი, კომუნისტთა შეკავშირების განმტკიცებისათვის, ანტი-იმპერიალისტური ბრძოლის ახალი აღმავლობისათვის, საქართველოს კპ ცკ-ის გამომცემლობა, 1969, 46-47.

ყვირიან კაპიტალიზმის ე. წ. „გაქრობის“ შესახებ. მათი აზრით, თანამედროვე კაპიტალისტური ეკონომიკა თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა და მას „პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებად“ „ახალ ინდუსტრიულ სახელმწიფოდ“ ნათლავენ.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის შედეგებით სპეკულაციამ კაპიტალისტურ ქვეყნებში აბოლოგეტური ლიტერატურის მთელი ნაკადი წარმოშვა. იმპერიალიზმის პოლიტიკური სტრატეგები ამკარად ქადაგებენ იდეას, რომლის თანახმად 2000 წლისათვის ამერიკის შეერთებული შტატები, იაპონია, დასავლეთ გერმანია, სხვა ქვეყნებისაგან „ტექნიკური მოწყვეტის“ თანდათანობითი გაზრდით, მსოფლიოში დაიკავენ წამყვან სოციალურ-ეკონომიურ პოზიციებს და „ჩამორჩენილ პერიფერიაზე“ იბატონებენ.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში სპეციალისტების, წარმოების ორგანიზატორების როლის გაზრდის ობიექტური კანონზომიერებიდან ჩვენი მოწინააღმდეგენი აკეთებენ დასკვნას, რომლის თანახმად, უნდა შეიცვალოს პოლიტიკური ძალაუფლების ხასიათიც, და რომ ასეთ ვითარებაში კაპიტალიზმი ინარჩუნებს თავისი სოციალური წყობილების საფუძვლებს, ხოლო სოციალიზმი კარგავს მათ. ეს „თეორია“ წარმოადგენს ორი სისტემის „დაახლოების“, „კონვერგენციის“ იდეის ერთ-ერთ გამოსავალ პუნქტს. აქედან გამომდინარე, ყოველნაირად ასაბუთებენ კაპიტალისტურ ქვეყნებში სოციალისტური რევოლუციის „უსარგებლობის“ იდეას და, ამავე დროს, ცდილობენ გამოიწვიონ ოპოზიციური გამობდომები სოციალისტურ ქვეყნებში.

ექსპლუატატორული კლასები ინტელიგენციას ყოველთვის უყურებდნენ როგორც დაქირავებულ ძალას, ხოლო ზოგჯერ მას მოწინააღმდეგედაც თვლიდნენ. ახლა მდგომარეობა ნაწილობრივ შეიცვალა და ამჟამად ბურჟუაზიის იდეოლოგიები ცდილობენ დაიახლოვონ შემოქმედებითი ინტელიგენცია, ელაციციებიან მწერლებს, ხელოვნების მუშაკებს, სპეციალურად დაქირავებული ჰყავთ მათი შემოქმედების „განმმართველების“ მთელი არმია. დასავლეთის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დემოკრატიულ ტენდენციებს, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკას ეს „ინტერპრეტატორები“ თვლიან როგორც შემოქმედებითი ინტელიგენციის რაღაც „ექსტრავაგანტობის“ გამოვლინებად. ისინი მწერლებსა და მხატვრებს უბიძგებენ „აღამიანის ზოგადად“, „საზოგადოების ზოგადად“ კრიტიკისაკენ და ცდილობენ რომ კრიტიკამ დაკარგოს თავისი მკაფიო ანტიკაპიტალისტური, ანტიიმპერიალისტური სოციალური მიმართულება. კაპიტალისტური სამყაროს ზოგიერთი ხელოვანი, მათ შორის ნიჭიერიც, ამ ფსევდოდემოკრატიული ფრაზეოლოგიის ბურუსში

ხშირად კარგავს სწორ ორიენტირებას და ამის შედეგად პროგრესულ ჰუმანიტურ პოზიციებს დაღატობს.

უსაშველობასა და პესიმიზმს, სასოწარკვეთილებასა და უმწეო დაბნეულობას, რომლებიც კაპიტალისტური სამყაროს ლიტერატურისა და ხელოვნების მთელ რიგ მიმართულებათა დამახასიათებელ ტენდენციად იქცნენ, ხშირად ძიებათა „ფილოსოფიური“ სიღრმისა და „თავისუფლების“ განსაკუთრებულ გამოხატულებად აცხადებენ. არსებითად კი ასეთი მდგომარეობა ასახავს ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეურ კრიზისს, მისი პოლიტიკოსების და იდეოლოგების სურვილს მოამწყვდიონ ადამიანი ჩიხში, წაართვან მას ბრძოლის უნარი. ამას განსაკუთრებით ქადაგებენ ნეოთომიზმის, ფროიდიზმისა და ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკური თეორიები, რომელთაც ვწინააღმდეგებიან დასავლეთის პროგრესული მოღვაწეები.

უკანასკნელ ხანებში ჩვენი შემოქმედებითი კავშირების წარმომადგენლები აქტიურად მონაწილეობენ სხვადასხვა საერთაშორისო ღონისძიებაში, სადაც მათ ღირსეულად უჭირავთ ჩვენი საბჭოთა სოციალისტური კულტურის დროშა. სოციალისტური სამყარო აქტიურ კონტაქტებს ამყარებს კაპიტალისტურ სამყაროსთან. ორ სამყაროს შორის ეკონომიური, სამეცნიერო-ტექნიკური. კულტურული, ტურისტული და სხვა კავშირების გაფართოება „ცივი ომის“ პოლიტიკისაგან იმპერიალიზმის იძულებითი უკანდახევის შედეგია. მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კონტაქტების გაფართოებას მივყავართ, და არ შეიძლება არ მივყავდეთ, ზოგიერთი დანაკარგისაკენ, მათ შორის იდეოლოგიურ სფეროში. ასეთი კონტაქტების დროს კულტურის საბჭოთა მოღვაწეები პირდაპირ შეხებაში არიან იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგესთან, ხშირად მონაწილეობენ მძაფრ იდეოლოგიურ შეჯახებებში, რომლებიც მოითხოვენ სიმტკიცესა და მოქნილობას, ჩვენი საქმის სიმართლემში ღრმა რწმენას.

რამდენიმე წლის წინათ ზოგიერთი სოციალისტური ქვეყნის (იუგოსლავია, ჩეხოსლოვაკია, პოლონეთი და ა. შ.) მხატვრული ინტელიგენციის რიგებში ბურჟუაზიულ ხელოვნების იდეებისა და ხერხების არაკრიტიკული აღქმის საშიში ტენდენციები წარმოიშვა. უკანასკნელ ხანებში ზოგიერთი იუგოსლაველი თეორეტიკოსი დაუფინებით ქადაგებს ე. წ. ანტიეტატიკურ ლოზუნგებს, წვრილბურჟუაზიულ იდეებსა და შეხედულებებს ხელოვნებასა და ესთეტიკაში, უკუაგდო რა კლასობრივი, პარტიული პოზიციები ჩეხოსლოვაკიის შემოქმედებითი ინტელიგენციის ნაწილმა „კრიტიკის თავისუფლების“, „შემოქმედების თავისუფლების“ ლოზუნგები გამოიყენა მეტად სპეკულატურად, ხოლო ისინი, ვინც ამ ლოზუნგებს ყველაზე ხმაძაღლა გაჰყვიროდა, ანტისოციალისტური და ანტისაბ-

კოთა პროპაგანდის, კომუნისტურ პარტიაზე და საზოგადოებაში მის ხელმძღვანელ როლზე თავდასხმების სულისჩამდგმელებად გამოვიდნენ.

მათ თავიანთი მოღვაწეობა დაიწყეს სოციალისტური ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპების რევიზიით და მოითხოვდნენ „გაესწროთ“ ბურჟუაზიული დასავლეთისათვის ე. წ. ფსევდოკულტურაში, სექსუალურ თავაშვებულობაში, ამორალიზმში, ხოლო საბოლოოდ ყოველივე ამან აშკარა ანტისოციალისტური გამოსვლების სახე მიიღო.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წვრილბურჟუაზიული ტენდენციების შემოჭრის შედეგად კულტურის ფრონტზე 1968—1969 წლებში ჩეხოსლოვაკიაში გამოცოცხლება იწყეს „თეორიებმა“, რომლებიც ქადაგებდნენ კულტურის დაწესებულებების „თვითმმართველობას“, „აგრონომიას“, რაც არსებითად ნიშნავდა სახელმწიფოსა და პარტიის უშუალო ხელმძღვანელობისაგან ამ დაწესებულებათა ჩამოშორებას. რევიზიონისტების აზრით, შემოქმედებითი კავშირები, სტუდენტთა და პროფკავშირულ ორგანიზაციებთან ერთად, წარმოადგენდნენ ერთ-ერთ ვეშაპს სამთავან, რომლებსაც უნდა გადაეწყვიტათ ე. წ. „სახალხო მოძრაობის“ (არსებითად კონტრარევოლუციის) ბედი. მემარჯვენე ძალებმა მოხერხებულად გამოიყენეს ახალგაზრდობის კანონიერი სწრაფვა ზოგიერთი საჭირობოროტო საკითხების გადასაწყვეტად და მიაღწიეს იმას, რომ ერთიან ახალგაზრდულ ორგანიზაციაში შეიტანეს განხეთქილება. ამ საქმის სულისჩამდგმელები იყვნენ პრალის რადიო, ტელევიზია, განსაკუთრებით ჟურნალი „სტუდენტი“, გაზეთები „მლადა ფრონტა“, „სმენა“ და ა. შ. თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ჩეხოსლოვაკიის კონტრარევოლუციის საქმიანობაში ტელევიზიის როლი, მოწმობს თუნდაც ის, რომ 1968 წლის დასაწყისში ინგლისის ყოფილმა ელჩმა პრალაში პეროტმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა „ჩეხოსლოვაკიის „რევოლუცია“ (უნდა ვიგულისხმოთ კონტრარევოლუცია — ნ. ჯ.) პირველია ისტორიაში, რომელიც მოახდინა ტელევიზიამ.

ბურჟუაზიის იდეოლოგიები, ყველა ჯურის რევიზიონისტები ამ ბოლო დროს დიდ იმედებს ამყარებდნენ და კვლავაც ამყარებენ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წვრილბურჟუაზიულ ტენდენციებზე. ამ ტენდენციების იდეურ-პოლიტიკური არსი ის არის, რომ სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიტიკულ მახვილს მიმართავენ არა კაპიტალიზმისა და მისი გადმონაშთების წინააღმდეგ, არამედ სოციალიზმისა და მისი ფუძემდებლური პრინციპების წინააღმდეგ.

ასეთ ტენდენციებს გზას უკაფავდნენ არამარტო აშკარა ბურჟუაზიული იდეოლოგიები, არამედ ფილოსოფოს-რევიზიონისტები

პეტროვიჩის, სუპეის და ვრანაცკის (იუგოსლავია), კოსიკის, სეიტაის, დემეტცის (ჩეხოსლოვაკია), ერნსტ ფიშერის (ავსტრია), როჟე გაროდის (საფრანგეთი) და მრავალ სხვათა სახით.

ეს რევიზიონისტები ამტკიცებდნენ, რომ შესაძლებელია სოციალიზმის ისეთი სახე, რომლის დროსაც ინდივიდუმი სრულიად „თავისუფალია“ საზოგადოებრივი ზემოქმედებისაგან, საზოგადოებრივი დისციპლინისაგან და პასუხისმგებლობისაგან. ამ პოზიციებიდან ისინი თავს ესხმოდნენ სოციალისტურ სახელმწიფოს, კომუნისტურ პარტიას, რომელთაც ბიუროკრატიზმის გადმონაშთებად აცხადებდნენ. ისინი ქადაგებდნენ ინდივიდის რაღაც „ავტონომიას“, რომელსაც განსაზღვრავდნენ როგორც სხვებისაგან „დამოუკიდებლობას“ და „იზოლაციას“. ეს არსებითად წარმოადგენდა ანარქისტთა იმ შეხედულებების გადამღერებას, რომლებიც დიდი ხნის წინათ გაანადგურა მარქსიზმ-ლენინიზმმა.

სტიქიურობა, რომელსაც ზოგჯერ უმეცრებით აიგივებენ მხატვრული შემოქმედების თავისუფლებასთან, ბაღებს როგორც ჩამორჩენილობას, დოგმატიზმს, ასევე — თვითნებობას, მომთხონელობისა და პრინციპულობის დაქვეითებას. ქეშმარიტ თავისუფლებას ხელოვანი დებულობს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თავისუფლდება ფულის ქისაზე დამამკირებელი დამოკიდებულებისაგან, იმის აუცილებლობისაგან, რომ შეეგუოს მეშხანურ გემოვნებას, ანარქისტულ თვითნებობას.

ჩვენს პლანეტაზე ამჟამად მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია, დღითი დღე უფრო მეტი ძალითა და გაქანებით, თავის ორბიტაში იქცევეს ადამიანის საწარმოო, საყოფაცხოვრებო და მთელი სულიერი ცხოვრების ძირითად სფეროებს. ამიტომ, ამ რევოლუციას გააჩნია არამარტო წმინდა ტექნიკური, საწარმოო, არამედ ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური თავისებურებანი.

ბურჟუაზიული დასავლეთის ლიტერატურა და ხელოვნება დიდი ხანია სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის პრობლემების სპეკულაციას ეწევა. იქმნება მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც აშკარად რეაქციულ იდეებს ქადაგებენ. ამავე დროს, ბურჟუაზიული ხელოვნება თავისი ნაწარმოებებით იცავს იდეებს, რომლების თანაბმად მეცნიერების პროგრესი გამოიწვევს დემოკრატიის დაცემას. ადამიანისათვის ადამიანურ თვისებათა წართმევას და ადამიანის გონების უსუსურობას ე. წ. „სამყაროს საიდუმლოებათა“ წინაშე, რომოტების ეპოქის დაწყებას და ა. შ.

საბჭოთა ადამიანის სულიერი წყობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა. ჩვენი თანამედროვე ადამიანი დიადი კომუნისტური მშენებლობის აქტიური მონაწილეა, სოციალისტური სამშობლოს პატრიოტია,

ნამდვილი ინტერნაციონალისტია. კოლექტივიზმის სულისკვეთება გაბატონებული საწყისი გახდა ფართო მასებში. ამიტომ სერიოზულ გულსწყრომასა და გაკვირვებას იწვევდა ზოგიერთი ჩვენი მწერლის მისწრაფება დაეხატა ჩვენი თანამედროვე ადამიანი პრიმიტიულად მოაზროვნე, გულწვილ არსებად. სწორედ ასე აღიქვა და საცესებით სამართლიანად გააკრიტიკა ჩვენმა ხალხმა ზოგიერთი ნაწარმოები, რომელშიც ნატურალისტურად გაღარბებულად იყო დახატული ცხოვრება, დამახინჯებულად იყო წარმოსახული საბჭოთა ხალხის გამირობა კოლექტივიზაციის და ინდუსტრიალიზაციის წლებში, დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე. იყო ცდები დაეკინებინათ იმის წინშეწინააღმდეგობა, რაც უკვე გააკეთეს პარტიამ და ხალხმა, მიეჩქმალათ დღევანდელი ცხოვრების პრობლემები, პარტიის კონსტრუქციული კურსი და საბჭოთა ადამიანების შემოქმედებითი საქმეები. პარტიამ. ხალხმა ერთსულოვნად დავძვეს ეს ვაი-კრიტიკოსები

საცესებით კანონზომიერია ჩვენი მხატვრების მისწრაფება ნოვატორობისაკენ. მაგრამ ქვეშარითი ნოვატორობა უდიდესი შრომის, დაძაბული შემოქმედებითი ძიების შედეგია. ამიტომ ნამდვილი ნოვატორობა შეუთავსებელია მოდერნისტული ყალიბის ფუქსავატურ და პრეტენციოზულ ექსპერიმენტებთან.

საკითხი მოდერნიზმის შეხახებ საკმაოდ რთულია. იგი ხშირად იზიდავდა ხელოვანთ, რომლებიც კრიტიკულად ეპყრობოდნენ ბურჟუაზიულ წყობილებას. ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ შედარებით სწრაფად შეაფასა მოდერნისტული ხელოვნების ნამდვილი სოციალურ-პოლიტიკური როლი და მხარე დაუჭირა მას. ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ დაინახა, რომ მოდერნისტული ხელოვნება ადამიანებში ზრდის აპოლიტიკურობას, ნერგავს რჩეულთა შეხედულებებსა და წარმოდგენებს.

მოდერნიზმი საერთო მოვლენაა თანამედროვე კულტურაში: კერძოდ, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ეს ცნება წარმოსდგა ფრანგული სიტყვიდან „მოდერნ“, რაც უახლესს, თანამედროვეს ნიშნავს. ამითვე პირობითად აღინიშნება მე-20 საუკუნის მსოფლიო ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სხვადასხვა კრიზისული მოვლენა. იგი ხაზს უსვამს მხატვარ მოდერნისტების მისწრაფებას ავანგარდიზმისაკენ, ახალი ფორმების შექმნისაკენ, რომლებიც თითქოსდა უპირისპირდებიან კლასიკური ხელოვნების ჰარმონიულ ფორმებს.

მოდერნისტული მიმდინარეობანი თავდაპირველად ეძებდნენ გამოსავალს სოციალურ-პოლიტიკურ რადიკალიზმში (XX საუკუნის 10-იანი, 20-იანი წლები), ხოლო შემდეგ თავიანთი ამბოხება გადაიტანეს „რევოლუციური სულის“ სფეროში, აითვისეს რა მხატვრული მიზნებისათვის მთელი რიგი პოპულარული იდეალისტური ფი-

ლოსოფიური კონცეფციებისა, როგორცაა ა. ბერგსონის ინტუიტი-  
ვიზმი, ნიცშეანობა, ე. ჰუსერლის ფენომენოლოგია, ზ. ფროიდისა  
და კ. იუნგის ფსიქოანალიზი, ბ. კიურკეგორის, მ. ჰაიდეგერის, კ. იას-  
პერსის, ნ. ბერდიევის და სხვათა ეგზისტენციალიზმი. ამავე მიზე-  
ზით მოდერნიზმმა ნახევარი საუკუნის განმავლობაში წარმოშვა  
მრავალრიცხოვანი სხვადასხვაგვარი მიმართულებანი, სკოლები,  
(ზშირად ძალზე ეფემერული). ასეთები იყვნენ: დადაიზმი, იმაჟიზმი,  
ფუტურისმი, კონსტრუქტივიზმი, სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი,  
უნანიზმი, „ენციბიერების ნაკადი“, „აბსურდის თეატრი“, „ახალი  
რომანი“ და ა. შ.

კრიტიკასა და ესთეტიკაში, რომელიც კაპიტალისტური ქვეყნე-  
ბის ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის  
ანალიზს ეხება, ზშირად გვხვდება განსაზღვრება — ავანგარდი,  
ავანგარდიზმი, ავანგარდისტები. უკანასკნელ წლებში ამ განსაზღვ-  
რებას ემატება, როგორც წესი, სიტყვა „ნეო“, რაც ახალს ნიშნავს.  
ავანგარდიზმში, ხოლო 50-იანი და 60-იანი წლების ნეოავანგარდიზ-  
მში, ზშირად აერთიანებენ სხვადასხვა, ზოგჯერ კი სრულიად საწი-  
ნააღმდეგო, მხატვრულ მოვლენასა და ტენდენციას.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა სავსებით სამართლიანად  
აღნიშნავს, რომ ჩვენი დროის სოციალურ შეტაკებებში ავანგარ-  
დული პოზიციები უკავია მოწინავე, უპირველეს ყოვლისა, სოცია-  
ლისტურ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ხოლო ბევრი თანამედ-  
როვე დეკადენტური მიმდინარეობა, არსებითად, სრულიად დაუმსა-  
ხურებლად აცხადებს პრეტენზიას ავანგარდულ როლზე თანამედ-  
როვე ხელოვნებაში.

ამის მიუხედავად, შეიძლება პირობითად მივიღოთ ეს ტერმი-  
ნი, თუმცა იგი ერთიან მიმდინარეობას არ აღნიშნავს. ეს მოჩვენე-  
ბითი ავანგარდული მიმდინარეობანი ხელოვნებაში ხასიათდება სა-  
ერთო ნიშნებით. ერთი ცხადია, რომ ძველი მოჩვენებითი ავანგარ-  
დისა (XX ს. 10-20-იანი წლები) და უფრო ახალი მოჩვენებითი  
ავანგარდისათვის (იგი ნიშანდობლივია 50-60-იანი წლებისათვის)  
საერთო ის არის, რომ მათი შემქმნელებისათვის დამახასიათებელია  
ანარქო-ინდივიდუალისტური და ფორმალისტური პოზიციები. ე. წ.  
ნეოავანგარდისტული მოვლენები თანამედროვე პირობებში დამახა-  
სიათებელია მაღალგანვითარებული კაპიტალისტური ქვეყნების  
ლიტერატურისა და ხელოვნების უმრავლესობისათვის.

ავანგარდი, ნეოავანგარდი და მოდერნიზმის სხვა სახესხვაობანი  
თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ატო-  
მისა და კოსმოსის ეპოქის ღვიძლი შვილებია. დასავლეთ ევროპისა  
და ამერიკის, აგრეთვე ბევრი სხვა კაპიტალისტური ქვეყნების გან-  
ვითარების ე. წ. სტაბილური პერიოდი დამთავრდა და ამ ქვეყნე-

ბის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში დაიწყო წინააღმდეგობათა ახალი გამწვავების პერიოდი.

ნეოაფანგარდისტების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაკავშირებული აღმოჩნდა მემარცხენე რადიკალურ მოძრაობასთან, სახელდობრ, მემარცხენე სტუდენტ ახალგაზრდობასთან, ე. წ. „ახალ მემარცხენეებთან“. ამ მოძრაობამ, რომელმაც ფართო გავრცელება ჰპოვა ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და სხვა ქვეყნებში, წამოაყენა არა მარტო თავისი პოლიტიკური მოთხოვნები, არამედ თავისი ესთეტიკური (უმრავლეს შემთხვევაში ძალზე მოუძმეფებელი) კონცეფციები.

მონარქისტო რადიკალები გაურბიან მუშათა მოძრაობას. სავსაოდ ცნობილი რეაქციული კულტურ-ფილოსოფოსის პერბერტ მარკუზეს, რევიზიონისტ ერნსტ ფიშერის და სხვათა მიზაძვით მრავალი მათგანი ქადაგებს ანტიმეცნიერულ დებულებას, რომლის თანახმად, თითქოსდა ჩვენს ეპოქაში, მაღალინდუსტრიულ კაპიტალიზმის საზოგადოებაში მუშათა კლასი გაითქვიფა, ინტეგრირებულია, დაკარგა დამოუკიდებელი პოლიტიკური როლი. „ახალი მემარცხენეების“ ბევრი წარმომადგენლის კონცეფციებში ზოგჯერ ვლინდება ლასალის, ბაკუნინის, ტროცკის, მათ ძე-დუნის წერილობრივუაზიური რეაქციული იდეები.

დანავლეთში ახალგაზრდობის მოძრაობას მძლავრი ბიძგი მისცა ყბადღებელი ამერიკელი „თავისუფლებისადმი“ მომავალი თაობის რწმენის დაკარგვამ.

„ახალგაზრდობის გამოსვლები ასახავენ, — ნათქვამია კომუნისტური და მუშათა პარტიების მოსკოვის საერთაშორისო თათბირის (1969 წლის ივნისი) ძირითად დოკუმენტში, — თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ღრმა კრიზისის. მშრომელები, უწინარეს ყოვლისა მუშა ახალგაზრდობა, რომელიც უაღრესად დიდ ექსპლუატაციას განიცდის და ვერ ხედავს თავისთვის პერსპექტივებს კაპიტალიზმის დროს, სულ უფრო აქტიურად ებმება კლასობრივ ბრძოლაში, შედის პროფკავშირებში, კომუნისტურ და სხვა დემოკრატიულ ორგანიზაციებში... სულ უფრო მეტი ახალგაზრდები, ვიეტნამელი ხალხის ბრძოლით და იმპერიალიზმის წინააღმდეგ გვირუკი ბრძოლის სხვა მაგალითებით აღფრთოვანებულნი, მონაწილეობენ დიდ სახალხო გამოსვლებში იმპერიალიზმის წინააღმდეგ, დამოკრატიისათვის, მშვიდობისა და სოციალიზმისათვის“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> კომუნისტური და მუშათა პარტიების საერთაშორისო თათბირის დოკუმენტები, თბილისი, 1969, 31.



ამავე დროს, ახალგაზრდობის მოძრაობას სხედასხვა ფორმა გააჩნია. მასში ბევრია „ამბოხება — ამბოხებისათვის“, საერთოდ ემოციურ-გრძნობითი ექსტაზი ძალზე ხშირად ცვლის მოქმედების მოფიქრებულ გეგმას, მასში ძლიერია ანარქისტული მომენტი, იგი არაიშვიათად მიმართულია ყოველგვარი ტრადიციის წინააღმდეგ და ყოველგვარი სახელმწიფოებრიობის უარყოფისაკენ. ბურჟუაზიისათვის ხელსაყრელია, რომ ახალგაზრდობის ენერჯია წარიმართოს მცდარი ვხით, რომ იგი იფლანგებოდეს გაშმაკებულ ექსტაზში, რომელსაც გუნდრუქს უქმევს პოპ-პუსიკა. ძალზე ხშირად სწორედ „თვითნებობის“ ამ გამოვლინებით ამთავრებს თავის ამბოხებას სტუდენტი ახალგაზრდობა.

ახალგაზრდა მეამბოხეთა მსჯელობის ლოგიკა ასეთია: სამყაროს ემუქრება განადგურების საშიშროება ატომურ კატასტროფაში, მაშასადამე, ცივილიზაციის მთელი გზა იყო არასწორი და დამღუპველი, ხოლო სულიერი ღირებულება, რომელიც შექმნა კაცობრიობამ, უსარგებლოა, რადგან ფაშიზმმა გამოავლინა კულტურის უსუსურობა. სოციალიზმის მშენებლობაშიც ვერ ასცდნენ სიძნელეებსა და შეცდომებს, მაშასადამე, მიუღებელია სოციალიზმიც, მაშასადამე, მიუღებელია ყოველგვარი იდეოლოგია.

უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე კამათმა იმის შესახებ, თუ რა არის ნოვატორობა ხელოვნებაში, როგორია მისი გზები და საშუალებები, როგორ უნდა შეეფარდოს იგი ტრადიციას, და არის კია საჭირო რომ შეეფარდოს, მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების თეორიასა და პრაქტიკაში უაღრესად მწვავე ხასიათი მიიღო. საკმარისია აღინიშნოს, რომ მარტო 60-იან წლებში საერთაშორისო მწერალთა ორგანიზაცია არაერთხელ შეეხო ამ პრობლემებს. იმ პერიოდში აქტიურად მოღვაწე მწერალთა ევროპულმა თანამეგობრობამ 1963 წლის აგვისტოში ქ. ლენინგრადში მოაწყო სიმპოზიუმი თანამედროვე რომანის საკითხებთან დაკავშირებით. 1965 წლის ოქტომბერში რომში გაიმართა ამ გაერთიანების კონგრესი, რომელმაც განიხილა საკითხი: „ევროპის ლიტერატურული ავანგარდი გუშინ და დღეს“. 1964 წელს პენ-კლუბის კონგრესი შეიკრიბა ბუდაპეშტში თანამედროვე ლიტერატურაში ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემის განსახილველად, არსებითად იმავე საკითხს შეეხო პენ-კლუბის კონგრესი 1965 წლის შემოდგომაზე ქ. ბლედში.

50-იან წლებში ფრანგი ლიტერატორები გამოვიდნენ „ახალი რომანის“ მოწოდებით, რომელმაც ფართო საერთაშორისო რეზონანსი გამოიწვია და დიდი ხნის მანძილზე დისკუსიების ობიექტად იქცა. „ახალი რომანის“ ფრანგულმა სკოლამ (ნ. საროტი, ა. რობ-გრეიე, მ. ბიუტორი, კ. მორიაკი) წამოაყენა წინადადება განახლებულიყო ტრადიციული რეალისტური რომანი, რომელიც უკეთ ასა-

ხავდა თანამედროვე წარმოდგენას სამყაროსა და ადამიანზე. ამ ნოვატორობამ „ბევრი ხმაური ატეხა არაფრისაგან“, და არსებითად ფორმალურ ექსპერიმენტატორობად გადაიქცა. 60-იან წლებში „ახალი რომანის“ ნაცვლად მოვიდა „ახალი კრიტიკა“ და იგი ლიტერატურული ცხოვრების შუაგულში მოექცა. კრიტიკა, მისი ამოცანები, მიზნები, მეთოდოლოგია აღმოჩნდნენ არა მარტო კრიტიკოსების, არამედ მწერლების, ლიტერატურათმცოდნეთა, ფილოსოფოსებისა და სოციოლოგების კამათის ცენტრში.

ამერიკის შეერთებული შტატების „ახალი მემარცხენე რადიკალიზმის“ თეორეტიკოსებს შორის გავრცელება ჰპოვა ე. წ. „პროთეოსის სტილის“ კონცეფციამ, რომელიც წამოაყენა იელის უნივერსიტეტის პროფესორმა რობერტ ლიფტონმა. სტატიაში „პროთეოსის მსგავსი ადამიანი“ ლიფტონი აღწერს თანამედროვე ადამიანის უანზოვადოებულ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, რომელიც ბერძნული მითოლოგიის ზღვის ერთ-ერთი ღმერთის პროთეოსის მსგავსად იცვლის სახეს და არამყარი შეხედულებანი გააჩნია. ამ კონცეფციით ხსნიან ფანტასტიკურ სახეცვლილებებს პოლიტიკასა და ხელოვნებაში. მათი აზრით, „პროთეოსის სტილი“ ხელოვნებაში წარმოშობს პოპ-არტსა და ატონალურ მუსიკას.

ბურჟუაზიული სოციოლოგები ქადაგებენ ირაციონალიზმის, ქვენა ინსტინქტების სტიქიურ აღზევებას, „სხეულის ექსტაზს“ და დაასკენიან: შეცვალეთ შეგნების გავრცელებული ხასიათი და თქვენ შეცვლით სამყაროს: შეგნების შეცვლაში დაგეხმარებიან ნარკოტიკები. შეგნების შეცვლის მეორე საშუალებაა აზროვნების პრამიტივიზმი, დაბრუნება ბავშვთა გულუბრყვილობისაკენ ანდა ჰიპსტერული ტიპის ანარქო-ბოჰემური კომუნის შექმნა. „ჰიპ“-ს ინგლისურში რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს, ერთ-ერთია მელანქოლია, სევდა. ჰიპი განსაკუთრებული მორალური წყობის ახალგაზრდობაა. მათ შორის არიან ჰაბუკები და ქალიშვილები, რომლებმაც აღიქვეს ჰიპების გარეგნული ნიშნები და მონაწილეობენ მათ ფესტივალებში, მოშვებული აქვთ თმები, აცვიათ ექსტრავაგანტური ტანსაცმელი. ამათგან გამოვიდნენ იიპები (ჰიპების ფრანგული ვარიანტი), რომლებიც პრეტენზიას აცხადებენ საერთაშორისო ახალგაზრდულ ორგანიზაციაზე. იგი ნიჰილისტური ამბოხების, სექსისა და ნარკოტიკების კულტის უკიდურესი გამოვლინებაა. იიპები მოუწოდებენ ახალგაზრდებს „მამების“ წინააღმდეგ ომისკენ. „ახალი მემარცხენეების“ თეორეტიკოსები სწორედ იიპებსა და ჰიპებზე ამყარებენ იმედებს თავიანთი „სუბკულტურული“ და „სექსუალური რევოლუციით“. რევოლუცია, მათი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს „სხეულის განთავისუფლებას“. ამ მხრივ ისინი საგრძნობლად ჰგვანან თავიანთ წინამორბედ სიმბოლისტებს, ყველა ჯურის დეკადენ-

ტებს, რომლებიც 1905 და 1917 წლების რევოლუციებს შორის ჰეროდოტში ხოტბას ასხამდნენ გამცემლობას, სქესობრივ გარყვნილებას და ა. შ. როგორ შეიძლება არ მოვიგონოთ ამასთან დაკავშირებით ვ. ი. ლენინის სიტყვები, რომლებითაც იგი მიმართავდა ე. წ. „ბურჟუაზიულ ინდივიდუალისტებს“. „აბსოლუტური თავისუფლების“ მომხრეებს, „ბატონკაცური ანარქიზმის“ წარმომადგენლებს: „განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლისაგან, ბატონო მწერალო? თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პორნოგრაფიას რომანებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ სასცენო ხელოვნების „დანატების“ სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი უკულმა გადმობრუნებული „ბურჟუაზიულობაა“).<sup>1</sup> რა თანამედროვედ და დამაჯერებლად ედერენ დღესაც თითქმის შვიდი ათეული წლის წინათ წარმოთქმული ეს სიტყვები!

ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში იშვა მოძღინარეობა „ახალი კრიტიკა“, რომელმაც სტრუქტურალიზმის, სემანტიზმისა და სიმბოლიზმის ელემენტების სინთეზირებით შემდგომ წარმოშვა ე. წ. ავტოტელიკური (თავის გარშემო; მიზნის არ მქონე) ლიტერატურისა და ხელოვნების კონცეფცია. ამ კონცეფციის თანახმად პოეზია არსებობს ავტონომიურად, მას არავითარი კავშირი არ ვაჩნია არც სინამდვილესთან, არც პოეტის გრძნობებისა და აზრების რეალობასთან. პოეტი მხოლოდ მედიუმია და არა პიროვნება, მასში შთაბეჭდილებანი და განცდები აისახება განსაკუთრებულად და უჩვეულოდ. „ახალ კრიტიკასთან“ ერთად ამერიკის შეერთებული შტატების ომისშემდგომი პერიოდის ესთეტიკასა და ხელოვნებაზე დიდი გავლენა იქონია სემანტიზმმა და სიმბოლიზმმა. სემანტიკოსები ლიტერატურასა და ხელოვნებას განიხილავენ როგორც მეტაფორული ნიშნების სამყაროს, რომლებიც პირობითად აღნიშნავენ სინამდვილის ობიექტებს. ამ თეორიის თანახმად, მხატვრული სასე ნიშანია, რომელიც სიმბოლურად მიგვანიშნებს სინამდვილის მოვლენებზე, მაგრამ არც ასახავს და არც გამოხატავს მათ არსებას, ვინაიდან ხელოვნება არის ხედვის ილუზორული ფორმა და არა სინამდვილის სახიერი ასახვა. თავიანთ ნაშრომებში არაერთი ამერიკელი მწერალი და ესთეტიკოსი მთლიანად უარყოფს ხელოვნების შემეცნებითსა და იდეურ-აღმზრდელობითს ფუნქციებს, მოუწოდებს შეიცვალოს ხელოვნება ანტიხელოვნებით. ამ თავის გეგმას ისინი უწოდებენ „დუმილის ესთეტიკას“, რომლის თანახმად უნდა დაინგრეს ხელოვნების ყველა სახის ცნობი-

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 10, 40.

ლი „ენა“, უარი უნდა ეთქვას ყოველგვარ იდეურ შინაარსს. სამყაროში ყველაფერი სიყალბეა, ილუზიაა, ასეთია სიყვარულიც, ოჯახიც, მეგობრობაც, რელიგიაც და ყველა ფილოსოფია. ჭეშმარიტია მხოლოდ სიცარიელე, სიჩუმე და მდუმარება, რადგან ყოველი სიტყვა — ეს უკვე სიყალბეა. ასეთია „დუმილის ესთეტიკის“ კონცეფცია.

„დუმილის ესთეტიკაში“, თვით ამ თეორიის მიმდევართა და განმმარტებელთა აზრით (სიუზან სონტაგი, ჯორჯ სტეინერი, ინაბ ხასანი, ჯონ ლარი, ნორმან ო. ბრაუნი და სხვები), შეხედებით ნიცშეს, ფრანგი სიმბოლისტების, ფროიდისტების, დადაისტების, ეგზისტენციალისტების, ნ. ბერდიაევის, პ. მარკუზესა და სხვათა ნააზრევს.

„ახალი მემარცხენების“ მოძრაობამ დიდი გავლენა მოახდინა 60-იანი წლების ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაზე. ამ მოძრაობის ამბოხებამ კაპიტალისტური საფუძვლების წინააღმდეგ ხელი შეუწყო სამოქალაქო პათოსის გაღვივებას, მაგრამ ულტრამემარცხენეთა ექსტრემისტულმა იდეებმა სელოვანთა ნიჰილიზმი ხელოვნების უარყოფამდე მიიყვანა.

„ახალ მემარცხენეთა“ გამოსვლებმა მშვიდობისა და დემოკრატიის დასაცავად ხელი შეუწყო სამოქალაქო მუხის გამოღვივებას. 1969 წლის აპრილში, როდესაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში ფართოვდებოდა სტუდენტების მოძრაობა, მერილენდის უნივერსიტეტში მოეწყო კონფერენცია თემაზე „პოეზია და ეროვნული შეგნება“, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო ორი ათასამდე კაცმა, მათ შორის სტუდენტებმა, პოეტებმა, გამომცემლებმა, პუბლიცისტებმა. ამ დროისათვის ავანსცენაზე ბიტნიკებთან ერთად გამოვიდნენ ე. წ. „ახალი“ ანუ „პროცვირებული პოეტები“, დენის ლევერტოვი, რობერტ ლუნკანი, რობერტ კრილი, ჩარლზ ოლსონი. სახელწოდება ამ მიმდინარეობამ მიიღო ჩარლზ ოლსონის („ახალი პოეტების“ თეორეტიკოსის) წერილის სათაურის მიხედვით, რომლის თანახმად პოეზია არის „უძალესი ენერჯის კონსტრუქცია“, „ღია ველი“ პოეტის გრძნობებისა და წარმოდგენების პროცვირებისათვის.

ამერიკულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ბურჟუაზიული სამყაროს მიუღებლობის ერთ-ერთი ავადმყოფური ფორმაა მისწრაფება ანტირომანისაკენ. ამის საფუძველზე შეიქმნა ე. წ. „არაბელეტრისტული პროზის“ ფორმა, რომლის მიმდევრებად გვევლინებიან პოეტი ტრემენ კაპოტე თავისი ცნობილი ბესტსელერებით. ამ ავტორის დოკუმენტალიზმი გვაგონებს ფრანგულ ლიტერატურაში „ახალი რომანის“ თეორიის შემქმნელთა (ა. რობ-გრიე და სხვა) ე. წ. „სუბიექტურ ობიექტურობას“.

პოპ-არტი იყო რეაქცია აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმზე. აბსტრაქციონიზმმა, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში პრეტენზიას აცხადებდა ხელოვნებაში ავანგარდის როლზე, 60-იანი წლების თაობისათვის დაკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა. ამის გამო წინა პლანზე წამოიწია „პოპ-არტმა“. მის ფუძემდებლად ითვლება ამერიკელი მხატვარი რობერტ რაუშენბერგი. ამ მხატვარს სენსაციური სახელი მოუპოვა ჭერ კიდევ 50-იანი წლების ბოლოს გამოფენილმა ერთად შეკრებილმა ოთხმა ტილომ, რომლებზედაც არაფერი იყო დახატული. პოპ-არტი პრინციპად აქცევს ალოგიკურობას, ქაოსს, შემთხვევითობას, უიდეობას და ირაციონალიზმს. პოპ-არტის წარმომადგენლების აქცენტმა სანახაობისადმი და თანამონაწილეობისადმი წარმოშვა ე. წ. ხეპენინგი, თავიებური ჰიბრიდი პოპ-არტისა და აბსურდის თეატრისა. 60-იანი წლების ბოლოსათვის პოპ-არტის მანდევართა შორის წარმოიშვა ტენდენცია ე. წ. „შეუძლებელი ხელოვნებისა“, რომელიც საბოლოოდ შლის საზღვარს ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის. „შეუძლებელი ხელოვნების“ ერთ-ერთი ქმნილებაა ბ. სენდრიკის „ყინულიანი ქანდაკება“ (ნაგვის გროვაში მოყინული დროშა მაყურებელთა წინაშე დნება და სველ ჩერად იქცევა).

„ავანგარდისტები“ ანუ „ექსპერიმენტალისტები“ დასავეთ გერმანიაში, ავსტრიაში და შვეიცარიაში გამოვიდნენ 50-იანი წლების დამდეგს. მათ თავიანთი შემოქმედება მონათლეს „კონკრეტულ პოეზიად“, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ქეშმარიტ პოეზიასთან. ამ ჯგუფის პროდუქციის ინტერპრეტატორებმა (მწერალი და კრიტიკოსი, კიბერნეტიკოსი) გადაწყვიტეს ელექტრონულ-გამომთვლელი მანქანების მეშვეობით „გაწმინდონ“ მთელი მსოფლიო კლასიკა „შემთხვევითი“ რითმების, ფრაზების, სიტყვების, ინტონაციისა და სხვა ატრიბუტებისაგან. ამ სკოლის წინამორბედებად მათი თეორეტიკოსები თვლიან მალარმეს, აპოლინერს, მარინეტის, ჯონის, კამინგსსა და სხვებს.

სტრუქტურალისტური კრიტიკა გახდა ერთ-ერთი მიმართულება „ახალი კრიტიკისა“ საფრანგეთში, რომელშიც დიდი როლი ითამაშეს ჟურნალ „ტელ კელის“ გარშემო შეკრებილმა ლიტერატორებმა. ჟურნალმა „ტელ კელმა“ გამოსვლა იწყო ყოველკვარტალურად 1960 წლის გაზაფხულიდან და თავდაპირველად გამოაცხადა, რომ იგი წმინდა ლიტერატურული ჟურნალია, რომლის რედაქციას აინტერესებს მხოლოდ ექსპერიმენტატორობა მხატვრული ფორმის დარგში, სამყარო მას მიაჩნია ისეთად, როგორიც არის (აქედან წარმოსდგება ჟურნალის სახელწოდება).

„ტელ კელის“ ჯგუფი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ჟურნალის რედაქტორი, მწერალი ფილიპ სოლერსი, ქადაგებს ხელოვნე-

ბიდან მისი საფუძვლის — რეალური სამყაროს — სახის გაქრობას, რაც არსებითად სპობს რეალიზმს და ამტკიცებს უსაგნო ხელოვნების ყოველივე სახეობის უფლებას პრეტენზია განაცხადოს ყველაზე ახალი, „რევოლუციური“ ხელოვნების როლზე. ისინი თავის წინამორბედებად თვლიან ლოტრეამონს, მალარმეს, ფროიდს, წარსულის ლიტერატურიდან მხედველობაში იღებენ მხოლოდ ავანგარდიზმს; სხვა დანარჩენი, მათ შორის კრიტიკული რეალიზმი, მათთვის გამორიცხულია. წარსულის მთელი ლიტერატურა, მათი აზრით, ძირითადად ბურჟუაზიული იყო, რის გამოც უარყოფენ მას ბურჟუაზიულ იდეოლოგიასთან ერთად და საერთოდ ყოველგვარ იდეოლოგიას. ამ სკოლის წარმომადგენელთა (ფ. სოლერსი, ე. რიკარდო, მ. პლეინე, ე. პ. ფაი და ა. შ.) ქმნილებანი რუსული ფუტურისმიისა და პროლეტკულტიზმის რეციდივს მოგვაგონებენ. „ტელ კელის“ ჯგუფის აზრით, ლინგვისტური რევოლუცია ტოლფასია სოციალური რევოლუციისა. თავდაპირველად ამ ჯგუფს ეხარს უქერდა ფრანგული მარქსისტული კრიტიკა, მაგრამ როდესაც ტელკელისტები ანარქიზმისაკენ გადაიხარნენ და თავს დაესხნენ საფრანგეთის კომუნისტურ პარტიას, მდგომარეობა ძირეულად შეიცვალა.

ექსპერიმენტული ხელოვნების იტალიელი თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსები. ე. წ. ნეოავანგარდის წარმომადგენლები, რომლებიც მანამდე ნაკლებად იყვნენ ცნობილი, 1963 წლის 8 ოქტომბერს შეიკრიბნენ ქ. პალერმოს მახლობლად და ჩამოაყალიბეს თავიანთი „ჯგუფი—63“.

ეს ჯგუფი უარყოფს ყოველგვარ იდეოლოგიას ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, მწერლის როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მათი მისწრაფებაა დაუკავშირონ თავიანთი ძიებანი მეცნიერების უკანასკნელ მიღწევებს, სახელდობრ, მის ისეთ დარგებს, როგორცაა სტრუქტურული ლინგვისტიკა, ინფორმაციის თეორია, კიბერნეტიკა. ამ ჯგუფის შექმნამდე ერთი წლით ადრე გამოვიდა პროეტურ ნაწარმოებთა კრებული სახელწოდებით „უახლესნი“, რომელში წარმოდგენილმა ავტორებმა შემდეგში შეადგინეს „ჯგუფი—63“-ის ძირითადი ბირთვი. მათ უარყვეს ლექსში რიტმი, რითმი, რითაც აპსურდამდე მივიდნენ.

„არქიფიქცია“ — ასე ზუსტად დაახასიათა ვ. ი. ლენინმა პროლეტკულტელების დებულება, თითქოს ახალი, სოციალისტური კულტურა შეიქმნება მხოლოდ და მხოლოდ პროლეტარიატის ძალებით და საჭირო არაა წარსულის მთელი მოწინავე კულტურის ათვისება და გადაშეშავება. დასავლეთის ავანგარდისტები და ნეოავანგარდისტები არა მარტო ამსხვრევენ წარსულის კულტურას, არამედ

საერთოდ უარყოფენ თანამედროვეობისა და მომავლის კულტურას.

ცნობილი ამერიკელი მარქსისტი კრიტიკოსი, ესთეტიკოსი სიდნი ფინკელსტაინი წიგნში „ეგზისტენციალიზმი და გაუცხოების პრობლემა ამერიკულ ლიტერატურაში“ (1965) წერდა: „ხელოვნების პროგრესული როლი ის არის, რომ გააადამიანუროს სამყარო და ადამიანთა ურთიერთობანი, რომ აიძულოს ადამიანი შეიგნოს თავისი შესაძლებლობანი, გაუხსნას მას გზები ყოველმხრივი განვითარებისაკენ და ამხილოს დამანგრეველი ძალები, რომლებიც ამას ელობებიან. ამიტომ ყველაზე მნიშვნელოვან წარმატებას ხელოვნება აღწევდა მაშინ, როდესაც თავისუფლებისა და პროგრესისათვის მებრძოლი ძალების მხარეზე იდგა...“<sup>1</sup>

როდესაც ვეცნობით თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების, ავანგარდისტებისა და ნეოავანგარდისტების ნაწარმოებებს, არ შეიძლება არ მოვიგონოთ მოდერნიზმის მწვავე კრიტიკა, რომელიც მოცემულია ვ. ი. ლენინის ცნობილ „საუბარში კ. ცეტკინთან:

„რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე... რომელსაც მხოლოდ იმიტომ უნდა დავემორჩილოთ. რომ „ეს ახალია?“... აქ ბევრი თვალთმაქობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწიწება დასავლეთში გაბატონებული მხატვრული მოდის წინაშე... მე არ შემიძლია მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩავთვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურისმის, კუბიზმისა და სხვა „იზმების“ ნაწარმოებები. მე ისინი ვერ გამოვიგია, მე არ განვიცდო მათგან არავითარ სიზარულს“<sup>2</sup>.

კაპიტალისტური ქვეყნების თანამედროვე მარქსისტული პრესა, მიუხედავად საცენზურო დაბრკოლებებისა და სხვა უდიდესი სიძნელეებისა, ესწრაფვის დარაზმოს ქვეყნის დემოკრატიული ძალები ქეშმარიტად პროგრესული ხელოვნებისა და ესთეტიკის განვითარებისათვის. ამას ემსახურებიან პროგრესული მწერლები და მკვლევარები უოლტერ ლოუნფელსი, ფილიპ ბონოსკი, ჯეიმს ოლდრიჯი, ჯოზეფ ნორტი, ირვინ სილბერი, ლ. არაგონი, ბეტინა აპტეკერი, ე. ამადუ, მალკომ ხალინანი, რენატო გუტუზო, ჯეიმს ჯეკსონი, ლესლი ვულფ ხედლი და სხვები.

საბჭოთა ხელოვნების ოსტატები, რომლებიც ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს საზღვარგარეთ შემოქმედებითი ცხოვრების

<sup>1</sup> Сидни Финкельштейн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. Москва, Издательство «Прогресс», 1967, 226.

<sup>2</sup> ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, თბილისი სახელგამი, 1957, 609.

გასვითარებას, უკუაგდებენ მოდერნიზმის მყვირალა ოპუსებს, რა გინდ გამოაგნებელი ანდა შენიღბული ლოზუნგებით გამოდიოდეს იგი. ქვემარტი ხელოვანი არასოდეს არ დგება „აუღიარებელი გენიოსის“ პოზაში. ამ ტიტულს ეძებენ მხოლოდ ხელოსნები, რომლებიც მოდერნისტულ სამოსელში ცდილობენ დაფარონ თავიანთი მოქალაქეობრივი, ადამიანური და პროფესიული გაკოტრება. ჩვენ არ შეგვიძლია „ნოვატორობის“ ყალბი გაგების ნიშნით ფეხი ავუწყოთ ბურჟუაზიულ მოდას, რომელიც მისთვის დამახასიათებელი რეკლამური ხმაურით ჩვეულებრივ გამოდის „ახალი ლიტერატურის“, „ახალი თეატრის“, „ახალი მუსიკის“, „ახალი ფერწერის“ შექმნის დროში და რომელიც თითქოსდა ამზობს ე. წ. „კლასიკურ კანონებს“. გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ამ უცნაური ლოზუნგების, მყვირალა ფრაზების მიღმა იმალება იდეური სიცარიელე, უშინაარსო კონსტრუირება, ვულგარული, უკბილო ნატურალიზმი, ანდა აშკარა სულიერი შხამი.

სკკპ XXIV ყრილობაზე აღინიშნა: „ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ დაძაბულ უბანზე არიან. პარტია და ხალხი არასოდეს არ ურიგდებოდნენ და არც შეურიგდებიან ცდებს ვისი ცდებიც უნდა იყოს—დააჩლუნგონ ჩვენი იდეური იარაღი, ჩირქი მოსცხონ ჩვენს დროშას. თუ ლიტერატორი ცილს სწამებს საბჭოთა სინამდვილეს, ეხმარება ჩვენს იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგეებს ებრძოლონ სოციალიზმს, იგი მხოლოდ ერთი რამის, საზოგადოებრივი ზიზღის ღირსია“.

ყოველივე საუკეთესო, რაც შექმნილია საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ 56 წლის მანძილზე და სამართლიანად არის შესული ჩვენი ხალხისა და მსოფლიო კულტურის სულიერ საგანძურში, განუხრელად დაკავშირებულია რევოლუციურ ბრძოლასთან და კომუნისტურ მშენებლობასთან. საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები ყოველთვის ფასდება იმის მიხედვით, თუ რამდენად სასარგებლოა, საჭიროა, სისხლწორცეულად აუცილებელია იგი სამშობლოსათვის, ხალხისათვის, პარტიისათვის, რამდენად ქმედითად ეხმარებოდა იგი სოციალიზმისა და კომუნისმის მშენებლობას, ახალი ადამიანის პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ აღზრდას.

ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო მხატვრული კრიტიკის როლი. მხატვრული კრიტიკა, რომელსაც სამართლიანად უწოდებენ ესთეტიკას მოქმედებაში, მოწოდებულია დაეხმაროს ლიტერატურასა და ხელოვნებას მჭიდროდ იყოს დაკავშირებული ცხოვრებასთან, ჩვენს თანამედროვეობასთან, საბჭოთა ხალხის ამოცანებთან. ამისათვის კრიტიკა ნათლად უნდა გრძნობდეს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვი-



თარების ტენდენციებს, ხელს უწყობდეს მხატვრული შემოქმედების მაგისტრალური ხაზით წინსვლას.

კრიტიკა და ესთეტიკა გვეხმარებიან ღრმად გავიგოთ მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების ქმნილებანი, ჩაწვდეთ მათ არსს, აზრსა და სილამაზეს, შემოქმედის პოზიციას. კრიტიკა გზას უნათებს ხელოვანს, მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს, აგრძნობინებს შემოქმედისა და მისი ნაწარმოების დადებითსა და უარყოფითს, აჩვენებს, რა და რატომ არის საჭირო, რა და რატომ იქნებოდა უკეთესი. იგივე შეიძლება ითქვას ესთეტიკის შესახებაც, რომელიც მოწოდებულია თეორიულად აჩვენოს ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ-მხატვრული, იდეურ-ესთეტიკური ღირებულებანი.

ბოლო ხანებში ბევრს ლაპარაკობენ ჩვენი მხატვრული კრიტიკის ნაკლოვანებებზე, მის შემრიგებლურ, ლიბერალურ დამოკიდებულებაზე ნაწარმოების ღირსება-ნაკლოვანებათა შეფასებისას. ეს აღინიშნა სკკპ XXIV ყრილობაზე. ამასვე მიეძღვნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1972 წლის 21 იანვრის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“.

მხატვრული კრიტიკის ნაკლოვანებებს რომ აღვნიშნავთ, არ შეიძლება მხედველობიდან გამოგვრჩეს ზოგიერთი ისეთი მოვლენა, რომელმაც არასასურველი დალი დააჩნია ჩვენს იდეოლოგიურ მუშაობას. სუბიექტივიზმმა და ვოლუნტარიზმმა კულტურული ქმნიებლობის ხელმძღვანელობაში შექმნეს ისეთი ვითარება. როდესაც ლიტერატურისა და ხელოვნების, ესთეტიკური თეორიისა და იდეოლოგიის სხვა დარგებში ხდებოდა სულიერ ღირებულებათა ხშირი და გაუმართლებელი გადაფასება, აღმინისტრირება, დიქტატი, გასავალი ჰქონდა ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც ნაკლებად უწყობდნენ ხელს ჩვენი ხალხის, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობის სწორ აღზრდას. ესთეტიკური თეორიის დარგში სუბიექტივიზმმა და ვოლუნტარიზმმა იმითაც იჩინა თავი, რომ ზოგიერთმა საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნემ და ლიტერატურათმცოდნემ დაივიწყა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პარტიულობისა და ხალხურობის ფუძემდებლური პრინციპები და ესთეტიკურ ტკობას გადამწყვეტ, აბსოლუტურ მნიშვნელობას ანიჭებდა, იდეალისტურ ესთეტიკის არქივებიდან ქექდა და ისტორიის ქანგით დაფარული დებულებების „განახლებას“, მოდერნისტული ესთეტიკის მოთხოვნათა გადამღერებას ეწეოდა. ეს „კრიტიკოსები“ ხელოვნებას მხოლოდ დასვენების, დროის გატარების, გამართობის უბრალო როლს აკუთვნებდნენ, ივიწყებდნენ ლიტერატურისა და ხელოვნების უდიდეს აღმზრდელობითს, აქტიურ-გარდამქმნელ მისიას. ზოგიერთს ჩვენს ქურნალ-გაზეთში ადგილი ეთმობოდა უიდეო, აპო-

ლიტიკურ ნაწარმოებებს, ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც პესიმიზმით, გულგატეხილობით, სევდით იყო გამსჭვალული.

საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც სოციალიზმისა და კომუნისმისათვის ბრძოლაში წარმოიშვა და გამოიწრო, მსოფლიო კულტურის მებრძოლი ავანგარდია. სოციალისტური რევოლუციის ლიტერატურამ და ხელოვნებამ სასაოთლიანად დაიმსახურა მსოფლიო აღიარება ხალხისადმი უნაგარო სამსახურით, ჰუმანიზმით, ახალი ცხოვრების მართალი ასახვით, მაღალი კომუნისტური იდეურობით. ჩვენი ხელოვნების ნოვატორულ, რევოლუციურ არსს გამოხატავს მხატვრული შემოქმედების პარტიულობისა და ხალხურობის ფუძემდებლური ლენინური პრინციპები, რომლებიც ხელოვნების ქეშმარიტი ღირებულების უმნიშვნელოვანესი საზომი იყო და იქნება.

ამიტომ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანაა თვალისჩინივით დაიცვან საბჭოთა ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპები, გადაჭრით ებრძოლონ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ყოველგვარ გამოვლინებას, იდეოლოგიათა მშვიდობიანი თანაარსებობის ყალბ და ფარისევლურ ლოზუნგს, შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების, უპარტიოების, ზეკლასობრიობის, აპოლიტიკურობის რა მასკარადულ სამოსშიც უნდა ეხვეოდეს იგი.

სკკ XXIV ყრილობამ, რომელმაც ჩვენი სამშობლოს ეკონომიური და სოციალური პროგრესის ვრცელი პროგრამა დასახა, აღნიშნა, რომ კომუნისმის მშენებლობის დიად საქმეს წინ ვერ წავუწევთ, თუ ყოველმხრივ არ განვავეითარეთ თვითონ ადამიანი. ადამიანთა კულტურის, განათლების, საზოგადოებრივი შეგნების, შინაგანი სიმწიფის მაღალი დონის გარეშე კომუნისში შეუძლებელია ისევე, როგორც შეუძლებელია იგი შესაბამისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გარეშე. ამიტომ ისეთი ადამიანის აღზრდა, რომელმაც პარმონიულად იქნება შერწყმული ფიზიკური სრულყოფა, მორალური სიწმინდე და სულიერი სიმდიდრე, პარტიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა.

ვ. ი. ლენინი გვასწავლიდა, რომ საზოგადოების კომუნისტური გარდაქმნა განუწყრელადაა დაკავშირებული ახალი ადამიანის აღზრდასთან, რომელშიც პარმონიულად უნდა იყოს შეხამებული სულიერი სიმდიდრე, მორალური სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ადამიანისათვის საჭიროა იდეალი, მაგრამ ადამიანური, ბუნების შესაბამისი, და არა ზებუნებრივი, რომ ჩვენი იდეალი უნდა იყოს არა დასაქურისებული, სხეულოვნო-

ბას მოკლებული, განყენებული არსება, არამედ — მთლიანი, ნამდვილი, ყოველმხრივი, სრულყოფილი, განვითარებული ადამიანი<sup>1</sup>.

კომუნისტური პარტიის ეკონომიური პოლიტიკის უმაღლესი მიზანია ხალხის კეთილდღეობის მკვეთრი გაუმჯობესება. საზოგადოებაში, რომლის მთავარი ღოზუნგია „ყველაფერი ადამიანისათვის. ხალხის კეთილდღეობისათვის“. ეთიკისა და ესთეტიკის საკითხები, ადამიანური პიროვნების საკითხები, სიცოცხლის აზრისა და დანიშნულების პრობლემები უაღრესად დიდ მნიშვნელობას იძენენ. ეს პრობლემები წინა რიგზე დგებიან აგრეთვე მთელ თანამედროვე სამყაროში. შემთხვევითი როდია, რომ პარტია საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რომლებიც გამსჭვალული არიან ოქტიანიზმითა და ცხოველმყოფელი კომუნისტური იდეებით, უდიდეს იდეურ-აღმზრდელი როლს აკისრებს, რადგან ისინი მოწოდებულნი არიან უვითარებდნენ საბჭოთა ადამიანს ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს, იყონ სიხარულისა და შთაგონების წყარო მდიდრობით ადამიანისათვის, გამოხატავდნენ მათს ნებას, გრძნობებსა და ფიქრებს, ემსახურებოდნენ იდეურ გამდიდრებასა და ზნეობრივ აღზრდას.

ბურჟუაზიული ლიტერატურა და ხელოვნება ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ჩაკლას ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანური, გაუღვიძოს მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშოროს ხალხთა მასები და განსაკუთრებით ახალგაზრდობა თავისი უფლებებისათვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

იმპერიალიზმის ერთ-ერთი იდეოლოგი დევიდ სტროქსი, თავის წიგნში „ახალგაზრდობა საჭიროებს ხელმძღვანელობას“, წერს: „ჩვენ უნდა ვესწრაფოდეთ იმისაკენ, რომ ყველა საშუალებით ჩამოვაშოროთ ახალგაზრდობა პოლიტიკას. დაე ახალგაზრდა ყვეუჩებმა აკეთონ რაც სურთ: იცეკონ როკ-ნ-როლი, გაერთონ სპორტით. სიყვარულით, ეწვიონ ღამის კლუბებს, სვან, თუნდაც იჩხუბონ, მათი ნებაა და ჩვენ არ შეგვიძლია ამაზე უარი ვუთხრათ, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია და მოვალენი ვართ დავიცვათ ისინი პოლიტიკით გატაცებისაგან, რადგან საბოლოო ჯამში იგი მარქსისტული პოლიტიკა იქნება“.

აი, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის არსი, იდეოლოგიისა, რომლის ე. წ. „აბსოლუტურ თავისუფლებას“, „აბსოლუტურ დემოკრატიას“, „შემოქმედების აბსოლუტურ თავისუფლებას“ თვითნებობა, ტერორი, ძალადობა, უკანონობა, ადამიანის მორალის სრული დაცემა, პროგრესულ მოღვაწეთა მკვლელობა მოსდევს.

<sup>1</sup> ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 38, 67.

რეაქციული ბურჟუაზიის იდეოლოგთა ცდები შეუხამონ ხელოვნების სხვადასხვა სახეები პორნოგრაფიას, ძალადობას, საშინელებათა, მკვლელობათა, ავადმყოფური ფანტაზიისა და მახინჯი მოვლენების ასახვას — ყოველივე ეს იქმნება ბურჟუაზიული ობიექტელური გემოვნების დასაკმაყოფილებლად და ამიტომ ასეთი ელოვანები ოქროში ცურავენ. ხოლო კემმარტი მხატვრები თანამედროვე კაპიტალისტურ სამყაროში ტრაგედიას განიცდიან.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ურყევ მეთოდოლოგიურ ნიადაგზე, მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე, რომლის ძირითადი პრინციპები ჩამოაყალიბეს მარქსმა, ენგელსმა, ლენინმა, ვითარდება მსოფლიოს ხალხების პროგრესული ხელოვნება.

## ს ა რ ჩ ი ვ ი

<p><b>თ ა ვ ი 1. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საჯანი და ამოცანები</b></p>	
§ 1. ესთეტიკა როგორც მეცნიერება	5
§ 2. ორი მიმართულება ესთეტიკაში, მისი კლასობრივი, პარტიული ხასიათი	9
§ 3. ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან	33
ა) მატერიალისტური ტრადიციები რუსულ ესთეტიკასა და მხატვრულ კრიტიკაში	34
ბ) ქართველ სამოციანელთა („თერგდალეულთა“) ესთეტიკა	41
<p><b>თ ა ვ ი II. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის წარმოშობა და განვითარება</b></p>	
§ 1. თვისობრივად ახალი ეტაპი ესთეტიკაში	51
§ 2. უდიდესი წვლილი მარქსისტულ ესთეტიკაში	61
§ 3. კულტურული რევოლუციის ლენინური პროგრამა და საბჭოთა ესთეტიკური თეორიის განვითარება	72
<p><b>თ ა ვ ი III. სინამდვილის ესთეტიკური შემეცნება და ადამიანის ესთეტიკური მოღვაწეობა</b></p>	
§ 1. ესთეტიკურის ბუნება	94
§ 2. ესთეტიკური სუბიექტი	104
§ 3. ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები	116
ა) მშვენიერება	117
ბ) ამაღლებული	136
გ) ტრაგიული	147
დ) კომიკური	159
<p><b>თ ა ვ ი IV. ხელოვნების ადგილი და როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში</b></p>	
§ 1. ხელოვნება როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და ესთეტიკური მოღვაწეობა	175
§ 2. მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური თავისებურებანი	191
§ 3. ხელოვნების ხალხურობა, კლასობრიობა და პარტიულობა	213
§ 4. ხელოვნების სახეები	228
<p><b>თ ა ვ ი V. სოციალისტური ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი</b></p>	
§ 1. მხატვრული მეთოდი და სტილი. რეალიზმი ხელოვნებაში	244
§ 2. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის არსი	258
§ 3. სოციალისტური რეალიზმის ჩასახვა და განვითარება	271
§ 4. მსოფლმხედველობა და მეთოდი	284
<p><b>თ ა ვ ი VI. ესთეტიკური აღზრდის საკითხები</b></p>	
§ 1. ესთეტიკური აღზრდის არსი და ამოცანები	297
§ 2. ხელოვნება და ესთეტიკური აღზრდა	309
§ 3. ყოფაქცევისა და ყოფა-ცხოვრების ესთეტიკა	319
§ 4. ესთეტიკა და ხელოვნება თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში	330
	351

Николай Ушангович Джаши

ОЧЕРК ЭСТЕТИКИ

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловნება»  
Тбилиси, пр. Плеханова 179  
1973

რედაქტორი ა. ტყეშელაშვილი  
გამომცემლობის რედაქტორი დ. კემეღარიძე  
მხატვარი თ. გორალევიჩი  
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე  
ტექნიკური რ. კობრეიძე  
კორექტორი ნ. ქარუმიძე

გადაეცა წარმოებას 19. VI. 1973 წ.  
ბელმოწერილია დასაბუქდად 23. X. 73 წ.  
ქაღალდის ზომა 60X90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
ქაღალდის ხარისხი № 1  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,1.  
ნაბეჭდი თაბახი 22

უე 01528, ტირაჟი 4.000. შეეკ. № 2150.  
ფასი 1 მან. 16 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“  
თბილისი, პლენანოვის 179  
1973

საქართველოს კვ. ც.-ის გამომცემლობა „სტამბა“  
თბილისი, ლენინის ქ. № 14  
Типография изд-ва ЦК КП Грузии  
Тбилиси, ул. Ленина 14

